

# URZECZENIE



Locje literatury  
i wyobraźni



# Urzeczenie

Locje literatury i wyobraźni



NR 3110

# Urzeczenie

## Locje literatury i wyobraźni

Pod redakcją  
Mariusza Jochemczyka i Miłosza Piotrowiaka

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2013

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
Marek Piechota

Recenzenci  
Elżbieta Konończuk  
Tomasz Stępień

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu — w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa  
[www.sbc.org.pl](http://www.sbc.org.pl)



## Spis treści

Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak O nieustającej potrzebie potamofilologii...	7
--	---

### Językowy obraz rzeki

Aleksandra Niewiara <i>Wody płyną. Piję wodę</i> . Pierwotne i prototypowe konceptualizacje rzeki w językach indoeuropejskich	15
Ewa Masłowska Ludowy stereotyp rzeki — zarys struktury	43
Jerzy Bartmiński Rzeka w językowo-kulturowym obrazie świata Polaków	53

### *Riverrun*

Krystyna Jakowska Rzeka w wyobraźni psalmistów	67
Joanna Ślósarska <i>Oko wyskakujące na powierzchnię czarnego szkła wody</i> (A. Lange: <i>Wenecja</i> ; J. Brodsky: <i>Watermark/Znak wodny</i> )	79
Joanna Dembińska-Pawełec Z nurtem kaskady. <i>Nad Aarą</i> Jerzego Żuławskiego	99
Tadeusz Sławek <i>rzekibrzeg/rzekibieg</i> . Rzeka i jej opowieści	115

### Rzeki najbliższe/prywatne/osobne

Zbigniew Kadłubek	
Ren. Utrwalenie . . . . .	145
Jarosław Ławski	
Rzeka Krutynia — Spychowska Struga . . . . .	159
Mariusz Jochemczyk	
<i>Super flumina Silesiae Superioris</i> . . . . .	177
Aleksander Nawarecki	
Poezja romantycznych przełomów (7 ruchów wiosłem) . . . . .	191

### W poetyckich dorzeczach

Jan Piotrowiak	
Urzeczeni. Czesław Miłosz <i>Rzeki</i> ; Władysław Sebyła <i>Poeta</i> . . . . .	199
Anna Szawerna-Dyrszka	
Rzeki wileńskich Włóczęgów . . . . .	215
Barbara Pukalska	
Słów kilka o potędze rzeki w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego	227
Anna Węgrzyniak	
Ciemny fragment. <i>Wisła</i> Mirona Białoszewskiego . . . . .	241
Joanna Grądział-Wójcik	
Brzegi i mosty Wisławy Szymborskiej. (Od wodnej kartografii do antropologii akwaticznej) . . . . .	255
Marcin Czerwiński	
Poza sieciami — w nurcie lektury. Urzeczenie czytelnika ułamkami Karpowiczowskich sensów . . . . .	271
Adrian Gleń	
<i>Płyną/płoną</i> . Nie-stałość w poezji Juliana Kornhausera . . . . .	285

### Raport o stanie wód

Dorota Wojda	
Biografie wody w pisarstwie Jarosława Marka Rymkiewicza . . . . .	307
Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz	
„Podajemy komunikat o stanie Odry...”. Nowa literatura polska znad rzeki . . . . .	337
Nota bibliograficzna . . . . .	359
Indeks osobowy . . . . .	361
Summary . . . . .	371
Zusammenfassung . . . . .	373



Mariusz Jochemczyk  
Miłosz Piotrowiak  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## O nieustającej potrzebie potamofilologii...

### 1.

Powtórzmy — z niekłamaną radością — za Josifem Brodskim: „[...] my także wolimy wodę”<sup>1</sup>. Przede wszystkim ze względu na energię skumulowaną w jej życiodajnym ciele, to wszak dla jej zmysłowej kinetyki gotowi jesteśmy lekkomyślnie porzucić każdy inny żywioł świata. „Porzucić”, a więc uciec czym prędzej z dobrze znanego *universum*, które nas stwarza, stanowi i ogranicza. Woda zachęca bowiem do ucieczki, do zostawienia za plecami spetryfikowanych form istnienia, wygodnych przyzwyczajzeń, pewnych myśli... Skłania — dodajmy — do porzucenia wężowym ruchem złuszczonej skóry „starego człowieka” i udania się do zapoznanych „źródeł” nagiego (to słowo jeszcze wróci) istnienia. Prezentowana tu alegoria poetycka opisuje naszą akwatywną intuicję nader obrazowo:

[...]

Woda jest uciekinierem ze swojego miejsca,  
przedmieścia, nabrzeża, arki, dachu.  
Ucieka spod mostu — jak spod wieńca narzeczona,  
a imię jej — szarzyzna.

Rz

---

<sup>1</sup> J. Brodski: *Rzeki*. Z tomu: *Formy czasu*. Cyt. za: P. Fast: *Rzeki w literaturze rosyjskiej. Rekonesans*. W: *Rzeki. Kultura — cywilizacja — historia*. T. 4. Red. J. Kołtuński. Katowice 1995, s. 208—209. Wszystkie cytaty z wiersza Brodskiego oznaczone w niniejszym tekście skrótem Rz.

Niezdolna do ustabilizowanego pożycia z otoczeniem, pozostaje Rzeka — bo o niej cały czas myślimy — wiecznie uciekającą „panną młodą”, pozornie mało atrakcyjną (szarą) oblubienicą dla tych wszystkich, których dyskretnie odwiedza w swej niekończącej się podróży w czasie i przestrzeni. Ta, która (niczym ladacznica) żyje „pod mostem” i z tej perspektywy spogląda na nas, „cywilizowanych ludzi”, pozornie niewiele ma do zaoferowania. Jej zmysłowe piękno, ukryte przed okiem bezpiecznie zakorzonego w coraz bardziej „zabetonowanym świecie” profana, ujawnia się tylko przed tymi, którzy kochają jeszcze to, co Henry David Thoreau nazywał swego czasu *bare existence*<sup>2</sup>. Czyli po prostu „nagą egzystencję”, surowy los, „pokryte zmarszczkami” życie: matowe, zmacone, niepowstrzymane, bezimienne... Tak pojęte życie (*vita*) — to zawsze już *vita femina*:

A jakże jest kobieca! i jak podobna do życia  
 jest jej matowa, czy też cała pokryta zmarszczkami skóra;  
 dzięki temu, iż jest tak niepowstrzymana, zmacona, smutna,  
 że zdąża do ujścia  
 i bezimienności.

Rz

Surowe piękno Rzeki-Kobiety pociąga oczywiście nie tylko mężczyzn, porywa swą niepowstrzymaną siłą tych wszystkich, którzy silnie rezonują (interferują) z Rzeczywistością, których natura jest bardziej „falowa” niż „liniowa”, którzy uciekając od „swego losu”, nigdy nie uciekają od „swego bólu”. Bo tylko „ból” (nawet dawny i zażegnany) oraz jego współ-czucie wyznaczają dostatecznie szeroki horyzont ludzkiej komunii ze światem:

[...]  
 Fala zawsze ucieka  
 od odbicia, od swego losu,  
 chce się zmieszać z horyzontem, z solą —  
 z dawnym bólem.

Rz

Choć i z całkiem nieodległym, świeżym, „niedawnym” bólem pomaga się Rzeka skutecznie zmierzyć. Dowodzi tego wspaniała lekcja Jerzego Stempowskiego, który z perspektywy wojennego ucie-

<sup>2</sup> Por. np. uwagi w: T. Sławek: *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata*. Katowice 2009, s. 35.

kiniera (tutaj: zawiniętego w kokon śpiwora, leżącego — jeśli tak można rzec — na gruzach starego świata, emigranta) pokazuje, jak mocą pamięci wzbudzona wielotonowa muzyka rzecznej kaskady przywraca obolały umysł wojennego Odyseusza do stanu pierwotnej, „dziecięcej równowagi”. Pozwala na powrót „stać się sobą”:

Zmuszony — jak wszyscy — do czekania, zawijam się w śpiwór i zamykam oczy. Sąsiednie domy leżą w gruzach, ulica jest wymarła. Mroźne powietrze leży na niej bez ruchu. W półmroku słyszę tylko własny oddech. Myślę, że w takiej ciszy emigranci słyszą szum swoich rzek. Wystarczy skupić się w pamięci, aby wśród setek innych poznać szum swojej rzeki. Każda z nich mówi innym językiem. Jedne huczą i dudnią, inne dzwonią po płytkim dnie, w innych słychać bulgotanie wirów i szmer pian przesuwających się nad głębiną, w innych wreszcie woda jest niema [...]. Największą siłę magiczną posiada Czeremosz, który spośród wszystkich rzek górskich sam jeden płynie w cieniu stuletnich jodeł i świerków. Wody jego pienią się wartko w kamiennym łożysku, szemrzą na żwirowych mieliznach, dzwonią po kamieniach, bełkocą w cieśninach, huczą i dudnią w skałach, a każdemu z tych tonów, opóźniając się z lekka, wtóruje niskie, ciemne, basowe echo puszczy. Zdaje mi się, że gdybym ociemniały, stary, trawiony gorączką i obłędem, posłyszał znów ten szum, lata błędzenia po manowcach spadłyby ze mnie jak łachmany niedoli i stałbym się znów sobą<sup>3</sup>.

A zatem „inny język” Rzeki (może tylko on?) zdolny jest przemówić do oniemiałego grozą zniszczenia, „błądzącego po manowcach” współczesnego człowieka i wyartykułować ozdrowieńcze: „wstań i idź” — terapeutyczną formułę podnoszącą z upadku tego, który — obleczony w „łachmany niedoli” — nie ma prawa się podnieść. Tylko bowiem drzemiąca w Rzece „siła magiczna” (a jest to zawsze lecznicza „magia dźwięków mowy”) pozwala wrócić do życia temu, który, choć „ociemniały, stary, trawiony gorączką i obłędem”, z życiem owym dawno się pożegnał.

Kto wie, czy prezentowana tu ozdrowieńcza siła rzecznego Logosu, który pozornie tylko „nie mówi” i „nie działa” (jedynie, poza artykulacją: „bełkoce”; co najwyżej: „huczy”, „dudni”, „dzwoni”, „bulgocze”, „szemrze”), nie stoi u początku niniejszego projektu badawczego i nie prowokuje do proklamacji nowej dziedziny po-

<sup>3</sup> J. Stempowski: *Dziennik podróży do Austrii i Niemiec*. Rzym 1946, s. 16—18.

szukiwań: *potamofilologii*. Jeśli tak — byłaby ona wielkim Hipokratejskim marzeniem, w którym filolog jest bardziej *minister naturae* niż *magister philologiae*, jest kimś, kto myśli o świecie przyjaźnie, *oikologicznie*<sup>4</sup>: w u-rzeczeniu, „szczęście wiosłem wyliczając”<sup>5</sup>...

## 2.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze inne rzeczne paradoksy, pójść pod prąd wygładzonym łożyskiem ruczaju, spróbować zamanifestować niepodległość reżimowi pływu. Taką utopijną rebelię podniósł Søren Kierkegaard, konstatując:

Czas ucieka, życie płynie jak rzeka itd. — powiadają ludzie. Nie mogą jakoś tego zauważyć, czas stoi i ja razem z nim<sup>6</sup>.

Czas i rzeka, połączone wspólnotą wyobrażeń i symboli, w swym potężnym ruchu sprawiają wrażenie tworów statycznych, w myśl zasady: co olbrzymie, to majestatycznie nieruchome. Tak jak upływający czas możemy oglądać w poklatkowej pułapce zdjęć, tak rzeka skrywa przed nami swój widomy upływ. Miernikami rzeczno-mijania, fotografiami czasu geologicznego są zalegające na dnie kamienie. Otoczaki, przemocą oderwane od skał, podstępem ciosane i wirowane w dennych pułapkach, wreszcie obdarzone przez naturę ostatecznym szlifem i w swej kamiennej epopei obrotów podrzucone ludzkim oczom ku przestrodze — są wymownym arbitrem miary wszechrzeczy. Kto szuka twardego statusu rzeczywistości, znajdzie go na dnie bystrza. Rieczna historia materialna, od kawałka potężnej skały do ziarenka piasku, znajduje w postaci ubywającego oto-

<sup>4</sup> Prekursorskie badania w tym zakresie prowadzone są na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach już od lat. Ostatnim efektem poszukiwań jawi się edycja trojga autorów: T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek: *Oikologia. Nauka o domu*. Katowice 2013, s. 198.

<sup>5</sup> Wydaje się, iż pionierem tego typu myślenia pozostaje wrocławski badacz Jacek Kolbuszewski. I jako autor serii artykułów (por. np. J. Kolbuszewski: „Szczęście wiosłem wyliczone”. *Motywy rzeki w myśleniu symbolicznym i literaturze*. W: *Rzeki. Kultura — cywilizacja — historia*. T. 1. Red. J. Kołtuniak. 1992, s. 39—65), i jako edytor (por. *Rzeki. Antologia poetycka*. Wybór i oprac. J. Kolbuszewski. Wrocław 1998).

<sup>6</sup> S. Kierkegaard: *Diapsalmata*. Tłum. J. Iwaszkiewicz. „Twórczość” 1967, nr 10, s. 56.

czaka najlepszy materiał poglądowy. Rzeczy, sprzęty, ruiny stanowią *residua* elegijności, rzeczne transmitery historii nie pozostawiają ludzkich złudzeń — jedynie melancholię czasu geologicznego.

### 3.

Rzeka przekracza rzeczywistość daną bezpośrednio na linii lustra wody. Reszta pozostaje nieodgadnioną, niewypowiedzianą tajemnicą. Wolno nam podziwiać rzekę, stać u jej brzegu. Nie możemy jednak zamykać oczu na to, że w gruncie rzeczy (rzeki) faktyczne urzeczywistnienie musimy pozostawić jej samej, w postaci katastrofalnego w skutkach wezbrania bądź przeciągających się niżówek. Pozostają nam zatem odmęty dywagacji, suche wgłębianie się w jej mętną toń; słowem: niedorzeczności. Być może lepiej pozostać na naniesionym rumowisku, przy linii wody, w mocy dyskursu apofatycznego i mówić o tym, czym rzeka nie jest, nie wiedząc, czym tak naprawdę jest.

Inaczej się dzieje, kiedy wkroczymy do rzeki, wskoczmy w jej ciemny nurt, zejdziemy w jej czarne tonie. Tam rządzi inna gęstość czasu, rzeczy, poczucie własnej wyporności (jestestwa). Przenosząc te zależności na dziedzinę filologiczną, możemy powiedzieć, że zniesiona zostaje naturalna granica między literaturą a życiem — brodzić po rzece — to być w rzece, czytać — to być w świecie fikcji. Analogon między wartką rzeką i potoczystą lekturą postuluje myślenie holistyczne i postrzeganie sferyczne.

### 4.

Rzeka w swej migotliwości staje się tygłem przemian, ruchem bez dwukrotności, poza repetycją. I, kolejny raz, rozwarstwia się na przeciwstawne masy, na odbiegające od siebie odnogi. Z jednej strony rzeka niesie wiele materiału, którego sedymentacja zależy od jej rozmiarów, szybkości przepływu i ukształtowania terenu. Skrywa się on w dennych warstwicach, wyrzucany bywa na przykosi i ławice bądź mieni się wszystkim, co tylko kipiący kocioł nurtu zmieścić zdoła. Rzeki zrywają liny wiążące je z lądowym funda-

mentem i płyną z nurtem rzecznej opowieści. W tak poszerzonym polu nieokreśloności dezorientuje nadmiar i podobieństwo. Chaos jednak statecznieje: układa się pokładami, staje się wymiernym materiałem badawczym, wytrzymującym próby naukowego oglądu. Zapchane arterie rzek, które nie przyjmują już wleczonego materiału sedymentacyjnego, umierają w zaciśy starorzecza wskutek odcięcia szyi meandru. Tak zdekapitowana rzeka, a właściwie jej jeziorny trup, jest najlepszym żerowiskiem dla hydrologa. Marzenie potamofilologa wyartykułować można zgoła odmiennie. Rzeka jest czymś absolutnie pierwotnym. Oznacza to tyle, że nie sposób jej „rozłożyć” na jakiegokolwiek inne osobliwości, adekwatnie przełożyć na odrębne fenomeny. Stojąc nad rzeką, słyszy się rytm własnego serca i czuje się bezmierną pustkę w głowie. Żyje się w odmiennym stanie świadomości, bez względu na to, czy będzie to mętna, siarkowa rzeczulka, czy krystaliczna woda górskiego potoku. Woda, matka elementów, pulsuje połyskliwą powierzchnią, przemijając w jakiś niefrasobliwy sposób. Gdzie można obserwować bardziej oczywiste postaci zamierania, jeśli nie w nagłym plusku wody i miarowo wygładzającej się toni? Dla potamofilologa nawet spojrzenie na rzeczny obiekt uwielbienia nie może się obyć bez horyzontu tekstologicznej artykulacji. Potoczysta woda, niby tekst niepoddający się korekcie, zdanie w nieustannym rozwoju (bez groźby kropki), stanowi taki rodzaj skupienia, który wydaje się swoim przeciwieństwem, rozproszeniem. Rzeka to słowa poza językiem formuł, dominacja syntetycznego i jednolitego substratu nad heterogenią materiałów świata, pozoruje systematyczność tam, gdzie panuje wzburzona mieszanina arbitralności. W kulturze śródziemnorzecznej (!), płynąc, czy to w groźnych wodach Styksu — farmakonicznej substancji, która odbiera (oddziela) życie, ale i unieśmiertelnia (Achillesa, poza piętą), czy w łodzi Charona na smutnym Styksie, czy też pośród ognistych fal infernalnego Pyrriflegetonu, zawsze doświadczymy przeżycia estetycznego pełnego wzniosłej delektacji. Taka jest nasza potamofilologiczna natura.

Nad Przemszą — nad Rawą,  
we wrześniu 2013

# Językowy obraz rzeki





Aleksandra Niewiara

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## *Wody płyną. Piję wodę* Pierwotne i prototypowe konceptualizacje rzeki w językach indoeuropejskich

[...] żaden lud nie rozumie nazwy swoich wielkich rzek. Są one echem dawnych wieków i nieraz wymarłych ludów.

Stanisław Rospond<sup>1</sup>

Hydronimy i terminy hydronimiczne są poznawczo wyjątkowo interesujące. Terminy hydronimiczne (nazwy pospolite, apelatywa) typu *rzeka, struga, bagno, zalew, kanał, staw, źródło, studnia*<sup>2</sup> odnoszą się do wód/wody: żywiołu traktowanego przez człowieka w sposób szczególny, bo jako źródło życia czy nawet jako jeden ze świętych kosmogonicznych elementów. Hydronimy, nazwy własne, odnoszące się do pojedynczych rzek, akwenów, powszechnie wzbudzają ciekawość ze względu na swą archaiczność, przechowywanie dawnych rdzeni i struktur; mówi się np. o zakonserwowaniu w niektórych nazwach rzecznych Europy archaicznej staroeuropejskiej warstwy językowej<sup>3</sup>. Hydronimy, a szczególnie nazwy rzek, mają ten walor,

---

<sup>1</sup> S. Rospond: *Mówią nazwy*. Warszawa 1976, s. 234.

<sup>2</sup> Sformułowanie „termin hydronimiczny” oraz przykłady wyrazowe zaczerpnięte z artykułu K. Rymuta: *Nazwy wodne*. W: *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*. Red. E. Rzetelska-Feleszko. Kraków 2005, s. 269—282.

<sup>3</sup> Do nazw staroeuropejskich niemiecki językoznawca Hans Krahe zaliczył nazwy trudne do objaśnienia na gruncie historycznych języków europejskich, przykładowo: *Albina, Alma, Araros, Sala, Seile, Saale, Vara, Varna, Warnau*, występujące na

że nie zmieniają się, są trwałe, mimo że osadnictwo nad poszczególными rzekami jest nierzadko dziełem przychodzących i odchodzących plemion, mówiących różnymi językami. Bywają wprawdzie trwałe także inne toponimy: stare są nazwy miejscowe, jak *Kraków*, ale przecież niedawno, w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, byliśmy świadkami przywrócenia nazwy *Petersburg Leningradowi*, w swoim czasie zwanemu też *Piotrogradem*; stare bywają oronimy, jak nazwa góry *Ślęza*, pamiętamy wszelako, że jeszcze w XIX wieku dzisiejsze *Tatry* nazywano *Krępakiem*. Z rzekami jest inaczej. Nawet *Dunaj*, najdłuższa po Wołdze rzeka obszaru europejskiego, przepływająca przez wiele wielojęzycznych krain, historycznie i współcześnie znajdujących się pod różną administracją, ma wszędzie tę samą nazwę, choć funkcjonującą w odmiankach fonetycznych i słowotwórczych oraz ortograficznych (łac. *Danubius*, *Danuvius*, ang. *Danube*, niem. *Donau*, słow., pol. *Dunaj*, węg. *Duna*, chorw. *Dunav*, serb. i bułg. *Дунав*, rum. *Dunărea*, ukr. *Дунай*<sup>4</sup>). Co może być przyczyną owej specyfiki nazw rzecznych? Prawdopodobnie wchodzą

---

terenie zachodniej części Europy oraz obszaru bałtyckiego (bez Słowiańszczyzny). Zwięzły i krytyczny przegląd stanowiska „staroeuropeistów”: Hansa Krahego, Wolfganga Paula Schmidta i Jürgena Udolph, przedstawił Witold Mańczak: *O tak zwanej hydronimii staroeuropejskiej*. W: *Nazwy mówią*. Red. M. Pająkowska-Kensik i M. Czachorowska. Bydgoszcz 2004, s. 117—123. Autor nie kwestionuje istnienia nazw, które powstały w „zamierzonej przeszłości, gdy istniała praindoeuropejska wspólnota językowa, a nie było jeszcze ani Słowian, ani Białych, ani Germanów” (ibidem, s. 123); dyskwalifikuje jednak pomysł ustalania etapu „starej Europy” w rozwoju języków indoeuropejskich naszego kontynentu. Krytycznie bywa również oceniana teza Theona Vennemanna: *Europa Vasconica, Europa Semitica*. Berlin 2003, który uznaje owe prastare nazwy rzeczne za nieindoeuropejskie (pochodzące z języka przodka dzisiejszego języka baskijskiego).

<sup>4</sup> Z jednym wszak wyjątkiem: starożytni żeglarze greccy wpływający w wody Dunaju z Morza Czarnego i żeglujący w jego dolnym biegu do Żelaznej Bramy nie używali nazwy lądowych barbarzyńców i posługiwali się własną *Istros* (gr. *Ἰστρος*). Nazwy innych rzek Europy w wariantach fonetycznych i słowotwórczych z zachowaniem rdzenia zob. w zasobach internetowych (Wikipedia, hasła: *Latin Names of Rivers; A list of rivers stating the Latin and English and other and older names* — jako pierwsza podawana jest, zwykle wtórna, nazwa łac.): *Rhenus, Rhine (Rijn, Rhin, Rhein, Reno, Rein, Ren)* oraz *Rhodanus Rhône, Rodan; Sequana, Seine, Sekwana; Tagus, Tajo, Tejo, Tagus, Tag; Pyretus, Prut; Natissis, Noteć, Netze; Viadua, Odera, Odra, Oder*. Przypadki zupełnej odmienności są rzadkie i dotyczą rzek mniejszych: *Rubico, Rubicon, Rubicone, Rubikon* wobec *Pisciatello, Fiumicino; Sena, Misa; Margus, Velika Morava, Morawa* (serbska), a z nazw wielkich rzek znany jest przykład Wołgi, której inną nazwę zapisał Ptolemeusz (II n.e.) jako *Pō (ro)*, a z czego wywiedziono ie. hydronim *\*Rōmā* (dyskusję na temat tej nazwy, jej ewentualnych związków z nazwą terenu polskiego *Rawa* zob. w: Z. Gołąb: *O pochodzeniu Słowian w świetle faktów językowych*. Przeł. M. Wojtyła-Świerżowska. Kraków 2004, s. 200.

tu w grę względy praktyczne i psychiczne, oba związane z postrzeganiem rzeki nie wyłącznie jako wody płynącej w bezpośrednim sąsiedztwie osady, wioski, lecz wyobrażanej przez człowieka jako całość (cała rzeka od źródeł do ujścia) i jedność, i w taki sposób też wykorzystywanej do celów praktycznych, o czym z fantazją pisze historyk Gerard Labuda:

W czasach prastarych transport wodny miał się tak do lądowego, jak dzisiaj jazda na autostradzie do jazdy na wyboistej drodze — jednakże z dwoma ograniczeniami, mianowicie w czasie (zima, lód) [autor ma tu chyba na myśli tylko rzeki północnych obszarów — A.N.] i w przestrzeni (bieg rzeki) a także co się tyczy kierunku jazdy: z prądem lub pod prąd<sup>5</sup>.

Jako trakty wodne, po których podróżowano w celach handlowych, militarycznych i innych wędrownych, miały rzeki — tak jak dzisiejsze autostrady — swoje nazwy umożliwiające identyfikację drogi w każdym jej miejscu (rzecz jasna, dawniej potrzebny był „lokalny dróżnik” informujący o nazwie rzeki; dziś zawieramy tablicom z oznaczeniami). Można przypuścić, że praktyczny zmysł podróżujących zalecał raczej zachowanie nazwy ustalonej, powszechnie znanej, co w konsekwencji przyczyniło się do przymnożenia drogiego materiału językowego, spadku, z którego korzystamy dziś, próbując rekonstruować przeszłość: wiek nazw rzecznych, ich pochodzenie z odpowiednich języków, ale także odtwarzać sposoby myślenia naszych przodków.

Rzeka, woda płynąca, ma w językach indoeuropejskich wiele nazw pospolitych i bardzo wiele nazw własnych. We wszystkich odnajdujemy ślady postawy poznawczej człowieka, który próbując nazwać rzekę, z serii postrzeganych przez siebie jej cech wydobywał jedną, czynił ją podstawą metafory konceptualnie fundującej nazwę. Mimo odmienności (różne nazwy na różnych terenach) można w indoeuropejskich nazwach zidentyfikować kilka podstawowych rdzeni oraz typowych wariantów konceptualnych aktywnych w procesie tworzenia pospolitej czy własnej nazwy rzeki. Tym samym można, wychodząc od badania ściśle lingwistycznego, polegającego na analizie etymologicznej, dotrzeć do pierwotnego, najdawniejszego ludzkiego (indoeuropejskiego) doświadczenia rzeki, którego nazwa jest werbalizacją. Kto wie, może dałoby się nawet

---

<sup>5</sup> G. Labuda: *Rzeki w dziejach narodów (ze szczególnym uwzględnieniem narodu polskiego)*. W: *Rzeki. Kultura. Cywilizacja. Historia*. T. 1. Red. J. Kołtuniak. Katowice 1992, s. 34.

przypuścić, że to pierwotne doświadczenie ma wymiar archetypowy, jest podstawą mitu?

W kolejności przedstawię: 1) przegląd indoeuropejskich synonimów nazw pospolitych nazywających rzeki oraz ich motywacji semantycznych; 2) semantyczny opis i klasyfikacje nazw własnych rzek; 3) obraz rzeki wynikający z analizy europejskich frazeologizmów; 4) dyskusję na temat prototypowego i pierwotnego wyobrażenia o rzece i wodzie, powiązaną z 5) zarysowaniem wniosków i sugestii na temat symbolicznego ujmowania rzeki w tekstach kultury, w tym w tekstach literackich.

### U źródeł: pochodzenie nazw pospolitych — rzeczne *apellativa*

Uporządkowany przegląd indoeuropejskich apelatywów rzek podaje Carl Darling Buck w słowniku indoeuropejskich synonimów<sup>6</sup> w części dotyczącej „świata fizycznego” pod hasłem *River; Stream; Brook* (‘rzeka’, ‘strumień/potok’, ‘potok, strumyk’). Oto pełna lista synonimów zamieszczona w haśle:

greckie: *ποταμός, ῥεῦμα, χείμαρρος*; nowogreckie: *ποταμός, ποτάμι, ρεμα, ρυάκι*;  
 romańskie: łacińskie: *fluvius, flūmen (amnis); rīvus*; włoskie: *fiume, rivo, ruscello*; francuskie: *fleuve, rivière, ruisseau*; hiszpańskie: *rio, arroyo*; rumuńskie: *fluviu, râu, pârâu*;  
 celtyckie: staro- i średnioirlandzkie: *ab(a), sruth, glais*; nowoirlandzkie: *abha, sruth, sruthān*; walijskie: *afon, ffrwd, nant, afonig*; bretońskie: *ster (aven); gouer*;  
 germańskie: gockie: *ahva, flōdus, rinnō*; staroislandzkie: *ā, lækr (bekkr)*; duńskie: *flood, stróm, bæk*; szwedzkie: *flood, ström, bäck*; staroangielskie: *ēa, strēam, rīþ, brōc*; średnioangielskie: *river, stream, broke*; nowoangielskie: *river, stream, brooke*; holenderskie: *rivier, stroom, beek*; staro-wysoko-niemieckie: *fluz, aha, strōm, bah*; średnio-wysoko-niemieckie: *vluz, strōm, bach*; nowo-wysoko-niemieckie: *fluß, strom, bach*;

<sup>6</sup> C.D. Buck: *A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages. A Contribution to the History of Ideas*. Chicago—London 1949; omawiane hasło na s. 41—43.

bałtyckie: litewskie: *upė, sriovė, upelis*; łotewskie: *upe, strāva, upele*;  
 słowiańskie: staro-cerkiewno-słowiańskie: *řeka, tokŭ, potokŭ* (ŭ służy Buckowi do zapisania jeru twardego, zgodnie z jego pochodzeniem, jako że nie stosuje alfabetu cerkiewnego; zatem zapis odpowiada scs *рѣка, мокъ, номокѠ*), serbsko-chorwackie: *rijeka, tok, struja, potok*; czeskie: *řeka, potok*; polskie: *rzeka, potok, ruczaj, strumyk*; rosyjskie: *reka, potok, ručej*;  
 sanskryckie: *nadī-, sarit-, srotas-, kulyā-*;  
 awestyjskie: *θraotah-, ravan;* staroperskie: *rauta*<sup>7</sup>.

Jest to niemal wyczerpujący zestaw synonimów terminów hydro-nimicznych, które mogą posłużyć do rekonstrukcji kilku głównych rdzeni stanowiących podstawy indoeuropejskich nazw rzecznych. Przedstawimy je w grupach: nazwy zbudowane na rdzeniach czasownikowych o znaczeniu ‘płynąć, ciec, łać się’; nazwy zbudowane na rdzeniach czasownikowych o znaczeniu: ‘poruszać się, być w ruchu, zmierzać gdzieś’; nazwy zbudowane na rdzeniu rzeczownikowym o znaczeniu ‘woda’; inne.

### Nazwy zbudowane na rdzeniach czasownikowych o znaczeniu ‘płynąć, ciec, łać się’

Ie. *\*sreu-* (C.D. Buck) / *\*sreŭ-* (H. Rix, 535<sup>8</sup>). Rdzeń czasownikowy o znaczeniu ‘płynąć’ (w polszczyźnie słusznie skojarzy się ten rdzeń z wyrazem obscenicznym); tu C.D. Buck umieszcza gr. *ρεμα, ρυάκι*; celtyckie irl. *sruth sruthān*; wal. *ffrwd*; germańskie duń. *stróm*;

<sup>7</sup> Skróty nazw języków stosowane w dalszej części: ang. — angielski, awest. — awestyjski, br. — bretoński, bułg. — bułgarski, chorw. — chorwacki, czes. — czeski, dłuż. — dolnołużycki, duń. — duński, franc. — francuski, głuż. — górnołużycki, goc. — gocki, gr. — grecki, het. — hetycki, hiszp. — hiszpański, hol. — holenderski, ie. — indoeuropejski, irl. — irlandzki, lit. — litewski, łac. — łacina, łot. — łotewski, nang. — nowoangielski, niem. — niemiecki, norw. — norweski, oset. — osetyński, pie. — praindoeuropejski, pol. — polski, port. — portugalski, psł. — prasłowiański, ros. — rosyjski, rum. — rumuński, sch. — serbsko-chorwacki, scs — staro-cerkiewno-słowiański, serb. — serbski, skr. — sanskryt, sło. — słowacki, stang. — staroangielski, stirl. — staroirlandzki, stisl. — staroislandzki, stwniem. — staro-wysoko-niemiecki, szw. — szwedzki, toch. — tocharski, ukr. — ukraiński, wal. — walijski, weg. — węgierski, wł. — włoski.

<sup>8</sup> *Lexikon der indogermanischen Verben. Die Wurzeln und ihre primärstambildungen.* Unter Leitung von H. Rix und der Mitarbeit vieler anderer Bearbeitet von M. Kümmel, T. Zehnder, R. Lipp, B. Schirmer. Wiesbaden 1998. Liczba w nawiasie po nazwisku oznacza stronę, tak dalej podczas wszystkich rekonstrukcji.

szw. *ström*; ang. *strēam*, *stream*; hol. *stroom*; niem. *ström*, *strom*; bałtyckie lit. *sriovė*; łot. *strāva*; pol. **strumień**, **strumyk**; skr. *srotas*; aw. *θraotah-*, *ravan*; staroperskie *rauta-*. Jest to więc grupa duża, rdzeń fundował (we wszystkich grupach językowych) raczej nazwy rzek mniejszych, ale nie w tekstach starożytnych, w awestyjskim, w staroperskim, gdzie odnosił się też do dużych rzek.

Ie. \***b<sup>h</sup>leuH-**<sup>9</sup> (M. de Vaan<sup>10</sup> oraz H. Rix, 74) / C.D. Buck nie rekonstruuje. Rdzeń czasownikowy o znaczeniu ‘płynąć, lać się’; na jego bazie powstały nazwy rzeki romańskie łac. *fluvius*, *flūmen*; wł. *fiume*; rum. *fluviu*; germańskie goc. *flōdus*; duń. *flod*; szw. *flod*; niem. *fluz* > *vluz* > *fluß*, które H. Rix odnosi do łac. *fluo fluere* ‘płynąć’. De Vaan wskazuje tożsamość rdzenia 1) w scs *blʹvati*: *βλῡvatu βλῡξ βλῡξου* (pol. *pluć*, *pluję*, *plujesz*); lit. *bliáuti* ‘biadolić, szlochać, płakać’, 2) a wcześniej w greckim attyckim *φλέω* (*fléo*) ‘być pełnym czegoś, roić się od czegoś’, *φλύω* (*flyo*) ‘kipieć, gotować się’. Jak widzimy, wszystkie wyrazy semantycznie wiążą odniesienie do jakiegoś płynu (ślina, ciekące łyzy, gotująca się woda). Spojrzenie na rozwój omawianej podstawy ze słowiańskiego, w tym polskiego, punktu widzenia w interesujący sposób wikła zagadnienie. Otóż dwa rdzenie rekonstruowane w słowniku czasowników indoeuropejskich H. Rixa jako osobne \***b<sup>h</sup>leuH-** ‘płynąć, lać się’ oraz \***pleu** ‘pływać, *navigare* i *natare*’ u nas całkowicie się *nomen omen* zlewają. Pisze o tym Andrzej Bańkowski: „[...] trudno wykluczyć, że idzie tu o jedno prasłowo, którego rozwój semantyczny poszedł przed tysiącami lat w różnych kierunkach w różnych dialektach”<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Rekonstrukcje etymologiczne podają w takiej formie jak w cytowanych dziełach, czyli m.in. zachowują zapis ze spółgłoską laryngalną (krtaniową, oznaczaną jako H; h<sub>1</sub>, h<sub>2</sub>, h<sub>3</sub>), która stojąc przed samogłoską, wpływać miała na jej barwę, natomiast w pozycji po samogłosce dodatkowo ją wzdłużała, zanikając.

<sup>10</sup> M. de Vaan: *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*. [Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series]. Ed. by A. Lubotsky. Leiden—Boston 2008, s. 228. Jest to rekonstrukcja etymologiczna łacińskiego *fluvius* ‘rzeka’.

<sup>11</sup> A. Bańkowski: *Etymologiczny słownik języka polskiego*. T. 2: *L—P*. Warszawa 2000, s. 633. Autor oprócz afektywnej wypowiedzi na temat nieporozumień z cudzoziemcami co do domniemanego niezrozumienia przez Polaków semantycznej różnicy między ‘płynąć, lać się’ a ‘pływać, kąpać się, żeglować’ podaje też ciekawe dawne (XV w.) możliwości użycia czasownika *pływać* w odniesieniu do rzeki (*Wista pływała*); zwraca uwagę na paralelę z *pluć/plunąć* oraz z łac. *pluere* ‘o deszczu’ i innowacyjnie odczytuje fragment z *Psałterza Floriańskiego* 77, 28: „[...] można mieć wątpliwości, czy [...] *I pline gym manna* dobrze czytamy *pline* jako **płynie**, gdy sensowniejsze wydaje się tu **plinie** (wariant do **plunie**. P. plunąć)”. Ibidem.



Konceptualizację rzeki jako ‘płynącej’ odnajdujemy także w pojedynczych wyrażeniach zbudowanych na innych rdzeniach czasownikowych.

Ie. \***leg** ‘kapać, ściekać’ (H. Rix, 726). Rdzeń czasownikowy odpowiadający wymienionym przez C.D. Bucka germańskim stisl. *lækr* (oraz dial. ang. nazwie małego strumienia *lake*) powiązany przez niego ze stang. *leka* ‘kapać, ciec’ i dzisiejszym *leak* z hol. *leken* ‘ts’, ale bez rekonstrukcji rdzenia ie.

Ie. \***t<sup>h</sup>ek<sup>h</sup>** (T. Gamkrelidze, W. Iwanow<sup>12</sup>) / \***tek<sup>u</sup>** (H. Rix, 563). Archaiczny rdzeń czasownikowy o znaczeniu ‘płynąć, ciec’; por. scs *текж мечешу* (*tekō tečēši*) > *токъ, номокъ*; pol. *ciekę, cieciesz; potok*.

### Nazwy zbudowane na rdzeniach czasownikowych o znaczeniu: ‘poruszać się, być w ruchu, zmierzać dokądś’

Ie. \***rei-** (C.D. Buck) / \***h<sub>1</sub>er-** (H. Rix, z laryngalną i w ślad za Julusem Pokornym<sup>13</sup>, który umieszcza w szeregu rdzeń podstawowy: ie. \***erei-**; i warianty: \***reiə-**; \***rī-**; \***roio-s**, \***rī-ti-**). Rdzeń czasownikowy o znaczeniu ‘zmierzać dokądś, ruszać się/przemieszczać się do’ (Buck i Rix, ale Pokorny podaje ‘płynąć’); pokrewne są wyrażenia skt. *ri-* ‘pozwolić iść, wypuścić’; awest. *ar-* ‘wprawić w ruch’; gockie *rinnan* ‘biec, płynąć’ — a z późniejszych H. Rix wymienia np. słowiańskie *izrojь* ‘wytrysk męskiego nasienia’, pol. *rój* ‘r. pszczoł’. Jako powstałe z tego rdzenia C.D. Buck umieszcza: łac. *rīvus* (wcześniejsze *rīus*); wł. *rivo*, *ruscello*; hiszp. *rio*; rum. *rîu*; franc. *ruisseau*; także pol. *rzeka* i jej słowiańskie odpowiedniki, następnie: *zdrój* (z wstawnym *d*) ‘źródło’<sup>14</sup>. Również tutaj należy franc. *rivière*, a zatem i ang. *river* — pożyczka z francuskiego. Sądzi się jednak, że bezpośrednim poprzednikiem w tym wypadku było łac. *rīpāria* — derywat od *rīpā* ‘brzeg rzeki’ (zob. dalej).

Grupę nazw o podobnej konceptualizacji jak omówiona wzbogaca parę pospolitych nazw rzek wykorzystujących jako podstawy

<sup>12</sup> T. Гамкрелдзе, В. Иванов: *Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры*. Т. 2. Тбилиси 1984, s. 670.

<sup>13</sup> J. Pokorny: *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. München 1959, s. 330.

<sup>14</sup> Mowa tu o *zdrój* w znaczeniu ‘źródło’; samo słowo *źródło* Wiesław Boryś objaśnia jako pochodzące z psł. *žerdlō* ‘gardziel’, ‘ujście czegoś, wylot’, ‘otwór z czymś w ziemi’ od psł. *žerti* ‘pożerać, pochłaniać’. Por. W. Boryś: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków 2005, s. 749.

czasowniki ruchu o znaczeniu ‘poruszać się szybko’, ‘biec’, ‘spadać’, ‘lecieć’.

Ie. \*b<sup>h</sup>eg<sup>u</sup> ‘biec skąd, wybiegać’ (H. Rix, 53) / C.D. Buck nie rekonstruuje, ale uznaje rdzeń za „najszerzej rozpowszechniony na terenie germańskim” i wymienia stisl. *bekkr*; duń. *bæk*; szw. *bäck*; ang. *bece*, *becc*, *Beck*; hol. *beek*; niem. *bah*, *bach*. Są one powiązane z pol. *biec*, *biegać*; ze scs *бѣжѣти бѣжѣиши бѣжѣти* ‘biec, uciekać’, z litewskim *bėgti* ‘ts.’ (zob. dalej na temat złożzeń w nazwach własnych z elementem \*-baki- ‘potok’, s. 26).

Ie. \*peth<sub>2</sub> (\*pet) ‘lecieć’. Ten rdzeń podczas rekonstrukcji etymologii greckiego *ποταμός* (*potamos*) wskazują Robert Beekes i Lucien van Beek<sup>15</sup>, pisząc, iż formalnie poprawną i semantycznie możliwą interpretacją tego trudnego wyrazu greckiego jest objaśnienie wiążące go z gr. *πέτομαι* (*petomai*) ‘latać, lecieć’. Traktują to jako uzupełnienie dotychczasowych etymologii wiążących zagadkowy grecki wyraz z *πίπτω* (*pipto*) ‘spadam’, które tłumaczyły jego znaczenie (tak u Bucka) jako: ‘gwałtownie spływający, spadający potok’, rzeka góraska, pierwotnie może ‘wodospad’.

Dodajmy też nazwy i rdzeń w słowniku Bucka niewymienione, ale dla nas ważne, bo z ich wykorzystaniem zostały utworzone apetywy związane z rzeczonymi nazwami własnymi na naszym terenie (zob. s. 26—27).

Ie. \*d<sup>lh</sup>en- (Gamkrelidze, Iwanow, 671) / ie. \*d<sup>h</sup>enh<sub>2</sub> (H. Rix, 125). Rdzeń czasownikowy o znaczeniu ‘wprawić w ruch’. Pokrewny z skr. *dhánvati* ‘szybko podnosi się’. Jego kontynuanty już w postaci urzeczownikowionej, jako substantiva, stały się nazwami rzeki i źródła: awestyjskie *dānu* ‘rzeka’, osetyński *don* ‘rzeka’, ‘woda’. Włączają tu także łac. *fōns fontis* ‘źródło’.

### Nazwy zbudowane na rdzeniu rzeczownikowym o znaczeniu ‘woda’

Ie. \*āp i ab (C.D. Buck) ‘woda’ / ie. \*Hap<sup>h</sup>- (z laryngalną: T. Gamkrelidze, W. Iwanow, 670). Rdzeń rzeczownikowy o znaczeniu ‘wody/woda’, przyjmuje się, że jest to woda w ruchu. Podstawą tej rekonstrukcji są hetyckie *ḫapa* ‘rzeka, potok’; skr. *ap* ‘rzeka’; *apaḥ* ‘wody’; awest. *afš* ‘potok’; łac. *amnis* ‘potok’; stirl. *ab* ‘potok’; irl. *ab*

<sup>15</sup> R. Beekes, L. van Beek: *Etymological Dictionary of Greek*. Vol. 2. [Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series]. Ed. by A. Lubotsky. Leiden—Boston 2010 (rekonstrukcja gr. *ποταμός* — t. 2, s. 1225—1226).

(*aba, oub*), *abha*; wal. *afon, afonig*; br. *aven*; bałtyckie lit. *upė, upelis*; fot. *upe, upele*; pruskie *ape* ‘ruczaj, rzeczulka’.

Ie. \***ak<sup>w</sup>a-** (C.D. Buck, 35 i 43). Rdzeń rzeczownikowy o znaczeniu ‘woda’ jak w łac. *aqua*. Funduje nazwy pospolite rzeczne w gockim *ahwa*; stwniem. *aha*; stisl. *ā*; stang. *ēa*.

## Nazwy inne

W pierwszej kolejności wymieńmy nazwy, w których odnajdujemy wyobrażenie o rzece czy potoku jako płynących w rowie, dziurze, czyli w korycie o wysokich brzegach; tak objaśnia się np. bezpośrednio pochodzenie franc. *rivière* z łac. *rīpāria* < *rīpā* ‘brzeg rzeki’ (a to wcześniej od \**rei-*). Podobnie, C.D. Buck tłumaczy skr. *kulyā-* jako ‘wglębenie, wklęsłość’; a hiszp. *arroyo* oraz port. *arroio* wiąże z hiszp. *arrugia* ‘chodnik w kopalni’.

Uwagę twórcy nazwy może zwrócić dźwięk, jaki wydaje rzeka. Pośród apelatywów rzecznych wymienionych w słowniku C.D. Bucka do tej grupy należą skr. *nadī-* < *nad-* ‘dźwięk, ryk’ oraz pol. *ruczaj*, ros. *ручей*. Nazwy słowiańskie C.D. Buck wiąże z sch. *ruknuti*, scs *рыкamu, рыкати* ‘ryczeć’, wskazując, iż wraz z łac. *rugīre* ‘ryczeć’ są rozszerzeniami skr. *ru-* ‘ryczeć’ i ie. \**rey-*<sup>16</sup>.

Nazwy kolorów jako motywację apelatywnych nazw rzecznych odnajduje C.D. Buck w irl. *glais* < irl. *glass* ‘zielony’; tu też może należałoby zaliczyć nazwy oparte na rdzeniu nazywającym wiosnę ze względu na rozkwit zieleni o tej porze roku: nang. dial. *burn* ‘strumyk’ powiązane ze stang. *burna* ‘wiosna’. Buck widzi ewentualny związek formalny między łac. *albus* ‘biały’ i norw. *elf* ‘rzeka’ lub szw. *älf* = stisl. *elfr*; ang. *Elba*; pol. *Łaba*.

<sup>16</sup> Nie wszyscy są tego zdania. Krystyna Długosz-Kurczabowa pisze: „[...] *ruczaj* (zapewne pożyczka z ukr. *ruczaj*, po ros. *ручѣй, рuczaj* ‘strumyk’), o niejasnym pochodzeniu, łączony bądź to z morfemem \***ru-k** (por. pol. *ryknąć, ryczeć*, czyli szumiący potok), bądź to z \***ra-k** (por. pol. *raćzy* ‘szybki’ od ‘raćzego, szybkiego nurtu nazwany’). *Nowy słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 2003, s. 456. Gdyby jednak przyjąć poprawność pochodzenia *ruczaju* od rdzenia czasownikowego o znaczeniu ‘ryczeć’, byłaby to jedyna nazwa rzeczna, która miałaby jakiś wspólny rdzeń z czasownikiem mówienia *rzec* (także — choć nie bez zastrzeżeń — wiązany z czasownikami nazywającymi ‘ryczenie’, ‘krzyk’, lit. *rekti* ‘ryczeć, wyć’, łac. *rancare* ‘ryczeć’), o czym przypominam w związku z niektórymi całkowicie mylnymi ludowymi etymologiami wiążącymi formy wyrazowe: *rzeka* ‘woda w ruchu’ i *rzekę* ‘mówię’ (pol. *rzec, rzekę*, scs *речѣ, речуму* < z psł. \**reko, \*rekti* — z tego rdzenia wszelkie derywaty: *urok, urzeczenie, orzeczenie* itd.).

Nazwa pospolita okazjonalnie może powstać w związku ze skojarzeniem z temperaturą wody, jak w gr. *χείμαρρος* (*heimarros*) < *χείμα* (*heima*) ‘zima, zimny’ oraz *ρέω* (*reo*) ‘płynę’, a przykład ten mógłby być dodatkowym dowodem, że greckie nazwy rzeki czy potoku odnosiły się do rzek spływających z gór (zwykle zimnych), por. wcześniejsze uwagi na temat gr. *ποταμός* (*potamos*).

Niejasne jest powiązanie i semantyka pierwotnego rdzenia wymienionych przez C.D. Bucka ang. *brōc* > *broke* > *brooke* dobrze motywujących się staroangielskim *brecan* > *break* ‘złamać, załamać’ z semantycznie odmiennymi konstrukcjami niem. *bruoh* > *bruch*, hol. *broek* ‘bagno’.

Z przeglądu etymologii podstawowych indoeuropejskich terminów hydronimicznych wynika, że istotą rzeki uchwyconą w metaforach konceptualnie fundujących słowa był jej ruch przedstawiany bądź najogólniej: jako ruch skądś dokądś, bądź jako ruch specyficzny, właściwy wodzie (płynięcie), może odmienny od innych, bo wyrażony osobnymi rdzeniami. Inne cechy, takie jak: kolor i temperatura wody, szum czy ryk wód, sposób płynięcia, tylko okazjonalnie okazywały się ważne. Wydaje się, że te szczegółowe cechy mogły być okazać się istotniejsze podczas nadawania nazwy tej jednej, bliskiej nam rzece, a więc podczas tworzenia nazw własnych.

### Dopływy: charakterystyka nazw własnych — rieczne *nomina propria*

Zagłębienie się w tematykę wodnych nazw własnych w istocie jest zanurzeniem się w nie do końca zbadaną tajemniczą toń. Utar-te metafory: *rzeka problemów*, *morze/ocean zagadnień*, też byłyby stosownymi określeniami dodatkowo informującymi, że postrzegamy rzekę/morze/ocean jako obfitujące w coś (głównie w wodę, ale i inne zwykle ukryte przed wzrokiem człowieka elementy, por. dalej na temat obrazu rzeki we frazeologii). Złożoność problematyki związana jest ze wspomnianą wcześniej archaicznością większości hydronimów utrudniającą, a nawet niekiedy uniemożliwiającą od-tworzenie struktury wyrazu, z liczebnością nazw w każdym języku i na każdym terenie (bogactwem materiałowym aż trudnym do ca-łościowego objęcia) oraz z istotą nazwy własnej i ze specyfiką aktu onimizacyjnego. W przeciwieństwie do nazw ogólnych, którymi są omówione wcześniej apelatywa, nazwy własne są nazwami jed-

nostkowymi, w których funkcja referencyjna dominuje nad funkcją semantyczną, co przede wszystkim oznacza, że w użyciu nazwa własna odnosi się do jednego obiektu (własnego referenta), a o jednostkowym akcie nadania nazwy (skonwencjonalizowanej wskutek używania przez zbiorowość) nie możemy powiedzieć z pewnością, że twórca nazwy uwzględniał w nim jakikolwiek związek z presuponowaną nazwą ogólną (*rzeka, jezioro*), a jeśli tak, to czy i w jakim stopniu uwzględniał skojarzenia związane z charakterystyką obiektu nazywanego; dodatkowo, czy były to skojarzenia zupełnie indywidualne, okazjonalne, czy może przynajmniej do pewnego stopnia skonwencjonalizowane. Niepewne jest i to, jakim posługiwał się językiem. Przykładowo: w nazwie jednostkowej polskiej rzeki *Wieprz* brak jakiegokolwiek semantycznego związku z nazwą ogólną *rzeka* (zresztą taką nazwę nosi także wioska na południu Polski koło Żywca), trudno też ustalić, co było mentalnym bodźcem powstania metafory konceptualnie fundującej nazwę: jeśli objaśniamy jak Jan Rozwadowski i inni, sugerując związek z apelatywem *wieprz* ‘wieprz, świnia’, czy szerzej: słowiańskim \**vepr-* ‘ts.’, to można przyjąć motywację semantyczną: ‘rzeka gwałtowna jak wieprz’, a jeśli jak Jürgen Udolph wiążemy nazwę z ie. \**wipro-* ‘kręty’, to objaśnimy: ‘rzeka wijąca się, z zakrętami’<sup>17</sup>. Wątpliwości dotyczą nie tylko semantyki podstawowego rdzenia; ogólnie: odtworzenie struktury (znaczenia strukturalnego i budowy słowotwórczej) bywa nader często problematyczne. Zbigniew Babik w pracy *Najstarsza warstwa nazewnictwa na ziemiach polskich* pisze:

Wypowiadanie się na temat budowy słowotwórczej nazw w sytuacji, gdy większość z nich nie ma w ogóle ustalonych etymologii lub też są one ustanawiane w sposób dość umowny, jest zajęciem niezwykle ryzykownym. Według niektórych onomastów, tylko w nazwach tworzonych od innych nazw z danego gniazda możliwe jest jednoznaczne wydzielenie formantu nazwotwórczego, i to w przypadku, gdy znane są postaci derywatu i podstawy z danego terenu językowego. W innych wypadkach nie można być pewnym,

<sup>17</sup> Skrót dyskusji na temat nazwy rzecznej *Wieprz* zob. szerszej w: Z. Babik: *Najstarsza warstwa nazewnictwa na ziemiach polskich w granicach wczesnośrednio-wiecznej Słowiańszczyzny*. Kraków 2001, s. 608. Zdaniem polskiego uczonego Jana Rozwadowskiego, nazwa *Wieprz*, w wariantach: *Wieprzec*, jest częsta w „dorzeczu dniewowym i w ogóle dosyć rozpowszechniona, polega na starym indoeuropejskim zwyczaju nazywania rwących, wylewających rzek i strumieni nazwami dzikich samców, byka, knura (odyńca), wilka itp.”; zob. J. Rozwadowski: *Studia nad nazwami wód słowiańskich*. Kraków 1948 [wydanie pośmiertne z notatek przedwojennych], s. 293.

czy rozszerzenie sufiksalne pojawiło się w warstwie onomastycznej czy apelatywnej. Szczególne trudności pojawiają się jednak przy analizie gniazd, których różne elementy mogły powstać w różnych systemach (niepewność co do brzmienia podstawy w momencie tworzenia derywatu)<sup>18</sup>.

Owe trudności egzemplifikuje przykładem domniemanych formantów *-ok* i *-awa* występujących w niektórych nazwach rzecznych naszego obszaru, które można traktować jako części składowe złożenia. W pierwszym wypadku w nazwach polskich rzek, takich jak *Ołobok*, *Drybok*, *Łusobok*, mielibyśmy nie sufiks *-ok* (jak w *Sanok*, *Wisłok*), lecz rdzeń *bok* utożsamiony z germańskim *\*-baki-* ‘potok’<sup>19</sup>. W drugim — nazwy takie jak *Opawa*, *Widawa*, *Ścinawa* są objaśniane nie jako tworzone słowiańskim sufiksem *-awa* (jak w *Rudawa*), lecz jako złożenia z rdzeniem germańskim *\*-ah<sup>w</sup>ō* ‘woda, rzeka’, przez innych uważanym za „odziedziczony z odległych epok formant hydronimiczny”<sup>20</sup> (por. też w tym artykule, s. 23 — akapit ie. *\*ak<sup>w</sup>a-*).

Wobec opisanych trudności bardzo trafna okazuje się wypowiedź Stanisława Rosponda przytoczona jako motto niniejszego artykułu. W istocie, nie znamy pochodzenia nazw naszych największych rzek, także tych symbolicznych, o których śpiewamy w polskim hymnie państwowym: *Wisły* i *Warty*. Możemy tylko próbować ustalać je z różnym stopniem prawdopodobieństwa.

WISŁA [...]. W XIX w. [...] ugruntował się pogląd o pierwotności brzmienia *\*Wislā*, powstały też pierwsze etymologie, z których najważniejszą, do dziś podtrzymywaną, jest analiza *\*Wis-tlā* i łączność z pierwiastkiem *\*weys-* ‘płynąć’. [...] Już w XX w. pojawiły się nowe etymologie, nawiązujące nazwą do *\*(s)wīt-* ‘jasny’ [...], *\*(s)weyd-* ‘wilgoć’, ‘wić się’ [...]; *\*weyk’-* [...]. Zmieniała się też „interpretacja etnojęzykowa”; rozważano zarówno słowiańską, jak i germańską czy celtycką, ogólnie indoeuropejską. [...] Nazwa jest izolowana, dokładnych odpowiedników nie wskazano [...]. Wiek nazwy nie jest znany, z uwagi na rozmiary obiektu może iść w tysiąclecia. Niewykluczone, że początkowo brzmiała całkiem inaczej. Możliwe jest tylko uporządkowanie wiadomości o jej dziejach i ewolucji w epoce historycznej<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>19</sup> Por. ibidem, s. 6; zwłaszcza akapit: ie. *\*b<sup>h</sup>eg<sup>u</sup>*.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 311—315.

WARTA [...]. Etymologia jest kontrowersyjna. [Leszek — A.N.] Bednarczuk [...] wskazuje, że chociaż postulowanie słow.[iańskiego — A.N.] \**V/vbrta* < *vbrtēti* nie natrafia na istotne trudności formalne ani znaczeniowe, choć mamy w polskim apeliatywy *wart* ‘nurt rzeki’ i *wartki* ‘szybki’, to nazwa Warty jest całkowicie izolowana w hydro- i toponimii w skali ogólnosłowiańskiej, a odnosi się do bardzo dużego obiektu. Okoliczności te skłaniają do wzmożonej ostrożności<sup>22</sup>.

Brak pewnych odpowiedzi co do ostatecznych wyników ustalania pierwotnej postaci jednostkowych nazw rzecznych wprawdzie nie zniechęca badaczy, ale staje się nadzwyczaj wymagającym wyzwaniem, podejmowanym zazwyczaj przez najbardziej doświadczonych autorów, i to nie tak często<sup>23</sup>. W tym miejscu zajmujemy się zadaniem znacznie łatwiejszym, bo polegającym na opisie i zestawieniu badań specjalistów, dodatkowo, mając na celu przedstawienie ogólniejszych zasad konceptualizacji rzek widocznych w nazwach rzecznych pospolitych i własnych.

Jedno z pierwszych naukowych opracowań zawierających uporządkowanie indoeuropejskich imion rzek pod względem semantycznym znajdujemy w książce *The River-Names of Europe* z 1862 roku<sup>24</sup> autorstwa Roberta Fergusona, w której nazwy własne rzek europejskich zostały podzielone na siedem grup ze względu na znaczenie rdzenia wykorzystanego do utworzenia nazwy (siedem typów motywacji semantycznych), bardzo przypominających tendencje nazwotwórcze zaobserwowane w odniesieniu do nazw pospolitych. Najliczniejszą grupę stanowią (1) nazwy określające rzekę po prostu jako wodę, przede wszystkim wodę płynącą, w ruchu. Tu Ferguson umieszcza np. celtyckie nazwy bretońskie *Avon*, irlandzkie *Avonbeg*, *Awbeg* pochodzące z ie. \**ap-* ‘woda’, a my możemy dodać

<sup>22</sup> Ibidem, s. 293—297.

<sup>23</sup> Pośród polskich uczonych przykładowo można wymienić: J. Rozwadowski: *Studia nad nazwami wód słowiańskich...*; M. Rudnicki: *Studia nad nazwami wód lechickich*. „*Slavia Occidentalis*” 1935 (14), s. 184—213; T. Lehr-Spławiński: *Rozmieszczenie geograficzne prasłowiańskich nazw wodnych*. „*Rocznik Słowistyczny*” 1960, s. 1—10; L. Bednarczuk: *Zagadnienie przedstowiańskiej hydronimii Karpat*. „*Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie*” 1973 (47), s. 19—30; E. Rzetelska-Feleszko, J. Duma: *Nazwy rzeczne Pomorza między dolną Wisłą a dolną Odrą*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977; *Hydronimia słowiańska*. T. 1—2. Red. K. Rymut. Kraków 1989—1996.

<sup>24</sup> R. Ferguson: *The River-names of Europe*. London 1862. Mimo naukowego przedawnienia praca ta ma istotny walor: jest powszechnie dostępna w Internecie (*Project Gutenberg*, [www.gutenberg.net](http://www.gutenberg.net)).



interpretację nazwy pol. *Odra*/niem. *Oder* wiążącą ją z podstawami o znaczeniu ‘woda’, w tym formalnie bliskimi polskiemu wyrazowi *woda*<sup>25</sup>, a także inne nazwy już bardziej ogólnie kojarzone z czymś mokrym, wilgotnym, jak *Śłęza/Ślęza* — ze *ślęga* ‘mokradło’, *Przemsza* < *Przemża* — z *mżyć*, *mgła*. Dwie następne, mniej liczne grupy konstituują (2) nazwy opisujące „sposób płynięcia rzeki”: szybki, gwałtowny, łagodny, wolny, oraz (3) nazwy charakteryzujące nurt rzeki (kręta, z zakolami, meandrami). Przykładowo: Ferguson podaje ang. *Crummock/Crumbeck*; niem. *Krum(bach)*; stwniem. *rumb* > *krumm* ‘zakręt, skręt’; S. Rospond dla polskich rzek — *Mała Panew* < *Pądew* od *pąd*, *pędzić*; *Bystrzyca* < *bystry/bystra*. Sporo przykładów składa się na kolejną grupę: (4) nazw odnoszących się do cech wody: czysta, połyskująca, mętna. Nazwy rzek w Anglii: *Cann*, *Ken*, *Kent* Ferguson wiąże m.in. z celtyckim *can* ‘biały, jasny, czysty’, a z celtyckim *glas* ‘niebieski bądź zielony’ — nazwy rzek w Szkocji *Glass* i w Niemczech *Glatt*; z korzeniem stwniem. *hlutar* > *lauter* ‘czysty’ — nazwy na terenie Niemiec: *Hlutr(aha)* w zapisie z VII wieku i *Lauter*, *Luder*, *Lutter*. Z niem. *schwarz* ‘czarny’ pochodzą nazwy rzeczne *Schwarzau*, *Schwarzbach*; celtyckie *tamëssa* ‘ciemny’ funduje nazwę *Thames* (*Tamiza*). Dodajmy polskie: *Biała*, *Białka*, *Czernica*, *Rudawa*, *Błszczyzna* > *Pszczyna*. Pozostałe (5) nazwy odnoszące się do dźwięków wydawanych przez wody rzeki, (6) nazwy charakteryzujące źródło rzeki, sposób jej powstania, np. skutek zlania się dwu lub więcej potoków, (7) nazwy określające rzekę jako granicę lub jako ochronę/obronę — Ferguson tylko sygnalizuje.

Przedstawiona klasyfikacja jest warta przypomnienia choćby dlatego, że olbrzymia część zawartych w niej nazw rzecznych to tzw. wodne słowa, *wasserwörter*, czyli nazwy derywowane od podstaw nazywających i charakteryzujących ‘wodę’. Wiąże się z tym ciekawe zjawisko. Otóż wielkie rzeki — wielkie obiekty, jak piszą onomaści — nazwano po prostu rzekami (powiedzielibyśmy dzisiaj: *Rzekami przez wielkie Rz*), co oznacza, że odpowiedni rzeczny apelatyw, czyli nazwa pospolita, został użyty jako nazwa własna (*nomen proprium*). Taka proprializacja mogła być wynikiem operacji mentalnej wprowadzającej kategorię określoności i odniesienie do obiektu, który być może najdoskonalej realizował wyobraże-

<sup>25</sup> Zob. J. Rozwadowski: *Studia nad nazwami wód słowiańskich...*, s. 260, a także: *Nazwy geograficzne Śląska*. T. 9. Red. S. Sochacka. Opole 1999, s. 157—158, gdzie czytamy: „Najbardziej prawdopodobna jest podstawa pie. \**ad-ra*: \**ad-* ‘tok wodny’, por. *Adriatyk*, *Adria*, por. też rdzeń \**uod-* // *uēd-* // *ud-*, który miał wariant z *-r-*: *uodr-* // *uēdr-* // *udr-* i oznaczał wodę. [...] *-r-* jest w polskim wyrazie *wiadro*, germ. *weter*, a później niem. *Wasser*”. Ibidem.

nia o rzece, był najważniejszy, największy na danym terenie. Oto przykłady wykorzystujące rdzenie i nazwy rzek omówione w poprzednim podrozdziale. Ie. *\*rei* ‘być w ruchu, płynąć’ (apelatyw, jak w pol. *rzeka*) > *Rhine/Reihn* ‘Ren’, *Rhône* ‘Rodan’. Ie. *\*d<sup>h</sup>en* ‘wprawić w ruch’ (apelatyw, jak w oset. *don*) > *Don, Dniestr, Dunaj*. Ie. *\*sreu* ‘płynąć’ (apelatyw, jak w pol. *strumień*) > *Seret, Srawa*. Chyba trzeba by tu też zaliczyć ie. *\*b<sup>h</sup>eg<sup>u</sup>* ‘biec skądś, wybiegać’ (apelatyw, jak w germańskim stisl. *bekkr*) > *Bug* oraz ie. *\*neyd-* (nie znamy apelatywu, przypuszcza się, że istniał w językach celtyckich<sup>26</sup>) > *Nida*. Widzimy, że w nazwach starych: Renu, Rodanu, Donu, Bugu, Nidy, wykorzystano czysty rdzeń bez żadnego sufiksu (*d* w pol. *Rodan* już z łacińskiej modyfikacji), nie doszło więc formalnie do żadnej zmiany podczas przekształcania nazwy z pospolitej na własną, semantycznie zaś doszło do „ujednostkowania” odniesienia nazwy. Maria Biolik obserwująca podobne zjawisko w przykładach nazw wodnych dorzecza Pregoty określa tego typu nazwy mianem „utożsamiające”. Pisze:

Mogą być prymarne, równe wyrazom pospolitym określającym ciec: *woda, mleko, ślina, rosół, flegma, posoka, wilgoć* [...] *\*Alē, \*Alnā*, dziś *Łyna*, por. pie. *\*el-/\*ol-* ‘płynąć, ciec’ [...] *Dadaj*, pruskie *\*Dadajs*, por. pruskie *dadan* ‘mleko’<sup>27</sup>.

Badania hydronimii w XX wieku, choć potwierdzają przewagę nazw rzecznych zawierających charakterystykę wody (płynącej), pokazały jednak, że w procesach nazewniczych aktywne były wcale nierzadko i inne skojarzenia. W.N. Toporow i O.N. Trubaczew<sup>28</sup>, charakteryzując nazwy rzeczne pochodzenia bałtyckiego na terenie górnego Podnieprza, wymieniają wprawdzie jako najczęstsze podstawy onimizacyjne: najpierw *pekma*, czyli nazwy pochodzące od słów nazywających ‘rzekę’, dalej *\*up/\*ap-* ‘rzeka’, *\*ak-* ‘źródło’, *\*ved-/\*vad-* ‘woda’, *\*merk-/\*mark-* ‘mokry’, ale podają również inne, takie jak: *\*ner-/\*nar-* ‘zgięcie’, *\*daub-/\*daubur-/\*dubur* ‘wglębenie, wklęsłość’, *\*berž-/beržin-* ‘brzoza’, *\*nat-/\*not-* ‘pokrzywa’, *\*stab-* ‘kamień’, *\*gelž-* ‘żelazo’. Inni badacze, analizujący też nazwy

<sup>26</sup> Z. Babik: *Najstarsza warstwa...*, s. 183.

<sup>27</sup> M. Biolik: *Typy semantyczne nazw wodnych dorzecza Pregoty z terenu Polski*. W: *Hydronimia...*, t. 1, s. 54.

<sup>28</sup> В.Н. Топоров, О.Н. Трубачев: *Лингвистический анализ гидронимов Верхнего Поднепровья*. Москва 1962. Сутowane rdzenie zamieszczone na mapie dołączonej do książki: Карта 8. *Лексические изоглоссы балтийской гидронимии Верхнего Поднепровья*.

nowsze, z tzw. trzeciej, nawet czwartej warstwy<sup>29</sup>, zwracają uwagę, że w myśleniu o rzece i konceptualizacji odpowiadającego jej pojęcia aktywne były i inne poza wodnymi skojarzenia metaforyczne: z charakterystyką koryta, z kamiennym dnem (por. pol. *Kamienica*, *Kamienna*), z roślinnością: *Brzeźnica*, *Dąbrówka*, *Lipnica*, a wiemy też, że ze zwierzętami (por. pol. *Wieprz*, *Bóbr*, *Biebrza*, *Cyranka*, *Kaczka*<sup>30</sup>). Zatem za bliższą stanowi dzisiejszej wiedzy onomastycznej klasyfikację semantyczną nazw rzecznych trzeba uznać np. podaną sto lat po Fergusonie klasyfikację Ewy Bilut, która wymienia: (1) nazwy kinetyczne (ruch wody: *Bystry Strumień*, *Leniwka*), (2) nazwy akustyczne (dźwięk wód: *Huczawa*, *Pluskówka*, *Sumiaca Woda*), (3) nazwy lustrzane (lustro wody: *Wetna ‘fala’*, *čečena ‘fala morska’*), (4) nazwy minerałowe (*Słona*, *Kwas*, *Żelazna Woda*), (5) nazwy termiczne (*Cieplucha*, *Studzieniec*, *Zimna Woda*), (6) nazwy zapachowe (*Śmierdziucha*, *Pachniączka*), (7) nazwy florystyczne (*Szuwarka*, *Trzciana*, *Szczawik*), (8) nazwy faunistyczne (*Wyderka*, *Czajka*), (9) nazwy gruntowe (*Kamienny*, *Glinna Rzeka*, *Wapienica*) i inne pochodzące od (10) nazw kulturowych, a nawet (11) nazw przemysłowych.

Sumując, trzeba powiedzieć, że w językowej interpretacji przebijającej z nazw własnych — podobnie jak z nazw pospolitych — rzeka jest dla człowieka przede wszystkim wodą, chyba fascynującą ze względu na jej ruch, przebieg, jest też znanym i z uwagą obserwowanym przezeń elementem natury, tak jak i rośliny, i zwierzęta, i minerały, które z sobą niesie.

<sup>29</sup> Gęstość hydronimicznych warstw w ogóle jest różna na terenie Europy. Z. Gołąb pisze na ten temat: „[...] we Francji i zachodniej części Niemiec (dorzecze Renu) mamy praktycznie dwie warstwy: »staroeuropejską« (ogólnoindoeuropejską) i celtycką; w Niemczech wschodnich są już trzy warstwy: dwie poprzednie i germańska [...]. Na terytorium słowiańskim, szczególnie w dorzeczu Dniepru, znajdujemy [...] »staroeuropejską« (ogólnoindoeuropejską), bałtycką, »iliryjską« lub tracką, słowiańską”. Z. Gołąb: *O pochodzeniu Słowian...*, s. 201. A są to warstwy najstarsze, na nie dopiero nakładają się nowsze warstwy hydronimii z różnych okresów historycznych.

<sup>30</sup> Zob. np. w: D. Kopertowska: *Hydronimy i nazwy hydronimiczne Kielecczyzny*. W: *Hydronimia...*, t. 1, s. 118—140.

## Rozlewiska — językowy obraz rzeki we frazeologizmach i w przysłowia

Trwałość lub zmianę obrazu rzeki zdiagnozowanego na podstawie etymologii nazw pospolitych i własnych spróbujemy sprawdzić, obserwując wybrane frazeologizmy, skrzydlate słowa, przysłowia. Są one na pewno młodsze niż analizowane wcześniej nazwy, posługujemy się nimi na co dzień, często — jak to w idiomach lub innych kliszach językowych — tylko mimochodem zauważając, że mówimy o rzece, bo koncentrujemy się na metaforycznym sensie wyrażenia. Pobieźny przegląd europejskich wyrażen tego typu, w których skład wchodzi wcześniej analizowane słowa nazywające rzekę, pozwala wnosić, że jest to obraz wspólny<sup>31</sup>.

Przede wszystkim: rzeka to woda. Wprawdzie rzadko jest to w języku przedstawione tak dosłownie jak w czeskich derywatach od słowa czes. *řeka* ‘rzeka’: *nařéknót* (*zem je nařékla = napojena vodou; nařékl = zmokl do niti* ‘przemókł do ostatniej nitki’), *nařyknut* ‘nasiąknąć wodą (o ziemi, o ziemniakach)’, oraz łac. *rigāre* = czes. *zavodňowati*, pol. ‘nawadniać (teren, ziemię)’<sup>32</sup>, za to bardzo często metafora ta jest widoczna w idiomach. Czynność nieużyteczną, niepotrzebną przyrównuje się metaforycznie do uzupełnienia pełnej wody rzeki w wodę: *Porter de l'eau à la rivière* ‘lit. nosić wodę do rzeki’ (ale po pol. *Nosić drzewo do lasu*). *Don't cross the brook for water* ‘lit. nie przekraczaj strumienia, by zdobyć wodę’. Koncept rzeki jako pełnej wody — niepalnej cieczy (przeciwnie: służącej do gaszenia pożaru) — znalazł odzwierciedlenie w powiedzeniu znanym od starożytności, a potem w narodowych wariantach, deprecjonującym niezbyt rozcigniętą osobę: *Wariat! Wiśla się pali!*, lub odnoszącym się do osoby dokonującej niemożliwego: *Tiberim accendere nequaquam potest. Er hat den Rhein und das Meer angezündet. To set the Thames on fire* ‘lit. wykonywać niemożliwą czynność: podpalać wodę w Tybrze, Renie, Tamizie’).

<sup>31</sup> Dobór frazeologizmów — jeśli nie podano inaczej — na podstawie własnej kompetencji, źródeł internetowych oraz słowników: D. Radziejewski: *Angielsko-polski słownik przysłów, powiedzeń, aforyzmów i cytatów*. Włocławek 1998; D. Wolfram-Romanowska, P. Kaszubski, M. Parker: *Idiomy polsko-angielskie. Polish-English Idioms*. Warszawa 2002; L. Zaręba: *Frazeologiczny słownik języka francuskiego*. Warszawa 1973; W. Friedrich: *Moderne deutsche Idiomatik. Alfabatisches Wörterbuch mit Definitionen und Beispielen*. München 1976.

<sup>32</sup> Przykłady z V. Machek: *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha 1971.

Po drugie: RZEKA TO WODA W RUCHU. Ruchu tego nie można zatrzymać: *On n'arrête pas une rivière qui déborde* 'nie zatrzyma się rzeki, która wystąpiła z brzegów'; nie trzeba wspomagać: *Don't push the river* (*Nie pchaj rzeki, sama płynie*). Być może najczęściej powtarzanymi skrzydlatymi słowami metaforycznie ujmującymi ruch rzeki jako pociągający za sobą przemijanie jej nurtu, a metaforycznie: przemijanie wszystkiego — są przypisywane Heraklitowi oraz tłumaczone na kolejne języki (może niekiedy i sztucznie): *On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve* / *Nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki* / dolnołużyckie: *Njekupaš se dva raza v samskiej řece* / słowackie: *Dvakrát nevstuپیš do tej istej/rovnakej rieky* / kaszubskie: *Dwa razë do ti sami wòdë sã nie włòžò*<sup>33</sup>. Tu też trzeba by zaliczyć temuż autorowi przypisane *Wszystko płynie*, używane nawet bez znajomości greki w niby-oryginalnej formie: *panta rei*. Do ruchu rzeki metaforycznie odnoszą się także polskie i niemieckie idiomy nazywające dzianie się czegoś (sprawy, zdarzenia): pol. *być w toku, sprawa w toku, rozmowa w toku*, związane z apelatywami *tok, potok* (wariantem jest porównanie do drogi, traktu, także kojarzonych z ruchem: *być w trakcie*) i niem. *im Fluß sein* 'lit. być w rzece; być w trakcie', *wieder in Fluß bringen* 'przywrócić do bycia w toku, do dziania się'/*wieder in Fluß kommen* 'nabrać tempa w ruchu'<sup>34</sup>. RZEKA TO RUCH WODY MOGĄCY SŁUŻYĆ DO MIERZENIA CZASU: *Wiele wody upłynęło w Wiśle* / *A lot of water has flowed/passed beneath/under the bridge* 'minęło dużo czasu'. Wymierza też czas natury, wieczności, jak w ang. *A thousand years hence, the river will run as it did*, którego literalne znaczenie 'za tysiąc lat rzeka będzie płynąć jak płynęła' w polszczyźnie nie znajduje odpowiednika: sens trwania natury ponad miarę ludzkiego czasu wyraża się tu przywołaniem obrazu lasu: *Nie było nas, był las, nie będzie nas, będzie las*.

RZEKA TO WODA W RUCHU UKIERUNKOWANYM. Rzeka płynie w jednym kierunku, skądś dokądś, do przodu, w dół: *Zawracanie Wisły kijem; Rzeka w górę nie popłynie*; kaszubskie *Rzéka nie copie sã w tít*<sup>35</sup>. Metaforycznie o konformiście można powiedzieć *mit dem Strom schwimmen* 'płynąć z prądem rzeki', a o osobie prezentującej postawę nonkonformistyczną — po pol., że *płynie pod prąd*, po niem. *gegen den Strom schwimmen*. RZEKA ZMIERZA DO CELU rozumianego bardzo dosłownie: RZEKA PŁYNIE DO MORZA: *Na świętego*

<sup>33</sup> *Západnoslovanské paremiologické dědictví*. Red. E. Mrhačová a kolektiv. Ostrava 2010, s. 160.

<sup>34</sup> Dziękuję Ewie Wawkowej za konsultację dotyczącą znaczenia omawianych frazeologizmów niemieckich.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

Grzegorza idą rzeki do morza; Wszystkie rzeki do morza wpadają; *All rivers run into the sea; En suivant le fleuve, on parvient à la mer; Follow the river and you'll get to the sea*, co w użyciu odpowiada pol. *Po nitce do kłębka*, a literalnie oznacza: 'idąc za rzeką, dotrzesz do morza'.

RZEKA JEST CAŁOŚCIĄ TWORZONĄ STOPNIOWO I SKŁADAJĄCĄ SIĘ Z POŁĄCZONYCH ELEMENTÓW. Połączone, a nawet tożsame są: rzeka i jej źródła: *Z czystego źródła to i czyste rzeki płyną, a z błotnego błotne; Rivers need a spring* 'rzeki potrzebują źródła, za pomocą strumyków rzeki płyną'; *Małe źródła tworzą wielkie rzeki; Les petits ruisseaux font les grandes rivières* (to franc. odpowiednik polskiego: *Ziarnko do ziarnka zbierze się miarka*).

RZEKA JEST CICHA LUB GŁĘSNA; GŁĘBOKA BĄDŹ PŁYTKA. Są to fakty powiązane, co wynika z obserwacji natury i co wykorzystuje się w metaforycznych obrazach porównujących rzeki i ludzi: głębokich i cichych/spokojnych oraz płytkich a hałaśliwych. Kulturowe preferencje są po stronie tych pierwszych: *Wielkie rzeki cicho płyną; Głęboka rzeka nie huczy; Ciche wody są najgłębsze; Still waters run deep*. Ale rzeka jest też tajemnicza, trudna do poznania (jak człowiek). Pozór spokoju ukrywa potężną moc niszczenia: *Cicha woda brzegi rwie; Qua flumen placidum est, forsitan latet altius unda* 'lit. gdzie rzeka jest spokojna, pod spodem jest może wysoka fala'.

Do tych wyobrażeń, które powielają znane już z wcześniejszych dociekań etymologicznych cechy rzeki, frazeologizmy i przysłowia dodają nowe, wyrażające nie tyle charakterystykę rzeki samej w sobie, ile raczej rzeki postrzeganej w jej relacji do człowieka lub też w relacji człowieka wobec niej.

RZEKA JEST DLA CZŁOWIEKA NIEŁATWĄ DO POKONANIA PRZESZKODĄ. Przekroczenie rzeki jest trudne i ryzykowne. *Never swap horses crossing a stream; Nie zmienia się koni podczas przeprawy przez rzekę; Cross the stream where it is the shallowest* 'lit. przejdź rzekę w najpłytszym miejscu'; *Don't celebrate until you are across the brook* 'lit. nie świętuj, nie ciesz się, nim nie przeprawisz się przez rzekę', pol. *Nie chwal dnia przed zachodem słońca*.

RZEKA JEST DLA CZŁOWIEKA NIEBEZPIECZNA. W RZECE MOŻNA UTONĄĆ. *Piękna kobieta jest rzeką, w której toną mędracy* (Seneka Młodszy); *Nie leż w wodę, nie utoniesz; In a great river great fish are found but take heed lest you be drowned* 'w wielkiej rzece wielkie ryby, lecz uważaj, bo możesz utonąć'. RZEKA NISZCZY CZŁOWIEKOWI DOBYTEK: *Femme près de la fenetre, champ près d'une rivière vignes près d'un chemin ont toujours fait de mauvais résultats* 'lit. kobieta przy oknie, pole przy rzece, winorośl przy drodze — to zawsze



źle się kończy'; pol. mniej rozbudowane: *Kto mieszka blisko wody, przygotuj się na szkody*.

RZEKA JEST MIEJCEM ŻYCIA RYB. Rzekę postrzega się jako źródło pożywienia: ryb. *W miałkiej rzece zawsze ryba drobna; En fleuve où manque le poisson, jeter filets est sans raison* 'nierozsądnie zarzucać sieci w rzece, w której nie ma ryb'. Powszechność łowienia ryb w rzece i dobra znajomość różnych jego sposobów sprzyjają korzystaniu z tego motywu w konstrukcjach metaforycznych wyrażających prawdy ogólne na temat ludzkich zachowań oraz ich oceny. Tak jest z opisanym przez Juliana Krzyżanowskiego<sup>36</sup>, znanym w europejskich wariantach od starożytności przysłowiem: *In aqua turbida piscatur uberius / It is good fishing in troubled (muddy) waters / Łowić ryby w mętnej wodzie / W odmęcie ryby najlepiej się łowią*, zawierającym obserwację dotyczącą „mąciwody, który wywołuje korzystną dla siebie sytuację” i osiąga zamierzony cel, mąceniem, burzeniem oglupiając/oślepiając „łowione” ofiary. Inne przysłowia poświadczają dogłębną obserwację wód rzecznych i znajomość zachowań jej mieszkańców, także porównywanych metaforycznie do ludzkich: *Po to szczupak w rzece, aby karpie nie spały; ches. Proto štika v řece/rybnice, aby kapři nedřimali; sło. Preto je št'uka v rybníku, aby kapry nie drzemali; kaszub. Na to Pón Bóg szczëkã stwòrził, żebë karus(k) nie spòł; głuż. Śćuka w haće njeda karpam wòtpońcnyć; dłuż. Śćipjeł w gaśe njedowolijo karpam wòtpocynk*, co zostało w słowniku objaśnione znacznie mniej obrazowo i dramatycznie jako 'społeczność potrzebuje ludzi, którzy innych inspirują'<sup>37</sup>.

Jak widzimy, obraz rzeki utrwalony w europejskich frazeologizmach przekracza granice języków i kultur: jest wspólny, przekazywany chyba nierzadko w tłumaczonych z języka na język przysłowia, skrzydlatych słowach, powiedzonkach. W tym wspólnym obrazie zarysowują się oczywiście pewne odmienności. Można było zauważyć, że w polskich frazeologizmach czasem metafora odwołuje się nie do rzeki, lecz do lasu — widocznie lepiej (?) wpływającego na wyobraźnię naszych przodków. Ale odmienności wynikają też z postrzegania rzeki uzależnionego od klimatu. W polskich przysłowiaach charakterystyczne jest np. przedstawianie rzeki skuwanej lodem i powracającej ze stanu stagnacji do swego naturalnego ruchu, rzeki, która w potocznym wyobrażeniu raz stoi, raz idzie,

<sup>36</sup> J. Krzyżanowski: *Mądrej głowie dość dwie słowie*. T. 2. Warszawa 1994, s. 169—170.

<sup>37</sup> Zachodniosłowiańskie przysłowia i ich eksplikacja w: *Západnoslovanské paremiologické dědictví...*, s. 188.



jak w ludowych przepowiedniach meteorologicznych: *Na świętego Grzegorza idą rzeki do morza; Święty Józef kiwnie brodą, pójdą rzeki na dół z wodą; Gdy zima mocno rzeki lodem ścina, wiele ciężarnych mają w ten rok syna*. Francuskie rzeki w przysłowiaach kojarzą się z kąpielą, ze spędzaniem nad ich brzegami chwil odpoczynku i pracy, może szczególnie przez kobiety: *Quand la femme vient de laver à la rivière elle mangerait son mari vivant* ‘lit. kobieta powracająca z kąpeli nad rzeką żywcem pożre swego męża, zrobi na nim wrażenie’, choć i w polskich ludowych tekstach znajdujemy podobne obrazy, jak w cytowanych w lubelskim *Słowniku stereotypów i symboli ludowych*: „W rzece dziewczyna *pierze chusty*, tzn. przygotowuje się do aktu miłosnego [...], wybranemu chłopcu *pierze bieliznę, koszulę* [...]. Pójście z *pieluchami do rzeki* oznacza koniec panieństwa, rozrywek i zabaw [...]”<sup>38</sup>.

Pobieżny przegląd rzecznych frazeologizmów pokazuje, że w porównaniu z pradawnym obrazem rzeki zakonserwowanym w strukturze hydronimów i terminów hydronimicznych w powstałych później związkach frazeologicznych pojawiła się nowa jakość. O ile etymologie (szczególnie starszych warstw nazw rzecznych) wskazują na postrzeganie rzeki w kategoriach natury, o tyle frazeologizmy uwzględniają czynnik cywilizacyjny i prezentują rzekę jako powiązaną z człowiekiem, np. służącą za źródło pożywienia (ryby), wykorzystywaną jako miejsce kąpeli, zabawy, pracy (pranie). Oczywiście, tę surową tezę należałoby potwierdzić badaniami licznych języków, a także frazeologizmów zawierających inne słowa niż podstawowe terminy hydronimiczne, które tu wzięto pod uwagę.

## Starorzecza i główne koryto — archaiczna i prototypowa konceptualizacja rzeki

Dotychczasowe wnioski z obserwacji apelatywów nazw własnych i frazeologizmów powtarzają to samo: rzeka to przede wszystkim woda i ruch. Te składniki semantyczne można uznać za prototypo-

<sup>38</sup> *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. Koncepcja całości i redakcja J. Bartmiński, zastępca redaktora S. Niebrzegowska-Bartmińska. T. 1: *Kosmos*. Cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*. Lublin, 1996; cz. 2: *Ziemia, woda, podziemie*. Lublin 1999; cz. 3: *Meteorologia*. Lublin 2012; cz. 4: *Świat, światło, metale*. Lublin 2012. Przykłady przysłów meteorologicznych z części 2. — s. 335, 354; cyt. — s. 352.

we (centralne) dla znaczenia słów nazywających rzeki, a więc i dla konceptualizacji samego pojęcia, a etymologiczne analizy pokazały też, że są to składniki stare, archaiczne. Czy można próbować dotrzeć do najstarszej, pierwotnej postaci oraz struktury pojęcia rzeki, a może wody w jej różnych przejawach?

Zadania tego podejmują się Tamaz Gamkrelidze i Wiaczesław Iwanow, próbujący przedstawić wyobrażenia o świecie pradawnych Indoeuropejczyków i wyciągający wnioski na ten temat z analizy starożytnych i współczesnych języków indoeuropejskich<sup>39</sup>. Rekonstruują oni — powiedzielibyśmy dzisiaj — dwa odwieczne i w równym stopniu istotne profile wody<sup>40</sup>, wskazując, iż ‘woda’ należała w pradawnym systemie pojęć indoeuropejskich do dwóch wyodrębnionych dla tego systemu klas: klasy aktywnych obiektów zdolnych do aktywności/działania lub postrzeganych jako takie, tu: ‘woda płynię/ciecze’, oraz klasy przedmiotów „inaktywnych”, nieodpowiednich do działania, tu: ‘piję wodę’<sup>41</sup>. Istnieje między nimi powiązanie, ale i hierarchia.

Typ pierwszy ‘woda płynie/ciecze’ odnosi się do pierwotnego, archaicznego wyobrażenia rzeki, a pierwotnym, podstawowym rdzeniem, który je wyrażał i nazywał, był rdzeń ie. \*Hap<sup>h</sup>- (prościej: ie. \*ap-). On posłużył — piszą autorzy<sup>42</sup> — do zbudowania starożytnych nazw rzeki w: skr. ap- f. ‘woda’, āpas n. ‘ts.’; awest. āfš f. ‘woda’; toch. AB āp ‘woda, rzeka’, het. ḥapa- ‘rzeka’, łac. amnis ‘rzeka’ (z praformy \*ap-ni- lub \*ab-ni-); stirl. ab ‘rzeka’, śrwal. afof ‘rzeka’ < celt. \*abōn f. lub \*abonā. Przynależność rdzenia \*ap- ‘płynąca woda’ do klasy aktywnych form autorzy udowadniają, cytując starożytne kolokacje i konteksty typu awest. āpō tačinti ‘wody płyną/ciekną’, tači- āp ‘cieknąca, bieżąca woda’, w których rdzeń \*ap- występuje z czasownikiem ie. \*tek- odnoszącym się do biegu, szybkiego ruchu (sansk. tākti ‘spieszyć, zdążyć gdzieś’, awest. tačaiti ‘biegnie, zdąża do’, oset. tæxyn ‘leci’, łot. teku ‘biegnę’ i inne). Przypominają też starożytne obrazy

<sup>39</sup> T. Гамкрелдзе, В. Иванов: *Индоевропейский язык и индоевропейцы...*

<sup>40</sup> Profile wody rozumiane za Jerzym Bartmińskim jako „w swoisty sposób dobrane i ustrukturyzowane aspekty, w jakich ujmowany jest przedmiot (fasety), z drugiej zaś — konkretne charakterystyki jakościowe odnoszące się do tych aspektów”. Zob. w: U. Majer-Baranowska: ‘Woda’ — *profile pojęcia w polszczyźnie ludowej*. W: *Profilowanie pojęć. Wybór prac*. Red. J. Bartmiński. Lublin 1993, s. 207—230, cyt. ze s. 215.

<sup>41</sup> Podział na formy aktywne (derywaty na \*-s, \*-os) i inaktywne (derywaty na \*-om, \*-t, i in.) dotyczy wszystkich form rzeczownikowych. T. Гамкрелдзе, В. Иванов: *Индоевропейский язык и индоевропейцы...*, s. 273.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 670.

poetyckie utrwalające w metaforach obraz pędzących górskich rzek, jak frazy z *Rigwedy*, w których przyrównuje się górskie rzeki do wyrzwywających się na wolność dzikich koni, i w tym kontekście przytaczają nazwy własne rzek zbudowane na rdzeniach o znaczeniu ‘koń’, jak lit. *Ašvā*, *Ašvijā*. Prowadzi to autorów do stwierdzenia, że w praepoce Indoeuropejczycy zapewne znali „szybko niosące się górskie wody”, co może być pewnym tropem pomocnym w ustalaniu kolebki Indoeuropejczyków, ale w naszych rozważaniach jest najbardziej istotne jako stwierdzenie pośrednio wskazujące, iż górski strumień, górski potok mógł być podstawą pierwotnego indoeuropejskiego wyobrażenia rzeki. Poza wskazanymi przez Gamkrelidzego i Iwanowa dowodami — o „górskości” tej najstarszej prototypowej rzeki mogłyby też przekonywać domniemana etymologia starego grec. *ποταμός* (zob. s. 7)<sup>43</sup>. Trzeba jednak przyznać, że więcej argumentów przemawia po prostu za istnieniem pradawnej opozycji: **woda w ruchu** (*bieżąca* ‘lit. biegnąca’) — **woda stojąca**. Krzysztof T. Witczak przeprowadza np. dowód na to, że starocerkiewnosłowiańska nazwa *vapa* ‘jezioro’ została utworzona za pomocą przedrostka o znaczeniu „prywatywnym” (tu: brak czegoś/pewnej cechy, por. w polskim *u-bogi* ‘pozbawiony bog-a-ctwa’) od podstawy nazywającej wodę w ruchu *\*ap-*. Zatem jest świadectwem konceptualizacji ‘jeziora’ jako ‘wody pozbawionej ruchu’. Autor postuluje istnienie:

[...] dwóch osobnych, choć pokrewnych archetypów: (1) pie. *\*h<sub>2</sub>ep-* f. ‘rzeka, woda, każda płynąca woda’ (skąd po zaniku spółgłoski laryngalnej *\*ap-*) oraz (2) pie. *\*h<sub>2</sub>ue- h<sub>2</sub>p-* (lub *\*h<sub>2</sub>ue-h<sub>2</sub>ep-*) f. ‘staw, jezioro, ogólnie każda woda stojąca’ (skąd po zaniku spółgłosek laryngalnych *\*uāp-*). Pierwszy rekonstruowany archetyp, oznaczający ‘wodę w ruchu’ [...], stał się — według mojego przekonania — podstawą słowotwórczą dla drugiej praformy indoeuropejskiej, którą utworzono poprzez dodanie przedrostka pie. *\*h<sub>2</sub>ue-* o znaczeniu prywatywnym. Archetyp *\*h<sub>2</sub>ue-h<sub>2</sub>p-* (lub *\*h<sub>2</sub>ue-h<sub>2</sub>ep-*) oznaczał zatem pierwotnie ‘wodę niepłynącą, pozbawioną ruchu, wodę stojącą’ i już w dobie indoeuropejskiej stał się określeniem ‘stawu, jeziora, bezodpływowego zbiornika wodnego’ [...]<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Pasuje to także do opartej na analizach słownictwa koncepcji W. Brandensteina, zgodnie z którą pierwsza indoeuropejska migracja „odłączyła przodków europejskiego odgałęzienia Indoeuropejczyków od azjatyckiego, tj. aryjskiego. Europejskie odgałęzienie mianowicie wyruszyło z pierwotnie kamienistego i górzystego stepu na tereny w miarę bagniste”. Por. Z. Gołąb: *O pochodzeniu Słowian...*, s. 172.

<sup>44</sup> K.T. Witczak: *Starocerkiewnosłowiańskie „vapa” ‘jezioro’ w świetle etymologii*. W: *Studia Borysiana. Etymologica. Diachronica. Slavica*. Red. M. Jakubowicz.

Do pewnego stopnia przeciwieństwem, a właściwie uzupełnieniem archaicznego wyobrażenia ‘wody w ruchu’ był typ wyrażany inaktywnymi formami i odpowiadający formie w zdaniu: *Piję wodę*, który odnosił się do pierwotnego postrzegania wody jako życiodajnego płynu. Zarówno T. Gamkrelidze i W. Iwanow, jak i C.D. Buck uważają, że w funkcji wyrażania tego znaczenia pierwotnym był rdzeń *\*uotʰ-or-tʰlʰ*, *\*uətʰ-*, *\*ut-* (zwłaszcza: Gamkrelidze, Iwanow, 671) oraz *\*wedōr*, *wodōr*, *\*uden-* (C.D. Buck, 35); por. skt. *udan*, het. *watar*, grec. *ὕδωρ*, gockie *watō*, ogólnosłowiańskie *voda*. Drugim, mniej rozpowszechnionym, częściej też występującym w znaczeniu ‘płynąca woda’, czyli ‘rzeka’, był rdzeń: *\*ekʰlʰo-*, *\*ek-* (Gamkrelidze, Iwanow, 671), *\*akʷa-* (C.D. Buck, 35 i 43), jak w łac. *aqua*. Typowy starożytny kontekst i jednocześnie zdanie minimalne wyrażające ten profil wody to cytowane przez Gamkrelidzego i Iwanowa hetycokie *uatar eku* ‘wodę pić’.

Wywody na temat podstawowego podziału wód zaprezentowane w pracy radzieckich badaczy skłaniają do wyciągnięcia wniosku, że w indoeuropejskich nazwach wody ujawniają się dwa profile tego pojęcia, które powstały na skutek przyjęcia przez obserwatora i konceptualizatora dwóch różnych punktów widzenia. Jeden to punkt widzenia człowieka, który obserwuje nurt bieżący/biegnący rzeki i być może jest zafascynowany jej naturalnym ruchem (praktycznie go zresztą wykorzystuje), drugi to punkt widzenia człowieka, który wodę pije i dzięki temu utrzymuje się przy życiu. Rozróżnienie między dwoma profilami nie jest bardzo wyraziste, o czym przekonują cytowane wielokrotnie przykłady nazywania ‘rzeki’ ‘wodą’, ‘wody’ ‘ruchem, czyli rzeką’, i co wcale nie wydaje się dziwne, gdy pomyślimy, że rzeka przecież dostarczała człowiekowi wodę, m.in. pitną, i w praktyce życia codziennego dwa profile pojęcia musiały mieć rozmyte granice. Co więcej, dane językowe pokazują, że woda wy-

---

Warszawa [w druku]. Autor przytacza też inne opinie potwierdzające zaakceptowanie przez indoeuropeistów interpretacji znaczenia omawianego rdzenia ie. *\*ap-* jako ‘woda w ruchu’: „Rozważania nad pierwotną semantyką grupy leksykalnej, określającej ‘rzekę’ lub ‘wodę’ (np. stind. *ap-* f. ‘woda’, stprus. *ape* f. ‘rzeka’), przeprowadzili uczeni anglosascy, którzy doszli do następujących konkluzji: »\*h<sub>2</sub>eP- (the labial appears sometimes voiced, sometimes voiceless) is preserved as ‘river’ in a number of languages, more generally as ‘water’ in others [...]. The combination of attested meanings suggests an original ‘living water’, i.e. ‘water on the move’« (Mallory, Adams 2006: 126 [J.P. Mallory, D.Q. Adams: *The Oxford Introduction to Proto-Indo-European and the Proto-Indo-European World*. New York 2006 — A.N.]” i oraz stwierdza: „Przychylam się w pełni do stanowiska anglosaskich badaczy, że pierwotne znaczenie archetypu *\*h<sub>2</sub>ep-* powinno być odtwarzane jako ‘woda płynąca, woda bębąca w ruchu’”.

dawała się elementem świata przejawiającym się w naturze w częściowo odmiennych, w częściowo możliwych do utożsamienia postaciach, i to zarówno w sferze makro-, jak i mikrokosmosu. Nawet gdybyśmy ograniczyli się do obserwacji nazw akwenów naturalnych, a więc do bezpośredniego przedmiotu naszych analiz, zobaczylibyśmy, że przynajmniej do pewnego stopnia utożsamiano obszary wodne, obszary błotne, obszary wilgotne. Z tego powodu nazwy dużych rzek, mórz, nawet bagnistych torfowisk mogły powstawać od tych samych rdzeni: irl. *riasc* ‘bagno’, *rīan* ‘morze’ i pol. *rzeka* z < \**rei-* (Pokorny, 330). Znane nam nazwy własne morza i jeziora pol. *Bałtyk*, *Balaton* objaśnia się jako pochodzące od \**bālt-* > pol. *błoto*. C.D. Buck (35) wskazuje, że stang. *meer* (por. pol. *morze*, łac. *mare*) rzadko oznaczało ‘morze’, a najczęściej ‘jezioro’. Gamkrelidze i Iwanow (673) wymieniają stare hetyckie *aruna* używane w znaczeniu ‘morze’, ale i ‘wielkie jezioro’ < \**er-/or-/r-* ‘wstawać, wzdymać się’, i wiele innych. Zjawisko utożsamienia rozmaitych „wód” ma jednak znacznie szerszy zasięg. Przekonują o tym przykłady pokazujące wykorzystanie tych samych rdzeni do nazwania ruchu wód rzecznych (po ziemi) oraz ruchu wód deszczowych (w kierunku z nieba na ziemię); por. pol. *struga* ‘rzeczka’ i *strugi deszczu*; franc. *fleuve* ‘rzeka’ i *pluie* ‘deszcz’ pochodzące z jednego \**b<sup>h</sup>leuH-*. Przekonują o tym liczne nazwy płynów ustrojowych człowieka lub czynności fizjologicznych, w których dochodzi do utożsamienia rzeki i czegoś, co płynie w ciele człowieka lub z niego wypływa: \**sreu-* > niem. *Strom*, pol. *strumień*, *srać*, \**b<sup>h</sup>leuH-* / \**pleu-* > łac. *fluvius*, pol. *pluć*; \**rei-* > pol. *rzeka*, scs. *izrojǔ* ‘ejakulacja’ (Pokorny, 331). Trzeba tu dodać także nowe utarte bądź poetyckie metafory konceptualnie oparte na tym utożsamieniu: *potok słów* i termin z łac. *logoremia*, *potok łez*; *rzeka podskórna* ‘o krwi’ itd.

Studiując podane przykłady, można chyba dokładniej zrozumieć, że pradawne postrzeganie rzeki było związane z traktowaniem jej jako jednego z wielu różnych przejawów wszechobecnego elementu makro- i mikrokosmosu: wody. Towarzyszyło temu zapewne holistyczne ujmowanie rzeczywistości jako całości i jedności przenikających się elementów niemających wyraźnie zarysowanych granic; człowiek wraz ze swymi „płynami” był tej całości częścią.

## Ujście. W stronę kontekstów

Pytanie, które powinno paść w końcowej części tych wywodów, dotyczy związku między wyobrażeniem/interpretacją rzeki zawartą w językach indoeuropejskich (tu w skromnej reprezentacji) i funkcjonowaniem rzeki w kulturze, rytuałach, literaturze — jako symbolu, motywu, toposu. Kulturową symbolikę rzeki streszcza za słownikami symboli kulturowych w najnowszym artykule Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska:

**Rzeka** w *Słowniku symboli* Kopalińskiego<sup>45</sup> symbolizuje: przeszkodę, barierę, powódź, niebezpieczeństwo, wtargnięcie, najazd, stratę, strach, potwora, przewrotność, niebiańskiego wysłannika, łaskę Bożą, zejście do piekieł, wyrocznię; pomoc, obronę; wschód Słońca, życiodajne Słońce, urodzaj (z nawadniania gruntów), przemożną potęgę, siłę; ruchomą drogę; twórcze moce Natury, życie i śmierć, zasadę żeńską, płodność, odrodzenie, zmartwychwstanie; wychnienie, radość, pokój, bezpieczeństwo, bogactwo; czas, nieubłagany upływ czasu, zapomnienie (KopSsym, 415). W *Leksykonie symboli* Oesterreicher-Mollwo<sup>46</sup> rzeka pozostaje w ścisłym związku symbolicznym z wodą: ze względu na jej potoczystość jest symbolem czasu i przemijalności, ale także ciągłej odnowy. Spływanie wszystkich rzek do morza uchodzi za symbol zjednoczenia indywidualności i absolutu, rzeka spływająca z gór w judaizmie symbolizowała niebiańską łaskę; w judaizmie i chrześcijaństwie cztery rzeki wytryskujące ze wzgórza, na którym stoi Baranek, to symbol czterech Ewangelii (HerLek 139). W słowniku Tressidera<sup>47</sup> rzeka uzyskała symboliczne znaczenia upływu czasu i życia, przemiany, a cztery rzeki rajskie, płynące spod drzewa życia na cztery strony świata, są znakiem boskiej energii i pokarmu duchowego, wypełniającego cały wszechświat (TresSsym, 187). W *Słowniku symboli* Biedermanna<sup>48</sup> symbolizuje ruch, drogę, siły natury, urodzaj, niebezpieczeństwo, upływ czasu (BiedLek, 317). W słowniku Cirlota<sup>49</sup> rzeka ma symbolikę ambiwalentną: z jednej strony jest znakiem płodności, z drugiej

<sup>45</sup> W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.

<sup>46</sup> *Leksykon symboli*. Oprac. M. Oesterreicher-Mollwo. Warszawa 1992.

<sup>47</sup> J. Tressider: *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyobrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach*. Tłum. B. Stokłosa. Warszawa 2001.

<sup>48</sup> H. Biedermann: *Leksykon symboli*. Warszawa 2001 (wyd. oryg. — München 1989).

<sup>49</sup> J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Kraków 2012.



zaś — nieodwracalnego upływu, opuszczenia i zapomnienia (CirSsym, 358)<sup>50</sup>.

Widać, że sporą część znaczeń symbolicznych można odczytać jako powiązaną z wcześniej omówionymi skojarzeniami i metaforami stanowiącymi konceptualne motywacje nazw rzek i „rzecznych” wyrażeń frazeologicznych, które odkryliśmy dzięki analizie etymologii, struktury i literalnego znaczenia frazemu. WODA (do picia, nawadniania gruntów) > urodzaj > bogactwo, płodność (> zasada żeńska), coś życiodajne (np. Słońce) > twórcze moce Natury itd. RUCH (płynięcie) > ruchoma droga > przemijanie > upływ czasu i życia. GRANICA > niebezpieczna do przekroczenia, między dwoma światami > zejście do piekieł itd. Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, przypominając zasady przypisywania znaczeń symbolicznych w słowniku etnolingwistycznym, zwraca uwagę, że podczas tego etapu pracy leksykografa etnolingwisty bardzo ważna jest znajomość kodu kulturowego, bez której aktualizacja symbolu jest niemożliwa; symbol jest bowiem konwencjonalny. Autorka podkreśla jednak, że szczególnie w tekstach artystycznych, z natury „podatnych na nowe odczytania symboliczne” daje się zauważyć coś w rodzaju kreatywności zastosowania (może i odczytania) symbolu. „Po Łotmanowsku mówiąc, w tekście istnieje pewna rezerwa, która pozwala symbolowi wchodzić w nowe układy i zmienić się pod wpływem nowego kontekstu”<sup>51</sup>.

Dodajmy, że bywają też teksty artystyczne, które nie tylko twórczo kodują symbol i pozwalają na jego kreatywne odczytanie, lecz nawet dotykają mitycznej, archetypowej postaci symbolu; trudno powiedzieć dzięki czemu, ale można przypuszczać, że dzięki wrażliwemu podążaniu za językiem. Jako dowód przytoczę tu niepozorny, może nieco niepoważny, fantasmagoryczny wiersz Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, który niemal mimochodem uaktywnia archetyp.

Po skośnych górach z papierosem  
i po księżycach, od których mdli,  
wchodzę w świątynię bogini Li,  
która stworzyła świat splunięciem.  
Po świętej rzece Irawadi  
pływają światła w Dzień Zaduszków,

<sup>50</sup> S. Niebrzegowska-Bartmińska: *Ustalenie znaczeń symbolicznych w słowniku etnolingwistycznym*. „LingVaria” 2013, nr 1, s. 128.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 140.

a Li tymczasem leży w łóżku,  
która stworzyła świat splunięciem.  
„Sedes in coelis ridet” — Dawid  
mówi tak w psalmie — sprawdzić można.  
Jakże zazdrozczę ci, bezbożna  
Li, co stworzyłaś świat splunięciem!

*Bal u Salomona* K.I. Gałczyński

Na czym polega uaktywnienie symbolu archetypowego RZEKI w tym utworze? Co mogą dodać do odczytania lub co potwierdzić w odczytaniu tego utworu ustalenia językowe dotąd poczynione?

Podczas lektury, niemal poza naszą świadomością, dociera do nas obraz górskiego potoku albo potężnej rzeki, która wypłynęła z gór: *po skośnych górach*. A może jest to obraz ruchu (\*rei-) w ogóle (*wchodzę*)? Dodajmy do tego obraz smugi dymu (*z papierosem*) imitującej w powietrzu ruch płynącej rzeki, ale dodatkowo — w skojarzeniu z górą/górami — uruchamiającej też inne archaiczne i archetypowe skojarzenie dymu z ogniem/ogniskiem zapalonym na szczytach gór, pagórków jako ofiara i symbol czci dla świętego bóstwa. Do tego dochodzi wyrażone w wierszu powiązanie płynów ustrojowych człowieka (*mdli*), płynów wewnętrznych bóstwa (*splunięcie* — 3 razy), zewnętrznego płynięcia rzeki i pływania po rzece (*po rzece Irawadi płynąją światła*), przy czym dwa ostatnie: *splunięcie* i *płynąją*, wywodzą się — jak pamiętamy — z jednego rdzenia \*pleu-. Być może w kreatywnym odczytaniu symbolu ważne będzie następne (ledwie zasygnalizowane) językowe skojarzenie z deszczem płynącym z niebios: *in coelis* ‘łac. w niebiosach’ > *ciel* ‘franc. ‘niebo’ > *pluie* ‘franc. deszcz z nieba’, również powiązany z ie. \*pleu-. Znajomość kodu pozwala aktywizować symbol. Można więc szukać dalej.

Czym jest rzeka? Język odpowiada: wodą i ruchem. Wody płyną. Piję wodę. Awestyjskie *āpō tačinti*. Hetyckie *uatar eku*. Z tych pierwotnych elementarnych zdań dawno temu zbudowaliśmy prostą i prawdziwą opowieść. Rozumiemy ją i dzisiaj, a niekiedy przeczuwamy jej archetypowy wymiar, może szczególnie wtedy, gdy opowiadają nam ją poeci. W odniesieniu do niektórych z nich można strawestować piękną sentencję prekursora polskich badań onomastycznych nad nazwami rzek Jana Michała Rozwadowskiego: „Poezja jest starą kolebką ludzkości, a jej kołysanie widać w języku”<sup>52</sup>, i powiedzieć: poezja poprzez język kołysze nas w starej kolebce ludzkości.

<sup>52</sup> J. Rozwadowski: *O poezji w języku* (1913). Cyt. za: *Stylistyka polska. Wybór tekstów*. Oprac. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara. Warszawa 1973, s. 201.



Ewa Masłowska

Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk

## Ludowy stereotyp rzeki — zarys struktury

Rzeka ze względu na jej znaczenie dla życia człowieka obrosła w wyjątkowo bogate treści znaczeniowe, wykraczające daleko poza zasięg cech czysto kategoryalnych. Szeroko pojętą semantykę rzeki wyznaczają cechy konotacyjne wynikające zarówno z wiedzy, jak i wyobrażeń o świecie, które za Putnamem<sup>1</sup> przyjęto w literaturze określać mianem stereotypu<sup>2</sup>.

Przedmiotem rozważań będą głównie stereotypy semantyczne, wykształcone w świadomości ludowej<sup>3</sup> na podstawie wierzeń, obrzędów, zwyczajów, których językową egzemplifikację stanowią utrwalone sądy, zakazy, przysłowia bądź nieustabilizowane połączenia czysto semantyczne, niemające wykładników formalnych, a poświadczane w tekstach w postaci powtarzających się motywów.

Strukturę ludowej wizji świata wyznaczają przenikające się wzajemnie elementy wiedzy i wyobrażeń o przedmiocie. Rzeka jako istotny punkt w terenie, wyznaczający granicę terytorium (plan wiedzy), w indoeuropejskiej tradycji kulturowej<sup>4</sup> funkcjonuje jako symboliczna granica między światem żywych i umarłych (plan wy-

---

<sup>1</sup> H. Putnam: *Mind, Language and Reality*. „Philosophical Papers” 1975, vol. 2.

<sup>2</sup> J. Bartmiński: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki* (1). W: *Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej*. T. 3. Warszawa 1985, s. 25—55; J. Bartmiński, R. Tokarski: *Językowy obraz świata a spójność tekstu*. W: *Teoria tekstu*. Red. T. Dobrzyńska. Wrocław 1986, s. 65—82.

<sup>3</sup> Podstawę materiałową stanowiły dane z kartoteki *Słownika ludowych stereotypów językowych* Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

<sup>4</sup> T.V. Gamkrelidze, V.V. Ivanov: *Indoeuropejskij âzyk i indoeuropejcy. Rekonstrukciâ i istoriko-tipologičeskij analiz prajazyka i protokul'tury*. T. 2. Tbilisi 1984, s. 825.

obrażeń o przedmiocie). W wyobrażeniach ludowych *na krawędzi świata są rzeki wielkie, co zamykają świat<sup>5</sup>, raj od czyścica przedziela szeroka rzeka, a na niej wąski most; po obu jego stronach stoją diabli i zrzucają w przepaść dusze idące do raj. Przepaścią tą płynie rzeka ognista i gore wciąż ogniem nieugaszonym* („Wisła” XV, s. 485). Archetyp rzeki-granicy żyje ponadto w wierzeniach o przeprowadzaniu się dusz zmarłych przez rzekę<sup>6</sup>. Wiążą się z tym zwyczaje rzucania kładek na rzekach i strumieniach, aby ułatwić zmarłym przejście na tamten świat<sup>7</sup>. Językową egzemplifikacją tych wyobrażeń stanowią zakazy przenoszenia ciała zmarłego przez rzekę: *jeżeli rzeka rozdziała wioskę na dwoje, to tam i cmentarze są po obu jej stronach<sup>8</sup>*.

Utrwalony w zbiorowej wyobraźni obraz świata, którego kres wyznaczają rzeki, wpłynął na rozwój jej stereotypu. Ma ona wyraźnie dwuznaczny charakter, oscyluje wokół pojęć „życie” i „śmierć”, niekiedy wzajemnie się przenikających. Motyw śmierci stanowi istotny składnik ludowego stereotypu rzeki, co poświadczane jest bogatą egzemplifikacją obrzędowo-wierzeniową. Wątki śmierci w zestawieniu z rzeką powtarzają się też w bajkach, opowiadaniach, pieśniach, balladach, legendach, przepowiedniach, zagadkach, tworząc pewien zwarty typ konotacji, który stanowi językową ilustrację omawianego schematu.

W wierzeniach ludowych związanych z motywem śmierci rzeka jawi się jako siedlisko demonów czyhających na życie ludzkie, zagrożających dobytkowi. Językową postacią tych przekonań stanowią następujące typy powtarzających się kontekstów:

1. W rzece mieszkają boginki, topielce, wodniki (wodnice), rusałki, utopce, wiły, diabły, por. np.: *Miejsca olszyną zarosłe nad rzekami, potokami i strumieniami lubi zajmować diabeł-topielec<sup>9</sup>; [diabła wodnego — E.M.] można także spotkać i w pomniejszych rzeczках || rzekach, potokach, jeziorach [...]<sup>10</sup>; Mama spotkała się z wodnikiem. Szła w nocy szosą i płynęła rzeka, i zobaczyła wodnika, pół-rybę, pół-człowieka<sup>11</sup>; Kiedy dzieci bawiły się nad rzeką, w której mieszkały boginki, te zezłoszczone rzucały na nie uroki<sup>12</sup>*.

<sup>5</sup> K. Moszyński: *Kultura ludowa Słowian*. T. 2. Kraków 1934—1939, s. 603.

<sup>6</sup> Por. „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” III/III/25; „Literatura Ludowa” 1964, z. 2, s. 7.

<sup>7</sup> K. Moszyński: *Kultura ludowa...*, t. 2, s. 603.

<sup>8</sup> „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” III/III/96.

<sup>9</sup> Ibidem, VI/III/221.

<sup>10</sup> S. Dzikowski: *Klechy polskie*. Warszawa 1948, s. 37.

<sup>11</sup> „Lud”, s. 148.

<sup>12</sup> F. Kotuła: *Po Rzeszowskim Podgórzu błędząc*. Kraków 1974, s. 53.

2. Nad rzeką w rokinie mieszka diabeł Rokita: [...] *inni mówią, że on [diabeł — E.M.] nie pod skałą, ale osiadł w rokinie nad rzeką i dlatego nazywa się Rokita*<sup>13</sup>.
3. Topielce/utopce chwytają i topią ludzi w rzekach: [...] *z nadejściem nocy [topielec — E.M.] wychodzi na brzegi i siedząc na nich, czatuje zdobyczy*<sup>14</sup>; [...] *[demony wodne — E.M.] wabią i chwytają, i topią ludzi w rzekach*<sup>15</sup>.
4. Topielec nocą moczy siano na łąkach: *Topielec [...] zawsze ma mokry lewy trok u sukmany [...], chodząc po łąkach leżących nad brzegiem rzeki moczy tym trokiem siano tak, że zgnije. Topi też ludzi, którzy wchodząc do wody, nie żegnają się*<sup>16</sup>.

Ustabilizowaną postacią tych konotacji są niektóre nazwy demonów wodnych: *wodnik, topielec, utopiec*, o przejrzystej strukturze semantycznej, jak też nazwa nadrzecznego diabła *Rokity*.

Połączenia kontekstowe „rzeka + śmierć” realizują się także w powtarzających się różnych źródłach (a więc w utrwalonych typach zdarzeń), w których rzeka występuje jako miejsce zbrodni:

1. Dziewczyna puszcza na rzekę nieślubne dziecko, por.: [...] *wyszła Kasia nad rzekę o chłodzie, i puściła je [dziecię] po wodzie*<sup>17</sup>; *Tam łowiło dwóch rybaków na rzece, Wyłowili dzieciątko w kolebce, I zwołano miejskie panny, zwołano, I dzieciątko, i matkę pytano*<sup>18</sup>.
2. W rzece teściowa topi niechcianą synową/żonę ślepnącego męża, por.: [...] *wżena ta matka [pana] te Kasie utopieją*<sup>19</sup>; [...] *zaś któryś dzień mówi: żono, już wcale nie widze. To dobra, to pódziemmy nad rzekę, tam żeby poszli sobie i posiedzieli, żeby uona go utopiła*<sup>20</sup>.
3. Do rzeki wrzucają trupa zamordowanego: [Ukryto trupa w kanapie i wrzucono do rzeki — E.M.] *Choć w świecie zbrodnia się ukrywa, Miast osiąść na dnie, sofa wciąż pływa*<sup>21</sup>; [...] *gdy przyszedł kominiarz, przedstawili mu całą sprawę i prosili, by zaniósł trupa do rzeki [...]. I poniósł. Przyszedł do rzeki i utopił trupa*<sup>22</sup>.

<sup>13</sup> „Lud”, s. 80.

<sup>14</sup> K.W. Wójcicki: *Klechdy*. Warszawa 1972.

<sup>15</sup> „Łódzkie Studia Etnograficzne” 1962, t. 4, s. 121.

<sup>16</sup> „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” XI/III/15.

<sup>17</sup> O. Kolberg: *Dzieła wszystkie*. Wrocław 1961.

<sup>18</sup> J. Roger: *Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku*. Opole 1976, nr 136.

<sup>19</sup> S. Ciszewski: *Krakowiaczy. Monografia etnograficzna*. Kraków 1884, s. 76.

<sup>20</sup> „Literatura Ludowa” 1964, z. 1—2.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” XI/III/262.

Rzeka występuje też często jako miejsce śmierci:

1. Dziewczyna opłakuje ojca/kochanka/siostrę, którzy utonęli w rzece: *Oto mej matki mogiła, ojciec utonął w tej rzece, Brata zabili na wojnie, Jestem na ludzkiej opiece*<sup>23</sup>; *Śniło się Marysieńce na łóżku leżący, że Jasieńko utonął po rzece płynący*<sup>24</sup>; *Moja rodziniecka marnie wyginęła: Brasiska zabili — siostra utonęła, Brata mi zabili pod Grochowiskami, Siostra utonęła w rzece pod lodami*<sup>25</sup>.
2. Dziewczyna rzuca się do rzeki, uciekając przed niechcianym zalotnikiem: *Wędrowała Zosia przez zielony lasek, Wędrował ci za nią grzeczny młodzieniaszek, Zaczekaj no Zosiu, dam ci na trzewicki, Zosia mu się zlekła, skoczyła do rzycki*<sup>26</sup>; [...] *rzeczka ta po dzień dzisiejszy nosi nazwę Tuja na pamiątkę tej dzielnej dziewczyny, która wolata skoczyć w głębię toni, niż zostać żoną zabójcy Kunika*<sup>27</sup>.
3. Dziewczyna/chłopak rzuca się do rzeki z rozpacz: *Boże! Przyjmij służę twego, Na tym świecie tak marnego. I zachowaj go na wieki... I skoczyła wprost do rzeki*<sup>28</sup>; *Biedna ta dziewczyna [...], co w młodym wieku kochać zaczyna, Nie mam nikogo tu na tym świecie, Wy, rwące fale, wy mnie przyjmiecie. Te słowa rzekła, w przepaść skoczyła. I rwąca fala ciało jej skryła...*<sup>29</sup>.

Bardziej ustabilizowaną formą stereotypowych konotacji wiążących rzekę ze śmiercią są przysłowia, przepowiednie i zagadki. Ze względu na obiegowy charakter funkcjonują one podobnie jak żywe związki frazeologiczne. Por.: *Gdy po wiosennych wezbraniach rzek pokaże się w namule dużo kości [...], to ludzie będą wymierali*<sup>30</sup>; *Gdy pojawiają się czerwone muchy, to ktoś utonie*<sup>31</sup>; zagadka: *trumna cały wiek, wieko jak pół wieku? Rzeka, lód*<sup>32</sup>.

Powtarzający się w pieśniach i wierszach motyw spływających krwią rzek (po wojnach i bitwach), jak i powstałe na jego podstawie metafory (*rzeki krwi młodzieńczej, strumienie krwi* itp.) wiążą się z funkcją strategiczną rzek, które były często miejscami bitew, szlakiem oddziałów powstańczych, a tym samym — miejscem śmierci.

<sup>23</sup> S. Folfasiński: *Polskie zagadki ludowe*. Warszawa 1975, s. 47.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 150.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>27</sup> W. Łęga: *Legends Pomorza*. Gdynia 1958, s. 25.

<sup>28</sup> F. Kotuła: *Hej leluja*. Warszawa 1970, s. 465.

<sup>29</sup> „Literatura Ludowa”, s. 225.

<sup>30</sup> „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” X/III/108.

<sup>31</sup> D. Simonides: *Kumotry diabła. Opowieści ludowe Śląska Opolskiego*. Warszawa 1977.

<sup>32</sup> „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” XVI/III/205.

Por.: *Za górami, ej dziewczyno! Był tam bój nie lada! Krwi młodzieńczej rzeki płyną, głów tysiące spada*<sup>33</sup>; *A ile krwi ludzkiej rzekami spłynęło, tysiące bez wieści w obozach zginęło*<sup>34</sup>; *Słyszałem, jak rzeką szło i chlapało, pluskało — tam zabiyo partyzanta i to jego duch chodził*<sup>35</sup>; *Tam pūod bųorym ryczka, gdzie do Lifńa płynie, tam ksiądz Poniatowski nieszczęśliwie ginie*<sup>36</sup>. Rzeką jako tło działań wojennych, zwłaszcza powstańczych, znana jest również tradycji literackiej, por. *Wierna rzeka*.

Stereotypowe cechy rzeki reprezentujące symbolikę życia, odrodzenia związane są głównie ze sferą wierzeniową i obyczajową.

Jedną z naczelných cech konotacyjnych rzeki, związanych z życiem, jest czystość wody oraz jej moc uzdrawiająca, poświadczona w obiegowych formułach leczniczych, zalecających kąpiel w rzece w okresie Wielkiej Nocy lub Bożego Narodzenia, obyczaj dyngusa oraz wiosenne kąpiele po pierwszym grzmocie. Por.: *W Wielki Piątek, zaczym słońce wyńdzie trzeba, się wykąpać w rzece, aby nie mieć krostów*<sup>37</sup> (licznie poświadczona są analogiczne do tego zalecenia zażywania kąpeli w celu zapobieżenia wyrzutom, febrze, parchom, szkorbutowi, obieraniu nóg); [...] *w okolicach nadrzecznych prowadzą się [chłopczy i dziewczęta — E.M.] zwykle do rzek i tam nurzają*<sup>38</sup>; *Gdy pierwszy raz na wiosnę zagrzmi, parobczaki lecą do rzeki umyć się*<sup>39</sup>.

Z czystością wody wiążą się ponadto liczne zakazy zanieczyszczania rzek: *Do wody nie wolno było sikać, gdyż Pan Jezus wodą z rzeki był ochrzczony*<sup>40</sup>; *Kobiecie po połogu dopóty nie wolno było wychodzić po wodę do rzeki, dopóki nie wywiedzie się w kościele*<sup>41</sup>. W legendzie o stworzeniu świata kania zanieczyściła wodę w rzece, za co Pan Jezus ukarał ją, zakazując pić wody z rzeki do końca świata<sup>42</sup>.

Czystość wody w rzece potwierdzają ponadto powtarzające się w różnych wariantach pieśni. Przeciwstawia się ją wodzie ze stawu, uważanej za brudną: *Nie pij, koniu, w stawie wody, Da i napijesz się w rzyce, Da bo tutaj służewianki, Da i płukały spódnice*<sup>43</sup>.

<sup>33</sup> S. Świrko: *Z pieśnią i karabinem*. Warszawa 1971, s. 265.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 498.

<sup>35</sup> „Lud” 1966, s. 144.

<sup>36</sup> B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski: *Kujawy. Teksty*. Cz. 1. Kraków 1974, s. 188.

<sup>37</sup> „Łódzkie Studia Etnograficzne”, s. 205.

<sup>38</sup> „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” VIII/III/70.

<sup>39</sup> Ibidem, II/III/75.

<sup>40</sup> S. Witkoś: *Bajdy i Moderówka*. Poznań 1977, s. 80.

<sup>41</sup> „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” III/III/26.

<sup>42</sup> Ibidem, VI/III/114.

<sup>43</sup> O. Kolberg: *Dzieła...*, s. 359.

Zalecenia lecznicze oraz zakazy stanowią bardziej sformalizowaną — niż typowe konotacje — postać egzemplifikacji językowej stereotypu, zbliżoną funkcjonalnie, jako powielane wzory, do przysłów, zagadek, przepowiedni.

Symbolika życia przejawia się również w kontekstach związanych z miłością, zalotami. Rzeka występuje stale jako tło zdarzeń miłosnych:

1. Nad rzeką spotykają się i rozstają kochankowie. Por.: *Oj, za rzyką, za rzyką tam jelonek zaryknął. Kazała mi miła przyjść. Jak będzie zygara cztery bić<sup>44</sup>; Pierw żeś ją całował nad rzeką przy moście. A tera się boisz, jakby miała oście<sup>45</sup>; Z tamtej strony rzeki wojok maseruje. A Marysia płace, rączki załamuje...<sup>46</sup>.*
2. Nad rzeką dziewczyna traci wianek: *Paś ja wołki na zielonej łące, A tam za rzeczką, A tyś mi wianeczek podarowała swą rączką<sup>47</sup>.*
3. Nad rzeką wygania dziewczyna wołki/byczki/gęsi, by spotkać się z chłopcem: *A za Bugiem moje byski, za Bugiem, Wcoraj z jednym kochaneckiem, dziś z drugim<sup>48</sup>; Da jak będziesz wyganiała, wyganiała, Wyganiajze bycki, wyganiajze bycki, Da ja ciebie będę cekać z tamtej strony rzeki, z tamtej strony rzeki<sup>49</sup>.*
4. Nad rzeką chłopak pomaga dziewczynie szukać zagubionych kaczek/wołków/koralików, za co dostaje całusa/wianek: *Da chodziłam kole rzeki, da i zgubiłam koralicki, Da zebyś mi je Jasiu znalaz, Da dałabym ci buzi zaraz<sup>50</sup>; A na rzece, na rzece, Paśta panna kaczycze, Przysed do niej Jasicek. Zawrócze mi kacycek; Heruś, heruś kacoze, Zimna woda w jezioze, Zimna, zimna, a cysta, Małaś Kasiu, a pysna. Zimna woda niby lód, Twój buziacek gdyby miód<sup>51</sup>.*

Powtarzalność wymienionych motywów w tekstach (oraz ich wariantach) pozwala uznać je za stereotypowe.

Również erotyczny charakter mają odbywające się nad brzegami rzek obrzędy świętojańskie, podczas których chłopcy i dziewczęta nago skaczą przez ognie, kąpią się w rzece. Motywy obrzędów świętojańskich — poza puszczaniem wianków — nie mają utrwalonych w tekstach postaci. Por.: *Stojała nad brzegiem rzeczki i rzuciła dwa*

<sup>44</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>45</sup> S. Folfasiński: *Polskie zagadki...*, s. 305.

<sup>46</sup> O. Kolberg: *Dzieła...*, s. 257.

<sup>47</sup> „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” IV/III/132.

<sup>48</sup> O. Kolberg: *Dzieła...*, s. 349.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 208.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 224.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 123.

*wianeczki. Oj płyną, płyną, Oj toną, toną! Marysia się smuci, Bo już Jasio jej kochany Do swej jedynej pewnie nie wróci*<sup>52</sup>; *Z tamtej strony rzeki wianek wodą płynie, Oddaj mi go wodifko, bo mnie już nie minie. Myślałaś se Maryś, że pójdiesz za pana, Wysłałaś za biedaka, jaka jesteś sama*<sup>53</sup>.

Z motywem „życie” wiąże się ponadto wierzenie, że tęcza wypija wodę z rzeki, ciągnąc ją do chmur, co w efekcie daje deszcz<sup>54</sup>. Przekonanie to funkcjonuje w postaci powtarzanego sądu: *tęcza pije wodę z rzeki*<sup>55</sup>, ilustrując wspólną dla deszczu i rzeki uogólnioną symbolikę wody — dawcy życia.

Dwa przeciwstawne pojęcia: „życie” i „śmierć”, w niektórych typach konotacji nakładają się na siebie, oddając tym samym archetyp wizji rzeki jako granicy między doczesnością a wiecznością.

Przykładem wzajemnego przenikania się omawianej symboliki są relikty obrzędów związanych z dawaniem rzece ofiar<sup>56</sup>:

1. Aby sprowadzić deszcz, w rzece pławi się dziewczęta i kobiety, por.: „Znane są [...] zwyczaje oblewania przybranej w zieleń dziewczyny wodą lub pławienia dziewcząt i kobiet w rzekach, jeziorach, stawach, praktykowane podczas przedłużającej się suszy”<sup>57</sup>.
2. Do rzeki wrzuca się wrota, furtki, bramki w tym samym celu, por. wywoływanie deszczu: [...] *furtki [...] do wody wynoszo, w rowki jakieś, rzeki, wrota, bramki [...] ji, ji wrzucajo na wode*<sup>58</sup>.

Podobnie obrzęd topienia w rzece Kupajła lub śmierci (zimy) wiąże oba symbole. Zbliżony charakter mają wróżby andrzejkowe i świętojańskie, polegające na puszczaniu listków/wianków na wodę. Los dziewczyny powierzony zostaje biegowi rzeki. Nazwy tych obrzędów: „puszczanie wianków”, „topienie Kupajła”, zachowane w języku jako trwałe połączenia wyrazowe, pozwalają na włączenie ich do stereotypu rzeki.

Związki ze światem nadprzyrodzonym sugerują również konotacje eksponujące magiczne właściwości wody z rzeki, używanej do odczyniania uroków, wróżb, zamawiania chorób, por.: *Kobieta, która umiała zamówić uroki, nabierała do ust wody z rzeki, biegła z nią*

<sup>52</sup> Ibidem, s. 349.

<sup>53</sup> S. Folfasiński: *Polskie zagadki...*, s. 211.

<sup>54</sup> K. Moszyński: *Kultura...*, s. 470.

<sup>55</sup> Por. „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” XIII/III/77.

<sup>56</sup> J. i R. Tomicczy: *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*. Warszawa 1975, s. 121.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 188.

<sup>58</sup> *Etnolingwistyka*. T. 2. Red. J. Bartmiński. Lublin 1989.



szybko do domu chorego i tutaj chlupała ją na człowieka lub bydle. Po chlupnięciu wody szybko szeptała zamówienia<sup>59</sup>; Ażeby gospodyni masło ubiło się prędzej i obficiej, powinna wziąć wody z tego miejsca, gdzie się rzeki schodzą i w tej wodzie robić masło<sup>60</sup>. Bieżąca woda rzeki zabierała ponadto choroby, jeśli wrzucono do niej odpowiednie atrybuty, związane z określoną dolegliwością, np.: *zawiażywało się na nitce lub sznurku tyle węzłków, ile razy febra męczyła chorego, i z tym sznurkiem szło się do rzeki, rzucając go przez głowę do wody*<sup>61</sup>. Powielane formuły zamawiania poszczególnych chorób poprzez rzucanie ich na rzekę utrwalają w języku konotacyjne właściwości magiczne wody bieżącej.

Liczne zakazy kąpeli w rzece *póki nie zakazuje zozula*<sup>62</sup>, *przed pierwszym grzmiotem*<sup>63</sup>, *przed św. Janem*<sup>64</sup> zdają się zaprzeczać cechom czystości wody i jej dobroczynnych właściwości, sugerując niebezpieczeństwo oddziaływania sił nieczystych. Jest to następny przykład nakładania się na siebie symboliki życia i śmierci.

Cechą charakterystyczną kontekstów związanych z życiem jest używanie deminutywnych form rzeki: *rzeczka, rzeczuteńka, rzeczutka* itp., podczas gdy „śmierć” w większości wypadków wymaga użycia formy podstawowej — *rzeka*. Z symboliką życia związane są ponadto określenia oddające spokojny bieg wody: *idzie, ciecze, płynie, struży*. Zdarzenia związane z rzeką mają zwykle charakter ciągły lub powtarzalny, np.: *ciecze rzeczka między ogrody. Poszła dziewczyna zbierać jagody*<sup>65</sup>; *Z tamtej strony rzeczki pasie Jaś koniczki, Pójdę ją do niego, da mi na trzewiczki*<sup>66</sup>; *Biegła nam rzeczka, gdzie bystra wodejka, pod winem, hej pod winem, pod z bielusińkim barwinem. A czym się odkupisz na Dunaj, Marysiu pod winem*<sup>67</sup>.

Konotacyjne cechy przyporządkowane śmierci nie podlegają tego typu ograniczeniom.

Przedstawiony szkic stanowi jedynie próbę rekonstrukcji językowego obrazu rzeki. Bogactwo treści, jakie niesie z sobą rzeka, w kulturze ludowej ulec musiało poważnym ograniczeniom ze względu na brak utrwalonych i powielanych konotacji językowych. Dotyczy

<sup>59</sup> „Literatura Ludowa” 1979, z. 3, s. 55—56.

<sup>60</sup> „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” X/III/99.

<sup>61</sup> S. Witkoś: *Bajdy...*, s. 271.

<sup>62</sup> „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” III/III/89.

<sup>63</sup> *Etnolingwistyka...*

<sup>64</sup> „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” XI/III/4.

<sup>65</sup> F. Kotuła: *Hej...*, s. 331.

<sup>66</sup> „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” X/III/276.

<sup>67</sup> „Literatura Ludowa” 1959, z. 5—6, s. 68.



---

to zwłaszcza sfery wierzeniowo-obrzędowej, tak istotnej w kształtowaniu treści znaczeniowych, które nie zawsze znalazły językowe potwierdzenie, a tym samym nie mogły być w pełni uwzględnione w językowym stereotypie rzeki.



Jerzy Bartmiński

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

## Rzeka w językowo-kulturowym obrazie świata Polaków

### Czym jest językowy obraz świata?

Język jest środkiem komunikacji społecznej i jednocześnie swoistym archiwum historii i kultury narodowej, magazynem wiedzy o świecie. Zawiera mentalną mapę rzeczywistości, będącą wytworem społecznej aktywności poznawczej, aktywności odkładającej się w postaci słów, znaczeń, metafor, frazeologizmów, przysłów itd., tworzących **językowy obraz świata** (dalej: JOS). Pojęcie to stało się w lingwistyce ostatnich lat wyznacznikiem nowego, holistycznego podejścia w badaniu wzajemnych relacji między językiem i rzeczywistością pozajęzykową, i wprowadza do tej relacji trzeci, istotny człon pośredniczący, którym jest język i kultura, a więc w ostatecznym rachunku: człowiek i mówiąca danym językiem społeczność. Wywodzone od etnolingwistów amerykańskich E. Sapira i B.L. Whorfa, z myśli W. Humboldta i prac L. Weisgerbera<sup>1</sup>, a tkwiące korzeniami w *Retoryce* Arystotelesa<sup>2</sup>, pojęcie JOS jest używane w znaczeniu utrwalonej w języku i sposobach użycia języka kompleksowej wiedzy o człowieku i świecie. JOS jest na różne sposoby uwarunkowany kulturowo, subiektywny i naiwny, w którym słońce „wschodzi”

---

<sup>1</sup> Por.: G. Helbig: *Dzieje językoznawstwa nowożytnego*. Tłum. C. Schatte i D. Marciniak. Wrocław 1982 (niemiecki oryginał pochodzi z roku 1973); A. Mańczyk: *Wspólnota językowa i jej obraz świata*. Zielona Góra 1982.

<sup>2</sup> Zob. P.K. Bock: *Word View and Language*. In: *International Encyclopedia of Linguistics*. Vol. 4. Ed. W. Bright. Oxford 1992, s. 248.

i „zachodzi”, rośliny dzielą się na użyteczne lub szkodzące, ptaki na „złowieszcze” i „przyjemne”, woda na nadającą się do picia, „zdrową”, albo nieprzydatną, cuchnącą, gwiazdy „mrugają”, droga „biegnie”, coś jest „zimne”, „ciężkie”, „wysokie” w relacji do miar przeciętnego człowieka. Obraz świata utrwalony w języku nie jest tożsamy z obrazem świata w ogóle, choć pozostaje pod jego oczywistym wpływem: wiedza o świecie podlega ciągłemu procesowi ujęzykowania, tzn. uspołeczniania, utrwalania. W szczególności JOS nie jest tożsamy z obrazem świata przekazywanym przez naukę, jest bowiem potoczną interpretacją rzeczywistości, z punktu widzenia przeciętnego użytkownika języka, oddaje jego mentalność, odpowiada jego punktowi myślenia i jego potrzebom. Przekazywany, wraz z językiem, więc tradycyjny, jest zarazem praktyczny, wystarczający na co dzień. Przy tym jest to często obraz poetycki, obraz świata jakby ożywionego, wrażliwego, czującego, pozostającego w nieustającym dialogu z człowiekiem. „Naiwny” znaczy jednocześnie „antropocentryczny” i „etnocentryczny”, budowany wyraźnie z punktu widzenia człowieka i na jego miarę, podczas gdy naukowy JOS ma charakter selektywny, zobiektywizowany, jest tworzony na podstawie danych, które uzyskuje się często za pomocą sztucznie skonstruowanej aparatury badawczej, a w sposobie przedstawiania wyników poznania — abstrakcyjny. Badacze podkreślają, że JOS silnie wpływa na postrzeganie i rozumienie świata przez użytkowników języka, także na przyjęte przez nich sposoby wartościowania ludzi, zjawisk i rzeczy, a nawet na ich reakcje i zachowania, wyznacza więc ostatecznie człowiekowi — w sensie humanistycznym, mentalnym — miejsce w świecie, a rzeczom świata otaczającego, co będzie nas tu interesować szczególnie — miejsce w życiu człowieka. Językowy obraz świata jest efektem nadawania ludzkiego sensu przedmiotom otaczającego świata.

Wykładnikami ujęzykowania obrazu świata są przede wszystkim wyrazy, jest słownictwo. Słusznie uznaje się je za klasyfikator doświadczeń społecznych, który wyodrębnia i inwentaryzuje (kategoryzuje) elementy rzeczywistości wedle wiedzy i aktualnych potrzeb ludzi. Słownictwo bardziej niż inne elementy języka nieustannie podąża za postępem cywilizacyjnym, odzwierciedla zmiany w życiu społecznym i sposobach konceptualizacji świata. Pojawiają się nowe słowa dla nazwania wynajdywanych przedmiotów użytkowych: *sputnik, komputer, laser, Internet* — i nowych, czy tylko na nowo wyodrębnianych i definiowanych, sytuacji w życiu publicznym: *proces pokojowy, europeizacja i globalizacja, małe ojczyzny, społeczeństwo obywatelskie, prawa człowieka*. Pojawiają się rozróżnienia, których

wcześniej nie było. Sapir zwracał np. uwagę na to, że „w pewnych językach trudno byłoby wyrazić różnicę między *zabić* a *zamordować* z tej prostej przyczyny, że filozofia prawa, która determinuje nasz sposób posługiwania się tymi słowami, nie wszystkim społeczeństwom wydaje się równie naturalna”<sup>3</sup>. Podstawową sprawą jest analiza znaczeń słów, znaczeń traktowanych szeroko, z uwzględnieniem zarówno cech „koniecznych i wystarczających” (tworzących jądro definicji taksonomicznych), jak i — tak zwanych — konotacji kulturowych. Dla ludzi posługujących się językiem polskim *zabić kogo* to nie tylko „spowodować, że ktoś przestaje żyć”, lecz także „postąpić źle”; *woda* to nie tylko „płyn o chemicznym składzie H<sub>2</sub>O”, lecz także „płyn bez zapachu i smaku, niezbędny człowiekowi do życia jako napój, środek czystości itp.”. W znaczeniach słów zawarte są charakterystyki przedmiotów oraz samego podmiotu doświadczającego, jego punktu widzenia, perspektywy oglądu świata, jego systemu wartości<sup>4</sup>. Badania porównawcze ujawniły doniosłe kulturowo różnice w pojmowaniu pozornie ekwiwalentnych słów odpowiadających pojęciom: *wolności*, *ojczyzny*, *pokory*, *doli/losu*, *duszy* — w bliskich sobie skądinąd językach europejskich (jak polski, rosyjski, niemiecki), oraz istnienie swoistych dla różnych kultur słów kluczy, np. nazw gatunków mowy, jak polski *donos*, *kawał* czy *podanie*, australijskie *chiack* — mówienie o kimś czegoś złego w celu wspólnej zabawy, oraz *yarn* — męska pogawędka bez pośpiechu, dla obopólnej przyjemności<sup>5</sup>. Przekład takich słów jest prawie niemożliwy, można tylko, używając swoistego metajęzyka, przybliżyć ich sens w parafrazach.

Społeczne utrwalenie może mieć nie tylko różną formę, lecz także różny stopień, od bardzo niskiego (jednorazowe wyrażenie), po całe teksty, utrwalone i spetryfikowane. Dla lingwisty interesujące są przede wszystkim konwencje społeczne, to, co utrwalone w systemie języka jako *sui generis* instytucji społecznej oraz w uwarunkowanych sytuacyjnie i kulturowo normach wykorzystywania możli-

<sup>3</sup> E. Sapir: *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*. Tłum. B. Stanosz, R. Zimand. Słowo wstępne A. Wierzbicka. Warszawa 1978, s. 61.

<sup>4</sup> Por.: J. Bartmiński, S. Niebrzegowska: *Kognitivnoe opredelenie, profilowanie ponâtej i subiektnaâ interpretacâ mira*. V: *Kognitivnaâ lingvistika konca XX veka. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferenciji. Minsk 7—8 oktjabrà 1997. Čast` pervaâ*. Minsk 1998, s. 4—8; J. Bartmiński, S. Niebrzegowska: *Profile a podmiotowa interpretacija świata*. W: *Profilowanie w języku i tekście*. Red. J. Bartmiński i R. Tokarski. Lublin 1998, s. 211—224.

<sup>5</sup> Zob. A. Wierzbicka: *Język, umysł, kultura*. Wybór i red. J. Bartmiński. Warszawa 1999.

wości systemowych na poziomie komunikacji (dyskursu). Nie mogą jednak zostać pominięte zjawiska ze sfery *uzusu*, czyli konkretnych wypowiedzi „tu i teraz”, warunkowanych sytuacyjnie, mentalnie i aksjologicznie. Dlatego w badaniu językowego obrazu wykorzystuje się trojakiemu typu dane: z analizy systemu językowego, zbierane metodą ankiet i wydobywane z tekstów.

System językowy obejmuje słownictwo i gramatykę. Pozwala on uzyskać wgląd w to, co przyswojone i ugruntowane najsilniej, co wspólne wszystkim mówiącym danym językiem. Taki charakter mają różnice rodzaju gramatycznego, liczby, kategorii żywotności czy osobowości. Ankiety pozwalają uchwycić takie konotacje wyrazowe, które często nie mają jeszcze formalnych wykładników, np. przypisywanie *matce* (definiowanej krótko, jako „kobieta, która urodziła dziecko”, z dołączeniem jeszcze paru cech typu „kochająca”, „czuła”, „szanowana”) także takich konotacji, jak „zapracowana” czy „stanowiąca wzór do naśladowania”, które, jak się okazuje, są już stosunkowo trwale obecne w społecznym polskim obrazie matki. Teksty wnoszą najwięcej cech do charakterystyki obiektu, ale wiele z tych cech ma trwałość względną, ograniczoną do danego gatunku, danego autora, jeśli w ogóle nie są to cechy okazjonalne. Badając teksty, językoznawca różnicuje je pod względem stopnia stereotypizacji na tworzone jednorazowo, niepowtarzalne, oraz używane wielokrotnie, powtarzalne (kliszowane, folkloryzowane).

Rekonstrukcje dokonywane tą metodą są „intensywne”, szczegółowe, z reguły przybierają postać długich eksplikacji. Takie są eksplikacje *słońca* i *księżycy*<sup>6</sup>, *owoców* i *warzyw*<sup>7</sup>, *kota*<sup>8</sup>, z nazw wartości — *lud*, *ojczyzna*, *dom*, *matka*, *wolność*, *prawica* — *lewica*, *tolerancja*, *odpowiedzialność*, *pokora* itp. Rzecz w tym, że potoczna wiedza skumulowana w znaczeniach słów jest na ogół bardzo bogata, nie da się ograniczyć do kilku cech identyfikujących przedmiot, cech „koniecznych i wystarczających” do jego sklasyfikowania.

Zgromadzenie możliwie pełnego zestawu utrwalonych społecznie cech przedmiotu pozwala obserwować, jak operuje się nimi w praktyce, w konkretnych wypowiedziach, których autorzy dokonują operacji wyboru i profilowania. Operacjonalizacja pojęcia JOS dokonywała się w ostatnich latach niejako „w biegu”, tj. w toku

<sup>6</sup> Zob. *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. Koncepcja całości i red. J. Bartmiński. Zastępca red. S. Niebrzegowska. T. 1: *Kosmos*. Cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*. Lublin 1996.

<sup>7</sup> Por. A. Wierzbicka: *Język, umysł, kultura...*

<sup>8</sup> Zob. J. Anusiewicz: *Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki*. Wrocław 1995.

konkretnych szczegółowych badań, obserwacji, analiz, próbnych podsumowań.

Próbę rekonstrukcji JOS w systematyczny sposób, tzn. na pełnym materiale jednej odmiany języka narodowego (polszczyzny ludowej), podjęto w *Słowniku stereotypów i symboli ludowych*, który zaczął się ukazywać w Lublinie od roku 1996, wedle projektu przedstawionego 16 lat wcześniej. *Słownik...* — którego tom pierwszy objął potoczny obraz kosmosu, w tym niebo ze światłami niebieskimi, ziemię i podziemie, łąd, ogień i wodę, kamienie, skały, ciekłe wodne i zbiorniki wody — daje zapis pełnego znaczenia hasła, ukazując je w semantycznej sieci wielostronnych uwikłań. Sieć ta jest odtwarzana za pomocą specjalnego systemu eksplikacji fasetowej, przypominającej rubryki ankiety. Kolejno podaje się pojęcia nadrzędne i podrzędne, nazwy z ich etymologią, ich synonimy. Odtwarza się potoczną językową konceptualizację poszczególnych wy-cinków rzeczywistości, dotyczącą pochodzenia przedmiotu, wchodzenia w kompleksy i kolekcje, opozycje i ekwiwalencje, przypisywania cech, zachowań i funkcji, charakterystyki ilościowej, uwikłania w relacje przyczynowo-skutkowe, usytuowania w przestrzeni i czasie. Słownik opiera się na trzech założeniach: po pierwsze — skupia uwagę na leksyce, na frazeologii i połączeniach słownych (kolokacjach) o różnym stopniu semantycznej stabilności (topika, formuły, idiomy), na tekstach kliszowanych; po drugie — obejmuje teksty zróżnicowane gatunkowo: przysłowia, pieśni, baśnie itd.; po trzecie — sięga po dane pozajęzykowe, niezbędne do odtworzenia językowo-kulturowego obrazu świata, mianowicie po opisy wierzeń i zachowań. Z danych zawartych w tym słowniku skorzystam w tym opracowaniu.

## Woda i „wody” w językowym obrazie świata

Woda ma w polszczyźnie bogatą i wielostronną charakterystykę. Jako wszechobecny żywioł, bezkształtna i ciekła masa, w polskim JOS jest ujmowana, wraz z ogniem, ziemią i powietrzem, jako jeden z czterech podstawowych składników świata; jako środowisko życia ryb i stworzeń pływających, jest przeciwstawiana ziemi i powietrzu, środowisku życia odpowiednio ludzi i ptaków, a temu trójpodziałowi odpowiadają trzy różne sposoby poruszania się oddawane wyrazami: *pływać* — *chodzić* — *latać*, i ich synonimami. Na innej zasadzie



woda jest kontrastowana z ogniem (np. we frazeologizmie *woda i ogień* „o dwóch krańcowych przeciwieństwach”), z krwią (przysłowie: *Krew nie woda*), wódką (przysłowie: *Od wódki częste smutki, a od wody człek zdrowy i młody*).

Cechy przypisywane wodzie znalazły swoje językowe utrwalenie w słownictwie języka polskiego. Wyrażenia takie, jak *wodnisty* „rzadki”, *rozwadniać coś*, *wodolejstwo* „mówienie beztreściowe”, *woda* „pustosłowie” i *łać wodę* „mówić dużo i bez sensu” — eksponują beztreściowość wody; utarte połączenia słowne i frazeologizmy typu: *idzie jak woda*; *dużo wody upłynęło*; *jak z gęsi woda*; *na wodzie pisane*; *czerpać wodę sitem*; *woda, stojąc, gnije* — modelują potoczny obraz wody jako płynu w ruchu; zwroty i wyrażenia: *podać komu szklankę wody, o chlebie i wodzie* — jako płynu niezbędnego do życia.

Najczęstsze epitety wody to *czysta/brudna*, *zimna/ciepła*, *przezroczysta/mętna*, *głęboka/płytką*. Ze względu na pochodzenie: *deszczowa*, *źródłana*, *morska* itp., przyjęte miary wody to: *kropla*, *łyk*, *łyżka*, *szklanka*, *litr*, *kubel*, *wiadro*. Typowe zachowania wody są najczęściej nazywane wyrazami: *płynię*, *ciecze*, *sączy się*, *kapie*, *bulgocze*, *szemrze*, *szumi*, *ryczy*, *kipi*, *wrze*, *paruje*, *wysycha*, *zamarza*, *przelewa się* itp. Najczęstsze i najbardziej istotne użytki z niej robione są określane bogatą serią zwrotów; można ją *czerpać*, *pić*, *gotować*; można nią *myć*, *polewać*, *pryskać*, *skrapiać*; można się w niej *kąpać*, *coś prać*, *coś w niej rozpuszczać*, *topić*, *pławić* itp. itd.

Ale woda występuje nie tylko w formie amorficznego, bezwonnego, bezbarwnego, beztreściowego płynu, lecz także w postaci określonych skupisk czy „zbiorowisk” tej cieczy: *źródło*, *studni*, *rzek*, *stawów*, *jezior*, *mórz* itp. Zbiorowiska te składają się na naturalne środowisko człowieka, jego bliski świat i zyskują wyraziste, do pewnego stopnia zmitologizowane (zwłaszcza w wyobrażeniach ludowych i potocznych) charakterystyki. W potocznym językowym obrazie świata mamy więc cały, bogaty zespół konkretnych wyobrażeń „wód”, z których każde zawiera jakieś elementy specyficzne, nakładające się na zbiór ogólnych cech wody.

W tym zespole konkretnych wyobrażeń i odpowiadających im nazw wyróżniane są miejsca wypływu wody, określane słowami: *źródło*, *krynica*, *stok* i *zdrój*; naturalne cieki małe, jak: *ruczaj*, *struga*, *strumień*, *potok*, i duże — *rzeka*; naturalne zbiorniki wody stojącej — *jeziro* i *morze*.

Zróznicowanie znaczeniowe słowa *woda* na „ciecz” i „zbiornik cieczy” ma konsekwencje formalnojęzykowe w zróznicowaniu odmiany przez liczby: *o wodzie*, jako cieczy, mówi się, używając liczby

pojedynczej: *woda*, *wodzie*, *wodą* itd. (w mnogiej tylko przy swoistym jej potraktowaniu, np. gatunkowym: *wody mineralne*), podczas gdy dla znaczenia drugiego charakterystyczna jest liczba mnoga: *wody stojące*, *wody płynące*, *toń wód*.

W JOS „zbiorowiska wód” są charakteryzowane i różnicowane wedle kilku kryteriów. Rozróżnia się zbiorniki naturalne i sztuczne, zrobione z określoną intencją przez człowieka. Trzem wymienionym zespołom wód naturalnych (*źródło*, *krynica*, *stok i źródój*; *ruczaj*, *struga*, *strumień*, *potok*, *rzeka*; *jezioro i morze*) odpowiadają paralelne zespoły wód „sztucznych”: *studnia*, *ujęcie wody*; *rów*, *kanal*, *fosa*; *staw*, *sadzawka*, *zalew*, *sztuczne jezioro*. Odróżnienie zbiorników sztucznych od naturalnych ma utrwalenie językowe i oczywiste uzasadnienie kulturowe: sztuczne są tworzone z wyraźną intencją, mają z góry utrwaloną funkcję użytkową: *Tam gdzie było źródełko, wykopana jest studzienka, w której woda jest uzdrowiskowa* — mówi jeden z informatorów terenowych. Wody naturalne mogą być pierwotne (*źródła*) w odróżnieniu od nieźródeł, wód pochodnych, wtórnych, jak *potok*, *rzeka*; rozróżnia się ostro wody czyste, wiązane ze źródłami, które są wręcz otoczone kultem, wody mniej czyste i bardzo brudne, jak *kałuża*, *bajoro* (*Kto ma źródło, na co mu pić wodę ze strumyka* — głosi przysłowie); wody stojące, jak *jezioro*, *staw*, oraz płynące, jak *rzeka*, *kanal*; małe lub duże; dalekie (*dunaj*) lub bliskie człowiekowi (*ruczaj*).

Rozróżnia się całościowo traktowane zbiorniki, samą wodę pochodzącą z tych zbiorników bądź znajdującą się w nich. Z punktu widzenia jakości wody, jej przydatności dla człowieka, odróżnia się wodę nadającą się do picia, jak *woda pitna*, od nienadającej się do picia, jak *woda morska*. Najwyżej stawiana jest *woda źródłana*, po gardza się *wodą z kałuży*.

Nazwy zbiorników wodnych — w przeciwieństwie do samej wody — mają dość przejrzystą etymologię, która pozwala odtworzyć kojarzony z nimi pierwotny sens. Najliczniejsza grupa nazw opiera się na właściwościach obserwowalnych wzrokowo, na ruchu wody: *rzeka*, *dunaj*, *ruczaj*, *strumień i struga*, *potok*, *stok*, *źródój* — wszystkie te nazwy kryją w sobie znaczenia „płynięcia”, „toczenia się”, „ruchu”; brak tego znaczenia w nazwach wód stojących — *morze* (pochodzenie podobne jak *moras* „błoto”) i *jeziora* (wiązanego z *jazem* „groblą na rzece”), a także w nazwach *źródło*, *krynica*: *źródło* ma związek z wyrazem *gardło*, czyli otworem, przez który coś przechodzi, przepływa, *krynica* — z wyrazem *skrzynia*, bierze więc początek od cechy kształtu. *Zdrój* ma w swoim znaczeniu etymologicznym utrwaloną cechę ruchu, tyle że nie jedno-

lecz wielokierunkowego, w tym także ruchu do góry, podobnie jak w pokrewnych wyrazach *roić się*, *rojny*, *urojenia*. Zbiorniki sztuczne mają związek etymologiczny z czynnościami *rycia* (*rów*), *kopania* (*przykopa*), *lania* (*zalew*), nazwami stosowanych urządzeń, jak *kanał* (łac. *canna* „rura”), z właściwościami wody, jak *studnia* (pot. *studzić* „ziębić”). Ruch jest właściwy tylko rzece i jej synonimom. Stoi u historycznego początku nazwy i pojawia się — jak zobaczymy — na poziomie znaczeń naddanych, symbolicznych, w poetyckich obrazach rzeki. Stanowi więc bez wątpienia dominantę w językowym obrazie rzeki.

O ile sama woda jest amorficzna, bezkształtna, o tyle zbiorniki mają określone kształty, wymiary i wielkość, uwydatniane są ich części, takie jak *brzeg(i)* i *dno*, *powierzchnia wody*, *fale*, *nurt*, i *głęb*, *głębiny* (*toń*, *tonie*) i *mielizny*. W przypadku *morza* język utrwała dalsze szczegóły związane ze specyficzną budową brzegu, jak pokazuje regionalny *zaparg* „miejsce w morzu, gdzie zaczyna się głębina”. W przypadku wód płynących, cieków — mówi się o *korycie/łożysku*. Wszystkie wody płynące są związane ze *źródłem*, ale o *dolnym* i *górnym biegu* mówi się wyraźnie już tylko w odniesieniu do *rzeki* i *strumienia* (nie *potoku*, *strugi*), podobnie *ujście* ma przede wszystkim *rzeka* wpadająca do morza.

Zróznicowanie wód jeszcze wyraźniej się ujawnia, jeśli idzie o przypisywane im zachowania, stany, procesy i działania. Ograniczając porównanie do najbardziej typowych połączeń, stwierdzamy, że w ludowym, językowo-kulturowym obrazie świata *morze faluje*, *burzy się*, *pieni się*, *szumi*, *cichnie*; *rzeka*, *strumień*, *potok*, *struga* — *płyną* (*ciekną*, *idą*, *biegną*) i *szumią*; *dunaj* i *ruczaj* po prostu *są*, podobnie jak *krynica*, *stok*; natomiast *źródło bije*, *wybija*, *wytryska*, *ciecze*, *wysycha*; podobnie *zdrój*.

Wody (zbiorniki wody) — naturalne, nie sztuczne — podlegają animizacji, a w wierzeniach ludowych — też mitologizacji. Jej narzędziem jest charakterystyka liczbowa, która operuje w przewodzie liczbami magicznymi: 3, 7, 9: z trzech *dunajów/rzek*, wedle lubelskiej pieśni ludowej, biorą wodę do korowają; trzy *źródła*, wedle legendy, wytrysły tam, gdzie pojawiła się Matka Boska; woda z trzech *krynicy* najlepiej służy do czarów, trzy jeziora musi przepłynąć chłopiec, aby dojechać do dziewczyny (ewentualnie dziewczyna do chłopca); za trzema *morzami* stoi zamek *czarnoksiężnika*; trzy *strugi* *biegną* z *rajskiego ogrodu*; coś za siedmioma *rzekami/morzami* „bardzo daleko”; z *dziewięciu źródeł* *czerpano* na *Podhalu* wodę *lecniczną*. Raczej *sporadycznie* pojawiają się też: 2 *źródła*, *strużki*; 6 *źródeł*; 10 *mórz*; 1 000 *rzek*.

Tradycja ludowa wiąże z wodą szereg postaci demonologicznych, m.in.: smoka, węża, topielca i topielicy, panien wodnych.

W językowym obrazie wód zostały utrwalone potoczne, obiegowe wyobrażenia i potoczna wiedza na temat cyrkulacji wody w przyrodzie. Mechanizm przyrody przedstawia się naiwnemu obserwatorowi następująco: woda *bije*, *wybija*, *wytryska* ze źródła albo *spada* na ziemię w postaci deszczu lub rosy; *płyne* rzeką, *wpada* do morza. Skąd się bierze na niebie? Ludowe wierzenia przypisują tęczy właściwość *picia wody* z rzek lub jezior, w południowopolskiej mitologii dokonuje tego *planetnik* zwany też *chmurnikiem*. Skąd się bierze w źródłach, tego do końca nie wiadomo. Ludowa wyobraźnia przyjmuje, że niektóre źródła górskie mają podziemne połączenia z morzem, co znajduje wyraz w nazwie górskiego jeziora *Morskie Oko*. Przeważa jednak inny pogląd, mianowicie że woda źródłana jest wodą głębinową, która wytryska z wnętrza ziemi, z tajemniczego, innego świata, ku górze, na powierzchnię świata ludzkiego, przechodzi z „tamtego świata” na „ten świat”. Między innymi dlatego źródła są w tradycji otaczane atmosferą niezwykłości i świętości, a ich powstanie jest w licznych lokalnych podaniach i legendach tłumaczone interwencją sił nadprzyrodzonych.

Językowy obraz rzeki w języku polskim łączy realizm z widzeniem poetyckim i mitologicznym. Rzeka jest siłą zarazem dobroczynną i niszczącą, żywiołem i spichrzem, granicą i drogą.

Jej rys najważniejszy — ruch wody — jest utrwalony w etymologii i obecny w konotacjach współczesnych. Wyraz polski *rzeka* ma odpowiedniki w innych językach słowiańskich (ros. *rieka*, bułg. *reka*, serbochorwacki *rijeka* itd.) i dalej indoeuropejskich (np. łac. *rivus* „rzeka”, staroind. *ráyas* „tok, bieg”); etymologicznie łączy się z wyrazami *roić się* i *zdrój*, dalej też z czeskimi *řinouti se* „łać się” i ukraińskim *rynuty* „trysnąć, lunąć”. Wspólny tym wyrazom rdzeń *\*ri-* oznacza właśnie „ruch, przepływanie”. Na poziomie współczesnej poezji ta właśnie cecha jest eksponowana, o czym dalej.

Rzeki — jak góry, doliny, wsie i miasta — podlegają indywidualizacji przez nadawanie im nazw własnych. Nazwy te są tworzone od cech fizycznych, np. barwy wody (*Biała*, *Czarna*), od sposobu płynięcia (*Bystrzyca*), temperatury wody (*Chłodna*), jakości łożyska (*Kamienna*), roślinności (*Sitna*, *Trzcinnik*), żyjących w niej istot (*Rakówka*). Zdecydowanie przy tym dominują nazwy rodzaju żeńskiego, podporządkowane rodzajowi gramatycznemu rzeki. Znaczą grupę stanowią nazwy rzek tworzone od nazw miejscowości (*Stężyca*). Nazwy rzek największych, jak *Dunaj* i *Ren*, może *Wisła* — to nazwy „rzeki w ogóle”, zastosowane w funkcji nazw własnych. W lu-

dowej poezji funkcjonują one (wtórnie) jako nazwy pospolite: *Już odjeżdżasz w cudze kraje, przez te wisty i dunaje* — w przyśpiewce mazowieckiej. W tradycji słowiańskiej typowe jest tworzenie nazw etnicznych od nazw rzek: *Połabianie, Wiślanie, Zaodrzanie* itp.

W najstarszych ludowych zagadkach rzeka jest traktowana jako element stabilny, niemal kosmiczny, umieszczany wśród żywiołów tworzących świat: *Ojciec mocny, matka długa, córka wysoka, syn wielki* — to wiatr, rzeka, powietrze i świat. Charakterystyczne jest tu połączenie rzeki, jako żywiołu żeńskiego, związanego z żeńską ziemią i wodą, i z drugiej strony wiatru, jako żywiołu męskiego, traktowanego w wielu wyobrażeniach mitologicznych i poetyckich jako żywioł zapładniający. *Rzeka nóg nie ma, a biegnie, rąk nie ma, a bieży.*

W tradycyjnym obrazie świata jest umieszczana w parze z górą, górami: *za górą, za rzeką, często za siódmą górą, za siódmą rzeką* znaczy „daleko stąd”.

Rozmiary i cechy rzeki są określane fizykalistycznymi epitetami, np.: *długa, wielka, ogromna; szeroka, głęboka, kręta, bystra*; ale wiele przydawanych epitetów stylizuje rzekę na obiekt czujący, przeżywający, podobny w swojej psychicznej naturze do kobiety: *senna, cicha, niespokojna, smutna, ponura, kapryśna.*

W językowym obrazie rzeki utrwała się jej morfologię, to, że ma ona *łożysko i brzegi, źródło i ujście, górny i dolny bieg, dno i powierzchnię, nurt i wiry.*

Eksponowane są dwie czynności rzeki: ruch — *płynie, ciecze, idzie, biegnie, wije się, wpada do morza*, z którym wiąże się jej działania sprawcze: *wzbiera, podmywa i rwie brzegi, żłobi jamy, wylewa, rozlewa się, zalewa, topi, zabiera coś, opada, wysycha* — i wydawanie swoistych odgłosów: *szumi, szemrze, huczy, ryczy* itp.

W językowym obrazie rzeki eksponowana jest cecha obfitości: *rzeka łez, rzeka krwi, rzeka mleka, rzeka wódki* (metafora ta stosuje się do mówienia o płynach występujących zazwyczaj w niedużych ilościach).

Semantykę rzeki wyróżnia silna skłonność do metaforyzacji, podobnie jak *potoku, strumienia, źródła, morza, studni*. Należąc do rzeczy pozostających w kręgu najbardziej elementarnych doświadczeń człowieka, rzeka staje się elementem pomocniczym, zwłaszcza w budowaniu metafor dotyczących ludzkiego życia i jego różnych aspektów. Metaforyczny sens nadają rzece przysłowia: *Wielkie rzeki cicho płyną; Wielkie rzeki z małego źródła idą; Z pomocą strumyków rzeki płyną; Każda rzeka ma swoje łożysko; W miatkiej rzece zawsze ryba drobna; Nie pchaj rzeki, sama płynie; Rzeka w górę nie popły-*

nie; *Wszystkie rzeki do morza wpadają* itp. Rzeka w tych użyciach przyjmuje uogólniony sens toku spraw ludzkich, sens działań zbiorowych, natury wszechrzeczy.

Rzeka pełni funkcję granicy w kilku dających się wskazać płaszczyznach: fizjograficznej, bo oddziela fizycznie dwie części terytorium; administracyjnej, bo wiele podziałów ustanawianych umownie uwzględnia biegi rzeki; poniekąd też etnicznej i kulturowej, jednak w tej ostatniej płaszczyźnie funkcja rozgraniczająca idzie w parze z funkcją łączącą: społeczności ludzkie zwykle lokalizują się po obu stronach rzeki jednocześnie, jak na to wielokrotnie zwracano uwagę. W legendach, podaniach i baśniach rzeka jest traktowana jako granica rozdzielająca kraje, państwa i światy; zarazem jako przeszkoda na drodze, którą muszą pokonywać bohaterowie. Popularnym w folklorze motywem jest przeprawa przez rzekę, w czym zwykle pomagają ludziom nadzwyczajni pomocnicy (św. Krzysztof, Matka Boska i inni).

Wedle licznych przekazów wierzeniowych, rzeka — podobnie jak inne wody i mokradła — jest siedliskiem złych duchów, niebezpiecznych i czyniących ludziom szkody, zapisano wiele ich nazw, z których najważniejsze są *topielice* i *utopce* (na Śląsku), *wodnice* (w Wielkopolsce). Sposobem na przeciwdziałanie ich zgubnemu działaniu było stawianie nad brzegami niebezpiecznych rzek figur świętych. Na południu Polski szczególnie wyróżniona jest figura św. Jana Nepomucena.

W pieśniach ludowych nad rzekami — i nad wodami w ogóle — lokalizowana jest akcja zdarzeń miłosnych (w rzece panna myje nogi, pierze chusty, do rzeki wpada i z wodą płynie wianek dziewczyny), w balladach rzeka jest typowym miejscem śmierci bohaterów. Jest rzeka także drogą, otwierającą świat wolności i przygody, drogą wiodącą na spotkanie chłopca i dziewczyny. Obfitą dokumentację tych funkcji rzeki w polskiej tradycji ludowej i popularnej przynosi *Słownik stereotypów i symboli ludowych* w zeszycie 2. tomu 1. (*Kosmos*).

Utrwalona w etymologii słowa cecha zmienności, ruchliwości wody w rzece znalazła swoje niezwykle potwierdzenie i rozwinięcie w poezji. Jednym z najpiękniejszych utworów, (stanowiących dowód w sprawie) jest wiersz Czesława Miłosza *Rzeki*:

Pod rozmaitymi imionami was tylko sławiłem, rzeki!  
Wy jesteście i miód i miłość i śmierć i taniec.  
Od źródła w tajemnych grotach bijącego spośród omszałych  
kamieni,



Gdzie bogini ze swoich dzbanów nalewa wodę żywą,  
 Od jasnych źródeł na murawach, pod którymi szemrzą poniki,  
 Zaczyna się wasz bieg i mój bieg, i zachwyt, i przemijanie.  
 Na słońce wystawiałem twarz, nagi, sterujący z rzadka  
 zanurzeniem wiosła,  
 I mknęły dębowe lasy, łąki, sosnowy bór,  
 Za każdym zakrętem otwierała się przede mną ziemia obietnicy,  
 Dymy wiosek, senne stada, loty jaskółek-brzegówek, piaskowe  
 obrywy.

Powoli, krok za krokiem, wstępowałem w wasze wody  
 I nurt mnie podejmował milcząco za kolana,  
 Aż powierzyłem się, i uniósł mnie, i płynąłem  
 Przez wielkie odbite niebo triumfalnego południa.  
 I byłem na waszych brzegach o zaczęciu letniej nocy,  
 Kiedy wytycza się pełnia i łączą się usta w obrzędzie.  
 I szum wasz koło przystani, jak wtedy w sobie słyszę  
 Na przywołanie, objęcie, i na ukojenie.  
 Z biciem we wszystkie dzwony zatopionych miast odchodzimy.  
 Zapominanych witają poselstwa dawnych pokoleń.  
 A pęd wasz nieustający zabiera dalej i dalej.  
 I ani jest, ani było. Tylko trwa wieczna chwila<sup>9</sup>.

1980

Ruch wody w rzece staje się podstawą nadania jej funkcji symbolizowania zmienności życia i ludzkiej egzystencji, przemijania; bogactwo wody zaś — staje się symbolem bogactwa i dostojności ludzkiego życia.

---

<sup>9</sup> C. Miłosz: *To, co pisałem. Wiersze*. Wybór, układ i postłowie W. Bolecki. Warszawa 1998, s. 419—420.



*Riverrun*



Krystyna Jakowska  
Uniwersytet w Białymstoku

## Rzeka w wyobraźni psalmistów

Rzeki podnoszą się, Panie,  
Rzeki swój głos podnoszą,  
Rzeki podnoszą się, huczając.

Starożytna literatura żydowska zawiera wcielone do judaistycznego *Pięcioksięgu*, później również do chrześcijańskiego *Starego Testamentu*, liryczne pieśni: *Psalmy*. Jest ich sto pięćdziesiąt. Jak każdy pobożny Żyd, również Chrystus modlił się ich słowami; już dla niego były powleczone patyną wieków — powstawały na kilkaset, a niektóre z nich, jak prawdopodobnie *Psalm 29*. — na przeszło tysiąc lat przed Jego urodzeniem. W tej chwili należą do stale żywego zasobu religijnych pism judaizmu i chrześcijaństwa.

Powstawały w języku hebrajskim; późniejsze oczywiste warianty — to grecki i łaciński. Tłumaczone na niezliczone języki narodowe, również w Polsce doczekały się przekładów m.in. Kochanowskiego, Karpińskiego, później licznych poetów dwudziestowiecznych: m.in. Staffa, Brandstaettera, Miłosa, który w tym celu nauczył się hebrajskiego. W tym artykule cytuję przekład Marka Skwarnickiego<sup>1</sup> — zresztą ten właśnie przekład funkcjonuje w Kościele polskim w oficjalnej, wielokrotnie wydawanej tzw. *Biblii Tysiąclecia*. Skalę wpływu, jaki miały i mają psalmy na literaturę, niech zilustruje fakt, że oddziaływaniu na literaturę polską jednego tylko psalmu (*Nad rzekami Babilonu*, Ps. 136.) poświęcono całą książkę<sup>2</sup>. Nic w tym

---

<sup>1</sup> Wszystkie odesłania w tekście według: *Psalmy. Kantyki. Układ według liturgii godzin*. Przekład z tłumaczenia filologiczno-naukowego M. Skwarnicki i P. Galiński OSB. Kraków 1975.

<sup>2</sup> B. Burdziej: *Super flumina Babylonis. Psalm 136. w literaturze polskiej*. Toruń 1999.

dziwnego. „Psalmy są zapisem tożsamości Izraela”, jak zauważa ks. Józef Sadzik: znaczą także inaczej i więcej. Będąc „dowodem osobistym konkretnej jednostki i konkretnego narodu są jednocześnie nie zrównanym wyrazem uniwersalizmu rzeczywistości ludzkiej”<sup>3</sup>.

Autorów psalmy miały wielu — m.in. króla Dawida; pierwotnie śpiewane, żyły w pamięci pokoleń. Parę wieków przed narodzeniem Chrystusa jednak zostały spisane, a wprowadzony w *Księgę Psalmów* porządek (podział na pięć części, odpowiadających częściom *Pięcioksięgu*) sugerowałby jednak — wbrew powszechnemu sądowi biblistów — że spisał je na parę wieków przed Chrystusem jakiś autor — anonimowy, lecz jeden. Sądzę, że bliższe przyjrzenie się *Księdze Psalmów* jako znaczącej całości także potwierdzi tę hipotezę.

Będą mnie interesowały dwa różne sposoby wykorzystywania przez psalmistów motywu rzeki. Jeden — to użycie tego motywu jako informacji geograficznej, drugi — użycie go jako literackiego tropu, jako metafory.

Najpierw — wydawałoby się — bliżej ziemi, czyli geografia. Jedyną rzeką dzisiejszego Izraela (zdobytej przez Żydów ziemi Kanaan) jest niewielki, sączący się dzisiaj, a wielokrotnie w ciągu swych dziejów wysychający, Jordan. Płynie z północy na południe, prawie równoległe do wybrzeża morskiego, łącząc Jezioro Galilejskie z Morzem Martwym. W swym północnym odcinku, w Galilei, stanowił przed wiekami i stanowi do dziś oazę żyznej ziemi. Niewielka rzeka (320 km) ważna dla chrześcijan (chrzest Chrystusa), dla Izraelitów chyba pozbawiona religijnego znaczenia, ważna natomiast ze względów historycznych.

*Psalmy* wymieniają nazwę Jordanu dwukrotnie. W pierwszym wypadku nazwa geograficzna służy najzupełniej realistycznej lokalizacji podmiotu: „[...] wspominam Cię z ziemi Jordanu, z ziemi Hermonu i góry Misar” (Ps. 42.). W drugim wypadku realistyczna nazwa rzeki użyta jest w kontekście zmuszającym do jej odczytania metaforycznego. Oto „gdy Izrael wychodził z Egiptu [...] morze to ujrzało i uciekło, Jordan swój bieg odwrócił, góry skoczyły jak barany [...]” (Ps. 114., 1—3). Kontekst całości psalmu upewnia, iż należy to czytać jako zapis cudowności wydarzenia, którym było uwolnienie Żydów z niewoli egipskiej — świadectwo ingerencji Boga w losy ludu wybranego. Niemniej należy odnotować dokonywane przez

---

<sup>3</sup> Ks. J. Sadzik: *Wstęp*. W: *Księga Psalmów*. Przekł. C. Miłosz. Lublin 1982, s. 13—14. Tu też najzwięźlej o specyfice wiary religijnej zawartej w psalmach i bardzo ciekawie o relacji jej do wiary chrześcijańskiej — s. 11, 15—18.

niektórych komentatorów próby czytania realistycznego — według nich, chodzi o echo odpływu Morza Czerwonego (?) i o fakt perturbacji biegu Jordanu, związanych z czasowym wysychaniem tej rzeki na skutek trzęsień ziemi i osuwania się gruntu (ostatni raz w 1927 roku). Kontekst, jak sądzę, nakazuje nadrzędność lektury poetyckiej.

Przed autorem *Psalmu 80.* stało inne geograficzne zadanie. W dobie niewoli babilońskiej pozbawionym ojczyzny współbraciom chciał zarysować obszar wielkiego Izraela — z czasów jego świetności, czyli panowania królów Dawida i Salomona. Odnajdujemy więc w lamentacyjnym psalmie obraz opuszczonej i zdewastowanej winnicy, która kiedyś pod opieką Pańską rozpościerała się szeroko. Oto fragment historii winnicy-Izraela:

Przeniosłeś z Egiptu winorośl  
i zasadziłeś ją wygnawszy pogan.

Przygotowałeś dla niej glebę,  
a ona zapuściła korzenie i napełniła ziemię.

W jej cieniu skryły się góry,  
jej gałęzie okryły potężne cedry.

Rozpostarła swe pędy aż do Morza,  
aż do Rzeki swoje latorośle.

Dlaczego zburzyłeś jej ogrodzenie  
i każdy przechodzień zrywa jej grona?

Ps. 80., 9—13

Dawny Izrael zatem zajmował obszar ciągnący się od Morza do Rzeki. Pytanie — o jaką rzekę chodzi? Przecież nie o Jordan — płynie tak blisko Morza Śródziemnego, że obszar winnicy Pańskiej wcale nie byłby rozległy... „Rzeką” jednak nazywa się w starożytnym Izraelu Eufrat — i do tej właśnie rzeki sięgało Dawidowe królestwo<sup>4</sup>. W *Psalmie 89.*, obrazującym wyniesienie i upadek rodu Dawida, także używa się słowa „rzeka” jako miary geograficznej. Mówi tam Bóg o królu Dawidzie: „Jego władzę rozciągnę nad morzem,

---

<sup>4</sup> „Eufrat — najbardziej na północ wysunięta granica izraelskiego terytorium za panowania Dawida”; „O Eufracie mówi się w *Starym Testamencie* po prostu jako o rzece”. Por.: W.R.F. Browning: *Słownik Biblii*. Przeł. J. Sławik. Warszawa 2005, s. 146.

a jego panowanie nad rzekami” (Ps. 89., 26). Podobnie, za pomocą wód, oznaczane jest przyszłe królestwo Mesjasza, który „Będzie panował od morza do morza, od Rzeki aż po krańce ziemi”. A jeżeli pisana wielką literą „Rzeka” to Eufrat, królestwo Mesjasza będzie rozciągniętym w nieskończoność („po krańce ziemi”) królestwem Dawidowego Izraela.

Wspomniane są też w *Psalmach* rzeki Egiptu. O rzekach Egiptu wspomina autor *Psalmu 105.*, gdy mowa o plagach, jakie Bóg spuścił na Egipcjan za karę, że „znienawidzili lud jego”: „W krew zamienił ich wody i pozabijał ryby” (Ps. 105., 29) — tę historię przedstawia szerzej *Księga Wyjścia*, wodę zaś zmienioną w krew interpretują komentatorzy naturalnym zjawiskiem czerwienienia Nilu oraz innych rzek egipskich<sup>5</sup>.

Widzieliśmy, jak rzeka jako narzędzie opisu geograficznego ma tendencję do zmieniania się w składnik metafory. Bywa, że pozorna geografia jest już wyłącznie elementem metafory, a geograficzna rzeczywistość zmienia się w rzeczywistość mityczną. Oto w *Psalmie 46.* czytamy: „Nurty rzeki rozweselają miasto Boże, najświętszy przybytek Najwyższego” (Ps. 46., 5). Miastem Bożym, w którym mieści się świątynia, czyli „najświętszy przybytek Najwyższego”, jest Jerozolima. Wiadomo jednak przecież, że w Jerozolimie nie ma żadnej rzeki. Otóż psalmista wyposażył Jerozolimę w cztery rzeki, które *Księga Genesis* przypisuje rzeczywistości raj<sup>6</sup>. Uczynił to wzorem proroków i ich eschatologicznej wizji Jerozolimy (m.in. Ez 47). Jesteśmy tu już na antypodach jakiegokolwiek geografii — w krainie wyobraźni i mitu.

Zanim spytamy o rolę, jaką w metaforyce psalmów — a tym samym w wyobraźni psalmistów — odgrywa rzeka, konieczna jest orientacja w ogólnej budowie *Księgi Psalmów*. Musimy na nią spojrzeć jako na całość — inaczej groziłoby nam, że nasze obserwacje dotyczyłyby oderwanych stu pięćdziesięciu wierszy i ani rusz nie można byłoby owych obserwacji scalić.

O znaczenie psalmów jako całości pytają badacze od niedawna — pytanie, czy *Księga Psalmów* nie stanowi cyklu<sup>7</sup>, o ile wiem,

<sup>5</sup> Ibidem, s. 351.

<sup>6</sup> Nazwy czterech rzek wypływających z Edenu podaje *Księga Rodzaju* (2, 10).

<sup>7</sup> Cykl liryków znaczy inaczej i więcej niż poszczególne liryki, będące jego częściami. Por. W. Wantuch: *O poetyce cyklu lirycznego*. W: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. S. Wysłouch i E. Balcerzan. Warszawa 1985; R. Fieguth: *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*. Przeł. M. Zieliński. Warszawa 2002; *Polski cykl liryczny*. Red. K. Jakowska, D. Kulesza. Białystok 2008.

nie zostało jeszcze postawione. Wyróżniono wprawdzie części<sup>8</sup>, ale to, co ostało się z tych prób, to podział psalmów tematyczny. Nie wiele z niego wynika, poza rekonstrukcją postaw podmiotu i historyczną czy kulturową lokalizacją. Próbowano też odtworzyć podstawowe dla psalmów sytuacje egzystencjalne podmiotu, ale układano je w porządku dowolnym, od układu w *Psalmach* niezależnym<sup>9</sup>. I znów nie mówi to nic o znaczeniu całości tej księgi.

Tymczasem spojrzenie na *Księgę Psalmów* jako na hipotetyczny cykl (czyli znaczącą całość, a nie przypadkowy zbiór) pozwala odkryć pewną regularność w układzie psalmów; kompozycję zdradzającą jakiś zamysł twórczy. Jest to refleksja całościowa nad życiem ludzkim, widzianym i rozumianym w aspekcie związku człowieka i Boga.

Początek księgi — to psalmy, w których człowiek się waha, czy iść drogą Boga; kwestią podstawową jest podjęcie wyboru. Tych psalmów jest zaledwie kilka.

Podstawowy korpus księgi stanowią psalmy obrazujące cały dramat ludzkiego życia: wielorakie cierpienia, błaganie Boga o pomoc, wyrażanie nadziei na nią lub rozpacz płynącej z jej braku, wreszcie wyrażanie ekstatycznej wdzięczności i chwały Boga. Tu nie obserwujemy żadnego uporządkowania; za to bardzo ostro rozróżnione są w tych wszystkich psalmach doświadczenia sprawiedliwych, którzy wybrali Boga, i nieprawych, czyli tych, którzy Boga odrzucili. Tu już nie ma mowy o wyborze — ten został wszak dokonany. Uwagę psalmistów zajmuje ich własny los: los sprawiedliwych. Czasem jest to pewność Bożej opieki, czasem rozpacz porzucenia, świadectwo prześladowania sprawiedliwego przez nieprawych. Najciekawsze — i literacko największe — są tu dla mnie cztery motywy: ludzkiego cierpienia, milczenia Boga (początek *Psalmu* 22. — słowa wypowiedziane przez Chrystusa na krzyżu), oszałamiające obrazy wszechwiedzy Boga o człowieku (*Psalm* 139.) oraz obrazy potęgi Boga — o tych ostatnich powiemy nieco więcej, bo nasiloną jest w nich metaforyka akwaticzna, a w niej wspaniałe obrazy rzek. Ponadto zaś, jak się zdaje, z punktu widzenia hipotetycznego znaczenia cyklu motyw potęgi Boga jest najważniejszy.

<sup>8</sup> Krytycznie o owych podziałach pisze ks. Józef Sadzik w cytowanym wstępie do *Psalmów* w przekładzie C. Miłosa.

<sup>9</sup> Por. np.: W. Zatorski: *Psalm — szkoła mądrości*. Kraków 2003; A. Rotzetter: *Chcę obudzić jutrenkę. Przesłanie psalmów*. Przeł. K. Markiewicz. Poznań 2011; J. Nawrot: *Ułysz, o Panie, moją modlitwę, odpowiedz mi w swojej sprawiedliwości. Wołanie w zagrożeniu życia w psalmach suplikacji*. Poznań 2009.



Tyle o korpusie *Księgi Psalmów*. Ma jednak ona jeszcze zakończenie. Kilka psalmów kończących cykl zmienia zupełnie perspektywę: problematyka ludzka znika, pojawia się Boska chwała, wyrażona tu już zupełnie bezinteresownie. Czytelnik — a dawniej słuchacz — całości cyklu oczywiście nie może się wyplątać z ludzkiej problematyki, przez której pryzmat patrzył na wielkość Boga („Bóg jest dla mnie tarczą [...]” — Ps. 7., 11; „Tobie ufam, Boże, nie możesz mnie zawieść” — Ps. 25., 2). Dla niego, co widać we wszystkich psalmach, Pan jest gwarantem ratunku z rąk nieprzyjaciół, obrońcą, „warownią, skałą schronienia”. Cóż bardziej zrozumiałego. A przecież redaktor, czyli — bardziej anachronicznie — układacz cyklu, każe mu tę ludzką perspektywę odrzucić, żeby popatrzeć na wielkość Boga bez żadnego ograniczenia; żeby choć w części, choć w zamierzeniu, tej wielkości sprostać. Taki jest już *Psalm 93.*, ale przede wszystkim kilka psalmów końcowych, poświęconych tylko Bożej chwale — zwłaszcza *Psalm* ostatni, 150.

Czy coś to może, czy musi oznaczać? Sformułowanie hipotetycznego sensu nie może być zbyt ostrożne: sądzić chyba jednak wolno, że redaktorowi sprzed tysięcy lat przyświecała myśl o Bożej samowystarczalności; myśl, zgodnie z którą wszystkie ludzkie biografie, ludzkie wybory, miary i losy przestają być istotne. W tej nadludzkiej perspektywie cierpienie ludzi i częste zwycięstwo zła przestają być wyjaśnialne. Ważna jest tylko wielkość Boga — jak w *Księdze Hioba*.

W ten sposób rozumiejąc *Księgę Psalmów*, w taki sposób śledząc jej znaczenia, popatrzmy na miejsce metafory rzeki w trzech zasadniczych partiach tej księgi.

Jak można było przypuszczać, w początkowej jej partii, poświęconej wyborowi ludzkiej drogi: z Panem czy przeciw Niemu, psalmista, układając przeciwstawne obrazy losów człowieka, sprawiedliwego i tego, który nim nie chce zostać, rzeki, strumienie i deszcze stawia po stronie tego, który wybrał właściwie: „On jest jak drzewo zasadzone nad płynącą wodą, które wydaje owoc w swoim czasie” (Ps. 1., 3). Oczywiście to, gdy pamiętamy o uciążliwości pustyni, na której te wyobrażenia się rodziły, o ciągłym braku wody, o wysychających *wadi* i maleńkim Jordanie, wzdłuż którego rzeczywiście wszystko kwitło i owocowało. Tu woda jest obrazem łaski Boga, zesłanej na sprawiedliwego. Podobne obrazy Boga — władcy rzeki i stwórcy płoń — przynoszą również dalsze psalmy, stanowiące główny korpus cyklu:

Nawiedziłeś i nawodniłeś ziemię,  
wzbogaciłeś ją obficie.

Strumień Boży wezbrany od wody,  
przygotowałaś im zboże  
i tak uprawiałaś ziemię:

Nawodniłaś jej bruzdy, wyrównałaś jej skiby,  
spulchniłaś ją deszczami i pobłogosławiłaś płodom.

Ps. 65., 10—11

Łaska Boga, jak woda, jest przedmiotem tęsknoty psalmisty: „Ciało moje tęskni za Tobą, jak ziemia zeschnęła i łaknąca wody” (Ps. 63., 2). Woda rzek i strumieni obrazuje łaski Boga, spokój i życie, jest substancją, którą stworzył i z której korzysta nie tylko człowiek, lecz także natura: „Ty zdroje kierujesz do strumieni, które wśród gór się sączą. Poją one wszelkie zwierzęta polne, w nich dzikie osły gaszą pragnienie” (Ps. 104., 10—11). „Dobry pasterz”, sportretowany w mesjańskim *Psalmie 23*. (2—3): „Prowadzi mnie nad wody, gdzie mogę odpocząć, orzeźwia moją duszę”. W całej *Księdze Psalmów* obrazy źródła wytryskującego ze skały, strumienia, rozstępującego się posłusznie morza stale towarzyszą wspomnieniu wyjścia z niewoli egipskiej pod opieką Boga: „Chmurę rozpostarł jako przykrycie i ogień, by świecił wśród nocy. Prosili i zesłał im przepiórki, nasycił ich chlebem z nieba. Rozdarł skałę i trysnęła woda, popłynęła pustynią jak rzeka” (Ps. 105., 39—41).

O ile jednak w początkowej partii cyklu odnajdujemy wyłącznie ów jednoznacznie dodatnio waloryzowany obraz rzeki, o tyle w głównej jego części znajduje on również swe przeciwstawienie: tu obraz wody gwałtownej i niszczącej staje się niezwykle nośną metaforą ludzkiego nieszczęścia. Znamienne, że obrazy te zakotwiczone są w Bogu sprawcy. Jeśli spokojne rzeki i strumienie we wszystkich psalmach są wyrazem stwórczego działania Boga, obrazem pokoju („Oto skieruję do niej swój pokój jak rzekę i jak strumień wezbrany chwałę narodów” — mówi Pan o Jerozolimie w prorocztwie Izajasa — Iz 66, 14), to i niszczące tonie wyrażają jego gniew.

Z metaforą akwatyczną w tej nowej funkcji stykamy się już u początku części głównej cyklu. Dlaczego Bóg pozwala na cierpienie sprawiedliwego? Pozostaje tylko pytać, nie oczekując odpowiedzi. W *Psalmach* dziesiątym i trzynastym pada wiele takich gorzkich pytań. Dopiero *Psalm 18*. przynosi obraz ratunku — przy tym jest to pierwszy raz, kiedy akwatyczna metafora staje się obrazem ludzkiego nieszczęścia: „Ogarnęły mnie fale śmierci i zatrwożyły odměty niosące zagładę”. Dopiero na krzyk ludzki Bóg okrył się w gniewie mrokiem, wodą i chmurą, „aż ukazało się dno morza i odsłoniły fundamenty ziemi”, „wyciągnął rękę z wysoka i mnie

chwycił, wydobyl mnie z toni ogromnej”. Tu znaczeniem rozległego obrazu monstrualnej powodzi (zacytowaliśmy jedynie fragmenty) jest zarówno groza ludzkiej śmierci w wodzie, jak i wspaniałość Boskiej potęgi — przeciwstawne, ale zawierające tę samą jakość: ogromu. Ogromu ludzkiej zatury i ogromu Boskiej pomocy. Jak widać, akwaticznej metafory chwytą się dawny autor, by osiągnąć efekt potęgi. Kontekst całości psalmu pokazuje przy tym, że chodzi o wygraną bitwę. To jej obrazem ma być obraz powodzi — czytelnik jednak wcale nie musi o niej pamiętać, porwany rozległością i siłą akwaticznego obrazu.

Metafory tonięcia używa się przede wszystkim w psalmach błagalnych — jest ich większość, bo na 150 psalmów — aż 63.

Wybaw mnie, Boże,  
bo woda mi sięga po szyję.

Ugrzęzłem w błotnej topieli  
i nie mogę znaleźć oparcia.

Trafiłem na wodną głębinę  
i nurt mnie porywa ze sobą.

Zmęczyłem się krzykiem i ochrypło mi gardło,  
osłabły mi oczy od wypatrywania mego Boga.  
[...]

Wyrwij mnie z bagna, abym nie utonął,  
wybaw mnie od tych, co mnie nienawidzą,  
ratuj mnie z wodnej głębiny.

Niechaj mnie nie porwie nurt wody,  
niech nie pochłonie mnie głębia,  
niech się nie zamknie nade mną paszcza otchłani

— woła człowiek w *Psalmie 69*. (1—16). Nie wiadomo, kim są „wrogowie”, którzy go „dręczą”, nie znamy jego sytuacji, poza tym, że nie odstąpił Boga: „Dla Ciebie bowiem znoszę urągania, hańba twarz mi okrywa”. Ta nieokreśloność wzmacnia jednak uniwersalność metafory: obejmuje wszystkie bodaj sytuacje bez wyjścia, wszelkie nieszczęścia, spadające na wierzących. Podobnie w króciutkim, dobitnym *Psalmie 124*., w którym centralna metafora tonięcia decyduje o zawartości całego utworu:

Gdyby Pan nie był po naszej stronie,  
przynaj, Izraelu,

Gdyby Pan nie był po naszej stronie,  
gdy ludzie przeciw nam powstali,

Wtedy pochłonęliby nas żywcem,  
gdy gniew ich przeciw nam zapłonął.

Wówczas zatopiłaby nas woda,  
potok by popłynął nad nami,  
wówczas potoczyłyby się nad nami wezbrane wody.

Błogosławiony Pan, który nas nie wydał  
na pastwę ich zębom.

Metafora tonięcia najmocniej brzmi w psalmach, które są skargą indywidualną. Wspaniały, dramatyczny *Psalm 88.*, który jest długą, bolesną skargą człowieka, dotkniętego przeżywanym w samotności nieszczęściem, metaforą tonięcia posługuje się parokrotnie:

Strąciłeś mnie w otchłań najgłębszą,  
w mrok i przepaść.

Twój gniew mnie przygniata,  
spiętrzyły się nade mną jego fale.

[...]

Przewalił się nade mną płomień Twego gniewu  
i złamały mnie Twoje groźby.

Zewsząd mnie otoczyły jak fale powodzi  
i topią w jednym momencie.

Odsunąłeś ode mnie przyjaciół i towarzyszy,  
tylko ciemności mieszkają ze mną.

Wśród tych oczywistych znaczeń metafory tonięcia nie mieści się zagadkowe jej użycie w *Psalmie 42.*, który jest wyrazem tęsknoty za Bogiem i zburzoną Świątynią. Ani początek psalmu: „Jak łania pragnie wody ze strumienia, tak dusza moja pragnie Ciebie, Boże” — ani jego następne dystychy nie tłumaczą zagadkowego dwuwiersza:

Głębia przyzywa głębię hukiem swych wodospadów.  
Wszystkie Twe nurty i fale nade mną się przewalają.

Być może jest to ilustracja krańcowego przygnębienia wspominającego świątynię Izraelity. Czym jednak jest owa przywoływa-

na przez rzeczną głębinę „głębia”? Może chodzi o religijną iluminację?

Część końcowa cyklu zawiera psalmy, w których perspektywa ludzkiej indywidualnej biografii zostaje bezpowrotnie utracona. Pozostaje wprawdzie myśl o przymierzu Boga z Izraelem, rozumianym jako naród — i myśl ta zabarwia nawet *Psalm* przedostatni (Ps. 149.) w sposób nader wyrazisty. Dominują jednak psalmy, w których człowiek bezinteresownie wysławia wielkość Boga stwórcy. Tu parokrotnie powraca metaforyczny obraz rzeki absolutnie posłusznej i podporządkowanej Bogu. „On grad rozrzuca jak okruchy chleba, od Jego mrozu ścinają się wody. Posyła słowo i lód topnieje, powieje wiatrem i rzeki płyną” (Ps. 147. B, 6—7). Rzeka jednak niekiedy wymawia posłuszeństwo — i wtedy, jak zobaczymy, w kilku psalmach powstają obrazy o wielkiej sile.

Widzieliśmy, że woda jest w *Księdze Psalmów* znakiem ożywczo-godna — i woda jest znakiem śmiertelnego zła. Ta uniwersalność wodnej metafory powoduje, że stała się ona szczególnie przydatna w ostatecznym celu spisującego redaktora — tym celem jest pokazanie wielkości Boga. Bóg stwarza spokojną rzekę, Bóg opanowuje nurty, w których tonie tak okrutnie człowiek. W tej rzecznej metaforze Bóg obejmuje zatem całość doświadczenia ludzkiego.

To złudzenie, że nad człowiekiem panuje natura — nad nią też jest Bóg. Przede wszystkim dlatego, że ją stworzył. Tu zacytować można bogaty w akwaticzne metafory genezyjski *Psalm 104.*, ciekawy również z racji dłuższej opowieści o wodach obdarzonych nie tylko cechami życia, lecz także psychiką:

Niebo rozpostarłeś jak namiot,  
komnaty swe wzniosłeś nad wodami.

[...]

Umocniłeś ziemię w jej podstawach,  
nie zachwieje się na wieki wieków.

Jak szatą okryłeś ją Wielką Głębią,  
ponad górami stanęły wody.

Musiały uciekać wobec Twojej groźby,  
na grzmot Twego głosu wpadły w przerażenie.

Wzniosły się nad górami, opadły w doliny,  
na miejsce, które im wyznaczyłeś.

Granicę zakreśliłeś, której nie przekrocza,  
nigdy nie wróca, aby zalać ziemię.

Ps. 104., 3, 5—9

Metaforyka akwatyeczna — zarówno morza, jak i rzeki — służy wprost religijnemu sensowi cyklu. Widać to choćby w krótkim *Psalmie* 29., w którym metafora taka otwiera i zamyka psalm, będący w całości obrazem Boskiej potęgi: „Ponad wodami głos Pański, zagrzmiął Bóg majestatu: Pan ponad wód bezmiarem”. A po obrazie tańczących gór i wstrząsanej pustyni powraca znów obraz wody, okalając, zamykając całość klamrą: „Pan zasiadł nad potopem” (Ps. 29., 3—10).

„Panowanie nad potopem” oznacza, że Bóg panuje nad naturą także w sposób nie jednorazowy, lecz trwały. Wyrażający tę samą myśl *Psalm* 93. zacytujemy obszerniej — przynosi bowiem bardzo sugestywny obraz grozy powodzi: podnoszącej się wody rzek. Tylko ten jeden obraz wybrał psalmista dla oznaczenia siły natury — po to, żeby moc Pańską tej sile skutecznie przeciwstawić. Oto ów psalm:

Pan króluje, oblókł się w majestat,  
Pan wdział potęgę i nią się przepasał,  
tak świat utwierdził, że się nie zachwieje.

Twój tron niewzruszony na wieki,  
istniejesz od wieków, Boże.

Rzeki podnoszą się, Panie,  
rzeki swój głos podnoszą,  
rzeki podnoszą się hucząc.

Ponad szum wód rozległych,  
od morskich fal mocniejszy,  
jest Pan potężny w niebie.

Wspaniały w swym podniosłym trzykrotnym powtórzeniu, w przeciwieństwie do poprzednio cytowanego, całkiem realistyczny obraz wzbierających powodzią rzek, wybrał i tu psalmista, żeby w zestawieniu z mocą Boga pokazać Jego absolutną władzę nad światem. I tu zatem rzeka wyraża podstawowy religijny sens cyklu, a jej obraz, przywołujący sugestywną — również akustyczną! — wizję wzbierającej powodzi (trzykrotność powtórzenia sugeruje, że owo wzbieranie jest powolne i nieubłagane), nosi w sobie literacką siłę żywą przez tysiąclecia.





Joanna Ślósarska  
Uniwersytet Łódzki

*Oko wyskakujące na powierzchnię  
czarnego szkła wody...*  
(Antoni Lange: *Wenecja*,  
Joseph Brodsky: *Watermark/Znak wodny*)

Cykl sonetów *Wenecja* Antoniego Langego<sup>1</sup> i esej Brodskiego *Znak wodny* (1989)<sup>2</sup> oparte są na paktach autobiograficznych, łączących doświadczenie pobytu w Wenecji z konstruowaniem retoryk percepcji, wpisywanych jako sygnatury („znaki wodne”) w leksykę i kompozycję wypowiedzi. *Sonety* Langego to reminiscencje jednej z trzymiesięcznych podróży poety do Włoch (1900)<sup>3</sup>, zanurzone w modernistycznych, transkulturowych uniwersaliach i ściśle związane z poetyckim światopoglądem autora *Akteona*. Esej Brodskiego jest zapisem wieloletnich, nostalgicznych powrotów do Wenecji, jako do miejsca, które umożliwia przeżycie najpełniejszej, lustrzanej

---

<sup>1</sup> A. Lange: *Wenecja*. W: Idem: *Rozmyślania i inne wiersze*. Wybrał i wstępem opatrzył J. Poradecki. Warszawa 1979, s. 192—197.

<sup>2</sup> J. Brodsky: *Watermark/Znak wodny*. Przeł. S. Barańczak. Łódź 2008. Cytowane, bibliofilskie wydanie (Fundacja Signum. 200 egz. numerowanych) było połączone z wystawą fotograficzną *Znak wodny/Watermark* (16.09.2008) R. Morgana (zdjęcia Wenecji z okresu przyjaźni Morgana z Brodskim) i W. Barszczaka (zdjęcia Wenecji z lat 90.) w łódzkiej „Galerii 86”. Autorzy fotografii nawiązali tematycznie i artystycznie do eseju Brodskiego, tworząc intertekstualny dialog obrazu i słowa, a także zwielokrotnianych klisz przestrzennych i anamorficzych perspektyw.

<sup>3</sup> A. Lange spędził w Wenecji trzy miesiące w 1900 roku, towarzysząc Reymontowi w jego rehabilitacji po traumatycznych doświadczeniach związanych z katastrofą kolejową w 1899 roku, w której autor *Chłopów* uległ wypadkowi. Zob. S. Spyra: *Szczęście w nieszczęściu Reymonta*. „Prosto z Mostu: Tygodnik Literacko-Artystyczny” 1939, nr 13, s. 5.

identyfikacji „ja” z przestrzenią zewnętrzną, zwłaszcza w anamorficznych perspektywach<sup>4</sup>. Zdaniem Brodskiego, Wenecja to „naturalny nadmiar luster, z których najważniejszym jest woda”<sup>5</sup>. Dla obu poetów, integralne z przestrzenią Wenecji postacie wodnego żywiołu: morska, skanalizowana woda oraz mgła, to lustra weneckie, które funkcjonują w ich światach przedstawionych, w opisach optycznych i metaforycznych, jako podstawa symbolicznych odzwierciedleń. Pozostając przy metaforze weneckiego lustra, można powiedzieć, że obaj poeci w jaśniejszym pomieszczeniu kreują punkt widzenia, grając naprzemiennie role Akteona i Narcyza, „poławiaczy odbić”, w tym odbić w maskach. W przestrzeni ciemniejszej sami stają się obiektem poławu — spojrzeń urzędników, historyków literatury i sztuki, artystów, emigrantów, kupców, handlarzy, rzemieślników, bankierów, lekarzy, a także „spojrzeń” uwodzącego ich miasta. Kolekcja owych spojrzeń to rozszerzony zbiór odzwierciedleń, przejmowanych przez poławiaczy odbić w jaśniejszym pomieszczeniu, w zadanej im przeszłości i teraźniejszości.

Zasada weneckiego lustra — oglądam i jestem oglądany — staje się dla obu autorów jednym z wyrazistych rysów ich znaku wodnego. W tradycji historycznej znak wodny to charakterystyczny obraz odsłaniający się w świetle przechodzącym. Staje się widoczny dzięki zróżnicowanej grubości warstwy papieru lub zagęszczeniu włókien. Pierwotnie (we Włoszech: Cremona 1271, Fabriano 1282) znaki wodne, kształtowane w procesie ręcznego wyrobu papieru, wykonywano za pośrednictwem drucianego wzoru (inicjały, znaki heraldyczne, symbole religijne) przymocowanego do sita. Metaforyczny motyw ten wprowadza Brodski w kontekście lustra wody: „[...] zanurzam w niej sito dlatego, że chcę wyłowić widoczne w wodzie odbicia, włącznie z moim własnym”<sup>6</sup>. Wzory znaków wodnych od XVI wieku zaczęły przyjmować coraz bardziej skomplikowaną, artystyczną formę, służąc aż po współczesność (również w technologii cyfrowej) nie tylko zabezpieczeniu banknotów czy ważnych dokumentów, lecz także spełniając funkcję kodowania sygnatury autorskiej<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Retoryka „ja” percepcyjnego w relacji do całościowo („niepodzielnie”) pojmnianego indywidualium, ustanawiająca wielość jego „inscenizacji”, to wciąż otwarta, dynamiczna kontynuacja „nowożytnego określenia podmiotu w sensie semiotycznym i ikonicznym”. Zob. H. Belting: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. Bryl. Kraków 2007, s. 161—168.

<sup>5</sup> J. Brodsky: *Watermark...*, s. 65.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 63.

<sup>7</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Znak\\_wodny](http://pl.wikipedia.org/wiki/Znak_wodny). Dostęp: 5.02.2013.

Podstawowy wzór w znakach wodnych Brodskiego i Langego można określić terminem muzycznym — diafonia. Jak podpowiada Brodski, woda to zapis muzyki, partytura; i nieco inaczej — „muzyka jest siostrą-bliźniaczką wody”<sup>8</sup>. Diafonia to jedna z najprostszych form weneckiej szkoły muzyki wykonywanej w Bazylice Świętego Marka, polegająca na łączeniu co najmniej dwóch chórów i zespołów instrumentalnych, rozmieszczonych w emporach po przeciwnych stronach. Ideę współbrzmienia, a zarazem kontrastu jakości, rozwija w poetyce Langego i Brodskiego izomorficzny ciąg przeciwieństw, z których najważniejsze dotyczą tego, co widzialne i niewidzialne, przedstawione i nieprzedstawione, obecne i nieobecne, ruch i bezruch, czerń i biel, światło i ciemność, góra i dół, cisza i dźwięk, ziemia i niebo.

## Na początku była woda i plusk. Na końcu jest ła

Przekorny koncept Brodskiego, rozmywany, rozkraplany w obrazach Wenecji, zawiera oryginalną, diafoniczną amplifikację: na początku była woda i plusk, a nad wodą unosiło się spojrzenie Boga i zatapiało w weneckiej lagunie. Na początku był nie Eden, lecz Wenecja, a człowiek wpłynął do niej jako ewolucyjny potomek ryby, o czym świadczy fizjologiczne i funkcjonalne zachowanie ludzkiego oka:

Oko, nasz jedyny surowy, rybopodobny organ w samej rzeczy może tu pływać: pomykać po wodzie, chlapać się w niej, trzepotać, nurkować, koziołkować. Jego nieosłonięta niczym galaretowatość zatrzymuje się z atawistyczną uciechą na odbiciach pałaców, wysokich obcasów, gondol itp., rozpoznając w substancji, za pośrednictwem której rzeczy te zostały wyniesione na powierzchnię istnienia, nie co innego jak samą siebie<sup>9</sup>.

*Genesis* z wody, jako wyobrażeniowy i percepcyjny impuls, sprawia, że wszelkie przestrzenie, działania, wyglądy i stany obiektów są rozpoznawane przez oko jako odbicia sposobów przejawiania się wodnego żywiołu. Znamienny jest tu obraz *palazzo*, do którego

<sup>8</sup> J. Brodsky: *Watermark...*, s. 94, 92.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 66.

Brodski został zaproszony na przyjęcie. Ów pałac identyfikowany jest jako wypełniony skarbami wrak galeonu z fortepianem o lakierowanej płetwie i ośmiornicą żyrandola; zaproszeni goście to ławica ryb, zwiedzanie galerii z malarstwem to podróż podwodna, a gospodarz domu dokonuje zwrotów w przestrzeni ruchem płetwy. Anamorficzne spojrzenie obejmuje także miasto, które jest jak „dwie ryby z rusztu lub para kleszczy homara”. Ulice Wenecji to węgorze, kopuły bazyliki są „meduzopodobne”, centralny plac to „płastuga campo”; z ust mieszkańców „pryskają” słowa, ich ręce trzepocą jak wyłowiona ryba; w przestrzeni intymnej łóżko jest ciemną rzeką. Cała Wenecja to odwzorowanie modeli żywiołu wody — ciszy morskiej, sztormu, grzbietu fali, samej fali, zmarszczki na powierzchni, stworzeń żyjących w morzu:

W swoich bryzgach, blaskach, błyskach, migotach żywioł od tak dawna usiłował poderwać się wzwyż, że nie może zaskakiwać fakt, iż niektóre z tych przejawów po jakimś czasie nabrały masy, ciała, stałości<sup>10</sup>.

Dynamika żywiołu wodnego, za którą podąża oko (i synchronicznie — leksyka) to projekcja form ruchu ukrytego<sup>11</sup>, zwiniętego (płaskie lustro wody), co dotyczy w równej mierze przestrzeni zewnętrznej i dynamiki ciała. Obserwacja wymaga dystansu i chwilowego przynajmniej skupienia, zatrzymania się. Dla wyrażenia wizualizacji Brodski używa często i świadomie synekdochy (na przykład: „zanim moja siatkówka zdążyła cokolwiek zarejestrować”<sup>12</sup>) — nie mówi więc: zanim „ja” zobaczyłem. Podtrzymując przeświadczenie o autonomii oka, za którym ciało, a także pisanie<sup>13</sup> musi podążać, w istocie nieustannie zatrzymuje ciało. Narrator *Znaku...*, zaświadcza „byłem tam”, dookreśla podstawę bycia w retoryce optycznej: moje oko widziało, a teraz „ja” zapisuję to, co tam było, lub też, co wyobrażałem sobie, że tam było, jako moje odbicie, na przykład gdy identyfikuje siebie jako węgorza, który pragnął wysliznąć się z Bał-

<sup>10</sup> Ibidem, s. 73—76, 103, 98.

<sup>11</sup> Por. pojęcie „zwiniętego ruchu” w kontekście „wizualnej symboliki oka” w: A. Kuczyńska: *W stronę postplatonizmu. Droga ognia ku ruchowi w obrazie. W: Poznać, jak się rzeczy mają. Studia nad filozofią starożytną i średniowieczną*. T. 4. Red. A. Górniak, K. Łapiński, T. Tiuryn. Warszawa 2010, s. 224—227.

<sup>12</sup> J. Brodsky: *Watermark...*, s. 56.

<sup>13</sup> Zdaniem Brodskiego, oko „wyprzedza” pióro, rejestruje powierzchnie, które są nieraz bardziej znaczące niż to, co stanowi wewnątrz dowolnego obiektu. Ibidem, s. 62.

tyku. W pełniejszym obrazie, mówiące „ja” identyfikuje się również z innym fragmentem wodnego świata, stosując tym razem chwyt pozornego ustatycznienia obiektu/odbicia:

Z przymkniętymi oczyma widziałem przed sobą kępkę wodorostów kładącą się ukosem na mokrej, może oblodzonej skale, gdzieś we wszechświecie, wszystko jedno gdzie. Tą skałą byłem ja, a ukośną kępką wodorostów była moja lewa dłoń<sup>14</sup>.

W obrazie tym „zwinięty”, regresywny ruch cechuje się równie intensywną dynamiką, jak autometamorfozą w dowolne wodne stworzenie, nie mówiąc już o identyfikacji personalnej. Obrazy skrytego ruchu i bezruchu rozwijają w izomorficznym ciągu jakości wizualne czerni i bieli. Wenecja to pierwotnie dla Brodskiego „miasto czarno-białe, jak przystało czemuś, co wyłania się z literatury, albo z zimy”<sup>15</sup>. Pierwszym, retrospektywnym zapisem w *Znaku wodnym* jest wspomnienie grudniowej, wietrznej nocy, gdy Brodski ubrany w biały prochowiec czeka na fascynującą kobietę (sygnowaną w narracji nazwą „Widok”), jedyną osobę, którą zna w jeszcze obcym sobie mieście (ale i tak to nie ona jest wybranką — to Wenecja jest dla narratora „ukochaną osobą oka”). Ponieważ jest noc, to zanim „oko wyłowi obraz”, następuje rejestracja zapachu — „dająca poczucie pełni szczęścia woń zmarzłych wodorostów”<sup>16</sup>. Jest to chwilowy tylko triumf węchu jako istotnego w laboratorium zmysłów narządu poznania, oko bowiem całkowicie podporządkowuje sobie ciało, będące jedynie

środkiem transportu dla oka, czymś w rodzaju łodzi podwodnej dla jego to wybałuszającego się, to mrużącego peryskopu [...] inne organa zmysłowe grają tu ledwie słyszalne drugie skrzypce<sup>17</sup>.

W rozwijającej się diafonii czerni i bieli, w słownych grafikach, wodzie przysługuje czerń. Brodski pisze o „czarnej krzywiźnie wody, której oba końce ucinają nieskończoność”; o „czarnej ceracie

<sup>14</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>16</sup> Zdaniem Brodskiego, następuje tutaj synergia ukształtowanej wcześniej przestrzeni wewnętrznej z przestrzenią zewnętrzną, aktualizującą sferę przedmiotową jako obrazy uprzednich doświadczeń podmiotu: „[...] rozpoznajemy samych siebie w pewnych żywiołach; już na długo przed momentem, gdy wdychałem ten zapach na schodach *stazione*, sprzeczności wewnętrzne i ukryte dramaty stały się moją specjalnością”. Ibidem, s. 56.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 73, 65.

powierzchni wody”, i wprost — o „czarnej wodzie”. Biel to światło, które odsłania kształty, formy i kolory, umożliwia oku nieustanny ruch, poławianie i rejestrację odbić zachwycających zjawisk i przedmiotów: „[...] oko poszukuje bezpieczeństwa we wrogim świecie, oko ma apetyt na piękno, które jest bezpieczne”. Percepcja wizualna jest więc funkcją światła (słońca, księżyca, gwiazd, lamp) i pożądana piękna: „[...] piękno jest taką dystrybucją światła, która najbardziej odpowiada naszej siatkówce”<sup>18</sup>.

Przeciwnieństwo czerni i bieli jest u Brodskiego punktem wyjścia, początkiem polifonii i umyślnej kakofonii, ponieważ wewnętrzny, anamorficzny obraz przestrzeni przyjmuje w całości formę wodnego pejzażu, a kontrast światła i ciemności (jako zobiektywizowanych form strukturalnego ładu) jest zastąpiony opozycją widzialnego i niewidzialnego (więc efektu światła lub jego braku) oraz zwielokrotnioną opozycją aspektów czasu: terażniejszego, przeszłego i przyszłego. Tylko to, co terażniejsze, ma, zdaniem narratora, pożądaną, choć nieosiągalną dla człowieka wartość — wobec przeszłości jako „kurzu czasu” i przyszłości (w tym „złośliwej, oślisłej nieskończoności”<sup>19</sup>), ku której wbrew sobie człowiek płynie.

Drugą, obok płynącej, intrygującą (podobnie jak dla Langego) postacią wody, jest dla Brodskiego mgła.

[...] w oknie zapadła ciemność. Król Mgły wjechał cwałem na plac, ściągnął wodze wierzchowcowi i zabrał się do odwijania z głowy białego turbanu. Jego sznurowane sandały były mokre, podobnie jego szarawary; płaszcz usiany był przyćmionymi, krótkowzrocznymi klejnotami palących się lamp. Ubrany był w ten sposób, ponieważ nie miał pojęcia, które to stulecie, a tym bardziej, który to rok. Z drugiej strony, skąd mgła może wiedzieć coś takiego?<sup>20</sup>.

W antropomorficznym, urokliwym obrazie skondensowanej pary wodnej, stykającej się jako mgła z powierzchnią wód, ziemi i górnej granicy szaty roślin, Brodski ukrywa energię słońca, dzięki któremu mgła może w ogóle w naturze powstać. Ciemność więc, otwierająca obraz mgły, nadal jest składnikiem diafonicznego chóru. Jednak Król Mgły, syn zimnej, jawnej ciemności oraz skrytego, gorącego słońca, nie jest hybrydą czy mieszańcem; staje się autonomicznym władcą wszelkiej nieprzejrzystości, zasłony, gęstej bieli lub świetlistej szarości powietrza; jest mistrzem zacierania granic

<sup>18</sup> Ibidem, s. 73, 65, 97—98.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 77.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 110.

i konturów, ostrości barw. Zanim w toku narracji Brodski wprowadził fantazmatyczną postać Króla Mgły, pojawiła się Królowa — Wenecja w masce mgły:

Miejscowa mgła, słynna nebbia, nadaje temu miastu pozaczasowość większą, niż to bywa w wewnętrznym sanktuarium jakiegokolwiek pałacu, zacierając nie tylko odbicia, ale wszystko, co posiada kształt: budynki, ludzi, kolumnady, mosty, posągi [...]. Strona lewa, prawa, góra i dół zamieniają się miejscami [...]. Mgła jest gęsta, osłepiająca i nieruchoma, nadaje miastu niewidzialność<sup>21</sup>.

Jak dodaje narrator, nebbia zawiesza normalne funkcjonowanie wszelkich instytucji, jest to także „czas zapomnienia o samym sobie, do czego nakłania nas miasto ze swoją utraconą widzialnością” — a zatem z utraconą diafonią, jako dialektyką napięć. Jednym z narracyjnych, mitycznych objaśnień dialektyki (to także jeden ze składników sygnatury Langego) jest historia greckiej księżniczki Arachne, córki barwiarza purpurowych tkanin, którą Atena ukarała przemianą w pajęczycę za przedstawienie na tkaninie skrytych, boskich miłostek. Arachne pojawiła się na fresku Paola Veronesego w weneckim Pałacu Dożów<sup>22</sup>. Na fresku tym (tytułowanym *Arachne* lub *Dialektyka*) grecka księżniczka przedstawiona jest jako dziewczyna trzymająca nad głową stelaż z utkaną pajęczyną. Jest więc tuż przed przemianą; już wie, kim będzie za chwilę, ale trwa jeszcze w osobliwym stanie „pomiędzy”. Arachne, wplatając w tkaninę sekretne opowiadki o intrygach i miłostkach bogów, nie stała się artystką, lecz plotkarką; stała się na chwilę poławiaczką odbić, lecz zabrakło jej wyczucia piękna i celu tkactwa. Tkanina stanowi w jakiś sposób odpowiednik tafli wody, jest jednorodna, jest produktem wstępnym. Wenecyjscy krawcy przemienili tkaniny w dzieła sztuki — w ubiory. Brodski podąży ich śladem i jak oni, poprawi gest Ateny, zatrzymując spojrzenia na ubraniach. Veronese namalował obok postaci Arachne wiklinowy kosz z tkaninami, z którego wystają czarne, rozchylone nożyce (raczej szczypce kraba, homara lub raka — rzekłby Brodski). Atena pocięła tkaninę byle jak, gdyż przede wszystkim chciała zniszczyć

<sup>21</sup> Ibidem, s. 79—80.

<sup>22</sup> *Mała encyklopedia kultury antycznej*. Red. Z. Piszczek. Warszawa 1966, s. 67. P. Muratow: *Obrazy Włoch*. Przeł. P. Hertz. Warszawa 1972, il. 52. Por. [http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Veronese,\\_Paolo\\_-\\_Arachne\\_or\\_Dialectics\\_-\\_1520.jpg](http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Veronese,_Paolo_-_Arachne_or_Dialectics_-_1520.jpg). Dostęp: 5.02.2013.



przedstawienia. Dla weneckiego rzemieślnika nożyce to narzędzie wycinania wzorów/odbić ludzkich sylwetek. Futra, zamsze, jedwabie, wełny, brokaty przemieniają się w niezliczone ilości strojów, fascynujących narratora *Znaku*... Także kamień, jak zauważy, jest w Wenecji „ubrany” — w marmurowe koronki, intarsje, kapitele, gzymsy, reliefy, karnisze, cheruby, chimery, kariatydy, fontanny, balkony — przestrzeń staje się pofałdowana jak tkanina i zarazem jak falująca lub wirująca woda<sup>23</sup>. „Nasze oko podejrzewa — pisze Brodski — iż wszystkie te sztuki odzieży skrojone są z tej samej tkaniny, co widoki na dworze [...] wspólny cel wszystkiego tutaj to być widzianym”<sup>24</sup>. W replice Brodskiego — tkactwo i krawiectwo to działania graniczne między naturą i sztuką, a w kontekście dynamiki przemian postaci wody — to procesy artystycznej re-sublimacji. Zwłaszcza istotna jest tu analogia przechodzenia pary wodnej w lód i osadzania się w formie fantazyjnych, niepowtarzalnych form, „naśladujących” kształty roślin i kwiatów<sup>25</sup>. Bizantyjscy rzemieślnicy, uciekinierzy w czasach IV krucjaty (1204) i upadku Konstantynopola (1453), przeciwstawili czarnym lustrom wody szkło artystyczne, rozwijając techniki jego dekoracji, koloryzacji i uzyskiwania przejrzystości.

Poczucie estetyczne — pisze Brodski — jest bliźniaczym bratem naszego instynktu samozachowawczego i można na nim polegać bardziej niż na etyce. Główne narzędzie estetyki, oko, jest absolutnie autonomiczne. Autonomią ustępuje jedynie łzie<sup>26</sup>.

Otwieranie „muszli oka” przez światło to jakby personalne powtórzenie historii założycieli Wenecji — uciekinierów przed barbarzyńskim plemieniem Hunów. Przekształcenie się biednej, błotnistej wyspy na Morzu Adriatyckim w miasto o marmurowych budowlach dokonało się głównie za sprawą rzemiosł artystycznych, szczególnie złotnictwa, krawiectwa i dekoracji wnętrz, rzemiosł niezbędnych do świętowania karnawału. Wybierany przez Brodskiego czas pobytu w Wenecji to właśnie czas karnawału, który zaczynał się często jeszcze przed 26 grudnia i nie kończył w Środę Popielcową; mógł trwać od 1 października, a zabawy i maskarady odbywały się również

<sup>23</sup> Por. motyw miasta jako pofałdowanej przestrzeni w relacji do gładkiej powierzchni morza — Z. Kalnická: *Woda*. W: *Estetyka czterech żywiołów*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2002, s. 126.

<sup>24</sup> J. Brodsky: *Watermark...*, s. 66.

<sup>25</sup> W. Stankowski: *Cztery postaci wody na ziemi*. Warszawa 1988, s. 8.

<sup>26</sup> J. Brodsky: *Watermark...*, s. 99.

podczas Wielkiego Postu<sup>27</sup>. Dla Brodskiego karnawał to coś więcej niż zabawa, to zasada piękna jako triumfu wiecznej terażniejszości; pełnej, zatrzymanej w czasie ekspresji człowieka, odwzorowującej miłość, jako coś trwalszego niż ciało czy tkaniny, szkło, marmur, a także dzieła sztuki<sup>28</sup>. Esej Brodskiego kończy się słowami: „[...] nasza miłość jest większa niż my sami”. O ile hołd ludzkiej krwi jest ofiarą uświęcającą wolność, o tyle hołdem składanym pięknu i miłości jest Łza — najbardziej wyrafinowana forma żywiołu wody:

Łza jest próbą pozostania w miejscu — pisze Brodski — zostania z tyłu, złączenia się z miastem w całość [...]. Łza to spojrzenie wstecz, hołd, który przyszłość składa przeszłości. Albo też jest to wynik odejmowania tego, co większe, od tego, co mniejsze: piękna od człowieka<sup>29</sup>.

### *Dwieście mostów rzuconych przez wodne przełęcz*

W weneckich sonetach Langego podstawową zasadę konceptualizacji swiatioobrazu wyraża sieć antynomii: czerni i bieli, dźwięku i ciszy, wody i nieba, nocy i dnia, bóstwa i człowieka, człowieka i zwierzęcia. O ile w narracji Brodskiego wszelka diafonia to efekt dystrybucji i percepcji światła, o tyle w poetyckiej kosmologii i eschatologii Langego przeciwieństwa ustanawiają obiektywną, ontologiczną strukturę świata, w tym realność poznawczą człowieka. Tworząc liryczny zapis Wenecji, Lange kontrastuje obrazy, znaczenia, symbole, emocje, poszukując jednocześnie figuratywnych znaczeń mostu, grobli, połączeń między granicznymi stanami rzeczywistości. W *Sonecie 6.* zawarty jest obraz promienistego dnia. Nieciągła metafora („Słońce tutaj świeci [...], w jego fali żyjesz, krążysz”) to projekcja własności wody w sferę światła. W efekcie błękit nieba (który „dziwnie się kryształ”) „całuje nadwodne rybaki, swe dzieci”. Wenecja jest oplatana „promienną siecią” i jak Narcyz (podpowiada

<sup>27</sup> Zob. narrację Muratowa, historyka sztuki, zakochanego w Wenecji jak Brodski: P. Muratow: *Obrazy Włoch...*, s. 13—87.

<sup>28</sup> Na związek ekspresji miłości i obrazu w kontekście topiki wody zwrócił uwagę G. Bachelard: „[...] kochać jakiś obraz to — nieświadomie — znajdować nową metaforę dla dawnej miłości”. G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism.* Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 168.

<sup>29</sup> J. Brodsky: *Watermark...*, s. 110.

Lange) „podziwia swoją urodę w zwierciadle szmaragdowych toni, śniąc o własnych czarach”. Wenecja dzienna (*Sonet 1.*) jest kobietą, królową, boginią, kochanką morza. Na jej twarzy lśni „żywe, ciepłe, dotykalne słońce”.

Wenecja nocą (*Sonet 2.* i *Sonet 4.*) to miasto zasadzek i zdrad, miłosnych tragedii „w falach utopionych”. Nocą kanały weneckie „wiją się jako węże”, a „w każdym plusku wiosła zda ci się, że syczą jakieś widma zbrodnicze”. Budowle weneckie to „czarne mury”, które „lśnią się straszne i zdradzieckie”. Woda „szumi głucho, groźnie, tajemniczo”. Metafory „czarne szkło wody” i „szklane głębie” podkreślają fantazmatyczną niedostępność wody, potencjalność zranienia. Grozę potęguje czarne niebo („noc bez gwiazd”), a jedna, migocąca w ciemności lampka paradoksalnie wzmacnia jeszcze doznanie lęku i bezradności.

Dodatkowe pary opozycji tworzą: obraz kamienia (weneckich budowli, marmurów) i roślin oraz złożone przeciwieństwo ciszy i dźwięku. Wenecja to „mara senna”, kamienna baśń („gdyż baśnią jest to miasto, co się z fal wynurza”). „Wyniosła cisza marmurów” (*Sonet 3.*) kontrastowana jest bogactwem przejawów natury, przywoływanych jako wspomnienia przestrzenne, wizualne i węchow: brzozy i wierzby, łąki, zielone pola, cieniste gaje, skowronki, lasy budzące pragnienie zapachu, „co się rozchodzi po sosnowym lesie, / I woń kwiatów jabłoni, i skoszonej łąki”. Cisza i dźwięk kwitnącej ziemi są inne niż cisza kamienia przerywana biciem dzwonów i uderzaniem wiosł w weneckich kanałach. Ponad opozycjami audialnymi, jako składnikiem laboratorium zmysłów, nadbudowuje Lange opozycję metafizyczną: zjawia się „Anioł ciszy nieskończonej”, kontrastując wszelkie przejawy natury i kultury.

Obrazy weneckiej laguny w *Sonetach* Langego zanurzone są w jego poetyckiej renarracji mitu o Akteonie<sup>30</sup>. Podstawowy motyw tematyczny poematu Langego przeplata się z konceptem Brodskiego, Akteon bowiem to ten, który — jak pisze Lange — „cały był okiem”, skupionym w jednym spojrzeniu, by odsłonić „tajemnicę tajemnic”, ściśle związaną z żywiołem wody. Budując postać Akteona, Lange skonstruował alegoryczne rusztowanie reprezentujące w kulturze kategorię *anthropos*: „pięć wyźłów” to pięć zmysłów, „zajadłe ogary” to Wrażenie, Wyobrażenie, Pojęcie, Sąd i Wniosek; „posłuszne cetry” to Doświadczenie, Rozwaga, Zwątpienie, Pewnik, Miara, Waga i Liczba; „niesforne charty” to Sen, Widziadło, Natchnienie, Fantazja i Jasnowidzenie — „takie wypuszczał on psy,

<sup>30</sup> A. Lange: *Akteon*. W: Idem: *Rozmyślania...*, s. 183—189.

kiedy ściągał tajniki natury”. Składnikiem tej konstrukcji jest również inaczej podjęty motyw z przywołanego już przedstawienia Arachne. Veronese przedstawia Arachne i pajęczą sieć na tle natury jako swoistą, podwójną granicę między niebem a ziemią, wyrażającą pierwotną, grecką zasadę konstytutywnych przeciwieństw w bycie i logosie. Zgodnie z historyczną alegoryzacją mitów greckich, pajęczyna staje się alegorią Dialektyki (diafonii) — jednej z ośmiu cnót obok Wierności (pies), Łagodności (jagnię), Czystości (gronostaj), Nagrody (korona), Umiaru (orzeł), Czujności (żuraw) i Pomyślności (róg obfitości)<sup>31</sup>. Motywy te były wplatane w weneckie tkaniny, zwłaszcza w jedwabie i brokaty, lśniąc wszystkimi kolorami. Jednak „psy gończe” i etyczne rusztowanie, na którym Grecy wsparli pojęcie *anthropos*, nie są wystarczające, by poznać tajemnicę tajemnic, skrytą w postaci nagiej Artemidy, której nie wolno było oglądać bez zasłon. Podstęp Akteona — by spojrzeć z ukrycia na kąpiącą się „w świeżej wodzie krynicznej” boginię — dzieje się nocą, w blasku księżyca, w złotobłękitnej przezroczystej mgłę, w której zacierają się wszelkie przeciwieństwa, zwłaszcza widzialnego i niewidzialnego, gdy „przezroczystość widoma wprost w niewidzialność przechodzi”. W liryce Langego obraz mgły jest resublimacją znaczeń zachowanych w uniwersalnej symbolice. Symbol mgły oznacza niezdeteminowanie, fazę przekształceń, gdy formy nie są jeszcze (lub już) dystynktywne lub gdy przeszłe formy uległy destrukcji, a nowe jeszcze do końca się nie uformowały. Mgła to symbol mieszaniny powietrza, wody i ognia, pasażu między tym, co realne, a tym, co fantastyczne, przejścia między życiem i śmiercią<sup>32</sup>. W opisie Brodskiego, choć pojawia się przejście w gęstej mgłę przez „tunel”, żłobiony poruszającym się ciałem, to jest to wyłącznie przygodne, zdumiewające zjawisko, doświadczane w drodze po drobne zakupy, tymczasem dla Langego mgła to preludium, a zarazem kres objawienia się bóstwa.

Samo przedstawienie Artemidy jako olbrzymiej istoty, wypełniającej przestrzeń między ziemią a niebem, to uniwersalny schemat teofanii, zwłaszcza w tradycji hinduskiej, w przedstawieniach Kriszny. To, co jest intrygujące w obrazie Langego, dotyczy sposobu uczestnictwa Akteona w owej teofanii. Artemida zjawia się jako wielka Matka-karmicielka:

<sup>31</sup> [http://www.wga.hu/html\\_m/v/veronese/08/collegio/3ceilin1.html](http://www.wga.hu/html_m/v/veronese/08/collegio/3ceilin1.html). Dostęp: 5.02. 2013.

<sup>32</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris 1982, s. 149—150.

Piersi tysiące na łonie ma, torsie i biodrach —  
A koło piersi miliony stworzeń, co ssą jej wymiona<sup>33</sup>.

Przemiana wody w mleko i krew to tajemnica życia. Akteon nie jest jednak pośród owego miliona stworzeń; jest tym, który patrzy, zatem nie zbliża się, by zasmakować boskiego mleka. Odrzucona Artemida mści się, przejmując funkcję „Oka Ojca” — staje się spojrzeniem, obnażającym światłem<sup>34</sup>. W rozwijającym się zdarzeniu następuje wymiana spojrzeń. Oto Artemida dostrzega Akteona (który sam zdradził swoją obecność pełnym zachwytem westchnieniem), kryjącego się pośród leśnych, dzikich stworzeń. Wielka Łowczyni rozpoznaje Akteona po lśnieniu oczu — wie, jak po nocy lśnią oczy rysia, jelenia, wilka i człowieka („i w gąszczu oko zobaczy”). Rozpoznany Akteon, zmieniony za karę w jelenia, staje się pastwą towarzyszących mu psów, czyli własnej inteligencji, emocji i zmysłów. Następuje ponowna metamorfoza — rozszarpywany Akteon-jeleń odzyskuje ludzkie ciało: „kęsy ludzkiego ciała” rozpoznają „psy”, a poruszona Artemis całuje martwą głowę Akteona w usta<sup>35</sup>.

Podglądana bogini, zmieniając się w nieskończoną melodię zapachów, mieszając byt i niebyt, widzialne z niewidzialnym, wszelkie istoty i żywioły, sięgająca chmur postać, karmicielka miliona stworzeń, miłosierna i współczująca, wyłania się we mgłę i zmienia się w zielonobłękitną mgłę, przechodzi znów w niewidzialność („wszystko się rozwiąło”), ale w interwale czasoprzestrzennym, poprzedzającym ponowne rozróżnienie tożsamości i stanów rzeczy, natura na chwilę zmieniła swoją charakterystykę — nocne niebo stało się błękitne, a po nim toczył się złocisty księżyc<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> A. Lange: *Akteon...*, s. 187.

<sup>34</sup> G. Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction a l'archétypologie générale*. Paris 1963, s. 59—199. Durand ujmuje w całości topikę oka i percepcji wzrokowej (w tym opozycji widzialne/niewidzialne) jako kulturowy triumf solarnego mitu ojca/bóstwa/superego.

<sup>35</sup> Motyw ten — pokawałkowanego ciała — to transkulturowy motyw inicjacyjny. Zob. M. Eliade: *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*. Przeł. K. Kocjan. Kraków 1997. Misteryjny charakter doświadczenia Akteona podtrzymywany był jeszcze w I wieku n.e. na arkadyjskiej górze Lykajon, gdzie odbywały się łowy na zaszytego w jelenią skórę człowieka. Zob. H. Biedermann: *Leksykon symboli*. Przeł. J. Rubinowicz. Warszawa 2001, s. 14.

<sup>36</sup> B. Leśmian w swoim poemacie *Akteon* dał inną, inspirowaną dżinizmem wykładnię mitu: oto „psy”, sądząc, iż „upolowały” i rozszarpały ducha, w istocie miały dostęp jedynie do jego formy, przejawiającej się to w ciele jelenia, to człowieka. Artemida nie odgrywa w wierszu Leśmiana większej roli — jest tylko mściwą boginią. Zob. B. Leśmian: *Poezje*. Warszawa 1975, s. 254—255.

Lange zakładał, że świat, przejawiony w materii ożywionej i nieożywionej, a także w emocjach, inteligencji, intuicji oraz percepcji człowieka, jest chaotyczną złożonością nieskończenie polaryzujących się stanów rzeczy, zjawisk i treści świadomości. Jednak we wszelkich składnikach materii zawarty jest, jego zdaniem, pierwiastek transcendentny, nadający rzeczywistości źródłową spójność. Celem czasowej projekcji kosmosu jest ostateczne, harmonijne zjednoczenie wszelkich przeciwieństw przez człowieka („dwieście mostów rzucanych przez wodne przełęcze” — *Wenecja, Sonet 1.*), odzworowujące metafizyczny, absolutny ład świata<sup>37</sup>. Człowiek nie ma możliwości, by poznać ostateczną rzeczywistość, natomiast poprzez swoją specyficzną w świecie aktywność, wyrażającą się w dziełach kultury, może być świadomym współtwórcą duchowego porządku istnienia<sup>38</sup>. Symboliczne mosty, przejścia, tunele, groble, jako reprezentacje jednej harmonijnej rzeczywistości, są w wizji Langego nieustannie weryfikowane w metaforycznych przybliżeniach i kontekstach kulturowych, a także, jak w obrazie Akteona, w inicjacyjnych wyprawach herosów.

O ile w perspektywie fenomenologicznej próba uchwycenia spłotu (lub jego zawiązania) między widzialnym i niewidzialnym, gdy niewidzialne to woda i mgła, jest „dla oka” wyprawą w miarę bezpieczną, o tyle dla ciała (w perspektywie egzystencjalnej) pozostaje w najlepszym razie ryzykiem niebezpiecznej przygody lub doświadczaniem tajemniczego otwarcia na dotykalne/nieznane<sup>39</sup>, co podkreślali równie mocno i Lange, i Brodski. Poruszanie się w wodzie

<sup>37</sup> Tak rozumianą, modernistyczną kategorię duchowości interpretuje współcześnie Lynn Gamwell (*Exploring the Invisible. Art, Science and the Spiritual*. Princeton, New Jersey, 2002) jako sferę „niewidzialnego” w sensie empirycznym (jeszcze niepoznanego, niedoświadczonego, niewyrażonego) lub metafizycznym — „niepoznawalnego”. Podobnie jak M. Merleau-Ponty, zawiesza ona psychologiczne kategorie świadome/nieświadome na rzecz widzialne/niewidzialne. L. Gamwell: *Exploring the Invisible. Art, Science and the Spiritual*. Princeton, New Jersey, 2002.

<sup>38</sup> Wpływ na tak rozumianą koncepcję absolutu miała w twórczości Langego interpretacja atmana z *Czhangogji-Upaniszadu*: „Duch-atman to grobla, granica oddzielająca światy, / Nie przekracza jej dzień ni noc, starość ni śmierć, / Ani smutek, ani dobre i złe czyny [...]. Zaprawdę, kiedy człowiek ślepy przekroczy tę groblę, / Nie jest już dłużej ślepym, zraniony nie jest już ranionym, / Cierpiący nie jest już dłużej cierpiącym, / Zaprawdę, po przekroczeniu tej grobli noc zdaje się dniem, / Gdyż wiecznie jaśnieje świat Brahmy”. W: *Upaniszady*. Przeł. M. Kudelska. Kraków 1998, VIII.4.1.2, s. 263—264). Na temat transkulturowego i synkretycznego pojęcia absolutu w pismach Langego zob. B. Szymańska: *Poeta i nieznane. Poglądy filozoficzne Antoniego Langego*. Wrocław 1979, s. 12—41.

<sup>39</sup> Nawiązuję tu do: M. Merleau-Ponty: *Widzialne i niewidzialne*. Przeł. M. Kowalska i inni. Red. J. Migasiński. Warszawa 1996, s. 161—167.

lub we mgle, zarówno w sensie obrazowym, jak i konceptualnym oraz językowym (przestrzeń nieukierunkowanej semiozy), charakteryzuje doznanie niestabilności wywołujące lęk przed utratą równowagi, a w konsekwencji utopieniem się, koagulacją, pogrążeniem w pierwotnej, bagnistej mieszaninie:

Podróżowanie po wodzie, nawet na krótkie odległości, ma w sobie coś pierwotnego i podstawowego. Dowiadujemy się, że nie tu nasze miejsce — informują nas o tym nie tyle oczy, uszy, nos, podniebienie czy dłoń, ile własne stopy, czujące się w roli organu czucia. Woda rozchwiewa zasadę horyzontalności, szczególnie w nocy, gdy jej powierzchnia przypomina nawierzchnię drogi [...], utrata poczucia kierunku to kategoria tyleż psychologiczna, co nawigacyjna<sup>40</sup>.

W Wenecji, na zakończenie karnawału, przed północą, pośród dźwięku dzwonów rozchodzących się z Bazyliki Świętego Marka, kanałem Grande przepływają z pochodniami w rękach gondolierzy — są w ciemniejszym pomieszczeniu, po tej stronie weneckiego lustra, z której poczucie kierunku wyznacza wciąż zwycięska Madonna Nikopoią, strzegąca przed barbarzyństwem.

## Dwa „znaki-szlaki” wodne

„Gdyby świat miał zostać zaliczony do gatunków literackich, jego głównym chwytem stylistycznym byłaby bez wątpienia woda”<sup>41</sup> — sam zamysł twórczy, zdaniem Brodskiego, sama myśl zawiera w sobie wodny wzorzec, podobnie charakter pisma, emocje, krew. Konsekwentnie wzorzec ten identyfikuje narrator *Znaku...* z samym tokiem opowiadania, z jego meandryczną konstrukcją, naruszaniem linearnej spójności wypowiedzi, stosowaniem różnego typu technik asocjacyjnych, fragmentacją tekstu, tematycznymi przeskokami, łączeniem retrospekcji z aktualizacją zdarzeń w formie prezentacji scenicznej. „Zbaczenie z głównego nurtu jest w tym mieście sprawą naturalną, echem wody”<sup>42</sup> — pisze Brodski. Istotna odrębność między formą wypowiedzi Brodskiego i Langego

<sup>40</sup> J. Brodsky: *Watermark...*, s. 60.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 63.



nie tkwi jednak w wyznacznikach rodzajowych (epika, liryka), ale w sposobie interpretacji leksyki oraz rozwinięciu archetypów tragedii i komedii.

Brodski używa słów tak, by wydobyć z ich warstwy semantycznej te znaczenia lub ich związki (w tym figury retoryczne i stylistyczne), które łączy percepcyjna (najczęściej optyczna) przyległość do obiektów i stanów rzeczy. Jednym z typowych przykładów owej semantyki horyzontalnej w *Znaku...* może być narracja o lwie. Skrzydlaty lew, symbol św. Marka, przytrzymujący otwartą księgę z wrytymi słowami anioła (*Pax tibi, Marce evangelista meus*), który niegdyś sprowadził i zatrzymał Ewangelistę w Wenecji, stał się herbem Republiki Weneckiej. W narracji Brodskiego fenomen ogromnej ilości lwów („przewyższających liczebnością wszelkie inne ulepione czy wyrzeżane podobizny, włącznie z wizerunkami Madonny czy Samego Zbawiciela”) opisywany jest z żartobliwym dystansem. Lwy to hybrydy, skrzydlate monstra („sprawniejsza i kulturalniejsza wersja Pegaza — łapa jest w każdym razie sprawniejszym przyrządem do przewracania kartek niż kopyto”), totem, wytwór fantazji miasta, a niegdyś narzędzie okrutnej rozrywki w rzymskich cyrkach. Egzotyczne w Wenecji, pustynne, zdumiewające i fascynujące zwierzę, ucłowieczane („na każdym gzymsie, ponad niemal każdym portalem widzi się tu albo jego pysk, albo ludzką głowę o lwich ryśach”), jako fragment oswojonej emocjonalnie przestrzeni, staje się nosicielem otuchy: „[...] w zimie nasze zmierzchy są tu dzięki lwom jaśniejsze”<sup>43</sup>. Gdyby na chwilę Brodski stanął po drugiej stronie weneckiego lustra, zrezygnował z bycia „poławiaczem wizualnych odbić”, a stał się kustoszem symboli, pewnie by znalazł fascynujący dla siebie, dodatkowy, „jaśniejący” kontekst. Wierzono bowiem, że lew (ze względu na swą czujność i solarną naturę) przychodzi na świat z otwartymi oczyma, nigdy później też ich nie zamyka, nawet podczas snu. Zatem oko lwa i oko poławiacza odbić mają pożądaną, ukryte podobieństwo. Ponadto, choć Brodski wiąże lwie monstra z pustynią, to w tradycji symbolicznej lew jest znakiem koniunkcji potęgi ognia i wody; jest strażnikiem pilnującym źródeł przed ich zanieczyszczeniem, zatruciem, odprowadzaniem ich wód przez wroga. Grecy malarze waz przedstawiali sceny u studni, skrywając przedstawienia wody, a ukazując jedynie obraz paszczy lwa<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 91.

<sup>44</sup> Symbolika lwa na podstawie: D. Forstner OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s. 275—277.

Tak więc totemiczna istota strzegąca Wenecji wyraża także wodną naturę miasta, co zresztą Brodski z nienaganną intuicją podpowiada w alegorycznym obrazie Wenecji jako lwicy, osłaniającej swoje młode. Jednak autor *Znaku wodnego* podąża nie za logosem, lecz za słowem, które „teraz” ma odzwierciedlić postrzegany przedmiot i postrzegającą osobę. Uznając prymat percepcji, Brodski rezygnuje z języka symbolicznego, a jego odwołania do tradycji mitów greckich czy tradycji chrześcijańskich mają charakter inkrustacji.

Lange również wpisuje w weneckie *Sonety* (2) figurę lwa: „Białe lwy, co o Grecji śnią przy arsenale” (obraz ten wprowadza kontrast z tematem bezpośrednio poprzedzającego wersu: „Czarne łodzie, co szybko toczą się przez fale”). Jak w całej twórczości autora *Akteona*, podmiot mówiący wprowadza wertykalną oś znaczeń, odsyła do tradycji kulturowej i symbolicznej. Jednak istota tych odwołań nie tkwi w odsłanianiu semantycznej diachronii, jako triumfu ludzkiej inteligencji twórczej, zderzonej z barbarzyńską ekspresją natury. Przeciwnie — w sytuacjach ostatecznych (symboliczne spotkanie z boginią) człowiek traci mowę i sam kryje się w borze pośród zwierząt. Marian Stala, stawiając pytania o funkcję i celowość używania przez Langego wielu języków symbolicznych (przyrodoznawstwo, filozofia, teozofia, hinduska i buddyjska antropozofia, mitografia, polska tradycja metafizyczno-antropologiczna okresu romantyzmu), konkluduje:

Lange-poeta nie identyfikował się z żadnym z wymienionych przed chwilą języków; nie sądził, by którykolwiek z nich mógł dostarczyć pełnej wiedzy o człowieku; każdy z nich bowiem wcześniej czy później stawiał tego, kto się nim posługuje, przed granicą niepoznawalnego<sup>45</sup>.

Horyzontalny i wertykalny szlak odzwierciedleń wizerunków i znaczeń w twórczości Brodskiego i Langego naświetla dodatkowo koncepcja archetypów tragedii i komedii Northropa Frye’a. Komedia prowadzi od „wiosennego pożądania” poniżonej przez uzurpatorów pary postaci do szczęśliwego zakończenia (rytuał zaślubin, wywyższenie, odkupienie), projektowanego jako wzór nowej wspólnoty społecznej. Tragedia rozwija się od epifanii herosa, jako mediatora między światem bogów i ludzi, a kończy jego upadkiem, powodowanym tragiczną winą lub pychą, co ostatecznie doprowadza do roz-

---

<sup>45</sup> M. Stala: *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków 1994, s. 186.

przestrzenienia się i dominacji infernalnej zasady rzeczywistości<sup>46</sup>. W fazach rozwoju (narracji) obu archetypów pojawiają się reprezentacje mitu lata (zasada romansu, wyprawy mitycznego wybawiciela, jego pozornej śmierci i wywyższenia, dzięki któremu cała natura odzyskuje więź ze światem transcendentnym) oraz mitu zimy (zasada ironii, satyry, groteski), rozwijającego się od racjonalnej negacji zastanej rzeczywistości po projekcje świata fantazmatycznego<sup>47</sup>.

Brodski aktualizuje archetyp komedii i mit zimy; Lange — archetyp tragedii i mit lata. Wybierany przez Brodskiego czas zimy to czas karnawału — „znak wodny” Wenecji, hołd dla Arlekina, triumf masek, odzwierciedleń, uwodzenia, splendoru i improwizacji, wzór fantazmatycznej wspólnoty społecznej zaprojektowany najpełniej w komedii *dell'arte*. Postacie komedii *dell'arte* były ściśle związane z cielesnością — prezentowały mistrzostwo w operowaniu ciałem, umiejętność zastępowania gestem i ruchem dyskursu, eksponowały choreograficzną zdolność do gry zespołowej i do wykorzystywania przestrzeni scenicznej. Autonomiczne improwizacje w komedii *dell'arte*, niezakłócające scenariusza<sup>48</sup>, stanowiły substytut wolności i scenicznej tożsamości osób odtwarzających figury Arlekina, Kolombiny i Pierrota. Komedia to sceniczny „tekst sprawności akrobatycznej”, obejmujący w równej mierze sprawność językową. Andrea Perrucci polecał aktorom komedii *dell'arte* biegłe opanowanie figur i tropów używanych w retoryce — metafory, metonimii, synekdochy, antonomazji, katachrezy, metatezy, alegorii, ironii, aforyzmu, synkopy, porównania, apokopy, antytezy i systoli oraz — jak dodaje — wielu jeszcze innych. W komedii *dell'arte*, jako kombinacji mowy i działania, wysoko ceniona była również umiejętność chaotycznego monologowania („gmatwaniny poplątanej retoryki”), a zarazem mistrzowskiej kontroli wypowiedzi, tak by sekwencja końcowa udawiała, że niemożliwe jest dojście do jakiegokolwiek spójnego, jednoznacznego wniosku<sup>49</sup>. Maski komediowe i karnawałowe (podobnie jak „maski figur retorycznych”),

<sup>46</sup> N. Frye: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 2000, s. 163—185, 206—223; N. Frye: *Archetypy literatury*. Przeł. A. Bejska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Red. H. Markiewicz. Kraków 1972, s. 286—311; N. Frye: *Mit, fikcja, przemieszczenie*. Przeł. E. Muskat-Tabakowska. W: *Współczesna teoria badań...*, s. 289—307.

<sup>47</sup> N. Frye: *Anatomy...*, s. 198—203, 215—228.

<sup>48</sup> P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świątek. Wrocław 1998, s. 232—234.

<sup>49</sup> A. Nicoll: *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*. Przeł. A. Dębnicki. Warszawa 1967, s. 17—18, 25—30, 33.

namnażające widzialność, wykonywane z papieru, gazy lub gipsu, malowane i dekorowane piórami, koronkami, koralikami — to wywyższenie i zawsze terażniejsza synchronizacja wszelkich person, skrytych w *ego* Arlekina/Narcyza. Równoczesna (bardzo wyraźna u Brodskiego) zimowa zasada ironii, satyry i groteski to negacja zastanej rzeczywistości, „szponów topografii”, powstrzymujących swobodę ruchu.

W lirycie Langego podróż tragiczna, łączona z interpretatywnym mitem lata, stanowi o charakterystycznym, wewnętrznym rytmie obrazów w całej jego twórczości, w tym — w diafonii obrazów nocnej i dziennej Wenecji, a także w kontrastowej sygnaturze „ja”, ustawicznym zawieszaniu lirycznej osoby między „morzem ciemności” a „żywymi światła oceanami”<sup>50</sup>. Zimowej grotesce Brodskiego („jestem węgorzem”) przeciwstawia się letnia epifania Langego („jestem promieniem”<sup>51</sup>). „Ja” liryczne w figurze Akteona mediuje między światem ludzi i bogów, ale jego tragiczna wina (złamanie tabu — podglądanie Artemidy) doprowadza do triumfu infernalnej natury. Jednocześnie wszakże wyprawa Akteona to (zgodnie z mitem lata) doświadczenie pozornej śmierci i wywyższenie sztuki w formie poetyckiego wyznania i zaświadczenia tajemnicy świata transcendentnego.

Natura jest niema i ślepa — pisze Lange — a sztuka jest wymowna i jasnowidząca. Natura jest bezwiedzą, a sztuka świadomością. Natura i sztuka stoją jako dwie przeciwniczki. Sztuka — to człowiek, który zwycięża ślepe moce natury, sztuka powstaje z natury jak diament z węgla. Kultura — jak powiada ktoś — jest naturą człowieka, a jako taka jest ślepa i bezlitosna. Ale o ile człowiek naturę poskromi i uczyni ją sobie podległą, o ile kultura stanie się jego sztuką, o tyle będzie ona jasnowidząca i pełna miłości<sup>52</sup>.

W twórczości Langego rozbudowany szlak znaczeń wyrażających opozycję natury i sztuki tworzą dwa, dość wyraziste gniazda leksykalne. Rzeczywistość duchową dookreślają takie własności, jak promienność, złote krople, różane słońce, złote gwiazdy, tęcza, złota zorza, promień łaski. Rzeczywistość fizykalną i cielesną określają: ciemność, czarna noc, morze ciemności, mrok, rzeki bezdenne, czarna fala, groby, męczarnia, głucha pustynia, morze przerażeń.

<sup>50</sup> A. Lange: \*\*\* (*W morzu ciemności*). W: Idem: *Rozmyślania...*, s. 95.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>52</sup> Pogląd ten wypowiedział A. Lange w *Studiach z literatury francuskiej*. Lwów 1897, s. 81. Cyt. za: B. Szymańska: *Poeta i nieznanne...*, s. 35.

Rytm dziennych i nocnych obrazów nie zachowuje w poezji Langego symetrii, ponieważ formułowany przez poetę etos człowieka wyraża dążenie do nadwyżki widzialnego.

Nadwartościowość sztuki i estetyki, wpisana w znaki wodne obu twórców, ma w rzeczywistości sankcję ontologiczną. Zamazywanie luster to dekompletowanie rysów i sylwetki. Wchodząc do przepelnionych starymi, zmatowiałymi lustrami (nienawykłymi do ustawicznego odbijania wizerunków), ciemniejących salonów w *palazzo*, narrator *Znaku...* zaczyna dostrzegać coraz więcej mroku zamiast swoich odbić; wreszcie, w ostatnim pokoju — „zamiast siebie samego widziałem czarne jak smoła Nic”<sup>53</sup>.

Droga zanikających luster czy też ciemniejących pomieszczeń (poza wyborem również dla Langego), jako metafora zanikających znaczeń, zwłaszcza ich wirów czy piętrzących się fal, rozciągających wertykalną oś czasu, wyraża lęk przed „anarchią wody, gardzącej pojęciem kształtu”<sup>54</sup>, przed koagulacją wizerunków i słów. Już lepiej być wodorostem przymarzniętym do skały, jak podpowiada Brodski, zachować jakąś twarz, choćby roślinną lub rybią, nie mówiąc już o twarzy uwiedzionego, zachwyconego Akteona, któremu Artemida strzaskała z zawiści lustro.

---

<sup>53</sup> J. Brodsky: *Watermark...*, s. 78.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 73.



Joanna Dembińska-Pawelec

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Z nurtem kaskady *Nad Aarą Jerzego Żuławskiego*

Czasem wieczorem rozszumią się jodły,  
ciemny bór zabrzmi i do życia wstanie;  
fale strumienia, jakby wtór mu wiodły,  
z głębi srebrzyste wyżałą płakanie<sup>1</sup>.

Od kilku lat mieszkam na ulicy Kaskady, na niewielkim wzniesieniu nieopodal lasu, skąd roztacza się piękny widok na pobliskie wzgórza z polami, porozrzucanymi domami i ogrodami. Zimą krajobraz przykryty jest białą warstwą śniegu. Kiedy zbliża się przedwiośnie i z pobliskich pól zaczynają topnieć śniegi nasza ulica zamienia się w rwący potok, do którego spływają kaskady wody. Myślę wtedy o kaskadach, na które patrzył Jerzy Żuławski. Musiały być intrygujące i zachwycające, skoro zainspirowały go do stworzenia lirycznego gatunku, któremu nadał nazwę *kaskada*.

Jerzy Żuławski był doktorem filozofii, poetą, uznanym twórcą dramatów młodopolskich, powieściopisarzem, autorem *Trylogii księżycowej*, zawierającej słynną powieść z dziedziny fantastyki naukowej *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca*. Był także cenionym krytykiem literackim i eseistą. Jego głośne szkice, wyrastające z przemyśleń nad twórczością Przybyszewskiego: *Znaczenie symbolizmu w sztuce* i *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, podejmowały najbardziej wówczas aktualne zagadnienia estetyki i literatury. Do dzisiaj pozostają świadectwem błyskotliwej umysłowości Żuławskiego, przenikliwej myślowo i otwartej na dokonujące się przemiany kulturowe.

---

<sup>1</sup> J. Żuławski: *Stary młyn*. W: Idem: *Wiersze*. Wybór i wstęp A.Z. Makowiecki. Warszawa 1982, s. 185.



Oprócz zainteresowań literackich pasją Żuławskiego był świat tatrzańskiej natury i góralskiej obyczajowości. Urodził się w 1874 roku w Lipowcu, dzieciństwo spędził w majątku w Młynnem nieopodal Limanowej. Studiował nauki ścisłe w Zurychu, potem filozofię w Bernie, gdzie obronił doktorat na podstawie dysertacji o problemie przyczynowości w ujęciu Spinozy. Po powrocie zamieszkał w Jaśle, potem Krakowie, by ostatecznie osiąść w Zakopanem na pięć lat przed przedwczesną śmiercią. Zmarł jako legionista w czasie I wojny światowej. Żuławski był taternikiem i współzałożycielem Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego. Wielokrotnie brał udział w akcjach niosących pomoc zagrożonym turystom. Współpracował z czasopismem „Zakopane”, w którym zamieszczał felietony, artykuły i recenzje teatralne.

Jeszcze gdy mieszkał w Krakowie, związał się Żuławski ze środowiskiem tamtejszej bohemy artystycznej, z Kasprowiczem, Przybyszewskim, Tetmajerem, z Rydlem. Współpracował z „Życiem” krakowskim i „Młodością”, był redaktorem miesięcznika „Krytyka”. Kiedy w 1910 roku na stałe zamieszkał w Zakopanem, w jego willi „Łada” pośród wielu literatów i pisarzy gościli zarówno Kasprowicz, jak i Tetmajer, ale też Witkacy oraz Staff.

Żuławski był także człowiekiem rozmiłowanym w podróżach. Wyjeżdżał do Niemiec, Szwajcarii, Francji i Włoch. Interesujące są jego szkice opowiadające o Avignon, Arles, Rzymie czy Capri. Jednak w niezrównany sposób potrafił opisywać swoje wysokogórskie wyprawy na szlakach Alp, na przykład na szczyt Foulhornu z miejscowości Iseltwald nad Jeziorem Brienskim czy przełęcz Gemmi prowadzącą do doliny Rodanu. Przemierzając górskie szlaki i opisując szczegóły wyprawy — strome nachylenia, trudne przejścia, zdradliwe podłoża czy miejsca odpoczynku i schronisk — Żuławski notował także dostrzeżone zjawiska przyrody: wyłaniające się kolejno szczyty, przemierzane polany, mijane jeziora. W tej niemal filmowo ujętej panoramie górskiej natury szczególne miejsce zajmował widok potoków, strumieni i wodospadów szumiących w stromych rozpadlinach zboczy. W swoich szkicach reportażowych notował m.in.:

Gościniec zatacza tu liczne serpenty; ja szedłem ścieżką tuż nad brzegiem w bujnych wodospadach z hukiem skaczącej Kandery. [...] Jesienny, górski chłód zalatywał od spienionego strumienia<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> J. Żuławski: *Na Gemmi jesienią*. W: Idem: *Eseje*. Wybór J. Żuławski. Wstęp J. Kreczmar. Warszawa 1960, s. 192—193.

Nad białymi Alpami tysiące wyiskrzonych gwiazd błyszcząły, w niezmierzonej ciszy słychać tylko było głuchy łoskot skaczących gdzieś w dole ze skał potoków<sup>3</sup>.

Jednak w opisywanym przez Żuławskiego krajobrazie górskiej natury szczególnie wyjątkowym zjawiskiem była kaskada:

[...] łupkiem czerniła się cała piramida Faulhornu, widna już stąd od szczytu do podstawy. Potok, od stóp Schwabhornu płynący, zbiera z niej wody, rzucające się w niego szeregiem kaskad z prostopadłej ściany łupkowej, na przestrzeni blisko trzech kilometrów nad doliną wyciągniętej. I doprawdy jest to jeden z najciekawszych [...] widoków<sup>4</sup>.

[...] pochyłość opadała tu bezpośrednio ku wyrwie w północnej grani i kończyła się nad przepaścią, w którą spod śniegów potok rzucał się spienioną kaskadą<sup>5</sup>.

[...] pod olśniewająco srebrnymi śniegami wisiał jak chmura nad czarną gardzielą wąwozu olbrzymi modroszary lodowiec. Jedna jego odnoga, jak wąż błyszczący, schodziła niżej, spadając kaskadą nieprawdopodobnie błękitnych, spiętrzonych kłów lodowych aż w samą zieloną Grindelwaldzką Dolinę<sup>6</sup>.

Czy wielokrotnie oglądany przez Żuławskiego widok stopniowo spadającej po stromym zboczu górskiej kaskady stał się inspiracją do stworzenia lirycznej formy *kaskady*? Mnie osobiście wydaje się to bardzo prawdopodobne.

Jerzy Żuławski debiutował w 1895 roku tomem wierszy zatytułowanym *Na strunach duszy*. W 1897 roku ukazał się drugi tom poety, *Intermezzo*, w którym zawarł cykl dziewięciu utworów, o identycznej, niespotykanej dotąd formie poetyckiej, objętych wspólnym tytułem — *Z „Kaskad”*.

Ze względu na przynależność pokoleniową Kazimierz Wyka zaliczał Żuławskiego, m.in. z Wacławem Berentem, Tadeuszem Micińskim, Władysławem Orkanem, Bolesławem Leśmianem i Leopoldem Staffem, do drugiej formacji pisarzy modernistycznych, którzy przejawiali już nieco zdystansowane podejście do dorobku wielkich, młodopolskich poprzedników — Jana Kasprowicza, Zenona Przesmyckiego, Kazimierza Tetmajera czy Stanisława Przybyszewskie-

<sup>3</sup> J. Żuławski: *Dwa dni w Alpach*. W: Idem: *Eseje...*, s. 182.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 177—178 (wyróżn. — J.D.P.).

<sup>5</sup> Ibidem, s. 185 (wyróżn. — J.D.P.).

<sup>6</sup> Ibidem, s. 189 (wyróżn. — J.D.P.).

go<sup>7</sup>. W tej konstelacji nazwisk Jerzy Żuławski zachowywał swoją intelektualną odrębność. Przez krytyków i historyków literatury postrzegany był jako indywidualność odmienna, dokonująca własnych wyborów twórczych. Andrzej Z. Makowiecki zwracał uwagę, że brak w wierszach Żuławskiego „typowego dla Młodej Polski sposobu sugestii psychicznej”<sup>8</sup>. Badacz podkreślał także „nieobecność lub bardzo rzadkie użycie tych sposobów wypowiedzi, które zwykło się określać mianem symbolistycznych”<sup>9</sup>. Inaczej też postrzegał autor *Stancy o pieśni* rolę poetyckiego natchnienia. Wbrew bowiem młodopolskim aksjomatom to nie głosem transmigrującej duszy, lecz intelektowi przyznawał prawo rozumowego poznania. Jak zauważał Makowiecki, „specyficzny racjonalizm Żuławskiego wikał go w konflikt z transcendentną poetyką modernizmu”<sup>10</sup>.

Odmienność spojrzenia na sztukę, widoczna w dziele Żuławskiego, była w znaczącej mierze wynikiem filozoficznego wykształcenia poety. Rozległe horyzonty wiedzy, analityczność myślenia, intelektualizm wpływały na kształt jego twórczości poetyckiej i sprawiały, że odbiegała ona od modelu młodopolskiego. Od początku zwracali na to uwagę badacze literatury. Bronisław Chlebowski w 1918 roku w *Dziejach literatury pięknej w Polsce* pisał, że Żuławski

bogatą umysłowością, obejmującą rozległą sferę zainteresowań ducha filozoficznych, dziejowych, krępuje tkwiącego w nim artystę, zaprzęgając go na posługi swego intelektualizmu. Przejęty jest Spinozą, w którym uwielbia mistrza ścisłości rozumowania, geometrii myśli<sup>11</sup>.

Wypowiadając się na temat zbiorów wierszy Żuławskiego, Chlebowski przekonywał:

[...] podkład dyalektyczny góruje nad wyrazem uczuciowym duszy, łatwość słowa, podsycanego przez zasoby wiedzy, uwalnia poetę od pracy wewnętrznej sięgania do głębin ducha. Liryka staje się obrazowym wykładem metafizyki panteistycznej<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> K. Wyka: *Młoda Polska*. T. 1. Kraków 1987, s. 62.

<sup>8</sup> A.Z. Makowiecki: *Wstęp*. W: J. Żuławski: *Wiersze*. Wybór i wstęp A.Z. Makowiecki. Warszawa 1982, s. 11.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>11</sup> B. Chlebowski: *Poezyja polska po r. 1863*. W: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Cz. 1. Oprac. S. Tarnowski i inni. Kraków 1918, s. 556—557.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

Równie wyraźnie rygorom umysłowym w liryce Żuławskiego, rzekomo ograniczającym jego twórczą inwencję, przeciwstawiał się Jan Lorentowicz, który w jednej z recenzji krytycznie zauważał, że poeta „toczy wciąż bohaterską walkę z formą, tłumi liryczne dźwięki duszy i wpada w sieć — retoryki”<sup>13</sup>.

W drugim wydaniu *Dziejów literatury pięknej w Polsce* Aleksander Brückner, również podkreślał filozoficzne wykształcenie Żuławskiego, które miało wpływać na kształt jego liryki. Przedstawiając sylwetkę poety, notował:

Znakomitą kulturę umysłową posiadał filozof poeta, wielbiciel Spinozy, krakowianin Jerzy Żuławski. [...] Lirykom jego wadziła zbytnia refleksyjność [...]. Był intelektualistą jeszcze wyłącznie niż Asnyk, a przecież nie brak u niego tonów zmysłowych, silnych, namiętnych. O zaciekawieniach szerokich, sięgał do czasów pierwotnych, do *Biblii*, a jego Przekłady z *Biblii* (1905), raczej transkrypcje niż przekłady, należały do cenniejszych jego prac<sup>14</sup>.

Brückner zwracał także uwagę na poetycką formę wierszy Żuławskiego, pisząc, że „wyróżniał się łatwością formy, wytwornością wyrazu obok dobitności, a nieraz i bujną pomysłowością”<sup>15</sup>. Dbalność bowiem o artystyczny kształt sztuki słowa była jednym z najważniejszych zagadnień w estetycznych zapatrywaniach autora *Intermezza*.

Żuławski, jako syn uczestnika powstania styczniowego, pozostawał przede wszystkim spadkobiercą tradycji romantycznej, obywatelskiej<sup>16</sup>, poetą zapatrzonym w dzieło Słowackiego, o czym świadczą liczne wiersze, motta, cytaty, a także szkice poświęcone tematyce *Króla-Ducha*. Podlegając romantycznym wpływom, był jednocześnie świadomym i wiernym twórcą oddanym ideom parnasistowskim. Swoje przemyślenia na temat twórczości artystycznej oraz idei piękna zawarł w kilku próbach filozoficznych, m.in. w *Listach o sztuce* oraz dialogu *Na dachu obserwatorium. Dialog o pięknie*. W jego pojęciu pierwszym warunkiem doskonałego tworzenia artystycznego było odczucie piękna, o czym pisał następująco:

<sup>13</sup> Cyt. za: J. Kreczmar: *Wstęp*. W: J. Żuławski: *Eseje...*, s. 8.

<sup>14</sup> A. Brückner: *Poezja nowa 1864—1935*. W: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Cz. 2. Kraków 1936, s. 232.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> O wpływie tradycji romantycznej na lirykę Żuławskiego pisze J. Szurek: „My powstaniem i żyć będziemy”. *Pierwiastki narodowe i patriotyczne w poezji Jerzego Żuławskiego*. W: *Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX wieku*. Red. E. Łoch. Lublin 1986, s. 176—193.

Odczuwając piękno lub, jak ja bym powiedział, tworząc w sobie piękno, stwarzamy cały nowy świat w sobie! [...] Czuć piękno — to tworzyć!<sup>17</sup>.

To kracjonistyczne podejście do sztuki, typowe dla wczesnej fazy modernizmu, w konsekwencji prowadziło do nadania jej wytworom znamion świętości. Twórczość artystyczną, postrzeganą jako tworzenie autonomicznego świata, ujmował Żuławski, podobnie jak Stanisław Przybyszewski<sup>18</sup>, na wzór boskiego aktu stwarzania. W tym sakralnie pojmowanym procesie artysta stawał się równy Bogu. W *Na dachu obserwatorium* możemy przeczytać:

Piękno to tworzenie doskonałe. A tworzenie doskonałe polega na samodzielnym, niemal nieświadomym ujęciu różnych pierwiastków w jedność absolutną — naraz, jakby w błyskawicy, którą oświetlone staje przed nami to, czego jeszcze nie było, i mówi do nas o tym, czegośmy jeszcze nie wiedzieli. Ilekroć tak tworzymy, doznajemy wrażenia piękna, a rzecz, która nas do takiego tworzenia pobudziła, nazywamy piękną. Boję się zawrotnych wyżyn metafizyki, ale gdy myślę o tym, zdaje mi się, że odczuwając piękno, czynimy to, co Bóg: tworzymy świat — i to tak, jak On to czynił...<sup>19</sup>.

Twórczy gest artysty był w tym ujęciu powtórzeniem boskiego aktu powołania świata. W przekonaniu Żuławskiego, zarówno w przypadku poety, jak i Boga, źródłowym doznaniem i siłą kreacyjną kieruje poczucie piękna. Tylko ono bowiem gwarantuje prawdziwie doskonały efekt pracy stworzenia.

W filozoficznym *Dialogu o pięknie*, napisanym na wzór rozpraw Platona, Żuławski w dialektycznej konfrontacji rozmówców zderzał dwa spojrzenia na istotę piękna. Jeden z rozmówców definiował je, mówiąc, że jest to „określona forma, wyrażająca znacznie więcej, niż zmysły w niej postrzegają”<sup>20</sup>. W słowach tych dostrzec można, jak ważną rolę w swoich poglądach na sztukę przyznawał Żuławski formie artystycznej. W dalszej części dialogu nadawał jej wręcz symboliczny wymiar hieroglify:

<sup>17</sup> J. Żuławski: *Na dachu obserwatorium. Dialog o pięknie*. W: Idem: *Prolegomena. Uwagi i szkice*. Lwów 1902, s. 60.

<sup>18</sup> Pisała na ten temat M. Podraza-Kwiatkowska: *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)*. W: Eadem: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994, s. 289—308.

<sup>19</sup> J. Żuławski: *Na dachu obserwatorium. Dialog o pięknie...*, s. 60.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 59.

Artysta stwarza w swoim duchu świat nowy i zamyka go w hieroglifie, który się dziełem sztuki nazywa. A hieroglif ten dla tych, co hieroglify czytać umieją, staje się pobudką do stworzenia świata nowego, mniej lub więcej podobnego temu, który artysta stworzył w sobie...<sup>21</sup>.

Dzieło sztuki zaklęte w formę hieroglifu stawało się tajemniczym znakiem powołanym do przenoszenia znaczeń, a zarazem przestrzenią porozumienia między autorem i czytelnikiem. Jego sakralna moc pozwalała na inicjowanie kreacyjnych zdolności do powoływania nowych światów. Jednak, jak zaznacza Żuławski, tylko ci, „co hieroglify czytać umieją”, będą mogli dostrzec w nich „znacznie więcej, niż zmysły w nich postrzegają”. Hieroglificznie pojęta forma dzieła sztuki daje też artyście władzę wpływania na odbiorców. W *Listach o sztuce* tłumaczy to Żuławski następująco:

Człowiek spostrzegł, że utrwalając swe rozważania w pewnej względnie prostej formie, może je w ten sposób ludziom narzucać i wynalazł przez to nowy sposób porozumiewania się, a nawet więcej: sposób władania nad duszami swych bliźnich<sup>22</sup>.

Wielkie marzenie artystów: posiadanie władzy nad duszami, w ujęciu Żuławskiego uwarunkowane było formą artystyczną, w której zawierała się tajemnicza i sakralna moc hieroglifu. Dzięki niej ujawniała się zdolność kształtowania literackiej kreacji, ale także możliwość wpływania na umysły czytelników.

Filozoficzny namysł nad istotą formy artystycznej w dziele literackim towarzyszył Żuławskiemu w jego parnasistowskich poszukiwaniach doskonałego wyrazu w liryce. Jego ulubioną i najczęściej stosowaną formą poetycką pozostawał sonet, w którego tworzeniu osiągał mistrzostwo. Powszechnie sonet uchodzi za najbardziej intelektualną formę, wymagającą największej precyzji w wyrażaniu myśli. I właśnie wewnętrzny porządek czternastu wersów stał się wyjątkowo inspirujący dla autora cyklu zatytułowanego *Sonet* *młode*. Jan Łoś w swoim kompendium *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju* odnotowywał ponadto obecność niezwykle rzadko występującego gatunku, pisząc, że Żuławski „szuka efektów muzycznych w powtarzaniu wierszy według pantum”<sup>23</sup>. Trzeba tu wspomnieć także o występujących w liryce autora *Stancy o pieśni* wierszach,

<sup>21</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>22</sup> J. Żuławski: *Listy o sztuce*. W: Idem: *Eseje...*, s. 284.

<sup>23</sup> J. Łoś: *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*. Warszawa 1920, s. 344.

których budowa opiera się na formie ronda. Oba precyzyjnie skodyfikowane rodzaje utworów o sekwencyjnie powracających wersach należą do najbardziej wyrafinowanych i artystowskich form lirycznych. Obok pantum wymieniał także Łoś nowatorsko na owe czasy zbudowane wiersze wolne. Nie umknęła uwagi temu wybitnemu znawcy wiersza stworzona przez Żuławskiego *kaskada*; jak pisze Łoś, „wymyślona przez niego forma stała”<sup>24</sup>. W *Wierszach polskich* poświęcił jej badacz analityczny fragment, w którym wyrażał się o niej z dużym zainteresowaniem i wyraźną aprobatą. Co prawda, Maria Grzędzielska w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” napisała: „Trzeba jednak powiedzieć, że jak na zakres książki Łoś potraktował kaskadę zbyt poważnie”<sup>25</sup>. Ale przyjdzie mi się z tym zdaniem nie zgodzić.

Wystarczy przypomnieć, że w okresie niewygasłych jeszcze wpływów parnasizmu dwudziestotrzyletni wówczas Żuławski, student filozofii, autor debiutanckiego tomiku wierszy, zaproponował w kolejnej swej publikacji własną, precyzyjnie przemyślaną formę liryczną, interesującą i wyrafinowaną. Po doświadczeniach z sonetem, pantum i rondem kaskada wydaje się kolejnym stopniem poetyckiego wtajemniczenia, artystycznym dążeniem do doskonałości, samodzielnym, twórczym wyzwaniem w imię „sztuki dla sztuki”.

Cykl dziewięciu utworów w tomie *Intermezzo*, objętych wspólną nazwą *Z „Kaskad”*, zawiera wiersze o różnej tematyce — metafizycznej (*Bóg; Fałszywe proroki; Sen wigilijny w lesie*), egzystencjalnej (*W jesieni*) i metapoetyckiej (*Do pieśni; Wieczorem; Nad Aarą*). Czwarta kaskada zatytułowana „*Królewski syn pieśni*” dedykowana jest *Cieniom piewcy „Króla-Ducha”*. Ostatni z zamieszczonych w cyklu wierszy ma charakter autotematyczny i nosi tytuł „*Kaskada*”. Zacytuję go w całości:

Pieśń w trzy spadki złamana, bystrych słów kaskada,  
leci, jak srebrne piany górskich wód!  
Pierwszym taktem zmieszany, niby nimfa blada,  
tajemnice wydarte głębinom opowiada, —  
lub płacze, jakby sylfów ród

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> M. Grzędzielska: *Kaskada*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1964, z. 2, s. 152. Wzmiankę na temat *kaskady* podaje także: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1988, s. 215. Z przykrością trzeba odnotować, że obszerny, zawierający 616 haseł, *Słownik rodzajów i gatunków literackich* pod red. G. Gazdy i S. Tynieckiej-Makowskiej (Kraków 2006) nie zamieścił informacji na temat *kaskady*.



kropli siostrzanej jednej żalujący,  
 obłąkanej, zwiedzionej, odbitej od stada,  
           straconej i mrącej...

    Pieśnią z wichrowych wyśpiewaną nut,  
 która z jodeł szczytami nad strumieniem gada,  
 zwrotka druga zaszumi — i z hukiem upada  
           zwalonych burzą kłód.

    Trzecia — już się nie skarży, lecz do snu się składa,  
 jak smutna, ścięta tchem zimowym w lód  
           kaskada<sup>26</sup>.

W *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego z 1855 roku możemy przeczytać, że słowo „kaskada” zapożyczony zostało z języka francuskiego i oznacza „spadek wody, wodospad”<sup>27</sup>. *Słownik języka polskiego* z 1902 roku dodaje, że kaskada to „mały wodospad (często sztuczny), wodospad, katarakta”<sup>28</sup>. Warto wspomnieć, że górskimi kaskadami zachwycali się nasi romantycy, Mickiewicz oraz Słowacki, i chętnie umieszczali ich opisy w utworach poetyckich.

Zaproponowana przez Żuławskiego liryczna forma *kaskady* ma budowę trójdzielną. Maria Grzędzielska dostrzega w jej układzie kompozycyjnym dalekie nawiązanie do ronda lub rondela<sup>29</sup>, jednak jej budowa formalna znacznie odbiega od wypracowanego w tych długowiecznych formach klasycznego i metrycznego uporządkowania. *Kaskada* stanowi propozycję nowatorską i niepowtarzalną w swym zamyśle. Składa się z trzech części, z trzech strof o odmiennej budowie i różnej liczbie wersów. Pierwsza strofa jest 8-wersowa, druga — 4-wersowa, trzecia właściwie 3-wersowa, ale ostatni wers zawiera tylko jedno, trzysylabowe słowo. Jest ono kluczowe w budowie *kaskady*, ponieważ obligatoryjnie występuje w jej obrębie dwa razy: na zakończenie pierwszego wersu, a potem powraca w postaci samodzielnego wersu na zakończenie całego utworu. Tworzy zatem klamrę spinającą cały wiersz, ale jednocześnie jest jakby słowem zawisłym na granicy pierwszego wersu, które przelewa się z nurtem *kaskady*, by wypłynąć samotnie na jej końcu.

<sup>26</sup> J. Żuławski: „Kaskada”. W: Idem: *Intermezzo. (Poezje)*. Kraków 1897, s. 17.

<sup>27</sup> M.S.B. Linde: *Słownik języka polskiego*. T. 2. Lwów 1855, s. 329.

<sup>28</sup> *Słownik języka polskiego*. T. 2. Red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki. Warszawa 1902, s. 288.

<sup>29</sup> M. Grzędzielska: *Kaskada...*, s. 152.

Wyeksponowane w ten sposób słowo pełni także funkcję nośnika tematycznego, staje się takim słowem-tematem. Jego usytuowanie na końcu pierwszego wersu i samodzielne wystąpienie w wersie ostatnim tworzy rodzaj osi konstrukcyjnej utworu, wokół której roztaczają się sensy tekstu. Najczęściej eksponowany wyraz pojawia się już w tytule, co dodatkowo, niejako potrójnie, akcentuje jego znaczenie. W wierszu „*Kaskada*” słowem-tematem pozostaje oczywiście tytułowa „*kaskada*”.

*Kaskada* ma zawsze stały, artycyfjalny, ściśle przestrzegany przez Żuławskiego układ wersyfikacyjny. Strofy zbudowane są z wersów o różnej długości, ale porządek ich występowania pozostaje niezmienny, identycznie powtarzany we wszystkich wierszach. Kolejność różnozgłoskowych wersów można by przedstawić za pomocą następującego schematu, w którym cyfry oznaczają odpowiednią długość wersu:

I strofa	13	II strofa	10	III strofa	13
	10		13		10
	13		13		3
	13		6		
	8				
	11				
	13				
	6				

W obrębie każdej *kaskady* obowiązuje także stały schemat rymów, który ma następujący przebieg:

*abaabcac baab aba.*

Stały, konsekwentnie budowany dla całego utworu układ rymowy wyraźnie scala eufonicznie wewnętrzną architekturę wiersza. Kształtuje go przebieg osi konstrukcyjnej, którą wyraźnie wyznacza rym *a* pierwszego i ostatniego słowa-tematu. Dominacja żeńskiej postaci rymu *a*, który przeplata się nieustannie do samego końca tekstu, nadaje wyraźną instrumentacyjną spoistość. W „*Kaskadzie*” Żuławskiego przebieg rymu *a* jest następujący: *kaskada, blada, opowiada, stada, gada, upada, składa, kaskada*. Rym *b* w obowiązującej postaci męskiej stanowi wyraźną opozycję dla miękkiej formy żeńskiej: *wód, ród, nut, kłód, lód*. Pierwsza strofa w końcowej części jako jedyna urozmaicona została rymem *c*, który na zasadzie kontrpunktu rozбивa potoczysty nurt dwu przebiegów rymowych, od-

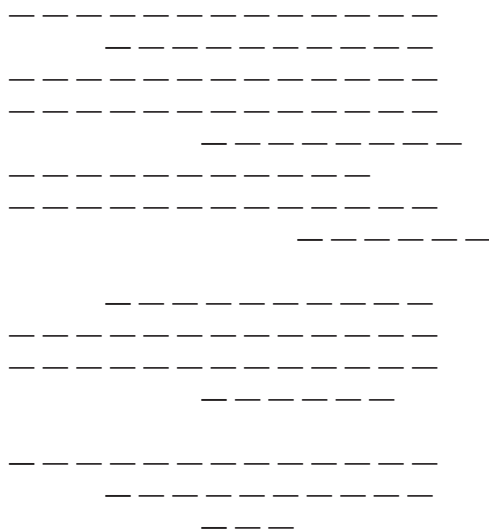
pryskując słowami: *żałujący, mrącej*. W pierwszej, najdłuższej strofie występuje także największe zróżnicowanie gwałtownych zmian metrycznych i rymowych, potem wiersz stopniowo się uspokaja, by nagle zakończyć się jednowyrazowym, trzygłoskowym wersem-słowem wprowadzającym finalne wyciszenie.

Być może w trakcie wielokrotnie podejmowanych górskich wypraw w ten właśnie sposób postrzegał Żuławski kaskady, z ich rytmem spadków i zmian, który postanowił przenieść w obręb hieroglificznie pojętej formy lirycznej. Wydaje się bowiem, że wciąż zmienny, rozbity na trzy części układ tekstu odtwarza kaskadowo opadający nurt wody, który w wierszu miał stać się nurtem myśli. Pierwsza strofa, najbardziej rozbudowana, wprowadzająca i przedstawiająca, jest zróżnicowana w przemyśleniach, kontrapunktowo rozkładająca napięcia, w końcowej części w nagłym przyspieszeniu zaskakująco odmienna. Strofa druga, podejmująca wyrażone wcześniej wątki, jest równie rozbudowana, lecz niespodziewanie w połowie przerwana. Strofa trzecia dąży do uspokojenia, sentencji zmierzającej do finalnego, wydzielonego w wersie pojedynczego słowa. *Kaskada* jest więc spiętrzeniem myśli, emocji, przeżyć pojawiających się na drodze życia, które warto było zapisać w hieroglificzną postać formy wiersza.

Zamysł stworzenia metryczno-kompozycyjnej formy utworu lirycznego potwierdza przede wszystkim sam wiersz „*Kaskada*”. Jak wspomniano, ma on charakter autotematyczny, a jego warstwa metatekstowa zawiera informacje o budowie konstrukcyjnej utworu. „*Kaskadę*” rozpoczyna niemal definicyjne przedstawienie: „Pieśń w trzy spadki złamana, bystrych słów kaskada, / leci, jak srebrne piany górskich wód!”. Zgodnie z informacją wiersza, początkowa strofa utworu ma mieć z założenia charakter opisowy bądź refleksyjny: „Pierwszym taktem zmieszonym, [...] / tajemnice wydarte głębinom opowiada, — / lub płacze”. Drugą ma cechować nagłe skrócenie: „zwrotka druga zaszumi — i z hukiem upada”. Ostatnia ma prowadzić do wyciszenia i zakończenia utworu: „Trzecia — już się nie skarży, lecz do snu się składa, / jak smutna, ścięta tchem zimowym w lód / kaskada”. Zaproponowana przez Żuławskiego liryczna forma gatunkowa była, jak widać, głęboko przemyślana i wewnętrznie precyzyjnie ukształtowana. Różne rozmiary wersów w strofach, widoczne już w pierwszym spojrzeniu na graficzny zapis wiersza, przygotowywały na dynamikę „kaskadowych” zmian oraz przeskoki tekstu, co dodatkowo wzmacniał podział utworu na trzy części.

Warto jeszcze zwrócić bacniejszą uwagę na graficzny zapis wiersza, konsekwentnie powtarzany w każdym utworze cyklu *Z „Ka-*

*skad*”. Zastosowany bowiem przez Żuławskiego, wspomniany już schemat różnej długości wersów w strofach, tworzący stały i ponawiany w każdym wierszu układ metryczno-kompozycyjny, nie wydaje się przypadkowy. Uporządkowany zapis krótszych wersów z zastosowanymi przez poetę wcięciami tekstu pozwala dostrzec w nim wizualną postać kaskady. Schematycznie można by formę gatunkową *kaskady* przedstawić następująco:



Trzy coraz głębsze wcięcia wersów w pierwszej i trzeciej strofie oraz dwa w drugiej przywodzą na myśl stopniowany kształt płynącej kaskady. Forma utworu kształtuje zmienny, skokowy bieg lektury, zgodny z artystycznym założeniem Żuławskiego, by powstała „pieśń w trzy spadki złamana, bystrych słów kaskada”. W trakcie czytania „*Kaskady*” powstaje wrażenie ruchu, zmienności, nagłego przyspieszania i spowalniania, przeskoku i urwania, a zarazem kontynuacji. A wszystko to przebiega na przestrzeni zaledwie piętnastu wersów, właściwie czternastu, z dodanym ostatnim słowem, prawie jak w sonetowej arytmetyce. Hieroglificzność formy została tu, jak się wydaje, doskonale uchwycona — wiersz w swej zmiennej dynamice przekształceń niejako odtwarza górski rytm spływającej po zboczu kaskady.

W cyklu *Z „Kaskad”* znajduje się także wiersz zatytułowany *Nad Aarą*. Rzekę Aarę, wzdłuż której niejednokrotnie przemierzał Żuławski alpejskie szlaki, wspominał w swoich szkicach reportażowych, m.in. w szkicu *Na Gemmi jesienią*, gdzie możemy przeczytać:

Pociągała mnie jazda w jesiennym słońcu przez Thuńskie i Brienskie Jezioro, myślałem o Meiringen i drodze przez Grimsel śladami młodej, hucznej Aary na drugą stronę, aż do źródeł Rodanu [...]. Miałem początkowo zamiar, przeszedłszy przez Gemmi, iść w górę doliną Wallis, a potem przez przełęcz Grimsel do Meiringen nad Aarę, okrążając w ten sposób berneńską wysoczyznę; ale zapachniał mi zanadto z bliska ostry wiatr od lodowców i białe szczyty nad nimi<sup>30</sup>.

W wierszu *Nad Aarą* rzeka jest nie tylko przedmiotem plastycznego opisu, lecz także stała się symbolicznym świadkiem rozmyślań o życiu, przemijaniu i twórczości:

Cichy, mały kościółek nad brzegiem Aary —  
     a wkoło kwiatów smętarnych woń;  
 białe róże, goździki i lilij puchary  
 do stóp krzyżom się chyłą, — a mur z głazów stary  
     tę kwietną trupów chroni błoń.  
     Bluszcze mur stroją i patrzą tam na dół  
 w rzeczne nurty — i dalej — w świat złoty i szary,  
     w szumny życia padół.

    Stoję, na krzyżu starym wsparłszy dłoń.  
 Jakieś ciche wspomnienia i widma, czy mary,  
 chodzą w świetle słonecznym, jak mgławce opary,  
     marzeniem muszcząc skroń...

    Marzę, dumam — nade mną szumią lip konary, —  
     groby dokoła, — w dole szemrze toń  
     Aary...<sup>31</sup>.

Forma wiersza *Nad Aarą* spełnia wszystkie wymogi gatunkowe *kaskady*: podział na trzy różnowersowe strofy, z zachowaniem porządku „kaskadowych” wcięć krótszych wersów, powtórzenie obowiązującego układu rymów żeńskich *a* (*Aary, puchary, stary, szary, mary, opary, konary, Aary*), rymów męskich *b* (*woń, błoń, dłoń, skroń, toń*) oraz występującego w pierwszej strofie rymu *c* (*dół, pa-dół*). W pozycji klamrowej usytuowane zostało trzysylabowe, tematyczne słowo utworu, *Aary*, które samotnie, w ostatnim wersie zamyka, całość tekstu.

<sup>30</sup> J. Żuławski: *Na Gemmi jesienią...*, s. 191, 194.

<sup>31</sup> J. Żuławski: *Nad Aarą*. W: Idem: *Intermezzo...*, s. 16.

Zgodnie z założeniem gatunkowej formy *kaskady*, jej pierwsza strofa „opowiada” i „płacze”. Tak jest w utworze *Nad Aarą*, gdzie kontemplacja miejsca — cmentarza z małym kościółkiem nad brzegiem rzeki Aary — prowadzi do „płaczu” nad losem człowieka. Wokoło rozpościera się „kwietna” „błóń” „trupów” i unosi się „woń” „kwiatów smętarnych”. To ciche, zapomniane i wymarłe miejsce wydaje się wygradzone od reszty przestrzeni brzegiem rzeki. W od dali daje się dostrzec „świat złoty i szary”.

W wierszu *Nad Aarą* przedstawiona w pierwszej strofie panoramiczna perspektywa, w strofie drugiej skupiona zostaje na doznaniach „ja” mówiącego: „Stoję, na krzyżu starym wsparłszy dłoń”. Moment położenia ręki na krzyżu, jak w romantyczno-ludowej fantastyce, budzi uśpiony świat przeszłości: „Jakieś ciche wspomnienia i widma, czy mary, / chodzą w świetle słonecznym, jak mgławce opary”. Widma i mary na swój typowo romantyczny sposób budzą wspomnienia, otumaniają duszę, zawłaszczają świadomość i podsycają nadzieję, „marzeniem muszcząc skroń”. Odpowiedzi na pytanie, jakie marzenia wlewały w duszę wędrowca-poety widma i mary, nie powinno się już oczekiwać, ponieważ, zgodnie z wymogiem *kaskady*, zwrotka druga „zaszumi — i z hukiem upada”.

Kończąca wiersz strofa trzecia „już się nie skarży, lecz do snu się składa”, jak czytamy w „*Kaskadzie*”. W *Nad Aarą* finalne wygąsanie prowadzi do fazy refleksyjnej: „Marzę, dumam — nade mną szumią lip konary, — / groby dokoła”. Utwór kończą słowa: „[...] w dole szemrze toń / Aary”. Ostatnie wyakcentowane słowo wprowadzone do finalnego wersu, tworzące wygłosową klamrę tekstu brzmi „Aary” — rzeka bowiem pozostaje dla tego wiersza kluczowym pojęciem. Pełni ona funkcję symbolicznego przedstawienia potoku życia, odzwierciedla wielowiekową, tłumną egzystencję społeczną przepływającą wraz z upływem czasu. „Rzeczne nurty”, które obserwuje wędrowiec z odległego brzegu, wplatają się na koniec w „szumny życia padół”. Ale miejscem poety pozostaje przestrzeń cmentarnego odosobnienia, gdzie marzy i дума, wskrzeszając wspomnienia przeszłości. Przebywając tam, wsłuchuje się w szum opiekuńczej lipy, odwiecznego drzewa poetów. Napotkana w trakcie wędrowki „kwietna trupów [...] błóń” okazała się więc poszukiwaną krainą Elizjum, obszarem *locus amoenus*<sup>32</sup>. Niedaleko „szemrze toń Aary” i toczy się nurt życia, ale poeta wybiera ustroenie przy brzegu rzeki w otoczeniu grobów, gdzie „szumią lip kona-

<sup>32</sup> E.R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 197—200.

ry” i roztacza się dogodna aura, by rozwijać twórczość w bliskości minionej tradycji.

Nietrudno wskazać tę część tradycji, która w wierszu *Nad Aarą* otoczona jest pieczołowitą troską. Wystarczy przypomnieć fragment poematu Juliusza Słowackiego *W Szwajcarii*, w którym romantyczny poeta zarysowuje następujący krajobraz:

W szwajcarskich górach jest jedna kaskada,  
Gdzie Aar wody błękitnymi spada.  
Pozwól tam spójrzyć zawróconej głowie.  
Widzisz tę tęczę na burzy w parowie?  
Na mgłach srebrzystych cała się rozwiesza,  
Nic ją nie zburzy i nic ją nie zmiesza<sup>33</sup>.

W trakcie czytania tego fragmentu utworu *W Szwajcarii* rodzi się przypuszczenie, że Żuławski przemierzał alpejskie szlaki, mając zawsze w plecaku edycję poematów Słowackiego.

Tonacja *kaskady* Żuławskiego zatytułowanej *Nad Aarą* dobrze oddaje nastrój liryki tego poety, przepojonej nutą melancholii i rezygnacji. Andrzej Z. Makowiecki pisał, że twórczość autora *Intermezzo* to poezja „o klęsce złudzeń, o świadomości ulotności ludzkiego życia, marności ludzkich zmagają z przeznaczeniem”<sup>34</sup>. W wierszu *Nad Aarą* symbolicznym wyrazem tych przeświadczeń staje się rzeka, która nieustannie przepływa obok, mimo; jej szumny bieg toczy się własnym nurtem, niezmiennie i odwiecznie.

Zapewne nigdy nie dowiemy się, co sprawiło, że Żuławski ostatecznie wyrzekł się gatunku *kaskady* i skazał go na zapomnienie. Być może młodzieńczy gest stworzenia własnej formy lirycznej po latach wydał mu się nazbyt zuchwały i niepokorny wobec nieprzebranych pokładów literackiej tradycji. Faktem pozostaje, że wydany w 1908 roku zbiór *Poezji Żuławskiego*, przygotowywany przez samego autora, obejmujący cztery tomy utworów lirycznych, pomija w całości cykl *Z „Kaskad”*. W *Liście do Wydawcy*, którego obszerny fragment pozwolę sobie zacytować, Żuławski pisał następująco:

Kochany Panie Alfredzie,  
oto więc staje się według Pańskiego życzenia. Zbiorowe wydanie poezji przygotowałem i posyłam Panu rękopis do druku. Wahałem się, gdy Pan przed paru miesiącami zwrócił się do mnie z tą propo-

<sup>33</sup> J. Słowacki: *W Szwajcarii*. W: Idem: *Dzieła*. T. 2: *Poematy*. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1949, s. 292.

<sup>34</sup> A.Z. Makowiecki: *Wstęp...*, s. 14.



zycją [...], ale ostatecznie — może Pan ma słuszość. Ta działalność moja pisarska, której wyrazem są właśnie oddane Panu dziś do ponownego wydania poezje, jest dla mnie już czemś tak zamkniętym i — mimo niewielki przedział czasu — odległym, że wątpię, abym do tych ksiąg miał kiedykolwiek jeszcze coś do dorzucenia... Może więc rzeczywiście nie jest przedwczesne to „zbiorowe wydanie”.

Kłopot natomiast miałem wielki z wyborem i układem treści. Dzisiaj — po czternastu latach, tak inaczej na wiele rzeczy patrzę, niż wówczas, gdym jako dwudziestoletni chłopak pierwszy tom swych poezyj do druku przygotowywał, że trudno mi sądzić i oceniać te wiersze z dzisiejszego swego stanowiska i wedle dzisiejszych wymagań swoich. Usunąłem więc z pierwszych wydań tylko to, co mi się wydało stanowczo i nieuleczalnie lichem, a resztę pozostawiam wszystko tak, jak było... Nadto dodałem wiele rzeczy, dawniej pisanych, których — nie wiem nawet sam, dlaczego — do wydawanych wówczas tomów nie włączyłem, chociaż ciekawsze są może od tego, co właśnie ogłaszałem. [...]

Kończę: można drukować.

Przy sposobności piękne pozdrowienia Panu przesyłam.

J.Ż.

W Rzymie, w lutym 1908<sup>35</sup>.

Współczesna edycja *Wierszy Żuławskiego* przygotowana w wyborze Andrzeja Z. Makowieckiego (wydana przez PIW w 1982 roku) oparta została na tomach *Poezji*, pomijając ostatecznie zapomniany cykl *Z „Kaskad”*.

Możemy już tylko zadawać sobie pytanie, na które nigdy nie otrzymamy odpowiedzi: czy podjęta kiedyś podróż wzdłuż brzegów rzeki Aary doprowadziła Żuławskiego do miejsca spiętrzonych myśli, dociekań i odczuć, wewnętrznych przeżyć błogiej, twórczej samotności, które domagały się, by wpisał je w hieroglificzną formę *kaskady*?

---

<sup>35</sup> J. Żuławski: *List do Wydawcy (zamiast przedmowy)*. W: Idem: *Poezje*. T. 1. Lwów 1908, s. V—VI.

Tadeusz Sławek

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## *rzekibrzeg/rzekibieg* Rzeka i jej opowieści

Rzeki dały nam więcej, niż w ogóle powinniśmy byli  
wziąć.

Beth Kephart:

*Flow. The Life and Times of Philadelphia's Schuylkill River*

A rzeka płynie  
przemija — lecz ja wołający  
zostaję  
wołaniem nieustannie  
przyzywam  
ptaki  
i chmury

William Carlos Williams:  
*Paterson*

### 1.

Opiewając zalety położonego wysoko na brzegu rzeki punktu obserwacyjnego, skąd może dostrzec „rozległą połąć błękitu” (*a broad reach of blue*), Henry David Thoreau zauważa zjawisko „ucieczki” przestrzeni. Dokonuje się ono w dwóch procesach — odwrócenia i zespolenia. Obydwa łączą się z wodą. Pierwszy umieszcza niebo, teraz odbite w szerokim biegu rzeki, pod naszymi stopami; drugi — wciąga miejsce, w którym się znajdujemy, w sekwencję innych, odległych miejsc, nieznanych, a jedynie przeczuwanych.

Konsekwencją obydwu tych procesów jest szczegółna postać ziemi tracącej solidną substancjalność, by ulec metamorfozie pro-

wadzącej do zmiany stanu skupienia. Ziemia jawi się naszej myśli jako „płynna” (*fluid*). Przeczytajmy stosowny fragment *Dziennika* zapisany pod datą 2 lipca 1858 roku:

Tutaj myśl moja chwyta ziemię jako płynny nurt, niebo odbija się pod moimi stopami, a za tamtym przyładkiem zaczyna się trakt w stronę innych kontynentów<sup>1</sup>.

## 2.

Gdy po latach Lewis Carroll wspominał okoliczności powstania swego arcydzieła, szczególną rolę przypisywał nie tylko samej rzece; przede wszystkim rzeka jest ośrodkiem specyficznego doświadczenia akwaticzno-atmosferycznego. Nie wystarczy znaleźć się w nurcie rzeki. Płynie się wodą, ale jednocześnie płynie się przez całą konstelację zjawisk; i dopiero wtedy, dopiero doznawszy rzeki jako szczególnego ruchu na przecięciu żywiołów i światów, możemy zdać sprawę z tego, czym jest rzeka i opowieść o rzece jako osobliwym miejscu, w którym powstają kolejne opowieści. Pomimo upływu dwudziestu lat Carroll wciąż pamięta, pamięta,

jakby to było wczoraj — bezchmurne niebo nad nami, lustro wody pod nami, łódź leniwie unoszoną prądem wody, odgłos kropeł wody spadających z wiosł, sennie poruszających się tam i z powrotem, i wreszcie (jedyne jasny promień życia w tej sennej scenie), trzy zaciekawione twarze, spragnione wieści z krainy czarów, twarze, którym nie sposób było czegokolwiek odmówić, a „proszę, opowiedz nam bajkę”, padające z ich ust, miało całą surowość nieodwracalnego Przeznaczenia<sup>2</sup>.

Rzeka znajduje się na przecięciu ziemi i nieba, ale nie prowadzi nas w głąb ziemi; przeciwnie — stanowi lustrzaną taflę odbijającą bezkres niebios. Rzeka sprowadza niebo na ziemię; paradoksalnie, to płynnemu żywiołowi udaje się, w takim stopniu, w jakim to możliwe, ucieleścić, nadać materialną (choć przecież niepochwytną)

---

<sup>1</sup> H.D. Thoreau: *Journal*. Vol. 11. Eds. B. Torrey and F. Allen. Boston 1949, s. 4. Wszystkie cytaty z *Dziennika* będą pochodzić z tej edycji i będą sygnowane jako J z numerem tomu i strony.

<sup>2</sup> M. Prichard and H. Carpenter: *A Thames Companion*. Oxford 1981, s. 54.

postać sferze nieśmiertelnych. W tym zdublowanym przez wodę pejzażu nieba porusza się człowiek, czyniąc to jednak inaczej niż zwykle. Teraz wszystko spowalnia (zwróćmy uwagę na określenia *sleepily* czy *slumberous*) i odzyskujemy czas, co pozwala na dostrzeżenie rzeczy do tej pory niezauważalnych (krople wody spadające z pluskiem z wiosła). Dopiero spłot tych okoliczności stwarza sytuację, z której wyłania się opowieść będąca odpowiedzią na wołanie Drugiego. Wołanie o charakterze przymusu i zobowiązania; wołanie będące Losem.

### 3.

Nie tylko niebo, lecz także ziemia „uptynniona” — oto doświadczenia, przed którymi staję w obliczu rzeki. Ziemia nie przestaje być ziemią, a jednak nie jest nią w takim samym sensie, w jakim jawi się wędrowcowi, który maszeruje bitym traktem rozciągającym się między dwoma miastami. Gościniec, co podsuwa już jego nazwa, jest ziemią udzielającą nam gościny, zapewniającą jeśli nie dach nad głową, to solidne wsparcie naszym stopom. Teraz ziemia staje się przeszkodą zmuszającą nas do zmiany postępowania. Rytm marszu zostaje zakłócony; siadamy i obmyślamy sposoby przedostania się na drugą stronę. Nawet most, jeśli wzniesiono go już zapobiegliwie nad nurtem, też jest ziemią o innym, mniej trwałym, statusie: przechodząc, mam świadomość przepaści pod nogami, w mroźniejsze dni deszcz zamarza na mostowej nawierzchni szybciej niż na twardym gruncie, wojsko musi na moście zmienić regularny rytm marszu, aby nie wprawić konstrukcji w niebezpieczne drgania. Rzeka to przerwa w ciągłości ziemi, a ponieważ ziemia jest tym, co stanowi żywioł domowy człowieka, przeto przerwa owa musi egzystencję naszą w jakimś sensie zakłócić.

### 4.

Doświadczenie mostu nie gasi tego niepokoju. Owszem, dzięki niemu przechodzimy na drugą stronę, a zatem „pokonujemy” rzekę. Ale gdy w trakcie przemarszu wychyliły się za kamienną lub żeliw-

ną balustradę, ujrzymy przepływający pod stopami nurt. I ogarnia nas dziwne drżenie. Chodzi nie tylko o ewentualny zawrót głowy, bo to nie lęk przestrzeni jest głównym wyzwaniem, któremu musimy stawić czoła. Chodzi o nagłe przeszycie strzałą czasu. Zatem **nie lęk przestrzeni, lecz lęk czasu; nie agora-, lecz chronofobia jest naszym udziałem na moście.** Wtedy rzeka przypomina o sobie w sposób szczególnie wyraźny, nawet wręcz dotkliwy: pokazuje bez ogródek, jak chwilowe i złudne jest moje przekonanie o „pokonaniu” rzeki jako przeszkody. Uświadamiam sobie, że nawet znalazłszy się po drugiej stronie nurtu, w istocie nigdy go nie opuszczam; mogę o nim „zapomnieć”, lecz on nie zapomina o mnie. Nie mogę „pokonać” rzeki, ponieważ w zmaganiach z czasem jestem zawsze po tej samej stronie — po stronie przegranych. Teraz wyrażenie „prześć na drugą stronę” nabiera innego znaczenia. Już nie odnosi się do topografii, ale do chronografii: jestem zawsze już „po drugiej stronie” — tam, gdzie przybija łódź Charona, nigdy bowiem nie uda mi się pokonać czasu, który niesie na sobie/z sobą ciemne czółno śmierci. Nawet będąc jeszcze „po tej” stronie, w istocie jestem „po drugiej” stronie. Przeczytajmy pierwszą część *Ziemi jałowej*, aby znaleźć opis owego doświadczenia pokonywania „rzeki” będącego w istocie pokonywaniem życia. „Nie myślałem, że śmierć zabrała tak wielu”, a wypowiadający tę kwestię spogląda na tłumy przechodzące w szarej, mglistej pogodzie na drugi brzeg Tamizy, niepostrzeżenie stającej się Styksem.

## 5.

Most, nie tracąc trwałości, staje się nagle kruchy, niemal zapada się pod nogami przechodnia. Gdy spoglądamy w dół na płynącą wartko wodę, ledwie utrzymuje nas nad nią. Jakby sam stawał się częścią wodnego świata. Jest tym, co łączy brzegi, ale jednocześnie należy do dzielącej je rozpadliny. „Znak jest mostem, trapez przerezuconym nad wodą, i także analogicznie *jest* wodą. Termin środkowy jest jednocześnie mostem i przerwą w ciągłości, mostem *jako* przerwą w ciągłości. Otwiera się możliwość luki nieredukowalnej, luki, przez którą nie da się przerzucić mostu, luki, która zmienia kierunek i sama wędruje”<sup>3</sup>, pisze krytyk w medytacji nad pracami

<sup>3</sup> S. Gaston: *The Impossible Mourning of Jacques Derrida*. London 2006, s. 46.

Derridy. Apollinaire nie patrzy na drugi brzeg, przechodząc mostem Mirabeau, spogląda w dół, na Sekwanę: „Pod mostem Mirabeau płynie Sekwana”, lecz ciemna woda to struga mijającego czasu: „Niech dni się toczą jak rzeka wezbrana / Ni czas nie zawraca / Ni miłość pożegnana / Pod mostem Mirabeau płynie Sekwana”<sup>4</sup>. W refrenie odnajdziemy następną trudność — rzeka czasu płynie i „odpływa”, gdy człowiek „pozostaje”: „Zegar niech dzwoni noc niech nastaje / Dni ulatują ja pozostaje”. Ale tekst Apollinaire’a nie kończy się kropką; nic nie znajduje bezpiecznego portu, nic nie pozostaje na miejscu, a zatem i ludzkie „pozostaje” jest podtrzymywanym przez nas złudzeniem, lub co najwyżej rozpaczliwym „nie pozwalam” rzuconym nicości. W innym wierszu Apollinaire radzi, byśmy wsłuchali się „w odwieczny szum rzeki leniwej i ciemnej”<sup>5</sup>. Tylko to nam zostaje. Taka jest lekcja rzeki i jej mostów.

## 6.

Swój słynny rzeczny trawelog H.D. Thoreau rozpoczyna od przedstawienia rzeki Concord (o obydwu rzekach, po których płynie Thoreau, Concord i Merrimack, wspomni James Joyce na stronie 197 *Finnegans Wake*, co odnotujmy, zanim przyjdzie nam poświęcić więcej uwagi tej książce), przy czym znamienne jest połączenie jej charakteru z rodzajem kultury powstającej na jej brzegach. Zauważwszy, że Concord znane jest „z łagodności swego nurtu”, Thoreau — zawołany piechur, żeglarz, wiosłarz i łyzwiarz — dodaje:

[...] niektórzy wpływowi teje cechy przypisywali przysłowiową wstrzeźliwość i umiarkowanie (*moderation*), jakie mieszkańcy miasta Concord wykazali nie tylko w trakcie rewolucji, lecz także przy innych okazjach<sup>6</sup>.

Ale kilka stron dalej, kończąc wprowadzenie do książki, odnotuje głębszy związek człowieka i rzeki — toczący się w korycie nurt

<sup>4</sup> G. Apollinaire: *Most Mirabeau*. Przeł. A. Ważyk. W: G. Apollinaire: *Poezje wybrane*. Oprac. A. Ważyk. Warszawa 1968, s. 33.

<sup>5</sup> G. Apollinaire: *Podrózny*. Przeł. J. Rogoziński. W: G. Apollinaire: *Poezje...*, s. 60.

<sup>6</sup> H.D. Thoreau: *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*. New York 1961, s. 20.

kształtuje postać miasta i jego mieszkańców — paradoksalnie — zrywając ich poczucie stabilnego zakotwiczenia. Dobrym obywatelem jest ten, kto nie tylko ulega w-pływowi rzeki, lecz kto wcześniej czy później wraz z nią wy-pływa z miasta. Rzeka jest tym, co unosząc nas z miejsca domowego, sprawia, że miejsce to nie krzepnie w swej odrębności, odcinając się brutalnie granicami od innych miejsc, lecz staje się **nieszczelne** i w tej właśnie nieszczelności poszukuje swego powołania. **Rzeka drąży szczelinę w mieście, które zawsze wykazuje tendencję do zwartości i otaczania się murami. Rzeka nie tylko w-pływa na miasto, lecz przede wszystkim z niego wy-pływa, i to ten wy-pływ ma największy w-pływ na kształt miasta.** Thoreau tak o tym pisze:

Rzeki z pewnością były przewodnikami kierującymi krokami pierwszych podróżników. Przepływają opodal naszych drzwi, nieustannie nas przyzywają do odległych przygód i przedsięwzięć; i gnani naturalną pobudką, mieszkańcy ich brzegów w końcu wraz z nurtami podążą ku niżej położonym ziemiom naszego globu lub też, korzystając z zaproszenia rzek, ruszą w głąb kontynentów<sup>7</sup>.

## 7.

Teraz lepiej rozumiemy zapis z *Dziennika*, w którym Thoreau, rozważając rzeki i ich oddziaływanie, notuje:

Rzeka opływająca miasto jest niczym skrzydło, być może miasto jeszcze nie uczyniło z niego użytku, lecz jest gotowe unieść miasto nad światem. Wartki nurt rzeki jest jak trzepoczące skrzydło. Miasta posiadające rzekę to miasta uskrzydłone.

J, 11, 5

Uskrzydlenie (*winged cities*), o którym mówi Thoreau, jest metaforą „nieszczelności”, odgrywającej tak wielką rolę w kształtowaniu się ludzkiej siedziby, i odnosi się do faktycznych podróży, ale przede wszystkim do procesu wchłaniania przez miasto innych miejsc i innych czasów, do czegoś, co moglibyśmy nazwać szczególną postacią historyzacji miasta. Dzięki biegnącej w dal wstędze rzeki

---

<sup>7</sup> Ibidem, s. 23.



w szczęśliwszych chwilach, kiedy soki życiodajne żwawiej płyną w uschłej łodydze naszego życia, Syria i Indie rozciągają się tak daleko od naszej współczesności, jak odległe historycznie są ich dzieje. [...] Nagle i niezauważalnie rozbłyskują w nas odległe epoki, które zwiemy historią...<sup>8</sup>.

W konsekwencji, mgła kryjąca odległy horyzont nad nurtem rzeki jest mglistą zasłoną historii, kryjącą przeszłość i przyszłość. Zadanie historyka jest więc teraz inne. Doświadczenie rzeki uczy, że celem historii jest do-ciekanie (i nie lekceważmy „wodnego” elementu obecnego w tym czasowniku) tego, co w najpoważniejszym tego słowa znaczeniu oznacza „być”: „[...] domeną historyka jest odkryć nie to co było, lecz to, co jest”<sup>9</sup>.

## 8.

Tak też dzieje się w *Boskiej komedii*. Gdy Dante wstępuje do rajy ziemskiego, na jego drodze pojawia się rzeka określona wprost jako „przeszkoda”: „Już się zaszyłem, wolnym idąc krokiem, / W starożytnego głębokości gaju / Tyle, żem wstępu nie dopatrzył wzrokiem, / Gdy mnie wstrzymała przeszkoda ruczaju...”<sup>10</sup>. W *Pieśni XXVIII Czyśćca* dowiadujemy się jeszcze, że w rzece jest „czysto jak w kryształ” oraz że nurt płynie pod baldachimem nisko zwieszających się liści, „Pod ciemną gęstwą, która jako żywo / Nie puści słońca blasku ni miesiąca”. Rzeka wolna od zwykłych naturalnych zanieczyszczeń nie traci swej materialności (dowiadujemy się, że marszczą ją „drobne fale”), ale materialność ta jest innej natury niż ta właściwa wodom urodzonym, mówi Dante, „w padolnej skale”. **Materia „zapominająca” o swej materialności, a tym samym modyfikująca znaczenie tego, co materialne, musi niechybnie zakłócić przyjęty sposób rozumienia i porządkowania świata.** Rzeka jest nie tylko fizyczną przeszkodą („W oczach Leandra pewnie tak nie zbrzydła / Tam pod Abydos, jak mnie owa woda, / Że nie rozwarła się jak wrótne skrzydła”); przede wszystkim to pęknięcie w zwartej dotychczas materii naszego rozumienia świata: „Ta woda — rzekłem —

<sup>8</sup> Ibidem, s. 251.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 137.

<sup>10</sup> Dante Alighieri: *Boska komedia*. Przeł. E. Porębowicz. Warszawa 1959, s. 282.

i ten szum gałązek / Rozum mi mąca, sprawiając, że niszcę / Dotychczasowych wierzeń moich związek”. Tyle sam poeta, a Matylda dopowie jeszcze zdanie o „zamglonej myśli”.

## 9.

Tajemnicza struga nie tylko „mgli” myśl i wprowadza szum w naszym odbiorze świata (Michel Serres, wykorzystując wieloznaczność francuskiego słowa *parasite*, rzekłby, iż rzeka „parazytuje” na ludzkiej racjonalności, zakłóca jej słyszalność i przejrzystą strukturę), lecz także sama podlega rozdzieleniu; w istocie w jednym biegu rozdziela „dwa ramiona”. Matylda tak objaśni działanie owych „dwóch ramion” rzeki: „Jedno ma taką właściwość, że zmywa / Pamięć wszystkiego, co człowiek nabroi, / W drugim zaś pamięć cnych czynów odżywa. / Z tej strony Lety, a z drugiej Eunoi / Nosi nazwisko, ale nie skutkuje, / Aż się duch z obu strumieni napoi”. Rzeka jest tym, co dzieląc materię świata, samo podlega rozdzieleniu, rozszczepieniu, rozplenieniu. Oto lekcja rzeki: **jedność i tożsamość możliwe są do pomyślenia jedynie jako prowadząca przez nieustannie powielające się rozdzielanie droga ku jedności i tożsamości**. Droga to pełna niepokoju i niepewności; przypomnijmy początek dzieła Dantego: „W życia wędrówce, na połowie czasu, / Straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi, / W głębi ciemnego znalazłem się lasu”.

## 10.

Wewnętrznie podzielona rzeka, pęknięta na dwa nurty, obejmująca świat dwoma ramionami, dwojako oddziałuje na człowieka. Po pierwsze, zgodnie z zamierzczłym przekonaniem utrwalonym i powtórzonym przez Platona w X księdze *Państwa*, wywołuje zapomnienie grzesznej przeszłości. To zadanie Lety, w której kąpiel nie tylko zmywa z naszej świadomości występłą przeszłość, lecz tym samym w ogóle pozbawia nas poczucia tego-co-minione. Owo zapomnienie przychodzi dopiero na końcu długiego procesu, który — paradoksalnie — nieustannie i dokuczliwie przypomina o minionym. Po odbyciu sądu duchy wyłaniają się z dwóch „rozpadlin”,

„przepaści” (do obu tych pojęć przyjdzie nam niebawem powrócić) otwierających się na niebie i w ziemi, przy czym rozmowy między duchami dotyczą minionego właśnie: „[...] witały się z sobą te, które były znajome, i wypytywały się powracające z ziemi o to, co tam, a wracające z nieba pytały, jak tam u tych innych na ziemi”<sup>11</sup>. Wybrawszy postać dalszego bytowania usankcjonowaną przez Lachesis, Kloto i Atropos, dusze udawały się przez „dolinę Zapomnień” ku „rzece Beztroski”. Dowiadujemy się, że „Pewną miarę tej wody każdy koniecznie wypić musiał. Których rozum od tego nie ustrzegł, pili ponad miarę. A kto ją pija wciąż, ten zapomina o wszystkim”<sup>12</sup>. Ciekawe, że Platon zostawia tu kilka możliwości, jakby sugerując, że zapomnienie może być niepełne; chodzi bowiem o „pewną miarę” letejskiej wody. Mocą wyraźnego wskazania, nadmierne raczenie się tym napojem jest przeciwne rozumowi, z kolei jedynie ci, którzy pijają wodę z rzeki, „wciąż” zapominają o „wszystkim”.

## 11.

Rzeka jest więc u Platona figurą wieloznaczną: przynosi zapomnienie, ale nie jest ono całkowite, co więcej — rzeka mająca bezpowrotnie odsunąć nas od tego-co-minione, paradoksalnie przypomina o takich pojęciach właściwych naszemu głęboko uczasowionemu bytowaniu, jak „rozum” i „miara”. Wypada zatem nie zgodzić się z interpretatorami Platona i Dantego suponującymi głębokie różnice między dwoma wizjami zapomnienia. Chociaż zapewne prawdą jest, że „sprawiedliwość” Platońskiego sądu pośmiertnego zastępuje Dante „łaską wybaczenia”, jednak już wątpliwa wydaje się opinia, iż

dla Platona rzeka Zapomnienia otwiera nowe ziemskie życie, generalnie niezwiązane z istnieniem poprzednim. Po śmierci dusza wchodzi w nowy cykl życia i śmierci, a zatem musi pozbyć się wszystkich wspomnień. U Dantego natomiast Leta nie wymazuje wspomnień, lecz jedynie zmywa to, co w innym przypadku pozostałoby trwałą plamą duszy, gdyby pamięć o grzechu miała trwać<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Platon: *Państwo*. T. 2. Przeł. W. Witwicki. Warszawa 1994, s. 216.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 224.

<sup>13</sup> M. Volf: *The End of Memory. Remembering Rightly in a Violent World*. Michigan 2006, s. 138.

Rzeka nie jest więc figurą prostego zapomnienia i niepamięci; wszak jedynie stale pijący jej wody zapominają o wszystkim. Można wręcz sądzić, że nieumiarkowane raczenie się letejskim płynem prowadzi do zapaści, o której Platon nie chce nawet wspomnieć. Wszak wzdraga się przed powiedzeniem nam, co jest udziałem tych, którzy czerpiąc z Lety, nie zachowali przy tym należytego umiaru. **Rzeka stanowi więc bez wątpienia „rozpadlinę” w materialnej strukturze ziemi i naszej racjonalnej myśli, ale jednocześnie jest radykalnym przypomnieniem o istnieniu rozumności i miary.**

## 12.

Może dlatego Dante dzieli tajemniczą strugę na dwa ramiona. Przypomni o tym w *Pieśni XXXIII*, w której dwa nurty są jak „Tygrys z Eufratem” i rozstają się „z wolna, jak brat z bratem”<sup>14</sup>. Jedno z owych ramion przynosi zapomnienie, a opis kąpieli, jaki zostawia nam poeta, daleki jest od wrażenia przyjemności: „I zanurzwszy po szyję w ruczaju, / Wlokła za sobą [...] / [...] w wodę wcisnęła całego, / Tak żem się musiał napić, zanurzony”<sup>15</sup>. O tym, że działanie Lety jest skomplikowane i nie sprowadza się do prostego wyeliminowania pamięci, przekonuje Matylda, napominając poetę: „A na to ona śmiechem kraszając lica: / »Ale ci przecież pamięć przypomina, / Że cię poiła letejska krynica?»”<sup>16</sup>. Nurt rzeki nie usuwa pamięci; w ostatecznym rozrachunku pamiętamy o tym, że zapomnieliśmy. Rzeka radykalizuje pamięć, stawia nas przed jej tnącym ostrzem, odcinającym wszystko prócz pamięci o akcie samego zapomnienia. W ten sposób przygotowuje do przyjęcia nowego rozumienia rzeczy i słów. Przypomina: „śpi chyba rozum twój”, a dusza jest — jak powie Dante w *Pieśni XXXIII* — „zaskorupiona”, rozum zaś zostaje „przyciemniony w kamiennej korze”, nie mogąc znieść „jasności słów”. Oto drugie zadanie rzeki (u Dantego funkcję tę pełni drugie ramię strugi nazwane Eunoe): **obmycie w jej wodach nie tylko oczyszcza pamięć, lecz przede wszystkim otwiera nasz rozum i pozwala pojąć to, co dotychczas jawiło się jako niezrozumiałe.**

<sup>14</sup> Dante Alighieri: *Boska komedia...*, s. 309.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 298.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 308.

## 13.

Jeśli człowiek uczyniony jest z ziemi i do ziemi ostatecznie powraca, rzeka, ziemia „upłynniona”, rzeka, jako ziemia nagle „przerwana”, ziemia „nieciągła”, zadaje nam pytania dotyczące nas samych. By to było możliwe, musi oderwać nas od banalnych, gwarantujących trwałość naszej codzienności i właściwych jej przyzwyczajęń, odpowiedzi, jakich sobie zwykle udzielamy. Spoglądając na jesienny pejzaż rzeki Concorde, Thoreau ubolewa nad ignorancją mieszkańców, którzy nigdy nie potrafili docenić urody tego miejsca. Wtedy w posunięciu godnym Johna Donne’a Thoreau przypomina sobie dźwięk pogrzebowego dzwonu: dopiero radykalny przełom, ostateczne cięcie przerywające ciągłość istnienia przywraca nam świat:

Słyszę głos dalekiego dzwonu żałobnego i oto niosą na cmentarz zwłoki z jednego z domów, które widzę, a ów poważny dźwięk bardziej harmonizuje z tym pejzażem niż codzienna bieżączka. Podsuwa nam myśl, że człowiek musi umrzeć dla swego obecnego życia, nim będzie zdolny docenić okoliczności i piękno, jakim obdarza go jego miejsce zamieszkania.

J, 9, 73

To zadanie rzeki jako cięcia, ale także jako prze-cięcia powierzchni otwierającego przed nami przestrzeń śmierci; dopiero to doświadczenie może otworzyć nam świat. **Rzeka jako grób, z którego zmartwychwstajemy do życia.**

## 14.

To dlatego Thoreau w jednym zdaniu mówi o miejscach wysoko położonych i o brzegu rzeki: topograficznie niski, brzeg jest „wysoki” metaforycznie — jako miejsce oderwania nas od wszystkiego, co stabilizuje nasze codzienne trwanie. Przerwa w ziemi, jaką jest rzeka, zakłóca jego bieg, co może przybrać radykalną postać lamentacji nad stanem życia i świata (jak w słynnym *Psalmie 137.*, w którym wygnańcy siedzą, płacząc nad brzegami rzek Babilonu), ale — bardziej umiarkowanie — może zakłócić błogie przekonanie, że nasze życie stanowi w istocie syntezę życia w ogóle, że trwanie w naszym/moim miejscu jest życiem w szczytowej jego postaci.

Przerywając ciągłość ziemi, rzeka wrywa nas z zamknięcia w nas samych. Stojąc nad brzegiem Merrimacku, Thoreau może więc powiedzieć: „Jest on wystarczająco szeroki, aby przerwać łąd i powieść moje oczy i myśli wraz ze swym biegiem do morza”. *Interrupt the land* oraz *lead my eye and thoughts* — oto dwie operacje dokonane przez rzekę. „Oddziela” i „prowadzi spojrzenie i myśl”, przy czym drugie jest następstwem pierwszego. Dopiero zerwawszy ciągłość ziemi i przyzwyczajęń właściwych przekonaniu o owej ciągłości, dopiero stawszy się ziemią jako „przeszkodą”, dopiero oddzieliwszy jeden brzeg ziemi od drugiego (przypomnijmy — łacińskie *interrumpo* to rozrywać, przerywać, odłamać, oddzielić, a także przeszkadzać), moje myślenie może zostać porwane w inną niż zwykle stronę. **Zawładnięta nurtem rzeki myśl „myśli się” niejako na przekór, po przekątnej, w poprzek ziemi.** Aby obejść przeszkodę, musimy całkowicie zmienić kierunek marszu.

## 15.

Rzeka nie jest jednak tylko prostą przeszkodą do ominięcia. Nie przerywa jedynie ciągłości ziemi, nie stanowi wyłącznie innego obszaru, własną ciągłością zakłócającego ciągłość materii. Niewątpliwie, rzeka oddziela dwa brzegi ziemi, a Thoreau, kontemplując tę różnicę, powie, że „są męskie i żeńskie brzegi rzeki, jeden stromy, drugi płaski i łąkowy” (J, 4, 101). Ale istotniejsze jest to, że w rzece proces pęknięcia, pojawiania się wciąż nowych szczelin trwa nieprzerwanie. Jest ona więc nie tylko pęknięciem, nie tylko przerwą, lecz przede wszystkim demonstracją tego, że ciągłość wydaje się iluzją; to bowiem zdolność do rozłamywania się, otwierania ran i szczelin stanowi o materialności świata. Annie Dillard, medytując nad strumieniem Tinker („Ach, Tinker Creek! Dzisiaj woda była w nim czysta, a jej poziom niski. Po rozlewiskowej stronie wyspy<sup>17</sup> stru-

---

<sup>17</sup> Już po zakończeniu pracy nad tym esejem natrafiłem na godny uwagi wiersz Andrzeja Niewiadomskiego zatytułowany *Insula dulcamara*, w którym „śródrzeczna wyspa” jawi się jako szczególne terytorium. Z jednej strony sama — jako skrawek ziemi oderwany od łądu — jest figurą wolności („A jednak wyspa była inna, wyzwolona z konturu i smutna w skrętach tego, co zostało z linii brzegowej”), z drugiej strony stawia przed mieszkańcem łądu trudny warunek odrzucenia dotychczasowych sposobów porządkowania rzeczywistości („jakbym po raz pierwszy zszedł na krawę łądu i wody, ale nie chciał się wyzbyć rysunku linii, ostrza ołówka, szkicu prze-

mieñ sprawiał wrażenie przezroczyściego jak szyba, rzucająca blask na runy piaskowca, łupków i śladów ślimaków w tłustym mule”<sup>18</sup>), odkrywa znaczenie szczelin, jako że to „szczeliny i wyłomy są najważniejsze”<sup>19</sup>. Rzeka jest szczeliną w materii świata pozwalającą dostrzec to, co zwykle wymyka się naszym spostrzeżeniom, a co można by określić jako ciemną podszewkę świata, która otwiera się przed nami dopiero wtedy, gdy stabilna ciągłość substancjalnej materii zostaje przerwana — to wrażenie utraty gruntu pod nogami, o jakim pisze Nietzsche w 125. aforyzmie *Wiedzy radosnej*, w której czyni je następstwem śmierci Boga. Dillard nazywa ową niespodziewaną przerwę „szczeliną Strumienia Cienia” i objaśnia, że otwiera się ona „pode mną niczym pęknięte nagle okno albo uszkodzony kadłub lecącego wysoko odrzutowca”<sup>20</sup>. Ale podobnie jak niemiecki filozof, Dillard nie chce pogrzebać, lecz przeciwnie — na nowo odkryć Boga, choć obydwójce muszą dokonać tego inaczej niż wszyscy ci, którzy podejmowali się wcześniej tego zadania. Rzeka to rozpadlina kryjąca w sobie bogactwo życia często okrutnego w swoich przejawach (książkę Dillard otwiera scena, w której ogromny wodny pluskwiak żywcem wysysał wnętrzości niewielkiej wodnej żabki; jedną z jej powtarzających się myśli jest to, że „okrucieństwo jest tajemnicą — i marnotrawstwem bólu”<sup>21</sup>):

---

bytych terenów”). W przeciwieństwie do wyspy oceanicznej, wyspa, znajdująca się w środku nurtu rzeki, z akcentowaną ostrością zmusza do podjęcia fenomenologicznego studium ładu stałego i tego, co oderwane od niego i oddzielone niewielką szczeliną wody przedstawia inny „stan skupienia” materii. Zmieniająca kształty w zależności od poziomu wody wyspa rzeczna („rzeka wlewała się do wnętrza wyspy”) kreśli się konturem kwestionującym kontur, rysunkiem linii wymazującym wszelkie ciągłe linie. Jest, jak u Dillard, powrotem do życia, jeszcze zanim nałożymy na nie nasze kategorie dobra i zła, okrucieństwa i miłosierdzia: „Rozpływały się łby zwierząt domowych, skręty węża i maski. Żywoty były nagie i czyste, kąśliwe wiatry i deszcze nie budziły wyspy, obudzonej głosami, wyspa topiła i grzebała głosy”. Wyspa śród rzeczna należy więc tyleż do porządku ładu, co i wody, i tym sposobem stanowi antidotum przeciw skłonności do ustanowienia jednego z tych porządków jako jedynie prawdziwego. Pamiętajmy, że to wyspa, na której rośnie *dulcamara*, dokładniej: *solanum dulcamara*, czyli psianka słodkogórz, mylona czasem z wilczą jagodą rośliną słodko-gorzka (*dulcis* i *amarus*), stosowana jako środek leczący żółtaczkę, reumatyzm i choroby skóry.

Cytowany wiersz pochodzi z tomu: A. Niewiadomski: *Dziki lilie*. Poznań 2012, s. 16.

<sup>18</sup> A. Dillard: *Pielgrzym nad Tinker Creek*. Przeł. M. Świerkocki. Kraków 2010, s. 389.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 393.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 387.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 18.



Szczeliny i wylomy to rozpadliny w skałach, w których się kryjesz, żeby zobaczyć Boga od tyłu; [...] to lodowate, zwężające się fiordy, wcinające się w urwisko tajemnicy<sup>22</sup>.

## 16.

Gdy 8 września 1858 roku Thoreau spuści o 6 rano czółno na rzekę, następujący zapis tak utrwali jego spostrzeżenia:

Na rzece. Nurt płynie pełną falą. Na głębi prąd jest wartki, a wówczas powierzchnia (zwykle gładka i ciemna) marszczy się drobnymi fałdami, a może słuszniej byłoby powiedzieć, że co bardziej warte prądy tu i ówdzie gwałtownie wynurzają się, łamiąc powierzchnię, i rozchodzą się na wszystkie strony, jak gdyby rzeka pękała rozdarta tysiącem ukrytych skał. Powierzchnia pęka i fałdują ją przybierające na sile prądy.

J, 11, 151

„Tutaj”, do którego należy rzeka, jest nie tylko topograficznie różne od jakiegoś „tam”; „tutaj” obejmujące rzekę, przez rzekę odżywiane i nawadniane, odróżnia się nie tylko przestrzennie. Nie tylko o lokalizację tu chodzi, lecz także o rodzaj myślenia, a w konsekwencji — i życia. Dowiadujemy się, że „tam”, *there*, „moje myśli banalne były i ograniczone, a ja kryłem się przed spojrzeniem wędrowców”, „tutaj”, *here*, natomiast myśli te „wzniosłe są i szerokie, a przestrzenie tej rzeki urzekają mnie swym pięknem”. „Tutaj”, jakiego doświadczam na brzegu rzeki, podążając wzrokiem za biegiem jej nurtu, jest także szczególne w tym sensie, że nie jest po prostu tożsame z topograficznym umiejscowieniem. We wnętrzu owego „tutaj” działa siła rozpierająca wszelkie granice i kontury danego miejsca; „tutaj” staje się „gdzie indziej”. Nie „tam”, gdyż „tam” jest już określeniem jakiejś lokalizującej topografii. To, co jest „tam”, możemy wskazać palcem albo ruchem głowy. Natomiast z „gdzie indziej” sprawa przedstawia się inaczej: jest ono nie tyle wskazaniem, ile marzeniem, ruchem nie oka czy palca, lecz wyobraźni. Dlatego w tym samym fragmencie czytamy u Thoreau, że owo (nad)rzeczne „tutaj” „odpowiada innej porze roku, innemu krajowi i stwarza inny zgoła nastrój”. A w innym miejscu dopowie, że „rzeka oferująca daleki wi-

<sup>22</sup> Ibidem, s. 393.

dok jest najbardziej eteryczna” (J, 3, 373). Warto nie przeoczyć tego przymiotnika: *ethereal*, czyli taka, która w swej delikatności i dzięki subtelnej aurze wymyka się twardym konturom rzeczywistości. Rzeka „eteryzuje” rzeczywistość w świecie coraz bardziej podatnym na to, by pojmować go wyłącznie w racjonalnych kategoriach liczb i faktów. **Rzeka to de-materializacja świata zachodząca wszakże we wnętrzu samej jego materialności i w rezultacie tę materialność radykalnie potwierdzająca.** Nic dziwnego, że krytyk tak podsumowuje największy bodaj rzeczny trawelog, jakim jest *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* opisujący wodną podróż braci Thoreau:

Rzeka jest tworem wyższym, harmonijnym i wiernym swym zasądom, i dwaj bracia płynący jej nurtem mają udział w integralności jej istnienia. Dzieła człowieka — łódzie, młyny, kanały — nie dorównują pięknnością drzewom, kamieniom i wodospadom; Thoreau obstaje, by wielkie dzieła sztuki naśladowały formy naturalne<sup>23</sup>.

## 17.

*A different season and country, a different mood.* Nie przestając być „tutaj”, znajdujemy się jednak „gdzie indziej”. „W pejzażu szerokiej rzeki jest coś, co stanowi odpowiednik kultury i cywilizacji” — to, co (nad)rzeczne, pozwala doświadczyć innej kultury i cywilizacji w obrębie mojego pozornie dobrze znanego i ustabilizowanego „tutaj”. Rzeka jest tym, co niedomowe, a co ujawniło swą obecność w samym sercu mojego domu. Oznacza to — ni mniej, ni więcej — poddanie „tutaj” krytycznej ocenie; „gdzie indziej”, którego przejawem jest rzeka, podmywa brzegi „tutaj”, wyplukuje jego pozornie nienaruszone fundamenty, a unosząc nas poza granicę domowego „tutaj”, pozwala nabrać do niego krytycznego dystansu. „Bieg rzeki wiedzie nasze myśli i ciała do prastarych, słynnych portów i jednoczy nas z wszystkim, co podniosłe i piękne”. *Classic and famous ports* stanowią „gdzie indziej” wobec „tutaj”, poddawanego przez Thoreau nieustannie krytycznemu demontażowi, którego najpełniejszym wyrazem jest *Walden*.

---

<sup>23</sup> W. Howarth: *The Book of Concord. Thoreau's Life as a Writer*. Harmondsworth 1982, s. 52.

## 18.

Obydwa określenia są istotne. „Porty” są bowiem miejscem, w którym ląd jest szczególnie wysunięty w morze. W porcie ziemię nieprzerwanie nawiedza morze; to, co zamieszkałe i domowe, stawia czoła i ulega (wszak łodzie, owe rzeczniczki morza, wpływają do środka portowej osady, cumując przy nabrzeżach) temu, co niezamieszkałe i czemu obca jest sama myśl o domu. „Port” jest nazwą „gdzie indziej”, jako miejsca, które zostało „zaryzykowane”, postawione na granicy i w którym wszelkie bezpieczeństwo jest względne, bo tymczasowe. Portowi ląd i jego mieszkańcy często (by wspomnieć choćby hanzeatyckie miasta Bałtyku czy — geograficznie bliższe Thoreau — Gloucester z jego kwitnącym w XIX wieku rybactwem) zawdzięczają ogromne bogactwo; ale jednocześnie nigdzie dobitniej niż w porcie nie widać trudu i ryzyka niezbędnego do wytworzenia owej zasobności. Port jest stolicą kupieckiej republiki, ale także jej ciemną stroną, przed którą chroni się, zamykając ją w pewnych dzielnicach i kwartałach (pracy lub uciech).

## 19.

„Prastare”, *classic*, niewątpliwie przesuwając nas w czasie. Wraz z rzeką wędrujemy do miejsc wyglądających inaczej niż te, w których przyszło nam mieszkać. *Classic* to czasowe „gdzie indziej”. Owa rzeczna eskapada w stronę prastarych portów jest podróżą, jak widzieliśmy, do innej kultury i cywilizacji, w której przesunięcie czasowe wzmacnia efekt krytyczny takiej rzecznej wyprawy. Pod datą 19 października 1858 roku odnajdujemy zapis pozwalający ująć to krytyczne ostrze w następującej formule: rzeka zabiera nas do innego miejsca i czasu, uwozi i uwodzi „gdzie indziej”, a czasowy manewr w stronę przeszłości (*classic*) uwidacznia odmienną owego „gdzie indziej” od naszego „tutaj i teraz”. Jest ono, pisze Thoreau, poddane władzy maszyny zamieniającej samego człowieka w bezduszny mechanizm oraz pozbawiającej go zdolności twórczego rękodzieła. Tymczasem „gdzie indziej” „relacja robotnika z jego własnym wytworem jest bardziej poetycka (*is more poetic*), wykazuje on także większą zręczność i sprawność (*dexterity*), i w zgoła większym stopniu jawi się człowiekiem” (J, 11, 227).

## 20.

Czytając ten fragment *Dziennika*, musimy odnotować najistotniejszą w nim sprawę. **Jeśli nasza myśl zostanie porwana nurtem rzeki, będzie musiała zdystansować się do powierzchniowego oglądu rzeczywistości przedstawiającego ją w kategoriach czynników ekonomicznych.** Nie porzucamy czynienia; przedmioty wciąż pojawiają się w naszym świecie, wciąż w nim są użytkowane. Ale teraz czynienie to jest „czynieniem” właśnie, a nie jedynie „produkowaniem”. „Czynić” wraca do swego greckiego źródłosłowu: rzeka odtwarza w nas czynienie jako *poiein*. Niepróżno Thoreau dąży z biegiem rzeki: po to, by odzyskać właściwą robotnikowi zdolność podtrzymania „poetyckiej relacji” z wytworem pracy jego rąk. Oznacza to restaurowanie radości bycia, a także odzyskanie języka zdolnego do poruszania rzeczy egzystencjalnie istotnych, języka utraconego na rzecz dyskursu produkcji i ekonomicznego obiegu dóbr. Kontynuuje Thoreau:

Wychodzimy z wielkiej fabryki zasmuceni, jakby głównym celem człowieka była produkcja stągwi; lecz w przypadku mieszkańca prowincji, który potrafi w wolnej chwili kilka ich wykonać własnoręcznie, względna doniosłość ludzkiego życia jak i samej stągwi zostaje zachowana; i opuszczamy jego domostwo, myśląc o tym, jak proste i innym pomocne jest życie człowieka, i — wcale nie wzdrzamy się na tę myśl — sami chętnie stągiew taką byśmy wykonali.

J, 11, 227

## 21.

Rzeka i myśl porwana jej biegiem pozwalają odtworzyć nadzieję na godność bycia i pracy, a także na uwolnienie mowy od wszechwładnego dyskursu ekonomicznego. Stawka wędrówki w stronę „gdzie indziej” dekonstruującego „tutaj i teraz” jest wysoka; pozostając w mocy „tutaj”, najprawdopodobniej zostaniemy ofiarami „potopu” będącego niczym innym, jak wynikiem bezkrytycznej akceptacji reguł zastanej rzeczywistości. „Tutaj”, które zdołało stłumić działającą w nim dyspozycję do „gdzie indziej”, zagraża ludzkiemu indywiduum i społeczeństwu, a jego narastająca

władza doprowadzi do „zalewu” świata przez jedynie dopuszczalny kult zysku i użyteczności oraz właściwy im język. Rzeka jest więc nieodzowna jako droga wymknięcia się bagnisku, w jakie łatwo przeobraża się kapitalistyczny świat merkantylnych interesów. Tak zapisze to Thoreau na końcu cytowanego fragmentu:

[...] niech tylko interes okaże się zyskowy w finansowym sensie tego słowa i niech tenże zysk stanie się jego — jak przyjęło się mówić — „motorem”, niech się rozwinie na szeroką skalę, a człowiek w nim utonie (*sunk*), na powierzchni zaś unosić (*float*) się będą jedynie tace i stągwie...

J, 11, 227

Rzeka i (jeśli można tak powiedzieć) myślenie rzeką oczyszczają mowę, wprawiając w ruch, pozwalają uniknąć bagiennej stagnacji i są szansą na ocalenie człowieka. Nie dziwi nas więc to, że do medytacji usposabia wędrówka wzdłuż kanału stanowiącego sztuczną odnogę rzeki.

## 22.

— Niezwykle ciągnie mnie do rzek. Doznaję przy nich tego cudownego, pełnego słodczy doświadczenia, którego kiedyś dostarczyła mi religia.

Jim Harrison: *Sundog*

W pierwszej części *Finnegans Wake* kobiety rozmawiają nad wodą, piorąc bieliznę<sup>24</sup>. Rzeka płynie „nisko”, brzeg jest bagienny, a ziemia zachowała pamięć i zapach torfu. Czytamy: „Muchać jak nisko płynie”,<sup>25</sup> *Flies do your float* — płynie nisko, bowiem *float* i *flat* zespalają się w jeden powolny nurt, w którym słycać odgłos „Flossy”, jeszcze innej rzeki występującej w tym samym fragmen-

<sup>24</sup> Rzeka służy opowieściom, zwłaszcza gdy bieg jej nurtu towarzyszy pracy. Wiesława Czapińska przypomina, że matka Hansa Christiana Andersena była praczką i zapewne niejedną opowieść słyszała nad brzegiem rzeki, a ściślej mówiąc: kanału łączącego miasto z fiordem. Patrz W. Czapińska: *Magiczne miejsca literackiej Europy*. Warszawa 2002. Uwagę tę zawdzięczam p. dr Ewie Ogłozie.

<sup>25</sup> J. Joyce: *Finnegánów tren*. Przeł. K. Bartnicki. Kraków 2012, s. 213. Dalsze cytaty pochodzą z tegoż wydania i będą sygnowane jako FW wraz z numerem strony.

cie. Nie lekceważmy tych językowych przepływów, ponieważ są one odpowiednikiem nieustannego ruchu zmałowanej wody („Torf by się wyznał w takim turmęcie wody”), której władza rozciąga się „Tak blisko, a wszak daleko!”. „Onder gdzie regnie rzeka”, *Regn onder a river*, wyznacza władztwo (angielskie *reign*) rzeki sięgające daleko (y-onder, słowo *yonder* pojawi się zresztą niebawem, na stronie 215), a ściślej mówiąc, chodzi o władztwo nieustannie pomarszczonej, falującej powierzchni, to bowiem fale (francuskie *ondes*) stanowią o ruchu wody. Woda i mowa łączą się w jeden żywioł. Mówi Joyce o „paplejącej wodzie” (*the chittering waters*, FW, 215), a zatem o wodzie, która nie płynie w milczeniu, lecz snuje opowieści, opowiada historie. „Uwielbiam paplovat!”, *I lovat a gabber*, FW, 213 — to wyznanie zarówno rzeki, jak i zgromadzonych nad nią kobiet. Opowieści fal i opowieści kobiet mnożą się i wzajemnie nakładają na siebie, stają się mętne niczym rzeczny, torfowy nurt, nieprzejrzyste i bagienne. Stopy grzęzną w błotnistym namule, umysł nie potrafi już przedrzeć się przez labirynty głosów, z których każdy wikła go w inną historię. Stojąc przy brzegu, mamy poczucie, że i tak już zabrnęliśmy za daleko, w pobliże szalonego wiru „turmętu wody”, ale jednocześnie zaczyna sprawiać nam to przyjemność. Dlatego Joyce może napisać: „Kocham to mad życie” (FW, 213).

### 23.

Doświadczenie rzeki jest doznaniem życia „nad” życiem, życia, dla którego warto poświęcić życie, życia, które nie jest już samo dla siebie uzasadnieniem. Rzeka to życie przekraczające życie. Ale dlatego stawia nas w pobliżu szaleństwa: „mad życie” to doskonała dwujęzyczna gra tłumacza oddająca zdanie *Thick is the life for mere*. „Mad” nie tylko przywołuje „nad”, lecz czyni to z dodatkową siłą, chciałoby się rzec: z „nad-datkem”: wszak „m” ma jedną więcej kreskę w zapisie niż „n”. A nad-wyżka ta prowadzi nas już w stronę angielskiego *mad* oznaczającego szaleństwo; lecz gdyby przeczytać z lekką jedynie fonetyczną modyfikacją samogłoski zaprowadziłoby nas to ku *mud*, a zatem prosto w błotniste brzegi nisko płynącej rzeki.

## 24.

Przepływająca woda jest przepływającą opowieścią; woda jest „paplejąca”, podobnie jak słowa wypowiedziane przez ludzi stojących na brzegu. Ale te dwa nurty, choć nieustannie przeplatają się, a raczej — przelewają się przez siebie, nie tworzą jednej narracji. Każde drgnienie fal zmienia kurs opowieści, która tym sposobem wzbudza nieustannie ciekawość, a jednocześnie okazuje się nie do wysłuchania. „Maur abym tak słuchać bez mekońgca oraz morawięcej” (FW, 213). Słuchać (*listen*) oznacza nasłuchiwać rzeki, która nie przestając być sobą, stale siebie przekracza: ograniczona objęciem brzegów, jednak okazuje się „bez końca”, narasta tak, iż jest jej coraz „więcej”. Tym samym rzeka, zachowując swoją nazwę, występuje z jej brzegów — jest „bez mekońgca oraz morawięcej”. **Więcej jest rzeki niż jej imienia; to, co stanowi rzekę, to opowieści toczące się poza brzegami nazwy.** Popęłniałby wielki błąd ten, kto usiłowałby zamknąć rzekę i jej opowieść w nazwie, jaką jej przypisano. W tym sensie raczej ma Guillaume Apollinaire, pisząc, że „spojrzenia odpływają / W tej rzece co dla wszystkich obca / Z daleka płynie w dal uchodzi / Pod lekkim mostem waszych słów”<sup>26</sup>. „Obcość” rzeki odnosi się nie tylko do jej relacji z ludźmi, lecz także do niej samej: nie spoczywając nigdy w sobie, przelewając się poza przypisane jej granice, staje się „obca” dla siebie samej, zabierając również, podkreśla Apollinaire, fragmenty tych („odpływają spojrzenia”), którzy stoją nad jej nurtem.

Rzeka nieprzerwanie dokonuje erozji. Zabiera okruchy i fragmenty stałego lądu, a tym samym kruszy opowieści i tożsamości opowiadających. Nieustanny erozyjny ruch, który uderzył Apollinaire’a („Z daleka płynie, w dal uchodzi”) i który wyklucza wszelką stabilizującą całość opowieści, u Joyce’a przyjmuje postać Anny Livii Plurabelle — kobiety-rzeki, także rzeki włosów („Wpierw rozpuściła włosy, a te wiotko spłynęły lei do stóp krętymi spir falami”, FW, 206) i opowieści, których zresztą sama staje się przedmiotem (O / mów mi wszystko o / Annie Livii! Chcę słyszeć wszystko / o Annie Livii. Cóż, znasz Annę Livię? Jasna rzecz, wszyscy znamy Annę Livię. Wszystko mów”, FW, 196). Dla Joyce’a rzeka, której figurą jest Anna Livia Plurabelle, to nic innego, jak **materia stawania się, której siła polega na utrzymywaniu jedynie prowokacyjnie mini-**

<sup>26</sup> G. Apollinaire: *Most*. Przeł. A. Międzyrzecki. W: G. Apollinaire: *Wybór pism...*, s. 325.



malnej substancjalności. „Anna była, Livia jest, Plurabelle ma być” (FW, 215): woda to materia, lecz niedająca się pochwycić, materia jakby uniezależniona od usiłującego nadać jej konkretny kształt człowieka. Wszystko, co trwałe, twarde i solidne, okazuje się archaiczne, wywodzi Michel Serres, „podczas gdy płyny, większość żyjących stworzeń, nasze sposoby porozumiewania się, nasze związki — żadne z nich nie ma twardej skorupy. Są delikatne, wrażliwe, płynne, gotowe zniknąć wraz z pierwszym podmuchem wiatru. Gotowe powrócić do nicości”<sup>27</sup>. Rzeka jest więc „dla wszystkich obca”, dystansuje się bowiem od wszystkiego, co kształtujące. Także od opowieści, które sama opowiada, i tych, których jest przedmiotem.

## 25.

Nic się więc nie zaczyna i nie kończy. Nasłuchując płynącej nisko rzeki, w istocie słyszymy opowieść, która może brzmieć monotonicznie, tak samo, lecz ponieważ nie jest nigdy zakończona, niesie w sobie puste miejsce, w które wkracza kolejna opowieść. „To seimo anovo” (FW, 215), pisze Joyce, i słusznie dochodzą nas z tego zdania echa myśli Giambattisty Vica. Ale jeśli tak, to obowiązek nasłuchiwanie, jaki nakładają wody rzeki, nie ma zaspokoić naszej ciekawości. Jest nasłuchiwanie w stanie czystym, gdyż nigdy nie mogę odpowiedzieć sobie na pytanie, „co” właściwie usłyszałem. Na końcu pierwszej części swego *opus* Joyce zawrze tę kwestię w dwóch zdaniach, których dopełniaczowa składnia pozostanie, mimo kropki, niedokończona: *Can't hear with the waters of. The chittering waters of* (FW, 215). Krzysztof Bartnicki tłumaczy znakomicie: „Nie słyszę u wód co rzek. Papełającej wody że”. Pierwsza wypowiedź odnosi się wprost do interesującego nas problemu: nasłuchiwanie rzeki nie kończy się „usłyszeniem”. Rzeka, która „z daleka płynie i w dal uchodzi”, „papełaje” — opowiada beładnie, a tym samym nie dochodzi do pointy, jej opowieści są jak najdosłowniej „potoczyście rozlewne”, tak iż w ostatecznym rozrachunku powracamy do samej rzeki. Nie do znaczenia opowieści, nie do morału czy wynikającej z treści pouczenia, lecz do samego ciekłu, do samego „pap-lania (się)” rzeki. Kongenialny zabieg tłumacza uzmysławia nam jasno: nic się nie

<sup>27</sup> M. Serres with B. Latour: *Conversations on Science, Culture, and Time*. Transl. by R. Lapidus. Ann Arbor 1995, s. 122.

kończy w tym, co rzeka wypowiada, nawet „rzeczenie” rzeki nie ma charakteru ludzkiej mowy; dlatego nie „rzekł”, lecz właśnie „rzek”, a brak owego „ł” nie tylko otwiera kolejną fazę „rzeczenia (się)” rzeki, lecz także wskazuje, iż rzeczenie to nie poddaje się regułom gramatyki naszego języka. **Rzeka rzecze, ale rzeczenie to przede wszystkim u-rzeka, wciągając nas w ciemne labirynty, w których możemy się poruszać, lecz jesteśmy pozbawieni jednoznacznego ukierunkowania.** Tak kończy Joyce pierwszą część (a zatem „kończy”, niczego nie „kończąc”, rzeka bowiem rzecze się dalej, rzeka się dalej „rzeczy”, trwa „rzeczenie się wód”, *rivering of waters*) *Finnegans Wake*: „Mówże mi czystem czyston. U rzekających nurtów jej, nurtędzyowędowych rzeki jej. Noc!” (FW, 216).

## 26.

„rzekibrzeg” (FW, 3) to właściwie „rzekibieg” — i jak utrzymuje William York Tindall, jest to „centralne słowo całej książki”<sup>28</sup>. *Finnegans Wake* zaczyna się od rzeki i na rzece się kończy, rzeka jest jego źródłem i deltą („stara trzykątna delta”, FW, 297), cała epopeja jest w istocie rzeczonym trawelogiem. Bieg rzeki jest biegiem słów. Trudności, na jakie natrafiamy, czytając, a w istocie przedzierając się przez tekst Joyce’a, to odpowiednik uciążliwych przeszkód, na jakie natrafia wioślarz, zmagający się z wciąż nowymi ruchami fal i usiłujący odnaleźć wśród tej kipieli właściwy szlak. *Wrongly spilled*, napisze Joyce, co Krzysztof Bartnicki odda świetnie jako „Błąd płynsłowni” (FW, 420). Rzeka kształtująca losy Finneganów nie jest strugą Dantego mającą przywrócić jasność rozumienia, a zatem zbawić nas od błędu, jakim jest grzech. Liffey, rzeka dodająca skrzydeł Dublinowi, jest „płynsłownią”, płynnym ciągiem słów, z których każde jest tyleż prawdziwe, co fałszywe. W tym sensie sama rzeka jest „błędem”, a jej meandry są nie tylko topograficzne, lecz także semantyczne. Topiel Liffey nie tyle „po-ciąga”, ile „w-ciąga”, lecz owa komunia z wodnym żywiołem nie jest ablucją oczyszczającą z błędu. Przeciwnie — ginimy w tym nurcie, nie odnajdując w nim prawdy. Wszak sama rzeka jest, jak się rzekło, „błędem”, co nawet sygnalizuje jej kolejna nazwa: *Drowned in the Laffey*, czytamy u Joyce’a, a u Bartnickiego — „Tonął w Laffey” (FW, 420). Nie „Liffey”,

<sup>28</sup> W.Y. Tindall: *A Reader's Guide to Finnegans Wake*. Syracuse 1996, s. 30.

lecz „Laffey”; błąd, lecz nie wiadomo, czy nie próbuje on przypomnieć nam o „prawdzie” następującej — skoro wszystko należy do domeny „płynsłowni”, to i rzeka, w którą nie można wstąpić dwa razy, podsuwa nam podejrzenie, iż jej nazwa powinna przynajmniej zasugerować możliwość owej nieustannej transformacji. Błąd jest narzędziem prawdy; prawda ocaleje dzięki błędowi. Na 214 stronie dzieła Joyce’a napotkamy inne (o)błądne rzeki: „irrawate” (*irrawaddyng*) i „Oranyko” (*Oronoko*). A kilka stron wcześniej pojawi się Marna („z samarna rana”, *first thing in the marne*), Hudson („Może daj jej mydła hudsona”, *Throw us your hudson soap*), Flossa (pożyczona od George Eliot), Hoangho, Mekong i Morawica („Maur abym tak słuchać mekońgca oraz morawięcej”, te dwie ostatnie to zasługa polskiego tłumacza). Pomimo iż rzeka jest w istocie „ta sama”, cudzysłów przy tym określeniu jest niezbędny; „płynsłowna” rzeka splata błąd i prawdę w jeden wartki i niespokojny nurt. „Język mówi wieloma głosami...”<sup>29</sup>. Dlatego *riverrun* jest słowem kluczem: całe *Finnegans Wake* jest prawdą-błędem lub błędą-prawdą:

Nie wiemy nawet, gdzie znajdujemy się jako czytelnicy. Czy na łodzi unoszonej nurtem rzeki Liffey, przepływającej przez Dublin, czy wewnątrz ludzkiego ciała; a może jesteśmy u początku czasu lub w wiecznym teraz każdej ludzkiej wypowiedzi?<sup>30</sup>.

Wszystko należy do wodnego żywiołu rzeki i właściwej mu postawy gościnnego przyjmowania tego-co-przepływa:

Życmy sobie, niechby każdy był czegoś na tym wodnym świecie (*watery world*) pewny tak, jak my pewniśmy wodożeńca (*newlywet fellow*), który ma nadzieję.

FW, 452

## 27.

Rzeka Joyce’a różni się także od tej, którą opiewał Thoreau. Zarówno Concorde, jak i Merrimack, podobnie jak Assabet i inne

<sup>29</sup> M. Serres: *The Troubadour of Knowledge*. Transl. by Sh. Glaser and W. Paulson. Ann Arbor 1997, s. 39.

<sup>30</sup> M. Norris: *Finnegans Wake*. In: *The Cambridge Companion to James Joyce*. Ed. D. Attridge. Cambridge 1990, s. 161.

strumienie, imponowały swym przestrzennym rozmachem. Wyciągnięte daleko przed siebie, biegiły niemal aż po horyzont; dlatego Thoreau używał wobec nich rzeczownika *reaches* odnoszącego się właśnie do rozległych, dalekich perspektyw niezmaconych większymi przeszkodami. Tymczasem Joyce kreśli bieg swojej rzeki (*riverrun*) labiryntową kreską „od wygięcia wybrzeża do zakola zatoki”, *from swerve of shore to bend of bay*. Nurt meandruje więc między „wygięciem” a „zakolem”, a zatem pole widzenia jest ograniczone. Płynąc meandrującą rzeką, podobnie jak wędrując labiryntem, nie tylko zmieniam ciągle kierunek, lecz nagle zakręty każą mi nieomal powtórzyć dotychczasową trasę. To właśnie „*commodius vicus recirculationi*” zanoszący nas pod „Howth Castle i Ekolice” (FW, 3). *Vicus* to zapewne Giambattista Vico, jedna z głównych intelektualnych inspiracji Joyce’a, ale to również — przez nawiązanie do łacińskiego *vicinia* — „bezpośrednie sąsiedztwo”. Zwroty tajemniczej rzeki prowadzą nas w okolicę tego, co, chronologicznie rzecz biorąc, nie może być naszym sąsiedztwem; wszak Vico należy do wieku XVIII, który teraz, nagłym meandrem rzeki, wkracza w czas naszej wodnej podróży. „Teraz” nie jest więc już bez reszty oddane swojemu czasowi; w jego zakres wchodzi czas odległe i nagle zwrócone naszym bieżącym dniami. Nic dziwnego, że Joyce mówi o „recyrkulacji” (*recirculation*).

## 28.

„Recyrkulacja” powtarza i przetwarza co najmniej dwie prastare, fundamentalne opowieści naszej kultury. Pierwsza dotyczy Adama i Ewy i bez wątpienia odnosi się do upadku oraz ludzkiej historii będącej jego konsekwencją. Historia tyleż powtórzona, co przetworzona, tak jak rzeka, płynąc, pozostaje ta sama, chociaż toczy wciąż nowe wody. Przetworzenie to przejawia się już w odwróceniu kolejności protagonistów: nie, jak przyjęto, Adam i Ewa, lecz „Ewa i Adam”, a zaakcentowane imię pierwszej matki łączy nas z wodnym żywiołem. Upadek (onomatopiecznicznie przedstawiony w trzecim akapicie tekstu długim ciągiem spółgłosek i samogłosek) dokonuje się w szczególnym pejzażu: raj zostaje zastąpiony brzegiem rzeki i jego miejską zabudową. Przedmiotem nie jest już wypowiedzenie przez śmiertelnich posłuszeństwa Bogu (co doskonale lokuje się w pastoralnej scenerii raj), lecz kryzys polityczny i finan-

sowy. Wszak mowa o upadku „starego parra z wallstrait”, a dalej o „wielkim upadzie zmursztwy” (*the great fall of the offwall*). To osobliwe zespolenie bankiera (być może w nawiązaniu do prawnika z Wall Street, którego dzieje i ewolucję przedstawił Herman Melville w niezrównanym opowiadaniu *Kopista Bartleby*) z Humptym Dumptym dokonuje się za sprawą muru (*wall, offwall*), ale wszystko rozgrywa się nieopodal wody. Słynna ulica finansistów jest w istocie „cieśniną”, *wallstrait*, a losy upadku „zapowiadano już w łożysku”, przy czym łożysko to zwrot nie tylko ku macierzyństwu, lecz także ku rzece. *Bed*, które pojawia się w oryginale, odnosi się również do koryta rzeki (*riverbed*). Rzeka jest zatem opowieścią. Powtarza opowieść, niby tę samą, lecz za każdym razem zmieniającą bohaterów. Nad brzegami rzeki i w jej biegu (*riverrun*) rozwijają się i giną cywilizacje, których przybytki za triumfalną fasadą skrywają zaczyn zagłady. Celnie dobiera Krzysztof Bartnicki owo „zmursztwy”: mur na zewnątrz solidny — w istocie jest już zmurszały. **Upadek nie jest dziełem jednej pojedynczej transgresji; jest wpisany w istotę każdego przedsięwzięcia i instytucji.** Nad wodą budowano osady, ale woda także podmywała fundamenty owych osad. Wszystko jest Dublinem (nad rzeką Liffey); wszystko jest wyrastającą z laguny Wenecją (pojawi się ona jako *venissoon*, „venisstało” w drugim akapicie tekstu Joyce’a).

## 29.

Jest wszakże i druga opowieść. O Tristramie i Izoldzie, ale znów rzeka zrobiła swoje. Znacznie dalej, pod koniec pierwszej części *Finnegans Wake*, Tristram wręcz zespoli się z rzeką, występując jako „Armoricus Tristram Amoor Święty Wawrzyniec” (FW, 211). Powtórzenie z przetworzeniem dało historię o Tristramie i penisolcie. Tristram jest artystą muzykiem, ale i złodziejem cudzej miłości (*violleur d’amores*); Izolda także zajmuje się sztuką, chociaż tym razem jest to pióro (*pen*), którego falliczny kształt (*penisolt*) nieodległym sąsiedztwem ze słowem „półwysep” (*peninsula*) przypomina również o wspomnianych wcześniej „wygięciach wybrzeża”. Dziwna, potworna figura zespalająca męskie i żeńskie, pismo i geografę, powagę i frywolność karnawału. Izolda/penisolt jest mutacją Arlekina, którą tak przedstawia Michel Serres:

Nagi androgyn miesza płcie tak, iż nie można określić ściśle żadnego miejsca, żadnego sąsiedztwa ani granicy, w której jedna płć kończyłaby się, a druga zaczynała: mężczyzna zagubiony w kobiecie, kobieta zmieszana z mężczyzną. Oto jak ukazuje się Arlekin — jako potwór<sup>31</sup>.

Wszystko znów dzieje się nad rzeką, dublując nadrzeczne miasta i postaci literackie z rzeką związane: „[...] ani topsa wyerna roka Oconee w gorgii Laurens County nie zbiła w stos rokoczeków, choć ich liczba w cykle szła w dubliony i mumliony”. Irlandzki Dublin znad rzeki Liffey staje się teraz opatrzonym tą samą nazwą: amerykańskim miastem Dublin, przekształconym „płynsłownym” nurtem w „dublion”, a położonym nad rzeką Oconee w stanie Georgia. Znakomitym ruchem Krzysztof Bartnicki zachowuje Tomka Sawyera (*topsawyer's rocks*), bohatera sagi Mississippi spisanej przez Marka Twaina, ale przydając jeszcze jeden fluwialny element: rzeka, którą płynie Tom Sawyer (powróci jeszcze na stronie 211 jako „Kondytor Sawyer”), jest „wierną” rzeką, bo rzeka nigdy nie opuszcza człowieka — to ona wyznacza jego ontologiczną kondycję.

### 30.

O tym mówił Heraklit. Chodzi nie tylko o słynny fragment 91. utrzymujący, iż „nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki”, lecz przede wszystkim o mniej powszechnie znany aforyzm 12. o następującym brzmieniu:

Na wchodzących do tych samych rzek inne i inne napływają wody.  
I dusze ulatniają się z wilgoci<sup>32</sup>.

Ontologiczna kondycja człowieka wyznaczona jest co najmniej dwoma istotnymi okolicznościami. Po pierwsze, zmiennością wszystkiego, co jest, która to zmienność powoduje specyficzne rozumienie kwestii tożsamości. Z jednej strony tożsamość wydaje się czymś sta-

<sup>31</sup> M. Serres: *The Troubadour of Knowledge...*, s. XVI.

<sup>32</sup> Obydwa cytaty pochodzą z książki Kazimierza Mrówki: *Heraklit*. Warszawa 2004, strony odpowiednio 255 i 59. W tym sensie możemy przystać na zapisane przez współczesną poetkę spostrzeżenie: „1988. / weszłam / po raz drugi / do tej samej rzeki”. M. Duszka: *Freienwill*. Sopot 2012, s. 33.

łym; w aforyzmie 91. rzeka jest „ta sama”; lecz z drugiej — nie można z tej tożsamości „skorzystać” dwukrotnie, jakby to, czym jest dane istnienie, było czymś jednorazowym, jednopojawieniowym. Możemy mówić nie tyle o nieobecności, ile o **prze-pływie** tożsamości. Dodatkowo wyłania się kwestia języka, głównego instrumentu określania, zapisywania i komunikowania tożsamości. Rzeka pozostaje, co prawda, u Heraklita nienazwana, ale jest **jedna**, więc już to wyróżnia ją spośród innych, i zapewne pod jakąś nazwą jest znana przynajmniej mieszkańcom okolic, przez które przepływa. Fragment 12. dalej problematyzuje sprawę określenia tego, co jest, posługując się liczbą mnogą. Mowa wszak o „rzekach”, a nie o jednej rzece. Po drugie, teraz do zmienności dołącza się kolejna cecha — wewnętrzne różnicowanie. Nie tylko chodzi o wiele rzek, lecz o to, że w każdej z nich płyną różne prądy i nurty, „inne i inne wody”. Rzeka jest więc nie tylko metaforą zmienności, lecz także mechanizmu nieustannego i niemożliwego do uchwycenia różnicowania i przepływania się elementów na rzekę się składających. **Prze-pływ to zmienność plus różNICa, Derridiańska *différance*.**

### 31.

Pisze Kazimierz Mrówka, tłumacz i komentator Heraklita:

Rzeka bowiem jest metaforą ontologicznego statusu kosmosu, który *jest i nie jest*, który żyje i umiera, w którym życie i śmierć — dwa archetypalne przeciwieństwa — zmagają się w wiecznej walce [...], a wzajemnie zaprzeczając, tworzą iluzoryczną rzeczywistość. Życie nie jest pełnym życiem, bo jest zaprzeczone przez śmierć. I odwrotnie, śmierć nie jest śmiercią, albowiem triumfuje nad nią życie. Kosmos jest więc rzeczywistością jakby zawieszoną pomiędzy pełnią rzeczywistości (życiem) oraz niebytem (śmiercią)<sup>33</sup>.

Rzeka „jest i nie jest” dlatego, że płynie, prze-pływa, u-pływa, roz-pływa się w niebycie, z którego także wy-pływa. „Rzeka bierze początek z ukrytych źródeł i nieustannie płynie ku morzu, do którego wpływa. Ciągłe na jej plecach unosi się księżyc, ciągle wpatruje się w twarz w nią wpatrzone, ciągle marzy”<sup>34</sup>. Ale „jest i nie jest” także

<sup>33</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>34</sup> B. Kephart: *Flow. The Life and Times of Philadelphia's Schuylkill River*. Philadelphia 2007, s. 11.



dlatego, że gdy poważnie potraktować jej istnienie, odłoni szczególnie upozycjonowanie ludzkiego podmiotu. Musi on znaleźć miejsce pośród „innych i innych wód” napływających stale do wszystkich rzek. Zwróćmy uwagę, że żaden z przywołanych fragmentów Heraklita nie mówi o brzegu; filozofa zajmuje jedynie nurt wewnętrznie pęknięty, spleciony ze stale zmieniających się i różnicujących się wodnych nici. To tam — „w” lub „na” wodzie, człowiek musi określić swoje istnienie, jeśli chce odnieść się do niego z należytą powagą. Brzeg natychmiast zaoferuje mu bogactwo konstrukcji społecznych, politycznych i ekonomicznych wraz z ich niezwykle rozbudowanym zapleczem instytucjonalnym, ale także z przemocą niezbędną w rzeczywistości wszelkiej *polis*. Paradoksalnie, dopiero na środku rzeki, tam, gdzie ustaje działanie instytucji zapewniających bezpieczeństwo, zaczynamy czuć się bezpieczni i spokojni:

Nie miałem spokoju, dopóki nie zobaczyłem, że tratwa znajduje się na środku rzeki. Wywiesiwszy latarnię sygnałową, poczuliśmy się znów swobodni i bezpieczni. Doszliśmy do przekonania, że wszędzie dobrze, ale na tratwie najlepiej. U ludzi ciasno jakoś i duszno, a na tratwie przestronno i swobodnie<sup>35</sup>.

Tego wszystkiego, co sprawia, że rzeczywistość wydaje się „duszna”, używamy, aby ochronić się przed pytaniem o to, co znaczy „być”. Ochrony tej możemy się pozbyć, tylko wchodząc do rzek(i) i odrzucając myśl o brzegu i schronieniu, jakie ofiaruje. O tym pisze Michel Serres jako o rozdarciu naszej tożsamości powodującym, iż nigdy nie docierając do brzegu, „musimy nieustannie pokonywać rzekę; teraz nasze życie, nasz czas, nasze naturalne miejsce wibruje, drży, chwiewie się, oscyluje, waha, wątpi wzdłuż linii uskoku niepokoju, stale czujne, rezonujące niczym wibrująca struna”. W konsekwencji „bez wytchnienia przepływamy rzekę, po przekątnej, na ukos, na wprost, we wszystkich możliwych kierunkach przestrzeni i czasu, wracamy i znów ruszamy, z prawa na lewo, z przodu na tył, z niskiego do wysokiego, z tego, co poniżej, tam gdzie powyżej”<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> M. Twain: *Przygody Hucka*. Przeł. M. Tarnowski. Kraków [b.r.w.], s. 62.

<sup>36</sup> M. Serres: *The Troubadour of Knowledge...*, s. 27.



**Rzeki najbliższe/  
prywatne/osobne**



Zbigniew Kadłubek

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Ren Utrwalenie

Uciekajmy jak jelenie do źródeł wód.  
św. Ambroży: *Traktat o uciekaniu od świata*

### Charon — Hekate — Okeanos

Mówi się za filozofem, że wszystko płynie, tj. istnieje na podobieństwo rzeki<sup>1</sup>. Mówi się, że życie płynie jak rzeka. Życie może upłynąć na tym lub na tamtym. Korelacja rzeki i śmierci to oczywistość. Metafora ta jednak dotyczy czegoś więcej. Sięga poza ludzkie życie. Po śmierci człowiek wsiada do łodzi (nie musi to być tratwa z sitowia) i płynie. Flisak o imieniu Charon przewozi go przez rzekę Styks<sup>2</sup> albo przez Lete do całkiem innego świata, w którym płynie inne życie, do świata, który opływają inne rzeki. Z taryfikatora opłat wynika, że cena za przeprawienie się przez Styks albo Lete nie kosztuje zbyt wiele. Cena, jaką płaci się przewoźnikowi, naprawdę nie jest wygórowana: wystarczy przecież jeden obol. Nie można zatem posądzić Charona o chciwość. Nie trzeba mieć talentu, żeby umrzeć (talent to aż 36 000 oboli). Większość ludzi stać na to, by wybrać się w tę podróż. Za drobną opłatą dociera się do Tartaru, do którego

---

<sup>1</sup> Znany fragment Heraklita z Efezu: *Πάντα ῥεῖ (panta rei)*, wszystko jest w stanie przepływu. Korzystam z edycji: Heraklit: *Fragmente*. Hrsg. von B. Snell. Dusseldorf — Zürich 2000, s. 38 (fragment oznaczony 65 A 3).

<sup>2</sup> Dlaczego Grecy arkadyjski niewinny ciek, nazywany Styksem, umieścili w czełściach piekielnych — nie wiem.

wejście znajduje się nad Okeanosem<sup>3</sup>. Nad Okeanosem, gdzie było wejście do Hadesu, rósł lasek czarnych topoli. Topola czarna jest drzewem higrolubnym, prawie bagiennym (rośnie często na terenach okresowo zalewanych). Wodolubne czarne topole, symbolizujące śmierć, to rozpoznawalny znak rzeczny — nazywamy je czasem nadwiślańskimi albo sokorami — są wiernymi towarzyszkami rzek. Gaje czarnych topoli mogły być miejscem kultu bogini Hekate, tej bogini, która opiekuje się wrotami do zaświatów (Hakaty tożsamej może z Wielką Matką, *Magna Mater*). Czarna topola nazywała się po grecku *αἴγειρος* (*ajgeiros*), toteż kojarzono ją z kobiecością w ogóle, a także z nimfą wodną o imieniu Egeria<sup>4</sup>.

Rzymianie do Tartaru docierali od innej strony, ale także przez wodę (od strony wody), pokonując pieczarę nazywaną Avernus (*Averna loca*), na północ od Neapolu, w Kampanii, opodal starego miasta greckiego Cumae. Tartar otwierał się przez dno Jeziora Awernijskiego (wulkaniczne jezioro Lago d’Averno, położone w okolicy istotnie bardzo burej, jak na obrazie Richarda Wilsona). Musiało z tej awernijskiej rozpadliny i awernijskiej toni jeziora strasznie cuchnąć (wulkaniczne opary, skład chemiczny wody, siarczany), skoro etymologiczna wyobraźnia Rzymian kazała im kojarzyć słowo „Avernus” z „odor avibus infestissimus” („smrodem bardzo niebezpiecznym dla ptaków”)<sup>5</sup>. Wchodzili przez awernijską dziurę w ziemi odwiedzać zmarłych — jak wiadomo — liczni śmiałkowie.

Należałoby zatem włączyć ikonę rzeki do form zapomnienia obok tych form zapomnienia, które wyliczył i nazwał francuski antropolog Marc Augé<sup>6</sup>. Można by taką fluwialną figurę zapomnienia

<sup>3</sup> Okeanos uchodził za jednego z najpoważniejszych bogów doby przedolimpijskiej. Zeus liczył się z jego zdaniem, na co istnieje wiele dowodów.

<sup>4</sup> W związku z tym utworzono fantastyczną, choć intuicyjnie niebezpieczną i atrakcyjną fonicznie, etymologię imienia rzymskiej bogini Egerii, patronki wód stojących, nimfy wodnej i drzewnej — właśnie od czarnej topoli. Por. A. Room: *NTC’s Classical Dictionary: The Origins of the Names of Characters in Classical Mythology and Literature*. Ann Arbor—London—Tokyo 1994. Tę etymologię podważyli Danuta Jędrzejczak i Krzysztof Tomasz Witczak, wywodząc rzetelnie imię Egerii ze źródłosłowu indoeuropejskiego oznaczającego jezioro, brzeg jeziora, granicę wodną: \**eǵherom*. Zob. D. Jędrzejczak, K.T. Witczak: *Egeria — „jeziorna” bogini?*. „Meadander” 2005, nr 2, s. 204—212.

<sup>5</sup> R. Maltby: *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*. Leeds 1991, s. 65.

<sup>6</sup> Augé wymienia: *figurę powrotu* (zapomnieć teraz, aby odzyskać utraconą przeszłość), *figurę zawieszenia* (fundamentalizacja teraźniejszości przez zawieszenie tego, co przeszłe i przyszłe), *figurę rozpoczęcia* (odnalezienie przyszłości w akcie radykalnego zapomnienia przeszłości i stworzenie warunków do nowych narodzin). Por. M. Augé: *Formy zapomnienia*. Przeł. A. Turczyn. Wstęp J. Mikułowski Pomorski. Kraków 2009, s. 60—62.

nazwać Lethonem, imieniem tej afrykańskiej rzeki, która płynie w dziele Lukana (Marcus Annaeus Lucanus). Lethon, płynąc, miałby właściwość zamazującą horyzont *futurum*. Lethon zapominałby siebie (uległy *λήθη*, *lethe*), rozpuszczałby swymi wodami informacyjne bity po to, by ułatwić taką metamorfozę życia, niezależnie od czasu przeszłego, teraźniejszego i przyszłego, która — całkowicie obmyta — odsłaniałaby się w prawdzie, w milczeniu, w słuchaniu, w posłuszeństwie. Byłaby to zdecydowana figura paruzyjna (jako *par-ousia*)<sup>7</sup>, nie tyle zwrócona przeciwko epistemologii, ile raczej ją po prostu we wszystkim po stokroć przewyższająca.

## Moje rzeki

Moje życie biegło wzdłuż kilku rzek. Upływało i wciąż upływa nad rzekami. Nad Bierawką (dopływ Odry, najpierw wpadający do Bierawy), Rawą, alpejską Salzach, rybnicką Nacyną (Nozina). Może jakoś stawałem się dopływem każdej z tych rzek, które wymieniłem. Żyłem dość długo na dziale wodnym, bo strumyki i rzeczki nie mogły się zdecydować, czy wolą wpadać do Odry czy do Wisły. Zlewnie Wisły i Odry — jak gdyby dwa światy, które dzieliły i łączyły jednocześnie wszystko dookoła. Nie ulega wątpliwości, że mimo umowności, jakoby jedna przestrzeń była dorzeczem jednej rzeki, a druga — drugiej, dla mnie istniało coś, co fizycznie kroiło krajobraz, ćwiartowało pejzaż, a mnie przepoławiało jak Ostrawica Ostrawę. Można powiedzieć, że między słowiańskością i germańskością, między Wisłą i Odrą upływały moje szczęścia i nieszczęścia.

Ponieważ chciałem być jak rzeka, przepotężny mimetyzm rzeki zapanował nad wszystkim, co tylko przedsięwziąłem. Decyzja, by stać lub stanąć, nie wchodziła w grę. Mogłem się zdecydować wyłącznie na to, aby płynąć. Płyn! Możemy w każdej chwili podjąć wezwanie Hekabe boleściwej, które rzuca w *Trojankach* Eurypidesa. Jak Hekabe, wciąż rozważając ludzką egzystencję fluwialnie, weźmy pod uwagę imperatyw: *Plei kata daimona*. Płyn tak, jak chce twój daimon, czyli w zgodzie ze swym geniuszem. A geniusz to głos rzeki

---

<sup>7</sup> Oczywiście, chodzi mi o pole znaczeń greckiego rzeczownika *παρουσία* jako taką obecność uobecnioną, która trwa w sile nadejścia i przybycia (niestarzejącej się nowości).

albo głos Boga w duszy, wszystko jedno. Płynąć z daimonem nie oznacza popaść w stan apatii. Nie jest to poddanie się, tchórzostwo, nihilizm. Z prądem świata płynąć — to przecież żadne zwyczajstwo. Lepiej zaufać prądowi rzeki. Niezależnie od tego, jakie wnioski wyciągnęlibyśmy teraz ze wskazówki popłynięcia tak, jak chce rzeka i daimon (czyli wewnątrzsternie), i czy jest prawdą, że człowiek był rybą, po czym wyszedł na ląd nieopatrznie i zaczął być człowiekiem, jak sądził Anaksymander z Miletu, rzeka to wielka nauczycielka.

Dzieciństwo upłynęło mi nad Bierawką (kilkadziesiąt metrów do brzegu), młodość też (kilkaset metrów), teraz płynie życie nad Nacyną (kilkanaście metrów). Żywość i życiodajność, a także potęgę symbolizuje rzeka<sup>8</sup>. Pojąłem to, gdy Krzysztof Pawłowski uczył mnie sanskrytu i mówił o Gangesie, a przy tym pokazywał cały czas za oknem brudną Rawę. Czy można praktykować mądrość na ulicy Bankowej w Katowicach, na brzegu zniszczonej przez ludzką głupotę i chciwość rzeki Rawy? Czy można czegokolwiek nauczyć w obliczu klęski uczenia, jaką stanowi i kładzie przed oczy śmierdząca Rawa? Czym byłby uniwersytet w obliczu zabitego życia? Takie pytania w sali wykładowej tuż nad rzeką postawił Krzysztof Pawłowski.

Od sanskryckich tekstów blisko już było do tych wczesnogreckich — i przykazania Hezjoda, żeby ludzie nie oddawali moczu do źródeł i rzek. Nie idzie o ekologię, lecz o teologię, a także o moralne podstawy człowieczeństwa, gdy się rozważa fragment poematu dydaktycznego Hezjoda na brzegu zanieczyszczonej Rawy. Hezjoda urywek *Pracy i dni* (w. 757—760) przywołajmy, bo istotny nie tylko w związku z płynięciem wód czy z jakąś prosto zdefiniowaną dyrektywą, związaną z ochroną środowiska naturalnego:

Nigdy nie szczyj u ujścia rzek wpływających do morza  
Ani do źródeł — tego trzeba starannie unikać;  
ani się nie załatwiaj — bo to ci nie wyjdzie na korzyść.  
Tak postępuj<sup>9</sup>.

Ekskrementy w wodzie zaszkodzą prędzej czy później człowiekowi, sprowadzą nań zło: Hezjodowa oszczędnie sformułowana norma higieniczna to żadne jeszcze ekopolityczne prawo. Ludzki kał

<sup>8</sup> P. Kowalski: *Rzeka — próba uporządkowania znaczeń w kulturze magicznej*. W: *Rzeki*. T. 6: *Kultura, cywilizacja, historia*. Red. J. Kołtuniak. Katowice 1997.

<sup>9</sup> Hezjod: *Prace i dni*. W: Idem: *Narodziny bogów (Theogonia), Prace i dni, Tarcza*. Przełożył, wstępem i przypisami opatrzył J. Łanowski. Warszawa 1999, s. 80.

i mocz szkodzą rzece — w efekcie szkodzą samemu człowiekowi (*μάλα δ'ἔξαλέασθαι*)<sup>10</sup>. Wprawdzie rujnowanie ekosystemu rzek ołowiem, miedzią, chromem, kadmem, rtęcią, cynkiem, fenolami nastąpi dwadzieścia pięć wieków po Hezjodzie, ale ohydne, toksyczne i zanieczyszczające życie ludzkie potoki słów, ścieki trujących zdań płynęły już w VII wieku przed Chrystusem. Dlatego Hezjod w tym samym zdaniu, w którym przestrzega przed zanieczyszczaniem wód, radzi, by zapanować także nad tym, co wypływa z ludzkich ust (w. 760—761):

Unikaj szkodliwej ludzkiej obmowy,  
Bo osława lekko się tworzy i łatwo podnosi<sup>11</sup>.

Zarówno szczanie do źródła, jak i obmowa (*φήμη*)<sup>12</sup> należą do czynności zabrudzających świat. Gnojowica płynąca zamiast rzeki stanowi takie samo zagrożenie życia człowieka, jak fałszywe świadectwo. Rawa — albo to, co pod jej nazwą płynęło tuż za budynkiem Wydziału Nauk Społecznych — stawała się pobudką (także w tym Kierkegaardiańskim sensie) do refleksji ekoetycznej czy też służącej ekorozwojowi studentów filologii klasycznej. Zaraz po studiach rozpocząłem wyprawę do Wrocławia.

Jedną z najszcześniejszych chwil życia, bo oto uświadomiłem sobie, że poeci nigdy nie kłamią, było przyglądanie się przelewającym się wodom Odry w pewien marcowy poranek na wyspie Piasek we Wrocławiu. Szedłem do biblioteki, do działu starodruków. Nie pamiętam już teraz, czy widziałem tam wtedy łabędzie czy duchy, ale tak zapamiętałem Odrę w tym miejscu: łabędzie jako wielkie białe duchy elizejskie moich i nie moich przodków wrocławskich, lipskich, śląskich, holenderskich pojawiły się na rzece. Za chwilę czytałem o nich okazjonalne łacińskie wiersze, napisane na ślub, na pogrzeb, na objęcie kaznodziejskiej posługi w Jaworze czy Świdnicy. I wtedy nad Odrą doszedłem do przekonania, że moje rzeki płyną gdzie indziej. Może są Okeanosem i okalają glob? Fluwializacja globalna bardzo by mi się podobała. Pytałem wówczas siebie, jak daleko sięga moje ludzkie dorzecze — bo dorzecze rzeki da się wymierzyć i wskazać na konkretnej płaszczyźnie kartograficznej. Nidorzeczne jest niewątpliwie obstawanie przy jednej tylko rzece.

<sup>10</sup> Hesiod: *Theogonie. Werke und Tage*. Hrsg. und übersetzt von A. von Schirnding. Mit einer Einführung und einem Register von E.G. Schmidt. Düsseldorf 2007, s. 140.

<sup>11</sup> Hezjod: *Prace i dni...*, s. 80.

<sup>12</sup> Hesiod: *Werke und Tage...*, s. 142.



Zaprzagnąłem popłynąć wzdłuż innych rzek. Nad inne rzeki chciałem przenieść egzystencję.

Na przykład nad Tag. Gdy po raz pierwszy zobaczyłem w Lizbonie Tag wpływający do oceanu, pomyślałem, że w końcu dotarłem do mojej rzeki, najbardziej mojej. Nie była to prawda. Potem w Toledo puściłem się wzdłuż Tagu, w nadziei że odkryję jego tajemne źródła. Takie źródła, o których jeszcze nikt nie wie. Ale nie odkryłem niczego takiego. Widziałem tylko wesołe stada szczygłów spadające na brzegi jak złote nawałnice, jak cytrynowy deszcz. I studentów pobierających próbki wody do plastikowych pojemników w celach laboratoryjnych. Tag nie pachniał zbyt ładnie — dodać muszę — w tej toledańskiej okolicy, przypomniła mi się szybko Rawa. Nie mieściło mi się zresztą w głowie, że tak świętą rzekę jak Tag można zabrać do laboratorium.

W Lizbonie jednak Tag czarował mą wyobraźnię, a to czasami wystarczy, by przeżyć po ludzku kilka dni. Tejo płynie wolno, jak rozsnuwające się w eterze nuty *fado* — to bardzo banalne porównanie. Tejo nie płynie. Tejo wachluje atramentowymi falami. Przyjrzałem się temu dokładnie, gdy przeprowałem się do Montijo. Bure wody stoją, niepewne, dokąd się ostatecznie przelać, przesunąć, przemieścić. Czekają we fluktuacjach odwiecznych. Ptaki tylko nad Tejo przelatujące, często kormorany, oznajmniają wszystkim, że ten świat to niezatrzymany kadr. Tejo — jako granica — jako kres: rzeka, która nie chce się rozpuścić w oceanie, nie chce przestać być sobą, nie chce zapomnieć żadnego detalu z iberyjskiego landszaftu. Ja natomiast bardzo chciałem się rozpuścić w oceanie. Odżyło dawne moje pragnienie. Jestem przeto dokładnym przeciwieństwem Tejo.

Sporo patrzyłem w Lizbonie w zieloną wodę, ciesząc się stałą bliskością Tejo i słów portugalskich płynących z książek i ust mieszkańców miasta. Tag to jedna z tych największych europejskich rzek, którym zaufałem. Są jeszcze Ren i Dunaj.

## Rzeka kontra rzeka

Ren stanowi chyba całkowite przeciwieństwo Dunaju. Kontradycja rzeczna nie bierze się wyłącznie z zarysowanej zaprawdę ostro opozycji w *Pieśni o Nibelungach*. Wiadomo jednak, że Ren ma wszystko to, co bohater Zygryfd. Ren jest męski. Przede wszystkim

ma silną podmiotowość germańską, władztwo etniczne. Dunaj zaś jest niepewny siebie. Dunaj wszystko otwiera i miesza, faluje jak cała Pannonia z cudnymi stepami. Claudio Magris w związku z tym współzawodnictwem reńsko-dunajskim zauważa:

[...] Dunaj [...] to rzeka, wzdłuż której spotykają się, krzyżują, mieszają różne narodowości, to rzeka Wiednia, Bratysławy, Budapesztu, Belgradu, Dacji, wstążka, która otacza i opływa — tak jak ocean otaczał świat grecki — habsburską Austrię, z której mit i ideologia uczyniły symbol różnorodnej wielonarodowej tradycji, cesarstwo, którego władca zwracał się do „swoich narodów” i którego hymn śpiewany był w jedenastu językach. Dunaj to Mitteleuropa niemiecko-węgiersko-słowiańsko-romańsko-żydowska, polemicznie przeciwstawiona germańskiej Rzeszy [...]<sup>13</sup>.

Do środkowoeuropejskości, choć jest moim żywiołem, nie umiem się przekonać. Musiałbym chyba pójść tropem Stasiuka, tym jego akwaticznym tropem dunajskim.

Najchętniej do-rzecznie przemieszcza się i przemyśliwuje do-rzecznią Europę Środkową Andrzej Stasiuk. Ojcowskie, jak gdyby patrofluwialne dorzecze dunajskie staje się domem jego rozważań:

Donau, Dunaj, Duna, Dunav, Dunarea, licząc i nazywając od źródeł do ujścia. Dziesięć kilometrów od mojego domu przebiega karpacki wododział. Pod Jaworzyną Konieczniańską jest Przelęcz Regietowska. Na północ spływa z niej potok Regetówka [...]. Na południe spływa strumień Regetovska Vodá i poprzez Kamenec i Tople łączy się z Odnawą, która koło Zemplina wpada do rzeki Bodrog, która to rzeka Bodrog, przekroczywszy granicę węgierską pod Sátoraljaújhely, zmienia narodowość, ale nie zmienia nazwy i ocierając się o winnice wapiennych zemplińskich wzgórz, wpada w Tokaju do Tiszy, a ta meandruje przez całą szerokość madziarskiej równiny, zbiera siedmiogrodzkie wody<sup>14</sup>.

Ta wielorodność nazw naddunajskich, wielorakość, wieloetniczność, niedefiniowalność Dunaju zachwyca; multidunajski potem się staje Stasiuk. Bo Dunaj ma naturę proteuszową, kameleonową. Proteusz, syn Okeanosa i Tetydy, żył w Egipcie. Jego żoną była Psamathe, czyli Piasek. Hodował foki i umiał się zamienić w co tylko chciał, na przykład w lamparta albo w dzika. Chętnie także udawał

<sup>13</sup> C. Magris: *Dunaj*. Przeł. J. Ugniewska. Warszawa 1992, s. 23.

<sup>14</sup> A. Stasiuk: *Dziennik okrętowy*. W: A. Stasiuk, J. Andruchowycz: *Moja Europa*. Wołowiec 2001, s. 78.

strumyk. Elastyczność Proteuszową — elastyczność Dunaju — odkrył Friedrich Hölderlin, gdy pisał:

I staje się niemal jak zwierz,  
Którego rozpiera młodość  
I przez to bez wytchnienia  
Ugania się po górach i czuje swoją moc  
Nawet w skwarze południa<sup>15</sup>.

Hölderlin sylena widzi w Dunaju, nie rzekę. Dunaj skacze jak „dzikus” („gleichedem Wild fast”), staje się czymś lub kimś nie do opanowania; Dunajem nie można zawładnąć. Przestrzeń dunajska otrzymuje imię i herb, a nawet duszę — staje się podmiotem, choć wcale przez to nie musi się pozbywać swego czarującego nieokiełznania i dalej może — jak u Stasiuka — ulegać przeistoczeniom nazw i tożsamości.

Romano Guardini stwierdza, że krajobraz Hölderlina rozwija się z dwóch tylko elementów: z góry i rzeki („Aus Berg und Stromentwickeltsich Hölderlins Landschaft”), ale choć się różnią tak znacznie te dwa elementy, to w napięciu właśnie tworzą jedność i całość<sup>16</sup>. Wymienia Guardini wszystkie rzeki Hölderlina: Neckar i Dunaj (rodzinne strony Hölderlina), Men i Ren, Garonnę i Rodan (wyprawy do Bordeaux), rzeki tęsknoty helleńskiej Hölderlina: Ilissus, Eurotas, potoki Kajster, Paktol, Meander, a także Nil oraz Indus<sup>17</sup>.

Okazuje się w tej chwili, że nie mówiłem do końca prawdy, gdy wspomniałem, że żyłem nad Bierawką, Nacyną, Odrą, Salzach i Rawą. Tak samo bowiem żyłem (a może nawet mocniej żyłem i wyraźniej) nad rzekami, które płyną albo bardzo daleko stąd, gdzie teraz zapisuję te słowa, albo przepływają przez mity i rzeczywistości nierzeczywiste. Przeciekają w snach i marzeniach do mojej krwi i dopiero z nich jestem, tak samo jak z tych rzek, które realnie mnie opływają. Ich nurt staje się mym krwiobiegim. Rzeki wsiąkają w ziemię, potem w nas za sprawą tego, co jemy z płodów ziemi. Ich toń staje się krwią ludzi z całego dorzecza.

<sup>15</sup> F. Hölderlin: *U źródeł Dunaju*. W: *Co się ostaje, ustanawiają poeci. 100 najsłynniejszych wierszy*. Przeł. A. Libera. Gdańsk 2009, s. 159.

<sup>16</sup> Romano Guardini w swej znakomitej pracy z 1939 roku pt. *Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit (Hölderlin. Obraz świata i pobożność)*, najlepszej, według mnie, pracy o Hölderlinie i jego twórczości, pisze, że „przede wszystkim nad rzeką i morzem rozpościera się pejzaż Hölderlina oraz przestrzeń ludzkiego życia (*der Raum des Menschdaseins*)”. R. Guardini: *Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit*. München 1996, s. 17—18.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 17.

Homer znał tajemnicze nieodmienne słowo rodzaju nijakiego *lajtma* (λαῖτμα), którym oddawał to, co najbardziej morskie w morzu, a które oznacza w ogóle głębię i otchłań wodną. W *lajtma* (λαῖτμα) łatwo dosłyszeć *hajma* (αῖμα). W rzecznej topieli oto słyhać już puls ludzkiej krwi (hematologia i potamologia są w istocie tymi samymi dyscyplinami).

Obserwując rzeki, idąc w górę rzek w poszukiwaniu wypływów podziemnych wód (czyli źródeł jako *origines*), zauważyłem, że większość rzek ma kilka źródeł. Z kilku cieków złączonych, z nieukierunkowanego sączenia się wody w ziemi rodzi się moc rzeki. Lecz nie każdy ciek staje się rzeką. Hydrologicy bardzo często spierają się o to, które źródło odpowiada za początek rzeki (tak dzieje się na przykład w przypadku Nysy Kłodzkiej).

## Ren jak sen

Dziadek Jorg mówił mi, że nad Renem jest inne powietrze. Nie chodziło mu jednak ani o mgłę, ani o aureolę, ani o skład chemiczny powietrza. Powietrze jest bezbarwne oraz bezzapachowe (czasami). Może chodziła mu po głowie fraza: „die Luft ist kühl und es dunkelt” (*Loreley*), bo dziadek mówił o Renie tak samo, jak Heinrich Heine. Powietrze określone przymiotnikiem *kühl* nie musi oznaczać chłodu, lodowatości, lecz raczej jakąś wyjątkową trzeźwość umysłu, stan jasnej czujności, rozbudzenia. Sadzę, że mój dziadek miał większą od Heinego wyobraźnię. Brakowało mu tylko słów Heinego — i w ogóle słów. Dodam jeszcze, że myśmy mówili na Ren tak, jak Fryzowie: „Ryn”. Przy czym Ren nie był jakimś symbolem niemieckości, pradawnej germańskości, śląskiej łączności z Germanią, czy też podobnego typu bzdurą. Raczej Ren był rajem. Był przenośnią, bo przenosił nas daleko, za wiele granic, za wiele lasów, rzek i gór, na jakieś Wyspy Szczęśliwe. Rzeki niby płyną bez woli ograniczania, zasadniczo nie pragną stanowić granic, rozplływają się w pragnieniu rozdawania wody, ale ludzie od dawna myślą rzeki granicznie (prawdopodobnie dlatego, że w ogóle zwykli myśleć granicznie i w sposób ograniczony). Rzeki służą do ograniczania. I tak było od dawna. Więc mój dziadek, naiwnie, dziecinnie, globalnie, nie zdając sobie sprawy z tego, że w ogóle istnieją jakieś granice, prowadził mnie na spacer nad Ren. Brał wnuka za rękę i szliśmy nad Ren.

Ren widziałem tylko kilka razy, nie mogę powiedzieć, że byłem nad Renem albo że spacerowałem wzdłuż Renu tak, jak spacerowałem wzdłuż Sprewy albo Menu, Wisły albo Soły. Ren to te moje spacerory imaginacyjne z dziadkiem Jorgiem. Ren mi się śnił. A śnił mi się dokładnie tak samo, jak hymn Friedricha Hölderlina, jako KTOŚ. Dopiero gdy dowiedziałem się czegoś o hymnie Hölderlina i przeczytałem go po niemiecku oraz w tłumaczeniu włoskim i polskim, uświadomiłem sobie, że nie mam już nic do roboty, bo sen-Ren już dawno temu napisał szwabski poeta. Ale moją tęsknotą pozostał Ren nietekstowy. Przeczuwałem, że choć niskiej konduity, urodziłem się jednak jako człowiek autokratyczny, suwerenny. Wolny jak Ren. Prawdopodobnie był to we mnie głos rzeki:

Der Stimmewars des edelsten der Ströme,  
Des frei geboren en Rheins [...] <sup>18</sup>.

Ten głos był głosem rzeki,  
Najszlachetniejszej: Renu urodzonego wolnym <sup>19</sup>.

Widać od razu, że było to tzw. mityczne przeżycie. Sreten Marić pisze:

Należy [...] podkreślić, że w „mitycznym przeżyciu świata” (Cas-sirer) nie ma miejsca dla tego, co zwykle nazywa się mitologią, czyli dla tych wszystkich wspaniałych opowieści i anegdot, które w ciągu wieków oplotły owe głębokie i mętne przeczucia, źródło mitów <sup>20</sup>.

Raczej i Hölderlinowi, i mnie leżało na sercu „odrodzenie świata, symbolicznie ujmowane jako powrót bogów” <sup>21</sup>. Pragnienie to wywołał w moim przypadku Ren, dodałbym: „Ren rozpatrywany jako czysto poetyckie życie / alsreinespetisches Lebenbetrachtet” (kradnę frazę Hölderlinowi — mogę, gdyż cały czas on tu kieruje myślami — z fragmentu jego niedokończonego traktatu) <sup>22</sup>. Półboski

<sup>18</sup> F. Hölderlin: *Der Rhein*. In: *Die Gedichte*. Hrsg. von J. Schmidt. Frankfurt Am Main—Leipzig 1999, s. 329.

<sup>19</sup> F. Hölderlin: *Ren*. W: *Co się ostaje, ustanawiają poeci. 100 najświetniejszych wierszy...*, s. 151.

<sup>20</sup> S. Marić: *W przedsonku poezji Hölderlina*. Przeł. J. Wierzbicki. W: S. Marić: *Jeźdźcy apokalipsy. Wybór esejów*. Wybrał i wstępem opatrzył J. Wierzbicki. Warszawa 1987, s. 137.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 137.

<sup>22</sup> F. Hölderlin: *Theoretische Schriften*. Hrsg. von J. Kreuzer. Hamburg 1998, s. 45.

charakter Renu wyznacza obszar, który za Guardinim nazwalibyśmy „rzeczywistością naznaczoną przez *numinosum*” („ein enuminose Wirklichkeit”<sup>23</sup>). Pojawia się dynamiczna wizja (podczas patrzenia na Ren, podczas lektury „Renu”), która trzyma wizjonera na wodzy: jego życie staje się losem wizji, losem Renu. Dokładnie tak, jak to ujmuje Guardini: „Seine ingenes Lebenwirdin das Geschau-tehinein gezogen” („Jego życie zostaje wprawione w obraz, który widzi”)<sup>24</sup>. Przekonujemy się jeszcze raz o czynnej mocy fluwialnego i poznajemy siebie, „bo — jak mówi szwabski poeta w *Renie* — jesteś, jakim się rodzisz” („wie duanfingst, wirstdubleiben”). Kim źródłowo począłeś być — taki w swych głównych konturach przeznaczenia pozostaniesz

Jeszcze z innego powodu Ren stał się dla mnie rzeką rzek. To efekt stałej skłonności do etymologizowania. Dziecinna pasja, zgodna zresztą ze starymi teoriami Jeana Piageta, że dziecko w centrum słonecznego światła widzi słowo „słońce”<sup>25</sup>. A ja zobaczyłem czystą ideę nurtu i ikonę przepływania doskonałego w słowie „Rhein” Gdy się okazało, że indoeuropejski rdzeń SRU zawarły w sobie, ukryły dyskretnie takie słowa, jak *Strom* (niem. rzeka), *rytm* i *rym*, *struga* i *Roma* (łac. Rzym), *Rhein* i *Śląsk*<sup>26</sup> — uświadomiłem sobie, że płynąc rzekami myśli i marzeń, rymując słowa i barwy, miejsca i wydarzenia, nie ruszyłem się z miejsca. Zawsze byłem w środku

<sup>23</sup> R. Guardini: *Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit...*, s. 25.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>25</sup> Napomyka o tym w eseju pt. *Fantom czystego języka* Maurice Merleau-Ponty. Por. M. Merleau-Ponty: *Fantom czystego języka*. Przeł. S. Cichowicz. W: M. Merleau-Ponty: *Proza świata. Esej o mowie*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył S. Cichowicz. Warszawa 1976, s. 39.

<sup>26</sup> Nie chciałbym w tym miejscu przeprowadzać szczegółowego wywodu etymologicznego, który zresztą nie ma charakteru ściśle językoznawczego, jeśli mogą się tak nienaukowo wyrazić. Kazimierz Polański w haśle „etymologia” w *Encyklopedii językoznawstwa ogólnego* podaje trzy obszary działania i pojmowania „etymologii”: „1. Etymologia jako antyczna praktyka poszukiwania istotnego znaczenia wyrazu; 2. Etymologia jako dział nowoczesnego językoznawstwa, który traktuje o pochodzeniu i pierwotnym znaczeniu wyrazów; 3. Etymologia jako objaśnianie poszczególnych wyrazów (znaczenie etymologiczne wyrazów)”. Por. *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Wrocław 1999, s. 147—148. W moim postępowaniu etymologicznym odwołuję się do wszystkich trzech pól wyznaczonych przez Polańskiego, jest to bowiem zarówno rodzaj badania sapiencjalnego danego słowa (osadzony w starożytnej metodzie), jak i próba zgłębienia historycznego sensu i objaśnienia kulturowego. Podczas konstruowania etymologii Renu korzystałem z kilkunastu słowników, ale najważniejszym i najbardziej inspirującym okazał się ten najstarszy: A. Vaniček: *Griechisch-lateinisches etymologisches Wörterbuch*. Bd. 2. Leipzig 1877, s. 1210—1213.

przepływu wszystkich prądów i fal, w środku Rzeki; toteż mógłbym równie sensownie użyć wyrażenia „panta Ren”, miast Heraklitowego *panta rei*, gdybym chciał wyrazić nie tylko przemijanie, lecz także istotną cechę życia, które na podobieństwo dramaturgii rzeki skądś wypływa, dokądś płynie i uchodzi do zbiornika albo rozlewa się po pustyni jak afrykańska Okawango (w Angoli Cabango).

## Potamologia uświęcająca

Źródła niektórych rzek to łzy. Tak jak w przypadku rzeki, którą stał się frygijski sylen Marsjasz<sup>27</sup>. Sprzeczką z Apollonem kosztowała go życie. Z Apollonem nie wolno konkurować. Żal po Marsjaszu był tak wielki, że wszystkie nimfy leśne i duszki górskie rzewnie płakały. Aż potoki łez stały się zrazu bystrzymi ruczajami, a potem coraz szybciej bieżącymi strumieniami — i dały początek rzece Marsyas, którą znali już Hetyci i zwali Maraszszantijas<sup>28</sup>. Działo się to dawno temu w Κελαιναί (Kelajnaj); niedaleko biją źródła Meandra, który nazywa się dzisiaj po turecku Büyük Menderes. Żywoć zamienny na rzekę — jak w przypadku Marsjasza — pędzi każdy człowiek.

Dałoby się zapewne wydzielić we współczesnych dyskursach funkcję estetyczną rzeki, a zaraz potem jej funkcję moralną, choć to wzbudziłoby mniejsze zainteresowanie. Rzeka bowiem świadczy o konieczności cuda, nieodwołalności dziwu. Trop rzeki jest takim tropem, który może uchodzić za słaby. Rzeka nie skrywa bowiem swej wåtłości materialnej, nieudolnie, nieśmiało byt swój objawia (nie unika prawdy o swym źródle ani o rychłym kresie). Moje imaginarium potamologiczne służy, co naturalne, nie tyle pamięci, ile utrwaleniu. Nie chodzi bynajmniej o utrwalanie obrazów albo ćwiczenie w pamiętaniu za wszelką cenę. Nie. Dlatego — za Heideggerem — oświadczam bez żalu, że „utrwalenie to oczywiście co innego niż czynienie trwałym”<sup>29</sup>. Trwałość nie może zostać uznana

<sup>27</sup> Był pysznym synem Kybele i rzeki Ojagorosa. Doskonale opanował grę na aulosie. Wyzwał raz na pojedynek Apollona, a ten odarł go ze skóry.

<sup>28</sup> Czyli Kyzyl Irmak, wypływający z Wyżyny Anatolijskiej, najdłuższa rzeka Turcji. Zob. V. Zamarovský: *Bogowie i herosi mitologii greckiej i rzymskiej*. Przekł. J. Illg, L. Spyrka, J. Wania. Katowice 2002, s. 280.

<sup>29</sup> M. Heidegger: *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Przeł. S. Lisiecka. Warszawa 2004, s. 152.

za atrybut rzeki. Czasem wydaje mi się, gdy szepczę ostatni werset radosnego psalmu o syjońskiej tożsamości, „wszystkie moje źródła są w Tobie”<sup>30</sup>, że Bóg jest rzeką, a nie drogą. W każdym razie Paruzją.

---

<sup>30</sup> „I oni zaśpiewają jak tancerze: »W tobie są wszystkie me źródła«”. Ps 87, 7. *Pismo Święte Starego i nowego Testamentu*. Poznań 2000, s. 745. W przekładzie św. Hieronima w jednej z wersji (tej za Septuagintą) zamiast źródeł pojawia się *habitat*o — „mieszkanie” — „mieszkać” w źródle albo przy źródle. To jak najbardziej aspiracje Hölderlinowskie, jakkolwiek wersja „fontem mei in te” / „źródło mnie w tobie” (w wersji za hebrajskim oryginałem) oddziałuje na moją filologiczną wyobraźnię silniej. *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*. Rec. R. Weber OSB. Stuttgart 1983, s. 878—879.





Jarosław Ławski  
Uniwersytet w Białymstoku

## Rzeka Krutynia — Spychowska Struga

Siedział wieśniak nad strumykiem, podle jego  
łąki biegnącym, i patrzył na pasące się  
woły i cielęta.

*Struga*<sup>1</sup>

### Stworzenie

Tego dnia Rzeka zawróciła bieg...

Moje pierwsze wspomnienia związane z rzeką — raz, kąpiel. Dwa — pola i lasy wokół niej... Zanim jeszcze zrozumiałem, że urodziłem się w Szczytnie, mieszkam w Spychowie, że jest to gmina Świątajno, że mieszkam więc (i nie więc...) na Mazurach, moją świadomość wypełniały Rzeka, Jezioro, Pole i Las...

Bodaj najpierwotniejszym obrazem jest tu budowanie szałas. Pamięć wypełnia obraz przedzierania się małego chłopca — z bratem, wujami, babcią — przez nadbrzeżne trzciny, tataraki, dwumetrowe pokrzywy i bylice. Tworzyły dżunglę, która nas przerastała. To pierwsze spojrzenie na świat — spamiętane — było spojrzeniem w górę i przed siebie. Nigdy już nie doświadczyłem takiego patrzenia-przedzierania się i fascynacji. Oszołomienia. Dopiero potem wyłania się obraz prostego domku, który ja, Piotr (mój brat), Tadek

---

<sup>1</sup> F.A. Krummacher: *Struga*. Z niemieckiego *Krummachra* tłumaczył G. Gizewius. „Przyjaciel Ludu Łecki” 1844, nr 6. Cyt. za: „Przyjaciel Ludu Łecki” (ełcki). *Roczniki 1842 i 1844 wraz z „Przydatkiem”*. Wstęp i oprac. G. Jasiński. Ostróda 2010, s. 47.

Łachacz, Darek i Krzysiek (wszyscy Dasiakowie) klecimy z bylic, trzciny, leszczyny... Koniec obrazu.

Kąpiel, krzyk, zabawa do szczytów radości, lęk i dzikość, zmęczenie. Do wody i z wody, do Rzeki i z Rzeki. Tylko tyle.

Zrozumienie, iż urodziłem się w Miejscu i że tym Miejscem prześląłem, zajęło mi lat dwadzieścia pięć, kiedy od miejsca na dobre zacząłem się oddalać. Długo nie cierpiałem Białegostoku, Ełku, Warszawy. Nigdy nie chciałem jechać, a potem nie polubiłem Wiednia, Paryża, Brukseli.

Spychowo położone jest w znakomitym do urodzenia (a jakże...) Miejscu: środku Puszczy Piskiej, okolone zewsząd lasami, ma inny klimat, miły latem, chłodny a miły dzieciom zimą. Długo leży tu śnieg, jest mroźno. Wieś, dawniej niemieckie Puppen, mazurskie Pupy (tak, tak...)<sup>2</sup>, ciągnie się z kilometr od stacji kolejowej do Rzeki. Na jednym krańcu stacja, na którą po rozpoczęciu nauki w ełckiej szkole trafiałem z bratem w każdą sobotę, niedzielę, poniedziałek; z drugiej — Rzeka, brzeg i „inne” atrakcje, których kosztowaliśmy, kiedy po wstępnej obróbce oddała nas „kulturze” natura. W centrum wioski — Jezioro Spychowskie, małe, piękne, muliste. Wokół, w każdym kierunku, inne jeziora — Kierwik, Zyzdrój, Zdużno. I Ciche Jezioro — małe oczko, absolutnie z nich, prócz Spychowskiego, najważniejsza, mityczna kraina zmyśleń. Rzeka — dziwna. Na mapach oznaczona z jednej strony, gdzie wpada do Jeziora Spychowskiego jako Zyzdrojska Struga (lub tylko Struga), z drugiej, gdzie z niego wypływa, jako Spychowska Struga.

O Krutyni kilkuletnie dzieci nie słyszały w ogóle, podobnie nie rozumieliśmy, jak nasza miejscowość mogła się tak brzydko nazywać wcześniej. Pupy — to się kojarzyło. Rzeka wpływała do jeziora i z niego wypływała. Z jednej strony jej atrakcją — poznaną kilka lat później, gdy można nas było wsadzić na łódkę — była Śluza. Z map jako bardzo dorosły człek dowiedziałem się, że to Śluza „Lalka” — między jeziorem Zyzdrój Mały a Strugą i Jeziorem Spychowskim. U ujścia Strugi (co piszę!...), to jest Rzeki do jeziora — stacja wodna PTTK. Wyprawa łódką w stronę Śluzy (właściwie: *na Śluzę*,

---

<sup>2</sup> Oczywiście, ani nazwa Spychowo, ani Szczytno (Ortelsburg) nie miały nic wspólnego z Jurandem ze Spychowa, z Krzyżakami, Sienkiewiczem. Nadano te nazwy po wojnie. Spychowo do roku 1960 nazywało się Pupy. Nazwa Pupy pochodzi prawdopodobnie z starego, pruskiego języka, gdzie *pupele* to „groch”, „bób”. Niemiecka nazwa *Puppen* była fałszywie kojarzona ze słowem *die Puppe* — „lalka”, „kukiełka”. O Szczytnie, Świętajnie zob. S. Rospond: *Słownik etymologiczny miast i gmin PRL*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1984.

bo tak wszyscy mówiliśmy) jest dla mnie, dziś, gdy umiem trochę czytać i pisać, wzorcem lub lepiej archetypem oczarowania.

Dzikość jest tu, szczególnie wiosną i jesienią, gdy nie ma ludzi, dzika. Zieleń — zielona Zieleń i kolory nasycone do ostateczności. Rzeka płynie leniwie od Śluzy, która w tych czasach w dziecku budziła przerażenie. Gdy stajesz i z góry patrzysz na przepływającą kilkanaście metrów, spienioną, warcząca wodę... wpaść tam, koniec, kaput. Śluz to lęk. Rzeka po niej była doskonałością przyrody, łabędzi, ryb, trzciny i tataraków. Rybki pluskające się w wodzie trzydzieści lat później znajdę opisane u pewnego poety, który, dodam, tak jak ja, musiał widzieć, jak się pluszczą, rzucają, świecą, błyskają... bo tak je opisał, jak i ja je widziałem...<sup>3</sup>.

Dopiero jako duzi chłopcy dotrzemy do stacji, która, prawdę rzekłszy, nie była wtedy dla mnie niczym specjalnym... Była obca, zaludniona przez dziwnie (dziś powiedziałbym: pretensjonalnie) ubranych ludzi — *warsewiałów*. Ważna aż do ostateczności była druga odnoga Rzeki — tej wypływającej z Jeziora Spychowskiego i płynącej w stronę Zgonu (znów, skąd oni brali te nazwy...).

Tam, za domami Szmigłów, Stankiewiczów (u nas mówiło się „za Szmigłem”, „za Stankiewiczem”; do dziś starzy ludzie mówią, że prędzej czy później trafią „za Sitką”, na cmentarz; a Mazur Sitek pojechał na zawsze do Niemiec i tam po niemiecku przeniósł się, jak to się u nas mówi, „za Sitką”), znajdował się mały kawałek brzegu, gdzie kąpała się wieś. Przez Kaczy Dołek, las, wąską ścieżyną wzdłuż trzciny, kładek, skopanej przez rybaków ziemi szło się nad Rzekę. Tam się kąpaliśmy... W doskonały sposób, podstępnie i bezboleśnie, zostawialiśmy tam, my, mali budowniczości szałas, wielcy łowcy z leszczynowymi wędkami zasadzający się na potężne, siedmiocentymetrowe ukleje, kiełbie, krąpiki i płotki, otóż zostawialiśmy tam, przez to miejsce w środku spychowskiego Miejsca stworzenia. Byliśmy powoływani.

„Idziemy się kąpać nad rzekę” — zdanie to jest kwintesencją mego dzieciństwa i młodości. Ocienieni przez olchy, na wąskim pasku Rzeki — dla innych nie wiedzieć czemu Spychowskiej Strugi — doznawaliśmy szczęścia istnienia, dramatów przytopień i zachłyśnięć wodą, rozciętej stopy, poparzeń pokrzywą, przyczepienia się pijawki, skoków euforii i płaczów. I tego najgorszego — wychodź z wody, jesteś siny, już! W domu spaliśmy, jedliśmy, nie wiem, jak to napisać, bo domem była Rzeka, były pole, las za Sitkiem, (w lesie) Duże Boisko, Most, Bystrz, Koczek, Połoń, Spychówek (Małe

<sup>3</sup> J. Słowacki: *Horsztyński*. Oprac. J. Ławski. Wrocław 2009.

Pupy, Pupki za jeziorem z trzema domami na krzyż...), ścieżka za Kościołem i (rzadko) Niedźwiedzi Kąt, Lisy, gdzie na grzyby jeździliśmy z wujami (stoi tam kamień w środku lasu upamiętniający, co za dziwowisko, ostatniego niedźwiedzia upolowanego w Prusach Wschodnich, jasne, że nic nie wiedziałem wtedy o jakichś Prusach, i jeszcze Wschodnich...)<sup>4</sup>. To był dom. I, muszę skruszony wyznać, jest dom. Z którego ani o krok nie postąpiłem w świat.

Powolny nurt Rzeki, ciepła woda, trochę piasku i łąki na brzegu — to wszystkie warunki konieczne szczęścia. Bułka, oranżada, koledzy. Wstępowaliśmy do tej wody i wypełzaliśmy z niej umordowani. Zapach trzciny i wody, mułu. Blask słońca prześwitującego między gałązkami olszyn. Kłódki i raki, skoczki w wodzie. Za Mostem łowiło się większe okazy, zazwyczaj jednak kielbie, cierniki i jazgarze. Szybko, bo po kilkunastu latach, nauczyłem się łowić raki ręką... Ośmieszał się, kto łowił oklejki, ukleje.

Rzeka patrzyła na nas, my *patrzyliśmy się* w Rzekę. Odbijaliśmy się w niej i zanurzaliśmy. Nie miałem wtedy pojęcia, że i Ona w nas błyszczy, nurza się, płynie... My, dzieci, wyszliśmy z Rzeki i zamieszkaliśmy wśród tych wysokich trzciny, pokrzyw i bylic. Wszystko, co było potem, nie było złe. Ale było dodatkiem.

## Oni

Dopiero długo potem dowiedziałem się, że Rzeka była nie tylko nasza... Zanurzali się w niej Prusowie o dziwnych imionach, Prusowie, których poznałem już z książek. Zachwyciłem się wtedy, już mocno dorosły dzieciak, litewskim podziałem pór dnia, liczbą pór, które poprzedzają dzień: szarzenie, zorza, świtanie, wschód i światło, dzień przed, półdzień, południe, popołudnie, podwieczór, wieczór, pierwonoc, północ, kogutów pianie, przebudzenie<sup>5</sup>. Bardzo podobnie mieli dzielić czas Prusowie — to było romantyczne.

Okazało się zresztą zgodnie z moimi obserwacjami. Wiele nocy przesiedziałem w lipcu i sierpniu, pijąc kawę od północy do ranka,

<sup>4</sup> Leśniczówkę „Niedźwiedzi Kąt” zbudowano w 1873 roku. Ostatni niedźwiedź miał paść w 1804 roku. W serwisie *You Tube* można obejrzeć filmik przedstawiający kamień.

<sup>5</sup> Pamiętam, jak czytałem potem książkę Łucji Okulicz-Kozaryn *Dzieje Prusów* (Wrocław 2000). To było olśnienie. O porach dnia Litwinów i prawdopodobnie Prusów: *ibidem*, s. 312.

nie zmrużywszy oka. Po kąpeli w Rzece szliśmy do domu tak zmęczeni, że można było tylko zasnąć. Dorosły, już bez Rzeki, coraz rzadziej w nią się nurzający, nie mogłem spać. Tak mi zostało. Za karę. Oglądam wtedy spadające gwiazdy, niebo. Tylko kiedy pomyśle o Rzece, nie rośnie we mnie straszne przerażenie otchłaniają kosmosu.

Wstępowali potem, wyniszczywszy i zasymilowawszy Prusów i Mazurów, w nurt Rzeki prawdziwi sześcioletni gospodarze tej ziemi-raju — Niemcy, Prusacy, dla nas Mazurzy... Wstępowaly do wody rodziny, dzieci, chłopcy, chłopcy i dziewczęta z rodzin, których nazwiska pamiętam bardziej z Cmentarza za Sitkiem: Fidorra, Kusnierz, Rohmann, Jaschinsky, Schlieve, Malle, Makocha, Latter, Wiergolinski, Czerepan, Wiktorowicz, Müller, Schimecki, Giga, Sokolowski, Bernatzki, Bodiss, Paw, Sodlowski...

Mogę sobie wyobrazić, jak ich czule przez kilkaset lat pieściła ta sama Rzeka... Kąpali się, budowali szałas, bylicę nazywali *Beifuß*, a jeśli byli Mazurami, to psianka była dla nich *pszianka*. Z mojego dzieciństwa pamięć utrwaliła Waltera (jakie nazwisko miał?), Marię, a przede wszystkim panią Pupecką, przyjaciółkę mojej babci Władzi, właściwie sąsiadkę, bo mieszkała o jeden dom od nas, od Chrostowskich, w stronę nadleśnictwa (wiem, że to wam nic nie mówi, ale, cóż, mnie mówi). Protestantka, kiedy katolicy przejęli w latach 70. XX stulecia kościół, chodziła do kościoła katolickiego, jedna z wielkiej grupy spychowskich kobiet, które panowały nad światem robotników, leśników, rybaków czy rzadkich tu jak zimorodki rolników. Chodziła na pogrzeby, pożegnała i obmyła mego wuja Mariana, jego Mamę, a mą Babcie Władzie.

Pan Pupecki dni całe spędzał na jeziorze, w łódce; to on uratował nas i mnie w czasie niesławnej przygody, gdy wywróciliśmy na środku jeziora łódkę. Gdyby nie przypadkowo wzięty kapok, mogłem się wtedy utopić... Byliśmy pijani. Pan Pupecki — mąż pani Pupeckiej — nie był Mazurem. Dziwnie to nazwisko przypasowało do Wielkich Pup, Spychowa, w którym las zebrał chyba najosobliwiej nazwanych ludzi — księdza Duszę, jego nieprzyjaciółkę Weronikę Gnozę, państwa Niedbałów, którzy umarli w 2012 roku, pana Heńka Pokorę, dobroci człeka zza jeziora, itd. Nie dbaliśmy wtedy o dusze, pokorę, tym bardziej o wiedzę tajemną. Nie wiedzieliśmy, że wejdą oni do wody i przepłyną. Ostatni ślad ich pływań i przepłynięcia — za Sitkiem. Już wiecie? Wiemy.

Poza niemieckimi grobami na Cmentarzu i na cmentarzyku na Koczku nic dzieciom (nam) nie mówiło o Niemcach, Mazurach, niedalekim pograniczu polsko-kurpiowsko-mazursko-niemiec-

kim<sup>6</sup>. Po prawdzie, po tych wiekach Prusów i Wschodnioprusaków przyszliśmy my — nie-Polacy. My, dzieci. Nasze rodziny. Byliśmy Narodowości Dziecięcej, a Rzeka była naszą ojczyzną.

Stanęliśmy nad Rzeką z naszymi rodzinami: Ja, Jarek, mój brat Piotrek. Nikt nie nazywał nas Ławskimi, tu nie było ludzi o tym nazwisku. Byliśmy chłopakami „od Chrostowskich”, dla kumpli w czasie bójek Chróscielami. Tak czy siak, wchodziliśmy do Rzeki: mama Halina Ławska z domu Chrostowska, babcia Władzia z domu Ciecierska i dziadek Czesiek Chrostowski (on rzadko do wody...). A najważniejsze było rodzeństwo mamy: bracia Marian i Jurek, ich nieco szalona ciotka Jasia. Z Jurkiem i Marianem spędzaliśmy na rybach (nikt tu nie używał obcego czasownika „wędkować”), w lesie, także wiosną i zimą wspaniałe chwile, jak ta, gdy na Bystrzy, za Mostem, oglądaliśmy wystrachani małą trąbę powietrzną, fruującą kury, lej wciągający... To się pamięta. Jak pierwszego złapanego szczupaka niedaleko kładki Darmofałów na Spychówku. Dość dygresji.

Wchodzili do Rzeki wcześnie i późni koledzy: Tadek Łachacz, Darek, Krzysiek, Dorota i Bożena Dasiakowie, Leszek Bruderek, chłopcy od Parzychów, Leszek Bączek, jego siostra, Dorota Pejchner, ale też dzieci od Gołasiów, Rabionków, Darmofałów, Bąków, Pułaskich, Danielczyków, Piaszczyków, Gontarczyków, Dorożków, Zemłów, innych, innych...

Całe rodziny. Najczęściej rodem z Kurpi, z Mazowska północnego. Nabierali tu inności, tak że ich dzieci w niczym nie przypominają dziś o trzydzieści kilometrów oddalonych rówieśników z Dąbrów, Myszyńca, Wolkowych, Kadzidła. W niczym. Dzieje się tak za sprawą Rzeki, wody, lasu, jeziora, klimatu, zimy i lata. Natury. Tego jestem pewien. Kilka dni temu w Wolkowych u Joli Dragańskiej doznałem wstrząsu: z tej samej Polski, jesteśmy tak różni. Ich dziadkowie przyjechali do nas nie po to, by się zmienić. By zasiedlać, brać, zamieszkiwać pustkę po wygnanych „Niemcach”. Teraz ich dzieci są w niepojęty sposób nie tylko „z Mazur”. Są Mazurami. Nowymi Mazurami. Z winy Rzeki.

Potem przyszli następni, tworzący gadaną i literacką mitologię Mazur, Spychowa, Rzeki: urzędnicy warszawscy, peerelowscy dyplomaci, warszawiaki, *warsewioki*, w naszym domu co raz zmieniał się przedstawienie — śpiewaczka operowa M., sławny bokser K.,

---

<sup>6</sup> Zob. *Dzieje parafii i kościoła pw. Trójcy Przenajświętszej w Myszyńcu*. Red. M. Przytocka. Myszyńiec 2009; *Pogranicze mazursko-kurpiowskie. Materiały z sesji naukowej (14 listopada 1997)*. Red. S. Achremczyk i J. Gołota. Olsztyn—Ostrołęka 1998; Z. Kudrzycki: *Dzieje Rozóg. Pogranicze mazursko-kurpiowskie w XVII—XX wieku*. Toruń 2003.

obcokrajowiec (tak!) Hassan, sędzia piłkarski Z. Wszyscy oni byli — dziwaczną dla nas, ale zajmującą — arystokracją Warszawy, przyjeżdżającą tu od lat 60. i 70. XX wieku. Kupowali działki, budowali dachy. Tak wyrosły dzisiejsze osiedla domków letnich na Kierwiku, Połoni, Koczku. W kręgu pięciu jezior i Rzeki.

Jakiś analfabeta przechrzcił na tablicach drogowych Połoń na Połom. Nie słyszałem, by ktoś tak mówił! W ostatnią sobotę, trzeciego sierpnia 2013 roku, widziałem tablicę nową: *Spychówko*. Mój Boże, przecież tu mówi się Spychówek, Małe Spychowo, Małe Pupy, ale nie tak. Nowi i nieświadomi pytają: gdzie jest ten „Spychów”.

Po nich przyszła fala — w latach 70. XX wieku — letników socjalnego Funduszu Wczasów Pracowniczych. Czasem sypialiśmy na poddaszu czy, co było szczęściem, w namiocie, by dom i domki przy ulicy Mazurskiej mogły ich pomieścić. Nieszczególnie interesowali się Rzeką. Bawili się, romansowali, pili, paradowali jak gęsi przez wieś, mądrzyli się. O tych z Warszawy mówiło się źle, z dystansem, byli przemądrzali, warszawiaki. Letniki. Byli inni, z miasta. Do lasu na grzyby szli wystrojeni jak na bal, z wiklinowymi koszami. Z atlasem grzybów często! Na ryby raczej nie chodzili, bo trzeba by kupić wędkę.

Fijołkowie, Abramczykowie, Zabielscy, Wiśniewscy z Krzyczek Żabiczek — wielu długo przyjaźniło się z naszą rodziną.

Pomiędzy przyjezdnymi, ale o tym dowiedziałem się lata potem, gdy już uczyłem literatury na uniwersytecie, byli też odmieńcy, szpiedzy, dziwni — pisarze. Wcześniej wiedziałem o Praniu i Gałczyńskim, później o Igorze Newerlym w Zgonie, rodzinę Sitów widywałem paradykującą w niedzielę do kościoła. Pani Sito zaczęła mnie kiedyś na chodniku z pytaniem, czy (i po ile) sprzedają pieczarki — wszyscy w Spychowie je uprawiali; moja ciotka Janka wybuchła śmiechem, byłem wtedy „uczonkiem”, mnie to pytanie rozczuliło...<sup>7</sup> Chyba najpóźniej dołączył w Szczytnie Krzysztof Klenczon, pasowany na sławę Szczytna.

Szczerze? Nic mnie oni, ani ich związki z Rzeką, nie obchodzili. Jak też ci wszyscy politycy, aktorzy, artyści, których widywałem i widuję: lata temu Mieczysława Rakowskiego w Myszynie na targu („ach, Krzyże”), aktorów, którzy kupili tu ziemię, jak Krystyna

<sup>7</sup> Zob. Z. Chojnowski: *W środku i wokół „mazurskiej” legendy Konstantego I. Gałczyńskiego*. W: Idem: *Od biografii do recepcji*. Ernst Wiechert, Konstanty I. Gałczyński, Zbigniew Herbert na Warmii i Mazurach. Olsztyn 2012; J. Zieliński: *Szkatułki Newerlego*. Warszawa 2012; J. Abramow-Newerly: *Lwy mojego podwórka*. Warszawa 2002; Idem: *Lwy STS-u*. Warszawa 2005; Idem: *Lwy wyzwolone*. Warszawa 2003.



Sienkiewicz, pisarza Jarosława Abramowa-Newerlego, *etc. etc.* To *et caetera* jest jak oni dalekie i obce<sup>8</sup>.

Nie wiem (wątpię...), czy, a jeżeli jak, to wstępowali do Rzeki, nad którą widywałem zimorodka, powolne czaple siwe, kormorana, a przede wszystkim cudowne, długo do niemożliwości pływające pod wodą perkozy. Książki dały mi obcą patrzeniu wiedzę, że to perkozy dwuczube. O!

Wstępowaliśmy do Rzeki. Przeglądaliśmy się w niej, wstępowaliśmy w nią i wpatrywaliśmy się w nią. Drzemaliśmy nad nią i budowali szałas. Skakaliśmy w nią „na bombę”, na dechę, na plaskacza, na główkę. Wymowne. Patrzyliśmy na Rzekę, odbijała nas. Prawdę mówiąc, czy jest cudowną krainą, czy zimnym, pożerającym potworem — nie wiem. Co na Rzece, to za Sitkiem. Waham się. Nie wiem, kim jest. Kąпалиśmy się w niej. Przyjmowała nas, dzieci, otwierając ramiona głębi, toni. Toniliśmy, wynurzaliśmy się.

Gdy nauczyliśmy się pływać (ja najpóźniej), coraz rzadziej wskakiwaliśmy do niej. Jakby nasza świadomość i nieświadomość Rzeki, jej dziki rdzeń, nie-wiadomo-co-Rzeki już nie pasowały do siebie. Już się jej baliśmy, a ona nie otwierała się na nas. Tajemnica. Częściej wędrowaliśmy do Lasu za Sitka albo chroniliśmy się w Domu. Przed Słońcem i Rzeką.

W końcu wszyscy — ja, oni, my — opuściliśmy Rzekę. Zostawiliśmy ją. Tak do niej wchodziliśmy i się z niej wynurzaliśmy... Prusowie, Mazurzy, Niemcy, Polacy, letnicy, wczasowicze<sup>9</sup>. I my, Nowi. Mazurzy. Wstępowaliśmy do i wychodziliśmy z Rzeki, by w końcu...

Nie lubię tej gadki o „palimpsestach kulturowych”. Tu namiestnikiem istnienia są Rzeki, Pole, Las. Ani Niemcy, ani Prusowie, ani my, Polaczkowie, nie mamy tu wiele do powiedzenia. Właściwie: Nic. Rzeki płynie. Jest. Reszta bywa...

## Wytopisko

Obce, dziwne słowo. Wszystko, co przyszło po Rzece, trzcinach, mule, kielbach, krasnopiórkach, ważkach, malinach i szczurach wodnych było obce, zaskakujące, dziwne. Nie moje. Co?

<sup>8</sup> Por. K. Sienkiewicz: *Zgadnij, z kim leżę?*... Bydgoszcz 1997.

<sup>9</sup> Zobacz internetową *Historię Sychowa* autorstwa Krystyny Pieńkowskiej.

Dowiedziałem się więc z książek, co za upadek, że Jezioro Spychowskie jest polodowcowym „wytopiskiem”, a Krutynia (już nie nasza Rzeka) — dziwnym tworem natury, płynącym od jeziora do jeziora...

„Jezioro Spychowskie leżące w środkowej części dorzecza jest eutroficznym zbiornikiem najdalej wysuniętym na południe. Ma dwukrotnie większą powierzchnię niż jez. Kujno, słabo rozwiniętą linię brzegową, a 57% jego powierzchni mieści się między izobatami 0,0—2,5 m”. Według Kondrackiego i Mikulskiego (1958), stanowi ono „wytopisko na obszarze sandrowym. W północnej części zbiornika wlewa się do niego szerokim (30 m) nurtem ciek z jez. Zyzdrój, o brzegach silnie porośniętych szuwarami. Odpływ wód do jez. Zdrużno odbywa się przez ciek o płytkim i kamienistym dnie. Ujście i odpływ znajdują się blisko siebie”<sup>10</sup>.

Co ciekawe, ja, miłośnik encyklopedii, które czytałem bez umiaru, nigdy nie szukałem wiedzy o Spychowie. To było zbyt naturalne, oczywiste. Rzeka to coś zupełnie innego niż ciek, struga, system wodny... Nie każcie mi opowiadać o praindoeuropejskich rdzeniach rzeki, Krutyni, strugi. Co innego jezioro i rzeka jako „system”:

Za źródłowy odcinek Krutyni przyjmuje się dopływ Jez. Warpuńskiego, tzw. Warpunkę, której źródła znajdują się na wysokości około 144 m n.p.m. W górnym biegu rzeka, często zmieniając nazwę, przepływa przez 9 jezior. Są to jeziora: Warpuńskie, Zyn-dackie, Gielądzkie, Lampackie, Lampasz, Kujno, Dłużec, Białe i Gant. Długość odcinków rzecznych łączących jeziora nie przekracza 1,5 km, a szerokość tych krótkich cieków waha się od 2 do 15 m. Po połączeniu z prawym dopływem rzeka Babant, Krutynia przyjmuje nazwę Babięcka Struga, którą zmienia po przepłynięciu jezior Zyzdrój Wielki i Zyzdrój Mały na Zyzdrojowska Struga, a po wypływie z Jez. Spychowskiego na Spychowska Struga. Do Jez. Spychowskiego rzeka zachowuje kierunek biegu górnego, tj. z NW na SE. Wypływając z niego, zmienia kierunek z SW na NE. Poniżej Jez. Spychowskiego rzeka przepływa przez kolejne jeziora: Zdrużno, Uplik, Mokre, Krutyńskie. Wypływając z tego ostatniego, rzeka przyjmuje nazwę Krutyni i utrzymuje ją do Jez. Gardyńskiego;

---

<sup>10</sup> Por. J. Królikowska: *Makrofitry sfer przejściowych rzeka — jezioro i jezioro — rzeka systemu rzeki Krutyni (Pojezierze Mazurskie)*. W: *Funkcjonowanie systemów rzeczno-jeziornych w krajobrazie pojeziernym: rzeka Krutynia (Pojezierze Mazurskie)*. Red. A. Hillbricht-Ilkowska, R.J. Wiśniewski. Warszawa 1996, s. 247—248; J. Kondracki, Z. Mikulski: *Hydrografia dorzecza Krutyni*. „Prace Geograficzne IG PAN” 1958, s. 1—87.

wypływ z tego jeziora, będący ujściowym odcinkiem Krutyni, jest nazywany Czarną Rzeką<sup>11</sup>.

Jezioro Spychowskie, Rzeką były dla nas czymś innym — w jeziorze, kąpiąc się, czuliśmy fale zimnej wody, bijące z podwodnych źródeł (wytopisko?); w Rzece baliśmy się wciągającego mułu, pijawek; dziecięca wyobraźnia wyolbrzymiała długasne, wijące się węgorze, o ogromnych paszczach szczupaki i zasłyszane skądś sumy. Pływając, zawsze czułem to „coś” pode mną, czego nie znam. To Nieznane śni mi się, lękam się go nawet na brzegu. Jądro ciemnicy, jaką jest toń. Co tam jest, kto? Co? Nie mogę żyć bez jeziora i Rzeki. Gdy do nich się zbliżam, rośnie we mnie lęk, a wyobraźnia stwarza sytuacje „sitkowe”. Woda jest moim obrazem Wszystkiego. To Wszystko w kropli ruchu jeziora i Rzeki. Śnię o nich, gdziekolwiek jestem<sup>12</sup>. Sny czarowne, sny czarne.

Nigdy nie rozumiałem kilku spraw. Przede wszystkim — po co przyjeżdżają do nas, do Spychowa ludzie z Warszawy, Katowic, Ostrołęki. Dla dziecięcego umysłu była to tajemnica. Wyjaśniał ją fakt, że zarabiają na nich rodzice. A za zarobione pieniądze kupują nam słodycze. I zabawki. Druga rzecz — w Spychowie nie potrzebowaliśmy zabawek. Wszystko było zabawą. Co innego w Ełku. Tu stawaliśmy się na pięć dni „miastowymi”. Miastowe mają zabawki. Ale, co ważne, w Ełku nie mieliśmy kolegów. Ci najważniejsi byli w Spychowie. Nad Rzeką.

Nigdy nie czytałem przygód Tomka, Pana Samochodzika, Marka Twaina, powieści przygodowych. Nic a nic. Rzeką odjęła mi te lektury. Dała inne. Zaraz przyniosę je z półek, trzymam je wszystkie w Ełku, już... Kupiony przez wujka Mariana w Szczytnie *Wielki atlas ryb* i *Wielki atlas owadów* (1980, lektury 12-latka), jako wyprawka dla dojrzewającego chłopca Zbigniewa Jaczewskiego *Poroże jeleniowatych* (1981, 13 lat), Ryszarda Zaręby *Puszcze, bory i lasy Polski* (1981, 13 lat), Tylera Whittle’a *Łowcy roślin* (1976, 8 lat), Jakuba Mowszowicza *Przewodnik do znaczenia krajowych roślin trujących i szkodliwych* (1982, 14-latek). Perłą zbiorów była seria ilustrowanych zdjęciami książek *Przyroda Polski*<sup>13</sup>. Dużo było tych magicznych dla

<sup>11</sup> E. Bajkiewicz-Grabowska: *Struktura fizycznogeograficzna obszaru drenowanego przez system rzeczno-jeziorny Krutyni (Pojezierze Mazurskie)*. W: *Funkcjonowanie systemów...*, s. 28—30.

<sup>12</sup> Wiele lat potem sympatyczna filolożka z Teksasu, której opowiedziałem o swych snach, zdiagnozowała mnie Bachelardem i Lacanem: erotyzm. Ucieszyło mnie to wtedy i wystraszyło. Dziś śmiesz.

<sup>13</sup> Była to seria Wiedzy Powszechnej, z tego wspomnę tylko T. Wojterski: *Babia Góra*. Warszawa 1978; J. Panfil: *Pojezierze Mazurskie*. Warszawa 1978; J.J. Kar-

mnie książę. Od pierwszej w życiu przeczytanej książki *O krasnoludkach i sierotce Marysi* Konopnickiej przeskoczyłem od razu do opowieści dla dorosłych o ptaszkach, trawach, roślinach, których nazwy polskie i łacińskie znałem na pamięć. *Podiceps tristatus*, *Pica pica*, *Artemisia absinthium*, *Alcedo atthis*, *Alburnus alburnus*. Wiem, tak wszyscy chłopcy mają. Ale ja miałem to i jeszcze Rzekę, gdzie wszystko to było bytem.

Nigdy też nie wyobrażałem sobie wtedy, że spotkam ludzi, którzy dzielą jestestwa na ptaki, ssaki, rośliny, a do ptaków liczą nietoperze. W mym świecie rzek i jezior dąb czerwony to dąb czerwony, żurawiny i rosiczki znad Cichego Jeziora to żurawiny i rosiczki, jagody bohuny — bohuny, sroka — sroka, sójka — sójka, turzyca — turzyca, trawa żubrówka — żubrówka, jerzyk, jaskółka, padalec, kret, skorek, grąźel, zimorodek, słońce, ziemia. Wszystko. Ci, którzy tego nie znają, pozostają dla mnie „inni”. Eufemizm. Kto nie dotknął ziemi...

Z fenomenów obcości, inności utrwaliłem sobie — zaraz obok „grzybobrania” warszawiaków — spływ kajakowy. Po wodzie pływało się łódką. Rzadko, i nie u nas, motorówką. Machaliśmy czasem, odpowiadając na gesty spływowiczom, Polakom, Niemcom. Ale cel tych wypraw zaciekawiającym, ale nieznanym nam kajakiem — był zagadką. Mój kolega białostocki Grzesiek Kowalski, który zaliczył nie-wiem-ile-spływów, mawia, że Krutynia to taki spływ dla żółtodziobów, łatwizna, folklor. Ma rację. Płynął Krutynią. Ale co on wiedział o Rzece? Zapewne ma wiedzę o Spływie, ale o rzekach? O ruinach klasztoru filiponów, obok których płynął? O miejscu, w którym utopił się T.? Przepłynął przez nie. O tym, gdzie łowi się jazie? Spływ zna. Rzeką płynie. Rzeki nie zna. Spływ kajakowy pozostał dla mnie atrakcją, której nie potrzebuję. Rozumiem, dlaczego płyną. Ale to nie ja.

„Wśród modrych fal, łódka rybaka”<sup>14</sup>. Uśmiecham się. Ironi(j)a.

---

piński: *Puszcza Białowieska*. Warszawa 1977; K. Stecki: *Tatry*. Warszawa 1979; J. Staszkievicz: *Ziemia Sądecka*. Warszawa 1976. Były to więc lektury 8—12-latka (ważne było, że ilustrowane!).

<sup>14</sup> *Hymn mazurski*. Cyt. za: A. Kant, K. Małek: *Mazurski śpiewnik regionalny*. Wstęp M. Odachowski. Działdowo 2013, s. 93.

## Mazurskość

Kim jesteśmy, jestem? Wychowani nad Rzeką, *in Puppen*, wyczeni w szkołach dość odległego Ełku (Lyck)?

Rodzina moja nie zasiedliła i nie zaniedbała poniemieckich domów — kupiła ziemię, zbudowała domek. Ani to powód do dumy, ani do wstydu. Osobliwa mieszanka północnomazowiecka (ze strony Mamy Chrostoskich, Ciezierskich, Kossewskich) i kujawsko-poznańska (Ojciec, Ławscy, Dzikowscy), jaką jestem, w ciągu kilkudziesięciu lat wykształciła naturalną formę nie lokalnego, lecz regionalnego czy krajowego patriotyzmu zamieszkiwania, zwyczajów, nawet mentalności. W mniejszym lub większym stopniu mnie i wszystkich mieszkańców powojennych Mazur ukształtowała Rzeką. I las. Natura. I to, co z nią związane — ogląd ludzi, którzy tu przyjeżdżali, by odpoczywać, a których „występy” na naszej mazurskiej ziemi były czymś nadludzkim, rewią osobliwości i zwyczajów, których nie znaleźliśmy, a na które błyskawicznie nauczyliśmy się patrzeć z dystansem.

Letnicy w końcu sierpnia wyjeżdżali, do końca przyszłorocznego maja trwał długi, zimowy, ciężki czas. A potem zaczynało się przedstawienie. I znów...

Po pierwszych dziwowaniach — po co tu przyjeżdżają, kim są? — przyszła duma. Kiedy sami trafiliśmy do Warszawy, Białegostoku itd., byliśmy zwani półzartem „Mazurami” znad Rzeki i Jeziora. Rozpierała nas duma — z takiego pięknego kraju... Szybko zauważyliśmy też, że jesteśmy — już studenci, pracownicy — inni. Melancholijni, tęskniący do lasu. Obyczajowo ultraliberalni, zdystansowani, lekko ironiczni — tacy, jak nasi rodzice i dziadkowie z ironijką i tym swoim „ech, panie...” patrzący na przybyszów...

Jak w każdym wątku rodzinnym, tylko nieliczni z nas chcieli i mogli poznać dzieje Rzeki i okalającego ją świata. Poznałem. Ale jak późno! Znałem nieprzeliczone opowieści dziadków, babci, ludzi ze Spychowa, lecz była to ustna tradycja, czasem niepięknych, strasznych czasów tużpowojennych na Mazurach (to, co najgorsze, ujrzałem potem w *Róży Smarzowskiego* — po której Ania płakała; znałem te opowieści)<sup>15</sup>. Nie mam sił na wypisy z ksiąg użytecznych i uczonych... Co piszę, jest zapłatą i pożegnaniem. I...

---

<sup>15</sup> *Róża*. Reż. Wojciech Smarzewski. Polska, 2011. Grają: Marcin Dorociński, Agata Kulesza, Malwina Buss, Jacek Braciak, Kinga Preis, Edward Lubaszenko, Eryk Lubos, Marian Dziędziel. Film, o ironio, oglądaliśmy w białostockiej „Alfie”.

Po trzydziestej wiosnie życia przyszła na mnie chęć czytania o Mazurach i Warmii. Dużo tego przeczytałem, zdziwiony, że w ogólności i w szczególności bytu — napisano tak mało! To, co czytam, zbyt bliskie profesji, którą wykonuję. Od razu przekształca się w mazursko-warmiński *erudicon*, aż strach, bo mogłoby skończyć się *warszawskim kataryniarzem, baublisem i lajermanem, dewewjti-sem, smętkiem, królem sielaw*<sup>16</sup>. Jak chronić się przed mitem? Mitologizacją? Powiedzieć, że po prostu tu byliśmy, i że to, to-istnienie w nas jest, korzeni się i rozplecia tam, gdzie bywamy?

Oczywiście, przepatrzyłem Gizewiusza, Mrongowiusza, Kętrzyńskiego, Małków, Małeckich i Kajkę. Wiem, kim był Frycz Olszewski, a nawet gdzie wydano *Die polnische Nationalität in Preussen* (Lipsk 1843). Bardziej — ale właśnie — interesuje mnie, kto stawiał „pupki” na jeziorze, kto kłusował na Rzece, a jak gospodarz zabił swego konia na Małych Pupkach, ilu letników latoś płynię Rzeką, kto żyje, kto umarł.

Co zdumiewa mnie samego, mam taki sam stosunek do pisanego dziedzictwa Niemców i Polaków w moim światku. Tak samo irytują, zaskakują mnie wersy Kajki o tym, jak *Przyroda uczy chwalić Pana...*

W dali gdzieś kukułka kuka,  
Wokoło niego owad brzęczy,  
Serce mu z wzruszenia puka,  
Wszystko w jedną pieśń się wieńczy.  
Coś za serce go ujmuje,  
Sumienie mu głosi przecie,  
Wątek myśli w sobie snuje:  
„Coście musi być we świecie”<sup>17</sup>.

— jak wiersze Johannya Ambrosiusa, choćby ten o płaczącym dziecku, dziecinie rozplakanej, gdy rodzice poszli w pole, w las...

<sup>16</sup> Nie odwołuję się do książek — piszę o zjawisku. Zob. nowe, piękne mity: M. Olszewski, R. Żytyniec: *Ełk. Spacerownik po mieście niezwykłym*. Ełk 2012; W. Kujawski: *Krutynia. Szlak wodny. Ein Wasserweg*. Olsztyn 2012.

<sup>17</sup> M. Kajka: *Przyroda uczy chwalić Pana*. W: Idem: *Mały kancjonał mazurski i opowieści ucieszne*. Oprac. filologiczne i wstęp Z. Chojnowski. Olsztyn 2008, s. 237. Od tegoż kolegi z Przykopu, Zbyszka Chojnowskiego, dostałem miłą mi książeczkę: M. Kajka: *Gedichte*. Hrsg. von Z. Chojnowski, aus dem Polnischen von M. Szalonek. Berlin 2003. Dziękuję i za słowo dedykacji: „*Jarkowi Ławskiemu z Życzeniami Dobra i na znak, żeśmy krajany*. Olsztyn → Ełk, listopad 2003”. Jesteśmy krajany! Mazurzy.

Ein Kindlein weint. Was mag ihm fehlen?  
 Es klingt so wehevoll und heiß;  
 Wie kann man nur ein Kindlein quälen,  
 Das noch von keiner Sorge weiß?  
 Es sitzt im glühn'den Sonnenschein  
 Auf staub'ger Straße ganz allein.  
 Die andern haben es verlassen,  
 Sie liefen all' zum Walde fort,  
 Sie spielen nun auf blum'gen Gassen  
 Und tauschen Gruß und Kuss und Wort.  
 Sie denken nicht im Traum einmal  
 An dieses armen Kindleins Qual<sup>18</sup>.

Pamiętam wszystkie moje, rzadkie tak, rozplakania dzieciństwa. Szczerze mówiąc, a składam to na moje filologiczne zachorowanie, nic a nic mnie nie dziwiły prusko-patriotyczne deklaracje prote stanckich Mazurów, monarsze hołdy ślane do Berlina przez tutejszych, co „Za króla, Pana naszego, / Chętnie zdrowie łożą”<sup>19</sup>. To wszystko niby znam jako „fakty historyczne”, wyjaśnione „epoką”, „stosunkami społecznymi”. Wcale mnie nie dziwi taka treść pruskiego hymnu *Noch ist Preussen nich verloren...*:

Jeszcze Prusy nie zginęły!  
 Oni mają ramię, miecz,  
 Zdrajców serca by przebiły,  
 Gdy nie stoją o Prus rzecz.  
 Hota dana, dana! Ojczyzna kochana!  
 Hota dana, dana! Ojczyzna kochana!<sup>20</sup>.

Prawdę mówiąc, to już dorosła świadomość, gdy patrzę na mapę, widzę Okręg Kaliningradzki, Litwę i Białoruś, mówi mi, że geopolitycznie żyjemy w raju, nad którym unosi się piekło map, podziałów, fantastycznych granic rysowanych przez zbrodniarzy. To wszystko jest, a jutro może nie być. Tak tu było zawsze, tylko wszyscy udawali i my udajemy, że jest inaczej. Że można schować się w Lesie i za Rzeką. Więc to tak, groźnie. Nie ma ucieczki.

<sup>18</sup> J. Ambrosius: *Ein Kindlain weint*. In: Eadem: *Gedichte*. Königsberg 1896, s. 98.

<sup>19</sup> Jak co roku, pojechałem do Szczytna do księgarni po książki. Bywam w niej od dzieciństwa, a nie wiedziałem, że nazywa się „Fraszka” (oho!). Kupiłem kilka tomików, w tym: *Wianek śpiewów patriotycznych*. Wydał *Gottfried Schulz, pleban ewangelicki, w Janborgu (Piszu) 1852*. Do druku podał i wstępem opatrzył G. Jasiński. Pisz 2013. Tu: *Na Mazowszu Pruskim (In Masuren)*, s. 37.

<sup>20</sup> *Noch ist Preussen nich verloren*. W: *Wianek śpiewów patriotycznych...*, s. 32.



Może bardziej od niemieckiego patriotyzmu Wschodnioprusaków drażniła mnie polska ludowość Mazurów, ich mazurząca polszczyzna. Te „z kaniaenia na kanień, skowronecek”...<sup>21</sup>.

Mam czule ambiwalentny stosunek do Wielkich Mitologizatorów. Przybywali tu, pisali, rodzili się i pisali. Życie nad Spychowską Strugą naznaczało dwóch — jeden miał tu napisać znany wiersz. Drugi przepłynął, przeleciał. Rzeka mu się podobała, ale nie aż tak...

Przecinamy następnie całe jezioro wzdłuż, by w jego północno-wschodnim rogu wjechać na cudo szeroko renomowane w całych Niemczech — na rzekę Krutynię, która jest uważana za najpiękniejszą partię na całym Pojezierzu Mazurskim i w ogóle w Prusach Wschodnich i za jedną w tym rodzaju w całych Niemczech.

Dla polskiego kajakowca Krutyna jednak nie jest jakąś nadzwyczajną rewelacją. Gdy weźmiemy wodę, szerokość i prąd Czarnej Hańczy, dach zaś listowia nad tym Suchej Rzeczką, będziemy mieli Krutynię, z tą różnicą, że jako szersza, nie może być tak doskonale sklepiona, jak Sucha Rzeczką.

Urok jednak absolutnego pustkowania jest na Krutyńskim, może większy<sup>22</sup>.

Trzeci opisał moje rodzinne miasta. Ale jak! Dziś buduje mu się mitologię łecką, łukowską. W czym biorę udział. Czwarty absolutnie zachwycił mnie opowieścią — powiązał wyobraźnię jego pierwszej, a mojej drugiej, podlaskiej ojczyzny ze zgońską mazurskością. Wspaniały stylistą. Piąty i szósty w ogóle byli z odległych czasów i — Niemiec i Polak — pisali o Zakonie Krzyżackim, a że co tydzień pokonywaliśmy nad Krutynią i na polach spychowskich Krzyżaków drewnianymi mieczami, ich przyswojenie przyszło mi w oszołomieniu, euforii... Siódmy mnie irytuje. I dziwi. Dlatego jest ważny. Co dzień w Ełku przechodzę obok Jego pomnika, na którym stoi z Radłem otoczony dziecinami, jak z wiersza Ambrosius, mam wyrzuty sumienia... Siódmy z nich — ech... Tak czy siak, Wielkich Mitologizatorów poznałem późno. Z Rzeką nie mieli nic wspólnego. Rzeka była czystym istnieniem. Płynieniem, strugą.

<sup>21</sup> *Pieśń sieroty*. W: *Mazurski śpiewnik regionalny...*, s. 33.

<sup>22</sup> Mam kłopot z tą książką. Wszystko tu takie niby znane, a obce, swoje, a zaangażowane w coś, co nie jest stąd. M. Wańkowicz: *Na tropach Smętka*. Kraków 1988, s. 65. Książkę wydano w tym roku w 240 000! Boże. Nad Cichym Jeziorkiem w Spychowie ustawiono kamień z napisem „Dęby Melchiora Wańkowicza”. Pomysł leśników. Ale szczerze, to tylko dęby obrastają Jeziorko. Od dwudziestu lat „samorządowcy”, „leśnicy”, „mieszkańcy” przeciwstawiają się powołaniu Mazurskiego Parku Narodowego. Też postawimy im kiedyś kamień: „Głupcom”.



*Erudicon* Wielkich Mitologizatorów był już ze świata szkoły i mojej późnej pasji mazurskiej, gdy chciałem zaczytywać się Gałczyńskim, Wańkowiczem, Lenzem, Newerlym, Murinius i Piotrem z Dusburga, Kajką, Wiechertem i dziesiątkami innych (niestety, niestety).

Kim jestem? Jesteśmy, chłopcy, dziewczynki, znad Zyzdrojowskiej i Spychowskiej Strugi? Nie jestem Mazurem ani Prusakiem w znaczeniu, jakiego te słowa nabrały w XIX wieku. Nie jestem Niemcem z Ostpreussen, jak Maria i Gustaw Sadlowski, którzy co rok przyjeżdżali do mej rodziny z rodzinami, pamięciami. Nie jestem tym, który słucha strasznego posłania z dzwonu z ratusza w Szczytnie z 1932 roku<sup>23</sup>:

Niemiecki niech będzie Twój duch, Twoje ciało, Twoje słowo, Twoja дума. Najbardziej tam, gdzie grzmieć i grozić chce twoje serce do ostatniego bicia. Jeśli dziedzictwo niemieckie przejść miałyby przejść do wieczności, wystawimy do ostatniego chłopca. Poświęcimy ostatnie ziemie. Już raz daliśmy czerwone złoto za siwe żelazo. A jeśli miałyby zabraknąć do ostatniego tak, aby ponad śmiercią dało się żyć (tłumaczenie z wieży ratuszowej).

Nie jestem powojenną Gizelą, panią Pupecką, Walterem. Łączy mnie z nimi, czego nie mogli wiedzieć, podziw dla ich z ducha XVI-wiecznej polszczyzny, ich liczby podwójnej, waju, naju, biblijnej, komcjonałowej polszczyzny, którą zachowali do wyjazdu-wypędzenia. Zachowali do końca życia, jeśli tu zostali.

Kim jestem? Prawda, że moim powietrzem jest polskość. Ale inna, mazurska. Po raz trzeci w życiu zapiszę słowa Rose Ausländer: *krajobraz, który mnie wychował*<sup>24</sup>. Urodzony na Mazurach, narodowości polskiej. Też źle! Jestem Mazurem — czy tego chcę, czy nie — w znaczeniu zupełnie nowym, ale nie dziwnym dla tych, których wychowywał mazursko-warمیński krajobraz... Prusów, Prusaków, Mazurów, osadników Olendrów, filiponów. Jestem nowym Mazurem, kolejnym, którego przygarnęła Rzeka.

Nie jestem polskim złodziejem, szabrownikiem, osiedleńcem i przesiedleńcem, zbiegiem i uciekinierem, przygarniętym ani przełomą biorącym sobie dom.

---

<sup>23</sup> Na dzwonie tym hitlerowcy wygrawerowali taką inskrypcję — prorocstwo zagłady, potworności, w jaką zamienia się zwykła miłość ojczyzny, gdy opuszcza nas rozum.

<sup>24</sup> R. Ausländer: *Bukowina*. Przeł. K. Lipiński. „Borussia” 1994, z. 8.

Nie mam żadnych wyrzutów sumienia — wobec wypędzonych, asymilowanych, niemczonych i polonizowanych, zasiedlonych i migrantów. Jestem stąd. Dwa razy dwa jest cztery. Ze Spychowa, znak Rzeki. Po prostu jestem. I nikt nie może, a już najmniej historycy ci i tamci, odebrać mi tożsamości Rzeki. To jest. Szałasy z trzciny budowane przez dzieci, kąpanie, las. Rzeka za Szmigłami i pole za Sitkiem. Narodziny i koniec życia. Tu. Nie gdzie indziej.

Poczuwam się do trudnego spadku po Tych i Tamtych, lubię niemczyznę, której zapomniałem, mimo dziewięciu lat nauk; służy mi do czytania, już tylko. Nie jest utopią, ale pewnym zdystansowanym, „arystokratycznym” gestem to, że mogę czytać Skowronka (polakożercę?) i Kruka (wiernego polszczyźnie Mazura). Lęk o przyszłość kraju mazursko-warمیńskiego odejmuje mi głos, od kiedy częściej bywam w Kijowie, Grodnie, Wilnie niż w Spychowie.

Nowi Mazurzy. Jacy „nowi”? Każdy, kto się tu rodził (ja w Szczytnie, skąd do Spychowa przyjeżdżała karetka po rodzące kobiety...) lub osiedlał, zostawał poddany krajobrazu. Ja — lennikiem Rzeki, Pola, Jeziora i Lasu. Nie ma w tym mitologii. Jest rzeczywistość. I nieumiejętność nazwania tego, kim jestem, gdy spotykam warszawiaków, Kurpiów czy rodzinę z Kujaw, mówiącą taką dziwną, inną polszczyzną. I, inaczej przeżywającą życie. Rzeka jest moją tożsamością. Zabawa wśród..., zabawa z... Darek, Tadek, Krzysiek, Marek, Bożena, Dorota, znów Dorota, Leszek. Wszyscy jesteśmy Mazurami znad Rzeki. Bezsilne i stracone będą wołania, byśmy nazwali się inaczej. Rzeka, która nas wychowała.

Mam inną wyobraźnię — rozpiętą między wszystkim a drobiną. Lubię Historię przez wielkie „H”. Moje myślenie o Bogu zupełnie naznaczyła woda. Wielka woda. Zima, śmierć, lód. Wszystko. Nie wiem, czy jest ona bestią czy bogiem, demiurgiem czy Angelusem, wszystkim czy niczym. Ale patrzę w nią jak we Wszystko. Z melancholią i ironią. Zdziecinniały, a przecież taki stary, zamieszkały w Erudiconie.

Jakbym przysiadł nad Rzeką. Po prostu — nad rzeką przez małe „r”. Mazurską. Pierwsze jej nazwanie było prawdziwe. Rzeka mazurska i ja... nie z Mazur, ale Mazur. Nie nowy, ale Mazur. Prawda, że to, co dostaliśmy z Rzeki, jest nieskończenie starsze niż wszystkie narodowości i historia. Jest stare i potężne. Stwarza nas i zbawia. Taka jest moja mazurskość. Zaczyna się na Rzece, płynie do pól za Sitkiem. Tam wpada Do.

Jestem mazurskim dzieckiem. Pozostanę.

## Zbawienie

Ela powiedziała przed chwilą, że pachnę jeziorem. Pojechaliśmy z Ela i Anią do Spychowa na przełomie lipca i sierpnia. Wziąłem je znowu nad Rzekę. Nie: nad rzekę. Zobaczyłem w ich białostockości swoją mazurskość. Do Śluzy, wokół Jeziora, do Mostu — łódką i kajakiem. Rzeka wydała mi się zwykła, obca, groźna. Boję się wody, bo nie mogę bez niej żyć. Przyjęła nas lepiej, niż myślałem. Ela — osiem lat — rzuciła się w nią przez te dni z szaleństwem. I Jej, i jej dzikość. Spełnienie. Kąpiel w wodzie. Chroniłem ją, Elę, przed tym, co w wodzie wyskakiwało czasem jak twarz obcego.

Kiedy wracaliśmy kajakiem ze Śluzy, na środku Spychowskiego Jeziora zobaczyliśmy butelkę. Żeby ją zabrać, podpłynęliśmy. Butelka płynęła. Przywiązany do niej sznur mówił wszystko. Była zastawioną na węgorza w trzcinach nocną pułapką („pupek”). Ryba uwolniła się z trzcin, tuż obok remizy, i tak płynęła przez jezioro, omijana przez zdziwionych kajakarzy... Kilka godzin uwiązany, niemogący się uwolnić, żywy węgorz pływał na środku jeziora. Na tafli natury przedmiot — w toni żywa ryba. Sznur. Los. Węgorz. Na plaży przez godziny — ja i Ela. Dziecięcy pisk, radość, krzyk, kąpiel. I tam to pływające. To, co płynie. Patrzyłem na to.

Ełk. Siódmy sierpnia. Jutro będzie czterdzieści pięć lat, od kiedy pojawiłem się... W Szczytnie, potem w Spychowie, Ełku. Nigdy, to pamiętam, nie miałem kłopotu z rozumieniem i tłumaczeniem słów wiersza<sup>25</sup>, który mam przed oczyma...

Ziemię i cały świat, co mię otaczał,  
Gdzie dawniej dla mnie tyle było ciemnic,  
Tyle zagadek i tyle tajemnic.  
I nad którymi jam dawniej rozpaczał,  
Teraz widziałem jako w wodzie na dnie,  
Gdy na nią, ciemną promień słońca padnie.

Teraz widziałem. Nad Rzeką. I zawsze. Płynęło.

Rzeka: Spychowo — Ełk lipiec/sierpień 2013

---

<sup>25</sup> Polacy z Polski, znanie ten wiersz. Widzenie tej Waszej wiedzy zwalnia mnie z przypisów. Wydawały mi się one śmieszne — do takiego tekstu? Ale są. Przypisy do istnienia.

Mariusz Jochemczyk  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## *Super flumina Silesiae Superioris...*

Gdziekolwiek wędrowałem, po jakich kontynentach,  
Zawsze twarzą byłem zwrócony do Rzeki<sup>1</sup>.

C. Miłosz: *W Sztejniach*

### 1.

Być twarzą „zwróconym do Rzeki” znaczy tyle, co „być odwróconym plecami do Świata”. Wybór między chybottliwym „eksterytorialnym” żywiołem Rzeki a twardą egzystencją „na Kontynencie” jest zawsze wyborem ostatecznym. Człowiek mieszkający „na brzegu rzeki” (lub na niej samej) zdaje się zachowywać wyraźną odmienność od tego, który żyje od tej rzeki w pewnym oddaleniu. Wedle mądrej lekcji Czesława Miłosza, zaczerpniętej z powieści mającej imię wodnej nimfy w tytule, każda rzeka ma „właściwości wpływające na usposobienie ludzi, jacy się rodzą nad jej brzegami”<sup>2</sup>. Wtórjuje mu Horst Bienek wpatrzony w ciemne nurty rzeki — w owo „czarne zwierciadło” wspomnień, wywołujące najodleglejsze powidoki dzieciństwa. I nieprzypadkowo od obrazu płynącej wody rozpocznie swe enumeracyjne ciągi pierwszych, „Adamowych” wta-jemniczeń:

Dzieciństwo jest jak palimpsest. Odnajduje się obrazy, słowa, fragmenty. Nie wie się już jednak dokładnie, do czego one należą. Wiem tylko, że tutaj w krajobrazie, gdzie wyrosłem, odnalazłem

---

<sup>1</sup> C. Miłosz: *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994, s. 75.

<sup>2</sup> C. Miłosz: *Dolina Issy*. Kraków 1989, s. 9.

pierwsze chyba właściwe słowa, że nazwałem nimi rzeczy i świat, zdobywając je dla siebie. Woda nie była po prostu wodą, lecz strumieniem, potokiem, strugą, bajorkiem, stawem, jeziorem, rzeką. Nie były to zwykłe kamienie, lecz krzemień, bazalt i granit. I nie same drzewa tu rosły, ale nazywały się one buki, dęby, lipy, kasztany, sosny. I nie kwiaty tu rozkwiatały, lecz astry, georginie, cynie, płomyki i modrzeńce. Językiem zdobywałem dla siebie świat<sup>3</sup>.

Być może owo językowe zdobycie rzeczywistości każe Bienkowi tak chętnie wchodzić do wiecznie wysychającej rzeki pamięci, gdzie zmęczony życiem umysł brodzi w migotliwej materii minionego: płynne „chętnie wspomina wspomnienie”<sup>4</sup>.

Delikatne frazy Bienka pozwalają wysnuć także inny wniosek: macierzyńskie energie meandrującej wody („w krajobrazie, w którym się wyrasta”) wydają na świat zwykle byty do-rzeczne: rozumne, empatyczne i gościnne (doświadczył tego każdy wioślarz podróznik!). I dla odmiany (tego Bienek już nie sugeruje): zapobiegliwe bóstwa chtoniczne rodzą zbyt często człowieka niedo-rzecznego, nastrojonego egoistycznie — kolonizatora. Wielki fenomenolog rzeki Henry David Thoreau pisał w swoim *Dzienniku*: „Jeśli chodzi o rzekę, to tam właśnie najmniej pogwałcone są moje prawa. Tu utrzymał się jeszcze rozległy obszar wspólnotowy (*common*)”.

„Życiodajna natura” (uosobiona w żywiołach rzeki), „pogwałcone prawo”<sup>5</sup> i „braterska wspólnota” — cóż lepiej (przenieśmy rozważania w lokalny kontekst śląski) opisuje bermudzki trójkąt ekonomiczno-ekologicznych silesialnych napięć niż ta triada metaforycznie podrasowanych pojęć? Niech nie zwiedzie nas stereotypem ugruntowane przekonanie, że „naturalnym bogactwem Górnego Śląska” były i są wyłącznie kopaliny: węgiel i rudy metali, a przeznaczeniem — nadludzki wysiłek pracy, żarliwa modlitwa oraz półmrok szynkwasu i alkowy<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> H. Bienek: *Brzozy i wielkie piece. Dzieciństwo na Górnym Śląsku*. Przeł. W. Szewczyk. Gliwice 1991, s. 6.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Wszystko jedno, czy będzie to naruszone prawo Natury (ekstensywna gospodarka rabunkowa), czy pogwałcone prawo ludzkie (wyzysk).

<sup>6</sup> Najlepiej obrazuje problem „śląskiego minimalizmu” arystokratyczna mowa hrabiego Poremby, bohatera gliwickiej tetralogii Bienka: „Wiem, że tutejsi ludzie są najlepszymi robotnikami, jakich można [...] znaleźć. Kopalnia, knajpa, kościół i łóżko, to są cztery filary górnośląskiego królestwa niebieskiego, albo mówiąc drastycznie: pracować, chlać, modlić się i dupczyć”. Por. H. Bienek: *Wrześniowe światło*. Przeł. M. Podlasek-Ziegler. Gliwice 1994, s. 281.

## 2.

Przytłoczeni brzemieniem stereotypu współcześni (i dawni) Ślązacy zapomnieli zdaje się, iż fluwialne metafory zarządzają żywiołami ich życia równie skutecznie, jak opowieści o gorączkowo wydobywanym „czarnym złocie”, spijanej „gorzałce” i „nieutulonych chuciach”. A prawo metafory jest prawem twardym i równie niewygodnym, jak prawo kształtujące los (post)industrialnego wyrobnika; tym boleśniej, że dotyka sfery tak intymnej, jak mowa ojczyzna. Oddajmy głos przybyszowi, który zawsze sprawy widzi lepiej i wyraźniej:

Językiem tych ludzi [Ślązaków — M.J.] niepewnych pod względem narodowym, bo nie w pełni świadomych swojej nacji, była mowa śląska, pogardliwie nazywana przez władze niemieckie wodnopolską<sup>7</sup>.

Nieco dalej — w przypisowej uwadze — rozwinie Karl-Markus Gauß wątek tej stygmatyzującej, niewątpliwie pogardliwej, akwatywicznej frazeologii:

Już w drugiej połowie XIII wieku niemieccy osadnicy przybywający na Śląsk nazwali rdzenną słowiańską ludność tych terenów „Wasserpolen”, w późniejszych wiekach utworzono od tego nazwę na mowę mieszkańców tych ziem „Wasserpölnisch Mischsprache” (wodnopolski język mieszany)<sup>8</sup>.

Odium dawnej inwektywy spada na tyle celnie, że do dzisiaj — jakże niezasłużenie! — status mowy śląskiej pozostaje bliżej nieokreślony: „mętny i wodnisty”. Jest taki, choćbyśmy nie wiem jak czule poszukiwali ukrytych walorów tego (przeciekającego od lat przez rzeszota kodyfikatorów i przesiąkającego przez rubryki zalęknionych lingwistów) lepkiego wolapiku. Nawet wzniosłe etymologie nie usuną wątpliwości tych, którzy tak chętnie odmawiają Śląskowi logosu:

Samo pochodzenie tego terminu [przypomnijmy: „Wasserpölnisch” — M.J.] nie zostało do dzisiaj jednoznacznie potwierdzone, istnieje wiele teorii na ten temat: jedna z nich mówi o fli-sakach przyplływających rzeką Odrą od wschodu do Wrocławia,

<sup>7</sup> K.M. Gauß: *W gąszczu metropolii*. Przeł. S. Lisiecka. Wołowiec 2012, s. 175.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 175—176.

posługujących się własnym dialektem. Inna nawiązuje do plemienia Kwadów, zamieszkujących do ok. V wieku tereny pogranicza Śląska i Moraw, a od którego prawdopodobnie pochodzi nazwa: „quadico-polonica” — być może później została ona omyłkowo zapisana jako „a-quadica”, a stąd już blisko do łacińskiego słowa „aqua”, czyli woda — wasser: „haec dialectus aquatico-Polonica vocatur”<sup>9</sup>.

Dla krzepkich przedstawicieli „policji językowej” mowa ludu górnośląskiego zawsze już będzie tylko — pozostańmy w kręgu akwaticznych metafor — kakofonicznym szemraniem, lichym pluskiem, stęchłym gulgotaniem. Jakąś dziwną *lingua barbaria*... I tak już z górą od stu lat — przynajmniej od czasu, gdy nacjonalizm stał się argumentem cenionym w domenie publicznej:

Kiedy w XIX wieku nacjonalizm stał się zjawiskiem historycznym i jako ładunek ideologiczny modernizacji wyeksportowano go również na Śląsk, niemieccy narodowcy i ich rywale, polscy narodowcy, zaczęli w jednakowej mierze uważać tę mowę za nieczystą mieszkankę, którą należało oczyścić etnicznie przy zastosowaniu metod policji językowej. Dlatego też język używany przez dwa lub trzy miliony Ślązaków nazwali „wodnopolskim”. Obłożyli go zatem klątwą jako swego rodzaju „rozwodnioną polszczyznę”, przed którą trzeba chronić zarówno Niemców, jak i Polaków<sup>10</sup>.

Polityczna alchemia na usługach ideologicznego *opus* — każe skutecznie destylować śląską mowę: z „nieczystej” mieszanki fonemów w „rozwodnioną” breję (słów). I nieważne, czy rachmistrz spisowy przychodzi odebrać deklarację językowej lojalności w roku 1910 czy 2010<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 176.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 176—177.

<sup>11</sup> Epidemiczny, wampiryczny charakter „języka” śląskiego (przypomnijmy: to medium, „przed którym trzeba chronić zarówno Niemców, jak i Polaków”) każe widzieć go jako „twór” niebezpieczny: „[...] tej przeklętej śląskiej mowy — »ślonskiej godki« — nie mógł wybrać nikt pytany w 1910 roku o językową przynależność do narodu niemieckiego czy polskiego”. K.M. Gauß: *W gąszczu metropolii...*, s. 177.

## 3.

Nie pamiętają też współcześni Ślązacy (zerwawszy już dawno więzy z domeną-tego-co-najbliższe, z praktyką holistycznie pojętej eko-logiki, ze świętym „duchem miejsca”), że szacunek dla płynącej wody jest jedną z najwyższych powinności ludzkich. Kto obraża świętego Acheloosa, „ojca wszystkich nimf” — ten skazuje się na zagładę. Sprzeniewierza się bowiem starej tradycji *pontifices* — tych, którzy dbali o przychylność boga wód:

Najlepszym dowodem czci okazywanej rzekom i lęku przed samowolnym zakłócaniem ich życia jest nazwa rzymskich kapłanów: *pontifices*. Wyraz ten jest złożony z dwóch części: *pons*, czyli most (spokrewniony z prasłowiańskim: *put*, droga, stąd i nasz pątnik) oraz *facere*, to jest: czynić, wykonywać. Był więc *pontifex* tym, który sprawuje nadzór nad budową mostów, oczywiście nie w sensie technicznym, ale religijnym i rytualnym. To on czuwa, by nie zostało urażone bóstwo rzeki, on sprawia mu ofiary. Najstarszy rzymski most łączący brzegi Tybru został zbudowany wyłącznie z drewna, bez jakichkolwiek elementów żelaznych, aby nie zranić rzeki<sup>12</sup>.

Kogo moglibyśmy dziś określić mianem: *Pontifex Maximus Silesiorum*? Kto żyje tak, by „nie zranić rzeki”? Kto jeszcze może — za Lojzkiem Lapaczkim — powiedzieć w skupieniu: „Most nade mną był cichy”<sup>13</sup>? A przecież truizmem jest przypominać, że już przed wiekami rzeczne trakty determinowały lokacje podstawowych obiektów na mapie górnośląskiego życia — np. miast<sup>14</sup> czy

<sup>12</sup> A. Krawczuk: *Rzeczni bogowie starożytnych Greków i Rzymian*. W: *Rzeki. Kultura, cywilizacja, historia*. T. 7. Red. J. Kołtuniak. Katowice 1998, s. 104.

<sup>13</sup> O. Filip: *Wniebowstąpienie Lojzka Lapaczka ze Śląskiej Ostrawy*. Przeł. J. Stachowski. Warszawa 2005, s. 251.

<sup>14</sup> Ilu z dzisiejszych mieszkańców np. Katowic potraktuje miejscowe nazwy ulic (Wodna, Stawowa) czy dzielnic (Zawodzie) inaczej niż tylko jako konwencjonalne formy oderwane znaczeniowo od rzeczywistości? Ilu zignoruje proste fakty: „Miasto bez rzeki wygląda nienaturalnie. Historia cywilizacji pokazuje, że miasta przeważnie rozwijały się nad wodami, a szczególnie nad rzekami. [...] Nie inaczej było z Katowicami, które rozwinęły się w miejscu, gdzie pierwotnie stała Kuźnica Bogucka nad rzeką Rozdzianką (jak dawniej nazywano dzisiejszą Rawę). Potem w pobliżu kuźnicy stanęła karczma i tak to się zaczęło. W błyskawicznym rozwoju miasta na przełomie XIX i XX wieku rzeka była stale obecna. Niebieską wodę z Rawy znajdujemy nawet w herbie miasta”. Zob. J.F. Lewandowski: „*Marzy mi się kaskada między Korfante-go i Bankową*”. „Gazeta Wyborcza” z 3.11.2010.



lokalnych ośrodków metalurgicznych<sup>15</sup>. I dopóki szanowano rzeki — człowiek szanował siebie i drugiego. Doskonale wiedział ów człowiek, iż — cytuję autora *Die Flottenparade* — „miasto, przez które płynie rzeka, stopione jest z okolicznym krajobrazem” integralnie. Tak, że „nie oddziela się od niego bez reszty”<sup>16</sup>.

#### 4.

Wreszcie ci, którzy jak myślę — doskonale wiedzą, jak sprawy się mają i dlatego też dręczą ich wyrzuty sumienia, dyskretnie „ukrywają” (by nie rzec: upychają) rzeczny żywioł (dzisiejszego i wczorajszego) Górnego Śląska w podziemnych lochach, czyniąc z dawnych krynic cuchnące i budzące lęk inferna Flegetonu: „Rawa płynie przez śródmieście Katowic, a właściwie pod nim, co zawsze mnie dziwiło i przerażało<sup>17</sup> — powie Aleksander Nawarecki, a jego zdziwienie i przerażenie nie jest (rzecz jasna) odosobnione. Przywołajmy dla odmiany relację z innej „egzekucji rzecznej” dokonanej na geograficznej sukcesorce Rawy — Czarnej Przemszy:

---

<sup>15</sup> O roli rzeki w narodzinach nowożytnej sztuki hutniczej najefektowniej (bo poetycko!) pisze chyba Walenty Rożdżeński: *Officina ferraria abo huta i warstat z kuźniami szlacheznego dzieła żelaznego*. Oprac. R. Pollak, M. Radwan, S. Rospond. Wrocław 1962, 85—97.

<sup>16</sup> H. Niekrawietz: *Miasto dzieciństwa*. W: Idem: *Złoty klucz. Opowiadania i poezje polskie*. Przeł. A. Lam. Opole 1999, s. 9. W podobnym duchu odnosi się do — jednoczącego różnorodne elementy kraj-obrazu — fenomenu rzeki Jacek Kurek: „[...] rzeka jest tajemnicą i przeznaczeniem wędrujących ku morzu. Jest darem. Ludzie poją w niej zwierzęta i z niej czerpią wodę. Własne odbicie znajdują w niej zawsze otoczone niebem. Rzeka jest zwierciadłem nieba. Dlatego do niej tęsknimy. Mieszkający po obu jej brzegach pokonują tę samą odległość, wychodząc sobie na spotkanie. Rzeka nie dzieli, łączy... Zbliżając się do rzeki, z każdym krokiem wyraźniej poznajemy to, co na nas czeka po jej przekroczeniu. A przekraczając ją, spotykamy innego, wchodzimy w jego świat — świat, który staje się naszym światem. Rośliny rosnące na brzegach rzeki są tych samych gatunków. Trwaniem przypominają o granicy jako przestrzeni spotkania i miejscu, które potrzebuje mostów. To rzekom ludzie zawdzięczają mosty. Mostom dar spotkania. Rzeka zbliża, a to, co w sobie mieści, sprawiedliwie czyni wspólnym”. Por. J. Kurek: *Na brzegu rzeki*. W: *Doświadczyć pogranicza*. Red. K. Konofał. Rydułtowy 2010, s. 37.

<sup>17</sup> A. Nawarecki: *Pod klopszangą*. W: Idem: *Lajerman*. Gdańsk 2010, s. 11.

Po drugiej stronie mostu rzekę przykrywał betonowy dach, pod którym ginęła tajemniczo. Wpływała w ciemny tunel jak na stracenie. Jak na spotkanie swoich demonów<sup>18</sup>.

Zauważmy także, iż pierwszy przywołany przykład — starannie zamuroywanej Rawy, rzeki ciągnącej pierwotnie swój nurt od rudzkiego stawu Marcina aż po ujście w wodach Brynicy — stanowi tu *exemplum* nieomal instruktażowe. Procesowi dzisiejszej, niezwykle pożądanej i ogromnie spóźnionej, rewitalizacji rzeki towarzyszy (chciałoby się powiedzieć: na prawach resentymentu — „pamiętającego” czasy infernalnej, cuchnącej „światłości”) niepokojący (bo równoległy) proceder jej coraz głębszego ukrywania w ziemi, uśmiercającego „pochowania” czy też doskonałego *nomen omen*: skanalizowania w kolektorach. Postulaty zaś przywrócenia rzece jej dawnego charakteru i światłości pozostają właściwie bez echa<sup>19</sup>. Dziwne to tym bardziej, że uczonych mężów (i niewiasty) odpowiedzialnych za zarządzanie tzw. krajobrazem miejskim śląskich metropolii nie przekonuje nawet prosta językowa homonimia: aby rzekę odkryć, trzeba ją... odkryć. Może dlatego współcześni urbaniści górnośląscy (myśląc homoniemię z tautologią) pozostają w tej kwestii bezczynni?

## 5.

Zresztą i tego wykluczyć nie sposób, iż rzeka — wpływając w municypalne rogatki — nie jest już nigdy przysłowiową „panią u siebie”. Może „od zawsze” ludzki świat *polis*, regulując jej życie-

<sup>18</sup> P. Wilczyński von Kurus: *Huta Będzin — baśń z tysiąca i jednej fabryki*. W: *Indunature*. Red. M. Doś. Bytom 2009, s. 50.

<sup>19</sup> Por. J.F. Lewandowski: „*Marzy mi się kaskada między Korfantego i Bankową*”... Tak tytułowe marzenie iści się w pragnieniu entuzjasty: „*Marzy mi się, żeby w ramach przebudowy centrum Katowic na odcinku od Sokolskiej do Bankowej Rawę nie tylko odsłonić, lecz także zbudować jej szersze koryto, jakie widać na dawnych pocztówkach. Marzy mi się, żeby płynęła niewiele poniżej poziomu ulicy, co oczywiście wymagałoby zbudowania kaskady, pewnie gdzieś między Korfantego i Bankową. Marzy mi się, żeby zobaczyć prawdziwą rzekę i nawet przejść nad nią mostem. Marzy mi się taka rzeka jak na pocztówkach sprzed stulecia. Czy jest to możliwe?*”. (Ibidem). W nieco innym kontekście (choć z nie mniejszym entuzjazmem!) o pożytkach płynących z bliskości lokalnej (tu: śląskiej) rzeki dla uniwersalnej refleksji pisze Tadeusz Sławek: *Antygonia w świecie korporacji. Rozważania o uniwersytecie w czasach obecnych*. Katowice 2002, s. 109—113.

wy „bieg”, skazywał ją (lekkomyślnie) na los niechcianego gościa, kłopotliwego przybysza, natrętnego interesanta z prowincji. Ale w pięknej alegorii autora *Oderliede* przybiera rzeka postać skromnej „wieśniaczki, która nie ma w mieście ani chwili do stracenia”, lekceważona przez zajętych akumulacją kapitału mieszczan — spieszenie „bieży [...] na wolną przestrzeń”<sup>20</sup> łągów i pól.

A może — po prostu — wywołani przed chwilą urbaniści nie wiedzą także tego, iż rzeka „ujarzmiona w betonie” zawsze już „toczy swe wody ze zwodniczym spokojem”<sup>21</sup>: wciąż gotowa do zemsty i odwetowego potopu. Człowiek miasta zbyt zadufany w swą mądrość i moc inżynierskich rozwiązań lekceważy siłę żywiołu ujętą w betonowym korycie czy przewężeniu wałów. Zbyt łatwo zapomina swego respektu dla rzeki, będącej najczystsza ekspresją kumulowanej i rozładowywanej energii. Wspomina o tym Hans Niekrawietz, wielki śląski apologeta rzeki, w czasach gdy regulacja otwartych (pozamiejskich) cieków wody stanowiła jeszcze naruszenie podstawowych, świętych praw natury. W rozdziale swej przejmującej powieści *Wiatr od Odry*, we fragmencie o znamienym tytule *Wielka woda*, kreśli swoisty powodziowy dyptyk — obserwując krańcowo różne reakcje ludzi miasta i wsi (prowincji) na wiosenny wypływ wód. Jakże łatwo ci pierwsi — w optyce postronnego uczestnika zdarzeń: gimnazjalisty Paulka — wchodzi w rolę „bezmyślnych”, kierujących się „pustą ciekawością” i „żądzą niezwykłych wrażeń”<sup>22</sup> gapiów:

Na moście pełno było ludzi, którzy tłoczyli się przy żelaznej balustradzie [...]. Odra szalała i pieniała się, była potężnym wirującym nurtem, tak wysoko wezbranym, że tylko parę metrów dzieliło widzów od dziko pędzącej wody<sup>23</sup>.

Niekrawietz świetnie pokazuje, jak poczucie bezpiecznego zadowolenia w świecie, zbyt łatwe oswojenie „się” z nabytym dobrostanem istnienia, rodzi lekkomyślnego, wewnętrznie nieuważnego i niezaangażowanego człowieka. Ktoś taki już zawsze idzie przez

<sup>20</sup> H. Niekrawietz: *Miasto dzieciństwa...*, s. 11. Jak wiemy — to uwaga Horsta Bienka, podtrzymująca trop kobiecej alegorii — „dopiero we Wrocławiu” staje się Odra „kobietą z dobrymi manierami” — nabiera „ogłady” i traci swój prowincjonalny charakter. Por. H. Biemek: *Brzozy i wielkie piece...*, s. 16.

<sup>21</sup> H. Biemek: *Pierwsza polka*. Przeł. M. Przybyłowska. Przedmową opatrzył W. Szewczyk. Warszawa 1983, s. 91.

<sup>22</sup> H. Niekrawietz: *Wiatr od Odry*. Przeł. A. Lam. Posłowie J. Rostropowicz. Opole 2001, s. 241.

<sup>23</sup> Ibidem.

świat „suchą i pewną stopą”. Demaskacja patrycjuszowskiego gapiostwa następuje na brzegu rozszalałej, występującej gwałtownie ze swego koryta, rzeki:

[...] mieszkańcy miasta, którzy tylko jako widzowie kierowali ciekawym wzrokiem na tamten maszt [tonącego rzeczno statku — M.J.], czuli się zarówno bezpieczni zewnętrznie, jak wewnętrznie niezangażowani — szli przecież po moście suchą i pewną stopą, a ich domów w śródmieściu powódź nie sięgała<sup>24</sup>.

Jakże odmiennie patrzą na „dziko pędzące wody” Odry śląscy plebejusze, owi portretowo kreśleni „wieśniacy nadodrzańscy”. Zaznajomieni z okrutnymi kaprysmi rzeki od dziecka, nawet w obliczu „straszego nieszczęścia”, gdy „niejednemu [...] modlitwa więźnia w gardle”, ujawniają zadziwiające moce człowieka: zdolność kontemplacji, podziw dla wzniosłego („spektakl natury”), empatię z bezosobowym („wodne szaleństwo”). Wróćmy jeszcze raz do zobiektywizowanej narracyjnie impresji, wysłanego „do szkół”, chłopskiego dziecka:

Paulek nie był bezmyślnym gapiem. Nie kierował się pustą ciekawością ani żądzą niezwykłych wrażeń. Spędził może ledwie minutę na kontemplowaniu rozpętanego żywiołu, ze świadomością że nie tylko ogląda wielki spektakl natury, lecz, co ważyło bardziej, że to niesamowite wodne szaleństwo dotyka go bezpośrednio<sup>25</sup>.

Choć pozamiejskiej społeczności rolnych wyrobników towarzyszy rozpacz z powodu utraty lichego „majątku” i bezpowrotnego zatopienia przez wodny przybór całego dorobku życia, Niekrawietz ogniskuje uwagę czytelnika także na — dziwacznych z punktu widzenia zagrożonej ekonomii posiadania — jednostkowych aktach zachwyków i uniesień. To chwile, w których monstrualna rzeka, zabierając ludzi, zwierzęta, rzeczy i „urzeczając” człowieka (który — niczym żona Lota — „kamienieje” w rozpaczce), wprowadza go w „trudny do określenia stan” ekscytacji. Stan, którego nigdy nie doświadczy, prowadzący „uregulowany” — zwracam uwagę na to „melioracyjne” słowo — i bezpieczny tryb życia, mieszczanin:

Hanek patrzy urzeczony, jak pęcherzyki wodne wydobywają się z dopiero co zatopionych kretowisk i nor, słyszy, jak tam coś bulgocze, mamrocze i wzdycha, kretki jak czarne piłeczki wynurzają

<sup>24</sup> Ibidem, s. 242.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 241—242.

się na powierzchnię i próbują się ocalić na suchym jeszcze gruncie, a potem zostają porwane i uniesione przez wodę, i tak samo wszystkie wystraszone zwierzęta na polach i łąkach.

Tak pełnizna [rzeka — M.J.] niepowstrzymanie coraz dalej, sama niczym zwierzę, potworne, z tysiącem ramion i głów, Siwa Mora, przed którą drży też człowiek, całe zaś stworzenie ogarnia chęć ucieczki. A jednak Hanek wyczuwa w tym wielkim i strasznym wydarzeniu także coś podniecającego, jakąś wzniosłość, osobliwy, trudny do określenia stan<sup>26</sup>.

„Wielki i straszny” spektakl natury wprowadza człowieka w „trudny do określenia stan” wzniosłego podniecenia, osobliwego rozdręgnięcia. Obrazy anihilującego wszelkie istnienie wodnego żywiołu kłębią się w czeluściach podświadomości uczestników zdarzeń całe lata (ba! dziesięciolecia...), by wypłynąć nagle w spontanicznym gejerze wspomnień. Identyczne niemal sekwencje „powodziowych reminiscencji” znajdziemy w powieściowym świecie Horsta Bienka. Wiosenna rzeka — tutaj Odra „podmieniona” zostaje przez własny dopływ: Kłodnicę — toczy bliźniaczo swe niszczące wody:

[...] w porze roztopów, była nieobliczalna, przybierała wówczas, rozlewała się po łąkach, po polach, deptała wszystko, rwała i huczała, wspinała się w górę pod mostami, wprawiając je w drżenie. A w owym roku piętnastym, nigdy tego nie zapomni, szła do sklepu ojca, zapadał już zmierzch, wtem zobaczyła z mostu potężną krę, płynącą po rzece, z dzieckiem na lodzie, tańczącym, na falach piennej wody jak korek. Właśnie kra zniknęła pod mostem. Przebiegła na drugą stronę, wychyliła się daleko za poręcz, szukając kry, tam, tam, oczy jej nie myliły, trzy-, czteroletnie dziecko leżało na niej jak gąsienica, z rękami wczepionymi w lód. Nagle kra zniknęła w piennej, rwącej wodzie, a gdy znowu się ukazała, dziecka już nie było, widziała jeszcze, jak kra dwukrotnie wynurzała się z wody, aż zniknęła w dali i zmierzchu<sup>27</sup>.

To przypomnienie wątku fabularnego *Pierwszej polki*, wprowadzonego kilka stron wcześniej — nie przez medytującą nostalgicznie Valeskę, lecz przez żywy dialog nastolatków, Josela i Andresa:

— Powinieneś zobaczyć naszą starą zmęczoną Kłodkę, po roztopach, tak trochę za miastem, zalewa wtedy drogi, łąki i pola, zupełnie jak morze. Tak, ta mała rzeczka, którą tu przed chwilą

<sup>26</sup> Ibidem, s. 244.

<sup>27</sup> H. Bienek: *Pierwsza polka...*, s. 115.

widziałeś — Josel mówił teraz z naciskiem — zabiera sobie co roku kilkoro dzieci [...]”<sup>28</sup>.

Co ciekawe: historyczny, temporalny, nieoczywisty patronat I wojny światowej (na „owym roku piętnastym...” skupia naszą uwagę Bienek; także dla Niekrawietza rok 1914 to symboliczny kres powieściowych zdarzeń<sup>29</sup>), stanowiący dyskretne tło dziejowe obu omawianych relacji, każe spojrzeć na krwawe, domagające się wciąż nowych ofiar bóstwo fluwialne jako na swoistą okrutną alegorię (trwającej lub mającej za chwilę nadejść) powszechnej („zupełnie jak morze”), totalnej Zagłady. Żarłocznie zachłanne nurty rzeki z jednakową łatwością pochłaniają przecież nie tylko niewinne dzieci, dorosłych przychodzących z pomocą i obojętnie asystujących<sup>30</sup>, lecz także „zatopionych mieszkańców kretowisk i nor, w których konające istnienie już tylko bulgocze, mamrocze i (żałośnie) wzdycha”. Podobnie — bellumiczne fale Wielkiej Wojny z równą mocą zatapiają i likwidują przejawy tego, co jest, chciałoby być lub tylko trwa.

Powieściowa rzeka — w tekstach Bienka i Niekrawietza — jawi się jako wielka bogini śmierci, niczym apokaliptyczne „zwierzę, potworne, z tysiącem ramion i głów”, domaga się wciąż nowej niewinnej krwi. Dlatego też — przywołajmy jeszcze raz Niekrawietza — „całe [...] stworzenie ogarnia chęć ucieczki”. Bellumiczny żywioł rzeki szczególnie mocno i konsekwentnie eksponuje także Bienek: wszak nad brzegiem przygranicznej Dzikiej Kłodnicy ostatnich rozkoszy doznają młodzi rekruci — przyszli polegli wszelkich europejskich frontów<sup>31</sup>, w tajemnych nurtach Bytomki („rzeczki, która bierze się nie wiadomo skąd”<sup>32</sup>) ginie młodociana ofiara nazistowskiego samosądu, niewinny Hottek, zamordowany przez żarliwych adeptów gliwickiego Hitlerjugend<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 94—95.

<sup>29</sup> Por. J. Rostropowicz: *Posłowie*. W: H. Niekrawietz: *Wiatr od Odry...*, s. 327.

<sup>30</sup> Np. scena utonięcia Pumpana. Zob. H. Niekrawietz: *Wiatr od Odry...*, s. 260—261.

<sup>31</sup> Choćby sekwencje pomieszczone na stronach (41, 188—190) cytowanego wydania *Pierwszej polki*.

<sup>32</sup> H. Bienek: *Wrześniowe światło...*, s. 154.

<sup>33</sup> Na wagę tego epizodu — w prywatnej mitologii — zwraca uwagę autor *Ziemi i ognia* we wspomnieniowej relacji: „Wrażliwy chłopak, inny niż pozostali dziesięcioletni chłopcy, którzy złapali go nad Kłodnicą i potraktowali jak odmienca, jak obcego, jak »Polaka« — pozbawiają go życia (niechcący) w ten sposób, że napełniają mu kieszenie kamieniami i wpychają go do kanału — to mógłbym być ja, wtedy, w roku 1939”. Zob. H. Bienek: *Opis pewnej prowincji*. Przeł. B. Fac. Gdańsk

I dlatego też mieszczański świat górnośląskiego pogranicza, żyjący gorączką Wielkiej Wojny Światowej (przypomnijmy, że tetralogia gliwicka Bienka rozpoczyna się w noc poprzedzającą wybuch drugiego zbrojnego konfliktu), dbający skwapliwie o przetrwanie i zachowanie gatunku, pochłonięty owej Wojny „ciemnymi nurtami” i sprawami, zbyt łatwo odrzuca pamięć o czasach pokoju i równowagi, poszanowania życia i natury, o nieusuwalnej symbiozie wszelkich istnień<sup>34</sup>. W świecie Bienka wielką przeciwniczką topiącego świat, „wojennego bóstwa zniszczenia” jest Wodna Milka: ekscentryczna nimfa, ekomniszka, apostołka dobrego życia, zamieszkująca przyjaźnie rzeczny brzeg. W tej apologii nadrzecznej anachorezy buduje Bienek przeciwwzorzec dla męskiego świata pochłoniętego zabijaniem. „Woda” i „mleko” jej imienia (*Wasser-Milka*) stoją w krańcowej opozycji wobec maskulinicznych substancji symbolicznie definiujących pragnienie bezwzględного podboju: znaczonego od zawsze krwią i spermą. Wodna Milka to żeński żywioł płynnej energii, jednającej byty z sobą, godzącej sprzeczności i zapraszającej do permanentnego, niemal *jurodiwego* dialogu wszystkiego ze wszystkim, dialogu, dzięki któremu człowiek może komunikować się w uniesieniu z całym światem. Gdy

przechodziła przez rzekę, rozmawiała z nią i żartowała, ponieważ ją zaklinała i broniła [jej — M.J.], wypytywała i przysłuchiwała się, modliła się do niej i błogosławiła [ją — M.J.] [...] <sup>35</sup>.

Wodna Milka uosabia bowiem płynny macierzyński żywioł zgodnej ekumenii — zamieszkując w „baraku dla uchodźców nad Kłodnicą”, wybiera los odrzuconych i sponiewieranych. Żyjąc „na brzegu rzeki”, oddała się dyskretnie od ideologicznych pokus rozsiewanych przez wszelkich moralistów i demagogów epoki. Wiedzie niezrozumiały dla najbliższych (jak też postronnych ludzi) ekscentryczny żywot, który trzeba albo radykalnie odmienić, albo modliwie egzorcyzmować<sup>36</sup>.

1994, s. 72. Scenę dziecięcej egzekucji umieszcza Bienek w: *Wrześniowe światło...*, s. 189.

<sup>34</sup> Nieprzypadkowo scalony jeszcze i niepopękany „świat przedwojenny”, gdy „na brzegach rzek mieszkańcy opowiadali sobie o duchach gór i o wodnikach i kreślili krzyż na drzwiach swoich domów, by zło nie przenikało do środka” (por. H. Bienek: *Opis pewnej prowincji...*, s. 75), kończy i symbolicznie sumuje scena weselna — obraz upojnej biesiady...

<sup>35</sup> H. Bienek: *Pierwsza polka...*, s. 159—160.

<sup>36</sup> Prym w sprowadzaniu Milki na „dobrą drogę” wiedzie szwagierka Valeska i jej brat Willi Wondrak: „[...] wspólnie z bratem próbowała wszystkiego [...], starając



„Uboczność” jej egzystencji doskonale opisuje Nietzscheańska figura nautyczna. Jeśli bowiem zawarte w 289. aforyzmie *Wiedzy radosnej* Friedricha Nietzschego ponaglenie, skierowane do gnuśnych i „ryczałtowych” filozofów („*Na łodzie!*”<sup>37</sup>), potraktować także jako polecenie egzystencjalne, jako swoisty nakaz poszukiwania nowych dróg myślenia i wytyczania kolejnych etycznych zadań, to kryje się w nim także postulat nowej, aktywnej, ekstatycznej postawy życiowej. A taką postawę przyjmuje wspomniany tu protagonista Bienka — bytując zgodnie z dionizyjską dyrektywą, wedle której nawet „antypody mają swoje prawo istnienia”<sup>38</sup>.

Praktykować bowiem ekstatyczny *modus* życia, zadomowionego w ciele, beztroskiego — to uczynić doświadczenie „chybotliwej łodzi” stanem osobniczego nastrojenia. Każdy, kto kiedykolwiek w życiu wsiadł do wywrotnego *canoe* i spłynął nim wartką rzeką, wie, iż sytuacja ta (obliczona na nieustanne „czytanie” znaków świata) wymaga hermeneutycznej uwagi, egzegetycznego skupienia oraz interpretacyjnej otwartości i „czystości”. Wedle Tadeusza Sławka, postawa taka skutecznie chroni przed niebezpieczną alienacją: „Oznacza ona [...] uwolnienie podmiotu: umysł czysty jest umysłem uwolnionym od charakterystycznej topografii *ego*”<sup>39</sup>. Rozlewne meandry rzeki (swoiście „sympatycznego” pisma Natury) zastępują tym samym zawsze niebezpieczne „topografie” ekspansywnego i pełnego pychy „ja”. Wodna Milka nawet w czasach wojennej zawieruchy wiedzie żywot ustronny i dyskretny, pchając wózek inwalidzki hrabiny Hohenlohe-Langwitz, abdykuje z rzeczywistości „ekspansywnego i pełnego pychy »ja«”, zatracą się w alkoholowym upojeniu, poetyckiej recytacji, lazaretowej służbie, w upartym milczeniu<sup>40</sup>...

---

się namówić Milkę, żeby przyjęła inną posadę albo wstąpiła do klasztoru [...]”. Gdy to zawiodło — Wondrak sprawił, iż przewieziono ją na przymusowe badanie do zakładu dla umysłowo chorych w Toszku. Zob. *ibidem*, s. 311. Pożądanego skutku nie wywołują także gorące modlitwy błagalne, zanoszone przez Valeskę do św. Nepomucena. Por. *ibidem*, s. 160.

<sup>37</sup> F. Nietzsche: *Wiedza radosna*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1991, s. 233. Modyfikuję także na potrzeby wywodu pierwotne tłumaczenie inicjalnej frazy.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 234.

<sup>39</sup> T. Sławek: *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata*. Katowice 2009, s. 33.

<sup>40</sup> Por. zwłaszcza: H. Bienek: *Wrześniowe światło...*, s. 239—247; Idem: *Ziemia i ogień*. Przeł. M. Przybyłowska. Gliwice 1999, s. 51. Lub w profetycznym uniesieniu, wszak tylko ona, „patrząc w wodę, umie przepowiedzieć przyszłość”. Por. H. Bienek: *Opis pewnej prowincji...*, s. 26.





Aleksander Nawarecki  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Poezja romantycznych przełomów (7 ruchów wiosłem)\*

— Gdzie jest rzeka? — zawołał ze łzami.  
— Nie widzisz jej błękitnych fal ponad nami?  
Spojrzał w górę, a błękitny nurt płynął lekko nad jej  
głową.

Novalis: *Henryk von Ofterdingen*

Zaminowane pole z nieprzewidywalnymi miejscami  
wybuchu i wiosenna rzeka ze swoim potężnym, ale  
wyraźnie ukierunkowanym nurtem — oto dwa obrazy,  
które pojawiają się w świadomości historyka badają-  
cego dynamiczne (wybuchowe) i stopniowe procesy.

Jurij Łotman: *Kultura i eksplozja*

### 1.

Przełom Drawy, przełom Brdy (z Piekiełkiem), uroczy przełom rzeki Wel i sławny przełom Dunajca wymieniam jako pierwsze, potem *Przełomy Missouri* Arthura Penna z Marlonem Brando i Jackiem Nicholsonem — mój ulubiony western, dalej przełom antypozytywistyczny — jako nadzwyczajny moment zwrotny w dziejach myśli nowoczesnej, i wreszcie pozwalałam sobie przywołać *Poezję romantycznych przełomów*, książkę Ireneusza Opackiego z 1972 roku. Mógłbym mówić o jej wybitności, wyjątkowości, odkrywczości, ale teraz chciałbym się skupić na jej przełomowości właśnie. Bo rozprawa ta jest nie tylko źródłem wiedzy o literackich przełomach, lecz

---

\* Tekst wygłoszony w trakcie promocji nowego wydania *Poezji romantycznych przełomów*.

także sama stanowi przełom w polskiej wiedzy o poezji romantycznej, więc i dla mnie, magistranta i doktoranta Profesora Opackiego, też była przełomowa — przełamała mnie.

Opacki napisał ją i obronił jako pracę habilitacyjną na krótko przed naszym spotkaniem; musiał zatem mieć ją uwewnętrznioną, kiedy z Lublina przeniósł się do Sosnowca, by w latach siedemdziesiątych XX wieku co czwartek dawać krótki, 45-minutowy wykład o romantyzmie. Odtąd ta epoka przestała być dla mnie nobliwym bytem znanym ze szkoły, tzn. monumentalną całością ideową — narodową, patriotyczną, duchową — a stała się literacką przygodą. Historią o wartkiej akcji, serią poetyckich zwrotów i niespodzianek, a często zderzeń z wierszami — zdarzeń, których nie sposób zapomnieć.

## 2.

Kim był Ireneusz Opacki? Rocznik 1933, urodzony w Czortkowie nad Seretem. Jedni widzieli w Nim najsubtelniejszego interpretatora polskiej liryki romantycznej, inni najwybitniejszego polonistycznego retora — mistrza wykładu ufundowanego zawsze na olśniewającej interpretacji tekstu, jeszcze inni klasyka światowej genologii, którego *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji* wniosło do wiedzy o gatunkach literackich koncepcję wyjątkowo dynamiczną: poetycki *genus* jest tu zaprzeczeniem klasycznego ujęcia gatunku w kategoriach normatywnych. To czysta gra sił, bez centrum i pewników, element ruchu, walki o dominację, permanentnej zmiany.

Ale kiedy używamy superlatywów, to wypada jeszcze stwierdzić, że był Opacki najwybitniejszym polonistą wśród pływaków i najwybitniejszym pływakiem wśród polonistów. Wystarczyło spojrzeć na Jego atletyczną sylwetkę (znać po niej lata treningów w KUL-owskim klubie pływackim), aby zrozumieć, że pokonanie wpływ dystansu Sopot—Hel nie było dla Niego maratońskim wyczynem. Pływanie niewątpliwie nauczył się w Serecie, czarnomorskiej rzece o bystrym nurcie, która płynąc przez jego rodzinne miasto, wydrążyła głęboki jar. Wysoki brzeg wybrany przez wodę nazywano „Ścianką”, tam w wolnych chwilach odpoczywali mieszkańcy Czortkowa, podziwiając malowniczą strukturę wyrobioną przez tysiące lat ruchliwości wody.

## 3.

W recenzji z *Poezji romantycznych przełomów* napisanej przez Czesława Zgorzelskiego, który był nauczycielem i mistrzem autora tej książki, można znaleźć następującą opinię:

Widzenie wybitnych osiągnięć twórczości poetyckiej w nieustannym przełamywaniu dotychczasowej tradycji — oto pierwsza z tendencji wyróżniających postawę badawczą Opackiego. Druga — to naturalna konsekwencja takiego pojmowania historii literatury. Przełomowość tak rozumiana nie ogranicza się tylko do zjawisk poezji, ogarnia szerokie przestrzenie kultury w ogóle, kształtuje się jako wyraz odmiennego widzenia rzeczywistości i pozycji w niej człowieka [...]. Ze studiów wyłania się nieprzeciętna osobowość autora: umysł bystry, dociekliwy, krytyczny i wielostronnie czujny; warsztat erudycyjnie rozległy, świadomie nakierowany [...] — oto zalety pisarstwa Opackiego<sup>1</sup>.

Wzmianka o „przełamywaniu” konwencji i wszelkiej „przełomowości” jest kluczowa, lecz to samo pole semantyczne rozpoznaję w innych zastosowanych tu terminach. Takie słowa, jak: „odmienność”, „bystrość”, „dociekliwość”, „wielostronność”, „rozległość”, brzmią, jakby odnosiły się do szybko cieknącej, mieniającej się wody, o zmiennym a nieuchwytnym nurcie. Zgorzelski nigdy nie rzucał słów na wiatr, a jako miłośnik koni i szybkich samochodów, znał smak określeń tempa, ruchu, biegu. Kiedy w roku 1993, na krótko przed jubileuszem Opackiego miałem przyjemność rozmawiać z Czesławem Zgorzelskim o omawianej tu rozprawie i jej wymownym tytule eksponującym „przełomowość”, wtedy usłyszałem: „[...] przecież w historii literatury liczą się tylko *przełomy*, tylko momenty zmiany są naprawdę ciekawe i godne uwagi!”. Mocne słowa, znać tu radykalnego formalistę, dla którego „dezautomatyzacja”, czyli przełamanie rutyny, to narodziny nowego, więc podstawowy akt i zarazem fakt literackiego procesu. Ale znać przy tym także człowieka o wielkim, dramatycznym doświadczeniu życiowym, który mógłby powtórzyć za Lévinasem, że w egzystencjalnym wymiarze wspólnoty liczą się tylko chwile powitania i pożegnania.

---

<sup>1</sup> C. Zgorzelski: *Książka o przełomach w poezji romantycznej*. „Ruch Literacki” 1973, nr 5, s. 327, 330.

## 4.

Skoro „przełom” jest pojęciem kluczowym, to oddajmy głos specjalistom. Przywołuję zatem autorytet Mieczysława Kiełbia i Bohdana Winnickiego, którzy w *Vademecum turysty kajakarza* objaśniają: „[...] napotykać na swej drodze wzniesienia, rzeka zwęża się, tworząc przełomy, na których prąd jest szybki, a brzegi wysokie, stromo opadające w kierunku wody”. Dodajmy, że przywołać należy jeszcze pomocnicze terminy: „meander”, „próg”, „katarakta”, a zwłaszcza „bystrze”. W bystrzynie woda płynie najszybciej, przyspiesza, wiruje, perli się, błyszczy, tańczy wśród kamieni, a nawet rozpyła się w powietrzu. Łatwo tu o analogię do myśli Opackiego i Jego narracji, jako że jest przebojowa i błyskotliwa. Co więcej, znakomicie nadaje się do apologii romantycznej dynamiki skierowanej przeciw oświeceniowej statyce, systemowości, klasycznej równowadze *etc.* Tak spiętrzona rzeka ma się do wody stojącej lub uregulowanej w kanale, jak „dziki” ogród angielski do klasycznie przystrzyżonego francuskiego parku. Ale pamiętajmy także, że w strumieniu czy strudze rozwibrowanej wody przełamana zostaje również opozycja między powierzchnią a głębią. Każda z kropeł w kipieli jest na wierzchu, podobnie jak tancerz, który, by wyskoczyć w górę, musi odbić się od podłoża. Nie inaczej dzieje się z myślą Opackiego i jego słowem.

## 5.

Za przykład niech posłuży studium o kontrastowo statecznym tytule *Pomnik i wiersz*. Ileż tu motywów z pozoru odrębnych: osobliwych rozbłysków, ciekawostek, wyskoków — a przede wszystkim niespodzianek. Przypomnę, iż przełom jest sceniczną aranżacją meandrującej, a potem wzburzonej wody.

Już w pierwszym zdaniu osobliwe słowo „turystyka”. Po nim rozważania o wandalach ryjących inicjały na zabytkowych ścianach lub drzewach. Potem o dziecinnych kulfonach zapisanych „ku pamięci” w sztambuchu. Potem żarty z salonowych dam pochyłych nad kajecikami. Aż 10 cytatów z *Kniaźnina* — na Boga po co? I jeszcze o *Nagrobku uczynie Lubci*. Zwiedzanie ogrodów, sadzenie drzew, ekonomia Pana Podstolego, zaborczy rabunek posągów

w Wilanowie, coś o ruinach i piramidach itd. Same drobiazgi i marginalia, żeby nie powiedzieć: głupstwa i wygłupy, a jeśli już literatura, to osobliwe cytaty, zazwyczaj mało znane, często wręcz kiepskie. Co to ma wspólnego z historią literatury wieku XIX i w ogóle z historią literatury?

I tu trzeba wrócić do paradoksalnej logiki przełomu, wszak całkowita wolność czy wręcz anarchia roztańczonych kropel składa się na ekspansywny ruch rzeki, która płynie tam gdzie chce, wbrew wszelkim przeszkodom. I tak, z ławicy pomysłów wyłania się twarzą teza o roli pamięci w wieku XVIII i następnym, a z niej wynikną zaskakujące wnioski, dotyczące statusu romantycznej poezji, która okazuje się przemieszczoną pamiątką. Ale choć jest to teza prawdziwie naukowa, to nie mogę nadziei się ekscentryczności autora, który w wierszu, a właściwie we wpisie sztambuchowym, dostrzegł najważniejszy poniekąd gatunek epoki. A zresztą samo skojarzenie pomnika i wiersza albo pomnika i turystyki wywołać może zawrót głowy. Nie wiem, czy to jest dekonstrukcja, tym niemniej ten sam problemat pamięci, zapisu kojarzonego z ruiną i ze śmiercią w tym samym mniej więcej czasie na różne sposoby drążyli Derrida i Donato, nie mówiąc o Paulu de Manie, który jako badacz romantyzmu raz po raz zdaje się bliski Opackiemu.

## 6.

Czym zatem jest to pisanie?

- Nie jest tradycyjną historią literatury, daleko mu do filologicznego historyzmu Wilhelma Scherera, który znamy choćby z większości wstępów do edycji Biblioteki Narodowej.
- Nie jest formalizmem, choć z niego genetycznie się wywodzi (wszak Opacki jest uczniem Zgorzelskiego).
- Nie jest też strukturalizmem, choć Opacki czuł się strukturalistą, wystarczy jednak porównać Jego prace z tekstami Głowińskiego czy Sławińskiego, by zobaczyć różnicę.
- Nie jest historią idei, choć Opacki zajmuje się tu ideami, ściślej: pamięcią, ale jakże inaczej to robi niż np. Maria Janion.
- Tym bardziej nie jest krytyką tematyczną, choć pamięć ma tu pewne znamiona „tematu”.
- Nie jest też tradycyjną hermeneutyką, nobliwą i systematyczną, choć Opacki respektuje jej założenia.

— I nie jest też odmianą egzystencjalizmu, bo choć zapis egzystencjalnego doświadczenia zdaje się kluczowy, to jednak pierwszeństwo ma słowo, poetyka tekstu i jej historyczna zmienność.

Czym zatem jest, skoro nie włącza się w te prądy i koryta? Oczywiście, ma znamiona przełomu, przemyka przecież między wznieśnieniami formalizmu, strukturalizmu, egzystencjalizmu, omija je, ale także oplata, a może nawet się pieni? Sam Autor nazwałby to pewnie „Sztuką interpretacji”, ale sztuka w tym rozumieniu oznacza wolną grę, prowadzoną na przekór dyscyplinie metodologicznych uściśleń. Sztuka Opackiego polegała na skrupulatnej analizie tekstu płynnie prowadzonej śladem poprzedników, aż do interpretacyjnej skrajności, aż do fazy krytycznej, kryzysowej, czyli — przełomowej, aby potem wykonać charakterystyczną woltę. Czy ten zaskakujący zwrot myślowy, zbieżny z nurtem uczonej narracji, która wykonuje nagły zwrot, jakby pióro było wiosłem — można nazwać „dekonstrukcją”? Nie ma takiej potrzeby, choć i moment dziejowy (połowa lat siedemdziesiątych), i dynamika tego gestu wiele mają wspólnego z praktyką literackich interpretacji Paula de Mana, a także filozoficznych dociekań Jacques’a Derridy, dla których punktem wyjścia również była wnikliwa analiza i metodologiczny rygor, aż do przełomowego momentu...

## 7.

Więc w jaki sposób czytelnik powinien się poruszać po tak niepewnym terenie, jak powinien czytać *Poezję romantycznych przełomów*? Posłuchajmy raz jeszcze, już na koniec, pouczenia Kiełbia, znawcy wartkich wód, Mieczysława Kiełbia — kajakarza:

Przełomy pokonujemy, trzymając się linii nurtu. Woda na nich jest mocno pofalowana. Nie wiosłujemy, ponieważ prąd jest szybki i sam niesie kajak. Kierunek płynięcia zmieniamy, posługując się wiosłami, ponieważ kajak nie reaguje na ruchy sterem, przy szybkości równej prędkości nurtu. Na przełomach mogą wystąpić takie przeszkody, jak: głazy, mielizny bądź zwalone drzewa<sup>2</sup>.

1995—2013

---

<sup>2</sup> M. Kiełb, B. Winnicki: *Vademecum turysty kajakarza*. Warszawa 1987, s. 90—91.

W poetyckich dorzeczach





Jan Piotrowiak

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Urzeczeni Czesław Miłosz *Rzeki*, Władysław Sebyła *Poeta*

Nazwy rzek w tytułach rozlicznych powieści, opowiadań, wierszy nikogo nie dziwią. Dla zastępów pisarzy są nie tylko znakiem skrupulatności obiektywisty przedstawiającego wycinek świata godny obmapowania, choć i tej powinności się nie wyrzekają. Rzeki na literackich mapach nie mają jednak tej samej rangi reprezentacji co na kartograficznych planszach, pisarze nie chcą bynajmniej zastępować kartografów w wiernym odwzorowywaniu wycinka rzeczywistości, który zakreślają swym piórem. Między prawdą a zmyśleniem rozpościera się spora połać możliwości do ogarnięcia. Dla pisarzy, poetów każda rzeka, nawet ta bezimienna, to rzeka z ich widzeń, domysłów, z przeczuć, ze wspomnień, z imaginacji wypływająca. To rzeka pełna lirycznych urzeczeń, i to zarówno twórców, którzy pilnie wypatrują zbliżającego się nieuchronnie ujścia, jak i dla poetów dopiero co wstępujących w jej bystre nurty. Czasem więc próżno jej szukać na planszach map, w skorowidzach atlasów czy podróżnych bedekerów. Hydronimy w literaturze pozostają kwestią podwójnie umowną; po pierwsze, z racji przypisanego im kontraktowego charakteru nazwy prymarnej, motywowanej historycznie, geograficznie, kulturowo, i po wtóre, na mocy *licentia poetica*, zezwalającej na nazewniczą swobodę, nominalną wariację.

*Dolina Issy* Czesława Miłosza, z tak wyraziście eksponowaną nazwą własną w tytule, jest powieścią o sporym ładunku autobiograficznym, czego nie wyrzeka się sam autor i w *Przypisie po latach* do tego dzieła odnotuje:

Udało mi się stworzyć nieco mityczny kraj, dolinę rzeki nazwanej przeze mnie Issą, i mogę podać, skąd pochodzą niektóre składniki tamtego krajobrazu. Chodzi o miejsce, w którym się urodziłem, w samym środku Litwy etnicznej, nad rzeką Niewiażą. Wybrałem nazwę Issa, bo prawdopodobnie jest bardzo stara, może jeszcze sprzed indoeuropejskiej inwazji, a nosi ją kilka rzek w Europie. [...] W tym moim unikaniu nazwy prawdziwej dopatruję się chęci zapewnienia sobie swobody w snuciu baśni<sup>1</sup>.

W pisarskiej kreacji Miłosza Issa zastąpi rodzimą Niewiażę i w swym imiennym starorzeczu zgromadzi wszystkie wody dziecięcych fascynacji i lęków, młodzieńczych fobii i urzeczywistnień autora, otwierając widoki mitycznej doliny, mocą pamięci, po latach odzyskanej. Tak to już jest, i wiedzieli romantyczni poeci, że to, co ma ożyć w słowie (w wierszu), musi najpierw przeminąć w rzeczywistości, umrzeć w życiu. Dla Miłosza te odbrzmienia przeszłości, echa idyllicznego dzieciństwa, burzliwej młodości co raz stają się słyszalne w jego twórczości, w poezji — w szczególności. Akwenty wodne — jeziora, strumienie, torfowiska, rzeki, wśród których wzrastał przyszły poeta, stanowiły naturalne otoczenie krajobrazowe, nie naturalnie głęboko zapadające pod powieką, zapamiętane w swoich odgłosach, zapachach, smakach. Powroty w okolice dzieciństwa i młodości szły w parze z poetyckimi resentymentami i potrzebami terapeutycznymi. Miłosz wyzna wprost:

Napisałem *Dolinę Issy* dla siebie [...], traktując ją jako zabieg samolecniczy, pozwalający mi odzyskać wrażliwość na dane pięciu zmysłów<sup>2</sup>.

To doświadczenie miejsca w twórczości Miłosza, tak integralnie zrosłe z osobą twórcy, w całej jego cielesnej *fizis*, ale i konstrukcji mentalnej, dyspozycji duchowej, jest próbą, i to udaną, przeciężenia dualności fizyczno-duchowej w percepcji rzeczywistości zewnętrznej, tak charakterystycznej dla europejskiego wzorca postrzegania świata, sytuowania się w nim. Wydaje się, że to jedno z pierwotnych i najbardziej intymnych<sup>3</sup> doświadczeń poety zwią-

<sup>1</sup> C. Miłosz: *Przypis po latach*. W: Idem: *Dolina Issy*. Kraków 2000, s. 5.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>3</sup> Yi-Fu Tuan pisze: „Z intymnego doświadczenia własnego ciała oraz innych ludzi człowiek organizuje przestrzeń w ten sposób, by odpowiadała jego biologicznym potrzebom i społecznym stosunkom, by zaspokajała je”. Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*. Wstęp. K. Wojciechowski. Przekł. A. Morawińska. Warszawa 1987, s. 51.

zane jest z percepcją spacjalną krajobrazów, pejzaży zapamiętanych z dzieciństwa. W tej perspektywie wejrzenia, jakby naturalnie, prym wiodą widoki wodnych akwenów — spokojnych toni jezior i rwących nurtów rzeki<sup>4</sup>. Taką przynajmniej sugestię kryje jeden z wielu autoportretowych przypisów:

Ale te wrażenia, które pamiętam, zawsze łączą się z wodą. Bo woda, powierzchnia wody, jest w pewnym sensie abstrakcyjną przestrzenią. Daleko i blisko jest na niej łatwiej uchwytne. Moje pierwsze wspomnienie związane z wodą to jezioro Wyszki. [...] Pamiętam jazdę łódką i zbliżanie się do drugiego brzegu, na którym była wielka wioska z wielką cerkwią. To jest jeden motyw. Drugi — kiedy byłem nad Wołgą w Rzewie, miałem wtedy sześć lat, stałem nad samą wodą. Olbrzymia masa czarnej, ciemnej, groźnej wody płynącej i drugi brzeg, oświetlony słońcem [...]. Następnie — moja rodzinna rzeka, Niewiaża, też oglądana z niskiego poziomu. Jak się jest dzieckiem, jest się prawie na poziomie wody i patrzy na drugi brzeg<sup>5</sup>.

Co da się wyłowić z tych wspomnieniowych wynurzeń, to niezwykłą kategorię niektórych stwierdzeń (*zawsze łączą się z wodą*) wywiedzionych, bądź co bądź, z bardzo kruchej, ulotnej materii odpomnienia, utkanego przecież z wrażeń równie zwiewnych. Już sama woda, z natury zmienna, o różnych stanach skupienia, ma w sobie moc przenoszenia i zatrzymywania obrazów, ich wyostrzania i zamazywania. Abstrakcyjny wymiar przestrzeni lustra wody, jej powierzchni pozwala Miłoszowi dokonać owych ekstrapolacji czasoprzestrzennych; zbliżeń i oddaleń, cofnięć i wyprzedzeń, spowolnień i przyspieszeń, tak by obiekty pamięci zawsze mogły być dane symultanicznie, co pozwala na ich zestawienie i porównanie. Wynik tych pamięciowych ćwiczeń (konfrontacji) ukazuje dużą zbieżność obrazów, jakie wyłania pamięć. W tej opowieści snutej po latach jezioro czy rzeka oglądane z jednego krańca nęcą swym widokiem drugiego brzegu i tego, co się zeń wyłania. Ten nieznany, drugi brzeg obiecuje dziecku wiele — bądź to „wielką wioskę z wielką cerkwią”, bądź to jego rozświetlony słońcem kraniec za wodą. Jeden i drugi widok przeciwległego brzegu i tego, co na nim monumentalnie wyniosłe (wzniosłe), iluminowane w oczach dziecka,

<sup>4</sup> Zob. A. Fiut: *Twarzą zwrócony do rzeki. O ostatnich wierszach Czesława Miłosza*. „Rzeczpospolita” z 5.09.1998. Dodatek „Plus-Minus”.

<sup>5</sup> C. Miłosz: *Autoportret przekorny — rozmowy z Aleksandrem Fiutem*. W: Idem: *Dzieła zebrane Czesława Miłosza*. Kraków 2003, s. 335.

ufundowano w tej retrospekcyjnej odświeżeniu na zasadzie przeciwwagi dla jego skali oglądu świata — małości, ciemności, niskości. Dialektyka miar wyniesiona (zapamiętana) znad wodnych akwenów czasów dzieciństwa i młodości zdaje się patronować Miłoszowemu eksploracjom, gdziekolwiek by się znalazł ten „podróżny świata”<sup>6</sup>.

Gdziekolwiek wędrowałem, po jakich kontynentach, zawsze  
twarzą byłem zwrócony do Rzeki<sup>7</sup>.  
W *Szetejniach*, s. 1110

W obrazie twarzy (*vera icon*) zwróconej w stronę Rzeki kryje się nie tylko sentymentalny gest wspomnieniowy, kierunkujący uwagę starego poety w stronę rodzinnej Niewiaży. Bo choć to rzeka bez imienia, to obdarzona szczególną atencją poety (pisana z wielkiej litery) jako obiekt hydrologicznej już nie tylko ciekawości, lecz także prawdziwego *nomen omen* urzeczenia, fascynacji nieomal religijnej. Miłoszowe rzeki niosły w swym nurcie ważkie dla tego pisarstwa doświadczenia: okrucieństw historii, cywilizacyjnych fobii, prywatnych zauroczeń i osobistych urazów. Unosiły w swych ciemnych bądź rozświetlonych wodach dziecięce i młodzieńcze wspomnienia miejsc, ludzi, zdarzeń; ale zatrzymywały też uwagę poety swą heraklitejską zmiennością przyzwalającą na snucie bliskich analogii między jej biegiem i biegiem własnego żywota, pełnego sprzeczności, zawirowań, przyspieszeń (ale i nieustępliwego poszukiwania jakiejś przystani oraz momentu wyczekiwanego postoju)<sup>8</sup>. Rzeki, jak żadne inne obiekty ukształtowania naturalnego terenu, skupiały uwagę poety:

Pod rozmaitymi imionami was tylko słaWiłem, rzeki!  
Wy jesteście mleko i miód, i miłość, i śmierć, i taniec.  
Od źródła w tajemnych grotach bijącego spośród omszałych  
kamieni,  
Gdzie bogini ze swoich dzbanów nalewa wodę żywą,  
Od jasných zdrojów na murawach, pod którymi szemrzą poniki,  
Zaczyna się wasz bieg i mój bieg, i zachwyty, i przemijanie.  
[...]

*Rzeki*, s. 768

<sup>6</sup> Zob. R. Górczyńska: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992.

<sup>7</sup> Wszystkie teksty poetyckie C. Miłosza według wydania: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011. Po każdej cytacji podany tytuł wiersza i strona.

<sup>8</sup> Zob. T. Tomasiak: *Heraklit Miłosza*. W: „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9, s. 161—178.

Rzeki wszak mają imion wiele i poeta o tym pamięta. W hymnicznej introdukcji, inwokatywnie opracowanej, sławi więc pospólnie ich wielorakie atrybucje, a czyni to tak, jakby różnorodność i osobniczość imion własnych zamazywać mogła to, co w nich ogólnego, ale i rudymen tar nego. Te „rzeki bez imienia”<sup>9</sup> aż nadto są posażne w imion wiele. W swej imiennej (rzeczownikowej) ogólności („Wy jesteście mleko i miód, i miłość, i śmierć, i taniec”), wspartej na enumeracyjnym toku składniowym, trudno zachować rangę ważności, jakiś czytelny porządek aksjologiczny. Wszystkie one naraz są ważne, równoważne. Mieszają się tu więc porządki realności i wyobrażenia, kłóćą miary wartościowania, choć wszystko zdaje się tu podporządkowane temu, co najważniejsze... w życiu. W tym rachunku życia wartością jest nawet śmierć, jako coś nieuchronnie wpisanego w jego bieg. Zadziwiający taniec życia i śmierci, trwania i przemijania. Dziecięca fascynacja krainą bogatą w rzeczne ciek i (mlekiem i miodem płynące), a takie wyobrażenie gdzieś się tu płacze, przez pełne młodzieńczych uniesień i wtajemniczeń nadrzeczne schadzki miłosne, aż po starcze bilanse życiowych dróg. Spojrzenie na bieg rzek w perspektywie biegu własnego życia, od jego początku (źródło) po nieuchronnie zbliżający się kres (ujście), nadaje rytm tej poetyckiej opowieści z jej imiennymi etykietami wyznaczającymi kolejne etapy rzecznej eskapady. Życie jako podróż, której bieg dyktują rzeczne szlaki, staje się czymś więcej niż tylko metaforyczną figuracją losu człowieka — poety. Figura analogii — życia jako pływania, żeglowania (pływania, spływu, rejsu), wielokrotnie w literaturze wyzyskana<sup>10</sup>, zawsze kierowała uwagę na temporalne aspek-

<sup>9</sup> W poezji C. Miłosza znany jest poemat *Miasto bez imienia* z tomu pod tym samym tytułem, wydane go w 1969 roku. Ten akt defamiliaryzacji miasta to nie tylko zwykły gest u dziwnienia w opisie znanego miejsca przydający mu rangi niezwykłości z racji wielu imion kulturowo, etnicznie, historycznie zmiennych, kartograficznie, administracyjnie zamazanych. Zob. K. Biedrzycki: *Poezja i pamięć. O trzech poematach Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*. Kraków 2008, s. 16—23.

<sup>10</sup> Już łaciński przekład z Plutarcha *Navigare necesse est, vivere non est necesse* stał się okazją do literackich reinterpretacji tego powiedzenia. W starożytności metafory pływania, żeglowania były eksploatowane dość często. Odnosiły się nie tylko do figuratywnego wyobrażenia życia twórcy, lecz także do czynności i zajęć pisarskich. Można na nie natrafić w twórczości poetów rzymskich: Wergiliusza (*Georgiki*, II), Horacego (*Carmina*, IV), Owidiusza (*Fasti*, I) czy Stacjusza (*Silvae*, V), a później w literaturze włoskiej, hiszpańskiej (Dante, Ariosto, Lope de Vega, Quewedo). Metafory te pojawiają się też w poezji najwybitniejszych przedstawicieli epoki romantyzmu europejskiego. Nie brakuje ich też w twórczości Mickiewicza, Słowackiego czy Krasińskiego. Mickiewiczowski *korab żywota* czy *Mnie płynąć, płynąć i płynąć* dość reprezentatywnie ilustrują tę romantyczną wyobraźnię nomadów. Zob. E.R. Cur-

ty tej czynności, będącej przecież sprawdzianem kruchej kondycji ludzkiej w starciu z siłami natury.

Cóż poecie z tej nierównej przymiarki, mocą dalekosiężnej analogii czynionej? Poeta, znając potęgę rzecznych żywiołów, które niebezpiecznie urzekają, nie ulega jednak do końca ich meandrycznym przebiegom, relatywnym spiętrzeniom, rozwidlającym się ujściom. Pilnie je dokumentuje, śledząc kolejne odłony tego biegu rzeki — życia, od wstąpienia w jej wody i płynięcia jej nurtem, z kojącymi szczęśliwie przystankami, aż po kres tej „przygody” i ostateczne pograżenie się w jej zatapiających wszystko odmętach, które w swym nieustającym impecie dalej toczyć będą swe wody. Tyle tylko, że już poza tym, co uchyla się ludzkiej świadomości.

Powoli, krok za krokiem, wstępowałem w wasze wody  
 I nurt mnie podejmował milcząco za kolana,  
 Aż powierzyłem się, i uniósł mnie, i płynąłem  
 Przez wielkie odbite niebo triumfalnego południa.  
 I byłem na waszych brzegach o zaczęciu letniej nocy,  
 Kiedy wytacza się pełnia i łączą się usta w obrzędzie.  
 I szum wasz koło przystani, jak wtedy w sobie słyszę  
 Na przywołanie, objęcie, i na ukojenie.  
 Z biciem we wszystkie dzwony zatopionych miast odchodzimy.  
 Zapominanych witają poselstwa dawnych pokoleń.  
 A pęd wasz nieustający zabiera dalej i dalej.

*Rzeki, s. 768—769*

W tej niestabilnej, zmiennej przestrzeni rzeki-życia poeta poszukuje jakiegoś punktu oparcia, momentu stałości. Być może to dopiero kres (śmierć) nadaje przygodnej naturze ludzkiej jakiś stabilny sens, który mieści się poza wszelakimi miarami temporalności, ale też poza naszym rozumieniem:

I ani jest, ani było. Tylko trwa wieczna chwila.

*Rzeki, s. 769*

Bo jak wyjść poza granice czasu (poza to, co „ani jest, ani było”), jak wydrzec z tych temporalnych sekwencji jej interwał zwany „chwilą” i przemienić ją w „chwilę wieczną”? Tak więc poza zmiennością, sugerowaną obrazem biegu rzek, i równoległym do nich konterfektem biegu ludzkiego żywota jest oczekiwanie monologisty

---

tius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. Borowski. Kraków 1997, s. 136—139; L. Zwierzyński: *Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza*. Katowice 1998.

tego wiersza na jakąś formułę (postać) stałości, być może nawet tak iluzoryczną, jak „wieczna chwila”. Oksymoronicznie zestrojona figuracja słów odsłania paradoksalność tego stanu rzeczy (trwania): chwilowej wieczności i wiecznej chwilowości. Już Faustowskie zawołanie: „Chwilo trwaj, jesteś tak piękna”, które wypowiada mędrzec u kresu swego życia, było rodzajem zaklęcia czasu w słowie i próbą unieśmiertelnienia „chwil ułudnego szczęścia”.

Poetyckie *curriculum vitae* Miłosza jest usilną próbą przeciwstawienia się upływowi czasu i temu, co najbardziej dotkliwie i nieuchronne w życiu człowieka: śmierci. W tym „urzeczeniu” życiem — bilansie zachwytów i chłodnych kalkulacji — rozpoznać łatwo iście poetycki gest. Sławienie, czyli szukanie słów adekwatnych, reaktywnych do zaistniałej sytuacji podmiotowo-przedmiotowej, należy wszak do podstawowych powinności poety. „Do tego byłem wezwany, Do pochwalenia rzeczy, dlatego że są” — powie w wierszu *Kuźnia* (s. 977). Sława, chwała dla świata widzialnego, ale i dla siebie, w swym nieukontentowaniu jego zmienną naturą i własnym niedosytem zmysłów, i potęgą wyobraźni. Miłosz zna rangę poetyckiego słowa<sup>11</sup>, zdolnego przeciwstawić się erozji czasu, symbolizowanej tu przez rzeczne żywioły. Co więcej, umie wsłuchać się w ich tajemną mowę porozumienia i ukojenia („I szum wasz... jak wtedy słyszę”). Trzeba umieć wyłuskać z tego wartkiego biegu rzeki-życia rzeczy małe i wielkie, błahe i ważne, miałkie i dogłębne. Poetycka buchalteria Miłosza skupia się na skrupulatnym ewidencjonowaniu tych, wyłowionych z rzeki-życia i zatrzymanych mocą pamięci w sieci wiersza, chwil. Być może tak właśnie trwa... „wieczna chwila”, stanowiona mocą poetyckiego słowa, a zatrzymane w jego kadrze rzeczy, ludzie, zdarzenia są po to, „żeby trwając, potwierdzały naszą hymniczność przeciw śmierci” — powie poeta w wierszu *Sprawozdanie* (s. 1094). Hieratyczna dykcja wiersza *Rzeki* tę hymniczność eksponuje, i to w dwójnasób; i jako swoisty *genre*, i jako posażną w treści radosne (weselne) wypowiedź. W ten sposób poeta chce śmierć przechytryć, oszukać, a może tylko łudzi siebie, jak wielu przed nim.

Kto jak kto, ale poeci umięją zadbać o swoje unieśmiertelnienie (uwiecznienie). Sztuka poetyckiego autoportretu wymaga, wbrew pozorom, nie ładu odwagi, ale i nie mniejszego ryzyka. To odwaga spojrzenia w poetyckie lustra, lecz też ryzyko narcystycznego zapatrzenia w siebie. Jest w geście autoportrecisty coś drażniąco

<sup>11</sup> *Sławienie* wszak swój rodowód wywodzi od słowa Zob. A. Brückner [hasło]: *sława*. W: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1970, s. 499.



negliżującego, a zarazem niepokojąco maskującego. Jak powiada M. Beaujour: „Nie ma pisma mniej niewinnego, bardziej rozdartego i rozdzierającego niż pismo autoportretu...”<sup>12</sup>. Skala tego rozdarcia odciska niezatarte piętno, znaczy głębokie ślady i rysy w autoportretowej inskrypcji. Musi zatem być to obraz pełen zarówno zamazań, retuszy i ostentacyjnej jawności, jak i kunktatorskiej skrytości. Co dziwne, ta najbardziej osobnicza z osobniczych, prywatna z prywatnych — jak by się wydawało — praktyk skryptoralnych nie może się ustrzec efektu repetycji. Zda się, że wszystko tu ulega zdublowaniom, lustrzanym odbiciom, echowym pogłosom.

Wiersz zatytułowany *Poeta*<sup>13</sup> ostentacyjnie wpisuje się w ramy portretowe. Tytułatura spełnia funkcję inskrypcji osobliwego konterfektu. Bo choć poeta o poecie wie wszystko, ryzykowna to jednak wiedza, z którą niełatwo się obnosić. Jej ciężar znają poeci dojrzały, pragnący utrwalić swój wizerunek w galerii poetyckich autoportretów. A jeśli to czyni poeta u progu wejścia w dojrzały etap twórczości?

Urzeczony jesteś, urzeczony,  
Mój szczuplutki chłopcze, poeto!  
Śpiewający wiatrem zielonym  
Za zapadłym w otchłań kometą.

Medytujesz nad głuchą rzeką,  
Nad bezdennym, szalonym nurtem,  
Wyrzucony falą daleką  
Na podmytą deszczami burzę.

Niestworzone wymyślasz słowa  
Dla fal plusku, bulgotu wirów,  
Dla najmniejszej trawy po rowach  
I dla nieba tkanego z szafiru.

Jakim słowem z pluskiem rozmawiać?  
Jakim śpiewem mówić z płynieniem?  
Jakich szumów musiałby wiatr nawiać,  
By nie były tej rzeki cieniem?

<sup>12</sup> M. Beaujour: *Autobiografia i autoportret*. Przekł. K. Falicka. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 323.

<sup>13</sup> W. Sebyła: *Poeta*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki. Warszawa 1981, s. 46—47. Wszystkie cytaty utworów poetyckich Władysława Sebyły, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tej edycji. Numeracje stron i tytuły poszczególnych utworów poety pomieszczono po każdej z dłuższych cytacji.

Jakże mówić z płynącą rzeką,  
Gdy się wije bez przerwy i kłębi?  
Jakim słowem, wydartym wiekom,  
Zmierzyć mętne fale do głębi?

Może lepiej w nurt się zanurzyć  
I nie mówić, nie mówić, a płynąć,  
Tonąć w wielkiej, pienistej burzy,  
Na słoneczne zalewy zawinać?

Może lepiej zapomnieć — zagubić  
Słowa wiatru i rzeczne słowa?...  
Zanurzone w słów złoty łubin  
Bołą oczy i biedna głowa...

Łowco słów, zapomniany i smutny,  
Zaśpiewajmy razem przy flecie  
O tej rzece żywej, okrutnej  
I tonącym, tonącym poecie<sup>14</sup>.

Stan urzeczenia nieobcy jest poetyckim naturom. Kto poddaje się jego władczej mocy, zazwyczaj zatracą się w nim bez reszty. Zatem doświadczenie, które wyprzedza język, a za takie niewątpliwie uchodzi „urzeczenie”, nie może znaleźć swej pełnej artykulacji. Zdane na permanentny trud poszukiwań miejsca i sposobu wysłowienia, rozprasza swą energię, pozostając jakby w letargicznej i melancholijnej postaci marzenia. Postawa ta, bliska poetycznemu hedonizmowi<sup>15</sup>, stanowi rodzaj ucieczki w świat czystej fantazji<sup>16</sup>. Oddalanie się od rzeczywistości<sup>17</sup> znamionuje śpiew „za zapadłym w otchłań kometą”. Studium do portretu poety kreśli jakby ktoś z zewnątrz, ktoś, kto próbuje z bliska przyjrzeć się swemu modelowi, a jednocześnie odnosi się doń z dystansem. Wszak portrecista zda się zajmować postawę ambiwalentną wobec portretowanego poety. Pozostając jakby w pewnej bliskości, zażyłości z „modelem”, jednocześnie traktuje go jak beznamiętny obiekt deskrypcji. Zza retorycznej fasady apelatywu (dwa początkowe wersy pierwszej strofy) wзира całkiem zwyczajną konstatacją stanu rzeczy, stanu kondycji poety. Kondycji raczej marnej. Poufały, familiarny zwrot

<sup>14</sup> W. Sebyła: *Poeta*. W: Idem: *Poezje zebrane...*, s. 46—47.

<sup>15</sup> Wyrażenie W. Sebyły [rec.]: *Józef Czechowicz, nic więcej*. „Pion” 1936, nr 49, s. 6.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

skierowany w stronę poety — interlokutora, kryjący w sobie pokłady współczucia, zatroskania dłoń, to zaledwie wstępny, retorycznie limitowany (*dubitatio!*) akord słowny. Wypowiedź monologisty pozwoli zatracić emocjonalną wylewność, ekstatyczność tonu. Przybiera formę bardziej wstrzemięźliwą, prezentystyczną, wizualizującą niejako, uprzednio wskazany, stan urzeczenia. „Być urzeczonym” bowiem, znaczy pozostawać w stanie oczarowania, podziwu dla świata zjawisk ulotnych i płynnych, których natury daleko i głęboko się nie rozpoznaje. Sylwetkę urzeczonego poety kreśli monologista tego wiersza — Szczurołap. Z jednej strony sam urzeczeniu zda się nie ulegać; i choć emocje dochodzą do głosu (wstępne i końcowe partie monologu), to przeważają chłodne racje obnażające ów stan pasywnej percepcji świata. „Podszyty wiatrem zielonym” nostalgiczny śpiew poety bohatera niesie się echem przeszłości, sięgając pamięcią feerycznego obrazu „zapadłej w otchłań komety”. Z drugiej strony Szczurołap niejako „ułapia” swego interlokutora medytującego nad „głuchą rzeką”. Dźwiękowa rezonacja słów: „urzeczenie — rzeka”, choć oparta na fałszywej przesłance więzi etymologicznych, spina poszczególne fragmenty portretu poety. Urzeczenie — jako pewien typ wrażliwości nabiera tu nowych znaczeń wynikłych z takiej, a nie innej lokacji przestrzennej jej właściciela. Urzeczenie przestaje być tylko bezrefleksyjnym zachwytem, olśnieniem, nostalgicznym zapatrzeniem w podniebną otchłań za zapadłym... kometa, ale przybiera formę melancholijnej medytacji. Ruch głowy (skłon) jest nadto czytelnym gestem sygnalizującym zmianę optyki. Od (ekstrawertycznego) spojrzenia w górę ku (introwertycznemu) wejrzeniu w dół. Staje się namysłem nad biegiem rzeki(-czy); ruchem myśli łowiących migotliwy obraz szalonego nurtu rzeki.

Dumania poety nad heraklitejską rzeką — to istotny kadr portretowego ujęcia. Repertuar póż, działań, gestów poety układa się w tym kontreflecie w czytelną figurację melancholijną. I nie tylko o „zatrzymane w kadrze słów”, melancholijne upozowanie bohatera lirycznego przecież chodzi, chociaż i ono jest nadto sugestywne. Bo oto wyrzucony „falą daleką” młody poeta podróżnik trwa w swym urzeczeniu przymusowym postojem po nagle przerwanej ekskursji, pamiętliwie zachowując obraz „zapadłego w otchłań komety” i wpatrując się w bezdenny, szalony nurt rzeki<sup>18</sup>. Stan wymuszonego postoi-

<sup>18</sup> O melancholijnych figuracjach postaci w ikonografii pisali m.in.: Z. Ważbiński: „*Vir melancholicus*”. *Z dziejów renesansowego obrazowania geniusza*. „*Folia Historiae Artium*” 1968, nr 5; M. Preaud: *L’obscur clarte de la melancolie. Les figures de melancolie selon “l’iconologie” de Cesare Ripa*. „*Nouvelles de l’Estampe*” 1984, nr 75; J. Starobinski: *La melancolie de l’anatomiste*. „*Tel Quel*” 1962, nr 10. Najob-

ju, bezruchu rekompensuje medytacyjnym namysłem, „ruchem myśli”, dla których poszukuje — jak na poetę przystało — adekwatnego słowa. Porządek mowy wewnętrznej<sup>19</sup> zdaje się jednak nie przystawać do głosów i widoków świata zewnętrznego. Rozległość pola widzenia i słyszenia (plusk fali i niebo tkane z szafiru), fragmentaryczność i detalizacja ujęć nie mogą odnaleźć swego wygłosu w mowie ekspresywnej. To jakby przeszkody czyhające na perceptorą świata w nim samym, w ograniczonych możliwościach jego władz poznawczych, zdolnych jedynie do selektywnych, aspektywnych odsłon rzeczywistości. Percepcyjna nieogarnioność zjawisk świata zewnętrznego leży też w ich ontycznej strukturze i naturze — przestrzennej labilności oraz temporalnej zmienności. Suponuje ten stan rzeczy nadto wypreparowane tło portretowego ujęcia — rzeka. To jednakowoż „głucha rzeka”, nierezonująca głosu poety, ale i głos poety zdaje się znacznie odbiegać od rzeczywistości, zatrzymując się na poziomie... zmyślenia. Staje się igraszką sfery wyobraźni („Niestworzone wymyślasz słowa”). Prawda o rzeczej rzeczywistości okazuje się o wiele bardziej złożona. Tak więc, między podmiotową a przedmiotową stroną rzeczywistości przebiega linia demarkacyjna, której przekroczyć nie sposób<sup>20</sup>. Mowa bytu (szумы, bulgoty, pluski) nie znajduje swego słownego korelatu — zda się mówić Szczurołap przyglądający się z uwagą usiłowaniami młodego poety, pragnącego „wyrazić ułomnymi słowami” kształty, formy, dźwięki otaczającego świata. Wytraca się wiarę w możliwości „wyrażenia” świata zewnętrznego, udźwignięcia ciężaru rzeczywistości przez poetyckie medium słowa. Rzeczywistość przedmiotowa wydaje się głucha (głucha rzeka) na podmiotowe „zaczepki” słowne poety. Migotliwość zda się rozkładać równomiernie; i po stronie przedmiotowej — w nieprzebranej płynności, labilności świata natury, i przedmiotowej — owej „gonitwie” myśli, słów nienadających (Może...) za upływającą rzeką rzeczy, zjawisk, zdarzeń<sup>21</sup>. Zna ten dystans Szczurołap — baczny obserwator poczynania młode-

---

szerniejszą informację zawiera praca Wojciecha Bałusa: „*Mundus melancholicus*”. *Melancholijny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996.

<sup>19</sup> Mowa wewnętrzna rządzi się autonomicznymi prawami, co najwyżej zahacza o sygnały świata zewnętrznego. Zob. E. Grodziński: *Mowa wewnętrzna. Szkic filozoficzno-psychologiczny*. Wrocław 1976, s. 24—27, 98—128.

<sup>20</sup> Czy w tej paraetymologicznej preparacji słów: „urzeczenie — rzeka”, nie znać próby przełamania bariery między rzeczywistością podmiotową (urzeczenie) a przedmiotową (rzeka), między „słowem” poety a „mową” świata — owymi szumami, pluskami, bulgotami itp.

<sup>21</sup> Warto zwrócić uwagę na semantykę „płynności”, jako znamionującą formułę zapisu świata — niepochwytnego w swych kształtach, niewyraźnego w słowie.

go poety, ufającego jeszcze w kreacyjne moce poetyckiego słowa. Dlatego o **rzecznej rzeczywistości** trudno rzec słowem, choćby się było **urzeczonym** — zda się konstatować Szczurołap-poeta. Również w pytaniach, którymi opatruje swą wypowiedź (strofa 4. 5.), zawarto tak wiele wątpliwości, wahań, namysłu nad naturą poetyckiego dyskursu. To zakłopotanie (**narzekanie**) wtłoczone w pytajną frazę wynikało z obserwacji poczynań młodego poety, usilnie próbującego zawrzeć w słowie migotliwy obraz rzeczywistości. Słowom poety zbrakło prawdziwie dialogowego impetu, wychylenia w stronę otaczającej rzeczywistości. Pozostały zaledwie zmyślną imitacją (rzeki cieniem) tego, co kryją w sobie poszczególne pluski, szумы, bulgoty, owe tajemne **narzecza** rzeki-bytu. Za pytajnymi formułami skrywa Szczurołap nie tyle swą niewiedzę (to jej ofiarą zda się młody poeta), ile poznawczą ciekawość względem skomplikowanych relacji między podmiotem mówiącym a światem, wynikłych z bacznych obserwacji swego modelu. Metapoetycka inwencja pytającego obejmuje swym zasięgiem węzłowe dylematy twórcy świadomego ułomności środków wyrazu, jakimi dysponuje w przymiarce do otaczającej rzeczywistości. Niemożliwy wydaje się powrót do rajskiej przestrzeni słowa — mowy adamowej. Utracona została mityczna jednia słowa i rzeczy; już to z racji nieadekwatności tego medium do nieogarnionej i efemerycznej rzeczywistości, już to z temporalnej atrybucji, jaką naznaczone są obydwie bieguny tego układu. Jak wprost, bez osłony, uobecniać dylematy niewyraźności? Dialogiczność, ujawniona w postawie pytajnej, wskazuje na rozległość i złożoność problematyki niewyraźności, uwydatnia kolizje i sprzeczności tkwiące u podstaw metapoetyckich dywagacji Szczurołapa-poety. Podejrzliwy namysł nad materią słowa jako środka poetyckiej ekspresji, komunikacyjnego wehikułu poetyckiego dialogu (ze światem, z innym) zyskuje tu swą językową artykulację. O niemożności (niemocy) mówienia (śpiewu) poeta otwarcie mówi (śpiewa). I tak, rzeczywistość wydaje się raz za bogata, w swej rozrzutności form, mnogości zjawisk, kalejdoskopowości zdarzeń, wobec ubóstwa słów, jakie pozostają w jego dyspozycji, innym razem — to obfitość słów (niestworzonych, wymyślonych) bywa niewspółmierna do niezłożonej w swej istocie i strukturze rzeczywistości. Hipotetyczną (Może...) alternatywą dla tego stanu rzeczy, a i pośrednio odpowiedzią na tak postawione pytania, pozostaje milczące działanie: „I nie mówić, nie mówić, a płynąć”. Zauważmy, że konstatacja ta ma charakter wyraźnie postulatyczny. Jest projektem mentalnym, zawierającym alternatywne wobec wcześniej wyłuszczonego rozwiązania kwestii sytuowania się poety wobec rzeczywistości i udziału słowa w tym akcie komunikacji człowieka ze światem.

Szczurołap nie godzi się na oszukańcze („Niestworzone wymyślasz słowa”) praktyki młodego poety. Nie przekonuje go **piękne kłamstwo literatury**. Pociąga zaś poetycka *nuda veritas*. Tak wyrazista artykulacja **nagiej prawdy** o poezji musi być gorzką lekcją dla każdego poety; trudno bowiem mówić poecie o niemocy poetyckiej mowy. Za owym alternatywnym wobec zdublowanego predykatu „I nie mówić, nie mówić” wezwaniem „a płynąć” stoi poznawczy, ale i moralny nakaz **zgåębiana** rzeczywistości, desperackiego **zanurzenia się** w jej nurcie, nawet za cenę zamilknięcia. Toż to przecież cena unicestwienia — utonięcia. Nie na darmo w pewnej bliskości (dźwiękowej), ale i kompozycyjnym rozdziale do imperatywnego, a postawionego w wygłosie wersu *płynąć*, pomieszcza się w nagłosie następnego wersu równie nakazowe *tonąć*. Czyżby osiągnięcie pełnej samowiedzy poety o rzeczywistości poprzez zanurzenie w jej toni, popłynięcie jej nurtem, musiało być okupione w konsekwencji samozatrą — utonięciem? Bierne przyglądanie się biegowi rzeki(-czy), pełne urzeczywistnienia jej zagadanie może być równie bezskuteczne, jak i przymiarki (namowy) do czynnego wtargnięcia w jej obszary z oczywistym finałem — topielą „w wielkiej, pienistej wodzie”. Szczurołap proponuje też inne wyjście z tej kłopotliwej dla młodego poety sytuacji. Wody zatapiającej rzeki mogą stać się wodami letejskiej rzeki, pozwalającej poecie „zapomnieć — zagubić / Słowa wiatru i rzeczne słowa”. Ten stan ekstatycznego odurzenia poetyckim słowem znamionuje zestrąająca dźwiękowo i spinająca kolorystycznie metafora: „słów złoty łubin”<sup>22</sup>. Człon porównujący metaforycznego zestawienia („złoty łubin”) ekspozuje euforyczność stanu, jaki stał się udziałem poety. To poetyckie oszołomienie, upojenie zdaje się sygnalizować również mniej poetycka konstatacja: „Bołą oczy i biedna głowa...”. Nie pierwszy to raz stan mentalny rejestrowany bywa przez zgoła somatyczne receptory.

Proteuszowość postaci Szczurołapa nie ulega wątpliwości. Występuje on przecież w roli diagnosty, ale i terapeuty. Staje się tropicielem wcieleń poetyckich interlokutora, jak też sam wypełnia swą poetycką misję. Bo jakże inaczej odczytać apel o podjęcie wspólnego śpiewu, skierowany do młodego poety?

Wyrażone w tej zachęcie flecisty poetyckie pobratymstwo sięga niejako źródeł poezjowania jako sztuki o wokalnie-instrumentalnym rodowodzie<sup>23</sup>. Śpiew miałby zatem być ekstraktem muzyki i żywego

<sup>22</sup> O odurzających właściwościach łubinu żółtego pisze K. Moszyński: *Kultura ludowa Słowian*. T. 2. Warszawa 1967, s. 350.

<sup>23</sup> Zob. E. Balcerzan: *Przez znaki*. Poznań 1972, szczególnie rozdział IV — *W muzykalny łączą się porządek*, s. 251—297.

logosu (w znaczeniu etymologicznym — dźwiękowej organizacji słów zorganizowanych w języku), które w antycznej starożytności stanowią nierozdzieloną jedność<sup>24</sup>. To niejako wniknięcie w samą istotę śpiewu, w którym poezja i myślenie, wiedza i tajemnica stają się jednym<sup>25</sup>. Ale jest też w tej odezwie Szczurołapa zawarta oferta rezygnacji, wyrzeczenia się przez młodego poetę postawy medytacyjnej — biernie odsłaniającej rzeczywistość. To inicjatywa promująca aktywne uczestnictwo, czynne zaangażowanie w bieżące sprawy świata. Na nic zdają się wyimaginowane zabiegi poety — „łowcy słów”<sup>26</sup>, mające rzekomo służyć spętaniu, usidleniu płynnej, zmiennej rzeczywistości — zda się przekonywać Szczurołap. Kolektywny śpiew<sup>27</sup> przy wtórze fletu miałby zatem stanowić *remedium* na egotyczne próby poetyckiej wokalizacji świata. Poeta-Szczurołap ujawnia z pełną determinacją odwagę spojrzenia w okrutną rzeczywistość „rzeki żywej”, daleką od pełnej egzaltacji („urzeczenia”), ale i zakłamania, próbę wejrzenia w jej „mętne fale”. Finalne wyzwanie rzucone młodemu „łowcy słów”, by pożegnał swe dawne wcielenia, role i zaśpiewał w duecie, zawiera jednocześnie niezawołowaną próbę aplikacji nowej strategii poetyckiej wobec rzeczywistości. Szczurołap chciałby więc zobaczyć w rzece, owej metonimicznej preparacji rzeczywistości, „rzekę żywą, okrutną”<sup>28</sup>. Chciałby wejrzeć w rzeczywistość w całej jej pełni i prawdzie: bez złudnych miraży, zwodniczych urzeczeń. W konsekwencji: pieśń<sup>29</sup> o tonącym poecie brzmi jak memento, ale zawiera też nutę konsolacyjną. Topienie **złudzeń**, by stanąć w ob-

<sup>24</sup> Zob. P. Carapezza: *Nowa muzyka 2500 lat temu i dziś*. „Res Facta” 1978, nr 2, s. 188.

<sup>25</sup> Zob. H. Friedrich: *Struktura nowoczesnej liryki*. Przekł. E. Feliksiak. Warszawa 1978. Szczególnie rozważania o roli Mallarmégo w kształtowaniu tej opinii — s. 136—195.

<sup>26</sup> Warto zwrócić uwagę na intertekstualne adresy zawarte w wierszu Sebyły, a odnoszące się chociażby do lozańskiego liryku Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą*, czy też do wiersza Tuwima *Słowo i ciało*. Objasnienie funkcji intertekstualnych odwołań wymaga szczegółowszych komentarzy.

<sup>27</sup> Wydaje się, że to pogłos kwadryganckiej ofensywy poetów i krytyków, którzy na łamach „Kwadrygi” wyłożyli swe racje ideowo artystyczne, w tym tak nagłośniony program **uspołecznienia literatury**. Zob. m.in. M. Bibrowski, W. Sebyła: *W balwierni poetyckiej — 1929*. „Kwadryga” 1929, nr 1.

<sup>28</sup> Metonimiczna preparacja obrazowa to jedna z metod „syntetycznego ujmowania rzeczywistości” w poezji autora *Pieśni szczurołapa*. Szerzej na temat poetyckiego makroskalowania Sebyły piszę w artykule *Dialogi w ciemności...*, s. 45, 46.

<sup>29</sup> Szczurołapi flet, przy którego wtórze wyprowadza się szczyrą plagę z miasta i topi w odmetach rzeki, ma porównywalną moc do liry mitycznego poety Orfeusza poskramiającego dzikie zwierzęta.



liczu **okrutnej prawdy** — to niejako atrybut szczurołapiej misji, mocą mitycznej opowieści stanowiony.

Gesty i słowa obydwu poetów w tych portretowych kadrach wierszy, choć obarczone różnymi obligacjami, są w głównej mierze próbą zmierzenia się z nieubłaganymi prawami przemijania i jego momentem finalnym — śmiercią. Motywika „rzeczna” w portretowych autoprojekcjach pełni funkcję nie tyle przestrzennego tła lirycznych zdarzeń, ile faktycznego miejsca ich dramatycznych rezonacji — odbrzmień, odbić. Lustrzana natura wody czyni z tego rzecznoego *residuum* narzędzie na wskroś dwuznaczne, wskazujące z jednej strony na dalekosiężne analogie między światem ludzkim i rzeczywistością natury, z drugiej zaś — na niedające się przekroczyć granice między nimi. Obydwaj poeci usilnie próbują pokonać te ograniczenia, uwydatnić więzi, czując moc, a jednocześnie słabość, poetyckiego oręża — słowa, które w starciu z żywiołem natury objawia jakby swą gotowość zatrzymania biegu rzeki(-czy), ale i ujawnia swą bezradność w ich okiełznaniu.





Anna Szawerna-Dyrszka

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Rzeki wileńskich Włóczęgów

W twórczości Czesława Miłosza, najbardziej znanego spośród wileńskich Włóczęgów, rzeki zajmują poczesne miejsce. Jak wszystko u Miłosza, trafiły tam z rzeczywistości. Najważniejsze związane są z miejscem urodzenia:

Rzeka Niemen, niedaleko swego ujścia do Morza Bałtyckiego, przyjmuje kilka małych dopływów z północy, ze środka półwyspu. Nad jednym z nich, Niewiażą, przypadło mi rozpocząć wszystkie przygody<sup>1</sup>.

Właśnie o Niewiaży, nad którą uczył się rozpoznawania stron świata, powie poeta w wierszu *W Szetejniach* z tomu *Na brzegu rzeki*: „Gdziekolwiek wędrowałem, po jakich kontynentach, zawsze / twarzą byłem zwrócony do Rzeki”<sup>2</sup>. Wyobraźnia podsunie pisarzowi krajobrazy i przeżycia z doliny Rzeki, gdy będzie pracował nad powieścią *Dolina Issy*; wrażliwość językowa podpowie mu wtedy podobieństwo do nazwy innego dopływu Niemna — Dubissy<sup>3</sup>.

Miasto, w którym Miłosz spędził lata szkolne i uniwersyteckie, także miało swoje rzeki. Poeta powróci do nich pamięcią — tak samo jak do Niemna i Niewiaży — wielokrotnie; na przykład w wierszu *Dawno i daleko*:

---

<sup>1</sup> C. Miłosz: *Miejsce urodzenia*. W: Idem: *Rodzinną Europą*. Kraków 2001, s. 25.

<sup>2</sup> C. Miłosz: *W Szetejniach*. W: Idem: *Wiersze*. T. 5. Kraków 2009, s. 78.

<sup>3</sup> Zob. C. Miłosz: *Autoportret przekorny — rozmowy z Aleksandrem Fiutem*. Kraków 2003, s. 35.

Rośliśmy tam tuż obok, nie wiedząc o sobie,  
 W tej samej legendzie: o rzece podziemnej,  
 Której nikt nigdy nie widział, o bazyliisku  
 Pod średniowieczną basztą, o tajemnym przejściu,  
 Które prowadziło z miasta na odległą wyspę  
 Z ruiną zamku pośrodku jeziora.  
 Co wiosny tak samo cieszyła nas rzeka:  
 Pęknięcie lodów, kra i zaraz łódki  
 Malowane w niebieskie i zielone pasy,  
 I do tartaków płyną majestatyczne płyty  
 [...]⁴.

Według legendy, tajemnicza rzeka, płynąca pod miastem — pod wileńską katedrą — i wpadająca, nie wiedząc gdzie, do Wilii, nazywa się Koczerga. Rzeka, która każdej wiosny cieszyła rówieśników Miłosza to Wilia. Pływały po niej nie tylko — jak wspomina poeta — „bardzo ładne łódki [...] malowane w pasy”, należące do „rzemieślników miasta Wilna”<sup>5</sup>, spławiano też nią drewno, powiązane w tratwy, zwane płytami. Trzecią rzeką Wilna, często — choć nie w cytowanym fragmencie — przywoływaną przez Miłosza, jest Wilenka, malowniczo uchodząca do Wilii na terenie miasta. W jego okolicach płyną jeszcze inne rzeki: „[...] czarne miody niesie Żejmiana”, / Merczanka śpi z jagodami koło Żegaryna”<sup>6</sup> (Żejmiana wpada do Wilii, Merczanka — do Niemna).

Miłoszowa fascynacja rzekami poza aspektem geograficznym i „ekologicznym” (jako dziecko rysował mapy idealnego państwa, w którym komunikacja odbywałaby się tylko rzekami i kanałami) ma także wymiar filozoficzny — nie przypadkiem w wypracowaniu naturalnym pisał o rzece czasu (i dostał piątkę). Odtąd herakliteska rzeka nie przestaje płynąć w jego wierszach<sup>7</sup>, przyjmując różne nazwy, a najczęściej bezimienna — po prostu rzeka, strumyk, ponik (źródelfko):

Pod rozmaitymi imionami was tylko słauiłem, rzeki!  
 Wy jesteście mleko i miód, i miłość, i śmierć, i taniec.  
 Od źródła w tajemnych grotach bijącego spośród omszałych  
kamieni,  
 Gdzie bogini ze swoich dzbanów nalewa wodę żywą,

<sup>4</sup> C. Miłosz: *Dawno i daleko*. W: Idem: *Wiersze*. T. 4. Kraków 2004, s. 267.

<sup>5</sup> Por. C. Miłosz: *Wilno*. W: *Autoportret przekorny...*, s. 241—242.

<sup>6</sup> C. Miłosz: *Miasto bez imienia*. W: Idem: *Wiersze*. T. 3. Kraków 2003, s. 43.

<sup>7</sup> Por. C. Miłosz: *Podrózny świata — rozmowy z Renatą Gorczyńską*. Kraków 2002, s. 10.

Od jasnych źrójów na murawach, pod którymi szmerzą poniki,  
Zaczyna się wasz bieg i mój bieg, i zachwyt, i przemijanie.  
[...]”<sup>8</sup>.

Rzeka należy do tych tematów, które poeta w późnej starości „odstępuje” młodszemu od siebie. Wśród *Tematów do odstąpienia* prawie na samym początku umieszcza *Dorzecza*, pisząc o zlewniach konkretnych rzek — Niemna i Dźwiny. Temat ostatni to *Rzeki* rozumiane symbolicznie, w duchu heraklitemskim. Ów krótki szkic, zamykający *Pieska przydrożnego*, zawiera istotę trwającej dziesiątki lat Miłoszowej refleksji o czasie, trwaniu, przemijaniu, pamięci. Warto przytoczyć go *in extenso*:

„Jakże długo umięją trwać rzeki!” Pomyśleć. Źródła gdzieś tam w górach pulsują i strumyki sączą się ze skały, łączą się w strumień, w nurt rzeki, i ta płynie stulecia, millennia. Przemijają plemiona, narody, cywilizacje, a rzeka ciągle jest, choć i nie jest, bo woda nie ta sama, tyle że trwają jej miejsce i nazwa, jakby metafora stałej formy i zmiennej treści. Te same rzeki płynęły w Europie, kiedy żadnych dzisiejszych krajów nie było i nie było żadnych znanych nam języków. Właśnie w nazwach rzek zachowały się ślady zaginionych plemion i ich narzeczy. Żyły one jednak tak dawno, że nie ma tu żadnej pewności i badacze snują domysły, które innym badaczom wydają się nieugruntowane. Nie wiadomo nawet, ile tych imion pochodzi sprzed inwazji indoeuropejskiej, czyli sprzed co najmniej dwóch albo trzech millenniów p.n.e. Nasza cywilizacja zatrąła wody rzeczne i ich skażenie nabrało potężnego uczuciowego sensu. Skoro bieg rzeki jest symbolem czasu, skłonni jesteśmy myśleć o czasie zatrutym. A przecie źródła dalej biją i wierzymy w czas oczyszczony. Jestem wielbicielem płynięcia i chciałbym powierzyć wodom moje grzechy, niech płyną do morza<sup>9</sup>.

\*

\*

\*

Cofnijmy się teraz do studenckich czasów Miłosza, kiedy określenie „wielbiel pływnięcia” miało dla niego — i jego kolegów z Akademickiego klubu Włóczęgów Wileńskich — bardziej dosłowne i prostsze znaczenie.

<sup>8</sup> C. Miłosz: *Rzeki*. W: Idem: *Wiersze*. T. 3..., s. 275. Zob. też np. wiersze: *Nad strumieniem*, *Powolna rzeka*, *Rzeka*, *Rzeki maleją*, *Heraklit*, cykl *Dla Heraklita* (1984—1985) i tom *Na brzegu rzeki*.

<sup>9</sup> C. Miłosz: *Rzeki*. W: Idem: *Piesek przydrożny*. Kraków 1997, s. 313.

W ramach klubowej sekcji ZNAJ — czyli Zmarnowanej Niedzieli Ani Jednej — akademicy włączyli się po okolicach Wilna na trzy sposoby: *per pedes*, łodziami (kanadyjkami, kajakami lub żaglówkami), na nartach<sup>10</sup>. Miłosz podkreśla, że „te wycieczki miały charakter przede wszystkim koleżeństwa, przyjaźni, wesołości, przygody”<sup>11</sup>, w żadnym razie nie chodziło o rozwijanie tężyzny fizycznej i uprawianie wyczynowego sportu. Klub bardziej przypominał zrzeszenie typu hippiesowskiego (czyli „zrzeszenie młodych ludzi pokazujących język”, jak określił je Miłosz) niż związek sportowy, a narty, własne nogi czy kajak służyły wyłącznie jako środek komunikacji. Brak szacunku dla „ćwiczeń doskonałości ciała” nie przeszkadzał jednak Włóczęgóm być w dobrych stosunkach ze studentami sportowcami — wszak trzymali swoje łódki w przystani AZS na Wilii, skąd wyruszali na wodne szlaki<sup>12</sup>. Na przykład w górę rzeki, do Werek:

Kanadyjki były w Wilnie — niedużo, ale były — czółna kanadyjskie, które specjalnie myśmy w Klubie Włóczęgów faworyzowali. Oczywiście, płynięcie pod prąd... Wilia to rzeka o szybkim prądzie; wypływało się z przystani AZS i z wielkim wysiłkiem grzebało się pod prąd. Można było dojechać do Werek o ileś tam kilometrów w górę rzeki. Był tam pałac w bardzo malowniczej lesistej okolicy [...]<sup>13</sup>.

W górę Wilii wyprawiali się Włóczędzy nawet zimą — płynąca po rzece kra nie była przeszkodą dla spuszczenia kajaków na wodę. Taką grudniową wyprawę, ze zdziwieniem obserwowaną przez mieszkańców miasta („Patrzaaaaaj! Durne jada!”), opisał jeden z jej uczestników w czasopiśmie „Włóczęga”:

[...] całą uwagę zajmowała nam kra. Zapoznawaliśmy się z nią. Po godzinie jazdy już wiemy, co o niej myśleć: nie jest taka groźna, jak się z brzegu wydaje, zwłaszcza że kajak to niesłychanie zwrotna rzecz w sytuacjach, które nie dają czasu do namysłu. Dopchaliśmy

---

<sup>10</sup> O różnych „typach” wycieczek Włóczęgów pisałam w szkicu *O włóczęgach Włóczęgów w „Włóczędzie”* złożonym do druku w książce dedykowanej Profesorowi Tomaszowi Sępniowi. Fragmenty tego szkicu wykorzystałam w niniejszym tekście. Historia Akademickiego Klubu Włóczęgów Wileńskich została opowiedziana w następujących książkach: A. Srebrakowski: *Wileńscy „Włóczędzy”*. Wrocław 1997 (wydanie drugie poprawione — Toruń 2012); W. Szełkowski: *Klub Włóczęgów Wileńskich*. Wilno 1999.

<sup>11</sup> C. Miłosz: *Uniwersytet*. W: Idem: *Autoportret przekorny...*, s. 228.

<sup>12</sup> Por. *ibidem*, s. 227.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 242.

się pod Giełwadziszki, robiąc kilka zdjęć po drodze. Żal wracać. Tak się dobrze człowiek czuje na wodzie i lodzie. [...] O 15-tej, odganiając krę bosaczkiem, z trudem wylądowaliśmy w AZS<sup>14</sup>.

Włóczędzy organizowali też spływy w dół Wilii — taki turystyczno-regatowy spływ z przystani AZS w Wilnie do Legaciszek odbył się np. 9 września 1934 roku. Na starcie zgromadziła się „wielka ilość kajaków, od spokojnych kryp rodzinnych do śmigłych, a niepolecanych filstrom wyścigówek”<sup>15</sup>. W regatach główną nagrodę zdobyła osada Klubu Włóczęgów — widać duch sportowej rywalizacji nie był im jednak zupełnie obcy.

Wyłącznie turystyczny charakter miał natomiast spływ kanadyjką o nazwie Wyga z jeziora Narocz rzekami Naroczanką i Wilią do Wilna. Przy niezbyt sprzyjającej, deszczowej pogodzie trasę około 115 kilometrów pokonano w trzy dni. „W chwilach słonecznych” załoga Wygi fotografowała („przesłony aparatów fotograficznych trzaskały jak kulomioty”) i podziwiała krajobrazy:

Naroczanka od błotnistej początku aż po kamieniste ujście do Wilii oczywiście prześlizgna. [...] Górny bieg Wilii jest piękny, bardziej dziki, mało osiedli ludzkich. Tam widzieliśmy po raz pierwszy na Wilii czarnego bociana<sup>16</sup>.

Turystyczne ambicje Włóczęgów nie ograniczały się do poznania Wilii i jej dopływów. Interesowały ich rzeki bardziej odległe, szlaki o wiele dłuższe. Do takich należała 600-kilometrowa trasa, jaką przebyli w ciągu dziewięciu dni latem 1932 roku.

Trasa wyprawy biegła przez następujące rzeki i kanały: Bug (przy ujściu Muchawca); Muchawiec cały, w górę tej rzeki *via* Żabinka, Kobryń, Horodec; Kanał Królewski, Pina (z biegiem) — *via* Pińsk, ku ujściu Jasiołdy; Jasiołdą (w górę) przez Horodyszcze Poleskie do połączenia z Kanałem Ogińskiego przez Telechany, jeziora Wołchowskie i Wygonowskie — do Szczary; Szczarą (z biegiem rzeki) przez Słonim — do ujścia Niemna; Niemnem (z biegiem rzeki) do stacji kolejowej Mosty. Lądowanie w Mostach nastąpiło w dniu 8 września<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> W.O.M.: *A la Eskimo*. „Włóczęga” 1935, nr 1.

<sup>15</sup> Zob. *Spływ do Legaciszek*. „Włóczęga” 1934, nr 7.

<sup>16</sup> Załoga Wygi: *Włóczęga na Narocz*. „Włóczęga” 1932, nr 2. Cytaty nieopatrzone przypisem pochodzą z tego tekstu.

<sup>17</sup> Jeden z nas: *Łodzią przez Pińszczyznę i Nowogródzczyznę*. „Włóczęga” 1932, nr 2.

Rok wcześniej odbyła się wyprawa zamierzona jeszcze ambitniej, lecz niedokończona. Włóczędzy planowali dopłynąć rzekami z Wilna do Gdańska i Gdyni, a stamtąd do Lipawy i Rygi. Pierwszy odcinek — Niemnem, Czarną Hańczę, Kanałem Augustowskim, Biebrzą, Narwią, Wisłą — pokonano bez przeszkód. Z powodu niejasnych przeciwności losu („Dojechaliśmy [...] tylko do Gdańska i Gdyni, zaś tytułem pocieszenia — z Gdyni do Elbląga, w okolicach którego skąpani posztormową falą — zginęliśmy *corps et biens* w odmętach bałtyckiej mielizny [...]”) zrezygnowano z dotarcia do portów łotewskich. Podjęta w następnym roku próba reaktywacji pomysłu nie powiodła się, a Włóczędzy do Rygi pojechali... kolejną<sup>18</sup>.

Wycieczki Włóczęgów szlakami wodnymi z lat 1928—1934 owocowały opracowaniem planów dwóch tras kajakowych. Pierwsza — pod nazwą „Z Wilna do Wilna” — została zbadana i opisana przez Akademicki Klub Włóczęgów, drugą — „Wielkie koło wschodnie” — przygotował Klub Włóczęgów Seniorów. Plany, opatrzone „wskazówkami, dotyczącymi dojazdów kolejowych do poszczególnych punktów tras, schronisk itp.”, wydał w formie broszury Związek Propagandy Turystycznej Ziemi Wileńskiej. O tym wydawnictwie informowano w ostatnim numerze „Włóczęgi”, przedstawiając szczegółowo oba szlaki:

Pierwsza trasa prowadzi z Wilna w górę rzeki Wilii — do Michališek, w okolicach których wpada do Wilii rzeczka Stracza. Straczą wiedzie trasa wodna do jeziora Świr, stamtąd zaś rzeczką Perekop — aż do jeziora Narocza. Z Narocza przejeżdża się na jezioro Miastro, stamtąd zaś prowadzi przeskok lądowy (wozem) do jeziora Miadzioł. Z Miadzioła rzeczką Miadziołką jedzie się do rzeki Dżisny, Dżisną do Dźwiny. Cała trasa od jeziora Madzioł — do Dźwiny i Dźwiną — do Drui biegnie z prądem rzek. Od Drui — rzeczką Drujką (pod prąd) jedzie się na jeziora brasławskie. Z Brasławia — przeskok lądowy (kolejką wąskotorową) na jeziora dukszańskie. Z Dukszt przeskok koleją normalnotorową — do Ignalina, stamtąd zaś — jeziorami na Żejmianę i z prądem tej rzeki z powrotem na Wilię i do Wilna.

Druga trasa zaczyna się w Grodnie, skąd wiedzie biegiem Niemna — do Niemnowa — na Kanał Augustowski. Na przemian kanałem tym, Czarną Hańczę (pod prąd) oraz jeziorami augustowskimi — do rzeki Biebrzy (z prądem). Biebrzą i dalej Narwią — do ujścia Bugu. Bugiem (pod prąd) do Brześcia Litewskiego. Dalej

<sup>18</sup> Ostatni [T. Nagurski]: *Do Rygi, Lipawy, Gdańska i Gdyni. „Włóczęga”* 1932, nr 2. Cytat nieopatrzonej przypisem pochodzi z tego tekstu.

Muchawcem i Kanałem Królewskim na Pinę. Z prądem Piny przez Pińsk — na Jasiołdę, Jasiołdą (pod prąd) — do kanału Ogińskiego i poprzez Jezioro Wygonowskie — na Szczarę. Szczarą (z prądem) *via* Słonim — na Niemen i z prądem tej rzeki — do Grodna z powrotem<sup>19</sup>.

Szlak „Z Wilna do Wilna” — jak podaje monografista Klubu Włóczęgów Aleksander Srebrakowski — liczył 951 kilometrów, które można było przebyć w ciągu 20—30 dni<sup>20</sup>. Długość innych tras Włóczęgów odnotowało czasopismo „Alma Mater Vilnensis”, dokumentując ich rejsy serwisem fotograficznym:

„Wyga”, łódź kanadyjska, przebyła 1 700 km drogi wodnej Wilno—Poznań w czasie od 20 VI do 25 VII 1929 roku. Żaglówka „Włóczęga” odbyła podróże: jezioro Narocz—Wilno (300 km) w czasie od 29 VII do 4 VIII 1929 r. oraz Pińsk—Modlin (550 km) w czasie od 3 VII do 23 VII 1929 roku<sup>21</sup>.

Na czele turystycznych sukcesów Włóczęgów znalazły się jednak nieporównanie większe i trudniejsze wyprawy: pierwsza — rzeczno-morska (kajakami zaopatrzonymi w żagiel) do Konstantynopola, druga — czółnem kanadyjskim z Lindau nad Jeziorem Bodeńskim do Paryża.

Szczegóły wielce ryzykownej podróży do Stambułu, rozpoczętej — mimo wielu przeciwności — 6 lipca 1930 roku, znamy dzięki jej pomysłodawcy Waławowi Korabiewiczowi (noszącemu klubowy pseudonim Kilometr), który utrwalił je w opublikowanej kilka lat po wyprawie książce pod tytułem *Kajakiem do minaretów*<sup>22</sup>. Wcześniej, bezpośrednio po powrocie z włóczęgi, w czasopiśmie

<sup>19</sup> „Z Wilna do Wilna” oraz „Wielkie koło wschodnie”. „Włóczęga” 1936, nr 4.

<sup>20</sup> Por. A. Srebrakowski: *Wileńscy „Włóczędzy”*. Toruń 2012, s. 24. Autor powołuje się na ulotkę *Szlak wodny „Z Wilna do Wilna” dla turystyki kajakowej zbądany i opisany przez Akademicki Klub Włóczęgów Wileńskich w latach 1928—1934*. Oprac. C. Kotlarczyk. Wilno [b.r.w.]. O trasie „Wielkie koło wschodnie” Srebrakowski nie wspomina, podobnie jak o broszurze Związku Propagandy Ziemi Wileńskiej, reklamowanej w piśmie „Włóczęga”. Do oryginałów tych wydawnictw nie udało mi się dotrzeć (możliwe, że w obu przypadkach chodzi o tę samą publikację).

<sup>21</sup> *Z wakacyjnych włóczęg Akademickiego Klubu Włóczęgów Wileńskich*. „Alma Mater Vilnensis” 1929, z. 8 (komentarz do fotografii — pozycja uwzględniona w *Spisie ilustracji* zamieszczonym na końcu numeru).

<sup>22</sup> W. Korabiewicz: *Kajakiem do minaretów*. Warszawa 1934. Książka miała drugie wydanie w roku 1958. Weszła też w skład zbioru reportaży W. Korabiewicza *Kajakiem do Indii* wydanego w Warszawie w 1972 roku.



„Alma Mater Vilnensis” ukazała się reporterska relacja Korabiewicza *Wyprawa kajakami do Stambułu. (Skrót pamiętnika)*<sup>23</sup>, będąca przedsmakiem książkowej opowieści.

Pomysł Korabiewicza był na tyle fantastyczny, że okrzyknięto go w Klubie wariatem uprawiającym „donkiszoterię” — nie bez przyczyny kajaki, które specjalnie przygotowywano do wyprawy, nazywały się Don Kichot, Sancho Pansa i Rosynant...

Po wielokrotnych zmianach — wspomina Kilometr kłopoty ze skompletowaniem załogi — skład [...] ustalił się następująco: Czech [Czesław — A.S.-D.] Leśniewski (matematyka), Bogumił Zwolski (historia), Antoni Bohdziewicz (humanistyka), Antoni Czerniewski (sztuki), Tadeusz Szumański, no i... [Korabiewicz — A.S.-D.] (medycyna), słowem różnowydziałowy zlepek<sup>24</sup>.

Już pierwsza rzeka zgotowała im niespodziankę — Orawka (górnny bieg Czarnej Orawy) w okolicach wsi Jabłonka okazała się „wyschniętą rzeczułką [...] dostępną dla żeglugi w kaloszu”<sup>25</sup>. Kajaki udało się spuścić na wodę dopiero w Twardoszynie — 14 km od polskiej granicy — gdzie Czarna i Biała Orawa płyną już połączone w jedną rzekę Orawę. „Jazda na Orawie” nie należała do łatwych, m.in. z powodu kamienistych mielizn, przez które trzeba było przeciągać łodzie, narażając się przy tym na nieplanowane zimne kąpiele. Skutek tych przepraw był taki, że żaden kajak nie pozostał cały — „wszystkie w niemiłosierny sposób ciekły”.

Na Wagu mielizn już nie było, za to Włóczędzy musieli bardzo uważać na silny prąd, „przełomy, porohy i wodospady”. Ekstremalnych przeżyć dostarczyło im pokonanie „śmiertelnego przełomu” Wagu przez Fatrę — zwłaszcza ominięcie słynnej Bieskiej Skały, o której niesamowite historie opowiadał miejscowy flisak. Nastawieni na najgorsze, wielce się rozczarowali:

Najgorszy z trzech zakrętów rzeki to zakręt Bieska Skała. Podobno ciężkie łodzie rybackie nie zawsze potrafią skrócić w porę i niesione siłą prądu wskakują na zdradliwy ząb. Kajakom manewr taki nie sprawia najmniejszej trudności, trzeba tylko płynąć dłuższym, zewnętrznym brzegiem. [...] Czynimy rzekę współwinną z flisakiem,

<sup>23</sup> W. Korabiewicz: *Wyprawa kajakami do Stambułu. (Skrót pamiętnika)*. „Alma Mater Vilnensis” 1930, nr 9.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> W. Korabiewicz: *Kajakiem do Indii...*, s. 11. Cytaty bez odsyłacza pochodzą z tego źródła.

jesteśmy źli na nią teraz, że nie dała spodziewanych emocji, że po prostu beczelnie nas nabrała na kawał. Tyle nerwów zszarpanych na próżno<sup>26</sup>.

Nowy etap podróży rozpoczął się wraz z wpływaniem na Dunaj. Załoga miała coraz gorsze humory, kajaki ciekły tak, że co godzinę musiano przybijać do brzegu i wylewać wodę. „Z każdym dniem goręcej, z każdym dniem zgryźliwiej” — tak ujmował atmosferę panującą w zespole Korabiewicz. Poprawie nastrojów nie sprzyjał fakt, że Włóczędzy zbliżali się do Żelaznej Bramy, którą przez rok przygotowań konsekwentnie odstraszano ich od wyprawy. Bezpieczne pokonanie tego odcinka niestety nie wpłynęło na „stan nerwów” załogi.

Otóż po przebyciu Żelaznej Bramy — relacjonuje Korabiewicz — monotonia, nuda i szarzyzna tego rodzaju podróży zaczęła wyłazić nam bokami, aż wreszcie stanęła ością w gardle. [...] Mieliliśmy dość płaskich, błotnistych, wysuszonych słońcem, popękanych w czarne szczeliny brzegów, mieliśmy po uszy żółtych ławic gorącego jak ukrop piasku, a złota kula wschodzącego prosto w oczy słońca [...] wniosła w dusze mniej wytrzymałych histeryczną neurastenię. Poza tym upały rosły. Im bliżej południa, tym trudniej było znieść gorąco. Płynęliśmy już wyłącznie wieczorami. Zgryzty i kłótnie mnożyły się z każdym dniem. [...] Stąd nauka dla wszystkich kajakowców: 1) nie płynąć dużą rzeką dłużej niż tydzień i 2) nie wybierać się na dłuższą wyprawę o trudnej trasie w liczniejszym towarzystwie<sup>27</sup>.

Ta ostatnia przestroga znalazła szczególne uzasadnienie już po pożegnaniu się Włóczęgów z Dunajem — zanim dotarli do Morza Czarnego, czterech zrezygnowało z kontynuowania rejsu. Morzem do Stambułu popłynęli już tylko Kilometr i Czech, na dalszą drogę wybierając Sancho Pansę — kajak „najmniej rozbity i najmniej ciekący”. Ten kajak, wbrew logice wydarzeń, opisanych szczegółowo przez Korabiewicza w książce *Kajakiem do minaretów*, przetrwał trudy morskiej podróży, a po skończonej „epopei” — jak podsumował wyprawę Kilometr — został na podwórku polskiej ambasady w Stambule; załoga zaś w chwale powróciła do Wilna, gdzie za swój wyczyn otrzymała list gratulacyjny od wojewody wileńskiego Władysława Raczkiewicza<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 26—27.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>28</sup> O tym fakcie pisze A. Srebrakowski: *Wileńscy „Włóczędzy”*..., s. 27.

Drugą wielką wyprawę Włóczędzy zorganizowali rok później — latem 1931 roku, po zakończonej sesji egzaminacyjnej. Pod przywództwem Stefana Jędrzychowskiego (nie bez przyczyny nosił pseudonim Robespierre) wzięli w niej udział Czesław Miłosz (czyli Jajo) i Stefan Zagórski (Słoń).

Plan był następujący. Dojechać z Wilna do Pragi, tam kupić używane czółno kanadyjskie, bo sprzęt sportowy był w Czechosłowacji o połowę tańszy niż w Polsce, przetransportować czółno do Lindau w Bawarii nad Jeziorem Bodeńskim i stamtąd spłynąć jeziorem, Renem, dopływami Renu jak najbliżej Paryża, gdzie odbywała się nęcąca nas Wystawa Kolonialna. Plan ten zawdzięczaliśmy naszej miłości do map. Choć co prawda Vasco da Gama, rozpoczynając swoją podróż do Indii, wiedział więcej o morzach, przez które miał żeglować, niż my o naszej trasie<sup>29</sup>.

Katastrofalne konsekwencje owej niewiedzy Miłosz przedstawił w dalszym ciągu eseju *Podróż na Zachód*, w całości poświęconego wyprawie. Do pewnego momentu wszystko szło zgodnie z planem. Do Pragi Włóczędzy dotarli „nielojalnym środkiem lokomocji”, czyli koleją. Kupili czółno i wypróbowali je na Wełtawie. Robespierre i Słoń „szybko ruszyli dalej, żeby przejść pieszo Alpy Bawarskie”. Jajo pozostał w Pradze, by „doprowadzić do skutku kupno i ekspedycję czółna”. Spędził tam dwa tygodnie, potem — na zmianę pociągami i pieszo — dotarł do Lindau. Tu spotkał się z Robespierre’em i Słoniem, razem odebrali ze stacji kanadyjkę, przenieśli ją nad jezioro i — choć pogoda była fatalna („wicher, deszcz, walenie fali taranem o cement”) — rozpoczęli podróż. Kolejne dni — pełne radości i ekstazy — przynosiły tylko niegroźne przygody. Katastrofa zdarzyła się na Renie koło szwajcarskiej Koblenz, gdzie bez znajomości nurtu łatwo rozbić się o podwodne skały. Niestety,

Robespierre piastował mapę i przewodnik po Renie, ale zaglądał do niego rzadko, bo lekceważył przeszkody. Nie przywiązaliśmy więc nawet plecaków. W syczącej pianą kipieli nie bardzo pomagało napięcie uwagi, bo cios wiosła zostawał w tyle za prądem rzeki. Spotkania z podwodną skałą, która wyrwała w dniu czółna otwór wielkości pięści, nie zauważyliśmy. Być może zresztą puściła łąta w naszym używanym okręcie. Tak czy inaczej, nie rozumiałem,

---

<sup>29</sup> C. Miłosz: *Podróż na Zachód*. W: Idem: *Rodzinnna Europa...*, s. 174. Cytaty bez odsyłacza pochodzą z tego eseju.

---

dłaczego jadę z dziobem czółna do góry, coraz wyżej, i dlaczego wreszcie coś mnie wyrzuca głową w dół jak żabę<sup>30</sup>.

Niemiecka policja rzeczna szczęśliwie wyłowiła rozbitków i dwa plecaki — ale nie ten, w którym trzymali paszporty i pieniądze. Włóczędzy nie byliby jednak Włóczęgami, gdyby w takich okolicznościach zrezygnowali z dalszej podróży. Pożyczyli trochę marek od policjantów (zostawiając w zastaw dziurawe czółno) i udali się do Zurichu, gdzie mieścił się polski konsul. Czekając na wystawienie nowych paszportów, wybrali nocleg... w Armii Zbawienia, co nie było dobrym pomysłem, bo nad ranem zażądano tam od nich dokumentów. Z aresztu uwolnił ich dopiero telefon z konsulatu.

Otrzymawszy w końcu paszporty, Robespierre, Jajo i Słoń wrócili po pozostawioną w niemieckim miasteczku Waldshut kanadyjkę. Tam jednak musieli pożegnać się z planami kontynuowania wyprawy szlakami wodnymi, okazało się bowiem, że

naprawa kanadyjki potrwałaby długo [...]. A gdybyśmy oddali dług policjantom z tego, co mieliśmy w kieszeni, zabrakłoby na dalszą podróż. Wymknęliśmy się świtkiem, żegnając czółno leżące przed domem policyjnym jako zastaw. Nowy plan przewidywał przejście pieszo do Bazylei, łukiem, przez Schwarzwald<sup>31</sup>.

Włóczędzy, zmuszeni sytuacją, zdradzili rzeki, docierając do Paryża „nielojalnie” — piechotą i koleją.

---

<sup>30</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 182.



Barbara Pukalska

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Słów kilka o potędze rzeki w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego

Nie sposób zrozumieć niezwyklej, przebogatej poezji autora *Śpiwu z pożogi* bez zrozumienia roli, jaką odgrywa w niej przedziwny żywioł wodny. Już na samym początku przywołajmy słowa Jerzego Kwiatkowskiego, który w swoim szkicu *Potop i posąg* pisze wprost:

Elementem stanowiącym pierwszą zasadę świata jest u Baczyńskiego, niczym u Talesa, woda. Przypomnijmy tu jeszcze niezmierną ilość rzek, mórz, oceanów, potoków, strumieni, ruczajów, jaką znaleźć można w tej poezji. Przypomnijmy rolę deszczu i rolę kropli. Gdyby trzeba było jednym zdaniem odpowiedzieć na pytanie: jakie jest realne, wyprowadzone z rzeczywistego świata, podłoże tej wyobraźni, jaka jest jej naturalna lokalizacja?; mówiąc po prostu: gdzie dzieje się poezja Baczyńskiego? — odpowiedź musiałaby brzmieć: nad wodą, na wodzie, w nurtach rzeki czy morza. Specjalną rolę rzeki tłumaczy sam poeta w prozatorskim autokomentarzu: „Wisła płynie we mnie i każde zetknięcie z nią od najmniejszego dziecka ożywa mitologią przedhistorycznych borów nadwiślańskich”<sup>1</sup>.

Jerzy Świąch pisze też:

Naczelną zasadą kształtowania świata przedstawionego stanie się [...] ruch płynny, falisty, zacierający realne kontury rzeczy i zjawisk. Żywioł wodny już od samego początku okazuje się czynnikiem poruszającym wyobraźnię autora<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Kwiatkowski: *Potop i posąg*. W: Idem: *Klucze do wyobraźni. Szkice o poetach współczesnych*. Warszawa 1964, s. 13.

<sup>2</sup> J. Świąch: *Wstęp*. W: K.K. Baczyński: *Wybór poezji*. Oprac. J. Świąch. Wrocław 1998, s. XIX.

W dalszej części *Wstępu* wyróżnia trzy podstawowe reguły rządzące tą poezją<sup>3</sup>, a są nimi: ruch płynny, przemiana, czyli bezustanna metamorfoza, oraz odbicie, wszak „prawie nic tu nie istnieje bez swego odbicia, cały świat jawi się jakby jakiś gigantyczny system zwierciadeł, które zwielokrotniają istnienie każdej rzeczy”<sup>4</sup>. Wszystkie te reguły wiążą się z żywiołem wodnym<sup>5</sup>.

Próba scharakteryzowania żywiołu rzecznoego w twórczości poetyckiej Krzysztofa Kamila Baczyńskiego nie jest zadaniem łatwym. Po pierwsze, ze względu na niezwykle bogactwo tej poezji<sup>6</sup>, po drugie zaś, ze względu na ogrom utrwalonych już w kulturze znaczeń symbolicznych samego żywiołu wody<sup>7</sup>. Mimo to podejmiemy w niniejszym artykule próbę zarysowania roli, jaką w tej niezwyklej twórczości poetyckiej odgrywa rzeka. Przedstawimy wybrane rzeczne obrazy i zastanowimy się, jakie pola otwierają. Zapytamy o to, czym jest „rzeczność”, spojrzymy też na rzekę przez pryzmat tej jej cechy, którą jest ruch, zmienność. Spróbujemy zbadać, jakie obrazy i sensory w twórczości poetyckiej Krzysztofa Kamila Baczyńskiego związane są nierozzerwalnie z wodną wstęgą<sup>8</sup>.

Nasze rozważania rozpoczniemy od wiersza pod tytułem *Rzeka*. Przywołajmy trzy pierwsze strofy:

<sup>3</sup> Por. *ibidem*, s. LII—LV.

<sup>4</sup> *Ibidem* s. LIV.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> O trudnościach, na jakie natrafia interpretator pochylający się nad poezją K.K. Baczyńskiego, pisze m.in. J. Kwiatkowski. Por. J. Kwiatkowski: *Potop i pośg...*, s. 23.

<sup>7</sup> O żywiole wodnym znakomicie pisze np. M. Eliade w *Świętość natury i religia kosmiczna*. W: Idem: *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Przeł. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1993, s. 125—159. Ogrom znaczeń symbolicznych wody przedstawiają także: W. Kopaliński i J.E. Cirlot. Por. *Woda* [hasło]. W: W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 2003, s. 1442—1443; *Woda* [hasło]. W: Idem: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 475—479; *Wody* [hasło]. W: J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Kraków 2000, s. 456—459; *Lód* [hasło]. W: J.E. Cirlot: *Słownik symboli...*, s. 236.

<sup>8</sup> W naszym artykule żywioł wodny traktujemy dość szeroko i przy omawianiu „rzecznych nurtów” weźmiemy też pod uwagę strugi krwi. Dodajmy, że Agnieszka Zgrzywa mleko także traktuje jako wariant wody. Por. A. Zgrzywa: *Poeta i baśń. Rzecz o Krzysztofie Kamile Baczyńskim*. Poznań 2011, s. 128. Warto tu też wspomnieć o ustaleniach Pawła Paziaka, który w swoim artykule poświęconym konotacjom semantycznym *krwi* w poezji Jana Bugaja wymienia kilka konotacji tego leksemu, a wśród nich m.in. te mające związek z życiem, początkiem, ale i ze śmiercią, z rozpadem, ze zbrodnią, skażeniem świata i człowieka. Por. P. Paziak: „A pełno było krwi na ziemi i w obłokach” — konotacje semantyczne „krwi” w poezji K.K. Baczyńskiego. „Poradnik Językowy” 2005, z. 4, s. 59—73.

Płyń, ziemio. Góry ciemne. Rzeka wszystko niesie.  
Łądy wzdłuż wody pękną. Jak wiosło milczenia  
rzeka wszystko podzieli na wiosnę i jesień,  
na zimy siwe, pory wszystkich lat.  
Niosą się ptaki, a brzegi tajemne  
świat smutku otwierają i radości świat.

To taka waga srebrna, uśmiech nieba w ziemi,  
ujrzy nas i uniesie z rękami ciemnymi  
od pracy, utrudzonych przygarnie i z odbić  
gdzieś na krańcu żywota może się odczyta  
nasze twarze milczące. Będziemy podobni  
sami swoim odbiciom w niej albo podobni  
ciemnościom, które niesie, albo nieskalane  
twarze w srebrze zostaną, a niepokonane.

Płyń, ziemio. Długi wieczór i ptaki u lic,  
zdaje się, rzęsy trzepot przyjacielskich oczu,  
i jaskółki cieniami ciepłymi migocą,  
i noc zapada ciężko, i pierzasty świt  
podnosi chmur powiekę. Tratwy suną w mrok,  
owoce ciężkie niosą; jabłka — jakby grad  
burz dostanych opadły z drzew minionych lat.

*Rzeka I, 350<sup>9</sup>*

Cytowany fragment wiersza przywołuje obraz niestrudzonego ruchu wody, rzeki. To ruch w płaszczyźnie horyzontalnej, to wreszcie ruch, który — co ciekawe — udziela się otoczeniu. Płynąć ma nie tylko rzeka, wszak w przywołanych trzech strofach dwukrotnie pojawia się wezwanie: „Płyń, ziemio”. Rzeka zaś „wszystko niesie”. W tym miejscu warto przytoczyć słowa Jerzego Świącha:

Rzeka, płynięcie — oto podstawa, z jakiej bierze początek ruch obrazów poetyckich, które zanurzone jak gdyby w płynnym żywiole nadają rzeczywistości przedstawionej charakter nieustannie zmienny, zacierający kontury, wprowadzający wszelkie rzeczy i zjawiska w sieć wzajemnych zależności. Można by rzec, zgodnie z sugestią

---

<sup>9</sup> Wszystkie cytowane w niniejszym artykule wiersze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego pochodzą z pierwszego lub drugiego tomu *Utworów zebranych* — K.K. Baczyński: *Utwory zebrane*. Oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka. Kraków 1994. W nawiasie pod fragmentem wiersza widnieje jego tytuł, następująca po tytule liczba rzymska oznacza numer tomu, a na końcu cyfrą arabską oznaczone są strony, na których znajduje się cytowany fragment.



tych obrazów, iż rzeka stanowi jakby idealne wyobrażenie kosmosu, w którym wszystko znajduje się w stałym ruchu i przemianie, i to tak dalece, że niepodobna oznaczyć już powiązania góry z dołem, nieba z ziemią [...] <sup>10</sup>.

Ruch rzeki, o którym tu mówimy, znakomicie obrazuje dynamiczność i zmienność świata w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. „Rzeka wszystko niesie”, bo wszystko podlega zmianie, znajduje się w bezustannym ruchu, ruchu płynnym, „obejmującym swym działaniem cały wszechświat, awansującym więc do miana reguły uniwersalnej o totalnym zastosowaniu” <sup>11</sup>. Ireneusz Opacki pisze, iż „przemienność, niestabilność kształtów rzeczywistości [...] stanowi zwornik całej poetyki Baczyńskiego, punkt centralny, w którym przecinają się i z którego biorą początek wszystkie »wektory wyobraźni«, zamknięte w tej poezji” <sup>12</sup>.

Wiemy już zatem, że cały świat w twórczości poetyckiej autora *Śpiewu z pożogi* znajduje się w ruchu — płynie rzeka, płynie ziemia, płynie czas. Płynąca rzeka unosi wszystko i jest, jak pisał Święch, wyobrażeniem kosmosu. Kosmos jednak — w przeciwieństwie do chaosu — byt uporządkowany. Zauważmy, że ruch rzeki jest właśnie ruchem porządkującym <sup>13</sup>: „[...] rzeka wszystko podzieli na wiosnę i jesień, / na zimy siwe, pory wszystkich lat”. W kosmosie wszystko ma swoje miejsce i swój czas. Jest więc pora wiosny, ale i pora jesieni, jest czas wiosennego rozkwitu, ale i czas jesiennego uwiędnięcia. Jest czas kwitnienia i pora owocowania, pora pracy, ale i pora zbierania plonów. Po jesieni zaś nadchodzi zima. „Kosmos jest przestrzenią, w której na rozkaz niewidzialnego Boga wszystko łączy się ze sobą i uzupełnia na zasadzie tajemnych podobieństw i zależności” <sup>14</sup>. Ruch rzeki wprowadza ład, przynosi sprawiedliwość („To taka waga srebrna”) <sup>15</sup>. Sprawiedliwość zaś wymaga, aby po smutku nadeszła radość („Niosą się ptaki, a brzegi tajemne / świat smutku otwierają i radości świat”), a po życiu — śmierć.

<sup>10</sup> J. Święch: *Wstęp...*, s. XXXIV.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> I. Opacki: *Elegia optymistyczna. O poezji K.K. Baczyńskiego*. W: Idem: *Król-Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*. Katowice 1997, s. 190.

<sup>13</sup> Jerzy Święch także zwraca uwagę na porządkującą funkcję wody w wierszu *Rzeka*. Por. J. Święch: *Wstęp...*, s. LII.

<sup>14</sup> Ibidem, s. LV.

<sup>15</sup> Wśród wielości znaczeń symbolicznych wody odnaleźć można także te nawiązujące do problemu sprawiedliwości. O symbolice akwaticznej piszą m.in. Cirlot i Kopaliński we wskazanych wcześniej hasłach (*woda, wody*).

W wierszu czytamy: „Tratwy suną w mrok, / owoce ciężkie niosą”. Tratwy kojarzyć możemy z łodzią Charona<sup>16</sup>. Należy pamiętać, że sprawiedliwość jest nierozzerwalnie związana z twardą koniecznością przemijania, odpływania. „Odpływanie” zaś, jak zauważa Wyka, ma związek z czasem i przemijaniem<sup>17</sup>. U kresu dni (czas przecież płynie nieubłagane, zwróćmy uwagę na zbieżność orzeczeń — płynie rzeka, ale i czas płynie) przyjdzie nam się rozliczyć ze swojej pracy, przedstawić jej owoce, nasze uczynki zostaną zważone na srebrnej wadze. Jerzy Świąch słusznie zauważa, że

„rzeczność” ma bezpośredni związek z dramatem przemijania, heraklitejską zmiennością wszystkiego, z pochodem ludzkości ku jakimś nieznanym przeznaczeniom [...], zapadaniem się w otchłani niepamięci, jak owe wyprawy rycerzy, które „toną / w ziemi liśćmi, a w ogniu cieniem” (*Hymny* w. 3—4.), słowem ruch płynny jest sposobem wyrażenia przeświadczeń poety, którym Wyka nadał miano katastrofizmu historiozoficznego<sup>18</sup>.

W kontekście „rzeczności” i przemijania, w kontekście niestrudzonego ruchu wodnego żywiołu wyłania się problem pamięci i niepamięci. Płynie rzeka czasu, upływa życie, światem rządzi zmienność, a kolejne istnienia ludzkie pochłania straszna niepamięć, kolejne istnienia „czeka zanurzenie w niepamięci, jak ginie nóż w chlebie przyszłości”<sup>19</sup>. Z niestrudżonym ruchem wody łączy się zatem przemijanie i nieuchronnie z tym związany problem zapomnienia.

Nasuwa się więc pytanie, czy w tym zmiennym, rządzone przez nieubłagany ruch rzeczny świecie możliwe jest ocalenie pamięci? W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie powróćmy do drugiej strofy wiersza *Rzeka*, gdzie czytamy: „[...] i z odbić / gdzieś na krańcu żywota może się odczyta / nasze twarze milczące. Będziemy podobni / sami swoim odbiciom w niej albo podobni / ciemnościom, które niesie, albo nieskalane / twarze w srebrze zostaną, a niepokonane”. „Pozostanie”, trwanie, jest tu powiązane z motywem odbicia. Elżbieta Szmigielska w swoim szkicu poświęconym

<sup>16</sup> Ciekawe są też dotyczące żywiołu wodnego i jego „śmiercionośnej” mocy rozważania G. Bachelarda. Zob. *Woda i marzenia*. (Wybór). W: Idem: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 111—177.

<sup>17</sup> Por. K. Wyka: *Krzysztof Baczyński (1921—1944)*. Kraków 1961, s. 11.

<sup>18</sup> J. Świąch: *Wstęp...*, s. LII.

<sup>19</sup> J. Błoński: *Pamięci Anioła*. W: Idem: *Romans z tekstem*. Kraków 1981, s. 39.

funkcjonowaniu tego właśnie motywu w twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego pochyla się też nad wierszem *Rzeka*. Warto przywołać te niezwykle interesujące rozważania:

Funkcja motywu odbicia polega tu [w wierszu *Rzeka* — B.P.] na ewokowaniu (bardzo czytelnym) sytuacji realnej: rzeka wszystko niesie, góry ciemne, rzeka — waga srebrna, uśmiech nieba w ziemi, odbite w niej twarze. Tak funkcjonowało zjawisko odbicia w wielu utworach Baczyńskiego. W wierszu *Rzeka* [...] autor wykorzystuje powstający obraz do rozważań ontologicznych, czerpiąc z motywu odbicia samą zasadę konstrukcyjną. Trzy rozwiązania: tożsamość odbitego obrazu z obrazem rzeczywistym („będziemy podobni sami swoim odbiciom w niej”), zaprzeczenie istnienia jakiegokolwiek obrazu („będziemy [...] podobni ciemności”) lub uwiecznienie obrazu lustrzanego („nieskalane twarze w srebrze zostaną”), to zarazem trzy ważkie rozstrzygnięcia filozoficzne, a także moralno-etyczne. Istnienie pierwszego obrazu odbitego (w rzece) świadczy o tożsamości człowieka z jego wizerunkiem, mówi o harmonijnej spójności wizji samego siebie z tym, co decyduje o obecności bohatera w świecie. Obraz „ludzi podobnych ciemnościom”, które niesie rzeka, to z kolei obraz wszechobejmującej śmierci. Słowa: „podobni ciemnościom” sugeruje zagładę wojenną. Rozwiązanie ostatnie, sformułowanie: „twarze niepokonane i nieskalane”, które zostaną w srebrze (wody rzecznej), to ocena czynu żołnierskiego, postawy walczącej, którą poeta aprobejuje („rzeka wszystko rozdzieli na zbrodnię i czyn”)<sup>20</sup>.

Nie ze wszystkimi wnioskami badaczki moglibyśmy się zgodzić bez dłuższej polemiki. Szczególnie jednak interesujące są dla nas dwa problemy: wszechogarniająca śmierć oraz owo „uwiecznienie obrazu lustrzanego”. Śmierć związana jest nieuchronnie z naturalnym upływem czasu, ale też w sposób szczególny — z ciemnością czasów, w jakich przyszło żyć autorowi *Pokolenia*. Śmierć była wówczas istotnie „wszechobejmująca”. Jednak nawet w takich czasach (a może raczej: właśnie w takich) nasuwa się pytanie o to, czy ktoś kiedyś „odczyta nasze twarze milczące”. W przypuszczeniu, że „gdzieś na krańcu żywota może się odczyta / nasze twarze milczące”, pobrzmiewa nadzieja na to, że ktoś kiedyś zechce pochylić się nad losami tych, którzy odpłynęli już łodzią Charona, może ktoś zechce „odczytać” ich losy, a więc podejmie próbę zrozumienia ich tragicznych wyborów, ich decyzji, ich trudów. Aktywność „od-

<sup>20</sup> E. Szmigielska: *Motyw odbicia*. W: *Nad wierszami Baczyńskiego. Interpretacje, szkice i rozprawy*. Red. G. Ostasz. Rzeszów 1998, s. 228.

czytywania” jest przeciw wagą milczenia tych, którzy nie mogą już przemówić.

A zatem wyrażona została nadzieja na to, że coś jednak pozostanie, że coś oprze się twardym prawom rzeczno go ruchu. Przedziwne wstrzymanie niestrudzonego ruchu rzeki, która „wszystko niesie”, jest możliwe właśnie dzięki odbiciu, tak nierozzerwalnie związanemu z wodną tonią. Jerzy Świąch odbicie wynosi do rangi jednej z uniwersalnych zasad tego poetyckiego świata<sup>21</sup> i pisze:

Łatwo się przekonać, że prawie nic tu [mowa o świecie poetyckim wykreowanym przez Krzysztofa Kamila Baczyńskiego — B.P.] nie istnieje bez swego odbicia, cały świat jawi się jakby jakiś gigantyczny system zwierciadeł, które zwielokrotniają istnienie każdej rzeczy. Funkcji odbicia podporządkowane są prawie wszystkie przedmioty, zwłaszcza woda (rzeki, strumienie, krople, lzy), która niemal wszędzie charakteryzowana jest ze względu na swoje zwierciadlane właściwości. Owa „teoria odbicia” sprzeciwia się prawu zmienności i przemijalności wszystkiego, każda rzecz, w tym i egzystencja ludzka, dzięki swojemu odbiciu uzyskuje prawo do wieczności, do przetrwania pod inną, niematerialną już postacią, a więc lepszą i doskonalszą od poprzedniej, co wiąże motyw odbicia z przemianą<sup>22</sup>.

W poezji Baczyńskiego odnajdujemy inny jeszcze obraz — obraz rzeki zamrożonej. W wierszu *Narodziny Boga* czytamy:

Słyszę co noc konary rzek, które pod ziemią się prężą  
Co noc za sercem tak goniąc — nie chwytam.  
Oto deszcze spadają podobne szklanym węzom,  
Wzrok jak nóż po szkle po niebie zgrzyta.  
[...]  
Toczą się, toczą kule, dymią i dzwonią potopy  
i zapadają się zmarzłe rzeki lodowe pod stopą.  
Już zapomnieliśmy barw, już zapomnieliśmy znaków,  
które pogasły, a teraz w drzewie czy gwieździe, czy księżde  
jakkolwiek mówisz — odpowiedz i włóż w noc pioruny czy ręce,  
jeśli cię nawet nie ma.

*Narodziny Boga* I, 260—261

Moc niszczycielskiego żywiołu akwaticznego oddają czasowniki: *dymić* i *dzwonić*. Rzeki prężą się pod ziemią, deszcze podob-

<sup>21</sup> Por. J. Świąch: *Wstęp...*, s. LIII.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. LIV.

ne są nie warkoczom, nie strunom, lecz węzom, które zazwyczaj waloryzowane są negatywnie. Wąż jest symbolem pokusy, upadku, grzechu, zła. Potop z kolei był biblijną karą za grzechy. Co ciekawe, woda występuje w tym wierszu także w innym stanie skupienia — w postaci lodu. Rzeki są zamrożone, lodowe, zatem twardość lodowego podłoża mogłaby dawać poruszającym się po takich rzekach pewne poczucie bezpieczeństwa. W *Słowniku symboli* J.E. Cirlot tak charakteryzuje lód:

Podczas gdy woda jest symbolem łączności między tym, co uformowane, i tym, co bezkształtne, żywiołem przejściowym pomiędzy cyklami, z natury rzeczy plastycznym, a także związanym z ideami materialnej, ziemskiej płodności i „śmierci duszy” (Heraklit), lód reprezentuje głównie dwie rzeczy: przemianę wody przez zimno, tj. zamrożenie jej sensu symbolicznego, oraz petryfikację jego możliwości. [...] Przeważa w nim sens negatywny, choć ma również wartość pozytywną, jako że skamienienie to twardość, a zimno — opór wobec tego, co niższe<sup>23</sup>.

Niestety, w wierszu nie można liczyć na twardość lodowego podłoża — rzeki zapadają się pod stopami. Mieszkańcy takiego świata nie mogą zaznać poczucia bezpieczeństwa, żyją w bezustannej niepewności. Postać lodowa stawia ograniczenia, odbiera wodzie jej żywotność, podatność na przyjmowanie przeróżnych kształtów. Lód ścina rzeki, zatrzymując je w biegu. Kwiatkowski słusznie zauważa: „[...] zmienność, płynność, ruch — to symbole życia. A zatrzymanie owego odwiecznego *panta rei*, nadanie zastygniętego kształtu płynnej lawie zjawisk to — śmierć”<sup>24</sup>.

W rzecznych nurtach spotykają się ruch i bezruch, przemijanie i trwanie, budzi się także nadzieja, że nie wszystko przeminie wraz z upływającym czasem, że w rwących nurtach unoszącej wszystko wody znajdzie się też miejsce na pamięć. Oto potęga rzeki. W tej niezwykłej poezji nie mogło także zabraknąć miejsca dla rzeki wyjątkowej, szczególnej. Właśnie do Wisły kieruje swoje pytanie o pamięć podmiot wiersza *Mazowsze*:

[...]  
Wisło, pamiętasz? Lesie, w twych kartach  
widzę ich, stoją — synowie powstań  
w rozdartych bluzach — ziemi uparta —

<sup>23</sup> *Lód* [hasło]. W: J.E. Cirlot: *Słownik symboli...*, s. 236.

<sup>24</sup> J. Kwiatkowski: *Potop i posąg...*, s. 29.

— jak drzewa prości  
[...]

Piasku, pamiętasz? Wisło, przepłyniesz  
szorstkim swym sukniem po płaszczu plemion.  
Gdy w boju padnę — o, daj mi imię,  
moja ty twarda, żołnierska ziemi.

*Mazowsze II, 60—61*

Jerzy Święch zwraca uwagę na więź łączącą podmiot z mazowiecką ziemią, mówi o dialogu „wtajemniczonych”:

O [...] żywej łączności z ziemią mazowiecką świadczy dialog, który poeta z nią prowadzi. Wyraźnie wszak nazywa ją „moją” [...]. Wisła z dawna stanowiła dlań element nierozzerwalnie spleciony z mitologią osobistą [...]. Teraz także rozmawia z nią jak z osobą bliską i drogą, wspominając dawne czasy i minione wydarzenia, które tu się właśnie rozgrywały. Tym, co łączy podmiot mówiący i to miejsce, do którego z taką czułością się zwraca, jest wspólna pamięć. By porozumienie między partnerami dialogu stało się możliwe, musi istnieć wspólny dla obydwu zasób doświadczeń z przeszłości, do którego za pomocą znanych sobie aluzji, metafor, symboli stale się odwołują, i w tym wierszu tak się dzieje. Powtarzające się jak refren słowo „pamiętasz”, wciąż ten kontakt aktywizuje, czyni zeń ową „mowę wtajemniczonych”, do której nikt poza nimi nie ma dostępu<sup>25</sup>.

Pamięć o wspólnej przeszłości stanowi płaszczyznę porozumienia. Człowiek i żywioły (w tym wierszu nierozzerwalnie związane z krajobrazem ojczystym) spotykają się na płaszczyźnie wspólnej pamięci. Wody Wisły znajdują się w bezustannym ruchu, a jednak ruch ten nie przekreśla pamięci o wspólnej przeszłości, ojczysta rzeka bierze udział w dialogu „wtajemniczonych”, w dialogu tych, którzy pamiętają.

W wierszu *Cień z obozu żywioł wodny* (a w sposób szczególnie właśnie rzeka) z kolei znakomicie oddaje nierozzerwalność więzi między matką i jej dzieckiem<sup>26</sup>. Kobieta i jej syna dzieli wielka odległość, ta jednak nie stanowi przeszkody dla bohatera, który ukochaną matkę odwiedza we śnie. Przychodzi trzykrotnie. Nierozzerwalność więzi, która łączy tych dwoje bohaterów, najpełniej zostaje wyrażona we fragmencie wiersza mówiącym o trzecim ich spotkaniu:

<sup>25</sup> J. Święch: *Wiersze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*. Warszawa 1991, s. 105.

<sup>26</sup> Zwraca na to uwagę A. Zgrzywa: *Poeta i baśń...*, s. 176.

[...]

I przyszedł trzeci raz. I już nie czynił nic.

[...]

I była ciemność. Cisza. A on jak wielki kwiat  
na środku się kołysał, powoli w górę szedł.„Matko — powiedział jeszcze — to nic, że ja daleko,  
że nas rozdarła ciemność i ból, co tkwi jak nóż.Ja w tobie, a ty we mnie płyniemy strugą, rzeką  
złocistą, drżącą strugą, gwiazdami lśniących róż.Bo nie ma rozerwania, choć rozerwane słowa,  
bo nie ma zapomnienia, choć życie nas zapomni;  
z brzęczących kręgów nieba ja w ciebie, a ty do mnie  
płyniemy”. Już tryskała obłoków dłoń różowa  
i krzykiem świt przebudził na drzewie śpiący ptak.„O matko, kiedy wstaniesz i wyjdiesz w dzień, to w oknie  
zobaczysz mój ostatni, jak światło cichy — znak”.

[...]

*Cień z obozu II, 66*

Jakże piękne są skierowane do matki słowa. Odległość nie ma znaczenia, nic łącząca matkę i syna trwa, nie podlega niszczącej sile mrocznych czasów grozy, jest wciąż żywa. Tej więzi nie jest w stanie zniszczyć lub osłabić ani czas, ani dzieląca bohaterów przestrzeń. Gwarantem nierozzerwalności więzi jest zaś właśnie życiodajna moc strugi, złocistej rzeki — wciąż żywej, znajdującej się w ruchu. Zwróćmy też uwagę na epitet *drżąca*. Drżenie nie ma w tym wypadku nic wspólnego z trwogą i bólem, wprost przeciwnie — znakomicie oddaje żywotność, dynamikę i radość nurtów tej niezwyklej rzeki, rzeki trwałej i szlachetnej trwałością i szlachetnością złotego kruszcu („płyniemy strugą, rzeką / złocistą”). Agnieszka Zgrzywa, interpretując ten wiersz, zauważa:

Powtórzony motyw z juveniliów — krew łącząca dziecko z matką — tam osadzony na sposób Awangardy neologizmie, tu zostaje ubaśniowiony i równocześnie sakralizowany [...] krew jest nazywana płynem złocistym, rzeką róż podobnych gwiazdom. [...] Słowa do matki pokrzepiają naprawdę, przekonują, wywołując zarazem efekt, który nazwać wzruszeniem byłoby za mało. Są wstrząsające<sup>27</sup>.

Czymże byłaby zresztą szlachetność najdroższego nawet kruszcu wobec drogocенności płynącej w żyłach matki i jej syna krwi?

---

<sup>27</sup> Ibidem.

To ona jest tu najcenniejszym płynem, najważniejszą rzeką, to ona sprawia, że „nie ma zapomnienia”.

W artykule poświęconym potędze rzeki w poezji Bugaja nie sposób nie wspomnieć o związkach żywiołu akwaticznego ze sferą *sacrum*, sferą nadprzyrodzoną<sup>28</sup>. Niezwykle interesujący jest w tym kontekście wiersz *Sen*:

Rybak z rzeki przejrzystej długo wiosłem łuskał  
ryby twarde jak orzech, zielone i białe,  
które się z wolna w martwe księżycy zmieniały.  
Czas się wstrzymał i trzepot usechł, usnął, ustał.

A rybak wiosłem płaskim przez sen gładził pióra  
łabędzich skrętów rzeki, aż się w ciszy przemian  
zrąb wody urwał nagle jak spieniona góra  
i poczęły się chmury, jak opadła ziemia.

Więc w ciemności ogromnej, co jak sen olbrzymia  
poczęła w nim oddychać, widział światów koła.  
Wiał chłód. Szron gwiazd osiadał na dnie. Była zima,  
szumiący mróz wieczności. Ktoś go z głębi wołał.

I rybak dłoń nawykłą kładł na ostre smugi  
rozkwitającej sieci i ciągnął milczenie  
pełne kształtów zastygłych, ciężkich jak maczugi.  
Zdało mu się, że dźwignią niebios uniośł ziemię.

I dobył czas warczący w kuli pełnej ognia,  
co się jak wąż rozciągał i kurczył jak batog,  
aż porozcinał, wchłonał miasta, twarze, wieki,  
aż wielkie zapomnienie zeszło. Śpiew ulatał.

Był to głos Boga. Rybak u powieki  
poczuł kryształ miłości. Zbudził się na łodzi  
i wielki słup ognisty w oczach wiatr mu chłodził.  
I zapragnął znów Boga — i stał się człowiekiem.

*Sen* II 92—93

Przyjrzyjmy się rozgrywającym się w tym wierszu scenom. Rybak po trudach swojej pracy (wszak „z rzeki przejrzystej długo wiosłem łuskał / ryby twarde jak orzech”) zapada w sen. We śnie zaś jest

<sup>28</sup> Na ścisły związek żywiołu wodnego ze sferą *sacrum* w poezji K.K. Baczyńskiego zwraca uwagę m.in. Agnieszka Zgrzywa. Por. *ibidem*, s. 154.



świadkiem niezwykłych zjawisk. Oto następuje oddzielenie nieba od ziemi — „zrąb wody urwał się nagle jak spieniona góra / i poczęły się chmury, gdy opadła ziemia”. Rybakowi dane jest zostać we śnie świadkiem stworzenia świata. Czas „warczy”, jeszcze panuje ciemność („w ciemności ogromnej”), jeszcze króluje chłód („Wiał chłód”), ale już gdzieś z głębin wydobywa się głos („Ktoś go z głębi wołał”). To głos Boga, Boga, który szuka i przywołuje człowieka.

Głos ten jest głosem miłości, miłości czystej czystością kryształu. Zauważmy, że te niezwykle sceny poszukiwania człowieka przez Stwórcę mają miejsce właśnie nad wodą. Biblijne skojarzenia nasuwają się tu w sposób oczywisty. Rzeczna toń w tym wierszu staje się świadkiem wyjścia Stwórcy ku stworzeniu, ale i — stworzenia ku Stwórcy. Wszak rybak po przebudzeniu „zapragnął znów Boga”. „Pragnienie” znakomicie łączy w sobie zarówno jedną z najbardziej podstawowych potrzeb biologicznych człowieka (mowa tu o pragnieniu, które może zaspokoić woda), jak i podstawową potrzebę duchową (pragnienie kontaktu, spotkania z Bogiem). Oto jak w żywiole wodnym spotykają się duchowa i cielesna sfera człowieka.

Woda jest w tej poezji — jak słusznie zauważa Zgrzywa — „pojmwana jako miejsce na granicy świata ludzkiego i nadprzyrodzonego”<sup>29</sup>. I mimo że stosunek Baczyńskiego do kwestii religijnych jest niezwykle skomplikowany<sup>30</sup>, to jednak w jego poezji mamy do czynienia z sytuacją, w której utrata „człowieczeństwa dokonuje się na skutek przerwania kontaktu z Bogiem”<sup>31</sup>. Zauważmy, że w wierszu *Sen* mamy do czynienia z kolei z odzyskaniem człowieczeństwa. Ludzkie pragnienie Boga sprawia, że człowiek staje się człowiekiem („I zapragnął znów Boga — i stał się człowiekiem”). Człowiek staje się człowiekiem — rzeka jest tu świadkiem niezwykłych wydarzeń! Kwiatkowski z kolei podkreśla, że właśnie z wodą wiąże się w poezji Baczyńskiego droga do zbawienia<sup>32</sup>. Oto właśnie prawdziwa potęga wodnego żywiołu, oto potęga rzeki!

W rzecznych nurtach spotykają się zatem ruch i bezruch, przemianie i trwanie. W poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego z ruchem rzeki związane są też zagadnienia sprawiedliwości oraz porządku wszechświata. Budzi się nadzieja, że nie wszystko przeminie wraz

<sup>29</sup> Ibidem, s.

<sup>30</sup> O stosunku autora *Śpiewu z pożogi* do kwestii religijnych piszą m.in. K. Wyka i A.K. Waśkiewicz. Por. odpowiednio: K. Wyka: *Krzysztof Baczyński...*; A.K. Waśkiewicz: *Krzysztof Kamil Baczyński — historia, poezja, los*. Gdańsk 1994, s. 48—50.

<sup>31</sup> A. Zgrzywa: *Poeta i baśń...*, s. 201.

<sup>32</sup> J. Kwiatkowski: *Potop i posąg...*, s. 25.

---

z upływającym czasem, że w rwących nurtach unoszącej wszystko rzeki znajdzie się też miejsce na pamięć. Tak oto w rzecznych nurtach odnaleźć można życie i śmierć, pamięć i niepamięć. Rzeka jest wreszcie świadkiem wielkiego poszukiwania człowieka przez Boga i Boga przez człowieka. Nad rzeką człowiek odnajduje też samego siebie. Oto potęga tej poezji, oto moc rzecznych nurtów.



Anna Węgrzyniak

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

## Ciemny fragment *Wisła* Mirona Białoszewskiego

Długa, mokra  
wisi, idzie  
a jak tak idzie  
to jest wysoka  
uniesiona  
o... na obcasach  
„ta ciemna... to ja”  
to ona.

A to na czym ona  
to nad nią,  
krzakomosty  
miastowłosy  
i plunięcia na losy,  
i ach, piach.  
Kiedy ranne wstają zorze,  
O Boże.  
Wstają.  
Niech te wody uciekają.

*Wisła*

W drugim numerze „Poezji” z roku 1976 Miron Białoszewski publikuje aż 14 wierszy datowanych na 27.06.1975 i w tej grupie lokuje się *Wisła*. Nagły przypływ twórczej potencji tłumaczy nowa sytuacja przestrzenno-egzystencjalna, będąca pochodną zawału (sygnał sytuacji ostatecznej) i przeprowadzki **na drugą stronę Wisły**, z placu Dąbrowskiego na Saską Kępę.

O trudnościach adaptacyjnych mieszkańca „betonowej klatki” z ładnym widokiem na otwartą przestrzeń rzeczowo informują diariuszowe zapiski w *Rozkurzu*. Po dacie 14 czerwca — w tym dniu poeta spędził pierwszą noc w nowym mieszkaniu (dzień później skomentuje ją tak: „Po wczorajszonocnej hysterii, której się po sobie nie spodziewałem, spałem cały dzień, i to w niepokoju”<sup>1</sup>) następują trzy graficznie oddzielone fragmenty. W drugim poeta zanotował:

Wszystko obce.  
Otworzyłem Robinsona Cruzoa. Akurat na wylądowaniu  
na wyspie.  
[...]  
Nie mam tu do niczego zaufania.

Samotny rozbitek kładzie się do łóżka ze stosowną lekturą. Niepokoją go „nowe układy akustyczne” (winda, autobusy, głosy sąsiadów) i zapachowe; wewnątrz mieszkania — śmierdzące rury, tynk, „sztuczny orzech” nowej komódki, na zewnątrz — też nowy, trudno powiedzieć, jak waloryzowany, **zapach wody**:

W oknie wciągnąłem do nosa coś nowego. Spytałem Le,  
bo jeszcze wtedy był, co to  
— zieleń? nie.  
Nie lipy, nie dzikie bzy. Le. Nie czuł, nie wiedział.  
Nagłe olśnienie. Moje.  
— Woda!  
Wiśła.

Zapiski kończy wspomnienie rozpoznanego zapachu wody. Fizyczną bliskość wody można waloryzować i dodatkowo (jako zapach swojski, rozpoznany), i ujemnie (w kontekście *Przygód Robinsona Cruzoa*). W tę pierwszą, straszną noc wszystko, co nowe, osacza, niepokoi, wywołuje reakcje lękowe: straszne mieszkanie, zapach wody i ogromne nocne niebo porażające swoją bliskością:

Muszę porównywać astronomicznie, robić niebo z widoku, bo samo się prosi, aż trzęsie. Przez odległość. Spod lewych żeber coś mi się pcha, tętni. Serce zmaszynowiało. Za prędkie. Nie wiem, czy tu zostanę, czy nie ucieknę...?

<sup>1</sup> M. Białoszewski: *Rozkurz*. Warszawa 1980, s. 59. W dalszej części jako R, wraz z podaniem strony. Wiersze cytuję według edycji: M. Białoszewski: *Utworki zebrane*. T. 7: „Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976—1980. Warszawa 1994.

Jak rozumieć intrygujący skrót myślowy „robić niebo z widoku”? Astronomicznie czy metafizycznie? Nocna panorama widokowa wciąga patrzącego w przestrzeń „widoku” ponad ludzką miarę, pomniejsza go, unieważnia, zaciera kontury przedmiotów. Nagłe wyniesienie z trzeciego na dziewiąte piętro burzy ukształtowany model percepcji, wytrąca z przestrzeni kameralnej, w której oko spoczywa na przedmiotach w zasięgu ręki (zwłaszcza gdy pamiętamy o potrzebie ukrywania się w swoim „mieszkanio-ja”, o przywiązaniu do łóżka, pieca, podłogi, drobnych sprzętów i przedmiotów codziennego użytku). Z przestrzeni oswojonej i bezpiecznie zamkniętej (z widokiem na skwer) Białoszewski zostaje przeniesiony do „klatki” wieżowca z rozległym widokiem na peryferie Warszawy (blisko Wisła, w oddali Trasa Łazienkowska, elektrociepłownia na Siekierkach, lotnisko).

Świat Białoszewskiego po przewodniczce zmienia porządek: z horyzontalnego na wertykalny. Rzeczywistość oglądana z wysokości mrówkowca nie daje się w świadomości autora *Rozkurzu* pogodzić z takim obrazem przestrzeni, jaki projektowały „leżenia” czy „chodzenia”<sup>2</sup>.

Zasiedzialemu mieszkańcowi kamienicy w pobliżu Marszałkowskiej anonimowe „blokowisko” (Chamowo) i wypiętrzenie na dziewiątą kondygnację wydają się koszmarem. Próbuje zatem nieznanym terenem rozpoznać, oswoić:

[Latem — A.W.] Saska Kępa pachnie odurzająco. Gęściocha. Na biało. Od jaśminów i dzikich bzów. I na zielono, i zwisająco od lip. Kwitną, kwitną, rozpuszczają.

R, 60

Natura oglądana z bliska jest przyjazna, ale nocą ciągnie go na most, w ciemną przestrzeń:

Poszedłem w stronę Wisły. [...] Po taśmach odnóg wkręciłem się w dojsście do mostu, wylazłem na most. Na wisząco. Wisła wielka, ciemna, świeci w dole, drzewa na brzegu w wodzie. Nikogo i pachnie. Lśnienia od góry do dołu, a dalej zamglenia. Świecidła z końca nocy.

R, 61

---

<sup>2</sup> A. Legeżyńska: *Dom Mirona Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego*. Red. M. Głowiński, Z. Łapiński. Warszawa 1993, s. 76—77.

— zapisał nocą z 15 na 16 czerwca. Notatkę datowaną „środa rano, 18 czerwca” zaczyna zdanie: „Więc mam z okna nie dwa, a trzy błyski Wisły” (R, 64), a „świtkiem 20 czerwca” poeta zapisuje nocne błędzenia:

Okazało się, że jest ciemno i ciepło. I pusto. [...] Z mostu granatowe otchłanie Wisły. Z drzewami. Po lewej. Nad środkiem konstelacji światła. A to Trasa w skrócie, w górę, z wylotem pod Aleje Ujazdowskie; nad światłami latarni, tuneli wielopalącosiękowny dwudziestopiętrowiec „Riwiera”. Za Wisłą, a przed odnogą w dole piasek.

R, 67—68

Poeta bada teren, oswaja obcą przestrzeń, w której ważne miejsce zajmuje Wisła. Wroga, przyjazna czy obojętna, to się okaże w snach, fantazmatach, w literackim przetworzeniu motywów-rekwizytów (woda, piasek, most).

Nowa sytuacja okazuje się płodna artystycznie. Zmianie perspektywy towarzyszą nowe lęki, nowe tematy. Po wydaniu *Było i było* Białoszewski na kilkanaście lat milknie jako poeta (pisze prozę), teraz powraca do wierszy, ale są one inne, panoramiczne, wizjonerskie. Na Saskiej Kępie poeta wystąpi w nowej — dość nieoczekiwanej, gdy ma się w pamięci jego wcześniejszą twórczość — roli wieszczka, proroka, wizjonera<sup>3</sup>. Mimo że grozę tej „apokaliptyki” rozjaśnia groteskowy humor, to jednak „wyrocznie, wieszczownie w mrówkowcach” trzeba potraktować serio, jako wyraz reakcji na nowe przeżycie. Nowe miejsce to włożenie „kija w mrowisko” („To nowe mieszkanie to jak kij w podświadomość”), ruch wsteczny (w obszar pamięci), poruszenie podświadomości:

Sny mnie oblażyły  
z szantażami  
z zarzynaniem  
[...]  
Moje sny świadczą o mnie,  
phi.

<sup>3</sup> Zob., co na ten temat pisali: T. Stępień: „*To mieszkanie potrafi być natchnione*”. (O nowych wierszach Mirona Białoszewskiego). W: „Prace Historycznoliterackie”. T. 14: *Z poezji XX wieku. Szkice i interpretacje*. Red. I. Opacki. Katowice 1979; A. Legeżyńska: *Dom Mirona...*; R. Cudak: *Czytając Białoszewskiego*. Katowice 1998.

Białoszewski, który zazwyczaj dzielił mieszkanie z kimś (z matką, ciotką, ostatnie dwadzieścia lat z Leszkiem Solińskim<sup>4</sup>), zostaje sam, bez „niańki”, z koszmarami, które „obłążają” go jak robactwo. W wierszach „onirycznych” powracają motywy: pętli („zawiązuje się wkoło szyi...”), piachu (*Noga drętwieje*: „w piach usta i ani krzy”), cienia (*Światło i pół*). Na podstawie ich obecności można domniemywać, jakie to obrazy podsuwa podświadomość. To rozbitek i skazaniec, nękanym wspomnieniami, od których chciał się uwolnić (*Odczepić się* poprzedza pisany w 1970 roku *Sen*), to więzień blokowiska, wreszcie — wisielec (często, w rozmaitych konfiguracjach pojawiają się słowa „wiszę”, „wiszą”):

Gębą z dziewiątego w dół  
reszta w wieżowcu  
na dawnych czasach wiszę  
nad nowymi.

Konkretna pozycja ciała (które wisi nad przepaścią) staje się znakiem psychicznego rozdzielenia; „wisieć na czymś” (potoczne określenie przywiązania do czegoś) kojarzy się przede wszystkim z zagrożeniem, z pętlą powieszonoego. Praktyka językowa Białoszewskiego, czyli łączenie kategorii przestrzennych z temporalnymi, eksponuje psychofizyczny wymiar dwu różnych czasoprzestrzeni, z których każda zakłada mu swoją „pętlę”. Bohater tych wierszy jest przerażony „wyniesieniem” na „wieżę-latarnię”, będącą też mostem — miejscem zawieszenia pomiędzy dwoma różnymi czasami („było i było”) i socjosferami: Marszałkowską i Chamowem; pomiędzy ziemią i kosmosem; życiem i śmiercią.

Jak wiadomo, Białoszewski ufa zmysłom, istotna jest więc topografia terenu i centralna pozycja Wisły. Ufając zapisanym, literacko przetworzonym snom, postaram się zajrzeć w tę „podświadomość”, wydobyć motywy aluzyjnie przywołujące senne niepokoje. Zwłaszcza te, w których Wisła projektuje sny literackie, „umoczone” w koszmarach, jak wiersz *Przed wyskokiem*, w podtytule *Na melodię „Sur le pont d’Avignon”* nawiązujący do francuskiej dziecięcej wyliczanki (wykorzystanej w znanym wierszu K.K. Baczyńskiego):

tam na moście  
z Marszałkowskiej  
tam się tańczy  
jak się patrzy

<sup>4</sup> R. Cudak: *Czytając Białoszewskiego...*, s. 9.



niańczy, niańczy,  
 niańczy, niańczy  
 piękne widoki

niańczy, niańczy

Dosyć!  
 i w Wisłę chlup!

Skojarzenie z Baczyńskim uzasadnia wspólne, pokoleniowe doświadczenie wojny (bardzo odmiennie, wręcz antypodycznie przeżywane i wyrażone w tekstach obu poetów), a także, co wydaje się tu istotniejsze, „podświadomy” kompleks Kobiety (matki czy ciotki), tej, która „niańczy” (pieści, trzyma na uwięzi, zniewala). „Tam” — czyli dawniej, w okolicy Marszałkowskiej, oko „niańczy piękne widoki” (widoki-pejzaże, widoki na przyszłość), tu — czyli teraz, perspektywę zamyka kategoryczne „dosyć” i skok do Wisły. Jak interpretować ów gest odcięcia się, „od-czepienia” od strefy „nianiek”? *Przed wyskokiem* — wyskokiem z życia i z mostu (dokładnie usytuowanego: Marszałkowska, Trasa Łazienkowska) — to tekst zagadkowy. Wspomnienie? Antycypacja? Fantazmat? Uderza kontrast wynikający ze zderzenia „tanecznej” płynności powtórzeń (taniec oka, ruchomy krajobraz optyczny, „krajobraz jako oko”) z finalnym „chlup!”. Nagłe przejście od kontemplacji pejzażu do upadku w Wisłę to jeden ruch z „tańca” (życia) w nicość. Gest samobójczy, a zarazem powrót do łona Wody-Matki.

W czytaniu poezji Białoszewskiego bardzo pomaga znajomość poetyckiego laboratorium, jakim był jego teatr. W 1955 roku poeta napisał i zagrał *Wiwisekcję*, debiutancką sztukę teatralną (na dziesięć palców i „bylejaki” przedmioty: grzebień, solniczkę, kuchenną trzepaczkę), czyli groteskową rzecz o historii ludzkiego poznania. W dialogu Palców-doktorów autor jak niesforne, wrażliwe dziecko przedrzeźnia mowę kapłanów i proroków, „a z drugiej strony — w języku dziecka odnajduje swoją osobną furtkę do świata kultury i religii”<sup>5</sup>. Tutaj ustala się poetycki program „językowej wyobraźni” Białoszewskiego: pamięć kultury (stylizacja biblijna i liturgiczna) skrzyżowana z dziecięcą zabawą, powaga filozoficznych dialogów w dowcipnej, dziecięcej realizacji. Postawie mędrca (świadomego wielości języków i obrazów świata) stale towarzyszy (podświadoma?) ekspresja dziecięca (niesforna, naiwna, lękowa).

<sup>5</sup> J. Kopciński: *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirosława Białoszewskiego*. Warszawa 1997, s. 109.

Gdy uczestnicy obrzędu (didaskalia wskazują maryjne godzinki) śpiewają *Hymn palców* sławiący „Niewyczerpaną...”, „Nieugaszoną w prawdach istotę grzebieńską”, moją uwagę przyciąga symbolika akwatyczna. Woda pojawia się już w pierwszych przywołanych określeniach (pragnienie gasi się wodą), a w odgrywanej historii świętej symbolizuje Początek. Z wody

wyszło całe stworzenie, o czym zaświadcza pewien niezwykle średniowieczny hymn, śpiewany przez wiernych podczas czwartkowych niesporów, w którym praoccean, nazwany „żyzną wodą”, został zrównany z wodami płodowymi brzemiennej matki. Ona sama jest oceanem życia, o czym doskonale pamiętał autor godzinek do NMP. [...] Gdy ludzie zgrzeszyli, zesłał im potop, który był karą, ale też rodzajem oczyszczenia i powtórnych narodzin świata. W *Wiwisekcji* palcowi doktorowie, skarceni jak dzieci za swą zarozumiałość, kulą się w opiekuńczych objęciach wodnej matki.

Ale doktorowie mówią także o jeszcze innym oku, oku ludzkim, które nie nasycy się widzeniem wszystkich rzeczy trudnych [...]. Ostateczna konkluzja *Palców* odsyła nas do słynnych wersetów ze wstępu do księgi *Eklezjastesa*:

„[...] Wszystkie rzeki płyną do morza, a morze nie wylewa; do miejsca, z którego wyszły rzeki, wracają się, aby znowu płynąć. [...] Nie nasycy się oko widzeniem ani się ucho napełnia słyszeniem. Cóż to jest, co było”.

Wszystko, „co dzieje się pod słońcem” — przekonuje *Eklezjasta* — jest dla ludzi niezrozumiałe. Mimo to podejmują oni ciężar poznania ukrytego porządku rzeczy [...] <sup>6</sup>.

Parodystyczny żywioł tej sztuki zostaje skierowany przeciw władcemu Ojcu (ruch symbolizacji nie pozwala zanurzyć się w konkretnie doświadczaną rzeczywistość), w obronie Matki, której atrybutem jest tutaj trzepaczka do piany.

Tęskniąc za opiekuńczą mamą i romansując z zalotną i „świętą” rzeczywistością, która kusi jednością słowa, rzeczy i uczucia, z kobiecy uczyni Białoszewski najważniejszą bohaterkę swoich dramatów. To od niej uczyć się będzie intuicji, łagodności, empatii, szacunku dla drobiazków, wreszcie — zgody na dany świat <sup>7</sup>.

W kontekście debiutanckiej, laboratoryjnej sztuki na temat poszukiwania Sensu „macierzyńska” akwatyka Białoszewskiego po-

<sup>6</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 113.

zwala konkretyzować Wisłę w kilku jednoczesnych porządkach: topograficznym, psychologicznym i metafizycznym.

Wydaje się, że przeszłość (wspomnieniowa czy oniryczna) w jakiś sposób wiąże się z mostem: „Już się nie wrócę, / już jestem na moście” — mówi Nanka, ukochana ciotka Mirona, bohaterka onirycznego zapewne wiersza-„zapisku”: „Na górze szpary, / Nanka szła na Kercelak, / zakładała chustkę, / opowiadała”. Na piosenkowy rodowód tej kwestii (*Poszła Karolinka do Gogolina*, śpiewa ją „Mazowsze”), wskazuje późniejszy wiersz *A jak wrócę* („dam krok / i już na pomoście / latać, tańczyć / będą mnie wołali / w goście...”) z wyraźną aluzją do rymu (goście — moście), jednakże Białoszewski wykorzystuje różne sensory potoczne (wrócić do siebie, wrócić do życia), tworzy też nowe, zagadkowe:

— już się nie wrócę  
z wrócenia!  
wszystko się zmienia

Jak rozumieć ów negatyw powrotu? I dokąd się tutaj wraca? Do nowego mieszkania (drogą przez most na Wisłę), czy może dalej, przez Wisłę-Styks?

Most, będący — jak zawsze w poezji Białoszewskiego — w swej funkcji podstawowej konkretnym rekwizytem świata realnego, mostem przejścia z Warszawy lewobrzeżnej do prawobrzeżnej, jest także znakiem zawieszenia pomiędzy światami: pomiędzy tym swojskim, z którego się bezpowrotnie odchodzi, a tym nieznanym, do którego się zdąża. Właśnie nieznanym, obcym, ciemnym, odbieranym przez podświadomość jako „ciemny żywioł”, który tradycyjnie obrazuje rzeka. Pozycję „na moście” — w znaczeniu dosłownym i metaforycznym — jednako motywują: chore serce i przeprowadzka. Do lęków, które rodzi Chamowo, dochodzi strach przed śmiercią<sup>8</sup>, lęk człowieka zniewolonego przez ciało (przymus biologiczny):

A może wrócę się z mostu  
a może będę musiał

<sup>8</sup> „Wejście w nowy świat okazuje się dla niego — istotnie — przekroczeniem stanu „wypisania się”. Powstają wówczas wypowiedzi rozmaite. Wiele z nich skupia się na doświadczaniu śmierci. Tworzą one wyraźnie wyodrębniającą się sekwencję tekstów, którą można by nazwać pamiętnikiem z półgrobu”. Zob. S. Rosiek: *Pamiętnik z półgrobu*. W: *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 140.

słuchać  
coraz głośniej  
ser-ce  
ser-ce

*Wisła* — skrótowa relacja ze snu, ciemnego, proroczego — wiele zawdzięcza praktykom teatralnym. Skrótowa wypowiedź zaczyna się od prostej, dziecinie naiwnej charakterystyki „bohaterki” (jest nią tytułowa *Wisła*), by przez zagadkowy dialog (Ja słucha, „ona” mówi) w drugiej części wiersza rozwinąć się w wizję powodzi-potopu. Za sprawą dowcipnej personifikacji („na obcasach”) *Wisła* przeobraża się w tajemniczą kobiecą postać wypowiadającą słowa: „ta ciemna... to ja”. Spotkanie człowieka z *Wisłą* — przez okno, we śnie, w wyobraźni, w tekstowej przestrzeni metamorfoz — angażuje wyobraźnię sceniczną.

Pleonastyczna charakterystyka rzeki (długa, mokra — to cechy oczywiste) ujawnia wyobraźnię dziecięcą, a także „dzieckiem podszytą” grę z tytułem. Nazwa własna odsyła do konkretnego, do rzeki zajmującej istotne miejsce w nowo zamieszkałej przestrzeni, a zarazem anihiluje kontekst geograficzno-kulturowy. Nie chodzi bowiem o symbol polskości i patriotyczne sensy, których jest nośnikiem, ale właśnie o akwen, postrzegany zmysłami jako długi i mokry.

Dalej lektura się komplikuje, już drugi wers wymaga od odbiorcy ruchu wyobraźni. Co może „wisić”, „iść”? Wisi most, wisielec, nieszczęście, katastrofa... coś wisi niedobrego, ciemnego, tu: „wisi” — nad kimś (jak nieszczęście) właśnie *Wisła*. Odbiorca musi sobie zrekonstruować te — ledwo sygnalizowane hasłowo — obrazy snu. Idzie woda, idzie wysoka fala (tak się mówi), idzie *Wisła*. Rzeka długa i mokra rośnie, nabiera wysokości, unosi się, wylewa z brzegów, grozi potopem.

Białoszewski był dobrym aktorem, znakomicie grał głosem (intonacją), jego teksty żyją mową i w mowie. W lekturze na głos, za sprawą intonacji i tempa (które wyznacza segmentacja tekstu na krótkie wersy) słychać, jak *Wisła* się unosi, wylewa, rozlewa. Żeński żywioł instrumentuje powtarzalność samogłoski „a” („długa”, „mokra”, „a jak”, „wysoka”, „uniesiona”, „na obcasach”, „ta ciemna”, „to ja”, „to ona”). Osobliwy „stenogram” powodzi „rozlewa” się szeroką jasną samogłoską, a dowcipne skojarzenie uniesionej wody z postacią na obcasach rozjaśnia jej ciemną kwestię: „ta ciemna... to ja”. W lekturze naiwnej byłby to głos „ciemnego żywiołu” wody, który jednak prowadzi w rejony materialnej wyobraźni poety, w niejawną, nieświadomą strefę snu. Poeta lingwista słowem oswaja

ciemny sen, zderza „jasne” z „ciemnym”, eksponuje ambiwalencję żywiołu. Z tej gry wyłania się ONA — zagadkowa, mokra, ciemna: Woda — Śmierć — Sen — Kobieta, niejawna, lękowa częśćka Ja? Emocjonalna, żeńska, niekontrolowana część świadomości, utożsamiana z aktywnością „idącej wody”.

Dwudzielny układ stroficzny wskazuje prywatny, lękowy, motywowany snem kierunek „wieszczania”: w części pierwszej — ze snu wyłania się ciemna postać, w części drugiej — poeta-wizjoner wchodzi w rolę proroka. I znów nie wszystko tu jasne, bo jak rozumieć słowa:

A to na czym ona,  
to nad nią

Absolutyzując psychologiczny wymiar wizji — zwłaszcza gdy pamiętamy sztukę *Lepy*, gdzie w przestrzeni odwróconej (pokój do góry podłogą) uśpiony Dziadek zwisa z podłogi — można ów paradoksalny negatyw interpretować jako znak „środką bytu”. „Sam środek, czyli [...] »gniazdo odwrotności«, »styk ziemi z nieskończonością«, punkt przecięcia się dwóch osi, które symbolicznie wyznaczają kierunki ludzkiego życia”<sup>9</sup>. Albo prościej, jako wytrącenie z porządku, odwrócenie świata do góry nogami, do góry dnem.

Przyjmując założenie, że nasz prorok ma kłopoty z artykulacją („jak by się tu wyjęzyczyć”), można przyjąć dwie interpretacje. Ponieważ podmiot wierszy Białoszewskiego zazwyczaj skupia się na tym, co widzi, jego pojęcie o przedmiocie (oparte na danych spostrzeżeniowych) lokuje Wisłę topograficznie, **na ziemi, na obszarze** zakreślonym linią horyzontu. Szalejący żywioł znosi wytyczone korytem granice wody i ziemi; to, po czym płynie woda, odrywa się od podłoża, porwane wirem unosi się na wodzie, z nią i nad nią. Ku takiej konkretyzacji prowadzą neologizmy: „krzakomosty” i „miastowłasy”. Poetyckie zrosty kojarzą elementy dwu porządków: urbanistycznego i naturalnego. Miasto-Topielec płynie górą, unosi się nad wodą. Tu wizja apokaliptyczna. W innym wierszu z nazwy własnej „Siekierki” (*Siekierki*) wywodzi Białoszewski „szekspirowską” krwawą groteskę:

ele — wizja  
śpiczaste głosy  
krzaki, czaty

<sup>9</sup> J. Kopciński: *Gramatyka i mistyka...*, s. 154.

Makbet  
jedzie  
zarąbanie! i komin na głowę,  
Teofelia płynie

Wszędzie nad Wisłą „wisi” nieszczęście, grozi katastrofa, śmierć, „ciemny żywioł” zbrodni, ONA. W *Wiśle* oszczędna Apokalipsa według Białoszewskiego w zasadzie sprowadza się do czterech wersów:

krzakomosty  
miastowłosy  
i plunięcia na losy,  
i ach, piach.

Teksty Białoszewskiego — od pierwszej sztuki po wiersze ostatnie — to rebusy, szarady, wymagające od odbiorcy precyzyjnej analizy wszystkich „cegiełek” konstrukcji. Ponieważ topielica „Teofelia” nie dość wyjaśnia „miastowłosy”, warto raz jeszcze przywołać znakomitą interpretację *Wiwiseksji*:

Białoszewski porównuje „niezliczone rzesze ludzi” do włosów na głowie nie tylko dlatego, że doktorowie modlą się do grzebienia. Także dlatego, że włosy zawsze odrastają, dzięki czemu stały się w *Biblii* symbolem życia, mocy, mnogości, a w tradycji chrześcijańskiej — także ludzkich rzesz<sup>10</sup>.

W analizowanym wierszu dramatyzm zagłady świata „wygrywa” Białoszewski „muzycznie”; ostry szereg (mosty, włosy, losy) układa się w lamentację, urwaną nagłym spadkiem rymującym krótkie westchnienie z synonimem grobu. Wieńcząca tę wizję formuła kresu: „i ach, piach”, to genialna, jarmarczno-gnomiczna, jakby rodem z Baki<sup>11</sup>, refleksją wanitatywna. Wizję starotestamentowego potopu rozjaśnia chrześcijańska *Pieśń poranna*. O świecie ciemną wizję rozprasza światło:

Kiedy ranne wstają zorze,  
o Boże.  
Wstają.  
Niech te wody uciekają.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>11</sup> Zob. A. Czyż, A. Nawarecki: *Wstęp*. W: J. Baka: *Poezje*. Warszawa 1986, s. 8, 18.

Po nocy następuje dzień, znikają upiory, świat wraca do ładu, więc i słowo proroka wraca do równowagi. Ostatni fragment utrzymany jest w innej poetyce (wyraźna stylizacja), odmiennej tonacji. Jak starotestamentowy prorok, poeta rozkazuje wodom, by odeszły. Oszczędne słowo modlitwy-palimpsestu pobrzmiewa tu *Biblią* i Karpińskim (z tymi książkami się nie rozstawał). Znamienne są jednak ich aktualizujące, dialogowe użycia. „Wstają zorze” z *Modlitwy porannej* Karpińskiego rymuje się tu ze „wstają” ludzie, na hymn pochwalny poeta odpowiada cichym „o Boże”. Wisła rozlewa się w biblijny pop-top, modlitwa kurczy się do westchnienia. Ale ostatnie słowo naku brzmi jak zaklęcie proroka solidaryzującego się z mieszkańcami ziemi, której zagraża chaos, ciemność, zagłada. I tę ostatnią kwestię wypowiada on z patosem przysługującym „wyniesionemu”.

Czytając ten wiersz, zauważa się kierunek przeobrażeń podmiotu, który stopniowo — w akcie kontemplacji — dorasta do roli kapłana. „Zorze ranne” (w znaczeniu: poranne i poranione) zapowiadają powrót do ładu. „Wszystko, co dzieje się pod słońcem, jest dla ludzi niezrozumiałe” (Eklezjasta), a wiedzę o Bycie czerpią z „widoków” i „widzeń”. Noc wyzwala ciemne żywioły, rodzi koszmary i **upadki**, lecz wraz z powrotem słońca ludzie **wstają**, podnoszą się z ciemności ku światłu.

Wisła — ciemny fragment świata widzialnego — angażuje wyobraźnię prorocką. Jarmarczno-metafizyczną *Wiwisekcję* grały tylko palce (aktor kuczał), w drewnianej skrzynce, w miniaturowym teatrze pod seledynowym niebem, natomiast wizję *Wisły* ukształtowało „widzenie” panoramiczne (pozycja proroka wyniesionego **ponad**: z okna, z mostu), z nieodłącznym rekwizytem terenu: wodą. W wierszach pisanych na Saskiej Kępie żeński żywioł nie wydaje się przyjazny. Bohater „dramatu” **wisi nad przepaścią**, motyw wody łączy sen z jawą, pejzaż zewnętrzny z pejzażem wewnętrznym, a symbolika biblijna („Duch Boży unosił się nad wodami”) przenosi doznania somatyczne w wymiar metafizyki:

Ruch przepaści  
wzdłuż snu.  
Ostatnio duch mój lata  
nad mostami  
nad wodami z odnogami  
[...]  
złapanie tchu  
[...]  
uuu-  
dało się.

„Ruch przepaści” (upadek, śmierć) obrazuje ciemne, podświadome lęki osaczonego Wodą. Sen niczego nie rozjaśnia, każde „złapanie tchu” (ducha-oddechu) powtarza mityczny Początek, a poznanie — momentalne, fragmentaryczne — jest tożsame z widzeniem. Bliskość Wisły (konkretnej, stale poddawanej symbolizacji) wciąga Białoszewskiego w ciemne Wody „wzdłuż snu” i trudno powiedzieć, która z tych rzeczywistości (sen czy jawa) jest dla niego ważniejsza. Wiele pisano o roli „stróża rzeczywistości” zewnętrznej, mniej uwagi poświęcono snom, strzegącym rzeczywistości „głębinowej”<sup>12</sup>.

Z wody Wisły — może w odbiciu — wyłania się ciemna postać sobowtóra (to ja — to ona), natomiast „ciemny” fragment: „[...] a to na czym ona / to nad nią”, musi pozostać niejasny. Wiślana „apokaliptyka” proroka Mirona ma genezę co najmniej dwojaką: w cywilizacyjnym „śmietniku” Chamowa, ale też w „wodzie snu” — w tym, co prywatne, dziecinne, skrywane, pozostające w ukryciu. Przed poczuciem tożsamości z wodą (chaosem) ratuje wybór roli proroka. Białoszewski ponawia reżysersko-aktorski gest *Wiwisekcji*, z tą różnicą, że tam występował przeciw Ojcu, przedrzeźniając mowę proroków, chronił się w Kobiece, tutaj — lęka się Matki, „nianki”, wody. Witając światło hymnem Karpińskiego — woła Ojca.

---

<sup>12</sup> Zob. np. S. Barańczak: *Rzeczywistość Białoszewskiego*. W: *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 8—22.





Joanna Grądziel-Wójcik

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Brzegi i mosty Wisławy Szymborskiej (Od wodnej kartografii do antropologii akwaticznej)

W napisanym świecie autorki *Wody* wszelkie akweny i nurty wydają się dobrze już rozpoznane, a kapitanowie żeglugi po meandrach tej poezji należą do najbardziej zaufanych i doświadczonych. Założmy jednak, że interpretacyjne znaki nawigacyjne bywają zawodne, a przetarte szlaki prowadzą w z góry wiadome miejsca, grożąc oczywistością rozstrzygnięć, co z kolei musi rodzić pytanie, po co (nam) właściwie ta poezja. I jak o niej opowiadać, by nie utonąć w banałach i nie znużyć czytelnika? Może więc trzeba zanurzyć się w jej podwodnych „prądach znaczeniowych”, rozpoznać miejsca grząskie oraz wyspy sensów, niebezpieczne wiry i mielizny, poddać się przyptywom i odpływowom rozumienia, słowem — „uczynić doświadczenie *chybotliwej łodzi* stanem osobniczego nastrojenia”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Jak czytamy w eseju Mariusza Jochemczyka: „Jeśli bowiem zawarte w 289. aforyzmie *Wiedzy radosnej* Friedricha Nietzschego ponaglenie, skierowane do gnuśnych i „ryczałtowych” filozofów („*Na łodzie!*”), potraktować także jako polecenie egzystencjalne, jako swoisty nakaz poszukiwania nowych dróg myślenia i wytyczania kolejnych etycznych zadań, to kryje się w nim także postulat nowej, aktywnej, ekstatycznej postawy życiowej [...]. Praktykować bowiem ekstatyczny *modus* życia, zadomowionego w ciele, beztroskiego — to uczynić doświadczenie „chybotliwej łodzi” stanem osobniczego nastrojenia”. Por. M. Jochemczyk: *Super flumina Silesiae Superioris* (w niniejszym tomie).

## 1.

Trudno mówić o akwaticznej wyobraźni Szymborskiej w takich kategoriach, w jakich określa się poezję Krzysztofa Kamila Baczyńskiego czy Czesława Miłosza, ale z pewnością wodna metafora, budowana najczęściej na potocznych frazeologizmach, kształtuje w tej poezji naturalne, choć dyskretnie szkicowane środowisko bycia podmiotu i jego bohaterów. Powracają w nim wielokrotnie w planie świata przedstawionego: oceany, morza, rzeki, potoki, jeziora, brzegi, wyspy, nawet kałuże i krople wody, mowa o burzach, deszczu i wilgoci, i co ważne — nie ma źródeł. Poszczególne istnienie w poetyckiej przestrzeni postrzegane jest jako podróż, wędrówka, labirynt czy wycieczka (każde z tych określeń niesie inne konotacje), tzn. ruch, który związany jest często z przekraczaniem jakiejś wody, a chybotliwa łódź właśnie powraca jako ulubiony środek transportu. W *Urodzonym* pojawia się „Łódka, w której przed laty / przyplłynął do brzegu” ów „Przybysz z głębin ciała. / Wędrowiec do omegi” (SP, 128)<sup>2</sup>, a w *Ludziach na moście* na obrazie Hiroshige Utagawy „widać czółno mozolnie płynące pod prąd” (LnM, 285). Wielka woda w tej poezji z reguły rozprzestrzenia się chaotycznie, jest nieprzebrana, niesie zagrożenie, to wciągająca topiel, potop, burza czy labiryntowe meandry (*Labirynt*, D, 392). W wierszu o biblijno-katastroficznym tytule *Do arki*, w którym „zaczyna padać długotrwały deszcz”, „Rzeki wzbierają i wychodzą z brzegów” (LnM, 279), w *Wodzie* zaś pojawia się znaczące określenie: „Cokolwiek kiedykolwiek gdziekolwiek się działo, / spisane jest na wodzie babel” (S, 103). *Chwila* z kolei opisuje moment zawieszenia czasu i towarzyszące mu złudzenie, że „Jakby tylko gdzie indziej burzyły się morza / i rozrywały brzegi horyzontów”:

Jest dziewiąta trzydzieści czasu lokalnego.  
Wszystko na swoim miejscu i w układowej zgodzie.  
W dolince potok mały jako potok mały.

C, 329

<sup>2</sup> Teksty Szymborskiej cytuję za wydaniem: W. Szymborska: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Wydanie nowe, uzupełnione. Kraków 2010 (tomiki: *Wołanie do Yeti* — WdY, *Sól* — S, *Sto pociech* — SP, *Wszelki wypadek* — WW, *Wielka liczba* — WL, *Ludzie na moście* — LnM, *Koniec i początek* — KiP, *Chwila* — C, *Dwukropek* — D); Eadem: *Tutaj*. Kraków 2009 (T); Eadem: *Wystarczy*. Kraków 2011 (W). W nawiasie podaję skrót odsyłający do tomiku oraz numer strony.

„Wzburzone wody” niepozwalające ustalić się harmonijnemu Bytowi Idealnemu występują w wierszu *Platon, czyli dlaczego* (C, 339), a bohaterce innego tekstu zagrozić są w stanie nawet kałuże, „zwłaszcza te świeże, po deszczu. / Któraś z nich przecież mogła nie mieć dna” (*Kałuża*, C, 344). W późnej *Mapie* tylko na papierze „morza, oceany to przyjazny błękit / przy rozdieranym brzegach” i właśnie dlatego podmiot przyznaje: „Lubię mapy, bo kłamią”(W, 21—22), z kolei prognoza pogody po śmierci mówiącej w wierszu osoby jest jednoznacznie burzliwa i mokra: nadciągają deszczowe chmury, widoczność jest słaba, szosy śliskie, a burze i opady — nieuchronne (*Nazajutrz bez nas*, D, 371).

Oprócz ogarniającego wodne przestrzenie spojrzenia z lotu ptaka pojawia się u Szymborskiej charakterystyczne dla niej kadrowanie szczegółu: po drugiej stronie poetyckiej lunety w miejscu oceanu widzimy kroplę wody, ulubioną — obok ziarenka piasku — bohaterkę tej poezji. W *Rozmowie z kamieniem* równie dobrze mogłaby uczestniczyć właśnie ona: podmiot wiersza bowiem chciałby „zwieźć liść i kroplę wody”, a kamień odsyła pytającą: „[...] zwróć się do liścia, powie to, co ja. / Do kropli wody, powie to, co liść” (S, 109—111). Także w *Elegii podróźnej* powracają:

Nieprzebrane, nieobjęte,  
a poszczególne aż do włókna,  
ziarenka piasku, kropli wody  
— krajobrazy.

S, 75

Tę metodę obracania lunety, czyli przechodzenia od makrokosmosu do mikrokosmosu, doskonale pokazuje wielokrotnie interpretowana już *Woda*, gdzie linearny czas koncentruje się, niczym w punkcie, właśnie na pojedynczej kropli, w której przegląda się jednocześnie całe istnienie i pamięć natury<sup>3</sup>. Woda stanowi tu żywioł, łączący w sobie sprzeczności i różnorodność, budujący jedność przeciwieństw — według Doroty Wojdy, funkcjonuje jako *coincidentia oppositorum*, „jednia poszczególności”: woda/czas płynie, ale jej/jego istota pozostaje niezmienna<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Zob. np. W. Ligęza: *Świat w stanie korekty*. Kraków 2001, s. 347—348; W.P. Szymański: *Wisława Szymborska „Woda”*. W: Idem: *Outsiderzy i słowiarze. Eseje. Szkice. Interpretacje*. Wrocław 1973, s. 332—335.

<sup>4</sup> D. Wojda: „*Spisane na wodzie babel*”. *Przemilczenie a strategie retoryczne Wisławy Szymborskiej*. W: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*. Red. S. Balbus, D. Wojda. Kraków 1996, s. 204.

Szyborska konsekwentnie wyławia z tradycyjnej symboliki wody znaczenia związane z życiem i ze śmiercią, z niestałością i ze zmiennością, uruchamiając mitologicznie i biblijnie zakorzenione skojarzenia z pierwotnym stanem chaosu i nieodróżnicowania. Ważne jest również to, o czym przy tej okazji Szyborska nie mówi i z jakiego miejsca nie patrzy: woda w jej wierszach nie oczyszcza, nie uzdrawia, nie przynosi objawienia czy przemiany, nie zachęca do przegłądania się w studni ani do sięgania do źródła. Zarówno ocean, jak i kropla wody to w tej poezji minimalizujący metafizyczną perspektywę synonim nieuporządkowania i przeciwieństwo kosmosu, masa zawierająca wiele możliwości, wciąż pozostająca w ruchu, ożywiająca i groźna zarazem. Woda w kulturze ma status podstawy wszechrzeczy, w postaci rzeki życia albo morza opływającego ziemię, stanowi materię pierwotną i warunek istnienia, wszystko bowiem, co żywe, potrzebuje wilgoci, martwe zaś wysycha<sup>5</sup>. Woda nie tyle jest tu niezbędna do życia, ile jest samym życiem, jego żywiołem.

Dlatego pewnie Szyborska lubi deszcz, a w jej wierszach często pada — bycie wilgotnym, mokrym, splukanym wodą to bowiem namacalny dowód istnienia: „Jadłam chleb, piłam wodę, / wiatr mnie owiał, deszcz mnie zmoczył” — mówi bohaterka *Snu nocy letniej* (WdY, 55). Woda w postaci opływającego deszczu uaktywnia przede wszystkim doznania dotykowe, sygnalizując bliski, niemal intymny kontakt ze światem, dosłowne zanurzenie w życiu: „Jakie to lekkie w kropli deszczu. / Jak delikatnie dotyka mnie świat” (*Woda*, S, 103). W *Elegii podróżnej* to właśnie deszcz pozwala wydobyć realność przywoływanego w pamięci miasta: „Z miasta Samokov tylko deszcz / i nic prócz deszczu” (S, 74), gdy tymczasem nieistniejący bohaterowie *Atlantydy* (WdY, 56) są „Nie zawarci w kamieniu ani w kropli deszczu” — bycie bowiem „po tamtej stronie” życia oznacza brak wody, a ziemskiej „kropli rosy” przeciwstawione są „głębokie tam susze!” (\*\*Nicość przenicowała się także i dla mnie..., WW, 199). Także w *Nazajutrz bez nas* nieistnieniu po śmierci podmiotu odebrany zostaje życiodajny deszcz, dla żywych bowiem tylko „mogą wystąpić burze” (D, 371), w *Negatywie* zaś, gdzie następuje odwrócenie rzeczywistości żywych (przetwarzające koncept z *Nicości...*), niebo na zdjęciu jest zachmurzone, a „duch” próbuje „wywoływać żywych”, by powrócić do „życia, / czyli burzy przed ciszą” (C, 334)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Por. W. Kopaliński: *Woda*. W: Idem: *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. 475—479.

<sup>6</sup> Podobne skojarzenie deszczu, dotyku i istnienia pojawia się w wierszu Zbigniewa Herberta *Deszcz*, gdzie zabity brat powraca z zaświatów pod postacią deszczu, kontaktując się z żywymi przez dotyk kropli: „[...] opowiada / niestworzone histo-

Nicość, próżnia i niebyt — szare eminencje tej poezji, jej cisi bohaterowie — konotują bowiem z reguły brak wody i pozbawiają zdolności zmysłowego odczuwania. A przecież wystarczy sama wilgoć, przesiąknięte wodą powietrze, by „wygłowić się z pustki”: „Na ścianach nic / i tylko wilgoć spływa. / Ciemno i zimno tu” — czytamy w *Jaskini*, gdzie właśnie wilgoć stanowi dowód, że jednak stamtąd wyszliśmy, że ta pustka i cisza jest po:

Nic — ale po nas,  
którzyśmy tu byli  
i serca swoje jedli,  
i krew swoją pili.

SP, 155

Wystarczy wilgoć, by związać się z życiem: w *Monologu dla Kassandra* bohaterka, która głos ma „twardy” i spogląda na ludzi z gwiazd, kocha ich z wysoka — „Sponad życia”, „Z przyszłości. Gdzie zawsze jest pusto / i skąd cóż łatwiejszego jak zobaczyć śmierć”. Natomiast „przesądzeni” ludzie „Żyli w życiu” i wbrew prawom przemijania „była w nich jakaś wilgotna nadzieja” (SP, 132—133). Sugestywny obraz przynosi *Eksperyment*, w którym odcięta głowa psa zawieszona zostaje jakby pomiędzy dwoma brzegami, życiem a śmiercią: „Wilgotnym nosem umiała rozróżnić / zapach słoniny od bezwonnego niebytu / i oblizując się z wyraźnym smakiem / toczyła ślinę na cześć fizjologii” (WL, 213). Gdyby pójść dalej tym anatomicznym tropem, to można by przywołać pojawiający się w niektórych tekstach zapis uwewnętrznionej życiodajnej wilgoci: człowiek „Jest — ale tylko tyle, ile w brzuchu matki / za siedmioma skórąmi, w obronnej ciemności” (*Powroty*, WW, 177), w *Przylocie* mowa o „dorzeczu serca” (SP, 146), w *Cebuli* zaś pojawia się skomplikowany obraz ludzkich wnętrzości: „W nas — tłuszcze, nerwy, żyły, / śluzu i sekretności. / I jest nam odmówiony / idiotyzm doskonałości” (WW, 230). Ani przyszłość, ani doskonałość nie zapowiadają się zatem obiecująco — po życiu czeka nas pustka, cisza, susza i rezygnacja ze zmysłowości.

Nieludzka wieczność zatem („idiotyzm doskonałości”), zarówno w wymiarze początku, jak i końca, jawi się w wierszach Szymborskiej najczęściej na tle „deszczowego” i „burzowego” życia, stając tym samym kolejnym „negatywnym”<sup>7</sup>, alternatywny świat tej poe-

rie / dotykając twarzy / ślepymi palcami płaczu”. Zob. Z. Herbert: *Hermes, pies i gwiazda*. Wrocław 1997, s. 53.

<sup>7</sup> O „poetyce negatywnej” Szymborskiej pisał Artur Sandauer: *Pogodziona z historią*. W: *Radość czytania...*, s. 60.

zji, niemogący przejrzeć się w kropli wody. Jeśli natomiast spojrzeć na wypełnienie tej opowieści, na ziemską historię ludzkości, jaką zapisują wiersze Szymborskiej, to zaczyna się ona — jak w cytowanym już wierszu — w wilgotnej jaskini, by toczyć się dalej zawsze nad wodami. Ludy pierwotne wybierały na miejsce osiedlenia tereny nad morzem lub rzeką, a przemieszczając się, zatrzymywały się nad wodnymi zbiornikami, i tak jest również w tej poezji, której bohater opisywany zwłaszcza z perspektywy długiego trwania (przemijania) umiejscowiony zostaje właśnie na brzegu rzeki, jeziora lub oceanu. Szymborska chętnie spogląda głęboko wstecz, w przeszłość *homo sapiens*, tropiąc jego istnienie na gruzach „kambrów” i „sylurów” (*Może być bez tytułu*, KiP): w hipotetycznej *Wersji wydarzeń* początków ludzkości pierwsi ryzykanci osiedlający się na ziemi ogień „Rozpalali [...] właśnie / na stromym brzegu rzeczywistej rzeki” (KiP, 323); jeśli spojrzeć na *Krótkie życie naszych przodków*, z których „niewielu dożywało lat trzydziestu”, to rozgrywało się ono „wzdłuż połyskliwej rzeki, / co z ciemności wypływa i w ciemności znika” (LnM, 260). Również w filozoficznie inspirowanym i polemicznym wierszu *W rzece Heraklita* poddany nieuchronnemu przemijaniu biegu ludzkiego życia zobrazowany został za pomocą wodnych metafor (ryba, morze, ławica, pływanie, rzeka czy łuska — S, 105). W *Może być bez tytułu* mówiące „ja” także sięga pamięcią (czy wyobraźnią) wstecz, opowiadając o tym, jak „Doszło do tego, że siedzę pod drzewem, / na brzegu rzeki, / w słoneczny poranek”, i zadając sobie pytania o początek, czasy, kiedy świat „zagarniały [...] wędrówki ludów”:

A jednak siedzę nad rzeką, to fakt.  
 A skoro tutaj jestem,  
 musiałam skądś przyjść. [...]  
 Zawily jest i gęsty haft okoliczności. [...]  
 Deseń fali, przez którą przewleka się patyk.

KiP, 291—292

Warto zatrzymać się na brzegach, które w tych antropologiczno-akwaticznych opowieściach Szymborskiej są wyraziście podkreślone. Wskazują na rozróżnienie i niepodobieństwo, pewną obcość czy odległość, a jednocześnie stymulują dążenie człowieka do ich połączenia, zażegnania przepaści czy pokonania wodnej przestrzeni. Z „przybrzeżnych” wierszy przebija z reguły dyskretna, acz konsekwentna metaforyka „końca i początku”, zabarwiona eschatologicznie czy tanatologicznie. „Urodzony” z wiersza pod takim tytułem, który przedostał się „na świat, / na niewieczność”, nazwany zostaje

„Przybyszem z głębin ciała”, „Wędrowcem do omegi”, który łódką „przed laty / przepłynął do brzegu” (SP, 128—129). W innym wierszu, który przenosi nas nad Styks, mowa jest o „bezkolizyjnym przewozie dusz” i „łodziach rezerwowych”, a podmiot obiecuje nam: „Na drugi brzeg przejedziesz gratis”; lepiej jednak na drugi brzeg się nie przeprować, by „kapsułka Lety” nie wprowadziła nas w mitologiczny „matrix”: „Duszycko, tylko wąpiąc w zaświaty / szersze masz perspektywę” (*Nad Styksem*, WL, 236—237). Także w *Rachunku elegijnym* powraca ów drugi brzeg, tutaj poddany szczególnej refleksji: ilu „przestąpiło ten próg”, „przebiegło przez ten most”, „znalazło się na drugim brzegu / (jeśli znalazło się / a drugi brzeg istnieje) — ” (KiP, 302). Osobista wersja nadbrzeżnego krajobrazu, na który podmiot spogląda po śmierci bliskiej osoby, pojawia się w *Pożegnaniu widoku*: „[...] tak jakbyś żył jeszcze — / brzeg pewnego jeziora / pozostał piękny jak był”, „Nie mam urazy / do widoku o widok / na olśnioną słońcem zatokę”. Wersja to swoiście zdekonstruowana, bo „osoba żyjąca” (*Urodziny*, WW, 186) nie chce pozostać sama na brzegu i nie godzi się na „przywilej obecności” (KiP, 306). Również *Autonomia*, w której mowa o śmierci, po raz kolejny dobitnie tematyzuje symbolikę brzegu:

W połowie ciała strzykwy roztwiera się przepaść  
o dwóch natychmiast obcych sobie brzegach.  
Na jednym brzegu śmierć, na drugim życie.  
Tu rozpacz, tam otucha. [...]  
Przepaść nas nie przecina.  
Przepaść nas otacza.

WW, 191—192

Wodna przepaść otacza również wyspy, których nieliczną, ale znaczącą obecność na wodnej mapie tej poezji trzeba podkreślić. Wyspy te wcale nie są szczęśliwe, wręcz przeciwnie — z reguły pozostają wyludnione i są traktowane antyutopijnie<sup>8</sup>. W *Przypowieści* to osamotniony wśród innych człowiek stanowi bezludną „wyspę Tu”, wołając: „Stoję na brzegu i czekam pomocy” (S, 82). Wyidealizowane wyspiarskie życie mieszkańców *Atlantydy*, którzy są „Nie wyjęci z powietrza, / z ognia, z wody, z ziemi”, wydaje się co najmniej problematyczne:

<sup>8</sup> Po wielkim potopie w wierszu *Do arki* „Ustanie deszcz, / opadną fale, / na przejaśnionym niebie” i wyłonią się co prawda „wyspy szczęśliwe” (LnM, 280), ale to tylko życzeniowa wersja innych, opuszczonych i martwych wysp, „żałosnego cmentarza / wiecznych odpoczywań”, jakie pojawia się np. w *Otwornicach* (T, 20).



Istnieli albo nie istnieli.  
 Na wyspie albo nie na wyspie.  
 Ocean albo nie ocean  
 połączył ich albo nie.

WdY, 56

*Utopia* zaś to ironicznie potraktowana „Wyspa, na której wszystko się wyjaśnia”, gdzie znaleźć można „jezioro Głębokiego Przekonania”, z którego „dna odrywa się prawda i lekko na wierzch wypływa”:

Mimo powabów wyspa jest bezludna,  
 a widoczne po brzegach drobne ślady stóp  
 bez wyjątku zwrócone są w kierunku morza.  
 Jak gdyby tylko odchodzono stąd  
 i bezpowrotnie zanurzano się w topieli.

W życiu nie do pojęcia.

WL, 238—239

Z przepaścią, która nas otacza, tym razem konkuruje topiel, czyli głębia, otchłań, niebezpieczne, głębokie miejsce w rzece lub jeziorze, grząski teren, ale też wzburzone, pieniające się wody w takim miejscu. Od tak rozumianej topieli blisko już do określenia „babel” pochodzącego z cytowanego już wiersza *Woda*: „Cokolwiek kiedykolwiek gdziekolwiek się działo, / spisane jest na wodzie babel” (S, 103). Pisanie „na wodzie babel” to skazane na nietrwałość porządkowanie tego, co chaotyczne, pomieszane, nieczytelne, niezrozumiałe („balał” po hebr. znaczy „mieszać, pomieszać”). Jeśli budowanie wieży Babel uznać nie tylko za znak buntu i pychy człowieka czy też przekroczenia boskich praw<sup>9</sup>, lecz także za próbę połączenia „brzegu” nieba z „brzegiem” ziemi, wieczności z teraźniejszością, doskonałości z ludzkością, to zmiana budulca oraz jego odniesienia (spisanie na wodzie zamiast wznoszenia budowli, „babel” zamiast Babel) odgrywa w wersji Szyborskiej niebagatelną rolę. Wertykalny ruch wznoszący zostaje zastąpiony horyzontalnym, wielka litera — małą, konstruowanie — pisanie, gwarancja *sacrum* — chaosem i decenracją, a konkretność materiału — nieuchwytnością, niepewnością, nietrwałością, dodatkowo konotowaną nakładającym się znaczeniem frazeologizmu „palcem na wodzie pisane”. Wiersze zdają się

<sup>9</sup> Por. *Babel-Babilon*. W: *Słownik teologii biblijnej*. Red. X. Léon-Dufour. Tłum. i oprac. K. Romaniuk. Poznań 1990, s. 61.

przypominać liryczne narracje — „spisane” (a zatem czynność dokonana) i jednocześnie ulotne, chwilowe, będące próbą utrwalania i porządkowania magmy życia, zrozumienia, czyli dążenia „do pojęcia”, życia przez opowiadanie o tym, co znajduje się między brzegami, między początkiem a końcem — przez wypełnianie ruchem „ręki śmiertelnej” (*Radość pisania*, SP, 116) właśnie „tej chwili”, o którą „Śmierć / zawsze [...] przybywa spóźniona” (*O śmierci bez przesady*, LnM, 255).

Oprócz wież<sup>10</sup> bowiem w tej poezji człowiek buduje mosty, które — jak pisał Georg Simmel — dają „cudowne poczucie, że oto przez chwilę bujamy między ziemią a niebem”<sup>11</sup>. Wobec licznie pojawiających się w wierszach brzegów — mostów jest jednak stosunkowo niewiele: „ten most” między życiem a „drugim brzegiem” pojawia się na moment w *Rachunku elegijnym* (KiP, 302), „Nie więcej niż półtora mostu” powraca we wspomnieniach z podróży po „Leningradzie mostowym” (*Elegia podróżna*, S, 74), w rozrachunkowym *Pogrzebie* są mosty, ale „zwodzone” (WdY, 44), a dla „jakichś ludzi”, próbujących uciec przed wojenną rzeczywistością — wciąż te niewłaściwe, przerzucone nad zakrwawionymi rzekami (*Jacys ludzie*, C, 353). Warto też zauważyć, że sama śmierć „Nie zna się [...] na mostach”, tak jakby nie umiała „nawet tego, / co bezpośrednio łączy się z jej fachem” (*O śmierci bez przesady*, LnM, 254), bo budowanie i łączenie to czynności na wskroś ludzkie, należące do przestrzeni człowieka, kultury i cywilizacji. Budowanie mostów uznać bowiem można za unieruchamianie czy też utrwalanie „psychofizycznego procesu życia, w którym spełnia się realność człowieka”, gdy „w jednej, ponadczasowo stabilnej postaci naocznej, jakiej rzeczywistość nigdy nie przybiera i nie może przybrać, skupia całą jej płynną i upływającą w czasie ruchliwość”<sup>12</sup>. Most jest zatem tworem buntownika wobec reguł natury, próbującego je przekroczyć, połączyć przeciwieństwa, zaprowadzić swój rytm i porządek, zatrzymać przemijające. Mosty łączą i wydzielają jednocześnie w tej poezji dwa brzegi: sztukę i życie, życie i nicość, ruch i bezruch, intelekt i sensualność; spajają, ale też podkreślają różnice: „Człowiek jest istotą łączącą, która zawsze musi rozdzielać, aby móc łączyć — toteż gołe, neutralne istnienie dwóch brzegów musimy najpierw duchowo ująć jako rozdział, aby połączyć je mostem”<sup>13</sup>. To bowiem

<sup>10</sup> Zob. *Na wieży Babel* z tomu *Sól*.

<sup>11</sup> G. Simmel: *Most i drzwi*. W: Idem: *Most i drzwi. Wybór esejów*. Tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa 2006, s. 252.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 250.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 255.

przywilej, którym obdarowany został człowiek, bo brzegi są brzegami tylko z naszej, ludzkiej perspektywy: jest „bezdennie dnu jeziora / i bezbrzeżnie brzegom. Nie mokro ani sucho jego wodzie” (*Widok z ziarnkiem piasku*, LnM, 251).

Owo zanurzanie się w topieli, wychodzenie z wilgotnej jaskini, moknięcie na deszczu to wersje powtarzającej się w tej poezji metafory życia — człowiek wyłaniający się z wody i w niej zanurzony tworzą autorską „scenę źródłową”<sup>14</sup> napisanego świata Szymborskiej. Wilgoć, deszcz, topiel, ale też wewnętrzne „śluzę” ciała... Woda w jakiegokolwiek postaci odracza śmierć, której świadomość zdaje się przenikać wersy tej poezji. Z każdą kolejną poetycką opowieścią o losach człowieka wszechmoc śmierci zostaje zdekonstruowana, bo nie ma takiego zapisu, który by choć przez chwilę nie był nieśmiertelny. W wierszu *Otwornice* skamieniałe skorupki tytułowych jednokomórkowych organizmów stanowią

dwa widoki w jednym:  
 żałosne cmentarzysko  
 wiecznych odpoczywań  
 czyli  
 zachwycające, wyłonione z morza,  
 lazurowego morza białe skały,  
 skały, które tu są, ponieważ są.

T, 20

Śmierć jest, ponieważ jest życie, stanowi jego wewnętrzną, różnicującą zasadę; i to samo można chyba powiedzieć o tej poezji, która płynąc pod prąd istnienia, podkreśla przede wszystkim jego zaprzeczającą śmierci wątpliwość i kruchość. „Spisywanie na wodzie babel” oznacza świadome, jedynie odraczające działanie, którego „ruchy / to są uchylenia / od powszechnego wyroku”. Ten kto pisze, zastawia — skuteczne choć na chwilę — pułapki na czas: antropologiczne narracje Szymborskiej odsuwają obecność śmierci, a jednocześnie z nią oswajają, budując poetyckie mosty-autorefleksje.

W *Urodzinach* „osoba żyjąca” martwi się, że nie zdąży w trakcie swego krótkiego życia siebie i innych „odróżnić od próżni”, tzn.

<sup>14</sup> Jak pisał Wolfgang Iser, nawiązując do *End of Culture* Erica Gansa: „[...] fikcja ma z natury do spełnienia podwójną rolę: stanowi hipotezę, pozwalającą na stworzenie *sceny źródłowej*, z której wyewoluowała ludzkość, a zarazem tworzy ogólny wzór wyjaśniający wszelką zmienność kultury, jaka z owej sceny źródłowej się wywodzi”. W. Iser: *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*. Przeł. A. Kowalczewicz-Pawlik. „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 19.

od-różnić od p-różni (WW, 186). To pragnienie wypełnienia pustej przestrzeni materią życia, zagęszczenia jej przez doświadczenie, odroczenia nicości dzięki odróżnieniu się od niej: tylko pojedyncza początkowa głoska różnicuje niejako od środka ‘próżnię’. Warto przypomnieć, że różnica jest w tej poezji zawsze pozytywnie wartościowana i często, co ciekawe, przywoływana z wykorzystaniem wodnej metaforyki: „Musieli kiedyś być odmienni, / ogień i woda, różnić się gwałtownie” (*Złote gody*, S, 78), „choć różnimy się od siebie / jak dwie krople czystej wody” (*Nic dwa razy*, WdY, 29), „Do arki” — trafiają wyjątki, czyli „radości z różnic” (*Do arki*, LnM, 279).

Szymborska nie zrywa w swych tekstach kontraktu z rzeczywistością, nie ma problemu z wypowiedalnością, język nie jest dla niej przeszkodą, choć świadoma jest jego złudnego pośrednictwa. Jej gest „od-różnienia” od próżni, topieli czy „wody babel” jest zarazem gestem odroczenia, odsunięcia, uchylecia, czyli opóźnienia konsekwencji śmierci, nicości, przepaści nieświadomości. Paradoksalnie urzeczona zaprzeczaniem nicości, chce poetyckim opowiadaniem o ludzkim doświadczeniu zatrzymać, choć na chwilę, materialność i zmysłowość bycia. Żeby być, trzeba się bowiem refleksyjnie odróżnić od próżni, wygłowić z pustki, zdać sobie sprawę z istnienia brzegów i, co najważniejsze, zapisać to, opowiedzieć, namalować, utrwalić.

## 2.

We wspomnianym już *Monologu dla Kasandry* ścierają się dwa ujęcia: pierwsze to zewnętrzna, obiektywna, kartezjańska perspektywa, obdarowująca mówiącą bohaterkę wiedzą i pewnością, gwarantująca spojrzenie „sponad życia”, „z wysoka”, „z przyszłości” pustej i twardej, drugie zaś — to spojrzenie od wewnątrz, subiektywne, związane z zanurzonymi w życiu, skazanymi na „wilgotną nadzieję” śmiertelnikami w „pożegnalnych ciałach” (SP, 132—133). W innym „akwaticznym” wierszu, *W rzece Heraklita*, również zmienia się punkt widzenia czy raczej odczuwania: obserwator stojący nad wodą przyjmuje w drugiej części wiersza perspektywę pojedynczej ryby zanurzonej w strumieniu. Zmienia się też jednocześnie dykcja, która na początku przypomina sposób formułowania zdań przez Kasandrę:

W rzece Heraklita  
 ryba łowi ryby,  
 ryba ćwiartuje rybę ostrą rybą,  
 ryba buduje rybę, ryba mieszka w rybie,  
 ryba ucieka z obłąkanej ryby.

Według Heraklita, poznanie zmysłowe ujawnia to, co w świecie zmienne i przemijające, i nie przynosi prawdy o rzeczywistości. Filozof wierzył w poznawczą moc rozumu, który umożliwia dostrzeżenie pod powierzchnią zmienności rzeczy ich wewnętrznego porządku i jedności. Na przypadek nie ma miejsca w świecie uporządkowanym, którym rządzi immanentnie tkwiący w nim Rozum. Proponował poznanie rzeczywistości nie przez zmysły, lecz przez racjonalny namysł nad jej istotą, dzięki czemu możliwe będzie nie tylko obserwowanie tego, co nietrwałe, lecz także poznanie tego, co absolutne<sup>15</sup>. Może zatem w rzece Heraklita wszystko jest takie samo, monotonne i niezienne w swej zmienności, ponieważ ten, kto mówi, pozostaje tylko na jednym brzegu — poznawania logocentrycznego, rezygnującego z siły zmysłów? Gdy punkt widzenia podmiotu jest statyczny i ulokowany na zewnątrz: „ryba łowi rybę”, „ryba kocha rybę”, jest w stanie wymyślić — tylko rybę. Jak pisał Stanisław Balbus: „W tej rzece, zda się, nic nie płynie, a przeciwnie: wszystko stoi w miejscu, ponieważ wszystko, co w niej zachodzi, jest zawsze takie samo”<sup>16</sup>. To rozum bowiem wypreparowany ze zdolności empatii pozwala dostrzec porządek i jedność w zmienności. Gdy w ostatniej strofie perspektywa się zmienia, prawdzie przeciwstawione zostaje doświadczenie, a bezosobowemu monologowi — „ja” odczuwające, pojawia się pierwsza osoba podkreślająca swą chęć indywidualizacji, „odróżnienia od próżni”: „[...] ja ryba pojedyncza, ja ryba odrębna / (choćby od ryby drzewa i ryby kamienia)”. Do tekstu wkracza zmysłowość i cielesność przeżywania, poczucie chwilowości i niepewności, podkreślone instrumentacją i pytaniem: „[...] w łusce srebrnej tak krótko, / że może to ciemność w zakłopotaniu mruga?”. Tak komentuje wiersz Stanisław Balbus:

Otóż nie ma tutaj [...] absolutu. Poetka wciela się w jedną z ryb i wypowiada się z pozycji wszechświata Rzeki. I to bynajmniej nie

<sup>15</sup> Por. A. Jocz: *Kłęska logosu. Rozważania o racjonalnej bezradności kultury XX wieku wobec fenomenu zła*. W: *Logos i mythos w kulturze XX wieku*. Red. S. Wyśłouch, B. Kaniewska, M. Brzóstowicz-Klajn. Poznań 2003, s. 44–46.

<sup>16</sup> S. Balbus: *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*. Kraków 1996, s. 94.

jako „wymyślona” tam „ryba nad rybami”. Należy co najwyżej do Heraklityjskich „pół-wtajemniczonych” — *myetoi*. Jej własne stanowisko pozostawia też więc pewne niejasności. Jest sceptyczna, ale nie do końca.

„Ja ryba” nie spogląda już obiektywnie z brzegu rzeki, ale przeziada się do „chybotliwej łódki” ciała, obleka w szeleszczącą „łuskę srebrną”, przyjmując tym samym zmienną, poruszoną, odrębną perspektywę.

Ta dwuperspektywiczność, polegająca na zmianie lokalizacji centrum percepcyjnego, rządzi także w *Ludziach na moście*, jeszcze jednym „rzecznym” wierszu Szymborskiej, w którym znajdujemy dwa różne opisy drzeworytu Hiroshige Utagawy. Pierwszy, z perspektywy obcego, który spogląda na „dziwną planetę” i zamieszkujących ją „dziwnych ludzi”, utrzymany jest w formie układu rozkwitania, naśladującego bliskie psychologii postaci struktury poznawania od ogółu do szczegółu:

Nic szczególnego na pierwszy rzut oka.  
Widać wodę.  
Widać jeden z jej brzegów.  
Widać czółno mozolnie płynące pod prąd.  
Widać nad wodą most i widać ludzi na moście.  
Ludzie wyraźnie przyspieszają kroku,  
bo właśnie z ciemnej chmury  
zaczął deszcz ostro zacinać.

Drugi opis, a właściwie relację, przynosi zakończenie, tematyzujące style odbioru obrazka:

Bywa tu w dobrym tonie  
Wysoko sobie cenić ten obrazek,  
zachwycać się nim i wrzuszać od pokoleń.

Są tacy, którym i to nie wystarcza.  
Słyszą nawet szum deszczu,  
czują chłód kropel na karkach i plecach,  
patrzają na most i ludzi,  
jakby widzieli tam siebie [...].  
i wierzą w swoim zuchwalstwie,  
że tak jest rzeczywiście.

W pierwszej wersji ekfrastycznie zabarwionego ujęcia dominuje wizualny i intelektualny aspekt doświadczenia zmysłowego: pod-

miot znów stoi nad (namalowaną tym razem) rzeką, przemawiając twardo i sucho jak Kasandra, tak samo jak ona, dziwiąc się obecnej mu rzeczywistości. Czterokrotnie powtarza w nagłosach wersów „widać”: postrzega coraz więcej i wydaje się, że wie więcej, bo w hierarchii zmysłów wzrok pozostaje na pierwszym miejscu jako główne źródło poznania. To kolejna symulacja teoretyzującego, separatystycznego spojrzenia znikąd, bezosobowo uogólniającego i porządkującego świat („widać” sugeruje „wiedzieć”). Ale oznajmiający, suchy ton pierwszej strofy demonstruje w gruncie rzeczy nieobecność podmiotu, przekonująco bowiem mówi się tu o tym, czego czy kogo tu nie ma.

Gdy jednak w wierszu zaczyna padać deszcz (na drzeworycie Hiroshige Utagawy pt. *Nagła ulewa na Wielkim Moście pod Atake* widać podłużne, gęsto wypełniające obrazek ukośne kreski), coś zaczyna się zmieniać. A dzieje się tak dopiero od pewnego momentu, „wyraźnie”, „właśnie” i „ostro” zaznaczonego, gdy tymczasem widzowie patrzący na obrazek Utagawy dostają go od razu z całym dobrodziejstwem namalowanej przestrzeni — i na tym polega w tym wypadku wyjątkowa siła narracyjnej sukcesywności opowieści, stopniującej napięcie i rozwijającej się w czasie. Wiersz, tak jak przedstawieni w nim ludzie, zaczyna nagle przyspieszać, a na pierwszy plan wysuwa się terażniejszość, chwilowość i — sensoryczność. Sztuczna sytuacja znajdującego się na zewnątrz społeczności podmiotu, który dotąd z dystansu patrzył i komentował zachowania, zmienia się zasadniczo w ostatniej strofie — dziwny, bezosobowy konstrukt mówiący przyjmuje teraz perspektywę ludzi przyglądających się obrazkowi. Podmiot wchodzi do rzeki i staje się rybą, Kasandra chce zrozumieć punkt widzenia człowieka. Zmianę tę demonstrują leksykalne wykładniki doświadczenia zmysłowego umieszczone w nagłosach kolejnych wersów: „słyszą”, „czują”, „patrzą”, oraz nagromadzenie środków brzmieniowych (onomatopeiczna instrumentacja głoskowa — „słyszą szum deszczu”, i budzące dreszcz zbitki spółgłosek — „chłód kropel na karkach i plecach”). W pierwszym opisie ludzie są anonimowi i wtopieni w tło, w drugim — odczuwają i odróżniają się od niego, przestają być anonimowi<sup>17</sup>, bo właś-

<sup>17</sup> Jak pisał W. Ligęza, „Chociaż poetka pominęła drewnianą skomplikowaną konstrukcję mostu, utrzymaną w ciemnych brązach, jaśniejsze od niej poręcze, stopniowanie barwy wody od błękitu do granatu i czerni, pionowe oraz ukośne kreski ulewy, ochrony przed deszczem — parasole z trzciny, okrągły kapelusz, worek, bosc stopy przyspieszających kroku przechodniów, to jednak wszystko, co istotne, zostało powiedziane. Most przestał być anonimowy, podobnie — ludzie”. Por. W. Ligęza: *O poezji Wisławy Szymborskiej: świat w stanie korekty*. Kraków 2002, s. 189.



nie dzięki deszczowi „dotyka ich świat”. Nacisk położony zostaje na odbiór polisensualny, somatyczny, ale słowo „jakby” podkreśla niemożliwość całkowitego utożsamienia, nieidentyczność sytuacji na obrazie i poza nim. Empatyczny odbiór jest bowiem możliwy, kiedy językowe wykładniki zmysłowego doświadczenia wywołują rezonans w odbiorcy, który odtwarza fizyczne doznania „ludzi na moście” w sobie, odczuwa je „jakby” na własnej skórze, przy czym powtórzenie przeżycia nie oznacza identyczności<sup>18</sup>.

Niepozorne „jakby” przyciąga uwagę, pełniąc w wierszu deziluzyjną funkcję. Obnaża prawdę, że mamy do czynienia ze światem na niby, stanowiącym przykład fikcji odkrywających, które, zgodnie z propozycją Wolfganga Isera, „są przede wszystkim konstrukcjami typu *jak gdyby*”, czyli „braniem rzeczywistości w nawias; oznacza to, że rzeczywistość nie jest nam *dana*, ale mamy ją traktować jak *gdyby* tak właśnie było”<sup>19</sup>. „Obrazek”, o którym mowa w wierszu, nie został po prostu namalowany, lecz „zrobiony”: to drzeworyt, którego proces produkcji jest czasochłonny i skomplikowany<sup>20</sup>, a w jego efekcie powstaje wytwór kunsztownie skonstruowany, stanowiący *factio*. To w nim spełniają się ludzkie wyobrażenia i marzenia, sublimują lęki i obawy, ale też pomaga on w zmaganiach z rzeczywistością, pozwalając na gest odwlekania, odsuwania tego, co nam zagraża, „odraczając realne w nierealnym”<sup>21</sup>.

„Zrobić obrazek” (wiersz) to zatem ruszyć z posad wyobraźnię, rozbudzić ów „zamysł” czy „zawiązek” „zmysłu udziału” (*Rozmowa z kamieniem*, S, 111), jakim jest zdolność człowieka do fikcyjotwórstwa. Produkowanie własnych wersji rzeczywistości, opowieści o światach obmyślanych i odczuwanych, staje się w poezji Szymborskiej zadaniem i powołaniem, ale też wyrazem buntu wobec nieobjętego, nieuchwytnego i niezrozumiałego — rozwiązaniem co prawda zuchwałym, pozornym i chwilowym, ale jedynie dostępnym. Na moment śmierć zostaje wzięta w nawias („czas potknął się i upadł”), a przyglądając się takim „obrazkom jak na przykład ten” i przeglądając się w nich, jesteśmy w stanie silniej doświadczyć terażniejszości, poddając ją refleksji.

<sup>18</sup> Zob. J. Płuciennik: *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*. Łódź 2002, s. 10.

<sup>19</sup> W. Iser: *Czym jest antropologia literatury?...*, s. 26 (podkr. autora).

<sup>20</sup> Tę „skomplikowaną procedurę drzeworytniczą, wymagającą wyjątkowych umiejętności i zgranej do perfekcji współpracy kilku osób”, opisuje dokładnie Beata Kubiak-Ho-Chi: *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*. Kraków 2009, s. 139–140.

<sup>21</sup> W. Iser: *Czym jest antropologia literatury?...*, s. 24.



Poetka sięgnęła po drzeworyt Hiroshige Utagawy, na którym „widać” ludzi przysłoniętych gęsto przebiegającymi przez obraz strugami deszczu. Czas się tu zatrzymał i zaprzeczył swym ciągom dalszym, ale istnienie jest intensywne i sugestywne — właśnie dzięki przenikającej obraz wodzie. Drzeworytom *ukiyo*, czyli „obrazom przepływającego świata”<sup>22</sup>, przyświecało *credo*:

Przechoź przez każdy most, który masz przed sobą; podziwiał księżyc, śnieg, kwiaty wiśni i jesienne liście; mów wiersze, pij sake, baw się. Nawet ubóstwo niech ci nie przeszkodzi. Przepływając i nie topiąc się, jak tykwa płynąca z nurtem rzeki — to właśnie nazywamy „przepływającym światem” (*ukiyo*)<sup>23</sup>.

Akwatyczne wiersze Szymborskiej zdają się modyfikować owo wezwanie, podmiot tych poetyckich opowieści bowiem nie chce być jak unoszona bezwładnie na falach tykwa, woli stanąć po stronie „buntownika”, dzięki któremu „czas potknął się i upadł”, chce czuć „chłód kropel na karkach i plecach”, wyobrażać sobie siebie w „czółnie mozolnie płynącym pod prąd”. Poetka „robi” wiersze-obrazki, które przypominają pułapki zastawione na czas, a przerzucając mosty między brzegami, podejmuje próby usensownienia ludzkiego doświadczenia przez jego spisanie, choćby „na wodzie babel”. Wodna antropologia Szymborskiej uwyrażnia najważniejszy zapewne nurt jej twórczości: przeżywanie i zażegnwanie śmiertelności człowieka, przy czym jej gęste opisy poetyckie niczego nie porządkują i nie tłumaczą, nie przynoszą odpowiedzi, lecz jedynie dają „wilgotną nadzieję”, pomagając odnaleźć się w „przepływającym świecie”. Ludziom na moście, ludziom patrzącym na ludzi na moście i ludziom czytającym o ludziach na moście zostaje tylko przywilej uświadomienia kruchości ustalonego porządku i przemijalności życia oraz... d(r)eszcz sensowności.

<sup>22</sup> B. Kubiak-Ho-Chi: *Estetyka i sztuka japońska...*, s. 70.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 69.

Marcin Czerwiński

Uniwersytet Wrocławski

## Poza sieciami — w nurcie lektury Urzeczenie czytelnika ułamkami Karpowiczowskich sensów

W roku 1999 wydana została we Wrocławiu antologia poetycka pod tytułem *Kiedy Ty mówisz Odra*. Tytuł tej książki pochodzi z wiersza Rafała Wojaczka, w którym rzeka odgrywa także polityczne znaczenie: „Kiedy Ty mówisz Odra, to ja słyszę »ręka« / Pewne ramię, na którym Twój dom się opiera”<sup>1</sup>. Polityczne dlatego, że słowo „dom” oznacza dla poety Polskę, jak stoi w tym samym utworze.

Opublikowano w owej antologii wiersze z motywem naszej granicznej rzeki, autorstwa kilkudziesięciu poetów, począwszy od pisarzy niemieckich, związanych z Dolnym Śląskiem do roku 1945, przez słynnych „klasyków” powojnia, jak Gałczyński, Wirpsza i Różewicz, a skończywszy na średnim (Marianna Bocian, Urszula Koziół, Karol Maliszewski) i młodszym pokoleniu poetyckim (Krzysztof Śliwka, Maciej Melecki, Ewa Sonnenberg czy Filip Zawada i wielu, wielu innych). Ten zbiór poetycki mógłby być częścią innego, potężniejszego tematycznie, który również został wydany we Wrocławiu; chodzi mianowicie o antologię przygotowaną przez Jacka Kolbuszewskiego pt. *Rzeki*, która na motywie lirycznym rzeki się właśnie opiera<sup>2</sup>. Znajdziemy w niej bardzo wczesny wiersz Tymoteusza Karpowicza, z roku 1951, zatytułowany po prostu *Rzeki*, socrealistyczny w charakterze<sup>3</sup>. *Kiedy Ty mówisz Odra* natomiast za-

---

<sup>1</sup> R. Wojacek: *To nie fraszka*. W: *Kiedy Ty mówisz Odra*. Oprac. R. Sławczyński. Wrocław 1999, s. 88.

<sup>2</sup> *Rzeki*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1998.

<sup>3</sup> Zob. *ibidem*, s. 184.

wiera dwa inne wiersze tego poety, tym razem poświęcone Odrze; chciałbym tu jednak zwrócić uwagę na wiersz Karpowicza, którego nie znajdziemy w rzecz(o)nych antologiach, opublikowany przez poetę w tomie *Trudny las* — mimo tytułu tomu w pełni *rzeczny*:

jedyna szyja  
żyjąca bez głowy  
i to o wodzie

uważa na zakrętach  
aby się nie minąć  
sama ze sobą<sup>4</sup>.

Jeśli czytelnik nie zna tytułu, wiersz zdaje się nie być niczym innym niż zagadką poetycką. Tak jak zagadka, opiera się na kontrastach i paradoksach. I jak zagadka, figurami tymi stara się nas oddalić od logicznego rozwiązania. A jednak utwór otrzymał tytuł, czyli odkrył *a priori* rozwiązanie zagadki (w ten sposób przestał być zagadką) — brzmi on: *Rzeka*. Na pewno nie jesteśmy zaskoczeni w tym kontekście. Ale wiemy też już, że skoro utwór stracił funkcję zagadki, to mógł, czy nawet musiał, zyskać inne funkcje poznawcze i estetyczne. Otóż Karpowicz, by *urzec* w jakiś sposób swojego czytelnika, zastosował znaną już z międzywojnia figurę poetycką, wprowadzoną przez Tadeusza Peipera i stosowaną w środowisku Awangardy Krakowskiej — a mianowicie pseudonim poetycki. Figura ta zbudowana jest z dwóch elementów: po jednej stronie stoi słownikowa nazwa określonego desygnatu, po drugiej zaś — jej poetycka peryfraz. Predykat „poetycka” oznacza tu sporą odległość semantyczną od konkretnego znaczenia określonego desygnatu, a zatem to mechanizm, jaki z powodzeniem stosuje metaforyka poezji modernistycznej, *vide* surrealiści — zbudować jak największą odległość semantyczną między połączonymi w metaforze polami znaczeniowymi. Wówczas, jak chciał André Breton, pożądane napięcie sensów będzie największe. Takie metafory zresztą cenil już sam Arystoteles: dobra metafora to ta, która szuka podobieństwa w niepodobnym. I dlatego właśnie bliska jest technikom, którymi posługuje się gatunek zagadki oraz powieści kryminalnej. Zwodzić czytelnika jak najdalej od rozwiązania.

A jednak, jak już powiedzieliśmy, pseudonim poetycki, dzięki swej jawności, musi pełnić inną funkcję literacką. Byłoby nią „wy-

<sup>4</sup> T. Karpowicz: *Wiersze wybrane*. Wrocław 1969, s. 144.

tworzenie” w czytelniku przyjemności, a nawet zadziwienia „sprytem” poetyckiej peryfrazy. Oto zwodzimy go, spławiamy, by bieg lektury porwał go w najdalsze zakola i by stracił kontrolę nad sterownością swego rozumu. Bo przecież musi użyć racjonalności i logiki, aby połączyć podobieństwo niepodobnych na pierwszy rzut oka elementów peryfrazy. Im więc bardziej jako autorzy (im bardziej jako tekst) zniewolimy go absurdalnym, nonsensownym literalnie połączeniem („szyja bez głowy”, „aby się nie minąć / sama ze sobą”), tym efekt stojącego obok pojęcia słownikowego, spowszedniałego będzie mocniejszy. Pewne elementy zastosowanej peryfrazy grają też od początku w połączeniu z wyrazem powszednim *rzeka*, tu będzie to m.in. wyrażenie „żyjąca [...] o wodzie”, tworzące z tą nazwą desygnatu paradoks oparty na animizacji i modyfikacji znanego frazeologizmu.

Porzućmy jednakże żywioł wody i przejdźmy do bardziej zwodniczego tekstu Karpowicza (choć nie są to jeszcze paralaksy ani kalki logiczne *Słojów zadrzewnych*). Powinniśmy zapewne udać się do lasu, bo *las i drzewa* u Karpowicza zdają się odpowiadać totalności odmętów *rzeki*, stanowić swoistą *arché* tej poezji. Tymczasem „wpływamy” w inną sferę. Wiersz nosi tytuł *Gwiazda*:

kto dopuścił ich do nocy  
na ciemno  
przypiekają skórę  
do gwiazdy  
pod siennikiem  
za taką ją mają  
pod sobą

noc się sama tego dopuściła  
innej gwiazdy  
z nich nie miała  
do wyjścia

Co oznacza ów enigmatyczny utwór? Znów pułapka i paradoks, znów zastawia się sieci na słowa i na nas (na tych ostatnich absolutnie nie przy okazji, lecz najbardziej celowo). Jeśli ratować się z odmętu sensów modelem pseudonimu poetyckiego, to bez trudu zauważymy, że ten nie do końca tu działa, gdyż w samej poetyckiej peryfrazie, za którą mógłby uchodzić cały tekst wiersza, pojawia się słowo z drugiej strony tego równania (czyli tytułu). „Gwiazda”. Tworzy więc tautologię taka poetycka definicja.

Niemniej wciąż poruszamy się po głębinach zagadki. Jak błędą w tej podwodnej krainie sensów nasze interpretacje? Czym jest „przypiekanie skóry”? Wypalanie znaku, znamienia, jak zwierzętom albo więźniom obozów? Czy tak jak gwiazdy Dawida? A może czerwonej gwiazdy? Czy noc jest tutaj metaforyczną nocą przemocy, podobną do nocy długich noży albo nocy kryształowej? Ale dlaczego pod siennikiem? I dopiero tam mają ją za taką? Czy „pod siennikiem” symbolizuje ukrycie? I dopiero gwiazda w ukryciu staje się cennym symbolem?

Płyniemy dalej. „Noc się sama tego dopuściła”. Brzmi jakby zgoda na konieczność dziejową: przemoc, jaką wiąże się z „przypiekaniami”, okazuje się koniecznością, tak jak noc jest koniecznością cyklu planetarnego. Płynąc dalej — tropem konieczności dziejowej — odczytamy „innej gwiazdy do wyjścia nie miała” jak: gwiazda-symbol (może jedna z gwiazd, które metaforycznie przypalały skórę ludzką totalitaryzmem: gwiazdą Dawida, jak nazizm „przypalał” Żydów, albo czerwoną gwiazdą — jak komunizm) stała się koniecznością i odkupieniem (historiozoficznie) dziejów, by czas totalitarne mogły przeminąć („wyjść”).

Naturalnie, momentami nasza próba jest karkołomna, ale wcale nie do zupełnego odrzucenia. Rzecz jasna, biografistycznie zorientowana krytyka i historia literatury od razu zauważą, że poeta nie był wyznawcą dialektyki historycznej ani konieczności dziejowych. Ale jeśli zadeklarujemy, że „wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca”, a instancja autorska podlega śmierci, to wszystko przestaje być oczywiste — gdy stoimy oko w oko tylko z tekstem.

Wieloznaczność utworów Karpowicza nierzadko pozwala na takie wycieczki w odległe nurty interpretacji. Wśród czytających ten wiersz studentów zarejestrowałem także inne interpretacje, np. odczytanie doszukujące się przemocy i gwałtu wobec kobiety-gwiazdy kładzionej pod sobą, ukrywanej pod siennikiem. Takie nurty można by mnożyć. Czy nie powiedzieć od razu, błędne nurty? Zbyt wywrotowe, by brzmiały racjonalnie (lub, językiem Eco, zbyt nieoszczędne, by mogły nieść pragmatykę znaczeń). Ale można by też radykalnie, za Haroldem Bloomem, powiedzieć o wszystkich błędnych odczytaniach lub, za Jonathanem Cullerem, o korzyściach płynących z nadinterpretacji.

A jednak możemy pozwolić sobie na wyjątkowo oszczędną interpretację, właśnie rozwiązanie zagadki, dla której wzmocnienia sporo raf (czy też sieci) jako przeszkód zostało ustawionych w tekście. Gdy podejmiemy tę ścieżkę, wiersz bardzo ładnie domknie się w sensach. Czyżby więc Karpowicz, domykając swój utwór, ograniczył go zna-

czeniowo i niejako ograbił czytelnika z wolności odczytań? Nie sądzę; bo poeta, któremu niejednokrotnie zarzucano hermetyczność, pozwala właśnie, wprowadzając enigmatyczne sformułowania, na rozmaite domysły — i pozostawia im niedomknięcia, chociaż bywa (jak w tym przypadku, a sądzę, że zdarza się to dość często), że daje też jedno precyzyjne rozwiązanie. Zatem powiemy raczej, że to, zamiast domknięty wiersz, taka jakby niedomknięta zagadka. Dopłyniemy wreszcie do wspomnianego rozwiązania; i tak już zbyt długo jesteśmy zwodzeni bocznymi odnogami rzeki. Proszę podstawić pod „gwiazdę” słowo „słońce” — wówczas wiersz zajaśnieje niczym zagubiona moneta na dnie rzeki.

Otóż gdy bohaterowie utworu śpią nocą na metonimicznych sien-  
nikach, to właśnie Słońce po drugiej stronie Ziemi zdaje się prze-  
bywać pod siennikiem (litota). Przypiekanie skóry literalnie nie za-  
chodzi, jest czystym wyobrażeniem-wyolbrzymieniem, skoro Słońce  
znajduje się w prostej linii od naszego ciała po drugiej stronie globu.  
Dlatego „na ciemno”, bo gwiazdy świecą nocą na ciemnym niebie.  
„Za taką ją mają pod sobą”, bo czyż nie uważamy Słońca za ledwie  
za jedną z gwiazd — zwłaszcza gdy nocą nie daje nam światła ani  
ciepła? I na końcu dialektyka, ale nie marksistowska, tylko niejako  
„astronomiczna”: by mogła się skończyć ziemską noc, pozostaje  
przyjście tylko tej jednej jedynej spośród innych gwiazdy (należącej  
okresowo do zbioru „nocnych” gwiazd), którą jest Słońce. A zatem  
tylko Słońce — „nocna gwiazda” niosąca dzień, jest w stanie za-  
kończyć noc.

Czyż nie można się kusić na takie kombinacje sensów? Karpowicz, konstruując m.in. kalki logiczne i paralaksy, wrażliwy był na niuanse myśli, różnice w percepcji (także językowej) i lubił paradoksy oraz aporie; wynika to z jego praktyki poetyckiej, lingwistycznej. W związku z tym komentatorzy pisali o niezrozumiałości jego poezji. Taki *passus* pojawia się np. w komentarzu Andrzeja Falkiewicza:

W przypadku poezji Karpowicza zraza bezprzykładna swoistość zapisu, lekceważąca przyzwyczajenie językowe czytelnika, obywatelnia maksymalne wymaganie stawiane percepcji odbiorcy, ten wymóg pełnego rozumienia czegoś, co sam autor — chyba jednak — niedo-rozumie. To „sztuka niemożliwa”, jak butnie podpowiada Poeta. Twórczość dla kilkudziesięciu. W najlepszym razie — dla kilkuset<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> A. Falkiewicz: „Dlaczego uparteś się mówić ze mną tak niejasno”. W: T. Karpowicz: *Stoje zadrzewne*. Wrocław 1999, s. 340.

Albo jak Jacek Gutorow, który zwraca uwagę na poważne trudności w lekturze: „Dyskomfort związany z czytaniem Karpowicza wiąże się z faktem, iż jego wiersze często sprawiają wrażenie zatrzaśniętych drzwi; wydaje się, że raczej oddzielają nas od rzeczywistości, niż do niej przybliżają”<sup>6</sup>. Wszystko to w jakiś sposób świadczy o bezradności czytelniczej w styku z twórczością autora *Odwróconego światła*.

Szuka się więc w czytaniu wierszy Karpowicza rozwiązań z obszaru dekonstrukcji i postmodernizmu. Zajmowano się w związku z tym — jak Ryszard Nycz — nierozstrzygalnościami zawartymi w tej poezji: „[...] nierozstrzygalnymi w tym sensie, że uniemożliwiają decyzję o selekcji i hierarchizacji znaczeń, podejmowanie wyboru, jako efektywne interpretacyjne poczynanie”<sup>7</sup>. I, jak dodaje dalej autor *Tekstowego świata*, „niejednoznaczność tekstu [Karpowicza — M.C.] nie daje się spójnie opisać, zadowalająco rozwiązać w ramach jego założeń”, a „sam typ organizacji znaczenia blokuje możliwość uchwycenia zjednoczonego globalnego sensu, jak też jego koherentnego wykładu”<sup>8</sup>.

A jednak autorowi przytoczonych słów udało się jednocześnie zrekonstruować pomyślnie pole odniesień jednego z wierszy Karpowicza, co zresztą sam zauważył. Badacz użył ponadto określenia „rozwiązać”, znaczącego właśnie nurt interpretacyjny, który — jak miemam — w pewien sposób towarzyszy logice zagadki. Nie bez powodu to samo określenie znalazło się w tytule książki Bartosza Małczyńskiego, poświęconej polimorfom Karpowiczowskich światów<sup>9</sup>.

Sądzę bowiem, że — mimo dysseminacyjnych czynników tej poezji — logika rozgałęziających się znaczeń<sup>10</sup> jest bardzo precyzyjna i konsekwentna. Dlatego wolałbym mówić o niedomkniętej zagadce, rozgałęziającej swe nurty znaków w nierozstrzygalność, ale mającej jednocześnie twarde ugruntowanie w hermetycznym, „głębinowym” rozwiązaniu. Owszem, zagadka owa nie pozwala przejść gładko

<sup>6</sup> J. Gutorow: *Tymoteusz Karpowicz. Rozgałęzienie*. W: Idem: *Urwany ślad*. Wrocław 2007, s. 59.

<sup>7</sup> R. Nycz: *Tekstowy świat*. Kraków 2000, s. 150.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 151.

<sup>9</sup> B. Małczyński: *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*. Kraków 2010. Por. M. Stala: *Rozwiązywanie świata*. W: *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*. Red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller. Wrocław 2006.

<sup>10</sup> O rozgałęzieniach semantycznych w twórczości Karpowicza zob. J. Gutorow: *Tymoteusz Karpowicz. Rozgałęzienie...*, s. 49—92.



przez interpretację opartą na wyobraźności światów przedstawionych, wymaga drążenia każdego nurtu znaczeń, siłowania się z antynomiami obrazów, aż do dna semantycznej rzeki. W głębinach możemy zresztą natrafiać na świetliste niespodzianki, zupełnie jak bohater Karpowiczowskiego wiersza *Nurek* z tomu *Kamienna muzyka*. Czyż w tym sensie lektura owej poezji nie jest zajęciem bliskim logorei mistyków? A zatem, wciąż posługując się polem semantycznym rzeki, czy w głębinach wyobrażeń czytelnika, wywoływanych wnikliwą lekturą, nie osiąga się w końcu „dna” dwuwartościowej logiki przesuwających się linearnie, wraz z liniami tekstu, obrazów? Na dnie rzeki obrazy tracą swoją niemożliwość, przybierając niemożliwe na powierzchni czytania/rzeki kształty *coincidentiae oppositorum*.

Są rzecz jasna także utwory Karpowicza, których nierozstrzygalność staje się pożądanym efektem lektury. Jest tak choćby z tytułowym wierszem jednego z tomów, *Trudnym lasem*: czy to las jest metaforą człowieka w nim „uwięzionego”, metaforą stanu mentalnego, czy też człowiek staje wobec inności lasu, wobec obcości ujętej metaforycznym predykatem: *trudny*. W związku z ową nierozstrzygalnością tu jakby nie sprawdzą się słowa „kto rozwiąże zagadkę” — oba światy (człowiek i las) tak są z sobą zespolone, tak wynikają z siebie nawzajem, że bez siebie nie istnieją. A może sprawdzą się, gdy zagadka pozostanie „podwójna”? Gdy przyniesie dwa wykluczające się sensory? Żeglujemy przecież wciąż w stronę *coincidentio oppositorum*. Prastara zagadka tak właśnie czyniła. I wbrew temu, co pisał w *Filozofii przypadku* Stanisław Lem, że zdanie „Chmura pożarła słońce” nie może być jednocześnie przenośne i literalne. W prastarej zagadce archaicznej Grecji, bliskiej sakralnych korzeni, tak właśnie było; odrębne sensory niosły rozwiązanie dla profanów, odrębne — dla wtajemniczonych, oba jednocześnie współdziałały. Jak podaje Giorgio Colli w *Narodzinach filozofii*, zgodnie z legendą takie rozgałęziające się sensory niosło rozwiązanie zagadki o rybakach wracających z połowu, którą zadano Homerowi<sup>11</sup>.

Co więcej, zagadka źródłowo wspólna jest z poezją. Arystoteles w *Retoryce* wskazuje: „Z dobrze ułożonych zagadek można czerpać udane metafory, metafory bowiem są podobne zagadkom” (III 2, 1405b). I dają się zauważyć dwa obszary funkcjonowania zagadki, co — jak można sądzić — wiąże się z rozgałęziającymi się poziomami znaczeń; z jednej strony to mające źródła w *sacrum* pytania o byt

<sup>11</sup> G. Colli: *Narodziny filozofii*. Przeł. S. Kasprzysiak. Warszawa—Kraków 1991, s. 61 i nast.



człowieka i świata, z drugiej — to ich przedrzeźniająca, komiczna reinterpretacja, należąca do kultury śmiechu, kultury *profanum*.

Do takich parodiujących, satyrycznych ujęć należy m.in. słynny antyczny utwór Teokryta pt. *Syringa*, będący kpinią z hermetycznego stylu aleksandryjskiego<sup>12</sup>. Tekst *Syringi* najeżony jest zagadkami, począwszy od pierwszych słów, przynoszących żartobliwą peryfrazę: „Zona Nikogo” (chodzi o Penelopę, której mąż, Odyseusz, zgodnie z mitem wskazał sprytnie imię Nikt olbrzymowi Polifemowi). Parodiujących zagadek znajdujemy tam wiele, przykładem niech będzie kolejna peryfraza: „Wszystek się zwał, dwukształtny” (tym razem zagadka opiera się na greckiej synonimice — chodzi o bożka Pana)<sup>13</sup>.

Ma więc zagadka dwa końce. Z jednej strony wywołuje fundamentalne pytania o byt, które mogą prowadzić do szaleństwa albo wręcz do śmierci, i to nawet mędrca, jak w legendzie o Homerze, którą przekazuje nam Colli, albo w micie o zadającym zagadki Sfinksie, z drugiej zaś — w kulturze śmiechu — potrafi profanować je, dotykać trywialnych, prozaicznych obszarów życia, rozśmieszać, zahaczać o rzeczy wstydlive, o fizjologię czy płęć. I tak, w legendzie Homer nie rozwiązuje zagadki z obszaru poważnej *epistemé*, która to zagadka w obszarze karnawału jako rozwiązanie przynosi... wszy. Oba te tak odmienne w klasycznej hierarchii sensów obszary generuje ten sam mechanizm zastawiania sieci figur słów i myśli<sup>14</sup>.

Gdy czytamy poetyckie wypowiedzi Heideggera, zastawia sieci jego taktyka językowa, wywołując jednoczesny podziw logiką czytającą jak ostrze; gdy czytamy metafory Agambena, zostajemy oszołomieni ich spięciami, ich precyzyjnym paradoksem. Na przykład, gdy pisze Agamben: „Jakikolwiek jest [...] wydarzeniem się pewnego zewnątrz”<sup>15</sup>, chodzi mu o jednostkę pozbawioną wnętrza, generowaną przez/generującą samo zewnątrz. To ten sam typ wyobraźni twórczej, wynikającej z eksplorowania języka i światotwórstwa językowego; nie bez przyczyny zestawia się Karpowicza z Heideggerem

<sup>12</sup> Zob. J. Kwapisz: *Syringa, czyli o pożytkach z rozwiązywania zagadek*. <http://wiadomosci.onet.pl/kiosk/historia/syringa-czyli-o-pozytkach-z-rozwiazywania-zagadek,1,3328874,wiadomosc.html>.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Roger Caillois odróżnia natomiast zagadkę poetycką od zagadki rytualnej (sakralnej). Pierwsza wymaga siły wyobraźni, druga — określonej, ezoterycznej wiedzy. Zob. R. Caillois: *Zagadka i obraz poetycki*. W: Idem: *Odpowiedzialność i styl*. Tłum. J. Błosiński i in. Warszawa 1967, s. 247.

<sup>15</sup> G. Agamben: *Wspólnota, która nadchodzi*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2008, s. 74.

(a Jacek Gutorow zestawia go także z Wittgensteinem). U obu, Niemca i Polaka, *urzeczenie* czytelnika polega na uwodzeniu granicami pojmowania i granicami języka i chociaż ojczyzną tego pierwszego jest bycie i byt, a ojczyzną ostatniego jest las i drzewa/zadrzewność, to równie dobrze mogłaby to być *rzeczność*, tak pełna możliwości semantycznych, o tak potężnej potencji homonimicznej. Ale wyborów dokonanych przez poetę się nie podważa. Zostańmy zatem przy zagadce o dwóch rozwiązaniach: lesistym i rzecznym.

Można by bowiem mniemać, że (nie tyle *logorea*, ile właściwie) *logografia* Karpowicza staje się *logogryfią*: sztuką — jak byśmy mogli rzec — układania rebusów i zagadek. Jak się rzekło, zagadka pełni funkcję ludyczną, należy do obszaru rozrywki umysłowej i zabawy. Ale nawet w najbardziej hermetycznych miejscach twórczości poety znajdziemy żart i humor, jak w bardzo wielu (!) jego kopiach artystycznych i kalkach logicznych. Na przykład, czy można traktować z całą powagą zastosowane w nich takie „giętkiego umysłu” gry językowe i żarty logiczne: „prześwit z dziurkacza jako zwięzła perspektywa papieru” (czyż nie jest to radośnie zabawna metafora, omawiająca los papieru biurowego w starciu z dziurkaczem?); albo: „wprowadzić szersze szarawary w nogę / aby rozwiązać rozkrok na wolnym / przysiadzie to dopiero dać szkołę / krótkim znowom giczółów [...]”; albo: „zna własny obraz / tylko z widzenia”; albo: „w ciasnej szkole liszaje / z map przechodzą / na podeszwy uczniów / drapią się ale idą wzdłuż / ścieków z pola bitew”; albo: „kto połknął oko / pluje na widoki”; albo: „sytuacje ludzkie w kostnicach / są sztywne [...]”; albo: „lao-tse nigdy nie wszedł w drzwi / o skończonych wymiarach”<sup>16</sup>.

Należy w tym miejscu powiedzieć, że Karpowicz niejednokrotnie wykorzystuje gatunek aforyzmu (obok innych miniatur poetyckich) jako jeden z naczelných składników swoich tekstów — polimorficznych konstrukcji. Bartosz Małczyński we wspomnianej już monografii *Rozwiązywanie tekstów* wskazuje, że badacze tej twórczości mówią w tym wypadku o „pseudozłotyach myślach” bądź „aforystycznych glosach” i że wszystkie te określenia znajdują tu uzasadnienie<sup>17</sup>. Wynika to z faktu, że poeta chętnie podejmuje grę i bawi się cytatem oraz oryginalnym aforyzmem, przekształcając je i przedrzeźniając. A nawet jeśli umyka nam oryginalne źródło i kontekst, pozostaje wyśmienita zabawa. Na przykład w kalce logicznej PRAWO

<sup>16</sup> T. Karpowicz: *Odwrócone światło*. Wrocław 1972, s. 17, 129, 259, 283, 343, 391, 401.

<sup>17</sup> B. Małczyński: *Rozwiązywanie tekstów...*, s. 208 i nast.

REWINDYKACJI: „[...] w balecie nieobecnych / żyjący grają pierwsze role / i schodzą ostatni / bez sceny”<sup>18</sup>. I tu wbrew opiniom badaczy<sup>19</sup> muszę przyznać, że niewinna zabawa, jak silny nurt rzeki, ma prawo unieść czytelnika (bez ryzyka otarcia się o zastawione sieci) także bez znajomości oryginalnego kontekstu i że upoważnia do tego potężnie wieloelementowy charakter całej konstrukcji (tu: *Odwróconego światła*), a co za tym idzie: utopijność wyłonienia wszystkich kontekstów. Upoważniają do tego „rozgałęzienia” sensów wpisane w tekst żarty i gry językowe, pozwalając na odniesienie do źródła i jednocześnie na przyjemność tekstu w odczytywaniu poza siecią tekstową. No bo skoro bawią samodzielnie, to dlaczego by miały nie bawić bez kontekstu? Na tym zresztą ta sztuka, w moim mniemaniu, polega, na rozgałęzieniach poziomów semantycznych, na te z — i na te bez kontekstu. Wspomina o tym również Bartosz Małczyński: „Zarazem jednak teksty te bezwarunkowo żądają dekontekstualizacji, reinterpretującego odczytania w »genetycznej« separacji, innymi słowy — żądają usamodzielnienia, semantycznej autonomii [...]”, zaraz jednak dodaje, że nieznaną źródła i kontekstu prymarnego niweczy próbę interpretacji<sup>20</sup>. Tymczasem, szanując te opinie literaturoznawcze, chciałbym bardzo otworzyć księgę Karpowiczowską dla gawiedzi i dla niewinnego śmiechu.

Dla tej perspektywy można by zacytować i takie całości z *Odwróconego światła*, które pełnią funkcję żartu poetyckiego, „wygłupiają się”. Spójrzmy na dwa przykłady z jednej „konstrukcji trygonometrycznej”, czyli układu: oryginał — kopia artystyczna — kopia logiczna:

od stuleci namawiamy  
kingę by rzuciła wreszcie  
ten grzebień w miejsce  
inne  
ale ona tak się zaczeszała  
że nie widzi gdzie się ma  
przedzielić

Proszę wybaczyć, jeśli jako profana bawią mnie i pociągają takie żarty, bez tropy koneksji erudycyjnych i intertekstualnych, jak z Leca czy Gałczyńskiego. Bo tuż obok, w kalce artystycznej ŻONA LOTA ZE ŚLEDZIEM, przeczytamy: „w czasie przemówienia / solony

<sup>18</sup> T. Karpowicz: *Odwrócone światło...*, s. 353.

<sup>19</sup> Por. B. Małczyński: *Rozwiązywanie tekstów...*, s. 210—211.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

śledź ożył / opływa okiem / ruchomy bok wody / sól go wyraźnie / porusza w tej mowie / [...]” itd. itp.<sup>21</sup>. Czyż nie brzmi to jak *Skumbrie w tomacie*? (Przy całym oczywiście szacunku dla *differentia specifica* tej poezji). Chciałbym przez to powiedzieć, że Karpowicz, oprócz tego, że (co wszyscy wiemy) jest twórcą potężnego projektu poetyckiego o podstawach filozoficznych, wpisuje się równolegle w tradycję znacznie lżejszej poetyki, otwartej na śmiech i jemu służącej. Tą poetyką jest literatura skarnawalizowana. Zbliży nas tutaj z jednej strony m.in. genologia miniatur poetyckich, wspomniane pseudozłote myśli i aforystyczne glosy, przedrzeźnianie niejako wielkich tego świata — mędrców, pisarzy i filozofów, a z drugiej strony erotyka i skatologia, jakie znajdujemy w tej poezji. Jest ich znacznie więcej, ale tu pomijam inne pola tematyczne i genologiczne.

Tymoteusz Karpowicz jest poetą oscylującym pomiędzy szaleństwem języka i wielkich projektów filozoficznych a kulturą śmiechu, sarkazmu i zagadki, który całe życie poświęcił pracy nad słowami, słownikiem i — w moim mniemaniu — także nad precyzyjnym układaniem gryfów (w formie definicji, peryfraz, pseudonimów, metafor), a przy tym potrafił ironicznie i wręcz mimetycznie (mimo że poprzez metafory) opisać rzeczywistość (będę się upierał przy tym ostatnim). Nie chciałbym, by czytelnikom poety zabrakło takiej lekkości i poczucia humoru. By rzeka Karpowicza nie poniosła ich na piaszczyste łachy martwych nurtów Niemożliwego. Zresztą dlaczego hermetyzm Karpowicza miałby prowadzić donikąd — czy takie odwzorowanie przez poetę rozpadającego się świata sensów byłoby wykwinną zabawą? Dlaczego mielibyśmy zapomnieć o prastarej tradycji zmyślności intelektualnej i zabawy językiem? Czy po prostu należy wypić butelkę wódki, by bawić się Karpowiczem i wielbić jego kunsztowną precyzję?

Muszę się w tym miejscu z czegoś zwierzyć. Swego czasu czytywałem miniatury poetyckie Henriego Michaux, miałem jednak problemy z interpretacją: i poszczególne zdania, i poszczególne obrazy Michaux wymykały się jakimkolwiek ramom i racjonalnym próbom syntezy. I wówczas kolega, który polecił mi tego autora, skarcił mnie: dlaczego doszukujesz się sensu, gdzie tego nie trzeba robić? W przypadku Michaux nie był to pozbawiony racji osąd, gdyż belgijski pisarz i poeta bliski był surrealismowi, co stawia nas w pobliżu języka nieświadomości. A jak jest w przypadku Karpowicza? Można bez ryzyka powiedzieć, że to antypody surrealizmu. Dlatego nie namawiam do podjęcia kluczy absurdu czy nadrealności w przypadku

---

<sup>21</sup> T. Karpowicz: *Odwrócone światło...*, s. 245.

polskiego poety, bo jego projekt jest faktycznie innej proveniencji, tylko do faktycznych prób zabawy tą poezją, co oznacza w tym kontekście: czerpania z niej przyjemności. Znow użycie metafory rzeki: pozwólmy dać się ponieść orgii kalamburów i harcom języka, jak bystremu nurtowi rzeki, która nie zatrzymuje sensów na dłużej, jeśli i my nie zatrzymujemy naszego skupienia na rozszyfrowywaniu poetyckich krzyżówek.

A trzeba w tym miejscu dodać, że o konieczności zatrzymania uwagi na tekście Karpowiczowskim (co wcale nie brzmi w tym kontekście jak truizm) i jego konsekwencjach piszą ci sami komentatorzy, którzy wcześniej przyznawali się do pewnej bezradności czytelniczej. Przytoczmy słowa Jacka Gutorowa, które padają tuż po określeniu „zatrzaśniętych drzwi”:

A jednak w miarę uważna lektura pozwala rozwijać się wierszom [Karpowicza — M.C.] i nam samym wobec wierszy w taki sposób, że wkrótce odsłaniają się w nich tropy wiodące poza poezję. Drzwi bezszelestnie przechodzą w most; rama staje się tropą<sup>22</sup>.

Jeśli za Bachtinem uznamy, że śmiech pozwala odsłaniać świat, znosić jego zastałe maski i odświeżać go, powodując narodziny na nowo, to właśnie śmiech, we wszystkich swych odmianach, od niewinnej rozrywki intelektualnej, przez odmianę ironiczną i szyderczą, aż po bezrefleksyjny rechot, mógłby być osobnym kluczem do czytania Karpowicza, pozwalającym znieść bariery lekturowe i jak tropa pozwalającym „rozwijać się wierszom” w stronę nowego, językowego/językowych świata/światów, w którym/których uczestniczymy, a nie jesteśmy wyłącznie zewnętrznymi obserwatorami wielopoziomowych intertekstualnych struktur.

Chcę przez to powiedzieć, że nie proponuję czytelnikowi odczytań całościowych Poetyckiego Projektu, jaki niewątpliwie budował autor *Słojów zadrzewnych*, lecz zamiast tego częściowe, fragmentaryczne interpretacje, pozwalające na uczestnictwo emocji i zmysłów, bo tylko takie współdziałanie czytelnika z tekstem pozwoli, w moim przekonaniu, znieść nimb Karpowicza hermetycznego i utopii Projektu. A zatem *mimesis* przed *semiosis*. I jeśli słowa Gutorowa o tropach wiodących poza poezję oznaczają właśnie takie podejście — kierunek w stronę świata naśladowanego — to w pełni się z nimi zgadzam. I znow *rzeczna*, chociaż zupełnie inna metafora: w tym wypadku pozostajemy raczej w płytkim, ale ożywczym nur-

<sup>22</sup> J. Gutorow: *Tymoteusz Karpowicz. Rozgałęzienie...*, s. 59.

---

cie radosnych obrazów i niestraszną nam żadną rafa logiki wyższego rzędu, jaką niewątpliwie napotka obserwator kompozycji Całości, niestraszną też porwanie przez prąd niekończących się odniesień zawartych w znakach tej poezji, grożące rozbiciem o skały intelektualnych aporii. Nie wpadniemy wówczas w sieci Projektu, odbierając namacalną, sensualną przyjemność w obcowaniu z twórczością autora *Trudnego lasu*.



Adrian Gleń

Uniwersytet Opolski

## *Płyną/płoną* Nie-stałość w poezji Juliana Kornhausera

### U-lotna introdukcja

Komentując enigmatyczny wiersz Juliana Kornhausera *Fotografia* (WFUSR, 31<sup>1</sup>), Cezary Zalewski proponował, aby jego interpretację oprzeć na metaforze „uchwyconego piórka”, które staje się symbolem tego, co „bliskie, namacalne, konkretne”<sup>2</sup>. Niepokojące pragnienie znikomości, stawanie na granicy bytu i niebytu, przedstawione w lirycznej scenie wieńczącej wiersz, znajduje odpór w figurze sylleptycznej, skupiającej w sobie przeciwstawne dążenia (do uchwycenia rzeczywistości i do poddania się jej u-lotności, zatem — i w istocie — dryfowanie w stronę niebysia...).

W ręku bohaterki zostaje „błękitne piórko”; rzecz paradoksalna, utkane z tego, co znikliwe, nietrwałe, efemeryczne, za sprawą swojej wątpliej materialności ma ono raczej tendencję do przemieniania się w znak. Niczemu nie służy, nie jest pod ręką, nie ma właściwie cech przedmiotu (gęstości, ciężaru, funkcji), ledwie uchwytne — piór-

---

<sup>1</sup> Cytaty z wierszy Kornhausera lokalizuję według następującego schematu: *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów*. Kraków 1973 (WFUSR); *Zjadacze kartofli*. Kraków 1978 (ZK); *Zasadnicze trudności*. Warszawa 1979 (ZT); *Hurrraaa!*. Kraków 1982 (H); *Wiersze z lat osiemdziesiątych*. Kraków 1991 (WLO); *Kamyk i cień*. Poznań 1996 (KC); *Było minęło*. Warszawa 2001 (BM); *Origami*. Kraków 2007 (O). W nawiasach podaję stosowny skrót, tytuł wiersza i stronę, na której znajduje się odnośny fragment.

<sup>2</sup> Zob. C. Zalewski: *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. Kraków 2010, s. 179—180.



ko — staje się w dziele Kornhausera reprezentantem rzeczy naszego doświadczenia, doświadczenia, które stale narażone jest na niepewność, rachityczność.

Rozpiętemu, zawieszonemu i przeciw-stawionemu u-pływowi i u-lotności bohaterowi poezji Kornhausera, obserwującemu nieubłagany bieg rzeki i eteryczność rzeczy tego świata, towarzyszy pragnienie odnalezienia archimedesowego punktu stałości. Wiersz, nieledwie piórko pochwycone przypadkiem, ma być jego śladem, znakiem oporu, jaki człowiek stawia — rozpisaniem na głosy i przestrzenie — żywiołowi przemijania.

### Wobec rzeki, przeciw rzece

To, co buduje naszą historię, tożsamość, jest domem „odwrotnym / twarzą do rzeki” (*Ten dom*, ZK, 42), któremu nieustannie zagraża przybór wód niepamięci. Jeśli pewnego dnia nie będę potrafił wywołać widoku przyjaciół, biada bohater wiersza *Zielone drzewko* (SW, 19), dom mój odpłynie „jak szalona łódź francuskich symbolistów”. Pograżenie się w wizji, we śnie, zstąpienie na dno podświadomości nie jest pożądane, przeczyłoby postulatowi trzeźwości, czujności i uważności, jakie żywi protagonista tego pisarstwa („nie oglądajmy się za siebie” — czytamy w *Postawie na dziś*, ZT, 32). Z uporem powtarza więc: „wciąż jestem taki sam jak byłem” (*Do wód*, SW, 9), trzeba tego dowieść, cena nie gra roli...

Kornhauser posługuje się metaforą rzeki zawsze wtedy, gdy mowa jest o próbie ujarznienia losu, człowiek — widziany w tym szyfowym gorsecie — to ten, który definiuje siebie *per negatio* jako byt przeciwstawiający się u-pływowi, ustalonemu nurtowi, wirom i prądom (zob. np. *Obawa przed wami, przed nimi*, ZK, 18; *Wczorajsze wiersze*, ZT, 7). Niezgoda na ustaloną (zarówno społecznie, jak i egzystencjalnie) kondycję stanowi wykładnik naszego człowieczeństwa, daremność zaś ludzkich wysiłków nie nicuje naszego bytu, Kornhauser buduje, stale powracające zresztą w rozmaitych konfiguracjach, egzystencjalne metafory starcia z irracjonalnym, opresywnym „porządkiem” rzeczy, w których rzeka (ustanowiona w roli alegorii) jest właśnie takim bezrozumnym żywiołem stawiającym opór wszelkim ludzkim dążeniom — do przemiany, do bycia tym, kim chce się być.

Dlatego tak bardzo solidaryzujemy się z dziewczynką z domu dziecka, która opowiada nam swój sen:

wsiadłam do łodzi rybackiej  
była przycumowana nad naszą rzeką  
wiosłowałam pod prąd  
znosiło mnie więc z powrotem  
na brzegu stały inne dzieci z naszego domu  
i wszyscy krzyczeli  
nie dasz rady nie odpłyniesz

*Dziewczynka z Domu Dziecka, H, 26*

Być może wiersz ten nie jest jedynie świadectwem porażki, skazania na zaprojektowany uprzednio (przez kogo?) los, na alienację i wykluczenie wynikające ze społecznego usytuowania, być może zatem nie jest to tylko realistyczna scenka, lecz — ujawniająca się nagle, a widoczna w perspektywie wybranej przez Kornhausera topiki — dyskretna *coda* do Camusowskiej interpretacji kluczowej dla ludzkiej konstytucji (figury Syzyfa).

„Trzeba wyobrażać sobie Syzyfa szczęśliwym” — pisał autor *Człowieka zbuntowanego* w zakończeniu swojego słynnego eseju; uzyskawszy świadomość własnego położenia w świecie, człowiek-Syzyf może pozbyć się dojmującej, porażającej jego dotychczasowe działania rozpacz. Oto moment wyzwolenia, jest on zaczynem ironii i nadziei zarówno. Odtąd — widząc, że praca zasadzająca się na wysiłku przewyciężenia *horror metaphysicus*, zmierzanie ku założonemu obrazowi samego siebie nie wiedzie do ostatecznego finału, rozwiązania, Syzyf, uwzględnivszy wszelkie okoliczności, może modelować swój los, odsuwając od siebie terror myślenia teleologicznego.

Bohaterka wiersza — czytamy we wcześniejszych wersach — „nie dowierza / nigdy nie śniła że jest aktorką lub malarką”. Czy nie jest to przypadkiem dyskretnie zarysowanie sytuacji, w której marzenia i pragnienia bohaterki, w jakiejś mierze przynajmniej, już się ziściły?... Nie wiemy wprawdzie, kiedy wysłuchany zostaje jej monolog, być może jednak dzieje się to w chwili, w której bohaterka doznaje radości z bycia kimś upragnionym (wskazywać by mogło na to wykorzystanie frazeologizmu, wplecionego w tok żywej, potocznej mowy: „nigdy mi się nawet nie śniło” = nie wierzyłam do tej pory, że może ziścić się to, co przeze mnie upragnione, a co wydawało się wysoce nieprawdopodobne, a oto jest, spełnia się choćby w postaci tej namiastki, której doświadczam...).

Rzeka łączy się więc zarówno z wyobrażeniami tego, co groźne dla ludzkiej tożsamości, do którego to tematu powraca obsesyjnie Kornhauser, zwłaszcza w tomach z lat 90. i pierwszych latach XXI wieku<sup>3</sup>, jak i stanowi metonimię sił ciemnych, zagradzających drogę do realizacji fundamentalnych tęsknot i pragnień. Rzeka jest zaporą, tym, co nieubłagane, niedające się okiełznać ni przekroczyć. Używając antropologicznych kategorii, należałoby umieścić rzekę z wierszy Kornhausera wespół znaków przestrzeni TAM. Rzeka będzie domem, uczył James Hillman, dla *pueri aeterni*, nie znajdzie zrozumienia w obliczu rzeki ten, kto szuka domostwa, i kogo imieniem aktywności nie jest tęsknota do bycia gdzie indziej<sup>4</sup>.

Pod względem organizacji scenerii najbardziej wymownym wierszem rozgrywającym dialektykę pomiędzy miejscem (TU) a apofatyczną, niewyraźną przestrzenią (TAM) jest utwór pochodzący z *Innego porządku*:

tam  
toń zielona i bliska  
łódź wypływająca z zatoki  
[...]

tam  
drogi prowadzą na wzgórza  
a koty spoglądają na łopian  
dużymi oczami

z tej strony  
wszystko wydaje się skomplikowane  
nie do rozwiązania

tam kwitnie ciemność  
splątane nici świecą  
jak zimne ognie

tu w sterylnej ciszy  
każde słowo nabiera wagi

<sup>3</sup> Zob. np. *Stara Bóznica*, WLO, 82—83; *Śląsk*, KC, 17; *Kamyk*, KC, 22—23; *Głowa w lustrze*, KC, 24; *Bar micwa*, KC, 29; *Było minęło*, BM, 7; *Z przeszłości*, O, 21; *Tu*, O, 41; *Na ulicy mojego dzieciństwa*, O, 59.

<sup>4</sup> Zob. J. Hilman: *Pothos: nostalgia „pueri aeterni”*. „Gnosis” 1993, nr 6. „Postawa *puer aeternus* to postawa chęci bycia nie-razem, upodobanie w znajdowaniu się w roli odmienca, nostalgiczna tęsknota za ruchem, a [jej] dominanta to ustawiczny pęd do transgresji”. M. Wańczowski: *Święto rozumienia w „Latarniku” Henryka Sienkiewicza*. W: *Spotkania Sienkiewiczowskie*. Red. Z. Piasecki. Opole 1997, s. 98.

toczy się dialog  
dwóch przeszłości  
które już dawno  
spotkały się i połączyły

[...]  
odbywał się pościg  
za przejrzystą formą  
która raz oddala się  
raz zbliża  
[...]

ten porządek jest niewzruszony  
niczego nie ukazuje  
trwa

Toń, WLO, 124—126

Sfera tego, co TAM, naznaczona jest pewną ambiwalencją. Zauważmy, łagodny pejzaż, w którym spokojnie odbija od brzegu łódź i drogi wiodą na wzgórze, przecięty zostaje nagle uwagą o „kwitnącej tam ciemności”. To przestrzeń nieoznaczoności i niezagospodarowania, nie daje się w niej poprowadzić nici wiążących przedmioty w ustabilizowane *universum* (są one, czytamy, splątane). TAM jest domeną tego, co niedosiężne, co jedynie można oglądać, w co nie da się w żaden sposób wstąpić, czego nie można doświadczyć.

Widzialne poblizze TAM przypomina zatem po trosze doznania towarzyszące człowiekowi w trakcie roz-poznawania... *genius loci*. Skąd bierze swój początek, jak wydarza się czucie miejsca, które cechuje metafizyczny naddatek, miejsca genialnego, tchnącego swoim duchem, który wieje kędy chce?... Świat, w którym czujemy się zadowolonymi, w którym mamy własne miejsce, pozwalające nam definiować samych siebie, określać, w ramach którego działamy i przez które myślimy o swej tożsamości jest — jak pisze Tadeusz Sławek — przestrzenią od-powiadającą nam (dzięki temu, że wyznaczyliśmy w jej obrębie **miejsca**), co znaczy, że jej milczenie nie było dla nas uporczywe i nieznośne, a sam ów świat podporządkowany był naszym zamierzeniom, projektom, pragnieniom<sup>5</sup>.

„Miejsce genialne” bowiem jest formą czasoprzestrzeni, w której wytrąceniu zostajemy z użytkowego charakteru i „doraźności pojedynczych przedmiotów”:

<sup>5</sup> Zob. T. Sławek: *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*. W: *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*. Red. Z. Kadłubek. Katowice 2007, s. 5.

Nie tracą one swojego kształtu ani znaczenia; nie znikają ani nie ustępują miejsca innym, „ważniejszym” przedmiotom, stając się tym samym symbolami czy alegoriami. [...] W doświadczeniu *genius loci* dokonują się dwie rzeczy: zostają jakoś szczególnie „ukierunkowany” przez daną przestrzeń oraz świat; miejsce nabiera teraz jakiejś specyficznej „grubości”. Obydwa te zjawiska spotykają się w chwili, w której czuję, że dana przestrzeń „odnosi się” do mnie, nie otacza mnie po prostu, lecz niejako „dotyka”, „wchodzi” we mnie, staje się elementem mojego ciała. Dokonuje się tu osobliwe połączenie snu i jawy, mitu i twardej rzeczywistości. [...] Przyglądam się danemu miejscu i widzę, że kształtuje ono moje życie, a nie jest jedynie pojemnikiem, w którym rozgrywa się moja egzystencja<sup>6</sup>.

Rzeka, jako swoiste nie-miejsce<sup>7</sup>, również od-mawia człowiekowi, przeciwstawia swój upływ żywionemu pragnieniu stałości, które jest rewersem naszego bytowego *pothos* (nie byłoby wszak potrzeby wzrostu ducha bez poczucia bycia u-stabilizowanym). Samej rzeki jednak miejscem genialnym nie nazwiemy. Nad brzegiem rzeki bowiem nie obowiązują żadne uporządkowane — acz sekretne, niezależne od naszego sposobu porządkowania — relacje między rzeczami<sup>8</sup>. U-pływ (podobnie jak u-lotność) wody jest rodzajem zerwania wiązań między poszczególnymi elementami, z których złożone jest nasze doświadczenie. Zmienność, efemeryczność i nieokreśloność rzeczy, dostrzeżone nad rzeką (które są względem siebie — etymologia myli nas, współczesnych, przez swoje starorzecza i zamierzchłe źródła — bardzo nie-do-rzeczne), są w świecie Kornhausera skandalem uruchamiającym rozmaite strategie „pisania przeciw rzece (i eterowi)”, wiodącym do prób odnalezienia rzadkich i kunsztownych chwil, w których żywioł u-pływu i u-lotności (to dwie jego postaci) uda się ujarzmić, zegzorcyzmować, na moment z nim się ułożyć.

W przestrzeni tego, co poza nami, w ruchliwym, migotliwym TAM nie ma przejrzystości, nie może być zatem rozpoznania (nie ma tu nawet przecięcia linii chiazmu...). Nie jest to roz-droże, aporia, którą można by roz-wiązać. Nie da się przeprowadzić operacji rozcięcia „splątanych nici”, ich światło jest sztuczne, nie sprowadzimy TAM do tego, co znane, nie oswoimy. Zostaje tylko droga na

<sup>6</sup> T. Sławek: *Miasto zapomniane przez Boga i ludzi i fragment z Horacego*. W: *Genius loci. Studia o człowieku...*, s. 67.

<sup>7</sup> Por. J. Roszak: *Od LA-lef do non-place, czyli o kryzysach miejsca*. „Strony” 2010, nr 2, s. 8—16.

<sup>8</sup> Zob. T. Sławek: *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena...*, s. 26—27.

wzgórze, odpływająca łódź i ciemność odbierająca im, jak w słynnej metaforze Foucaulta<sup>9</sup>, wszelką podstawę. Szaleństwo rzeczy na wolności, bez-zasadność. Być może rzeka i enigma jej okolicy przypominają bardziej anamorficzny chaos, dlatego trudno przypisać im cechy, jakie ujawniają się w doświadczeniu *genius loci*. Rzeka nicuje, wprowadza sprzeczność, płacze i zaciemnia to, co moglibyśmy zrozumieć. Nie wypłynie z niej żadna zasada, rzeka nie ma przede wszystkim owej „gęstości”, którą zauważał Tadeusz Sławek; jej bezpostaciowość, dokonywana wskutek jej u-pływu anihilacja czasu, porządku i znaczenia sprawiają, że staje się ona w dziele Kornhausera figurą nie-bycia.

Dlatego, czytamy, dopiero TU, w oswojonym miejscu, „słowo nabiera wagi”, „toczy się dialog / dwóch przeszłości”, „odbywa się pościg / za przejrzystą formą”. Ustawienie naprzeciw rzeki wyznacza perspektywę *conditionis humanae*, porządku, który „niczego nie ukazuje / trwa”.

Naprzeciw. Dopóki istniejemy, przeciwstawiamy się żywiołom nicości.

## Nic i nic

Gdzie wydarza się NIC? Właśnie nad brzegiem rzeki:

Już nic.  
Dymy, dwie dzikie kaczki,  
popiół ogniska.

Już nic.  
Uśpione wodorosty,  
wąska ścieżka.

Za wodą nic,  
za torami  
nic.

<sup>9</sup> Ową „przestrzeń łączenia” przedstawia filozof za pomocą metafory „stołu pro-sektoryjnego” (*table d'operation*), zaczerpniętej z Lautreamonta, oznaczającą „tablicę, pozwalającą narzucać bytom ład [...]”. M. Foucault: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Przeł. T. Komendant. Gdańsk 2006, s. 7.

Już nic  
 nigdy nic,  
 już nigdy  
 za nic  
 na świecie  
 nic.  
*Już nic*, WLO, 161

O tym wierszu, utrzymanym w różewiczowskiej poetyce „ściśniętego gardła”, mówić trzeba wstrzemięźliwie. Nie tylko dlatego, że domaga się on raczej milczenia, że każde z tych kilkunastu słów, położonych w odpowiednim miejscu, jest cełnym sztychem, rozdzierającym, niweczącym naszą wygodną pozycję w byciu. Także dlatego, że właściwy język opisu krytycznego wybrał już Marian Stala:

Wiersz Kornhausera zaczyna się [...] tam, gdzie coś uległo unieważnieniu bądź wyczerpaniu. Tam, gdzie coś się skończyło, gdzie coś zostało zamknięte. W rzeczywistości kresu i braku jakichkolwiek perspektyw. W świecie, gdzie nic już nie może się zdarzyć. A może w świecie, gdzie zdarza się już tylko nic — i gdzie wszystko jest nim naznaczone...

Najpierw zjawia się dym, stary symbol nietrwałości. Po nim: dziłkie kaczkę, których naturą jest odlatywanie gdzie indziej, i popiół, przypominający natrętnie o marności tego, co było, jest i będzie. Zaraz potem nadpływa zapach wodorostów, zapach snu i śmierci. [...] „Nic” staje się czymś coraz bardziej obecnym i wyczuwalnym: obejmuje we władanie przestrzeń *Za wodą* [...]. Zmienia się w jedyną realność...<sup>10</sup>.

Wybór drogi interpretacyjnej zależy właściwie od rozstrzygnięcia podanej przez krytyka alternatywy: czy optujemy za tym, że wiersz Kornhausera jest przedstawieniem momentu granicznego, w którym człowiek, by użyć metafory Miłosa z *Roku myśliwego*, osiąga swoją metafizyczną dojrzałość, napotykając mur, który „nie ustępuje żadnym błaganiom”, czy też dostrzegamy w tym tekście już tylko NIC — świat podszyty nicością, która ostatecznie bierze nas w przemożne władanie?

Być może, jak dalej twierdzi krytyk, nie powinniśmy rozstrzygać tej aporii, dając się porwać doświadczeniu egzystencjalnemu, które skutkować winno kontemplacją „ciemnego nurtu”, jaki bije z tego wiersza, wszelka wszak dialektyka i myślenie dyskursywne

<sup>10</sup> M. Stala: *Już nic. O jednym wierszu Juliana Kornhausera*. W: Idem: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 129—130.

doprowadzić mogą jedynie do zniszczenia w-rażenia, które chce on w nas otworzyć. Jakkolwiek by było, w utworze tym pewna jest tylko „niezwykła, nieledwie zmysłowa, intensywność i obsesyjność przeżycia, pozwalającego wszędzie dostrzec znaki nicości...”<sup>11</sup>.

Poblize rzeki, okolica, w której toczy ona swoje wody, jest w poezji Kornhausera scenerią głębokiego doznania znikomości bytu, ubywania, które jednak nie przynoszą poczucia „gęstości” bycia, nie w(y)zywają naszej świadomości do u-chwytu istnienia<sup>12</sup>. Nic z tych rzeczy; to przestrzeń wypełniona bytami eterycznymi, efemerycznymi — dymem, popiołem — odsyłającymi nas nieustannie na stronę nie-bycia.

Po kilkudziesięciu latach od momentu napisania *Już nic* krakowski autor publikuje wiersz pod znamienym tytułem *Nić*, który wydaje się tworzyć z przywołanym wyżej — nie tylko zresztą za sprawą sugestywnej, zaskakującej i dającej do myślenia paronomazji — swoisty dyptyk:

## Nić

która wiąże niebo i ziemię  
[...]

wiąże łączy i trzyma  
na zawsze  
na stałe

nie pęka  
nie rozciąga się

leci w powietrzu niepostrzeżenie  
zahaczając o dachy kruchych domów  
i wysokie jodły

jest ponad wszystkim  
ta nić  
to cienie nic<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>12</sup> Por. T. Sławek: *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*. Katowice 2001.

<sup>13</sup> J. Kornhauser: *Nić*. „Nowa Okolice Poetów” 2007, nr 2, s. 6—7.



I w powietrzu, i w rzece odnajdujemy tę samą nić — „cienkie nic”, rewers bycia, podszewkę nie-bytu, którą zewsząd — jak chciał Heidegger — otoczeni jesteśmy<sup>14</sup>. O ile jednak we wcześniejszym wierszu „nic”, działając w swoistym mariażu z dymem, szczelnie spowija świat w „nihilistycznym uścisku”, o tyle nić tutaj wydaje się „czymś”, co okazuje się ostatecznie zasadą warunkującą istnienie — „jest ponad wszystkim”, „wiąże łączy i trzyma”. Utkane z powietrza, wysnute z powstającej nad wodą mgły NIC utrzymuje świat w stanie równowagi. Być może nawet jest rodzajem absolutu, czytamy wszak, że „jest ponad wszystkim”, jeśli tak, to tego jednak absolutu, który sam w sobie jest paradoksem transcendencji w immanencji (jej analogon: „nić” — wszak, dostrzegalna jest tutaj i teraz, a jako takiej odmówiono jej cech „absolutnej rozciągłości”...).

Ta zmiana, która zaszła w widzeniu i waloryzacji nihilizującego żywiołu w poezji Kornhausera, jest bardzo istotna, wyznacza właściwie kierunek rozwoju metafizycznego obrazowania i światopoglądu poety.

## Rzeka i obłok — imiona prze-mijania *Elegie edmontońskie*

W elegijnym cyklu pochodzącym z *Było minęło* mieści się i skupia całość wyobrażenia i doświadczenia bytu w dziele Kornhausera. Mając przed sobą ów zamknięty odcinek pisarstwa, nieomal się widzi, w jaki sposób buduje poeta strukturę obrazowania ludzkiego istnienia rozpiętego pomiędzy żywiołami wody i powietrza:

Na mostku drewnianym senne czekanie  
Na odlot ku źródłu na trwalsze wytrwanie  
BM, *Płyną płoną*, 26

Nad oceanem zawieszony  
dojrzałem mały punkt  
żadna tam ziemską ojczyzna  
[...]  
ot zwykła wyodrębniona chwila  
BM, *Chwila*, 32

<sup>14</sup> Zob. C. Wodziński: *Kairos. Konferencja w Todtnaubergu. Celan — Heidegger*. Gdańsk 2012, s. 111.

Bije żywa woda,  
 z góry, z nieba, z niczyjej woli  
 uderza, huczy,  
 wciąga nasze zdziwienie.  
 [...]  
 W dole kłębi się nasza niepewność.

BM, *Wodospad*, 37

Do tego inwentarza warto, od razu dopowiedzmy, dodać jeszcze i kilka innych fragmentów (ot, np. z wiersza *Oddalenie*, BM, 30), w których odnaleźć można by stale obecny, zwłaszcza w literaturze romantycznej, motyw bycia Pomiędzy (niebem a ziemią). O ile jednak ów, platońskiej proveniencji, topos służył w XIX-wiecznej literaturze do ukazywania wyróżnionej, mediacyjnej roli poety<sup>15</sup>, o tyle Kornhauser sięga po niego, aby zobrazować specyfikę bycia-w-świecie, usytuować człowieka naprzeciw świata, od którego — w swej ontologicznej konstytucji — tak zasadniczo się różni. Nie hermeneutyczne, transcendentne posłannictwo zatem, lecz egzystencjalne świadectwo będzie tutaj celem przebywania w niebezpiecznej sferze „pomiędzy”.

„Stojący na nieruchomym moście / łączącym obsuwające się brzegi” (*Brzegi*, BM, 40) poeta znajduje się właściwie w „oku cyklonu”, w którym na moment zapanowała cisza, zagościł czas (w postaci układanej historii tego, co było — a jeszcze przez chwilę nie — minęło, poprzez potrzebę szukania metafor i „głupich porównań”) i zdziwienie (i niepewność), od którego, jak chcą arystotelicy, wszystko ponoć się bierze: to wszystko, co człowiek do-nosi światu, a co przez „uderzające, huczące” żywioły zostaje natychmiast wchłonięte i przenicowane...

Jesteśmy „miejszem łączenia” u-pływu i u-lotności (tego, co „i w dole i w górze” — zob. *Brzegi*, BM, 40), paradoksem bytu,

<sup>15</sup> Spośród licznych egzegez tego motywu, czytelnik wybaczy, odeślę jedynie do kilku pozycji; owa wszak „mediumicność” w rozumieniu bycia poetą i poetyckiego stwarzania, rozwinięta przez Heideggera w filozoficzny koncept do interpretacji pism Hölderlina, ma silne zakorzenienie w samej historii teorii literatury od najdawniejszych, udokumentowanych poglądów Platońskich począwszy. Zob. Platon: *Ion*. W: Idem: *Ion, Charmides, Lizys*. Przeł. oraz wstępami i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki. Kęty 1999, s. 17—20; M. Heidegger: „Czy istnieje na Ziemi jakaś miara?”. Przeł. J. Mizera. „Principia” 1998, t. 20, s. 143; V. Toporov: *O jedności poety i tekstu*. Przeł. J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4; K. Rutkowski: *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987, s. 234—236; J. Kurowicki: *Stróż rzeczywistości*. „Poezja” 1976, nr 2, s. 72.

miejscem (swoistym chiazmem) przecięcia się linii w nieskończonej zmienności wód i powietrza, z którego to miejsca biorą się — nie-trwałe, rachityczne — nasze miary i wartości. STĄD bierze się TAM, to, co „dalekie i bliskie” (zob. *Wszystko*, BM, 36).

Nad rzeką szeroką jak sen  
obudziło się serce:  
jak krótkie jest życie!

BM, *Nad rzeką*, 33

Chwila kontemplacji nad rzeką zawiesza fizykalną temporalność, przerywa codzienny upływ czasu, wstawia bohatera tych wierszy w niepodzielny czas — w istocie: od-świętnej — refleksji nad kruchością i krótkością istnienia. „Zimna toń” rzeki stanowi metaforyczny wykładnik wszelkiej zmienności, u-pływu, pochłania to, co ludzkie: „uśmiechy, ciepło i ból” (*Nad rzeką*, BM, 33). W jej obliczu, jakże dramatycznie, wybrzmiewa pytanie o możliwość przeciw-stawienia się przemijalności, o sens uprawiania sztuki składania słów, o okoliczności, dzięki którym możemy żywić wątłe nadzieje na „moment wieczny”. Jeden z ostatnich wierszy cyklu (*Brzegi*) przynosi obraz zawieszenia w bezmiarze (archetypicznych) wód, zamazujących wszelką pamięć. Most spina urwiste brzegi, a na nim odnajdujemy tego, który, „wąpiąc dziś w swoje powołanie, namawia, mimo wszystko, do [...] męznego zagospodarowywania naszej niepewności”<sup>16</sup>. Język nie unieśmiertelnia, to pewne, sprawia jednak, że żywot zamknięty w ciasnej pętli czasu zdaje się nieco jaśniejszym i jego pęd znieść można mniej dotkliwie aniżeli wówczas, gdy w milczeniu się pogrążamy (zob. *Nad rzeką*, BM, 33).

Stawką batalii, jaką toczy podmiot tego cyklu, jest próba uchwycenia, zdobycia ze skrytości, wypowiedzenia spójnej, dającej się przedstawić, opowiedzieć historii, która mogłaby przywrócić wiarę i czucie prawdziwości naszego istnienia i tożsamości naszej egzystencji<sup>17</sup>. A to odbyć się może przez od-czucie stałości (stąd — potrzeba wstrzymania biegu obłoków i rzecznego nurtu) i ciężaru rzeczy, wszechobecna (pod nami — w rzece, i nad nami — w powietrzu) zmienność jest bowiem dla Kornhausera upiorną zasadą

<sup>16</sup> K. Lisowski: *Turyści strachu, filozofowie głębi*. „Nowe Książki” 2002, nr 2, s. 33.

<sup>17</sup> Podobnie interpretował tom Kornhausera jeden z pierwszych jego recenzentów, który na łamach „Kwartalnika Artystycznego” nazywał tom *Było minęło* „upartym poszukiwaniem trwałości, punktów oparcia w chaosie”. P. Piaseczyński: *W poszukiwaniu trwałości*. „Kwartalnik Artystyczny” 2002, nr 2, s. 145.

bycia, odrealniająca nasze doświadczenie, fundującą zaporę nieporozumienia, która oddziela nas od nieprzejrzystych żywiołów. „Wszystko się zmienia i biegnę do ciebie / ciągle taki sam” — mówi na przekór „wszystkiemu” bohater wiersza *Niezmienna zmienność* (BM, 28).

Pierwszym ruchem w grze jest tu próba przerzucenia mostu ponad ontyczną różnicą dzielącą człowieka i nie-ludzką Naturę przedstawioną w postaci, zaskakującego w kontekście całego cyklu elegijnego, obrazowania *per analogiam* do egzystencjalnego odczucia tego samego, wiecznej powtarzalności:

Nad wodą i w wodzie, na wodzie  
mój nieczas i twoja harmonia  
skrzyknęły się bezgłośnie.  
Tak, wszystko jest podobne do siebie:  
rzeki, mosty, przeznaczenia.  
Te same owoce na talerzu i ci sami  
objęci kochankowie marzą o przyszłości.  
Nie ma żadnej rzeczy innej od tej,  
którą poznaliśmy kiedyś dawno, bawiąc się  
w ogrodzie, pod okiem rodziców.  
Ta sama płynie zielona, gęsta woda,  
nad którą stoję teraz tu, na odległym kontynencie

*Dwie rzeki*, BM, 25

Być może w ową drugą rzekę, o której czytamy w tym wierszu, pragnie wcielić się — i utożsamić z jej niewzruszonym u-pływem — właśnie człowiek, czuły obserwator podległy tym samym wszak prawom, co nie-ludzka Natura. Wówczas obraz dwóch rzek, które wpadają na siebie „jak kolorowe, ospałe motyle, pijąc chciwie / swoje odżywcze soki, soki górskich jezior, / wschodzącego słońca i dziecinnej, otwartej miłości” (*Dwie rzeki*, BM, 25), przynosiłby rodzaj ek-statycznej fuzji bytów, epifanijne doznanie jedności, nagłą inkorporację w u-rzeczony istnienie, którego zasadą byłaby wszech-obejmująca toż-samość?...

Kusząca to interpretacja, prawda. Jednak kolejny, sąsiadujący z *Dwiema rzekami*, utwór zdaje się całkiem zacierać podobne tropy — wznosi na powrót „kruchy wododział”: człowieka, umieszczając go na chwiejnym mostku wpośród ognia, wody i powietrza... Powracamy w pomiędzy, żadnych mrzonek!...

Płyną płoną odległe wyspy i fale  
Płyną płoną pocaunki odwroty i żale

Płyną płoną starania krzyki i przewroty  
Wielkie porażki małe okrutne wyroki

Rzeki i ognie zwrócone ku sobie od zawsze  
Mają życie od innych bogatsze ciekawsze

Na mostku drewnianym senne czekanie  
Na odlot ku źródłu na trwalsze wytrwanie

W rzece nasze pragnienia płyną płoną  
Na złamanie karku w nieznane gonią

Gonią w nieznane nie wiedząc gdzie koniec  
Tego co płynie i tego co płonie

*Płyną płoną*, BM, 26

Paronomastyczne („płyną / płoną”) jest bycie, zmierza ku zanikowi i sześnięciu. Tylko nasz byt, ujęty w wierszu jako „senne czekanie”, wychylony („ku źródłu”) jest w stronę odwrotną w stosunku do u-pływu, tylko *Dasein* idzie o czucie obecności, „trwalsze wytrwanie”. Tym, co łączy ludzką jaźń z naturą rzeczy, są, czytamy, pragnienia, których wektor zgodny jest z kierunkiem „tego co płynie i tego co płonie”. Ów niepowstrzymany ruch *ad infinitum*, „w nieznane”, nie stanowi jednak, jak się zdaje, pozytywnego doznania, pragnienie lokuje nas „gdzie indziej”, w przyszłości, ignorując potrzebę obecności — *principium* egzystencji. Na nic tedy wszelka uważność, o której marzyli filozofowie, nieubłagane procesy, skojarzone z sobą i wzmocnione w tym mariażu płynięcia i płonienia, pochłaniają, unieważniają i przenicowują ludzkie dążenie do utrwalenia. Wiersz będzie tedy nieledwie śladem pragnienia stabilnego świadectwa, w nim samym nie ostanie się to, co mogłoby przynosić wieść o indywidualnym, pojedyńczym bycie.

Zauważmy na koniec, bohater Kornhausera nie daje się ponieść „ciemnemu nurtowi” rzeki, nie wstępuje w (gombrowiczowską) niesamowitość ujawnionego z nagłą w anamorficznnej postaci kosmosu, od której mogłaby się rozpocząć jakaś „nicościująca przygoda”. Nie, powściąga i porzuca ostatecznie „goniące w nieznane” pragnienia.

Niemal bezpośrednio przed cyklem *Elegii...* Kornhauser umieszcza utwór stanowiący niejako introdukcję w przestrzeń rzeczy ostatecznych, wobec których stanie jego bohater za moment; w nim to właśnie, w owym wprowadzeniu, zapowiedziana zostanie kluczowa metafora dźwiękowa niosąca niszczycielską symbiozę żywiołów:

płyną płoną obłoki  
 ponad nami ponad czasem  
 płyną płoną obłoki  
 [...]

zostawiają rany na zawsze  
 pachniesz wiatrem dymami i mgłami  
 nakryty białym płaszczem powietrza

w obłokach światła nie widać  
 wyciągasz ręce przed siebie  
 dotykasz pustki i pędu  
 ruszając się wolno niepewnie

*Obłoki*, BM, 18

W tekście tym zatem mieści się zrazu zarówno *leitmotiv* cyklu, jak i temat przemijalności świata, tym dotkliwiej tutaj percypowany, gdyż oparty na obrazie przynoszącym ekstrakt ubywania — obłoków, które górują nawet ponad czasem... *Obłoki* Kornhausera — jak słusznie zauważył już, i co *de facto* rozwinął w mikromonografii, Krzysztof Biedrzycki — wchodzi, chyba jawnie i świadomie, w dialog z *Obłokami* Miłosza i *Chmurami* Szymborskiej. Oddajmy więc głos autorowi *Wariacji metafizycznych*:

U Miłosza obłoki są „stróżami świata”, są ponad człowiekiem, wyrażają niewyraźną wieczność. U Szymborskiej na odwrót — chmurom przypisana jest cecha ulotności i zupełnej niezależności od świata ludzkiego. U Kornhausera jest jeszcze inaczej, obłoki „śmieją się z nas”, ale „w obłokach światła nie widać”, one są nad nami i wcale nie są na nas obojętne, w ich „nieskończonym śmiechu / odbija się mała trwoga”, one budzą lęk. [...] Kornhauserowi bliżej do Miłosza (wskazuje na to nawet tytuł), i u niego obłoki są znakiem „czegoś więcej”, ale przecież autor *Szkiełka* pozostaje sceptykiem, gdy powiada „wyciągasz ręce przed siebie / dotykasz pustki i pędu / ruszając się wolno niepewnie” (BM, 18). Obłoki Kornhausera dramatycznie oddzielają człowieka od nieba, zabierają mu światło, inaczej mówiąc — są tylko one, nie ma nic wyżej poza nimi. A przecież są „nie naprawdę tylko na wiarę”. [...] Bo przecież one ledwo są, to ich już nie ma. Sceptycyzm Kornhausera sięga więc również świata poznawalnego zmysłami<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> K. Biedrzycki: *Do rzeczy, do czasu*. „Dekada Literacka” 2002, nr 1/2, s. 88—89.

Nie do końca jednak wypada zgodzić się z tymi ustaleniami. Bo czyż obłoki te są istotnie wskazaniem jakiejś transcendencji, „czegoś więcej”? Nie jestem też przekonany, czy można widzieć w przedostatniej strofie tego wiersza przejaw ludzkiego sceptycyzmu poznawczego? Po pierwsze, przeczy sobie nieco krytyk, gdy sugeruje, że obraz płynących obłoków może odnosić nas do, bliżej nieokreślonego, absolutnego Źródła, wszak pisze dalej, iż „są tylko one, nie ma nic wyżej poza nimi”; u Kornhausera czytamy, że obłoki są „ponad nami ponad czasem”, ale czy znaczy to, iż obłok stanowi namiastkę Transcendensu? Nie wydaje mi się, niebo autora *Było minęło*, ponad owymi obłokami — jest puste, obłoki są, płyną, same (w) sobie... U-lotność obłoków, które istnieją w swojej „każdochwilowej” zmianie, zatem, by tak rzec, metamorficznie — jak rzeka, której teraźniejszość jest bezustannym przesuwaniem się — sprawia, że udzielają one człowiekowi lekcji widzenia (i wiary zarazem) efemeryczności i potencjalności rzeczy („jak łatwo uwierzyć że rodzą / armie innych bogatszych obłoków”). Bohater wiersza jednak nie wyciąga z tego konsekwencji co do zaufania wobec własnych zmysłów — widzialność, naoczność nadal pełni funkcję podstawy rzeczywistości. Co to znaczyć może, dopytajmy jeszcze, że obłoki są „nie naprawdę lecz tylko na wiarę”? Wydaje się, że można rozumieć te słowa nie jako pochwałę zwątpienia w racjonalny ogląd świata, lecz odwrotnie — raczej dyskretnie pouczenie rozumu, który winien być odtąd wyczulony na subtelności bycia: zwiewność, pierzchanie, upływ, ulotność.

W ostatniej strofie bohater *Obłoków* zwraca się do samego siebie, dokonując charakterystyki usiłowań swego ja-w-świecie. Owo działające „ja” skazane jest na błądzenie wpośród ciemności, jego działania — na których osadzają się tylko wiatr, dym i mgła — naznaczone są pustką i ulotnością. Użycie jednak konwencji soliloquium — wydobywającej wszak w ustabilizowanej postaci podmiotu rodzaj metafizycznego pęknięcia, ścieranie się wewnątrz duszy antytetycznych tendencji, rozszczepienie jednolitego rozumienia samego siebie — wszystko to pozwala poecie wypowiedzieć także to, co stanowi odwrotność ludzkiej świadomości: pragnienie pędu, płynięcia! Skoro oparta na aksjomacie toż-samości filozofia egzystencji ponosi porażkę w starciu z nicościującymi żywiołami, trzeba wykrzesać z siebie ów pierwiastek ek-statyczny (dionizyjski? tanatyczny?), spróbować za jego przewodnictwem pokonać niepewność, jaka rodzi się wewnątrz *ratio*, choć raz popłynąć „wysoko wysoko odważnie”, stać się „jak kropla nieziemskej mgły” (*Obłoki*, BM, 18).



I może to jest ten moment, w którym dochodzi do tajemnego porozumienia między człowiekiem i nieubłaganą dotychczas naturą rzeczywistości? Oddać się we władanie żywiołów, którym sprzeciwić się stale niepodobna? Czy w tym można upatrywać wyzwolenia? W jednorazowym akcie imaginacji, w którym porzucić można swoją konstytucję racjonalnego zwierzęcia, zdolnego, na swoją zgubę i utrapienie, odmierzać czas, rejestrować przemijalność rzeczy?

W każdym razie pokusa (?) bycia na podobieństwo obłoku — do zrealizowania jedynie przy użyciu wierszowego, wyobraźniowego instrumentarium — pozwala doświadczyć zasad u-pływu i u-lotności, co — *summa summarum* — przynosi podmiotowi tych wierszy wiedzę uwalniającą od melancholijnego czucia braku rzeczy przeszłych, bezpowrotnie zagubionych w zakamarkach niedoskonałej pamięci i rozpaczy, która niechybnie rodzić by się mogła z niemożliwości odnalezienia archimedesowego punktu stałości w samym sobie.

*Elegie edmontońskie* Kornhausera, co ciekawe, realizują chyba jeszcze jedną odmianę — w stosunku do rozpoznanych w teoretycznym piśmiennictwie wariantów współczesnego doświadczenia i pisania elegijnego — ponowoczesnej elegii, choć być może trudno będzie tę tezę w pełni udowodnić; opieram ją bowiem na tym, co stanowi kwintesencję elegijności — ulotnym wrażeniu... Rzeczą tę zauważył właściwie jeden tylko z recenzentów, ale chętnie i skrętnie podchwytuję to wrażenie o — jak się wyraził Krzysztof Lisowski — „pisaniu męznym” autora *Origami*, odważnym stawaniu oko w oko z ubywaniem, o próbach „zagospodarowania niepewności”<sup>19</sup>. Nie są tedy *Elegie*... obrazami dojmującego smutku w obliczu utraty trwałości rzeczy i pamięci naszych doświadczeń, nie są również ironicznym odsuwaniem od siebie — narzucającej się w swej naoczności — perspektywy przemijania, sytuują się raczej pomiędzy nimi. Stanowią bowiem z jednej strony świadectwo prze-życia u-pływu i u-lotności, bez uruchamiania nastroju i tonacji melancholijnej, a z drugiej — nie uciekają się do strategii „zagadywania nicości”, ironicznego odsuwania od siebie grozy czasu, przemijania i śmierci upostaciowionych w obrazach rzeki i eteru<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Zob. K. Lisowski: *Turyści strachu, filozofowie głębi...*, s. 33.

<sup>20</sup> Zob. A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 21; K. Pietrych: *Elegijne dykcje Aleksandra Wata*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2011, t. 18, s. 161.



\*  
\*                      \*

Pisanie Kornhausera z pewnością nie rodzi się z poczucia „płynnej nowoczesności”. Tafla rzeki, w której często przegląda się bohater wierszy autora *Zasadniczych trudności*, stanowiąc rodzaj metafory źródła „niezmiennej zmienności”, jest lustrem skrzywionym, mącącym obraz twarzy w niej odbitej. Wobec milczącej rzeki podmiot tej poezji chciałby nieustannie krzyczeć, jak w wierszu *Dowód*, pochodzącym z tomu *Stan wyjątkowy*: „wciąż jestem taki sam jak byłem”. W wielu utworach krakowskiego twórcy pojawiają się obrazy upartego, bezlitosnego przemijania, którego rzeka, i jej uporczywy ruch jednostajny, jest symbolem i prefiguracją.

Przestrzeń świata wyraźnie rozpada się przeto na miejsca oswojone i dzikie, będące zawsze poza nami TAM, które nieodmiennie otwiera rzeka. Tej binarnej opozycji kategorii przestrzennych odpowiada u Kornhausera struktura temporalna, w której rzeka jest jednym z imion tego, co minione (zatarte, niepewne i — w konsekwencji — zagrażające tożsamości).

Pisanie Kornhausera jest zatem pisaniem przeciw rzecze. Buntem wobec *arché* przemijania, nicowania bytu (w heraklitejskim duchu do **u-pływu** dołącza autor *Było minęło* także **u-lotność**; niedosiężne obłoki, znaki tajemnicy i ludzkiego losu, „płyną/płoną”). Lecz do czasu. Przychodzi moment, „czas fugi”, kiedy trzeba wreszcie przyjąć cierpienie, pojąć, że „ten porządek jest niewzruszony / niczego nie ukazuje / trwa” (*Toń*, WLO, 124—126).

Toń, wiatr, dym i mgła — imiona z-nikomości, przeciw nim, wobec nich i, ostatecznie być może, z nimi odbywa się pisa-nie Kornhausera, rzucanie ludzkich pragnień, słów i obrazów na rzekę...

### Nad brzegiem „rzeki zapisanej” Mały margines zamiast zakończenia

W *When the sky is blue* (O, 15) Kornhauser używa świetnego konceptu, za którego sprawą stara się zmniejszyć dystans między poetyckim słowem a rzeczą. Oto w cytowanych słowach Reznikoffa... zjawia się nagle — „nad napisaną rzeką” — wędrowny ptak, który kołysze się przez chwilę na wietrze:

Któregoś popołudnia w zdaniu Reznikoffa:  
*Gdy niebo jest niebieskie, woda ponad  
 piaszczystym dnem jest zielona!*  
 huśtał się na wietrze  
 trzcinniczek!

*When the sky is blue, O, 15*

Autor *Było minęło* nie przypadkiem używa dokładnej nazwy gatunkowej, aby podkreślić jednorazowy, momentalny (epifanijny, bo wiersz ten sam w sobie jest zapisem całkowicie rewelatorskiego odkrycia) charakter przenikania się dwóch światów. Trzcinniczek jest ptakiem, którego nadzwyczaj trudno spotkać. Drobnny, niepozorny (mylony najczęściej z trzcinakiem...), płochliwy. W jednym miejscu osiada na krótko, zajęty nieustannym wędrowaniem. Prawdziwie jest przybyszem z innej przestrzeni, zdaje się odwiedzać jedynie te miejsca, które są przez nas zamieszkiwane. Udzielając się szczerze, lecz z rzadka. Nie urzeka tajemniczym śpiewem pod wieczór, jak czyni to kardynał w wierszach Miłosza i Hartwig, nie jest uporczywy w swoim istnieniu, jak kos Zagajewskiego, spoglądający na człowieka i niepozwalający mu „pozostać u siebie”. Nie, trzcinniczek po prostu jest. Nie jest znakiem, wskazuje tylko na siebie. Przywodzi ku odczuciu istnienia, które u Kornhausera nie objawia się w wysokim stylu, szczególnej, subtelnej chwili wyczulenia. Dlaczego? Czyżby był to gest „uzwyklający” epifanijność? Tak, tak to rozumiem, zdejmowanie zasłon skrywających bycie, postrzeganie, rejestrowanie istnienia nie musi być koniecznie aktem ekstatycznym, zachwyt ma stać się faktem, naturalnym przedłużeniem naszego w świecie bycia, konsekwencją udziału. Właściwie nic nie stoi temu na przeszkodzie, *kiedy niebo niebieskie!*...

Zdanie Reznikoffa, słowo przezroczyście, udzielające rzeczy istnienia, język pojemny, gościnny, będący — używając metafory platońskiej — naczyniem, poddaje sposób wyrażenia doświadczenia podmiotu. „Musimy” wierzyć: trzcinniczek nie jest jeszcze jedną kopią (którego już rzędu?...), ale realnym bytem, który znajduje swoje domostwo w słowie innego poety i *poprzez* nie. Zapis autora *Tylu rzeczy niezwykłych* byłby zatem gestem przełamującym aporię przedstawiającego języka, wierszem założycielskim dla, możliwej w tym układzie, identyfikacji bytu i języka. To jest trzcinniczek, on naprawdę huśtał się na wietrze za sprawą... słów, celnych, słów, które przylgnęły niemal do rzeczy. Ich brzmienia stają się wykładnikiem magicznej formuły języka.

Posadowienie poetyckiego słowa Reznikoffa w wierszu Kornhausera aktualizuje pytanie o istotę języka, w którym zawierać się

winna możliwość wskazywania rzeczy i przydawania jej istnienia. Zadaniem poety jest wszak za-milknąć, odpowiadać wezwaniu samego bycia<sup>21</sup>, poszukiwać języka, który byłby *przyległy* do rzeczy, niezależnie od tego, czy opierałby się na zasadzie hipostazy i konwencji (i, dodajmy, wyborze „cudzego” wiersza) czy też wynikałby z „ikonocności” (dźwiękowej, plastycznej) względem do-bywanej do obecności rzeczy. Przezroczysty, plastyczny „obraz” Reznikoffa ma zdolność, w świetle tekstu Kornhausera, nie tyle od-twarzania rzeczywistości, ile jej u-obecniania (reprezentacji intencjonalnej), staje się językiem prymarnym, swoistą ideą języka wypowiadającego bycie i wiążącego z nim człowieka, który skupia (wykorzystajmy starogreckie korzenie rozumienia podmiotowości) istnienie natury.

Przezroczysty, fizyczny (czyż *physis* nie jest pierwszym imieniem bycia? — zapytywał wielokrotnie filozof<sup>22</sup>) opis barwy nieba i wody w rzece ustanowiony zostaje u Kornhausera jako język umożliwiający w ogóle wy-stawianie świata, splatający się z nim w (utraconą, poszukiwaną i odnalezioną...) całość. Krakowski poeta, obierając sposób mówienia Reznikoffa za podstawowy, źródłowy dyskurs komunikacji (pamiętajmy w tym kontekście zwłaszcza o źródłach porozumienia — łac. *communio*), świadomie przyjmuje i utrwała znaczenie obiektywistycznej dykcji poetyckiej.

Rzeka — oswojona przez zapis poety, który uchwycił język w przedustawnej zbieżności, łączności, uścisku z Rzeczywistością — przestaje nagle toczyć swe wzburzone wody, daje schronienie u-lotnemu ptakowi.

Piórkiem z jego skrzydła zdaje się ten wiersz. A zwłaszcza nasze o nim pisanie.

<sup>21</sup> Zob. C. Wodziński: *Dlaczego jest raczej nic niż coś... Projekt ontologii apofatycznej*. W: Idem: *Pan Sokrates. Eseje trzecie*. Warszawa 2000, s. 46 i nast.; M. Heidegger: *Przyczynki do filozofii. (Z wydarzenia)*. Przeł. B. Baran. Kraków 1996, zwłaszcza s. 240—247.

<sup>22</sup> Zob. np. M. Heidegger: *Przyczynki do filozofii...*, s. 259; J. Mizera: *Torowanie bezdroży bezgruntu. W drodze do innego początku*. „Principia” 1998, t. 20, s. 17.

# Raport o stanie wód



Dorota Wojda

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

## Biografie wody w pisarstwie Jarosława Marka Rymkiewicza

rozbryzgujące się strzępy wody,  
a potem jest ciemnozielona, nieruchoma głębia  
K, 409<sup>1</sup>

W tekstach Jarosława Marka Rymkiewicza spośród czterech żywiołów najczęściej opisywana jest ziemia, stanowiąca materię ciała i miejsce jego pochówku: piasek, glina („Wiem jak się piasek jak się glinę jada / Weźcie tę czaszkę która do was gada”, *Weźcie te wiersze*, M, 13), pleśń („Chce się najeść chce się napić z mego ciała / Ślepe głuche [...] ta pleść biała”, *Schubert*, T, 8) czy popiół („I jak gwiazda z popiołu co się wciąż spopiela / Słowo wciela się w ciało Ciało w słowo wciela”, *Popiół są nasze słowa*, M, 9). Powszechny rozkład i niepewność ontologiczną poeta łączy także z innymi żywiołami — o powietrzu mówi, zadając pytania o istotę bytu („Powiedzcie mi powietrza usta czyste / Czy drozd to jest to co oczom oczywiste”, *Co*

---

<sup>1</sup> Cytaty z pisarstwa Rymkiewicza oznaczam skrótami: A — *Anatomia*. Warszawa 1970; An — *Animula*. Łódź 1964; Cz — *Człowiek z głową jastrzębia*. Łódź 1960; CK — *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967; D — *Do Snowia i dalej...* Kraków 1996; DW — *Do widzenia gawrony*. Warszawa 2006; G — *Głowa owinięta koszulą*. Warszawa 2012; J — *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1982; K — *Kilka szczegółów*. Kraków 1994; KN — *Kwiat nowy starych romanc, czyli imitacje i przekłady hiszpańskich romances*. Warszawa 1966; M — *Moje dzieło pośmiertne*. Kraków 1993; MR — *Myśli różne o ogrodach*. Warszawa 2010; T — *Thema regium*. Warszawa 1978; R — *Reytan. Upadek Polski*. Warszawa 2013; RP — *Rozmowy polskie latem roku 1983*. Białystok 1991; U — *Ulica Mandelsztama*. Warszawa 2012; W — *Wiersze polityczne*. Warszawa 2010. ZN — *Znak niejasny, baśń półżywa*. Warszawa 1999; ZS — *Zachód słońca w Milanówku*. Warszawa 2002; Ż — *Żmut*. Paryż 1987.

to jest drozd (IV), T, 16), a ogień czyni symbolem kresu egzystencji („Wysypiska płonące gdzieś na skraju życia”, *Przez wiadukt w dół po schodach*, DW, 54). Tanatologiczny charakter mają też występujące w utworach Rymkiewicza wizje wody, ukazywanej w różnych postaciach: jako rzeki, strumienie, jeziora, morza, deszcz i lzy, które są w tym pisarstwie figurami śmierci, ale zarazem — wymykającego się poznaniu i językowi — tajemniczego istnienia. Najwięcej uwagi autor *Thema regium* poświęcił wodzie w pierwszej części *Do Snowia i dalej...*, stanowiącej coś w rodzaju monografii Świtezi, a jednocześnie poetyckiej wariacji na temat jeziora z *Ballad i romansów*. Dlatego prozę tę omówię dokładniej, interpretując motywy akwaticzne w twórczości Rymkiewicza. Ponadto przywołam obrazy Wigier z *Rozmów polskich latem roku 1983*, Bałtyku wspomnianego w *Żmucie*, Niewiaży z *Kliku szczegółów*, strumienia Tukaj z *Głowy owiniętej koszulą*, jak również opisy morza, łez i deszczu z poezji. Odczytując je, wydobywać będą zasadniczy dla nich paradoks, we dle którego wody życia okazują się wodami śmierci.

W studiach antropologicznych często podejmuje się refleksję nad wspomnianym paradoksem — tematyzują go klasyczne słowniki symboli<sup>2</sup>, rozprawy folklorystyczne<sup>3</sup>, zasadnicza dla imagologii książka Gastona Bachelarda *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*<sup>4</sup>, a także inne prace dotyczące wyobrażeń akwaticznych<sup>5</sup>. W następujący sposób charakteryzuje go Zdeňka Kalnická:

Jako żywioł, woda ma dwuznaczny charakter: jest źródłem życia jak i śmierci, chłodzi i rozgrzewa, jest przezroczyista i lustrzana. Ta dwuznaczność łączy się z wielką różnorodnością wodnych zjawisk,

<sup>2</sup> Zob. J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Tłum. I. Kania. Kraków 2000, s. 456—459; J. Chevalier, A. Gheerbrant: *The Penguin Dictionary of Symbols*. Transl. by J. Buchanan-Brown. London 1996, s. 1081—1089.

<sup>3</sup> Zob. H.A. Birkalan, J. Garry: *Water. Various Motifs*. In: *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook*. Eds. J. Garry, H.M. El-Shamy. New York 2005.

<sup>4</sup> Zob. G. Bachelard: *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. Paris 1942; fragmenty tej książki w polskim przekładzie pt. *Woda i marzenia*. W: Idem: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz. Przedm. J. Błoński. Warszawa 1975.

<sup>5</sup> Zob. S. Baker: *Written on the Water: British Romanticism and the Maritime Empire of Culture*. Charlottesville, VA, 2010, s. 45; D.R. Dickson: *The Fountain of Living Waters: The Typology of the Waters of Life in Herbert, Vaughan, and Traherne*. Columbia, MO, 1987, s. 2; P. Stokowski: *Symbolic Aspects of Water*. In: *Water and People: Challenges at the Interface of Symbolic and Utilitarian Values*. Ed. S.F. McCool. Collingdale, PA, 2008, s. 27—29.

co czyni ją bogatą w wielość estetycznych znaczeń i oferuje olbrzymi potencjał estetycznych doświadczeń<sup>6</sup>.

Na powiązanie życia ze śmiercią w symbolice wody zwraca się też uwagę w zbiorze artykułów *A History of Water*, zawierającym odrębną część zatytułowaną *River Biographies*, gdzie włączono rekonstrukcje dziejów rzek na podstawie ich tekstowych reprezentacji<sup>7</sup>. Odwołując się do tych badań, sformułowanie „biografie wody” można zastosować wobec praktyki pisarskiej Rymkiewicza, tworzącego wizerunki jezior czy rzek metodą zestawiania poświęconych im świadectw, by ukazać, że woda żyje i umiera. Tę ostatnią myśl rozumiem dwojako, tak mianowicie, iż motywy akwaticzne obrazują w Rymkiewiczowskich tekstach podstawową zasadę rzeczywistości, a ponadto właściwość źródeł historycznych, zgodnie z którą determinują one znaczenie i trwałość dokumentowanych za ich pośrednictwem obiektów.

Twierdzenie o językowo-pojęciowej mediatyzacji pojawia się już w pierwszej eseistycznej książce poety, tłumaczącego filozofię i estetykę nowoczesnego klasycyzmu przy użyciu metafor „sieci języka”, „tkaniny ludzkiego doświadczenia”<sup>8</sup> oraz „morza zwanego przeszłością” i „morza języka poetyckiego”:

Wiersz ewokujący archetypiczne symbole przeszłości jest [...] nie tylko ujawnieniem, ale również ofiarą złożoną owemu morzu, zaklęciem i oswojeniem czasu minionego, by mógł on stać się czasem przyszłym.

CK, 9

<sup>6</sup> Z. Kalnická: *Woda*. Przekł. z jęz. ang. M. Bakke, K. Wilkoszewska. W: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2002, s. 131.

<sup>7</sup> O paradoksie symboliki wodnej zob. *A History of Water*. Vol. 3: *The World of Water*. Eds. T. Tvedt, T. Oestigaard. London—New York 2006, s. XIX. Część *River Biographies* (z takimi studiami, jak M.W. Steele: *The History of the Tama River: Social Reconstructions*; B. Simmons, J. Scott: *The River Has Recorded the Story, Living with the Hawkesbury River, Sydney, NSW, Australia*) zob. *A History of Water*. Vol. 1: *Water Control and River Biographies*. Eds. T. Tvedt, E. Jakobsson. London—New York 2006.

<sup>8</sup> Metafory te wyprowadza Rymkiewicz z obrazu „sieci symbolicznej” Ernsta Cassirera: „Czymże są owe afekty, jeszcze niewyrażone, niesformułowane, a więc i niepomyślane, owe fale wzruszeń, przepływające przez sieć języka, umykające i niepochwytny? [...] To, co nie mieści się w słowie, co wykracza poza słowo, czymże bowiem jest? I gdzie? I to, co nie zostało schwytane [...] w cassirerowską sieć symboliczną — czym jest? Nie zostało zsymbolizowane, a przeto nie stało się fragmentem tkaniny ludzkiego doświadczenia” (CK, 85).



Klasycyzm to nieustanna walka o swoje miejsce w kulturze [...], nieustanna świadomość, że nie ma idiomu poetyckiego czasu minionego i czasu teraźniejszego, bo jest jedno wielkie morze języka poetyckiego poza czasem, to wreszcie nieustanne projektowanie siebie i innych w przyszłość.

CK, 175

W esejach z lat sześćdziesiątych XX wieku i w powstających jednocześnie wierszach obrazy wody zwykle nie mają pozatekstowej referencji, są tropami odsyłającymi do pism istotnych dla Rymkiewicza poetów i filozofów: Thomasa Stearnsa Eliota, Ezry Pounda, Williama Butlera Yeatsa, Henriego Bergsona, Carla Gustava Junga, Luciena Lévy-Bruhla, Ernsta Cassirera — ukazują rozwijane przez nich idee mediatyzacji doświadczenia czy archetypicznego wzoru. Rymkiewiczowskie wizje morza eksponują takie cechy tekstu kultury, jak bezgraniczność, intertekstualność, synchronia i związek z nieświadomością, bliskie formule Jacques'a Derridy „Il n'y a pas hors-texte” — „Nie ma nic poza tekstem”<sup>9</sup>. W wierszach autor *Animuli* demonstruje te zasady w polifonicznych montażach cytatów i parafraz, niejednokrotnie posługując się akwaticznym obrazowaniem:

Nagie zwłoki, na kamiennej posadzce, obmywane  
Przez wiatr znad rzeki, włosy zlepione krwią [...] [...] a usta moje pełne krwi [...]

Spieniona woda do krtani się wdziera,  
Szepece i śpiewa, a czaszka jest pusta.  
Gdy wszyscy zmarli, czemu wiatr otwiera  
Moje zbiegające, pełne wody usta?

*Wiersze z wygnania*, An, 31, 34

Przywołane fragmenty poematu, z części *Topielec* i *Rozmowa z nimfą*, podejmują wątki z *Ziemi jałowej*, *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka* i *Środy popielcowej* Eliota<sup>10</sup> — postać topielca łączy się

<sup>9</sup> W komentarzu do pisarstwa Stéphane'a Mallarmégo J. Derrida stwierdza (*La Dissémination*. Paris 1972, s. 253), że jest ono „zanurzone” w tekstowej „sieci bez końca”, transformuje inne teksty i samo jest przez nie przetwarzane.

<sup>10</sup> Jean Ward (*T.S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*. Kraków 2001, s. 123) dostrzega w *Animuli* „Sieć ech i odniesień, których granic nie sposób ustalić, i metod[ę] korzystania z dziedzictwa literackiego przez aluzje i zestawienia, które czasami zupełnie zmieniają znaczenie oryginału”. Zob. ponadto M. Heydel: *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*. Wrocław 2002, s. 239—245.

z wizją „śmierci w wodzie”<sup>11</sup>, a „Pani Wód” — z bóstwami akwaticznymi, adresatkami modlitw: „Siostró, matko / I duchu rzeki, duchu morza”<sup>12</sup>. Rymkiewicz konkretyzuje czas i przestrzeń, odnosząc się do sytemu totalitarnej władzy czy podając nazwy miejsc w Polsce: „Pomiędzy Kalnicą a Wetliną — w Bieszczadach, nad Strumieniem Niedźwiedzim” (przypisy do: An, 40). W odautorskim komentarzu czytamy, że opis łodzi-grobu zaczerpnął poeta z antropologicznego eseju Bronisława Malinowskiego, z kolei wiedzę o rytuale inicjacyjnym grożącym zatopieniem „w morzu archaicznych obrazów podświadomości” — ze studium H.G. Baynesa *On the Psychology Origins of Divine Kingship* (przypisy do: An, 41). Wiersze z *Animuli* są performatywne, Rymkiewicz inscenizuje bowiem to, co dyskursywnie objaśnia: akcentując konieczność skonfrontowania się z tekstami przeszłości, sięga do nich, by je przetworzyć i nadać tekstowemu „ja” status medium, dzięki któremu zmarli znów będą mogli przemówić. Odpowiadają temu korporalne i akwaticzne symbole: „[...] usta moje pełne krwi [...] // Spieniona woda do krtani się wdiera, / Szepce i śpiewa” (An, 34). Według Bachelarda, wyobrażenia wody mogą kształtować „poetykę krwi”, symptomatyczną dla lęku przed śmiercią i destrukcji, ale też dla marzeń o regeneracji i wskrzeszeniu<sup>13</sup>. Ambiwalencja ta pojawia się w pisarstwie Rymkiewicza, zarysowującym z jednej strony wizję zatopienia w żywiole wody-krwi, „morza języka poetyckiego”, z drugiej zaś strony ukazującym ocalenie przez ten żywioł własnej i cudzej tożsamości. W tym ujęciu tekst kultury — pozbawiony granic, mnogi ze względu na wielość intertekstualnych relacji, znoszący ograniczenia czasowe i wpływający z nieświadomości — staje się biografią tradycji pisarskiej i jej twórców oraz autobiografią poety reaktywującego tę tradycję<sup>14</sup>. Jednocześnie autor *Anatomii* podkreśla, iż nowoczesny

<sup>11</sup> Zob. T.S. Eliot: *Ziemia jałowa*. Przeł. C. Miłosz. W: T.S. Eliot: *Wybór poezji*. Wybór tekstów K. Boczkowski, W. Rulewicz. Wstęp W. Rulewicz. Komentarze K. Boczkowski, W. Rulewicz. Wrocław 1990, s. 123.

<sup>12</sup> T.S. Eliot: *Środa popielcowa*. Przeł. J.M. Rymkiewicz. W: T.S. Eliot: *Wybór poezji...*, s. 190. Zob. też obraz nimf, morza i utonięcia w nim. W: Idem: *Pieśń miłosa J. Alfreda Prufrocka*. Przeł. W. Dulęba. W: T.S. Eliot: *Wybór poezji...*, s. 14.

<sup>13</sup> Zob. G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 134—135.

<sup>14</sup> Podobna jest myśl Derridy (*Ta dziwna instytucja zwana literaturą*. Z *Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*. Przeł. M.P. Markowski. W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk 2000, s. 18—19), który tak mówi o własnym dyskursie, zacierającym gatunkowe i czasowe granice: „[...] może najmniej nieadekwatną nazwą byłaby tu »autobiografia«, określająca tekst związany z »pragnieniem zachowania śladów wszystkich przenikających mnie — całkowicie lub niemalże — głosów».

klasycyzm nie odrzuca myślenia temporalnego, wręcz przeciwnie — zwraca uwagę na ciągłą zmianę i zagrożenie śmiercią:

Lód śnieg woda tyle bywam  
Nie wiem ze mnie gdzie upływam

Gdzie ta strona gdzie ta łąka  
Gdzie me ciało ciekąc wsiąka

I gdzie w glinie się zagrzebie  
Drugi raz nie wstąpię w siebie

*Wiersz na te słowa Heraklita:  
nie można wejść  
dwa razy do tej samej rzeki, A, 35*

Zespalając biografię z autobiografią, Rymkiewicz coraz częściej przywoływał konkretne realia i mieszał daty czy miejsca ważne dla innych twórców z odniesieniami do własnego życia. W wierszu *Do emigranta* (1960) połączył aluzje do poezji i biografii Czesława Miłosza (rzeka Delaware, „plaża atlantycka”, „wrzące oceany”), do *Dziennika* Witolda Gombrowicza (Parana) oraz do swojego dzieciństwa („Nad falą Narwi ciała smagłe / Jak świecek dzieciennego tortu / Zagasił wiatr zapomnień nagły”, Cz, 12—14). W dramacie *Dwór nad Narwią* (1979) o rzece, w której pobliżu znajdował się majątek pradziadków Rymkiewicza, mowa jest w kontekście nawiązań do biografii pisarzy różnych epok, a w dedykowanym wnukowi *Wierszu dla Ignacego Rymkiewicza (na jego pierwsze urodziny)* (2010) czytamy: „I czarna Narew spała między olszynami / Jak w moich snach dziecięcych jak pomiędzy snami” (W, 47). Zgodnie z ideą takiej repetycji czasu przeszłego, „by mógł on stać się czasem przyszłym” (CK, 9), Rymkiewicz skłania odbiorców do współtworzenia tekstu kultury:

sternik okręt wiódł i śpiewał i pieśń morze kołysała  
aż rozgłosne zmlkły wody i usnęły gorzkie wiatry  
i płynęły przez powietrze ryby mieszkające na dnie  
i na masztach wiły gniazda ptaki w niebie mieszkające  
i powiedział ów Arnaldos usłysz co powiedział księżę  
„chcę byś dla mnie tę pieśń śpiewał o sterniku morza tnącej”  
a co sternik odpowiedział usłysz co powiedział księciu  
„tylko temu tę pieśń śpiewam który ze mną płynie morzem”

*Romance del conde Arnaldos, KN, 69*

Opisując dzieje hiszpańskich romances, poeta ukazuje, jak „tajemniczy wzór” tych wierszy ocalano przez wieki dzięki temu, że

z dawnymi znaczeniami łączono treści określane aktualnymi kontekstami historycznymi (KN, 7, 16). Własnej praktyki nie nazywa Rymkiewicz tłumaczeniem, ale imitacją<sup>15</sup>, tworzył bowiem swoje wersje pieśni, „przekładając, przemieniając, przeinaczając romances” (KN, 17). Uwagi te sugerują lekturę *Romance del conde Arnaldos* jako tekstu autotematycznego, w którym sternik to artysta otwierający się na „morze języka poetyckiego”, ryzykujący zatonięcie w nim, lecz właśnie dzięki temu zdolny uspokoić wzburzone fale, dokonać tego, co niemożliwe („i płynęły przez powietrze ryby mieszkające na dnie”). Arnaldos byłby z kolei figurą czytelnika, zyskującego wiedzę, że pieśń o mocy sprawczej jest tylko dla tego, kto sam wypłynie na morską głębię, przejmie i przemieni cudzą twórczość.

Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pisarstwo Rymkiewicza ulega wyraźnej transformacji, choć pewne wątki myślowe i rozwiązania formalne są w nim kontynuowane. Zasadniczą zmianą jest przeniesienie uwagi z tekstu kultury na „tekst życia”<sup>16</sup>, oznaczające przywoływanie, jak dotąd, różnych zapisów — po to jednak, by poświadczać nietrwałe istnienie konkretnych miejsc czy osób. Teza o całkowitym zapośredniczeniu rzeczywistości w języku zostaje przez poetę osłabiona, zaczyna on bowiem dopuszczać możliwość powstawania szczelin w kulturowym dyskursie, dzięki którym uobecnia się to, co pozajęzykowe i pozaludzkie. Takie przewartościowanie poglądów daje się zauważyć w sposobie, w jaki Rymkiewicz obrazuje wodę w *Ulicy Mandelsztama* i *Rozmowach polskich latem roku 1983*, gdzie jej opisy przestają być symbolami tradycji literackiej i tekstualności, by zyskiwać jednostkową referencję, precyzowaną przez nazwy własne. W eseju o Marcelu Prouście, bardzo ważnym dla Rymkiewicza pisarzu<sup>17</sup>, tak określa nazwę własną Roland Barthes:

---

<sup>15</sup> Zob. *Creative Imitation and Latin Literature*. Eds. D. West, T. Woodman. New York 1979; J. Hart: *Textual Imitation: Making and Seeing in Literature*. New York 2013.

<sup>16</sup> Zob. „Ciekawi mnie tekst życia”. Rozmowa z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem. [Rozm. A. Dobrowolski]. „Odra” 1987, nr 1, s. 17—21.

<sup>17</sup> J.M. Rymkiewicz mówił (*Żółte spodnie, strzecha i kod genetyczny... Rozmowa z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem*. [Rozm. I. Smółka]. „Tygodnik Literacki” 1990, nr 14—15, s. 6): „[...] uważam się za ucznia Prousta”. O związkach twórczości Rymkiewicza i Prousta zob. J. Kott: *Żmud — jaka to forma?*. „Zeszyty Literackie” 1987, nr 20, s. 139—142; A. Franaszek: „Uważam się za ucznia Prousta”. „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 15, s. 8; J. Gondowicz: *Proust nowogrodzkiego powiatu*. „Nowe Książki” 1994, nr 11, s. 39—40.

[...] zawiera w sobie trzy właściwości [...]: zdolność esencjalizacji (gdyż posiada tylko jeden przedmiot odniesienia), zdolność przywoływania (gdyż można do woli odwoływać się do esencji zawartej w wymawianej nazwie), zdolność zgłębiania (gdyż nazwę własną można „rozwiąć” dokładnie tak, jak czyni się to z pamięcią). [Jest — D.W.] językową formą przypomnienia, a odkrycie Nazw — zdarzeniem poetyckim<sup>18</sup>.

W *Rozmowach polskich...* Rymkiewicz zwraca uwagę, że po Jadźwingach zostały „strzępy języka, strzępy jego fonetyki zachowane w nazwach miejscowych” (RP, 20), z *Przewodnika po Polsce północno-wschodniej* z roku 1935 wypisuje podwójne, litewskie i polskie, nazwy: Alytus i Olita, Kedañniai i Kiejdany, Palanga i Połąga (RP, 50—51). Refleksja toponimiczna, w tym przywoływanie nazw rzek i jezior: Czarnej Hańczy, Rospudy czy Wigier, staje się w *Rozmowach...* sposobem przypominania i ewokowania pozatekstowej rzeczywistości<sup>19</sup>. Składając świadectwo jednostkowemu istnieniu, Rymkiewicz opisuje lokalną przyrodę, sięga do map i książek związanych z konkretnym rejonem, by na ich podstawie relacjonować fakty, ale również tworzyć fikcję literacką. Opowiada np. legendę o bogu litewskich jezior, wężu Żaltisie, i poślubionej mu księżniczce Egle znad Szurpił, podkreślając, że nie interesuje go archetypowy sens tej historii, lecz „jej szczególne, tutejsze, prowincjonalne znaczenie” (RP, 117), dzięki któremu chciałby zrozumieć swoją egzystencję. Metodę polegającą na konfrontowaniu przeszłości z teraźniejszością, cudzego doświadczenia z własnym, stosował wcześniej Rymkiewicz w studiach dotyczących literatury, realizujących zasady hermeneutyki<sup>20</sup>, w *Rozmowach...* poszerza jej zakres, odnosząc ją nie tylko do komentowanych pisarzy. Obraz „morza języka poetyckiego poza czasem” (CK, 175) zastępuje wizja jeziora „wiecznego teraz”, na które wpływa pan Mareczek, utożsamiający się z Jadźwingami:

<sup>18</sup> R. Barthes: *Proust: nazwy i nazwiska*. Przeł. M.P. Markowski. W: R. Barthes: *Pisma*. Red. M.P. Markowski i K. Kłosiński. T. 4: *Lektury*. Wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył M.P. Markowski. Warszawa 2001, s. 46.

<sup>19</sup> Jak odnotował Czesław Miłosz (*Nad Wigrami*. „Kultura” [Paryż] 1984, nr 10, s. 98), w *Rozmowach...* ważne są: „[...] tajemnica śmierci, czyli możliwość lub niemożność obcowania z niepoliczonym tłumem istnień minionych i minionych pokoleń; wezwanie zwracane do nas przez ludzi i rzeczy o utrwalenie w słowie ich bytu; niedostateczność słowa, które zawsze więzi nas w pojęciach”.

<sup>20</sup> Zob. G. Marzec: *Hermeneuta i historia. Jarosław Marek Rymkiewicz w Bałce*. Warszawa 2012; D. Wojda: „Zjadanie umarłych”. *Tradycja literacka według Jarosława Marka Rymkiewicza*. W: *Spór o Rymkiewicza*. Red. T. Rowiński. Warszawa 2012.

Kto wypływa w taką ciemność, w nocną mgłę stojącą nad jeziorem, wypływa jakby ze swojego czasu, a nawet ze wszelkiego czasu i [...] wiosłuje poprzez wieczną chwilę [...], i może sobie wyobrazić [...], że jest kimś innym [...]. Pan Mareczek jest teraz ostatnim Jadźwingiem [...]. Los ostatnich Jadźwingów, tajemnicze i niczym nieuzasadnione przeczucie, że ten los jest także jego losem.

RP, 67—68

Po tej wizji umieścił Rymkiewicz *Wiersz dla plemienia Jadźwingów napisany nad ich jeziorem*, by włączyć go też do zbioru liryków *Ulica Mandelsztama* i dzięki temu zaznaczyć więź między prozą i poezją. W wierszu tym powtórnie, choć inaczej, opowiedziana zostaje legenda o Żaltisie i Egle, przy czym narracja o dawnych dziejach ukazywana jest jako niepewny ślad przeszłości, którą próbuje ocalić poeta. Zwraca się on do Jadźwingów i oddaje im głos, związany z ich ziemią nad Wigrami:

Wasze dzieje spisane na brzozowej korze  
Są jak dzieje tych muszel które śpią w jeziorze  
[...]

Ja jednak myślę o was więc pewnie jesteście  
Ale gdzie mam was szukać w jakim Bożym mieście  
[...]

A może za Islandią gdzieś na oceanie  
Macie podwodne porty sekretne przystanie  
[...]

Stoi mgła na jeziorze nad nią księżyc biały  
Usnęliśmy w olszynie a dzieje miały

*Wiersz dla plemienia Jadźwingów  
napisany nad ich jeziorem, RP, 26*

W innym wierszu z *Rozmów..., Królach Litwy*, jak również w poezji z *Ulicy Mandelsztama* podejmującej te same kwestie, co poświęcona Suwalszczyźnie proza, woda okazuje się przestrzenią pamięci, a zarazem odejścia w niebyt: „Czarny ich zamek na bobrów jeziorze / I w łódce z kory podróż aż za morze” (*Królowie Litwy*, RP, 120); „Zapomniane są dzieje nigdy ich nie było / Gasną race w jeziorze co się mgłą okryło” (*Jezioro Wigry 1985*, U, 44); „Woda jak nagrobki biała / Nurt niosący nagie ciała” (*Twarcz odbita w wodach*

*Niemna*, U, 26)<sup>21</sup>. Ostatni z cytowanych wierszy w całości składa się z tropów kojarzących wodę ze śmiercią: „Leży w grobie martwa rzeka”; „Gdzie młodzianka narzeczona / Bierze strumień krwi w ramiona” (U, 26—27). Figury te, związane z kobiecością i melancholią, wskazują na obecność w Rymkiewiczowskim piarstwie fantazmatu, jaki wyodrębnia Julia Kristeva, uznając za symptomy depresji wizje „śmierci oceanicznej”, „ciała-grobu”, „śmiercionośnej kobiety” albo „przeszłości, która nie przechodzi”<sup>22</sup>. Autorka *Czarne słońca*, podobnie jak Barthes, zaznacza rolę odgrywaną w dyskursie pamięci przez nazwy własne, kierujące „w ciemną stronę Rzeczy nienazywalnej”, by „to, co nie da się symbolizować, wyobrazić jako [...] źródło smutku i nostalgii, ale także rytualnego podziwu”<sup>23</sup>. W *Rozmowach...* toponimiczne wariacje łączą się z wątkami nieprzystawalności języka do afirmowanych bytów oraz tajemnicy pogranicznego istnienia, wolności i transgresji:

[...] połowa jeziora jest po naszej stronie, a połowa po rosyjskiej. [...] Wszystko, co graniczne albo nadgraniczne — [...] jest trochę stąd, trochę stamtąd, trochę ich, trochę nasze, a trochę niczyje. I właśnie dlatego, że jest graniczne, czyli nieumiejscowione, nieprzypisane, niewiązione raz na zawsze, jest też tajemnicze. [...] Co graniczne, jest wolne, bo dana mu jest możliwość wyboru losu.

RP, 121, 128

Jezioro Gaładuś czyni poeta figurą paradoksalnego usytuowania w rzeczywistości, przekraczania granic, o którym pisał też w esejach literaturoznawczych: „[...] na pograniczu: ni tu, ni tam, gdzieś między życiem a śmiercią” (*Dlaczego romantycy umierali młodo?*, G, 14). W *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* Rymkiewicz porównuje historyka literatury do pletwonurka, mogącego unikać kontaktu z nieznanym, ale również wychodzić mu naprzeciw, co grozi utratą własnej tożsamości, lecz daje prawdziwą wiedzę:

<sup>21</sup> Adam Poprawa (O „*Ulicy Mandelsztama*” *Jarosława Marka Rymkiewicza*. „Warsztaty Polonistyczne” 1996, nr 1, s. 96) dostrzega w tych wierszach „geograficzny konkret”, Stanisław Barańczak zaś (*Prawdziwy koniec klasycyzmu polskiego*. „Zeszyty Literackie” 1985, nr 12, s. 136) odnajduje w nich „ton jednostajnej patetycznej lamentacji”.

<sup>22</sup> J. Kristeva: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński. Wstęp M.P. Markowski. Kraków 2007, s. 77—78, 33, 65. Zob. A. Świeściak: *Melancholia versus tradycja. Jarosław Marek Rymkiewicz*. W: Eadem: *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków 2010.

<sup>23</sup> J. Kristeva: *Czarne słońce...*, s. 164—165.



Nurkuje się — w głębinach ducha — i można zostać pożartym przez wielką rybę. [...] Gdyby płetwonurek nie bał się i podpłynął bliżej, stwierdziłby, że ryba jest wielka [...], a żywi się najchętniej płetwonurkami. Ta ryba w moim porównaniu to oczywiście duch, dzieło Słowackiego. [...] aby zdać sobie sprawę z wielkości ryby, trzeba dać się pożreć. [...] zapłacić swoją wiarą, swoimi przekonaniami za chwilę poznania.

J, 293—294

W *Czym jest klasycyzm...* i w *Animuli* Rymkiewicz podkreślał ryzyko zatopienia „w morzu archaicznych obrazów podświadomości” (przypisy do: An, 41), a w książce o Słowackim przywołuje historię Jonasza i Lewiatana, by zobrazować niebezpieczeństwo, jakie stwarza hermeneutyczna lektura dzieł konkretnego pisarza<sup>24</sup>. W *Rozmowach...* akwatywna metaforyka, odniesiona do relacji z wszelką, w tym pozaludzką, innością, zyskuje motywację w jednostkowym cielesnym doznaniu:

[...] gdy jest się już pod wodą i kilka kroków od brzegu jest straszna, ciemnozielona, czarna głębia [...], niewidzialna dłoń dobrotliwie podtrzymuje pływającego, a nurka, który zbyt śmiało zapuścił się w głąb wody [...], wyrzuca zaraz na powierzchnię, więc choć pływając, jest się już w przepaści, to zarazem w niej się nie jest, i to jest właśnie w tym pływaniu takie przyjemne, a nawet rozkoszne.

RP, 48

Wizja „czarnej dziury” (*Dla Platona*, M, 43; D, 224) powraca w wielu tekstach Rymkiewicza<sup>25</sup>, ukazując wodę jako przepaść czy wir, które oddzielają od siebie różne światy i stanowią zagrożenie dla kogoś, kto się ku tej głębi zbliża<sup>26</sup>. W poezji i eseistyce autor

<sup>24</sup> W ten sposób ujmuje tego rodzaju kontakt z cudzym tekstem Georges Poulet (*Świadomość siebie i świadomość innego*. Przeł. J. Kaczorowski. W: „Archiwum Tłumaczeń. Z Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich”. Z. 4. Lublin 1980, s. 36): „Taka była moja pokusa: uczynić z mojej krytyki rodzaj prądu myślowego równoległego i podobnego do tego, któremu towarzyszyłem w swojej lekturze; ożenić myśl innego i moją jak dwie odnogi tej samej rzeki według tego samego spadku”. Z Pouletowskim „zdublowaniem aktu myśli” wiąże pisarstwo Rymkiewicza Ryszard Nycz: *Sylwy współczesne*. Kraków 1996, s. 173.

<sup>25</sup> Na temat owego fantazmatu, odczytywanego z perspektywy myśli Kristevej, zob. D. Wojda: *Jarosław Marek Rymkiewicz o kobietach, trupach i dziwkiej przyjemności*. „uniGender” 2010/2011, nr 6—7. (Dostęp: 20.06. 2013).

<sup>26</sup> Obrazy wiru wodnego i „czarnej dziury” łączy z sobą Z. Kalnická (*Woda...*, s. 113), przywołując refleksję Petra Holý’ego (*K mýtopoetické genezi a variantnímu průběhu symbolu*. Listy S.V.U. Mánes 2000, č. 1, s. 11): „W przypadku wiru wodnego



*Żmutu* zapisuje doświadczenie obcowania ze śmiercią i z nicością przypominające pogrążanie się w wodnej otchłani, niekończące się jednak, tak właśnie jak w opowieści pana Mareczka, utonięciem, absolutną destrukcją. W *Kilku szczegółach* obraz „czarnej dziury” ma wymiar metaliteracki, odnosi się do narracji historiograficznej: „Przeszłość to jest wielka, czarna dziura. [...] będę pracowicie wypełniać tę dziurę, te dziury, które — gdy piszę tę książkę — wciąż się wokół mnie, pode mną otwierają” (K, 48—49). Posługując się taką metaforą, Rymkiewicz zwraca uwagę, że zawodność pamięci, ułomność języka, braki czy sprzeczności w materiałach źródłowych stanowią przejawy zagrożenia śmiercią, podczas gdy ustalanie faktów, snucie domysłów i tworzenie fikcji sprzeciwiają się powszechnemu rozpadowi. W *Żmucie*, opowiadając o relacjach Adama Mickiewicza z kobietami, poeta pisze:

Chodzi mi [...] o tę delikatną atmosferę, ten delikatny nadlotny płyn, w którym się poruszali, w którym żyli. Chciałbym odtworzyć konsystencję tego płynu.

Ż, 116

Spełnianie tego zamysłu polega na docieraniu do świadectw opisujących ważne dla kochanków rzeczy i miejsca, np. nadbałtycką Połagę, gdzie Mickiewicz prawdopodobnie przebywał z Karoliną Kowalską. W owych przekazach autor *Żmutu* wyszukuje informacje o tym, na czym polegały w roku 1823 kąpiele morskie albo jaki był klimat w Połudze. Wyobrażając sobie wydmy i plaże nad Bałtykiem, tak poeta konkretyzuje znaczenie nazwy własnej:

Połaga to jest dla nas nazwa pusta i nim zabrałem się do pisanie tej książki, też nic o tej miejscowości nie wiedziałem [...]: teraz nazywa się Palanga. Tuhanowicze są jednym z naszych świętych miejsc, ale ja błagam o litość dla Połagi. Plaże Połagi, Palangi, gdzie zbierał z Karoliną muszle i odłamki bursztynu.

Ż, 117

Poświęcenie uwagi Połudze dokumentuje intencję pisarza, by rekonstruować takie fakty z dziejów, o jakich mało wiadomo, wokół których otwiera się „czarna dziura”, wodna głębia. Zainteresowanie

---

istnieje totalny impuls z oznakami pierwotnego chaosu, reprezentujący [...] dynamikę ostateczności i nieodwracalności [...]. Ten dośrodkowy ruch, przypominający ekstazę, niewątpliwie tworzy wyobraźniowe reakcje, którym towarzyszą uczucia niepokoju”.

nimi wynika stąd, że z jednej strony uzmysławiają ułamkowość historii, proces zapominania, a z drugiej strony prowokują akty ożywiania przeszłości. Połaga czy Świtez to dla Rymkiewicza „miejsca pamięci”, jak określa Paul Ricoeur swoiste „*reminders*, wskaźniki przypomnienia” umożliwiające refleksję, dzięki której rzecz z przeszłości, odbierana jako „podwójnie inna: jako nieobecna (inna niż obecna) i jako uprzednia (inna niż terażniejsza)”, okazuje się „ta sama”, z kolei „teraźniejszość zostaje spowita innością tego, co minione”<sup>27</sup>. Takie postrzeganie „miejsc pamięci” sprawia, że w tekstach Rymkiewicza biografie form przestrzennych, w tym wody, stają się nie tylko biografiami opisywanych ludzi, lecz także autobiografią poety, obrazującego własną pracę pamięciową, miejsce i czas, w jakich się ona dokonuje. W ujęciu autora *Baketu* poświadczanie cudzego i własnego życia jest praktyką performatywną, jako że polega na interpretacji, kreowaniu i ciągłych przekształcaniach tożsamości. Podobną myśl o literaturze autobiograficznej zawierają późne studia Philippe’a Lejeune’a, nazywającego dziennik praktyką kulturową<sup>28</sup>, czy prace Paula de Mana, który uważa autobiografię za „system mediacji” między JA i NIE-JA<sup>29</sup>. „Biografia — pisze Rymkiewicz — to jest zbiór faktów życiowych: rozumowany słownik życia. Ale te fakty życiowe można tak ująć, tak ukształtować, że [...] staną się znakami przeżyć egzystencjalnych” (J, 386). Z tego poglądu wynikają w *Żmucie* nawroty do kwestii, czy Mickiewicz podróżował kiedyś z Karoliną parostatkiem. Zwyczajny fakt, i to potencjalny, urasta do rangi przedmiotu historycznoliterackiego śledztwa, którego stawką jest uwiarygodnienie możliwości, że kochankowie wpatrywali się razem w wodną otchłań:

Czy jakiś parostatek kursował między Libawą a Połagą — Mickiewicz i Karolina oparci o balustradę, albo on stoi na molo, a ona, odpływając, gwizd syreny i okrzyki wyciągających kotwicę majtków, macha do niego chusteczką lub ociera łzy — także w latach dwudziestych? [...] Wspólnej podróży parochodem, w czasie której wpatrują się w morskie głębinie, nie da się jednak wykluczyć.

Ż, 124

<sup>27</sup> P. Ricoeur: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. Margański. Kraków 2006, s. 58, 56.

<sup>28</sup> Zob. P. Lejeune: *Pakt autobiograficzny po dwudziestu pięciu latach*. Przeł. R. Lubas-Bartoszyńska. W: P. Lejeune: *Wariacje na temat jednego paktu. O autobiografii*. Red. R. Lubas-Bartoszyńska. Kraków 2007, s. 293.

<sup>29</sup> P. de Man: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M.B. Fedewicz. W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich...*, s. 115.

Podobnie w *Kilku szczegółach* Rymkiewicz próbuje ustalić, czy Niewiaża była rzeką spławną i czy bliska Mickiewiczowi Łucja Rautenstrauchowa mogła przeprować się na jej drugą stronę, by poznać tajemnicę zmierzającego ku śmierci życia:

Mamy więc Łucję na promie [...] wsłuchującą się w łomot wody, niejasne przeczucie — że to ma coś wspólnego z życiem lub może z jej przeznaczeniem: rozbryzgujące się strzępy wody, a potem jest ciemnozielona, nieruchoma głębia. [...] Przyglądają się sobie przez chwilę, tylko tyle. On na lewym, a ona na prawym brzegu [...]. Gdzieś w pobliżu pracuje wodny młyn: huk, łomot wody lecącej przez otwarte stawidła.

K, 409, 411—412

O ile w *Żmucie* obraz morskiej topieli pozbawiony jest komentarza, i tym bardziej zwraca uwagę, że pozostaje w narracji niejasnym punktem, o tyle w *Kilku szczegółach* wizję „ciemnozielonej, nieruchomej głębi” objaśniają słowa ukazujące, na czym polega przekształcanie „faktów życiowych” w „znaki przeżyć egzystencjalnych” (J, 386). Otóż Rymkiewicz tak układa biografię Mickiewicza i Łucji, by powiązać prawdopodobne zdarzenie z fikcją i niejako uczynić je prześwitem, w którym odsłania się istota życia. Epifanię tę łączy poeta z wodą, dającą wiedzę, iż najpierw jest ruch, unaoczniany przez rozbryzgujące się krople, później zaś wszystko zamiera, znika w otchłani; albo inaczej — że w samym ruchu przejawia się pęd ku rozpadowi i znieruchomieniu. Jednostkowe doświadczenie okazuje się więc uniwersalne, w Niewiaży widzieć można Letę i Styks, a w przeprowie promem — podróż na drugi brzeg łodzią Charona. Opisu motywy elegijnej wody i okrętu śmierci, Gaston Bachelard odnotowuje:

Woda cicha, woda posępna, woda uśpiona, woda niezgłębiona — oto pouczenia, jakich udziela materia, wiodąc myśl ku śmierci. Pouczenia te nie mówią jednak o śmierci w duchu Heraklita, o śmierci unoszącej nas daleko — razem z prądem, na podobieństwo prądu. W tym wypadku jest to pouczenie o śmierci w bezruchu, o śmierci głębinnej, o śmierci, która jest obok nas, przy nas, w nas. [...] wyobraźnia materialna [...] potrzebuje wody, dzięki której śmierć zachowywałaby charakter podróży<sup>30</sup>.

Takie fantazmaty tworzą w tekstach Rymkiewicza — by użyć formuły Haralda Weinricha — mnemopoetykę „działających obrazów

<sup>30</sup> G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka...*, s. 145—146.

zapomnienia”, cechujących się tym, że nie zapisały się w uświadamianej pamięci, jednak wciąż powracają, przypominając o destrukcji właściwej istnieniu<sup>31</sup>. Wyobraźnia poety stale krąży wokół wizji wypływanina na głębię, jakkolwiek łączy ją z faktami biograficznymi z życia innych:

Ach! to jest już ostatni gwizdek parochodu  
Trzemiele kwiaty jaśminu lecą od zachodu

I padają na wodę kołysze je woda  
Jak owinięta w welon narzeczona młoda

Ten welon Meganomu trzemiele i jaśminy  
To są nasze z istnieniem tutaj zaślubiny.

*Tania Gliwienko wyjeżdża z Koreiz na Krymie do Moskwy.  
Dymitr Szostakowicz odprowadza ją na przystań parochodów.  
Lato 1923 roku, ZN, 43—44*

Wiersz ten rozwija wątek z tekstu *Twarz odbita w wodach Niemna*, zawierającego słowa „Gdzie młodzianka narzeczona / Bierze strumień krwi w ramiona” (U, 21) — tak jak w tamtym liryku, pannę młodą i zaślubiny kojarzy się tutaj ze śmiercią. Ogólne prawo umierania za życia<sup>32</sup> konkretyzuje poeta przez odwołanie do biografii Tatiany Gliwienko i Dymitra Szostakowicza. Jednostkowość, ukazywana przez autora *Baketu* jako zasada literatury, realizuje się w tym tekście dlatego, że jest on kolejną opowieścią Rymkiewicza o podróży wodą i współtworzy układ powtórzeń. Powstaje dzięki temu zdarzenie literackie, odznaczające się — jak pisze Derrida — „absolutnie jednostkową sygnaturą, a więc także [...] datą, językiem, autobiograficzną inskrypcją”<sup>33</sup>. Wyróżnia je autorska sygnatura wypływanina na głębię, ku śmierci, oraz paradoksalna wizja życia („welon Meganomu trzemiele i jaśminy”), które w największym rozkwicie obumiera („padają na wodę kołysze je woda”). Ponadto

<sup>31</sup> H. Weinrich: *Lethe. The Art and Critique of Forgetting*. Transl. by S. Rendall. Ithaca and London 2004, s. 135.

<sup>32</sup> Recenzując *Moje dzieło pośmiertne*, Janusz Drzewucki użył trafnej wobec pisarstwa Rymkiewicza formuły: *O życiu, które jest śmiercią i życiem*. „Twórczość” 1994, nr 1.

<sup>33</sup> *Ta dziwna instytucja zwana literaturą...*, s. 30. Dalej czytamy, że jednostkowość musi być „powtarzalna i zarówno jest, jak i nie jest częścią zarysowanego zbioru” (s. 30). Podobnie według Dereka Attridge’a (*Jednostkowość literatury*. Przeł. P. Mościcki. Kraków 2007, s. 100), w literaturze chodzi o „przeżycie inwencji, sprawiającej, że dzieło nie tylko różni się od innych, ale jest twórczym odtworzeniem [re-imagination] kulturowego materiału”.

seria nazw własnych: Tania Gliwenko, Dymitr Szostakowicz, Meganom, Koreiz, Krym, Moskwa, jak również datowanie: „Lato 1923 roku”, i dopisek pod wierszem: „lipiec 1997”. Jednostkowość wprowadza sam tytuł wiersza, przypominający komentarz do fotografii albo dziennikową notatkę, powtarzalność zaś wynika z usytuowania tekstu pośród innych utworów ze *Znaku niejasnego, baśni półżywej*, chronologicznie datowanych, dzięki czemu przywołujących konwencję diariusza i układających się w cykl.

Opisując formę dziennika, Lejeune wskazuje, że stanowi on „serię datowanych śladów”, jest „działaniem” wytwarzającym coś w rodzaju koronki — materię, w której więcej pustego miejsca niż wypełnień, odniesień znanych tylko autorowi, związanych bowiem z jego własnym doświadczeniem czasowości: „Prowadzić dziennik to żeglować po falach czasu [...], przemieniając w taniec to nieuchronne dryfowanie...”<sup>34</sup>. W tekście Rymkiewicza na inskrypcję autobiograficzną składa się, oprócz datowania wiersza, intertekstualność, wynikająca z podjęcia wątków obecnych w innych utworach poety, w jego studiach literaturoznawczych i przekładach. Wpisany do *Żmutu, Kilku szczegółów*, jak również do liryku *Tania Gliwenko wyjeżdża...* obraz wypływania na wody śmierci komentował Rymkiewicz w książce doktorskiej *Myśli różne o ogrodach*. W zawartym tam eseju *Ogród Persefony* porównał antyczną wizję podziemnego państwa zmarłych z modernistycznymi przetworzeniami tego toposu, wprowadzającymi — po części za tradycją — szereg paradoksów: powiązania życia i śmierci, pamięci i zapomnienia, czasu teraźniejszego i przeszłości. Czytamy tu np.: „[...] piekło otwiera się w środku ogrodu”; „[w poemacie Lucjana Szenwalda] trwa nieustanna praca nad przemianą tego, co żywe, w to, co martwe” (MR, 131, 143—144). Podobnie w utworze *Tania Gliwenko wyjeżdża...* lato roku 1923 to „welon Meganomu” i piekło totalitaryzmu: „I góry płaczą: biada! morze mówi: biada! / W Moskwie towarzysz Stalin biały kitel wkłada” (M, 44). Motyw skażonego śmiercią raję podjął też Rymkiewicz w przekładzie opisującego Meganom wiersza \*\*\*[*Еще далёко асфodelей...*] Osipa Mandelsztama:

A czemu łódce powierzamy  
Urnę, gdzie ciężki proch wsypano  
I święto czarnych róż święcimy

<sup>34</sup> P. Lejeune: *Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*. Przeł. M. i P. Rodakowie. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4, s. 23. Zob. też P. Lejeune: *Autobiografia i poezja (fragmenty)*. Przeł. R. Lubas-Bartoszyńska. W: P. Lejeune: *Wariacje na temat jednego paktu...*

Nad ametystów ciekłą pianą?  
Tam dusza moja lecieć chce,  
Za Meganomu mgliste skały  
[...]

A ponad rufą cyprysową,  
Jak gołąb szloch, ptak nagrobny,  
Ostatnich wspomnień wielka flaga  
Wstęgą rozwłóczy się żałobną<sup>35</sup>.

W komentarzu do tego wiersza tłumacz objaśnia, że Meganom to „górzysty cypel przylądka na południowym wybrzeżu Krymu”, porównywanego „do krajobrazów raj”, a „cyprysowa rufa [...] wskazuje, że okręt, o którym mowa w wierszu, płynie do krainy zmarłych — albo z tej krainy”<sup>36</sup>. Utwór *Tania Gliwenko wyjeżdża...* łączy z *Meganomem* obrazy żeglowania ku śmierci, jej obecności tam, gdzie najpiękniej, w samym sercu istnienia, i ślady powracania do przeszłości. Echa poezji Mandelsztama nakładają się w tekście Rymkiewicza na reminiscencje z *Sonetów krymskich* — wersy: „I padają na wodę kołysze je woda / Jak owinięta w welon narzeczona młoda”, powtarzają słowa z *Ciszy morskiej*: „Cichemi gra piersiami rozjaśniona woda: / Jak marząca o szczęściu narzeczona młoda”<sup>37</sup>. Forma wiersza *Tania Gliwenko wyjeżdża...* przetwarza w języku literatury muzykę Szostakowicza, przede wszystkim *I Symfonię* i *I Trio fortepianowe*, dzieła inspirowane uczuciami do Tatiany Gliwenko. Ich zmienny rytm, przechodzenie od liryzmu do ironii znalazły odpowiednik w poetyckich wariacjach: „Jakie brzęczenie trzmieli!”, „trzmiele i jaśminy”, grotesce: „Nasz kapitan ma żółtą chorągiewkę w łapie / W słomianym kapeluszu Tania trzmiele łapie” (M, 44), oraz w nieregularnej rytmizacji tekstu, przypominającej odgłosy wzburzonej wody. Odniesienia do biografii Tatiany i Dymitra, wiążąc się z inskrypcją autobiograficzną, ukazują wspólny dla wszystkich los istnienia przed katastrofą, w tym wypadku — przed nieszczęśliwym końcem romansu oraz przed ingerencją Stalina w życie kompozytora<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> O. Mandelsztam: *Meganom*. W: Idem: *44 wiersze i kilka fragmentów*. Przekłady i komentarze J.M. Rymkiewicz. Warszawa 2009, s. 15.

<sup>36</sup> J.M. Rymkiewicz [Komentarze do]: O. Mandelsztam: *44 wiersze...*, s. 71—72.

<sup>37</sup> A. Mickiewicz: *Cisza morska*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1. *Wiersze*. Oprac. C. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 236.

<sup>38</sup> Zob. S. Wołkow: *Szostakowicz i Stalin*. Przeł. M. Putrament. Warszawa 2006.

Motyw podróży po wodach śmierci powraca w jednym z późnych wierszy pisarza, *Ludwig Wittgenstein odpływa*, w którym czytamy: „Zima jak czworo skrzypiec z *L'estro armonico* / To co nie jest z języka to jest właśnie znikąd // [...] Już odpływa Wittgenstein po rzece Vistula / I pada śnieg — istnienia śmiertelna koszula” (DW, 14—15). Podobnie jak w innych utworach Rymkiewicza, fakt biograficzny — służba wojskowa filozofa na statku pływającym po Wiśle w okolicach Krakowa — staje się motywacją do ogólniejszej refleksji, dotyczącej statusu pozajęzykowej rzeczywistości. Polemizując z myślą Ludwiga Wittgensteina, iż „Granice mojego języka są granicami mojego świata”, poeta ukazuje, że choć wiele istnień — sroki, „złote proso” i „czarny rzepak” (DW, 14) — obywa się bez języka, wszystkie jednak zostają unicestwione, nie ma więc wyraźnego podziału na byty ludzkie i pozaludzkie. O ile w *Czym jest klasycyzm* Rymkiewicz pytał retorycznie: „To, co nie mieści się w słowie, co wykracza poza słowo, czymże bowiem jest? I gdzie?” (CK, 85), o tyle w zbiorze *Do widzenia gawrony* (2006) odpowiada z ironią: „To co nie jest z języka to jest właśnie znikąd” (DW, 14). Forma „znikąd” zyskuje tu znaczenie nazwy własnej, odnosi się do „nie-miejsca”, skąd pochodzą oraz gdzie zdążają rośliny, zwierzęta i ludzie. Niewiele można o nim powiedzieć — to jedynie, że przypomina *L'estro armonico* Antonia Vivaldiego, tę postać wody, jaką jest okrywający wszystko śnieg, albo „rzekę Vistulę”, po której odpływa filozof.

Wplecenie między polskie wyrazy włoskiego tytułu kompozycji muzycznych<sup>39</sup> stwarza efekt obcości przystający do niepoznawalnego „znikąd”, w *Żmucie* osiągnąony przez cytowanie archaicznej formy „morskie głębinie” (Ż, 124), a w *Do Snowia i dalej...* — na skutek ukazania różnych wersji nazwy własnej: „[...] ten Swiężeź, ta Swiężeź, ten Swiężeź, ta Swiężeź [...] — tajemnicze jezioro, a niejasność nazwy tajemniczość tę czyni jeszcze bardziej tajemniczą” (D, 56—57). Poeta odnotowuje, że choć słowo to etymologicznie oznacza wody jasne i przejrzyste, to w utworach Mickiewicza częściej pojawiają się określenia związane z ciemnością i tajemnicą:

[...] przejrzysta głęбина, jasna topiel, otchłanna przezroczystość.  
 [...] Świążeź w balladach jest zarazem przejrzysta i nieprzejrzysta,  
 bowiem ujawnia swą tajemnicę, a zarazem jej nie ujawnia. Ten,

<sup>39</sup> Analogicznie postąpił J. Derrida (*Che cos'è la poesia?*. Przeł. M.P. Markowski. „Literatura na Świecie” 1998, nr 11—12), używając włoskiego języka w tytule napisanego po francusku eseju o tym, czym jest, opierająca się zgłębianiu jej istoty, poezja.



kto patrzy „w głąb jasną”, widzi wszystko, do dna, ale widząc do dna, czyli wszystko, nie widzi tam nic poza głębią, przepaścią, otchłanią. Przejrzysta tajemnica, przejrzysta nieprzejrzystość. Czy to o naszym tutaj istnieniu [...] mówi nam Mickiewicz?

D, 32

Pierwsza część *Do Snowia i dalej...*, *Od Płużyn*, jest inwencyjną lekturą *Ballad i romansów*, poetycką monografią Świtezi, a ponadto tekstem, w którym autor *Znaku niejasnego...* rozpisuje na szereg wariantów sygnaturę wodnej otchłani, obrazującą unicestwienie życia<sup>40</sup>. Zarysowana tutaj myśl ma charakter antymetafizyczny, w tym sensie, że poeta nie docieka, jak istnieje i czy w ogóle istnieje, sfera wykraczająca poza „tutejszą” egzystencję, ale skupia się na konkretnej przestrzeni, by stworzyć taką jej biografię, w której transcendentja sama mogłaby się odsłonić. Paradoks „jasnej topieli” zostaje powiązany z wizją „miejsc otwarcia” oraz prześwitów w ciemności, odnoszoną do epifanii mogących się dokonywać poza tekstem i w tekście; jak czytamy, sztukę stanowi układanie „słów w taki sposób, aby stały się one otwartym miejscem, w którym otwiera się ciemna przepaść” (D, 152). *Do Snowia i dalej...* to swego rodzaju kolekcja takich prześwitów: Świtez, światło w „ciemnym borze” w Płużynach, list i jaśminy Fany Olendzkiej, Kamień Filaretów, eteryczne ciało Angélique (D, 29, 63, 66, 213) albo *Der einsame Baum* (*Samotne drzewo*) Caspara Davida Friedricha:

Friedrich [...] otworzył przed tym, kto patrzy, jakieś miejsce, w które ten patrzący może wejść i w którym może się dowiedzieć (jednak niejasno, bo to jest w ukryciu [...]), czym jest jego tutaj istnienie [...]. Może w nie wejść, bowiem ono, to jego istnienie, otwiera się przed nim i oświetla go swoim światłem. Wszelka tutejsza pisani-  
na, jeśli jest po coś potrzebna, to tylko po to: powinna otwierać  
takie miejsca.

D, 132

W całej książce brak podziału na akapity, co można interpretować tak, że wciąż przekazuje ona jedną myśl — o „przezroczyściej tajemnicy” istnienia, która dotyczy wszystkich bytów i unieważnia między nimi granice, choć jest nieczytelna<sup>41</sup>. Mówi też o tym utwór

<sup>40</sup> O tym paradoksie tak pisze Gaston Bachelard (*Wyobrażenia poetycka...*, s. 166): „Głębia zasklepiąca przyjmuje w swe łono śmierć. Dzięki wodzie śmierć staje się żywiołem. [...] Woda staje się wówczas substancjalną nicością”.

<sup>41</sup> Adam Poprawa (*Romantyk czy postmodernista?*, „Nowe Książki” 1996, nr 6, s. 39) uznaje taką formę za jeden z przejawów uprawianej przez autora *Do Snowia*



Ludwig Wittgenstein odplywa, a także Ogród w Milanówku — lipcowy wierszyk dla Anielki Rymkiewiczówny:

Jabłoń jest nieczytelna jak litera y  
Jeżeli jest czytelna to tylko przez ły  
[...]

Ta żabka i te żuczki — ta przepaść istnienia  
To co tu nieczytelne w czyste ły się zmienia.

Ogród w Milanówku —  
lipcowy wierszyk dla Anielki Rymkiewiczówny,  
DW, 37

W komentarzu do tego liryku czytamy, że pierwszy wers nawiązuje „do zdania z *Beiträge zur Philosophie*” Martina Heideggera:

„Sein und Seyn ist dasselbe und doch grundverschieden”. Da się to z biedą przetłumaczyć [...] jakoś tak — „jest i jest są identyczne oraz zupełnie różne”.

DW, 38

Z perspektywy Heideggerowskiej filozofii esej *Do Snowia i dalej...* oraz „wierszyk” dedykowany Anielce ukazują istnienie jako „bycie ku śmierci” i „współ-bycie”, objawiane w prześwitach prawdy o egzystencji<sup>42</sup>. Manifestowanie się jej — „uczytelnianie” tego, że wszystkie byty giną — sprawia, że „przepaść istnienia / To co tu nieczytelne w czyste ły się zmienia”. Metamorfozy wody w pisarstwie Rymkiewiczza obejmują zatem przemianę wód śmierci we ły czy raczej uzmysławiają, iż są one dwiema postaciami tego samego:

Jeszcze płacz słycać na plaży Naxosu  
To noc się kończy — to Ariadna płacze  
[...]

Tutaj na piasku teraz się położę  
Los jest jak zimne i głębokie morze;

*Łzy Ariadny, ZS, 46*

*i dalej...* dekonstrukcji, naruszającej ustalone opozycje: „Zapis taki [...] odzwierciedla ważką ideę prozy Rymkiewiczza: zniesienie barier i hierarchii oddzielających esencję od egzystencji, utożsamienie (czy, ostrożniej, możliwość utożsamienia) obu tych sfer”.

<sup>42</sup> „Miejsce otwarcia” bliskie jest obrazowi *die Lichtung*: „prześwitu”, „leśnej przecinki”, który pojawia się w pismach Heideggera. Autora wiersza Heidegger: *Sein zum Tode* łączy z filozofem egzystencji przekonanie o manifestacyjnym charakterze prawdy. Jak zauważa M. Heidegger (*Przyczynki do filozofii. (Z wydarzenia)*. Przeł. B. Baran, J. Mizera. Kraków 1996, s. 416), „Rozumienie bycia jest [...] zapowiedzią gruntowania istoty prawdy (otwartość; prześwit jawności; jawno-bycie)”.

Biała pierś się wychyla z czerwonej zawiązki  
A obok płynnie strumyk — tajemniczo wąski

Moja pieśń jest zrobiona ze śmierci i z płaczu  
I właśnie tyle znaczy ile łzy tu znaczą.

*Piękna młynarka, ZS, 15*

Pieśń Rymkiewicza, całe jego dzieło, to *lacrimosa*, „powódź łez”, opłakiwanie świata odchodzącego w niebyt, zarazem jednak podtrzymywanie go w istnieniu, w *Do Snowia i dalej...* realizowane dzięki opisom wszelkich form życia związanych ze Świtezią: świtezianek, płoci, lobelii, perkozów, dworu w Płużynach i Jadźwingów. Forma ta zapowiada Rymkiewiczowskie teksty encyklopedyczne, zmieniające w poezję leksykon z zakresu takich dziedzin, jak hydrografia, ichtiologia, entomologia, botanika czy archeologia<sup>43</sup>. Biografię Świtezi ujmuje autor *Do Snowia i dalej...* jako studium powstające na podstawie różnorodnych, często przeczących sobie i niepełnych źródeł, które utwierdzają go w przeświadczeniu, że jezioro „ujawnia swą tajemnicę, a zarazem jej nie ujawnia” (D, 32). Każdy z wątków rozwija Rymkiewicz w taki sposób, aby uzasadnić tę myśl, a zarazem ukazać, że Świtez to przestrzeń śmierci. Dowiadujemy się, iż panowała tam niezwykła cisza, na brzegach rosły owadożerne rośliny karmiące się ważkami o nazwie „świtezianki”, a w głębi polowały na inne ryby potężne szczupaki<sup>44</sup>. Czytamy również: „[...] dla ptaków było to jezioro, nad którym nie wolno im się było [...] gnieździć, [...] jezioro śmierci i nieistnienia” (D, 54). Tworząc taką wizję, autor *Thema regium* podkreśla, że wszystkie stworzenia żyją w „Domu Nicości” (D, 184) i czerpią siły życiowe z otchłani, by w niej zginąć:

Pije z tego pokrzywa pije chwast wszelaki  
Dzięcioł czarny i siwy także inne ptaki  
[...]

<sup>43</sup> O encyklopediach poety zob. G. Marzec: *Brzemień encyklopedii*. „Twórczość” 2005, nr 4; C. Michalski: *Kołtun i encyklopedia. Jarosław Marek Rymkiewicz przeciwko nowoczesności*. „Europa” 2005, nr 87; W. Szymborska: *Kominek*. „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 121; D. Wojda: *Rymkiewicz. Encyklopedia*. „Tego nie ma na świecie?”. „Dekada Literacka” 2003, nr 1/2; M. Woźniak-Łabieniec: *Przewodnik po istnieniu*. „Arcana” 2003, nr 1.

<sup>44</sup> Tego rodzaju przedstawienie wodnego żywiołu koresponduje z fantazmatyką wyobraźni materialnej, tak charakteryzowaną przez G. Bachelarda (*Wyobraźnia poetycka...*, s. 142, 115, 139): „[...] woda staje się milcząca”; „W głębi materii krzewi się mroczna roślinność”; „[...] jeziora wzbierają od kosmicznych łez spływających z całej natury”.

Piją z tego w ogrodzie zdziczałe jeżyny  
 Z tej milczącej przepaści z wiekowej głębiny  
 [...]

To ostatnie już lata tu życia mojego  
 I ja z tego też piłem ale z czego z czego.

*Ogród w Milanówku, pokrzywy pod płótem, ZN, 32*

Kiedy w *Rozmowach...* pan Mareczek rozpaczał nad tym, że nie potrafi ocalać ginącego świata przez pisanie, Egle powiedziała mu: „[...] jeżeli będziesz nas bardzo mocno kochał, to może ci się uda” (R, 119). *Do Snowia i dalej...* zawiera myśl, iż „jest coś, co może nas istotnie łączyć z naszym istnieniem; [...] tym czymś jest miłość”; „[...] istotą filologii jest miłość” (D, 133—134, 121—122). Miłość może sprawić, że Świtez ożyje w słowach, ale może też spowodować coś więcej — wskrzeszenie całej widzialności. Poeta cytuje takie zdanie autora *Ballad i romansów*: „Każdy z ludzi, zwierząt, roślin, kamieni, słowem wszystkie stworzenia muszą [...] zmartwychwstać po śmierci” (D, 48). Kwestia wiary w istnienie świtezianek przechodzi w eseju Rymkiewicza w uznanie możliwości cudu, a możliwość ta — w kwestię wiary w zmartwychwstanie: „Ukaż się, córko Tuhana, bo jesteś nam potrzebna, świtezianko: chcemy wierzyć, że nie jesteśmy tutaj sami i że istnienie nasze tutaj się nie kończy” (D, 105).

Mickiewiczowski obraz wydobytej w niewodzie z jeziora córki Tuhana, mówiącej o koniecznej karze za pogwałcenie tajemnic Świtez, zyskuje w *Do Snowia i dalej...* przede wszystkim dwie, dopełniające się sugestie lekturowe. Pierwsza ma wymiar, jeśli tak można powiedzieć, antyhermeneutyczny, Rymkiewicz zauważa mianowicie, że z ballady wynika zakwestionowanie transgresji jako eksploatacji i przemocy: „Ci, którzy [...] wydobyli z głębi widzialności to, co jest niewidzialne i co niewidzialne powinno pozostać, muszą być za to ukarani” (D, 9). Myśl tę odnosi poeta do działań interpretatora niepodyktowanych miłością do literatury i polegających na deszyfracji tekstu wbrew stawianemu przezeń oporowi (D, 122). Z takim podejściem autor *Znaku niejasnego...* kontrastuje praktykę bliską ujęciom (skądinąd różniącym się od siebie) Martina Heideggera, Jacques’a Derridy czy Michela Foucaulta, w których Inność uznawana jest za aktywną stronę w transgresji<sup>45</sup>. W *Do Snowia i dalej...* czytel-

<sup>45</sup> Jak stwierdza M. Foucault (*Przedmowa do transgresji*. Przeł. T. Komendant. W: M. Foucault: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Wybrał i oprac. T. Komendant. *Postowie: Anty-Hermes* M.P. Markowski. Warszawa 1999, s. 52), transgresja „nie tak się ma do granicy, jak [...] zakaz do przyzwolenia [...]. Już raczej

nik i poeta w jednej osobie pozwala się Inności prowadzić, zbliża się do wodnej głębi i od niej oddala, poszukuje prześwitów tajemnicy i pozostawia ją w ukryciu:

Zaskoczenie: skąd to się wzięło? dlaczego ja to napisałem? co to za dziwny, nieznany mi stwór? Było to gdzieś w głębi, w topieli, na dnie i tak dobrze ukryte, że nic o tym nie wiedziałem. Albo było jeszcze głębiej, pode dnem, w nicości, gdzie nie ma już nic, nawet i tego, co tam jest. Niebywałe, może nawet czysty niebyt [...]. A oto wynurza się z głębin, już jest na powierzchni, już płąsa ponad topielą.

D, 72

Esej o Świtezi poświadcza, że Rymkiewicz pozostał wierny idei przetwarzania wzorów przeszłości, można bowiem powiedzieć, iż po swojemu „przepisał” ballady Mickiewicza. W biografii jeziora, jaka dzięki temu powstała, raz jeszcze opowiada się o próbie poznania tego, co niepoznawalne, i raz jeszcze triumfuje tamta druga, ciemna strona istnienia. Jak list z nasionami, które może zakwitną:

Zalakowana koperta i jest w niej coś, co może jeszcze żyje. Utajone tam życie. Albo proch i nie ma w nim ani odrobiny życia. *Gloxynia specivia* [...] tam, pod pieczęciami.

D, 100—101

*Gloxynia specivia* to kolejna znacząca w idiomatyce Rymkiewicza nazwa własna, powiązana z najważniejszymi w książce toponimami. *Od Płuzyn* — to część pierwsza, a *Do Snowia* — część druga całości zatytułowanej *Do Snowia i dalej...*; przyimki ruchu wraz z przysłówkiem sugerują przemieszczanie się „od” początku „do” końca i w jakiś inny wymiar — „dalej”, co odnosi się do realiów topograficznych opisywanych w eseju, a zarazem, jak się zdaje, do kwestii granic egzystencji oraz ich przekraczania. Podobną dwoistość zyskują słowa *gloxynia specivia* (Rymkiewicz dopowiada: „[...] pewnie jest błąd w tej nazwie”, D, 101), widniejące na kopercie listu z nienaruszonymi pieczęciami. Łacińskie wyrazy określają „kwiat błękitny, piękny” (D, 100), ofiarowany w postaci nasion Michałowi Wereszczace. Obce brzmienie tych słów i błędność formy, a także

---

związana jest z nią spiralnym stosunkiem, w którym niczego nie osiągnie żadne proste włamanie. Być może jest w niej coś z błyskawicy śród nocy, która z głębin czasu umieszcza w gęstym i czarnym bycie to, co niweczy, oświetla byty owe od wewnątrz i na wskroś, zawdzięcza im przecież żywą jasność [...], i wreszcie milknie, nadawszy imię ciemności”.

zapieczętowanie listu oraz niepewność, czy z nasion wzeszłyby jeszcze kwiaty, odpowiadają tajemnicy wodnej otchłani, jak również paradoksowi, zgodnie z którym skończone istnienie, ruch „od” — „do”, mógłby trwać „dalej...”. Tak mówi o utrwalaniu w słowach transgresji i pragnienia tego, co niemożliwe, Derrida:

Był to [...] ruch nostalgicznego, żalobnego liryzmu, który chciałby zachować, [...] ujawnić to, co dostępne i niedostępne. [...] Nie marzę ani o dziele literackim, ani filozoficznym, lecz o tym, by to, co mi się przydarza lub nie przydarza, przypominało coś zapieczętowanego (trzymanego w odwodzie, ukrytego dla zachowania, opatrzonego własną sygnaturą, czymś na kształt sygnatury, z jej formą pieczęci, z wszystkimi paradoksami, które łączą się ze strukturą pieczęci)<sup>46</sup>.

W *Do Snowia i dalej...* oraz w innych utworach Rymkiewicza nakładanie się „archiwum »tego, co realne«, na archiwum »fikcji«” polega na łączeniu rekonstrukcji zdarzeń z fantazjami. Jak stwierdza poeta, „tylko dwie są siły, które wspierają istnienie w jego odwiecznej walce z nieistnieniem: nasza pamięć i nasza wyobraźnia” (K, 127). O ile w pierwszej części eseju, *Od Płuzyn*, współgrają one w obrazowaniu Świtezi, o tyle w następnej, *Do Snowia...*, wspólnie podporządkowane są opowieści poświęconej samobójstwu Ludwika Spitznagla<sup>47</sup>. W tej drugiej narracji wyobraźnia zaczyna jednak dominować nad pamięcią, co wynika stąd, że sytuowani jesteśmy bliżej nieznaney nam śmierci oraz przypominającego ją snu. Rymkiewicz gra nazwą własną, by ukazywać związek Snowia ze snem i czynić z wizji sennej lejtmotyw: relacjonuje własne sny, sny z rapularza Juliusza Słowackiego, tłumaczy *Mein Traum (Mój sen)* Franza Schuberta, poświęca też uwagę rzece Snówce. Spisując jej biografię, poeta opowiada o tym, gdzie ma ona początek, którądy płynie i gdzie jest jej ujście:

Na skraju [...] boru Snówka wpada do Uszy i razem z nią płynie dalej, do Niemna. Ale to już jak chcemy (jest jeszcze Snówką, gdy wpadła do Uszy, czy rozplynęła się w Uszy i tylko Usza podąża do Niemna?), bo to nie jest pytanie hydrograficzne, lecz filozoficzne.

<sup>46</sup> *Ta dziwna instytucja zwana literaturą...*, s. 19. Kolejny cytat — ibidem.

<sup>47</sup> O wyrafinowanej kompozycji *Do Snowia i dalej...* pisze Adam Poprawa (*Romantyk czy postmodernista?...*, s. 39), zauważając powiązanie tu faktografii z fikcją, porządku z chaosem oraz różnicy z powtórzeniem. Zob. też A. Bağlajewski: *Od Płuzyn do Snowia*. „Twórczość” 1996, nr 12, s. 101–106.

Koło ciemnego boru wpada w wody Uszy i więcej nic o niej nie wiadomo.

D, 153

Kilka rozdziałów dalej Rymkiewicz sporządza podobne charakterystyki Uszy oraz Niemna, by tak zakończyć opis pochłanianych przez siebie kolejno wód:

Rzeczka Deimen [łącząca się z jednym z ramion Niemna — D.W.], nim wykona samobójczy skok w zimne wody Bałtyku, ma do przepłynięcia [...] „niespełna pół mili” [...]. Na pytanie, co się stało z Uszą, jaką przybrała postać i gdzie upłynęła, odpowiedź trzeba dać Mickiewiczowską: „Gdzie uszła? — nikt jej nie zbada”.

D, 206—207

Mieści się w tych słowach intertekstualna gra i zabawa słowem („gdzie uszła Usza?”), ale też coś więcej — jak pisze autor *Znaku niejasnego...*, pytanie „filozoficzne” czy egzystencjalne o to, co dzieje się z wodą, gdy kończy swój bieg, co przydarza się istnieniu po śmierci. Czytamy, że „więcej nic o niej nie wiadomo”, „nikt jej nie zbada”, i możemy odnosić te odpowiedzi do głównego wątku książki — samobójstwa Spitznagla, o czym przekonuje inny fragment eseju, znajdujący się wcześniej:

[...] Spitznagel przewieszony przez balustradę, krople krwi i jeszcze jakieś inne, białoszare krople spadające z jego roztrzaskanej czaszki na szary lód topniejący tam na strumyku, i również one popłyną kiedyś [...] do Szczary, a ze Szczarą popłyną do Niemna, i znikną, razem z Niemnem, w zimnej otchłani Bałtyku.

D, 174—175

Znów pojawia się tu sygnatura wodnej głębi, w której znika życie, i ponownie biografia wody utożsamiana jest z losami człowieka, przy czym Rymkiewicz tak układa tekst, by jednocześnie zasłaniać i odsłaniać jego egzystencjalne znaczenie<sup>48</sup>. Zasłanianie polega w *Do Snowia i dalej...* na tym, iż powstaje wrażenie, jakby autor opisywał tylko geograficzny konkret — „tutejszą” sferę istnienia; z kolei

<sup>48</sup> Komentując formę *Cierpień młodego Wertera*, poeta pisze o takim układaniu słów, „aby odpowiadały temu, co opisują, a przy tym dokładnie do siebie przylegały, zasłaniając to, czego nie opisują” (D, 165). Podobnie obraz Daniela Chodowieckiego, ukazujący śmierć Wertera, uznaje Rymkiewicz za sztukę, która mówi niejako: „[...] wiemy to, co wiemy [...], a więc mówmy właśnie o tym, a nie o tym, czego wiedzieć nie możemy” (D, 167).

odślanianie wynika stąd, że twórca umieszcza w opowieści „miejsca otwarcia” na transcendencję. Są nimi takie punkty w narracji, które oświetlają się nawzajem, skłaniając czytelnika do łączenia ich w serie, a zatem do cyrkularnej lektury, „rozwieżdżenia” tekstu, jak powiedziałby Barthes<sup>49</sup>. Właściwie esej Rymkiewicza sam w sobie rozprzestrzenia się w różnych kierunkach i zarysowuje między nimi nieoczywiste związki, a czytelnik może je śledzić i odnosić do własnej egzystencji. Powraca tu wezwanie z *Romance del conde Arnaldos*: „[...] tylko temu tę pieśń śpiewam, który ze mną płynie morzem” (KN, 69) — poeta mówi czytelnikowi, że spisana przez siebie historię Ludwika Spitznagla oraz opowieść o znikaniu Snówki w nurtach kolejnych wód ofiarowuje temu, kto podąży za nim, ku „zimnej otchłani Bałtyku” (D, 175) i „dalej...”:

[...] niech się zacznie tamto, cudowne, nieoczekiwane, nie do przewidzenia. Duszo moja, w drogę [...] ktoś, komu w jednej tutejszej chwili objawiło się jego tamtejsze (wieczne?) istnienie, [...] wchodzi na drogę prowadzącą gdzie indziej [...]. Pytanie brzmi zaś tak: czy słuchając *Wanderer Fantasie*, uczestniczymy już w tej wędrówce? wchodzimy na drogę, która wiedzie w jakieś nieznanne nam tutaj okolice?.

D, 142, 195—196

Ktoś śpiewa pieśń Schuberta daleko za lasem  
Daleko za istnieniem daleko za czasem  
[...]

Weź tę gałązkę rdestu i te trzy ostróżki  
Nie szukaj jest ta tylko nie ma innej dróżki

*Ktoś śpiewa pieśń Schuberta, ZS, 33*

Rymkiewiczowskie „fantazje wędrówca” mają zwykle tonację nokturnów Franza Schuberta, ale bywają też komiczno-groteskowe, jak *Przypis do ballady „Tukaj”* (1994), rozwijający wątki z *Kilku szczygółów* i z poezji: „Balladowe strumienie [...] są tajemnicze i mogą robić, co im się podoba” (K, 106); „[...] leszczyno liście masz czerwone / A obok płynie strumyk — w tajemniczą stronę” (*Piękna młynar-*

<sup>49</sup> W S/Z R. Barthes (*Pisma...*, t. 1: S/Z. Przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa 1999, s. 47—48) apeluje: „Rozwieździemy więc tekst [...]; komentator kreśli w tekście strefy lektury, by obserwować w nich wędrówkę sensów, rozkwitanie kodów, przebieg cytatów. [...] leksja i jej jednostki utworzą w ten sposób rodzaj olśniewającego wielościanu pokrytego słowami, grupami słów, zdaniem bądź paragrafami, inaczej mówiąc — językiem, który jest jej »naturalnym« wypełnieniem”.



ka, ZS, 14). Szkic ten porusza sprawy raczej nierozważane w tekście głównym czy wręcz takie, które całkiem pomija się w standardowo uprawianej humanistyce. Ta historycznoliteracka miniatura jest po trosze żartem z badań akademickich, a po trosze „świadectwem istnienia”<sup>50</sup>. Określając w ten sposób teksty skupiające się na konkretnych realiach, jakkolwiek poznawanych nierzadko za pośrednictwem innych tekstów, Rymkiewicz korzysta w *Przypisie do ballady „Tukaj”* z map, przewodników i ze studiów, by ukazać trudność albo i niemożliwość ustalenia prawdy o strumieniu. Nazywa go „wodnym stworem”, kieruje do niego apostrofy: „O tajemniczy Tukaju! Tu cię wreszcie mamy! Ale znów nie na pewno”, i kończy szkic wizją „małego Mickiewicza”, który poluje na wampira: „Upiór w nogi, chłopiec za nim” (G, 53, 56—57, 62). Jest pewne komiczne podobieństwo między tą gonitwą a Rymkiewiczowskim śledztwem i jest analogia, potraktowana serio, między nieuchwytnym dla badacza Tukajem a tajemnicą życia: „[...] strumień wpływa w nieistnienie, potem na chwilę z niego wypływa, a potem jego wody znów rozplływają się w nieistnieniu” (G, 45). W poezji Rymkiewicz porównuje ową tajemnicę do deszczyku, szaroburego kota, ale również do „wybuchu kosmicznego gniewu”:

Kosmiczna piana z rynny ciecze  
Jak wybuch kosmicznego gniewu  
[...]

Ja widzę w płocie wielką dziurę  
O tam w istnienia samym środku  
Coś przez nią wchodzi — szarobure  
Podejź tu do mnie miły kotku.

*Skośny deszczyk w połowie czerwca, ZS, 45*

Woda uobecnia się w tym wierszu pod postacią zwykłego, jak się zdaje, opadu atmosferycznego, który poeta z Milanówka obserwuje w przydomowym ogrodzie. Tak jak w innych tekstach Rymkiewicza, świat sprawia tu wrażenie rzeczywistości ograniczonej do „tutejszych” realiów, jednak zalewa go deszcz, groźny i zaświatowy, porównywany bowiem do „kosmicznej piany” oraz „wybuchu kosmicznego gniewu”. W płocie, „w istnienia samym środku”, jest dziura, pozwalająca zobaczyć, że wnika do ogrodu jakiś nieokreślony, „szarobury” kształt. „I to nastroja mnie do śpiewu”, „Podejź tu

<sup>50</sup> Zob. *Świadectwo istnienia*. [Z J.M. Rymkiewiczem rozm. G. Kozyra]. „ITD” 1989, nr 36, s. 14—15.



do mnie miły kotku”, mówi poeta, kiedy rozpoznaje coś, co przybywa do niego spoza istnienia, z nicości. Ogród w Milanówku jest razem ziemski i kosmiczny, zamknięty w swych granicach i otwarty na tę drugą, „nietutejszą” stronę istnienia.

Ostatnia książka Rymkiewicza, *Reytan. Upadek Polski*, zawiera część *Leçons de Ténèbre* (*Lekcje ciemności*), której tytuł zaczerpnął poeta z tak właśnie nazywających się kompozycji muzycznych François Couperina i Marc-Antoine’a Charpentiera. Twórca opowiada tu o tym, że podczas pisania każdej książki słucha innej muzyki, w jakiś sposób łączącej się z tematem; przy powstawaniu *Do Snowia i dalej...* były to opusy 90. i 142. *Impromptus* Schuberta, z kolei przy tworzeniu *Zachodu słońca w Milanówku* — ostatnie sonaty Ludwiga van Beethovena. Pisząc *Reytana...*, Rymkiewicz zdecydował się na *Leçons de Ténèbre* z niewiadomych, jak zaznacza, powodów, w pewnej mierze związanych z tym, że należące do gatunku *Lekcji* utwory wykonywano w wieku XVII i XVIII w paryskich kościołach podczas trzech jutrzni Wielkiego Tygodnia:

*Lekcje* były więc śpiewane przed wschodem słońca, w oczekiwaniu na wschód słońca, ale liturgia kończyła się w kompletnej ciemności — kiedy ostatnia *Lekcja*, śpiewana przez mniszki, dobiegała końca, gasły, jedna po drugiej, wszystkie świece w kościele. Była to więc muzyka ciemności, [...] które poprzedzają rychłe świtanie.

R, 215

Taka muzyka, wskazuje poeta, może przenikać w ciemność istnienia, by usiłować ją wypowiedzieć<sup>51</sup>. I taką muzykę wiąże Rymkiewicz z wyobrażeniem Reytana, który schodzi ku Wiśle, chcąc spojrzeć w jej mroczną toń:

Ciemność nocnej rzeki, która płynie pod fundamentami życia, nieprzenikniona ciemność jej wód. [...] tuż obok niego jest ciemność i przed nim jest ciemność — ciemność nocy, ciemność wody, ciemność szaleństwa, ciemność życia. [...] *Reytan*, czyli *lekcja ciemności*. To jest *lekcja*, którą trzeba wiele razy przerobić — żeby

<sup>51</sup> Autor *Łez Ariadny* mówi (*O poezji, muzyce i kotach — rozmowa Pocięja z Rymkiewiczem w Milanówku*. [Rozm. M. Bojanowska-Pomierne]. „Arcana” 1999, nr 5, s. 34—35) o poświęcaniu w muzyce *Todesahnung*, przecucia śmierci: „[...] myślę o prawdziwych posłańcach nicości — w tym sensie, że oni zawiadamiają nas o naszym przeznaczeniu. Ci wielcy artyści, tacy jak Mahler czy Schumann. Albo Kathleen Ferrier. Ich dzieła objawiają nam to, co nas czeka, i dlatego tak nas przejmują”.

pojąć, co tam jest, w tej ciemności, która płynie, porusza się pod fundamentami życia.

R, 216—217

W eseju tym, jak zwykle, poeta sięga po obcojęzyczny idiom, *Leçons de Ténèbre*, upodobnia rytm zdań do rytmu falującej wody, używa paradoksów i wprowadza wizję otchłani wodnej. Przywołanie kontekstu śpiewania *Lekcji* w czasie jutrzni sugeruje, że muzyka oraz bliska jej poezja mogą towarzyszyć w przechodzeniu przez ciemność do światła, czy nawet stawać się mrokiem i jasnością. „To jest lekcja, którą trzeba wiele razy przerobić”, pisze twórca *Czterech wierszy dla umarłej bogini*. Słowa te oznaczają konieczność wielokrotnego dokonywania transgresji, obcowania ze śmiercią, będącą istotą życia, przy czym pozwalają się odnosić do samego pisarstwa Rymkiewicza, które okazuje się *Leçons de Ténèbre* — ciągłym powracaniem do obrazu mrocznej głęбини. Wielość biografii wody w tym pisarstwie świadczy o tym, że poeta stale podejmuje opowieść o źródłach, biegu i ujściach życia, by nadać temu przepływowi trwałą kształt i niejako uprzedzić ostateczne doświadczenie egzystencjalne, zgodnie z myślą wyrażoną w *Lekcji anatomii*: „Bo kto umiera, nigdy nie umiera” (A, 70).



Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz

Polsko-Niemiecki Instytut Badawczy w Collegium Polonicum w Słubicach  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## „Podajemy komunikat o stanie Odry...” Nowa literatura polska znad rzeki

Tak zwany komunikat o aktualnym stanie wód głównych rzek Polski nadawany jest m.in. od lat w pierwszym programie Polskiego Radia około południa. To stąd wiadomo (laikowi), że stan wody rzeki Odry „układa się” w konkretnej „strefie lub na jej pograniczu”, że ta strefa może być „strefą wody niskiej średniej lub wysokiej” i że się ją mierzy w centymetrach, których „ubyło” lub „przybyło w ciągu ostatniej doby”. Zdarzają się też komunikaty, w których dzieje się więcej, bo zwykle spokojne nurty rzek naraz przyspieszają. A kiedy rzeka wzbiera — przekaz robi się bardziej szczegółowy, rzeczny język zaś tyleż bardziej rozlewny, co i w większym stopniu hermetyczny:

[...] w wyniku przemieszczania się fali wezbraniowej na rzece Odrze (w jej górnym i środkowym biegu) w najbliższych dniach na granicznym odcinku rzeki Odry spodziewany jest wzrost stanu wód [...]. Równocześnie ostrzegamy, że na rzece Odrze mogą pojawiać się pływające przeszkody w postaci konarów drzew i innych przedmiotów, które mogą wypłynąć z rzeki Odry. Dlatego też na jednostkach pływających należy wzmóc czujność i prowadzić wzmożoną obserwację wzrokową. [...] Należy przy tym zwracać szczególną uwagę na zachowanie właściwej odległości od brzegów, gdyż ostrogi są przy tym stanie wody niewidoczne<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Komunikat Regionalnego Zarządu Gospodarki Wodnej w Szczecinie, nr 17/10, z 3 września 2010: [www.rzgw.szczecin.pl/file/get/hash/bb23cd3](http://www.rzgw.szczecin.pl/file/get/hash/bb23cd3). (Dostęp on-line: marzec 2013).

Ten meteorologiczno-hydrologiczny profesjonalny projekt to dla niewtajemniczonego odbiorcy fascynująca mieszanka obcego i swojskiego. Wprawdzie warstwa językowa (analizy, pleonazmy) powoduje, że nawet znajome słowo brzmi inaczej, nie-swojo, ale i tak tkwi w niej znaczny potencjał skojarzeniowy. Niezależnie od tego, czy do konkretnej rzeki nam blisko czy nie, asocjacje z rzeką autobiograficzną, wspomnianą czy też dotkniętą gdzieś podczas podróży lub lektury, uruchamiane są z całą siłą<sup>2</sup>.

Ale kiedy słuca się wodnych wiadomości, do rzek z pamięci albo z wyobraźni dochodzą naraz kolejne. Stany wód notuje się też bowiem na:

Nidzie, Narwi, Bugu i Krznie oraz lokalnie na Wiśle, Przemszy, Kamiennej, Wieprzu, Pilicy, Biebrzy, Pisie i Liwcu, [...] na Nurcu i Supraśli oraz lokalnie na Przemszy i Rabie,

czy

Bystrzycy, Kaczawie, Prośnie i Drawie oraz lokalnie na środkowej i dolnej Odrze, Ślęzie, Widawie, Strzegomce, Baryczy, Bobrze i Warcie, na Kłodnicy i Widawce oraz lokalnie na środkowej Odrze, Małej Panwi, Nysie Kłodzkiej, Strzegomce, Kaczawie, Warcie i Noteci<sup>3</sup>.

Oba nagromadzenia hydronimów dotyczą co prawda dopływów Wisły i Odry, największych rzek polskich, ale i tak uwagę przykuwa rozmiar ich dorzeczy, wielość dopływających do nich potoków, strug, kanałów, które gdzieś dla kogoś innego są i były ważne. Ruch skojarzeń, w jaki mogą być wprawiane na co dzień polskie rzeki, odmyka ogromny obszar analiz.

---

<sup>2</sup> Nawiązuję tu do typologii miejsc M. Czerwińskiej: *Kategoria miejsca autobiograficznego w literaturze doby migracji*. W: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. Gosk. Kraków 2012, s. 41–56.

<sup>3</sup> Opis stanu wody z 14 marca 2013: <http://www.pogodynka.pl/polska/hydro/rzeki/>. (Dostęp: marzec 2013).

## Przejdziem Wisłę — dojdziem do Odry (a może nawet dalej)

Z dwóch wymienionych dorzeczy i ich użytkowych kontekstów to jednak Wisła zdaje się cieszyć większą popularnością, jeśli idzie o rzeczne badania. Wymieńmy kilka jej przewag: jako królowa polskich, rzek ma sporą bibliografię, liczoną w literaturze podmiotu o ogromnym zasięgu czasowym (z nazwiskami m.in. Długosza, Klonowica, Gałczyńskiego czy Żeromskiego<sup>4</sup>) i przedmiotu. Nawet całkowicie wstępna i pobieżna kwerenda w ramach topiki rzecznej ujawnia wielość prac o Wiśle: „Wisła w literaturze”, „Wisła w poezji staropolskiej”, „kolorystyka Wisły”, „motyw flisactwa na górnej Wiśle”<sup>5</sup>, a wszystkie te teksty składają się na obszerne rozlewiska literatury oraz jej historii. Swoistą przewagą Wisle zapewnia również fakt, że dorobiła się specjalistycznej rzecznej monografii. Książka powstawała wprawdzie bardzo długo (pierwsze próby całościowego i interdyscyplinarnego opisanie Wisły podejmowano przed II wojną światową) i nie bez trudności, ale wreszcie powstała<sup>6</sup>. Tłem komplikacji na socjalistycznej drodze do zmonografizowania rzeki były oczywiście konsekwencje wojny; z jednej strony na Wisłę nałożono liczne obowiązki reprezentacyjne, z drugiej jednak — musiała podzielić się rangą z pojałtańskim nabytkiem w postaci Odry. O jednym z aspektów tej zmiennej koniunktury rzeki narodowej pisze redaktor „księgi Wisły” Andrzej Piskozub:

Publikacje zatem po II wojnie światowej dzieliły się między dwa pogranicza: owo utracone na wschodzie i owo „odzyskane” w za-

<sup>4</sup> Zestawienie autorów utworów literackich tematyzujących Wisłę na przestrzeni wieków zawiera opracowanie B. Halickiej (patrz przypis 13). Na ten temat patrz również m.in.: W. Borowy: *Wisła w poezji polskiej*. „Studia i Szkice Literackie” 1983, nr 1 (1. wydanie — Warszawa 1922); J. Kolbuszewski: *Motyw rzeki w myśleniu symbolicznym i literaturze*. „Rzeki. Kultura, Cywilizacja, Historia” 2002, nr 1, s. 39—64; *Rzeki. Antologia poetycka*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1998.

<sup>5</sup> Zob. [http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d\\_biezacy&f=zapisy&cp\\_dzial=5132](http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d_biezacy&f=zapisy&cp_dzial=5132). (Dostęp *on-line*: marzec 2013). W literaturze przedmiotu podnoszona jest też kwestia zaniku popularności tematyki wiślanej, pozostająca w ścisłym związku ze zmianami w polskim życiu literackim, jakie następowały od początku lat 90. XX wieku, w tym głównie z popularnością „małych ojczyzn” i „rozmnożeniem rzek lokalnych”. W związku z tymi przewartościowaniami pozostaje też zanik mitu Mazowsza — na ten temat zob. T. Wójcik: *Puste miejsce, znacząca nieobecność. Mazowsze w literaturze ostatnich dekad*. W: *Narracje migracyjne...*, s. 379—383.

<sup>6</sup> *Wisła. Monografia rzeki*. Red. A. Piskozub. Warszawa 1982. Książka ukazała się prawie niezauważona, zaraz po wprowadzeniu stanu wojennego.

mian na zachodzie. Dywagacje o pierwszym były tematem tabu w kraju, będącym sowieckim satelitą. Podejmowały go więc ośrodki emigracyjne wolnego świata, spoza „żelaznej kurtyny”. Odpowiedzią z kraju było przypominanie o „nowych ziemiach”, nad Odrą i nad Bałtykiem [...]. Sytuacja zmieniła się przy końcu lat siedemdziesiątych, kiedy zagrożony głęboką zapaścią reżym „propagandy sukcesu” ratunek dla siebie widział w „ucieczce do przodu”, w jeszcze bardziej awanturnicze pomysły na przyszłość. Na ich czele stanął „Program Wisła”, gigantyczny, z pełnym ztraceniem poczucia realizmu, plan przebudowy do końca XX wieku, a więc w ciągu niewiele ponad dwóch dekad, Wisły w wielką arterię transportową, przemieszczającą w ciągu roku 200 mln ton ładunków — a więc tyle, ile rekordowy w tym zakresie w Europie Ren<sup>7</sup>.

Oprócz wątku zmiennej popularności Wisły na korzyść Odry w powojniu badacz porusza w swoim artykule inny zasadniczy problem, tj. brak współczesnej monografii Odry, która wskutek tego znajduje się niejako w sytuacji odrabiania strat. Chociaż relacji tych dwóch rzek nie da się oczywiście sprowadzić tylko do sygnalizowanej tu przeze mnie wybiórczo i kontekstowo „rywalizacji” (skądinąd Piskozub bardzo plastycznie dowodzi symbiozy największego dorzecza Odry — Wielkopolski nad Wartą — z regionami dorzecza Wisły), to taka rzeczna dwupółowka jest praktycznym elementem służącym do geograficzno-kulturowej orientacji w świecie<sup>8</sup>. U nas paralelnie czyta się i opisuje nie tylko dwa określniki narodowego terytorium na przestrzeni wieków, czyli Odrę i Wisłę, ale także Bug i Odrę jako rzeki graniczne o dosłownym i metaforycznym charakterze<sup>9</sup>, czy

---

<sup>7</sup> A. Piskozub: *Jakiej monografii Odry nam potrzeba? Przesłanki metodologiczne monografii wielkiej bałtyckiej rzeki*: <http://geopolityka.net/jakiej-monografii-odry-nam-potrzeba/>. (Dostęp on-line: marzec 2013). Tekst wszedł również do tomu: *Odra — Oder. Panorama europejskiej rzeki*. Red. K. Schlögel, B. Halicka. Skórzyn 2008, wydanego także w wersji niemieckiej rok wcześniej (organizatorzy konferencji, po której ukazał się tom, zwracali uwagę na fakt, że książka została wydana w 10. rocznicę wielkiej powodzi z 1997 roku) w Berlinie jako *Oder — Odra. Blicke auf einen europäischen Strom*.

<sup>8</sup> Por. choćby takie znane z podręczników do geografii „pary rzek”, jak: Amazonka i Nil czy Missisipi i Mackenze. Na temat swoistej konkurencji pisze też W. Browarny w tekście poświęconym Wrocławowi: *Wrocław-niby-Warszawa. Topos wrocławskiej tożsamości w literaturze powojennej (rekonesans)*. W: *Narracje migracyjne...*, s. 329—359.

<sup>9</sup> O Polakach, w odniesieniu do problemu Kresów Wschodnich i ich mitologii, jako narodzie „zablokowanym między Odrą a Bugiem” pisał D. Beauvois: *Mit „Kresów Wschodnich”, czyli jak położyć mu kres*. W: *Polskie mity polityczne XIX*

wreszcie Odrę i Nysę Łużycką — ów dwudzielny organizm polsko-niemiecki<sup>10</sup>.

Pisanie o Odrze, jak ją czytają Niemcy, znacznie przekroczyłoby rozmiary tego artykułu, ale ponieważ rzeka interesuje również w jej bilateralnym charakterze, warto w tym miejscu wspomnieć o najnowszych badaniach kulturowych, w których polu znalazły się także rzeki. Ciekawą perspektywę oglądu zagadnień o różnym stopniu wspólności przyjęli badacze skupieni wokół projektu poświęconego „Polsko-niemieckim miejscom pamięci/Deutsch-Polnische Erinnerungsorte”<sup>11</sup>. Zaliczywszy do nich „zarówno realno-historyczne, jak i wyimaginowane fenomeny historyczne: zdarzenia i miejsca topograficzne, (wyobrażone i rzeczywiste) postaci, artefakty symbole”<sup>12</sup>, wyszli poza schematy tego, co ściśle polsko-niemieckie, i wypracowali też kategorię paralel, służącą do zestawiania zjawisk odrębnych. Właśnie w takich ramach metodologicznych Beata Halicka zbadała osobne dla obu krajów rzeczne symbole — Ren i Wisłę:

O ile rozpowszechnienie się idei narodowych zbiegło się w obu wypadkach z poczuciem zagrożenia spowodowanego militarną agresją sąsiednich państw (rewolucja francuska nad Renem, rozbiory Rzeczypospolitej), o tyle kulturowe aspekty związane z konstytuowaniem się tych rzek jako miejsc pamięci oraz uwarunkowania polityczne, które sprawiły, że stały się one symbolami narodowymi, są odmienne<sup>13</sup>.

Pouczająca lekcja-przypomnienie tego, że Niemcy — właśnie oprócz Odry — mają swoją inną bardzo ważną, jeśli nie ważniejszą rzekę

---

*i XX wieku*. Red. W. Wrzesiński. Wrocław 1994, s. 104. Zob. też niemiecki film i późniejszą względem niego książkę o Bugu jako granicy rozszerzonej Unii Europejskiej: A. Dittert, F. Pleitgen: *Der stille Bug. Reise durch ein zerrissenes Land*. Köln 2004.

<sup>10</sup> O zjawisku częstego ograniczania granicy do Odry — z pominięciem Nysy Łużyckiej — pisze Uwe Rada, niemiecki badacz, miłośnik tej rzeki i autor poświęconych jej książek: „Geografia polityczna, posługująca się Odrą jako synonimem rzeki granicznej, nie uwzględnia faktu, że nie kończy się ona na wysokości wsi Ratzdorf i że w tym miejscu jedynie wpada do niej Nysa Łużycka [...]”. U. Rada: *Odra odkrywana na nowo*. W: *Odra — Oder...*, s. 83.

<sup>11</sup> *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*. T. 3: *Paralele*. Red. R. Traba, H.-H. Hahn, współpraca M. Górny, K. Kończal. Warszawa 2012. Więcej informacji o projekcie i kolejnych tomach: [http://www.cbh.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=46&catid=21](http://www.cbh.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=46&catid=21). (Dostęp on-line: marzec 2013).

<sup>12</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>13</sup> B. Halicka: *Wisła & Ren. Rzeki wynalezione, czyli o ucieleśnieniach „narodowego ducha”*. W: *Polsko-niemieckie miejsca...*, s. 82.



graniczną, której nurtem płyną osady tożsamości naniesionej przez francusko-niemieckie konflikty, to praktyczne *antidotum* na polonocentryczny punkt widzenia.

### „Na zachód od Odry i Nysy” i „östlich der Oder-Neiße”

Wracając do samej Odry, warto jeszcze przez chwilę pozostać w klimacie otwarcia się na zewnętrzny punkt widzenia i skomentować użycie stałego w bilateralnym kontekście wyrażenia „na zachód/wschód od Odry”<sup>14</sup>. Ma ono bowiem znaczną moc zgrywania ingredientów historii, geografii, polityki i kultury w obu językach, do których weszło na stałe pod postacią odmiennych znaczeń<sup>15</sup>. W bieżących konceptualizacjach Odra spełnia się w roli metafory tego, co może zaistnieć tylko z jednej strony rzeki, bo z drugiej jest „raczej nie do pomyślenia”. Na przykład Peter Olivier Loew, który analizuje „kreatywną i zwodniczą siłę władzy”<sup>16</sup> w Polsce i w Niemczech, formułuje wnioski z użyciem „odrzańskiej frazy”, a przy tym obciąża ją (utrzymującym się) semantycznym naddatkiem:

Ponieważ ich [kręgów politycznie konserwatywnych — M.Z.W.] wpływ na wydarzenia polityczne jest w Polsce większy niż w Niemczech, może się wydawać, że zarzuty zdrady pojawiają się wśród polskich polityków częściej, niż ma to miejsce na zachód od Odry i Nysy<sup>17</sup>.

„Uogólniające odwoływanie się do przeszłości” i ich związek z emocjonalnym sposobem uprawiania polityki w kraju nad Wisłą nie

---

<sup>14</sup> Warto przy tym uwzględnić fakt, że „Odra, która w żaden sposób nie stanowi naturalnej granicy, granicą się stała”. K. Schlögel: *Odra — przemyślenia na temat miejsca pewnej europejskiej rzeki w historii kultury*. W: *Odra — Oder...*, s. 27.

<sup>15</sup> Pomijam tu wielokrotnie analizowany aspekt nie/sprawiedliwości dziejowej związanej z utratą przez Niemcy tudzież „odzyskaniem” Nadodrza i terenów Prus Wschodnich przez Polskę.

<sup>16</sup> Badacz zestawia tu żywotność Targowicy z jej niemiecką paralełą, tj. ciosem w plecy (niem. *Dolchstoß*) i towarzyszącą mu legendą.

<sup>17</sup> P.O. Loew: *Targowica & cios w plecy (Dolchstoß). Kreatywna i zwodnicza siła zdrady*. W: *Polsko-niemieckie miejsca...*, s. 205.

mieszczą się jednak — powiada dalej — w retorycznym repertuarze na zachód od Odry i Nysy<sup>18</sup>.

Oczywiście, nie znaczy to, że Odra jako nurt między Polską a Niemcami sprowadzana jest do funkcji ostrego rozgraniczania i tym samym tylko umacnia zajmowane z góry pozycje na jakoby utrzymującym się froncie działań polsko-niemieckich. W sferze przyspieszającego regionalizmu bowiem traktuje się ją od kilkunastu już lat (a w niektórych miejscach znacznie dłużej) nie jako rzekę graniczną, lecz pograniczną czy też — rzekę pogranicza. Takie przesunięcie akcentów nie eksponuje zaś narodowych „naszości” i „waszości”, ale do rangi obowiązującego konsensusu podnosi dwujęzyczność dorzecza, wielość wpływów kulturowych kształtujących ten obszar całe wieki<sup>19</sup>. Mówiąc obrazowo — rekonstrukcja bitwy z 1759 roku pod Kunowicami, festyny i pikniki oraz wspólne parki krajobrazowe współtworzą ton odrzańskiej refleksji metodologicznej i praktyk dorzecza razem z pomnikiem Saperera w Gozdowicach i słupami granicznymi, stawianymi przez żołnierzy, w których szeregach byli Wojciech Jaruzelski i Krzysztof Jaroszewicz (choć oczywiście sygnalizowane tu przesunięcia znaczeń w Nadodrzu nie wyczerpują zmian w pojmowaniu rzeki i towarzyszących im praktyk dyskursywnych).

## Poetyka rzecznego odcinka

W zarysowywanym tu kontekście kultury rzeki — traktuję ją jako zbiór osadzonych wprawdzie w hydrosferze, ale znacznie wykraczających poza nią aktywności, do których rzeka skłania związane z nią podmioty — najbardziej interesują mnie jednak potencjalne pola współfunkcjonowania: rzecznej kultury, rzecznej prozy i pozostających z rzeką w bliskich kontaktach badań literackich.

---

<sup>18</sup> Ibidem, s. 207. Sposobowi, w jaki rzeka za pomocą kolokacji kształtuje wyobraźnię przestrzenno-kulturową w obu krajach, należałoby jednak poświęcić znacznie więcej uwagi.

<sup>19</sup> Na ten temat zob. m.in. II część książki pod red. Schlögela i Halickiej (np. tekst E. Gringmuth-Dallmer: *Odra w czasach prehistorycznych i wczesnodziejowych — osiędzictwa i wpływów kulturowych?*; J. Harasimowicz: *Odra jako oś transferu kulturowego w średniowieczu i czasach nowożytnych*) i zgromadzoną pod poszczególnymi artykułami bibliografię.

Możliwości te dostrzeżono oczywiście już wcześniej. Na początku lat 90. XX wieku Jacek Kolbuszewski w ramach pewnej interdyscyplinarnej inicjatywy wskazywał możliwości zaprzęgnięcia literatury i nauki o literaturze do rzecznych badań *sensu largo*, uwrażliwiając specjalistów z innych dziedzin na fakt, że

każdorazowe [...] dokumentarne wyzyskanie dzieła literackiego musi być weryfikowane na płaszczyźnie metodologicznej badań literaturoznawczych, by np. badacz geografii historycznej (hydrologii historycznej) nie wpadł w pułapkę zastosowanej przez autora [...] przesadni czy innego rodzaju deformacji świata przedstawionego<sup>20</sup>.

Jakkolwiek uwagi wrocławskiego badacza dotyczą spraw z jego punktu widzenia oczywistych, to stanowią świetny przykład negocjowania znaczeń w nowej, rodzącej się wtedy, projektowej rzeczywistości. Przy okazji Kolbuszewski podnosi inną ważną dla moich dalszych rozważań kwestię, która dziś ujawnia się w najnowszych sposobach podejścia do tekstu literackiego zorientowanego na przestrzeń, czyli relacji geografii i literatury — z uwzględnieniem jej podziału na gatunki niefikcjonalne i fikcjonalne<sup>21</sup>.

Do analizy problemu „obecności Odry w nowej polskiej literaturze” wybrałam utwory, w których rzeka obecna jest wprost, jako motyw w znacznej mierze organizujący ich narrację: esej *Odra* Olgi Tokarczuk<sup>22</sup>, Janusza Rudnickiego opowiadanie *Kędzierzyn-Koźle pod wodą*<sup>23</sup> i reportaże Włodzimierza Nowaka, wydane w tomie *Obwód głowy*<sup>24</sup>. Są to teksty, które były w moim kanonie lektur, zwią-

<sup>20</sup> J. Kolbuszewski: *Rola literatury i nauki o literaturze w tworzeniu „Karty Kulturowej Rzeki”*. W: *Karta Kulturowa Rzeki. Referaty wygłoszone na sympozjum w Rudach, 4–5 listopada 1992*. Red. G. Bożek. Katowice 1993, s. 108. (Z inicjatywy Zespołu Organizatorów Przestrzennego Muzeum Odry przy współdziałaniu Centrum Dziedzictwa Kulturowego Górnego Śląska w Katowicach).

<sup>21</sup> Z najnowszych prac na ten temat zob. m.in. E. Rybicka: *Literatura, geografia: wspólne terytoria*. W: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*. Red. E. Konończuk, E. Sidoruk. Białystok 2012, s. 11–25; E. Rybicka: *Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2, s. 27–39.

<sup>22</sup> O. Tokarczuk: *Odra*. W: Eadem: *Moment niedźwiedzia*. Wstęp K. Dunin. Warszawa 2012, s. 152–160. W dalszej części — pozycja oznaczana skrótem O, wraz z podaniem strony.

<sup>23</sup> J. Rudnicki: *Kędzierzyn-Koźle pod wodą*. W: Idem: *Tam i z powrotem po tęczy. Listy z Hamburga — ciąg dalszy*. Wstęp H. Bereza. Warszawa 1997, s. 151–172. Wszelkie cytaty z niniejszej edycji opatrzone skrótem KKPW i numerem strony.

<sup>24</sup> W. Nowak: *Obwód głowy*. Wołowiec 2007. Wydanie lokalizowane jako OG wraz z paginacją.

zanym zresztą m.in. z miejscem pracy, i chyba miałam szczęście, ponieważ — jak przekonująco dowodzi Magdalena Lachman w artykule na temat przyrody w najnowszej literaturze pod wymownym tytułem *Gdzie jest przyroda, jak jej... nie ma?...* — „podstawowa trudność w podjęciu tego tematu wynika z niedostatku materiału badawczego, przynajmniej jeśli wziąć pod uwagę typowe dla ostatnich lat dykcje”<sup>25</sup>.

Zestawienie doświadczeń własnych z uwagami autorki, która dokumentuje stan wzmożonej obecności przyrody nie w literaturze, lecz w nauce o niej, skłania mnie jednak do zadania pewnego roboczego pytania: kulturowo nacechowana „przeźren” zbiorowa czy jednostkowe „miejsce”? Bliski zagadnieniom estetyki „krajobraz”? A może bardziej jeszcze problematyczna, co i rusz modyfikowana znaczeniowo „przyroda”? — w którym z tych pojęć rozpowszechnionych w literaturoznawczym dyskursie o rozmytych granicach najlepiej zlokalizować rzekę? Spójrzmy na ilustrujący te wątpliwości przykład, zaczerpnięty z rozważań o ekologii, a więc jednego z nowszych kontekstów odczytań przyrody:

Centralnym pojęciem [...] nie jest pojęcie natury, lecz pojęcie środowiska (albo pejzażu), obejmujące zarówno naturę, jak i artefaktualne otoczenie. Ponadto estetyki środowiska chętnie operują pojęciem miejsca (*place*) przeciwstawianego przestrzeni (*space*)<sup>26</sup>.

Czy wielość możliwości lektury, które akcentują ten, a nie inny aspekt spacji, w gruncie rzeczy nie pokawałkuje „mojej rzeki” i nie sprowadzi jej do wypreparowanych odcinków?

Z pomocą przychodzi sama Odra i jej osobliwy charakter. W literaturze przedmiotu bowiem nigdy nie stanowi zbornej całości. Ilekroć się pojawia, podnoszony jest jej odcinkowy status:

Odra jest zawsze oznaczana na mapach regionów lub umieszczana na marginesie map, tam gdzie jeden kraj się kończy, a drugi zaczyna. Wydaje się, że zawsze chodzi o zupełnie inne rzeki, w zależności od tego, czy jesteście w Szczecinie, Frankfurtu/Słubicach, we

<sup>25</sup> M. Lachman: *Gdzie jest przyroda, jak jej... nie ma? Rzut oka na przypadek literacki*. „Kultura Współczesna” 2011, nr 1, s. 137. Pisząc o dykcjach, autorka powołuje się w przypisie na decyzje J. Kolbuszewskiego, który do minimum ograniczył udział nowszych tekstów literackich w redagowanych przezeń zbiorach: *Rzeki. Antologia poetycka*. Wrocław 1998, oraz *Literatura i przyroda. Antologia ekologiczna*. Katowice 2000.

<sup>26</sup> J. Tabaszewska: *Jedna przyroda czy przyrody alternatywne? O pojmowaniu i obrazach przyrody w polskiej poezji*. Kraków 2010, s. 21.

Wrocławiu czy w Opolu. Istnieje Odra pomorska, brandenburska, dolno- i górnośląska<sup>27</sup>.

Tę fragmentaryzację można rozpatrywać na wielu poziomach, odcinki widziane organicznie płynnie przechodzą w te o charakterze kulturowym, czy też szerzej — narracyjnym. Mam tu na myśli choćby pojęcie spławności, które z poziomu rzecznej żeglugi z łatwością można umieścić w sferze sensów metaforycznych i poszukać miejsc, gdzie odrzański nurt przechodzi w (przepływa przez) nurt wydarzeń najnowszej twórczości literackiej.

### Ekomanifest — Odra to ja

I tak, na odcinku Olgi Tokarczuk Odra przyjmuje postać tytułowego motywu, w którym rzeczny przedmiot zlewa się z podmiotowością piszącej:

Nie mam pojęcia, kiedy następuje moment uznania rzeki za swoją. [...] Sądzę, że w jakimś nie do końca poznanym procesie taka własna rzeka zakorzenia nas w sobie, jej nurt tajemniczo zlewa się z nurtem naszych myśli i tym samym jesteśmy jej poddani.

O, 152—153

— przy czym nasuwające się po lekturze tego tekstu pytanie o to, kto tu kogo pisze, do końca pozostaje otwarte. Używam zaimka „kto” również w odniesieniu do rzeki, namówiona przez pisarkę, która balansuje w reprezentowaniu Odry między animizowaniem („w słoneczne dni dawała się oswoić ludziom”), chwytami antropomorfizacji („Odra miewała różne humory”) a personifikacją („Odra miała starszą siostrę”). Również przez zabiegi, by tak rzec, akwaticznego mapowania: „główna linia rzeki prze do morza, zaś z obu jej stron wzmacnia ją mnogość innych nieregularnych linii [...]”, zaciera Tokarczuk granicę między przedstawieniem „swojej Odry” a dokumentowaniem stanu przynależności do niej, tak jakby obie stanowiły dla siebie naturalną alternatywę.

Na mapę rzeki, jaką sobie tu narratorka wyobraża, składają się też: naczynia krwionośne, żyłki, krople, kałuże, źródelka, a więc elementy, które widzi się tylko z bardzo bliska. W takim odwzoro-

<sup>27</sup> K. Schlögel: *Odra — przemyslenia...*, s. 25.

waniu doświadczenia tyleż konkretnej, co nieokreślonej przestrzeni geograficznej dla wtajemniczonych („ale my, którzy chodzimy po ziemi, wiemy, że istnieją jeszcze źródła i maleńkie strumyki”), jest, jak sądzę, chęć podkreślenia stanu „urzeczenia” siebie, własnej twórczości i świata. W *Odrze* tworzy go system złożony z rzeki-matki oraz jej dopływów, występujących pod wieloma postaciami, w tym pod organiczną postacią samego podmiotu:

A także ja sama dołączam do mojej rzeki — woda, którą piję, którą myję swoje ciało, w której piuję swoje ubrania i którą podlewam swoje kwiaty, w końcu, może w postaci pojedynczych cząsteczek, trafia do rzeki; czy nie mam racji?

O, 153—154

Dlatego skłonna jestem czytać *Odrę* Olgi Tokarczuk jako ekomanifest, wszak autorka przenika tu przyrodę przez bezpośrednio w niej bycie: kobiety, pisarki, kartografki. Nie wystarcza jej już perspektywa brzegu, z którego oglądała swoją rzekę w dzieciństwie („kiedy byłam dzieckiem, każdy spacer prowadził nad Odrę. Szliśmy skrajem zarośli, koło domu pana K., jedyne przy samym brzegu”); teraz idzie dalej — włącza się w jej nurt.

Można się więc zastanawiać, jaki dystans pokonała pisarka od czasu, kiedy nad rzekę chodziła z ojcem? Ile wody upłynęło w jej *Odrze*, zanim w komentowanym tekście weszła do niej, jak pisze, po raz drugi<sup>28</sup>? Odniesienie do domowej rzeki dzieciństwa, toposu, z którym polska literatura świetnie nas zaznajomiła, każe szukać w tej narracji sygnałów zmian, jakie zaszły w rzece i autorce pod względem ich wzajemnej identyfikacji.

<sup>28</sup> Na wcześniejsze związki pisarki z Odrą, w jej dolnośląskim odcinku, wskazywał A. Zawada: *Literacki autoportret z Odrą w tle*. W: *Odra — Oder...*, s. 261. „Niezależne, wolne od uprzedzeń i dziedzicznych stereotypów spojrzenie wydobywające niepowtarzalność ziem położonych w dolinie Odry, stało się w minionych kilkunastu latach tyleż znakiem rozpoznawczym najnowszej literatury tam tworzonej, co jej istotnym, jeśli nie dominującym tematem. Najlepiej znanym przykładem takiej twórczości jest proza Olgi Tokarczuk: opowiadania z tomu *Szafa* (1997), powieść *E.E.* (1995) i przede wszystkim *Dom dzienny, dom nocny* (1998)”, s. 261. Odra, wykazująca liczne zbieżności z komentowanym tu obrazem eseistycznym, pojawiła się też w powieści *Bieguni* (2007): „Gdy wspięłam się na wał ochronny, zobaczyłam ruchomą wstęgę, drogę, która wypływała poza kadr, poza świat [...]. To nie była wielka rzeka, to zaledwie Odra [...]. Posiadała swoje miejsce w hierarchii rzek, co sprawdziłam potem na mapach, dość drugorzędne, ale zauważalne, wicehrabina z prowincji na dworze królowej Amazonki”. Zob. O. Tokarczuk: *Bieguni*. Kraków 2007, s. 6—7 i nast.

To dość zaskakujące, ale zdaje się, że większych zmian nie ma. Co więcej, perspektywa oddalenia w czasie, „fabularnie” w *Odrze* obecna, nie stanowi dla pisarki wyzwania, z którym wiążą się literackie powroty nad rzekę. Aż trudno uwierzyć, że w rzeczną przestrzeń Tokarczuk nikt nie ingerował, nie zmieniał jej i nie cywilizował. Wiadomo skądinąd, że autorka *Prawieku* „została nad Odrą” w sensie biograficznym, związki geografii i literatury mają więc w jej przypadku charakter stały. Dlatego też na „programowy” charakter eseju składa się nie tylko Tokarczuk wyrażenie bezpośredniej relacji z Odrą, lecz także jej nienaruszalnej autonomii.

Ów stan samostanowienia rzeki oddaje ponadto fakt, że swój/jej esej Tokarczuk układa z rzeczno-idiomu. Mnożą się znaczenia (Odra jako odra — choroba), wszelkie artykulacje bezpośrednio związane z rzeką (upływający czas, powtórne do niej wejście) i wodna metaforyka: „rzekotki-broszki”, „ważki-latająca biżuteria” *etc.*

Przykuwająca uwagę „tekstowość Odry”, która służy tu zobrazowaniu relacji natura — literatura, problematyzuje jednak przywołaną perspektywę ekokrytyczną. W tym ujęciu bowiem kategoria tekstu przenoszona jest na świat przyrody jako ten, który w równym stopniu co teksty kultury podlega lekturze<sup>29</sup>. Zauważmy jednak, że o ile potencjał tekstowości czerpie pisarka z rzeki, bezpośrednio doświadczając jej form (nurt, fauna i flora, kolory, zapachy, rzeczne atrybuty: stare rzeczne koryto, wały przeciwpowodziowe, tereny zalewowe, ale i rzeczna frazeologia), o tyle aspekt testowania przez pisarkę asocjacyjnych możliwości akwaticznych jest i zapośredniczeniem doświadczenia natury<sup>30</sup>, i jego odautorską kreacją. Inna sprawa, że czerpanie z rzecznych artykulacji zdaje się nie mieć w tekście Tokarczuk ograniczeń. Nie tworzą ich nawet konkretne miejsca tego utworu o byciu pisarką znad własnej rzeki, w pewnym sensie limitujące rzeczno-przestrzeń (dom pana K., most w Cigacicach, domowe podwórko, inspekty ojca, granica z Czechami).

---

<sup>29</sup> J. Tabaszewska: *Jedna przyroda...*, s. 32. Autorka rekapituje tu m.in. ustalenia K. Soper: *The Idea of Nature*. In: *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*. Ed. by L. Coupe. London/New York 2000, s. 125.

<sup>30</sup> *Ibidem*.



## Zarządzam pełne zanurzenie<sup>31</sup>

Jeszcze rozlewniejsze są związki narracji i rzeczno tematycznej w opowiadaniu Janusza Rudnickiego *Kędzierzyn-Koźle pod wodą*. Jak można wnosić z tytułu, pisarz zagospodarowuje właśnie ten okołołomiejski odcinek Odry (z uchodzącą do niej w dzielnicy Koźle Kłodnicą) i równoległy do niej nurt narracji. Kiedy kilka lat temu badałam tę twórczość<sup>32</sup>, duże wrażenie zrobił na mnie właśnie jej szybki puls, tempo, w jakim przemieszczają się Rudnickiego postaci, miejsca wydarzeń i sama tkanka narracyjna. Proza autora *Śmierci czeskiego psa* to — jak się przekonałam — rzecz w ciągłym ruchu, wręcz w żywiole. Właśnie to nierozwinięte wówczas skojarzenie z siłami przyrody postaram się tu dookreślić.

Janusz Rudnicki nie stroni od wody. Kiedy się przedstawia, mówi, że jest polsko-niemiecką zupą z wkładką, kiedy jako narrator osunie się w dygresję wyhamowującą prędkość opowiadania, zaraz bucha „narracyjną parą” w tłoki, a gdy chce się jeszcze bardziej zmęczyć — rusza nad Bałtyk (wiadomo, tam nie odpocznie)<sup>33</sup>. Jest wreszcie Rudnicki w bliskich relacjach z Odrą, która raz po raz wypływa w fabułach jego opowiadań<sup>34</sup>. W całości poświęcił jej właśnie *Kędzierzyn-Koźle...*, tekst o powodzi, rozpoczynający się jednoznacznie:

No tego jeszcze nie było, żebym w Kędzierzynie siedział na dachu i czekał na helikopter z chlebem! Zalało nas, kurcze, Odra wylała, stan powodziowy. Stan powodziowy, Odra wylała, zalało nas.

---

<sup>31</sup> Fragment tekstu piosenki *Hydropiektłowstąpienie* zespołu Lao Che, z płyty *Gospel* z 2008 roku, tekst H. „Spięty” Dobaczewski. Bóg, rozczarowany kondycją człowieka, którego stworzył, mówi tu do Noego: „Zatem, utonie wszystko: / Drogi i mosty kołowe / gospodarstwa domowe / urzędy skarbowe / Powiadam: wszystko / Za [!] wyjątkiem ciebie, chłopaku / Wypływasz jutro / Bandzur / pakuj!”. W zakresie tematyki wodnej por. też płytę *Prąd stały/Prąd zmienny* (2010) i solowy album Dobaczewskiego *Antyszanty* (2009).

<sup>32</sup> M. Zduniak-Wiktorowicz: *Współczesny polski pisarz w Niemczech. Doświadczenie, tożsamość, narracja*. Poznań 2010.

<sup>33</sup> Zob. na ten temat np. jeden z ostatnich tekstów poświęcony *Mein Kampf* Hitlera, które postać mówiąca czyta na plaży w Kołobrzegu. J. Rudnicki: *Drogi panie Hitler!*. „Książki. Magazyn do Czytania” 2012, nr 3, s. 40—42.

<sup>34</sup> Motyw powodzi z opowiadania *Kędzierzyn-Koźle pod wodą* powtórzony (i przerobiony) został w *Męce kartoflanej* (w tomie pod tym samym tytułem, wydanym w 2000 roku we Wrocławiu) oraz w tekście *Na cmentarzu* (woda wypłukuje grób ojca narratora), w zbiorze *Śmierć czeskiego psa* z 2009 roku.



Żeby na helikopter z chlebem czekał na dachu, tego jeszcze nie było!

KKPW, 151

„Atrybutów” klęski, poczynając od cytowanego dachu i helikoptera, jest w opowiadaniu chyba komplet: dawanie znaków, bo pilot nie widzi, katastrofalne warunki sanitarne, upłynniony obornik, smród, coraz to nowe wiadomości w gazetach, radiu i telewizji, specjalne posiedzenia rządu, pływające psy, zagrożony dobytek, brak prądu, puszczające wały itd. Z jednej strony pisarz doposaża obraz powodzi z dbałością o realia, z drugiej zaś nagromadzenie środków tego zmasowanego komunikatu o klęsce wykorzystuje do wykreowania nowych odrealnionych „klatek” z powodziowej groteski:

Chodź, Max, powiedziałem, nic tu po nas [w kościele — M.Z.W], powiedziałem, ale Max nie chciał wyjść bez radia, więc radio znowu po rękach i do Maxa, i poszliśmy, wyszliśmy, na czarne śląskie morze, pełne ognia z pochodni i świec. Max przywiązał rower wodny do drzwi trupiarni, tablicę z napisem „Taxi” na nim umieścił, wsiedliśmy, ja z psem, on z radiem, i popłynęliśmy, kurs Centrum-Osiedle Piastów.

KKPW, 164—165

Taka jak powyżej niedorzeczność fabularna stanowi jedną z cech charakterystycznych prozy autora *Mojego Wehrmachtu*. Pojawia się m.in. tam, gdzie zagęszcza się pierwiastek wspólnotowy, w momentach, gdy postaci czują, że powinny coś razem przedsięwziąć i wziąć się z sytuacją za bary. Powódź, która przecież nikogo z racji swej natury nie pozostawia obojętnym, to sytuacja wymagająca takiego wzmożonego działania; a to z kolei woda na młyn prozy Rudnickiego. Ilekroć bowiem stoi on, autor-bohater-narrator, przed koniecznością dowiedzenia swej tożsamości (Polaka, katolika, mężczyzny, emigranta), wybiera wyjście ewakuacyjne<sup>35</sup>. Jak ta ewakuacja przebiega w *Kędzierzynie-Koźlu pod wodą*? Można powiedzieć, że jak zwykle na opak.

Pisarz bowiem konstruuje tu sceny działaniowe, bohaterowie „uczestniczą” w powodzi, mówiąc językiem Rudnickiego — jak na kataklizm przystało: biegają, modlą się i nasłuchują komunikatów. Ta powodziowa konstrukcja rozmywa się jednak w odautorskim chaosie: wody przybywa, a narrator idzie do fryzjerki, odwiedza zna-

<sup>35</sup> Ostatnio w recenzji *Śmierci czeskiego psa* pisała o tym E. Szybowicz: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/207-neurozy-sowizdrzala.html>. (Dostęp: marzec 2013).

jomych i ogląda z nimi zdjęcia. Wysięk, żeby wymknąć się z konwencji, z powodzi przed-sądów, widać też np. doskonale w scenie pogrzebu nauczycielki: z jednej strony odbywa się on z zachowaniem reguł — formuje się kondukt żałobników, który przemierza miasto. Z drugiej strony wody przybywa ze zdania na zdanie, do tego stopnia, że trumnę trzeba „zwodować jak statek”.

Mamy więc w opowiadaniu do czynienia z forsowaniem wzorca powodzi, rozumianej jako zbiór reguł określających jej nagły acz konkretny przebieg oraz wymagania wobec uczestników powodziowego zdarzenia. Skoro tak się sprawy mają, narratorowi nie pozostaje nic innego, jak „wystąpić w powodzi”, i tym sposobem narzucić jej swoje reguły, poddać ją narracyjnej kontroli. Oscylujemy tu zatem wokół tematu związków człowieka z naturą, które, „tak istotne dla jego egzystencji, postrzegać można w dwóch relacjach: walki z rzeką jako groźnym żywiołem i walki o rzekę, o jej zaadaptowanie dla potrzeb człowieka”<sup>36</sup>. Jeśli rzeka cię przerasta — zdaje się rozumować narrator — spróbuj nad nią zapanować, tu: opowiadaniem, zdawaniem relacji, przedzieraniem się, by dotrzymać tempa narracji. Jakby zgodnie ze źródłosłowem Odry, wywodzącej się od słowiańskich „drzeć” i „przedzierać się” (do morza)<sup>37</sup>, bohater przedziera się przez miasto i brodząc w wodzie, forsuje powodziowe języki, czy też, jak w przypadku Odry Tokarczuk, rzeczne artykulacje:

*(Dokończenie ze str. 1)*

**Zatrzymaliśmy żywioł na wysokich wałach i wydaje mi się, że sytuację czasowo opanowaliśmy — powiedział z-ca przewodniczącego komitetu przeciwpowodziowego Kazimierz Kłębek.**

KKPW, 163

Zanurzenie w powodziowe schematy to element inscenizowania językowej infrastruktury („woda idzie”, „powódź może przyjść”, „woda stale podnosi poziom” i „woda ma wpływ” na ludzi) oraz towarzyszących powodzi mechanizmów społeczno-kulturowych. Dlatego Rudnicki wydobywa ów aspekt wspólnotowy kataklizmu — płyną ludzie, konie, płyną buty („Oświęcim musiało zalać!”). Finał utworu jest następujący: uświadomiwszy sobie, że zalało Oświęcim, protagonista żegna się ze wszystkimi i wsiada do pontonu, ale:

<sup>36</sup> J. Kołtuniak: *Kulturowe spojrzenie na rzekę. Kilka uwag o problematyce badawczej i użyteczności rozpoznania przestrzeni kulturowej rzeki na przykładzie Odry*. W: *Odra — Oder...*, s. 69.

<sup>37</sup> K. Schlögel: *Odra — przemyslenia...*, s. 32.

W Koźlu wpadliśmy [on i buty — M.Z.W.] do Odry. Barki, żeby zrobić nam miejsce, usuwały się z drogi, w Młynówkę, w Osobłogę i inne dopływy. [...] Przybiliśmy do granicy, wiedziałem, że dostępu do morza broni mi jeszcze sto osiemdziesiąt kilometrów.

Pod mostem Słubice-Frankfurt spadły mi na głowę-kwiaty. [...] Płynąłem pod szpalerem celników, który ustawił się po dwóch stronach Odry.

I pod ich eskortą, pod eskortą celników polskich i, kurcze, niemieckich, przeprowadziłem je przez Zalew Szczeciński i wpadliśmy do morza. [...] A ja zadzwoniłem do domu i powiedziałem, skończyłem, wracam.

KKPW, 171—172

Autor *Chodźcie, idziemy*, który jako pisarz znaczną część życia spędził w Niemczech (z czego czerpie też materiał do swej prozy) kończy udział w misji, tj. w powodzi po polskiej stronie, i wraca do domu w Hamburgu. Zanim to zrobi, zdąży jeszcze niczym Noe wyprowadzić buty z potopu i w charakterystyczny dla siebie sposób włączyć w powodziową narrację nurt „obrachunku” z Niemcami, „zemsty za II wojnę światową”. Tak jak sondował języki powodzi, tak w finale robi to samo z językami „obróbki wojny” i polsko-niemieckiego pogranicza. Oba te wątki są w wysokim stopniu żeglowne.

### Powidok z mostu w słubfurcie<sup>38</sup>

Koda tekstu Janusza Rudnickiego otwiera ostatnią część moich rozważań na poszerzenie czy też doprecyzowanie sfery znaczeń związanych z Odrą jako rzeką delimitującą. Sądzę, że właśnie pytanie o to, co od czego ta polsko-niemiecka rzeka oddziela, jest w równym stopniu potrzebne co pytanie o jej udział w tworzeniu wspólnej dla obu krajów przestrzeni kulturowej. Cennym źródłem informacji mogą być w tym zakresie reportaże z tomu *Obwód głowy* Włodzimierza Nowaka, który w okresie wstępowania Polski do Unii

<sup>38</sup> Słubfurt to zgodnie z ideą Michaela Kurzwelley’ego nazwa, która powstała w wyniku kontaminacji części nazw Słubic i Frankfurtu na określenie polsko-niemieckiej przestrzeni miejskiej, stale obecna w słubicko-frankfurckim dyskursie transgranicznym. Więcej na ten temat zob: <http://www.transodra-online.net/de/taxonomy/term/3743>. (Dostęp *on-line*: marzec 2013).

Europejskiej, i przed tymi wydarzeniami<sup>39</sup>, z bliska obejrzał polsko-niemieckie pogranicze.

Literatura faktu to, jeśli idzie o obecność Odry w najnowszej polskiej twórczości, zupełnie inny rodzaj materiału poglądowego niż omówione wcześniej esej i opowiadanie. Dlatego warto w tym miejscu ponownie przywołać uwagi Kolbuszewskiego, który przestrzegał przed zbyt dosłownym traktowaniem literatury. Rzeczywiście, łatwo wpaść w pułapkę hiperboli Rudnickiego, doszukując się w niej odniesień do konkretnej powodzi. „Swoją wielką wodę” autor skończył opisywać w listopadzie 1996 roku, a zatem na niespełna rok przed tzw. powodzią stulecia, co, jak przyznawał, bywało powodem nieporozumień i ironicznego przypisywania mu zdolności profetycznych<sup>40</sup>.

W tym kontekście zamierzenia Nowaka są wyważone — chce on „zajrzeć na drugą stronę znaczka”<sup>41</sup>, przy zachowaniu dystansu wobec bieżącej koniunktury politycznej i pełnej sprzeczności historii powojennych rozrachunków, przeprowadzanych po obu stronach granicy<sup>42</sup>. Żeby to zrobić, jeździ nad i za Odrę.

Wyekscerpowanie rzeki z tkanki reportażu (w niektórych tekstach tematyzowana jest wprost, w innych pełni funkcję odnośnika) umożliwia dookreślenie kolejnego fragmentu, który omawiani w tym artykule pisarze zagospodarowują po swojemu i w innych celach. U Włodzimierza Nowaka odcinek ten tworzą m.in. dwie konkretne lokalizacje przygraniczne w województwie lubuskim, miasta oddalone od siebie o 70 kilometrów — Gubin/Guben nad Nysą Łużycką:

---

<sup>39</sup> Jak informuje wydawca, teksty te ukazywały się wcześniej w „Gazecie Wyborczej” w latach 1997—2006.

<sup>40</sup> Mówił o tym w jednym z wywiadów: „Co mam teraz powiedzieć, żeby pasowało? Że mi to wisi koło pisi, tak? Nie, nie wisi, skądże. Tym bardziej, że mam szczęście do dobrych recenzji, one mnie stymulują. Przy niektórych jednak opadają ręce. Pamiętam, kiedyś ktoś napisał, po wydaniu *Męki kartoflanej*, że jest tam jeden z najciekawszych opisów powodzi, wie pan, tej dużej wtedy. Ten ktoś miał dobre intencje, ale ja pisałem o zalaniu Ka-Koźła, a potem całego kraju przed powodzią. Na krótko, ale przed. Pamiętam, że komplementował mnie wtedy Tadeusz Komentant, że ze mnie taki wizjoner. Tadzium, powinienem powiedzieć. Udowadniając, że się znamy. Jakiś taki trend teraz ostatnio, jedni wypowiadają się o drugich, używając zdrobnień ich imion...”. Zob.: <http://www.literaturajestsexy.pl/z-niejednego-gardla-krew-pilem-rozmowa-z-januszem-rudnickim/>. (Dostęp on-line: marzec 2013).

<sup>41</sup> [http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,6738854,Reporter\\_\\_Gazety\\_\\_z\\_polsko\\_niemiecka\\_nagroda.html](http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,6738854,Reporter__Gazety__z_polsko_niemiecka_nagroda.html): (Dostęp: marzec 2013).

<sup>42</sup> A. Wolf-Powęska: *Pamięć — brzemień i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości (1945—2010)*. Poznań 2011.

Jak się mieszka w euromieście? [...] Dwie siwiutkie euroobywatelki siedzą na euroławce pod eurodrzewem. Patrzą przez euro-Nysę na brzeg Unii Europejskiej i biadolą.

*Brzegi coraz bliżej, rybka daleko* — OG, 41

— oraz Słubice/Frankfurt nad Odrą:

Słubice to kurewskie i złodziejskie miasto. Ja tego nie wymyśliłem. Sympatyczna pani z biura promocji też oczywiście tak nie powiedziała. Chwaliła miasto. Dała foldery: nadgraniczna metropolia, Collegium Polonicum, Uniwersytet Europejski Viadrina.

*Adam z Ewką żyli w raj* — OG, 191

Oprócz sygnalizowanego w cytatach skoku cywilizacyjnego, jakiego doświadczyły, z oboma miastami łączy się też pod piórem Nowaka równoważące ten optymizm skojarzenie z geograficznym końcem politycznie i kulturowo określonej przestrzeni. Mieszkanka polskiego Gubina powie, że tu „na Nysie kończyła się Polska i świat”, natomiast dla Niemców z głębi kraju Frankfurt nad Odrą to „zachodnia Syberia”. Takimi zabiegami, jak problematyzowanie stanu gorszości (jej poczucie nie kończy się wraz z przejściem Odry), autor wyrównuje w swoich tekstach szanse prowincji leżących na przeciwległych brzegach.

Percepcja rzek w obu przypadkach ma więc postać wiedzy sytuacyjnej, co przekłada się na warstwowy obszar narracyjny, przy czym jedną płaszczyznę tworzy problematyka polsko-niemiecka w planie ogólnokrajowym (II wojna, nieuznawanie granicy na Odrze i Nysie Łużyckiej przez stronę niemiecką, resentymenty, splót winy i kary, powroty do normalności), drugą zaś — polskość i niemieckość w wymiarze przygranicznym<sup>43</sup>. Słubice i Gubin są więc tyleż elementem rozleglejszego krajobrazu polsko-niemieckiego, co i miejscem dokumentowania modernizacyjnych procesów w węższej perspektywie lokalnej. Nowak obrazuje te zmiany, wydobywając przy tym ich ideologiczny charakter: dobrosąsiedztwo dekretowali najpierw komunistyczni propagandyści równości pod hasłem „Odra i Nysa granicą pokoju”, rytualnie spacerując po granicznym moście, teraz odbywa się to w ramach euroregionów, składania grantowych wniosków i pozyskiwania funduszy. Przy czym — czytamy w gubińsko-gubeńskim reportażu — kolejny spacer z udziałem tych samych miejskich notabli, co w ’71, odbył się w 2001 roku.

<sup>43</sup> Za przykład może tu posłużyć akcja masowego oddawania krwi przez mieszkańców Zgorzelca w Görlitz, pisaf o tym J. Rudnicki w tekście *Na barykadzie* (z tomu *Śmierć czeskiego psa*).

Jednak reportaż — mówiąc w ogromnym skrócie o rzeczach powszechnie znanych — powstaje również w terenie, z kontaktu z bezpośrednio dotkniętym miejscem (na potrzeby tekstu Nowak pomieszkiwał w Słubicach), z rozmów z tutejszymi o ich własnych doświadczeniach i wrażeniach z przygranicznego życia:

Student, młody germanista aż spod litewskiej granicy, [...] tęskni za swoimi stronami. — Tam jest prawdziwe pogranicze, ludzie zakorzenieni, z tradycjami, nie jak tu, wszyscy z przypadku, przyjezdni i mieszańcy: ojciec Podolak, matka z Białorusi...

*Adam z Ewką żyli w raju* — OG, 205

Student wprost werbalizuje więc to, co składa się na „obraz polsko-niemieckiego pogranicza uwikłanego zarówno w historię, jak i w własny pograniczny los, los tragiczny, rozpatrywany w kategoriach ogólnoludzkich”<sup>44</sup>. Z przestrzennym wymiarem pogranicza łączy się, jak widać, jego wymiar czasowy, a i ten podlega swoistej sedymentacji, zależnie od miejsca, z którego go oglądamy.

Elżbieta Rybicka wymienia trzy elementy tworzące dziś tę „dynamiczną konfigurację”, jaką jest miejsce:

[...] doświadczenie, archiwum kultury i wyobraźnia [...]. Każdy z nich może pełnić funkcję dominanty w zależności od tego, czy mamy do czynienia z dyskursem niefikcyjnym, autobiograficznym, podróżniczym, eseistycznym czy fikcyjnym. W tych pierwszych, rzecz jasna, dominować będzie doświadczenie, choć zwykle zapośredniczone w mniejszym lub większym stopniu kulturowo [...]<sup>45</sup>.

W kontekście „kulturowych zapośredniczeń”, które dominują w krajobrazie pogranicznego miejsca, na pierwszy plan wysuwa się zaś zmienność funkcji rzecznych granic i ról, jakie odgrywają one w życiu mieszkańców Słubic, Gubina czy Zgorzelca. Dlatego sporo miejsca Nowak poświęca aspektom „nowego przygranicznego życia”. Graniczne miasta poznajemy więc też jako upostaciowane hybrydy, po wojnie rozcięte przez Nysę Łużycką i Odrę — teraz dopasowujące się do siebie na wiele sposobów. Jednym z nich jest odzyskiwanie wspólnej przestrzeni, z wykorzystaniem potencjału przyrody, która

<sup>44</sup> R. Makarska: *Między Büscherem a Stasiukiem. Podróże w sąsiedztwo po 1989 roku*. W: *Teatr — literatura — media. Polsko-niemiecki transfer kulturowy po 1989 r.* Red. M. Leyko, A. Pełka. Łódź [w druku].

<sup>45</sup> E. Rybicka: *Literatura i geografia...*, s. 23.

zdziczała, bo w bezpośredniej bliskości rzeki-granicy „leżała odłogiem”. „W nowych czasach” Gubin np. wybudował ze swej strony mostek prowadzący do wyspy przy ujściu Lubszy do Nysy, ale i, jak pisał Nowak w 2001 roku, „Niemcy też już mają projekt swojego mostu” i „zbudują go, kiedy Polska wejdzie do Unii”. Co na wyspie działo się później, można zobaczyć np. na portalu funduszy europejskich<sup>46</sup>.

Na pograniczu pączkują zatem funkcje mostów; w Słubicach nie kursują już nim mrówki<sup>47</sup> (*vide* reportaż Adam z Ewką żyli w raj), tylko, jak czytamy w tekście *Za Odrę po tokę*, studenci pędzący na rowerach na Viadrinę, do Collegium Polonicum, będącego wspólną jednostką uniwersytetów w Poznaniu i we Frankfurcie, do akademików (tańsze są po polskiej stronie). Dziś widać, że zmiany, o których pisał Nowak kilka lat temu, poszły jeszcze dalej — od niedawna (grudzień 2012) kto chce, może się przesiąść do słubfurckiego autobusu.

Wszystkie te realizacje nie wpływają jednak znacząco na zmniejszenie dystansu między lewo- a prawobrzeżnymi mieszkańcami hybrydowych miast. Trwałość „zapośredniczeń kulturowych” na pograniczu jest znacząca, skoro aż ponad 70% frankfurtczyków w referendum opowiedziało się przeciwko pomysłowi, by ich miasto połączyć ze Słubicami tramwajem, a nie wspomnianym autobusem. Andrzej Sakson przyczyn tego stanu upatruje w fakcie, że

mieszkają tam [na pograniczu — M.Z.W.] Niemcy, którzy zostali wysiedleni z Polski. Zostali w pobliżu granicy, bo władze liczyły, że sytuacja szybko się zmieni i będą mogli wrócić do Polski. Tak się jednak nie stało. Niechęć Niemców dodatkowo podburzają partie skrajnie prawicowe. To odzwierciedla się w badaniach. Skala dystansu społecznego, zwłaszcza na pograniczu, jest ogromna<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> [http://www.funduszeuropejskie.gov.pl/SukcesDziekiFE/Strony/Euromiasto\\_Gubin\\_Guben\\_rewitalizacja\\_Wyspy\\_Teatralnej.aspx](http://www.funduszeuropejskie.gov.pl/SukcesDziekiFE/Strony/Euromiasto_Gubin_Guben_rewitalizacja_Wyspy_Teatralnej.aspx). (Dostęp *on-line*: marzec 2013).

<sup>47</sup> O zmianie „towaru” (ludzie zamiast papierosów) przemycanego przez granicę na Odrze i Nysie Łużyckiej pisze Nowak w reportażu *Przejdziem Nyse, przejdziem Odrę*. W tekście pojawia się też cała bardzo rozbudowana sfera znaczeń i poszczególnych lokalizacji ściśle związanych z rzeką. Gangi przemytników walczą o brody na Nysie, przemytnicy oszukują przemycanych, zostawiając ich nad Lubszą, dopływem Nysy, a Polska widziana z tej perspektywy sprawia wrażenie sieci: „Zdaniem pograniczników Polska jest jak rybacka sieć. Ryba wpływa wschodnią granicą prawie bez żadnych ograniczeń, przemierza cały kraj i dopiero na granicy zachodniej łapią ją Polacy albo Niemcy” (s. 184).

<sup>48</sup> [http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,12909533,Niemcy\\_nabijaja\\_sie\\_z\\_Polakow\\_Dlaczego\\_nas\\_nie\\_lubia\\_.html](http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,12909533,Niemcy_nabijaja_sie_z_Polakow_Dlaczego_nas_nie_lubia_.html). (Dostęp: marzec 2013). O po-



\*

\*

\*

Odra to, trzymając się jeszcze przez chwilę rzecznych kodów, recypientka wielu znaczeń-dopływów w sferze komunikowanej przez geografę i literaturę. Z perspektywy, z której widuję ją i czytam najczęściej (widok na rzekę, most graniczny i Frankfurt nad Odrą od strony Collegium Polonicum w Słubicach) robi wrażenie „opracowanego tekstu”. A to właśnie w meandrycznej strukturze tekstu rzeki uaktywnia się, jak pisze Nycz,

jego tropiczna natura, która doświadczaną przez podmiot rzeczywistość (przyrodniczą, kulturową, w tym także pojęciowo i dyskursywnie opracowaną) — w postaci „zlatujących się materiałów”, „przywoływanych cytatów”, „wykryształizujących się przedmiotów” — przyciąga do siebie, chwytą w formę (formuje) i pozwala się ujawnić czy objawić<sup>49</sup>.

„Materiały” i „cytaty” z konieczności ograniczyłam tu do kilku wybranych. Z pewnością jednak zaliczymy do nich idiomy kolejnych rzecznych odcinków, składające się na mapki dorzecza zagospodarowywanej przez poszczególnych autorów Odry: domowej, również w znaczeniu zadomowienia w jej języku — jak u Tokarczuk, wpływającej na (dez)integrację pisarskiej wyobraźni Rudnickiego oraz skupiającej znaczenia w planie pogranicznych narracji Nowaka. Związki tekstów z ich bezpośrednim rzeczonym otoczeniem oraz jego przedstawionymi tu „rekwizytami”, które wchodzą w ścisłe relacje z aktualnymi nurtami badań literackich, pozwalają myśleć o narracji tej konkretnej rzeki. To ona stanowiłaby zatem ów „wykryształizujący się przedmiot” — wprawdzie zmacony przez geografę fragmentu, ale składający się na większą całość komunikat o charakterze przyrodniczym, historycznym i kulturowym. Komunikat o aktualnym stanie wód rzeki Odry.

---

graniczu jako powojennym „przyczółku niemieckości”, propagowanym tam hasła niemieckiego wschodu i jego koniunkturze we Frankfurcie nad Odrą pisze też U. Rada: *Odra odkrywana na nowo...*, s. 88.

<sup>49</sup> R. Nycz: *Lekcja Dorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*. „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 39.





## Nota bibliograficzna

Kilka spośród prezentowanych w niniejszej książce artykułów doczekało się już wcześniejszych publikacji w tomach zbiorowych. Za zgodą Autorów i Wydawców prezentujemy trzy szkice, podając miejsca ich pierwodruków:

Jerzy Bartmiński: *Rzeka w językowo-kulturowym obrazie świata Polaków*. W: *Rzeki. Kultura, cywilizacja, historia*. Red. J. Kołtuniak. T. 9. Katowice 2000.

Ewa Masłowska: *Ludowy stereotyp rzeki — zarys struktury*. W: *Językowy obraz świata*. Red. J. Bartmiński. Lublin 1990.

Anna Węgrzyniak: *Ciemny fragment. „Wisła” Mirona Białoszewskiego*. W: *Skala mikro w badaniach literackich*. Red. A. Nawarecki i M. Bogdanowska. Katowice 2005.



## Indeks

### A

Abramow-Newerly Igor 165, 174  
Abramow-NewerlyJarosław 165,  
166  
Acheloos 181  
Achremczyk Stanisław 164  
Adams Douglas Quentin 38  
Agamben Giorgio 278  
Allen Francis H. 116  
Ambrosius Johanna 171, 172, 173  
Ambroży św. 145  
Anaksymander z Miletu 147  
Andersen Hans Christian 132  
AndruchowyczJurij 150  
AnusiewiczJanusz 56  
Apollinaire Guillaume 119, 134  
Ariosto Ludovico 203  
Arystoteles 53, 272, 277  
Asnyk Adam 103  
Attridge Derek 137, 321  
Augé Marc 146  
Ausländer Rose 174

### B

Babik Zbigniew 25, 29  
Bachelard Gaston 87, 168, 231, 308,  
311, 325, 327  
Bachtin Michaił 282  
Baczyński Krzysztof Kamil 227—  
238, 245

Bagłajewski Arkadiusz 330  
Bajkiewicz-Grabowska Elżbieta 168  
Baka Józef SJ 251  
Baker Samuel 308  
Bakke Monika 309  
Balbus Stanisław 257, 266  
Balcerzan Edward 70, 211  
Bałus Wojciech 209  
Bańkowski Andrzej 20  
Baran Bogdan 304, 326  
Barańczak Stanisław 79, 253, 316  
Barszczak Wiesław 79  
Barthes Roland 313, 314, 316, 332  
Bartmiński Jerzy 35, 36, 43, 49,  
53, 55, 56, 359  
Bartnicki Krzysztof 132, 135, 136,  
139, 140  
Baynes Helton Godwin 311  
Bączek Leszek 164  
Beaujour Michel 206  
Beauvois Daniel 340  
Bednarczuk Leszek 26, 27  
Beek Lucien van 22  
Beekes Robert 22  
Beethoven Ludwig van 334  
Bejska Apolonia 95  
Berent Waław 101  
Bereza Henryk 344  
Bergson Henri 310  
Białoszewski Miron 241—253, 295

- Bibrowski Mieczysław 212  
 Biedermann Hans 40, 90  
 Biedrzycki Krzysztof 203, 299  
 Bienek Horst 177, 178, 184, 186,  
   187, 188  
 Bilut Ewa 30  
 Birkalan Hande A. 308  
 Biolik Maria 29  
 Blake William 293  
 Bloom Harold 274  
 Błóński Jan 231, 278, 308  
 Bocian Marianna 271  
 Bock P.K. 53  
 Boczkowski Krzysztof 311  
 Bogdanowska Monika 359  
 Bohdziewicz Antoni 222  
 Bojanowska-Pomierny Małgorzata  
   334  
 Bolecki Włodzimierz 64  
 Borowski Andrzej 112, 204  
 Borowy Waław 339  
 Boryś Wiesław 21  
 Bożek Gabriela 344  
 Brando Marlon 191  
 Breton André 272  
 Browning W.R.F. 69  
 Braciak Jacek 170  
 Brandstaetter Roman 67  
 Bright William 53  
 Brodski Josif 7, 79—88, 91—97  
 Browarny Wojciech 340  
 Bruderek Leszek 164  
 Brückner Aleksander 103, 205  
 Bryl Mariusz 80  
 Brzóstowicz-Klajn Monika 266  
 Buchanan-Brown Jennifer 308  
 Buck Carl Darling 18—24, 38, 39  
 Burdziej Bogdan 67  
 Buss Malwina 170
- C**
- Caillois Roger 278  
 Camus Albert 287  
 Carapezza Paolo Emilio 212  
 Carpenter Humphrey 116  
 Carroll Lewis 116  
 Cassirer Ernst 310  
 Celan Paul 294  
 Charpentier Marc-Antoine 334  
 Chevalier Jean 89, 308  
 Chlebowski Bolesław 102  
 Chodawiecki Daniel 331  
 Chojnowski Zbigniew 165, 171  
 Chrostowska Joanna 164  
 Chrostowski Czesław 164  
 Chrostowski Jerzy 164  
 Chrostowski Marian 164  
 Chudak Henryk 87, 231, 308  
 Cichowicz Stanisław 155  
 Cirlot Juan Eduardo 40, 228, 229,  
   234, 308  
 Ciszewski Stanisław 45  
 Colli Giorgio 277, 278  
 Coupe L. 348  
 Couperin François 334  
 Cudak Romuald 244, 245  
 Culler Jonathan 274  
 Curie-Skłodowska Maria 43, 53  
 Curtius Ernst Robert 112, 203  
 Czachorowska Magdalena 16  
 Czapińska Wiesława 132  
 Czechowicz Józef 207  
 Czermińska Małgorzata 338  
 Czerniewski Antoni 222  
 Czerwiński Marcin 271  
 Czyż Antoni 251
- D**
- Dante Alighieri 121—124, 203  
 Dasiak Bożena 164  
 Dasiak Dariusz 160  
 Dasiak Dorota 164  
 Dasiak Krzysztof 160  
 Dawid król 42, 68—69  
 Dembińska-Pawelec Joanna 99  
 Derrida Jacques 118, 119, 195,  
   196, 310, 321, 324, 328, 330  
 Dębnicki Antoni 95  
 Dickson Donald R. 308  
 Dillard Annie 126, 127

- Dittert Annette 341  
Długosz Jan 339  
Długosz-Kurczabowa Krystyna 23  
Dobaczewski Hubert 349  
Dobrowolski A. 313  
Dobrzyńska Teresa 43  
Donato Eugenio 195  
Donne John 125  
Dorociński Marcin 170  
Doś Marcin 183  
Drzewucki Janusz 321  
Dulęba Władysław 310  
Duma Jerzy 27  
Dunin Kinga 344  
Durand Gilbert 90  
Dusburg von Petrus, Piotr z Dusburga 174  
Duszka Maria 140  
Dziędziel Marian 170  
Dzikowski Stanisław 44
- E**  
Eco Umberto 274  
Eliade Mircea 90, 228  
Eliot George (właśc. Mary Ann Evans) 137  
Eliot Thomas Sterns 310, 311  
El-Shamy Hasan 308  
Eurypides 147
- F**  
Fac Bolesław 187  
Falicka Krystyna 206  
Falkiewicz Andrzej 275  
Faryno Jerzy 295  
Fast Piotr 7  
Fedewicz Maria Bożenna 319  
Feliński Elżbieta 212  
Ferguson Robert 26—28, 30  
Ferrier Kathleen 334  
Fieguth Rolf 70  
Filip Ota 181  
Folfasiński Sławomir 46, 48, 49  
Fiut Aleksander 201, 215, 216  
Forstner Dorothea 93  
Foucault Michel 291, 328  
Franaszek Andrzej 313  
Friedrich Caspar David 325  
Friedrich Wolf 31, 212  
Frye Northrop 94
- G**  
Galiński Placyk 67  
Gałczyński Konstanty Ildefons 41, 42, 165, 174, 271, 280, 339  
Gama Vasco da 224  
Gamkrelidze Tamaz 21, 36, 39, 43  
Gamwell Lynn 91  
Gans Eric 264  
Garry Jane 308  
Gaston Sean 118  
Gauß Karl-Markus 179, 180  
Gazda Grzegorz 106  
Gheerbrant Alain 89, 308  
Gizewiusz (Gisevius) Gustaw Herman Marcin 159, 171  
Glaser Sheila Faria 137  
Gleń Adrian 285  
Gliwienko Tatiana 321, 322, 323  
Głowiński Michał 195, 243  
Gołęb Zbigniew 15, 30  
Gołota Janusz 164  
Gombrowicz Witold 298, 312  
Gondowicz Jan 313  
Gorczyńska Renata 201, 216  
Gosk Hanna 338,  
Górniak Adam 82  
Górny Maciej 341  
Grądział-Wójcik Joanna 255  
Gringmuth-Dallmer Erike 343  
Grodziński Eugeniusz 209  
Grzędzińska Maria 106, 107  
Guardini Romano 152, 155  
Gutorow Jacek 276, 279, 282
- H**  
Hahn Hans Henning 341  
Halicka Beata 339, 340, 341  
Harasimowicz Jan 343

- Harrisom Jim 132  
 Hart Jonathan 313  
 Hartwig Julia 303  
 Heidegger Martin 156, 278, 294,  
 295, 304, 326, 328  
 Heine Heinrich 153  
 Helbig Gerhard 53  
 Heraklit z Efezu 32, 140, 141, 145,  
 217, 265, 267, 302, 312, 320  
 Herbert Zbigniew 165, 203, 258,  
 259  
 Hertz Paweł 85  
 Heydel Magdalena 310  
 Hezjod 148, 149  
 Hieronim św. 157  
 Hillbricht-Ilkowska Anna 167  
 Hillman James 288  
 Hiroshige Utagawa 256, 267, 268,  
 270  
 Hölderlin Friedrich 152, 154, 155  
 Hoły Peter 317  
 Homer 153, 277, 278  
 Horacy 203, 290  
 Howarth William 129  
 Humboldt Wilhelm 53
- I**  
 Illg Jacek 156  
 Iser Wolfgang 264, 269  
 Iwanow Wiaczesław Wsiewołodowicz 21, 36—39, 43  
 Iwaszkiewicz Jarosław 10
- J**  
 Jaczewski Zbigniew 168  
 Jakowska Krystyna 67, 70  
 Jakubowicz Mariola 37  
 Janion Maria 195  
 Jaroszewicz Krzysztof 343  
 Jaruzelski Wojciech 343  
 Jasiński Grzegorz 159, 172  
 Jezus Chrystus 47, 67, 68, 149  
 Jędrzychowski Stefan 224  
 Jędrzejczak Danuta 146  
 Jochemczyk Mariusz 7, 177, 255  
 Jocz Artur 266
- Joyce James 119, 132—139  
 Jung Carl Gustav 310
- K**  
 Kaczorowski Jerzy 317  
 Kadłubek Zbigniew 10, 145, 289  
 Kajka Michał 171, 174  
 Kalnicka Zdenka 86, 308, 309, 317  
 Kania Ireneusz 228, 308  
 Kaniewska Barbara 266  
 Kant Arno 169  
 Karłowicz Jan 107  
 Karpiński Franciszek 67, 252, 253  
 Karpiński Jan Jerzy 168, 169  
 Karpowicz Tymoteusz 271, 272—  
 283  
 Kasprzowicz Jan 100, 101  
 Kasprzysiak Stanisław 277  
 Kaszubski Przemysław 31  
 Kephart Beth 115, 141  
 Kętrzyński Wojciech (Adalbert von  
 Winkler) 171  
 Kiełb Mieczysław 194, 196  
 Kierkegaard Søren 10  
 Klenczon Krzysztof 165  
 Klonowicz Sebastian 339  
 Kłosiński Krzysztof 314  
 Kmita-Piorunowa Aniela 229  
 Książnin Franciszek Dionizy 194  
 Kochanowski Jan 67  
 Kocjan Krzysztof 90  
 Kolberg Oskar 45, 47, 48  
 Kolbuszewski Jacek 10, 271, 339,  
 344, 345, 353  
 Kołtuniak Jerzy 7, 10, 17, 148,  
 181, 351, 359  
 Komendant Tadeusz 291, 328  
 Kondracki Jerzy 167  
 Konofał Katarzyna 182  
 Konończuk Elżbieta 344  
 Konopnicka Maria 169  
 Kończal Kornelia 341  
 Kopaliński Władysław 40, 228,  
 229, 258  
 Kopciński Jacek 246, 247, 250

- Kopertowska Danuta 30  
Korabiewicz Waclaw 221, 222, 223  
Kornhauser Julian 285—304  
Kotlarczyk Czesław 221  
Kott Jan 313  
Kotula Franciszek 44, 46, 50  
Kowalcz-Pawlik Anna 264  
Kowalska Karolina 318  
Kowalska Małgorzata 91  
Kowalski Grzegorz 169  
Kowalski Piotr 148  
Kozioł Urszula 271  
Kozyra G. 333  
Krahe Hans 16  
Kraśński Zygmunt 203  
Krawczuk Aleksander 181  
Kreczmar Jerzy 100, 103  
Kreuzer Johann 154  
Kristeva Julia 316, 317  
Królak Stanisław 278  
Królikowska Jadwiga 167  
Kruk Erwin 175  
Krummacher Friedrich Adolf 159  
Kryński Adam Antoni 107  
Krzyżaniak Barbara 47  
Krzyżanowski Julian 34  
Kubiak-Ho-Chi Beata 269, 270  
Kuczyńska Alicja 82  
Kudelska Marta 91  
Kudrzycki Zbigniew 164  
Kujawski Wojciech 171  
Kulawik Adam 42  
Kulesza Agata 170  
Kulesza Dariusz 70  
Kunce Aleksandra 10  
Kurek Jacek 182  
Kurowicki Jan 295  
Kurzweilly Michel 352  
Kümmel Martin 19  
Kwapisz Jan 278  
Kwiatkowski Jerzy 227, 228, 234, 238
- L**  
Labuda Gerard 17  
Lacan Jacques 168  
Lachman Magdalena 345  
Lam Andrzej 182, 184  
Lange Antoni 79, 81, 85, 87—92, 94—97  
Lapidus Roxanne 135  
Latour Bruno 135  
Lec Stanisław Jerzy 280  
Legeżyńska Anna 243, 244, 301  
Lehr-Spławiński Tadeusz 27  
Lejeune Philippe 319, 322  
Léon-Dufour Xavier 262  
Lem Stanisław 277  
Lenz Siegfried 174  
Lewandowski Jan 181, 183  
Leśmian Bolesław 90, 101  
Leśniewski Czesław 222  
Lévinas Emmanuel 193  
Lévy-Bruhl Lucien 310  
Leyko Małgorzata 355  
Libera Antoni 152  
Ligęza Wojciech 257, 268  
Linde Samuel Bogumił 106  
Lipiński Krzysztof 174  
Lipp Reiner 19  
Lisakowski Jarosław 47  
Lisiecka Sława 156, 179  
Lisowski Krzysztof 296, 301  
Loew Olivier 342  
Lope de Vega Felix 203  
Lorentowicz Jan 103  
Lubas-Bartoszyńska Regina 319, 322  
Lubaszenko Edward 170  
Lubos Eryk 170  
Lubotsky Alexander 20, 22  
Lucanus Marcus Annaeus 147
- Ł**  
Łachacz Tadeusz 160  
Łanowski Jerzy 148  
Łapiński Krzysztof 81  
Łapiński Zdzisław 243  
Ławska Halina 164  
Ławski Jarosław 159, 161  
Ławski Piotr 159  
Łęga Władysław 46



- Loch Eugenia 103  
 Łoś Jan 105—106  
 Lotman Jurij 191  
 Łukasiewicz Małgorzata 263
- M**
- Machek Vaclav 31  
 Magris Claudio 150  
 Mahler Gustav 334  
 Maliszewski Karol 271  
 Majer-Baranowska Urszula 36  
 Makarska Renata 355  
 Makowiecki Andrzej Zbigniew 99,  
 102, 113, 114, 206  
 Malinowski Bronisław 311  
 Mallarmé Stéphane 212, 310  
 Mallory James Patrick 38  
 Maltby Robert 146  
 Małczyński Bartosz 276, 279, 280  
 Małłek Karol 169  
 Mandelsztam Osip 322, 323  
 Man Paul de 195, 196, 319  
 Mańczak Witold 16  
 Mańczyk Augustyn 53  
 Marciniak Dorota 53  
 Margański Janusz 319  
 Marić Sreten 154  
 Markiewicz Henryk 95  
 Markiewicz Kamil 71  
 Markowski Michał Paweł 311,  
 314, 324, 328, 332  
 Marzec Grzegorz 314, 327  
 Masłowska Ewa 43, 359  
 Melecki Maciej 271  
 Melville Herman 139  
 Merlau-Ponty Maurice 91, 155  
 Michalski Cezary 327  
 Michaux Henri 280  
 Miciński Tadeusz 101  
 Mickiewicz Adam 106, 203, 212,  
 318, 319, 320, 323, 324, 325,  
 328, 329  
 Mikulski Zdzisław 167  
 Międzyrzecki Artur 134  
 Migasiński Jacek 91  
 Mikułowski Jerzy 146  
 Mikurda Kuba 276  
 Miłosz Czesław 63, 64, 67, 68, 71,  
 177, 199, 200, 201, 202, 203,  
 204, 205, 206, 207, 215, 216,  
 217, 218, 224, 225, 256, 292,  
 299, 303, 312, 314  
 Miodońska-Brookes Ewa 42  
 Mizera Janusz 295, 304, 326  
 Morawińska Agnieszka 200  
 Morgan Robert 79  
 Moszyński Kazimierz 44, 49, 211  
 Mościcki Paweł 321  
 Mowszewicz Jakub 168  
 Mrhačová Eva 32  
 Mrongowiusz Krzysztof Celestyn 171  
 Mrówka Kazimierz 140, 141  
 Mueller Joanna 276  
 Muratow Paweł 85, 87  
 Murinius Marcin 174  
 Muskat-Tabakowska Elżbieta 95
- N**
- Nagurski Teodor 219  
 Nawarecki Aleksander 182, 191,  
 251, 359  
 Nawrot Janusz 71  
 Nicholson John Joseph (Jack) 191  
 Nicoll Allardyce 95  
 Niebrzegowska-Bartmińska Stanisła-  
 wa 35, 40, 41, 55, 56  
 Niedźwiedzki Władysław 107  
 Niekrawietz Hans 182, 184, 185,  
 186, 187  
 Nietzsche Friedrich 127, 189, 255  
 Niewiadomski Andrzej 126  
 Niewiara Aleksandra 15  
 Norris Margot 137  
 Novalis Georg Philipp Friedrich Frei-  
 herr von Hardenberg 191  
 Nowak Włodzimierz 344, 352,  
 353, 354, 355, 356, 357  
 Nycz Ryszard 276, 311, 317, 357
- O**
- Odachowski Marian 169  
 Oesterreicher-Mollowo Marianne 40

- Oestigaard Terje 309  
Ogłozza Ewa 132  
Olszewski Frycz 171  
Olszewski Michał 171  
Okulicz-Kozaryn Łucja 162  
Opacki Ireneusz 191—196, 230, 244  
Orkan Władysław 101  
Ostasz Gustaw 232  
Owidiusz 203
- P**
- Pachciarek Paweł 93  
Pająkowska-Kensik Maria 16  
Panfil Jan 168  
Parker Martin 31  
Paulson William 137  
Pavis Patrice 95  
Pawlak Aleksander 47  
Pawłowski Krzysztof 148  
Paziak Paweł 228  
Peiper Tadeusz 272  
Pejchner Dorota 164  
Pełka Artur 355  
Penn Arthur 191  
Perrucci Andrea 95  
Piaget Jean 155  
Piasecki Zdzisław 288  
Piaseczyński P. 296  
Pieńkowska Krystyna 166  
Pietrych Krystyna 301  
Piotrowiak Jan 199  
Piotrowiak Miłosz 7  
Piskozub Andrzej 339, 340  
Piszczek Zdzisław 85  
Platon 104, 122—124, 257, 295, 317  
Pleitgen Fritz 341  
Plutarch 203  
Płuciennik Jarosław 269  
Podlasek-Ziegler Maria 178  
Podraza-Kwiatkowska Maria 104  
Pokora Henryk 163  
Pokorny Julius 21, 39  
Polański Kazimierz 155  
Pollak Roman 182  
Poprawa Adam 316, 325, 330  
Poradecki Jerzy 79  
Porębowicz Edward 121  
Poulet Georges 317  
Pound Ezra 310  
Preaud Marie 208  
Preis Kinga 170  
Prichard Mari 116  
Proust Marcel 313  
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 100, 101  
Przesmycki Zenon 101  
Przybyłowska Maria 184, 189  
Przybyszewski Stanisław 99—101, 104  
Przytocka Maria 164  
Ptolemeusz 16  
Pukalska Barbara 227  
Putnam Hilary 43  
Putrament Maria 323
- Q**
- Quewedo Francisco de 203
- R**
- Radwan Mieczysław 182  
Radziejewski Dariusz 31  
Rakowski Mieczysław 165  
Rautenstrauch Łucja 320  
Rendall Steven 321  
Reymont Władysław Stanisław 79  
Reznikoff Charles 302, 303, 304  
Ricoeur Paul 319  
Ripa Cesare 208  
Rix Helmut 19—22  
Roger Juliusz 45  
Rogoziński Julian 119  
Romaniuk Kazimierz 262  
Room Adrian 146  
Rosiek Stanisław 248  
Rospond Stanisław 15, 26, 28, 160, 182  
Rostropowicz Joanna 184, 187  
Roszak Joanna 290

- Rotzetter Anton 71  
 Rowiński Tomasz 314  
 Rozwadowski Jan Michał 25, 27, 28, 42  
 Rózdzieński Walenty 182  
 Różewicz Tadeusz 271  
 Rubinowicz Jan 90  
 Rudnicki Janusz 344, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357  
 Rudnicki Mikołaj 27  
 Rulewicz Wanda 311  
 Rutkowski Krzysztof 295  
 Rybicka Elżbieta 344, 355  
 Rydel Lucjan 100  
 Rymkiewicz Aniela 326  
 Rymkiewicz Jarosław Marek 307—335  
 Rymut Kazimierz 15, 27  
 Ryziński Remigiusz 316  
 Rzetelska-Feleszko Ewa 15, 27
- S**
- Sadlowski Gustaw 174  
 Sadlowski Maria 174  
 Sazdik Józef 68, 71  
 Salomon król 69  
 Sandauer Artur 259  
 Sapir Edward 53, 55  
 Sawrymowicz Edward 113  
 Schatte Czesława 53  
 Scherer Wilhelm 195  
 Schirmer Brigitte 19  
 Schirnding Albert von 149  
 Schlögel Karl 340, 342, 346, 351  
 Schmid Wolfgang Paul 16  
 Schmidt Ernst G. 149  
 Schmidt Jochen 154  
 Schubert Franz 307, 332, 334  
 Schulz Gottfried 172  
 Schumann Robert 334  
 Scott J. 309  
 Sebyła Władysław 199, 206—213  
 Serres Michel 122, 135, 137, 139, 140, 142  
 Sidoruk Elżbieta 344  
 Sienkiewicz Henryk 288  
 Sienkiewicz Krystyna 165, 166  
 Simmel Georg 263  
 Simmons B. 309  
 Simonides Dorota 46  
 Skowronnek Fritz 175  
 Skwarnicki Marek 67  
 Sławczyński Ryszard 271  
 Sławek Tadeusz 8, 10, 115, 183, 189, 289, 290, 291, 292, 293  
 Sławik Jakub 69  
 Sławiński Janusz 106, 195  
 Słowacki Juliusz 103, 106, 113, 161, 203, 307, 316, 317  
 Smarzewski Wojciech 170  
 Smolka Iwona 313  
 Snell Bruno 145  
 Sochacka Stanisława 28  
 Sokrates 304  
 Soliński Leszek 245  
 Sonnenberg Ewa 271  
 Soper Kate 348  
 Spinoza Baruch 100, 103  
 Spyra Stefan 79  
 Spyrka Lucyna 156  
 Srebrakowski Aleksander 218, 220, 221, 223  
 Stachowski Jan 181  
 Stachura Edward 295  
 Stacjusz 203  
 Staff Leopold 67, 100, 101, 189  
 Stala Marian 94, 276, 292  
 Stalin Józef 322, 323  
 Stankowski Wojciech 86  
 Stanosz Barbara 55  
 Starobinski Jean 208  
 Stasiuk Andrzej 150, 152  
 Staszkievicz Jerzy 169  
 Stecki Konstanty 169  
 Steele M.W. 309  
 Stempowski Jerzy 8, 9  
 Stępień Tomasz 218, 244  
 Stokłosa Bożena 40  
 Stokowski Patricia 308

- Szalonek Michał 171  
Szawerna-Dyrszka Anna 215  
Szełkowski Waldemar 218  
Szenwald Lucjan 322  
Szewczyk Wilhelm 178, 184  
Szmigielska Elżbieta 232  
Sznober Jerzy 153  
Szostakowicz Dymitr 321, 322, 323  
Szumański Tadeusz 222  
Szurek Jacek 103  
Szybowski Eliza 350  
Szymańska Beata 91, 96  
Szymański Wiesław Paweł 257  
Szyborska Wisława 255—270,  
299, 327
- Ś**  
Śliwka Krzysztof 271  
Ślósarska Joanna 79  
Świątek Sławomir 95  
Święch Jerzy 227, 228, 230, 231,  
233, 235  
Świrko Stanisław 47  
Świerkocki Maciej 127  
Świeściak Alina 316
- T**  
Tabaszewska Justyna 345, 348  
Tarnowski Marcei 142  
Tarnowski Stanisław 102  
Tatara Marian 42  
Tatarkiewicz Anna 87, 228, 231,  
308  
Teokryt 278  
Thoreau Henry David 8, 115, 116,  
119, 120, 125, 126, 128—132,  
137, 138, 178, 189  
Tindall William York 136  
Tiuryn Tomasz 82  
Tokarczuk Olga 344, 346, 347,  
348, 351  
Tokarski Roman 43, 55  
Tomasik Tomasz 202  
Tomicka Joanna 49  
Tomicki Ryszard 49
- Toporow Władimir Nikołajewicz  
29, 295  
Torres Bradford 116  
Traba Robert 431  
Tressider Jack 40  
Trubaczew Oleg Nikołajewicz 29  
TuanYi-Fu 200  
Turczyn Anna 146  
Turzyński Ryszard 93  
Tvedt Terje 309  
Tuwim Julian 212  
Twain Mark (właśc. Samuel Lan-  
ghorne Clemens) 140, 142,  
168  
Tyniecka-Makowska Słowinia 106
- U**  
Udolph Jurgen 16, 25  
Ugniewska Joanna 150
- V**  
Vaniček Alois 155  
Vann Michiel de 20  
Vannemann Theo 16  
Veronese Paolo 85, 89  
Vico Giambattista 135, 138  
Vivaldi Antonio 324  
Volf Miroslav 123
- W**  
Wania Joanna 156  
Wantuch Wiesława 70  
Wańczowski Marian 288  
Wańkiewicz Melchior 173  
Ward Jean 310  
Waśkiewicz Andrzej K. 238  
Wat Aleksander 301  
Wawkowa Ewa 32  
Ważbiński Zygmunt 208  
Wążyk Adam 119  
Weber Robert 157  
Weinrich Harald 320, 321  
Weisgerber Leo 53  
Wereszczace Michał 329  
Wergiliusz 203

- West David 313  
Węgrzyniak Anna 241, 359  
Whittle Tyler 168  
Whorf Benjamin Lee 53  
Wiechert Ernst 165, 174  
Wierzbicka Anna 55—56  
Wierzbicki Jan 154  
Wilczyński Piotr 183  
Williams William Carlos 115  
Wilkoszewska Krystyna 86, 309  
Wilson Richard 146  
Winnicki Bohdan 194, 196  
Wirpsza Witold 271  
Wiśniewski Rajmund J. 167  
Witczak Krzysztof Tomasz 37, 146  
Witkiewicz Stanisław Ignacy 100  
Witkoś Stanisław 47, 50  
Wittgenstein Ludwig 279, 324,  
326  
Witwicki Władysław 123, 295  
Wodziński Cezary 294, 304  
Wojaczek Rafał 271  
Wojciechowski Krzysztof 200  
Wojda Dorota 257, 307, 314, 317,  
327  
Wojterski Teofil 168  
Wojtyła-Świerzowska Maria 16  
Wolf-Powęska Anna 353  
Wolfram-Romanowska Danuta 31  
Wołkow Sołomon 323  
Woodman Tony 313  
Woźniak-Łabieniec Marzena 327  
Wójcicki Kazimierz Władysław 45  
Wójcik Teresa 339  
Wrzesiński Wojciech 341  
Wyka Kazimierz 101—102, 231,  
238  
Wysłouch Seweryna 70, 266
- Y**  
Yeats William Butler 310
- Z**  
Zagajewski Adam 203, 303  
Zagórski Stefan 224  
Zakrzewska Wanda 93  
Zalewski Cezary 285  
Zamarovsky Vojtech 156  
Zaręba Leon 31  
Zaręba Ryszard 168  
Zatorski Włodzimierz 71  
Zawada Andrzej 347  
Zawada Filip 271  
Zduniak-Wiktorowicz Małgorzata  
337, 349  
Zehnder Thomas 19  
Zgorzelski Czesław 193, 195  
Zgrzywa Agnieszka 228, 235, 236,  
237, 238  
Zieliński Jan 165  
Zieliński Miłosz 70  
Zimand Roman 55  
Zwierzyński Leszek 204  
Zwolski Bogumił 222
- Ż**  
Żeromski Stefan 339  
Żuławski Jerzy 99—111, 113, 114  
Żuławski Julian 100  
Żytyniec Rafał 171

## The enthrallment Pilotages of literature and imagination

### Summary

The academic publication *Urzeczenie. Locje literatury i wyobraźni* The enthrallment Pilotages of literature and imagination constitutes an innovative research method the editors of the volume call potamophilology (potamology/philology). The first, Greek word-source of the word (potamós = river) does not often become a constituent of the academic term in the humanities. The “enthrallment” included in the title also rarely appears in the books of modern philologists. Hence, the research practice in question requires several words of justification.

The word river hides a phenomenal completeness, an empirical immediateness of feelings and proofs by any means and standards. At the same time, it can be marked with a mathematical pattern and illustrated with a physical experience. In consequence, we can speak of it both in the phenomenological and functional categories. The water worlds, in opposition to other elementary elements, move the gravity point into perception itself that becomes the sum of simultaneous blinks of an eye. Geometric lines and color fields disappear while the imagination game is played in the space of reflexes, multiplied reflections and delusive slides.

Enthralment — an esoterically sounding research idea is to reveal the secrets of the matter in this case, that is wateriness of despotic whirlpools and soothing rhythms. Remaining in an observational position, a neutral place stabilized with a hard basis of the academic scientification or being carried away with gusty and dark currents, an unaware prophesy, intertwining in a dialogue with the poets in aporetic opinions, one does not impose a picture as something ready-made, but prepares it together with the read ones. Speaking of the river means calibrate meta-textually the discourse adequate to its incalculable parameters. What flows, sparkles with vivid colours while what thrown away to the bank loses glamour, and colour, that is, dies and decomposes. In order not to stay in a hopeless and silent admiration, interpretative actions must remind us of the procedures of freeing fluency, even for the price of a trivial result.

A superficial and stabilized surface is only an external surface under which the dark depths whirl. The movement that seemingly does not communicate danger, hides the most dangerous areas. Becoming aware of this paradox only increases enchantment no matter if we examine “the linguistic representations of the world”, “private rivers of childhood”, “comparatistic flows”, or “meanders and basins of the modern Polish poetry”.

## **Die „Verflussung“ Die Strömungen der Literatur und der Phantasie**

### Zusammenfassung

In vorliegender Publikation wird eine neuartige Forschungsmethode entwickelt, die von den Redakteuren Potamophilologie (Potamologie=Fließgewässerkunde/Philologie) genannt wurde. Die erste griechische Etymologie des Wortes (potamos=rzeka) nimmt nur selten an der Bildung von einem geisteswissenschaftlichen Termin teil und die in dem Titel erscheinende „Verflussung“ (von: Fluss) wird von heutigen Philologen kaum verwendet. Die genannte Forschungsmethode braucht also mit einigen Worten begründet werden.

Hinter einem Fluss verbergen sich die Vollständigkeit des Problems und die durchaus empirische Vorläufigkeit von Gefühlen und Überprüfungen. Gleichzeitig kann der Fluss mit einer mathematischen Formel bezeichnet und in körperlicher Erfahrung veranschaulicht werden. Er kann sowohl in phänomenologischen als auch funktionellen Kategorien betrachtet werden. Im Unterschied zu anderen elementaren Urgewalten verlagern die Wasserwelten das Schwergewicht auf die Wahrnehmung selbst, die zu einer Summe von simultanen Augenblicken wird. Geometrische Linien und farbliche Felder verschwinden und das Vorstellungsspiel spielt in einem von vervielfachten Reflexen und trügenden Diapositiven erfüllten Raum.

Die „Verflussung“ — das esoterisch klingelnde Forschungsvorhaben sollte in dem Fall, die Geheimnisse der Materie — trügerische despotische Wirbel und beruhigende Rhythmen erforschen. Bleibt man auf festem Grund der Wissenschaft als ein Beobachter oder lässt man sich von reißenden dunklen Strömungen als ein Prophet wider Willen hinreißen, zwingt man kein fertiges Bild auf, sondern man bereitet es samt den Gelesenen zu. Spricht man über den Fluss metatextuell, fängt man den dessen unabsehbaren Parametern angemessenen Diskurs an. Das was fließt — schillert in allen Farben, das was aufs Ufer geschwemmt ist — verliert seinen Glanz und seine Farbe — stirbt und wird zersetzt. Möchte man in einem ratlosen, stillschweigenden Erstaunen nicht verbleiben, muss man bei seinen Inter-



pretationen eine gewisse Veränderlichkeit sogar um den Preis von einem banalen Ergebnis wecken.

Äußerliche, stabile Wasserfläche ist nicht nur eine äußere Platte, unter den sich finstere Tiefen zusammenballen. Die Bewegung, die scheinbar keine Gefahr ankündigt, bergt in sich gefährlichste Zonen. Wird man sich über diesen Widersinn klar, verstärkt man noch die Verflüssung, abgesehen davon, ob man „Sprachbilder der Welt“, „private Flüsse der Kinderjahre“, „komparatistische Durchflüsse“ oder „Mäander und Einzugsgebiete der gegenwärtigen polnischen Dichtkunst“ untersucht.



Redaktor Małgorzata Pogłódek  
Projektant okładki Paulina Dubiel  
Redaktor techniczny Barbara Arenhövel  
Korektor Marzena Marczyk  
Łamanie Alicja Załęcka

Copyright © 2013 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-226-2261-2

Wydawca  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice  
www.wydawnictwo@us.edu.pl  
e-mail: wydawus@us.edu.pl

---

Wydanie I. Ark. druk. 23,5. Ark. wyd. 24,5.  
Papier Alto 100 g  
Cena 38 zł (+ VAT)

---

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.  
M. Rejnowski, J. Zamiara  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Więcej o tytule



CENA 38 ZŁ (+ VAT) • ISSN 0208-6336 • ISBN 978-83-226-2261-2