

**LITERACKIE TWARZE
ZAMOJSZCZYNY**

PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA ZAWODOWA W ZAMOŚCIU

Instytut Humanistyczny

Zamość
2009

LITERACKIE TWARZE ZAMOJSZCZYZNY

Materiały z konferencji naukowej
zorganizowanej przez Instytut Humanistyczny
Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Zamościu
Zamość, 15 maja 2008 r.

Pod redakcją
Henryka Dudy
Edwarda Fiały
Marii Gorlińskiej

OFFICINA SIMONIDIS
Wydawnictwo PWSZ w Zamościu
ZAMOŚĆ 2009

SERIA WYDAWNICZA
MONOGRAFIE I OPRACOWANIA
NR 2

Recenzenci: Prof. dr hab. Jerzy Kaczorowski
Prof. dr hab. Wojciech Kaczmarek

© Copyright by Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Zamościu 2009
Officina Simonidis

Wszystkie prawa zastrzeżone
All rights reserved

Wydanie I

Zamość 2009

Officina Simonidis

Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Zamościu
ul. Akademicka 8, 22-400 Zamość, tel./fax +48 84 638 35 00
e-mail: rektorat@pwszzamosc.pl

Nakład: 150 egz.

ISBN: 978-83-61893-04-2

SKŁAD W SYSTEMIE \LaTeX (\XeTeX): Henryk Duda,
tel. +48 81 440 87 79; e-mail: issunboushi@autograf.pl

Druk: Drukarnia **ATTYLA** s.j., 22-400 Zamość, ul. Partyzantów 61, tel./fax 084 639 12 13

Spis treści

Spis treści	5
Przedmowa	7
Wiesław Pawlak	
Szymon Szymonowic – poeta nieznan?	13
Paweł Próchniak	
Leśmian: cienistość istnienia (prolegomena)	33
Andrzej Tyszczyk	
Zamość Czechowicza	45
Edward Fiała	
„Zamość” Izaaka Babla jako ikona zdesperowanej <i>hybris</i>	57
Wojciech Kudyba	
Zamojskie wiersze Stanisława Młodożeńca	71
Maria Gorlińska	
Pejzaż Zamojszczyzny w poezji Urszuli Koziół	79
Wacław Pyczek	
„Jadę do Zamościa”. Geografia poetycka Piotra Szewca	87
Jarosław Borowski	
Smak prowincjonalnej magdalenki. Zamość, którego nie ma w prozie Piotra Szewca	101
Noty o autorach i redaktorach	123
Indeks nazwisk	127

Przedmowa

Książka, którą oddajemy do rąk czytelnika, zawiera referaty wygłoszone na sympozjum naukowym „Literackie twarze Zamojszczyzny”, które zostało zorganizowane przez Instytut Humanistyczny Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Zamościu w dniu 15 maja 2008 r. Autorami prezentowanych referatów są profesorowie i wykładowcy polonistyki tej uczelni, będący równocześnie pracownikami Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Autorem jednego referatu jest dr hab. Wojciech Kudymba, wówczas z Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu, obecnie prof. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Sympozjum towarzyszyła wystawa „Literackie twarze Zamojszczyzny” przygotowana w Powiatowej i Miejskiej Bibliotece Publicznej w Zamościu. Obrady, w których uczestniczyli pracownicy naukowcy, studenci, przedstawiciele społeczności lokalnej oraz młodzież z zamojskich szkół średnich, otworzył krótkim przemówieniem Jego Magnificencja Rektor Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Zamościu prof. dr hab. Waldemar Martyn. Konferencję przewodniczył Dyrektor Instytutu Humanistycznego PWSZ w Zamościu prof. dr hab. Edward Fiała.

Pierwszy referat pt. *Szymon Szymonowic – poeta nieznan* przedstawił dr Wiesław Pawlak. Zwrócił on uwagę na nikłą znajomość łacińskiej poezji autora „Sielanek” oraz na niewyjaśnione do końca zagadki w jego biografii. Autor przypomniał m.in. zarzuconą obecnie hipotezę o jego ormiańskim rodowodzie, a za XIX-wiecznym bibliografem Michałem Hieronimem Juszyńskim podjął kwestie związane z nobilitacją twórcy i wyróżnieniem tytułem poety uwieńczonego (*poeta laureatus*). Według referenta „białe plamy” w życiorysie zamojskiego twórcy to wynik nie tylko braku dostatecznych źródeł, ale także postawy dwudziestowiecznych badaczy, którzy w reakcji na przerosty pozytywistycznego biografizmu badania nad biografią pisarzy zepchnęli na dalszy plan. W konkluzji wystąpienia autor zasugerował powrót do biografii pisarza jako pełnoprawnego obiektu badań historycznoliterackich i realizację tego postulatu w odniesieniu do osoby Szymona Szymonowica.

Dr hab. Paweł Próchniak przedstawił referat o poezji Bolesława Le-

śmiana *Cienistość istnienia*. Określa w nim autora *Łąki* jako pisarza na wskroś młodopolskiego z uwagi na jego przeświadczenie o doniosłości sztuki, metafizyczność jego poezji i język, który jest odmianą młodopolszczyzny. Autor podkreśla wagę rytmu i muzyczności w poezji Leśmiana oraz secesyjność wyobraźni, z której ona wyrasta, wskazuje też na niepowtarzalność dykcji leśmianowskiej poezji. Referent stwierdził, że Leśmian jest jednym z najważniejszych pisarzy polskiego języka, bowiem dzięki jego twórczości polszczyzna zyskała nowy, nieoczekiwany kształt. Przywołując określenia autora *Sadu rozstajnego* jako poety metafizycznego, akcentuje jego niezgodę na to, „co unieważnia dramatyzm egzystencji [i] niweczy jej głębię”, dzięki czemu jest to poezja otwarta na „przepaść nieskończoności”. Autor przybliżył też w swym referacie zjawisko paradoksalności poezji Leśmiana.

Ten interesujący, ze względu na omawiany przedmiot, referat zyskał dodatkowy walor dzięki atrakcyjnej prezentacji.

W kolejnym referacie pt. *Zamość Czechowicza*, wygłoszonym przez dra hab. Andrzeja Tyszczyka, autor stwierdził, że w tomie *Dzień jak co dzień* z 1930 roku krystalizuje się charakterystyczna dla Józefa Czechowicza poetyka lirycznych portretów miasta. W dalszym toku swego wystąpienia referent wyjaśnił genezę tej poetyki oraz określił jej zasadnicze cechy. W drugiej części referatu autor analizował wiersz pt. *Zamość* z cyklu *Provincia noc*, wskazując na charakterystyczne cechy poetyckiego portretu Zamościa, takie jak: wertykalna perspektywa pejzażu, redukcja kolorystyki do czerni, aktywność motywów brzmieniowych, napięcie między statycznym obrazem, a dynamiczną narracją, ewokowaną przez metaforykę utworu.

W wystąpieniu prof. dra hab. Edwarda Fiały pt. „*Zamość*” *Izaaka Babla jako ikona upokorzonej „hybris”* autor dokonuje psychologicznej interpretacji pięciu postaci przedstawionych w tekście Babla *Zamość*, pochodzącego z jego słynnego zbioru opowiadań pt. *Armia konna*. Definiując pojęcie „ikony” jako psychologiczny wzorzec reakcji bohaterów na klęskę sowieckiej agresji na Zamość w 1920 roku, która przybiera w analizie utworu status archetypowego cierpienia, a „hybris” – zgodnie z tradycją starożytną – jako personifikację pychy i zuchwałości, przekraczającą w arogancki sposób granice porządku prawnego, uzurpując sobie prerogatywy bogów, autor przybliżył i porównuje w tym świetle sylwetki czterech bolszewików i jednej ofiary wojny – polskiej staruszki. Najbogatszą psychologicznie postacią utworu okazuje się narrator i główny protagonista oficer konnej armii Lutow, posiadający szereg cech „autora wpisanego w dzieło”. Pod-

lega on – jak wykazuje dyskurs interpretacyjny – istotnej ewolucji, która pozwala mu przyjąć i zaakceptować, wbrew oficjalnemu stanowisku dowódcy dywizji – nie tylko klęskę pod Zamościem, ale i porażkę całej kampanii Budionnego przeciw Polsce, co można uznać za wyraźny przełom mentalny bohatera w stosunku do jego pierwotnego pragnienia, żeby po rozbiciu obrońców „nocować w Zamościu”. Pozostałe cztery postaci wydają się statyczne, gdyż stanowią tylko krótsze lub dłuższe migawki na tle dynamicznej, choć dyskretnej przemiany Lutowa. Niemniej i one reagują bardzo charakterystycznie i indywidualnie w obliczu cierpienia, które stało się ich udziałem.

Dr Henryk Duda wygłosił referat pt. *Polszczyzna listów do narzeczonej Icchoka Lejbusza Pereca*. Autor przypomniał postać urodzonego w 1852 r. w Zamościu i związanego z tym miastem przez wiele lat pisarza żydowskiego Icchaka Lejbusza Pereca (zmarł w Warszawie w 1911 r.). Na przykładzie jego pisanych po polsku listów do narzeczonej referent omówił wybrane kwestie polsko-żydowskich kontaktów językowych. Zasygnalizował również potrzebę dalszych badań w tym zakresie, w szczególności zaś badań archiwalnych w poszukiwaniu autentycznych tekstów, pisanych po polsku przez Żydów oraz przez Polaków pochodzenia żydowskiego we wczesnym stadium ich asymilacji.

W kolejnym referacie, wygłoszonym przez dra hab. Wojciecha Kudybę pt. *Zamojskie wiersze Stanisława Młodożeńca* przedmiotem refleksji autora stał się tom wierszy *Kwadraty*, opublikowany w Zamościu w 1925 r. Referent przypomniał okoliczności towarzyszące wydaniu utworów – zamojską działalność Stanisława Młodożeńca, zwłaszcza zaś jego zaangażowanie w prace Zamojskiego Koła Miłośników Książki. Omawiając teksty poety, prof. Kudyba zwrócił uwagę na powracający w tomie motyw podróży i dokonał analizy lirycznego bohatera tego zbioru wierszy – wędrowca, włóczęgi, poszukującego tajemnicy, wrażliwego na sferę sacrum. Analizując obecne w tomie „zamojskie” reminiscencje i odniesienia, badacz dokonał analizy utworu *Pochwała prowincji*, podkreślił również, że graficzny kształt utworów jest dziełem zamojskiego edytora Ryszarda Ostrowskiego. To właśnie on nadał niektórym tekstom kształt kaligramów, umieszczając je w pobliżu awangardowych dokonań takich poetów jak Guillaume Apollinaire i Tytus Czyżewski.

W wystąpieniu dr Marii Gorlińskiej pt. *Pejzaż Zamojszczyzny w poezji Urszuli Kozioł* autorka skoncentrowała się na języku poetyckim liryków krajobrazowych poetki, urodzonej na Zamojszczyźnie, a obecnie mieszkającej we Wrocławiu i związanej z czasopismem *Odra*. Akcentu-

jąc nowatorstwo artystycznych rozwiązań, referentka pokazuje, jak liryki krajobrazowe Urszuli Koziół, rezygnując z tradycyjnych środków wyrazu, przekonująco i wiarygodnie wyrażają związek uczuciowy poetki z jej ziemią rodzinną.

Dr Waław Pyczek w swym referacie pt. „*Jadę do Zamościa*”. *Geografia poetycka Piotra Szewca* dokonuje aspektowej interpretacji tekstów poetyckich Szewca zamieszczonych w tomie *Całkiem prywatnie* (Kraków 2006) oraz ogłoszonych w czasopiśmie. Wiersze te zostały przedstawione w szerszym kontekście. Zestawiono je przede wszystkim z powieściami pochodzącego z Zamościa pisarza. Jako jedna z zasadniczych cech twórczości autora *Zagłady* została wskazana szczególna predylekcja do opisowości. Wyjątkowa rola elementów deskryptywnych zaowocowała w dziele Szewca wielością ujęć przestrzennych. Właśnie przestrzeń stanowi centralne zagadnienie referatu. Rozpoznawana jest ona jako „dom-kraj”, stanowiący swoisty obszar schronienia. Autor referatu korzysta z inspiracji płynących z prac literaturoznawczych, a także z antropologii kultury oraz humanistycznie zorientowanej geografii.

Ostatni referat autorstwa dra Jarosława Borowskiego pt. *Smak prowincjonalnej magdalenki. Zamość, którego nie ma w prozie Piotra Szewca* koncentruje się na dwóch elementach prozy Szewca: pamięci i topografii. Ze względów biograficznych pamięć Zamościa lat 30-tych jest w prozie autora *Zmierzchów i poranków* w dużej mierze zbudowana z odniesień literackich. Szewcowi patronuje Proust: zamojską magdalenką staje się miętowa landrynka, a świat tej prozy pełen jest subtelnych po „prostowsku” percypowanych smaków i zapachów. Jednocześnie podmiot tej pamięci wyraźnie unika rejonów bólu, czy nawet silnych emocji; tytułowa *Zagłada* obecna jest w postaci subtelnych odniesień i aluzji m.in. w sferze topiki. Częste zatrzymania czasu aktywizują w prozie Szewca przestrzeń: topografia Zamościa to przede wszystkim ulice jako szlaki komunikacji postaci, miasto jest przestrzennie zorientowane wokół mitycznego centrum, a sam przedwojenny Zamość, choć opisany za pomocą konkretnych, staje się miejscem istniejącym już tylko w literaturze.

W kończącej obrady dyskusji uczestnicy wymienili poglądy na niektóre kwestie, będące przedmiotem wystąpień, a następnie udali się do Powiatowej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Zamościu, by obejrzeć wystawę „Literackie twarze Zamojszczyzny”. Zgromadzono na niej fotografie, wydawnictwa i dokumenty dotyczące twórców, których dzieła były przedmiotem referatów prezentowanych na sympozjum.

W niniejszym tomie publikujemy osiem z dziewięciu referatów wygło-

szonych na konferencji. Dr Duda zrezygnował z publikacji, ponieważ jego tekst był już publikowany wcześniej.¹ Na przedruk zgodził się natomiast dr Wiesław Pawlak, którego tekst ukazał się niedawno w „konkurencyjnym” wydawnictwie.² Prezentowane w tym tomie teksty przedstawiają bardzo różne metody badawcze oraz gatunki prozy naukowej – od klasycznej rozprawki filologicznej po teksty bliskie naukowemu esejowi. Łączy je wszystkie Zamość i Zamojszczyzna. Mamy nadzieję, że znajdą uważnego czytelnika i życzliwego krytyka.

Redaktorzy tomu

¹Zob. H. Duda, *Z dziejów kontaktów słowiańsko-żydowskich. Polszczyzna listów Ichcoka Pereca do narzeczonej*, [w:] *Ortodoksja. Emancypacja. Asymilacja. Studia z dziejów ludności żydowskiej na ziemiach polskich w okresie rozbiorów*, pod red. K. Zielińskiego i M. Adamczyk-Garbowskiej, Lublin 2003, s. 181-189; to samo pt. *Slavic-Jewish Linguistics Contacts: The Polish of Y. L. Peretz's Letters to His Fiancée*, „Slavic Almanach” 8, 2002, nr 11, s. 167-179.

²Zob. W. Pawlak, *Szymon Szymonowic – poeta nieznany?*, [w:] *Szymon Szymonowic – poeta wciąż aktualny*, red. D. Kawałko, Zamość 2008, s. 13–27. Dziękujemy Wydawcy książki za zgodę na przedruk tego artykułu.

Wiesław Pawlak

Lublin

Szymon Szymonowic – poeta nieznany?*

Tytuł tego szkicu może wydawać się nieporozumieniem – mowa przecież o jednym z najważniejszych twórców renesansu, sławionym już za życia i po śmierci, zarówno w Polsce jak i za granicą. *Pindarus Polonus*, „najwybitniejszy przedstawiciel humanizmu polskiego”, „syn Apollina”, „ostatni wielki poeta polskiego renesansu”, to tylko niektóre z „tytułów” nadawanych twórcy *Sielanek*¹. Poświadczają one wysoką pozycję zamojskiego poety na staropolskim Parnasie oraz uznanie, jakim cieszy się nieprzerwanie od ponad czterystu lat. Mimo to określenie użyte w tytule niniejszego artykułu nie jest tylko chwytem retorycznym, obliczonym na przyciągnięcie uwagi czytelnika. Szymonowic rzeczywiście jest poetą nieznanym. I nie chodzi tu bynajmniej o to, że praktycznie nie istnieje on w „normalnym” obiegu czytelnicznym, a jako poeta „szkolny” jest, podobnie jak wielu innych, coraz bardziej spychany na margines. Chodzi o to, że mimo wysiłku kilku pokoleń specjalistów zajmujących się profesjonalnie dawną literaturą życie i twórczość poety kryją w sobie niemało zagadek, a szereg pytań i postulatów badawczych, formułowanych niekiedy już przed dwoma stuleciami, nadal pozostaje bez odpowiedzi.

W niniejszym szkicu chciałbym się skupić na kwestiach biograficznych, zacznę jednak od przypomnienia kilku oczywistych faktów dotyczących twórczości. W świadomości przeciętnie wykształconego Polaka (po maturze) Szymonowic funkcjonuje wyłącznie jako autor *Sielanek*, wydanych w Zamościu w 1614 r. *Sielanki* zajmują oczywiście wyjątkowe miejsce w dorobku poety, ale przecież nie był on autorem jednej książki, *auctor*

*Pierwodruk: W. Pawlak, *Szymon Szymonowic – poeta nieznany?*, [w:] *Szymon Szymonowic – poeta wciąż aktualny*, red. D. Kawałko, Zamość 2008, s. 13–27. Dziękujemy Wydawcy książki za zgodę na przedruk tego artykułu.

¹T. Sinko, „*Pindarus Polonus*” (*Rzecz o łacińskich odach Szymonowicza*), [w:] *Szymon Szymonowicz i jego czasy. Rozprawy i studia*, pod red. S. Łempickiego, Zamość 1929, s. 39–69; W. Hahn, *Szymon Szymonowicz jako najwybitniejszy przedstawiciel humanizmu polskiego*, „*Kwartalnik Klasyczny*” 1929, s. 86–96; S. Łempicki, *Szymon Szymonowicz jako lekarz*, Lwów 1920, s. 2 (odb. z „*Kuriera Lwowskiego*”); Z. Nowak, *Ostatni wielki poeta polskiego renesansu – Szymon Szymonowic*, [w:] *Pisarze staropolscy. Sylwetki*, pod red. S. Grzeszczuka, t. 2, Warszawa 1997, s. 430–480.

unius libri. Najnowsze zestawienie bibliograficzne dzieł poety, obejmujące także przekłady i prace edytorskie, liczy dwadzieścia siedem pozycji, drukowanych między 1578 (okolicznościowy wierszyk w *Gnieździe cnoty* Bartosza Paprockiego) a 1618 rokiem (*Pentesilea*)². Nie trzeba chyba dodawać, że większość tych utworów pozostaje całkowicie nieznaną przeciętnemu czytelnikowi. Biorąc pod uwagę liczbę utworów, *Sielanki* stanowią niecałe 4% spuścizny pisarskiej Szymonowica i przekornie można stwierdzić, że mniej więcej na tym poziomie kształtuje się znajomość jego twórczości...

Nieznajomość większości dzieł zamojskiego poety ma ścisły związek z językiem, w jakim zostały napisane. Szymonowic zaliczany jest do nie-małego zastępu poetów polsko-łacińskich, przy czym w jego przypadku należałoby powiedzieć: łacińsko-polskich. Nie tylko dlatego, że na 27 wspomnianych utworów aż 20 (ok. 74%) to teksty w języku łacińskim. Także dlatego, że dla Szymonowica jako pisarza łacina była pierwszym językiem, można rzec – naturalnym, w przeciwieństwie do języka polskiego, który przez wiele lat służył mu najwyraźniej jedynie jako narzędzie codziennej komunikacji. Pierwszy utwór w języku polskim, parafraza fragmentu 31 rozdziału *Księgi przysłów* pt. *Mulier fortis*, ukazał się dopiero w 1592 r., czternaście lat po debiucie poetyckim autora *Sielanek*. Rok później światło dzienne ujrzał *Ślub... na feście Adama Hieronima Sieniawskiego*. Na następny płód ojczystej muzy Szymonowica, *Rytm po pogromieniu na terazniejsze rozruchy*, pisany pod wrażeniem rokoszu Zebrzydowskiego, czytelnicy musieli czekać kolejne piętnaście lat (wiersz powstał prawdopodobnie pod koniec 1607 r.). Znamienne jednak jest to, że autor nie uznał go za godny druku i wiersz krążył wyłącznie w obiegu rękopiśmiennym³. W rękopisie pozostał także okolicznościowy wiersz adresowany do Wacława Zamoyskiego, powstały ok. 1610 r. Tak więc jedyną znaczącą pozycją w dorobku Szymonowica, napisaną w języku polskim, pozostaje zbiór dwudziestu *Sielanek* oraz towarzyszących im 34 epigramatów pt. *Nagrobki zbieranej drużyny*, wydany w 1614 r. Trzy lata później poeta opublikował jeszcze jeden i ostatni wiersz w języku polskim, *Elegię na pogrzeb... Zofijej Sieniawskiej, podczaszanki koronnej*.

Twórczość łacińska autora *Sielanek* zasługuje uwagę nie tylko ze względu na liczbę dzieł, ale przede wszystkim ze względu na ich rangę i wartość. To właśnie wśród nich znajdują się utwory, które znalazły naj-

²Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny, t. 4, Warszawa 2003, s. 209–211.

³J. Pelc, Wstęp, [w:] Szymon Szymonowic, *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*, oprac. J. Pelc, Wrocław 2000, s. L.

wyższe uznanie w oczach szesnastowiecznych czytelników, dodajmy, nie tylko polskich. *Divus Stanislaus*, poemat poświęcony św. Stanisławowi, *Castus Joseph*, dramat oparty na motywach biblijnych, *Joel propheta*, poetycka parafraza Księgi Joela, czy wreszcie panegiryczne ody poświęcone Janowi Zamoyskiemu – *Flagellum livoris* oraz *Aelinopean* – to dzięki tym łacińskim utworom, a nie polskim *Sielankom*, Szymonowic uzyskał pełnię praw obywatelskich w polskiej i europejskiej „Rzeczypospolitej uczonych” – *Respublica litteraria*. Nobilitacja i tytuł „poety królewskiego” (*poeta regius*), nadane późniejszemu autorowi *Sielanek* w 1590 r., oraz komplementy humanistów polskich i europejskich – były wyrazem uznania dla łacińskiej Muzy Szymonowica, którą bardzo wcześnie zaczęto porównywać z liryką Pindara, greckiego poety z V w. przed Ch. Współczesny Simonidesowi poeta Andrzej Schoneus już w 1592 r. w odzie napisanej z okazji ingresu kardynała Jerzego Radziwiłła na biskupstwo krakowskie pisał:

[...] lecz ukryj chropawą lirę,
bo oto zjawia się z dorycką lutnią
dobry poeta Simonides.

„Dorycka lutnia” – to właśnie lutnia Pindara, a zwrot ten świadczy o uznaniu, jakim już w 1592 r. cieszył się Szymonowic jako naśladowca Pindara⁴. Dwanaście lat później Justus Lipsjusz, najznakomitszy obok Erazma z Rotterdamu humanista niderlandzki, pisał w odpowiedzi na list Szymonowica:

Co do życzliwości, mój Simonidesie, uważam, iż to jest nagrodą za moje trudy, że jestem kochany przez takich ludzi, tzn. znakomitych uczonych; a Ciebie wśród nich stawiam na najwyższym miejscu. Choćby mi sława nie powiedziała (którą i tu się cieszysz), ten jeden Twój wiersz na obrazie w sali jadalnej w Zamościu [chodzi o elegię *Imagines diaetae Zamosciana* z 1592 r., wyd. w 1604 r. – WP] tego dowodzi, który – Bóg mi świadkiem – tak jest uczony, pisany w duchu starożytnych i harmonijny oraz zawiera też miary i zwroty Katullusa i owych antycznych pisarzy. Chwała ci! Daję słowo, że niewielu jest w Europie (a roi się od poetów jak od pszczoł), niewielu, powtarzam, którzy by – moim oczywiście zdaniem – tak pisali⁵.

W 1619 r. z inicjatywy szkockiego humanisty Thomasa Segetha⁶ ukazał się w Leidzie wybór łacińskich dzieł zamojskiego poety pod znamienym tytułem *Poematia laurea – Złote poematy*. Wymienione tu tytułem przykładu wyrazy uznania oraz komplementy kierowane pod adresem Szymonowica Tadeusz Sinko uznał przed laty za „zdawkowe, ale charaktery-

⁴E. J. Głębička, *Szymon Szymonowic – Poeta Latinus*, Warszawa 2001, s. 93.

⁵Cyt. za: E. J. Głębička, dz. cyt., s. 172.

⁶Na jego temat zob. W. Weintraub, *Anglik – przyjaciel Szymonowicza*, [w:] *Szymon Szymonowicz i jego czas*, dz. cyt., s. 71–81.

styczne dla owej dumy, z jaką humaniści przyjęli zuchwałego naśladowcę Pindara jako rozszerzyciela prowincji poezji łacińskiej⁷.

Poezja łacińska autora *Sielanek* z założenia miała charakter elitarny, nic więc dziwnego, że także jego sława ograniczała się do wąskiego grona erudytów⁸. O wiele bardziej pożałowania godny jest fakt szybkiego zapomnienia tej poezji, która została niemal całkowicie przysłonięta przez polskie *Sielanki*⁹. Nie podzieliła ona zatem losów innego wybitnego polskiego poety piszącego po łacinie, Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, którego liryki były wydawane co najmniej sześćdziesiąt razy do końca XIX w., a także tłumaczone na angielski, niemiecki, francuski, włoski, flamandzki, czeski i litewski¹⁰. Tym bardziej więc zwraca uwagę XVIII-wieczna próba przywrócenia pamięci o Szymonowicu – poecie łacińskim, podjęta – rzecz znamienna – przez włoskiego arcybiskupa i zarazem nuncjusza apostołskiego w Polsce, Angela Marię Duriniego. Z jego inicjatywy w Warszawie w 1772 r. wydano większą część łacińskich utworów Szymonowica pt. *Opera omnia*¹¹. Durini poprzedził je obszerną przedmową, uzupełnił własnymi i cudzymi utworami sławiącymi zamojskiego poetę, zatroszczył się wreszcie o biografię autora, którą napisał znakomity bibliotekarz i bibliograf Daniel Janocki. To właśnie Durini jako pierwszy wprost określił Szymonowica polskim Pindarem, a ponadto – co najbardziej wydaje się zaskakujące – dokonał krytycznej konfrontacji twórczości Szymonowica i Sarbiewskiego, tej pierwszej przyznając zdecydowanie pierwszeństwo¹².

Inicjatywa papieskiego dyplomaty nie pozostała całkowicie bez echa. W krótkim czasie pojawiają się dość liczne przekłady łacińskich utworów Simonidesa. W 1772 r. Józef Epifani Minasowicz publikuje swój przekład poematu *Joel propheta*, a Ksawery Zubowski ogłasza w l. 1778 i 1786 tłumaczenia *Pentesilei* oraz siedmiu ód z *Flagellum Livoris*¹³. Przekłady te

⁷„Pindarus Polonus”, dz. cyt., s. 67.

⁸E. J. Głębińska, dz. cyt., s. 172.

⁹R. Montusiewicz, *Szymon Szymonowicz w sądach współczesnych i potomnych. Dzieje sławy poety do końca XVIII w.*, „Rocznik Lubelski” XXV/XXVI (1983–1984), s. 45–59.

¹⁰M. Korolko, *Sarbiewski i jego „Liryki”*, [w:] M. K. Sarbiewski, *Liryki oraz „Droga rzymska” i fragment „Lechiady”*, przeł. T. Karyłowski, oprac. M. Korolko przy współudziale J. Okonia, Warszawa 1980, s. XLIV.

¹¹*Simonis Simonidae Bendonski Leopolitani Magni Jo. Zamoscii a secretioribus consiliis Pindari latini Opera omnia quae reperiri potuerunt olim sparsim edita, nunc in unum collecta, ac denuo typis consignata, procurante Angelo Maria Durini...*, Varsaviae 1772 [BKUL XVIII.2446]

¹²Zwięzłe omówienie wstępu Duriniego w: S. Graciotti, *Nuncjusz Durini i życie literackie w Polsce Stanisławowskiej*, przeł. W. Jekiel, [w:] tenże, *Od Renesansu do Oświecenia*, Warszawa 1991, t. 2, s. 104–105.

¹³J. Pelc, dz. cyt., s. CX.

można jednak uznać za ostatni akord w dziejach recepcji łacińskiej poezji Szymonowica. W XIX w., jak skonstatował Ryszard Montusiewicz, „jego utwory przestali czytać poeci, a zaczęli historycy literatury. Twórczość Szymonowica nie była już źródłem inspiracji poetyckich, stała się przedmiotem dociekań badawczych i studiów naukowych”¹⁴.

Łacińska twórczość Szymonowica stanowi zatem prawdziwą „ziemię nieznaną”, zarówno dla „zwykłych” czytelników, jak i dla wielu badaczy. Wynika to zarówno z braku kompetencji filologicznych (coraz mniej osób zna na tyle dobrze łacinę, żeby naukowo studiować literaturę w tym języku), jak i z preferencji metodologicznych. Poloniści w naturalny sposób koncentrują swoją uwagę na tekstach w języku polskim, filolodzy klasycyści – zajmują się głównie literaturą starożytną. Literatura nowołacińska pozostaje więc obszarem w niewielkim tylko stopniu zagospodarowanym naukowo, co zresztą stanowi poważny problem w badaniach nie tylko literackich, ale także historycznych¹⁵.

W przypadku Szymonowica sytuacja nie przedstawia się najgorzej. Badania nad jego łacińską twórczością mają długą tradycję, niestety ich wyniki nie przedostają się choćby w ograniczonym stopniu do programów szkolnych i praktycznie nie mają wpływu na obiegową wiedzę o poecie. Tym bardziej warto zatem w tym miejscu wskazać przynajmniej jedną pracę na ten temat, a mianowicie książkę Ewy Jolanty Głębieckiej, wydaną w Warszawie w 2001 r. pt. *Szymon Szymonowic – Poeta Latinus*. Stanowi ona swoistą summę wiedzy o Szymonowicu – poecie łacińskim, zbierającą wyniki badań poprzedników autorki oraz jej samej. Książka ta jednocześnie uświadamia istnienie ciągle nierozwiązanych zagadek i pytań odnoszących się do łacińskiego dorobku poety. Jedno z nich dotyczy zaginionego dramatu Simonidesa, którego istnienia (według autorki książki) dowodzi list poety do Macieja Piskorzewskiego z 18 sierpnia 1586 r. Poeta wspomina w nim dramat pt. *Augustus*, „przedtem w domowych próbach nie tak starannie opracowany”. Jest to jedyny dowód na istnienie tego dramatu, w związku z czym uczona stawia kilka pytań, sugerując jednocześnie ewentualne odpowiedzi:

Czemu ów dramat Szymonowica zaginął bez śladu, dlaczego poeta nie zdecydował się – jak można przypuszczać – na wydrukowanie go? Na pytanie trudno dzisiaj odpowiedzieć wobec braku jakichkolwiek późniejszych śladów utworu czy wzmianek o nim. Przede wszystkim zaś nic nie wiemy o treści *Augusta*, choć zasadne

¹⁴Dz. cyt., s. 59.

¹⁵Zob. J. , *Sytuacja metodologiczna w badaniach nad źródłami łacińskojęzycznymi okresu nowożytnego*, [w:] *Łacina jako język elit*, koncepcja i red. naukowa J. , Warszawa 2004, s. 25–29.

wydaje się przypuszczenie, że mógł to być dramat polityczny. W polityce zapewne należy szukać rozwiązania zagadki tak całkowitego zniknięcia tego utworu, nawet jeśli nie miała nic wspólnego z jego treścią. Przypomnijmy, że pod koniec 1586 roku król Stefan nagle zmarł w Grodnie. Być może gdzieś wśród wypadków związanych z nadchodzącą elekcją, która okazała się jedną z bardziej burzliwych w dziejach Rzeczypospolitej i w której Zamoyski odegrał istotną rolę, zaginął August Szymonowica¹⁶.

Kwestia istnienia hipotetycznego dramatu nie jest bynajmniej jedną zagadką związaną z łacińską twórczością Simonidesa. Tytułem przykładu przypomnijmy jeszcze jedną. W 1604 r. zaczęto drukować w Zamościu komentarz do *Metafizyki* Arystotelesa, przypisywany rzekomemu Herenniuszowi, neoplatonikowi z III w. Szymonowicz wystąpił tu w roli filologa – wydawcy i tłumacza tekstu greckiego na język łaciński. Z nieznanych bliżej powodów druk jednak przerwano na 160 stronie, a wszystkie trzy egzemplarze dzieła znane Kornelemu Heckowi, monografiście poety z pocz. XX w., urywały się w połowie zdania¹⁷. Co skłoniło autora do przerywania publikacji, nie wiadomo do dziś¹⁸.

Przywołane tu na prawach przykładu zagadki świadczą, że twórczość Szymonowica skrywa jeszcze niejedną tajemnicę. Dotyczy to także, a może nawet jeszcze bardziej, biografii lwowsko-zamojskiego poety, obfitującej w liczne „białe plamy”. Biografię tę znamy z kilku źródeł, począwszy od życiorysu zamieszczonego w *Setniku pisarzy polskich* Szymona Starowolskiego, wydanego po raz pierwszy w 1625 r. i wznawianego w latach 1627, 1641 i 1644. Wrótcę po śmierci poety, w 1630 r., nieznanymi bliżej autor spisał w Zamościu jego żywot zawierający szereg informacji nieznanymi Starowolskiemu¹⁹. Kolejną próbą uporządkowania informacji na temat ży-

¹⁶E. J. Głębińska, dz. cyt., s. 59–60.

¹⁷K. Heck, *Szymon Szymonowicz (Simon Simonides). Jego żywot i dzieła*, cz. 2–3, Kraków 1903, s. 93.

¹⁸Według E. Heitza (*Ueber die in Samość um das Jahr 1604 gedruckte Ausgabe des Herennios. Die angebliche Metaphysik des Herennios*, „Sitzungsberichte der Königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin”, Bd. 2 (1889), s. 1189) powodem przerywania edycji było wykrzycie przez Szymonowica fałszerstwa, polegającego na przypisaniu Herenniuszowi znacznie późniejszej kompilacji. Opinię tę podzielał W. Hahn (*Szymon Szymonowicz jako filolog*, Lwów 1897, s. 15), a polemizował z nią inny niemiecki filolog, R. Foerster (*Handschriften der Zamoyski'schen Bibliothek. Simon Simonides und Herennios' Metaphysik*, „Rheinisches Museum für Philologie. Neue Folge”, Bd. 5 (1900), s. 445), według którego Szymonowicz przerwał pracę, nie radząc sobie z trudnym, filozoficznym tekstem.

¹⁹*Vita Simonis Simonidae obiter et cursim indicata in gratiam E(xcellentis) D(omini) Volfovicii uno vespere 5. Decembris 1630*, [w:] A. Bielowski, *Szymon Szymonowicz*, „Pamiętnik Akademii Umiejętności w Krakowie. Wydziały: filologiczny i historyczno-filozoficzny”, t. 2, 1875, s. 106–108. Według Bielowskiego autorem biografii był bezimienny lwowianin,

cia Simonidesa był biogram autorstwa Jana Daniela Janockiego zamieszczony we wspomnianej już osiemnastowiecznej edycji łacińskich dzieł poety²⁰. Na początku XIX w. biografiami poety zajęli się ks. Michał Hieronim Juszyński²¹, Feliks Bentkowski²² i Franciszek Siarczyński²³. Ważnym wydarzeniem w dziejach badań nad życiem i twórczością Szymonowica była edycja *Sielanek i kilku innych pism polskich*, opublikowana w Chełmnie w 1864 r. staraniem Stanisława Węclewskiego, który zaopatrzył ją m.in. w obszerną *Wiadomość o życiu i pismach Szymona Szymonowicza*²⁴. Jedenaście lat później August Bielowski publikuje wyniki swoich badań archiwalnych w rozprawie *Szymon Szymonowic*, przynoszącej szereg ważnych, nieznanych wcześniej informacji²⁵. Ustalenia poprzedników usiłował zebrać i krytycznie ocenić Zygmunt Uranowicz w zapomnianej niemal całkowicie (chyba niezupełnie słusznie) książce *Żywot Szymona Szymonowicza Bendońskiego* (Złoczów 1894). Ukoronowaniem tych pozytywistycznych dociekań stała się monumentalna monografia lwowskiego uczonego Kornelego Hecka, wydana na początku XX w. i do dziś pozostająca najpełniejszym opracowaniem na temat życia i twórczości Szymonowica²⁶. W pracach powstałych w okresie późniejszym kwestie biograficzne schodzą wyraźnie na dalszy plan i choć ukazało się kilka cennych przyczynków na ten temat, nie przyniosły one odpowiedzi na szereg istotnych pytań nasuujących się w związku z życiem autora *Sielanek*. Pytań tych zaś jest niemało i dotyczą one niekiedy najważniejszych momentów w biografii pisarza, ważnych także dla zrozumienia jego twórczości. Oto kilka z nich.

Pierwszą wątpliwością, jaka nasuwa się w trakcie lektury starszych i nowszych opracowań biografii poety, jest data jego urodzenia. Aż do ukazania się pracy Augusta Bielowskiego uważano, że późniejszy autor *Sielanek* urodził się w 1557 r.²⁷ Bielowski na podstawie notatki w jednym

być może Kasper Soliski, siostrzeniec poety.

²⁰Jo. Andreae Janockii Can. Cath. Kiiov. Bibliothecae Zaluscianae Praefecti, Praepositi Babimostensis De Simone Simonide, Poetarum polonorum principe, brevis sed accurata narratio, [w:] *Opera omnia*, dz. cyt., s. 327–331.

²¹Dykcyjnarz poetów polskich, t. 2, Kraków 1820, s. 233–245.

²²*Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, Warszawa-Wilno 1814, t. 1, s. 434–436.

²³*Obraz wieku panowania Zygmunta III, króla polskiego i szwedzkiego, zawierający opis osób żyjących pod jego panowaniem*, Lwów 1828, cz. 2, s. 251–257.

²⁴*Sielanki i kilka innych pism polskich*, Chełmno 1864, s. 159–209.

²⁵Zob. przyp. 19.

²⁶*Szymon Szymonowicz (Simon Simonides). Jego żywot i dzieła*, cz. 1, Kraków 1901, cz. 2–3, Kraków 1903.

²⁷Tak m.in. S. Węclewski, *Wiadomość o życiu i pismach Szymona Szymonowicza*, [w:] *Sielanki i kilka innych pism polskich*, dz. cyt., s. 162.

z rękopisów biblioteki ordynacji Zamojskich wskazał jednak nieco inną, i to dzienną datę urodzin poety: 24. października 1558 r.²⁸ Z Bielowskim usiłował polemizować (i to w sposób niepozbawiony logiki) Zygmunt Uranowicz²⁹, obecnie jednak powszechnie przyjmuje się ustalenia Bielowskiego³⁰, zwłaszcza że potwierdziła je (mimo niewielkiej różnicy w dacie dziennej) notatka, odnaleziona przez Wandę Szwarcówną w jednej z ksiąg należących do poety³¹. Według uczonej notatka wyszła spod ręki Simonidesa, ale czy nawet własnoręczna notatka daje pewność co do prawdziwości zawartej w niej informacji? Poeta przecież żył w czasach, kiedy nie prowadzono dokładnej ewidencji urodzin, a wysoka śmiertelność noworodków i niemowląt sprawiała, że nawet w wyższych kregach ówczesnego społeczeństwa nie zawsze troszczono się o odnotowanie dokładnego momentu narodzin dziecka. Nie wiemy w każdym razie, czy sporządzając wspomnianą notatkę Szymonowicz dysponował jakimś dokumentem czy opierał się na rodzinnej tradycji, niekiedy przecież zawodnej. Być może rację mieli dawniejsi uczeni, którzy m.in. na podstawie epitafium znajdującego się

²⁸„W bibliotece ord. Zamojskich [sic] jest rękopism *in folio* z XVII wieku w czerwony aksamit oprawny, mający nadpis: *Varia*, w nim znajdują się niektóre listy Tomasza Zamojskiego i inne przedmioty. Między niemi jest zapissek następujący: *Simon Simonides fundator Academiae Zamoscensis, natus anno 1558 24 Octobris; mortuus anno 1629 5 Maii, hora 9 ante meridiem. Vixit annis 71½*” (*Szymon Szymonowicz*, dz. cyt., s. 194, przyp. 4).

²⁹„Szymon Szymonowicz Bendoński urodził się dnia 24. października 1557 r. we Lwowie [...]. Dnia urodzenia nie podaje żaden z dawniejszych biografów, a z nowszych powiada Węclewski wyraźnie, że dnia urodzenia podać nie może; dopiero August Bielowski podaje nam dokładne daty w tym względzie, a czerpie je z notatki, znajdującej się w księdze rękopiśmiennej bibl. ordyn. Zamojskich [sic] pod napisem ‘*Varia*’. – Rok urodzenia również nie u wszystkich biografów jest wymieniony; ci zaś, którzy go podają, wymieniają rok 1557. Nawet Bielowski w lwowskim „*Dzienniku Mód*” z r. 1847. podaje także rok 1557, zgodnie z innymi, a w dziele *Szymon Szymonowicz*, wydanem r. 1875, wymienia rok 1558. – Na szczególną jednak uwagę zasługuje przytem ta okoliczność, że w tej notatce powiedziano: „*Vixit annis 71½*”, co jest w sprzeczności z podanymi datami, gdyż od 24. października 1558. do 5. maja 1629. jest tylko lat 70½, z czego wynika, że albo w roku urodzenia, albo w liczbie lat zaszła tu pomyłka. Ponieważ zaś tak tu, jako też na nagrobku poety wymieniono, że miał lat 71, przeto uważałem za rzecz słuszną podać r. 1557. jako rok urodzenia jego” (dz. cyt., s. 28). Zastrzeżeń Uranowicza nie podzielił K. Heck, obstając przy dacie zaproponowanej przez A. Bielowskiego (*Szymon Szymonowicz*, cz. 1, dz. cyt., s. 20).

³⁰Tak np. J. Pelc, dz. cyt., s. VIII; *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski*, dz. cyt., s. 209.

³¹*Biblioteka Szymona Szymonowicza*, Lublin 1989, s. 19 („[...] na książce należącej do Solskiego z komentarzami do *Fizyki* Arystotelesa z 1616 r. jest ręką Szymonowicza zrobiona notatka ‘*Simon Simonides natus 1558 Oct[obris] 26*’. Data urodzenia tu zapisana różni się od przyjętej przez biografów Szymonowicza daty 24 października 1558 r.” Tu także fotokopia karty z cytowaną notatką.

w kolegiacie (obecnie katedrze) zamojskiej datę urodzin poety wyznaczyli na rok 1557.

Wątpliwości co do dokładnej daty przyjścia na świat Simonidesa skłaniają do przypomnienia rozstrząsanej dość długo kwestii jego pochodzenia. Chodzi o zarzuconą obecnie, ale interesującą hipotezę o jego ormiańskim rodowodzie. Jako pierwszy sformułował ją osiemnastowieczny pisarz i redaktor *Monitora*, Józef Epifani Minasowicz (nb. ormiańskiego pochodzenia) w dziele *Viri illustres Inclyte Nationis Armenae in Polonia*, którego fragmenty przedrukował Angelo Maria Durini w swojej edycji łacińskich dzieł Szymonowicza³². Powołując się na świadectwo niderlandzkiego humanisty Jerzego Dousy oraz anonimową notatkę w egzemplarzu dzieł Szymonowicza, znajdującym się w Bibliotece Załuskich, Minasowicz zdecydowanie opowiedział się za ormiańskim rodowodem poety, przypominając jednocześnie, że wśród lwowskich Ormian znajdowała się także rodzina Szymonowiczów.

Opinię Minasowicza podzielał ks. Franciszek Siarczyński, który usiłował ją wesprzeć nowymi argumentami:

We Lwowie r. 1557 z ojca Szymona mylnie brzezińskim zwanego, wziął życie. Raz błąd zrobiony i przyjęty nie tylko rzecz wikła, ale i w dalsze błędy prowadzi. Paprocki lub drukarz jego popełnił błąd jeden, odmieniwszy *Brzeżany* na *Brzeziny*. Pierwsze w powiecie lwowskim, drugie w woj. łączyckiem położone było. Błąd ten dał powód następnym. Już tedy Szymonowicz stał się Mazurem, ojciec zrobiony Brzezińskim, syn pisany Szymonowicz z Brzezin; już czyli był Ormianinem rzucona wątpliwość, owszem, aby nim był, zaprzeczano. Ale nie trzeba, jak tylko cierpliwej uwagi, aby Szymonowicza ród i ojczyznę powrócić. Był on w rzeczy samej Rusinem z urodzenia, z pochodzenia Ormianem [sic]³³.

Wywód Siarczyńskiego niemal w dosłownym brzmieniu powtórzył ks. Ignacy Chodynicki³⁴, a ks. Sadok Wincenty Barącz (chyba także nieprzypadkowo Ormianin z pochodzenia) umieścił życiorys Simonidesa w dziele *Żywoty sławnych Ormian w Polsce* (Lwów 1856).

Z poglądami Minasowicza i Baracza rozprawili się zdecydowanie Franciszek Konarski³⁵, Zygmunt Uranowicz³⁶ i Korneli Heck³⁷. Według tego ostatniego polemizować z hipotezą o ormiańskim rodowodem poety „znaczy to tyle, co udowodnić za pomocą całego szeregu argumentów, że gdy

³²*Opera omnia*, dz. cyt., s. 46.

³³*Obraz wieku panowania Zygmunta III*, dz. cyt., s. 351–352.

³⁴*Dykcjonarz uczonych Polaków*, Lwów 1833, t. 3, s. 229.

³⁵*Przyczynek do biografii Szymona Szymonowicza*, „Przewodnik Naukowy i Literacki”, t. VIII, 1880, s. 252–268.

³⁶Dz. cyt., s. 14–23.

³⁷*Szymon Szymonowicz*, cz. 1, dz. cyt., s. 14.

człowiek chodzi, to musi nogami poruszać, lub że pastor luterański musi być wyznania ewangelickiego. Skoro Szymon z Brzezin [ojciec poety] piastował godność ławnika i konsula, to oczywiście musiał być katolikiem. Gdyby był Ormianinem, to byłby mógł być tylko „starszym ormiańskim” (*senior Armenorum*); należeć zaś do zwierzchniego urzędu ławniczego lub radzieckiego mógł jedynie wyznawca rzymsko-katolickiego obrządku³⁸. Następcy Hecka do sprawy narodowości Szymonowica nie powracają, można więc jedynie na prawach ciekawostki zwrócić uwagę, że stosunkowo niedawno poeta trafił do antologii zatytułowanej *Ukraińscy humaniści epoki Odrodzenia*, na dodatek jako autor... ormiańsko polsko-ukraiński³⁹. Fakt ten jest symptomatyczny dla zjawiska, które można określić jako zawłaszczanie znacznej części dziedzictwa dawnej Rzeczypospolitej w krajach byłego ZSRR, przy jednoczesnym, postępującym zapomnianiu tego dziedzictwa w... Polsce.

Hipotezę o ormiańskim rodowodzie autora *Flagellum Livoris* można traktować jako ciekawostkę, tym bardziej, że nie wydaje się ona mieć większego znaczenia dla lepszego poznania i zrozumienia spuścizny poety. Inaczej ma się rzecz z edukacją, która przecież miała wpływ na kształt i charakter jego twórczości. O edukacji Szymonowica wiadomo w gruncie rzeczy niewiele. Pierwsze nauki pobierał zapewne w domu, w którym żywe były tradycje humanistyczne, a następnie w lwowskiej szkole katedralnej, gdzie spędził z przerwami, spowodowanymi zarazą, co najmniej trzy lata (ok. 1570–1575)⁴⁰. W 1575 r. poeta rozpoczął studia na wydziale nauk wyzwolonych (*artium*) Akademii Krakowskiej, uwieńczone bakalau-reatem w 1577 r. W literaturze naukowej powtarza się pogląd, że Szymonowic należał do uboższych studentów Akademii⁴¹. Informacja ta zdaje się stać w sprzeczności z wiedzą o stanie majątkowym ojca poety, który w tym czasie należał już do bogatszych mieszczan lwowskich i zaliczał się do tamtejszego patrycjatu⁴². Także wzmianka w anonimowym żywocie Simonidesa z 1630 r. o uzupełnianiu nauki pod okiem prywatnych nauczycieli (*sub privatis magistris*)⁴³ nie świadczy bynajmniej o ubóstwie lwowskiego studenta. Być może pozycja gracjalisty u magistra Marcina z Urzędowa była

³⁸Szymonowiciana. I. „*Naenia funebris*”. II. *Ojciec Szymonowicza*, Lwów 1900 (odb. z „Eos”), s. 16.

³⁹Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія, Київ 1995, s. 13.

⁴⁰K. Heck, *Szymon Szymonowicz*, cz. 1, dz. cyt., s. 23–25; J. Pelc, dz. cyt., s. IX.

⁴¹H. Barycz, *Szymon Szymonowicz w Uniwersytecie Krakowskim*, [w:] *Prace historyczno-literackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, Kraków 1936, s. 112; J. Pelc, dz. cyt., s. X.

⁴²K. Heck, *Szymon Szymonowicz*, cz. 1, dz. cyt., s. 16–18.

⁴³*Vita Simonis Simonidae*, dz. cyt., s. 106.

tylko wybiegiem, służącym z jednej strony zaoszczędzeniu opłat, z drugiej zaś – stwarzającym lepsze warunki studiowania.

W 1578 r. Szymonowic rozpoczął wykładać na Akademii, wkrótce jednak zaprzestał tej działalności i zrezygnował z ubiegania się o tytuł *magistra artium*. Powody tej decyzji nie są jasne. Henryk Barycz wyraził przypuszczenie, „że na to niedokończenie rozpoczętego biennium bakałarskiego wpłynęło zarzucenie myśli ubiegania się o stopień *magistra artium* i coraz większy pociąg do swobodnego życia literackiego”⁴⁴. Nie wiadomo dokładnie, czy Szymon pozostał jeszcze jakiś czas w Krakowie⁴⁵, czy od razu udał się na studia zagraniczne, które według Kornelego Hecka przypadły na lata 1578–1580, a na pewno zakończyły się przed 1584 r.⁴⁶

Studia te również stanowią zagadkę, nie wiadomo bowiem dokładnie, gdzie i co studiował Szymonowic. Według cytowanej już anonimowej biografii, spisanej raczej przez kogoś zorientowanego w życiu poety, po uzyskaniu bakałareatu udał się on „do Italii, najpłodniejszej rodzicielki szczęśliwych talentów, gdzie rodzą się i stają wielcy mężowie” (*in Italiam beatiorum ingeniorum fertilissimam parentem, ubi et nascuntur et fiunt magni viri*)⁴⁷. Informację taką podał także Starowolski w pierwszym wydaniu *Setnika pisarzy polskich z 1625 r.*, jednak w kolejnej edycji (z 1627 r.) jako miejsce studiów zagranicznych wskazał Francję i Belgię i obecnie ta właśnie wersja jest powszechnie przyjmowana⁴⁸. Do dziś nie wiadomo, gdzie dokładnie studiował Szymonowic. Według monografisty poety „kwestya to mniejszej już wagi. Dla nas wystarczy, że Szymonowicz znalazł się w ognisku najpotężniejszego wówczas ruchu umysłowego, wśród ludzi nowego kierunku, oddanych nauce, z którymi mógł rozmawiać o sprawach żywotnych, o dziełach znakomitych uczonych i poetów”⁴⁹. Takie postawienie sprawy oczywiście nie wyjaśnia niczego, zwłaszcza że wiedza o przebiegu studiów Simonidesa mogłaby rzucić sporo światła na jego twórczość i jego późniejsze kontakty z humanistami zagranicznymi.

Edukacja późniejszego współpracownika wielkiego hetmana nie stanowi bynajmniej ostatniej zagadki w jego biografii. Jak wspomniano na wstępie, niektóre z nich nurtują środowisko naukowe od prawie dwóch

⁴⁴Dz. cyt., s. 122.

⁴⁵Tak uważał H. Barycz, tamże, s. 121–122.

⁴⁶K. Heck, *Szymon Szymonowicz*, cz. 1, dz. cyt., s. 40–41.

⁴⁷*Vita Simonis Simonidae*, dz. cyt., s. 106.

⁴⁸Sz. Starowolski, *Setnik pisarzy polskich albo pochwały i żywoty stu najznakomitszych pisarzy polskich*, przeł. i komentarzem opatrzył J. Starnawski, wstęp F. Biela i J. Starnawski, Kraków 1970, s. 224; J. Pelc, dz. cyt., s. XVI–XVII.

⁴⁹K. Heck, *Szymon Szymonowicz*, cz. 1, dz. cyt., s. 37.

stuleci i *de facto* pozostają nierozwiązane do dziś. Przypomnijmy zatem na koniec trzy spośród nich, wskazane jeszcze na początku XIX wieku przez Michała Hieronima Juszyńskiego w jego nieocenionym *Dykcjonarzu poetów polskich*. Dotyczą one kolejno: nobilitacji poety, uwieńczenia go laurem poetyckim, wreszcie „stanu jego”, tzn. ewentualnej przynależności do stanu duchownego⁵⁰.

Zacznijmy od kwestii ostatniej, może najmniej poważnej i mającej charakter anegdotyczny, niemniej jednak interesującej ze względu na jej związek z drobnym raczej i zapomnianym epizodem z dziejów recepcji dzieł poety. Jak zaznaczył sam Juszyński, „ani sam Szymonowicz nie nazywa się księdzem, ani piszący o nim lub do niego nie dają mu tytułu, którym duchownych czczono”⁵¹. Skąd zatem wątpliwości dziewiętnastowiecznego bibliografa? Ich źródłem były edycje *Sielanek*, w których umieszczono wizerunek poety „w ubiorze duchownym, z kanoniczym *distinctorium*”⁵². Juszyńskiemu chodziło zapewne, podobnie jak Feliksowi Bentkowskiemu⁵³, o staranną, osiemnastowieczną edycję *Sielanek polskich z różnych autorów zebranych* (Warszawa 1778), zaopatrzoną w miedzioryty, z których pierwszy, poprzedzający kartę tytułową, przedstawia medaliony z wizerunkami sielankopisarzy polskich. Medalion umieszczony w prawym, górnym rogu zawiera imaginacyjny portret Szymonowica, rzeczywiście w stroju duchownym i oznakami godności kanonika⁵⁴. Analogiczny wizerunek pisarza

⁵⁰*Dykcjonarz poetów polskich*, t. 2, dz. cyt., s. 236.

⁵¹Tamże, s. 243.

⁵²Tamże, s. 244.

⁵³*Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. 1, dz. cyt., s. 436.

⁵⁴Miedzioryty te mają bogatą dokumentację i warto poświęcić im nieco uwagi. Zostały one wykonane we Francji przez rysownika Ch. D. Eisena (1720–1778) oraz rytownika J. de Longueila (1730–1792). Eisenowi jako modele w polskich strojach pozowali Józef Orłowski i... Tadeusz Kościuszko. Ten ostatni zaprojektował prawdopodobnie także winięty na karcie z wierszem sławiącym ks. Adama Czartoryskiego. Rycina poprzedzająca kartę tytułową, przedstawiająca wizerunki sielankopisarzy polskich w medalionach, stylistycznie różni się nieco od pozostałych i choć sygnowana jest nazwiskami Eisena i de Longueila, jest być może dziełem innego autora. Tak uważał T. Mańkowski, według którego „nie są wykonane według rysunków Eisena zamieszczone w medalionach portreciki sielankopisarzy polskich, zapewne rytowane dopiero w Warszawie, po przystaniu z Paryża płyt miedziorytnicznych” (*Sielanki polskie kopiersztychami ozdobione 1778 r.*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, t. IX, 1948, s. 204). Jeśli rację miał T. Mańkowski, rodzi się pytanie, kto jest autorem medalionów. Może był nim... Tadeusz Kościuszko, znany skądinąd jako niepozabawiony talentu rysownik i twórca akwarel, a według E. Łomnickiej-Żakowskiej autor wspomnianej winięty? Zob. artykuł tejże, *Sztychowane ilustracje do zbioru „Sielanki polskie z różnych autorów zebrane...” z 1778 r. Zagadnienie zgodności tekstu z obrazem*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. XXXVI, 1992, s. 381–402 (tu

znalazł się kolejnej edycji *Sielanek polskich z różnych pisarzy zebranych*, która ukazała się w Warszawie w 1805 r. staraniem Tadeusza Mostowskiego. Co więcej, na stronie 17 tego wydania znalazła się krótka notatka, wyjaśniająca takie właśnie wyobrażenie poety, zarazem jednak mało wiarygodna z powodu zawartych w niej błędów: „Szymon Szymonowicz, przezwany Simonides, zwyczajem wieków swoich, nazwiska sławniejszych w naukach współczesnych, na łacińskie lub greckie przekształcających, urodził się 1553, umarł 1624 roku, mając zatym lat 71. Był obywatelem i kanonikiem lwowskim [...]”⁵⁵. Skąd czerpał autor informację o godności kanonika, nie wiadomo. Juszyński jednak potraktował ją na tyle poważnie, że próbował znaleźć jakieś dodatkowe uzasadnienie tezy o przynależności poety do stanu duchownego. Znalazł je w epigramacie Bartosza Paprockiego, skierowanym do ojca autora *Sielanek* i wydanym w *Ogrodzie królewskim*, drukowanym w Pradze roku 1599:

Medea! Sławna cora krola kolchidzkiego,
Zapomni świat występków okrucieństwa twego,
Tylko nam chciej odmłodzić staruszka Symona,
W tym sławnym mieście Lwowie, jak niegdyś Arona,
Aby on, odmłodniejszy swe sędziwe lata,
Z biodr swych cnotę rozradzał w tym okręgu świata.
Bo acz nam synem sławnym dość k myśli dogodził,
Wszak czyni gwałt naturze, ażeby nie rodził⁵⁶.

Juszyński opatrzył ten tekst następującym komentarzem:

Cóż znaczy ten gwałt naturze? Ja rozumiem, że tego tekstu nie może być inna glossa, jak tylko że obrał sobie stan duchowny. Ale dlaczegoż nie zniewolono go do przyjęcia jakiegokolwiek stopnia w hierarchii kościelnej? Czemuż jego talenta i wzgłędy u tyłu możliwych nie zjednały mu chleba duchownego? Jeżeli znowu przyjął tylko suknią, ale nie święcenia kapłańskie, cóż znaczy ów epigramm Paprockiego? Dlaczegoż starał się o nobilitację? Itd. Czas tylko i starania, z pomocą większych sposobności, odkryć mogą, w jakim stanie żył Szymonowicz⁵⁷.

Kwestii rzekomej przynależności zamojskiego poety do stanu duchownego nie podjął (poza Juszyńskim) poważnie chyba żaden uczony, wyjąwszy Stanisława Węclewskiego, który poświęcił jej nieco uwagi⁵⁸. Jednak jeszcze w 1863 r. w opublikowanym na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”

także pełna dokumentacja ikonograficzna tomu z 1778 r. oraz fotografie niektórych dzieł T. Kościuszki).

⁵⁵*Sielanki polskie, z różnych pisarzy zebrane*, edycja Tadeusza Mostowskiego, Warszawa 1805, s. 17.

⁵⁶Cyt. za: Juszyński, dz. cyt., s. 244.

⁵⁷Tamże.

⁵⁸Kwestię tę poruszył omawiając łacińską *Nenia funebris [...] de morte Jacobi Gorscii*: „Dla biografii zaś Szymonowicza początek trenu tego niemałej jest jeszcze wagi, bo na

artykuły na temat sielanki znalazły się ilustracje niejakiego Polkowskiego, wzorowane najwyraźniej na medalionach z wcześniejszych edycji *Sielanek polskich z różnych autorów zebranych*, wśród nich portret Szymonowica w stroju duchownym⁵⁹. Faktem powszechnie znanym jest to, że Szymonowicz umarł w stanie bezzennym. Dodać na marginesie warto, że badacze jego łacińskiej twórczości zauważają w niej silne akcenty antyfeministyczne⁶⁰, a wizerunki poety jako duchownego są ciekawostką interesującą samą w sobie.

Wśród wątpliwości nasuwających się w związku z biografią Szymonowica ks. Juszyński na pierwszym miejscu wymienił sprawę jego nobilitacji. Autor *Dykcjonarza* nie znał jeszcze aktu nobilitacji, wydanego dopiero przez Augusta Bielowskiego⁶¹, z którego jednoznacznie wynika, że autor *Sielanek* został włączony do stanu szlacheckiego w roku 1590 w dowód uznania dla jego talentu i twórczości. Na mocy tego aktu pisarz miał się posługiwać herbem Kościesza, skądinąd nie bardzo wiadomo, dlaczego właśnie nim⁶². W związku z nobilitacją Juszyński zastanawiał się, czy przodkowie poety, pochodzący z Mazowsza, nie należeli już do szlachty, na co zdaje się wskazywać kilka argumentów przytoczonych przez bibliografa. Kolejna wątpliwość dotyczy nazwiska, jakim niekiedy posługiwał się poeta:

nim oprócz można po części dowód, iż poeta nasz nie był księdzem, jakim go niektórzy wydawcy sielanek w obrazku przedstawiają. «Gdyby nie było grzechem», tak rozpoczyna tren, «świeckim moim językiem wymówić słowo natchnione [...]». Język swój świeckim nazywa zapewne tylko dlatego, że nie był osobą duchowną”. *Wiadomość o życiu i pismach Szymona Szymonowicza*, dz. cyt., s. 169–170. Do sprawy tej autor ponownie powrócił na s. 190, polemizując z Juszyńskim i jego interpretacją epigramatu Paprockiego.

⁵⁹W. Maleszewski, *Sielanka*. (*Wyjątek z moich studiów*), „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nr 176, s. 52.

⁶⁰Tak np. K. Heck zwraca uwagę na scenę w *Castus Joseph*, w której Jempсар, odrzucona przez Józefa „nie przyjmuje pociechy od chóru i ostatecznie ona, kobieta, rozplywa się, jak uniesiony gniewem Hippolitos, w skargach na kobiety. Szczególnie rażącym i niemal potwornym wydaje się w ustach niewiasty wyrzekanie na macierzyństwo. Naśladownictwo i osobista niechęć poety do kobiet popchnęły tu Szymonowicza do kroku, zupełnie niestosownego!” (*Szymon Szymonowicz*, cz. 1, dz. cyt., s. 92). E. J. Głębička zwraca z kolei uwagę na niemal zupełny brak kobiet w łacińskich utworach poety (z wyjątkiem dramatów – *Castus Joseph* i *Pentesilea*). *Szymon Szymonowicz – Poeta Latinus*, dz. cyt., s. 152.

⁶¹Dz. cyt., s. 199–200 („Szymonowicz wyniesiony w stan szlachty otrzymuje herb Kościesza i przydomek Bendońskiego”). Akt nobilitacji ogłosił także S. K. Kuczyński, *Nobilitacja Szymona Szymonowicza*, „Rocznik Lubelski” XXV-XXVI (1983–1984), s. 40–43.

⁶²S. K. Kuczyński, dz. cyt., s. 35 („Z nadaniem tytułu wiązały się uprawnienia do herbu. Szymonowicz otrzymał używany przez kilka dziesiątków rodzin szlacheckich herb Kościesza. Nie znamy powodów, dla jakich poeta obdarzony został tym właśnie herbem. Ani wśród jego znajomych, ani nawet wśród ludzi skupionych wokół Jana Zamoyskiego nie znajdujemy osoby, od której mogłaby pochodzić owa Kościesza”).

Bendoński. Wbrew spotykanym w dawniejszych opracowaniach opiniom akt nobilitacji nie wspomina nic o tym przydomku, urobionym najprawdopodobniej od nazwy Będzina (Bendonia), w którym Zamoyski zawarł ugodę z Habsburgami po elekcji Zygmunta III. Tak np. Bielowski pisał: „[...] w roku 1590 na wniesienie posłów ziemskich, a głównie za przyczynieniem się Zamoyskiego i innych niektórych panów, obdarzony został nasz poeta przez Zygmunta III na sejmie warszawskim dnia 18 kwietnia klejnotem herbowym Kościesza i wpisany w poczet szlachty pod imieniem Szymona Simonidesa Bendońskiego”⁶³. Zastanawia jednak fakt, że w zachowanych dokumentach i wydaniach dzieł Szymonowica nazwisko to pojawia się zaledwie trzykrotnie: w nagłówku wiersza w dziele Tomasza Dresnera *Institutionum iuris Regni Poloniae libri IV*, wydanym w Zamościu w 1613 r., w liście do Tomasza Zamoyskiego z 4. II 1614 r. oraz w łacińskiej elegii ofiarowanej Szymonowi Birkowskiemu z okazji jego ślubu z Zofią Moździarską, powstałej i wydanej w Zamościu w 1614 r.⁶⁴ Jeśli przydomek *Bendonski* miał jakikolwiek związek z nobilitacją, dlaczego poeta posłużył się nim dopiero ponad dwadzieścia lat później? Nietrudno też zauważyć, że pojawia się on trzykrotnie w krótkim odstępie czasu – ok. 1613–1614 r. Dlaczego ani wcześniej, ani później poeta się nim najwyraźniej nie posługiwał? Na te pytania brak odpowiedzi. Według J. K. Hecka mogło to mieć związek ze zmianą zapatrywań poety na wartość klejnotu szlacheckiego („duma z bycia mieszczaninem ustąpiła wobec szlachectwa”) lub z nieznanymi bliżej przykrościami, jakie w tym czasie spotkały pisarza⁶⁵. Również Stefan Krzysztof Kuczyński w rozprawie poświęconej nobilitacji Simonidesa nie zdołał rozwikłać zagadki nazwiska *Bendoński*, zwrócił jedynie uwagę na niejakiego Pawła Bendońskiego herbu Nałęcz, muzyka królewskiego, który pojawia się w źródłach z 1594 r.⁶⁶

Ostatnia tajemnica w życiorysie Szymonowica, dostrzeżona przez ks. Juszyńskiego, wiąże się z uwieńczeniem poety laurem poetyckim przez papieża Klemensa VIII w nagrodę za poemat biblijny *Joel Propheta*. Źródłem informacji o tym wydarzeniu jest *Setnik pisarzy polskich* Szymona Starowolskiego oraz anonimowa biografia z 1630 r., w której czytamy, że posłowie papieża znaleźli poetę w niskiej chatce, gdzie wręczyli mu oznaki przysługujące twórcom uwieńczonym oraz dar, zapewne pieniężny⁶⁷. We-

⁶³A. Bielowski, dz. cyt., s. 188.

⁶⁴Tamże, s. 152; J. K. Heck, *Szymon Szymonowicz*, cz. 2–3, Kraków 1903, s. 152.

⁶⁵Tamże, s. 152–153.

⁶⁶Dz. cyt., s. 39.

⁶⁷„Interea quoque cum Joelem prophetam versu illo admirabili suos entusiasmos pangentem pontifici O. M. Clementi VIII dedicassent, ab eodem laureati poetae titulo ac insi-

dług Kornelego Hecka „niskim domkiem wiejskim, w którym według nieznanego biografy, mieli zastać Szymonowica wysłańcy papieża, byłaby albo letnia siedziba poety w Brzuchowicach albo któryś z małych dworców ojcowskich na halickim przedmieściu Lwowa”⁶⁸. W prawdziwość relacji anonimowego biografy powątpiewał m.in. Stanisław Węclewski⁶⁹, jednak przyjmowali ją m.in. D. Janocki, F. Bentkowski, a współcześnie Janusz Pelc⁷⁰ i Zbigniew Nowak. Ten ostatni pisał: „Niecóż później, bo w 1593 r. otrzymał Szymonowic kolejny dowód wysokiego uznania, wieniec poetycki od papieża Klemensa VIII za poemat *Joel propheta*”⁷¹.

Czy rzeczywiście tak było? Michał Juszyński przytoczył dwa poważne argumenty przemawiające przeciwko wersji Starowolskiego i anonimowego biografy poety. Po pierwsze: „W roku 1590 dnia 28 marca pisząc do niego [Stanisław] Reszka z Rzymu podpisuje mu: *Simoni Simonidae Poetae Laureato*, a Klemens roku 1591 dopiero wstąpił na papieżstwo”⁷². Jeśli więc już w początkach 1590 r. Szymonowic był poetą uwieńczonym, to na pewno nie przez Klemensa VIII. Argument ten stosunkowo łatwo uchylić, przypominając (za Aleksandrem Tyszyńskim⁷³ i Zygmuntem Uranowiczem⁷⁴), że zbiór listów Reszki ukazał się drukiem w 1594 r. i być może dopiero wtedy, *ex post*, w nagłówkach listów do Szymonowica dodano wszędzie wyraz *laureatus*. Juszyński przytacza jednak jeszcze jedno świadectwo przemawiające na korzyść jego wątpliwości. Oto Kasper Miaskowski w drugim wydaniu swojego *Zbioru rytmów* (1622) opublikował wiersz *Do Symona Symonidesa*, w którym czytamy:

Szczęście mi nie zdarzyło, aby oko moje
wejrzało na uczoną twarz i czoło twoje,
zdobne różdżką bobkową, którąc on pan włożył
(oby nam na te trudne czasy znowu ożył!)⁷⁵.

Według Juszyńskiego Miaskowski „pewnie tu nie rozumie Klemensa

gnibus, praeterea vero honorario inclyto donatus erat per eos nuntios, qui cum ipsum in humili tugurio commentantem reperissent, cum Democrito philosopho Deo etiam huiusmodi casam inhabitare novo argumento confessi sunt” (*Vita Simonis Simonidae*, dz. cyt., s. 107).

⁶⁸Szymon Szymonowicz, cz. 1, dz. cyt., s. 131.

⁶⁹Wiadomość o życiu i pismach Szymona Szymonowicza, dz. cyt., s. 181.

⁷⁰Dz. cyt., s. XXXIV.

⁷¹Ostatni wielki poeta polskiego renesansu – Szymon Szymonowicz, dz. cyt., s. 436.

⁷²Dykcjonarz poetów polskich, dz. cyt., s. 241.

⁷³Szymonowicz i jego sielanki, [w:] tenże, *Wizerunki polskie. Zbiór szkiców literackich*, Warszawa 1875, s. 94.

⁷⁴Żywot Szymona Szymonowicza Bendońskiego, dz. cyt., s. 60.

⁷⁵Zbiór rytmów, wyd. A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 1995, s. 272.

VIII⁷⁶ i sugeruje, „iż albo Stefan [Batory] schyłek swojego życia, albo początek panowania Zygmunt III uświetnili uwieńczeniem Szymonowicza⁷⁷”.

Wątpliwości autora dykcjonarza podzielał Franciszek Siarczyński⁷⁸ oraz, jak już wspomniano, Stanisław Węclewski, który jednak opowiadał się za uwieńczeniem poety przez hetmana Zamoyskiego⁷⁹. Niekonsekwentnie na ten temat wypowiedział się August Bielowski, który w tonie aprobatoryjnym przytoczył relację anonimowego biografę, a jedynie w przypisie wyraził swoje wątpliwości pisząc:

Poetę pierwszego rzędu nazywano niekiedy uwieczonym poetą, bez względu na to, czy ceremonia wieńczenia odbyła się istotnie, lub nie. W takim znaczeniu był nasz Szymonowic poetą uwieczonym, odkąd ukazał się poemat jego *Flagellum Livoris*, który w dość krótkim czasie dwóch wydań się doczekał. Atoli z wierszów Miaskowskiego wypada wnosić, że Szymonowic istotnie był wieńczony i to przez osobę świecką [...] ⁸⁰.

Za uwieńczeniem poety przez Zamoyskiego i nuncjusza „wskutek pełnomocnictwa papieża” opowiedział się również Aleksander Tyszyński⁸¹. Podobnie uważał Zygmunt Uranowicz, nie wykluczając jednak ponownego wyróżnienia laurem poetyckim przez papieża⁸². Nie rozwikłał zagadki także Korneli Heck, dopuszczając różne możliwości:

Z toku niniejszej monografii wynika jasno, że wieńca na skronie jego nie włożył z pewnością Stefan Batory. Uwiecznył go najlepiej sam Zamoyski przez powyższe nadania i przez opasanie włóczni herbowych wieńcem z wawrzynu. Najprędzej jeszcze wieńiec rzeczywisty mógł mu przesłać później po wydania Joela papież Klemens VIII (1592–1605) [...] ⁸³.

Z dwudziestowiecznych badaczy do sprawy powrócił Stefan Krzysztof Kuczyński, który powątpiewał w „formalne uprawnienia kanclerza do nadawania tytułu ‘poety uwieczzonego’ i ozdabiania wieńcem” i uznał sprawę za nierozstrzygniętą⁸⁴. Wątpliwości te potęguje fakt, że o wyróżnieniu

⁷⁶Dykcjonarz poetów polskich, dz. cyt., s. 243.

⁷⁷Tamże, s. 240.

⁷⁸Obraz wieku panowania Zygmunta III, dz. cyt., s. 253–254 („Nie ma wątpliwości, że był laureatus poeta, bo spółcześni tak go piszą i ten mu zaszczyt zgodnie przyznają. Lecz aby ten wieńiec od rzeczonego Papieża [Klemensa VIII] otrzymał, pozwolić nie można. [...] Nie byłże to raczej skutek przesady w pochwałach, iż wybornego poetę uwieczonym zwano, choc nim nie był w istocie?”)

⁷⁹Wiadomość o życiu i pismach Szymona Szymonowicza, dz. cyt., s. 177–178.

⁸⁰Szymon Szymonowic, dz. cyt., s. 181.

⁸¹Dz. cyt., s. 94.

⁸²Dz. cyt., s. 60, 62.

⁸³Szymon Szymonowicz, cz. 1, dz. cyt., s. 131.

⁸⁴Nobilitacja Szymona Szymonowicza, dz. cyt., s. 37. Ostatnio do sprawy tej odniosła się E. J. Głębička: „Przypomnijmy, że kwestia, czy Szymonowic był formalnie poeta laureatus

poety wieńcem laurowym, podobnie jak o nadanym mu w 1590 r. tytule poety królewskiego (*poeta regius*) milczą dokumenty bezpośrednio związane z pisarzem, jak np. jego listy (to akurat można tłumaczyć skromnością autora), a także epitafium w kolegiacie zamojskiej, po którym można by było spodziewać się typowych dla tej formy pochwał i przypomnienia zasług osoby zmarłej. Wobec podnoszonych od prawie dwustu lat wątpliwości dziwi także jednoznaczne opinie w nowszych opracowaniach, w których hipotezy biograficzne przybierają postać pewników niewymagających uzasadnienia.

Przytoczone przykłady zdają się potwierdzać sformułowaną w tytule artykułu tezę, że Szymon Szymonowicz pozostaje poetą pod wieloma względami nieznanym, także dla osób na co dzień zajmujących się dawną literaturą i kulturą. Oczywiście, główną przyczyną tego stanu rzeczy jest brak źródeł, ale chyba nie tylko. Wydaje się, że pewną odpowiedzialność ponoszą także dwudziestowieczni badacze, którzy w reakcji na przerost dziewiętnastowiecznego biografizmu niechętnie zajmowali się życiem pisarzy. Wystarczy przeczytać początek klasycznego już artykułu Janusza Sławińskiego z 1975 r. na temat biografii pisarza jako jednostki procesu historycznoliterackiego, by przekonać się, na jak daleki plan zeszyły badania nad życiem pisarzy:

Polemika z nadużyciami biografizmu w historii literatury miałaby dziś wszelkie cechy walki z wiatrakami. Na próżno teraz szukać wyznawców biografizmu w tych jego wersjach, z którymi spór wiedli przed półwieczem i później przedstawiciele ergocentrycznego nurtu myśli literaturoznawczej – rosyjscy formaliści, fenomenologowie czy Nowi Krytycy. [...] Biografizm nie jest dziś odczuwany ani jako zagrożenie, ani jako szansa. Po prostu wypadł z żywotnego obecnie repertuaru orientacji metodologicznych historii literatury, stał się zabytkiem⁸⁵.

W świetle opisywanej przez Sławińskiego postawy metodologicznej nie dziwi fakt, że podczas gdy pojedynczym utworom poświęca się kolejne rozprawy⁸⁶, to we wspomnianej książce Ewy Jolanty Głębińskiej życiorys

(tzn. ukoronowany wieńcem laurowym przez papieża lub cesarza) do dziś pozostaje nierozstrzygnięta, zapewne jednak racje ma Stefan Kuczyński [...], uznając to za tytuł grzesznościowy i wyraz uznania dla wysokiej rangi poety w *Respublica Litteraria*” (*Szymon Szymonowicz – Poeta Latinus*, dz. cyt., s. 88, przyp. 96).

⁸⁵*Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, [w:] tenże, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2001, s. 162.

⁸⁶Tytułem przykładu można wskazać dwie ostatnie rozprawy na temat *Żeńców*: P. Stępień, „*Na niebie wszystkie rzeczy dobrze są zrzędzone*”. *Harmonia wszechświata a mikrokosmos folwarku. O „Żeńcach” Szymona Szymonowicza i ich związkach z myślą neoplatońską*, [w:] *Inspiracje neoplatońskie literatury staropolskiej*, red. A. Nowicka-Jeżowa, P. Stępień, Warszawa 2000, s. 163–202; R. Dąbrowski, „*Na niebie wszystkie rzeczy dobrze*

poety zajmuje niecałe dwie strony...⁸⁷, a w rozważaniach na temat życia autora uczeni ograniczają się do powtarzania ustaleń poprzedników. Od powstania artykułu Janusza Sławińskiego minęło jednak ponad trzydzieści lat i wydaje się, że sytuacja zmieniła się na tyle, że można znowu powrócić do biografii pisarza jako pełnoprawnego obiektu badań historycznoliterackich. Potrzebę taką zgłaszają niektórzy uczeni, jak np. Stefan Sawicki, który pisze:

Nie można jednak zapomnieć [...], że za jakościami czy wartościami, z którymi spotykamy się w literaturze, obecny jest ostatecznie autor i macierzysty kontekst utworu. Że jednak nie odbiorcy, choćby najwspanialszy, tworzą dzieła czy arcydzieła, i że to ich – autorów – darami karmi się ludzka kultura. [...] Czy nie warto powrócić do bardziej naturalnego „autora”, rozumiejąc przez tę nazwę konkretnego człowieka w jego funkcji (roli) twórcy-pisarza? Wszystko jest przecież w utworze od niego zależne⁸⁸.

Z takich założeń metodologicznych autor wyprowadza też konkretny postulat badawczy: „Sądzę też, że nadszedł czas, aby pomyśleć o zbliżeniu do autora przez odrodzenie monografii jednego pisarza, niekoniecznie budowanej naturalnie diachronicznie, wzdłuż biografii twórcy, choć czasem taki właśnie układ może okazać się najlepszy [...]”⁸⁹. Wydaje się, że realizacja takiego właśnie postulatu w odniesieniu do Szymona Szymonowicza jest jak najbardziej wskazana. Monografia poety, obejmująca jego życie i całą twórczość, a więc także w języku łacińskim, mogłaby stać się najlepszym sposobem na przybliżenie zamojskiego poety współczesnym i przyszłym miłośnikom staropolskiej kultury literackiej. Byłaby też spełnieniem postulatów Wilhelma Bruchnalskiego, który przy okazji trzechsetnej rocznicy śmierci Szymonowicza wskazywał na „konieczność stworzenia nowej, opartej na świeżych postawach, naukowej biografistyki i metodami jej kierowanej biografii Szymona Szymonowicza” oraz „publikacji dzieł Szymonowicza i dzieł tych rozbioru”⁹⁰. Fakt, że po prawie osiemdziesięciu latach

są zarządzane”. Uwagi o „Żeńcach” Szymona Szymonowicza, [w:] *Rzeczy minionych pamiętać. Studia dedykowane Profesorowi Tadeuszowi Ulewiczowi w 90. rocznicę urodzin*, red. A. Borowski, J. Niedźwiedz, Kraków 2007, s. 121–132 (nb. autor ostatniego artykułu nie wspomina nigdzie pracy swego poprzednika...).

⁸⁷Szymon Szymonowic – *Poeta Latinus*, dz. cyt., s. 7–8.

⁸⁸O sytuacji w metodologii badań literackich, [w:] tenże, *Wartość – Sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologicznoliterackie*, Lublin 1994, s. 44–45.

⁸⁹Tamże, s. 45.

⁹⁰*Postulaty badań nad twórczością Szymonowicza*, [w:] *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Szymona Szymonowicza w Zamościu we wrześniu 1929*, Zamość 1930, przedruk w: tenże, *Między średniowieczem a romantyzmem*, wybór i oprac. J. Starnawski, Warszawa 1975, s. 172–174.

postulaty te nadal są aktualne, stanowi niewątpliwie wyzwanie dla historyków literatury i daje nieco do myślenia przy okazji kolejnego jubileuszu Simonidesowego...

Paweł Próchniak

Lublin

Leśmian: cienistość istnienia (prolegomena)

1.

Leśmian jest rówieśnikiem Leopolda Staffa. Podobnie jak autor *Snów* o *potędze* przeczytał uważnie dzieła Nietzschego i Bergsona. Czytał symbolistów i nie mało się od nich nauczył. I chociaż przed I wojną – w roku 1912, a więc u schyłku Młodej Polski – ukazała się tylko jedna książka poetycka Leśmiana: *Sad rozstajny*, pierwszy z czterech tomów jego poezji, chociaż najważniejsze wiersze opublikuje w okresie międzywojennym, to przecież Leśmian jest na wskroś młodopolskim pisarzem.¹ I nie tylko dlatego, że dzielił z artystami przełomu wieków przeświadczenie o szczególnie doniosłym powołaniu sztuki, o jej fundamentalnym znaczeniu dla ludzkiego bycia w świecie niegotowym, otwartym, nieskończenie bujnym i jednocześnie – wówczas odczuwano to szczególnie mocno – trawionym przez pustkę. Pośród znamion leżących u podstaw historycznoliterackich przyporządkowań istotną rolę odgrywa metafizyczna inklinacja, którą autor *Łąki* dzieli z twórcami swojego pokolenia. Ale jest i inny powód, bardziej zasadniczy, dla którego Leśmian jawi się jako młodopolski poeta. Rzecz

¹Maria Podraza-Kwiatkowska w sposób zdecydowany umieszcza „poezję Bolesława Leśmiana w epoce poprzedzającej pierwszą wojnę światową; w epoce wpływu filozofii Bergsona i panowania ideologii czynu”; argumentacja autorki *Wolności i transcendencji* jest mocna i przekonująca, a przy tym uwzględnia oczywisty fakt, że „Poeci wybitni z trudem dają się ująć w ramy klasyfikacji historycznoliterackiej” (M. Podraza-Kwiatkowska, *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*, [w:] idem, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 339). Podobnie rzecz widzi Anna Czabanowska-Wróbel; w zakończeniu rozprawy o debiutanckiej książce poety pisze krakowska uczona: „Później wydane (choć nie zawsze później napisane) wiersze pozwalają dopowiedzieć coś do interpretacji utworów z pierwszego tomu i uznać motywy, które tam mogły wydawać się jedynie przypadkowym elementem, za ważny składnik Leśmianowskiej wizji świata. Wizja ta nie narodziła się od razu gotowa i skończona, ale też nie rozwijała się drogą przemian i nagłych zwrotów. Była potencjalnie zawarta w pierwszym wystąpieniu poetyckim i niejako organicznie rozrastała się zeń jak z zawiązków, które nie mogą zmienić się w nic innego jak tylko w to, czym były od początku” (A. Czabanowska-Wróbel, *„Pieśni nie o sobie”. U początków poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Lektury polonistyczne. Pozytywizm – Młoda Polska*, t. 2: *Od realizmu do preekspresjonizmu*, pod red. G. Matuszek, Kraków 2001, s. 171).

w języku. Niezwykła, wyrazista, dobrze rozpoznawalna, i – co ważniejsze – absolutnie niepowtarzalna dykcja tej poezji jest odmianą młodopolszczyzny. To właśnie bezprzykładny – rozpasany i rozpaczliwy – język Młodej Polski, ta zawzięta i w istocie kuriozalna bezkompromisowość stylu poezji tamtej epoki, ta nieodparta potrzeba odpowszechniania mowy, i za jej sprawą uniezwyklania rzeczy, zjawisk i doznań, leży u podstaw języka autora *Napoju cienistego*.²

2.

W roku 1913 pisał Leśmian:

Grać trzeba słowom do tańca. [...] i słowa tańczą. Życie w czasie ich tańca uroczyscieje i przeźroczyścieje. Każdy szczegół tego życia nabiera głębszego znaczenia, nawiązuje rytmiczną spójnię z całym światem. Dni powszednie pierzchają, aby ustąpić miejsca dniom świątecznym.³

Po latach, tuż przed śmiercią, dodawał:

Słowa idą w ślad za rytmem przewodnim jak za nicią Ariadny. Najpierw rytm, a potem słowa. Idą w ślad za tym śpiewnym nawoływaniem, które je wabi i pociąga, i zmusza do ułożenia tak właśnie, ażeby stały się niespodzianką, objawieniem – czymś żywotniejszym od samego życia.⁴

W przekonaniu autora *Łąki* prawdziwa poezja to „bal tańczący” słów – płaś wyrazów, które w tańcu doznają „uniesień, zapomnień, oszołomień!”⁵

²Na dziwaczność „młodopolszczyzny” zwracano uwagę wielokrotnie. Wyjątkowo ostro kwestię tę stawia Czesław Miłosz w szkicu *Od początku tamtego stulecia*, gdzie powiada, że językowe ekscesy Młodej Polski widziane z perspektywy XXI wieku przypominają o „coś w rodzaju litości i trwogi”, oraz że dykcja tamtej epoki „stanowi szczególnie rozdział w dziejach polszczyzny” i „Można tylko zadać pytanie, jak to się stało, że po języku, w którym pisali Ignacy Krasicki, Stanisław Trembecki, Kajetan Koźmian, Adam Mickiewicz, Aleksander Fredro, Bolesław Prus oraz Józef Ignacy Kraszewski, zdarzyło się polszczyźnie coś podobnego”; przytaczam te mocne (i niesprawiedliwe) zdania, bo sąsiadują one w cytowanym szkicu z równie mocno brzmiącą tezą, że z liryki Młodej Polski „ocalała tylko poezja Leśmiana, który jest niespodziewanym zupełnie zjawiskiem, bo przyrównać go można do muchy na lepie młodopolskiego języka, która bzyka i podrywa się do lotu”, a mowa – dodajmy – o poecie, który pokoleniu Miłosza w latach międzywojnia (choć zapewne i dłużej) wydawał się – jak wyznaje autor *Ocalenia* – „jedynie balladową odroślą Młodej Polski” (Cz. Miłosz, *Od początku tamtego stulecia*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 71: dodatek „Plus-Minus”, s. 1). W odniesieniu do twórczości Leśmiana na tendencję „do odpowszechniania językowego wyrazu” i szerzej: na językowe „uniezwyczajanie rzeczy i zjawisk” zwraca uwagę Stanisław K. Papierkowski w rozprawie *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964, s. 199.

³B. Leśmian, *Jadwiga Lipińska: »Pierścień«, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 12, [w:] idem, *Szkice literackie*, oprac. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 362.*

⁴B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, „Rocznik PAL”, 1937–1938, Warszawa 1938, [w:] idem, *Szkice...*, s. 84.

⁵B. Leśmian, *Jadwiga Lipińska: »Pierścień«...*, s. 362.

I właśnie ten rytm tańca, rytm wiersza – wyprowadza słowa z głębi labiryntu, z ciemności, z miejsca grozy, w którym życie ma twarz Minotaura. To falowanie rytmu zestrąja świat rzeczy z rzeczywistością słów i niczym fala unosi ich sens ku innym brzegom istnienia, w stronę nieznanymi archipelagów, na wody tajemnicy. W programowym szkicu *Rytm jako światopogląd* powiada poeta, że „Myśl, rozkołysana rytmem, nabiera tych żywiołowych falowań i tej zmienności, która ją z samym życiem wiąże”, zaś słowa poddane sile „śpiewnej pokusy” rytmu „zdobywają na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciągłego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytywnej treści wabiącego je ku sobie istnienia”.⁶ Z takich przeświadczeń wyrasta poezja świadoma swojej artystycznej siły, poezja, której stawką jest świat. Pod piórem Leśmiana ma ona młodopolski kontur, wiele zawdzięcza secesyjnej wyobraźni. Ale jest też na wskroś nowoczesna, również tam, gdzie słychać wyraźnie dziewiętnastowieczny zaśpiew. Ten zakorzeniony w dykcji poematu – narracyjny, epicki, skupiony na opowiadanej historii:

Tchu nie stało wieczności! Nie drgnęły upały!
 Świat i zaświat tym samym snem nieruchomiały.
 Nie bruździły się trawy, nie skrzypiały krzaki,
 Nie szumiały mangowce, nie śpiewały ptaki.
 Jedna cisza – od nieba, a druga – od lasu –
 Cisza ciszy – nie słyszy... Czas nie czuje czasu...⁷

I ten balladowy – zniewalający, niemal hipnotyczny:

Niczyich oczu ani ust! I niczyjego w kwiatach losu!
 Bo to był głos i tylko – głos, i nic nie było, oprócz głosu!
 [...]
 I była zgroza nagłych cisz! I była próżnia w całym niebie!
 A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?

(*Dziewczyzna*)

3.

Leśmian jako poeta niemal do końca życia – a zmarł w roku 1937 – pozostawał w cieniu. Przez młodszych pisarzy, pojawiających się na literackiej scenie po I wojnie, i przez ich czytelników, liryka autora *Łąki* odbierana było – już w roku 1920 – jako „poezja z innej epoki”, a jemu

⁶B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, „Prawda” 1910, nr 43, [w:] idem, *Szkice...*, s. 67, 66.

⁷B. Leśmian, *Dżananda*, [w:] idem, *Poezje*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 251 (dalej przytoczenia za tą edycją sygnuję tytułem wiersza).

samemu przydzielano wówczas raczej peryferyjne miejsce na mapach polskiej literatury.⁸ Dzisiaj nie mamy wątpliwości, że ten poeta „spojrzystości”, „nocy nietutejszej”, „w nicość śniącej się drogi”, „innej jawy, niż jawa Istnienia”, jest jednym z najważniejszych pisarzy polskiego języka.⁹ Jego poezje to – posłużmy się niemodnym dziś terminem – arcydzieło polskiego modernizmu. Ale ranga Leśmiana – podobnie jak Kochanowskiego czy Mickiewicza – bierze się nie z tych historycznych, czy historycznoliterackich dystynkcji. Jego wiersze sprawiły, że polszczyzna zyskała nowy i – w istocie – nieoczekiwany kształt, że zyskała rejestry, o których wcześniej nie śniło się pisarzom. To za sprawą Leśmiana możemy dziś myśleć i mówić o sprawach zarazem ciemnych i fundamentalnych, o obszarach tego, co nieoswojone, nieokreślone, nieobecne, słowem, o tej aurze doznań, iluminacji, przeczuć, poszukiwań, dla których nikt przed autorem *Srebronia* nie stworzył języka.

4.

W eseju *Z rozmyślań o Bergsonie* pisał poeta: „Cokolwiek czynimy, jest to zawsze i tylko istnieniem”.¹⁰ Jacek Trznadel powiada, że dzieło autora *W nicość śniącej się drogi* to „skupione, intensywne uczestnictwo w istnieniu”.¹¹ Władysław Stróżewski ujmie rzecz od innej strony i powie, że „Leśmian jest poetą istnienia”.¹² Czynność istnienia i czynność pisania wierszy spotykają się „W cienistym istnień bezładzie” (*Znikomek*), „w tym bycie, co narzucił się światu” (*Zachód*), „w mrokach ziemi” (*Tu jestem...*), „Nad brzegami zgęstwionych nicości” (*Nad grobem*). W tych wierszach istnienie pączkuje, rozkrzewia się, rozrasta – biegnie w nieskończoność ścieżkami, które porzucają swoje źródła, odrywają się od siebie nawzajem, zaczynają wieść samodzielne, bujne życie, mnożą się, mrowią, tworzą nagłe delty, ruchliwe ujścia, płynne archipelagi nowych sposobów istnienia. Świat tej poezji jest bezgranicznie otwarty. I jest też nieskończenie zmienny. Taki

⁸Posługuję się sformułowaniem Adama Ważyka, który wspomina: „Był to rok 1920. Burza poetycka szalała. Nazwać *Łąką* zbiór wierszy w tym czasie, kiedy poezja obalała rogatki i wkraczała do miast! [...] *Łąka* leżała na stoliku jak anachronizm wycięty w prostokąt. [...] Była to poezja z innej epoki, tylko, że autor chodził między nami.” (Idem, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 154, 155).

⁹Parafrazuje: B. Leśmian, *Poezje...*, s. 303, 309, 327, 343.

¹⁰B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, „Nowa Gazeta” 1910, nr 375, [w:] idem, *Szkice...*, s. 40.

¹¹J. Trznadel, *Leśmian dzisiaj*, [w:] idem, *Ocalenie tragizmu. Eseje i przekłady*, Lublin 1993, s. 18.

¹²W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, [w:] idem, *Istnienie i sens*, Kraków 2005, s. 215.

świat nie ma fundamentu, nie ma dna. Jest podszyty otchłanią, zawieszony nad przepaścią, uchwycony jedynie na chwilę, tuż przed wychyleniem się w milczącą ciemność tego, co wciąż pozostaje okryte nieistnieniem. Leśmian na różne sposoby wyostrza – jak czytamy w wierszu *Wobec morza* – „istnienia dwuznaczność i zwiewność”. Wie, że świat trwa przy człowieku – „Śmiertelny, bujny!”, ale wie też, że ów świat trwa w ciemności, w zwarciu rzęs „na mgnienie”, że w swej istocie –

Jest tu, gdzie zgroza, niewiara twa
I sen twój czujny!

(Niewiara)

Zapisane w tym dziele ślady istnienia – to ślady czegoś ciemnego i nieuchwytnego, czegoś, co tętni w głębokim nurcie rzeczywistości i jeśli manifestuje się na powierzchni, w granicach codzienności, to zjawia się nie pod postacią współczesnych realiów; owszem, dotyka nas do żywego, ale nie daje się sprowadzić do historycznych uwarunkowań, światopoglądowych założeń, religijnych wyobrażeń. (Do realiów swojej współczesności Leśmian nawiązuje w dwóch zaledwie wierszach – wyraźnie i wprost w *Pejzażu współczesnym*, w sposób mniej oczywisty w liryku *Zwoływali się surmq...*). Jawiący się za sprawą tej poezji świat ma dynamikę burzy, która trwa nieprzerwanie we wszystkim, co istnieje. Krzysztof Dybciak powie, że „światy Leśmianowskie znajdują się w fazie po katastrofie metafizycznej”, co więcej: „Bez przerwy zdarzają się [tam] dalsze k a t a s t r o f a l n e p r z e m i a n y”.¹³ Dlatego świat tych wierszy tak często jawi się jako bezgraniczny i bezkształtny. Dlatego nie sposób go uprościć. Nie poddaje się władzy porządkujących procedur. Stawia opór. Sprawia kłopot. Wywraca na nice własne trwanie. Scalającej go wizji zadaje bowiem kłam prawda doświadczenia, które nieustannie natrafia na istnienie niestałe, bezforemne, skrajnie osobliwe – pojedyncze, niepowtarzalne, osobne. I w tym sensie autor *Łąki* jest „pisarzem najmniejszych drobin istnienia”.¹⁴ I jest też pisarzem tego, co głęboko ludzkie. W eseju *Z rozmyślań o Bergsonie* powiada Leśmian o człowieku, że jest on „nieustannie i nieprzerwanie inny”.¹⁵ Ten nurt ciągłych przemian spokrewnia ludzką egzystencję z nieludzkim światem, sprawia, że podmiotowa obecność staje się

¹³K. Dybciak, „Wieczne odjazdy ku krańcom istnienia...” *Ontologia Leśmiana*, [w:] idem, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 19; wyróżnienie pochodzi od autora *Wierszy z czasów gier i katastrof*.

¹⁴K. Dybciak, „Wywalczyć cudaczne prawo bytu...” *Antropologia Leśmiana*, [w:] idem, *Gry i katastrofy...*, s. 36.

¹⁵B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie...*, s. 41.

miejszem spotkania tego, co bezpowrotnie przemija, z tym, co jeszcze nie istnieje. Tak charakterystyczne dla poety „widzenie człowieka jako zawsze niegotowego i zawsze zagrożonego projektu istnienia” jest spojrzeniem, które biegnie w stronę ciała.¹⁶ Marian Stala pisze, że „w świecie stworzonym przez Leśmiana istnienie cielesne przyciąga do siebie wszelkie inne tryby egzystencji”.¹⁷ Te tryby egzystencji to niezliczone sposoby i odmiany istnienia. Ich przystanią jest „złękłe ciało” (*Skończoność*), które trwa „po ciemku” (*Po ciemku*) niczym „dumna w ziemi kość” (*W czas...*), kłóci się z ciemnością, bierze na siebie jej cios, zabliznia ranę istnienia. O niej czytamy w *Kłęsce* –

A gdym wołał o pomoc – tak nagle się stało,
Jakbym najpierw miał ranę, a później – to ciało...

Rana istnienia poprzedza ciało i dlatego ciało nieustannie umiera – gmatwa się w sobie, gubi wątek, zapomina. Staje się czymś nieznośnie lekkim, nieoczywistym, rozmazanym. Jego „zwiewną gęstwę” – tak czytamy w *Zwiewności* – tylko na krótką chwilę przenika dreszcz zaplątanego w nią istnienia, dreszcz modlitwy, o której w innym wierszu powie poeta, że „spełnić się nie chce, bo woli być sobą” (*Tu jestem...*). Ta modlitwa nie szuka nieba, okopuje się we własnych granicach. Jest metonimią trwania. Ale jest też głosem samotności. Jej słowa wypowiada ktoś, kto wie aż nazbyt dobrze, że człowiek „nic nie ma, naprawdę nic nie ma” (*Ubóstwo*), że wszystko go porzuca, bezpowrotnie opuszcza, tak jak w końcu i on sam opuszcza siebie. To dlatego mówi z głębi ciemności –

Takiej nocy nie było! To noc – nietutejsza!
Przyszła z innego świata i trzeba ją przeżyć...
Już płaczą rzeczy martwe... Ale o to mniejsza!
Nie każdą śmierć dziś można wiecznością uśmierzyć!

(Noc)

Dlatego wiersz przełamuje się w szloch – nie goi się, nie nacicha. Dlatego płacze „przez sen i wstrząsem wylękłego ciała” prosi „o nagłą pomoc, o rychłe zbawienie” (*Z dłońmi...*). Nie wstydzi się łez – wie, że „Łka, więc jest!” (*Dziewczyna*). Nie wstydzi się płaczu – „ze łzami w gardle” (*Poeta*) przyświadcza własnej bezradności –

Bo czym zgrozę odkupić zagłady,

¹⁶M. Stala, *Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana*, [w:] idem, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001, s. 108.

¹⁷Ibidem, s. 102.

Łez wysiłek i ten pusty czas,
Gdy śmierć zniszczy nawet ran tych ślady,
Ran, co niegdyś tak bolały nas?

(Krzywda)

O tym skrajnym ogołoceniu najdobitniej mówi ciało – martwe ciało. W przejmującym trenie na śmierć siostry Leśmian napisze: „Trup jest zawsze samotny! Sam na sam z otchłanią!...” (Do siostry). W *Ubóstwie* powie:

Pochowani w mogile mrą wciąż za mogiłą!
Widzę was na tle nieba, niby znaki wodne,
Takie inne, znikliwe, z przeszłością niezgodne,
Jakbym nigdy was nie miał – jakby was nie było!

I w następnym wersie doda: „Nic nie było! Nic nie ma! Miłowałem zmory!”. To nie są słowa skargi. Nie ma w nich lęku. Owszem, jest w tych wierszach dojmujący smutek, jest ton gorzkości, ton żalu, jest doznanie nieodwołalnej straty, doznanie niedorzeczności, ale jest też odwaga kogoś obeznanego z rozpaczą, oswojonego z cierpieniem, kogoś, kto śmierć zakorzenioną w życiu i życie podszyte śmiercią nazywa po imieniu, choćby tak:

Boże, odlatujący w obce dla nas strony,
Powstrzymaj odlot swój –
I tul z płaczem do piersi ten wiecznie krzywdzony,
Wierzący w Ciebie gnój!

(Do siostry)

5.

Leśmian – podobnie jak jego rówieśnicy: pisarze Młodej Polski – widział postępującą atrofie wycucia sacrum, gwałtowne obumieranie religijnej wyobraźni, wysychanie jej źródeł, patrzył na konsekwencje erozji symbolicznej tkanki rzeczywistości. Wspólnym doświadczeniem tamtej generacji była groza ogołocenia, groza samotności w świecie trawionym przez nieistnienie, w świecie zepchniętym w czas i porzuconym w jego odmętach, groza życia tylko na moment wychylonego w istnienie, w jawę rzeczywistości – to tu, pomiędzy porażeniem pustką i pokusą nicości, rodzą się pierwsze impulsy dla tej poezji. I również tu – w dojmującej intensywności tych doznań – ma źródło odwaga Leśmiana, jego niezgoda na to wszystko, co unieważnia dramatyzm egzystencji, niweczy jej głębię, na to wszystko, co uśmierza lęk i ból, a to znaczy: uśmierza życie i rzeczywistość, uśmierza poczucie bycia w świecie. Leśmian – jak chciał tego Nietzsche – „uszy ma

dla niesłychanego¹⁸, dla myśli, od której traci się grunt pod nogami, która przyprawia o zawrót głowy, za sprawą której dojrzeć można „otchłań, co skomląc w gęstwinie się miota” (*Otchłań*). Takie spojrzenie sprawia, że w wierszu otwiera się nieskończoność – przepaść nieskończoności. Powiada o niej Leśmian:

Czuję rozpacz jej nagą, czuję głód jej bosy,
Jej bezdomność, gałęzi owianą szelestem,
I oczy, które we mnie przez mętne szkła rosy
Widzą kogoś innego, niż ten, który jestem.

(*Otchłań*)

Tak patrzy otchłań. Jej wejrzenie jest śladem „spotkania z czymś, co istnieje inaczej”.¹⁹ Radykalnie inaczej – na wzór nicości. Poezja Leśmiana mierzy się z nicością, trwa z nią w uścisku, zadaje kłam pustce, wychodzi naprzeciw czemuś, co jawi się jako koniec wszystkich rzeczy, ostateczny kres, absolutna ciemność. Michał Paweł Markowski powie, że „Leśmian jest największym polskim poetą nieobecności”.²⁰ Michał Głowiński ukuje dla tego dzieła formułę – „poezja przeczenia”.²¹ Władysław Stróżewski będzie wskazywał na „bogactwo negatywnych określeń”, które odsyłają w głąb nurtu istnienia, w ciemność „braku, ułomności, niespełnienia”, i dalej, na samo dno – „do nicestwiejącej świat nicości”.²² W piętrzących się u autora *Niewiary* konstrukcjach odwróconych, w zaprzeczeniach posuniętych aż do paradoksu badacze widzą niekiedy odpowiednik mowy mistyków.²³ I u Leśmiana niewątpliwie wolno dostrzec apofatyczną intuicję,

¹⁸F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Poznań 1995, s. 19.

¹⁹M. Stala, *Jam jest...*, s. 94.

²⁰M. P. Markowski, *Leśmian. Poezja i nicość*, [w:] idem, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 151.

²¹Vide: M. Głowiński, *Poezja przeczenia*, [w:] idem, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1998, s. 100–154.

²²W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana...*, s. 223, 234, 225.

²³Vide: W. Kubacki, *Komentarz do Leśmiana*, [w:] idem, *Lata terminowania. Szkice literackie 1932–1962*, Kraków 1963, s. 334–336. K. Dybciak, „Wieczne odjazdy ...”, s. 14; W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana...*, s. 223–234. Ważnym punktem odniesienia jest tu zwłaszcza krąg wyobrażeń i ujęć wywodzących się z intuicji kabalistycznych. Złożone związki „poetyckiej wizji” Leśmiana z „tradycją żydowską, a w tym szczególnie z mistyką Kabały” analizuje Anna Czabanowska-Wróbel w szkicu „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?” *Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana* („Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3, s. 85–101), gdzie czytamy między innymi, że „Nieskrępowana niczym wyobraźnia mistyków”, ich paradoksalny, mocno zmetaforyzowany język, skłonność do wykorzystywania obrazu i fabuły oraz „odwaga formułowania dalekich od ortodoksji określeń” są istotnym

która biegnie ku przepaści, zwraca się w stronę najgłębszego mroku, wskazuje na otchłań czegoś, co jest ponad istnieniem i poza nim, zarysowuje możliwość takiej pełni, która – wedle wyrażenia Aeropagity – in nihilo nihil est, jest niczym w niczym. Ta „Przepaść przepaści przyzywa”.²⁴ Jej wołaniu odpowiada głos poety, głos niesiony przez oddech ciemności ku Leśmianowskiemu łąkom, ku rozpoznaniom takim, jak te, z poematu *Łąka*, gdzie czytamy: „wejdziemy w świat – próżnią, aby wyjść – ogrodem!”; i wcześniej:

Nie nacicha ta miłość, co nie zna rozłąki!
 Usta moje i piersi spragnione są Łąki!
 Tam mój obłęd i ostoja,
 Gdzie ty szumisz, Łąko moja!

Czy trzeba dodawać, że jest to ta sama łąka, o której w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* mówi Kochanowski: „łąka nieprzepasiona, / Kosą nigdy nie sieczona”²⁵; ta sama, o której pisał Tetmajer:

Świat bez istnienia i bez śmierci,
 ten zdrój, co tylko skałom bije,
 ta trawa, której nikt nie kosi – ²⁶

6.

Wizja Leśmiana rodzi się z wyobraźni, którą wypada nazwać wyobraźnią mityczną, krąży bowiem nieustannie wokół źródłowej intuicji, przypisującej sens rzeczom i zdarzeniom. Miłosz powie w *Traktacie poetyckim*:

Co do Leśmiana, ten wyciągnął wnioski:
 Jeżeli ma być sens, to sens aż do dna.²⁷

Ryszard Przybylski doda, że „poezja jest według Leśmiana najwyższą formą bezpośredniego doznania świata”, a horyzontem jej dążeń jest, po pierwsze: „wyrażenie trwania w jego bezpośredniości”, po drugie: „wniknięcie w powstawanie rzeczy, w ciągły ruch rzeczy istniejących konkretnie i poszczególnie”.²⁸ Ruch wiersza w stronę poruszonego świata, w którym

kontekstem (i impulsem) dla poetyckich poszukiwań autora *Słów do pieśni bez słów*, dla „śmiałości metafizycznej wizji, przekraczania granic, sposobu posługiwania się mitem, wypowiedzią, wreszcie baśnią” (ibidem, s. 85).

²⁴Wyimek: *Psalms 42, 8* (w tym samym brzmieniu u Wujka i w *Biblii gdańskiej*).

²⁵J. Kochanowski, *Pieśni i wybór innych wierszy*, oprac. T. Sinko, Wrocław 1948, s. 162.

²⁶K. Przerwa Tetmajer, *Ta trawa, której nikt nie kosi...*, [w:] idem, *Wybór poezji*, wstęp i komentarz I. Sikora, Wrocław 1991, s. 160.

²⁷Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, [w:] idem, *Poezje*, wybrał M. Stala, Kraków 1999, s. 284.

²⁸R. Przybylski, *Bolesław Leśmian*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, pod red. A. Brodzkiej, H. Zaworskiej, S. Żółkiewskiego, t 1: *Literatura polska 1918–1932*, Warszawa 1975, s. 253, 252, 250.

„Lśni kurzawa, ku słońcu bezrozumnie wzbita” (*Dokoła klombu*) i „płaczą rzeczy martwe” (*Noc*), ruch słów, które „nie wstydzą się swego mętu i popiechu” (*Lubię szeptać...*) – wymaga poruszenia wyobraźni. Jak powiada Przybylski, autor *Napoju cienistego* „Zapozyczył u ludu rodzaj wyobraźni, ponieważ uważał, iż właśnie w niej zachowała się niepośredniość odczucia «wichru życia» i niesfałszowana intuicja twórcza”.²⁹ Ta wyobraźnia ma naturę mitu – dotyka wzburzonego nurtu rzeczywistości, podąża za nim, chwyta jego rytm, i w tym samym geście stwarza świat. Jest kosmogonią. I jest też poruszeniem eschatologicznej intuicji, która żywi się nadzieją na „złocistość, co śni się niebu w imię rezedy...”, a zarazem jest wejrzeniem w „Mrok nieodparty”, o którym poeta powie: „Myśmy byli w tym mroku i będziemy tam jeszcze!” (*Słowa do pieśni bez słów*). Metafizyczne ostrze tej wyobraźni biegnie w ciemność – szuka istnienia, podpowiada mu formy, pozwala przemówić. Jacek Trznadel pisze, że dzieło Leśmiana „jest projektem całościowego obrazu świata”, jest to jednak taki „obraz, który nie chce stać się spójny, pozostaje niedorzeczny, tragiczny i zagadkowy, niedający się w pełni poznać”.³⁰ Wylaniająca się z tej poezji rzeczywistość jawi się jako czysta, ostro nakreślona, jednorodna, i zarazem jest zamgłona, pogmatwana, nieoczywista, wewnętrznie sprzeczna. Taki świat istnieje z siłą paradoksu. Jego paradoksalność polega również na tym, że ciemna, odrealniająca aura mitu przenika wiersze obdarzone – jak to ujmuje Ostap Ortwin – „m a s y w n ą k o n k r e t n o ś c i ą”.³¹ Autor *Pieśni kalekujących* widzi materialny świat jasno i wyraźnie. Ten poeta „uroczyśk zaświata”, „cienistości istnienia”, „zgęstnionych nicości”, „nadmiarów nieistnienia”, „tańca bez tancerzy”, potrafi jak nikt oddać „ruchliwie rozbłyskany szron”, „nagły bezład wiatru”, „pomączone liście”, „zwiewną gęstwę ciała” i przenikający je dreszcz, kiedy miękka słodycz malin staje się „narzędziem pieśczoży”.³² Rzeczy, obrazy, zdarzenia, których Leśmian dotyka – trwają. We frazach jego wierszy trwa świat. I nieporównanie więcej niż świat. Powiada poeta:

Tu jestem – w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze

²⁹Ibidem, s. 252.

³⁰J. Trznadel, *Leśmian dzisiaj...*, s. 15.

³¹W roku 1922 pisał krytyk: „W współczesnej naszej twórczości poetyckiej poezja Leśmiana jest może najkonkretniejszą ze wszystkich. Mało która dorówna jej m a s y w n ą k o n k r e t n o ś c i ą, tak jest ładownie wypełniona postaciami, tak szczerze nabita po brzegi rzeczami. Jest to rojny, nieprzerwanie czynny ciąg żywych przedmiotów organicznego świata, ich ruchów i działań wzajemnych.”(O. Ortwin, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, oprac. J. Czachowska, wstęp M. Głowiński, Kraków 1970, s. 244; wyróżnienie pochodzi od autora *Prób przekrojów*).

³²Parafrazuję lub przytaczam: B. Leśmian, *Poezje...*, s. 73, 260, 322, 187, 55, 205, 277, 306, 167.

W szumie gwiazd, gdzie niecały w mgle bożej się mieszczę,
Gdzie powietrze, drżąc ustnie, sny mówi i gra mi,
I jestem jeszcze dalej poza tymi snami.

(*Tu jestem...*)

Gdzie? W mrokach ziemi, w mgle bożej, w napowietrznych snach, i jeszcze dalej – pośród słów. W miejscu, z którego dobiega głos, wypowiadający również te zdania:

I przychodzą modlitwy o większą tęsknotę,
Żli bogowie, złe wiosny i mgła zagrobowa,
Bzy bez jutra, bez wczoraj, ćmy czarne, ćmy złote,
I ty, co tak się smucisz, gdy piszesz te słowa...

(*Ćmy*)

7.

Przed laty Leopold Staff żegnał Leśmiana (a wraz z nim Młodą Polskę) poruszającym wierszem:

Podnieść ramiona ciężkie do modlitwy
Trudno, bo zorza zachodnia jest gorzka,
Nie zostawiając na jutro nadziei.
Na pustej drodze leży dzban rozbity,
Z którego napój cenny wsiąka w ziemię,
A nigdzie choćby jednych ust spragnionych.
Odchodzi niema pieśń i widać w mroku
Jedynie długie, rozpuszczone włosy.³³

Ten niepokojący obraz trzeba mieć w pamięci, kiedy myśli się o liryce autora *Słów do pieśni bez słów*, o wierszach, które – niczym „nagle sady” – „Przychodzą nieustannie z tamtej strony ciszy” (*Ćmy*), o poezji pulsującej czymś, co jest absolutnie konieczne, i co tak łatwo uronić, zagubić, bezpowrotnie utracić. Słowa Staffa o niemej pieśni, która ginie w mroku, trzeba mieć w pamięci, kiedy myśli się o Leśmianowskiej wyobraźni spokrewnionej z ciemnością, o jej sile i zawrotnej skali, i o czułość, z jaką poeta patrzy na to wszystko, co istnieje, i na to, co nie ma siły istnieć – na błędzące wargi, na bezdroża rozpuszczonych włosów, na ciało dziewczyny, której nie ma, na łąki niekoszone, na Boga.

³³L. Staff, *B. L.*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, red. L. Michalska, t. 2, Warszawa 1967, s. 745 (pierwotnie utwór nosił tytuł *Niema pieśń*, co wolno odnieść do Leśmianowskich *Słów do pieśni bez słów*).

Andrzej Tyszczyk

Lublin – Zamość

Zamość Czechowicza

1

W 1930 roku Józef Czechowicz, cieszący się już wtedy dużym uznaniem w świecie poetyckiej awangardy, wydaje tom *dzień jak co dzień*.¹ Zamieszcza w nim utwór, a w zasadzie cykl utworów zatytułowany *provincia noc*. Składają się nań trzy wiersze, portretujące w bardzo wyrazistej i oryginalnej technice poetyckiej trzy miasta: Lublin, Wilno i Zamość²

Cykl ma wszelkie znamiona manifestu poetyckiego, prezentującego nową poetykę i nową estetykę tak ważnej dla poezji awangardowej tematyki miasta. Powiedziałem manifestu, ale trafniejsze byłoby sformułowanie: kontr-manifestu. Cykl *provincia noc* ustanawia bowiem estetyczną kontrpropozycję wobec postulatów cywilizacyjnego urbanizmu formułowanych na gruncie poetyki awangardowej w latach dwudziestych przez poetów futurystycznych, czy w szczególności przez twórców awangardy krakowskiej Peipera i Przybosia. Urbanizm awangardowy lat dwudziestych wprowadza do poezji polskiej po raz pierwszy na taką skalę tematykę cywilizacyjno-industrialną. Miasto awangardy staje się symbolem zwrotu, czy nawet rewolucji poetyckiej, odpowiadającej rewolucji przemysłowej czy rewolucjom społecznym. Negacja tradycji, która towarzyszyła wyniesieniu miasta

¹J. Czechowicz, *dzień jak co dzień*, Warszawa 1930. Z powodów redakcyjnych będę zapisywać tytuły utworów przeważnie dużą literą, a więc *Zamość*, *Wilno*, *Krasnystaw* itd., z wyjątkiem cytatów i miejsc, w których dokładny zapis ma znaczenie. Grafia tytułów wierszy Czechowicza stosuje się mniej więcej do dwóch następujących reguł. Tytuły w tomikach poetyckich (z wyjątkiem *Kamienia* i *Starych Kamieni*) pisane są zawsze małą literą. W publikacjach czasopiśmiennych, nawet te same utwory, na ogół zapisywane są dużą literą. Ponadto, w cyklu *Provincia noc* zamieszczanym w tomikach poetyckich wiersze, które składają się na ten cykl, nie są w ogóle tytułowane, są natomiast tytułowane w publikacjach czasopiśmiennych. Nazwa tego cyklu także stosuje się do powyższych reguł, a więc *provincia noc* w tomikach poetyckich i *Provincia noc* (obocznie *Provincia w nocy*) w czasopismach.

²Druga część cyklu *provincia noc* została przez poetę włączona do tomu w *błyskawicy* i zawiera teksty poświęcone Kazimierzowi, Puławom, Krasnemustawowi i Lublinowi. Wszystkie one były przez poetę przedrukowywane w czasopismach, pojedynczo lub w cyklu pt. *Provincia w nocy*.

do roli programowego tematu poezji, zawierała w sobie także i negację tradycyjnych form poezji krajobrazowej, które w poezji polskiej wiązały się przede wszystkim z naturą i wiejskością, a nie z miastem i cywilizacyjnie rozumianym urbanizmem. Stąd tak znamienna i nierzadko prowokacyjna obecność w urbanistycznych wizjach futurystów motywów cywilizacyjnych, owych samochodów i aeroplanów telegrafów, śrub, kominów, miejskich tłumów, robotników, maszyn itp. Poetyka urbanizacyjna przenika nawet do form liryki erotycznej, jak chociażby w wierszu Anatola Sterna pt. *wieś i miasto*

We mgle skier – gwiazd sinych
robotnik czarny z tęsknotą i miękko
całował żywą maszynę
wyrabiającą pieszczoty i mleko³

Tadeusz Peiper ze swoim hasłem trzech *m* (masa–miasto–maszyna) ustabilizował i można powiedzieć skanonizował awangardową normę poetyckiego urbanizmu. Na tym tle manifestacyjna odrębność poetyki miasta, jaką prezentuje cykl *provincia noc*, stanowi element zaskakujący i wyraźnie polemiczny, jeśli tylko uwzględnimy, że autor jest przecież poetą awangardowym, a jego pierwszy tom poetycki *Kamień*, zdawał się nie odbiegać od ówczesnych norm poetyckiej nowoczesności. Ale dodajmy, nie tylko cykl wierszy miejskich stanowi o radykalnym przeformułowaniu poetyki awangardowej, które dokonuje się w tomie *dzień jak co dzień*. To właśnie tu ustala się dojrzała i całkowicie już artystycznie ukształtowana poetyka właściwa nie tylko dla późniejszej twórczości Czechowicza, ale dla całej formacji awangardowej lat trzydziestych zwanej *ex post* „drugą awangardą”. Mam tu na myśli, po pierwsze, nadanie niespotykanej od czasów romantyzmu suwerenności poezji krajobrazowej i lirycznemu pejzażowi⁴, po drugie, przeformułowanie awangardowej koncepcji metafory, która u Czechowicza staje się ośrodkiem konstrukcji obrazu, a zarazem wprowadza element narracji przekształcającej obraz w wieloznaczną grę symboli, po trzecie, zmianę nastawienia do rzeczywistości, które w swym pesymizmie otwiera się na tematykę katastroficzną. Pytanie, czy zmiana poetyki awangardowej przez Czechowicza i formację „drugiej awangardy” polegała na zdradzie i odejściu od radykalnych jej form, czy też raczej na włączeniu

³Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki, wstęp i komentarz Z. Jarosiński, Wrocław 1978, s. 212.

⁴B. Kuczera-Chachulska, *Pejzaż i żal. O metodzie lirycznej ekspresji w twórczości Józefa Czechowicza*, [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, pod red. J. Świącha, Lublin 2004, s. 84.

polskich tradycji poetyckich w zakres nowoczesnego języka poezji, to rzecz wymagająca osobnego rozważenia, na które tu nie ma miejsca.

Motywy urbanistyczne obecne są w twórczości Czechowicza od samego jej początku. Jednakże wiersze z lat dwudziestych powstają jeszcze pod dużym wpływem programu awangardy krakowskiej, który w swym cywilizacyjnym urbanizmie był poecie w gruncie rzeczy obcy. Trzeba się zgodzić z Kazimierzem Wyką, że Czechowicz zdobywa miasto jako poeta „ziemi i uczucia”, a jego dojrzała poezja ujawnia się najpierw w tematyce wiejskiej (wiersz *Na wsi* z 1925 roku).⁵ Przykładem „manieri, całkiem w kosmopolityczno-awangardowym smaku” jest wedle Kazimierza Wyki obraz miasta zawarty w *Inwokacji* – utworze otwierającym tom *Kamień* (1927).⁶ Takich obrazów miasta faktycznie jest niewiele. Opublikowany dopiero w 1996, młodzieńczy utwór o incipicie „Samochodów w ulicach lot chyży” (1923), świadczy, że poeta próbował pogodzić jakoś futurystyczno-awangardowe założenia poetyki urbanistycznej z wrażliwością regionalisty. Utrzymany w konwencji cywilizacyjnej obraz miasta-molocha stanowi zaskakującą hybrydę prowincjonalnego Lublina i światowego Paryża. W warstwie słownej hybrydyzność tę potęguje jeszcze przeplot futurystycznej i młodopolskiej frazeologii („Błyskawice ekspresowych jazd” – „Zza wszystkiego patrzy na mnie smęt”):

Samochodów w ulicach lot chyży,
Błyskawice ekspresowych jazd,
Łuna miasta bijąca ku wyży
Do czerwonych, niezgłębionych gwiazd.

Kino, wino, kabaret, lunapar,
Fabryk świsty, fali tłumów pęd,
Stare miasto i getta zakamar –
Zza wszystkiego patrzy na mnie smęt.

Buntownicze tętno niepokorne
To nie życie – koszmarnych snów kłam.
Prawdą moją jedyną – wieczorne
Smoki z głazu na wieżach Notre-Dam.⁷

Wydaje się, że Czechowicz szybko zdał sobie sprawę, że metoda polegająca na wpisywaniu efektów cywilizacyjnych w obraz polskiej prowincji to droga do nikąd. W utworze *Księżyc na mieście*⁸ zaledwie o rok póź-

⁵K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 47.

⁶Tamże, s. 44.

⁷J. Czechowicz, *Poezje zebrane*, zebrał i opracował A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997, s. 250.

⁸Tamże, s. 293.

niejszym nie ma już po nich śladu. Miejsce „fabryk” „tłumów pędu” i „ekspresowych jazd” zajmie nastrój księżycowej nocy i dużo bliższa Lublinowi metaforyka „pszenicznych fal” połączona z wizyjną symboliką („W śpiącym mieście szalony czarny koń się kłębi”). Niebawem też i smoki z „głazu na wieżach Notre-Dame” zastąpią niemniej fantastyczne potwory z rodzimej kaplicy zamkowej.

Zasadniczy przełom dokonuje się jednak dopiero w końcu lat dwudziestych i na początku trzydziestych. Powstaje wtedy cała seria oryginalnych wierszy o tematyce miejskiej: wszystkie wiersze lubelskie, które następnie weszły do *Poematu o mieście Lublinie*, utwory o miastach Lubelszczyzny (Krasnystaw, Puławy, Zamość, Kazimierz), innych miastach polskich (Włodzimierz Toruń, Wilno, Kraków), a nawet wiersz poświęcony francuskiemu Pontorson. Ustala się też wtedy niepowtarzalny sposób portretowania miast, ze stałymi motywami, jak pejzaż nocny z księżycem, dojmująca cisza, ogarniająca przestrzeń miejską natura, nieobecność ludzi, stonowane napięcie emocjonalne, utrzymana w tonacji srebrno niebieskiej kolorystyka.

Ze względu na większy lub mniejszy udział motywów krajobrazowych i przyrodniczych z jednej strony i urbanistycznych z drugiej można wyróżnić utwory, w których miasto jest po prostu elementem pejzażu wiejskiego, wtopione weń całkowicie zaledwie drobnym elementem jak w wierszu *Krasnystaw*⁹ („dachy niskich kamienic”) sygnalizuje swą urbanizacyjną przynależność:

miasto jabłonkowe dobranoc

pył w dolinach opada
most u rzeki przystanął
gada

w zapachu owsów pszenic
po dachach niskich kamienic
wesoło
po ścieżkach po niwach
toczy się wkoło
pełnia szczęśliwa
(...)

lub też są to utwory bardziej „kamienne”, mocniej eksponujące przestrzeń i sceneryę miejską, a elementy natury mogą ograniczyć się do nocnego nieba i motywów z nim związanych: gwiazd, chmur, księżycy, jak w wierszu *Księżyc w rynku*¹⁰:

⁹Tamże, s. 165.

¹⁰Tamże, s. 134.

Kamienie kamienice,
 ściany ciemne, pochyłe.
 Księżyc po stromym dachu toczy się jest nisko.
 Zaczekaj. Zaczekajmy chwilę –
 jak perła
 upadnie w rynku miskę –
 miska zabrzęknie.
 (...)

Z poetyki nocnego pejzażu wyłamuje się utwór poświęcony francuskiemu miasteczku Pontorson¹¹:

ósmą godzinę znaczy twardy zegara terkot
 dzieci w sabotach śmieją się biegną do szkoły
 odprowadza je sad brzoskwiniowy a pachnie cierpko
 jest tu i ranek jasny jak lusterko
 wesoły
 (...)

Trzeba jednak pamiętać że utwór ten opublikowany zrazu jako wiersz, a następnie włączony w postaci pozbawionej wersyfikacji do cyklu prozy pt. *Słodka Francja*¹² (*Rouen – okrutne miasto, Deszcz w Concarneau, Z Mont Saint Michel, Pontorson*) związany jest z innym nieco zamiarem artystycznym. Metafora służy tu przede wszystkim opisowi, nie sugeruje natomiast, jak w wierszach „polskich” znaczeń symbolicznych i mitycznych.

Wiersze miejskie Czechowicza należą niewątpliwie do szczytowych osiągnięć jego liryki. Krystalizuje się w nich w sposób doskonały poetycka wyobraźnia rządzona zasadą twórczej i wolnej wizji ciężącej w kierunku obrazów symbolicznych i mitologicznych, zawsze jednak pozostająca blisko ziemi, wyrastająca z konkretnego miejsca i związanego z nim doświadczenia. Czechowicz był świadom wagi tych utworów, świadczą o tym liczne, dokonywane przez niego przedruki. Cykl *provincia noc*, jak wspomniałem, miał kontynuację w tomie *Z błyskawicy* z 1934 roku (*Kazimierz, Puławy, Krasnystaw, Księżyc w rynku*) W tymże roku wiersze lubelskie połączył Czechowicz w *Poemat o mieście Lublinie*, pomyślany jako scenariusz audycji radiowej, spajając je opowieścią o powrocie poety do rodzinnego miasta¹³.

¹¹Tamże, s. 118.

¹²J. Czechowicz, *Koń rydzy. Utwory prozą*, oprac. T. Kłak, Lublin 1990, s. 362-366.

¹³*Poemat o mieście Lublinie*, wstęp i red. R. Rosiak, Lublin 1964.

Zamość należy do „najczarniejszych” wierszy miejskich, jakie wyszły spod pióra poety. Najczarniejszych w różnych znaczeniach. Przede wszystkim w znaczeniu malarskim płynącym z plastycznych właściwości pejzażu, ale także w znaczeniu semantycznym związanym z konstrukcją metaforyczno-symboliczną utworu.

Obraz w sensie malarskim, a mówimy wszak o poetyckim pejzażu, zawsze pozostaje funkcją światła, to światło i oświetlenie rzeczy stanowi źródło przejawiania się wyglądu rzeczy w ich kształcie i barwach. Brak światła, by tak rzec, gasi obraz, powoduje, że przedmioty stają się niewidoczne, nikną w ciemności, a jedyną jakością barwną, jaką można przypisać brakowi światła jest czerń. Ale z drugiej strony, nie jest tak, że brak światła przekreśla widzenie, przeciwnie można powiedzieć, że brak światła jest szczególnego rodzaju fenomenem, zjawiskiem podlegającym postrzeganiu. Do takich naturalnych zjawisk braku światła należy noc lub cień. Noc, która jest wynikiem braku światła słonecznego, nie przekreśla widzenia kształtów rzeczy, a po części także ich jakości kolorystycznych, powoduje jedynie, że widzenie rozgrywa się w ciemności, a więc w stanie ograniczonego natężenia światła, na przykład w świetle księżca, które ustala zarazem szczególną gamę barwną obrazu, Punktem ekstremalnym takiego stanu jest całkowita ciemność, która najczęściej przejawia się poprzez wartość barwną czerni i to właśnie czerń w sposób najbardziej powszechny symbolizuje taką postać ciemności. W tak rozumianym punkcie ekstremalnym, nie widać rzeczy, podobnie jak w przypadku oślepienia mocnym źródłem światła, czy w gęstej mgle. Można rzec – przedmiotem widzenia staje się wtedy sama noc jakościowo tożsama z odmianami czerni, a spostrzeżenie, jeśli podmiot spostrzeżenia jest całkowicie zanurzony w mroku, wytwarza poczucie oślepienia ciemnością, bądź też, jeśli spostrzeżenie dokonuje się na jakimkolwiek wyodrębniającym tle np. na tle ram otwartego okna, przejawia się w wyznaczonych przez granicę tła kształtach plam barwnych, dokładnie wypełnionych jakościami czerni.

Zamość jest jedynym tekstem spośród pejzaży Czechowiczowskich, w którym obraz konstytuuje się nie jako widzenie w ciemności, ale właśnie jako widzenie samej ciemności. To noc zmetaforyzowana „czarną jamą” wylania z siebie obraz miasta, które, można by rzec, jest „widoczne” jedynie jako gra czerni i cieni. Nie światłocień, lecz czerno-cień stanowi tu technikę wydobywania kształtów. W utworze nie ma ani jednego motywu, który ewokowałby tak charakterystyczne dla innych wierszy miejskich zjawiska świetlne i kolorystyczne, jak światło księżycy, rozgwieżdżone niebo, latarnie, światła w oknach budynków – nie ma też charakterystycznej

srebrno-niebieskiej kolorystyki. W pierwszym wierszu tryptyku poświęconym Lublinowi noc rozbłyskuje złotymi oknami, gwiazdami lamp siwymi łąkowymi mgłami, niczym na zdjęciach Edwarda Hartwiga, zwanego wszak „mglarzem” – czarne są jedynie sady. Wilno rysuje się bielą kościołów otulonych nocą, która ma kolor niebieski. Zamość jest natomiast cały czarny – wyodrębnia się na tle ciemnej nocy jako jeszcze ciemniejsza czarna plama, wylaniająca się z niewidzialnego podmuchu wiatru („w ciemności przegonny powiew”). Można by rzec, wylania się z ruchu powietrza. Biorąc pod uwagę, jakie znaczenie symboliczne przypisuje Czechowicz nocy oraz żywiolowi powietrza, takie malarskie ukształtowanie pejzażu Zamościa nie jest obojętne semantycznie. Do sprawy tej powrócę.

„Niewidzialności” Zamościa odpowiada nasilona obecność spostrzeżeniowych jakości o charakterze brzmieniowym. Przy czym jakości te są usytuowane nie tylko w warstwie słowno semantycznej, jak „trzepot orlich skrzydeł” czy odgłos kroków w rynku, ale schodzą niżej w głąb warstwy brzmieniowej, ustanawiając figury brzmieniowe w roli samodzielnego elementu konstrukcji jakościowej wyglądu miasta, który nie pozostaje, rzecz jasna, bez wpływu na wartości semantyczne wiersza.

Trzeba też zwrócić uwagę na jeszcze jeden charakterystyczny element obrazu Zamościa niespotykany w pejzażach innych miast, a przynajmniej niespotykany w takim stopniu i konsekwencji, chodzi mianowicie o usytuowanie punkt widzenia podmiotu portretującego miasto. Jest to, po pierwsze, punkt widzenia stały i niezmienny, po drugie, usytuowany w górze, ponad miastem. Stąd brak obrazu nieba i jego atrybutów: księżycy, gwiazd, chmur. Stąd też obraz Zamościa zawiera wyłącznie motywy dobrze widoczne z góry: dachy budynków, rynek i zarys fortu.

3

Jak jest skonstruowany obraz Zamościa? Jak rozwija się jego plan metaforyczny i narracyjny. Jaki sens poetycki ewokuje ten obraz?

Trzem strofom utworu odpowiadają trzy ujęcia, chciałoby się powiedzieć, trzy sztychy lub trzy spojrzenia. Każde z nich posiada własną autonomiczną konstrukcję całości obrazowo-semantycznej a jednocześnie każda z tych całości rozwija w układzie linearnym pewien nadrzędny, metaforyczno-symboliczny obraz, który jednak zrazu nie jest ani widoczny, ani czytelny.

Pierwsza strofa rozwijająca się wokół metafory „nocy – czarnej jamy” konstituuje dwie jakości spostrzeżeniowe: jedną wzrokową, drugą słuchową. Mamy więc porównanie „dachy strzeliste jak pacierz”, przy czym człon

porównujący mógłby sugerować, że chodzi tu o dachy świątyń, bo wszak dachy kamienic nie są w Zamościu wcale strzeliste, oraz „trzepot orlich skrzydeł” jako motyw słuchowy. W zasięg jakości o charakterze słuchowym zostaje też włączona dwukrotnie wypowiedziana nazwa miasta: „zamość zamość”. Słowo „zamość” przekształca się z nazwy miasta w brzmieniowy, onomatopieczny kształt trzepotu orlich skrzydeł. Dwukrotne powtórzenie może też sugerować charakter magicznej formuły odczyniającej, jak słusznie zauważa Marcin Całbecki, autor interesującej książki na temat motywu miasta w twórczości Czechowicza.¹⁴

Zapytajmy, skąd w *Zamościu* „orłowie”. W pierwszej lekturze nasuwają się przypuszczenia, że może chodzi o jakąś aluzję heraldyczną, herbową miasta, wszak założonego przez znany ród magnacki. Ale nic podobnego, godłem tak Zamojskich jak Zamościa jest św. Tomasz nie mający nic wspólnego z orłami, nawet jeśli uwzględni się apokryficzny tekst Ewangelii. przypisany Tomaszowi. Na wieży ratusza widnieje wprawdzie orzeł jako godło państwowe, ale w *Zamościu* Czechowicza nie ma orła, lecz „orłowie” z archaiczną końcówką gramatyczną. Marcin Całbecki słyszy tu orła z *Apokalipsy* św. Jana, co jest spostrzeżeniem zgodnym z duchem poetyki Czechowicza, ale znów ta liczba pojedyncza. Trzeba więc motyw ten uznać raczej za czysto poetycki, który tłumaczy się strukturą utworu, a nie pietyzmem wobec miejskich szczegółów lub nawiązaniem biblijnym mającym wzmocnić plan symboliczny utworu. Czechowicz usłyszał w *Zamościu* trzepot orlich skrzydeł i być może to z ich perspektywy właśnie portretuje miasto. Konceptualnym uzasadnieniem dla tego motywu jest oczywiście strofa trzecia, do której niebawem przejdziemy. Struktura składniowa pierwszej strofy jest niejasna i wieloznaczna. Trzeci wers wydaje się rozбивać logiczny związek wersu 2 i 4 („na dachach strzelistych jak pacierz / niewidzialni trzepocą orłowie”). Ale wtedy, przy takim odczytaniu inwersji wers 3 trzeba by połączyć z wersem 5: „noc czarną jamą / zamość zamość”, z bardzo trudnym, choć interesującym sensem inwokacyjnym noc zamość czarną jamą, sugerującym, że w utwór wpisana została retoryka modlitwy. Sugestia jest wprawdzie uzasadniona porównaniem dachów do pacierza i końcowym „amen”, niemniej jednak mocno hipotetyczna ze względu na konieczność zmiany kategorii gramatycznej „zamościa” z rzeczownika na czasownik („zamość” od „mościć”). Dodajmy jednak na poparcie tej lekcji, że wieloznaczność składniowa i opalizowanie sensów to w poezji Czechowicza stan postulowany i dość częsty.¹⁵

¹⁴M. Całbecki, *Miasta Jozefa Czechowicza. Topografia wyobraźni*, Lublin 2004, s. 24.

¹⁵Przykładem może być semantyczna konstrukcja *Wieniawy*, dla której Czechowicz

Strofa druga ewokująca obraz rynku oparta została na metaforze akwaticznej. Żywiół wodny wprowadzony rematem metafory w przypadku miasta pozbawionego niemal całkowicie zbiorników i cieków wodnych, pomimo nawet sugestii akwaticznych zawartych w nazwie „zamość”, wydaje się elementem obcym topografii miasta – analogicznie jak mickiewiczowski ocean z sonetów krymskich, metaforyzujący przestwór stepu. Metafora „kamiennego stawu” łączy znaczenia antytetyczne: stałość kamiennego świata z płynnością żywiołu wodnego, Centralny punkt miasta, jego serce zostaje wyposażony w symboliczną semantykę przenikających się antytetycznych zasad stałości i płynności, trwałości i zmienności, której poddana zostaje przestrzeń ludzkiego bytowania, jaką jest miasto.

Strofa trzecia kieruje naszą uwagę ku innym fragmentom miasta. Wszak Zamość to fort i największa swego czasu twierdza na ziemiach Rzeczypospolitej. Z takiego też zamiaru – budowy twierdzy – powstał jako miasto opasane twierdzą, a nawet należałoby to ująć odwrotnie: jako twierdza mieszcząca miasto. Innymi jeszcze słowy, Zamość został zrodzony przez fenomen wojny. Gdyby na świecie nie istniały wojny, nie byłoby Zamościa. Fort nie jest więc jakimś dodatkiem do miasta – jest jego najbardziej istotnym składnikiem, zasadą jego istnienia. Dlatego cała strofa trzecia wypełniona jest po brzegi motywami z obszaru architektury fortyfikacyjnej XVI i XVII wieku, a więc *de facto* motywami ewokującymi znaczenia wojenne i batalistyczne: ukosy kortyn, blanki, szkarapy, bramy – wszystko to są elementy konstrukcji fortyfikacyjnych służących do skutecznego odparcia ataków wroga. Zamość jest w tym znaczeniu szczególnym rodzajem broni, jak miecz, tarcza czy działo. I to właśnie semantyka batalistyczna okazuje się strukturalnie najważniejsza w kompozycji całego obrazu Zamościa. Końcowa metafora ustanawia nie tylko statyczny obraz twierdzy wkopanej w ziemię, rysującej się jako czarna plama o charakterystycznych regularnych kształtach, zawierająca pośrodku kamienny staw i miasto wspinające się strzelistymi dachami ku niebu, ale jednocześnie przecież aktualizuje potencjał narracyjny całego utworu, wprowadzając do pejzażu miasta, podobnie jak w wierszu *Wieniawa*, plan zdarzeniowy. Opalizacja między obrazową i dyskretniejszą, narracyjną funkcją metafory to zasada kompozycji Czechowiczowskiego pejzażu. Zapytajmy więc, jak i o czym opowiada metafora Zamościa.

Zamość jest nie tylko najczarniejszym spośród wszystkich wierszy

znajduje „wzór” w jednej ze scen przedstawionych na freskach w kaplicy na zamku w Lublinie. Por. J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i opracowanie Tadeusz Kłak, Lublin 1972, s. 98. A. Tyszczyk, *Czechowicz i miasto*. „Roczniki Humanistyczne” t. XLVIII, 2000, z. 1, s. 161 n.

urbanistycznych Czechowicza. Wyróżnia go coś jeszcze. Posiada mianowicie najmniej czasowników, bo tylko dwa. W strofie pierwszej czasownik „trzepotać” („niewidzialni trzepocą orłowie”) i w strofie ostatniej czasownik „wszarpać” („czarnym się fortem / zamość w ziemię wszarpał”). „Trzepotać” i „wszarpać”, a więc czasowniki, które oznaczają zarazem szczególny typ ruchu jak i towarzyszące mu brzmienie. Mała liczba czasowników osłabia niewątpliwie efekt zdarzeniowości, przedkładając nad nią statyczny obraz. Można by powiedzieć, w *Zamościu* nic się nie dzieje. I tak poniekąd jest. Nieruchomy obserwator i nieruchoma czarna plama miasta. Daleko mu do nasycenia ową specyficzną zdarzeniowością nocy cechującą wiersze takie, jak *Wieniawa*, *Lublin z dala*, czy *Toruń* lub *Kazimierz*. W zasadzie mamy tu jedno jedyne zdarzenie ewokowane właśnie przez owe dwa czasowniki włączone w tryb znaczeń metaforycznych, oba, przypomnijmy, apelują do zmysłu słuchu. Historia, rozgrywającą się w Zamościu, a może nie tyle w Zamościu, ile ponad Zamościem, została zakryta przed wzrokiem ludzkim ciemnością nocy. Jedynie w porywie wiatru, goniącego nad miastem, w najgłębszym środku nocy można dosłyszeć jej opowieść. W jakiejś mierze jest to bowiem historia samej nocy, tego, co skrywa ona przed wzrokiem ludzkim jako własną tajemnicę.

Oto wielkie ptaki, które symbolizują najwyższy stopień drapieżności i bezwzględności, powietrzne bestie, niczym „niedźwiedzie nocy” z wiersza *Wieniawa*, które budzą strach i grozę u swych ofiar, trzepocące skrzydłami niczym orły na sztandarach rzymskich legionów, w sensie mitologicznym będące przeciwnikami ziemi i ziemskiego porządku¹⁶, niosące wojnę i zniszczenie wszędzie, gdzie się zjawiają. Oto słyszymy złowieszczy trzepot ich skrzydeł, który w poświacie wiatru artykułuje dwa słowa: „zamość zamość”. A potem słyszymy, jak wszarpują się w ziemię „czarnym fortem” i zastygają na wieki – „amen”. To ziemia stała się ofiarą ich ataku. Ziemia, którą w wierszu *Lublin z dala* widzimy zamykającą oczy „powiekami z mgły” – tu staje się ofiarą nocnego nieba, bo to z jego czeluści spadają drapieżne ptaki, by się w nią wryć jak granat lub szrapnel. Kompozycja strony brzmieniowej, szczególnie strofy trzeciej, która jednak łączy się wyraźnie pod tym względem ze strofą pierwszą, sprawia, że plan semantyczny narracji przenika do warstwy brzmieniowej, czyniąc głos i wartości fonetyczne równorzędną płaszczyznę narracji. Nagromadzenie spółgłosek drżących i wybuchowych *t*, *p*, *b*, *r* tworzących w strofie trzeciej układy dysonansowe oraz szczelinowych i zwartoszczelinowych *sz*, *cz*, *ś*, *ć* w strofie pierwszej, współgra z semantyką trzepotu orlich skrzydeł i końcowego

¹⁶Por. M. Całbecki, dz. cyt., s. 23.

„wszarpywania się” w ziemię czarnego fortu.

I tak właśnie brzmi czarna historia Zamościa, zawarta w narracyjnym potencjale poetyckiej metafory. A dokładniej należałoby powiedzieć: tak brzmiałaby ta czarna historia. Brzmiałaby, gdybyśmy pozostali przy wydawać by się mogło oczywistym spostrzeżeniu, że w utworze są tylko dwa czasowniki („trzepocą”, „wszarpał”) i nadto gdybyśmy w odczytaniu strofy pierwszej pominęli wspomnianą hipotetyczną możliwość inwersji: „noc czarną jamą/ zamość zamość”. Jeśli bowiem inwersję tę uwzględnimy, tym samym powinniśmy usłyszeć trzeci czasownik: dwukrotnie powtórzony „zamość” jako *imperativus* od „mościć” w znaczeniu „wić, mościć gniazdo”, a dalszym ciągu skojarzeniowym „zagnieździć się” lub nawet „zadomowić”. W myśl tak zaktualizowanej fałszywej etymologii Zamość jawiłby się jako „umoszczone” lub dokładniej: „zamoszczone” przez orły gniazdo, niedostępne i niezdobyte, a przez to bezpieczne dla swych mieszkańców. Ciemna symbolika związana z nocą, motywami batalistycznymi i bestiariuszowymi zostaje przez to rozjaśniona znaczeniami ewokującymi „gniazdo”, „zadomowienie” i „poczucie bezpieczeństwa”. Miasto, które zostało przyniesione na skrzydłach orłów – można by powiedzieć, wybielając nieco czarny wydzźwięk historii „wszarpywania się w ziemię czarnego fortu”. Trzeba jednak pamiętać, że historia zawarta w wierszu *Zamość* nie ma wyłącznie charakteru legendy czy quasi-mitu założycielskiego. Jeśli już, to w nikłym stopniu. Baśniowy nieco obraz uśpionego i pogrążonego w głębokiej nocy miasta, a z drugiej strony ewokowana przezeń symboliczna narracja przywołująca aluzje katastroficzne stanowią tworzywo poetyckiej mitografii Czechowicza, łączącej w jednym obrazie figurę arkadyjskiej i baśniowej beczasowości z figurą apokalipsy.

Nie zapominajmy także o wygłosowym „amen”, które jest także zakończeniem całego tryptyku, ale najbardziej przynależy do *Zamościa*, sugerując w połączeniu z motywem „pacierza” genealogię modlitwy. Jak w innych pejzażach miast, zakończenie to – by użyć słów z wiersza Wieniawa – „świat ku światłu przechyla”. Wiersze miejskie lubelskiego poety w przeciwieństwie do utworów katastroficznych ukazują bowiem świat w kruchej, lecz zarazem cudownej i ocalającej równowadze między jasną i ciemną stroną rzeczywistości. W tym sensie są one bliskie modlitwie.

Edward Fiała

Lublin – Zamość

„Zamość” Izaaka Babla jako ikona zdesperowanej *hybris*

Jest maj 1920 roku. Izaak Babel pod zmienionym nazwiskiem Lutow zaciąga się do Pierwszej Armii Konnej dowodzonej przez Siemiona Budionnego, która rusza na podbój Polski. Pisarz prowadzi dziennik z tej kampanii, który – choć ocalał niekompletny – to zasadniczo ogarnia całe dzieje pochodu Budionnego, czyli od przełomu na tyły armii Rydza i rajdu na Równie, aż do klęski pod Zamościem, bronionego przez polską piechotę i Ukraińców ze sprzymierzonych wojsk Petlury.

Jest to relacja – pisze o *Dzienniku 1920* wytrawny badacz i tłumacz twórczości Babla Jerzy Pomianowski – radykalnie prawdomówna i odkrywczą. Obraz wojny, widzianej z tak bliska, nie upiększony niczym, nie podległy żadnej tendencji, obraz widziany nieulekłym okiem, bez ustępstw wobec dotychczasowych przekonań, sympatii, nawyków i koligacji narratora – to rzecz bez precedensu w literaturze.¹

Za tę bezpardonową szczerość *Dziennika 1920*, jak również za całą swoją twórczość, w której przejawiał się – jak sam autor przyznawał – jego „tragiczny splot zaangażowania z odrazą”² wobec mitu rewolucji, zapłacił w końcu Babel własną głową, zamordowany w wieku 46 lat – przez NKWD 26 stycznia 1940 roku.

Dziennik 1920 to niesamowite źródło historyczne, które stanowi niepowtarzalne tło faktograficzne dla słynnego zbioru opowiadań pisarza pt.: *Armia Konna*, zawierającego także opowiadanie *Zamość* będące przedmiotem interpretacji tego szkicu.

Ta książka – stwierdza o *Armii Konnej* Pomianowski – nie jest kroniką, ale jest świadectwem historii, nie jej szczegółów i kolei, ale jej sensu. A także jej roli, jako teatru ludzkiej prawdy, gdzie namiętności i skrywane dążenia widać nareszcie jasno w poświacie pożarów, w błyskach salw.³

¹J. Pomianowski, *Żyd z Odessy*, [w:] J. Babel, *Dziennik 1920. Opowiadania. Zmierzch*, Warszawa 2000, s. 557. Jest to syntetyczny szkic, zamykający – na zasadzie posłowie – aktualną edycję pism Babla w języku polskim.

²Tamże, s. 559.

³Tamże, s. 566-567.

Relację *Dziennika 1920* do *Armii Konnej* można by porównać do relacji między pnem a koroną drzewa, ponieważ *Dziennik* stanowi zasadniczo surowy materiał obserwacyjny będący potem przedmiotem selektywnej obróbki artystycznej w postaci konkretnych opowiadań i nowel – a zatem małych form narracyjnych, których Babel okazał się prawdziwym mistrzem.

Zapiski *Dziennika 1920* zaczynają się 3 lipca w Żytomierzu, a kończą 15 września w Klewaniu. Są to notatki „na gorąco” z frontu wojny przeciw Polsce – pełne jednak bystrych obserwacji i wnikliwych refleksji, jak również pierwszych wzmianek tematów do późniejszego opracowania. I tak na przykład w zdobytych Brodach Babel notuje: „To miasto europejskie, to Galicja, trzeba opisać”⁴; w innym natomiast miejscu zamyka swoją dzienną relację uwagą: „Z tego dnia – opisać czerwonoarmistę i powietrze”⁵, a w dniu natarcia na Zamość, czyli 30 sierpnia 1920 roku, czytamy: „opisać gęsta strzelaninę”⁶, co odnosi się do krwawej potyczki podczas zdobywania stacji Zawady leżącej na drodze bolszewików do grodu Zamojskiego.

Jednakże opowiadanie Babla *Zamość* to nie tylko literacki obraz jednego ogniwa z długiego łańcucha sowieckiej grabieży odradzającej się Polski, ale coś o wiele więcej, czyli – jak głosi tytuł tych uwag – ikona zdesperowanej *hybris*⁷, a więc upokorzonej dumy, arogancji czy pychy, która bezprawnie sięga, zgodnie z wierzeniami starożytnych Greków – po prerogatywy bogów. Bo przecież do nich należała decyzja wyznaczania śmiertelnym ludziom ziemskiej przestrzeni życiowej, która tutaj zostaje zawłaszczona przez janczarów Armii Czerwonej.

I właśnie Zamość okazał się dla nich – jak ongiś dla Szwedów – twierdzą nie do zdobycia, a klęska czerwonoarmistów zostaje pokazana od wewnątrz: w cierpieniach i tragediach konkretnych ludzi, także polskiej starszki, rzuconych w wir wojny.

⁴I. Babel, *Dziennik 1920, opowiadania, Zmierzch...*, s. 190.

⁵Tamże, s. 198.

⁶Tamże, s. 234.

⁷Por.: *Hybris* (gr. pycha, hardość), termin prawniczy określający zachowania, które w arogancki sposób przekraczają granice porządku prawnego; od IV w. prz. Chr. w filozofii i hist. piśmiennictwie symbolem *hybris* stała się tyrania. w mitologii greckiej *Hybris* jako bogini jest personifikacją pychy i zuchwałości; u Homera przeciwstawiona jest Eunomii (...), u Hezjod ludzie srebrnego wieku giną z powodu *Hybris*; według Solona *Hybris* rodzi się z bogactwa (*koros*): u tragików antycznych owładnięci ją bohaterowie nie potrafili prawidłowo rozpoznać sytuacji, w jakiej się znaleźli (np. Kserkses w *Persach* Ajschylosa, Kreon w *Antygonie* Sofoklesa) *Encyklopedia katolicka* t. VI. red. J. Walkusz i inni, Lublin 1993, s. 1358.

Zanim wszakże podejmiemy studium tej „ikony zdesperowanej hybris” w opowiadaniu *Zamość*, warto przywołać zwięzłą relację Babla z jego *Dziennika 1920*, która pośpiesznie szkicuje ów zwrotny punkt kampanii Budionnego piórem zwykłego uczestnika wydarzenia. Oto notatka pisarza-żołnierza z ataku na miasto:

Cały czas mamy Zamość przed sobą, widzimy jego kominy, domy, próbujemy dobrać się ze wszystkich stron. Szykuje się nocny atak. Jesteśmy 3 wiorsty od Zamościa, czekamy na zdobycie miasta, będziemy tam nocować. Pole, noc, deszcz, przenikliwy ziąb, leżymy na mokrej ziemi, konie nic nie żarły, ciemno, jadą kurierzy z komunikatami. Atak poprowadzą brygady 1. i 3. Jak zwykle nadjeżdżają Kniga i Lewda, kombryg 3, półpiśmienny Rusin. Znużenie, apatia, senność nie do zwalczania, prawie desperacja. W ciemnościach idzie naprzód tyraliera. Cała brygada zeszała z koni. Obok nas – działo. Po godzinie piechota ruszyła do ataku. Nasze działo strzela bez przerwy, miękki, nadpęknięty huk, błyski w nocy. Polacy odpalili rakiety, zaciekle strzelanina z karabinów i cekaemów, piekło, wciąż czekamy, już 3 w nocy. Bitwa zacicha. Nie udało się. Coraz częściej nam się nie udaje. Co? Czy armia się ugięła? Jedziemy na popas do Sitańca, 10 wiorst. Deszcz się wzmaga. Nieopisane znużenie. Tylko jedna myśl – o kwaterze. Marzenie się spełnia. Stary, skołowany Polak ze starą żoną. Krasnoarmiejcy, rzecz jasna, już grabią. Strach okropny, wszyscy tu siedzieli po piwnicach, masa mleka, masła, klusek, jak błogo. Co i rusz odkrywam coś nowego do jedzenia. Zadręczona drobna staruszka. Wspaniałe topione masło. i raptem znów jesteśmy pod ogniem, kule gwizdzą koło stajni, obok końskich nóg. Rejterada. Desperacja. Jedziemy na drugi koniec wsi, 3 godziny snu, przerywanego rozkazami, rozpytywaniem, alarmami.⁸

Tak wygląda brutalna proza życia zapisana „na żywo” w *Dzienniku 1920*, z której do opowiadania *Zamość* trafia przede wszystkim mordercza atmosfera przegranej bitwy, wzbogacona jednak konkretnymi twarzami ludzkich losów. To, co zostało w relacji *Dziennika* tylko zasygnalizowane, zyskuje w tekście artystycznym barwne rozwinięcie i psychologiczne pogłębienie.

Narracja jest tutaj prowadzona przez oficera Lutowa, którego należałoby nazwać – z uwagi na jego żołnierską tożsamość z Bablem – nie tyle narratorem co raczej autorem wewnętrznym czy „autorem wpisanym w dzieło”⁹.

Lutow prowadzi swoją opowieść w pierwszej osobie, dopuszczając do głosu także innych bohaterów – narratorów, czyli prostego chłopa z karabinem w dłoni, udręczoną polską staruszkę, w której domu kwateruje i Wołkowa, swojego towarzysza broni. W ten sposób utwór staje się tekstem polifonicznym, który odsłania koszmar sierpniowej nocy 1920 z kilku punktów widzenia dramatycznych egzystencji ludzkich, mówiącym swoim

⁸I. Babel, *Dziennik 1920, opowiadania, Zmierzch...*, s. 235-236.

⁹W. C. Booth, *Rodzaje narracji*, [w:] *Narratologia* red. M. Słowiński, Gdańsk 2004, s. 214

własnym językiem. Na tym tle Lutow jawi się jako inteligent, którego reporterska relacja zostaje zdynamizowana trafnymi metaforami, odsłaniającymi jego bujną i sugestywną wyobraźnię, co można zauważyć od samego początku narracji:

„(...)żołnierzy oczekiwał nocny atak na miasto. Rozkaz dzienny żądał od nas, abyśmy nocowali w Zamościu, i dowódca dywizji oczekiwał meldunku o zwycięstwie.”

Po tym zawiązaniu fabuły, które wyraża naczelne pragnienie zdobycia miasta – pragnienie narzucone z góry od generała, otrzymujemy obraz żołnierskiej doli, jakże daleki od buńczucznej władzy:

Padał deszcz. Nad zatopioną ziemią leciał wiatr i ciemności. Rozlany atrament chmur zagaślił gwiazdy. Wyczerpane do ostateczności konie wzdychały i w mroku przestępowały z nogi na nogę. Nie było im co dać. Przywiązałem konia za cugiel do własnej nogi, zwinąłem się w płaszcz i położyłem się w dole pełnym wody. Rozmokła ziemia otworzyła mi kojące objęcia grobu.¹⁰

Dalsza historia jest opowiedziana z ograniczonego punktu widzenia padającego ze zmęczenia i głodu Lutowa, co daje czytelnikowi poczucie całkowitej nieprzewidywalności zdarzeń. A rzecz komplikuje się jeszcze bardziej, gdy jego realistyczna opowieść zostaje osadzona w innej opowieści, to znaczy marzenia sennego, jako że śmiertelnie znużony bohater nagle zasypia.

Zresztą dokładna lektura opowiadania uświadamia, że sowieccy napastnicy funkcjonują tutaj cały czas na granicy jawy i snu, o czym także pisał Babel w *Dzienniku 1920*, nazywając to piekłem bitwy, które jednak jakby „wyparowało” z narracji *Zamościa* poprzez fakt, że wyczerpany Lutow zapada w sen. Można by zatem powiedzieć, że przesypia on apogeum nocnego koszmaru, a to przemilczenie wydaje się bardzo znaczące. Widzimy w nim bowiem klasyczne „zaprzeczenie rzeczywistości”, które psychoanaliza ujmuje jako odmowę uznania urazowej percepcji, widząc w tym jedną z obron struktury *Ja* wobec rzeczywistości zewnętrznej.¹¹

Co więcej, otrzymujemy wizualną dramatyzację marzenia sennego narratora, która uderzająco kontrastuje¹² z aktualną sytuacją głodnego żołnierza, ponieważ jest *de facto* jej życzeniowym odwróceniem. Otóż widzi on

¹⁰I. Babel, *Zamość*, [w:] tenże, *Dziennik 1920, opowiadania, Zmierzch...*, s. 118.

¹¹Por. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 376.

¹²Janina Sałajczyk w zarysie monograficznym twórczości Babla podnosi nawet kontrast (poetykę kontrastu) do jego głównego środka wyrazu artystycznego. Pisze ona m. in.: „Specyfikę prozy Izaaka Babla, w tej liczbie i *Armii Konnej* określa w znacznym stopniu poetyka kontrastu: kontrastu między kwiecistą liryką opisów i twardym okrucieństwem rzeczywistości, między wspaniałością pejzażu i posępnymi scenami gwałtu i zabójstw. (...) życie, które go otacza, pisarz zawsze rozpatruje jako teren nieprzerwanej walki przeciwieństw,

siebie w stodole pełnej siana o zmierzchu lipcowego dnia, kiedy zbliża się do niego piękna kobieta, z którą wchodzi w kontakt erotyczny. Ale mimo tej sielanki całe marzenie sennie zostaje zdominowane tzw. resztkami z dnia, co w terminologii Freuda oznacza elementy rzeczywistości ze stanu czuwania poprzedzającego sen. W tym wypadku jest to aura poniżenia, która emanuje z tzw. treści utajonej¹³ marzenia sennego, a nawet wizji śmierci Lutowa. Stąd w scenerii erotycznego zbliżenia z tajemniczą Margot wypowiada on paradoksalne wyznanie, które mogłoby być mottem nie tylko kłęski pod Zamościem, ale i całej inwazji bolszewików na Polskę w 1920 roku. Brzmi ono tak:

„Margot – chciałem zawołać – ziemia wlecze mnie na powrozie swoich kłęsk jak opierającego się psa, a jednak ujrzałem panią, Margot...”

Reakcja Margot na tę utajoną myśl autora snu, który nie mógł jej wyrazić *expressis verbis* z powodu „nagłego ziąbu”, ulega diametralnej przemianie z aury erotycznej na aurę śmierci:

A wówczas kobieta odsunęła się ode mnie i padła na kolana. – Chryste – rzekła – przyjmij do swojej chwały duszę Twego sługi...¹⁴

Słowem – po błysku wymarzonego dotknięcia uroczej Margot główny narrator nawet w podświadomości nie uwalnia się od rozpaczliwej tonacji zamojskiej kłęski, co obraz senny hiperbolizuje w bolesnej, a jakże prawdziwej metaforze: „ziemia wlecze mnie na powrozie swoich kłęsk jak opierającego się psa”. A rzecz jest tym bardziej przejmująca, jako że Lutow budzi się wleczony przez swojego konia „chyba z pół wiorsty”, o czym informuje go prosty chłop, który wchodzi z nim w braterski dialog.

Casus Lutowa jako świadomego oficera zaborczej armii posiada jednak niejedno oblicze, które ujawnia kolejne odsłony jego zdesperowanej *hybris* wobec pojawiającego się widma śmierci.

Pierwszą odsłonę już zobaczyliśmy – to ucieczka w sen, która powróci jeszcze w utworze trzy razy. Odsłona druga pokazuje narratora w opresji głodu, kiedy ruszył wraz z dowódcą dywizji do Sitańca, żeby tam zakwaterować się razem z Wołkowem w polskim domu u starej kobiety:

nieustannych kolizji i paradoksów. Logiczną konsekwencją takiego stanowiska jest więc fakt, że kontrast stał się w jego twórczości głównym środkiem wyrazu artystycznego, jako element najbardziej adekwatny jego widzenia świata”. [w:] *taż, Twórczość I. E. Babla. Zarys monograficzny*, Opole 1973, s. 52–53.

¹³Zob. J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy...*, s. 338.

¹⁴I. Babel, *Zamość...*, s. 118-119.

- Wódki – powiedziałem do gospodyni – wódki, mięsa i chleba!
- Stara siedziała na podłodze i karmiła z ręki ukrytą pod łóżkiem jałówkę.
- Nic nie ma – odparła obojętnie po polsku. – Nawet nie pamiętam, kiedy coś było...¹⁵

Wobec tego upokorzenia Lutow próbuje niebawem podpalić dom, czyli reaguje skrajną agresją.

(...) Wyzwolony płomień zabłysnął i skoczył ku mnie. Stara rzuciła się piersią na ogień i zagasła go. -Co robisz, panie? – rzekła i cofnęła się w przerażeniu.¹⁶

A zatem główny protagonista miota się między alienacją w sen i desperacką przemocą wobec bezbronnej kobiety – to są dwa wymiary jego postawy jako pokonanego żołnierza sławetnej konarmii służącej mitycznej rewolucji. Prócz tej „koronnej” ikony upokorzonej *hybris* warto przybliżyć jeszcze trzy inne sposoby reakcji wobec piekła wojny, czyli wspomnianego już chłopca, który wdaje się w rozmowę z Lutowem, opisaną przed chwilą staruszki i Wołkowa.

Spójrzmy najpierw na postawę staruszki, żeby potem zająć się Wołkowem, a na końcu prostym chłopcem i słowo poświęcić samemu dowódcy. Zatrzymaliśmy się w naszej interpretacji na ukazaniu przerażenia starej gospodyni wobec drastycznego szantażu Lutowa, który żąda wódki, mięsa i chleba. Otóż rzecz ma swoją kontynuację, która pokazuje, iż ten agresywny szantaż odnosi jednak skutek, jako że sterroryzowana utratą domu kobieta rezygnuje z dumnej postawy Polki w obliczu bolszewika – najeżdźcy i przynosi mu kawałek chleba. Oto dalszy ciąg dramatu po ugaszeniu ognia:

- Spalę cię, stara – zamamrotałem zasypiając – spalę ciebie i twoją kradzioną jałówkę.
- Czekaj! – wrzasnęła gospodyni wysokim głosem. Pobieгла do sieni i wróciła z dzbankiem mleka i chlebem.¹⁷

Krótko mówiąc, zaszczuta kobieta ugięła się przed agresorem i zmuszona wybierać w najgorszym wypadku między bezdomnością a głodem – wybiera głód, ocalając swój dom. Zostaje upokorzona, ponieważ czyniąc tak musi zaprzeczyć samej sobie, że „Nic nie ma” do jedzenia, przyznać się w pewnym sensie do kłamstwa i wejść w niegodny układ z napastnikiem. Dom jednak okazuje się większym dobrem niż kawałek chleba z mlekiem, a także kompromis moralny, który ją stawia w pozycji zdegradowanej ofiary ulegającej presji czerwonooarmisty. Mamy tutaj więc ikonę

¹⁵Tamże, s. 120.

¹⁶Tamże, s. 121.

¹⁷Tamże, s. 121.

strachu, gdzie słuszny bunt wobec sowieckiego grabieżcy kapituluje z powodu panicznego lęku – tak moralnie, jak i materialnie.

Jednocześnie należałoby odnotować wyraźny dystans emocjonalny Lutowa jako wewnętrznego autora *Zamościa*, którego nie sposób identyfikować z realnym autorem¹⁸ – wobec strauatyzowanej Polki traktowanej tutaj bez cienia współczucia. Widać to dobrze w samej leksyce, w której polska gospodyni jest konsekwentnie nazywana „starą”, podczas gdy w *Dzienniku 1920*, czyli historycznym pierwowzorze i inspiracji późniejszego opowiadania Babel zanotował nie bez sympatii *a propos* napadniętych Polaków: „Stary, skołowany Polak ze starą żoną. Krasnoarmiejcy, rzecz jasna, już grabią. Strach okropny, wszyscy tu siedzieli po piwnicach, masa mleka, masła, klusek, jak błogo. (...) Zadręczona drobna staruszka”. Czyż między „starą” a „zadręczoną drobną staruszką” nie istnieje ekspresywna przepaść?

Słowem, autor wewnętrzny *Zamościa* okazuje się żołdakiem – rewolucjonistą, mimo że przyjął tożsamość Babla w armii i nazywa się Lutow, natomiast autor *Dziennika 1920* to wrażliwy humanista rzucony w wir zdziczałej wojny i tym samym bardzo bliski realnemu pisarzowi. Obu dziełi wieloraki dystans moralny, intelektualny i emocjonalny.

Z kolei kwatermistrz Wołkow znajduje inne panaceum na koszmar kompanii antypolskiej. Przebywa w swoim odrębnym świecie. Dlatego nie reaguje, kiedy widzi szantaż Lutowa wobec „zadręczonej staruszki”, bo myśli o swojej narzeczonej, do której pisze list. Jakże znamienne kontrast w sytuacji nabrzmiałej przemocą i okrucieństwem!

„Wielce szanowna Walu – pisał – czy mnie pamiętasz?”

A kiedy przerażona gospodyni gasi ogień rzucony przez głównego narratora, Wołkow tylko na moment wraca do realnego świata, żeby natychmiast pograć się w redakcji swojego listu do ukochanej:

– Co robisz, panie? – rzekła i cofnęła się w przerażeniu. Wołkow odwrócił się, wlepił w gospodynię puste źrenice i znów zabrał się do pisania listu.¹⁹

Te „puste źrenice” jednoznacznie świadczą o jego psychicznym dystansie wobec brutalnego teatru wojny, jakkolwiek wiernie spełnia swoje obowiązki ordynansa podległego Lutowowi, ale czyni to wszystko bez patosu rewolucjonisty, akceptując gorzki smak przeciwności:

– Osiodłałem twojego konia – odezwał się [Wołkow] do mnie przez okno – mojego podziurawili, że trudno lepiej. Polacy ustawiają kulomioty o sto kroków od nas.

¹⁸W. C. Booth, *Rodzaje narracji...*, s. 214.

¹⁹I. Babel, *Zamość...*, s. 121.

W ten sposób został nam jeden koń na dwóch. Ledwo wyniósł nas z Sitańca. Siadłem na siodło, Wołkow ulokował się z tyłu.²⁰

Krasnoarmiejcy uciekają w popłochu, Wołkow jednak zachowuje niezmaconą pogodę ducha, która mu pozwala beznamiętnie rejestrować bieżące fakty, z wyraźnym dystansem emocjonalnym wobec wszelkich trudności. Stąd przyjmuje tylko do wiadomości, bez żadnego komentarza, że Lutowa opuściła żona i spokojnie konstatuje klęskę kampanii Budionnego, po czym po prostu zasypia w finale opowiadania:

- Jeszcze dwie wiorsty, a kobyła ustanie – odzywa się siedzący za mną Wołkow. Milczenie.
- Przegraliśmy kampanię – mruczy Wołkow i zaczyna pochrapywać.²¹

Czyli mamy w Wołkowie ikonę zakochanego, który stworzył sobie wewnętrzny azyl nadziei na spotkanie z narzeczoną Walą, dzięki czemu zdobywa badawczy dystans do zdegradowanej wojną rzeczywistości. Ten romantyczny wektor myślenia pozwala mu przyjmować, akceptować i przekraczać koszmary, a także upokorzenia sowieckiej *hybris*, ponieważ czuje się raczej jako gość czy najemnik w tej całej kampanii niż jej świadomy podmiot. Czyż nie jest to przykład upojnej emigracji wewnętrznej? Ale także wolności, która daje dystans wobec rewolucyjnej *hybris*, a wolność ta płynie z faktu, że Wołkow nie zidentyfikował się z mitem ekspansywnej rewolucji, nie dokonał jęgo introjekcji. Stąd okazuje się tylko widzem i trzeźwym obserwatorem załamania zaborczej kampanii Budionnego – i nic więcej. Innymi słowy, ordynans Lutowa nie złożył swego serca w nadziejach rewolucyjnego podboju Polski i Europy, lecz pozostał w istotnym stopniu – mimo wrogich okoliczności – osobą prywatną, która jest uczuciowo zaangażowana w narzeczoną Walę, a nie wielką pseudoideę Lenina czy Stalina.

W tym też można widzieć różnicę między głównym protagonistą Lutowem a Wołkowem. Lutow bowiem wydaje się bardziej zakażony rewolucją, on się z nią jakoś zidentyfikował, przyjął za swoją jej strategiczną wizję. Mówimy „bardziej”, ponieważ autor wewnętrzny *Zamościa* – jak go nazwalismy – wykazuje jednak wyraźny etos oficera i zdecydowanie odbiega od krwiożerczych politruków czy maniackich żołdaków, których nie mało na kartach *Dziennika 1920* i w *Armii Konnej*.

Pomimo tego dystansu intelektualnego do rewolucji, pozostaje przecież jej ideowym rzecznikiem i członkiem operacyjnego *establishmentu*, toteż

²⁰Tamże, s. 121.

²¹Tamże, s. 121.

utożsamia się z losem agresorów, doznających kolejnych klęsk. Sugestywnie ujawnia to dyskretny motyw chloroformu, który pojawia się w opowiadaniu dwukrotnie. Raz tuż po załamaniu ataku na Zamość, a drugi raz w ucieczce z Sitańca. Oto pierwszy kontekst:

(...) widziałem dokładnie kominy Zamościa, ukradkowe światła w wąwozach jego getta i wieżę strażacką z rozwaloną latarnią. Wilgotny świt sphywał na nas jak fale chloroformu.²²

Kontekst drugi ukazuje paniczny odwrót:

Tabory wiały, jazgotały i tonęły w błocie. Poranek sączył się z nas, podobnie jak chloroform sączy się na szpitalny stół.²³

Słowem, dwa razy zostaje użyta metafora chloroformu – między świtem i porankiem zamojskiej epepei. Przypadkowe powtórzenie? Raczej wykluczone, jeśli pamiętamy, że Babel pieczołowicie dbał o szczegóły artystyczne swoich opowiadań. Jak zatem czytać tę metaforę? Co ona znaczy? Wydaje się, że chloroform – zgodnie z drugim kontekstem – konotuje cierpienie, uspienie, a nawet ryzyko śmierci. Jeśli tak, to pierwszy kontekst – „wilgotny świt sphywał na nas jak fale chloroformu” – zapowiadałby chloroform „szpitalnego stołu”, który można uznać za wyszukaną i mocną metonimię klęski, bo czyż zapach chloroformu nie oddaje pacjenta na łaskę chirurga? Warto zauważyć, że chloroform w obu przypadkach dotyczy „nas”, to znaczy sowieckich napastników, którzy ostatecznie muszą „wiać”, zdani na łaskę kontratakujących Polaków.

Czyż nie jest to więc artystyczna klamra sowieckiej ikony zdesperowanej hybris?

Dlatego Lutow jako oficer „niezwyciężonej” *konarmii* Budionnego zajmuje wprawdzie dyskretną, ale konsekwentnie wrogą postawę wobec Polaków. Stąd nie dziwi fakt, że słucha on cierpliwie – bez słowa protestu – insynuacji „bohatera z ludu” w czasie nocnego oblężenia Zamościa:

W ciszy usłyszałem oddalony powiew jęku. Opar tajemnego morderstwa włączył się wokoło nas.

– Biją kogoś – powiedziałem. Kogóż to biją?

– Polacy rozrabiają – odpowiedział mi chłop. – Polacy żydów rzną..²⁴

Pierwsze wrażenie każe nam myśleć o stereotypowym micie antypolskim, ale dalszy kontekst mówi coś innego. Widzimy zagubionego chłopca, który pilnie szuka partnera do rozmowy. Wydaje się boleśnie osamotniony

²²Tamże, s. 119.

²³Tamże, s. 121.

²⁴Tamże, s. 119-120.

w ciągłych walkach, kiedy to nieraz śmierć zagląda mu w oczy. Próbuje znaleźć „bratnią duszę” w Lutowie:

- Długie te noce w tralerze, nie ma końca tym nocom. I przychodzi tak czasem człowiekowi ochota pogadać z drugim człowiekiem, a gdzie tu go znaleźć, gdzie znaleźć tego drugiego człowieka?...
- Zmusił mnie, abym przypalił od jego ognia.
- Żydy wszystkiemu winne – rzekł – i temu, co u nas, i co u was. Po wojnie zostanie ich ledwo na lekarstwo. Ile na świecie będzie żydów?
- Z dziesięć milionów – odpowiedziałem i zacząłem kielznać konia.
- Zostanie ich z dwieście tysięcy – zawołał chłop i dotknął mojej ręki w obawie, że się oddalę. Ale ja wciągnąłem się na siodło i pokłusowałem tam, gdzie stał sztab.²⁵

Język i uproszczona wizja świata, prezentowana przez chłopą odsłaniają nam drugi typ – obok „inteligenta szukającego swego miejsca w rewolucji” – bohatera twórczości Babla. Jest to „bohater z ludu”. Jak zauważa monografistka Sałajczyk:

Na stronicach cyklu pisarz kreśli generalnie rzecz biorąc dwa typy bohaterów: szeregowych uczestników walki wywodzących się z masy ludowej i uosabiających te miliony rosyjskich chłopów, które z bronią w ręku opowiedziały się po stronie władzy radzieckiej działając nie tyle z pobudek przemyślanych ile kierując się instynktem nienawiści klasowej. Z drugiej zaś strony wywodzi typ inteligenta, niezdarne „okularnika” Lutowa, narratora większości opowiadań, który mimo trudności, jakie napotyka na swej drodze, nie rezygnuje z aktywnego uczestniczenia w procesie tworzenia nowego ładu.²⁶

W całym cyklu opowiadań pisarza jest ten *casus* antysemityzmu raczej wyjątkiem, jako że ewokacja świata żydowskiego przebiega tutaj z reguły w pozytywnej tonacji, niepozbawionej zresztą rysów tragicznych. Niemniej nie sposób nie zauważyć prymitywnej mentalności chłopą. Toteż jego wypowiedź o rzekomym pogromie Żydów przez Polaków należałoby czytać jako przejaw nie tyle nienawiści do Polaków, co właśnie – Żydów. A wątpliwość całkowicie rozwiewa jego credo, które brzmi:

„ – Żydy wszystkiemu winne – rzekł – i temu, co u nas, i co u was”.

Druga część oświadczenia zdaje się potwierdzać kastowość społeczeństwa rosyjskiego. Chłop bowiem będąc na dnie drabiny społecznej, lokalizuje całe zło świata – już nie tylko zło tej wojny – w Żydach. „U nas” oznaczałoby wówczas w niższych warstwach społecznych, natomiast „u was” – w warstwie dzierżącej władzę.

²⁵Tamże, s. 119-120.

²⁶J. Sałajczyk, *Twórczość I. E. Babla...*, s. 47

Zresztą ludowy antysemita bynajmniej nie poprzestaje na swojej biało – czarnej diagnozie, lecz idzie krok dalej i prorokuje zagładę żydów, nawet bardziej drastyczną niż to sprawił Holocaust.

Zauważmy jednak, że ostatecznie jest to recepta chłopca na niezrozumiałe cierpienie. Chodzi po prostu o znalezienie „kozła ofiarnego”, o czym tak wnikliwie pisał René Girard²⁷. Czyli chłop staje się tutaj reprezentantem umysłów prymitywnych, które nie tylko nie potrafią zatrzymać cierpienia na sobie czy zdystansować się do niego, jak to uczynił Wołkow, ewentualnie uciec przed cierpieniem w sen lub w bezpośrednią przemoc (Lutow), ale szukają rzekomego sprawcy, żeby go oskarżyć i najlepiej szybko zlikwidować.

Oczywiście, temu chłopcu nie przyjdzie na myśl, że to cierpienie kampanii Budionnego jest wywołane przez samych bolszewików. W jego prostym mechanizmie myślowym cierpienie łączy się ze złem, a sprawcą zła jest Żyd, choć kiedyś – dajmy na to w starożytnym Rzymie – mogli być tym domniemanym źródłem chrześcijaństwa, a w średniowieczu – czarownicy. Chłop jednak nie chce cierpieć i kiedy zostaje już w cierpieniu wrzucony, wtedy pośpiesznie szuka winnego, żeby z nim jak najszybciej się rozprawić. Jaka jest *przeciw włócznie Złego* jego tarcza? Po prostu walka z Żydem.

Mamy więc tutaj do czynienia z ikoną antysemity, co otwiera całą klasę umysłów, które demonizują cierpienie przez pośpieszną identyfikację jego rzekomego sprawcy – „kozła ofiarnego”. Lutow słucha chłopca w powściągliwym milczeniu, żeby niebawem zdystansować się do niego także fizycznie i odjechać, choć chciał on szczerze „pogadać z drugim człowiekiem”, którego zobaczył w oficerze. Można by zatem powiedzieć, że oficer go zignorował czy zbojkotował, pozostawiając w dotkliwej samotności, którą zasiedliły ponure demony.

Last but not least spójrzmy na reakcję samego dowódcy dywizji wobec upokorzonej sowieckiej *hybris* pod Zamościem:

Dowódca dywizji szykował się już do odjazdu. Ordynansi stali przed nim na baczność i stojąc spali. Spieszono szwadrony czołgały się po mokrych pagórkach.

– Przycisnęli nas – szepnął dowódca dywizji i odjechał.²⁸

Tylko tyle i aż tyle, z czego wynika, że zamojska klęska jest dla dowódcy tylko epizodem w całej kampanii, w której powodzenie zdaje się nadal wierzyć. Stąd bardzo eufemistyczne uznanie przegranej bitwy, bo przecież „przycisnęli nas” nie wyraża nawet klęski, ale przejściowy triumf przeciwnika. Można by zapytać, czy jest to spojrzenie stratega, który ma jeszcze

²⁷Por. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. Mirosława Goszczyńska, Łódź 1991.

²⁸I. Babel, *Zamość...*, s. 120.

nadzieję na ostateczne zwycięstwo? Jednak lakoniczne stwierdzenie generała wydaje się tak enigmatyczne, że trudno zeń coś więcej wydobyć. Poza tym mówi on wobec swoich podwładnych, co dodatkowo osłabia rzetelność tej wypowiedzi, ponieważ nie może ona osłabić *morale* walczących żołnierzy. Nie bez znaczenia jest także jego „szep”, a nie zwyczajowy „gromki głos”.

W konkluzji dokonanych wywodów możemy stwierdzić, że ikona zdeperowanej *hybris* w świecie przedstawionym *Zamościa* Babla objawiła nam się na kilka sposobów. Definiując pojęcie „ikony” jako psychologiczny wzorzec reakcji przedstawionych bohaterów na klęskę sowieckiej agresji na Zamość, a właściwie na jej egzystencjalne konsekwencje, pokazaliśmy, że przegrana bitwa okazuje się synonimem także wojny, a ogólnie mówiąc degradującego cierpienia. W związku z tym można mówić o różnych postawach wobec tego cierpienia, które nazwaliśmy ikonami, jako że każda z postaci ujawniała w tej granicznej sytuacji swoje wewnętrzne credo na zagrożenie, ból, a nawet widmo śmierci.

Stąd pojęcie *hybris* oznaczało dla nas najpierw ludzką uzurpację wobec praw bogów w starożytnej Grecji – uzurpację, za którą człowiek musiał być ukarany. Niewątpliwie taką uzurpacją była napaść rewolucyjnej Rosji na odradzającą się Polskę, co stanowi szkielet fabularny opowiadania Babla. Poddając je wielostronnej interpretacji, skupiliśmy się jednak przede wszystkim na rezonansie humanistycznym tej dziejowej tragedii, która jest widoczna w pięciu postaciach przedstawionych – od prostego chłopca do dowódcy dywizji, a to umożliwiło dyskurs na temat indywidualnej *hybris* kolejnych bohaterów, rozumiany już bardziej antropologicznie, czyli jako dramat etyczny w obliczu cierpienia wywołanego kampanią Budionnego. W tym bardziej osobowym sensie *hybris* okazuje się tragiczną interakcją z osobistym poczuciem godności, dumy, prawości i nikczemności. Wśród pięciu sylwetek psychologicznych postaci mamy czterech sowieckich napaźników i jedną polską ofiarę.

Najbogatszą postacią utworu jest Lutow, główny narrator i protagonista, który posiada szereg cech „autora wpisanego w dzieło”, czyli „autora wewnętrznego”. Może na koniec powstać pytanie o jego ewolucję. Otóż wydaje się, że jest on wprawdzie zakażony bakcylem krwiożerczej rewolucji, ale wykazuje wieloraki dystans intelektualny i emocjonalny, jak również fizyczny wobec traumatycznych wydarzeń tej wojny. Trudno wszakże mówić o jego dystansie moralnym do tego okrutnego teatru przemocy, ponieważ reaguje jak zwykły żołdak w kontakcie z polską staruszką, którą szantażuje podpaleniem domu.

Obserwując jednak jego liczne perypetie, możemy wysledzić pewien wektor przemiany świadomości. Wydaje się bowiem, że z podległego bezkrytycznie swojemu dowódcy oficera powoli przemienia się w samodzielnie myślącego człowieka, co mu pozwala w finale opowiadania przyjąć – wbrew asekuracyjnemu oświadczeniu generała – i pogodzić się z własną klęską, i to nie tylko zamojskiej bitwy, ale i całej kampanii, co można uznać za wyraźny przełom mentalny w stosunku do pierwotnego rozkazu, żeby „nocować w Zamościu”. Przypomnijmy dla kontrastu raz jeszcze epilog utworu, kiedy Lutow ucieka wraz z Wołkowem pod ostrzałem Polaków z Sitańca i w ostatnim słowie przyznaje się do porażki:

– Jeszcze dwie wiorsty, a kobyła ustanie – odzywa się siedzący za mną Wołkow.

Milczenie

– Przegraliśmy kampanię – mruczy Wołkow i zaczyna pochrapywać.

– Tak – odpowiadam.²⁹

Otóż to finalne „ – Tak” pokazuje, że główny protagonista rozstał się na dobre z rewolucyjnym pragnieniem podboju Polski i spokojnie akceptuje doznane upokorzenie swojej politycznej i osobistej *hybris*.

Pozostałe cztery postaci opowiadania wydają się statyczne, gdyż stanowią tylko krótsze lub dłuższe migawki w dynamicznej, choć dyskretniej ewolucji Lutowa.

²⁹Tamże, s. 121.

Wojciech Kudyba

Warszawa

Zamojskie wiersze Stanisława Młodożeńca

Kiedy na przełomie 1919 i 1920 r. student filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego Stanisław Młodożeniec zakładał w Krakowie – wraz z Bruno Jasińskim i Tytusem Czyżewskim – klub poetycki „Katarzynka”, nic nie wskazywało na to, że już niebawem grupa rozproszy się i każdy z pisarzy będzie szukał własnych sposobów dotarcia do czytelnika. Przeciwnie: przeważały działania zespołowe. W 1920 r. wszyscy trzej zorganizowali pierwszy w Krakowie wieczór poezji futurystycznej, w 1921 r. wzięli udział w zbiorowych wystąpieniach futurystów w Warszawie i kilku innych miastach – właśnie wtedy upowszechnili znane broszury programowe, takie jak: *Jednodniówka futurystów*, *manifesty futuryzmu polskiego* oraz *Nuż w bżuchu*. Otoczeni opieką przez Leona Chwistka wszyscy trzej współpracowali z pismem *Formiści*. W ramach działalności klubu wydawali książki poetyckie. W 1921 r., gdy ukazał się debiutancki tom wierszy Młodożeńca *Kreski i futureski*, futuryści byli już znaną, zwartą i rozpoznawalną grupą poetycką¹. Funkcjonowali w świecie literackim głównie dzięki zbiorowym działaniom. Rozluźnianie więzów z grupą dla każdego z nich oznaczało utratę jakiejś części energii poetyckiej.

A jednak już wkrótce Stanisław Młodożeniec zaczyna działać w zupełnie nowym środowisku. W 1922 r. kończy studia polonistyczne, które wówczas – tak jak i dziś – przygotowywały przede wszystkim do pracy w szkole. Poszukując zatrudnienia, poeta, naturalną kolejną rzeczą, trafia do gimnazjum. Najpierw otrzymuje etat polonisty w średniej szkole w Kielcach, po roku zaś w Gimnazjum Państwowym im. Jana Zamoyskiego w Zamościu. Pozostanie w tym mieście trzy lata.

Oderwanie od prężnego środowiska literackiego, od przyjaciół, a być może również od czytelników, obowiązki szkolne, a niebawem również rodzinne – wszak w 1923 r. poeta żeni się z malarką Wandą Arlitkiewicz – wszystko to nie sprzyjało zapewne aktywności poetyckiej. Wymagało wejścia w nowe role i znalezienia miejsca dla twórczości w warunkach dużo

¹Por. J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, wyd. III, Warszawa 2002, s. 86–91.

mniej komfortowych niż krakowskie. Co więcej: mocno utrudniało kontakt z potencjalnymi wydawcami. Wielu krakowskich przyjaciół pisarza mogło uważać, iż jest on dla sprawy nowej poezji bezpowrotnie stracony. Kto miałby być teraz świadkiem jego futurystycznych prowokacji? Kto entuzjastą słów na wolności i nowej ortografii?

Choć – oglądany z perspektywy Krakowa – Zamość mógł się wydawać literackim pustkowiem, w rzeczywistości od dawna działała tu jednak grupa pasjonatów literatury i książki. Przyjazd poety – mającego już ugruntowaną pozycję w świecie literackim – szczęśliwie zbiegł się w czasie z krystalizacją ram organizacji, która niebawem zajęła ważne miejsce w polskim świecie bibliofilskim. Myślę oczywiście o założonym we wspomnianym 1923 r. Zamojskim Kole Miłośników Książki. Inicjatorem najważniejszych działań i pierwszym prezesem stowarzyszenia był Zygmunt Klukowski. W pracach organizacji brali udział czytelnicy i popularyzatorzy literatury, wydawcy, drukarze, a także – poeci. Był wśród nich Bolesław Leśmian – który dedykował zamojskim bibliofilom wiersz *Spojrzystość* i właśnie w Zamościu, w bibliofilskich edycjach opublikował kilka swoich ballad². Był także Stanisław Młodożeniec, który od początku swego pobytu w Zamościu aktywnie włączył się w działalność koła. Organizowano wystawy i odczyty, planowano otwarcie własnej serii wydawniczej. W 1925 r., jako pierwszy tom z serii – która z czasem objęła ponad 20 woluminów – ukazał się zbiór wierszy futurysty, zatytułowany *Kwadraty*. „Odbito tysiąc egzemplarzy z tych 150 na papierze czerpanym, numerowanych i podpisanych przez autora” – informuje wydawca³. Spróbujmy przyjrzeć się tekstom zamieszczonym w książce.

Można ją czytać jak osobliwy dziennik podróży. Wiersz otwierający tom ma tytuł *W drodze*. Jego lirycznym bohaterem jest wędrowiec czy raczej modernistyczny *flâneur* – włóczęga, którego archetypiczny portret nakreślił Rimbaud w głośnym liryku *Statek pijany*. Sytuacja przedstawiona w utworze Młodożeńca wyraźnie nawiązuje do tekstu francuskiego symbolisty. Oto początek wiersza:

Wchodzę na pokład zbłąkany pasażer
I nie chcę wiedzieć, dokąd płynie statek

(s. 5, w. 1–2)

Wyznanie bohatera tekstu jest deklaracją pewnej postawy wobec rzeczywistości. Takiej, dla której wartością jest sama podróż, a nie – jej cel lub

²Por. *Lublin literacki 1932–1982*, red. W. Michalski, J. Zięba, Lublin 1984, s. 45.

³Por. S. Młodożeniec, *Kwadraty*, Zamość 1925, s. 32. Wszystkie cytaty utworów pochodzą z tego wydania.

kierunek. O tym, że mamy do czynienia, jak u Rimbauda, z manifestem swoistej „lekkości bycia” przekonuje zwłaszcza zakończenie utworu:

Prą na mnie fale – ja się daję falom – –
 O – lekki – lekki –
 – czas mi lekki nastał –

(s. 5, w. 15–16)

Na kolejnej stronie książki, w wierszu *Nawrót* podróż staje się nie tyle aktem wolności, próbą uwolnienia się od zbędnych obciążeń, ile raczej poszukiwaniem tajemnicy. Pierwsze wersy liryku wprowadzają nas w klimat baśniowej fantastyki:

Kusi mię gadka o cudownych rybach –
 mieni się w głębi błyskotliwy potwór.
 Niechby mię znowu – jak kiedyś porywał
 za to, żem oczy szerzej w nocy otwarł. –

(s. 7, w. 1–4)

Nawiązując do romantycznych obrazów poety-dziecka, autor kreśli w wierszu wizję wędrówki, która w istocie jest marzeniem. Chodzi o podróż projektowaną, która byłaby odkrywaniem nowych światów, poznawaniem innych stworzeń – niepospolitych, a może nawet niezemskich. Chodzi o wyprawę, której – tak jak w baśni – towarzyszą silne, sprzeczne emocje – lęk i zachwyty, obawa i ekscytacja, *tremendum et fascinosum*.

Niekiedy zresztą autor temu wprost mówi o metafizycznych wymiarach podróży. Tak jest choćby w wierszu *Droga*, który zaczyna się następująco:

Ludzie się babrzą w byle jakich chabrach
 a gwiazdy chodzą po błękitnych drogach
 pójźmy się czepiać długiej szaty Boga
 i płonąć pąsem, by na ręce zabrał – –

(s. 11, w. 1–4)

Tekst stanowi interesującą próbę przełamania stylistycznych konwencji i sposobów obrazowania, charakterystycznych dla młodopolskiej liryki religijnej⁴.

Nie chodzi wyłącznie o instrumentację głoskową i aliteracje, ani też o wprowadzane do utworu elementy pure nonsensu. Groteskowy klimat liryku rodzi się także – a może nawet przede wszystkim – dzięki kontrastom o charakterze stylistycznym. Poeta konsekwentnie zderza w utworze

⁴Omawia ją m.in. H. Filipkowska. Por. też: *Poezja religijna Młodej Polski*, [w:] *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983, s. 301–340.

słowa i frazy o wysokim nacechowaniu z tymi, które bliskie są potoczności. Obok poetyzmów – takich jak „błękitne drogi” i „gwiazdy” – mamy przecież kolokwialnie nacechowany czasownik „babrać się”. Wezwanie, otwierające drugą strofę brzmi:

Serca z buraków niech pęcznieją w sześcian
który wytryśnie do środkowych niebios

Stereotypowy, często w liryce religijnej wykorzystywany, motyw serca nieoczekiwanie znalazł się tu w sąsiedztwie leksyki geometrycznej, która weszła w skład słów-kluczy awangardowych ruchów początku XX-go wieku. Tuż obok poeta umieścił kolokwialnie nacechowany „burak”. Czyż trzeba dodawać, że efektem owych zestawień jest swoisty humor? Grote-skowa wizja kosmicznej wędrówki nie traci jednak przez to swego metafizycznego charakteru. Pisarz proponuje po prostu nowy sposób ujęcia rzeczywistości sakralnej – antycypując dysonanse i komizm nowoczesnej poezji religijnej.

Podróż lirycznego bohatera zbioru wiedzie jednak również przez obszary współczesnych miast. Autor stara się odtworzyć w języku ich chaos i gorączkowy rytm. Czasami, jak w wierszu *Radiatoromans*, prześmiewczo naśladuje rwany tok rozmowy, której kanałem komunikacyjnym są nowoczesne środki przekazu (takim było wówczas radio). Kiedy indziej poetycka glosolalia naśladuje zgiełk ulicy: śmiałe neologizmy typu „kwan-kliki” i „dlin-dlamy”, odtwarzając odgłosy tramwajów, przenoszą czytelnika w samo centrum nowoczesnego miasta. To ono – zdaje się mówić poeta – to ono stanie się czy też już się staje przestrzenią nowej liryki, tematem futurystycznej poezji.

Czy jest zatem tak, że poetyckie wędrówki Młodożeńca omijają Zamość? Czy tom *Kwadraty* pozbawiony jest jakichkolwiek śladów zamojskiej rzeczywistości? Poszukując odpowiedzi na tak postawione pytanie, chciałbym zwrócić uwagę na ostatnią część zbioru – wyodrębnioną przez poetę i opatrzoną osobną dedykacją: „Bibliofilom w Zamościu” (s. 25). Z woli autora stanowi ona rodzaj aneksu. Poprzedzają ją rozmaite sygnały zamykania cyklu, m.in. wiersz *Epilog*, zamykający zasadniczy korpus tekstów. Usytuowane na obrzeżach tomu, liryki te mogą być odczytywane jako rodzaj koniecznego uzupełnienia – gest wdzięczności? pożegnania? – kierowanego do grona bliskich osób. Chodzi o cztery utwory: *Ranek u bibliofila*, *Pochwała prowincji*, *Kandelabr* oraz *Ballada*. Dwa pierwsze są wyraźnie osadzone w zamojskich realiach. Nie da się jednak tego powiedzieć o pozostałych. Są one opatrzone notką „Moskwa 1917”. Czy rzeczywiście pochodzą z czasów, gdy poeta uczęszczał do moskiewskiego gimnazjum?

A może mamy do czynienia z antydatowaniem? Jeszcze więcej kłopotów sprawia odpowiedź na pytanie o powód zamieszczenia ich w tym, a nie innym miejscu zbioru. Wiersz *Kandelabr* robi wrażenie, jakby pochodził z poprzedniej epoki literackiej. Oto jego początek:

Stoi kandelabr staroświecki
ognie się mienią w oczach karła
na załamaniach linii greckiej
moja zaduma się oparła

(s. 28, w. 1–4)

Wszystko mieści się tu w młodopolskich konwencjach. Najpierw świat przedstawiony – personifikacja stanów wewnętrznych, zwłaszcza popularnej „zadumy”, charakterystyczna topika salonu, nastrój grozy. Potem tradycyjna budowa wiersza, który jest regularnym, rymowanym dziewięciozłotkowiecem. Być może rzeczywiście mamy do czynienia z wczesnym wierszem poety, który – zanim odnalazł własną drogę poetycką – naśladował istniejące wzory... Podobnie rzecz ma się z *Balladą*. Powodem umieszczenia obydwu liryków w zbiorze mógł być rodzaj szacunku wobec odbiorcy wyposażonego w tradycyjny zestaw oczekiwań wobec literatury, a może także chęć ocalenia juveniliów, z którymi – z jakichś powodów – trudno było się rozstać...

Zupełnie inny charakter mają *Poranek u bibliofila* i *Pochwała prowincji*. Pierwszy jest rodzajem surrealistycznej wizji:

Już lampy patrzeć nie mogą –
to brzask im oczy przewierca –
cichość krzycząca swój ogon –
po miękkich włóczy kobiercach.

(s. 26, w. 1–4)

Tak brzmi początek tego wiersza. Śmiały oksymoron „cichość krzycząca”, interesująca animizacja przedmiotów i zjawisk – wszystko to sprawia, że tekst trudno potraktować jako poetycki reportaż. Mamy raczej o czynieniu z ze swobodną kreacją mocno przekształcającą, czy nawet mityzującą rzeczywistość. Podobny sposób kreowania obrazu odnajdujemy w *Pochwale prowincji*. Warto przywołać ów tekst w całości:

Łąko, co karmisz karmiące wciąż owce –
pyszna prowincjo – pachnąca duszami –
wsysasz powoli nasze serca – obce – –
i uczysz – tuczysz ożywczem „salami” –

O miejsce puste, nieznane na mapach –

kropko malutka, o której się nie wie-
 pierś nam przytłacza twój miodowy zapach
 jak chwast rośniemy na gościńców drzewie.

Potopie ludzki, gdzie arką Noego ---
 jest dla rozbitków wędrująca księga --
 każda litera wiezie nas do brzegu ---
 i łąd zwiastuje w srebrnych widnokręgach.

Lecz łąd powabny, gdy go wieści gołąb-
 ledwie rozbitek stopę tam postawi ---
 patrzcie – jak znowu będzie niewesoło –
 jak znów zatęskni po pachnącej trawie.

(s. 30)

Kreowany przez poetę obraz prowincjonalnej rzeczywistości nie jest pozbawiony cech arkadyjskich. Przestrzeń ewokowana w dwóch pierwszych strofach przypomina sielankowe pejzaże znane z tradycji literackiej. Wszystko wydaje się tu łagodne i przyjazne – łąka, owce, drzewa. Wszystko słodkie, owiane miodowym zapachem lub po prostu – pożywne i zdrowe. Zastanawia jednak postawa bohatera. Inaczej niż w tekstach utrzymanych w konwencji sielanki, nie jest on kimś zakorzenionym w arkadyjskim uniwersum ani nawet kimś, kto chciałby się w nim zakorzenić. Jest raczej kimś z zewnątrz, kimś, kto utrzymuje wobec świata natury pewien dystans, nie daje się wchłonać. Oto dwa sygnały owej rezerwy: aliteracja i świadomie wprowadzona tautologia w pierwszym wersie oraz nieoczekiwane, śmiałe słowo „salami” w wersie czwartym – nieoswojone przez poezję ani wtedy, ani dzisiaj. W innym miejscu autor wprowadza śmiały groteskowy obraz. Sformułowanie o chwastach rosnących „na drzewie gościńców” wydaje się rodzajem parodii obiegowych, dopełniaczowych metafor.

Przestrzenią, wobec której bohater czuje się mniej obco, pozostaje w wierszu sfera kultury. To księga okazuje się statkiem, który przynosi rozbitkom ocalenie. Nawet jednak ona nie przynosi ostatecznego spełnienia, nie uwalnia od oczekiwań. Czym więc jest dla Młodożeńca prowincja? Odpoczynkiem od zgiełku miasta? Miejscem autentycznych przyjaźni, „rozmową dusz” – przeciwstawioną być może powierzchowności „miejskich kontaktów”? Spełnieniem literackich marzeń o zamieszkaniu w księdze? Zapewne wszystkim po trochu, ale też czymś zupełnie innym – niespełnieniem, nienasyceciem, tęsknotą.

Analizy świata przedstawionego nie wyczerpuje oczywiście problematyki związanej z *Kwadratami*. Śladów zamojskiej rzeczywistości można szukać również w innych warstwach omawianych utworów. Zastanawia

zwłaszcza uwaga wydawcy: „układ graficzny pomyślał i druk na maszynie ręcznej wykonał Ryszard Ostałowski w Zamościu” (s. 32). Nic nie wiemy dziś o owym drukarzu, tymczasem adnotacja wydaje się ważna, ponieważ niektóre teksty są kaligramami, a ich graficzny układ wyraźnie koresponduje z semantyką tekstu – jest jej plastycznym uzupełnieniem, wprowadza wiązkę dodatkowych znaczeń. Tytuł zbioru znajduje uzasadnienie w geometrycznej metaforyce, obecnej w niektórych wierszach. Przypomnijmy choćby „nieforemne przyszości kwadraty” z liryku *Iks* (s. 23, w. 30), czy „twarz złożoną w grzeczny kopert kwadrat” z tekstu *Droga* (s. 11 w. 9–10). Edytor wprowadza jednak dodatkową motywację wspomnianego tytułu. Większość tekstów ma w książce kształt regularnego czworokąta o równych bokach. Zabiegi zamojskiego drukarza sytuują niektóre utwory w pobliżu kaligramów Apollinaira i Czyżewskiego – wyraźnie inspirowanych kubizmem. Myślę zwłaszcza o wierszu *Iks*. Choć może się to wydawać paradoksalne, coś, co historycy literatury często uważają za najbardziej odkrywczą i „europejską” część osiągnięć polskich futurystów⁵, okazuje się nie tyle dziełem awangardowego poety, ile raczej dokonaniem nikomu nieznanego edytora, dla którego przygotowani książki do druku stało się czymś więcej niż składaniem czcionek – było pasją i sztuką.

O tym, jak wysoko Stanisław Młodożeńiec oceniał edytorski kunszt zamojskich bibliofilów, świadczy zapewne fakt, że kilka lat później, gdy – już jako mieszkaniec Warszawy – poszukiwał wydawcy kolejnych zbiorów poetyckich, zwrócił się właśnie do zamojskiej oficyny braci Pomarańskich⁶. Nie wiemy dziś, niestety, z jakich powodów zapowiadany druk tomów *Linie, tony, lilie* oraz *Mistyczny papieros* nigdy nie doszedł do skutku.

⁵Por np. J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 86.

⁶Por. Takie informacje podaje słownik *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, opr. zespół pod red J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. V, Warszawa 1997.

Maria Gorlińska

Lublin – Zamość

Pejzaż Zamojszczyzny w poezji Urszuli Koziół

Urszula Koziół urodziła się w Rakówce pod Biłgorajem na Zamojszczyźnie, tu przeżyła dzieciństwo i wczesną młodość. Związek jej poezji z pejzażem kraju lat dzieciennych akcentowany jest przez krytyków literackich¹ Mówi o tym wprost także sama poetka². Są to jednakże tylko stwierdzenia faktu i luźne uwagi na ten temat. Nie ma dotychczas pogłębionej analizy tego zjawiska. Niniejszy szkic nie rości sobie pretensji do pełnego jego rozpoznania, chce jedynie włączyć się w nurt poszukiwań, dzięki którym zostanie ono, miejmy nadzieję, opracowane.

Nazwa geograficzna Biłgoraj pojawia się po raz pierwszy w wierszu z tomu *W rytmie korzeni* (1962 r.) pt. *Inwokacja*³. Tytułem nawiązuje do początku pierwszej księgi mickiewiczowskiego Pana Tadeusza, ale jest zupełnie innym wierszem. Można by nawet wysunąć hipotezę, że tytuł ten został wprowadzony dla wyakcentowania tej inności w stosunku do tradycyjnej liryki pejzażowej. Wiersz Urszuli Koziół nie opisuje piękności [tej ziemi – M. G.] w całej ozdobie [nie ma w nim – M. G.] pól malowanych zbożem rozmaitem [ani – M. G.] wylaczanych [ani – M. G.] posrebrzanych. Odwrotnie przestrzeń zupełnie nie jest zorganizowana estetycznie w tradycyjnym sensie tego słowa. Nie ma zaznaczonego horyzontu, ani zróżnicowanych planów przestrzennych. Nie ma w nim też ani jednego epitetu określającego kolorystykę tego krajobrazu. Jest w tym tekście zupełnie nieobecne zjawisko wizualnej atrakcyjności i można by w związku z tym uznać za nieuprawnione klasyfikowanie tego utworu jako liryki pejzażowej, gdyby nie określenie w zakończeniu wiersza przywoływanej w nim rzeczywistości słowami *moje lite krajobrazy*.

Apostrofa rozpoczynająca wiersz *Biłgoraju pajdo kraju* wykorzystuje zużyty w języku zabieg, stosowany dla podkreślenia wielkiej wartości cze-

¹Zob. J. Kwiatkowski, *Dialog z ziemią*, [w:] *Remont pegazów*, Warszawa 1959, s. 199, 200–201; J. Łukasiewicz, *Człapy*, [w:] *Republika mieszańców*, Wrocław 1974, s. 109; M. Mikołajczak, *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Koziół*, Kraków 2000, s. 50–63; A. Zawada, *Autoportret z czasem „Tygodnik Powszechny”* 1995, nr 18.

²*Akty strzeliste o miejscu urodzenia. Z Urszulą Koziół rozmawia Piotr Szewc*, „Nowe Książki” 1969, nr 10, s. 6.

³U. Koziół, *Inwokacja*, [w:] *W rytmie korzeni*, Wrocław 1962.

goś przez porównanie do chleba. Dokonuje się w ten sposób w tekście wyniesienie tej ziemi do kręgu wartości najcenniejszych przez przywołanie wzniosłej tradycji poetyckiego mówienia, a równocześnie depatetyzacja w efekcie wyboru zdecydowanie kolokwialnego słowa *pajda* zamiast neutralnego słowa *kromka*. Trzeba przy tym zwrócić uwagę, że nie zostaje pozbawiony patosu sam fakt, bowiem to, że dla człowieka ziemia w której się urodził i wychował jest cenną wartością ma w sobie niezaprzeczną wzniosłość. Odpatetyczniony jest język mówienia o tym fakcie, co niesie pośrednio informację o wstydlivosti uczuć osoby mówiącej. Jest w tym coś, co Kasprówicz wypowiedział w sonecie *Rzadko na moich wargach*⁴ i ten z kolei fakt zwiększa wiarygodność osoby mówiącej. Czytelnik, zwłaszcza współczesny, sceptyczny wobec deklaracji patriotycznych, jest skłonny w tej sytuacji wierzyć że nie są to, jak z kolei mówił Poeta w *Weselu*: *słowa, słowa, słowa, słowa*⁵.

Patos i jego równoczesne zaprzeczenie okazuje się w tym tekście jego nadrzędną zasadą organizacyjną. Dalej poetycka fraza jest, ze względu na kształt leksykalny, jakby rozpisany na wersy, akapitem z podręcznika gleboznawstwa – ciąg fachowych nazw gatunków gleby: *ilty, muły, piachy, lessy*, a jednocześnie, ze względu na konstrukcję stylistyczną, jest jakby wyjętym z książeczki do nabożeństwa litanijskim wyliczeniem, zakończonym modlitewną suplikacją:

stójcie przy mnie
bądźcie we mnie
nie odprawcie w świat mnie samej

Ta, przyznać trzeba, niezwykła właściwość ukształtowania poetyckiej wypowiedzi domaga się interpretacji. Wydaje się, że wśród zapewne różnych możliwych odczytań uzasadnione może być i takie, które upatrywać będzie w tym połączeniu rzeczowych, gleboznawczych określeń ziemi z modlitewną stylistyką, przejawu uczuciowego zaangażowania podmiotu lirycznego, które łączy w sobie postawę rzetelnej solidności z nabożną czcią.

To jeszcze nie wszystko, co w tym niedługim przecież tekście znajduje odbiorca. W tym ascetycznie pustym poetyckim pejzażu pojawia się bogata znaczeniowo, wielopłaszczyznowa konstrukcja metonimiczna:

sito sosny rozstrzelanej
beziemiennych imion pełne

⁴J. Kasprówicz, *Rzadko na moich wargach*, [w:] *Hymny Księga ubogich mój świat*, Warszawa 1967, s. 254.

⁵S. Wyspiański, *Wesele*, Wrocław 1960, s. 31.

W tę przestrzeń bardzo prozaicznie zagospodarowaną konkretami *iłó*w, *mułó*w, *piachó*w, *lessó*w wkomponowany jest element, który według określenia Mario Praz z jego znanej książki *Mnemozyne Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych* trzeba nazwać „przedmiotem wewnętrznym, który [jest – M. G.] jak gdyby stanem ducha”⁶. Bo nie ma przecież w realnej rzeczywistości takiego sita zrobionego z sosny, która znalazła się na torze wielu pocisków, którymi strzelano do ludzi i w którym byłoby pełno duchów. Jest to więc oczywiście przedmiot niematerialny, „utkany” z refleksji nad tragicznymi zdarzeniami wojennej śmierci ludzi i adekwatnego do niej, głębokiego poruszenia uczuciowego podmiotu.

I tu podobnie jak we wcześniej analizowanych poetyckich konstrukcjach tego utworu mamy patos i jego zaprzeczenie – nacechowana wzniosłym tragizmem rzeczywistość martyrologiczna reprezentowana jest w tym układzie metaforycznym przez słowo, którego desygnatem jest w realnej rzeczywistości prozaiczne naczynie kuchenne – sito. Motyw ten zostaje jednakże przewartościowany poprzez włączenie w pole semantyczne słownictwa związanego ze śmiercią i męczeństwem. Równocześnie staje się owo sito naczyniem odrealnionym, a zarazem paradoksalnym, poprzez poetyckie wypełnienie go *bezimiennymi imionami*. Istnienie w obrębie pejzażu tej tajemniczej rzeczywistości sprawia, że staje się on pejzażem metafizycznym. Wszystkie motywy tworzące ten układ zmieniają jakby swój status ontologiczny. Spełnia się w tym intencjonalnym świecie tekstu literackiego, niemożliwe właściwie do dyskursywnego wyjaśnienia, zjawisko zespalającego ujednoczenia elementów świata ludzkiego z materialnymi składnikami pejzażu. By te dziwnie istniejące rzeczy ponazywać, trzeba by przyjąć ryzyko powiedzenia, że w tekście istnieje człowiek, będący podmiotem lirycznym i równocześnie jakaś, nazwijmy to tak - rzeczywistość ludzka, będąca jakby uhipostazowaną jego emanacją. Zaangażowanie podmiotu lirycznego w tę rzeczywistość, przejawiające się znajdowaniem formuł poetyckich umożliwiających jej ekspresję, ujawnia jego — równocześnie — status „wtajemniczonego”, a więc pozostającego w bardzo bliskim związku z tym niezwykłym, nie w pełni ziemskim światem.

Te obserwacje analityczne prowadzą do wniosków, które uogólniając, muszą z konieczności spłycać sądy, będące efektem szczegółowych obserwacji. Konieczne jest jednak interpretujące podsumowanie, w którym trzeba stwierdzić, że jest *Inwokacja* utworem, który pokazuje w sposób przekonujący i wiarygodny bardzo bliski, realizujący się na wielorakie sposoby,

⁶M. Praz, *Mnemozyne Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tł. W. Jękiel, Warszawa 1981, s. 65.

związek podmiotu lirycznego z ziemią rodzinną, który można by określić jako miłość bezwarunkową, bo nie mającą swej przyczyny w urzeczaniu estetycznym pięknem tego pejzażu, ani też w dających się jakoś konkretnie określić pożytkach czy przyjemnościach czerpanych z kontaktu z nim, a jedynym oczekiwaniem tej miłości jest obecność – bycie. I także w poetyckim wyrażeniu tego pragnienia zawarta jest pośrednio uczuciowa deklaracja:

stójcie przy mnie
 bądźcie we mnie
 nie odprawcie w świat mnie samej
 na błędzenie nadaremne
 w borykanie pyłne rdzawe
 moje lite krajobrazy
 moje chude talizmany

Anaforycznie powtórzony zaimek *mój* pełni bowiem, gdy skierowany jest do rozmówcy, funkcję nazywania czułego, pieszczotliwego. Dodatkowo zaznacza się tu również bezinteresowność – podmiot nie spodziewa się po tej obecności odwrócenia pesymistycznie przewidywanych złych życiowych zdarzeń *błędzenia i borykania*, pragnie tylko obecności.

Z uwagi na ciężar gatunkowy ujawnionych w tym tekście cech relacji podmiotu lirycznego do ziemi rodzinnej, uzasadnione wydaje się przyjęcie tego utworu z całym wyinterpretowanym tu bagażem, za punkt odniesienia dla tekstów pejzażowych Urszuli Koziół.

Intrygujące jest w kreacji pejzażu w liryce Urszuli Koziół, oglądanej w perspektywie bardziej ogólnej, zjawisko dramatycznej ambiwalencji. Znajdujemy w niej utwory reprezentujące dwie skrajnie odmienne wizje. Jedną nacechowaną bogactwem, bujnością, różnorodnością elementów budujących obraz i taką która kreuje świat martwy, dotknięty degradacją i rozpadem. Przykładem tej pierwszej tendencji może być wiersz z tomu *W rytmie korzeni* pt. *Pejzaż z pamięci*⁷. W powierzchniowym czytelniczym odbiorze tekstu narzuca się wspomniane wyżej bogactwo i bujność wykreowanego w nim świata. Proste działania analityczne odsłaniają źródło tego zjawiska. Na czterdzieści sześć motywów dających się wyodrębnić w tekście aż trzydzieści osiem to przedmioty materialne; tworzywem trzydziestu jeden spośród nich jest ciało stałe, cztery ciekłe, (problem klasyfikacyjny nastrocza mi motyw płomienia – potrzebna konsultacja z jakimś fizykiem – może jest na sali). Zbiór ten tworzą elementy natury – rośliny, zwierzęta oraz wtopieni w tę przyrodę ludzie.

⁷U. Koziół, *Pejzaż z pamięci*, [w:] *W rytmie korzeni*, s. 24.

Odnajdujemy w tekście szereg konsekwentnie stosowanych zabiegów, które dodatkowo przyczyniają się do stwarzania wrażenia gęstości materialnej wykreowanego świata, a więc wyraźna tendencja do specyficznego sposobu określania barw: *piwne, miedziany, mosiężne, ołowiane*, są one utworzone od rzeczowników konkretnych, głównie nazw metali. Funkcję taką pełni też wypełnianie przestrzeni między przedmiotami pyłem, parą, osadem, pajęczyną: *w miedzianym pyłe gniade kłęby kobyl / stygną przy misach parujących źródeł; garnki [...] przenika osad przelotnych paździerzy; w mosiężne lasy pajęczyna dźwięczy*. W ostatnim z przytoczonych zwrotów zwraca uwagę zaskakujące połączenie słów *pajęczyna* i *dźwięczy*, dzięki któremu lekka i delikatna pajęczka sieć staje się materią o jakimś niezwykłym stopniu kondensacji. Przy czym trzeba zwrócić uwagę, że to połączenie wyrazów nie jest bynajmniej nieuzasadnionym poetyckim dziwactwem. Entomolodzy, zajmujący się klasyfikacją różnych odmian sieci pajęczych wyróżniają wśród nich takie, które nazywają się, ze względu na swój kształt, dzwonami. Przyczyniają się także do owego „za-gęszczenia” obrazu także pojedyncze słowa w tekście, których nie da się jednolicie sklasyfikować poza pełnieniem tej właśnie funkcji, są to wyrazy: *przewlekłość* (dwukrotnie pojawiający się, raz na początku, raz na końcu utworu), *podwajane, napeężniałe, namaszczone, grząsko*.

W największym stopniu jednak wrażenie owego stłoczenia, jakaś kondensacja materii w tej, można tak powiedzieć, poetyckiej panoramie, jest rezultatem kreowania obrazu przy subtelnych, choć nieustannie następujących po sobie zmianach planów patrzenia i nastawień percepcyjnych. Pierwszy wers rejestrujący widok na niebie odlatujących ptaków jest efektem ujmowania rzeczywistości w planie dalekim, obejmującym całą przestrzeń, ale już w następnych dwóch wersach, w których jest mowa o odbijaniu się w wodzie żółknących liści wyraźnie mamy do czynienia z planem bliskim. Z jeszcze bliższej perspektywy dokonywana jest obserwacja, której wynikiem jest dostrzeżenie *sękatych rąk kobiet*, by znów w efekcie patrzenia z bardzo odległej perspektywy powiedzieć o obrazie *mosiężnych lasów*, przy czym dostrzeżenie w tym widoku *pajęczyn* jest oczywiście rezultatem patrzenia na przedmiot z bardzo bliskiej odległości i ujmowania go w kategoriach detalu.

Znacząca, wydaje się, dla osiągnięcia tego celu jest też metoda opisywania elementów budujących pejzaż, dzięki której są one ewokowane przez tekst nie tylko w wymiarze wizualnym, lecz zyskują jakby pełnowymiarowe istnienie. Chodzi o konstrukcje w których np. uchwycona jest temperatura, a nawet jej powolna zmiana – stygnięcie, parowanie, pęcznienie czy

sposób stawiania stóp przez idące kobiety (*stąpają grząsko*) w którym sugestywnie oddana jest struktura nie w pełni spoistej ziemi, po której się poruszają. Mamy tu do czynienia z sytuacją o której mówi w swej teorii poezji S. Sawicki w artykule *Czym jest poezja?* kiedy to:

[...] celowa, określona pewną koncepcją multiplikacja ról i znaczeń różnych elementów języka [powoduje wzmaganie się jego – M. G.] funkcji ewokatywnej [dzięki czemu – M. G.] tekst ewokuje desygnaty jako pełne istnienia.⁸

Przywołana w *Pejzażu z pamięci* rzeczywistość w konsekwencji takiego sposobu jej kreowania staje się w akcie odbioru obecna w swej konkretności. Można to widzieć jako wyraz głębokiej afirmacji, co jest przejawem stosunku uczuciowego podmiotu lirycznego do przedmiotu opisu czyli ziemi rodzinnej.

Zwraca uwagę w tym utworze zupełna nieobecność, podobnie jak w *Inwokacji* określeń ujmujących estetyczny walor przedmiotów budujących obraz ani też estetycznego waloryzowania pejzażu jako całości. Jeśli przyjmiemy, że nadrzędny sens tego tekstu tkwi w wyrażonej w nim afirmacji rzeczywistości, to ta estetyczna asceza może tu mieć niezwykle doniosłe znaczenie. Wartość rzeczy budujących obraz – drzew, koni, kobiet stąpających grząsko, nawet dźwięczących pajęczyn nie jest uzależniona od niczyjego zachwytu, przysługuje tej rzeczywistości obiektywnie z racji jej istnienia.

Wiersz *Suchy las*⁹ stanowi drugi biegun układu skrajnie kontrastowo wykreowanych liryków pejzażowych w poezji Urszuli Koziół o którym już wcześniej wspomniałam.

Trzeba tu było przyjść o innej porze
tu słońce teraz. Osmalone trawy
do samej ziemi. Sypią się trociny
z rozprutych sosen. żaden ptak nie śpiewa.
Kłęb sierści w szramie kory. Pień draśnięty.
Zdeptane piętra parasoli skrzypów
wykwint konstrukcji. Tędy czuła mrówka
zda się doglądać przelotnego śladu.
On yu nie przyjdzie dzisiaj. On się zaszył
pewnie w bagnistych zaroślach. Tam żmija
dołem przemknęła obok twego buta
górką łasica biała. Nic nie słyhać.
A więc to jest ta puszcza. Twój ojciec
tu jeszcze znalazł schronienie. Lecz teraz

⁸S. Sawicki, *Czym jest poezja?* [w:] idem, *Wartość – sacrum – Norwid*, Lublin 2004, s. 8–9.

⁹U. Koziół, *Suchy las*, [w:] *Smuga i promień*, Warszawa 1965, s. 45.

lasy bezbronne są i wszystkie ścieżki
zakarbowane. To już jest muzeum.
Pnie powalone, ciosane olbrzymy
spętane w sągi obłupane z szumu
skarłała reszta z metalowym kubkiem u wymion
broczy opieszale smołą.
Trzeba tu było przyjść o innej porze
w tym suchym lesie nieruchomym każda
gałąź pod nogą strzałem czas odmierza.
Lepiej stąd odejdz tu jesteś zbyt cenny.

W przeciwieństwie do dwóch wcześniej omówionych utworów nie ma tu jednoznacznych sygnałów związku tego pejzażu z Zamojszczyzną. W *Inwokacji* była takim odnośnikiem nazwa geograficzna *Biłgoraj*, w wierszu *Pejzaż z pamięci* przywołanie dzieciństwa. Uwzględnienie tego tekstu jest chyba jednak potrzebne przy opracowywaniu zagadnienia pejzażu zamojskiego w twórczości poetki, gdyż wydaje się on niezbędnym odniesieniem dla pełniejszego rozpoznania dla utworów takich, jak omówione wcześniej.

Narzuca się przypuszczenie, że stworzony w wierszu obraz nie ma swego pierwowzoru w świecie rzeczywistym, choć równocześnie wyczuwa się niezwykłą sugestywność tej kreacji. Zakres motywów budujących świat przedstawiony to elementy przyrody: *trawy, sosny, pień, skrzypy, zarośla, gałąź*. Wszystkie nieomal opatrzone są epitetami ewokującymi śmierć i destrukcję: *osmalone, rozprute, draśnięty, zdeptane, powalone, spętane, obłupane, skarłała*. Nagromadzenie w wymiarze spiętrzenia słów nazywających wszystkie chyba możliwe odmiany brutalnej destrukcji stwarza poruszającą wizję zniszczenia przyrody przez działania tajemniczych sił. Tym bardziej tajemniczych, że po śladach owych zniszczeń nie da się rozpoznać jednorodnej przyczyny, ani sprawcy. Są to równocześnie ślady ognia, ostrych narzędzi (choć nie wiadomo, kto miałby być tym brutalnym agresorem), deptających stóp (czy może butów) a także czynników powodujących naturalną biologiczną degradację (*skarłała*). W zakończeniu tego przerażającego rejestru krzywd zadawanych przyrodzie pojawiają się jednak motywy, wskazujące na sprawcę (*pnie spętane w sągi; metalowy kubek u wymion* [tak animizacyjnie określonego drzewa]). Jest nim okrutnie, bezlitośnie eksploatujący przyrodę człowiek. Obecność w tym tragicznym lesie zwierząt – *mrówki, żmii, łasicy* potęguje jeszcze poczucie porażenia strasznością tego obrazu, nie jest taki las miejscem do życia jakiegokolwiek istoty. Tekst ma jeszcze swoją dodatkową dramaturgię. W tym miejscu popełnienia zbrodni na świecie przyrody obecny jest też przedstawiciel gatunku sprawców – człowiek. Lirycznemu narratorowi towarzyszy w tej przestrzeni niemy rozmówca. Dialog między nimi jest lakoniczny,

ma ironicznie charakter życzliwej pogawędki. Zbłąkany w lesie wędrowiec dowiaduje się, że było to miejsce schronienia jego ojca, który *tu nie przyjdzie dzisiaj* [gdyż – M. G.] *zaszył się w bagnistych zaroślach*. Dostaje też radę: *Lepiej stąd odejść tu jesteś zbyt czyny*. Wizerunek tego milczącego rozmówcy dyskretnie sugerowany przedstawia postać człowieka jakby zagubionego i infantylnie nieświadomego, jest w nim jakiś rys budzący współczucie należące się komuś, kto wyrządzając zło, krzywdzi siebie samego.

Ciężar gatunkowy tego tekstu wzmacnia jego powściągliwy ton, wynikający z kształtu stylistycznego wypowiedzi poetyckiej. Wiersz napisany jest krótkimi zdaniami relacjonującymi bez komentarzy oceniających. Akcentuje to dodatkowo obecność znaków interpunkcyjnych, które zwracają na siebie uwagę wobec faktu, że współczesna poezja z reguły z nich rezygnuje, w poezji Urszuli Koziół też zdarzają się bardzo rzadko.

Analityczna konfrontacja tych utworów, ogłoszonych zresztą w dwóch różnych zbiorach wrocławskiej poetki ale przecież pozostających z sobą w związku przez fakt podejmowania pejzażowego tematu, generuje dodatkowy sens, artykułowany w przestrzeni międzytekstowej. Ma on walor bardzo poważnej i stanowczej wypowiedzi w obronie przyrody a może trzeba by powiedzieć i przyrody i człowieka.

Wacław Pyczek

Lublin – Zamość

„Jadę do Zamościa”¹ Geografia poetycka Piotra Szewca

Przedmiotem przedkładanych tu rozważań będą obrazy przestrzeni wpisane w teksty poetyckie Piotra Szewca.

Urodzony w Zamościu prawie pół wieku temu (dokładanie w 1961 roku) absolwent kulowskiej polonistyki jest przede wszystkim prozaikiem, chociaż zaczynał od poezji. Trzeba tu wspomnieć drugoobiegowe *Świadectwo* z 1983 roku, o którym autor wspomina raczej niechętnie. Trudno mu się dziwić, bowiem ten szczupły zbiorek wierszy zawiera głównie literackie grzechy młodości. Pisarz jest znany zasadniczo jako autor trzech powieści – *Zagłady* (1987, drugie polskie wydanie 1993), która została przetłumaczona na kilka języków (francuski, włoski, niemiecki, angielski, węgierski i norweski); następnie *Zmierzchów i poranków* (2002) i *Bocianów nad powiatem* (2005). Inne książki Piotra Szewca to *Ocalony na Wschodzie* (1991) – tom rozmów z Julianem Strykowskiem oraz *Syn kapłana* (2001) – esej poświęcony autorowi *Austerii*; potem *Wolność i współczucie* (2002), gdzie zamieścił swoje rozmowy z pisarzami; wreszcie zbiór tekstów poetyckich *Całkiem prywatnie*, ogłoszony w 2006 roku przez krakowskie Wydawnictwo Literackie. Te właśnie wiersze oraz ogłoszone – już po wydaniu wspomnianego tomiku – w „Kwartalniku Artystycznym” stanowią tutaj przedmiot oglądu i opisu. Najbliższym i zasadniczym kontekstem dla nich będzie proza pisarza.

¹Jako formułę tytułową przedstawianego szkicu wykorzystano tytuł wiersza P. Szewca, *Jadę do Zamościa*, „Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 2 (50), s. 163.

I

„Szczęśliwy, kto nigdy z oczu komina ojcowskiego nie straci, kto jak liść uwiedły padnie u stóp drzewa, na którym wyrósł..”

J. Słowacki²

Niech wprowadzeniem do szczegółowych rozważań o charakterze interpretacyjnym będą słowa Juliusza Słowackiego wyjęte z jego listu do matki z 22 września 1833 roku. Odtwarzany przez ten urywek klimat – co może się w pierwszej chwili wydać rzeczą paradoksalną – jest bliski rzeczywistości kreowanej przez Piotra Szewca. Potwierdzają to szczegóły, ale o tym później.

Główny bohater i zarazem osoba mówiąca w wierszach Szewca rozpoznawalny jest jako podmiot autorski. Rys autobiograficzny jest jedną z zasadniczych cech twórczości autora *Bocianów nad powiatem*.³ Dotyczy to także prozy (powieści) gdzie łączą się obrazy i wydarzenia bardzo oddalone w czasie. Detaliczne przedstawienie chociażby społeczności Żydów zamojskich jest rezultatem historycznej a właściwie literackiej rekonstrukcji, bo przecież mamy tu do czynienia z fikcją literacką. To świadectwo swoistej penetracji czasu.⁴ Dobrą ilustracją okazuje się tutaj początek i zakończenie *Zagłady*:

Jesteśmy na Listopadowej. To druga przecznica idąc Lwowską. Na jednym z małych podwórek, blisko zresztą Lwowskiej, stoi przed ścianą pan Hersze Baum. (s. 9)

[...]

Zapisała się Księga Dnia. Gwiazdy migoczą w skórkach wisien. Gasną jedne, następne wschodzą. Jeśliby chciał kto spisać ich Księgę, mógłby ją jak i my zacząć od słów: Jesteśmy na Listopadowej. (s. 158)

Hersze Baum i narrator należą do różnych czasów. Mają natomiast wspólną przestrzeń, ale czy zupełnie? Ulica Listopadowa jest miejscem szczególnie bliskim samemu Piotrowi Szewcowi. Tam pod czterdziestym piątym numerem mieszkał i wzrastał. Jednoznacznie odsłania ten fakt autobiograficzna i wspomnieniowa nota z 20–22 marca 2006 roku nosząca właśnie tytuł *Listopadowa 45*.⁵ W tej przestrzeni z autobiograficznej noty

²J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Warszawa 1987.

³Zob. J. Strykowski, *O Zagładzie* [wstęp do: P. Szewc *Zagłada*,] wyd. 2 popr., Kraków 1993, s. 7.

⁴Por. P. Szewc, *Zagłada*, s. 157.

⁵Tekst Piotra Szewca *Listopadowa 45* pochodzi z cyklu zapisków *Z powodu i bez powodu*, drukowanych w „Kwartalniku Artystycznym”. Wspomniana nota została zamieszczona w numerze 2 (50) z 2006 r., s. 224–225.

Hersze Baum nie został wspomniany. Nie ma tu już zamojskich Żydów. Tamten świat uległ ostatecznej zagładzie. Zagładzie ulegają także inne, kolejne światy.

Ślad po tym wszystkim nie został. Ani po piętrowym domu z sąsiedztwa, w którym mieszkało pięć rodzin: na parterze Niderlowie, Burdowie i Łopuszyńscy, a na piętrze Barasiowie i Ćwikowie. Od strony ulicy porastała go bujna winorośl. Wspomniałem o niej w mojej pierwszej powieści.⁶

Na autobiograficzny charakter poezji Szewca wskazuje już pośrednio sam tytuł tomu *Całkiem prywatnie*, a konkretny wiersz, który użyczył tytułu całej książce poetyckiej zdradza wiek autora: „Od czasu gdy przekroczyłem czterdziestkę całkiem niedawno” (*Całkiem prywatnie*, s. 34).⁷ Bezpośrednio odsłaniają autobiograficzne rysy tej poezji liczne szczegóły wzięte z życia autora, jak chociażby ten z wiersza *Kościół w Horyszowie Polskim*:

jak dziś pamiętam świeżo upieczony maturzysta przyjechałem
rowerem w maju 1981 roku
na plebanię potrzebowałem metryki chrztu na studia może czegoś
jeszcze spoza drzew [...]⁸

(s. 8)

a także sytuacja z przejmującego wiersza *Rozklejam klepsydry* datowanego na rok 2005, a mówiącego o śmierci ojca autora, która miała miejsce 12 maja tego samego roku.

Sprawa autobiografizmu w tej poezji została tutaj zaledwie zasygnalizowana. Będzie szerzej omówiona w dalszych partiach szkicu.

II

Zasadniczym sposobem ekspresji artystycznej Piotra Szewca jest opis. Uwaga ta dotyczy zarówno prozy jak i poezji. W powieściach opis zastępuje w zasadzie fabułę czy też przedstawianie psychologicznego rysunku postaci. Fabuła jest tutaj zredukowana do zarysów sytuacji i pojedynczych, izolowanych zdarzeń. W wierszach, zamiast poetyckiej refleksji czy zabarwionych emocjami wynurzeń, mamy do czynienia przede wszystkim z obrazami przedstawiającymi miejsca i przedmioty. Niekiedy wiersze mają

⁶Tamże s. 225.

⁷Wszystkie cytaty wierszy z książki poetyckiej autora *Zagłady* według edycji P. Szewca, *Całkiem prywatnie*, Kraków 2006.

⁸To właśnie Piotrowi Szewcowi potrzebna była wówczas „metryka chrztu”, by mógł ubiegać się o przyjęcie na studia w KUL-u.

charakter wyliczeń, gdzie dominują rzeczowniki i przymiotniki. Dobrym przykładem jest utwór *Gawron na kartoflisku*

kobieta w ciepłym serdaku i wełnianej chustce w kratę modli się
 pod krzyżem na miedzy
 w oddali terkocze furmanka gawron umilkł ucichł wiejski kundel
 krótki dzień się kończy
 pola szarzeją szarzeje prowincja nie byłbym pewny czy dzisiejszej
 nocy pokażą się tu gwiazdy

(s. 9–10)

czy fragment z tekstu *Splacam długi*:

kościół w Horyszowie stara studnia w Czołkach kocie łby
 na Listopadowej
 zakola Łabuńki i schody ratusza

(s. 13)

Te właśnie elementy i ich poetyckie (literackie) kształty fundują liryzm wierszy autora *Bocianów nad powiatem*. Można powiedzieć krótko, że liryzm organizują elementy deskryptywne. Rola i znaczenie opisu w twórczości Szewca były już częściowo dostrzegane, ale jedynie w prozie. Julian Strykowski we wspomnianym tu już wstępie do drugiego polskiego wydania *Zagłady* oraz obcojęzycznych edycji tej powieści mówił o „braku fabuły, braku dialogu i psychologizmu”.⁹ Charakterystyczną dla Szewca metodę opisu świata autor *Głosów w ciemności* zestawiał z doświadczeniem fotografowania: „Autor patrzy na swoje rodzinne miasto przez soczewkę aparatu fotograficznego”.¹⁰ Szczególną rolę opisów w twórczości autora *Zmierzchów i poranków* miał na myśli pewnie Michał Głowiński, gdy trochę żartując, nazywał Szewca Faulknerem powiatu zamojskiego.¹¹

Prostą konsekwencją wyeksponowania roli elementów deskryptywnych, czyli opisów jest nadanie szczególnego znaczenia przestrzeni (miejsca) w twórczości Szewca. Jest ona „bohaterem” kreowanej przez niego rzeczywistości.

Przestrzeń opisywana w powieściach autora *Bocianów nad powiatem* to przede wszystkim Zamość i jego okolice. Ta rzeczywistość jest spójna – to samo miasto, te same ulice, ta sama rzeka, sklepy a także postaci itd.¹²

⁹J. Strykowski, O *Zagładzie*, [wstęp do:] P. Szewc, *Zagłada*, s. 6.

¹⁰tamże s. 6.

¹¹Te słowa Michała Głowińskiego można odnaleźć na okładce powieści *Zmierzchy i poranki*, Kraków 2000.

¹²To jednak dotyczy zasadniczo prozy. W poezji Szewca zakres przestrzeni ulega poszerzeniu. O tym jednak nieco później.

Wszystko tutaj zamyka się i kończy, czyli nic się nie kończy, lecz trwa w jakiś dziwny sposób dzięki pamięci. Oczywiście chodzi tu o tak zwaną pamięć zbiorową, bo przecież sam Szewc nie mógł pamiętać świata zamojskich Żydów. Także to, co odeszło w fizyczny niebyt, uległo zagładzie, jest przywracane do istnienia w świecie literackiej fikcji. W tej sferze możliwy jest powrót tego, co już faktycznie nie może zaistnieć. Przywołajmy raz jeszcze początek i zakończenie *Zagłady*. Świat, czy Księga Dnia albo postulowana Księga Gwiazd mogą się znów zacząć w tym samym miejscu. Pierwsze i ostatnie zdanie powieści są identyczne: „Jesteśmy na Listopadowej.” (s. 9 i 158).

W *Zmierzchach i porankach* jest przedstawiona ta sama przestrzeń – Zamość, jego ulice, architektura (obowiązkowo z Kolegiatą) i obszar powiatu zamojskiego z kominami (jednym szczególnym), drzewami – także jednym wybranym, którym jest dzika grusza pod Jarosławcem.¹³ („Na dzikiej gruszy pod Jarosławcem czekało świtu kilka gawronów”, *Zmierzchy i poranki*, s. 144).¹⁴

Komin (kominy) i grusza będą stałymi i znaczącymi motywami także w wierszach Szewca.

W powieściach Szewca przestrzeń (świat) poddana jest urzekającej i jednoznacznej idealizacji. Dzieje się tak mimo pewnego piętna, które pozostawia obecne doświadczenie śmierci, ale te bolesne fakty są osławiane przez konsekwentną estetyzację.

Opisywany świat to „dom-kraj”¹⁵, to przestrzeń schronienia dla bohaterów, także dla małego Lolka z *Bocianów nad powiatem*:

Lolek zasypiał. Wymykała mu się myśl – brakowało już Lolkowi woli i siły, żeby ją schwytać – o tym, o czym na pewno kiedyś napisze: o pliszkach, koniach na nowomiejskim rynku i o Łabuńce, nad którą pochylało się, szukając ochłody, sitowie. Świetliste nici, które jaskółki wiodły nad miastem i okolicami, zapodziały się w zarosłach i trawie: pogasty wszystkie, jak żółty łubin w sadzie, już żadnej nie było widać. Gubiły się ulice, miejskie i podmiejskie drogi. Nikt by nie poznał zatopionej w ciemności, obsypanej białymi kwiatami korony akacji sprzed domu Pesacha Forema na ulicy Węgierskiej. Pesach Forem zamknął stajenkę i gołębnik i skierował się do domu. Jeszcze rozejrzał się, jakby sprawdzał, czy wszystko, gdy on idzie spać, zostaje na swoim miejscu: komórka, studnia, leszczyna, śliwy i drewniany płot. (s. 110)

[...]

¹³Dziś gruszy już nie ma. Ostatecznie unicestwił ją piorun, o czym poinformował mnie niedawno sam autor.

¹⁴Wszystkie cytaty z tej powieści według edycji P. Szewca, *Zmierzchy i poranki*, Kraków 2000.

¹⁵Niech wolno nam się będzie tu posłużyć formułą często używaną przez Annę Legeżyńską w jej książce *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.

Przed kapliczkami i jaskrami na miedzach, przed rozbitą dachówką, przed młynami, kaszarnią i pompą na nowomiejskim rynku zapadła kurtyna. Lolek już spał. Nie wiadomo, co mu się śniło. Babka przymknęła okno za jego łóżkiem, bo wydawało się jej, że noc może być chłodna. (s. 111)¹⁶

Kreowany w powieściach Szewca świat można interpretować w perspektywach wyznaczanych przez szeroko rozumianą antropologię kultury i posługując się wypracowanymi przez nią kategoriami.

Literatura dotycząca przestrzeni w kulturze, a zwłaszcza w literaturze jest ogromna. Przywoływanie całego szeregu poważnych opracowań z tego zakresu w krótki szkicu byłoby cokolwiek niepoważne. W odczuciu autora przedkładanych rozważań wystarczą momentalne przywołania sugestii czy rozpoznań różnych autorów, oraz wykorzystanie w pełniejszym wymiarze wspomnianej tu już znakomitej książki Anny Legeżyńskiej *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, która w rozbudowanym przeglądzie badań przywołuje bardzo bogatą literaturę przedmiotu.

Dom wpisany w obszar polskiej liryki współczesnej w rozpoznaniach i opisach Anny Legeżyńskiej jest zjawiskiem (miejscem) centralnym. Ten element sytuuje się w centrum świata kreowanego przez Szewca, który jest przestrzenią „udomowioną” (zrelatywizowaną do rzeczywistości domu).

Antropologia kultury, a także etnologia odsłaniają pierwotny, archetypiczny sens przestrzeni domu, odczytują tę rzeczywistość jako przestrzeń schronienia. Gaston Bachelard tak nazywa tę rzeczywistość – „Dom to schronienie, azyl, ośrodek.”¹⁷, nadając tej rzeczywistości wielokrotnie wymiar symboliczny. W takich gestach wyrażona jest próba powrotu do źródeł i odczytywania głębszego sensu i znaczenia – jak to powiedział Mircea Eliade – „wypłowiałych obrazów i zdegradowanych mitów”.¹⁸ Tego typu próby – jeśli chodzi o twórczość Szewca – można odnajdywać przede wszystkim w powieściach, gdzie to, co cząstkowe urastało do rangi uniwersalnego; kraj (powiat) stawał się kosmosem:

Bo to, co osobne, z woli powiatu było jednocześnie częścią powszechnego. Prawdę tę można by też odnieść do ulic Bazylińskiej i Ormiańskiej, do Bram Lubelskiej i Lwowskiej i w pewien, odleglejszy już, choć w zupełności zasadny sposób do sklepów Biny Hechtkopf i Salomei Goldman. Powiat obfitował w podobieństwa. Także

¹⁶Wszystkie cytaty z tej powieści według edycji P. Szewc, *Bociany nad powiatem*, Kraków 2005.

¹⁷G. Bachelard, *Ziemia, spoczynek i marzenia. Wybór*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błońskiego, Warszawa 1975, s. 307. Por. także A. Legeżyńska, op. cit., s. 7.

¹⁸M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia.*, wybór i wstęp M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 29.

dzięki nim był rozpoznawalny. Wszystkie jego ulice, drogi, kościoły, sklepy, rzeczy, mimo że rozbiegały się na cztery strony, przynależały do siebie, oddychały tym samym powietrzem i zasypiały o tym samym zmierzchu. (*Zmierzchy i poranki*, s. 142)

Przedstawiony tutaj świat jest rzeczywistością zintegrowaną, dlatego można go interpretować odwołując się do mitologii i aktywizując myślenie symboliczne.¹⁹

III

W poezji autora *Zagłady* (jeszcze bardziej osobistej i wyraźniej autobiograficznej niż proza) mamy do czynienia z poszerzeniem – przynajmniej w zewnętrznym ujęciu – zakresu przestrzeni w sensie geograficznym, ale przede wszystkim ta przestrzeń inaczej i co innego tu już znaczy.

Całość przestrzeni kreowanej w wierszach Szewca można podzielić na trzy zasadnicze obszary. Na początku trzeba jednak dodać, że ściśle kryteria geograficzne nie do końca dyktują ten podział. Poszczególne części tej przestrzeni mają bezpośredni związek z biografią autora. A oto one:

I. **Zamość i okolice** – to powiat zamojski; konkretne miejscowości: przede wszystkim sam Zamość i jego ulice, następnie Horyszów Polski (*Kościół w Horyszowie Polskim*, s. 8; *Splacam dług*, s. 13), Sitno i Stare Czołki (*Psy szczekają*, s. 11), czy Czołki (*Gołąb i koza*, s. 19); wraz z detalami przedstawianych pejzaży takimi jak: „kościół w Horyszowie stara studnia w Czołkach kocie łby/ na Listopadowej/ zakola Łabuńki i schody ratusza” (*Splacam dług*, s. 13); „studnia z ręczną korbą”, „drewniany krzyż figura jak go nazywa babcia” (*Stare piece*, s. 6); „krzyż na miedzy” (*Gawron na kartoflisku*, s. 9); drzewa – „dzika grusza w polu” (*Stare piece*, s. 6), „dzika grusza” (*Gawron na kartoflisku*, s. 9) i „wiśnia obok domu babci/ wysokopienna” (*Psy szczekają*, s. 11); kominy (*Różne związki*, s. 22; *Do miasta dzieciństwa*, s. 25) i wieloma innymi, które znamy także z powieści. Elementy te tworzą niepowtarzalną krainę dzieciństwa i wczesnej młodości autora.

II. **Warszawa** – to miejsce aktualnego zamieszkania autora. Wyznaczają je bardzo nieliczne nazwy: a) sama nazwa miasta Warszawa (*Kościół w Horyszowie Polskim*, s. 8, *Gołąb i koza*, s. 19); b) dzielnic – „Śródmieście i Żoliborz” (*Kościół w Horyszowie Polskim*, s. 8), „Bielany” (*Odkleja się*, s. 53); c) ulic – „Broniewskiego” (*Bazar na Broniewskiego*, s. 4; *Wsteczny bieg*, s. 30). „Gojawiczyńskiej” (*Ulica Gojawiczyńskiej*, s. 15), „Marymonckiej” (*Odkleja się*, s. 53), „Mazowieckiej” (*Pocałuj mnie głęboko*, s. 57).

¹⁹Por. A. Legeżyńska, op. cit, s. 15.

Obszar ten jest bardziej sygnalizowany przez – jak tu wspomniano – nieliczne nazwy, niż opisywany. W zasadzie autor w mniejszym stopniu jest tu zainteresowany pejzażem, interesują go raczej sytuacje, czy rodzajowe scenki, bardzo zresztą typowe (np. obraz mężczyzn zbierających puszkę i makulaturę, *Ulica Gojawiczyńskiej*, s. 15), które można zaobserwować niemal wszędzie. Poeta niechętnie wprowadza tu topograficzne konkrety. To rzecz dość istotna.

III. **Inne miejsca.** Chodzi tutaj o wszystkie inne miejsca związane z aktywnością autora, z jego zatrudnieniami i zainteresowaniami, a jak wyznaje w wierszu *Lepsza część* (s. 30): „Lubię książki i grafikę z pierwszej połowy dwudziestego wieku”.

Miłość do ksiąg pognęła Piotra Szewca do Warszawy, a zainteresowanie grafiką każe mu odwiedzać różne miasta i miejsca, czasem egzotyczne (pojawiają się tutaj na przykład jakieś podejrzone realia hiszpańskie, które zupełnie nie pasują ani do warszawskiej, ani do zamojskiej rzeczywistości!). Wiele wierszy autora *Zagłady* jest inspirowane przez konkretne grafiki różnych autorów, o czym skwapliwie każdorazowo informuje w zamieszczanych pod tekstami wierszy odpowiednich przypiskach. Na przykład wiersz *Toczą się głazy* (s. 48) został zaopatrzony w następujący przypisek: *(na motywach grafiki Włodzimierza Kotkowskiego „Słuchająca V”)*; natomiast wiersz *Jak ma na imię* (s. 49) autor opatrzył notą: *(w związku z grafiką Stanisława Fijałkowskiego „Anima mundi”)*; z kolei dający tytuł całemu tomikowi utwór *Całkiem prywatnie* (s. 34) objaśnia sformułowanie: *(w związku z cyklem grafik Leszka Różgi „Karuzela”)*. Właśnie ten ostatni, z wymienionych grafików najczęściej inspirował Szewca, bo aż dziewiętnaście wierszy, na ogólną liczbę czterdziestu pięciu zawartych w omawianym tomie, łączy się z nazwiskiem i pracami Leszka Różgi.

Dzięki grafikom podmiot wierszy z tomu *Całkiem prywatnie* zagląda jedynie do dwóch miast: do Krakowa, a ma to miejsce w krótkim wierszu *W deszczu* (s. 47), związanym z grafiką Wojciecha Weissa; i do Łodzi we wspomnianym przed chwilą wierszu *Jak ma na imię*, a motywowanym przez grafikę Stanisława Fijałkowskiego. Nazwy tych miast pojawiają się kolejno w pierwszym i drugim utworze. Są jednak tutaj dość liczne wiersze opisujące miejsca i miasta, które pozostają anonimowe. Niekiedy są to bliżej nieokreślone miasteczka żydowskie, jak w wierszu *Exodus* (s. 29), opartym na motywach grafiki Różgi, noszącej taki sam tytuł: „Zgasło słońce i zmierzchało nad miastem na czerwonym niebie/ naznaczona żółta gwiazdą ulica dom za domem ucieka za horyzont/ trwa exodus”. Podobnie jest we wierszach *Znaki szczególne* (s. 26) i *Sztatele* (s. 27), również in-

spirowanych przez prace Różgi. Miasto opisane w *Znakach szczególnych* jest anonimowe, mimo iż tytuł inspirującej go grafiki (*Miasteczko Bełz*) mówi o konkretnym mieście. Także grafika Różgi inspiruje kolejny obraz miasta („klejnot miasto”) w wierszu *Do miasta dzieciństwa* (s. 25).

Szczególnym miejscem (a właściwie zbiorem miejsc) jest swoista mapa lektur, którą autor przedstawił w wierszu *Czytanie pod gwiazdami* (s. 31), także zależnym od grafiki Różgi *Czytający*, gdzie wymienione są punkty szczególnej przestrzeni, świata ksiąg, prywatny kanon autora. Bohaterem omawianego wiersza jest także miasto, które po prostu słucha („miasto trwa zasłuchane”).

Dla porządku należy dodać, że w pewnym momencie w wierszu *Nic szczególnego* (s. 45) wymienione zostały w jednym ciągu Bałtyk, Zalew Wiślany i Mierzeja Wiślana, które po prostu tworzą obraz nadmorskiego kurortu. Z kolei w wierszu *Wszystko osobno* (s. 52) w banalnej dla czytelnika reminiscencji z jasnoseledynowym ręcznikiem pojawia się Krynica Morska, a towarzyszą jej obrazy z Turcji i Rumunii.

Wskazane miejsca pozostają bez specjalnych pozytywnych konsekwencji i szczególnego znaczenia jeśli chodzi o model świata. Owszem, trochę go dezorganizują. Natomiast wspomniane utwory oraz kilka innych, podobnych, pasują w omawianym tomie jedynie do wskazanej tytułem prywatności. Poza tym to po prostu „nic szczególnego”. Ponadto – podobno każdemu należą się wakacje! Te miejsca pozostają na marginesie świata, który jednak tu dominuje. Są jednak inne miejsca, które ten świat o wiele mocniej atomizują. O tym za chwilę.

Mimo wyraźniejszej niż w prozie polaryzacji szczegółów topograficznych wyczuwalna jest wyraźna tendencja integracyjna. Z jednej strony świat – do pewnego stopnia scalają doświadczenia podmiotu²⁰, ale to dokonuje się jedynie w sposób automatyczny – a z drugiej strony – i same doświadczenia oraz postawy osoby mówiącej są często bardzo różne, dlatego i świat w tej płaszczyźnie nie jest w pełni zintegrowany. O wiele ważniejszym czynnikiem w tym polu jest to wszystko, co podmiot wyniósł z rzeczywistości zamojskiego powiatu. Te obrazy i wizje podmiot omawianych wierszy stale w sobie nosi, niezależnie od tego, gdzie przebywa. Wymownym przykładem jest wiersz *Kościół w Horyszowie Polskim*:

teraz wożę cię tramwajami po Warszawie oprowadzam
po Śródmieściu i Żoliborzu
chcę ci pokazać co ja widzę ani ciężki ani lekki mój bagaż
czasami mi się śnisz
bywa że z tobą przed oczami zasypiam lub z tobą się budzę

²⁰Chyba jednak nie zawsze podmiot wierszy Szewca można odczytywać jako autorski.

kolejna wiosna się zbliża, jeśli nie przybędę osobiście
 wysłę na próg kruchty sprawdzonego emisariusza światła

(s. 8)

Obraz kościoła z Horyszowa Polskiego stanowi tutaj w jakimś sensie konstrukcję synekdochiczną. Jest częścią przestrzeni: kraju-domu, reprezentuje pejzaż, który dla autora wierszy pozostaje wartością szczególną.

Warszawskie obrazki czy scenki nie stanowią konkurencji dla pejzaży kraju dzieciństwa. Trzeba przyznać, że są one dość osobliwe, czy nawet egzotyczne, chociaż jest to egzotyka pospolitości. Nie mają w sobie nic z wielkomiejskości, wręcz przeciwnie. Szewca fascynuje peryferyjność. Szuka tego, czy wskazuje w stołecznym mieście to, co nosi w sobie jakiś rys prowincjonalności, jak chociażby w wierszu *Bazar na Broniewskiego*, gdzie odtworzony został specyficzny klimat targowiska z charakterystycznym rozgardiaszem i kakofonią natarczywych słownych zachęt sprzedawców; czy w utworze, zatytułowanym *Ulica Gojawiczyńskiej*, w którym poeta czyni głównymi bohaterami dwóch osobników z marginesu społecznego – zbieraczy makulatury i złomu (o tym już mówiono). Opisywana tutaj rzeczywistość jest daleka od doskonałości. Naznaczona jest bylejąkością, gdzie wszystko się psuje, jak chociażby w mieszkaniu z wiersza *Zabrakło freonu* (s. 16). Najbardziej wielkomiejskimi zjawiskami zdają się być tramwaje, które wciąż i wszędzie jeżdżą, dudnią i wyją (*Wsteczny bieg*, s. 20). Oczywiście wielkomiejska jest także rozwiązłość, ta nachalnie reklamowana (*Pocałuj mnie głęboko*, s. 37) i ta, której obrazy inspirowane są przez grafikę (*Hiszpańska mucha*, s. 38 i *Ostra jazda*, s. 39).

O wiele większym zagrożeniem dla spójności świata niż sceny obyczajowe, czy rodzajowe są stany emocjonalne i sytuacje, będące pochodną dehumanizującej cywilizacji. Trzeba tu wskazać takie wiersze, jak *Spis telefonów* (s. 43), *Odkleja się* (s. 53), *Wszystko osobno* (s. 52) (jakże to adekwatny tytuł!), *Zakładka* (s. 46), *Poniekąd bynajmniej* (s. 36), a także wielokrotnie przywoływany tu *Pocałuj mnie głęboko*. Utwory te przede wszystkim pokazują obraz człowieka zagubionego we współczesności indyferentnej religijnie i moralnie. Mało skuteczne są próby interpretowania tej rzeczywistości w kategoriach symbolicznych, odwołujące się do mitologii.²¹ Bardziej przydatne okazują się środki proponowane przez współczesną, humanistycznie zorientowaną geografę. Dla autora przedkładanych tu rozważań ważne jest to, co powiedział Yi-Fu Tuan: „Symbole straciły wiele ze swej siły pobudzania myśli i uczuć, ponieważ siła ta zależy od istnienia

²¹Por. A. Legeżyńska, op. cit, s. 15.

spójnego świata.”²²

Świat kreowany w wierszach Szewca jest pozbawiony tej fundamentalnej spójności.

Można odnieść wrażenie, że autor z jednej strony szuka reliktyw owej „ubożuchnej gomułkowskiej Polski powiatowej” (*Ciało obce*²³), a z drugiej czyta warszawskie pejzaże i scenki, do pewnego stopnia, według reguł zawartych w stworzonym przez siebie paradygmacie zamojskiego powiatu. Także te reguły warunkują wizję owych „innych miejsc”, będących w znacznej mierze rezultatem fascynacji grafiką. Przywiązanie do pewnych wzorców i obrazów wyniesionych z dzieciństwa czy młodości wpływa wielokrotnie na wybór konkretnych grafik, jak i kształt ich poetyckiego opisu.

W obszarze „innych miejsc” dominuje również to, co prowincjonalne, także wielokrotnie naznaczone piętnem niedoskonałości, ułomności i przemijania. To ów „inny świat obsypany kurzem królestwo dziurawych płaszczy/ i pajaków” (*Liczna rodzina*, s. 21); gdzie „po swojemu gawędzą domy i budowle” (*Słońce nad Miastkiem*, s. 23) i „jednokonna furka terkocze na nierównej drodze” (*Sztatele*, s. 27).

Rzeczywistość utkana z domów, kominów, dachów, poddaszy, strychów, podwórek i zaułków jest podobna do tego, co autor tych wierszy mógł wcześniej zaobserwować w przestrzeni prowincjonalnego jednak Zamościa (Nie jest to żaden przytyk.) i jego okolic. W odczuciu autora być może skutecznym remedium na to, co niesie z sobą drapieżna i zdehumanizowana cywilizacja, której jednym z przejawów może być rzeczywistość natarczywych i obrzydliwych reklam, opisana w wierszu *Pocałuj mnie głęboko*; na swoisty upadek („rozsypanie się”) czasu:

Czas się rozsypał pogubiły się drogi jak znajdę tę jedną
Jest
Prosta i szeroka pośród szachownicy pól na jej krańcu klejnot miasto

(*Do miasta dzieciństwa*, s. 25)

Czy jednak jest to skuteczny środek zaradczy na wszystkie bóle i egzystencjalne biedy, także na to, co przychodzi z zewnątrz i również jest źródłem cierpienia? Czy to kontemplowanie splendoru prowincji, naznaczone nostalgią i sentymentalnym rysem wystarcza? Podmiot jakby nie był w stanie przekroczyć ram przywoływanego obrazu. Gdy nań patrzy,

²²Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 151. Pracę tę wykorzystuje także A. Legeżyńska w swojej wielokrotnie tu przywoływanej książce *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*.

²³P. Szewc, *Ciało obce*, „Kwartalnik Artystyczny” 2008, nr 1 (57), s. 76.

wcale nie jest mądrzejszy niż kiedyś, co próbuje usprawiedliwić liryczną konstrukcją:

sapiąc bo ciężki oddala się pociąg raz dwa trzy liczę ostatnie wagony
dokąd i z czym odjeżdża
nie wiedziałem teraz też nie wiem

(*Do miasta dzieciństwa*, s. 25)

W jakimś sensie to droga powrotu. Pielęgnowanie wciąż tej samej wizji, zrodzonej oraz potwierdzanej i ugruntowanej gdzieś wśród zakoli Łabuńki, zamojskich ulic, pól i drzew jedyne i niepowtarzalne powiatu. Najwięcej miejsca w całej swej twórczości, także w wierszach Piotr Szewc przewidział dla tej przestrzeni. Pejzaż, który podmiot omawianych wierszy stale nosi w sobie, ma jednak pewną, szczątkową co prawda, autonomię. Prowadzi z podmiotem pewien dialog i zмага się z nim:

o czym teraz rozmyślam zamykam
za sobą drzwi na pewno nie usnę dopóki
nie poradzę sobie z wiśnią i z gilami

(*Psy szczekają*, s. 12)

Wobec tej rzeczywistości czuje się dłużnikiem. Chwilę obecną próbuje traktować także jako moment spłacania długów:

Spłacam długi

Lepiej powiedzieć że zaczynam spłacać kiedyś przychodzi ta pora
dawno temu zadłużyłem się po uszy narosły lichwiarskie procenty
mam też ogromne korzyści
choć trudno je dokładnie policzyć i zmierzyć
kościół w Horyszowie stara studnia
w Czołkach kocie łby na Listopadowej
zakola Łabuńki i schody ratusza to zaledwie kilka napomknień
żyją we mnie nabrzmiewają czegoś ode mnie chcą ale czego czego
wysyłają sygnały staram się je odczytać
i po swojemu odpowiedzieć sygnałem
sygnałem no bo czymże innym
tak się porozumiewamy i chyba się rozumiemy
na tych kocich łbach jeszcze się potykam
nie lubiłem ich podobnie jak kałuż na Polnej
a teraz

(s. 13)

Zasadniczy sens tego wiersza jest dość łatwo rozpoznawalny. Sytuację w jakiejś mierze podobną można było zaobserwować w przywoływanym tu już parokrotnie *Kościół w Horyszowie Polskim*. Takie momenty we

współczesnej polskiej poezji mają miejsce dość często. Podobne przeżycia i stan emocji zanotował kiedyś Czesław Miłosz w poemacie *Miasto bez imienia*.²⁴

Także tutaj, w tym omawianym wierszu – podobni jak w utworze *Psy szczerkają* – świat zachowuje i podkreśla swą autonomię. Czegoś się od podmiotu domagają jego elementy: „żyją we mnie nabrzmiewają czegoś ode mnie chcą ale czego czego”. Podmiot stara się wejść w dialog z tą rzeczywistością przy pomocy „sygnału” (Jakiego? – Nie wiemy!). I mało przekonująco brzmi konstatacja „i chyba się rozumiemy” jak i zamykająca tekst liryczna sugestia, że podmiot inaczej „teraz” może postrzegać „kałuże na Polnej”, których kiedyś nie lubił! Czy tylko tyle mógł oczekiwać świat?

Liryzm wierszy Szewca zasadza się na osobistej relacji podmiotu z rodzinnym pejzażem. Podmiot nie tylko nosi pejzaż w sobie, ale jednocześnie w tej rzeczywistości w jakiś sposób jest on stale obecny. Pytanie, na ile jest to pogłębiona relacja? W wierszu *Stare piece*, zaopatrzoną dzienną datą – 19 II 2005, szczerze wyznaje: „babciu ja przecież nigdy nie wyjechałem” (s. 6).

Jednak w przedstawianej relacji podmiot – pejzaż (świat) są jakieś elementy niepokojące. Rodzą się pewne pytania i wątpliwości. Przede wszystkim o jakieś fundamentalne pouczenie, płynące z zapisanej w wierszach, lekcji pejzażu. Czy jednak można tu w ogóle mówić o jakimś pouczeniu? Lekcja zdaje się być nieco wymuszona, a ostateczny obraz świata w zdecydowanej mierze kształtują potrzeby sentymentalne i liryczne. Jawi się on, mimo wielokrotnie manifestowanej materialnej konkretności, jako swoista dziedzina ułudy. Jest bardzo statyczny, w zasadzie pozbawiony życia. To rzeczywistość zdemitologizowana i zdesakralizowana, bo pozbawiona historii. W powieściach można było dopatrywać się jeszcze jakichś prób restytucji mitu²⁵, ponieważ były tam jednak jakieś szczątki historii, fragmentaryczne zapisy ludzkich dramatów. Były tam swoiste próby konsekracji miejsca.²⁶ Tutaj przywoływanie światów to jedynie alienacyjne gesty konsolacyjne. By móc zamieszkać w sposób w pełni dojrzały w jakiejś rzeczywistości (przestrzeni), trzeba też w pewnym momencie ją przekroczyć, opuścić, nie tracąc jednak z oczu owego „ojcowskiego komina”, o którym pisał Słowacki w cytowanym na początku liście do matki.

²⁴Por. Cz. Miłosz, *Miasto bez imienia*, [w:] tegoż, *Wiersze*, Kraków 1993, t. 2, s. 168–175.

²⁵Por. M. Eliade, op. cit., s. 29.

²⁶O „konsekracji miejsca” pisze M. Eliade, op. cit., s. 68–73.

Jarosław Borowski

Lublin

Smak prowincjonalnej magdalenki Zamość, którego nie ma w prozie Piotra Szewca

1

Jak sugeruje tytuł, moje obserwacje będą się koncentrować się przede wszystkim na dwóch elementach prozy Szewca: pamięci i topografii. Obserwacji dokonuję głównie na materiale *Zagłady* (dalej: Z, z podaniem numeru strony) oraz *Zmierzchów i poranków* (dalej: ZiP, z podaniem numeru strony).

Szewc stwierdza wprost: „interesują mnie wizerunek i barwa czasu mojego rodzinnego miasta przed wojną”.¹ Z oczywistych względów pamięć Zamościa lat 30-tych w prozie autora *Zmierzchów i poranków* urodzonego w 1961 r. nie może być ufundowana na odniesieniach biograficznych; świat tej prozy jest zatem pewną rekonstrukcją o charakterze literackim: „Szewc zaprasza czytelników do odwiedzenia zamojskiego powiatu, który konstruuje z elementów pamięci, literatury i wyobraźni”.²

Zanim przyjrzymy się wymienionym wcześniej elementom, wypada wyjść od uwag niejako klasyfikacyjnych. Proza Szewca mieści się mimo swych cech indywidualnych w nurcie prozy opisywanej jako literatura małych ojczyzn (inne określenia: proza „korzenna”, czy szerzej „kulturoznawcza”), podkreślającej wartość tego, co związane z historią lokalną i charakteryzującej się strategią mityzacyjną³. Jak stwierdza Marian Kisiel:

Najogólniej rzecz ujmując, do tego kręgu zaliczamy utwory, stawiające w swoim centrum opozycję etnicznej „rodzimości” i „obcości”, i powołujące do życia bohatera

¹*Przebłyński świadomości*, z P. Szewcem rozmawiała Michalina Dolińska „Gazeta Wyborcza Poznań” nr 70, 24 marca 2005 r., s. 6.

²R. Ostaszewski, *Podróż do Nicości (z przesiadką na stacji Literatura)* „Tygodnik Powszechny”, 29 lipca 2005 r.

³Dylematy tej strategii po roku 1989 trafnie problematyzował Przemysław Czapliński, wskazując między innymi na wymóg biograficznego uwiarygodnienia, bez którego „proza nostalgiczna nabiera charakteru imitacji” oraz „ciągłego odświeżania formalnego” (w książce napisanej wspólnie z P. Śliwińskim *Literatura polska 1976–98. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999 interesująca nas tu problematyka omawiana jest na s. 196–207 oraz s. 247–252; por. także tego autora *The „Mythic homeland” In contemporary Polish Prose*, „Chicago Revue” 2000, nr 3–4).

mieszkańca, który w żywole ścierających się ze sobą rozmaitych wartości kulturowych stara się odpowiedzieć (przede wszystkim sobie) na pytanie o to, „kim jestem”. (...).⁴

Jak zobaczymy, proza Szewca znosi jednak opozycję wspomnianego konfliktu „rodzimości” i „obcości”, co więcej, wydaje się, że nie stanowi jakiegoś projektu odzyskiwania tożsamości. Jeśli zatem powoływać się na hasłowe wyznaczniki literatury małych ojczyzn, to będą nimi w tym przypadku mityzacja lokalności i waloryzacja prowincjonalności. Indywidualność prozy Szewca w ramach wspomnianego wyżej nurtu polegałaby jeszcze na kilku cechach szczególnych. Jarosław Klejnocki przypominał podobieństwa *Zagłady* do wydanego w tym samym roku *Weisera Dawidka* Pawła Huelle:

A więc: atmosfera tajemnicy, dziwnej nieprzeniknioności świata, klimat nieodmówienia. Wreszcie – zawieszenie sądów objaśniających reguły rzeczywistości. Innymi słowy: klimat baśni, opowieści nieco fantastycznej. A także motyw, który Szewc uczynił tytułowym dla swojej książki, czyli przeczcucie zagłady, którą przyniesie historia i polityczne paroksyzmy. Chodziło tu oczywiście o nieodwołalne i ostateczne odejście pewnej formy świata, czyli kształtów materialnych i kulturowych.⁵

Ta odchodząca forma świata to: „stary Zamość, symbolizujący polską prowincję, gdzie miesza się polskie i żydowskie żywioły etniczne – ku obopólnemu zresztą wzbogaceniu”⁶.

Dariusz Nowacki po ukazaniu się w 2005 r. *Bocianów nad powiatem*, ostatniej – jak dotąd – książki prozatorskiej Szewca, akcentował niezmienną indywidualność i konsekwencję jego wersji literatury małych ojczyzn:

Pisarstwo Piotra Szewca to zjawisko **niezwykłe i absolutnie odosobnione** [podkreślenie moje]. Autor od blisko 20 lat opowiada o jednym dniu i jednym miejscu. Ów dzień – zawsze od świtu do zmierzchu, zawsze w środku upalnego lata – to kilkanaście godzin z życia przedwojennego, polsko-żydowskiego Zamościa i jego najbliższych okolic, zwanych powiatem. Ten wyróżniony dzień jest szczególny – paradoksalnie – właśnie dlatego, że nic szczególnego się nie dzieje, za to wszystko jest na swoim miejscu i ma swój sens. Najkrócej mówiąc: co kilka lat Szewc funduje swoim czytelnikom jednodniową wycieczkę do raju utraconego. Pisarz zaprasza do odwiedzenia małomiasteczkowej arkadii, ponieważ chce, byśmy rozkoszowali się jej sennością i solidnością, harmonią i pełnią, czyli zamieszkali w świecie, który zginął bezpowrotnie.⁷

⁴Cnota nieobecności, „Gazeta Wyborcza Katowice”, 17 maja 2000, s. 12.

⁵W powieści zamojskim, „Książki” dodatek do „Gazety Wyborczej” 18 kwietnia 2000, s. 3.

⁶Tamże.

⁷Jeden dzień z życia Zamościa, „Gazeta Wyborcza”, 1 marca 2005, s. 16.

W recepcji prozy Szewca, mimo podstawowych jej kierunków, da się zauważyć pewną ewolucję od 1987 roku do lat ostatnich. Krzysztof Biedrzycki w 1988 roku mówił o nudzie jako przeważającej tonacji *Zagłady* i zestawiał ją z nudą ostatnich lat PRL-u już po stanie wojennym (lata 1986–88).⁸ Była to dość ryzykowna i raczej odosobniona próba pośredniej polityzacji prozy Szewca. Przeważał jednak ton nieomal zachwytu. „Najtrudniejszej” dla pisarza „mocnego debiutu” drugiej książki oczekiwano z nieukrywany nadziejami⁹, a kiedy pojawiła się po kilkunastu latach w zmienionej już sytuacji literatury po „przełomie”, w zmienionej również sytuacji odbioru, okazało się, że proza Szewca, nadal wpisująca się w nurt prozy lokalnej i mityzującej, jest jednocześnie dalej indywidualna i wyjątkowa. *Zmierzchy i poranki* kontynuują schemat narracyjny debiutu. Książkę próbowano opatrywać syntetycznymi formułami: mówiono o sakralności istnienia (Beata Szymańska) hymnie na cześć codziennych czynności (Przemysław Czapliński), adoracji i kontemplacji świata na wzór japońskiego malarstwa (Marek Zaleski), powrocie do żywych źródeł polskiej literatury przed 1939 r. (Jan Gondowicz). Według Krzysztofa Uniłowskiego *Zmierzchy i poranki* to traktat ontologiczny, poemat o istnieniu świata (w duchu Chmielowskiego i Mickiewicza). Powrót do tego świata możliwy jest tylko w snach lub za pomocą magicznego rytuału re-kreacji, w którym artysta występuje jako *alter Deus*. Stąd dylemat wskazany przez Uniłowskiego: czy opowiadacz Szewca stanowi porządek, czy go tylko odtwarza? Chodzi tu bowiem nie kosmiczne rytmy, rytuały religijne, czy cykle natury, ale rytuał codziennych czynności, rytuał istnienia ludzi, zwierząt i przedmiotów.¹⁰

Kształt literacki, w tym zwłaszcza genologiczny prozy Szewca próbował określić Tomasz Mizerkiewicz, analizując *Zagładę* jako przykład współczesnej „powieścioidy” (to jest formy powieściopodobnej), łączącej świadomy tradycjonalizm z wyraźną nadreprezentacją opisu.¹¹ Ten opis ma charakter szczegółowego, „molekularnego” wręcz inwentarza przedmiotów i zdarzeń, tworzonego często za pomocą enumeracji. Tak organizowany tekst posiada status tworu fikcjonalnego (pojawiają się choćby odniesienia do Schulza czy Kafki), ale w jego obrębie pojawiają się zabiegi defikcjonalizujące: stylizacja na przedliteracką opowieść mityczną.¹² Taki sposób narracji połączony jest z daleko posuniętą redukcją fabuły, spowolnieniem czasu

⁸Księga zamartwego czasu, „Znak” 1988, s. 101–104.

⁹Zob. m. in. J. Tomkowski, *Dwadzieścia lat z literaturą*, Warszawa 1998, s. 104.

¹⁰W pełnym świetle, „Twórczość” 2000, nr 11, s. 115–116.

¹¹Zob. tenże, *Życie po życiu. Kilka uwag o sposobie istnienia współczesnej powieści na przykładzie „Zagłady” Piotra Szewca*, „Kresy” 2001, nr 4, s. 79–84.

¹²Tamże, s. 80

zdarzeń i samego opowiadania. Do tego dodać trzeba kłamrę kompozycyjną, swoistą „szczelność” konstrukcji przypominającej statyczny poemat opisowy. Językowym fundamentem byłoby tutaj słowo mityczne.

Niewątpliwie zauważyć trzeba poetyckość tej prozy, więcej – to jedna ze współczesnych realizacji opisywanego przez Włodzimierza Boleckiego „poetyckiego modelu prozy”, ale w odróżnieniu od Schulza nie jest ona wzmocniona rozwiniętą kunsztowną metaforą. To raczej kwestia poetyckiej postawy narratora, orientacja na uważną rejestrację szczegółów. Jeśli trzy książki Szewca potraktujemy jako rodzaj cyklu, będzie on się charakteryzował pewną intertekstualnością wewnętrzną (czy te trzy książki to trzy wersje „zagłady”?).¹³ Konstrukcja *Zagłady* oraz *Zmierzchów i poranków* zdradza zresztą podobieństwa już na początku: kurtyzanie z pierwszej powieści odpowiada kochanka doktora Tarnowskiego Salomea Goldman (ale brak już takiej postaci jak Daniłowski – Piotruś jako autorskie porte parole jest „słabszy” od Walka, dysponując ograniczonym polem retrospekcji).

2

Podstawową inspiracją dla pamięci literackiej Szewca, jest – jak sam deklaruje w jednym z wywiadów – powieściowy cykl Marcela Prousta:

Wracam ciągle do Prousta, który w siedmiu tomach zawarł całe szczęście i nie-szczęście ludzkiego żywota. Tam jest wszystko. Wiedza o tym, jak się zmieniamy, sami o tym nie wiedząc. Nie sposób się spod jego wpływu otrząsnąć i nie mam chęci wyzwać się od tych siedmiu genialnych tomów. Jest mi z nimi dobrze – trochę tak jak w przedwojennym Zamościu.¹⁴

Technice literackiego opracowywania pamięci w *Zagładzie* rzeczywistości patronuje Proust: zamojską magdalenką staje się miętowa landrynka; jej powolna, „koneserska” konsumpcja uruchamia ciąg asocjacji prowadzących do retrospekcji poszerzających „teraźniejszość” ramy narracyjnej o wspomnieniowy ekwiwalent „przeszłości”, która obok wkraczających na rynek przedwojennego Zamościa chasydów staje się nośnikiem „historyczności”. Jest to jednak właśnie historyczność cudzysłowowa, umowna, zsubiektywizowana. Ssanie miętowej landrynki jest dobrą metaforą procederu narratora, który próbuje „wyssać” z obserwowanego świata jak najwięcej

¹³Przy czym tytułatura tej „trylogii” rzeczowa, mało efektowna, Jak wygląda tytuł *Bociany nad powiatem* przy choćby *Turystach z bocianich gniazd* Czesława Straszewicza? A przypomnijmy inne: *Teraz na ciebie zagłada*, film *Wszystkie poranki świata*, Konwickiego *Wschody i zachody księżycy*.

¹⁴Na ostatni guzik. Rozmawiała J. Sobolewska, „Gazeta Wyborcza”, 26 września 2001, s. 16.

wrażń, szczegółów, chce go percypować „detalicznie”. Ale nie ma w tym jakiejś eksplozywności doświadczenia, nagłej wizji jednoczesnego widzenia całości postrzeganej rzeczywistości. To nieco metodyczna, powolna, smakująca, delektująca się własną nostalgią przechadzka, w której elementy z pozorów retardacyjne tracą swą retardacyjność, stają się w gruncie rzeczy równoprawnymi składnikami głównego strumienia opowieści.

Świat tej prozy pełen jest subtelných, po proustowsku percypowanych smaków i zapachów. Miętowa landryna przenosi Mecenasa Daniłowskiego w czas dzieciństwa, ssanie landrynki zaczynać odmierzać czas wewnętrzny. Miętowy cukierek jest „podstawową” zamojską magdalenką Szewca, ale wielokrotnie pojawiają się w ustach zamojskich postaci inne magdalenki „zastępcze”: wiśnie, truskawki, kawa, przeżuwane żółte płatki róży. Przy czym odczucie smaku jest często rozpisane w czasie, podzielone na fazy, składa się z różnych „smaków”. Kawa wypijana powoli z filiżanki przez Kazimierę N. inaczej smakuje w zależności tego, który to jest łyk – najgorszy to ten ostatni z fusami, „gorzki tak jak cierpki posmak wiśni”. Inaczej smakuje mecenasowi „ostatni strzęp igielki cukru po landrynce”. Dużo uwagi narrator poświęca takim czynnościom, jak ssanie pyłku kwiatowego, spijanie nektaru z odnoży pszczoły, spożywanie przedstawione jako wydłużona celebrecja przeważnie z podziałem na poszczególne kęsy. Ważna jest nawet gorycz ołówka chemicznego na wargach Hersze Bauma. Podobnie rozkładane na czynniki pierwsze są zapachy, mamy wręcz (jak w *Pachnidle* P. Süskind) analizę poszczególnych nut zapachowych dokonywaną przez mecenasa (Z, 30–31).

Mecenas Daniłowski to zamojski quasi-Swann, dokonujący wiwisekcji pamięci, ale Szewc powtarza również w jakiejś mierze sens Proustowskiego rozumienia dzieła. Według Jana Błońskiego, w wieloksięgu Prousta chodzi też o swoiste literackie „odkupienie rzeczywistości”: „U Prousta dzieło sztuki staje się «prawdziwą rzeczywistością» [...] Pisarz schodzi w przygodność istnienia niczym w królestwo grzechu. Ale czyni to po to, by marność odtworzyć w lepszym, głębszym, wiecznotrwałym kształcie”¹⁵ Dodajmy do tego przechodzenie doznań zewnętrznych w asocjacje pamięci i pokrewieństwo niektórych motywów (na przykład opis witraża w Combray i opisy witraży w *Zmierzchach i porankach*). Formuła Prousta: „sztuka to współpraca ducha religijnego i miłości rzeczy” bliska jest afirmatywnej postawie czułości wobec przedmiotów, prezentowanej przez narratora *Zmierzchów*. Odnajdywanie trwania w przemijaniu i przypadkowości jest w istocie według Błońskiego niezwykłą r e h a b i l i t a c j ą ż y c i a.

¹⁵To, co święte, to co literackie, [w:] tenże, *Kilka myśli, co nie nowe*, Kraków 1985, s. 22.

Dodajmy jeszcze jeden cytat z Prousta, korespondujący, jak sądzę, z założeniami pisarskimi Szewca: „Sztuka [...] polega na tym, aby odnaleźć [...] rzeczywistość, która jest po prostu naszym prawdziwym życiem, życiem wreszcie odkrytym i rozświetlonym”.¹⁶

Konsekwencją wyboru strategii Proustowskiej w odniesieniu do zagadnienia pamięci jest przyjęcie zasady „efektywności”: im więcej chce się odzyskać, tym intensywniejsza musi być introspekcja, tym dokładniejsza analiza, tym uzyskujemy bardziej mikroskopijne „cząstki” i większy ciąg asocjacji. Pamięć można też ujmować za pomocą mechanizmów antropologiczno-literackich, uwzględniając cały repertuar emocji, również rejony pamięci ciemnej związanej z figurami i metaforami bólu (jak na przykład u Włodzimierza Odojewskiego), szukającej adekwatnych form wyrazu dla pamięci „po Zagładzie”¹⁷

Opowiedzenie się za Proustowskim podmiotem pamięci w połączeniu z tendencją mityzacyjną powoduje efekt zmarginalizowania „ciemnej strony” nostalgii. W efekcie nie ma tu miejsca na odczucie dojmującego bólu, nie ma żałoby, traumy, koszmaru (pojawia się co najwyżej w kłamrze snu), a nawet silnych emocji – są one stonowane, zamglone, jakby nie mogące ożyć, rozwinąć się do końca, (również ze względu na „chłodne” medium aparatu, fotografii).

Z innych możliwych inspiracji literackich można wymienić Schulzowski motyw Księgi – u Szewca jako „kroniki dokonującej się Księgi dnia” (Z, s. 26) – ale to odniesienie raczej powierzchowne, nie odsyłające do bogactwa znaczeń Schulzowskich. Proceder literackich powrotów i eksploracji tego samego wciąż lokalnego terytorium może przypominać Williama Faulknera z jego, krainą Yoknapatahwa (Głowiński wręcz nazwał Szewca „Faulknerem powiatu zamojskiego”. Zgodzić się jednak wypada z Uniłowskim, że nie jest to zbyt trafny trop, bowiem u Faulknera ważna jest przede wszystkim antropologia, nie zaś – jak u Szewca – ontologia.¹⁸ Zasada swojej jedności konstrukcyjnej – jeden dzień w jednym mieście – niesie pokusę jeszcze jednego zestawienia: z *Ulissesem* Joyce’a; tej powierzchownej analogii nie da się jednak rozciągnąć na inne rejony.

¹⁶J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, Kraków 1985, s. 132.

¹⁷Por. M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Kraków 2004, s. 157–161 oraz 188–239.

¹⁸Por. K. Uniłowski, dz. cyt., s. 114.

3

Osobnym zagadnieniem jest pytanie o możliwość wpisania prozy Szewca w nurt literatury „po Zagładzie”, co dodawałoby do pespektywy „mityzacyjnej” drugą, na pozór przynajmniej wobec niej antynomiczną. Na pierwszy rzut oka taką możliwość otwiera sam tytuł – wyrazisty w powiązaniu z hipotetycznym czasem świata przedstawionego i jego kolorytem, w dużej mierze żydowskim. Jednocześnie Szoa nie jest tu w żadnym stopniu stematyzowana wprost, co więcej – autonomicznego świata Zamościa Historia nie dotyka. W obręb mitu nie wkracza czas historyczny, jak dzieje się na przykład w *Prawieku* Olgi Tokarczuk. Ani razu nie pada nawet słowo „Żyd”. Na pierwszy rzut oka trudno nawet dostrzec przeczucia czy antycypacje Zagłady (drobne rysy na arkadyjskim continuum, gdyby wierzyć D. Nowackiemu, pojawiają się dopiero w *Bocianach nad powiatem*). Ale czy na pewno? Szewc w autokomentarzu stwierdza:

„[...] natura ma przeczucie, że coś groźnego nad nią ciąży. Przekształca się nieustannie. Np. kwiaty kwitną, przekwitają, dają nasiona, to jest ciągły proces, którego celem jest ucieczka przed nieistnieniem, przed śmiercią. Natomiast ludzie żyją poza tą świadomością. Są zajęci sobą. Ich zachowania kontrastują z przeczuciem czegoś ważkiego – historycznego nieszczęścia, jakim jest nadejście wojny. Salomea Goldman w „Zmierzchach i porankach” waha się, czy wyjechać do Palestyny, a w „Bocianach nad powiatem” postanawia, że tam nie pojedzie. Czytelnik już wie, co to oznacza. Ale ona nie ma świadomości, że za kilka lat wybuchnie wojna. [...] Chociaż może ta przyroda, o której mówiliśmy, coś wiedziała, miała jakieś przeczucia. Mówię o przebłyskach „dzikiej”, nie poddającej się racjonalnym normom i wyobrażeniom świadomości. Tą świadomością obdarzona jest natura w „Bocianach nad powiatem”.¹⁹

Zestawmy to ze słowami Ingi Iwasiów piszącej na łamach „Arkusza”:

„Być może Piotr Szewc odnalazł najlepszy sposób na opisanie Holocaustu. Nie tylko nie użył tego słowa, nie zarysował najmniejszej możliwości jego ekspozycji. Przedstawił świat nabrzmiały od życia, erotycznie spełniony, wyczekujący na ciąg dalszy. Tylko my wiemy, że dalszego ciągu nie było”.

I Roberta Ostaszewskiego, obserwującego podwójne znaczenie tytułowej kategorii:

Przedstawia Zagładę [...] nie opisując Zagłady, a jedynie ledwie ją sugerując. Z niemalże miłosnym zachwytem kreśli obraz przedwojennego polsko-żydowskiego miasteczka, a im piękniejsza literacko jest ta elegia na cześć dawnego Zamościa, tym bardziej dojmująco, może nawet – przerażająco, działa zestawienie jej z wiedzą o spustoszeniach, których wojna dokonała w granicach powiatu.[...] U Szewca pojawia się także innego rodzaju Zagłada. Wszystko, co żyje (a w tych powieściach na swój sposób żyją również przedmioty nieożywione), dąży ku śmierci, ku Nicości,

¹⁹Przebłyśki świadomości, dz. cyt., s. 6.

szybciej lub wolniej – w zależności od swojej natury – przemija, codziennie osuwa się ku nieistnieniu. Inaczej rzecz ujmując: świat jest znikliwy.²⁰

Dodajmy też, że Arkadiusz Morawiec nazwał prozatorski debiut Szewca „zaklینaniem Zagłady”.²¹

A może warto sięgnąć do tego, co było przed debiutem prozatorskim? Kilka lat przed *Zagładą* powstaje tomik poezji, dosłownie pełen ognia. **Ogień** u Szewca pojawia się na samym początku twórczości, jest, można powiedzieć pierwszym inicjacyjnym żywiołem poetyckim (w sensie Bachelardowskim). Zbiorek wierszy *Świadećstwo* z 1983 r. (wydany poza cenzurą) to nie tylko dość wtórny „herbertowski” wiersz tytułowy 22 –letniego poety; to przecież przede wszystkim permanentny pożar rozpisany na kilka wierszy, motywiaka ognia spleciona z ewokacją katastrofy. W wierszu *Wszystko się pali* „świecąca tarcza słońca osłonięta **dymem**²² / toczy się pośród **gazu** po spalonych miastach”. i „przez pamięć jak przez **dym** przedzieram się po omacku / [...] ten wiersz jest spalony i przez jego słowa / jak przez ulice polskich miast przechodzi **dym**”. W utworze *Świat jest ogień*: „taki chrzest: są ochrzczeni wszyscy i od razu / zanurzył ich Antychryst-Chrzciel w chmurze **gazu** [...] miasto nic jest w nicości jak w otchłani ginie/ czas wyjmie ich z nicości bandażę rozwinię”. To oczywiście doraźna poetyka katastroficzna zastosowana w konkretnym momencie historycznym w celu jego wyrazistej interpretacji; wyraźne są asocjacje związane ze stanem wojennym, a fraza *ogień jest czerwony* ma znaczenie również polityczne, ale dopełnieniem obrazu jest „chrzest ognia” z konotacjami biblijnymi – *chrzest w gazię jak w Jordanie*. W wierszu *Płonie Kordian i Konrad*: „trzeba nam pośród **gazu** jak w obłokach chodzić / krztusić się płuc umierać i w **dymie** się rodzić”. Można więc powiedzieć, że obrazy ognia, pożar, dymu-gazu pojawiają się u źródła wyobraźni poetyckiej autora *Świadećstwa*. Jeśli uznać, że również w obrębie wyobraźni działa swoiste „prawo pierwszych połączeń”, to można podejrzewać, że semantyka ognia i dymu może być w twórczości Szewca związana z „ciemną podszewką” znaczeń.

U Szewca mamy trochę podobne jak u Czechowicza jednoczesne współodczuwanie arkadii i katastrofy (choć ta druga jest bardziej niż u Czechowicza ukryta). Strykowski mówi o „przejmującym przecuciu żydowskiego losu”²³, kojarząc go przede wszystkim z motywem nawiedzających

²⁰R. Ostaszewski, dz. cyt.

²¹Por. tenże, *Zaklینanie Zagłady* (O debiucie powieściowym Piotra Szewca, „Acta Universitatis Lodzensis”, Folia Litteraria Polonica 2005, z. 8.

²²Podkreślenia moje.

²³O „Zagładzie” [wstęp do:] P. Szewc, *Zagłada*, Kraków 1993, s. 8

Zamość chasydów. Jednak sama zagłada pojawia się w tekście na poziomie leksykalnym właściwie tylko raz: „jakby zagłada jakaś chciała zabrać pamięci pejzaż tych nitok i kopl” (Z, s. 48). W dodatku uderza w tym miejscu kontrast między samym terminem, a opisywanym za jego pomocą wydarzeniem – chodzi wszak „zaledwie” o nagłą zmianę kształtu strużki rozlanego piwa na szynkwasiu lokalu Rozenzweiga.

Zdani zatem jesteśmy na obserwację poetyki śladu, tropu, asocjacji i wyciąganie wniosków czasem na granicy ryzyka. Tak jest choćby w przypadku retrospekcji młodziutkiego Walka Daniłowskiego. Jego zabawy dziecięce polegają między innymi na metodycznym wyrzucaniu nóżek pszczołce (to, zauważmy, nie „odnóża”, jak w nomenklaturze zoologicznej, ale „nóżki”, co oczywiście oddaje perspektywę dziecka, lecz jednocześnie jest niepokojąco „antropologiczne”). Echo tych działań powraca w wieku dorosłym. Opis „zabaw” i doświadczeń ze zwierzętami przypomina trochę zabawy-wprawki młodego narybku Hitlerjugend, ale i eksperymenty doktora Mengele:

można też było po oderwaniu nóżek i skrzydełek, przez pyszczek przesuwać wolno ku odwołkowi wetknąć w pszczołę cienką i sztywną łodyżkę trawy. Walek, manipulując uważnie, widział jak z odwołka wychodzi koniec łodyżki. Z mała kroplą dobywającą się z wnętrza wysuwało się żądło, które było celem dokonywanej operacji. Nie obyło się nieraz bez uządlenia. Za pasjonującą przygodę musiał Walek ponieść tę ofiarę (Z, s. 34–35)

Perspektywa dziecka jest zatem pozorna, bo ustanawiana *a posteriori*.

Skąd się wzięli u Szewca Chasydzi? Najprościej mówiąc, z *Austerii* Strykowskiego (sam Szewc mówi, że to najważniejsza dla niego książka Strykowskiego), książki z lat 60- tych, ale obecnej w życiu kulturalnym lat 80-tych dzięki ekranizacji Jerzego Kawalerowicza z 1983 r. Chasydzi pojawiają się też wcześniej u Herberta w wierszu *Dlaczego chasydzi*, a w roku 1986 ukazuje się polski przekład *Opowieści chasydów* M. Bubera. W filmie Jerzego Kawalerowicza ich mistyczny taniec ma miejsce tuż przed zagładą indywidualną i zagładą społeczności. I wojna światowa w tym ujęciu to zapowiedź i jakby antycypacja Holocaustu. Warto też pamiętać o cieszącym się wówczas złą sławą filmu „antypolskiego” *Szoah* Claude Lanzmanna z 1985 r.

„Topika Zagłady” według Sławomira Buryły²⁴ czeka dopiero na opracowanie. Preliminaria tego zagadnienia zawdzięczamy Władysławowi Panasowskiemu²⁵, który jednak, koncentrując się ogólnie na temacie judajskiej w litera-

²⁴Por. tenże, *Zrozumieć zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*, Wrocław 2006, s. 20

²⁵Por. tenże hasło *Topika judajska* w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1992, zwł. kol. 1103.

turze polskiej, topikę Zagłady potraktował szkicowo. Za Panasem i Buryłą wymieńmy przykładowe miejsca wspólne w literaturze Holocaustu: topos pociągów śmierci, muru, karuzeli, popiołów, „żydowskiego złota” (ograniczyłem się tu do przykładów, których w jakiejś formie można dopatrzeć się u Szewca). Poza wspomnianą już jednokrotną tematyzacją na s. 148 („jakby zagłada jakaś chciała zabrać pamięci pejzaż tych nitek i kropli”) skazani jesteśmy na tropienie śladów, aluzji, asocjacji.

Wśród amalgamatu zapachów Zamościa (a tu na równych prawach spotykają się aromaty „wysokie” i wonie z niskiego rejestru) da się zauważyć perseweracyjnie powracający nieomal leitmotiv – jakby antycypację **zapachu Zagłady**, kojarzonego zwłaszcza z dymem komór gazowych. Od pierwszych stron książki w rytmicznych odstępach pojawia się siwy **dym z rury** w domu państwa Baum w upalnym dniu, **i biała para**, (w *Zmierzchach* **dymniki, komin** cegielni). Z tym łączy się motyw **spopielonych karteek** (echo **topiki popiołu**). W tym inwentarzu toposów wyraźniejszych i domniemanych mogłyby się jeszcze znaleźć:

– **pociąg – transport śmierci** w *Zagładzie* pojawia się pociąg w krótkiej migawce, z „warkoczem iskier”, ale z komentarzem narratora: „a ten warkocz iskier [...] wzbije się w górę nieraz jeszcze, lecz w innym miejscu, o innej godzinie i z innego pociągu wystrzelony” (Z, s. 157)). W *Zmierzchach* mamy dłuższy opis pociągu bez wagonów osobowych, z podkreśleniem wizualnego „akompaniamentu” pary, dymu i ognia, nie zatrzymujące się na pustej stacji, z wypunktowaniem „czarnego blasku lokomotywy” (ZiP, s. 51);

– **tańczący chasydzi** na kirkucie zapadają się pod ziemię, pod groby;
 – **spadający meteoryt** (Z, s. 130), którego właściwie nikt nie zauważa;
 – **ognista kula** na obrazie w lokalu Rozenzweiga, może to też meteoryt: „tylko patrzeć, jak wtoczy się na Rynek ognista kula – może taka, jaką widzieliśmy na obrazie w szynku Rozenzweiga – i zapali któryś ze sklepów” (Z, s. 70);

– **żydowskie złoto** w *Zagładzie* to monety liczone przez Baumów (księgowość, precyzja, rachunek) i Cyganka z „kolczykami jak monety”, a w *Zmierzchach i porankach* znaczące nazwisko Salomei Goldman;

– **gasnące świece** w domu pochylonego nad Torą Hirsche Bauma;
 – **kirkut** na ciemnej północy miasta.

Wymieńmy też te mniej oczywiste: sen Bauma o powodzi w miasteczku; „kwiaty koloru ognia palą się na gazonach” (Z, s. 60); odległa burza, o której nikt nie wie; jastrzęb krążący nad miastem; krew jaskółek; ołówek chemiczny zostawiający fiolet na wargach Bauma; „ach, gdzie są nasi chłopcy”

martwi się Zeldą Baum (Z, s. 126). I jeszcze dwa ciekawe zdania: „realnych mieszkańców miasta słońce zmieniało w postaci widmowe, istniejące na krawędzi tego, co zwykle się powszechnie uważać za dostępną zmysłom rzeczywistość” (ZiP, s. 90); „Salomea (...) wznosiła się na słonecznych kręgach, które tego dnia chyba po raz ostatni przetaczały się nad miastem ZiP, s. 125). A w końcu, czy górujące nad wszystkim wszechwidzące Oko miasta, nie ma również delikatnych konotacji totalitarnych (w *Zmierzchach i porankach* zastąpione przez – zegar, który zatrzymuje się, gdy się na niego patrzy)? Zwłaszcza, że w dolnej strefie przestrzeni odpowiada mu martwe oko śledzia w słoju w szynku Rozenzweiga.

4

Osobno trzeba wspomnieć o jeszcze jednym, tu niejako oczywistym toposie judajskim. Chodzi o **sztetł, miasteczko**, mające swój negatywny rewers „po Zagładzie” jako miasteczko, którego nie ma, będące tylko reprzyką pamięci. Rzecz jasna architekstem tego rewersowego ujęcia jest *Elegia miasteczek żydowskich* Słonimskiego w przejmującej enumeracji wspominająca między innymi nieodległy od Zamościa Hrubieszów. Ale kreująca też wyobrażone Szagalewo:

Błyszczycy tu księżyc jeden, chłodny, blady, obcy,
już za miastem na szosie gdy noc się rozpala
krewni moi żydowscy, poetyczni chłopcy
nie odnajdą dwu złotych księżyców Chagalla [...]
Już nie ma tych miasteczek, gdzie **szewc** [podkr. moje] był poetą,
zegarmistrz filozofem, fryzjer trubadurem.

Ten fragment wraz z podkreśleniem nie jest w tym przypadku tylko lirycznym przywołaniem Miasteczka. Szewc mógł być poetą w środku przedwojennego sztetł. Piotr Szewc rzeczywiście staje się poetą pamięci ewokującym sztetł literacki. Pozwólmy sobie na odrobinę lingwistycznej nonszalancji: ten Szewc/szewc „szyje” swoją opowieść odsłaniając jednocześnie jej „szew”. A czy jego Zamość ma jakieś rysy Szagalewa? Na okładce *Zagłady* widać fragment obrazu Marka Chagalla *Artysta nad Witebskiem*. Na wieczornym niebie, na tle czerwonej zorzy zachodzącego słońca, nad dachami miasteczka unosi się nieproporcjonalnie duży łeb zwierzęcia podobnego do kozła. Czy ten niby-koziół, niby-koń to artysta? Zastosowana ramka sugeruje kadrowanie obrazu na wzór fotograficzny i oderwanie dolnej części zdjęcia-reprodukcji. Okazuje się, że wyeliminowano z kadru nie tylko wazon z kwiatami po lewej stronie, ale wszystkie

postaci ludzkie – matkę z dzieckiem na pierwszym planie ulicy w dolnej części obrazu, zakochaną parę unoszącą się nad dachami po lewej stronie „kozła” i w końcu samego artystę na pierwszym planie po prawej stronie, ze sztalugami w lewej ręce i pędzlem uniesionym jak czarodziejska różdżka w prawej dłoni, jakby wskazującym na kozła. Całość kompozycji widziana jest z perspektywy artysty. Chagall z okładki jest zatem „przekłamywany”, może to zresztą arbitralna decyzja autorki projektu okładki. Ale i sam klimat, i motywy z wiersza Słonimskiego są obecne u Szewca: echo „dwóch księżyców Chagalla” (dwa księżycy-kolczyki-monety w uszach Cyganki) oraz zegarmistrz – filozof Chaim Brondwein w *Zmierzchach i porankach*.

Już z tego chociażby powodu Zamość po prostu „musi być” sprowincjonalizowany, musi być miasteczkiem. Ale ważniejsza jest geopoetyka tego szteta, przekodowanie w kategoriach poetyki samego obrazu miasteczka. W *Ocalonym na wschodzie* Strykowski opowiada o społeczności miasteczka w swojej trylogii galicyjskiej:

społeczność tego miasteczka jest jednolita. Istnieją biedni i bogacze, ale nie ma konfliktu, nie ma fabrykantów, ani żydowskich robotników. Najwyżej patronuje współwyznawcom właściciel młyna parowego albo hurtowy kupiec bławatny [...] Do tego miasteczka przybywa cadyk ze światą wielbicieli z innego miasta...²⁶

Czy nie przypomina nam to z grubsza Zamościa rekonstruowanego przez Szewca? Chyba nawet więcej – można odnieść wrażenie, że interlokutor Strykowskiego posłużył się wręcz matrycą galicyjskiego miasteczka z *Austerii* i *Snu Azryla*. Czy nie stąd pochodzi akonfliktowość w płaszczynie klasowej, brak fabrykantów? Zamość to miejsce zwykłych ludzi, prowadzących małe rodzinne interesy wraz ze swymi pomocnikami. Jest zwyczajny młyn, zwyczajny sklep bławatny, niezwykły jest tylko wkraczająca w tę przestrzeń socjologicznej zwyczajności cadyk i jego chasydzki dwór.

To miasto, jak już zauważono, bez historii. Tej polskiej i tej żydowskiej. Z jednej strony nie jest on żadną „Padwą północy” – wszystko, co mogłoby się łączyć z „przewodnikową” historycznością miejsca zostaje poza nawiasem. Nie ma nie tylko Zamoyskich i historycznej polskości, również elementy architektoniczne zostały „odstylizowane” – wzmiankowany w tekście Most Morandiego jest wszak zwykłym składnikiem topografii. Dotyczy to zresztą ulicy Pereca – pełni ona tylko funkcję spacyjną i nie uruchamia żadnego kontekstu związanego z postacią najwybitniejszego bodaj zamojskiego Żyda. Bo i „żydowskość” została w jakimś sensie odhistoryczniona – w tej przestrzeni nie ma właściwie synagogi (jeśli nie liczy zdawkowej

²⁶Tamże, s. 241.

wzmianki w *Zmierzchach*). Nie ma synagogi, nie ma też innych instytucjonalnych miejsc związanych z publiczną aktywnością Żydów (siedziby gminy, jesziwy, chederu). Ten brak jest częściowo rekompensowany przez lokal Rozenzweiga, miejsce „ekumeniczne” krzyżujące obie tradycje. Tu zresztą Szewc sięga znów do Strykowskiego – karczma Rozenzweiga jest jakąś reminiscencją austerii karczmarza Taga, ale bez jej dynamiki. To w odróżnieniu od austerii miejsce kameralne, przez które nie przechodzi Historia.

W Zamościu Szewca wzajemne kontakty obu żywiołów etnicznych są naturalne i bezkonfliktowe. Szewc znosi (również w przestrzeni) opozycję między rodzimością a obcością, tak charakterystyczną dla „kulturoznawczej” prozy małych ojczyzn. Choć opisuje się tu głównie społeczność żydowską, to jednak opowiada się o niej z perspektywy zewnętrznej. Narratorem jest nie-Żyd, ważne postaci o charakterze porte-parole to nie-Żydzi (mecenas Walenty Daniłowski w *Zagładzie* i Piotruś w *Zmierzchach i porankach*). Zresztą w drugiej książce tego żywiołu żydowskiego jest jakby mniej, jest ukontekstowany ramami powiatu. Czy jednak etniczność Zamościa nie jest zbyt „landszaftowa”, widziana z polskiej nadrzędnej perspektywy narratora auktorialnego, który, choć czasem prowadzi narrację personalną, to jednak nie jest w stanie przekroczyć mentalnej granicy etnicznej? W efekcie w perspektywie mityzującej jest obecna perspektywa polska: bez wniknięcia w istotę samej tradycji. Szewc idzie tropem Strykowskiego, ale tylko do pewnego momentu. Nomenklatura i terminologia żydowska są ubogie (Talmud, jarmułka, chasydzi, cadyk), a to są właściwie sygnały – etykiety przywoływanej tradycji.

Rdzenność polska i rdzenność żydowska podlegają momentami delikatnej waloryzacji. Jeśli na przykład uznać, że modlitwa Hersze Bauma nad Talmudem jest symetryczna względem modlitw Daniłowskiego, to nie jest to symetria pełna: Daniłowski modli się w świątyni, miejscu wyróżnionym, odległym od miejsca codziennych interesów (co podkreśla jeszcze wędrówka przez miasto); Baum modli się w domu, to religijność familijna, bardziej zrośnięta z życiem, ale również po trosze typowy obrazek Żyda kiwającego się nad Talmudem. Są za to etykietowo potraktowane kościoły, kolegiata i magistrat-ratusz, ale uniwersalizowany jako Centrum.

Aksjologię *Zagłady* wyznacza prosta zasada: lepsze jest to, co pamiętamy z dzieciństwa i to, co jest uporządkowanie mitycznie; aksjologię w *Zmierzchówi porankach* wyznacza motto z Księgi. Mądrości: „Ty kochasz wszystkie rzeczy, które są, niczym się nie brzydzisz, co uczyniłeś, anibyś nie ukształcił rzeczy nienawistnych Tobie” (tłumaczenie Czesła-

wa Miłosza). Jest też nowy osobliwy narrator: **światło**. Jak trafnie zauważa Arkadiusz Bałajewski Szewc „fotografię zastąpił prześwieconym opisem rzeczywistości”.²⁷; to światło jest antropomorficzne, aktywne w sensie genezyjsko-demiurgicznym.²⁸ A sam autor wyznaje: „Światło jest w tej powieści widzialnym znakiem miłości Boga, łaską. *Zmierzchy i poranki* opowiadają o wzajemnej miłości światła i świata”²⁹

5

W końcu spójrzmy na to, co najbardziej lokalne, co jest nośnikiem idiograficzności i rdzenności w przestrzeni: na topografię Zamościa z jego miejskim „uposażeniem”. Interpretacja jak się okazuje nie jest tu oczywista. Warto tu przywołać trudny jednak do zaakceptowania pogląd K. Biedrzyckiego, który chciałby unieważnić „topograficzność” Zamościa, ponieważ nazwy nie są tu istotne, ważna jest baśniowość, owo „kiedyś” i „gdzieś”.³⁰ Z kolei według A. Bałajewskiego, Zamość Szewca jest w pół drogi między Zamościem realnym a miastem metafizycznym, „Zamościem słonecznym”.³¹ Mamy bowiem w tym świecie do czynienia z redundancją, nadmiarem (podobnie jak u Schulza), ale to nie nadmiar dynamicznych eksplodujących form rzeczywistości, lecz elementów skończonych, nazwanych³².

Można zatem dostrzec wpisaną w świat przedstawiony tej prozy ambivalencję między konkretem a uniwersalnością; Zamość jednocześnie jest i nie jest „tym” Zamościem, staje się jakby ukonkretnioną ontologią miasta-prowincji.

Najważniejsze realia zamojskie to przede wszystkim ulice: kanały komunikacji, żyły i aorty przestrzeni. Wiele z tych nazw możemy odtworzyć w topografii dzisiejszego Zamościa, są znakiem wiarygodności, ale też budują porozumienie z lokalnym wtajemniczonym czytelnikiem. Sama przestrzeń Szewcowego Zamościa jest w *Zagładzie* ograniczona do perspektywy „źródłowej”, również w sensie narracyjnym, ulicy Listopadowej. Zamość jest widziany przede wszystkim od strony wschodniej, a podstawowy kierunek ruchu postaci to kierunek ze **wschodu do centrum** i z powrotem. W ramach tego schematu dłuższą drogę odbywa spośród miejscowych

²⁷Światło, cień i rytm. Notatki o prozie Piotra Szewca, „Kresy” 2001, nr 4, s. 86.

²⁸Por. tenże, Schulz i proza lat dziewięćdziesiątych [w:] „W ulamkach zwierciadła...” Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci, red. M. Kitowska-Łysiak i W. Panas, Lublin 2003, s. 457.

²⁹Na ostatni guzik, dz. cyt., s. 6.

³⁰Księga zmarłego czasu, dz. cyt., s. 101–102.

³¹Por. tenże, Światło, cień i rytm., dz. cyt., s. 88.

³²Tamże, s. 91.

mecenas Daniłowski, zaglądając nawet aż do kolegiaty, ale nie przekraczając zachodniej granicy Starego Miasta. Tę zachodnią granicę zamojskiego świata przekraczają jedynie chasydzi, którzy zresztą zakłócają wspomniany wyżej wzorzec peregrynacji – od razu pojawiają się w centrum, a potem udają w rejony „chłodne”: na zachód do parku (dzisiejszy park miejski) i na północ, gdzie znajduje się kirkut, też zresztą nieco przypominający park. Są to wyraźne przestrzenie zmierzchu, zamierania, nierozpoznane do końca, jakby wyłączone spoza codziennej eksploracji. To tereny nieodczytywalnych dla przeciętnych mieszkańców tablic z hebrajskimi inskrypcjami, (choć – co znów znamienne – judaistyczna terminologia związana z nekropolią, na przykład termin *macewa*, nie pojawia się u Szewca). „Wyższa wiedza” chasydów nie ratuje ich przed zaplątaniem w zarośla i zaginięciem, zniknięciem w przestrzeni, może nawet zejściem do grobów.

W świecie przedstawionym tej prozy ruchy przestrzenne postaci zazwyczaj pozbawione są wyraźnego celu. Dotyczy to mecenasa Daniłowskiego, pani Kazimierzy, policjantów. Sens przemieszczeń w przestrzeni jest niewyraźny, „zamglony” także w przypadku chasydów, co koresponduje z ich nieostrością wyglądowną, a może nawet ontologiczną (wszak narrator sam nie może się zdecydować na trwały charakter ich obecności, nadając jej rysy znikliwości i potencjalności).

W prozie Szewca mamy wiele momentów zatrzymania, ustatyczniania czasu; takim momentem jest przede wszystkim południe, środek-centrum dnia. Przypomnijmy w tym miejscu prostą zasadę, którą za Robertem Humphreym można sformułować następująco: gdzie czas się zatrzymuje, musi zmieniać się przestrzeń.³³ W samym „środku” tej prozy (w sensie dosłownym, bo jest to mniej więcej środek narracji) docieramy do rzeczywistego centrum miasteczka. Zmienia się punkt obserwacji, który również zostaje przeniesiony do centrum. Przestrzeń miasteczka z tego miejsca nabiera wyraźnych cech mitycznych, da się opisać i zrozumieć w kategoriach Eliadego i Yi Fu Tuana. Kopuła Ratusza jest Okiem Miasta, a odbijając światło słoneczne staje się drugim słońcem. W tym miejscu jest Początek i Koniec, a ruch może odbywać się po mitycznym kole. Z tego miejsca patrzymy w cztery strony świata: Północ z perspektywą rynku i drogą prowadząca ku ulicy Hrubieszowskiej; Wschód ze sklepem bławatnym (zawsze pisany kapitalikiem jako szyld) i ulicą Lwowską; Południe z widokiem na ulicę Ogrodową i rzekę Łabuńkę; Zachód z widokiem na

³³Myślę tu oczywiście o pracy Humphreya *Strumień świadomości. Techniki* [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika literackiego”, t. I*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 243–244.

położony w zachodniej części rynku lokal Rozenzweiga oraz na krzyże kościołów (przestrzeń kościołów jest tu homogeniczna, wszystkie łącznie z kolegiatą znajdują się niejako w jednej strefie). W ten sposób odbywa się – jak chce narrator – kolisty ruch „od Źródła do Źródła” (Z, s. 71–73). Coś nam to przypomina? Podobną eliadowską (i jungowską) organizację przestrzeni zastosowała Olga Tokarczuk w *Prawieku*, wydanym 9 lat później.

Przestrzeń Zamościa jest przy tym w *Zagładzie* dosyć „skurczona”, odległości między raczej peryferyjną ulicą Listopadową a Centrum są zmniejszone: na przykład Kazimiera N. przez ulicę Spadek zmierza wprost na Rynek. Towarzyszy temu jednoczesne otwarcie przestrzeni: ulice wydłużają się w swobodne ciągi komunikacyjne (na wspomnianej osi Centrum-Wschód), domy nie zasłaniają widoku i perspektywy, furmanki widoczne są z dużej odległości. Ruch postaci to przede wszystkim przejścia między ulicami.

W *Zmierzchach i porankach* topografia – wcześniej jak widać w jakiejś mierze umowna – jest już dokładniejsza, da się wręcz skonfrontować z planem miasta. Inwentarz toponimiczny znany z *Zagłady* zostaje tu wyraźnie poszerzony i uszczegółowiony: Listopadowa, Spadek Lwowska, Gminna, Hrubieszowska, Gęsia (z próbą etymologii) Rynek Solny, Krasnobrodzka, Brama Lwowska, ale i Piłsudskiego, Pereca czy Most Morandiego to tylko część pojawiającej się toponimiki. Jednak nie ma w tej plątaniu nazw chaosu:

uroda podmiejskich ulic zasadzała się na podobieństwie (...) przywodziły na myśl rozdziałstwo, czuwał nad tym duch miasta, a nawet duch powiatu. Ulica Krasnobrodzka zaświadczała, że jest pokrewna swoim przecznicom to co osobne z woli powiatu było częścią powszechnego, wszystkie ulice drogi kościoły sklepy rzeczy mimo, że rozbiegły się w cztery strony, przynależały do siebie, oddychały tym samym powietrzem i zasypiały o tym samym zmierzchu. (ZiP s. 142)

W latach 30-tych większość kamienic otaczających zamojski Rynek Wielki należała do Żydów i – jeśli wierzyć świadkom – estetyka tego miejsca pozostawiała wiele do życzenia (liczne chaotycznie rozmieszczone drewniane dobudówki i przepierzenia, „czynne rynsztoki”, brud itd.). Miasto wyremontowało to, co należało do miasta, a właścicieli zmuszono do odnowienia budowli i prac porządkowych. W efekcie tej „urzędowej estetyzacji” wtedy właśnie na nowo narodził się piękny rynek zamojski, a samo miasto zaczęło być odwiedzane przez malarzy, turystów i fotografów.³⁴

³⁴Por. notka *Zamość do remontów zmuszał przed wojną*, „Gazeta Wyborcza. Lublin” z dn. 13.01.2009 r., s 1, oparta na wspomnieniach Zygmunta Klukowskiego *Zamojszczyzna 1918–43*, t. 1, Warszawa 2007.

Topografia Zamościa posiada swoje ekwiwalenty zapachowe (mapa zapachów) i jedyny w swoim rodzaju ekwiwalent świetlny: coś co możnaby nazwać, posługując się wyrazistym określeniem Mirona Białoszewskiego „obmapywaniami” Zamościa przez światło. Dotyk światła wydobywa miasto z cienia, a poznanie możliwe jest dzięki niemu; światło wchodzi i schodzi po stopniach (co może być daleką aluzją do koncepcji kabalistycznych). Przeświecła świątynie z witrażami, ulice, zaułki, dachy i strychy.

Wypada zapytać, czy „staroświecki” zamojski projekt Szewca łączy coś z nowoczesnością? Wydaje się, że tylko bardzo ogólna rama: zwrot w kierunku regionalizmu i lokalności, rewaloryzacja prowincji i peryferii z perspektywy dzisiejszego „mądrego” świadka, ale ile w tym wpływu tradycji czyli choćby Strykowskiemu, a ile jest w tym gestu „nowoczesnego”?

Czy takim łącznikiem z nowoczesnością może być fotografia jako impuls, „rozrusznik” i zarazem forma pamięci? Inspiracje „fotograficzne” pojawiają się już w prozie modernistycznej, na przykład u Debory Vogel (zresztą entuzjastki fotomontażu jako „prawdziwej epopei współczesności”) w powieści *Akacje kwitną*, jako technika montażu deprecjonująca fabułę, działanie awangardowe przeciwstawiające amorfii materii wyrazistość konturów i ostrość kształtów³⁵. U Szewca jednak sam montaż jest czymś wtórnym, choć to również fotografia sprawia, że zamojska codzienność nie jest czystą „przypadkowością”; jest „kadowana”, obserwowana i oglądana przez umowną soczewkę obiektywu. Przede wszystkim jednak sama fotografia jest impulsem do intensywnej pracy pamięci, a kieruje tym nie zasada fotomontażu, lecz raczej swoistego „albumu rodzinnego”. W efekcie powstaje szereg obrazów pełnych światłocienia, wygładzonych, pozbawionych kantów. Narrator chce wyjść poza ramy ograniczającego kadru, ale po to, by w pierwszym rzędzie zobaczyć po prostu to, co znajduje się z boku, na prawo i na lewo. Ta optyka fotograficzna daje rzecz jasna iluzję dokumentarności, ale ta ostatnia jest od razu „literaturyzowana”. Narrator jednocześnie znajduje się przed gotową fotografią jako obserwator „dokumentalnej” przeszłości i zarazem jest fotografem kadrującym Zamość lat 30-tych.

I znowu: czy niewinny „fotograficzny” świat Zamościa bez Zagłady nie uzyskuje dodatkowego ciemnego sensu w perspektywie pewnej osobliwej strategii fotografii wykonywanych przez nazistów? Myślę tu zwłaszcza o kolekcji Waltera Geneweina, księgowego getta w Łodzi, o której opo-

³⁵Por. B. Sienkiewicz, *Montaże – kronika widzenia. O poznawaniu świata w powieści Debory Vogel „Akacje kwitną”* [w:] *Miejsca wspólne*, red. E. Balcerzana i S. Wystouch, Warszawa 1985, s. 274–276.

wiada film dokumentalny Dariusza Jabłońskiego *Fotoamator* (z 1998 r.). To kolekcja w nowoczesnej na owe czasy formie kolorowych slajdów, pokazująca getto nieomal sielankowe, w zestawie prawie „widokówkowych” obrazków, pozbawione realnej grozy. To fotografie niewinne i pokazujące rzeczywistość „normalną”, choć w gruncie rzeczy nieprawdziwą.

6

Zamość Szewca jest – mimo ujęcia od strony tego co zwyczajne i codzienne – jasny, klarowny, proporcjonalny, wręcz apolliniński, i tego wrażenia zaklinania w formę apollinińską nie burzy ani komponent elementów niskich, ani żywioł erotyki pojawiający się w *Zmierzchach*. To widzenie zakładające pewien poziom intymności, ale przy tym nie unikające do końca na przykład oficjalnych form językowych („Pani Kazimiera” wymiennie z „Kazimierą N”, „Pani Salomea Goldman”, „mecenas Daniłowski”, „doktor Henryk Tarnowski”, „panowie policjanci”).

Teksty Szewca prawie zupełnie pozbawione są ironii i podobnych działań dystansujących – osłabiałby one przyjętą strategię porozumienia z czytelnikiem, zakładającą między innymi dopuszczenie do świata uwiarygodnionego powagą doświadczenia pamięci. Ta powaga obejmuje też milczącą zgodę na umowność przedstawianego świata. Nie ma więc tu miejsca na wyrafinowaną grę z czytelnikiem, a intertekstualność jest obecna w zakresie niezbędnym: cykl Prousta, topos Księgi, ogólne schematy mityczne. A jednak na poziomie głębszym jest to gra: bo w tych tekstach pisanych po Zagładzie, nie ma ani perspektywy po doświadczenia Holocaustu, ani wiernej historycznej rekonstrukcji zgładzonego świata. To świat również umownej żydowskości i polskości, świat w którym nie ma nawet sugestii konfliktu tych żywiołów. Zamość został tu pomniejszony, zdegradowany do prowincji – Szewc z miasta liczącego przed wojną 30 tysięcy mieszkańców zrobił prowincjonalne miasteczko. Powody tego zabiegu wskazywałem wcześniej: Szewc korzysta jednocześnie z kulturowych matryc Strykowski, Słonimskiego i Chagalla. Ale tu, w odróżnieniu zwłaszcza od Strykowskiego nie ma filozofii żydowskiej, kabały, dramatu poszukiwania tożsamości.

Niewątpliwie jedną z ważniejszych reguł kreacji zamojskiego świata jest zasada powtórzenia, na płaszczyźnie stylistycznej, ale również jako mechanizm kreacji świata przedstawionego, i w końcu na poziomie kompozycji. Jaka jest motywacja tej wielowymiarowej repetycji? Według krytyki. to dowód powrotu, pracy pamięci, jedyności chwili, próba ocalenia przed zagładą ontologiczną choćby układu kropki rozlanego piwa na stole w szynku

Rozenzweiga, czy siatki punkcików na niebie tworzonych przez stado przełatujących gołębi. Ale można ten **przymus powtórzenia**³⁶ powiązać z metafizyką obecności po Zagładzie, potrzebą odzyskiwania minionej obecności, wiarą w ontologiczną skuteczność i doniosłość repetycji.³⁷ U Szewca *repetitio* nie łączy się ze świadectwem, to mechanizm znieczulania pamięci „właściwej” bagażem arkadyjskości, idylliczności, uśpienia dramatu harmonią rytuału.

Zapytajmy jeszcze o możliwość pojawienia się cienia Zagłady w samym akcie takiego pisania, decyzji podjętej przez piszącego. Może pisanie to – jak sądził jeszcze Maksymilian Borwicz – ostatnia obrona przeciw Zagładzie. Z jednej strony imperatyw odzyskania, ocalenia i utrwalenia: „każdy powojenny dzień trzeba odzyskać, przymusić do tego, aby nosił bodaj pozory normalności, zwyczajności”³⁸). Jednocześnie to wzięcie w nawias faktu rozpadu znaku – w to miejsce pojawiają się znaki „czyste”, produkt nie tylko zadziwienia światem, ale i „naiwnej” semiozy. W miejsce znaków nieobecności³⁹ – nie tyle „zabezpieczanie śladów”, jak u Odojewskiego, ale ich intensywna lektura i włączanie ich w wyższy porządek istnienia; poszukiwanie figur ważnych ontologicznie, nie w porządku historycznej anegdoty. Podporządkowane żywiołowi deskrypcji mikronarracje nie są tu ani składnikami większych narracji historycznych, ani świadectwem ich rozpadu. Pohołokaustową opozycję głosu i milczenia rozwiązuje w ich pojednaniu: „o zmierzchu cisza mówiła różnymi językami” (ZiP, s. 138). Głos, to co wypowiedziane, jest mówieniem „milczącym”, nieagresywnym, zlizowanym. Użycie języka poetyckiego nie tłumaczy się przekonaniem o nieadekwatności słowa⁴⁰ – poetycka wzniosłość osadza świat Zamościa w bycie. Nawet małomiasteczkowa nuda może być znakiem: film Claude’a Lanzmanna *Szoah* trwa 9 i pół godziny, ale nie decyduje o tym tylko ilość i rozmiar samych relacji świadków. To również powolna, chwilami świadomie rozwlekła, wręcz rozwlekana, „nieekonomiczna narracja” – na przykład w scenie z fryzjerem, którego Lanzmann przez prawie dziesięć minut namawia do podjęcia opowieści, do wypowiedzenia traumy, przekroczenia bolesnej granicy między milczeniem a głosem. Inny ważny dylemat: holokaust jako

³⁶Por. F. Mazurkiewicz, *Zagłada i życie* [w:] *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2000, s. 288.

³⁷Tamże, s. 289

³⁸Tamże, s. 282.

³⁹Por. też formuły „miejsca nieobecności napełnionym pustką,” odczytywania śladów istnienia” i „ rozszyfrowywania pisma pamięci” (J. Leociak, [wstęp do:] *Literatura polska wobec Zagłady*, dz. cyt., s. 7).

⁴⁰D. Krawczyńska, G. Wołowicz, *Fazy i sposoby pisania o Zagładzie w literaturze polskiej*, tamże, s. 12.

czysta negatywność, albo holokaust jako odsłonięcie sensu⁴¹, Szewc zastępuje przemilczeniem. Może właśnie w perspektywie literatury po Zagładzie teksty Szewca są takim wielkim przemilczeniem?

Marek Zaleski, powtarzając za Geoffreyem Hartmannem, że literatura jest zawsze „spóźniona”⁴² dodaje: „literatura nie jest zatem żadnym świadectwem. „Zdradza” unikalność i wyjątkowość tego Zdarzenia, wprowadza je w przestrzeń metaforycznych figuracji będącej przestrzenią symboli uniwersalnych. Jest to jednak zarazem przestrzeń „w której dokonuje się [...] rewindykacja nieobecnej obecności Zagłady i rewindykacja pamięci o niej”⁴³ Czy w estetyce tej poetyckiej „nieobecnej obecności” połączonej z rewindykacją pamięci nie mieści się też propozycja Szewca? W cytowanym już wcześniej wywiadzie mówi:

„Wstążka martwiła się, że nikt o niej nie pamięta” [podkreśl. moje]. Nie wiedziała tymczasem, że Piotruś, zasypiając, właśnie o niej myślał. A narrator pisząc o tym, ocalił i wstążkę, i myślenie Piotrusia. I tę nikomu niepotrzebną wstążkę unieruchomił w pamięci jak motyla za szybką.⁴⁴

Inspiracją tej prozy jest szczególnie obsesja memorialistyczna (termin Jana Błońskiego). Anna Sobolewska pisze wręcz o koncepcji świata jako wielkiej pamięci wszystkiego, przypominającej teozoficzną mistyczną księgę Akasha⁴⁵. Estetyka opisu tej „żyjącej” pamięci u Szewca lokowałaby się gdzieś pomiędzy Schulzem a Różewiczem. Po stronie Schulza Szewc stanąć nie może: mityzacja autora *Sklepów cynamonowych* zmierza w kierunku artystycznej entropii języka i eksplodującej kreatywnej materii. Ale nie może też własnej enklawy pamięci skonfrontować wprost ze światem współczesnym, nie chodzi mu, mówiąc w skrócie o pokazanie „pożydowskiego gnijącego złota”, jak to się dzieje w *Recycling* Tadeusza Różewicza.

Podsumujmy zatem. Pamięć Zamościa lat 30-tych jest w prozie autora *Zagłady* i *Zmierzchów i poranków* w dużej mierze zbudowana z odniesień literackich. Szewcowi patronuje Proust: zamojską magdalenką staje się miętowa landrynka, a w świat tej prozy pełen jest subtelnych po „prostowsku” percypowanych smaków i zapachów. Jednocześnie podmiot tej pamięci wyraźnie unika rejonów bólu, czy nawet silnych emocji; tytułowa „zagłada” obecna jest w postaci delikatnych odniesień i aluzji między innymi w sferze topiki. Częste zatrzymania czasu aktywizują w prozie Szewca

⁴¹J. Leociak, dz. cyt. s. 9.

⁴²„Ludzie ludziom”...? „Ludzie Żydom”...? *Świadectwo literatury*, [w:] *Literatura polska wobec Zagłady*, dz. cyt., s. 100.

⁴³Tamże, s. 103.

⁴⁴Na ostatni guzik, dz. cyt.

⁴⁵Wahadłowe drzwi pamięci, „Twórczość” 1987, nr 12, s. 112.

przestrzeń: topografia Zamościa to przede wszystkim ulice jako szlaki komunikacji postaci, miasto jest przestrzennie zorientowane wokół mitycznego Centrum, a sam przedwojenny Zamość, choć opisany za pomocą również topograficznego konkrety staje się miejscem istniejącym już tylko w literaturze i wyobraźni.

Noty o autorach i redaktorach

JAROSŁAW BOROWSKI – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury KUL. Główne zainteresowania: twórczość Aleksandra Wata, relacja literatura-religia w aspekcie metodologicznym oraz interpretacyjnym, literatura współczesna, antropologia literatury. Autor książki *Między bluźniercą a wyznawcą. Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, Lublin 1998. Redaktor (wspólnie z W. Panasem) książki *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*, Lublin 2002. E-mail: borowscyj@wp.pl.

HENRYK DUDA – językoznawca, polonista, absolwent i pracownik naukowy KUL, od 2006 r. pracuje również w Instytucie Humanistycznym PWSZ w Zamościu, *visiting professor* w University of Ottawa (1997, 2001) oraz w Tokijskim Uniwersytecie Spraw Międzynarodowych (Tokyo University of Foreign Studies, 2004-2006). Doktorat w 1996 r. Autor książki «...każdą razę Biblię odmieniać». *Modernizacja języka przedruków Nowego Testamentu ks. Jakuba Wujka w XVII i XVIII wieku* (Lublin 1998) oraz licznych artykułów z zakresu historii i kultury języka polskiego, kontaktów językowych oraz dziejów językoznawstwa w Polsce. W wolnych chwilach prowadzi blog lingwistyczny pn. *Lingwistykon*: <http://lingwistykon.wordpress.com>. E-mail: henryk.duda@pwsz.zamosc.pl.

EDWARD FIAŁA, doktor habilitowany, prof. KUL, kierownik Katedry Teorii i Antropologii Literatury KUL. Studia polonistyczne w latach 1966-1971 oraz studia psychologiczne (1970-1975) w KUL. Doktorat w 1981. W latach 1981-1987 kierownik Roczno Kursu i następnie Studium Języka i Kultury Polskiej dla Studentów Zagranicznych, od roku 1982 do 1985 dyrektor Szkoły Letniej Kultury i Języka Polskiego KUL. Główne zainteresowania: antropologia biblijna, literatura współczesna, Gombrowicz, kultura polska. Autor książek: *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Lublin 1991; *Homo transcendens w świecie Gombrowicza*, Lublin 2004.

Z Państwową Wyższą Szkołą Zawodową w Zamościu związany od początku jej istnienia. Jest dyrektorem Instytutu Humanistycznego tej uczelni. E-mail: edwardfiala@wp.pl.

MARIA GORLIŃSKA – dr, literaturoznawca, dydaktyk nauczania języka polskiego, pracownik naukowy Katedry Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego KUL oraz Instytutu Humanistycznego PWSZ w Zamościu. Interesu-

je się poezją współczesną, zagadnieniami interpretacji oraz problematyką szkolnej pracy nad poezją. Autorka książki *Poezja i uczniowie*, Lublin 2004 oraz artykułów: *Poetyckie poznawanie świata Urszuli Koziół*, „Roczniki Humanistyczne” 1993, t. XLI, z. 1, s. 65–73; *Literaturoznawcze inspiracje metodyki pracy nad poezją w szkole*, [w:] *Dziś i wczoraj edukacji polonistycznej*, Szczecin 2002, s. 186–202; *Intertekstualność w szkolnej analizie poezji*, [w:] *Język, literatura, dydaktyka*, t. 2, Łódź 2003, s. 265–272. E-mail: mgor@kul.lublin.pl.

WOJCIECH KUDYBA, ur. 1965 w Tomaszowie Lubelskim, prof. nadzw. w Katedrze Literatury Współczesnej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Autor artykułów i rozpraw o Norwidzie i literaturze współczesnej (m.in. monografii *Rana, która przyzywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza Stanisława Pasierba*, Lublin 2006). Pisarz. Wiersze, opowiadania i eseje publikował na łamach czasopism takich jak m.in. „Twórczość”, „Więź”, „Fronda”, „W drodze”, „Topos”, „Znak”, „Odra”. Laureat konkursów poetyckich im. R. M. Rilkego w Sopocie (II nagroda), im. K. I. Gałczyńskiego w Praniu na Mazurach (I nagroda). Laureat nagrody Fundacji im. J. S. Pasierba w Warszawie za poezje i eseje religijne (2005). Opublikował cztery zbiory wierszy. Ostatni, *Gorce Pana*, został wyróżniony nagrodą im. Józefa Mackiewicza za rok 2008. Członek Komisji Języka Religijnego Polskiej Akademii Nauk i Towarzystwa Naukowego KUL. Sekretarz gremium partnerskiego fundacji Katholischer Akademischer Ausländer Dienst. E-mail: kudyba@op.pl.

WIEŚLAW PAWLAK – ur. w 1974 r. w Chełmie, literaturoznawca, badacz literatury staropolskiej, adiunkt w Katedrze Literatury Staropolskiej KUL. Główne obszary zainteresowań naukowych: klasyczna teorii retoryki i jej rola w kształtowaniu prozy staropolskiej, homiletyka, kaznodziejstwo i poezja religijna epoki baroku. Autor książki *Koncept w polskich kazaniach barokowych* (Lublin, Towarzystwo Naukowe KUL, 2005). W r. akademickim 1997/98 był stypendystą Ministra Edukacji Narodowej, w l. 2000–2002 korzystał ze stypendium doktoranckiego Polskiego Instytutu Kultury Chrześcijańskiej działającego przy Fundacji Jana Pawła II w Rzymie. W 2000 r. przebywał na trzymiesięcznym stażu na Katolickim Uniwersytecie Eichstaett jako stypendysta Zentralinstitut für Mittel- und Osteuropastudien. E-mail: pagoda@kul.lublin.pl.

PAWEŁ PRÓCHNIAK – historyk literatury, krytyk literacki. Autor monografii *Sen nożownika. O twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego*

(Lublin 2001) i *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego* (Lublin 2006) oraz książki o literaturze ostatnich lat: *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)* (Kraków 2008). Redaktor naukowy tomów zbiorowych poświęconych analizie i interpretacji wierszy Kazimierza Tetmajera, Tadeusza Micińskiego, Leopolda Staffa i Józefa Czechowicza. W kręgu jego zainteresowań pozostaje literatura polskiego modernizmu, poezja XX wieku oraz literatura najnowsza. Zajmuje go historyczna zmienność form artystycznych, problematyka mitu i transgresji, egzystencjalny wymiar literatury i fundamentalna nieoczywistość związanego z nią sensu. Wiele jego prac to interpretacje odsłaniające architekturę pojedynczych dzieł literackich oraz kształt stojącej za nimi wyobraźni i wpisanego w nie doświadczenia. Kieruje Katedrą Literatury Modernizmu KUL.

WACŁAW PYCZEK – studia polonistyczne KUL (1978-1983), doktorat 1996 w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, uczeń profesora Marian Maciejewskiego, członek Towarzystwa Naukowego KUL. Zainteresowania badawcze – powiązania między literaturą okresu romantyzmu (szczególnie twórczość Juliusza Słowackiego) i współczesną, związki literatury z religią. Aktualnie przygotowuje do druku książkę pt. *Motywy pasyjne w polskiej literaturze romantycznej*.

Z Państwową Wyższą Szkołą Zawodową w Zamościu związany od początku jej istnienia. E-mail: pywac@kul.lublin.pl.

ANDRZEJ TYSZCZYK – pracuje w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury KUL. Dziedziny zainteresowań badawczych: teoria dzieła literackiego, twórczość Romana Ingardena, aksjologia literacka, estetyka, metodologia badań literackich, teoria interpretacji, problematyka tragizmu, Czechowicz, Herbert. Autor książek: *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena*, Lublin 1993; *Od strony wartości. Studia z pogranicza teorii literatury i estetyki*, Lublin 2007 oraz *Wyboru pism estetycznych Romana Ingardena* (Kraków 2005).

Z Państwową Wyższą Szkołą Zawodową w Zamościu związany od początku jej istnienia. E-mail: aneks@kul.lublin.pl.

Index

- Adamczyk-Garbowska Monika, 11
Ajschylos, 58
Apollinaire Guillaume, 9, 77
Arlitkiewicz Wanda, 71
Axer Jerzy, 17
- Babel Izaak, 57–61, 63, 67
Bachelard Gaston, 92
Bałajewski Arkadiusz, 114
Balcerzan Edward, 117
Barącz Sadok Wincenty, 21
Barycz Henryk, 22, 23
Bendoński Paweł, 27
Bentkowski Feliks, 19, 24, 28
Berent Waclaw, 40
Bergson Henri, 33
Biedrzycki Krzysztof, 103, 114
Bielak Franciszek, 23
Bielowski August, 18–20, 26, 27, 29
Birkowski Szymon, 27
Błoński Jan, 92, 105, 106, 120
Bolecki Włodzimierz, 104
Booth Charles William, 59, 63
Borowski Andrzej, 31
Borowski Jarosław, 10, 101, 123
Brodzka Alina, 41, 109
Brodzka-Wald Alina, 119
Bruchnalski Wilhelm, 31
Buber Martin, 109
Buryła Sławomir, 109
- Całbecki Marcin, 52, 54
Chagall Mark, 111, 112, 118
Chmielowski Adam, 103
Chodyncki Ignacy, 21
Chudak Henryk, 92
Chwistek Leon, 71
Czabanowska-Wróbel Anna, 33, 40
Czachowska Jadwiga, 42, 77
- Czapliński Przemysław, 101, 103
Czartoryski Adam, 24
Czechowicz Józef, 8, 45–47, 49, 51–55, 108, 125
Czerwiński Marcin, 92
Czyżewski Tytus, 9, 71, 77
- Dąbrowski Roman, 30
Dolińska Michalina, 101
Dousa Jerzy, 21
Dresner Tomasz, 27
Duda Henryk, 9, 11, 123
Durini Maria Angelo, 16, 21
Dybczak Krzysztof, 37, 40
- Eisen Charles Dominique, 24
Eliade Mircea, 92, 99
Erazm z Rotterdamu, 15
- Faulkner William, 106
Fiała Edward, 7, 8, 57, 123
Fijałkowski Stanisław, 94
Filipkowska Hanna, 73
Foerster Richard, 18
Fredro Aleksander, 34
- Gałczyński Konstanty Ildefons, 124
Genewein Walter, 117
Girard Rene, 67
Głębicka Ewa Jolanta, 15–18, 26, 29, 30
Głowiński Michał, 40, 42, 59, 90, 106, 115
Gondowicz Jan, 103
Gorlińska Maria, 9, 79, 123
Goszczyńska Mirosława, 67
Graciotti Sante, 16
Grynberg Henryk, 109
Grzeszczuk Stanisław, 13
- Hahn Wiktor, 13, 18
Hartman Geofrey, 120

- Hartwig Edward, 51
 Heck Korneli, 18–23, 26–29
 Heitz E., 18
 Herbert Zbigniew, 109, 125
 Herennios, zob. Herenniusz
 Herenniusz, 18
 Hezjod, 58
 Huelle Paweł, 102
 Humphrey Robert, 115
- Ingarden Roman, 125
 Iwasiów Inga, 107
 Izaak Babel, 8
- Jabłoński Dariusz, 118
 Jakitowicz Maria, 47
 Janocki Jan Daniel, 16, 19, 28
 Jarosiński Zbigniew, 46
 Jasiński Bruno, 71
 Jekiel Wojciech, 16
 Joyce James, 106
 Juszyński Michał Hieronim, 7, 19, 24–28
- Kafka Franz, 103
 Karyłowski Tadeusz, 16
 Kasprowicz Jan, 80
 Kawalerowicz Jerzy, 109
 Kawałko Danuta, 11, 13
 Kisiel Marian, 101
 Kitowska-Lysiak Małgorzata, 114
 Klejnocki Jarosław, 102
 Klemens VIII, 27–29
 Klukowski Zygmunt, 72, 116
 Kłak Tadeusz, 49, 53
 Kochanowski Jan, 36, 41
 Konarski Franciszek, 21
 Konwicky Tadeusz, 104
 Korolko Mirosław, 16
 Kościuszko Tadeusz, 24, 25
 Kotkowski Włodzimierz, 94
 Kozioł Urszula, 9, 10, 79, 82, 84, 124
 Koźmian Kajetan, 34
 Krasicki Ignacy, 34
 Krawczyńska Dorota, 119
 Krzyżanowska Zofia, 88
 Kserkses, 58
 Kubacki Wacław, 40
 Kuczera-Chachulska Bernadetta, 46
 Kuczyński Stefan Krzysztof, 26, 27, 29, 30
- Kudyba Wojciech, 7, 9, 71, 124
 Kwiatkowski Jerzy, 71, 77, 79
- Lanzmann Claude, 109, 119
 Laplanche Jean, 60, 61
 Legeżyńska Anna, 91–93, 97
 Leociak Jacek, 119, 120
 Leśmian Bolesław, 8, 33–43, 72
 Liciński Ludwik Stanisław, 124
 Lipsius, zob. Lipsjusz Justus
 Lipsjusz Justus, 15
 Longueil Joseph de, 24
- Łempicki Stanisław, 13
 Łomnicka-Żakowska Ewa, 24
 Łukasiewicz Jacek, 79
- Maciejewski Marian, 125
 Mackiewicz Józef, 124
 Madyda Aleksander, 47
 Maksymilian Borowicz, 119
 Maleszewski W., 26
 Mańkowski Tadeusz, 24
 Marcin z Urzędowa, 22
 Markiewicz Henryk, 115
 Markowski Michał Paweł, 40
 Martyn Waldemar, 7
 Matuszek Gabriela, 33
 Mazurkiewicz Filip, 119
 Miaskowski Kasper, 28, 29
 Michalska Lucyna, 43
 Michalski Waldemar, 72
 Miciński Tadeusz, 125
 Mickiewicz Adam, 34, 36, 38, 103
 Mikołajczak Małgorzata, 79
 Miłosz Czesław, 34, 38, 41, 99, 114
 Minasowicz Józef Epifani, 16, 21
 Mizerkiewicz Tomasz, 103
 Młodożeniec Stanisław, 9, 71, 72, 74, 76, 77
- Modzelewska Ewa, 60
 Montusiewicz Ryszard, 16, 17
 Morawiec Arkadiusz, 108
 Morawińska Agnieszka, 97
 Mostowski Tadeusz, 25
 Moździańska Zofia, 27
- Niedźwiedź Jakub, 31
 Nietzsche Fryderyk Wilhelm, 33, 39, 40

- Norwid Cyprian, 124
Nowacki Dariusz, 102
Nowaczyński Piotr, 73
Nowak Zbigniew, 13, 28
Nowicka-Jeżowa Alina, 28, 30
- Odojewski Włodzimierz, 106, 119
Okoń Jan, 16
Orłowski Józef, 24
Ortwin Ostap, 42
Ostałowski Ryszard, 77
Ostaszewski Robert, 101, 107, 108
Ostrowski Ryszard, 9
- Panas Władysław, 109, 114, 123
Papierkowski Stanisław K., 34
Paprocki Bartosz, 14, 21, 25, 26
Pasierb Janusz Stanisław, 124
Pawlak Wiesław, 7, 11, 13, 124
Peiper Tadeusz, 45, 46
Pelc Janusz, 14, 16, 20, 22, 23, 28
Perec Icchok Lejbusz, 9
Pindar, 15, 16
Piskorzewski Maciej, 17
Podraza-Kwiatkowska Maria, 33
Polkowski ?, 26
Pomianowski Jerzy, 57
Pontalis Jean-Bertrand, 60, 61
Praz Mario, 81
Proust Marcel, 10, 104–106, 118
Próchniak Paweł, 7, 33, 124
Prus Bolesław, 34
Przerwa Tetmajer Kazimierz, *zob.* Tetmajer Kazimierz
Przyboś Julian, 45
Przybylski Ryszard, 41
Pyczek Wacław, 10, 87, 125
- Radziwiłł Jerzy, 15
Rimbaud Arthur, 72, 73
Rembowska-Płuciennik Magdalena, 106
Reszka Stanisław, 28
Rosiak Roman, 49
Różga Leszek, 94, 95
Różewicz Tadeusz, 120
- Sałajczyk Janina, 60, 66
Sarbiewski Maciej Kazimierz, 16
Sawicki Stefan, 31, 73, 84
- Schoneus Andrzej (Andrea), 15
Schulz Bruno, 40, 103, 114, 120
Segeth Thomas, 15
Siarczyński Franciszek, 19, 21, 29
Sienkiewicz Barbara, 117
Sikora Ireneusz, 41
Simon Simonides, *zob.* Szymonowic Szymon
Sinko Tadeusz, 13, 15, 41
Sławiński Janusz, 30, 31
Słonimski Antoni, 111, 112, 118
Słowacki Julian, 88
Słowacki Juliusz, 125
Sobolewska Anna, 120
Sofoles, 58
Solon, 58
Solski Kasper, 19, 20
Süskind Patrick, 105
Staff Leopold, 33, 43, 125
Stala Marian, 38
Starnawski Jerzy, 23, 31
Starowolski Szymon, 18, 23, 27, 28
Stern Anatol, 46
Stępień Paweł, 30
Straszewicz Czesław, 104
Stróżewski Władysław, 36, 40
Strykowski Julian, 87, 88, 90, 108, 109, 112, 113, 118
Szałagan Alicja, 77
Szewc Piotr, 10, 79, 87–92, 94, 96, 98, 99, 101–115, 117–120
Szwarcówna Wanda, 20
Szymańska Beata, 103
Szymonowic Szymon, 7, 13–24, 26–31
- Śliwiński Piotr, 101
Święch Jerzy, 46
- Tatarkiewicz Anna, 92
Tetmajer Kazimierz, 41, 125
Tokarczuk Olga, 107, 116
Tomkowski Jan, 103
Trembecki Stanisław, 34
Trznadel Jacek, 34–36, 42
Tuan Yi-Fu, 96
Tyszczyk Andrzej, 8, 45, 53, 125
Tyszyński Aleksander, 28, 29
- Uniłowski Krzysztof, 103, 106

Uranowicz Zygmunt, 19–21, 28, 29

Vogel Debora, 117

Walkusz Jan, 58

Wat Aleksander, 123

Ważyk Adam, 36

Weintraub Wiktor, 15

Weiss Wojciech, 94

Węclewski Stanisław, 19, 20, 25, 28, 29

Witkacy, zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy

Witkiewicz Stanisław Ignacy, 40

Wojciechowska Ewa, 60

Wołowiec Grzegorz, 119

Wujek Jakub SJ, 41

Wyka Kazimierz, 47

Wysłouch Seweryna, 117

Wyspiański Jan, 80

Zaleski Marek, 103, 120

Zamojski Tomasz, 20

Zamoyski Jan, 26, 27, 29

Zamoyski Tomasz, 27

Zamoyski Waclaw, 14

Zawada Andrzej, 79

Zaworska Halina, 41

Zebrzydowski Mikołaj, 14

Zieliński Konrad, 11

Zięba Józef, 72

Zubkowski, 16

Zygmunt II Waza, 19, 21, 27, 29

Żółkiewski Stefan, 41