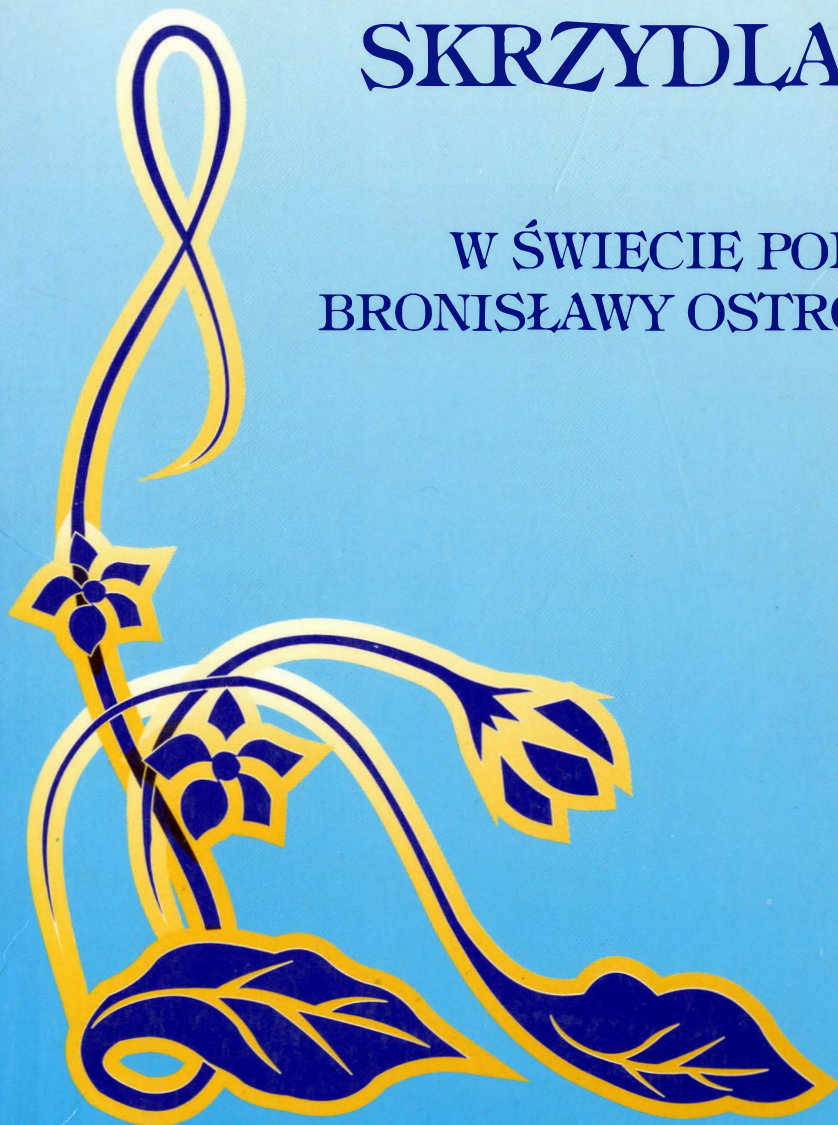


Anna Wydrycka

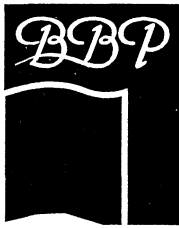


„...RYMÓW  
GAŁĄZECZKI  
SKRZYDLATE...„

W ŚWIECIE POETYCKIM  
BRONISŁAWY OSTROWSKIEJ



Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku



*Białostocka  
Biblioteka  
Polonistyczna*



Anna Wydrycka

„...RYMÓW  
GAŁĄZECZKI  
SKRZYDLATE...„

W ŚWIECIE POETYCKIM  
BRONISŁAWY OSTROWSKIEJ

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku  
Białystok 1998

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA  
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku



FUW0273784

12105 / 45.10.00

Recenzenci

*prof. dr hab. Maria Podraza-Kwiatkowska*  
*prof. dr hab. Wojciech Gutowski*

Rysunki

*Stanisław Turbia-Krzyształowicz*  
(„Chimera” 1901)



Fotografia na frontyspisie ze zbiorów  
Elżbiety Grabskiej

Copyright © by Anna Wydrycka, Białystok 1998

221.162.1(091)01/2 09.10.00

Projekt okładki  
*Marek Owieczko*

Redakcja,  
opracowanie graficzno-techniczne i korekta  
*Elżbieta Łagunionek*

Skład komputerowy  
*Andrzej A. Poskrobko*

Publikacja dofinansowana z dotacji KBN  
na badania statutowe Instytutu Filologii Polskiej  
Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 83-86423-78-1  
ISSN 1230-6746

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku  
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14  
tel. (085) 45 70 58, 45 70 59

Druk: Drukarnia LIBRA w Białymstoku

63332

P

## SPIS TREŚCI

WSTĘP .....	7
Rozdział 1	
OBRAZY, MOTYWY, SYMBOLE .....	17
Kolorystyczne dominanty .....	17
Światło i motywy solarne .....	39
Poetycki akwen .....	52
Elementy florystyczne – kwiat i drzewo .....	62
Rozdział 2	
KSZTAŁTOWANIE DYNAMIKI ŚWIATA LIRYCZNEGO .....	77
Ruch płynny i odmiany kołysania .....	78
Dynamizm kolisty (krążenie, ruch wijący się, wir i oplot) .....	84
Linia wertykalna .....	91
Dynamiczna figura krzyża .....	97
Rozdział 3	
JEDNOSTKA I UNIWERSUM .....	99
„...Byłam białą wodnicą” – preegzystencja .....	99
Granice indywiduum .....	103
„Strzeż się, duszo moja, pychy samotnej” – tendencje integracyjne .....	106
Rozdział 4	
W PRZESTRZENIACH KOBIECOŚCI .....	115
Słoneczna Pani, królowa Maruna i Ruth kłosiarka .....	116
„Słoneczna kochanka” i „pożarna ślepotą” – problemy kobiecej miłości .....	121
Macierzyństwo .....	126
„Drogowskazy duszy kobiecej” .....	129
„Magdaleno, ciszo polna...” .....	134

Rozdział 5	
RELIGIE, KULTY, MISTYKA .....	138
Ludowy wymiar <i>sacrum</i> .....	139
„Dionizos słowiański śni cień Chrystusowy” – synkretyzm religijny .....	146
„Wszemoc żywa to imię me w Tobie” – doświadczenie <i>sacrum</i> i treści mistyczne .....	151
 Rozdział 6	
METAMORFOZY AUTOTEMATYZMU .....	158
Projekt nie zapisanej księgi .....	158
„Wieczny smutek dokonanych rzeczy” – w kontekście młodopolskiego marzenia ....	160
W stronę artykulacji .....	164
„...rymów gałązeczki skrzydlate...” – praca ze słowem .....	166
 ZAKOŃCZENIE .....	175
BIBLIOGRAFIA .....	179
ANEKS .....	183

## WSTĘP

**B**ronisława Ostrowska należała do drugiej generacji młodopolskich twórców, mniej więcej do pokolenia L. Staffa, B. Leśmiana, W. Perzyńskiego, S. Korab-Brzozowskiego, K.H. Rostworowskiego. Jej biografia, pełna podróży, zmian miejsca pobytu z wyboru lub z przymusu, wydaje się do pewnego stopnia typową biografią artysty – wolnego ptaka, luźno związanego koniecznościami materialnymi, biografią, w której najważniejsze są sprawy artystyczne i artystyczne przyjaźnie, szerokie kontakty towarzyskie i pasja oglądania świata, a także ambicje twórcze, później zaś problemy narodowe i społeczne.

Urodziła się poetka w 1881 r. w Warszawie. Tutaj też ukończyła gimnazjum i debiutowała w warszawskiej prasie, mając lat siedemnaście, jako Edma Mierz. W 1901 r. wyszła za mąż za rzeźbiarza Stanisława Kazimierza Ostrowskiego i znalazła się w centrum ówczesnej elity kulturalnej. W pracowni S. Ostrowskiego na Wspólnej w Warszawie odbyło się pierwsze zebranie zespołu redakcyjnego „Chimery”. Do przyjaciół Ostrowskich we wczesnym okresie warszawskim należeli m.in.: A. Lange, Z. Przesmycki, E. Słoński, M. Ochenkowska, a także S. Brzozowski – filozof i S. Brzozowski – poeta, W. Tatarkiewicz, F. Fiszer – aby wymienić tylko kilka znanych nazwisk, ograniczając się do twórców wypowiadających się w sztuce słowa. Debiutancki tomik B. Ostrowskiej *Opale* – dedykowany mężowi – ukazał się w Warszawie w 1902 r., a więc już po okresie dominacji tej fazy uczuciowo-światopoglądowej, którą K. Wyka określił mianem modernistycznej.

Niebawem wyjechali Ostrowscy do Lwowa. Krąg przyjaciół i znajomych lwowskich tworzyli z kolei: L. Staff, K. Makuszyński, B. Długoszowski (późniejszy Wieniawa), T. Miciński, K. Tetmajer, J. Kasprowicz, S. Przybyszewski.

W 1903 r. Ostrowska odwiedziła Kraków, a wakacje spędziła w położonym blisko Lwowa Łahodowie. Nakładem wydawnictw lwowskich ukazały się dwa tomy: proza poetycka *Jesienne liście* (1904) i *Poezje* (1905).



Blizsza znajomość ze S. Przybyszewskim przypada na okres pobytu Ostrowskich w Monachium. Poetka leczyła się wówczas także w Wörishofen, w modnym sanatorium ks. Kneippa.

W 1907 r. Ostrowscy zamieszkują już w Paryżu. Zawarta tam znajomość z Oskarem Miłoszem zaowocuje cennymi przekładami tego poety, m.in. wiersza *Karomama* i misterium *Don Miguel Manara*. Wiersze innych poetów francuskich w tłumaczeniu poetki ukażą się w Warszawie (*Liryka francuska, Seria I-II* – r. 1911). W okresie paryskim pracownia i dom Ostrowskich (z kilkakrotnie zmienianym adresem) stają się również miejscem towarzyskich spotkań poetów, pisarzy, plastyków. Stanisław Ostrowski jest jednym z założycieli Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu (obok Ostrowskiego grupa organizatorów to: S. Dessauer – architekt, J. Ruffer – poeta, W. Skoczylas – grafik, W. Jastrzębowski – malarz i grafik, B. Długoszowski – literat, W. Sieroszewski – literat). Jego żona zostaje przewodniczącą sekcji literackiej tego Towarzystwa.

Roczny pobyt na Korsyce (1910) zostanie utrwalony w kilku lirykach wydanych później w tomie poezji *Z raptularza* i w poemacie *Dywagacje*.

W 1913 r. decydują się Ostrowscy na powrót do Warszawy. Ukazuje się tu następny tom liryki poetki – *Aniołom dźwięku* (1913), po wcześniejszych *Chustach ofiarnych* (1910). Wybuch wojny staje się początkiem szczególnie trudnego etapu w życiu artystów – zostają zmuszeni do wyjazdu w głąb Rosji. Udaje się im otrzymać zezwolenie na pobyt w Charkowie, gdzie już przebywa L. Staff, M. Treter i inni znajomi oraz przyjaciele. Dzięki pomocy Piotrogradzkiego Towarzystwa Pomocy Ofiarom Wojny zostaje w Charkowie założona Polska Szkoła. Ostrowska pracuje jako zastępca dyrektora tej szkoły, prowadząc jednocześnie wykłady z literatury polskiej i organizując przedstawienia teatralne. W Charkowie wydaje też następne tomy poezji: *ABC Polaka pielgrzyma* (1916), *Z raptularza 1910-1917* (1917) i utwory dla dzieci. W Charkowie zastaje ją również wybuch rewolucji. W poezji nasilają się wówczas akcenty patriotyczne i społeczne. Poetka drukuje w czasopismach ukazujących się na terenie Rosji. W wychodzącym w Moskwie „Echu Polskim” publikuje pierwszą wersję poematu *Arachne polska* (1916).

W 1918 r. Ostrowscy opuszczają Charków i przez Lwów dostają się do Krakowa. Tutaj między 10 a 25 lipca powstaje kilkanaście wierszy – najważniejsze liryki późniejszego tomu *Pierścień życia*, wydanego w Warszawie w 1919 r. Po kilkumiesięcznym pobycie w Zarzeczu, który także zaznaczy się w poezji, w grudniu 1918 r. powraca Ostrowska do Warszawy. Długa tułaczka wojenna nadweręża jej siły, pojawia się niebezpieczny krwotok płucny, na szczęście niebawem zaleczony. Poetka pisze i wydaje książkę *Bohaterski Miś... Dla dzieci od lat 10 do 100* (1919) – opowieść o walkach Polaków w I wojnie światowej. Zdobyla ona olbrzymią popularność (6 przedwojennych wydań, po II wojnie ukazało się jedno wydanie na emigracji, a w Polsce jedynie wydanie nakładem wydawnictwa podziemnego). Publikuje także tom wierszyków dla dzieci i w 1922 r. *Książkę jutra, czyli tajemnicę geniusza drukarni* oraz *Baśnie polskie* (1923-1925) i *Narodziny bajki* (1923). Nawiguje kontakty towarzyskie ze środowi-

skiem skamandrytów. W 1925 r. niespodziewany atak choroby psychicznej zmusza do umieszczenia jej w klinice w Krakowie, skąd już nie wraca do Warszawy. Umiera w roku 1928.

W 1926 r. zostaje ogłoszony na łamach „Wiadomości Literackich”, napisany wcześniej poemat *Koło święconej kredy*, w 1928 r. wydano tomik poezji *Tartak słoneczny*, a w 1929 r. – zbiór nowel *W starym lustrze* i *Rozmyślania* (wybór sentencji i refleksji). Cztery tomy *Pism poetyckich* – najpełniejsze wydanie poezji – ukazują się w latach 1932-1933 z przedmową J. Lechonia w opracowaniu L. Piwińskiego. Po II wojnie wydano kilka wyborów poezji Ostrowskiej, a w 1982 r. książkę zawierającą większość utworów prozatorskich<sup>1</sup>.

Twórczość Ostrowskiej spotykała się zwykle z przychylnym przyjęciem. Do jej utworów komponowano muzykę, m.in. do *Menueta (Opale)*, do wierszy dla dzieci. Liryk *Otwórz, Janku!* stał się jedną z najpopularniejszych pieśni. W okresie młodopolskim i wczesnym międzywojennym była Ostrowska poetką znaną i cenioną.

Przychylne recenzje, choć bez wielkiego zachwyty, wywołał już debiut młodej poetki. Widziano w nim lirykę łagodnych uczuć, zadumań, smutku, pozbawioną gwałtownych rozterek. Podkreślano inspiracje Słowackiego.

„Pieśni p. Ostrowskiej są wszystkie z ducha jej wzięte, nie ze świata otaczającego, w którym snadź tak niewiele znaleźć można podniosłego, poetycznego, godnego natchnienia. Jej utwory to szereg podmiotowych wizji, które ze światem realnym częstokroć bardzo niewiele mają wspólnego” – pisał Jan Fiszcz<sup>2</sup>.

„Ona nie maluje swym piórem z realistyczną ścisłością; ona daje tylko nastrój, który w niej budzi dany moment, dane wrażenie. Daje to, co czuje, a nie to, co widzi” – wtórował Adolf Strzelecki<sup>3</sup>.

Debiut Ostrowskiej wcielał więc te cechy, które uznał później I. Matuszewski za właściwości sztuki podmiotowej, liryki nastroju. Dostrzeżono też osiągnięcia formy: „Ten wstręt do pospolitości i banalności odbija się i w formie zewnętrznej poezji p. Ostrowskiej. Forma ich jest zawsze bez zarzutu, wykwiłtna i skończona, wyczelowana z niemałym kunsztem i wielką subtelnością. I zawsze jest lekka i swobodna, nigdy nie zdradza żmudnej »roboty« i męczarni tworzenia”<sup>4</sup>.

Dominującym stanem uczuciowym okazywała się oczywiście tęsknota.

„Nie, pesymizmu w niej nie ma ni źdźbła; jest tylko tęsknota za światem bez nędzy i marności [...], w którym jest cisza, szczęście i jasność”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Biografię poetki opracowałam na podstawie książki wspomnieniowej H. Ostrowskiej-Grabskiej *Bric à brac. 1848-1939*, Warszawa 1978. Niektóre informacje zaczerpnęłam ze *Słownika biograficznego*, Wrocław 1979, t. 24, s. 534-536. Lata wydań wzmiankowanych pozycji, a także kilku innych podaje *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*.

<sup>2</sup> „Biblioteka Warszawska” 1902, t. IV, s. 388-392.

<sup>3</sup> „Słowo” 1902, nr 230.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Tamże.

Jedną z recenzji zatytułowano wręcz *Poetka tęsknoty*. Warto przytoczyć jej fragment, także ze względu na styl recenzenta: „Tęsknota... Tęsknota za czymś, co nigdy się nie ziści, tęsknota, której żaden »biały żagiel« nie rozproszy, tęsknota pełna rezygnacji i melancholii, motyw to przebijający się uparcie przez poezję Ostrowskiej i raz po raz upostaciowany. [...] Poezja jej to jakby misterna, wzorzysta, o deseniach delikatnych, mieniących się bogactwem słowa i stylu, świetna, a subtelna zasłona, przez którą widzimy dusze ludzkie i życie tu nasze. Przeźrocze to tak umiejętnie sfałdowane i utkane, że zasłania tylko to, co popo-  
spolite, obmierzłe, ogólnie dostępne i tamujące daleką perspektywę w głąb dusz i ku dalekim, dalekim horyzontom życia”<sup>6</sup>.

Recenzja, której fragment zacytowałam, dotyczy już drugiego tomu liryki (*Poezji*), rekomendowanego do wydania przez samego S. Żeromskiego w taki oto sposób:

„Według mojego przekonania są to utwory pierwszorzędnej wartości, żadnych poleceń nie potrzebujące (osobliwie moich parafiańsko-profańskich), ponieważ jednak wiem, że Firma ociężała i z karygodną oględnością zabiera się do publikowania poezji – jeżeli nie posiadają marki ustawionej u Jeske-Choińskich, śmiem tedy rzucić tę oto torpedę prosto w tkliwe serce Pańskie i tym porządkiem przyśpieszyć decyzję pomyślną. Ani na chwilę nie powątpiewam, że Kochany Pan zgodzi się ze mną co do prawdziwej i wysokiej wartości załączonych utworów”<sup>7</sup>.

Po wydaniu *Chust ofiarnych* pisano o „wysokim artyzmie szaty stylowej”, „niezmiernym bogactwie słownictwa poetyckiego”, oryginalności, po ukazaniu się tomu *Aniołom dźwięku* o „żarze uczucia”, „sile obrazowania”, zachwycano się swobodą twórczą<sup>8</sup>.

Trafia się też taka opinia: „Bronisława Ostrowska w chórze śpiewaków nie zajmuje pośledniego miejsca. Mistrzowska rozmaitość i głębia tonów, bogactwo, nieledwie nadmierny przepych słowa, wirtuozowskie operowanie formą – wszystko to są cechy sprawiające, że słuchacz lubieżnie wprost rozkoszować się może wierszem poetki”<sup>9</sup>.

Niektórzy recenzenci metaforyzowali sam proces twórczy: „[...] śpiewającym liściem jest dusza B. Ostrowskiej – pisała jedna z recenzentek. – Pieśń przepaja ją na wskroś. Tworzenie u niej nie jest aktem woli, lecz po prostu nieprzemyślanym odruchem istoty, która stworzona została na to, aby śpiewać. Inna zaś rzecz, że te odruchy ujęte zostały w karby świadomej i umiejętnej zdolności artystycznej”<sup>10</sup>.

W podobnie lirycznym tonie były utrzymane recenzje B. Leśmiana:

---

<sup>6</sup> Cz. Jankowski, *Poetka tęsknoty*, „Kurier Warszawski” 1905, nr 170.

<sup>7</sup> Cyt. za: H. Ostrowska-Grabska, *Bric à brac...*, s. 77.

<sup>8</sup> Por. „Gamma”, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 17; H. Galle, *Kronika literacka*, „Biblioteka Warszawska” 1914, t. 1, s. 569-572.

<sup>9</sup> A. Drogoszewski, „Biblioteka Warszawska” 1910, t. 4, s. 371-375.

<sup>10</sup> A. Świdorska, „Dziennik Kijowski” 1913, nr 293.

„Poetka należy do rodziny tych duchów, które śpiewają nie po to, aby w śpiewie swą twarz tajemną raz na zawsze odsłonić i obnażyć, lecz po to, aby swój pochod na ziemi bardziej uroczystym uczynić. Stroi się w pieśń, jak łąka stroi się w kwiaty. [...] Księga jej – to w błękit i w złoto oprawny sztambuch, do którego sama sobie się wpisuje, ażeby upamiętnić godziny, kiedy do własnej duszy wyciągała dłonie stęsknione, w zwierciadłach jezior własnowolnie odbite” (*Chusty ofiarne*)<sup>11</sup>.

„Liryzm Ostrowskiej płynie z najserdeczniejszych głębi, gdzie nieśmiałość i obawa spotyka się z nieodpartą szczerością. Ta ostatnia szuka rozbrojenia w pogodnej rezygnacji. Wówczas nie łza, lecz raczej płacz bez łez wypełnia słowa, które kojarząc się powtórnie na prawach logiki odsłaniają pozalogiczne wnętrze zapatrzonej w siebie duszy. A włada tą duszą – ksieni Tęsknota” (*Aniołom dźwięku*)<sup>12</sup>.

Krytyczne głosy i uwagi dotyczyły zwykle utworów o zacięciu epickim. Nie bardzo się podobała „trylogia niewieścieo-biblijna” (*Pieśń Miłości*) i poemat *Krysta*, chociaż też nie wszystkim recenzentom. Wytykano czasem niejednorodność nastrojową (utwór *Wizja*). Zarzucano zbyt wiele smutku i melancholii, we wcześniejszych tomach dopatrywano się wtórności. W sumie jednak przeważał pochlebny ton krytyki.

Historie literatury natomiast uwypuklały ścisły, wręcz organiczny związek poezji Ostrowskiej z jej epoką. Zarzut wtórności zastąpiono formułą „echowości”, która „nie jest sprawą przypadku, lecz owej wierności, kochającej piękno swoich czasów, ich wiernej towarzyszką. [...] Jest w tym prócz wartości poetyckiej – wartość dokumentu Psyche współczesnej tej właśnie, która żyje w promieniu współczesnego geniuszu”. Tak pisał A. Potocki<sup>13</sup>. W. Feldman zaś podkreślał przeciętne, umiarkowane ambicje liryki poetki. Jego konstatacje („fantazja jej nie sięga szlaków niebieskich, a myśl nie przedziera opon bytu”) nie wydają się słuszne w perspektywie całości, a szczególnie późniejszych tomów<sup>14</sup>.

Po śmierci Ostrowskiej usiłowano syntetycznie podsumować jej dorobek twórczy. Próbowano wyjaśnić powody mniejszej aktywności poetyckiej w dwudziestoleciu, doszukiwano się przyczyn choroby w niemożności intelektualnego i artystycznego opanowania sytuacji, w której żyła poetka. Ustalano też jej pozycję w konfiguracji twórców:

„Bronisława Ostrowska nie należała bynajmniej do reprezentatywnych, pierwszoplanowych osobistości polskiej poezji, miejsce jej przypadło w długim szeregu, poza koryfeuszami i protagonistami, wśród rzetelnych jednak artystów kunsztu poetyckiego, pomiędzy Miriamem, Antonim Langem, Zawistowską, Żuławskim” – konkludował K. Troczyński<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> „Literatura i Sztuka” 1911, nr 30.

<sup>12</sup> „Literatura i Sztuka” 1913, nr 5.

<sup>13</sup> A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, t. II, Warszawa 1912, s. 325.

<sup>14</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, Kraków 1930, s. 398.

<sup>15</sup> K. Troczyński, „Życie Literackie” 1928, nr 3.

„Działalność jej, już w »Chimerze« zaznaczona niezapomnianymi w śpiewności i kolorycie zwrotkami, apogeum swoim przypada na okres przejściowy między Młodą Polską a Skamandrem. Znajdzie ona swą piękną stronicę w historii literatury tego okresu jako parafenomen Staffa” – pisał K.W. Zawodziński, zwracając jednocześnie uwagę na „kongenialne” przekłady poetki. Miśtrzostwo tych przekładów, a szczególnie tłumaczeń utworów O. Miłosza, potwierdził wiele lat później Cz. Miłosz. Historyk literatury zaś, J. Krzyżanowski, stwierdził (zbyt, jak się wydaje, arbitralnie), że bez zbiorów lirycznych Ostrowskiej literatura neoromantyzmu nic by nie straciła, zubożałaby natomiast niewątpliwie bez jej przekładów<sup>16</sup>. Zupełnie inaczej przewidywał K.W. Zawodziński. Miał nadzieję, że do dzieła Ostrowskiej będą sięgały antologie, żeby ukazać „europejski poziom liryki polskiej początku XX wieku”<sup>17</sup>.

Krytykując i broniąc jednocześnie, ale być może zbyt jednoznacznie potraktowała twórczość Ostrowskiej Anna Zahorska:

„Ostrowska na zawsze pozostała duchem wykołojonym, bo nie znalazła dla siebie odpowiedniej atmosfery duchowej. [...] Miała dużo wzlotów do nieskończoności, dużo tęsknot do prawdy i szukała jej przez całe życie na nizinach życia i na wierchach spekulacji filozoficznej. Ale prawdy w całej pełni i mocy nie posiadała. [...] Brakowało jej oddechu pod kloszem, z którego wytłoczono powietrze. Nie potrafiła go słuch”<sup>18</sup>.

Ton tej i utrzymanych w podobnym duchu publikacji spowodowany został zapewne przedwczesną śmiercią poetki, chorobą, której przyczyn nie znano, a przede wszystkim treścią *Koła święconej kredy*.

Całość dorobku twórczego Ostrowskiej wiązano natomiast najczęściej z symbolizmem. Był to ten prąd literacki, do którego należała ona zarówno pod względem „faktury poetyckiej”, „techniki kompozycji”, jak i wzajemnego stosunku „postaci” (czyli warstwy obrazu) i „zawartości” (poetyckiego znaczenia) – jak precyzował jeden z recenzentów<sup>19</sup>.

Losy twórczości Ostrowskiej po drugiej wojnie światowej stanowią osobny problem recepcji. Pierwszy powojenny, szczupły wybór ukazał się w 1955 r. Do dnia dzisiejszego ukazały się trzy następne, również niewielkie. Opublikowanie *Utworów prozą* (1982), jakkolwiek przybliżyło niektóre teksty prozatorskie (pomijając jednak niezwykle ważną pozycję – *Bohaterskiego Misia*), przedstawiło też okaleczoną i właściwie pozbawioną zasadniczego celu *Książkę jutra*, dla której niezmiernie ważna była szata graficzna, istniała ona na tych samych prawach, co tekst autorski. Rok wydania – 1982 – zdecydował wyraźnie o charakterze i jakości tego wyboru. Nie publikowano w zasadzie przekładów poetki, z wyjątkiem kilku, które zmieściły się w antologiach. Oprócz wyborów poezji jej wiersze znaleźć można w kilku antologiach, m.in. *Poetki Młodej Polski* pod redakcją J.Z. Jakubowskiego i w wydanej niedawno *Antologii liryki Młodej Pol-*

<sup>16</sup> J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890-1918*, Wrocław 1971, s. 88.

<sup>17</sup> K.W. Zawodziński, *U poetek*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 46.

<sup>18</sup> „Przegląd Powszechny” 1928, t. 180, s. 86-87.

<sup>19</sup> K. Troczyński, *Podzwonne*, jw.

ski w wyborze I. Sikory (Wrocław 1990) oraz w antologii *Nić habiego lata* (Ostrowska, Jasnorzewska, Poświatowska), Warszawa 1994 i 1996. Wiele informacji i interpretacji zawierają wstępy do wymienionych wyżej pozycji.

Szersze omówienie twórczości Ostrowskiej możemy znaleźć w *Literaturze okresu Młodej Polski*, w tomie z serii *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku* (Warszawa 1968). O sylwetce twórczej poetki pisze w tym tomie M. Głowiński. *Książkę jutra, czyli tajemnicę geniusza drukarni* omawia szerzej E. Szary-Matywiecka w pracy *Książka – powieść – autotematyzm* (Wrocław 1979). I wreszcie – najwięcej miejsca poświęcił poezji autorki *Opali* Stefan Lichański w swojej książce *Cienie i profile* (Warszawa 1967), gdzie znajdziemy studium *Spójnia ślubnego pierścienia (Liryka Bronisławy Ostrowskiej)*. Ta najobszerniejsza i najpełniej omawiająca lirykę poetki pozycja staje się najbliższym kontekstem niniejszej pracy. S. Lichański zaproponował w niej opcję chronologiczną, interpretując kolejne tomy wierszy i wskazując szerokie konteksty światopoglądowe. Formuła „balladowego oglądu świata” stanowi tu punkt wyjścia do omówienia liryki poetki. Erudycyjna praca S. Lichańskiego stanowi na pewno cenne źródło informacji, zawiera wiele interesujących spostrzeżeń, wiele trafnych sądów i ciekawych interpretacji.

Celem mojej książki nie jest oczywiście polemika ze studium S. Lichańskiego, lecz inne spojrzenie na twórczość poetki. Nie chcąc powielać niektórych konkluzji S. Lichańskiego, zrezygnowałam z planu, który wydawał się najprostszymi – kolejnego omawiania poszczególnych tomów i wykazania w ten sposób linii ewolucyjnej liryki Ostrowskiej. Staralam się ją pokazać inaczej, opracowując kolejne motywy poetyckiej wyobraźni i analizując problematykę lirycznej rzeczywistości.

W ujęciu chronologicznym najwybitniejsza wydaje się zwykle twórczość lat ostatnich i tak sądzą zwykle wszyscy piszący o liryce Ostrowskiej. Twórczość młodopolska osądzana bywa jako wtórna i pozbawiona większej wartości. Autorka niniejszej pracy nie podziela tego zdania. W moim przekonaniu każdy tom zawiera przynajmniej kilka wybitnych utworów. Ponadto właśnie twórczość młodopolska daje głęboki wgląd w epokę przełomu wieków. Wiele problemów ówczesnie dyskutowanych czy nieświadomie obecnych przełamuje się w tych tomach wierszy. Utwory międzywojenne, które wydają się z kolei bardzo indywidualne, wyrastają z młodopolskiego fundamentu. Można dowieść ich ścisłego związku z wcześniejszą problematyką tej poezji.

Materiałem, na którym opiera się praca, są w zasadzie cztery tomy *Pism poetyckich* Ostrowskiej z drobnymi uzupełnieniami o niektóre utwory drukowane w czasopiśmie. Ograniczenie liczby tekstów ze względu na objętość pracy zdecydowało, że pominięty został tom prozy poetyckiej *Jesiennie liście* oraz utwory baśniowe, utwory prozatorskie, z wyjątkiem kilkakrotnych nawiązań tam, gdzie wydawało się to konieczne. Nie omawiałam też przekładów poetki, ponieważ bardziej kompetentni byłiby tu romaniści. Zbiór sentencji i uwag *Rozmyślania*, jakkolwiek nie mieszczący się w formule „poetyckiego świata”,

czasami wręcz narzucał się jako bezpośredni kontekst i wtedy zostało to zasygnalizowane.

W pierwszych rozdziałach analizuję wyobraźnię poetki, jej punkty stałe, elementy powtarzalne, znaczące dla kształtowania całości poetyckiego świata, w których wydaje się krystalizować, czasem w sposób niełatwy do precyzyjnego określenia, świadomość literacka. Dla symbolizmu istotna wydaje się kolorystyka, skupia ona jak gdyby najmniejsze cząstki znaczące w polu wyobraźni wizualnej, jest sposobem tak wówczas pożądanego sugestywnego oddziaływania – od niej więc rozpoczynam. Rzeczywistość liryczna obfituje w powtarzające się – czasem natrętnie – motywy, ulegające w różnych kontekstach subtelnym przekształceniom. Wskazują one na upodobania poetki do budowania świata poetyckiego w oparciu o pewne konkretne formy; dziś niektóre z nich mogą być odbierane jako poetyckie stereotypy, wówczas służyły jednak krystalizacji przemian świadomości, łączone w nastrojowe obrazy przekazywały napięcia uczuciowe. Liryka Ostrowskiej współdziałała w konstruowaniu tych znaczących elementów będących własnością całej epoki, czasem je tylko powtarza, dołączając do chóru innych głosów; często przekształca i uzupełnia, wzbogacając świat poetyckiej wyobraźni. Wyodrębnieniu i interpretacji nastrojotwórczych i znaczących motywów krajobrazowych służą więc następne podrozdziały.

Jak silnie związane są obrazy poetyckie Ostrowskiej (w sposób na pewno nie do końca świadomy) z obrazami powtarzającymi się w sztukach plastycznych, a szczególnie z upodobaniami secesji, pokazuje prześledzenie sposobów poruszania się elementów świata lirycznego. Ujawnia też indywidualne upodobania poetki do pewnych motywów ruchowych, sygnalizowane ich powtarzalnością. Ich funkcja estetyczna lub znaczeniowa jest nie zawsze łatwa do rozwikłania. Tym niemniej pokazują swoiste, specyficzne kształtowanie poetyckiego obrazu. Uporządkowaniu tych motywów ruchowych, które dają się wyodrębnić przez powtarzalność, został poświęcony rozdział *Kształtowanie dynamiki świata lirycznego*.

Następnie przechodzę do większych całości, które mogą zostać określone jako ważne tematy tej liryki, przyznając słowu temat znaczenie szersze niż motyw. Temat znaczyłby tu tyle, co problem świadomości literackiej i kulturowej. „Ja” i jego granice, łączność jednostki z tym co powszechne, poczucie związku istnień, dopracowanie się formuły integracyjnej w przeciwieństwie do artykułowanych w początkach epoki przeświadczeń o wyobcowaniu i izolacji, określenie pojęcia podmiotowości – to problemy zaznaczające się w licznych utworach. Ten zespół zagadnień kulminuje w temacie mistycznym, ale przyjmuje też inne postacie, mniej wyraźnie związane z *sacrum*. Relacji mówiącego ja i wszechświata – w najciekawszych ujęciach – poświęcony więc został osobny rozdział.

Obok tematu integracji jednostki i jej miejsca w uniwersum – niewątpliwie najszerzego – sprawy żywo interesujące ówczesnych twórców to płęć, religia i sztuka. Tematy te ostro wyodrębniają się także w liryce Ostrowskiej. Zespół motywów, wątków, przedstawień związanych z postacią kobiecą pokazuje ewolucję tego tematu, zdradza próby samookreślenia się podmiotu kobiecego,

potwierdza uwikłania światopoglądowe, w jakie została wpisana postać kobieca na przełomie wieków.

Temat religijny, pojmowany zwłaszcza jako jednostkowe doświadczenie i indywidualne przeżycie, wydaje się w liryce Ostrowskiej zbyt mało doceniony. Tymczasem grupa liryków religijnych stanowi znaczące osiągnięcie, być może nawet bardziej interesujące niż podobne wątki w liryce Staffa i Kasprowicza. Niektóre wiersze przypominają cenionego i tłumaczonego przez Ostrowską Verlaine'a, niektóre sięgają prawdopodobnie w rejony autentycznej mistyki.

Sztuki natomiast dotyczy ostatni rozdział, podejmujący problem autotematyzmu, który początkowo łączy się ściśle z pewnymi ówczesnymi dyskusjami nad sztuką.

W kolejnych rozdziałach zaznaczone zostały konteksty w postaci odwołań do twórczości młodopolskich poetów, tam, gdzie było to możliwe lub wydawało się potrzebne, posłużyło szerszemu wyjaśnieniu problemu lub pokazało współistnienie podobnych tendencji u wielu twórców.

Akcentując zbieżność, starałam się jednak pokazać to, co w twórczości Ostrowskiej indywidualne, oryginalne od strony świadomości, poetyki lub płodne światopoglądowo. Liryka ta przecież współtworzyła klimat literacki epoki i jakkolwiek trudno by wskazać jej kontynuatorów, na pewno wywierała bieżący wpływ zarówno na poetów młodopolskich, jak i później na skamandrytów. Świadczy o tym chociażby przedmowa Jana Lechonia do *Pism poetyckich*.

Niezwykle ważną cechą liryki Ostrowskiej wydaje się głębokie osadzenie w kontekście kulturowym epoki. A jej najważniejsze osiągnięcia – to próby rzetelnych odpowiedzi na pytania stawiane przez tak skomplikowaną świadomość kulturową, jaką była Młoda Polska. Z tego właśnie względu jest ona godna uwagi czytelnika i trudu badacza.

\* \* \*

Książka jest wersją pracy doktorskiej obronionej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w 1993 r. Chciałam bardzo serdecznie podziękować Pani Profesor Marii Podrazie-Kwiatkowskiej za cierpliwą opiekę promotorską oraz Prof. Marcie Wyce i Prof. Wojciechowi Gutowskiemu za wnikliwe recenzje.





## OBRAZY, MOTYWY, SYMBOLE

### KOLORYSTYCZNE DOMINANTY

Wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z liryką pośrednią, poetycki świat Bronisławy Ostrowskiej, sfera wyglądów otaczająca bohatera, to przede wszystkim pejzaż. Kilkakrotnie pojawia się wewnątrz: sklepu-rupieciarni, pracowni zegarmistrza, mieszczańskiego pokoju, kościoła. Ale najczęściej uobecnia się szeroka przestrzeń krajobrazów, zwykle swojskich: łąk, pól, lasów, morza. Czasem pojawia się symboliczny ocean lub egzotyczne korsykańskie wybrzeże.

Pejzaż przy tym to nie tylko Amielowski „l'état d'âme” czy mniej słynne „a feeling” Byrona: („... and to me / High mountains are a feeling” – pisał autor *Korsarza*) lub „czyste pejzaże pamięci” O. Miłosza<sup>1</sup>.

Równie często można dostrzec w poezji Ostrowskiej poszukiwanie „stanu duszy” czy uczuć „należących” do natury zgodnie z niezachwianym przekonaniem, że jest ona żywą całością. Przekonanie to zostało pogłębione wnikliwym wczytaniem się w system genezyjski Słowackiego.

„Całą Nietzscheańską tęsknotę do nadczłowieka widzę już w skurzonym, kolczastym oście przydrożnym, wysyłającym w błękit skrzydlate, gwiazdne, wniebowzięte puchy przyszłego swego zasiewu” – pisała poetka w *Rozmyślniach*<sup>2</sup>. Krajobraz stawał się więc symbolizacją duszy – zarówno jednostkowej, jak i powszechnej, a jego żywe elementy pozostawały przy tym w relacji wobec człowieka.

<sup>1</sup> Cyt. za: G. Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris 1957, s. 198. Bachelard cytuje też w tym miejscu Hofmannsthal, który pisał: „paysages de l'âme, paysages infinis comme l'espace et le temps (dont) l'apparition suscite en nous un sens nouveau supérieur à tous les sens” oraz O. Miłosza: „Des paysages purs rêvent dans ma mémoire”. Szeroko o pejzażu wewnętrznym pisze M. Podraza-Kwiatkowska w książce *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 252-261.

<sup>2</sup> B. Ostrowska, *Rozmyślnia*. Cyt. za: B. Ostrowska, *Utwory prozą*, wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1982, s. 50.

Opis pejzażu czy jego symboliczna konstrukcja jest w poezji Ostrowskiej jakością zmienną. Wyraźne staje się napięcie między wizją a obserwacją. W pierwszym okresie (*Opale, Poezje*) wizja zdaje się dominować, w drugim – prym przejmuje obserwacja, zderzając się jednak co chwila z wewnętrznym światobrazem (zwłaszcza *Pierścień życia*). Pojedynki z wyobraźnią, marzeniem, wspomnieniem toczy także świadomość poetycka, dążąc do ścisłego związku z otaczającym światem.

Poetycki pejzaż, krajobrazową sytuację liryczną bądź ekwiwalent uczucia budują rozmaite elementy. W wierszach Ostrowskiej należałoby prześledzić kilka podstawowych, wyodrębnionych powtarzalnością lub znaczeniem, o czym już pisałam we wstępie. Należy do nich także kolor, na który zwykle zwraca się uwagę mówiąc o pejzażach. W perspektywie obserwacji krajobrazu sytuacja utworu lirycznego jest oczywiście inna niż malarskiego dzieła. Tym niemniej badanie kolorystyki poetyckiej nie pozostaje bez pożytku, jak świadczą liczne prace<sup>3</sup>. Dominujące barwy współdziałające w tworzeniu poetyckiego świata oddają jego charakter i tłumaczą go nieraz wyraźniej niż inne elementy, zwłaszcza w tendencjach symbolistycznych ceniących metodę sugestii. Także w wierszach poetki traktującej kolor jako niezwykle istotny składnik pejzażu – zarówno od strony opisowej, jak i nastrojowo-symbolicznej.

Głęboki błękit, obłok biały,  
We słońcu rudej sosny pień [...]  
(inc. *Głęboki błękit...*, P.ż.)<sup>4</sup>

– oto przykład krajobrazu zarysowanego za pomocą kolorowych plam. Podobnie w innym miejscu:

Chyba mi być wiewiórką  
rudym błyskiem  
w zieleni [...]  
(*Tartak słoneczny*)

– kolor i światło uwidaczniają opisany przedmiot.

---

<sup>3</sup> M.in.: A. Edwards Pratt, *The Use of Color in the Verse of the English Romantic Poets*. Chicago 1898; G. Bryś, *Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich – Aleksander Błok i Andrzej Bieliy*, Wrocław 1988; J. Jutrzenka-Trzebiatowska, *Jesienin jako kolorysta*, Kraków 1981, praca doktorska – maszynopis. O kolorze w poezji symbolistów pisał L. Forestier, *Symbolist Imagery* [w:] *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, edited by Anna Balakian, Budapest 1982, Por. też w tej samej książce studium R. Gullona, *Symbolism and Modernism*, podrozdział: *Color*. Także: L. Forestier, *Revêrie en zinzolin* [w:] *Le symbolisme en France et en Pologne*, Wrocław 1982. Również E. Kuźma, *Kolor i słowo*, „Teksty” 1975, z. 2 oraz K. Korotkich, *Dynamika światła i koloru w „Marii” Antoniego Malczewskiego* [w:] *Antonieniu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5-7 V 1995, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1997.

<sup>4</sup> Wszystkie cytaty wierszy Ostrowskiej pochodzą z wydania: B. Ostrowska, *Pisma poetyckie*, t. 1-4, Warszawa-Kraków 1932-1933. Stosuję następujące skróty poszczególnych tomów: Op. – *Opale*, P. – *Poezje*, Ch. of. – *Chusty ofiarne*, A. dż. – *Aniołom dźwięku*, Z r. – *Z raptularza*, P. ż. – *Pierścień życia* oraz W. o. – *Wiersze ostatnie*.

O ogólnej tonacji poetyckiej kolorystyki mówi natomiast jeden z wczesnych wierszy:

Duch jeden dobry zawsze jest nade mną,  
Gdy chcę w kształt wcielić jasne wizje moje [...]  
(*Wcielenie*, P.)

Istotnie, w poezji Ostrowskiej dominują „jasne wizje”. Od strony wizualnej jest to poezja dnia, a nie poezja nocy, jeśli traktować ją jako całość (choć nadmiar blasku wydaje się tu czasem równie niepokojący, jak gdzie indziej nadmiar czerni).

„Jasne wizje” poetki tworzą trzy zwłaszcza kolory: złoty (który można czasem traktować jako barwę żółtą w jej emocjonalnym oddziaływaniu, wzbogaconym o symbolikę złota), błękitny i biały. Oto częstotliwość pojawiania się barwnych epitetów z uwzględnieniem tomów, które zawierają porównywalne ilości utworów.

BARWA	OPALE	POEZJE	CHUSTY OFIARNE	PIERŚCIEN ŻYCIA
<b>Złoty</b> (złoty, pozłocisty, złocony, złoto)	42	60	47	20
<b>Błękitny, niebieski</b> (szafirowy, lazurowy, szafir, lazur)	27	24	8	14
<b>Biały</b> (biel)	21	28	28	6
<b>Czerwony</b> (krwawy, purpurowy, krasny, purpura)	6	22	7	5
<b>Zielony</b>	6	3	3	–
<b>Czarny</b> (czern)	10	2	6	7

Jasna tonacja tej poezji jest więc w rzeczywistości złoto-błękitno-białą tonacją kolorystyczną. Z największą częstotliwością pojawia się barwa złota, następnie kolory z grupy błękitu, zwłaszcza w dwóch pierwszych tomikach, i biel. Biały w *Poezjach* i *Chustach ofiarnych* okazał się nawet bardziej ekspansywny niż błękit. Obok barw wyżej wymienionych występują ponadto: szara, siwa, fioletowa, różowa, żółta, tęczowa – z dużo mniejszą częstotliwością. Natomiast malejąca liczba kolorystycznych określeń potwierdza zmianę poetyki – odejście od barwnego epitetu, a także zmianę ideowego kształtu świata – przemianę wartości symbolizowanych czy sugerowanych przez złoto, biel i błękit.

Występujące najliczniej w utworach Ostrowskiej złoto nie należy do siedmiu barw tęczowego widma. Skojarzone ze słońcem, a tak jest w tej poezji naj-

częściej – jest źródłem światła umożliwiającego samo barwne widzenie. Czasem staje się ekspansywne jak żółć – kolor, który sprawia wrażenie nie kontrolowanego rozprzestrzeniania się we wszystkich kierunkach. Emocjonalny charakter barwy trafnie oddaje więc metafora „krzyk słońca”, podkreślająca jednocześnie rolę światła i agresywnej żółci.

Na liczne występowanie złota w poezji Ostrowskiej wpłynęła z jednej strony lektura Słowackiego, z drugiej – kolorystyczne upodobania symbolistów. I. Matuszewski pisał o nadużywaniu złota w poezji autora *Króla-Ducha* i w związku z tym o trudnościach w określeniu funkcji barwy, której znaczenie się rozmywa<sup>5</sup>. Podobny nadmiar zdarza się w poezji Ostrowskiej – w pięciowersowej strofie możemy znaleźć kolor złoty powtórzony trzykrotnie:

Co wy wiecie, co wy wiecie, drzewa,  
O jesieni w krew i w złoto strojne,  
Że stoicie w czas zgonu spokojne,  
A liść złoty wasz o słońcu śpiewa,  
W mrok się sypiąc jak złota ulewa?

(inc. *Co wy wiecie...*, P. ż.)

Zasada „repetycji barwy”<sup>6</sup> sprawia wrażenie inkantacji, która odrealnia pejzaż i oswaja cykliczną śmierć natury, choć niewątpliwie wprowadza wrażenie monotonii. Podobnie – wrażenie redundancji sprawia następujący fragment, chociaż nagromadzenie złota posiada tu czytelny sens:

Miałam z bliska to słońce złocone,  
Schowaj, panie, twą złotą koronę –  
Schowaj, panie, twą złotą koronę!

(*Baśń o trzech siostrach*, Op.)

Epitet „złocone” przydany słońcu każe widzieć przede wszystkim czynność, malowany niewidzialną ręką krajobraz, którego wartość jest nieporównywalnie wyższa niż szlachetnego kruszcu – symbolu władzy.

Upodobanie do złota dzieli poetkę z francuskimi symbolistami. O ich twórczości pisał G. Michaud: „Dans les poèmes au goût symboliste, il semble qu'il n'y ait plus que de l'or: casques et glaives, bijoux de toute espèce et, par dessus tout, le soleil. Nous sommes loin des langueurs et demiteintes”<sup>7</sup>.

W języku kolorów przejście od modernistycznego rozmarzenia i dekadencjonalnych półcieni uczuciowych jest przejściem od barw łagodnych, lekko połyskujących (w twórczości Ostrowskiej sugerowanych chociażby przez tytuł tomu *Opale*), od przedstawiania migotliwych, tęczyjących powierzchni (np. ciało w baladzie *Rusałki*) do stosowania barw jasnych, ekspansywnych i nasyconego światłem pejzażu.

<sup>5</sup> Por. I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1902, s. 147.

<sup>6</sup> J. Jutrzenka-Trzebiatowska, *Jesienin jako kolorysta...*, s. 64.

<sup>7</sup> G. Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Paris 1947, Deuxième partie, s. 405.

Pisząc o złocie Michaud wymienia: hełmy, miecze, biżuterię – a więc elementy średniowiecznego *decorum*, wyraźne w poezji francuskich symbolistów. Nieco inaczej zaznaczy się złoto w utworach rodzimych, choć niektóre wiersze Ostrowskiej zdają się współtworzyć te tendencje, które poszukiwały inspiracji w wiekach średnich. Ceniono wówczas złoto jako metal doskonały. Nie znając praw optycznych uważano, że jest on źródłem światła. W Indiach do dziś jest złoto światłem mineralnym. Bezpośrednio odnoszono je do Boga – jako najwyższej wartości i źródła zbawienia. Chrystusa określano wszakże mianem *Lux Mundi*. Najcenniejszy metal przysługiwał więc największej wartości, co dobitnie pokazywała sztuka. Złote niebo w mozaikach, ikonach, miniaturach, w malarstwie gotyckim, bizantyjskim, ruskim i romańskim miało sprawiać wrażenie bezkresnej przestrzeni i niebiańskich wspaniałości, a także przestrzeni przywołującej całość, bez góry i dołu.

Złoto sztukom plastycznym przywróciła secesja (m.in. Klimt, Mucha, Mehoffer), nie zawsze dbając o jego sakralne odniesienia<sup>8</sup>.

W lirykach Ostrowskiej pojawiające się obrazy o złotym tle, sprawiające wrażenie mozaik czy miniatur, to zwłaszcza:

Kędy po szlaku zachodniego złota  
Z daleka ku mnie biały żagiel płynie [...]  
(inc. *Cicha, wieczysta,  
beźmierna tęsknota...*, Ch. of.)

Do złotego, urozmaiconego gwiazdami tła średniowiecznych dzieł malarzkich wydatnie się też nawiązywać następujący obraz:

A ptak z oczu im niknie, stopiony w oddali,  
I tam, w beźmiarze światła lśniąć, jak gwiazda złota [...]  
(*Łódź moja*, P.)

Stopiony, jak w metalu, ptak zamieniający się w gwiazdę sprawia, że „beźmiar światła” kojarzyć się może ze złotym tłem.

Złoto symbolizuje także niezniszczalność i trwałość. Jak wiadomo, średniowieczna alchemia zajmowała się przemianą metali w złoto. Transmutacja posiadała cel materialny lub duchowy, o którym pisał Angelus Silesius: „Transmutacja ołowiu w złoto jest odkupieniem – transmutacją człowieka przez Boga w Boga. Taki jest mistyczny cel duchowej alchemii”<sup>9</sup>. Swoistej transmutacji, przemiany jakości psychicznych dokonuje podmiot jednego z wierszy:

Baśń bezsennych mych nocy tęczowa,  
Która w złoty dzwon mocy przekowa  
Ból mój wszelki, milczenie i winę.  
(*Macierzyństwo II*, Ch. of.)

<sup>8</sup> Por. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1973, t. 3, s. 322-325 oraz pracę R. Grossa, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości?* przeł. A. Porębska, Warszawa 1990, s. 121-134, a także książkę M. Wallisa, *Secesja*, Warszawa 1974, s. 163.

<sup>9</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.* t. 1, s. 34.

W „złotym dzwonie mocy” można zauważyć ślady duchowej przemiany o proweniencji alchemicznej.

Nadmiar złota towarzyszy także baśniowo-lirycznym obrazom uwięzionych w zamkach i w wieżach królewien. W każdej strofie wiersza *Szklana góra* epitet „złoty” powtarza się przynajmniej jeden raz. Występują tu: „złota cisza” i „złoty sen” sugerujące marzenie i zadumanie, a obrazowi średniowiecznego zamku zbudowanego na górze i na wyspie towarzyszą liczne rodzaje blasku, przede wszystkim złotego. Promienie słońca odbijają się w szklanej górze, w złotych niciach przędzonych przez królowę, w wodzie, pomnażają blask złota, w które wyposażone zostały królewskie komnaty. Połyskowi złota i nadmiarowi światła towarzyszy pełen tęsknoty „wieczny hymn kochania”:

Zamek cudu tęczą na niej świeci –  
Czarodziejski złoty sen stuleci,  
Gdzie pod niebem śni królowna cud.

[...]

Promień słońca na złotej kądzieli  
Raz wraz skrami pod jej rękę strzeli,  
Raz wraz ptakiem się poderwie pieśń.

[...]

Żar się złoty płomieni na wodzie:  
W szklanej górze milion świeci słońc!  
W złotym oknie królowna się śłania,  
Śpiewająca wieczny hymn kochania,  
Nieprześnione swe zaklęcie śniąc.

(*Szklana góra*, P.)

Szkoło, drogie kamienie, złoto z wielokrotnością wrażenie blasku, wzmacniają świetlistość konstruowanego świata i podwyższają jego wartościowanie. Niekiedy krajobraz staje się na chwilę kosztowną złotą tkaniną. Takie przedstawienia podkreślają zwykle wysokie wartościowanie świata natury:

Jako lite makaty bezcenne,  
Kręgiem kłosisie przelewa się senne [...]

(*Dziedzilia*, Ch. of.)

Złocistym deszczem tkan,  
Jak żar się w słońcu płoni  
Żarnowców złoty łan.

(*Żarnowce*, Ch. of.)

Blask słońca i blask metalicznego złota wzajemnie się wzmacniają. Jak gdyby zbyt mało było samego złotego słonecznego światła, w ostatnim fragmencie towarzyszą mu złote kwiaty i złoty deszcz o proweniencji mitologicznej. Motyw ciężkiej tkaniny współtworzy natomiast obraz ociężałego, nieco gnuśnego południa. Ale czasem złoto buduje też kontrydiktoryczne metafory, staje się lekkie, choć także uwyrażnia i pomnaża blask dnia:

O praco zbiorów! O dnia złoty wicherze!

(*Żniwa*, P.)

Dnia złoty wicher za góry pierzchł [...]

(*Zmierzch*, P.)

Blask słońca, pojawiające się w nim złote przedmioty, kwiaty i rośliny („złote róże”, „złoty łubin”, „złota dziewanna”, „złota mimoza”) wzmacniają aktywność dnia, podkreślają sakralny wymiar tej aktywności i jednocześnie uwidaczniają nieuchwytność codziennej tajemnicy świata, fascynującej poetkę.

Złoto nie przynależy jednak do jednej pory dnia, kojarzone jest również ze zmierzchem, towarzyszy zachodowi słońca, czasem w sąsiedztwie fioleto, srebra, bieli lub czerni:

Zachód prześwieca skroś boru,  
Smugami złocąc w oparach  
Pnie.

(inc. *Wilgotny smutek wieczoru...*, P. ż.)

Liliowe złoto brogów na zachodnim pasie,  
A w górze jedna gwiazda – srebrna i daleka [...]

(*Zadumy*, Ch. of.)

Lecz biały żagiel gubi się w dali,  
Wpływając w złote wrota zachodu.

(*Żagiel*, A. dż.)

„Złote wrota zachodu” stają się niewątpliwie bramą śmierci, połyskujący złoty szlak, szczególnie na wodzie, wiedzie ku zaświatom. Taka śmierć jest jednak jak „złota śmierć” natury (*W samotni*, Ch. of.), została związana z pewnością powtórnych narodzin. Zawdzięcza tę cechę właściwościom złota, które przecież nie podlega zniszczeniu. O wiele silniej niż srebro rozjaśnia więc też noc, sprawia wrażenie wiecznego światła świecącego w ciemnościach, światła podtrzymującego życie. Jeden z ostatnich wierszy wykorzystuje kontrast złota i czerni:

Taki długi wieczór, takie złote smugi,  
W sercu coraz to ciszej...

W czarnych wodach,  
Na złotych, głębokich wschodach  
Życie się moje kołysze –

(inc. *Nad czarną wodą latarnie...*, W. o.)

Tajemnicę symbolizowaną przez czernią, śmiertelny aspekt czarnej, głębokiej wody łagodzi ciepły blask niezniszczalnego metalu, choć zdaje się on łączyć ze stopniami prowadzącymi ku śmierci. Jako złoto podtrzymuje jednak życie, które nie ulega załgądzie, metaforycznie „kołysząc się” na falach. Emocje wyra-

zone w wierszu dotyczą jakiegoś trudnego, bliżej nie sprecyzowanego momentu połączanego z głęboką podmiotową refleksją. Odbicie złotego światła wydaje się symbolizować ulotne i znikome trwanie wobec groźby „czarnych wód”, nikłą możliwość ocalenia w ciemnym pejzażu śmierci.

W utworach Ostrowskiej księżyc bywa biały, blady, krwawy i złoty. To ostatnie określenie współtworzy metaforę usprawiedliwioną jak gdyby naiwnym, ludowym widzeniem świata. Oba wiersze, w których się pojawia, związane są z przedstawieniem życia wiejskiego (drugi podkreśla także okrucieństwo wojny):

Zda się, gdy z pola powrócą żniwiarze,  
To sam Pan Jezus swą twarz uśmiechniętą  
Przez złote okno księżycy pokaże.

(*Żniwa, P.*)

Do Ciebie idziem, gwiazdnego Dziedzica!  
O wyjrzyj oknem złotego księżycy,  
Usłysz, jak wzywa Cię pieśń przodownica:  
Plon niesiem, plon.

(*Suplikacje, Z r.*)

Złoto bywa zwykle związane ze słońcem, w tradycji symbolicznej jest metalem solarnym, złoty księżyc, a właściwie okno złotego księżycy, w którym ukazuje się Chrystus, jest oryginalnym przedstawieniem poetki. O pojawieniu się lunarne złota decyduje być może postać Chrystusa, gdyż tak jak w liturgii kościelnej, przedmioty, z którymi styka się to, co Najświętsze, muszą być ze złota. Złote okno staje się częścią niebiańskich wspaniałości.

Złote wrota, złote okno, złote schody sygnalizują łączność z transcendencją, jak w średniowiecznej sztuce, złoto staje się symbolem nieba i wartości sakralnych. Podobnie złoty szlak, złota nić czy złoty promień, a także pojęcia zmysłowe lub abstrakcyjne, wspomniana już wcześniej „złota cisza” albo „złota baśń”:

I śniłam w sobie, że dziwna baśń złota  
Wiedzie mię kędyś do źródła żywota.

(*Miłowanie, Op.*)

Złoty księżyc, który ukazuje się w czasie żniw, związany jest natomiast z jeszcze innym złotym symbolem. Jak wiadomo, księżyc rządzi wszystkim, co w kosmosie poddane jest prawu cyklicznej przemiany. Według ludowej obserwacji fazy księżycy decydują o deszczach, a więc o rozwoju wszelkiej roślinności. W poezji Ostrowskiej rolę tę przejmują słońce, a jeśli księżyc – to złoty, jak w cytowanych fragmentach. Cykliczność rozwoju i obumierania natury potwierdza zaś ziarno, któremu najczęściej i niezmiennie przydany zostaje epitet „złote”:

Cały dorobek z mej roli:  
Bezplodny perz, pszeniczną śnieć,  
Gdzie ziarno złote chciałam mieć.

(*Ksieni Tęsknota, A. d.ż.*)



Sama wegetacja jest określana jako „złota tajemnica”:

Siło rozwoju ziarna, której nic nie wstrzyma!  
Plonem dosytnych łanów tajemnico złota!  
(*Macierzyństwo*, Ch. of.)

Obumieranie i rozwój ziarna następuje pod wpływem nieznannej siły sakralizowanej przez poetkę, jak w kultach archaicznych. „Złota tajemnica” – to trwałość, niezniszczalność, cykliczna regeneracja życia natury, symbolizująca także rozwój duchowy i wartości moralne – w rozmowie z duszą:

Cóż, że twych sadów kwiecie  
Nie żrało w złoty płód?!  
(*Jesień*, Ch. of.)

Złota barwa nasienia lub owocu uszlachetnia proces wegetacji, podkreśla jego cykliczną trwałość i gloryfikuje powstanie nowych wartości. Ziarno zawiera w sobie światło – energię wzrostu i przyszłego życia.

Z największą częstotliwością epitet „złote” pojawia się obok słońca. To słońce także sprawia, że hostia, która jest białym opłatkiem, staje się w metaforycznych przedstawieniach poetki złotym przedmiotem:

Złote hostie zachodów u wyraju nieba [...]  
(*Eloe i Magdalena*, A. dż.)

Ponieważ słońce wiąże się zarówno ze światem natury, jak i symbolizuje wartości transcendentne, religijny Absolut, „złote jaśnienie”, które mu towarzyszy, pełni podobną funkcję jak złote tło w obrazach, jest figurą niebiańskiej wspaniałości i wskazuje, że otaczająca rzeczywistość jest sakralna; zwłaszcza wtedy, gdy dotyczy archaicznych lub prastłowiańskich kultów i gloryfikuje siły natury. Świat przeniknięty złotym blaskiem – to świat, który zawiera w sobie wartości transcendentne. *Sacrum* istnieje tu w e w n ą t r z zjawisk i przedmiotów.

Barwa błękitna natomiast, występująca w tabeli częstotliwości jako druga, przez niektórych badaczy jest uważana za ulubiony kolor symbolistów. Występuje ona zwłaszcza w postaci lazuru. Jako minerał jest to kamień barwy niebieskiej ze złotymi punkcikami. *Słownik symboli* podaje, iż lazurowy – „uświęcony błękit” to matryca, przez którą przenika połysk złota<sup>10</sup>. Według wnikliwego teoretyka sztuki abstrakcyjnej – W. Kandinskiego – lazur to najbardziej oddalony błękit i najbardziej obojętny wobec obserwatora<sup>11</sup>. P. Guiraud wymienia go na pierwszym miejscu listy słów-kluczy poezji zarówno S. Mallarmégo, jak

<sup>10</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.* t. 1, s. 210.

<sup>11</sup> Por. V. Kandinski, *On the Spiritual in Art* [w:] *The Life of Vasili Kandinski in Russian Art. A Study on the Spiritual in Art*, ed. by J.E. Bowl, Newtonville 1984, s. 85.

i P. Valéry'ego<sup>12</sup>. W liryce Ostrowskiej skojarzony został z niebiańskim światłem, pojawia się w kontekście złota, którego znaczenie poprzednio opisałam:

Skróś lazurowe błyskawice  
Sączą się wieków tajemnice,  
Po szczerozłotym moście zorzy  
Z niebiosów duch zstępuje Boży...

(inc. *Niewyczerpanie,  
niestrudzenie...*, P. z.)

Błękit, którego odcieniem jest lazur, to oczywiście kolor firmamentu, a więc wszystkiego, co łączy się z niebem. Stał się symbolem pierwiastka duchowego i znakiem Bożej mądrości. Jest także symbolem trwania, stałości i wierności, ponieważ według antycznych poglądów niebo było nieruchome.

„Błękit – podaje *Słownik symboli* – jest najgłębszym z kolorów; spojrzenie zagłębia się w nim bez przeszkody i zatracą w nieskończoności, jak gdyby wobec ciągłego wymykania się barwy. Niebieski jest najbardziej niematerialnym z kolorów – natura przedstawia go tylko jako przejrzystość – pustkę powietrza, wody, kryształu lub diamentu. [...] Niematerialny sam w sobie dematerializuje wszystko, co bierze w swoje posiadanie. Jest drogą nieskończoności, gdzie rzeczywistość przekształca się w wyobraźnię. [...] Jest najzimniejszym z kolorów i w swojej wartości absolutnej najczystszy, poza totalną próżnią naturalnej bieli”<sup>13</sup>.

„Bardzo głęboki błękit – możemy dodać za Kandinskim – sugeruje pojęcie pokoju. Jeśli zstępuje ku czerni, przynosi wrażenie smutku. Błękit staje się wyrazem nieskończonej penetracji absolutnej esencji [...]. Stosując terminy muzyczne – jasny błękit jest jak dźwięk fletu, ciemny – wiolonczeli. (...) W swojej głębokiej i majestatycznej formie dźwięk błękitu jest równoważny głębokim tonom organów”<sup>14</sup>.

Błękit nie jest oczywiście taki sam dla wszystkich twórców. G. Bachelard wyodrębnia cztery rodzaje błękitu (cieczy, substancji stałej, płomienistej bądź powietrznej), między nimi zachodzą subtelne różnice<sup>15</sup>. Dematerializującą siłę błękitu ironicznie potwierdza wiersz S. Mallarmégo *L'Azur*, w którym toczy się pojedynek między lazurem i ptakiem. P. Claudel nazwał błękit ciemnością, która stała się widzialna. Ten sam poeta traktował go jako poprzednik słowa (*antérieur au mot*)<sup>16</sup>.

W podobnym, jak w stwierdzeniu Claudela, autotematycznym kontekście pojawia się błękit w jednym z wierszy Ostrowskiej, potwierdzając spirytualne źródła sztuki i wskazując jej transcendentną treść, która broni się przed nada-

<sup>12</sup> Por. P. Guiraud, *Index du vocabulaire du symbolisme*, Paris 1955.

<sup>13</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.* s. 209-210. Przekład autorki pracy.

<sup>14</sup> V. Kandinski, *op. cit.* s. 85. Przekład autorki pracy.

<sup>15</sup> G. Bachelard, *L'Air et les songes...*, s. 186.

<sup>16</sup> Formuły P. Claudela przytacza G. Bachelard, *L'Air et les songes...*, s. 196-197.

niem słownego kształtu – materializacją. Zrodzone z natchnienia dzieło jest „niebieskie wspomnieniem i święte” (*Wcielenie*, P.). Stwierdzenie to podkreśla zarówno odległość w czasie, odległość od źródła bytu, jak i sakralność sztuki. Błękit łączy się bowiem w poezji Ostrowskiej przede wszystkim z wrażeniem dużej odległości i głębi. Błękitna bywa więc dal, dalekość i otchłań; błękit wzmacnia dystans między przedmiotami) np. w ten sposób:

Otchłań błękitu was dzieli  
Otchłań bezdennej topieli [...]  
(*Gra chmur*, P.)

Błękitne są też „bezczas” i „bezbrzeż”. Oba słowa z użyciem zaprzeczającego przedrostka wskazują na nieograniczenie w czasie i w przestrzeni, na wieczność i nieskończoną rozległość, gdzie nie ma żadnych przedmiotów. Takie właśnie wrażenie sprawia, według Bachelarda, marzenie wobec czystego nieba, jest ono rodzajem wizualnej nirwany, samej możliwości bez aktu, fenomenalizacji bez fenomenów<sup>17</sup>.

W poezji Ostrowskiej błękit również wydaje się niwelować to wszystko, co należy do zjawiskowej, przemijającej postaci świata:

A gdy już wszystkie dole i niedole  
Znikły mi z oczu w błękitnym beczasie [...]  
(*Miłowanie*, Op.)

Czy błękit skrył ci kiedyś przed oczyma ziemię?  
(*Śnienie*, Op.)

Dlatego też może spełniać rolę kojącą. Dematerializacja świata dokonuje się często za pomocą marzeń i wspomnień, błękit wydaje się najbardziej uprawnionym szlakiem wyobraźni, także tej, która według W. Blake'a jest „światem wieczności”. Ostrowska zwykle używa w tym kontekście słowa „sen”, przywołując tu ten rodzaj snu, który jest według niej „bramą nieskończoności”. Czasem zaś łączy po prostu błękit ze szczęśliwym marzeniem, wspomnieniem, nadzieją:

Duszę mi koi błękitny zmierzch –  
Niby wspomnienie...  
[...]  
Niby wspomnienie szczęśliwych lat,  
Które znękanych w śnie wita,  
Łagodnej wiary błękitny kwiat  
W sercu wykwita ...  
(*Zmierzch*, P.)

„Błękitny kwiat w sercu” pojawia się tylko we wczesnej poezji, sporadycznie; częściej sercu przypisana zostaje inna, tradycyjna barwa – czerwona.

<sup>17</sup> G. Bachelard, *op. cit.*, s. 194.

„Błękitny kwiat” jest symbolem poezji w powieści Novalisa *Heinrich von Ofterdingen* i stał się figurą tęsknoty za nieskończeniem odległym ideałem. W wierszu Ostrowskiej występuje w kontekście wspomnienia – snu – wiary, odsyłając także do atmosfery utworów Maeterlincka, np. *Błękitnego ptaka*.

Z twórczością i wyobraźnią błękit łączy się jeszcze wyraźniej w jednym z późniejszych liryków:

Miłości – obca mowie –  
(Milczeń się, duszo, ucz!)  
W błękitnym Po-za-słowie  
Święcę ci Pierścień – klucz.  
  
Klucz gwiazdnych snów szafiru,  
Pierścień samotnych cisz [...]  
(inc. *Miłości moja wierna...*, P. ż.)

Błękitne Po-za-słowo – to to, co istnieje *au-delà*. Zostało dodatkowo oddalone przez błękit, zdematerializowane, nie wcielone. Błękitne staje się to, co – inaczej niż u P. Claudela – istnieje poza słowem, a nie przed nim, wiersz jest bowiem poświęcony milczeniu i tej miłości „przedwiecznej i bezmiernej”, która chroni się we śnie, w samej jego głębi, pozostaje nieograniczoną możliwością i broni się przed ujęciem w słowa. Klucz do niej znajduje się w ciszy, samotności i cierpieniu, jak przekazują następne wersy. A jest to klucz „gwiazdnych snów szafiru” – w tej metaforze również pojawia się kolor niebieski, tym razem w postaci szafiru.

Marzeniu lub snowi, które określa kolorystycznie błękit, towarzyszy więc cisza; dla Ostrowskiej jest on barwą milczenia, a nie dźwięku, o wiele bardziej niż złoto. Staje się bezgłośny, podobnie jak biel. Spostrzeżenie to potwierdzają następujące fragmenty:

O, snów prześnionych błękitne spokoje!  
(*W księżycu*, Ch. of.)  
  
Może beze mnie byś przeszedł przez życie  
Jednym bezgłośnym lazurowym błyskiem [...]  
(*Miłowanie*, Op.)  
  
I ku strudzonym, przez ciche błękity  
Ściągnawszy dłonie dobrotliwe swoje [...]  
(*Żniwa*, P.)  
  
Bywają takie błękitne olśnienia  
Ciche, jak letnich nocy błyskawice...  
  
Gdy człowiek w ptaka Bożego się zmienia  
I w nieskończoność zatapia źrenice [...]  
(*Olśnienia*, P.)

Głębia i cisza od strony sensualnej, dematerializacja i wyobraźnia jako „wartości duchowe” – jak powiedziałby W. Kandinski – towarzyszą więc błękitowi. Ale mimo ciszy nie jest on barwą nieruchomą. Sprawia wrażenie oddalania się od obserwatora, ruchu ku własnemu centrum (w przeciwieństwie do barwy żółtej rozprzestrzeniającej się we wszystkich kierunkach). „Głęboki błękit gwałtownie wzywa ku nieskończoności” – pisze Kandinski<sup>18</sup>. W Ostrowskiej *Pierścieniu życia* czytamy:

Twój błękit mię całą porywa,  
Twój błękit mię całą przemienia!  
(inc. *Jak dziecko mnie  
wiedziesz za rękę...*)

Błękit może więc stać się ofensywny jak lazur w wierszu Mallarmégo. W jednym z liryków poetki w podobnej funkcji występuje szafir:

I – porwaną głębokim szafirem –  
Opłomienia zwichrzonych gwiazd wirem [...]  
(*Dziedzilia*, Ch. of.)

Szafir w tradycji symbolicznej wskazuje te same wartości co błękit, ale jest też znakiem szczególnej świętości. Szafir i lazur czasem w średniowieczu traktowano zamiennie, lecz przezroczysty szafir, bez złotych punktów, był kamieniem cenniejszym. Z szafiru miała być zrobiona kopuła zamku, w którym przechowywano św. Graala, był on jednym z kamieni fundamentów niebieskiej Jeruzalem. Stał się figurą niezmiennego stałości i religijnego oderwania od spraw ziemskich. Zdobiono nim wizerunki Maryi, podobnie jak barwą błękitną<sup>19</sup>. W poezji Ostrowskiej szafir i lazur są kolorami synkretycznego bóstwa – Marii-Izdydy.

Szafir pojawia się w liryce Ostrowskiej jako kolor nieba w różnych odmianach: ze złotymi skrami, bywa głęboki lub mglisty:

Drgają w szafirze słoneczne skry złote [...]  
(*Landa*, Ch. of.)

Gnana przez mglistych szafirów przestrzenie  
W ogromną jasność Bożą i milczenie.  
(*Miłowanie*, Op.)

Szafir jest więc także pełen ruchu, mimo że w liryce Ostrowskiej stał się znakiem ciszy. Posiada siłę dematerializacji i wzywa ku transcendencji. W po-

<sup>18</sup> V. Kandinski, *op. cit.*, s. 85.

<sup>19</sup> Por. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i opracowanie W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 141. Sporo miejsca symbolice szafiru poświęcił S. Przybyszewski w swojej książce *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 60-63.

ezi Ostrowskiej bywa więc szczególnym znakiem tajemnicy; sprzyjają temu jego subtelne walory sensualne jako głębi i ciszy. Przypisany mu został epitet – tajemny:

Na zmęczone źrenice opadają powieki:  
Widzę fale tajemnych szafirowych roztoczy [...]  
(Zmora, P.)

Wobec błękitu, wobec transcendencji jednakowy jest los wszystkich istnień:

Zatopieni w szafirze wspólnej tajemnicy [...]  
(inc. *Nieznani bracia moi...*, P. ż.)

– napisze poetka konkludując rozważania o ludzkiej kondycji.

Szafir i lazur – to szlachetne minerały zastępujące niejako barwę błękitną. Ich obecność w wierszach Ostrowskiej, obok szmaragdów, opali, turkusów, kryształów, potwierdza związki z poetyką symbolizmu; kamienie szlachetne należały bowiem do ulubionych poetyckich rekwizytów symbolistów<sup>20</sup>. Częstotliwość pojawiania się błękitu, szafiru, lazuru uwydatnia te wszystkie wartości, z którymi są związane: dematerializację, wyobraźnię i niezgłębianą spirytualną tajemnicę. Błękit współtworzy transcendentny wymiar lirycznego świata, bardziej jednak konkretyzuje tęsknotę za Absolutem, podkreśla nieskończony dystans dzielący od boskich tajemnic, sygnalizuje ich nie mające końca zgłębianie, niż uwydatnia pełną chwały transcendencję pojawiającą się w doczesności i trwającą w wieczności, co jest w poezji Ostrowskiej rolą złota.

Następną barwą wyróżnioną dzięki częstotliwości występowania jest biel. Kolor biały w tradycji symbolicznej – to najogólniej barwa światła, czystości i niewinności. Jako przeciwstawiający się czerni stał się symbolem inicjacji, wskazując wznoszenie się z ciemności do światła. Jest także symbolem transfiguracji: podczas Przemienienia Chrystusa jego szaty stały się „białe jak śnieg”. Jest symbolem początku, ale także końca, bywa kolorem żałoby, szczególnie w kulturach azjatyckich. Staje się też symbolem zjednoczenia początku i kresu. Wśród barw zajmuje szczególną pozycję, gdyż one wszystkie składają się na biel<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> O funkcji drogich kamieni w literaturze symbolistycznej pisała M. Podraza-Kwiatkowska. *Symbolizm i symbolika...*, s. 236-246, także s. 344-346. Wspomina o nich też L. Forestier, *Symbolist Imagery...*, s. 114. Również A. Mercier, *Les Sources Ésotériques et Occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914)*, t. 1, Paris 1969, s. 234. Mercier pisze o planowanym przez Mallarmégo „*Traité des pierres précieuses*” oraz cytuje interesujący sonet Henri de Régniera. Oto początek tego utworu:

Au vieux livre à fermoir de griffes et d'émaux  
Studieux d'être maître en l'ordre des magies  
J'ai dédié mon Ame et toutes énergies  
A savoir la vertu diverse des joyaux.  
L'émeraude aide les enfantements jumeaux  
Le rubis qui rend chaste éloigne les orgies  
Et le diamant vainc le poison et les mots!

<sup>21</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, t. 1, s. 204. Por. też *Leksykon symboli*, opr. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 16. O bieli pisze M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989, t. 1, s. 125 i nn.

Jak pisze W. Kandinski, na którego subtelne rozważania warto się jeszcze raz w tym miejscu powołać – „Biały jest często uważany za »nie-kolor« (*non-color*), zwłaszcza przez impresjonistów, którzy twierdzą, że nie ma go w naturze. Staje się więc symbolem świata, gdzie wszystkie kolory jako właściwości substancji materialnych zanikają. Ten świat jest tak daleko ponad nami, że nie dochodzi stamtąd żaden głos. Tylko wielka cisza. [...] Działa na naszą duszę jak milczenie ogromu. Dla nas to milczenie jest absolutne. [...] Ale nie jest to martwa cisza. Jest ona pełna możliwości. Jest jak milczenie, które nagle może być pojęte. Jak »nic« pełne młodzieńczej radości, »nic« przed narodzeniem, przed każdym początkiem”<sup>22</sup>.

Poezja symboliczna oraz secesja miały szczególne upodobania do bieli. Prekursorem był Teofil Gautier w *Symphonie en blanc majeur*. Główne czasopismo symbolistów francuskich nazywało się „La Revue Blanche”. Dzięki znaczeniu bieli w poezji W. Sołowiowa rosyjski poeta symboliczny przyjął pseudonim A. Biełyj<sup>23</sup>.

Białe w poezji i sztuce były różne przedmioty: kwiaty, zwłaszcza lilie, marmury, posągi, wazy, perły, łabędzie, jednorożce, ciała, szaty, ręce, śnieg – aby wymienić tylko ważniejsze.

W pierwszym tomie poezji Ostrowskiej bieli jest o połowę mniej niż złota, ale już w *Poezjach*, a następnie w *Chustach ofiarnych* przytłumia ona błękit. W wielu lirykach staje się kolorem żałoby. Kobieta – personifikacja śmierci w wierszu *Z tamtego brzegu* (Op.) spowita została w „obsłon białych śnieg”. Biel towarzyszy również jesiennemu obumieraniu natury i – charakterystyczne – pojawia się w kontekście opustoszałych przestrzeni, braku, zanikania życia. Współtworzy nastrój śmierci.

A gdzieś na pustej wykoszonej łące  
Pod mgły wieczornej widmowym obłokiem  
Białe narcyzy nikle i wędnące  
W gasnące gwiazdy patrzą bladym okiem.

(*Gwiazdy spadają*, Op.)

Wskaźników kresu jest w tej zwrotce wiele – wieczór, prawdopodobnie jesień, wędnące kwiaty, gasnące gwiazdy. Narcyz w Grecji był także symbolem snu i śmierci, sadzono go na grobach z wiarą, że nastąpi przebudzenie. Opisany pejzaż tonie w mroku. Na tle ciemności widać jedynie biel kwiatów harmonizującą z pustą przestrzenią. Z wiersza emanuje właściwie nastrój grozy, który do pewnego stopnia łagodzi biel kwiatów i ich animizacja. Biel towarzyszy tu zanikowi życia. Podobnie w innym wierszu:

<sup>22</sup> V. Kandinski, *op. cit.*, s. 87.

<sup>23</sup> M. Wallis, *Secesja...*, s. 163. Na temat barw w poezji A. Biełego obszernie pisała G. Bryś w wymienionej już pracy (przypis 3).

Litosne tkają ręce  
Na opuszczonych ścieżkach  
Na rudych rżysk bezbrzeżach  
Pajęczyn białą nić.

(*Jesień*, Ch. of.)

Biała pajęczyna spełnia rolę delikatnego całunu okrywającego pustkę. Pająk bywa w ludowych przesądach zwiastunem śmierci, ale dla Ostrowskiej jest też symbolem Mai – prządki złudnego świata zmysłów, jak dowodzą następne strofy wiersza. Pajęczne nici nie są jednak traktowane negatywnie, stwarzają nadzieję ginącemu życiu, łagodzą grozę „niepowrotnych wrót” – świat złudy wydaje się służyć prawdzie, zasłaniając ją i odsłaniając jednocześnie. Delikatne, białe, pajęczne okrycie staje się poprzednikiem następnego, już mniej oryginalnego przedstawienia w kolejnym wierszu cyklu *Rok zgody*. Poetka napisze w nim: „... całunem upadł śnieg” (*Zima*, Ch. of.).

Bardzo wyraźnie traktowanie bieli jako żałobnej barwy wystąpi w motywie białego żagla. Biały żagiel wpływający w złote wrota zachodu staje się figurą oczyszczonego z win istnienia, które swój kres znajduje w transcendencji – jeżeli można pokusić się o tak dosłowną interpretację poetyckiego obrazu. Ten motyw powtarza się w liryce poetki kilkakrotnie. W jednym z wierszy żałobnej bieli żagla towarzyszy metamorfoza. Prozaiczną czynność bielenia lnu wykorzystuje Ostrowska do przedstawienia transfiguracji, której dokonuje „światło łaski”. Zjawisko świata widzialnego staje się symbolem zdarzenia w świecie niedostępnym zmysłami, jak często w wierszach poetki:<sup>24</sup>

A potem bielić na słońcu! na słońcu!  
Na skwarnym blasku i w wodzie ze źródła,  
Aż łaską światła spromieni się w końcu  
I wybieleje szara praca moja.

A z onych płócien we słońca powodzi,  
Z lnów, które wichry mi twoje zasiały,  
Uszyję żagiel ostatni mej łodzi,  
Żagiel odlotny – biały – biały – biały –  
(*Ślubowanie*, Ch. of.)

Trzykrotne powtórzenie epitetu podkreśla wybór bieli jako barwy „odlotnego” żagla. Uwydatnia też osiągniętą „czystość” duchową. Biel, będąca brakiem jakiegokolwiek barwy lub połączeniem wszystkich, zestawiona ze światłem sygnalizuje ponadmysłowość: staje się znakiem odejścia ze świata odbieranego sensualnie ku czystej duchowości. Nie jest to jednak odejście pełne głębokiego cierpienia, które sugeruje czerń, odejście ku nieznannej tajemnicy wskazywanej przez błękit, lecz staje się ono nadzieją innego początku. Mimo to bieli w wierszach Ostrowskiej towarzyszy często smutek.

---

<sup>24</sup> Inaczej sądzi S. Lichański, *Cienie i profile*, Warszawa 1967, s. 316.



W wierszu *Maruna*, będącym typowym przykładem symbolistyczno-nastrojowej liryki i jej wczesnej tonacji uczuciowej, tytułowa bohaterka jest właśnie smutna i biała:

W zamkowej komnacie smutna i biała  
Królowa Maruna...

Przecuciem żałobnym skroś komnat sunie  
Jesienny zmierzch...  
Rozsnuły się perły smutnej Marunie  
Przecuciem żałobnym...

(*Maruna*, P.)

Jesień, zmierzch, żałoba, „rozsnuć się pereł” jako sygnał nieszczęścia stwarzają jednolitą aurę emocjonalną. Biel potęguje wrażenie pustki. Kandinski napisał, że można ją skojarzyć z muzycznym interwałem. Cały wiersz sprawia wrażenie przerwy w czasie, pustki, nieobecności. Obok smutku pojawia się inne uczucie – tęsknota. Wszystkie te elementy składają się na obraz świata negatywnego, milczącej nieobecności, wkraczającej nicości. Nikłą nadzieję – w sensie kolorystycznym – sugeruje jedynie pojawienie się złota w zakończeniu wiersza: złocistych ornatów sztych łzami smutnej Maruny.

Biel w utworach Ostrowskiej częściej jednak jest barwą emocjonalnego wyciszenia niż kolorem smutku. Sugeruje nieraz dokonane przemocą stłumienie uczuć. Nie bywa kolorem dynamicznego oderwania od tego co ziemskie lub bolesne (rola błękitu), lecz okazuje się barwą zapomnienia o nędzy i chwale ziemskiego życia. Została wyposażona w cechy letejskie. Tę wartość emocjonalną ewokują zwłaszcza zimowe pejzaże:

Na ornych pól fiolety,  
Na czarnej ziemi krzyk,  
Aż po najdalszy brzeg  
Całunem upadł śnieg  
I świat żywota znikł  
W topielach białej Lety.

(*Zima*, Ch. of.)

W białym, zimowym pejzażu znikają wszelkie ślady życia, którego motorem są we wczesnych wierszach żądza i ból – za filozofią indyjską i Schopenhauerem. Neutralna biel unicestwia emocje i poruszenia serca, śnieg dodatkowo przynosi wrażenie chłodu. Śnieżny pejzaż staje się ekwiwalentem uczuciowej pustki.

Śmierć rozpląsana w białych śnieżynkach,  
Śmierć obojętna, śmierć beznamiętna...  
Litości! precz!

(inc. *Śmierć rozpląsana...*, W. o.)

– napisze poetka w innym wierszu. Biały śnieg, niszcząc ziemski wymiar życia, symbolizuje brak pasji i namiętności, woli i pożądania, czasem upragniony, czasem z rezygnacją przyjęty. Zostaje więc skontrastowany z czerwienią serca, która symbolizuje wyżej wymienione wartości. Jeszcze raz wycisza emocje i ból:

Na ranę serca śnieg pada,  
Pada powoli, powoli...  
Cisza się Bogu spowiada  
Z tego, że nic już nie boli.  
(inc. *Na ranę serca...*, W. o.)

Kontrast bieli i czerwieni pojawia się w tradycji symbolicznej jako kontrast czystego, spirytualnego istnienia, nadprzyrodzonej mądrości oraz bytu pozostającego w doczesnych uwikłaniach, w cierpieniu i ignorancji świata, w skrępowaniu i uwięzieniu. Ten kontrast podejmie także Ostrowska, opisując dramat rozgrywający się w śnieżnym pejzażu:

A serce w dłoni krwawi  
I pali śniegi krwią.  
[...]  
Spaliłam serce moje –  
Niechaj swą krwią nie plami  
Niepokalanych pól.  
(*Zima*, Ch. of.)

W śnieżnej bieli człowiek okazuje się intruzem. Wyraźnie odczuwa swoją nieprzystawalność do absolutnej czystości i pustki. Uzyskanie harmonii wymaga ofiar – motyw ofiary pojawia się w kilku wierszach tomu, który wskazuje na nią tytułem (*Chusty ofiarne*). Serce „rwące się skrzydłami, wślepione w własny ból” symbolizuje tu przeszkodę na drodze ku światu absolutnej czystości. Jego dynamizm kontrastuje z ciszą i nieruchomością bieli, emocjonalność i cielesność sprzeciwiają się tej transcendencji, która objawia się jako pustka i negacja. Dopiero symboliczny gest „spalenia serca” umożliwia zharmonizowanie z oglądanym światem:

Spaliłam serce moje.  
I oto patrzę w ciebie,  
Ty biała, zimna głuszy,  
[...]  
Żeś ze mną już po wiek  
I żeś po wieki – mną.

Zjednoczenie z zimowym pejzażem wskazuje na porzucenie świata zmysłów na drodze ku czystej duchowości, oczyszczenie z krępujących emocji. Staje się stopniem „ofiary” na drodze ewolucji ducha. Ponieważ kolor biały jest barwą ofiary (dary składane bogom najczęściej były białe, co symbolizowało czystość intencji), być może dlatego w *Chustach ofiarnych* tak wyraźnie zaznacza się

biel. Pejzaż zimowy jako figura duchowej czystości żądającej ofiary pojawia się jednak i w *Pierścieniu życia*:

Na nieskalanym łąnie,  
Gdzie światło lśni jak łza,  
Uklęka dusza ma,  
I cichym szczęściem łka  
I ślubi ślubowanie,  
    Że ja – nie – ja – –  
    (inc. *Śnieg pierwszy,*  
    *czysty, czysty...*)

Brak tu smutku, dramatyzmu czy obojętności towarzyszących wcześniej bieli. Łzy nie są wyrazem bólu, lecz szczęścia. Zmienia się aura emocjonalna. Przekroczony zostaje etap pustki, milczenia, emocjonalnego ogołocenia. Pojawia się światło będące zwykle figurą Absolutu. Właśnie ten element wyraźnie różni krajobrazy. Wcześniejsze – także te jesienne – to pejzaże bez światła, „zimna głusza” lub zmierzch. Dominował w nich nekrotyczny i letejski aspekt bieli. Na podstawie ostatniego fragmentu widzimy, że jest ona także barwą światła, czystego spirytualnego blasku, jako „świetlista biel”.

Światło – według wnikliwie czytanego przez Ostrowską Słowackiego – było mową duchów, a jego biały kolor sposobem porozumiewania się duchów na najwyższym stopniu ewolucji<sup>25</sup>. Poetka wykorzystała ten fakt przy budowaniu własnej poetyckiej metafizyki. Opisując grób Słowackiego także uwydatniła biel, światło i promiennosc:

Bo ktoś grób ubrał wieńcami cyprysów,  
A na krzyż rzucił garść białych narcyzów.  
  
I tak świeciły one białe kwiaty,  
Właśnie jakoby gwiazdy na tym grobie,  
Ze się wydawał gwiazdami skrzydlaty,  
I taką wewnętrzną promiennosc miał w sobie,  
Jakby ta jedna samotna mogiła  
Więcej żywota niż sam żywot kryła.  
    (*Dywagacje, Zr.*)

Białe narcyzy – kwiaty żałobne okazują się świecące. Ta wewnętrzna promiennosc kwiatów i grobu to blask życia, które zwycięsko przekroczyło bramę śmierci. Barwa biała bywa też w tradycji symbolicznej kolorem walki ze śmiercią, znakiem jej wewnętrznego przezwyciężenia, szlakiem wiodącym ku nieśmiertelności. Biały i promienny grób poety staje się więc apoteozą twórczości i poświadczeniem jej trwalszego niż doczesność wymiaru.

<sup>25</sup> O funkcji białego światła w systemie Słowackiego pisał J.G. Pawlikowski: *Studiów nad Królem-Duchem cz. I. Mistyka Słowackiego*, Lwów 1909, s. 51-52, 463 i nn.

Jak już wcześniej zaznaczyłam, biel jest także figurą jedności, początku i kresu jednocześnie, zanikiem wszystkich kolorów lub ich syntezą, połączeniem barw tęczy. Mimo iż w tradycji starotestamentowej tęcza jest symbolem przymierza Boga ze stworzonym światem, w systemie Słowackiego może ona być zjawiskiem negatywnym. Dla najwyższych „duchów światłości” staje się grzechem, znizeniem się, rozszczepieniem jedności. Wypowiadają się one przez światło białe – synonim mądrości-natchnienia; rozszczepienie światła na barwy zawsze coś z podstawowej jedności ujmuje. Mowę blasku, bieli i tak lubianej przez artystów ówczesnie tęczy pojmuje poetka w duchu swego mistrza:

Dziecięca Psyche wzlata  
Skrzydłami motylemi.

By póty w szlak promieni  
Iść z barw złudnego sidła,  
Aż swe tęczowe skrzydła  
W świetlaną biel spromieni.

(inc. *Taneczny gaj*  
*brzozowy...*, P. ż.)

Motyl – to w systemie platońskim symbol duszy. Według poetki taka dusza jest „dziecięca” – znajduje się u początku ewolucyjnej drogi. Jej piękne motyle skrzydła są złudzeniem. Podobnie świat barw – to świat Mai – zasłony rzuczonej na istotę bytu. Celem ewolucji jest spromienienie tęczy w świetlaną biel – przemiana zmysłowego świata, powrót do źródła bytu. „Świetlana biel” staje się figurą jedności prawdziwego, duchowego świata.

Ostatni cytowany fragment – to wyraźny przykład użycia barwy w funkcji symbolicznej. Możemy się domyślać, że na poziomie obrazu dostępnego wzrokowi „świetlana biel” została przypisana słonecznemu światłu. Droga ku słońcu to jednak tutaj przede wszystkim droga ku Absolutowi; „spromienienie tęczy” jest figurą procesu dokonującego się w świecie ducha.

Odróżnienie stosowania barwy w funkcji deskryptywnej od jej użycia w funkcji symbolicznej okazuje się w poezji Ostrowskiej niezwykle trudne do przeprowadzenia. Świat widzialny jest bowiem dla czytelniczki *Genesis z Ducha* pełen symboli, obserwowane zjawiska i przedmioty odsyłają do niewidzialności. Zwłaszcza trzy omówione barwy silnie odrealniają i dematerializują rzeczywistość.

Sugestyjno-nastrojowa i symboliczna funkcja barwy daje się stosunkowo łatwo rozpoznać w sąsiedztwie pojęć abstrakcyjnych. „Złoty sen”, „złota baśń”, „niebieskie wspomnienie”, „błękitny bezczas”, „biała godzina” są przykładami stosowania koloru w funkcji przekazania emocjonalno-symbolicznej wartości pojęcia. „Psychiczna siła koloru wytwarza wibracje duszy” – tak tłumaczył stosowanie barw teoretyk sztuki abstrakcyjnej<sup>26</sup>. „The symbolist imagination was colorful” – zwraca z kolei uwagę badacz symbolicznej wyobraźni. „Perhaps it

---

<sup>26</sup> V. Kandinski, *op. cit.*, s. 73.

owed this quality to the interest scientists and painters had been showing for some years in the perception of colors and their reciprocal interferences"<sup>27</sup>. Wiedza o działaniu barw na sferę emocjonalną pozwalała łatwiej przekazać idee w formie jakości zmysłowych. Połączenie jakości sensualnych – synestezję – uważano za drogę ku duszy. Celem stało się nie tyle sugerowanie za pomocą wpływu na jedną sferę zmysłową, lecz połączenie oddziaływania na różne zmysły. „To, co naprawdę zaskakujące, to nie sugerowanie koloru za pomocą dźwięku, nie przekazywanie przez kolor muzycznej idei, lecz wspólne tłumaczenie idei przez dźwięki i barwy” – pisał Baudelaire w artykule na temat sztuki Wagnera<sup>28</sup>.

Stosowanie barwy przez Ostrowską jest na pewno o wiele mniej oryginalne niż w wierszach jej francuskich poprzedników. Pojawiają się jednak i w jej wierszach synestezyjne metafory z zastosowaniem koloru: „złota cisza”, „bezglęność lazuru błysk” – to najwyraźniejsze przykłady.

Częstotliwość występowania poszczególnych kolorów wskazuje też, że nie błękit był jej ulubioną barwą, jak dla wielu poetów-symbolistów, lecz złoto. Interesujące jest natomiast, że złoto-błękitno-biała triada odpowiada dokładnie układowi barw w twórczości Słowackiego. Podstawowe dla autora *Króla-Ducha* trzy barwy, jak wynika z badania częstotliwości pojawiania się kolorów w jego tekstach, to właśnie złota, błękitna i biała. Dla innych poetów romantycznych barwy układają się w odmienny szereg: biel, złoto i czerń dominują w poezji Mickiewicza, złoto, biel i czerwień – Norwida<sup>29</sup>.

Zbieżność tonacji kolorystycznych, jakkolwiek na pewno nie odpowiada dokładnej zbieżności skonstruowanych światów lirycznych, potwierdza wielki wpływ poezji Słowackiego na lirykę Ostrowskiej. Odwołanie do poprzedników zwykle jednak służy wyraźniejszemu wyeksponowaniu i uświadomieniu własnego światobrazu. Jest oczywiście truizmem, ale musi tu zostać dopowiedziane, że złoto, błękit i biel harmonizują z tęsknotami ku nieskończoności, z poszukiwaniem Absolutu i nadprzyrodzonego wymiaru życia, którego wyrazem w Młodej Polsce miała stać się twórczość artystyczna. Odgrywają dużą rolę w odwołaniu ku światu transcendencji – z uwzględnieniem subtelnych różnic ewokowanych przez każdą barwę z osobna. Biel wskazuje transcendencję negatywną – pustkę i nicność, zaprzeczenie doczesnego świata. Błękit – transcendencję nieskończenie daleką i jej nie mające końca zgłębianie, zwłaszcza za pomocą wyobraźni – marzenia bądź snu. Złoto natomiast zdaje się symbolizować nadprzyrodzony wymiar widzialnego świata, stały kontakt z transcendencją, obecność tajemnicy w codziennym wymiarze życia. Jego liczna obecność potwierdza

<sup>27</sup> L. Forestier, *Symbolist Imagery...*, s. 102.

<sup>28</sup> Zdanie Baudelaire'a cytuje L. Forestier, *op. cit.*, s. 103. Na temat synestezji pisała M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 85-93. O synestezyjnych epitetach w młodopolskiej poezji pisał M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski*, Warszawa 1988, s. 157 i nn. Cały rozdział poświęcił synestezji S. Johansen w swojej książce *Le symbolisme. Étude sur le style des symbolistes français*, Copenhague 1945.

<sup>29</sup> Kolorystykę Słowackiego, podobnie jak Mickiewicza i Norwida, zbadała od strony ilościowej E. Telegańska, *Czerwień i błękit w liryce Norwida, Mickiewicza i Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2, s. 170.

sakralność świata i istnienia, ponadto bardziej niż biel i błękit służy odwołaniu do kultów ekstazy, archaicznych i prastłowiańskich, które łączył kult słońca, a także do solarnej symboliki chrześcijaństwa.

Jako przeciwwaga dla złoto-błękitno-białej tonacji występuje przede wszystkim barwa czerwona. Kolor czerwony uważany jest zwykle za kolor „ziemski”, związany z życiem w jego sensie biologicznym; jest kolorem dynamicznym, wiąże się ze zmysłowością i namiętnością, może też dotyczyć, jak w symbolice średniowiecznej – zmysłowości uświęconej<sup>30</sup>. Barwy z grupy czerwieni najczęściej zaznaczają w poezji Ostrowskiej silny emocjonalizm (zwłaszcza epitet krwawy) oraz obecność tendencji biologiczno-witalistycznych, które pojawią się w późniejszych wierszach i poddane zostaną refleksji. Wskazują też na obecność wątków ekspresjonizujących, łączą się z hiperbolizacją wypowiedzi, podkreślają wybujałą uczuciowość, jak w wierszu *Giewont* (P.):

W tę otchłań okrwawioną zachodem słońca czerwonym,  
paść, i lecieć przez wieczność – niby rozpędna lawina,  
którą szatan zniszczenia opętał i strącił ze szczytu!

Tego typu fragmenty nie są jednak w liryce poetki zbyt częste. Silny emocjonalizm zmierza najczęściej do ukojenia i temu służą zwykle barwy z rozważanej poprzednio tonacji. Wiersz *Giewont* kończy się w sposób następujący:

Kiedy wstałam, nade mną nocy bezdennej głębina –  
wyiskrzona gwiazdami – mroczne koła bezmiary  
szafirowym milczeniem...

Barwa czerwona wiąże się więc ze zjawiskami lub przedmiotami, które posiadają ograniczoną egzystencję w czasie, dotyczą przemijalności lub przemiany, kojarzą się z ruchem w jego dostrzegalnym zmysłowo wymiarze. Dopełnia zatem świat o wymiar doczesności we wczesnych wierszach, w późniejszych natomiast podkreśla zmysłowość odczuwaną czasem jako bolesną i dotkliwą. Temu też zdaje się służyć częste pojawianie się epitetu „krwawy”. W ostatnich wierszach epitet ten służy też jednak podkreśleniu swoistego związku między człowiekiem a światem, tendencjom antropomorfizacyjnym i integrującym, sugeruje poczucie jedności.

To samo znaczenie zdaje się posiadać odwołanie do wszystkich naraz kolorów, barwnego uniwersum. Zachwytowi nad urodą świata w późniejszych wierszach, której wyrazem jest także istnienie barw, towarzyszy krytyczna świadomość, usiłująca wyjaśnić znaki widzialnego świata, odczytać ich sens. „Spromienienie tęczy w świetlaną biel” staje się figurą sprowadzenia różnorodności do jedności. W późniejszych tomach, gdy maleje znaczenie symboliczno-nastrojowej funkcji każdej barwy z osobna (oczywiście funkcja ta nigdy zupełnie nie

---

<sup>30</sup> Por. M. Rzepińska, *Historia koloru...*, t. 1, Warszawa 1989, s. 129 oraz R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości...* – początkowe rozdziały.

zanika, zmniejsza się jednak częstotliwość stosowania barwnego epitetu, podobnie jak liczba epitetów), kilkakrotnie pojawia się wpisana w liryczną rzeczywistość refleksja nad zjawiskiem barwy:

Rozrywają mi duszę kolory,  
Rade buchnąć w jeden słońca krzyk [...]  
(*Lasy*, Ch. of.)

Zjawisko koloru okazuje się przejściowym fenomenem. Barwy cechuje naturalna dążność do powrotu do źródła, którym jest blask słoneczny. Zgodnie z często pojawiającymi się w wierszach poetki animizacją i psychizacją, kolory są jak gdyby świadome swej nietrwałości, zjawiskowości. Przemijanie zjawisk staje się jednak dla podmiotu równie ważnym sygnałem jak trwałość Absolutu:

Tam wszędzie błyska mi  
I lśni  
Tysiącem farb  
– Pierścienia życia.  
(inc. *Wychodzę w pole...*, P. ż.)

W różnorodności barw wydobywanych z ciemności przez światło kryje się dynamiczna jedność „pierścienia życia”. Z zachwytem obserwowana kolorystyka, uroda świata widzialnego, staje się wyrazem zintegrowanej różnorodności, a blask czy lśnienie nadaje jej wymiar ponadczasowy.

## ŚWIATŁO I MOTYWY SOLARNE

Obserwacja barw w poezji Ostrowskiej, zwłaszcza dominującej triady: złota, błękitu i bieli, a także tendencja do „krystalizacji” barwy, do eksponowania blasku drogiego kamienia lub metalu wskazują na jeszcze inną cechę wyobraźni. Dowodzą, że w liryce poetki często pojawia się łączenie kolorów ze światłem. W licznych wierszach jakości kolorystyczne wiążą się z jakościami świetlnymi, nierzadko są im wręcz podporządkowane, tak jak dla średniowiecznych artystów barwy biorą swoją wartość ze światła, z uczestniczenia w nim – „la couleur est une participation de la lumière créée et créée”<sup>31</sup>.

Światło, połysk, blask umożliwiają więc samo barwne widzenie ze względu na właściwości fizyczne oka i świetlnej fali. Dodają też barwom splendoru, uwyraźniają je, wzbogacając wrażenia estetyczne. Ale też często wykazują nietrwałość i zjawiskowość barwnego świata, podkreślają, że kolory mogą być tylko kuszącą ułudą. Symbolem wartości nie podlegających fałszom i zmianie staje

<sup>31</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles...*, t. 2, s. 108.

się właśnie światło, także dzięki nawiązaniom do systemów metafizycznych typu emanacyjnego, a takim był ceniony wówczas neoplatonizm. W licznych wierszach światło staje się figurą Absolutu.

Obok upodobania do jasnych kolorów znajdujemy więc w poezji Ostrowskiej wyraźną predylekcję do konstruowania jasnych, nasyconych światłem pejzaży. W takich pejzażach światło zwykle pełni swoją najbardziej naturalną od strony fizycznej funkcję – wydobywa przedmioty z cienia, sprawia, że stają się one dostępne wizualnej percepcji. Połysk przedmiotu narzuca się przy tym wcześniej oku obserwatora niż kształt czy barwa. Dotyczy to lśniącego „pierścienia życia” („tysiącem farb błyska i lśni”), przejawia się też w innych opisach pejzaży:

Powóz się toczył ubitą aleją,  
Cienioną srebrnym tłem eukaliptusów,  
Między którymi błyskała koleja:  
Raz wraz zatoka umarłych turkusów [...]  
(*Dywagacje*, Zr.)

Wczoraj mi błysł rozkwitły  
Biały wiśniowy sad –  
(*Szczęście*, Zr.)

Podobne do powyższej konstrukcje opisowe podkreślają momentalność, ulotność wizualnej percepcji przez zaznaczenie chwilowego efektu świetlnego; krajobraz pojawia się tylko na chwilę, w mgnieniu oka.

Obok tego typu konstrukcji – wybłyśnięcia pejzażu – występują jednak bardzo często inne. Takie, w których (paradoksalnie) światło przesłania przedmioty, powoduje, że w nim nikną. W wierszach Ostrowskiej występuje bowiem często silne światło, o dużym natężeniu, blask, który ślepi i pochłania, dąży do ogarnięcia całego pejzażu, wszystkich jego elementów, do zatopienia świata w „bezmiarze światła”. Jest to przede wszystkim światło słońca w zenicie, rzadziej – światło błyskawic.

O tym, że poetka z upodobaniem konstruuje przesycone silnym światłem obrazy, niech zaświadczą dwa fragmenty:

A ptak z oczu im niknie, stopiony w oddali  
I tam, w bezmiarze światła lśnić jak gwiazda złota,  
Kładzie skrzydła zmęczone na powietrznej fali  
I kąpie się w słonecznej krynicy żywota...  
(*Łódź moja*, P.)

Patrz, jasny rycerz twój  
Na przeświecionej łodzi  
Ginie w słonecznej powodzi:  
Blask go otacza dokoła,



Światła go niesie zdrój,  
Już w słońcu ginie łódź,  
A on cię jeszcze woła:  
Wróć, wróć.

(*Gra chmur*, P.)

Charakterystyczne jest przy tym, że w sąsiedztwie blasku, który przecież pochodzi od ognia, przedmioty prawie nigdy nie ulegają spaleniowi, poetka rzadko posługuje się metaforą taką jak „pożar słońca” czy „pożoga światła”. Światło nie kojarzy się tu z niszczącymi płomieniami, najczęściej i bardzo konsekwentnie przejmując funkcję wody – jak woda pochłania, ale też oczyszcza i obmywa. Przykłady na zamianę funkcji światła i wody są liczne i charakterystyczne dla poetyckiego świata Ostrowskiej. Powyżej mamy do czynienia ze „słoneczną krynicą”, „zdrojem światła”, „słoneczną powodzią”<sup>32</sup>. Powódź światła jest metaforą stosowaną kilkakrotnie:

Ktoś ty, pani, zadumana w słońca powodzi?

(*Cud królowa*, P.)

Niechaj nie czekam we światła powodzi  
Na złotym słupie fali [...]

(inc. *Litania fal*, Ch. of.)

Czasem powódź zamienia się w potop:

Zda się kościół się zerwał, rozwinął tysiączne skrzydła  
I płynie głębią niebieską w złotych błyskawic potopie.

(*Rezurekcja*, P.)

Pojawia się też „słoneczna ulewa” i „rzeki blasków”:

Już się twoich odlotów nie boję,  
Choć słoneczna cię porwie ulewa.

(*Macierzyństwo III*, Ch. of.)

<sup>32</sup> Metaforykę tego typu u innych poetów młodopolskich (z powołaniem się także na Ostrowską) omawia M. Stala – *O metaforze w liryce młodopolskiej* [w:] *Studia o metaforze*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1983, t. II, s. 227-228. Również w swojej książce: *Metafora w liryce Młodej Polski*, Warszawa 1988, s. 270 i nn. O jednolitej, paradoksalnej substancji woda-swiatło-blask wspomina W. Gutowski w związku z lirykiem Mickiewicza *Widzenie w studium Otchłani i nieskończone koło* w książce *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991. W tej samej książce znajdziemy również szkice o semantyce ognia i światła w twórczości J. Słowackiego. Interesujące opracowanie motywu światła w poezji P. Valéry'ego znajdujemy w *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, Paris 1968, nr 20 (J. Levaillant, *Paul Valéry et la lumière*). Zeszyt ten zawiera cykl artykułów poświęconych tematowi światła w literaturze francuskiej. Na temat metaforyki świetlnej Ostrowskiej por. też tekst autorki niniejszej pracy: *Metaforyka świetlna Bronisławy Ostrowskiej*, „Ruch Literacki” 1986, nr 6, będący inną wersją podrozdziału na temat motywów świetlnych i solarnych.

Zalały wszechświat blasków nieprzemienne rzeki [...]  
(*Immaculata*, A. dż.)

W świetle jak w wodzie można się wykąpać i oczyścić:

Jak ptaki łuną przepalone złota,  
Że krwawe pióra obmyją w promieniach [...]  
(*Miłowanie*, Op.)

Chciałabym moje słowo  
Wykąpać w złotym słońcu [...]  
(*Lato*, Ch. of.)

Przyznanie światłu funkcji puryfikacyjnej wydaje się tu szczególnie znaczące, światło przejmuje tę funkcję od wody także w znaczeniu sakralnym, co uwidacznia się w metaforach „chrzest słonecznych plam”, „złoty chrzest światła” (P. ż.). I następnie – światło też jak woda może ugasić pragnienie (tu pragnienie erotyczne):

By w pocałunkach blask wypijać złoty [...]  
(*Rusałki*, Op.)

Zmiana funkcji światła i wody może wreszcie stworzyć neologizm, jak w poniższym fragmencie:

Kędy się leją komet światłospady [...]  
(*Miłowanie*, Op.)

Liczne wiersze wskazują zatem na połączenie sprzecznych żywiołów, bardziej lub mniej oryginalne, niezwykle lub zleksykalizowane, w języku potocznym bowiem także mówimy o „słonecznej kąpieli”. Kontradyktoryczne metafory Ostrowskiej są jednak tak częste i konsekwentne, że można je uznać za stałą cechę poetyckiej wyobraźni. Poetka wszakże zdawała sobie sprawę ze sprzeczności żywiołów – ognia, z którego pochodzi blask, i wody; wykorzystwała tę sprzeczność w baśni *Córka wodnicy*. W poezji natomiast pokazała światło przekraczające jak gdyby swoje właściwości fizyczne, blask, którego woda zapewne nie mogłaby ugasić, skoro działa on tak jak woda. Światło w ten sposób metaforyzowane nie jest już światłem fizycznym, staje się absolutem symbolicznego świata, jako jedność i połączenie żywiołów, dominuje nad wszystkimi innymi. Wodną metaforę światła powołała więc chęć absolutyzacji światła i przede wszystkim słońca.

Na funkcję światła w poetycko-metafizycznym systemie wpłynęła na pewno religijna symbolika światła. W Biblii Bóg jest światłem, Chrystus jest światłością świata. W islamie również światło to symbol boskości. Według św. Bernarda dusze oddzielone od ciała będą nurzać się w niezmiernym oceanie

wiecznej światłości. Jak głoszą psalmy, prawo Boga jest światłem na drodze człowieka:

Twoje słowo jest lampą dla moich stóp  
i światłem na mojej ścieżce.

(Ps. 119, 105)

Tradycyjnie więc (i nie tylko w chrześcijaństwie, co jest ważne z perspektywy młodopolskiego synkretyzmu religijnego) światło odnosi się bezpośrednio do religijnego Absolutu<sup>33</sup>.

Tego typu symbolikę religijną znajdujemy w wielu lirykach Ostrowskiej, np. w tomie pierwszym, w pierwszym wierszu:

A jako w słońce spływa promień złoty,  
Tak spłynął w Boga promieniem tęsknoty.

(*Miłowanie*)

i w znacznie późniejszym *Pierścieniu życia*:

Co to jest blask? co to jest blask?  
To wszechprzecucie Bożych łask.

(inc. *Co to jest sen...*)

Światło w wierszach Ostrowskiej symbolizuje zwłaszcza pierwiastek religijny w skojarzeniu z ofiarą lub cierpieniem, pozwala nadać im sens w wymiarze sakralnym; pokazuje przemianę jakości:

Bo z wszechcierpień blask żywy wystrzela [...]

(inc. *Krzywdza rani jeno krzywdziciela...*, P. ż.)

albo:

Jak na chusty Weroniki bezkresne  
Łzy wszechświata na się wziąć – i przeświecić!

(inc. *Ekstatyczne żab  
i świerszczów chóry...*, P. ż.)

Czasami też światło współtworzy oryginalne figury, w których biblijna sfera *sacrum* i wizja poetki uczestniczą na równych prawach. Stworzona przez Boga Ewa jest:

Jako światła żywego kolumna skrzydlata,  
Ramionami garnąca wszech tęsknotę świata.

(*Hewa*, Ch. of.)

<sup>33</sup> Por. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, t. 3, s. 147-154.

Metaforyka świetlna Ostrowskiej została jednym biegunem mocno wsparta na tradycyjnym sakralnym obrazowaniu symbolicznym. Chodzi tu zwłaszcza o samo połączenie światła z religijnym Absolutem i wykorzystanie go w wierszach o tematyce sakralnej. Ale należy zwrócić uwagę na fakt, że Biblia przez boską światłość rozumie coś więcej niż światło fizyczne.

Już słońca mieć nie będziesz w dzień jako światła,  
ani jasność księżycy nie zaświeci tobie,  
lecz Pan będzie ci wieczną światłością

– powiada prorok Izajasz (Iz. 60, 19). Wieczna światłość według Biblii to jasność przewyższająca światło zachodzącego słońca czy zmieniającego się księżycy, światło świata widzialnego<sup>34</sup>. W poezji Ostrowskiej natomiast światło, jakkolwiek metaforyzowane (jak widzieliśmy wcześniej) w sposób wskazujący na wymiar ponadfizyczny, najczęściej jednak pochodzi od słońca. To zwykłe słońce – element świata natury – jest tak czczone i wychwalane, że można mówić o jego sakralizacji i to sakralizacji bardzo konsekwentnej. Żywe, święte światło okazuje się właśnie światłem słonecznym, towarzysząc mu określenia związane ze „słonecznością”:

Kiedyż ty, ponad walki powszedniej potrzebą,  
Ujrzysz słoneczną światła żywego pożogę?  
(inc. *Bracie mój...*, P. ż.)

Sakralizacja „słoneczności” i słońca rozpoczyna się wyznaniem z pierwszego wiersza w debiutanckim tomiku:

---

<sup>34</sup> Osobną sprawę stanowi tu problematyka solarna i symbolika chrześcijańska (por. J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, studia i eseje pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977, s. 307), pojawiająca się często w poezji innych epok niż młodopolska (jak wrywkowy przykład – Z. Morsztyn, *Emblema 53* [w:] *Muza domowa*, opr. J. Dürr-Durski, Warszawa 1954, s. 48). Światłość Chrystusa bywa wprawdzie wówczas porównywana do słońca, tym niemniej nie jest on utożsamiany ze słońcem – elementem przyrodniczego kosmosu, jak dzieje się często w poezji młodopolskiej. Na solarno-chrześcijańskie wątki Ostrowskiej, szczególnie w późniejszym okresie, obok poezji Słowackiego, wpłynęła być może lektura trzynastowiecznego flamandzkiego mistyka (którą poświadcza H. Ostrowska-Grabska) Jeana Ruysbroecka, z zainteresowaniem czytanego przez dekadentów i symbolistów, a przez Maeterlincka uważanego za „absolutnego geniusza”. Ruysbroeck pisał m.in.:

„Le Christ, clair soleil, s'éleva dans le ciel de la sublime Trinité et dans l'aube de sa glorieuse Mère la vierge Marie, qui était et est encore l'aube du jour de toutes les grâces en lequel nous nous rejouirons éternellement [...]

Le Christ, soleil amoureux, rayonnait et resplendissait plus clairement et plus ardemment encore, car en lui se trouvait et se trouve la plénitude de tout les dons [...]

Le Christ, glorieux soleil, rayonnait et resplendissait plus haut encore, et plus clairement et plus ardemment [...]. „*L'Ornement des noces spirituelles*” de Ruysbroeck *L'Admirable traduit du flamand et accompagné d'une introduction par Maurice Maeterlinck*, préface de J. Brosse, Bruxelles 1990, s. 216-217.

Jak małe dzieci, co w nocy się boją  
Do swej słonecznej modliłam się Pani [...]   
(*Miłowanie*)

i występuje we wszystkich następnych tomach poezji. Wydaje się nieraz wspierać na liryce Słowackiego, jak w wyżej cytowanym fragmencie, ale nie zawsze posiada te same sensy i odniesienia, co „słoneczność” autora *Króla-Ducha*. Współtworzy natomiast na swój sposób bogaty młodopolski solaryzm, któremu osobne studium poświęcił J. Kwiatkowski<sup>35</sup>. Motywy solarne Ostrowskiej należałyby przy tym – według podziału zaproponowanego przez J. Kwiatkowskiego – do „jasnego solaryzmu młodopolskiego”. Nie łączą się one bowiem w żadnym miejscu z tematyką katastroficzną, nie zwiastują końca świata ani kataklizmu w kosmosie jak u innych poetów, przekazują natomiast treści dokładnie przeciwnie – ład, harmonię i trwałość.

Sakralizacja „słoneczności” i figury słońca odbywa się przy tym za pomocą różnych środków: specyficznej konstrukcji symboliczno-nastrojowych pejzaży, pochwalnych inkantacji, zestawień z tradycyjnymi chrześcijańskimi symbolami (np. hostią), połączeń z Bogiem chrześcijańskim, hinduistycznym lub prastawiańskim bóstwem itp.

Dla kształtowania słonecznego symbolu Absolutu znaczący jest wczesny wiersz *Wizja* (1902) poświęcony pamięci poety – Stanisława Korab-Brzozowskiego. Poetka wylicza w nim wiele roślin „tkanych z blasków” (o których będziemy mieli jeszcze okazję powiedzieć), przeciwstawiając je kwiatowi utkane-  
mu z „promieni słońca”. Tylko taka roślina mogłaby przełamać martwość i inercję panującą na leśnej polanie, mimo licznych kwiatnych światel. „Słoneczność” okazuje się więc wartościowa ze względu na swój aspekt energetyczny i witalny. Biologiczna siła życia zostaje tu zaakceptowana równie mocno, jak moralne wartości przełamania bezwładu, abulii i słabości. „Słoneczność” wiąże się też niewątpliwie z twórczością, wiersz jest przecież poświęcony pamięci poety. Ten ostatni aspekt solaryzmu uwydatnia jeszcze jeden wiersz z tego samego okresu:

Zda się jakieś słoneczne, płomieniste święto  
Twórczym weselem ziemię kwitnącą okala.

(*Ruiny, P.*)

Niewątpliwie na metaforykę słoneczną związaną z witalizmem, kreacjonizmem i energetyzmem miały pewien wpływ poglądy autora *Wiedzy radosnej*. Ale Ostrowska, inaczej niż konsekwentni nietscheaniści, stara się harmonijnie połączyć wątki witalistyczne (uwydatnione w absolutyzacji słońca) i chrześcijańskie:

Nad Marią Krzyż rozpostarł ramiona nieskończone  
Na złotej słońca grzywie.

(*Immaculata, Ch. of.*)

<sup>35</sup> J. Kwiatkowski, jw., s. 231-236.

albo już zupełnie wyraźnie:

Cisnął mię Pan mój w ducha otchłanie,  
W gwiazdzistą wyż,  
Abym ujrzała święte zaranie,  
Umiłowanie i zmartwychwstanie  
Słońce i krzyż.  
(inc. *Z żywiołu wody...*, P. ż.)

Nie stroni od tych wartości, które nietszcheanistom wydawały się słabością niegodną nadczłowieka – od cierpienia i ofiary. Cierpienie egzystencjalne okazuje się rzeczą przynależną kondycji ludzkiej:

Zaworo prawdy, tajemna Izis złota!  
Z iluzi gieźl cierpiący człek cię odmota,  
Nim wejrzysz weń słoneczną twarzą Żywota!  
(inc. *Ślimaczku ducha...*, P. ż.)

Cierpienie także, jak w chrześcijaństwie, może być ofiarą samego Boga. Takie treści sugerują zwłaszcza późne utwory, w których pejzaż staje się sakralną wizją, łącząc słońce – element kosmosu i postać Chrystusa:

Spłonione z jaśni turkusa  
Krwawiące słońce Chrystusa  
Broczy obojgiem ran.  
(inc. *Płomień na niebie...*, P. ż.)

Absolutyzacja słońca, kult Boga o cechach solarnych nie wiążą się więc w poezji Ostrowskiej z antychryścianizmem. Można mówić raczej o solaryzacji chrześcijaństwa<sup>36</sup>, chociaż dokładne prześledzenie praktyki porównawczej i metaforycznej wskazuje często na proces odwrotny. W praktyce tradycyjna symbolika chrześcijańska bywa przywoływana po to, aby słońce stało się *sacrum*:

A słońce z góry jak monstrancja złota  
W zbitych witrażach tęczkami migota.  
(*Ruiny*, P.)

Wiadomo, że to monstrancje od czasów baroku były podobne do słońca. Cóż więc za korzyść z odwrócenia porównania, z zestawienia słońca właściwie z nim samym? Wydaje się, że porównanie to użyte zostało przede wszystkim po to, aby odnieść słońce do przedmiotu sakralnego, „uświęcając” je w ten sposób, a następnie w tym celu, aby wprowadzić w pejzaż element sakralny, co wydaje się istotne dla konstrukcji późniejszych wierszy. Jeszcze wyraźniej pokazuje ten proces metaforyka eucharystyczna:

---

<sup>36</sup> Tamże, s. 298 i nn.

Patrz, serce! Hostia świata,  
Słońce, zaszło za wzgórze.  
(inc. *Patrz, serce...*, Zr.)

Nietrudno zauważyć, że element sakralny powoduje rozbitcie pejzażu, niszczy jego ciągłość<sup>37</sup>. Spełnia podobną rolę, jak wprowadzone w pejzaż elementy abstrakcyjne czy pojęciowe, które stwarzają pejzaż wewnętrzny. Tutaj elementy sakralne budują sakralny, wizyjny, sztuczny pejzaż. Znamienne jest przy tym dla poezji Ostrowskiej rozbudowanie eucharystycznej metaforyki. Poetka nie poprzestaje na prostej metaforze: słońce – hostia świata, lecz konsekwentnie ją rozwija, konstruuje całą metaforyczną sytuację, której początkiem jest sakralizacja słońca, a rezultatem – pejzaż sakralny. Tak więc na przykład w pejzaż zostaje wprowadzony fragment misterium mszalnego:

[...] O, jak świecą sosny!  
Zbroczonymi ramiony  
Wzniosły w zorzy czerwonej  
Hostię słońca nad krzyż leśny, zgarbiony...  
(inc. *Pociąg pędzi...*, P. ż.)

Ofiara mszalna jest w powyższym fragmencie celebrowana przez elementy natury; podobnie dzieje się w następujących wersach:

Złote hostie zachodów u wyraju nieba  
Na błękitnego morza spłoniom obrusie  
Świecą wieczną ofiarę Anielskiego Chleba,  
Któryś Ty był przełamał nad światem –  
Chrystusie –  
(*Eloe i Magdalena*, A. dż.)

Symbolika religijna wkracza w krajobraz i przekształca go, tworząc nową pejzażową konstrukcję. Przy tym pejzaż – rozbity przez wprowadzenie elementu sakralnego – dąży jak gdyby do uzyskania powtórnej naoczności, do integracji na innym poziomie. Zasadą integracji i zasadą uzyskania ciągłości obrazowania staje się ten sam element sakralny, który pierwotnie pejzaż rozbija. W omawianych przypadkach jest nim „hostia świata”, podstawą integralnego obrazu staje się więc misterium eucharystyczne. Nietrudno zauważyć, że natura potraktowana tu została jak lustro, które odbija praktykę liturgiczną, a elementy pejzażu zachowują się jak lustrzane odbicia elementów zwanej skądinąd sakralnej praktyki. Jedną z konsekwencji sakralizacji jest utrata samoistości natury, przemiana pejzażu w wizję sakralną. Wizja ta często zostaje wzbogacona także o inne elementy; misterium eucharystyczne uzupełniają elementy misterium wegetacyjnego, skądinąd także odnoszącego się do symboliki chrześcijańskiej:

<sup>37</sup> O rozbiciach pejzażu w poezji przede wszystkim współczesnej pisze J. Łukasiewicz w swojej książce *Laur i ciało*, Warszawa 1971. Por. też M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski...*, s. 232 i nn.

Hostio słoneczna nad żytem,  
Kiedy serc biją zegary  
Godzinę między rozkwitem  
A złotym ziarnem ofiary!

(inc. *O święty płomieniu  
Znicza...*, P. Ż.)

Ale rozwinięta metaforyka eucharystyczna i pejzaż, który umownie nazwałam sakralnym, prezentuje tylko jeden ze słonecznych wątków w twórczości Ostrowskiej. Wcześniej zostały już tutaj zasygnalizowane witalne i energetyczne elementy słonecznego kultu, których genezę – w perspektywie całej epoki – wiązać można z nietzscheanizmem lub z synkretyzmem religijnym, pozwalającym odwołać się do egzotycznych i prasłowiańskich kultów. Ta druga, niechrześcijańska strona solaryzmu znalazła również swoje odbicie w poezji Ostrowskiej, została przez poetkę rozbudowana nie tylko w stronę ewidentnych – jak widzieliśmy wyżej – połączeń z chrześcijaństwem. Zyskała też rozwinięcie krańcowo odmiennie od tego, które zostało wcześniej zaprezentowane. Sakralizacja słońca nie odebrała tu bowiem naturze samoistności, nie przekształciła jej w wizyjne uniwersum sakralne, jak dzieje się przy wątku eucharystycznym, lecz potwierdziła te wszystkie zjawiska, które tkwią w samej naturze; wyekspozowała jej stronę witalną i biologiczną. Najczęściej witalizmowi i biologizmowi towarzyszy przy tym panerotyzm czy panseksualizm. „Witalistyczna odmiana młodopolskiego seksualizmu – pisze Jerzy Kwiatkowski – różni się zdecydowanie od jego odmiany schopenhauerowskiej. Jest to seksualizm wzorujący się na elementarnych prawach natury, jak gdyby pozapsychiczny”<sup>38</sup>.

Z taką odmianą seksualizmu, tam gdzie łączy się on z kultem solarnym, mamy właśnie do czynienia w poezji Ostrowskiej. Panseksualizm występuje tu w różnych wersjach, często pojawia się ziemia jako erotyczna partnerka słońca:

I, jak Danae, ziemia omdlewa  
Kiedy ją pieści złota ulewa  
Miłosnym dreszczem.

(*Południe*, Z r.)

Gwiazdy wygaśle w błękitnej roztoczy  
Ku ziemi, drżącej z słonecznej pieszczoty,  
Martwe i zimne obracają oczy.

(*Światy*, Op.)

Pisze też poetka o „ognistych zaślubinach” słońca i ziemi. Skądinąd wiemy, że słońce – małżonek ziemi występuje często w ówczesnej liyce i posiada swoje archaiczno-egzotyczne wzory<sup>39</sup>. Ostrowska nie rozwija jednak panerotycznego i małżeńskiego wątku w kierunku słonecznych bohaterów, tytanów, „synów słońca” jak inni młodopolscy poeci, lecz ogranicza się do eksponowania pierwiastka erotycznego, obecnego w samej naturze. Słońce – miłosny partner

<sup>38</sup> Jerzy Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca...*, s. 278-279.

<sup>39</sup> J. Kwiatkowski, *iw.*, s. 287.



jest bowiem na sposób seksualny przyczyną płodności ziemi, sprawcą bujnej wegetacji, jak we fragmentach powyższych. Może być też przedmiotem uczuciowo-erotycznych pragnień bohaterki wiersza – dziwożony:

I oto kiedym wiosną stawała na leśnych polanach  
w wysokiej trawie tonąca,  
i wyciągała ręce na ciepłe powietrze,  
pragnąc przeświète słońce ogarnąć uściskiem ...  
(Źródło, P.)

Może też stać się miłosnym rywalem jak w balladzie *Baśń o trzech siostrach*. W spotęgowaniu temat erotyczno-seksualny powraca w dwóch wierszach przedstawiających ekstatyczny taniec ku czci słonecznego boga. W wierszu *Dziedzilia* bohaterką jest prasłowiańska bogini, według Jana Długosza odpowiednik rzymskiej Wenery, bogini miłości i małżeństwa. Ostrowska podjęła Długoszową genealogię, pisząc o powstaniu Dziedzilii:

Z pian słonecznych na kłosa powodzi  
Krasopani słowiańska się rodzi [...]

Bóstwo prasłowiańskie, podobnie jak Wenus, urodziło się więc z piany, nie morskiej jednak, lecz – jak na słoneczną boginię przystało – słonecznej. Reprezentuje płodną potęgę ziemi, podczas gdy słońce staje się kosmicznym obluźniem, zaś taniec kończy się miłosnym uściskiem pary bogów. Ekstatyczny taniec powtarza się w wierszu *Tancerka z Kambodży* i zostanie omówiony w jednym z następných rozdziałów.

Solarny panerotyzm bywa też wykorzystywany dla ekspresji spotęgowanego uczucia wtedy, gdy bohaterami nie są już bogowie, lecz istoty ludzkie. Tak dzieje się w liryku *Słońce*, gdzie pragnienie erotyczne koncentruje się na jednej osobie. Jest jednak ono „wszechogarniające”, nieskończone, łączy rozkosz ze śmiercią – jego obrazem może być jedynie solarny panerotyzm.

Licznym wątkom związanym z solaryzmem towarzyszy jeszcze jeden istotny motyw. Konsekwentna sakralizacja słońca, upodobanie do opisów wszechogarniającego światła sprawiły, że porą dnia niezwykle często w tej poezji przedstawianą jest południe. Południe zastępuje pojawiające się w licznych wczesnomłodopolskich lirykach zmierzch i noc, w poezji Ostrowskiej motywy zmierzchu i nocy najczęściej występują w *Opalach*.

Południe jest czasem znanym tradycji symbolicznej i religijnej. W Biblii Bóg ukazał się Abrahamowi w „najgorętszej porze dnia”, w tym samym momencie Chrystus objawił się św. Pawłowi. W kultach prasłowiańskich południe to także moment epifanii, dotyczy jednak nawiedzenia przez duchy, których się strzec należy – przez południce, wiły i inne demony, u Greków zaś przez nereidy<sup>40</sup>. Sakralny moment południa stale fascynował poetów – cisza i nierucho-

<sup>40</sup> Por. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, t. 3, s. 214-215.

mość zdawały się obrazem wieczności, wystarczy wspomnieć znany *Cmentarz morski* P. Valéry'ego czy tłumaczone przez Kasprowicza wiersze D.G. Rossetiego<sup>41</sup>.

W poezji Ostrowskiej południe – letnie, jesienne i zimowe, pojawia się wielokrotnie:

Moc południa w słońcu tchnie [...]

(*Ze słońcem*, Op.)

Lipcowego południa polne zamyślenie [...]

(*Ruiny*, P.)

W górze południe smuży pyłami jasnemi [...]

(*Łódź moja*, P.)

Południe idzie upalne przez wrzosowiska [...]

(*Dziewanna*, P.)

Obaczyłam go w skrzące zimowe południe [...]

(*Giewont*, P.)

– oto kilka przykładów z wczesnych tomów.

Moment południa fascynował Ostrowską „niezamąconą ciszą i spokojem” (*Cmentarz*, P.), „zamyśleniem” (*Ruiny*, P.), był chwilą refleksji o śmierci i przemijaniu (cmentarze i krzyże oglądane w świetle południa, np. *Cmentarz*) – często na zasadzie opozycji wobec śmierci. Ale przede wszystkim kojarzył się erotycznie i panerotycznie. Południe – to godzina „złoty szarów i upojeń ziemi” (*Brat Jan*, P.), godzina południc, również z erotyką kojarzonych:

A wśród spiekoty słonecznej złota dziewanna

Stoi przegięta, miłosna – jak południca.

(*Dziewanna*, P.)

Także moment ujawnienia tellurycznych i solarnych mocy (*Ze słońcem*, Op.), które jako „dusza ziemi” w tym właśnie momencie są zdolne objawić się człowiekowi (*Łódź moja*, P.).

Opis południowej pory dnia wyobraźnia poetki zaopatruje w znaczący szczegół. Jest nim skrzący się, złoty pył (należący do częstych motywów w orientalnej poezji miłosnej<sup>42</sup>). Prawie zawsze tam, gdzie pojawia się południe, pojawia się też „złoty pył zawierucha”, „słoneczny kurz”, „złoty opył”, „jasny pył”, „pylna zawierucha”, „złoty pył zawieraja” itp., co w perspektywie interpretacji motywu dodatkowo zwraca uwagę na erotyczną orientację utworów.

---

<sup>41</sup> J. Kasprowicz, *Krzak dzikiej róży*, Lwów 1907, s. 240 i nn. Południe odgrywało także istotną rolę w metafizyce Nietzschego. Pisze o tym N.J. Perella w książce *Midday in Italian Literature*, Princeton – New Jersey 1979, Introduction, s. 22-27.

<sup>42</sup> Por. przypis na s. 419 [w:] J.W. Goethe, *Wybór poezji*, wstęp, wybór i przypisy opracowała Z. Ciechanowska, Wrocław 1968.

Znamienne, że motyw ten w pewnym przekształceniu – jako przesypujący się w klepsydrze piasek (pył, kurz, piasek nie są odległe semantycznie), występuje w erotyku D.G. Rossetiego *Cisza południa*. U Ostrowskiej zaś w sonecie o tematyce

A z niewidzialnych klepsydr opył złoty  
W jasnym błękitcie sypie się i sypie...  
(*Światy, Op.*)

Złoty pył zyskuje tu więc jeszcze inne znaczenie, odnosząc się do czasu. Klepsydra umieszczona na tle błękitnego nieba w momencie południa i wypełniona skrzącym się pyłem nie pokazuje jednak przemijania. Niszczący czas – *edax rerum* – wydaje się bezsilny, pokonuje go moment południa. Podobnie w *Cmentarzu morskim* P. Valéry'ego – czas ulega zatrzymaniu. Nawet wątki erotyczne i panerotyczne, które dominują w południowej porze dnia, wydają się odnosić do sfery wieczności, dążą do wyjścia poza przemijanie.

Jak można zauważyć na podstawie omawianych wierszy, metaforyka świetlna i wiążąca się z nią problematyka solarna występują w poezji Ostrowskiej w różnych postaciach i rozwinięciach. Solaryzm został jak gdyby spolaryzowany w dwóch przeciwnych biegunach. Jeden z nich – to panerotyczne i witalne wątki eksponujące płodność natury i radość istnienia. Drugi tworzą wizyjne pejzaże rozwijające metaforykę eucharystyczną, związane z tematem cierpienia i ofiary. Najciekawsze rozwinięcia metaforyki eucharystycznej występują w *Pierścieniu życia*. Jasność dnia i pełnia światła towarzysząca pejzażom łączy oba bieguny, ale wielowartościowość symbolu słońca sprawia, że światło jest wprawdzie sakralno-metafizycznym Absolutem, lecz sprecyzowanie jego znaczenia staje się niezwykle trudne, być może zresztą jest nawet niepożądane wobec silnie eksponowanej tajemniczości świata. Solarno-świetlny Absolut staje się ponadto figurą niewyraźnych treści, które stara się wcielać sztuka. Nie tylko bowiem ciemność stała się symbolem niepoznawalności, tajemniczości, nieznanego. W poezji Ostrowskiej o wiele trudniejsze do ujęcia w słowa okazuje się światło. To ono właśnie symbolizuje też nieuchwytny materiał sztuki. Treści autotematyczne mogą więc również zostać przekazane za pomocą solarnego obrazu:

Niewcielonymi snami jam bogata,  
A kiedy tworząc z mej skarbnicy czerpię,  
To jak żniwiarka jestem w skwarze lata,  
Co odbłask słońca widzi w swoim sierpnie.

(inc. *Niewcielonymi snami...*, P.)

## POETYCKI AKWEN

Z żywiołu wody, z głębin milczenia,  
Wyrwał mię Pan:  
Przeświałlił oczy łaską przejrzenia,  
Napełnił usta chwałą stworzenia –  
Głos jest mi dan!

(inc. *Z żywiołu wody...*, P. ż.)

Żywioł wodny: ocean, morze, jezioro, staw, strumień, źródło, ruczaj – to motywy częste i znaczące w wierszach i prozie młodopolskiej. Motywy to także wieloznaczne. Jak stwierdził W. Gutowski, mogą być wyrazem konfliktu nostki ze światem, symbolami penetracji nieświadomego, apoteozą sfery wolności, strefą uwięzienia<sup>43</sup>. Mogą też pełnić funkcję nastrojowo-twórczą, rolę wewnętrznego pejzażu, okazać się żywiołem kobiecości i miłości, wodami śmierci lub symbolami życia, odrodzenia i nieskończoności – jak sądzi A. Czabanowska<sup>44</sup>. Mogą też przynosić w literaturze wiele innych subtelných znaczeń, które odkrywa G. Bachelard<sup>45</sup>.

W liryce autorki *Opali* motywy te mają znaczącą funkcję, pokazaną wyraźnie w cytowanym wyżej fragmencie. Są to przede wszystkim motywy opozycyjne wobec wcześniej omówionych – światła i słońca, i niosą na ogół przeciwne im treści. Właściwości żywiołu wodnego predysponują go bowiem do sytuacji przeciwstawnej: amorficzność neguje wertykalne uporządkowanie świata widoczne w eksponowaniu motywów solarnych i zenitu, ciemność głębi zaprzecza świetlistości, żywioł chłodny i często bezwładny, nieruchomy pozostaje w opozycji wobec tendencji witalnych i energetycznych.

Pomimo więc szerokiego zastosowania metaforyki wodnej w odniesieniu do obrazów świetlnych, sam żywioł wodny nie jest traktowany jako sfera pozytywna, chyba że ulega znaczącym przekształceniom metaforycznym, występuje jako źródło czy skryształony strumień lub wypełniony światłem ocean. Większość motywów wskazuje na negatywne wartościowanie wody, choć nie pozbawione cech fascynacji.

Cytowany fragment pokazuje wyraźne znamiona negacji: woda jest środowiskiem, z którego należy się wyrwać, amorficzność i milczenie mogą być „kolebką ducha”, ale jednostka musi zostać z nich wyzwolona, wartością staje się przejście do innej sfery.

Wiadomo, że dla młodopolskich twórców morze poprzez rozległość wertykalną (głębia) i horyzontalną, groźbę nieustannych burz i nawałnic było obra-

---

<sup>43</sup> W. Gutowski, *Cztery obrazy morza. (W kręgu wyobraźni młodopolskiej)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Fil. Pol.” XVII, Toruń 1979.

<sup>44</sup> A. Czabanowska, *Wyobraźnia akwaticzna w poezji Młodej Polski*. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1.

<sup>45</sup> G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris 1963. Także G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 111-178.

zem ludzkiego głębokiego „ja” (dla Maeterlincka na przykład, dla Przybyszewskiego). Podobnie dla Baudelaire’a stawało się wrogim i przyjaznym jednocześnie żywiołem, w którym „ja” może się rozpoznać. Tajemnicę osobowości podkreślało albo nie kontrolowane wzburzenie – jak w wierszach Micińskiego, albo milczenie żywiołu – w głębiach oceanu zdawała się panować niezmacona cisza.

Ostrowska sięga do motywu morza – obrazu tego, co nieświadome – przedstawiając introwersję jako zanurzenie się w głębi wód (tak można interpretować wiersz *Styczniowej nocy 1913* oraz fragment *Chust ofiarnych*), ale są to nieliczne przykłady, biorąc pod uwagę całą twórczość liryczną. O wiele bardziej niż pogrążenie się w wodzie zostaje wyeksponowana dążność przeciwna – chęć wydobywania się z amorficznego żywiołu. Woda bowiem zdaje się ciągle posiadać cechy chaosu – oceanu przed stworzeniem świata, kiedy „Duch Boży unosił się nad wodami”. Zapatrzonemu w morze obserwatorowi przekazuje wrażenie grozy i tajemnicy:

Zasię przed nimi – morza wiekuista głębia  
Pod wysokim szafirem swą otchłań rozpienia,  
I śpiewa pieśń tajemnic, i burz, i milczenia,  
I snopy gwiazd w głębinie odbija i skłębia.

(*Praca*, Ch. of.)

Żywioł wodny fascynuje tu rozległością i głębią, stając się obrazem nieskończoności. Śpiewa oksymoroniczną „pieśń milczenia” – jako synonim tajemnicy. Wydaje się niszczyć swą amorficznością porządek świata – gwiazdy „kłębią się” we wzburzonej wodzie. Jeszcze krok dalej i takie morze mogłoby okazać się katastroficzne, ale w wierszu *Praca*, z którego pochodzi cytowany fragment, jest tylko tajemniczym żywiołem towarzyszącym pracy przy wydobywaniu soli. Zanutujmy też jeszcze jedną znamioną cechę morza pokazaną w dalszych zwrotkach tego samego wiersza – „senny szum głębin”. Żywioł wody – to także sen i znieruchomienie, sen – pokrewny śmierci. „W tworzywie jakim jest woda, wyobraźnia zwrócona ku nieszczęściu i śmierci znajduje obraz materialny wyjątkowej mocy i subtelności” – pisze Gaston Bachelard. „Woda cicha, woda posępna, woda uśpiona, woda niezgłębiona – oto pouczenia, jakich udziela materia wiodąc myśl ku śmierci”<sup>46</sup>.

Żywioł wodny skojarzony ze śmiercią – ukoicielką – to częsty motyw wczesnej młodopolskiej twórczości<sup>47</sup>. Pogrążenie się w wodzie zdaje się być wyzwoleniem od wszelkich egzystencjalnych tęsknot i uwikłań, pozwala dostąpić – tak cenionego przez młodopolskich czcicieli nirwany – uspokojenia i ukojenia. Charakterystyczne, że niektóre sytuacje z wczesnych wierszy Ostrowskiej zdają się tu niemal dosłownie współbrzmieć z wierszami Tetmajera.

<sup>46</sup> G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka...*, s. 163.

<sup>47</sup> Por. J. Nowakowski, *Persefona i Charon* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni...* Też A. Czabawska, *Wyobraźnia akwaticzna...* (*Symbolika wód śmierci*).

Tetmajer:

Nic nie chcę pragnąć! nic żądać!... O morze!  
ruń falą ku mnie, precz unieś mnie stąd  
w bezdroże  
przez najszałeński prąd!

*(De profundis..., Seria IV)*

Ostrowska:

Lubiłabym płynąć przez wiry tych głębi,  
Gdzie woda się burzy, i kipi, i kłębi,  
I białą rozpryska się pianą.  
I chciałabym wtedy opuścić w dół wiosła,  
By fala szalona łódź moją uniosła  
W błyskawic krainę nieznaną.

*(Rojenia, Op.)*

Żywiół morski wyzwala zatem pragnienie poddania się bezkierunkowej peregrynacji, zakończonej zagładą świadomości i woli. Powierzenie się szaleńczym wirom prowadzi do milczenia, ukojenia, do śmierci. Powodem pragnienia jest u Tetmajera bolesna bezsilność wobec cierpienia, w liryku Ostrowskiej zaś – próba realizacji wybujałych pragnień i tęsknot.

W innym wierszu poetki nimfa wodna – Najada w taki oto sposób zwraca się do człowieka:

Dusza cię boli?  
Głębi cię wieków tajemnica,  
Zagadka ludzkiej doli?  
[...]  
My zwierciadlanych wód Najady  
Jesteśmy strażą Tajemnicy  
I gwiazd i gór i chmur  
Zaczarowanych w fali łonie...  
O, zstąp  
W głębinę mej krynicy:  
Uśpią cię szumnych pian kaskady,  
Oplotą nasze ciche dłonie...

*(Nad morzem nocnej mgły, P.)*

Zamieszkujące strumienie Najady są więc strażniczkami tajemnic – żywiół wodny zdaje się mieścić zagadkę istnienia dzięki zamknięciu obrazu świata w lustrzanym odbiciu. Tym niemniej jest to tylko odbicie, marny, znikliwy kształt. Obwieszczana przez boginkę rewelacja – to poznanie złądy, któremu towarzyszy uśpienie wyraźnie kojarzące się ze śmiercią. Najada ma wiele wspólnego z groźną wodnicą pojawiającą się w innych wierszach, a odkrywanie przez nią tajemnicy istnienia przypomina negatywnie wartościowaną przez Ostrowską sytuację Narcyza. Podobnie jak dla starożytnej wykładni, zapatrzenie w wodne odbicie staje się tu poznaniem zmiennego kształtu, nie zaś wiecz-

nej idei<sup>48</sup>. Poznawczo-konsolacyjne dążenia związane z żywiołem wodnym byłyby więc równie kuszące, jak niebezpieczne.

Woda jednak w tradycji symbolicznej posiada jeszcze jedno ważne znaczenie. „W mitologiach, religiach, w poetyckiej wyobraźni materialnej woda symbolizuje przyczynę życia fizycznego i duchowego, jest środowiskiem naturalnej płodności i etycznego oczyszczenia, odrodzenia, regeneracji” – pisze za M. Eliadem W. Gutowski<sup>49</sup>.

W wierszach Ostrowskiej – generalnie rzecz biorąc – taka woda występuje rzadko. Rolę oczyszczającą i odradzającą najczęściej pełnią żywioły ognia bądź ziemi, natomiast woda staje się miejscem jakiegoś ostatecznego spoczynku, wiecznej śmierci. Nie zwraca jednostki ku życiu, lecz mu definitywnie zaprzecza. Jej nekrotyczny aspekt ujawnia się w większości utworów. Ta cecha wyobraźni poetki wydaje się zbieżna z upodobaniami wczesnomłodopolskiej epoki. Inni poeci bowiem również chętnie opisują wodę nieruchomą, kojarzącą się ze śmiercią – „zapadłe jeziora”, „zamarłe stawy” – zwłaszcza Tetmajer. I znowu doskonale współbrzmia tu wczesne wiersze Ostrowskiej i liryki autora manifestów modernistycznego pokolenia:

Tetmajer:

W głębi, w dolinie, pośród skał zacienia,  
gdzie nigdy słońca nie dochodzi blask,  
wśród zwiędłej trawy porzewiałych rżysk  
ciemnych się jezior woda ubezdlenia.

(*Zapadłe jeziora*, Seria IV)

Ostrowska:

Znam staw, gdzie w oczeretach świeci wody szkliwie,  
A na pobrzeżu rosną kępy ostrokrzewi,  
Gdzie chwieją się warkocze posępnych modrzewi  
I w mętną głąb rzucają szerniałe igliwie.

(*Martwy staw*, Op.)

albo nieco inaczej:

W odwiecznym parku opuszczona  
Mała sadzawka wiecznie śpi  
I pleśń powleka ją zielona  
Od długich dni.

(*W starym parku*, Op.)

Charakterystyczne, że sfera martwej wody przeciwstawiona zostaje w wierszach obojga poetów sferze słonecznej: topiele, głębie jezior i stawów są miej-

<sup>48</sup> Por. Plotyn, *O pięknie*, przeł. A. Krokiewicz, „Marchoń” 1934, z. 2, s. 291. Mit Narcyza omawia M. Głowiński w swojej książce *Mity przebrane*, Kraków 1990. Także S. Jaworski w pracy *Narcyz [w:] Mit, człowiek, literatura*, praca zbiorowa, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1992.

<sup>49</sup> W. Gutowski, *Cztery obrazy...*, s. 35.

scem, gdzie słońce nie ma dostępu. U Tetmajera zapadłe jeziora „marzą” o słońcu; w lirykach Ostrowskiej sytuacja jest podobna – zamieszkujące wodę postacie odczuwają niezaspokojoną tęsknotę ku bytowaniu w przestrzeni podniebnej, słonecznej.

Przeciwstawienie obu sfer – słońca i wody – życiodajnej i martwej, znajdujemy między innymi w balladzie *Rusałki*. „Topielną martwość” jeziora, ciekawie opisany podwodny świat<sup>50</sup> zamieszkują fantastyczne postacie – wodnice i władca głębin. Tęsknią one do sfery „górną i słoneczną”, do tego, co należy do dziedziny blasku w planie opisywanego świata, do sfery miłości – w porządku uczuć, do sfery sakralnej w porządku wartości, a co niszczy żywioł wodny – domena śmierci, chłodu i znieruchomienia. Pogrążenie się w wodzie jest równoznaczne ze „zmarwieniem serca”, stłumieniem dążeń, obezwładnieniem. Żywioł wodny uniemożliwia ruch wertykalny i przejście do jakiegokolwiek innej sfery; pragnienia, sny i marzenia o przemianie, o innym świecie nie mają tu mocy urzeczywistnienia:

Lecz sny wsiąkają w jeziorne topiele  
A nad głębinami przewiewa dech grozy [...]

Żywioł wodny, „wyklęte jezioro” kojarzą się wręcz z miejscem wiecznego wygnania – z piekłem. Wpływa na to zwłaszcza sposób przedstawienia demonicznego władcy jeziora, porównywanego do „pysznych wygnanych duchów”, mającego w oczach „chłód i grozę”, bezlitosnego, wzbudzającego trwogę, uwięzionego w swoim królestwie. Lucyferyczną atmosferę pogłębiają specyficzne formuły: „wieczna kłątwa”, „wyklęte życie”, „wyklęta dola”, „upadłe gwiazdy”, „zmarwiała dusza” itp. Podwodny świat, mimo swej zmysłowej atrakcyjności i zamieszkujących go złotowłosych rusałek, jest domeną śmierci, wygnania, izolacji<sup>51</sup>. Znamienne, że właśnie żywioł wodny wybrała poetka jako sferę wyklętego i beznadziejnego, demonicznego istnienia poza życiodajną sferą blasku.

W podobny sposób można też interpretować inny utwór Ostrowskiej, którego głównym motywem przedstawieniowym jest również żywioł wodny. Liryk nosi tytuł *Szum fali*, a jego główną bohaterką jest także wodnica – jako poprzednie wcielenie mówiącego ja. „Grająca, prześwietlona, rozkołysana głęбина” – to sfera podwodna, świat atrakcyjny, pociągający i zniewalający; upodobanie do opisywania tego świata zaczęła być może poetka z poezji francuskiej, akwariów Maeterlincka, Verhaerena, Laforgue’a, de Régniera. Urzekające opisy, inaczej niż u symbolistów francuskich, służą tu jedynie wyeksponowaniu tęsknoty za sferą ziemską i powietrzną, słonecznym światem roślinności i życia. Wodnica, podobnie jak władca głębin z poprzednio omawianego utworu, zostaje uwięziona w obezwładniającej sferze wodnej, odizolowana od sfery blasku. Jest

---

<sup>50</sup> Pejzaż podmerski w twórczości francuskich poetów przełomu wieków omawia J. Pierrot w swojej książce *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris 1977, s. 289 i nn.

<sup>51</sup> O demonicznej sferze wodnej ciężącej ku piekłu wspomina W. Gutowski (*op. cit.*) w związku z wierszem E. Poego, *Miasto w morzu*, przeł. przez A. Langego.



być może obciążona winą „zaleniwienia ducha”, która była dla Słowackiego i dla Ostrowskiej największym grzechem:

Lecz zabrakło mi mocy wielkiego pragnienia,  
by się wyskrzydlić, choćby mgłą z głębin  
i w nieskończoność ulecieć do gwiazd.

Jeśliby próbować odszukać w poezji Ostrowskiej sferę lucyferyczną – dalekie echa utożsamień z władcą ciemności i pogłosy litanii do szatana, popularne w twórczości innych poetów, to mieściłyby się one właśnie w sferze podwodnej, odnosiłyby się do jej mieszkańców – wodników i wodnic. Z wewnętrznym niespełnieniem tych postaci, „niedokonaniem”, jak powiedziałby Miciński, koresponduje obdarzający niemocą i martwością żywioł wodny. W analizowanym wierszu jedyną pociechą staje się twórczość – „pieśń tęsknoty”, która w tym nieprzyjaznym wszelkim działaniom świecie „urasta w kłątwe”.

Większość fantastycznych postaci i stworów zamieszkujących podwodny świat, obok chęci wydostania się z niego, prześladuje jeszcze jedno pragnienie – chciałyby do swej głębin przyciągnąć postacie ze świata ziemskiego, słonecznego. Za „słoneczną kochanką” tęskni władca głębin w balladzie *Rusałki*, za rybakiem – ośmiornica, tytułowa bohaterka jednego z utworów. Ostrowska opiera się tu na wyobraźni ludowej, która – potęgując grozę – każe wodnikom, wodnicom i topielcom przyzywać dalsze ofiary. Jednak tęsknota za sferą blasku, być może kontaktu z transcendencją, nie może nigdy zostać spełniona. Żywe postacie stają się martwe w podwodnej głębi. Tragizm sfery wygnania i wyobcowania, sfery pozbawionej łączności z Absolutem wynika ze struktury opisywanego świata. Podkreślmy raz jeszcze, że do przedstawienia świata wyklętego, być może piekła, dziedziny niespełnienia i izolacji, tragizmu i alienacji wybrała Ostrowska właśnie wodę. Żywioł wodny nie jest w jej wierszach żywiołem wolności, jak w wielu utworach podejmujących temat żeglugi, żywiołem regeneracji, oczyszczenia czy początku życia, lecz okazuje się najczęściej groźnym więzieniem, służy zamknięciu w strefie zimnej, martwej i znieruchomiałej. Podobnie też został pokazany w pisanej prozą baśni *Córka wodnicy*.

Wszystkie postacie, nawet te nie pochodzące z głębin, pokazane na tle żywiołu akwaticznego są w poezji Ostrowskiej tragicznie napiętnowane. Dowodem na to jest chociażby cud-królowna o „grających na falach warkoczach”, która zapatrzona w słońce okazuje się niewidoma, czy królowna z zamku na szklanej górze umieszczonej pośrodku sennego jeziora. Morze lub jezioro ogradza i izoluje:

Bohaterowie giną,  
By posiąść mnie...  
I piękny mają grób  
W morzu, co szumi u mych stóp  
Topielą siłą

– mówi zaklęta królowna.

Nawet w późnym sonecie *Voceratrice* (Z r.) sytuacja żeglarza, będąca zwykle, jak już wspomniałam, synonimem wolności poznawczej i swobody od wszelkich egzystencjalnych uwikłań, okazuje się napiętnowana śmiercią. Poetka w ostatnich wersach formułuje tę myśl zupełnie wyraźnie:

Żeglarzu! czy za tobą śmierć tak goni wszędzie,  
Czy ty sam na te brzegi rzucasz cień cmentarny?

Topos żeglugi uzyskuje tutaj nowe, antytetyczne ujęcie, odrzucony zostaje wzorzec Rimbauda, a na morzu – w bezmiarze i w głębi czai się śmierć.

Nieco inaczej przedstawia się cykl utworów pod wspólnym tytułem *Litania fal*. Żywiół wodny pojawia się tutaj pod postacią oceanu. A więc nie atrakcyjny, podwodny, zaludniony pejzaż, ograniczona powierzchnia sadzawki czy jeziora albo nawet nie falujące morze, lecz przestrzeń najbardziej rozległa z wszelkich możliwych akwenów zostaje wybrana na słuchacza lirycznego monologu – t y liryczne.

Sytuacja opisana w pierwszym utworze dokładnie przypomina *Genesis z Ducha*:

Na złotym piachu, miłkim wieków pracą,  
Nad oceanu wieczystego łonem  
Niech duch mój klęknie.

Dla Słowackiego ocean był źródłem tajemnicy początku i mógłby tę tajemnicę wyjawić. Poeta słyszał w jego szumie „ciągły głos pracującego na formę chaosu”. Woda dla autora *Króla-Ducha* była także, jak dla Talesa, współtwórczynią świata. W jednej z redakcji *II Rapsodu* utożsamiana z Tetydą, Matką Boską i Panią Miesięcznicą jest również nazwana odkupicielką, ponieważ na płonący glob zesła z księżyca, tworząc materię<sup>52</sup>. Podobną, współtwórczą moc zdaje się przypisywać wodzie także i Ostrowska:

Wodo! wodo!  
Która rozpalasz snopy gwiazd nad otchłaniami,  
Mocna jak śmierć ducha wieczysta ochłodo,  
Której litania wieczna u nóg cicho gra mi –  
Módl się za nami...

Sile kreatorskiej wodnego żywiołu towarzyszy jednak ciągle aspekt nekrotyczny („śmierć ducha”). Monotonne uderzanie fal o brzeg kojarzy się z jednostajną litanią modlitwą. Spsychizowana woda wydaje się powtarzać litanie, ale jednocześnie także i do niej kieruje podmiot mówiący swoją modlitwą, nazy-

---

<sup>52</sup> Por. J. Słowacki, *Genesis z Ducha, Modlitwa*, opr. W. Lutosławski, Kraków 1903, s. 4. Znaczenie pierwiastka wodnego w systemie metafizycznym Słowackiego analizuje J.G. Pawlikowski w książce: *Studiów nad Królem Duchem cz. I. Mistyka Słowackiego*, Lwów 1909, s. 365 i nn. – pracy być może znanej Ostrowskiej.

wając ją Orędownicą i Ukoicielką. Woda staje się na chwilę jak gdyby sakralnym, żeńskim pierwiastkiem świata o cechach, które przypisuje się Matce Chrystusa. Nie traci jednak swoich właściwości jako żywioł naznaczony śmiercią. W niej właśnie znajdują się „śmiertelne wrota” – granica dwóch światów, a ukojenie, które sprowadza, kojarzy się nekrotycznie – woda wzywa do spoczynku, gdy zawiodą „wszystkie sny życia”.

Dopiero w trzecim utworze omawianego cyklu, najciekawszym, traci nekrotyczny aspekt dzięki metaforyzacji. Zostaje nasycona światłem, kolor złoty, krystalizacja, luminescencja nadają jej cechy sakralnego Absolutu. Ocean, jak absolutny pierwiastek we wschodniej alchemii, wydaje się łączyć blask i ciemność, zasadę aktywną i pasywną, amorficzność wody i solidność stałej materii:

Na kształt złotego proga,  
Co wiedzie w Boga,  
Wzdeły się fali szmaragdowe wały,  
A wnętrza moc je kolebie  
W światłości.

Unosi się ku górze, zyskuje kierunek wertykalny jako „wschody wieczności”, a sytuacja „ja” lirycznego nie jest pogrążaniem się w odmęcie, lecz wyniesieniem wzwyż:

Niechaj nie czekam we światła powodzi  
Na złotym szupie fali [...]

– pisze poetka. Światło, złoto („złoty próg”, „złoty szup”) i biel („zalew biały”) sygnalizują transcendentny wymiar świata. Podobnie jak w liryku J. Ruffera, który także traktował morze jako lirycznego partnera, stwierdzając:

Morze! ty wieścisz mi oto jakiś potężny  
wzlot Ducha! [...]<sup>53</sup>

W liryku Ostrowskiej stwierdzenie zastępuje prośba „I lotu swego mi zwól” – czytamy w następnych wersach. Potęgę żywiołu reprezentuje tu nie tyle głębia, co możliwość wznoszenia się. Ocean Ostrowskiej – to prawie morze-ptak z rapsodu Przybyszewskiego<sup>54</sup>. Sytuację oczekiwania w pełni blasku, w pełni światła można natomiast podsumować następującymi wersami Rimbauda, narzucającymi się jako bezpośrednie skojarzenie:

<sup>53</sup> Por. bogaty w znaczenia cykl *Morze*. J. Ruffer, *Wybór poezji*, wybór i oprac. M. Wyka, Kraków 1985. Cytat pochodzi ze s. 64.

<sup>54</sup> Por. S. Przybyszewski, *Nad morzem*, Gdańsk 1978, s. 49.

Odnaleziono w końcu!  
Ale co? – Wieczność! Ona  
Jest morzem, co się łączy  
Ze słońcem<sup>55</sup>.

Zmetaforyzowany ocean staje się symbolem nieskończoności i wieczności. Dla podmiotu w wierszu Ostrowskiej staje się też przedmiotem quasi-mistycznego zjednoczenia.

Zwól niech się duch mój z tobą po wiek wieków spoi,  
Niech cię poślubi w łonie cichej nocy [...]

– czytamy w ostatnich wersach. Przestrzeń wewnętrzna podmiotu zostaje więc rozszerzona do wymiarów, jakie trudno sobie nawet wyobrazić. Przedstawiona w wierszu medytacja-egzaltacja<sup>56</sup> służy uzyskaniu wewnętrznego bezmiar. Utożsamienie z oceanem staje się przekroczeniem śmiertelnego aspektu wody, uzyskaniem sakralnej mocy, otwarciem na transcendencję. Świetlisty ocean to „żywa woda”, symbolizująca nie posiadające żadnych granic *sacrum*. To także woda fascynująca potęgą i narzucająca ten swój aspekt bezwolnej i słabej jednostce. „Zwycięska zbroja”, „hejnał mocy” – sygnalizują przełamanie wewnętrznej słabości. Charakterystyczne jest jednak, że quasi-mistyczne utożsamienie – to nie tylko zatopienie jednostki w Absolutcie, jak w wielu późniejszych utworach, lecz właśnie nieskończone rozszerzenie granic podmiotu, być może narodzenie się nadczłowieka, jak moglibyśmy powiedzieć za Nietzschem, czy lepiej – w kontekście niezmiernego oceanu – za jednym z francuskich poetów – „Homme illimité”<sup>57</sup>.

Zatem ocean w *Litanii fal* to przykład wody ambiwalentnej: martwej i żywej, sprowadzającej śmierć i powołującej do życia w nieograniczonej sakralnej przestrzeni. W tym samym tomie pojawia się wiersz, który także uwydatnia rzadki, ożywczy aspekt wody. Zamiast dążenia ku śmierci akcentuje witalistyczne treści obrazu natury. Poddane animizacji morze „oddycha”, jest „żywym” elementem pejzażu:

---

<sup>55</sup> A. Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. A. Międzyrzecki, Kraków 1980, s. 65. Interesująco posłużył się też motywem morza i słońca Nietzsche: „Car la mer veut être baisée et aspirée par le soleil; elle veut devenir air et hauteur et sentier de lumière, et lumière elle-même!” – cyt. za: G. Bachelard, *L'Air et les songes...*, 173.

<sup>56</sup> Sformułowanie G. Bachelarda z rozdziału *L'Immensité intime* w jego książce: *La poétique de l'espace*, Paris 1967, s. 173. Bachelard cytuje apostrofy do przestrzeni O. Miłozza, być może znane Ostrowskiej, która przecież tłumaczyła jego wiersze. Medytacje-egzaltacje francuskiego poety kończy bowiem stwierdzenie: „Mon amour enveloppait l'univers”. Ostrowska zaś pisze o „wielkim miłowaniu okutym w wołę oceanu”; w obu utworach obok apostrof i wykrzykników powtarza się motyw miłości.

<sup>57</sup> P. Albert-Birot (cyt. za G. Bachelard, *La poétique de l'espace...*, s. 169):  
Et je me crée d'un trait de plume  
Maître du Monde,  
Homme illimité.

Dyszą zielone, wodne wały...  
Serce się z piersi rwie w bezdroża [...]  
(*Oddech morza*, Ch. of.)

Podobnie, raz jeszcze, w następnym tomie. Ziemia

[...] dyszała jak piersią morzem srebrnołuskim.  
(*Hewa*, A. dż.)

Oba te fragmenty to nieliczne przykłady wody ożywiającej i ożywionej. Taką samą funkcję wydają się pełnić wody strumienia, charakterystyczne jest jednak, że najczęściej także i one pojawiają się w kontekście nekrotycznym – szum strumienia w wierszu *Żywy ruczaj* towarzyszy śmiertelnemu snowi „starych królów” (być może zresztą woda jest tu nawet materią przywołującą obraz snu i śmierci), strumień pojawia się obok cmentarza w wierszu *Cmentarz*. Nekrotyczne nacechowanie wody potwierdza raz jeszcze późny i interesujący wiersz *Prom*:

W pochmurną wietrzną noc zjeżdżam ku ciemnej rzece,  
Na tamtym brzegu, w górze, światłami błyska dom.  
»O – O –« w otchłani mroku wiatr nad wodami miece,  
Z szumem zwalczanej fali zbliża się ku nam prom.  
[...]  
Wpływamy w nagły szum i pustkę tajemnicy,  
Myśl nie dosięga brzegów, jak ich nie widzi wzrok.  
Charoni, Krzysztofowie, zarzeczcy przewoźnicy,  
Tykami gonią otchłań i nawołują mrok.  
(W. o.)

„Ciemna rzeka”, otchłań, pustka, prom jako łódź Charona, mrok – to nekrotyczne aspekty opisywanej sytuacji. Ponieważ *Prom* jest jednym z ostatnich utworów poetki, z całą pewnością możemy powiedzieć, że nekrotyczny aspekt wody okazuje się stałą cechą jej wyobraźni, możemy go rozpoznać we wczesnych lirykach i w wierszach ostatnich. Bachelard pisał, że dla niektórych poetów „woda w substancji swej zawiera śmierć, dając początek marzeniu nasycy-nemu powolną, spokojną grozą. (...) Wszystko w jej pobliżu kloni się ku śmierci”<sup>58</sup>. Wydaje się, że Ostrowska należała właśnie do tych poetów.

<sup>58</sup> G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka...*, s. 163-164.

## ELEMENTY FLORYSTYCZNE – KWIAT I DRZEWO

Przyjmuje się zgodnie, że liryka młodopolska odnowiła środki wyrazu w dziedzinie florystyki poetyckiej, sięgając do dwóch źródeł – egzotycznego przez oddalenie geograficzne i egzotycznego przez pospolitość i nieobecność w dotychczasowej poezji<sup>59</sup>. Obok tuberozy, mimozy, lotosu, orchidei, „roślin krwiożerczych”, „węzowych lian” współtworzących styl wysoki i udziwniony, pojawiły się liczne pierwiosnki, bratki, ruta, mięta i wiele innych pospolitych kwiatów, roślin, polnych ziół. K. Wyka specyficzne wykorzystanie motywów roślinnych we wczesnej fazie młodopolskiej literatury wytłumaczył dążeniem do zmysłowego dreszczu i sensualizmu, poetyką oksymoronu i kontrastu<sup>60</sup>. Inne nieco treści niosą motywy roślinne w późniejszej fazie epoki – najogólniej mówiąc sugerują wówczas treści odrodzeńcze<sup>61</sup>.

Upodobaniu literatury do świata roślinnego towarzyszy także upodobanie sztuk plastycznych; jak wiadomo, odwołanie do świata natury, a zwłaszcza roślinności, jest jednym ze źródeł kształtowania się secesji, która chętnie wykorzystywała motywy florystyczne w sztuce i zdobnictwie<sup>62</sup>.

Praktyka poetycka Ostrowskiej niewątpliwie wzbogaca młodopolską florystykę poetycką. Mniej w tej części, która charakteryzuje się motywami egzotycznymi. Nielicznymi przykładami będą tu: heliotrop, tuberozy, storczyki, cyprysy, lotos, pomarańcze, palmy – i na tym można by listę roślin egzotycznych zakończyć.

O wiele dłuższa będzie lista roślinności swojskiej. W wierszach poetki pojawiają się znane z pól, ogrodów i doniczek kwiaty: stokrotki, dziewanny, lilie, macierzanki, koniczyny, bratki, kaczeńce, bez, jaśmin, jaskier, niezabudka, narcyz, malwy, słoneczniki, gerania, groszek, maciejka – aby wliczyć tylko najważniejsze. Występuje też pospolita roślinność leśna, polna i ogrodowa: jarzębiny, kaliny, łubin, gryka, mięta, osty, żarnowce, wyka, lawenda, len, proso, pszenica, a nawet sałata.

Pospolite elementy świata roślinnego, przy zastosowaniu odpowiednich porównań i metafor, tworzą wyrazisty i sugestywny obraz świata natury, która bywała dla Ostrowskiej wielkim teatrem i interesującym widowiskiem. Najczęściej podkreślała w niej ruch, działanie się, akcję – psychiczną bądź witalną. Oto przykład opisu pejzażu składającego się ze swojskich roślin:

---

<sup>59</sup> Por. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. I, *Modernizm polski*, Kraków 1977, s. 143-145 oraz *Aneks* s. 298-303. Także: I. Sikora, *Motyw przyrody w dziele literackim*, „Litteraria” XV, Wrocław 1984, s. 25. Szersze opracowanie motywów kwiatowych pojawiających się w młodopolskiej poezji przynosi praca I. Sikory, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987. Por. też J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent...*, s. 277-286.

<sup>60</sup> K. Wyka, *op. cit.*, s. 145.

<sup>61</sup> Por. studium M. Podraży-Kwiatkowskiej, *Pustka – otchłań – pełnia. (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni...*

<sup>62</sup> M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1974, s. 172 i nn.

Jako lite makaty bezcenne,  
Kręgiem kłosie przelewa się senne;

Śnieżne gryki i krase konicze  
Ślą tchów miodnych gorące słodczyce;

Złoty łubin pod kwietnym płomieniem  
Pęka w słońcu dostałem nasieniem,

I jak wejrzeć pył złoty się wlecze  
Skroś błękitnej pogody dalecze – dalecze.

*(Dziedzilia, Ch. of.)*

Niektóre motywy pojawiające się w powyższych wersach zostały już omówione; lite makaty, złoty pył, także kolory: biel, złoto, czerwień, błękit; inne – wystąpią jeszcze w dalszych rozważaniach. Należałoby także zwrócić uwagę na neologizmy: konicze, dalecze, które współdecydują o oryginalności, o tym, że z pospolitych roślin układa się niepospolity i kunsztowny pejzaż poetycki, pokazujący ukryte życie natury.

Harmonię przyrody uwydatniają przy bacznej obserwacji same jej elementy. Egzotyczny heliotrop stale zwracający się ku słońcu zastępują w liryce Ostrowskiej pospolite słoneczniki:

Pod wiecznej rytm muzyki  
Złociste słoneczniki  
Swój smukły kręcąc pień,  
Komunię słońca biorą  
I kłonią się z pokorą  
Wciąż głębszą z dnia na dzień.  
Ich promieniste lica –  
Odwieczna tajemnica  
Czerpana z słońca lśnienie [...]

*(inc. Pod wiecznej rytm  
muzyki..., W. o.)*

Swojski świat natury staje się niewyczerpanym zasobem symboli, dowodzi harmonii i porządku kosmosu obwarowanego światopoglądem religijnym. Pospolite rośliny i codziennie obserwowane zjawiska w świecie przyrody nabierają cech niezwykłych, objawiają swą tajemniczość, pomijaną przez pobieżnego obserwatora. Ukazaniu tajemniczości świata służą często odwołania do pospolitych elementów flory.

Cytowany fragment pochodzi z jednego z ostatnich utworów. Najwcześniejsze liryki, jakkolwiek również pokazują spychizowane i zanimizowane rośliny, przekazują inną atmosferę, tę, którą K. Wyka nazwał „sensualnym dreszczem”. Na przykład w liryku *Po kwiatach* jest mowa o śmierci:

A kwiaty zbladłe i smętne ogromnie  
Kładą się łańcem pod chłodną jej nogą,  
Pokotem kładą się, drżąc nieprzytomnie,  
I główek podnieść od ziemi nie mogą  
I tak po kwiatach śmierć zbliża się do mnie...  
(*Po kwiatach*, Op.)

Dreszcz grozy pokazany za pośrednictwem kwiatów towarzyszy śmierci. Upersonifikowana śmierć – najczęściej łagodna, ale wzbudzająca ambiwalentne uczucia kobieta – była zwykle ozdobiona kwiatami. Tak jest w znanym wierszu S. Korab-Brzozowskiego (*O przyjdź!*), tak jest też w innym, wczesnym wierszu poetki:

... Owiana kwieciem zwiędłych róż  
Powoli sphywasz do mnie.  
(*Z tamtego brzegu*, Op.)

Można zatem mówić o pewnej poetyckiej konwencji – obrazowania śmierci przy pośrednictwie kwiatów.

Śmierć może być też ukryta w niewinnych kwiatowych kielichach w zupełnie inny sposób, niż wyżej pokazałam. Kwiatom poświęciła Ostrowska cały cykl utworów w zbiorze *Poezje*, tytułując go *Woń kwiatów*. Kolejne wiersze to: *Pierwiosnki*, *Storczyki*, *Dziewanna*, *Lilie*, *Tuberozy*, *Zmora*, *Rezeda*, *Astry*, *Bratki*, *Nieśmiertelniki*. Cykl przejawia pewną ciągłość – od nastroju młodzieńczej radości ewokowanego przez wiosenny krajobraz z pierwiosnkami (tłumionego jednak duszną w tym przypadku atmosferą południa) po przygnębiającą aurę cmentarza i szeleszczących późną jesienią nieśmiertelników. Przemienności pór roku towarzyszy stałe zagrożenie; z rozkwitającymi pąkami łączy się destrukcja – rozmaicie pokazana. Może ją subtelnie sugerować syk, kojarzący się przecież łatwiej z wężem niż ze świerszczem:

Czasem, gdy w okna bije woń rezedy,  
[...]  
Choć ciszę mącą tylko świerszczów syki [...]  
(*Rezeda*)

I podobnie:

Zerwijmy sztywne, syczące nieśmiertelniki [...]  
(*Nieśmiertelniki*)

W bujności rozkwitłej natury czai się niebezpieczeństwo i śmierć, której obrazem są zwłaszcza uschnięte kwiaty. Przywołaniu węża ewokującego zagrożenie służy też – *pars pro toto* – jad:

Lecz powoli woń kwiatów jadem we mnie się syczy [...]  
(*Zmora*)



Tytułowa „woń kwiatów” budzi więc zdecydowanie negatywne skojarzenia. Kwiaty działają narkotycznie, ich odurzający zapach sprowadza miraż obywatelskiej wyobraźni. Biernemu podmiotowi przekazują jak gdyby obraz druzgociej, ciemnej strony natury – pełnej agresji, ekspansji, bezlitosnej walki. Słabość delikatnych kwiatów jest pozorem, wspólnie z lianami stają się narzędziami powolnej, ale nieuniknionej destrukcji:

We słonecznej spiekocie gaj majaczy palmowy,  
Konający powoli od lian kwiatnych i pnączy [...]  
(*Zmora*)

Destruktywnym treściom towarzyszy tu – wyjątkowo – obraz zwrotnikowej roślinności. Charakterystyczne jest jednak, że w większości utworów cyklu (z wyjątkiem *Storczyków* i *Dziewanny*) wiele skojarzeń związanych z kwiatami, czasem na zasadzie tzw. montażu asocjacyjnego<sup>63</sup>, ukierunkowanych zostało w stronę śmierci, pogrzebu, żałoby:

Umarły szął się czai w tej dławiącej woni [...]  
(*Tuberozy*)

[...] Noc się staje chłodniejsza i sina,  
Niby w przeddzień zaślubin umarła dziewczyna.  
(*Lilie*)

Klomb aster białych w wylocie alei  
Zasypał oddech pochmurnej zawiei  
Sztynnem, umarłem, jesiennym listowiem.  
(*Astry*)

A rozkwitłe za późno – pod szronem jesiennym  
W godzinę śmierci.  
(*Bratki*)

Na tle kominka skroń siwa... spłowiełe karło...  
W nieśmiertelniki ustrojmy przeszłość umarłą!  
(*Nieśmiertelniki*)

Cykl *Woń kwiatów* dedykowany „Moim kobietom” nie przynosi radosnych skojarzeń emocjonalnych. Dominuje w nim ambiwalentna namiętność i zmysłowa żądza, naznaczony został obsesją śmierci i przemijania. W nim właśnie dopatrzeć się można wyodrębnionej przez K. Wykę poetyki sensualnego dreszczu.

Kwiaty towarzyszą więc modernistycznym nastrojom obecnym we wczesnych tomach poezji Ostrowskiej. Interesujący jest jednak taki sposób ich przedstawiania, który zdaje się świadczyć o stałej skłonności wyobraźni – pojawia się w młodzieńczych wierszach i w lirykach późniejszych, towarzyszy różnym tre-

<sup>63</sup> O montażu asocjacyjnym pisze M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 261 i nn.

ściom, łącząc się w końcu ze swoistą poetycką metafizyką. Otóż często opisuje poetka świecące kwiaty, a także świecące rośliny. W wierszu *Wizja* każdy kwiat posiada własny rodzaj blasku:

Były tam chore kwiaty cieplarniane,  
jak żyrandole w balkonowych salach płonące,  
i takie jak błyskawice  
nawalnych chmur,  
i takie jak gwiazdy spadające,  
i takie jak luna na pogodnym błękanie,  
i takie jak gromnice  
zapalone w duszny dzień na cmentarzu,  
i takie jak warkocze złowróbną komety,  
i takie jak źrenice namiętnej kobiety,  
i takie jak lampka na ołtarzu.

Były tam tęczowe tulipany  
i rezedy zielonej poświęty miesiąca,  
i płomieniste liany  
bez końca [...]

Zgodnie jednak z najwyższą wartościowaną „słonecznością”, wszystkie blaski zostają stłumione w oparach mgły, gdyż na polanie zabrakło kwiatu „utkanego z promieni słońca”. Jak już pisałam, wiersz został poświęcony pamięci S. Brzozowskiego – poety, jego to postać symbolizuje prawdopodobnie „słoneczny kwiat”. Szereg skojarzeń układa się więc następująco: kwiat – światło – postać ludzka.

Kwiaty „z blasków tkane” podkreślają często sensualny wymiar świata, eksponują bujność natury i jednocześnie subtelnie podkreślają zmysłowy wymiar człowieka:

I rozkwitłych powoi pęki purpurowe  
Niby kielichy ognia w krucze włosy kładzie [...]  
(*Mniszka*, Op.)

Odnalazłam ustronie w czarodziejskim lesie,  
Całe jak kwiat dziewiczy, dyszący płomieniem [...]  
(*Pospolitość*, Op.)

Tak dzieje się zwykle we wczesnych wierszach. W późniejszych – płomień roślinny nabiera charakteru sakralnego lub eksponuje tajemniczą więź całej natury (jak w wierszu S. Korab-Brzozowskiego *Kwiaty*). Mogą też służyć nawiązaniom do genezyjskich koncepcji Słowackiego, uwydatniać trwałość duchowego życia. W tomie *Z raptularza* czytamy:

Aleją kwiatnych kasztanów,  
Wznoszących Panu świeczniki [...]  
(*Szubiienica*)

Jest zatem zupełnie inaczej niż poprzednio, kwiaty sprzeciwiają się okrucieństwu śmierci – wiersz dotyczy bowiem okresu wojennego. Niezwykłą trwałością odznacza się silnie zmetaforyzowany blask kwietny we fragmencie utworu pochodzącego z *Chust ofiarnych*:

Zaś samotną jesienią tęsknota skrzydlata  
Z mrących ostów przydrożnych gwiazdami wylata [...]  
(*Zadumy*)

Obrazy roślin, a przede wszystkim kwiatów, ulegają zmianie, nie są tak jednoznaczne jak motywy akwaticzne. Dzięki wyeksponowaniu roślinnego płomienia w późniejszych wierszach, przeciwstawiają się treściom nekrotycznym, przestają towarzyszyć śmierci jako jej *decorum*, podkreślają zaś trwałość witalnego lub spirytualnego istnienia.

Płomienie roślinne jako zjawisko poetyckie dostrzegł i opisał na materiale poezji francuskiej G. Bachelard<sup>64</sup>. Poetom, w których twórczości zjawisko to się pojawia, przypisał zasługę przełamywania konwencji myśli i wyobraźni:

„Obrazy-zdania, które odmalowują, wypowiadają płomienie roślinne, są w każdym swoim przejawie atakami na rozum potoczny, odrętwiały w swoich nawykach wzroku i mowy”<sup>65</sup>.

Taką zasługę możemy też przypisać Ostrowskiej. Bachelard wyjaśnia, że rośliny ukrywające płomienie realizują w marzeniu jedność ognia między sferą ziemską i kosmiczną, stwarzają sugestię subtelnej całości.

Liryka Ostrowskiej jasno dowodzi słuszności intuicji badacza. Cytowany wcześniej fragment, w którym zawiera się obraz schnących ostów i wylatującej z nich gwiazdami tęsknoty, wyraźnie łączy sferę ziemską i niebiańską. Metaforycznego zestawienia: kwiat – gwiazda dokona poetka wielokrotnie. W cytowanych podczas badania kolorystyki fragmentach widzieliśmy gwiazdy i narcyzy: spadające gwiazdy i schnące narcyzy, które łączył „blask” spojrzenia, bądź też świecące narcyzy na grobie Słowackiego porównane do „skrzydlatych gwiazd”. Kwiaty bywają też gwiazdami lub odwrotnie:

Patrzałam cicha na gwiazd złote kwiaty,  
Gnące kielichy na mleczne ruczaje [...]  
(*Miłowanie*, O. p.)

Nie! nie napiszę sonetu.  
Ale narwę w ogrodzie astrów białych,  
promienistych, lekkich komet o złotym oku [...]  
(inc. *Nie! nie napiszę sonetu...*, W. o.)

Pierwszy fragment jest być może echem Tetmajerowskich przedstawień nieba:

<sup>64</sup> G. Bachelard, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, „Poezja” 1969, nr 1 i 2.

<sup>65</sup> Tamże, s. 71.

Gwiazdy, wy kwiaty, co się rozwijacie  
na łące niebios o cichym wieczorze [...]

(inc. *Gwiazdy, wy kwiaty...*  
II Seria Poezji)

W drugim fragmencie natomiast możemy dopatrzeć się skojarzenia: *astér* – gr. gwiazda, wykorzystanego przez poetkę dla zobrazowania związku między twórczością a naturą.

Między kwiatem należącym do sfery ziemskiej a światłem gwiazd lub słońca, które przynależą do sfery kosmicznej, istnieją jednak stopnie pośrednie. W dwóch wierszach z tomu *Aniołom dźwięku*, należących do cyklu *Pieśń Miłości*, znajdujemy ciekawy obraz hierarchii bytów, oparty do pewnego stopnia na systemie genezyjskim Słowackiego:

Nieme duszejki kwietne z korzonków ziemnych sideł  
Wonia się modlą niebu o wolną łaskę skrzydeł.

Motyle, obudzone na puchach kwietnych trześni,  
Tęczowych skrzydeł graniem marzą harmonię pieśni.

Ptak, co plameczką leci różanym świtom na tła,  
Skrzydlatej pieśni cudem prosi o łaskę światła.

Maryi jasna dusza, co wszystkie zorze wciela,  
Najwyższą modłą ziemi błaga o Zbawiciela.

Wonia kwiatów zostają wyproszone u Boga skrzydła, kwiat powołuje do życia motyla. Następnie ofiara z tęczowych skrzydeł służy powstaniu ptaka, którego pieśń – ta przemiana jest najbardziej tajemnicza – stwarza duchowe światło kondensujące się w postaci Matki Chrystusa. Sfera istnień roślinnych jest tu najniższa, ale ona także potrzebuje odkupienia. Metafizyczne pomysły Słowackiego włącza poetka w ideę odkupienia całej natury – przekonania nieobcego symbolistom i ich prekursorom. Sądził tak na przykład Baudelaire, rozwiązując problem w dokładnie przeciwny sposób – skażoną naturę zastępując sztuczną, będącą jak gdyby jej prawdziwszą, doskonalszą wersją i rolę soteriologiczną przypisując słowu poety<sup>66</sup>. W lirykach Ostrowskiej sama natura domaga się odkupienia, przejawia tendencje wertykalne i okazuje chęć przemiany w spirytualne uniwersum. Metaforyka łącząca kwiat i światło zostaje więc rozbudowana w system poetycko-metafizyczny, a woń kwiatów, kojarzona z węzowym jadem we wcześniej omówionym cyklu, diametralnie zmienia funkcję, staje się modlitwą roślinnych istnień. W ostatnich wierszach oprze się raz jeszcze poetka na dociekaniach autora *Genesis z Duchą*, który zmysł woni traktował jako pozostałość roślinnego istnienia, umożliwiającą przeblysk anamnezy.

---

<sup>66</sup> Ideę natury w twórczości Baudelaire'a omawia E. Souriau w pracy *L'idée de nature de La Fontaine à Baudelaire* [w:] *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerte à Mikel Dufrenne*, Paris 1975, s. 304-309.

Co to jest woń? co to jest woń?  
To prawspomnienia kwietna toń.

– napisze Ostrowska w *Pierścieniu życia*.

Pokrewieństwo przysługuje więc nie tylko kwiatom, gwiazdom i płomieniom, ale również kwiatom i człowiekowi. Świat jak w sonecie *Correspondances* Baudelaire'a zamyka się w jedność.

Jeszcze wyraźniej pokazuje ten fakt drugi najważniejszy składnik poetyckiej flory – drzewo. W tradycji mitycznej i literackiej jest ono wielowartościowym symbolem<sup>67</sup>. W twórczości młodopolskiej, będąc składnikiem pejzażu, ewokuje najrozmaitsze treści. Nagie drzewo w opustoszałym krajobrazie współtworzy nastroje melancholii i metafizycznej pustki<sup>68</sup>. Obciążone owocami wskazuje na treści witalistyczne i odrodzeńcze. Samotne – staje się figurą wyobcowania, ale także heroizmu. W lesie – łatwiej podkreśla trwałość natury i jej łączność z transcendencją. Wszystkie te sytuacje liryczne pojawiają się w poezji Ostrowskiej, choć z niejednakową częstotliwością i różną wagą przywoływanej problematyki.

Gatunki występujących drzew ujawniają podobne proporcje jak w przypadku kwiatów. Prawie w ogóle nie znajdujemy tu drzew egzotycznych. Wyjątki stanowią palmy (echo korsykańskiej podróży), cyprysy, pomarańcze. Licznie natomiast pojawiają się sosny, topole, kasztany, akacje, wierzby, klony, lipy, brzozy, modrzewie, jodły, a więc swojska roślinność drzewiasta.

Drzewa Ostrowskiej są przede wszystkim idealnie wertykalne. Tę ich cechę – ukierunkowanie ku niebu – stale poetka uwydatnia. Zakorzone w ziemi zdają się sięgać w sfery niedostępne. Łatwo ulegają personifikacji. Samotne drzewa z wczesnych tomów wcielają egoistyczną dumę i poczucie wyobcowania bądź też heroiczną samotność. Towarzyszy im specyficzny krajobraz – piaszczysta pustynia albo pejzaż zasnuty mgłą:

Na złotych piaskach wyrosłaś,  
O sosno!  
Gdzie rdzawe mchy tylko rosna,  
Ty w niebo czoło podniosłaś,  
O sosno!  
(*Sosna*, Op.)

A w górze  
Jedna topola,  
Która w olbrzyma urasta  
Nad senne pola  
Mgły [...]

(*We mgle*, Ch. of.)

<sup>67</sup> Por. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, t. 1, s. 96. Także M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 262 i nn. O drzewach w dziełach secesyjnych artystów pisze M. Wallis, *Secesja...*, s. 179-180.

<sup>68</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – ochłai – pełnia...* Także: *Symbolizm i symbolika...*, s. 195 i nn.

Samotne drzewo w opustoszałym lub wrogim otoczeniu często pojawia się w młodopolskich wierszach, można je znaleźć prawie u wszystkich ważniejszych poetów – w liryce Tetmajera, Staffa, S. Korab-Brzozowskiego. Pewną oryginalnością w tym kontekście odznacza się wiersz Ostrowskiej *We mgle*, z którego fragment zacytowałam. Wertykalność smukłej topoli podkreśla tu schemat wersyfikacyjny – wśród 22 wersów 9 zawiera tylko 1 słowo; pozostałe, z wyjątkiem czwartego – 2 lub 3. Graficzny układ tekstu, wyodrębniający krótkie wyrazy, dodatkowo sugeruje wznoszenie się, potwierdza obraz drzewa jako osi świata. Tym niemniej owe wyodrębnione krótkie słowa to – mgła, płynie, tka, dzwon, bije, wije, mgły, drzy. Samotne drzewo niepewnie zarysowuje się na tle zasnutej mgłą pejzażu.

Inaczej podkreślana jest wertykalność drzewa w późniejszych lirykach. Jak wiadomo, jednym z aspektów symboliki drzewa jest połączenie w nim czterech żywiołów: wody, ognia, ziemi i powietrza. Niektóre drzewa i krzewy Ostrowskiej wytryskują ku górze jak fontanny, stając się obrazem witalnych i dynamicznych sił natury:

I głóg rozkwitnął, i trysnął wzwyż [...]  
(inc. *Krwi krople, które uronił Bóg...*)

– czytamy w *Pierścieniu życia*. I w *Tartaku słonecznym*:

Czarny bór;  
wytrysk kwitnących sił [...]

Roślinna fontanna, podobnie jak prawdziwa, symbolizować może stały obieg pierwiastków w naturze, ale także źródło życia.

Oprócz wody drzewa również ukrywają płomienie. Sosny, których trwała zieleń bywa często symbolem niezniszczalności życia, są pokazane w następujący sposób:

Prą się od ziemi nisko  
W pnia spiralne kolisko,  
Aż wybuchną w gałęzi ognisko.  
Pociąg pędzi... O, jak płoną sosny!  
Daremnie chłodne igły,  
Chcąc ukryć płomień ścięły,  
W puch zielony dokoła zastygły.  
Pociąg pędzi... O, jak świecą sosny!  
(*Pociąg pędzi...*, P. ż.)

Utajony ogień pojawia się w nich jeszcze wyraźniej niż w kwiatach. Ogień, który zamienia się światło, towarzysząc przemianie pejzażu w sakralną wizję. W ostatniej zwrotce sosny podnoszą „hostię słońca”.

Jeszcze wyraźniej cały pejzaż wraz z samotną sosną staje się świetlisty w innym wierszu tego samego tomu:

Sosna w otchłani nieb bezdennej,  
Jak złoty pająk sturamienny,  
Przędzie błękitne moje sny.

Hej igły, które wiatr kolebie,  
Siejące światła złoty chrzest!

(inc. *Głęboki błękit...*, P. ż.)

Sosna, obwiniana w jednym z poprzednich cytowanych wierszy o dumną wyniosłość, pojawiająca się w pustym pejzażu jak „mara cmentarna”, tutaj – sama świecąca – pośredniczy w przekazywaniu blasku. Odwrócenie perspektywy jest tak wyraźne, że trudno przypuścić, by poetka nie zdawała sobie z niego sprawy. Posłużyła się przecież motywem tego samego drzewa – sosny. Samotne drzewo w tym późnym wierszu przynosi jedynie dodatnie skojarzenia emocjonalne, wybujała strzelistość sprzyja marzeniom. „Złoty pająk”, „złoty chrzest”, błękit, światło tworzą pełen blasku koloryt dnia. „Kolebiący” wiatr kształtuje dynamizm obrazu. Takie właśnie drzewo wydaje się wskazywać na niewyczerpywalne życie kosmosu i staje się być może subtelnym ekwiwalentem symbolu nieśmiertelności, które to cechy przypisuje drzewu tradycyjną symboliką. Zwykle bowiem drzewa „oswajają” śmierć, podkreślają, że jest ona jedynie przemianą. Drzewa są tu pokazane w blasku, ze złotymi liśćmi:

Mojej samotni ciche drzewa  
Konają w blasku śmiercią złotą...

(*W samotni*, Ch. of.)

Oprócz wody, płomienia i światła pnie i gałęzie mogą ukrywać jeszcze subtelniejszą materię. Drzewo bowiem może stać się „symbolicznym unaocznieniem istoty, która staje się obiektem kultu”<sup>69</sup>. Nawiązując do treści wierzeń prasłowiańskich (podobnie jak M. Wolska), a także łącząc je z chrześcijaństwem, pisze poetka o „widmach wdrzewionych w pnie płaczących brzóz”, o „drzew aniołach”, o ojcowskich bóstwach opiekuńczych zamieszkujących drzewa. Opisowi drzew w późniejszej poezji towarzyszy zachwyty, podobnie jak w *Wysokich drzewach* Staffa:

Błogosławione bądźcie, drzewa! drzewa! drzewa!  
Błogosławion wasz spokój i cichość i szum!  
Oto mi waszą chwałę duch stęskniony śpiewa  
I ucieka się modlić w wasz ojcowski tum.

(*Drzewa*, Z r.)

<sup>69</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, s. 96.

Las staje się świątynią, szum drzew działa terapeutycznie, ale też pośredniczy w kontakcie z transcendencją, jak np. w poemacie Kasprówicza *Przy szumie drzew*. Właśnie wobec lasu, którego drzewa przypominają kolumny, najbardziej trafna wydaje się formuła Baudelaire'a: „La Nature est un temple” (*Correspondances*), niewątpliwie bliska Ostrowskiej.

Taka natura jest też niezwykle bliska człowiekowi. Wegetacja drzew łączy się bowiem z cyklem ludzkiego życia – bywają one „kolebkami dzieciństwa” i „trumnami starości”. W niektórych wierzeniach azjatyckich uważano drzewo za przodka człowieka, antropomorfizowano je, gdyż podobnie jak człowiek stoi wyprostowane i podobnie jak on rośnie i przemija<sup>70</sup>. Ten antropomorficzny aspekt symboliki drzewa także pojawia się w liryce poetki:

Pni zwały, czy stosy ciał?

– czytamy w *Tartaku słonecznym*.

Pytanie to łączy się z całą skomplikowaną symboliką późnego poematu. Drzewa w nim przedstawione wydają się integrować większość aspektów symboliki drzewa wyraźnych w liryce poetki i tu wymienionych. Na nich też zbudowany został indywidualny i na pewno w dużym stopniu niekonwencjonalny symbol, jakim jest „słoneczny tartak”. Każde drzewo tworzące las (mnogość łączy się tu w jedność symbolu) jest osią świata – każde z nich pozostaje w centrum kosmosu i wiąże różne jego poziomy. Poetka używa także słowa centrum – wzrost drzewa odbywa się „od centru rodzącego ziarna do centru rodzącego słońca”. Wszystkie wymienione tu symbole – ziarno, słońce i drzewo wskazują na życie kosmosu, jego zwartość, proliferację, procesy generacji i regeneracji. Wertykalna linia drzewa staje się linią życia, wiecznego wzrostu, ciągłej wegetacji, nieprzerwanego dążenia. Jednocześnie jego rozwój widzi poetka jako „walkę podniebną i podziemną”, taka konkluzja również się powtarza. Wczesny wiersz o lesie został zatytułowany *Bojowisko*. Pozioma linia, którą kreśli ostrze siekiery – to linia śmierci, ale obie razem wyznaczają krzyż – symbol ofiary, z której – również symbolicznie – tryska światło.

Drgający i zgrzytający tartak przypomina inną maszynę szeroko obudowaną znaczeniami w tradycji mistycznej i symbolicznej, a mianowicie tłocznię.

„W tłoczni – powiada św. Augustyn – ucisk jest owocny. Grono na gałązce nie odczuwa ucisku, wygląda zdrowo, ale nie wypuszcza soku. Dostaje się do tłoczni, jest podeptane, ściśnięte. Zdaje się, że wyrządza się krzywdę gronu, ale ta krzywda nie jest bezowocna. Przeciwnie, gdyby nie krzywda, byłoby bezużyteczne”<sup>71</sup>. Sztuka średniowieczna przedstawiała Chrystusa w tłoczni, jako symbol zbawczego cierpienia. Na belce tłoczni widniał napis: „Torcular est santa crux” – tłocznią jest krzyż święty. W starotestamentowych księgach tłocznia oznaczała karę i gniew Boży, w średniowiecznej tradycji mistycznej odnosiła się do owocnego cierpienia i ofiary.

<sup>70</sup> *Leksykon symboli...*, s. 34.

<sup>71</sup> D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 424.



O tym, że tartak niszczący drzewa nie jest martwą maszyną, świadczy przydane mu określenie: słoneczny. Słońce, jak już wcześniej pisałam, jest figurą Absolutu zarówno w świecie natury, jak i ducha, zawsze symbolizuje pierwiastek życia. „Gorączka tartaku” staje się więc pracą odbywającą się w przestrzeni, która w jakiś sposób należy do *sacrum*.

Sens symbolicznej ofiary lasu wynika z samej struktury świata, konieczności odnowy życia przez śmierć i cierpienie; „wytrysk kwitnących sił” z początkowych wersów *Tartaku* przedstawiający energię wzrostu zmienia się w „wytłuskujący snop zórz słonecznych” – nadprzyrodzony pierwiastek życia:

(O tajemnico dokonań odwiecznych,  
pieczęci złota –  
w zbiegu życia i śmierci wykreśleń koniecznych  
ty nieodmiennie tryskasz snopem zórz słonecznych,  
światłem żywota!)

Nadprzyrodzony wymiar doczesnego zjawiska podkreśla „złota pieczęć”, sygnalizująca życie przekraczające śmiertelną bramę. Ofiara „osi świata” – drzewa jest analogiczna do śmierci Chrystusa; paralełę tartak-tłocznia dodatkowo potwierdza pojawiająca się po wyżej już cytowanych wersach figura krzyża. Jest także analogiczna do każdej ludzkiej ofiary – „poświsty kul”, „charkot dział”, „stosy ciał” przywołują pamięć o zakończonej niedawno wojnie, którą nazwie gdzie indziej poetka „Żywota Winobranie”.

Metafizyczna treść poematu kontrastuje wyraźnie ze sferą społeczną przez którą przywoływana. Świat ludzki pokazany w *Tartaku* jest także naznaczony cierpieniem. Chory robotnik, beznogi chłopczyk, zmarznięta staruszka – oto postacie, które występują w dalszych jego częściach. Pojawia się też tłum bezrobotnych, kontrastujący z kolei z „szaleństwem ulicznego zbytku”. Sens ludzkiego cierpienia oraz cierpienia zwierząt (głodny, parszywy pies) wydają się łączyć z „ofiara lasu”, ale wywołują też bunt wobec społecznej niesprawiedliwości. Ofiara natury i człowieka może bowiem okazać się daremna. Wtedy przedstawiany świat ogarnie totalna pustka, a *Tartak słoneczny* staje się maszyną śmierci:

Lecą opiłki z drzew  
suchym, próżnym strumieniem,  
a może krew,  
może krew z serc płynąca,  
[...]  
piła się wrzyna w miąższ,  
kraje miękko hieroglify słojów pnia.  
Sunie wciąż, wciąż  
morę desek długich, wąskich, niezliczonych,  
jak wieka trumien – na hurt...  
Jak wieka trumien dla wszystkiego,  
dla wszystkiego, cokolwiek bądź żyje na świecie.

Przyjęcie ofiary wymaga otwartego serca, tymczasem codzienność wielkiego miasta porównana została do watomanej celi szaleńca „w której grzęźnie krok, w której grzęźnie głos”. Dlatego ta część poematu, która przedstawia obrazy z życia miasta, kończy się okrzykiem rozpacz: „Chryste!”. Każda ofiara, każda myśl, każdy projekt wydają się tu bezpowrotnie stracone.

Po takim obrazie następuje jednak pauza zaznaczająca jak gdyby zawieszenie uwagi, bezsłowną refleksję, a *Tartak* kończy mimo wszystko sugestywna wizja harmonii świata i natury, maszyny i człowieka:

Szerokie wiatry  
zmiatają puszysty śnieg  
z wierchołków rozkołysanych jodeł.  
Potężny szum nieskończonej słodczy płynie  
przez wielki las  
i nad drgającą gorączką tartaku,  
nad każdą gwiazdą ziskrzonego buntu metali,  
nad każdym wzlotem i opadem człowieczego serca  
wiąże tajemnie świętą budowę muzyczną  
w słońcu –

Szumiący las w blasku słońca, podobnie jak wcześniej przeniknięty światłem ocean, stają się symbolami sakralnej tajemnicy istnienia, nie do końca pojętej przez człowieka.

Interesujące, że ścięty las zafascynował także inną poetkę młodopolską – Marylę Wolską. W wierszu dużo wcześniejszym niż *Tartak* Ostrowskiej Wolska pisała:

Ja wierzę drzewom, że się w męce krwawią  
I winy jakieś mając nadczłowiecze,  
Ścięte, litosnym oczom błogosławią.  
I sędzi swemu w pień zrąbana puszcza  
Niezrozumianych brzemień kar odpuszcza<sup>72</sup>.

Antropomorfizacja drzew jest tu jeszcze wyraźniejsza niż w poemacie Ostrowskiej, śmierć drzew łączy jednak Wolska bardziej z winą niż z ofiarą, jak autorka *Tartaku*.

„Męka drzew” może zostać porównana do ofiary krzyża – subtelnie w wierszu Wolskiej i wyraźnie w poemacie Ostrowskiej. Może też jednak być odwrotnie – to krzyż zamienia się w „czarodziejskie”, kwitnące lub owocujące drzewo. W liryce Ostrowskiej znajdujemy wiele przykładów takiej przemiany:

A może krzyż rozdroża  
Pod twoich łez ulewą  
I znojem trudu  
Wystrzelił w czarodziejskie, zaświatowe drzewo [...]  
(*Chusty ofiarne*, Ch. of.)

---

<sup>72</sup> *Andante* [w:] D-mol (Maryla Wolska), *Święto słońca*, Lwów 1903, s. 71.

W innym wierszu tego samego tomu:

Śniłam niegdyś, że oto wsze krzyże cmentarzy  
Gdy ziemię zbyt przepoi łez i krwi ulewa,  
Zmienia się jednej wiosny w kwietnych trześni drzewa [...]  
(*Cmentarny sad*)

W tomie *Z raptularza*:

O skwitnijcie czarne krzyże cmentarne!  
O skwitnijcie wiśniowymi sadami!  
(inc. *O skwitnijcie...*)

I jeszcze raz w tymże tomie:

A pustynie zbożem skwitną dookoła,  
A las krzyżów w sad owocny się rozpleni [...]  
(inc. *Skąd powracasz...*)

I w *Suplikacjach*:

My, matki, Cię błagamy, usłysz nas, Jezu Panie!  
Tyleśmy też wylały na czarnych krzyżów łanie!  
Niech skwitną czarne krzyże w Żywota Winobranie!  
Chryste Elejson.

Wszystkie cytowane fragmenty dowodzą wyraźnie, że poetkę fascynował symbol kwitnącego krzyża, łączący krzyż i drzewo życia; wpisała go w symbolikę swojej poezji.

Kwitnący krzyż – jak podają encyklopedie – pojawił się w ikonografii z końcem IV wieku, przyjmując rozmaite formy – krzyża z liśćmi, stylizowanymi kwiatami i owocami, z gałęziami, kielichowatymi płatkami itp.<sup>73</sup> Taki krzyż pojawia się w sztuce do dzisiejszego dnia, także w liryce, możemy go znaleźć na przykład w wierszach Miłosza<sup>74</sup>.

Las cmentarnych krzyży kwitnących lub owocujących pojawia się już w *Chustach ofiarnych* (1910) jako jeden z symboli dotyczących metafizycznej funkcji ofiary, unaoczniając sens cierpienia, trudu i poświęcenia. Ofiara, jak u Słowackiego, staje się drogą ewolucji jednostki i świata, co dobitnie pokazują wiersze tego tomu. W okresie wojennym symbol nabiera nieoczekiwanie naocznych i konkretnych treści, gdyż mnożą się „lasy krzyżów”, a z cierpieniem spowodowanym wojną styka się poetka na co dzień. Przypuszczenie, marzenie, wizja zmienia się w imperatyw lub wręcz w prorocstwo. Obok symbolu kwitnącego krzyża mnożą się wykrzykniki i rozkazy, mówiące ja staje się wyrazicielem

<sup>73</sup> Informacje o drzewie życia zaczerpnięto z *Encyklopedii katolickiej*, Lublin 1983, t. 4, s. 253.

<sup>74</sup> Cyt. za: *Trzy zimy. Głosy o wierszach*, Londyn 1987, s. 8.

Jakby minęły lata i zakwitły krzyże,  
Kłębi się przemieniony ogień czworga nieb [...]  
(*Ptaki*)

pragnień zbiorowości; obok treści metafizycznych pojawiają się treści patriotyczne – niepodległość powinna się znaleźć w polu owoców wojennej śmierci. Dalekim nawiązaniem do mesjanizmu towarzyszy prowidencjalizm, a wszystkie te treści przekazuje symbol kwitnącego krzyża. Pokazuje on świat przemieniony, w którym nie ma już cierpienia i niepotrzebne są ofiary. Drzewa i kwiaty wyrastające z krzyża kwitną w innej przestrzeni niż wszystkie tu dotychczas opisane. Nie wyrastają z ziemi, lecz z krzyża, być może należałoby je widzieć odwrotnie, jako kosmiczne drzewo z korzeniami zatopionymi w niebie. Na pewno zaś nie podlegają zniszczeniu, są jeszcze trwalsze niż cyklicznie odradzające się życie natury.



KSZTAŁTOWANIE DYNAMIKI  
ŚWIATA LIRYCZNEGO

W symbolistycznej metodzie sugerowania uczuć, metafizycznych stanów i uniesień za pomocą ekwiwalentów obrazowych, obok wyżej wymienionych elementów, posiadających określone miejsce w przestrzeni, a więc do pewnego stopnia statycznych, równie znaczące wydają się obrazy ruchu. Pojęcie powtarzalnych motywów ruchowych jest tu pokrewne Bachelardowskiej „wyobraźni dynamicznej”, używanej obok formuły „wyobraźnia materialna”. Dotyczy motywów obrazujących zmianę miejsca w przestrzeni, przekształcania się, interakcji między elementami świata lirycznego. Próbując zrekonstruować poetycką wyobraźnię Ostrowskiej nie sposób pominąć te motywy.

Charakterystyczne dla wyobraźni symbolistycznej motywy ruchowe były nieraz dostrzegane przez badaczy. O specyficznych sposobach poruszania się postaci zaludniających pejzaże pisała M. Podraza-Kwiatkowska<sup>1</sup>. Kilka motywów dynamicznych omówił J. Tuczyński<sup>2</sup>. H. Peyre, analizując twórczość Verlaine'a, podkreślał uczucie płynności wszystkich rzeczy<sup>3</sup>. M. Wallis zwracał uwagę na niespokojny rytm linii krzywej w sztuce secesyjnej<sup>4</sup>. Powołuję się tu na zjawisko z dziedziny sztuk plastycznych dlatego, że zdaje się ono posiadać odpowiedniki w twórczości literackiej, dowodzi związku między różnymi rodzajami sztuk i pokazuje, że różnych twórców prześladowały te same obrazy.

Motywy dynamiczne mają w poezji Ostrowskiej duże znaczenie, choć poetka być może nie do końca zdawała sobie sprawę ze specyfiki swojej poezji pod tym względem. Niektóre są używane w sposób świadomie znaczący – na przykład: wyskrzydlenie, inne zastanawiają nieoczekiwaną częstotliwością i konsekwencją

<sup>1</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, rozdz. Postać.

<sup>2</sup> J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1987, s. 161 i nn.

<sup>3</sup> H. Peyre, *Co to jest symbolizm?* Warszawa 1990, s. 127. Motywom ruchu w twórczości francuskiego poety i publicysty Ch. Péguy poświęcił książkę J. Bonenfant, *L'Imagination du mouvement dans l'oeuvre de Péguy*, Montreal 1969.

<sup>4</sup> M. Wallis, *Secesja...*, s. 175.

pojawiania się. Zwłaszcza tom *Aniołom dźwięku* (1913) wydaje się wyróżniać pod względem obrazów ruchu. Konsoliduje motywy wcześniej obecne, uwyrażnia nowe. Niektóre z nich później zanikają, inne przekształcają się w nie do końca statyczne symbole, jak chociażby obecne w tytułach: *Pierścień życia*, *Koło święconej kredy*.

## RUCH PŁYNNY I ODMIANY KOŁYSANIA

Elementem dynamicznym, który szczególnie zwraca na siebie uwagę, jest motyw płynięcia. Zjawisko płynności łączy silnie wyobraźnię poetki z pewnymi upodobaniami epoki przełomu wieków, widocznymi zwłaszcza w sztukach plastycznych. M. Wallis pisząc o sztuce secesyjnej podkreśla właśnie ten sposób ruchu: „Wijące się strumienie lub wznoszące się i opadające fale wodne są ulubionymi motywami malarstwa i grafiki secesyjnej”<sup>5</sup>.

Duża częstotliwość czasownika „płynąć” w poezji Ostrowskiej wskazuje jednoznacznie na wspólne dla różnych sztuk tendencje wyobraźni. Podobną konkluzję można wysnuć śledząc ruch falowania i motyw fali. Płynięcie i falowanie – to zwykle ruchy powolne, łagodne. Obserwator tych zjawisk doznaje więc wrażenia spokoju i ukojenia, zwłaszcza że z płynięciem związane są charakterystyczne zjawiska i przedmioty.

Najbardziej pospolitym elementem poetyckiego świata będzie oczywiście płynąca woda; o specyfice żywiołu wodnego pisałam już wcześniej. Znacznie częściej niż w wodzie właściwość płynięcia zostaje tu przydana innym elementom świata przedstawionego. Odnajdujemy płynącą mgłę (*Wiosna*, Op.), rosę (*Cmentarz*, Op.), światło (*Skrzydła*, P.). Różne elementy pejzażu określane bywają jako płynące. Porusza się w ten sposób na przykład trawa:

Że rozbujana taka i drżąca na jarze  
Zdaje się płynąć w bezmiar i ginąć w bezmiarze.  
(*Cmentarz*, Op.)

Także zboże:

Gdy złoto grzyw  
Pszenicznych niw  
Przeptywa z sykiem fal [...]  
(inc. *Czyś kiedy szedł...*, P. ż.)

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 175.

Płynięcie często dotyczy też wrażeń zmysłowych, co wydaje się oczywiste i nie zwracałoby uwagi, gdyby nie pomnożenie częstotliwości czasownika „płynąć”. Dotyczy na przykład woni:

Płynie upojny, południowy dech  
Piołunów gorzkich, tymianu i ślázów [...]  
(*Ruiny*, P.)

ale przede wszystkim dźwięku, głosu i muzyki:

Rzekłbyś: zmarłego lasu szum –  
Ostatnim echem świętych dum –  
Płynie w gwiazdzistym bezkresie.  
(*Bojowisko*, P.)

Melancholijny wieczorny dzwon  
Po polach płynie...  
(*Zmierzch*, P.)

Wielokrotnie łączy się też ze zjawiskami niematerialnymi i ponadzmysłowymi. Pejzaże, w których ponad ziemią płyną zjawiska mentalne, należą do szczególnie charakterystycznych. Zjawiska mentalne uzyskawszy autonomię stają się wizualnymi składnikami opisywanego świata, pojawiają się obok jego dotykalnych elementów<sup>6</sup>:

Wspomnienia jakieś w górze płyną,  
Jakby girlandę z duchów wił.  
(*„Długi, przerwany pereł sznur“*, P.)

Umarłe sny popłyną  
Jesienną pajęczyną,  
Nad ziemią się rozdzwonią,  
Rozbłyszną w tęczach ros [...]  
(*Lato*, Ch. of.)

A białe łany drzemią  
W miesiąca smętnej jaśni,  
Jak w nieskalanej baśni,  
Co płynie ponad ziemią...  
(*Zima*, Ch. of.)

Płynięcie wydaje się ruchem jednostajnym, posuwistym, ciągłym. Obrazuje łagodnie zbliżanie się i oddalanie przedmiotów. Współdziała w konstruowaniu świata widzianego w zamyśleniu, medytacji, kontemplacji. Konkrety-

<sup>6</sup> O autonomii czynności cerebralnych oraz stanów psychicznych pisała M. Podraza-Kwiatkowska w studium *Młodopolskie konstrukcje sobowótrowe*, w swojej książce *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków – Wrocław 1985.

zuje bierne doznawanie, poddawanie się wrażeniom, ale uwydatnia też ich ciągłość.

Jako ruch nieco bardziej dynamiczny wydaje się przedstawiać pokrewne płynięciu falowanie. Podlegają mu obok wody także inne elementy pejzażu:

Po łąkach traw nagranych przelewa się fala [...]

(*Ruiny*, P.)

Zda się w tej fali śnieżnej,  
Gdzie wszelkiej nędzy kres [...]

(*Zima*, Ch. of.)

Pędzą obłoki w niebie i cienie po ugorze –  
Płynie przestwór falami – jak morze.

(*Siewna*, W. o.)

Zjawiska falowania obrazują często jak gdyby przelewanie się różnych elementów pejzażu, sugerują być może amorficzne zagrożenie. Ale z falą zestawiane bywają też pojęcia abstrakcyjne – najczęściej życie, istnienie. Falowanie metaforycznie streszcza wówczas sposób bytowania:

Niby falą żywota powrotną,  
Co obmywa stygmaty złowieszcze [...]

(*Deszcze*, Ch. of.)

– Wobec onej jednej fali,  
Co olśnieniem cudu żenie  
Z Boga – w Boga.

(*Ocknienie*, Ch. of.)

Lecz niech się z tobą porwie na bezmierną dal  
Pielgrzymstwa fal [...]

(*Litania fal*, Ch. of.)

W odniesieniu do treści metafizyczno-egzystencjalnych falowanie posiada związek z emanacyjną teorią rzeczywistości, z neoplatonizmem. Byt ujmowany jako „zaświatowa krynica” lub źródło wyłania z siebie istnienia, które oddalają się na chwilę i powracają. Obraz uderzających o brzegi fal narzuca się tu jako bezpośrednia metafora, choć emanacyjna teoria rzeczywistości bywa też ujmowana za pomocą metaforyki świetlnej.

Istnienie wyłonione z prajedni określanej jako Bóg i do niej powracające jest treścią teorii Płotyna, Eriugeny, Eckharta, Ruysbroecka. „Pielgrzymstwo fal” ma w wierszach Ostrowskiej dodatkowe określenia jako droga trudna i bolesna, którą łagodzi jedynie świadomość związku z Absolutem. Na początku wydaje się jednostajne, monotonne, jak gdyby pozbawione celu. Później zmienia charakter, wydaje się rozświetlać jak ocean w *Litanii fal*. W wierszach mistycznych *Pierścienia życia* okazuje się pielgrzymowaniem „Z Boga – przez Boga – do Boga”. Już jednak w *Chustach ofiarnych*, gdzie falowanie występuje najczęściej,



„fala żywota” oczyszcza świat z krzywd moralnych. W tym samym tomie zjawisko falowania, obok treści metafizyczno-egzystencjalnych, niesie treści emocjonalno-konsolacyjne. W zjawiskach przyrody odkryty zostaje sens rzeczywistości, być może cała natura także z trudem pielgrzymuje pocieszając człowieka:

Lnów mych ofiarnych lazurowe fale  
Szemrzą mi dziwnie łagodnie i miękko [...]  
(*Ślubowanie*, Ch. of.)

Świadomość związku z prajednią i jednostajny ruch falujący wspierają się nawzajem w konsolacyjno-terapeutycznym działaniu<sup>7</sup>.

Ten sam cel, choć bez światopoglądowych odniesień, posiada często inny rodzaj ruchu, pojawiający się z równie wielką częstotliwością – kołysanie:

Czemuż ta chwila zmierzchu letniego kołysze  
Zmęczoną duszę moją tak cicho i słodko?  
Jakiż to głos daleki, zapomniany słyszysz?  
Gdzie jesteś, tajemnicza, rozśpiewana zwrotko?  
(*Zmierzch*<sup>8</sup>)

Kołysanie działa więc terapeutycznie, ale posiada też jakiś niepokojący czar. Czasami wydaje się zmierzać do zamierania, czasem zaś działa hipnotycznie. Jednostajny ruch potrafi bowiem obezwładnić, staje się zaprzeczeniem ruchliwości życia, uśpienie, które sprowadza, może stać się śmiertelne. Ruch kołysania podkreśla raczej wrażenie statyczności, niż mu zaprzecza. Odniesiony do krajobrazu wydaje się cały świat wprowadzać w uśpienie:

A ciszę nizin mącą brzęczącym szelestem  
Świerszcze, co się w kwiatowych kielichach kołyszą.  
(*Pieśń*, Op.)

Nad nimi zgraie lelków kołyszą się lotne  
I opary pustkowie w gałęziach się plotą [...]  
(*Cmentarz*, Op.)

Kiedy miesiąc kołysany i cichy  
lite pasy światła na fali tka –  
(*Szum fali*, P.)

<sup>7</sup> O innych znaczeniach falującego ruchu i motywu fali pisze J. Tuczyński. Odkrywa w nich – na podstawie twórczości młodopolskiej – obrazowanie deterministyczne. Fala symbolizuje „wahadłowe oscylowanie indywiduum między życiem a śmiercią”, także między bólem a monotonią, sama będąc motywem monotonii (J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska...*, s. 161 i nn.). O ruchu płynnym, ciągłym i kolistym jako elementach wyrażających *continuum* pisze M. Podraza-Kwiatkowska – *Symbolizm i symbolika...*, s. 319.

<sup>8</sup> Cytowana zwrotka (trzecia strofa wiersza *Zmierzch* umieszczonego w t. I *Pism poetyckich* jako utwór z teki pośmiertnej) jest prawie identyczna z przekładem wiersza Verlaine'a *Pianino całowane...*, dokonany przez Ostrowską (*Liryka francuska. Seria I*, Warszawa 1911, s. 77). Liryk *Zmierzch* nie jest więc utworem całkowicie oryginalnym.

Wydaje się też bezpośrednio łączyć z niemocą i śmiercią:

A pieśń niemocy złudną kołysały fale,  
aż mi urosła – w kłatwę.

(*Szum fali*, P.)

W wielką ciszę, w wielką ciszę  
Szklana trumna się kołysze.

[...]

A na oczach mgłą się ścięle  
Oman ziele, oman ziele.

(*Oman ziele*, Ch. of.)

Odmianą kołysania wydaje się w pewnych kontekstach bujanie. Oba te rodzaje dynamizmu z upodobaniem przydawane są pająkowi i początkowo – ptakom:

Właśnie spuścił się z powały  
Krotochwilny pająk mały –  
I na przędzy swej się buja...

(*Pająk*, P.)

A nad mą głową bez końca, bez końca,  
Pająk się buja...

(inc. *Pająk się buja...*, Ch. of.)

A na drążku nad jej głową  
Sennie buja się papuga.

(*Z panopticum*, Op.)

Tam razem z gołębiami pod kościelnym dachem  
Modlitwy dusz zmęczonych sennie się kołyszą [...]

(*Przed Madonną*, Op.)

Kołysanie i bujanie to ruchy jednostajne, usypiające, zamierające, często kojarzone nekrotycznie, jak chociażby w pierwszym wierszu *Pająk*.

Pokrewnym rodzajem ruchu jest chwanie się, a także śnianie się. Chwiejność pokazuje poruszanie się przedmiotów jak gdyby wbrew ich woli, przedmiotów napiętnowanych lub naznaczonych słabością:

I mrące pod brzegami w bezustannym dreszczu,  
Co się w chwiejnym listowiu wiecznym pluskiem żali.

(*Echa*, Op.)

A w bujnych wichrów chwiejąc się locie,  
O cichej fali marzyć pieszczocie [...]

(*Nokturn*, Op.)

Zasię w pieśni ich skwarnej i chwiejkiej  
Kadzą ziela balsamne duszejki [...]

(*Dziedzilia*, Ch. of.)

Cytowane wiersze nie wyczerpują bynajmniej przykładów ruchu chwiejącego, podkreślającego bezwładność przedmiotów wydanych na poruszenia zewnętrzne. Chwianie się nie neguje statyczności, uwydatnia słabość, często konkretyzuje zamieranie. Pokrewne chwianiu się – słanianie przywołuje wyraźniejsze skojarzenia z ekstatycznym rodzajem ruchu:

Słania się łanem szumnym kłosie żyta wiotkie [...]

(*Ruiny*, P.)

Sen skrzydlaty, sen czekanie

W szklanej trumnie skrzydła słania [...]

(*Oman ziele*, Ch. of.)

Krąg ekstazy, co w żarach się słania,

Krąg niezmienny wiecznego kochania –  
kochania.

(*Dziedzilia*, Ch. of.)

W złotym oknie królowna się słania,

Śpiewająca wieczny hymn kochania [...]

(*Szklana góra*, P.)

Chwilę jeszcze pod niebem lotny krąg się słania.

(*Hewa*, A. dż.)

Ruch słaniania się – niepewny i spowolniony – także zmierza do bezruchu, wskazuje na wyczerpanie, jeżeli nie sprawia wrażenia dynamizmu ekstatycznego. Podobną ekstatyczną funkcję posiada często inne określenie ruchu – kolebanie. Ostrowska często zaglądając do *Słownika* Lindego stosowała leksykalne innowacje, nawiązujące też do wyrażen językowo archaicznych. Jednym z nich jest właśnie często używany czasownik kolebać, po raz pierwszy pojawiający się w tomie *Poezje*. Kolebanie dotyczy elementów przyrody, jak w poniższych fragmentach:

Gdy mgłami wiatr kolebie

I pył srebrzysty prószy –

(*Zima*, Ch. of.)

Smrekami wiatr kolebie [...]

(*Nad morzem nocnej mgły...*, P.)

albo też świata zmetaforyzowanego czy wewnętrznych doznań podmiotu:

Wzdęły się fali szmaragdowe wały,

A wnętrza moc je kolebie

W światłości.

(*Litania fal*, Ch. of.)

Tajemnica Twych głębin jak wicher mną kolebie...

(*Eloe i Magdalena*, A. dż.)

A obraz mi się Twój kolebie  
I nieskończoność wgarnia w pierś!

(*Tancerka z Kambodży*, A. dż.)

O, słodkie piękno stare,  
Jak ciężko cię pogrzebać!  
Jak lubi duch kolebać  
Przeżytych form ofiarę!

(inc. *Świat w złotym  
słońca skwarze...*, P. ż.)

Gdy ducha mi Twoja tęsknota,  
Jak wichr księżycowy kolebie.

(inc. *Do ciebie się modłę...*, P. ż.)

Elementem poruszającym staje się tutaj często wiatr<sup>9</sup>. „Kolebiąca” moc może też pochodzić z głębi, z wewnętrznych warstw świata lub psychiki. Tego typu kołysanie nie zmierza do zamarcia, lecz zwykle sygnalizuje początek ruchu, zanegowanie stanu statycznego, jakkolwiek uzyskany w ten sposób dynamizm nie posiada jednoznacznego kierunku, może służyć różnym sensom i działaniom.

#### DYNAMIZM KOLISTY (KRAŻENIE, RUCH WIJĄCY SIĘ, WIR I OPLÓT)

Do następnych ulubionych motywów ruchowych poetki należą obrazy krążenia i ruchu po okręgu. Uwidocznienie kontekstu i udowodnienie powtarzalności motywów wymaga przytoczenia większej liczby przykładów:

W powietrzu krąży świetlny kurz [...]

(*Wiosna*, Op.)

Krązą tam błędnych ogni świecące widziadła [...]

(*Bagno*, Op.)

Że już krążę w złotym pyle,  
Że się wtapiam w woń i słońce [...]

(*Aleja bzów*, Op.)

Paw nawet krążył dokoła fontanny [...]

(*Astry*, P.)

W białych tytoniach krązą szare ćmy [...]

(*Biała godzina*, W. o.)

---

<sup>9</sup> Na temat poruszającej funkcji wiatru pisze M.H. Abrams, *Wiatr – odpowiednik stanów duchowych*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 294.

Różnorodność krążących przedmiotów i powtarzalność ruchu wskazuje na pewną skłonność wyobraźni. Krążenie także wydaje się ruchem monotonnym. Czasem jest powolnym, bezcelowym dynamizmem, który wypełnia się w samym akcie i dąży do zamarcia, czasem jest rodzajem ruchu ekstatycznego. Sama natura wydaje się skłaniać ku kolistości:

A kręgiem szumi morze [...]  
[...]  
    Kręgiem się noc roztacza [...]  
            (*Ośmiornica*, Ch. of.)

Jako lite makaty bezcenne,  
Kręgiem kłosie przelewa się senne [...]  
            (*Dziedzilia*, Ch. of.)

Dzwonnych świerszczy żarliwe chorały  
W hymn szaleństwa się kołem rozgrały [...]  
            (*Dziedzilia*, Ch. of.)

Znamienne, że ruch kolisty często występuje w wierszach, które przedstawiają uzewnętrznienie ekstatycznych mocy natury. Krąg, w który grupują się istnienia, porusza się wtedy wolniej lub szybciej. Niejednokrotnie ruch kolisty doznaje takiego wzmocnienia, że mamy do czynienia z wirami. Wir występuje częściej w późniejszych tomach wierszy; wcześniej, w *Poezjach*, pojawia się tylko wir wodny, który powtarza się w *Ośmiornicy* i *Litanii fal*. Jest to zagrażający jednostce bądź tajemniczy, wewnętrzny ruch głębiny morskiej. Bardziej interesujący wydaje się wir występujący w innym kontekście, jako mniej oczywisty wyraz dynamizmu elementów świata lirycznego:

I – porwaną głębokim szafirem –  
Opłomienia zwichrzonych gwiazd wirami [...]  
            (*Dziedzilia*, Ch. of.)

I zachwał wirami życia rozpaczy huragan [...]  
            (*Hewa*, A. dż.)

I niech mię porwie święty wir!  
I niech się dłużej nie ostoję,  
    Gdy wzywa Pan!  
            (*Tancerka z Kambodży*, A. dż.)

Klucz gwiazdnych snów szafiru,  
Pierścień samotnych cisz:  
Spromienion z ognia wiru  
Runiczny ducha krzyż.  
            (inc. *Miłości moja wierna...*, P. ż.)

Wir zatem jest nie tylko związany z wodą, lecz także – w sposób trudny do wyobrażenia – z ogniem, a w płaszczyźnie doznań podmiotu – z intensyfikacją istnienia. Staje się obrazem siły życia, towarzyszy ekstatycznym treściom witalnym. Eksponuje to wszystko, co w istnieniu jest ruchem. O „wirze wznoszonym przez wielkie tchnienie życia” pisał wszakże Bergson<sup>10</sup>. Jest to także ruch nie do opanowania, silniejszy niż poddane mu przedmioty. Stanowi zmodyfikowany obraz nieskończoności czy doskonałości, jakim w tradycji symbolicznej jest koło<sup>11</sup>.

Wymienione ruchy nie wyczerpują zjawiska kolistego dynamizmu w poezji Ostrowskiej, podałam zresztą nieliczne jego przykłady. Należałoby jeszcze wymienić często pojawiający się w kontekście dynamicznym motyw wieńca, a także girlandy, korony, tęczy. Bardzo często występują one właśnie jako konsekwencja ruchu, który zmierza do wyeksponowania zjawiska kolistości:

Na strzesze wianek jaskótek skrzydlaty [...]  
(*Rusałki*, Op.)

A w krąg rusałki splątane we wieńce  
Jak nenufary w poświęcie miesiąca [...]  
(*Rusałki*, Op.)

A blask plecie słoneczną koronę Madonny [...]  
(*Przed Madonną*, Op.)

I przeświety krąg zgody uwiły  
W kropel wieńcu lejącym, kryształnym [...]  
(*Deszcze*, Ch. of.)

Wzniesione kiście moich rąk,  
Splećcie się w wian! Puśćcie się w krąg!  
(*Tancerka z Kambodży*, A. dż.)

Wieńce jaskótek, a bardziej jeszcze splecione w koło korowody postaci to także motywy znane ze sztuk plastycznych, wystarczy przypomnieć *Koło życia* Vigelanda, *Błędne koło* Malczewskiego, *Taniec* W. Weissa. W literaturze wyróżnia się zwłaszcza zakończenie *Wesela*.

---

<sup>10</sup> Por. fragment *Ewolucji twórczej* [w:] H. Bergson, *Pamięć i życie*, Warszawa 1988, s. 97. O negatywnej symbolice wiru pisze M. Popiel – *Metamorfozy Piekła. O retoryce antycywilizacyjnej w powieści młodopolskiej* [w:] *Stulecie Młodej Polski*, studia pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 355-356.

<sup>11</sup> Symbolice koła poświęcono wiele uwagi. Pisała o nim M. Loeffler-Delachaux w swojej książce: *Le Cercle un symbole*, Geneve (b.r.). Oczywiście G. Bachelard w książce *La poétique de l'espace*, rozdz. *La phénoménologie du rond*, s. 209-214 oraz G. Poulet w książce *Les métamorphoses du cercle*, Paris 1961 – przekład polski wstępu do tej pozycji i kilku rozdziałów [w:] G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, wybór J. Błońskiego i M. Głowińskiego, Warszawa 1977. Por. też J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosa*, Warszawa 1972, rozdz. III – *W języku koła*. J. Tuczyński w młodopolskiej symbolice koła widzi również obrazowanie deterministyczne (*Schopenhauer i Młoda Polska*, s. 165 i nn.).

Predylekcję do ruchu po okręgu i do obrazu koła wyraźną dla całej epoki można wytłumaczyć upodobaniami estetycznymi. Ale być może u jej podstawy leży tendencja do przedstawiania łączności, swoistego związku między różnymi istnieniami i elementami świata. Wiąże się więc ona z tendencjami integracyjnymi, które przedstawiam w następnym rozdziale.

W twórczości Ostrowskiej natomiast „pierścieniowi życia” – obrazowi powrotu do związku ze wszystkimi istnieniami – przeciwstawia się inne koło, „koło święconej kredy” – jako negatywne ograniczenie, przejmująca skarga na zakłamanie rzeczywistości. W *Kole święconej kredy* najbardziej dynamiczny okazuje się ruch pozorny – pochod ludzi-plakatów poruszających się w szybkim tempie nie wiadomo dokąd. Ten swoisty korowód przemieszcza się w pustce, bez związku z głębią rzeczywistości. Jednostki tworzące go zredukowane zostały do przedmiotów-rekwizytów „targowiska próżności”. Przeciwwstawiona zostaje mu „oceanowa fala” kojarzona jak wcześniej – metafizycznie, ale także społecznie, jest to fala cierpienia „żebrząca i plująca”. Naturalistyczne obrazy pogłębiają oskarżycielską i moralizującą wymowę poematu. W jednej z jego wersji, bardziej chyba spójnej niż wybrana do druku wersja podstawowa, koło ścieśnia się do punktu, pod naporem zewnętrznej fali zostaje zniwelowane, być może kryje się tu też groźba społeczna. Jest ono bowiem wyłącznie linią ograniczającą, izolującą od innych, pozbawiającą związku z ekstatycznym ruchem kolistym, eksponującym dynamizm istnienia i wewnętrzną istotę człowieka. Tego typu koło – statyczne, nakreślone bezmyślnie ludzką ręką, staje się antytezą integracyjnej kolistości dostrzeganej w „wielkim tchnieniu życia”.

Innym rodzajem quasi-kolistego dynamizmu, pojawiającym się we wczesnych wierszach poetki, jest ruch wijący. W sztuce secesyjnej wijąca się linia krzywa spełnia najczęściej funkcję dekoracyjną. W poezji ten sam motyw pełni rolę bardziej skomplikowaną, gdyż figura węża przywołana tym rodzajem ruchu, którą poeci przełomu wieków często się posługują, posiada szerokie uzasadnienia mitologiczne. W poezji Ostrowskiej występuje zwłaszcza we wczesnych tomach. W *Pierścieniu życia* nie znajdujemy już ewidentnych fascynacji ruchem wijącym się i motywem węża. W *Poezjach, Chustach ofiarnych*, w tomach *Z raptularza* i *Aniołom dźwięku* spotykamy go wielokrotnie:

Promień słoneczny wijąc się migota [...]

(*Krysta*, P.)

smugami płynie dym kadzielnny,  
otęczą barwnych mgieł się wije  
w krąg świętych czół...

(*Brat Jan*, P.)

Biała piana się kłębi,  
Wije.

(*We mgle*, Ch. of.)

Póki się nicie plotą  
W przędiwo,  
A z serca wije się sen...

(*Fragmentsy*,  
„Bluszcz” 1913, nr 44)

Często ruch różnych przedmiotów i zjawisk bywa porównywany do węzowego sposobu przemieszczania się lub po prostu ruch wijący się zostaje zastąpiony węzem:

A oto z srebrnych wód kaskady  
Co węzem zsuwa się z przełęczy [...]  
(*Nad morzem nocnej mgły...*, P.)

Pałaca rozkosz zdradnie oplątuje skroń  
I wślizga się jak żmija do snów nieukoja...  
(inc. *O księżycowe noce...*, Ch. of.)

Może polami pustymi,  
Kędy prężą się bruzdy na kształt żmij [...]  
(*Chusty ofiarne*, Ch. of.)

[...] Węże mroku dokoła się plotą...  
(*Eloe i Magdalena*, A. dż.)

Odbijają par girlandy zwierciadlane szłda,  
Jakby żmija tęczołuska w nieskończoność szła...  
(*Łazienkowskie Theatrum 1913 r.*, Z r.)

Motyw węża niewątpliwie wprowadza niepokój, wywołuje zagrożenie. Jest elementem dynamizującym i jednocześnie nieuchwytnym. Wąż może wzbudzić wstręt, gdyż trudno jest zaakceptować coś, co się bez przerwy wije i przemieszcza szybkim, niespokojnym ruchem. Negatywne emocjonalne nacechowanie węża wykorzystane zostaje przy eksponowaniu moralnego lub metafizycznego zła (mrok, szatan) bądź dla egzemplifikacji seksualnej winy. Ekspansywna musiała być dynamika wicia się, skoro odkształciła nawet promień słoneczny, jak w jednym z wcześniej cytowanych fragmentów, przyzwyczajeni bowiem jesteśmy, że promień kreśli linię prostą. Bardziej przekonujące wydają się jednak węże mroku i ich niebezpieczny oplot.

Nie zawsze jednak skojarzenia związane z węzem są zdecydowanie negatywne. Czasem fascynację budzi zręczny, szybki skręt węża, którego skóra połyskuje w świetle. Tego typu spostrzeżenie leży być może u podstawy połączenia strumienia i węża czy tęczołuskiej żmii odbitej w zwierciadłach. Nie zapomnijmy bowiem, że zwinięty wąż przypominający koło – *Ouroboros* – jest symbolem nieskończoności, symbolem wieczności żywej – trwającego niezmiennie życia<sup>12</sup>. Wierzenia mitologiczne wykorzystywały również fakt zrzucania skóry

---

<sup>12</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, t. 3, s. 339-340. O symbolice węża w młodopolskiej poezji pisał ostatnio E. Kuźma – *Bestiaria młodopolskie* [w:] *Stulecie Młodej Polski...*, studia pod redakcją M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995.



przez węża, co oznaczało ponowne narodziny dla wieczności. „Żmija tęczołuska idąca w nieskończoność” wydaje się więc głęboko uzasadnionym obrazem, jakkolwiek w cytowanym wierszu poetki jest tylko metaforą tańca. Wartościowanie węzowego ruchu staje się więc ambiwalentne, chociaż, jak już wcześniej pisałam, poetka często wykorzystuje elementy zachowania się węża (np. syk) dla wyeksponowania zagrożenia. „Tęczowy wąż” wprowadza jednak skojarzenia pozytywne, jest jak gdyby wężem po zmianie skóry. Pojawia się też we wcześniejszym wierszu *Żywy ruczaj* (Op.):

Starzy króle śpią w parowie  
Pod miesięcznej nocy mgłą,  
A korony im na głowie  
Jak tęczowe węże lśnią.

Połysek koron, porównany do blasku tęczowych węzów, wprowadza do martwego snu królów pewien rodzaj ożywienia i sugeruje pewien rodzaj tajemniczy wpisanej w sytuację liryczną. Wąż bywa bowiem także symbolem mocy władającej życiem i śmiercią i jego przywołanie w porównaniu wydaje się do tego typu treści nawiązywać.

Metafora węża-strumienia natomiast wystąpi w opisie rajskiego krajobrazu:

Skaliste gór łańcuchy dumały u brzegów,  
Nieskalane w zaślubnym wieńcu białych śniegów  
I ku dolinom kwietnym zsywały po zboczach  
Kaskady wód wiosennych w srebrzystych warkoczach,  
Co splatały się w wstęgi przeświecone słońcem  
I toczyły po polach wielkim rzek zaskrońcem.

(Hewa, A. dż.)

Obrazotwórcze przywołanie zaskrońca nie budzi na pewno w cytowanym wierszu skojarzeń negatywnych. Słońce jest w wierszach Ostrowskiej zawsze wartościowane dodatnio, a „rzek zaskrońca” promieniejący światłem i zestawiony z kaskadą wprowadza dynamiczny ruch ożywiający pejzaż wiosenny.

Ruch wijący się albo ruch węża w zestawieniu ze słońcem, tęczą, prześwieconą blaskiem wodą przywołuje więc skojarzenia pozytywne; zestawiony z mrokiem, doznaniem zmysłowym, pustką, mgłą – wprowadza zagrożenie. Istnieje jeszcze jedna odmiana tego ruchu, mianowicie oplot – okrężny ruch, który zniewala. Dodatkowo powołać się można w tym przypadku także na intuicję Bachelarda, sugestywnie zaznaczającego pokrewieństwo w wyobraźni węża z lianą lub sznurem. Badacz wyobraźni dochodzi do następującej konkluzji:

„Zastanawiając się teraz z kolei nad wyobraźnią dynamiczną pobudzoną przez tradycyjny obraz węża, można by powiedzieć, że wąż to podmiot zwierzęcy czasownika »oplatać« i czasownika »pomykać«. Gady chcą dotykać.

[...] Pociąga je bezpośredni kontakt. Zwijają się, aby wchodzić w kontakt z samym sobą. Oplatają się dookoła czegoś, by dotykać całym ciałem<sup>13</sup>.

W poezji Ostrowskiej nie tylko węże są z opłotem związane. Oplatają zwykle powoje lub liany porównywane nadto do polipa:

Może, jak one upiorne powoje,  
Co się dokoła młodych dębów plotą [...]  
(*Miłowanie*, Op.)

Powój berła im oplata,  
Po koronach bluszcz się pnie...  
(*Żywy ruczaj*, Op.)

Żalu się skręty czołgają polipie,  
Co oplatają w swe śliskie spowicia  
I każą tęsknić do dawnego życia...  
(*Rusałki*, Op.)

Skręty, oploty posiadają więc funkcję obrazotwórczą, związaną z eksponowaniem niemocy, bezsilności, poczucia zagrożenia w planie uczuciowym. Podobną rolę odgrywają takie motywy ruchowe, jak czołganie się, przygięcie ku ziemi (*Śmierć, Melancholia, Po kwiatach*, Op.). Pojawiają się one zwłaszcza w pierwszym tomie poezji, a towarzyszą im w płaszczyźnie emocjonalnej trwoga, lęk, przecucie śmierci. Występują wszędzie tam, gdzie poetka rozwija treści „wstępnej fazy uczuciowości modernistycznej” wedle określenia K. Wyki.

Obok opłotu pojawia się splot eksponujący miłość i erotykę:

Kiedy się cisza z mrokiem zapłota w uścisku [...]  
(*Cmentarz*, Op.)

Patrz, dwoje: widzisz ich dwoje!  
[...]  
Rozkwitli w słońcu jak kwiaty,  
Spletli się niby powoje [...]  
(*Gra chmur*, P.)

Obraz sugerowany czasownikiem splatać sygnalizuje jednak pewien rodzaj zniewolenia. Splot czasem trudno jest rozwikłać; w obrazie ciasno splecionych ciał pobrzmiwają echa Schopenhauerowskiego erotyzmu, traktowanego jako nierozumny popęd i przymus złowrogiej, nieświadomej woli.

Splot lub bardziej negatywna wersja tego typu ruchu – splątanie (np. *Nad morzem nocnej mgły...*, P.) przypomina inne negatywne połączenie: skłębienie. Liczne przykłady tego dynamicznego motywu przytaczam w następnym rozdziale. Skłębienie budzi fascynację jako ruch elementów o trudnych do uchwycenia konturach, jako coś jednocześnie dynamicznego i bezkształtnego. Kieruje ku chaotycznemu obrazowi świata, staje się zaprzeczoną kolistością.

---

<sup>13</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka...*, s. 350.

## LINIA WERTYKALNA

Wszystkie omówione dotychczas motywy ruchu dotyczyły przede wszystkim kierunku horyzontalnego. Zarówno płynność, jak i falowanie, kołysanie (kolebanie), ruch wijący się, poruszanie się po okręgu, różne rodzaje skrętu czy oplotu wyobrażamy sobie najczęściej w płaszczyźnie poziomej lub – wyjątkowo – pionowej, lecz ograniczonej. Jedynie wir wciągający w głąb lub unoszący może różnić się kierunkiem dynamiki, porządkując świat wertykalnie.

Charakterystyczny jest bowiem dla wyobraźni poetki, zaznaczający się we wczesnych wierszach, a najbardziej wyeksponowany w późniejszych tomach, wertykalny kierunek ruchu. Znamionuje on tendencję do poruszania się w nieograniczonej przestrzeni, konkretyzuje przedstawianie głębi lub rozległego obszaru znajdującego się „ponad”. Poruszanie się po linii pionowej posiada swój leksykalny i metaforyczny wyraz. O wiele rzadziej pojawia się jednak zstępowanie jako wyraz autopenetracji treści nieświadomych, licznie obecne w symbolistycznej twórczości innych poetów<sup>14</sup> niż ruch ku górze. Jeden z rzadkich przykładów zstępowania stanowi fragment *Chust ofiarnych*:

Nie było ciebie, duszo, na czyn królewski stać.

Ani na oną moc,  
By w życia gorące południe  
Znijść w własnej doli głąb,  
Jak w mroczną studnię,  
Której otchłanny ziąb  
Straszy dzieci, ciągnące wiadra sznur.

Ostrowska zdawała sobie sprawę, że autopenetracja zaznaczona kierunkiem zstępowania, to co w języku potocznym nazywa się „z głębianiem”, może być równoznaczna z penetracją oznaczaną kierunkiem wstępowania, ruchem wzwyż, wyniesieniem ponad przeciętną ignorancję. Podobnie jak inni twórcy dostrzegła to, co formułował wcześniej Novalis – tajemnicza droga prowadzi do wnętrza i zejście w siebie, jeśli jest głębokie, staje się zarazem wstępowaniem w górę. Tajemnica głębi i wysokości może być tą samą tajemnicą. Poświadczeniem równoważności obu kierunków stanie się kilka późnych wierszy Ostrowskiej, omówionych w ostatnim rozdziale, a także fragment dłuższego utworu (*Stycziowej nocy 1913 r., Z r.*), który powtarza eksploatowany ówczesnie symbol drogiego kamienia i metaforę nurka:

<sup>14</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, rozdz. *Symbol architektoniczny. Zejście w głąb. Martwa natura*. Także L. Forestier, *Symbolist Imagery*, podrozdział: *Architecture of Depth* [w:] *The Symbolist Movement...* O znaczeniach opozycji przestrzennych przede wszystkim góra-dół, ale też zamknięty-otwarty pisze J. Lotman, *Problemy przestrzeni artystycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.

Wejrzyć w siebie! Wejrzyć aż do dna!  
I nie ukryć potem twarzy w dłoń,  
Lecz jak nurek śmiało zstąpić w toń  
Po tę perłę, która na dnie trwa.

Strząsnąć jarzmo własnej ducha niewoli,  
Co z wolna wrasta w kark –  
I poderwać się w lot, co wyzwoli,  
I rozpostrzeć skrzydła u bark!

Zstępowanie w głąb, do wnętrza, jest więc zaznaczone zanurzeniem się w głębinę wodną; otchłań także kojarzy się z tym właśnie żywiołem. Wartością pozytywną staje się lot, ruch kojarzony z kierunkiem wertykalnym; powtarza się tu sytuacja opisana w podrozdziale dotyczącym motywów akwaticznych.

Ruch wertykalny czy dynamiczne wznoszenie się w wierszach Ostrowskiej często są przedstawiane jako wspinanie się po szczeblach drabiny. Wspinanie pojawia się w różnych kontekstach:

Po aniołowych stopniach ze snu Jakubowego  
Życie zwolone grzechu w niebo się pnie skrzydłami [...]  
(*Immaculata*, A. dż.)

Wysnuwa, prządka cudu, sen o wieczności z Ducha.  
I z tego snu тка w niebo drabinę aniołową,  
Po której złotych stopniach ma ku Niej zstąpić – Słowo [...]  
(*Immaculata*, A. dż.)

Z ofiar my własnych stworzym Polskę nową,  
Jako drabinę w niebo Jakubową [...]  
(*Wić*, Z r.)

Drabino dusz, wiodąca w Jasności wierzeje!  
(inc. *O, kurowie Piotrowi!*..., P. ż.)

Wspinanie się po drabinie jest ruchem powolnym, mozolnym, wymaga wiele trudu. Występuje wszędzie tam, gdzie ruch wzwyż dotyczy płaszczyzny etycznej, o czym dodatkowo informują takie pojęcia jak grzech i ofiara. Wiąże się też z uporządkowaniem hierarchii bytów zaznaczonej w *Pierścieniu życia*. Pierwszy wiersz tego tomu kończy się właśnie obrazem Jakubowej drabiny:

Zbudzona dusza ma  
Pomiędzy nieb posową  
A łonem czarnej ziemi  
Tęczami anielskimi  
W drabinę Jakubową  
Tka...

Drabina przyjmuje tu postać delikatnego mostu będącego wyrazem tendencji integracyjnych. Jest ona tego rodzaju przedmiotem, który umożliwi ruch w obu kierunkach, wstępowanie i zstępowanie, jak w śnie Jakuba. Staje się więc wertykalnym obrazem łączności sfer.

Szczeble drabiny kojarzą się z ruchem powolnym, hieratycznym. Gwałtowny ruch wzwyż obrazują natomiast wytryskujące jak fontanna rośliny czy bardziej subtelnie – rośliny płonące. Do wymienionych w poprzednim rozdziale zjawisk poetyckich dołączyć możemy następującą metaforę:

Strzela kolczasty kierz do niebios dachu  
W złotego kwiecica płomienistym dżdżu.  
(*Płonący krzak*, Ch. of.)

W wierszach poetki prawie cała natura przejawia tendencje wertykalne. Pojawiające się więc motywy rośnięcia, wzrastania, jakkolwiek bardzo już zleksykalizowane, eksponują wertykalność osiąganą na sposób przyrody, fitomorficyjną:

Daj sercu żyć! daj duszy rość!  
Tęsknota moja – tęsknota...  
(*Ksieni Tęsknota*, Ch. of.)

Piekło dokoła jako gejzer bije,  
[...]  
Trzeba wzrość nad nie prometejskim szczytem [...]  
(*Wić*, Z r.)

I musimy dorosnąć do naszych własnych snów,  
Bo inaczej nas minie, bo inaczej zapomni o nas  
jutrzejszy dzień.  
(*Koło święconej kredy*)

Wzrastanie, podobnie jak wstępowanie po szczeblach, pokazuje ruch stopniowy, ewolucyjny, poruszanie się krok za krokiem.

Najbardziej dynamicznym motywem ruchowym w kierunku wzwyż będzie oczywiście lot. Tego typu ruch wertykalny jest przez poetkę przedstawiany bardzo często, motywy lotu i skrzydlatości występują tak powszechnie, że można mówić o ich nadużywaniu. Ale świadczą też o niepohamowanej skłonności do podkreślania ruchu wertykalnego, do zbudowania świata, który opiera się na ruchu wzwyż, do prezentowania obrazu bytów dążących ku górze.

Lot jako motyw dynamiczny związany jest z poetycką figurą ptaka. B. Level, autorka książki *Le poète et l'oiseau* wykazuje, że ptak jest w ogóle ulubionym elementem poetyckiej fauny, a poeta rozpoznaje się w istotnych związkach właśnie z ptakiem, co tłumaczy jego niezwykle częstą obecność w utworach lirycznych<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> B. Level, *Le poète et l'oiseau. Vers une ornithomythie poétique*, Paris 1975, s. 19-20. Symbolikę ptaka omawia też pokrótce M. Loeffler-Delachaux, *Le symbolisme des contes de fées*, Paris

W liryce Ostrowskiej „skrzydłatość” łączona jest nie tylko z twórczością, choć „rymów gałązeczki skrzydlate” wskazują i na ten rodzaj związku. W wielu cytowanych tu utworach zaobserwować możemy skrzydłatość – atrybut ptaka. Natrętne eksponowanie lotu służy zwykle spirytualizacji<sup>16</sup>. We wczesnych wierszach poetki pojawiają się zbłąkane lub obłąkane ptaki, symbolizujące niemożność dotarcia do transcendencji (*Miłowanie, Żurawie, Bagno*). Występują też ptaki zamarłe, skamieniałe, jako obrazy statyczności:

I jak gołębie w locie zmartwiałe przestraczem  
Przed obrazem Maryi bezszelestnie wiszą.  
(*Przed Madonną, Op.*)

I stoi pod gorącą kopułą błękitu  
Jak dziwny ptak, na słońcu skamieniały w locie.  
(*Mniszka, Op.*)

Ważniejszy jednak od obrazu samego ptaka wydaje się proces metaforyzacji, który przydaje skrzydeł różnym przedmiotom i zjawiskom. Pod tym względem poezja Ostrowskiej jest niezwykle bogatym zbiorem skrzydłatości. Wymienię tylko nieliczne, bardziej charakterystyczne lub ciekawsze przykłady. Obserwujemy więc przemianę postaci ludzkiej w figurę skrzydlatą:

Zda się w dwa skrzydła urosły mu dłonie [...]  
(*Rusałki, Op.*)

Dłonie we skrzydła ci rosną –  
Już łabędź biały – już w locie –  
(*Gra chmur, P.*)

Lecz zabrakło mi mocy wielkiego pragnienia,  
by się wyskrzydlić, choćby mgłą z głębin [...]  
(*Szum fali, P.*)

Skrzydła przydawane bywają zwłaszcza sercu:

Serce się rwie skrzydłami [...]  
(*Zima, Ch. of.*)

Serce, jak skrzydło, w piersiach gra mi!  
(*Oddech morza, Ch. of.*)

---

1949, s. 141-154. Marzeniom związanym z lotem i skrzydłami poświęca wiele uwagi G. Bachelard w książce *L'Air et les songes...*, s. 27 i nn. O symbolizmie wznoszenia się w różnych religiach pisze M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris 1957, s. 132 i nn. Na gruncie polskim motywem lotu w związku z twórczością liryczną poświęcił obszerną pracę J. Poradecki, *Aż tu moje skrzydło sięga. Studium o dziejach lotu poety w poezji polskiej*. „Acta Universitatis Lodziensis” 1988. Autor analizuje też kilka liryków Ostrowskiej (s. 181-184). Por. też: E. Kuźma, *Bestiaria młodopolskie [w:] Stulecie Młodej Polski...*, s. 170 i nn.

<sup>16</sup> O spirytualizacji w związku z ptakiem pisze J.E. Circlot, *A Dictionary of Symbols*, New York 1962, s. 25-26.

By bijące pól serce odwieczne,  
By ich pieśnia i skrzydło słoneczne –  
słoneczne.  
(*Dziedzilia*, Ch. of.)

Piersi, skrzydlatej serca uskrzydłym biciem!  
(*Eloe i Magdalena*, A. dż.)

Ostatni fragment z zastosowaniem pleonazmu dobitnie świadczy o szczególnym upodobaniu do metafory, której częścią staje się „skrzydlaty” element.

Skrzydlatość przydana zostaje także pojęciom abstrakcyjnym. Stąd „skrzydłata pieśń” (*W cieniu*, Ch. of.), „uskrzydłona Wolność” (*Wiosna 1915 r.*, Z r.), „skrzydłata pociecha” (inc. *Mroczna otchłań...*, P. ż.) itp. Także inne elementy budujące świat liryczny zaopatrzone bywają w skrzydła, np. otchłań (inc. *O, jakże jasne...*, P. ż.), obłoki (inc. *Ktoś cicho płacze...*, P. ż.), wielokrotnie – rośliny.

Wydaje się, że inwazja skrzydlatości spowodowana została nie tylko przyswojeniem poetyckiego stereotypu, bezkrytycznym jego powtarzaniem lub przeksztalceniem – często oryginalnym. Motyw skrzydlatości pełni bowiem przede wszystkim rolę dynamizującą. Wiadomo, że wczesna faza Młodej Polski zafascynowana była wszelkiego rodzaju stanami statycznymi. Ostrowska, której poezja należy do drugiej fazy, w niektórych wierszach ulegała tej fascynacji, o czym świadczą wymienione poprzednio motywy dynamiczne, ale też ostro jej zaprzeczyła. Jako jeden ze sposobów przełamania stanu statycznego narzucił się lot, chyba najbardziej bezpośrednie przeciwieństwo stagnacji. Antagonizm nieruchomości (przywołującej apatię, znużenie, zniechęcenie itp.) i lotu (symbolizującego najczęściej jakiś rodzaj dążenia) wywołał być może tak liczne występowanie obrazów lotu, ptaka i skrzydlatości. Lot stawał się jednym ze sposobów przełamania inercji, wprowadzał ożywienie. Charakterystyczna wydaje się tu metafora serca-skrzydła, sugerująca emocjonalne poruszenie, dynamizującą wartość uczucia.

W późniejszych wierszach skrzydlatość symbolizuje często spirytualną naturę całego świata. Zauważony szczególnie zimowego krajobrazu staje się punktem wyjścia do zaopatrzenia w skrzydła całej rzeczywistości w jednym z wierszy *Z raptularza*:

Każdy przyklekły przydrożny krzak  
Ma srebrne skrzydła, jak wielki ptak.  
Hej, lećmyż społem w kryształne światy!  
Duch jest skrzydlaty, świat jest skrzydlaty!  
(*Sanie*, Z r.)

Nagromadzenie „skrzydlatości” i lotu w jednej zwrotce jest zadziwiające, choć nie musi być odbierane jako szczególnie udana figura poetycka. Podobnie jak powtarzanie koloru wprowadza monotonię i utwory, które taki zabieg zawierają, nie należą chyba do najlepszych wierszy poetki.

Nie zawsze jest natomiast oczywisty kierunek lotu skrzydlatych figur. Czasem poruszają się one po prostu w nieograniczonej przestrzeni – znamienne będzie tu „skrzydło, lot niosące w bezbrzeża” (inc. *Sprawiedliwość to nie miecz...*, P. ż.). Obok kierunku wertykalnego, najczęstszego, lot zaznacza możliwość poruszania się we wszystkich kierunkach, towarzysząc upodobaniu do przedstawiania nieograniczonych przestrzeni.

Liczne obrazy lotu wyrażają więc kilka tendencji przedstawieniowych, występujących razem lub pojedynczo: po pierwsze – negowanie przestrzennych granic opisywanego świata, po drugie – wertykalne uporządkowanie bytów, i po trzecie – zdynamizowanie lirycznej rzeczywistości, widoczne szczególnie w późniejszych wierszach.

Niektóre z opisanych w tym rozdziale motywów ruchowych stosowała poetka świadomie, inne wydają się konkretyzować ukryte obsesje lub powtarzać obrazowe stereotypy epoki. O tym, że zwłaszcza te stosowane w sposób świadomy miały doprowadzić do konstrukcji swoistej wizji świata, świadczy ich nagromadzenie w jednym z wierszy tomu *Aniołom dźwięku*. Za pomocą tych właśnie powtarzalnych motywów konstruowała poetka krajobraz rajski. Tak przedstawionemu pejzażowi nie można odmówić oryginalności:

Pragnienia z bezmiar rosły wichrami złotemi!  
Wyskrzydlały się głębin najdalszych tęsknicie:  
Kolebały morzami srebrnych ryb ławice,  
Ptactwa rzesze tęczowe w skłębionym obłoku  
Zawodziły upojną pieśń pierwszego toku,  
I całą ziemię porwał wir, i każde zwierzę  
Najgłębiej skryte nawet w ziemnych nizin leże,  
Czuło nową moc twórczą, co światem kolebie,  
Że hymn życia z trzew ziemi bił a nikł aż w niebie.

(Hewa)

Rośnięcie w bezmiar, wyskrzydlenie, kolebanie (dwukrotnie), skłębienie, wir, wertykalne ukierunkowanie „hymnu życia” obrazujące łączność sfery ziemskiej (a właściwie podziemnej) i niebiańskiej – to motywy dynamiczne, które wprawiają w ruch rajską przyrodę tuż po stworzeniu świata. Archaizmy leksykalne lub neologizmy archaizujące – kolebać, ptactwo, tęsknica, leże podkreślają perspektywę czasową i nadają krajobrazowi piętno dostojności.

Cykl *Pieśń Miłości*, z którego pochodzi cytowany fragment, pokazuje, że w okresie pisania tomu *Aniołom dźwięku* próbowała poetka dopracować się swoistych zasad obrazowania. W sposób kunsztowny pokazała inny pejzaż niż statyczny zwykle modernistyczny krajobraz, wplatając weń formuły świadczące o zaakceptowaniu witalistycznej wizji świata: wir życia, moc twórcza. Pejzaż rajski jest ciekawym przykładem takiego opisu natury, który z jednej strony wspierają inspiracje światopoglądowe, z drugiej – dążenia do kunsztownej i oryginalnej formy literackiej. Niektóre jego elementy przenikną do późniejszych utworów, aż po wiersze ostatnie.



## DYNAMICZNA FIGURA KRZYŻA

Analizując elementy poetyckiej flory, zwróciłam uwagę na figurę kwitnącego krzyża, która stawała się symbolem treści odrodzeniowych, wskazując trwałość życia odnowionego przez cierpienie. W liryce Ostrowskiej pojawia się jeszcze inna figura związana z motywami ruchu, która także staje się symbolicznym wyrazem specyficznego oglądu świata. Występuje jako wizyjny motyw w kilku znaczących utworach. Ponieważ treści sugerowane przez symbol nie są tak oczywiste jak w przypadku kwitnącego krzyża, dla ich uwidocznienia należy zacytować dłuższe fragmenty wierszy:

Nad Golgotą tej ziemi, w szafirów pustyni  
Archaniołowie światła bój toczą ze mrokiem.  
Szaniec śmiercią ziejący z niebiosów się czyni,  
Wszechświat ginie pod walki skłębionym obłokiem.  
Nagły blask rozdarł niebo i w otchłań się zniża.  
Słowo Ciałem! Dwie Moce stopił

– piorun Krzyża –  
– piorun Krzyża –

(*Eloe i Magdalena*, A. dż.)

O, ten błysk, który głębie tajemnic odsłania!  
O, ta pieśń, powstająca z dwóch mogiłnych ciszy!  
Obudzony z dwóch mroków, wspólny blask zarania,  
A z ciosu starcia piorun, rozbłyśnięty w krzyż!

(*Napoleon i Aleksander*)

Pierwsza linia – to stugłosy, śpiewający,  
roztęskniony boru wzlot.

Druga linia – to śmiertelny grot  
ciosu, złomu:

linia poziomu,  
którą wykreśla zgon.

[...]

Droga się rozwiązuje z wymiarów w bezmiary:

pion strzelający wzwyż

i poziom, rozpostarty nad światem,

kreślą swym nieodmiennym, koniecznym stygmatem

symbol ofiary

– Krzyż!

(*Tartak słoneczny*)

Dwa kierunki, wertykalny i horyzontalny, kreślą figurę krzyża. Jak w początkach chrześcijaństwa dopatrywano się znaku krzyża w różnych zjawiskach rzeczywistości, tak i poetka wydaje się go dostrzegać w relacji kosmicznego dobra i zła, w historii, w naturze. Wykorzystuje ten fakt dla zobrazowania specy-

ficznej koncepcji, mającej źródło w ówczesnych tendencjach światopoglądowych. Można ją chyba określić jako syntetyczną teorię rzeczywistości, wyrosłą z chęci pogodzenia przeciwieństw. Symbol krzyża łączy motyw ofiary z unifikacją sprzeczności istniejących na różnych piętrach rzeczywistości. Cytowane utwory dotyczą kolejno: antagonizmu kosmicznego dobra i zła (symbolicznie – światła i ciemności), starcia sił na płaszczyźnie historycznej oraz antagonizmu życia i śmierci dostrzeganego w naturze. Wszystkie te sprzeczności tworzą dynamiczny dualizm świata. Figura krzyża jest tu więc równoznaczna z tajemnicą pełni, jedności przeciwieństw, *coincidentia oppositorum*. Być może to, co w płaszczyźnie świata realnego przedstawia się jako walka, w płaszczyźnie boskiej i eschatologicznej przedstawia się jako *mysterium coniunctionis*, aby użyć terminu zaproponowanego przez Junga.

Koncepcje takie istnieją w wierzeniach indyjskich, irańskich, opowieściach folklorystycznych. Tajemnicę pełni w literaturze XIX w. i przełomu wieków najczęściej przekazywał mit *androgyny* i idea hermafrodyty, jakkolwiek współczesny religioznawca ocenił, że wystąpiła wówczas degradacja symbolu<sup>17</sup>. W swoisty sposób tajemnica pełni zaznacza się też w systemie genezyjskim Słowackiego. Popularność koncepcji jednoczenia przeciwieństw wpłynęła na pewno na próby podjęcia tego tematu przez Ostrowską i na wytłumaczenie przez nią różnych zjawisk rzeczywistości na zasadzie reintegracji dualizmu.

Pogodzenie antagonizmu, sprowadzenie sprzecznych sił do jedności jest ponadto wyrazem dążeń monistycznych. Natomiast przedstawienie krzyża jako dynamicznej figury pełni, reinterpreterujące jego symbolikę chrześcijańską, staje się niewątpliwie oryginalnym osiągnięciem poetki<sup>18</sup>.



<sup>17</sup> M. Eliade, *Mefisto i Androgyn, czyli tajemnica pełni* [w:] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatariewicz, Warszawa 1970.

<sup>18</sup> Pisząc o figurze krzyża w poezji badacze często powołują się na liryk Norwida *Dzieci i krzyż* w *Vade-mecum*, gdzie krzyż tworzą linia masztu i most. Krzyż w wierszach Ostrowskiej posiada jednak, jak starałam się wykazać, inne znaczenie. Podobnie interpretuje omawiane tu krzyże W. Gutowski w pracy, która ukazała się już po napisaniu niniejszego rozdziału. Por. W. Gutowski, *Motywika pasyjna w literaturze Młodej Polski* [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadczenia poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993.

### Rozdział 3

## JEDNOSTKA I UNIWERSUM

Gdzież, o Panie, mej doli granice?  
Między jaką wyżyną a głębią  
Krwi mej mroczne pożary się kłębią,  
Zapalają się snów mych gwiazdlice?

(inc. Z *jakich mroków*  
wywiodłeś mię, Panie..., P. Ż.)

Dramatyczne pytanie, które pada w wyżej cytowanym późnym liryku pojawia się w różnych odmianach w wielu utworach Ostrowskiej. Należy do ważnych problemów światopoglądowych tej poezji, wiążąc się z zagadnieniem samoświadomości podmiotu. Dotyczy granic jednostki, jej idealnych i biologicznych wymiarów, które zdają się gubić w nieograniczonym wszechświecie. „Na bezmiary nieznane rozpięta ludzka dusza” – tak formułuje tę sytuację raz jeszcze następna strofa wiersza. Zanim padnie ściśle religijna odpowiedź i jednostka odnajdzie swoje wymiary w Bogu, wielokrotnie zostaje podjęta próba określenia tożsamości, przestrzennych i czasowych granic podmiotu i odszukania jego miejsca w całości istnienia. Jedna z prób rozwija, nieraz tu już przywoływane, wątki neoplatonickie.

### „...BYŁAM BIAŁĄ WODNICĄ” – PREEGZYSTENCJA

Treścią poematu *Miłowanie* otwierającego pierwszy tom poezji jest wędrownica w zaświaty, w „zapomniane kraje”, do których przewodniczką staje się wzorowana na poezji Słowackiego i zapewne Dantego – „Słoneczna Pani”. Ja liryczne umieszczone zostaje w rozległej przestrzeni pozaziemskiej, znanej, ale zapomnianej, wędruje do „żywej krynicy” – źródła bytu. Treścią doświadczenia staje się więc platońska preegzystencja. Temat preegzystencji uzyskuje tutaj najbardziej zbliżoną do platońskiej postać (choć obraz pojawiający się w zaświatach daje się porównać – o czym już wspominałam – z metaforą Tetmajera):

Więc poszłam za nią w bezbrzeżne zaświaty  
Jak ten, co wraca w zapomniane kraje,  
I patrząc z dziwem na sady i chaty,  
Swoj dom rodzinny jak przez sen poznaje.  
Patrzałam cicha na gwiazd złote kwiaty,  
Gnące kielichy nad mleczone ruczaje,  
I śniłam w sobie, że dziwna baśń złota  
Wiedzie mię kędyś do źródłu żywota.

„Uświadomienie sobie stanów duszy jako absolutu” – maksymalistyczny postulat wobec twórców (formułowany np. przez Przybyszewskiego), a także ambicje symbolistów, wpłynęły być może na powyższe przedstawienie kontaktu z rzeczywistością transcendentną. Ja liryczne jest tu bowiem (jak i w kilku innych cytowanych w tym podrozdziale utworach) podmiotem twórczym – „ja” poety. Rzeczywistość idealna istnieje natomiast równolegle wobec ziemskiej egzystencji, okazuje się niedostępna poznaniu zmysłowemu, ale wydaje się bliższa niż empiryczna codzienność; kojarzy ją przecież poetka z rodzinnym domem. Jest właściwym poecie miejscem bytowania. Zaś w późniejszym tomie *Aniołom dźwięku* przedstawia Ostrowska preegzystencję podobnie nacechowaną emocjonalnie, posługuje się jednak sferą wyobrażeń chrześcijańskich. Oto najbardziej charakterystyczny dla tego tematu fragment tytułowego wiersza:

I moje serce Pan dzierżył w ręku,  
Zanim je stracił, drżące od jęku,  
Na ziemski ścież.  
(*Aniołom dźwięku*, A. dż.)

„Zapomniane kraje” mogą być zatem niebiańską przestrzenią, w której nieeści się żywa krynica – źródło bytu; symbolika krynicy nawiązuje do neoplatonizmu. Przedziemskie bytowanie może też być obrazowane za pomocą metafory serca pozostającego w ręku Boga. Autentyczne istnienie dotyczy świata idealnego, zaś autopoziwanie wiąże się z doświadczeniem „ja” jako uwolnionego od pęt ziemskich ducha. Wiedzie do niego przejrzycie w obu utworach wskazana anamneza, ale także przywołany w nich sen. Według Platona cechą charakterystyczną snu jest odcięcie duszy od wpływów świata zewnętrznego, odbieranego za pomocą zmysłów<sup>1</sup>.

Pojawiające się w cytowanych utworach ja liryczne umieszczone zostaje w sferze idealnej rodem z Platona, jest uwikłane w problematykę anamnezy i preegzystencji. Płaszczyzna doświadczeń podmiotu poszerza się poza aktualne tu i teraz w świat wartości transcendentnych, z którym ja czuje się silniej związane niż z realną rzeczywistością. Jest to sytuacja typowa dla idealistyczno-

---

<sup>1</sup> O motywie snu pisała m.in. D. Danek – *Sen (marzenie senne) w literaturze polskiej XIX wieku*, „Ruch Literacki” 1986, z. 3. Także M. Głowiński, *Leśmian – sen w swojej książce Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981. Por. też M. Bukowska-Schiellmann, *Stanisława Wyspiańskiego dramaty-sny*, Gdańsk 1994.

-spirytualnych dążeń wczesnomłodopolskiej epoki. „J a” zostaje obdarzone niejasną pamięcią istnienia preegzystencjalnego, bytowania w szczęściu i harmonii. Swoją ziemską rolę pojmuje zaś jako chwilową i napiętnowaną cierpieniem. Powrót do harmonii łączy się z powrotem w sferę przedempirycznego, pozazmysłowego, spirytualnego istnienia.

Nie zawsze jednak preegzystencja wiąże się z wysublimowanym, duchowym istnieniem. Inne jej rodzaje pojawiają się w drugim tomie poezji:

W grającej, prześwietlonej, rozkołysanej głębinie  
byłam białą wodnicą o księżycowych warkoczach:  
chodziłam po złotym dnie,  
w tęczbach fal,  
zbierając perły z roztulonych muszli.

(*Szum fali*, P.)

A kiedy widzę te żalobne czarnych świerków kaplice  
I melancholię białych płaczących brzóz,  
[...]  
to zdaje mi się, że niegdyś... niegdyś...  
w tych nieprzebytych gąszczach... byłam... dziwożoną [...]

(*Źródło*, P.)

W liryku *Szum fali* jako preegzystencjalna przeszłość przedstawiony został fakt bycia wodnicą. Jest to jednocześnie obraz egzystencji tragicznej i pozbawionej możliwości przemiany. Żywiół wodny bowiem (o czym pisałam już wcześniej) – to sfera bytowania istot uwięzionych i wyklętych. Winą tych postaci staje się słabość, która sprowadza grzech podobny do „zaleniwienia ducha” w systemie genezyjskim Słowackiego. Trzykrotnie powtarza się tu skarga: „Nie miałam sił”, powodująca unieruchomienie w statycznej sytuacji, m.in. w ten sposób:

Nie miałam sił, więc tylko owionęłam się moją tęsknotą  
i poczęłam ją pieścić – kołysać szumem fal –  
i ukochałam niemoc moją i rozpieśniłam ją,  
że stałam się harfiarką narodów toplielych.  
[...]  
A pieśń niemocy złudną kołysały fale,  
aż mi urosła w kłątwe.

Abulia, niemoc, bezsilność, brak „wielkiego pragnienia” – to wewnętrzne doświadczenia podmiotu. Ukołysanie przez fale staje się równoznaczne z poddaniem się obozwardniającej monotonii. Pojawia się „kłątwa” jako wyraz odrzucenia przez sfery niebiańskie. Preegzystencja okazuje się zamknięciem w bierności, statyczności i niemocy. Inne określenie wodnicy – „harfiarka narodów toplielych” – uwydatnia natomiast twórczą rolę podmiotu, która jednak za chwilę zostanie zanegowana. Twórczość staje się „pieśnią niemocy”, pogłębiając izolację i poczucie bezsilności.

Cykl, z którego pochodzą omawiane wiersze, został zatytułowany *Zwierciadło*. Mimo że (jak za chwilę zobaczymy) symbol zawarty w tytule może być wartościowany ambiwalentnie, wskazuje wyraźnie, iż zamiarem poetki była wypowiedź na temat związany z problematyką autopoznania<sup>2</sup>. W liryku *Źródło* motyw odbicia zostaje pomnożony, gdyż bohaterka tego wiersza – dziwożona (poprzednie wcielenie mówiącego „ja”) dokonuje znamiennej czynności – przegląda się w wodzie, zdobywając w ten sposób samoświadomość. Zanim to jednak nastąpi, egzystuje w świecie rajskim – szczęśliwym, nie takim jednak, który znamy z *Miłowania* („bezbrzeżne zaświaty”), czy nawet z późniejszej *Pieśni Miłości*. Temat preegzystencji został w *Źródle* przedstawiony jeszcze inaczej. Konkretyzuje go przebywanie w świecie pierwotnej natury, przestrzeni obcej światu ludzkiemu. Rajska preegzystencja – to zamieszkanie w dziewiczej puszczy, w niedostępnej głębi lasów, w ścisłym związku z przyrodą. Tę szczęśliwą harmonijną egzystencję przerywa akt podobny do wydarzenia, o którym opowiada mit Narcyza – jest nim przejrzanie się w wodzie:

Aż obaczyłam kiedyś w jednym przejrzystym źródleku,  
w czystym źródleku leśnym ujrzałam kiedyś swą postać:  
i zapatrzona stanęłam przed swoim własnym odbiciem  
z zmaconą duszą źródlaną...

Poznanie swego obrazu prowadzi do autystycznego wyobcowania, gdyż od tej chwili bohaterka zaczyna żyć w świecie luster, prawie jak Hertulia ze znanego być może Ostrowskiej opowiadania H. de Régniera. Dziwożona zostaje uwięziona w obrazie („zawsze, niezmiennie, siebie widzieć musiałam przed sobą”) i jednocześnie wkracza w świat ludzki. Szczęśliwa harmonia między nią a przyrodą zostaje bezpowrotnie utracona. Fakt ten przypomina wygnanie z raju, swoisty „upadek”, który – podobnie jak niektórzy romantycy – łączy poetka z samoświadomością, poznaniem i wyodrębnieniem ludzkiej jednostki. Sytuacja dziwożony przypomina też sytuację Ewy w *Raju utraconym* Milтона – początkiem upadku Ewy staje się przejrzanie się w wodzie<sup>3</sup>. Stan niewinności okazuje się równoznaczny z nieświadomością; kontrastuje zwłaszcza z człowieczymi tendencjami do autopoznania i być może – autokreacji. Przejrzanie się w źródle oznacza to samo, co spożycie owocu z Drzewa Wiadomości. Jest aktem zdecydowanie negatywnym, choć w cytowanym liryku – nie zamierzonym. Pokusa autopoznania, niszcząc jedność z naturą, okazuje się niezaspokojona, uwiedzione przez obraz „ja” doznaje przede wszystkim cierpienia. Przeglądająca się w źródle dziwożona – to swoista, żeńska odmiana Narcyza. Na temat tego

---

<sup>2</sup> Temat zwierciadła w symbolizmie omawia L. Forestier we wspomnianym już studium *Symbolist Imagery* [w:] *The Symbolist Movement...*, s. 115-118. O motywie odbicia w romantyzmie i w poezji Leśmiana pisał I. Opacki – *Pośmiertna w głębi jezior maska* [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971. Por. też A. Czabanowska, *W zwierciadłach jezior. Symbolika odbicia w wodzie w poezji Młodej Polski*, „Ruch Literacki” 1987, nr 4-5.

<sup>3</sup> Korzystam z tekstu R. Langbauma: *The Mysteries of Identity* w jego książce *The Modern Spirit*, London 1970, s. 174-175.

mitu zamieściła poetka jednoznaczną uwagę w *Rozmyślaniach*: „Jakże głęboko związana jest z duszą kobiety i z duszą poety – odwieczna legenda Narcyza. Zda się, że pochyleni męką śmierci nad kałużą krwi wytoczonej z piersi własnej, jeszcze w tym krwawym zwierciadle odbicie własne ujrzeć by pragnęli”<sup>4</sup>.

Autopoznanie takie, jakie proponuje mit Narcyza i pokazuje sytuacja dziwożony, jest więc nie kończącym się, wyobcowującym jednostkę procesem. Zapatrzenie w siebie niszczy harmonię z otoczeniem, samoświadomości towarzyszy zerwanie związku z naturą. Liryk Ostrowskiej potwierdza, że tak lubiane przez symbolistów lustro potrafi być – jak pisze L. Forestier – „niebezpiecznym instrumentem”<sup>5</sup>.

Temat preegzystencji możemy uznać za jeden z ważniejszych początkowo wątków twórczości Ostrowskiej. Podmiot, który się w związku z tym tematem pojawia, umieszczony został w specyficznej perspektywie czasowej – sięga ona do mitycznych początków, przekracza aktualne ograniczenia, na teraźniejszość nakłada plan przeszłości. Prehistorię zarysowuje przy tym pamięć odnosząca się do świata idei lub niejasno przekazuje ją sen. Jednostka „wrzucona” w egzystencję próbuje otworzyć swoją idealną przeszłość – metafizyczną lub rajska, związaną z „zaświatem” bądź ze światem natury. Służą temu zarówno odwołania do nieskażonego, duchowego bytowania, jak i niewinnej egzystencji w świecie przyrody. Ujemnym nacechowaniem wyróżnia się natomiast statyczna i tragiczna sytuacja wodnicy.

Odwołując się do preegzystencjalnej przeszłości, podmiot najczęściej czerpie podstawę identyfikacji z zasobu mitów i demonologii. Okazuje się więc dalekim poprzednikiem pewnych postaci dwudziestowiecznej literatury – takich postaci, które pozbawione spójnej podstawy poszukują archetypalnej tożsamości i ocalającej świadomości w micie<sup>6</sup>.

## GRANICE INDYWIDUUM

Jak już wielokrotnie wspominałam, temat preegzystencji staje się poszerzeniem zasięgu mówiącego j a o perspektywę czasową. Podmiot Ostrowskiej rozrasta się także w inny sposób, ulegając jak gdyby swoistej ekstensyfikacji lub przynajmniej objawiając zamiar poszerzenia pola doświadczenia. Granica może przebiegać bowiem nie tylko między człowieczym j a i sferą idealną, spirytualną lub rajska w perspektywie czasowej, ale także między j a i otaczającym światem,

---

<sup>4</sup> B. Ostrowska, *Rozmyślania* [w:] *Utwory proz.*, s. 59.

<sup>5</sup> L. Forestier, *Symbolist Imagery...*, s. 115-116. Ponadto mit Narcyza omawia szeroko R. Derche w książce *Quatre mythes poétiques (OEdipe – Narcisse – Psyché – Lorelei)*, Paris 1962, na gruncie polskim wspomniani już wcześniej M. Głowiński i S. Jaworski (por. rozdz. 1, przypis 48).

<sup>6</sup> O tego typu poszukiwaniach wspomina R. Langbaum w związku z twórczością Joyce'a i Eliota w książce *The Mysteries of Identity...*

jednostkowym istnieniem a szeregiem istnień innych niż ludzkie – w teraźniejszości. Szczególnie wyraźne określenie granicy obu światów i chęci jej przekroczenia pojawiają się we wczesnych wierszach, ale powtarzają się też w ostatnim tomie poezji:

Chciałabym upaść kropelką rosy,  
Świecącą jak kryształ,  
Na traw zielonych rozwiane włosy  
Lub w kielich lilii białej.

(*Marzenia I*,  
„Biblioteka Warszawska” 1900)

Bogdajem rośla jako krzaki głógów  
W słonecznym złocie  
Albo wykwitła wśród pustych rozłogów  
Jako stokrocie.

(inc. *Bogdajem rośla...*, Op.)

Chyba mi być wiewiórką,  
rudym błyskiem  
w zieleni,  
[...]  
Albo zieloną jaszczurką,  
[...]  
Albo radosnym kosem,  
[...]  
Albo zasumowanym borsukiem  
[...]  
Lub tęgoskrzydłym żukiem [...]

(*Tartak słoneczny*)

Tendencji do zamknięcia w jednej postaci, w jednym kształcie, przeciwstawia się więc dążenie do niwelacji ograniczenia narzuconego jednostce ludzkiej poprzez nadany jej sposób istnienia, poszukiwanie głębokiego związku z rzeczywistością. „Jeszcze za życia rozpraszają swą istność między moce i twory natury” – tak pisał o podobnych dążeniach poetów C. Jellenta<sup>7</sup>. Podobnych, ale nie identycznych. W poezji Ostrowskiej bowiem, w tego typu sytuacjach, bardziej niż „wszechświatowy smutek” (sformułowanie Jellenty) objawiają się dążenia poznawcze i mistycyzujące. „Wtedy byłbym nią – tajemnicą” – do takiego rezultatu prowadzi metamorfoza z postaci ludzkiej w roślinną lub zwierzęcą. Poznać – to znaczy być, wcielić się w przedmiot poznawany – oto maksymalistyczny postulat epistemologiczny. Wyrasta on z kryzysu zaufania do pewnych przejawów ludzkiej świadomości, do jej zdolności poznawczych, a zwłaszcza do jej władz intelektualnych i ujęć dyskursywnych. Kryzys ten znany był już w romantyzmie, nasilił się pod koniec XIX w., precyzyjnie został sformułowany

---

<sup>7</sup> C. Jellenta, *Cieplarnia bezducha* [w:] W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpocztę*, Lwów 1895, s. 174. O rozplynięciu się modernistycznego „ja” w świecie roślinnym i zwierzęcym wspomina E. Kuźma, *Bestiaria młodopolskie* [w:] *Stulecie Młodej Polski...* s. 178-179.



przez Bergsona. Na gruncie polskim wyjaśniał go m.in. A. Lange, który pisał:  
„W rozumowaniu jest rozbicie, rozdwojenie, rozdwojenie – to ból”<sup>8</sup>.

Problem ten bliski był także Ostrowskiej. Czytamy w *Tartaku słonecznym*:

[...] – mijam, mijam, mijam tajemnicę,  
a wtedy jeno chwytam  
gdy – zabijam.

Poznanie tajemnicy natury i wszechświata wymaga przekroczenia granic specyficznie rozumianej ludzkiej kondycji, przekroczenia sformułowanego jako postulat, życzenie, konieczność. Istnienie w przedmiotach natury jest jedną z możliwości odzyskania jedności percepcji rozbitej przez uroszczenia intelektu i zmierza do autentycznego poznania tajemnicy istnienia, związanej z ambicjami epistemologicznymi symbolizmu.

Zamiana postaci z przedmiotami natury służy więc zniesieniu ograniczeń poznania i odczuwania nie akceptowanych przez jednostkę. Podmiot, osiągnąwszy metamorfozę, przekształcając się w element natury, niweluje granice między różnymi istnieniami. Ale też często w utworach poetki to co jednostkowe rozprzestrzenia się, rozrasta, zwielokrotnia, potwierdzając raz jeszcze dążenie do niwelacji granic. W niektórych wierszach zatracą się wręcz obraz jakiegokolwiek jednostkowego bytu. Podmiot, zajmujący określone miejsce w przestrzeni, dąży do ogarnięcia całej przestrzeni, do zaprzeczenia kategoriom, w które został ujęty, podobnie jak temat preegzystencji zmierza do poszerzenia kategorii czasowych:

Wtedy mnie by się wydało,  
Że słonecznych skier zawieje  
Pochłonęły mnie już całą!  
Że ja w bezmiar olbrzymieję  
    Pozłocistą mgłą [...]  
(*Aleją bzów, Op.*)

Miłować serce! Mieć tysiące rąk,  
    Jako hinduskie na lotosach bogi  
Tysiącznych ramion wszechmogący krąg,  
    Aby ogarnąć wszechżywota drogi –  
Aby ogarnąć bezmiar szczęść i mąk  
    I wszechmoc pieszczot mieć i snów i trwogi [...]  
(*Słońce, Ch. of.*)

Być może w tego typu utworach mamy do czynienia z jakimś quasi-ekstrawertycznym mistycyzmem<sup>9</sup>. Początkiem lub przynajmniej niezwykle istotnym elementem nieskończonego rozrastania się jest zaś doświadczenie zmysłowe,

---

<sup>8</sup> A. Lange, *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. 32.

<sup>9</sup> Sformułowanie H. Hofa zawarte w artykule *Ecstasy and Mysticism* w wydawnictwie zbiorowym *Religious Ecstasy*, edited by N.G. Holm, Uppsala 1982.

które – odróżniając cytowane utwory od np. *Litanii fal* – pozwala związać je z innymi znamionymi tendencjami młodopolskiej epoki. Ważne jest bowiem, że znaczącą rolę przypisuje tu poetka sensualności. Nie emocje i spirytualne doświadczenia, ale przede wszystkim słuch, wzrok, dotyk stają się drogą kontaktu ze światem, sposobem pozaintelektualnego z nim porozumienia. Pozwalają także wykroczyć poza ograniczoną jednostkowość. Zmysły nie wiążą, nie zamykają jednostki, jak w wielu młodopolskich wierszach zawierających skargi na ograniczenia związane z ciałem (także w niektórych utworach Ostrowskiej, jak np. *Magdalena i Eloë*), lecz stają się właśnie możliwością przekroczenia ograniczeń. „Szał zmysłów” kojarzyć się może z tęsknotami dekadentckimi<sup>10</sup> – tłumacze Schwoba, Verlaine'a, Samaina znane było zapewne dobrze połączenie śmierci z rozkoszą, intensyfikujące doświadczenie zmysłowe czy upodobanie do związków lubieżności i śmierci (wg określenia M. Praża) obecne w wierszach dekadentów i nabierające charakteru doświadczenia quasi-mistycznego. W omawianych utworach, obok klimatu wierszy poetów-dekadentów, dopatrzeć się też można wpływów Nietzschego z jego dowartościowaniem cielesności. „Więcej jest rozsądku w twym ciele niżli w twej największej mądrości” – pisał wszakże autor dzieła *Tako rzecze Zaratustra*<sup>11</sup>. Wtórował mu A. Gide w znanych być może Ostrowskiej *Pokarmach ziemskich*: „Widzę, czuję, doświadczam zapachu – więc jestem”<sup>12</sup>. Treści nietzscheańskie wydaje się potwierdzać fakt, że doświadczenie podmiotu dotyczy spotęgowania mocy i siły, „wyolbrzymienia”.

Obrazową konsekwencją tego typu doświadczenia staje się z kolei zniwelowanie granic jednostki, aż do identyfikacji z nieograniczoną przestrzenią.

### „STRZEŻ SIĘ, DUSZO MOJA, PYCHY SAMOTNEJ” – TENDENCJE INTEGRACYJNE

Wiadomo, jak ważnym słowem dla poezji symbolistycznej było słowo nastroj, *Stimmung*, stan duszy, *l'état d'âme*. Niektórzy badacze literatury dowodzą, że problem nastroju związany jest nie tylko z psychiką, uczuciem, doświadczeniem, lecz jest także problemem istotnym z punktu widzenia głębszych znaczeń wiersza, łączy się z pytaniem o całościową relację podmiotu wobec świata.

---

<sup>10</sup> O doświadczeniu jednostkowości w obrębie dekadentyzmu pisała T. Walas w swojej książce *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905)*, Kraków – Wrocław 1986, s. 61 i nn.

<sup>11</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa 1905-1906, s. 39. O doświadczeniu cielesności, które odzwierciedla młodopolska poezja pisał M. Stala w pracy *Między „zamkiem duszy” a „domkiem mego ciała”. Doświadczenie ciała i cielesności jako problem i temat poezji młodopolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1. Toż w jego książce: *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.

<sup>12</sup> Cyt. za M.E. Kronegger, *Literary Impressionism*, New Haven 1973, s. 35. *Pokarmy ziemskie* Gide'a ukazały się w przekładzie polskim M. Leśniewskiej w Krakowie, w 1981 r. Pierwsze wydanie francuskie – 1897 r.

Zagadnienie nastrojowości, nastroju, a szczególnie stanu określanego mianem *l'état d'âme*, można ująć w perspektywie specyficznego obrazu jednostki, takiego jej widzenia, które kwestionuje indywidualną identyczność i tożsamość (co można dostrzec także – jak starałam się pokazać – w wierszach Ostrowskiej). W skrajnej postaci pogląd ten przedstawia osobowość jako nieustanny przepływ wrażeń (za Machem i Avenariusem) i w konsekwencji prowadzi do konstatacji, że jaźń jest jedynie pojęciem. Wówczas też nie wiadomo dokładnie, czy rzeczywistość składa się z rzeczy, czy z wrażeń, bariera między nimi zostaje przekroczona. W takim ujęciu nie istnieje też boleśnie odczuwana dwoistość podmiotu i przedmiotu, świat staje się jednością w polu wrażenia.

Analizując problem nastroju w poezji symbolistycznej, Maria Podraza-zwraca uwagę na specyficzne znaczenie słowa „nastrój”, które wiąże się z polem znaczeniowym słowa „zestroić”. Cytuje fragment ustaleń I. Matuszewskiego, który w kontekście badań poezji Ostrowskiej domaga się przytoczenia:

„Nastrój jest cementem, który spaja luźne obrazy, sceny, symbole w jedną artystyczną całość, nadając im jednolity koloryt i ześrodkowując ich działanie sugestyjne w jednym kierunku.

Płomień duchowy, którego żar rozpuszcza i stapia te różnorodne żywioły w jeden dźwięczny i lśniący kruszec, nazywa się nastrojem”<sup>13</sup>.

Tak więc według Matuszewskiego „nastrój jest cementem” i pochodzi z wnętrza jednostki. Dla autora *Słowackiego i nowej sztuki* jedność osobowości nie została zakwestionowana, tym niemniej zwraca on uwagę na – jak pisze M. Podraza-Kwiatkowska – „zespalającą” rolę nastroju.

Nastrój może zatem pełnić znaczącą funkcję dla prób integracji osobowości o niejasnych granicach; z taką osobowością – jak zauważyliśmy – spotykamy się w wielu lirykach Ostrowskiej. Staje się on wówczas tym elementem, który spaja jednostkę ze światem. Tak pisze o tym problemie jedna z badaczek literatury przełomu wieków: „Indywidualna świadomość miesza się z zewnętrznym światem, przestrzeń wewnętrzna i zewnętrzna staje się jedną przestrzenią – przestrzenią nastroju”<sup>14</sup>.

Znika antyteza ego i świata, podmiotowego doświadczenia i rzeczy, w nastroju łączy się poczucie ja i poczucie zewnętrżności. Wydaje się, że osiągnięcie jednolitego nastroju w różnych uwarunkowaniach jest jednym ze sposobów osiągnięcia poszukiwanej przez epokę harmonii istnienia, harmonii osiągniętej poza intelektualizmem i rozumieniem, które jej wyraźnie nie sprzyjają.

W poezji Ostrowskiej znajdujemy wiersz jednoznacznie wskazujący na zmieszanie przestrzeni zewnętrznej i wewnętrznej:

Strumień krętą kaskadą się sączy  
Pośród głązów omszałych i pni,  
W rytm tętniący, skupiony i rączy  
Mego serca gorejącej krwi.

(Lasy, Ch. of.)

<sup>13</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 107-108.

<sup>14</sup> M.E. Kronegger, *Literary Impressionism...*, s. 88.

Nastrój – w tym przypadku radości, uniesienia, pogody ducha – zdaje się mieć początek w doświadczeniu krajobrazu, co sugeruje też tytuł (*Lasy*), ale zakończenie wiersza zmierza do uwidocznienia jedności uczuciowej jednostki i otoczenia. Być może krajobraz został tak dobrany, żeby zasugerować czytelnikowi radosny „stan duszy”, lecz oprócz tej sugestii równie ważne wydaje się potwierdzenie nastrojowej jedności podmiotu i krajobrazu, wydobycie ich wzajemnego związku. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w innym liryku:

W rytm twego serca (Żle-ż ci tak?)  
Spalona ziemia dyszy,  
I skwarem drga szafirów szlak,  
I pieśń świerszczowa trzęsie mak  
W suchych makówkach ciszy...  
(inc. *Świerszczyki polne...*, P. ż.)

W jednolitej przestrzeni nastroju łączy się podmiot z ożywionym pejzażem. Formuła „rytm serca” podkreśla wartość emocjonalną, ale zdaje się też sięgać ku jakiejś głębszej, jak gdyby organicznej jedności.

Obok funkcji spajania jednostki ze światem natury nastrojów lub uczucie znoszą granice między jednostkami:

Już nie ma mnie, już nie ma ciebie,  
A szczęście jest! A szczęście jest!  
(inc. *Głęboki błękit...*, P. ż.)

Cytowany fragment wydaje się szczególnie interesujący, gdyż pokazuje zaniknięcie poczucia odrębności w emocjonalnej przestrzeni. Pod wpływem uczucia szczęścia przestają istnieć obiekty, które można określić mianem „ja” i mianem „ty”, zostaje zniesiony podział na odrębne jednostki. Niwelująca ograniczenia i zarazem jednocząca właściwość nastroju zostaje wykorzystana w sferze stosunków interpersonalnych.

W kontekście zatartych granic jednostki, jej otwarcia wobec świata i osiągnięcia z nim emocjonalnej łączności domagają się również uwagi wiersze, które wskazują na niezakłócony przepływ wrażeń emocjonalnych. Dowodzą one pokrewieństwa człowieka i świata, ich głębokiej jedności, wyraźniej określonej w wierszach późniejszych. Początkowo przepływ emocji dotyczy stanów typowych dla wczesnomłodopolskiej epoki – zadumania, tęsknoty:

Czy wielką falą blasku szło z błękitu w ciebie  
Powietrzne zadumanie owych sfer przeczystych?  
(*Śnienie*, Op.)

Cicha, wieczysta, bezmierna tęsknota  
Wieje od głębin w wieczornej godzinie [...]  
(*Zadumy*, Ch. of.)

Gdyby próbować ująć ów stan rzeczy za pomocą wyobraźni, wewnątrz człowieka i świata przedstawiałoby się jako jedna, wielka, amorficzna przestrzeń bez granic, w której stale odbywa się przenikanie emocji, wrażeń, doświadczeń wewnętrznych. Z punktu widzenia filozofii byłby to spirytualny monizm<sup>15</sup>. Do skonstruowania tego rodzaju obrazu świata dąży też poetka w innych wczesnych wierszach. Interesujące wydaje się porównanie dwóch z nich:

A ja idę wciąż dalej i dalej,  
A mgły w wieńce ciemności się plotą;  
W bezuźrzennej, skłębionej ich fali  
Noc ugory zasnuwa tęsknotą,  
I krzyż stary na pustym bezdrożu  
Z wolna ginie w bezdennych mgieł morzu.  
(*Melancholia*, Op.)

Tam, gdzie bujne bzy liliowe  
Niby sina mgła się kłębią  
Chciałabym ja iść...

Szłabym w słońca złotej toni,  
W złotych pyłów zawierusze,  
Słuchająca bzowej woni,  
W bzów patrząca pióropusze,  
W ich skłębioną kiść...

Wtedy mnie by się wydało,  
Że słonecznych skier zawieje  
Pochłonęły mnie już całą!  
Że ja w bezmiar olbrzymiej  
Pozłocistą mgłą [...]  
(*Aleją bzów*, Op.)

W obu wierszach panuje różna aura emocjonalna, różna też jest pora dnia – w pierwszym zapada zmierzch, w drugim prawdopodobnie zbliża się południe. Pojawiają się jednak podobne motywy, powtarzające się też w innych wierszach: skry, pyły, fale i przede wszystkim oba wiersze kończy obraz „bezdennej” mgły.

Szeroko eksploatowany motyw mgły występuje w tomie *Opale* ponad 20 razy, tom *Poezje* zawiera cały cykl utworów zatytułowany *Nad morzem nocnej mgły...*, w *Chustach ofiarnych* znajdziemy wiersz *We mgle*. Mgły bywają chłodne, silne, wilgotne, szare, bezdenne, ulotne, widmowe, ale też mleczne, słoneczne, pozłociste, złote; ponadto pojawiają się mgły-królowny, mgły-łabędzie. W *Pierścieniu życia* mają nawet właściwości obudzenia drugiego, głębokiego

---

<sup>15</sup> Od strony filozoficznej monizm młodopolski opisał Z. Kuderowicz – *O swoistości monizmu modernistycznego*, „*Studia Filozoficzne*” 1976, nr 5. Rozważał go także R. Padoł w swojej książce *Filozofia religii polskiego modernizmu*, Kraków 1982, s. 207 i nn. Por. też: B. Szymbalska, *Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Kraków 1988, rozdz. VIII: *Przeżycie jedności*.

„ja” (inc. *W wieczornych dzwonach...*). Obok słońca motyw mgły jest chyba najczęściej powtarzającym się motywem – wielowartościowym, współtworzącym różne nastroje i obrazy, jak w cytowanych wierszach. Najczęściej jednak mgła zasnuwa cały pejzaż, tworzy jednorodną, nieograniczoną przestrzeń o stanie skupienia subtelniejszym niż woda. Sygnalizuje niejasność i tajemniczość, ale też zaciera kontury przedmiotów i podmiotu, niweluje kształty, znosząc odrębność przedstawianych elementów. Warto przypomnieć, że mgła była w wyobrażeniach wielu ludów prasubstancją świata<sup>16</sup>. Pejzaż zasnuty mgłą wraz z ginącym w jej oparach człowiekiem może więc sugerować niezróżnicowany początek, kierować wyobraźnię ku nieuchwytej jedności, sięgać ku czasom niezróżnicowanych elementów.

W cytowanych wierszach mgły są dodatkowo „spiecione w wieńce” lub skłębione. Motywy splecenia, splątania i wieńca także powtarzają się w wierszach poetki, o czym pisałam w kontekście motywów dynamicznych. Równie często pojawiają się motywy skłębienia. Skłębione bywają chmury i – jak w powyższych fragmentach – mgły oraz bzy, ptactwo, węzowisko, emocje („skłębiona toń uczuć i czynów”) itp. Skłębienie sugeruje zwykle także niezróżnicowany początek trudnych do określenia potęg, dynamizm ukryty, pozbawiony kierunku, lub staje się figurą chaotycznej jedności sprzed stworzenia świata. Oczywiście łączność o wiele bardziej harmonijną sygnalizują dynamiczny motyw splątania i motyw wieńca.

Wszystkie te figury pełnią funkcje przedstawiania związku, współzależności i kształtują tendencję do zobrazowania świata swojście połączonego. W cytowanych fragmentach występują również inne formy łączności: synestezja („słuchająca bzowej woni”) i specyficzna kontradiktoryczna metafora wiążąca żywioły („słońca złota toń”)<sup>17</sup>.

W obu przypadkach giną więc przedmioty – krzyż, kiście bzu i podmiot – oddalający się w mgliste ciemności lub utożsamiający się z mglistym bezmierzem. Pozostaje jedynie przestrzeń, w której przez moment następuje zetknięcie podmiotu z przedmiotami, a za chwilę wszystkie rzeczy i byty ulegają niwelacji w jednorodności, oddanej obrazem „bezdennej” mgły.

Przedstawienie świata połączonego jak gdyby w płynną jedność odbywa się więc za pomocą uwydatnienia jednolitego nastroju i przy pośrednictwie motywów posiadających funkcję obrazowania łączności oraz specyficznych metafor. Takie formy łączności pojawiają się najczęściej w wierszach wcześniejszych, w których dopatrzyć się można wpływu wątków światopoglądowych związanych z metafizyką Fechnera – tzw. panpsychizmem. Sprzyjał on zwłaszcza przepływowi emocji między podmiotem a otoczeniem, widocznemu we wcześniejszych cytowanych fragmentach. Pozwalał też obdarzać psychiką naturę lub raczej dopatrywać się przejawów psychiki w jej elementach. Panpsychizmowi towarzyszył (począwszy od *Chust ofiarnych*) wpływ genezyjskiego ewolucjonizmu Słowac-

---

<sup>16</sup> Por. *Leksykon symboli...*, s. 95.

<sup>17</sup> Jak już wspomniałam, o tego typu metaforach pisze M. Stala w swojej książce *Metafora w liryce Młodej Polski*, s. 270 i nn.

kiego, który także eksponował związek człowieka i świata we wspólnej ewolucji ducha. W niektórych wcześniejszych wierszach i wyraźnie już w *Chustach ofiarnych* zaznaczają się również wpływy witalizmu. Jedność człowieka i natury, jednostki i świata bywa wówczas widziana nieco inaczej:

Ileż tęsknoty, światła i lotu się składa  
Na drobny wzrost ku słońcu żdźbła łąkowej trawy!  
Jakież wysiłek ziemi skrzydlaty i łzawy  
Jest w chmurze, która deszczem znów w jej pierś opada!

Jakaż potęga pragnień i cudu się chowa  
W niedołącznej bezmocy człowieczego słowa!

(*Zadumy*, Ch. of.)

Poetyckie słowo, za pomocą paralelnych konstrukcji, włączone tu zostało w kosmiczny trud, który przejawia się w zjawiskach zaobserwowanych w naturze. Natura jest obdarzona życiem emocjonalnym (tęsknotą) oraz duchowym (światło), ale najważniejszy i wyraźnie podkreślony w cytowanym wierszu staje się wysiłek dokonującej się ewolucji życia; jak gdyby niewspółmierny do osiągniętego rezultatu. To właśnie tę stałą „pracę” przyrody, trud ewolucji każe spoznać poetka. Podobnie nieustanny wysiłek życiowego pędu i mierne jego dokonania uwidocznił Bergson, pisząc w sposób następujący:

„Istnieje tu uderzająca dysproporcja pomiędzy pracą i jej wynikiem. Od najniższych do najwyższych form świata organicznego stale dokonuje się ten wielki wysiłek; lecz najczęściej nie doprowadza on do niczego, niekiedy obezwładniony przez przeciwstawne siły, czasem jakby zapominając o tym, co powinien zrobić, pochłonięty formą, którą stara się przyjąć, hipnotycznie wpatrzony w nią jak w zwierciadło. Nawet w swych najdoskonalszych dziełach, gdy zdaje się przewycięzać zewnętrzne opory oraz swój własny, zdany jest na łaskę tej materialności, którą musiał sobie nadać”<sup>18</sup>.

Bergson uwydatnia sprzeczność między stałą zmiennością życiowego pędu a materialną formą będącą rezultatem jego aktywności. Sprzeczność ta wyjaśnia dysproporcję między zamierzeniem a dokonaniem.

Pewien związek z witalizmem w jego Bergsonowskiej postaci można dostrzec w cytowanym wierszu Ostrowskiej, zwłaszcza w podkreśleniu ruchu i dynamizmu przypisanych metafizycznej podstawie obserwowanej rzeczywistości, wiersz przedstawia bowiem czynności i działania. We wcześniejszych utworach rzeczywistość okazywała się statyczna, w zaświatach także podkreślany był element trwałości i nieruchomy, mimo przepływu emocji. Tutaj na plan pierwszy wysuwa się ukierunkowany ruch: fizyczny bądź emocjonalny (lot, skrzydlatość, pragnienie). Wydaje się, że *Zaduma* Ostrowskiej pokazuje wysiłek dynamicznej siły życia, podobnej do tej, którą eksponował Bergson. Przedstawia także podobną jej nieskuteczność lub raczej częściwe tylko spełnienie. Być może

---

<sup>18</sup> H. Bergson, *Pamięć i życie...*, s. 96.

„bezmoc słowa”, mechanicznie powtarzalny ruch w przypadku deszczu, „drobny wzrost” trawy można wytłumaczyć sprzecznością między nieuchwytną zmiennością życiowego pędu a dążeniem do stałości materii i formy (słowa). Nawet „najdoskonalsze dzieła” będące wytworem *élan vital* nie są jej obrazem, wprost przeciwnie, stanowią jej przeciwieństwo. Tę głęboką sprzeczność w obserwowanym świecie zdaje się dostrzegać poeta; istnieje ona jak gdyby na różnych, połączonych piętach rzeczywistości. W równym stopniu dotyczy natury i człowieka – tu właśnie poprzez analogię najwyraźniej objawiają się tendencje integracyjne, gdyż działanie człowieka odpowiada procesom natury. Tak więc zarówno w wymiarze emocjonalnym, spirytualnym, jak i później witalnym stara się Ostrowska zaznaczyć jednorodność świata i dostrzec związek między istnieniami, objawiający się w różny sposób.

Ta jednorodność, a właściwie już jedność, bardzo wyraźnie zostanie uwidoczniona w *Pierścieniu życia*. Zgodny ruch bytów ludzkich i pozaludzkich wskazuje *expressis verbis* jeden z późniejszych liryków:

I oto wiem już, zem idąca społem  
Z kwiatem, kamieniem, człowiekiem, aniołem.  
(inc. *Na moje usta...*, P. ż.)

W wierszu precyzyjnie zostały wymienione podstawowe elementy świata: nieożywiona natura – kamień, natura ożywiona – kwiat, świat ludzki – człowiek i ponadludzki – anioł. Przekonaniom o wyobcowaniu jednostki dobitnie sprzeciwiają się tu formuły jedności oparte na myśli ewolucyjnej. Ewolucja dotyczy bowiem w jednakowym stopniu wszystkich elementów rzeczywistości, człowiek nie jest sam wśród kosmosu. Z tęsknoty za bytem pozaludzkim, której wyraz dają liryki mówiące o zamianie postaci z elementami natury bądź o rajskiej preegzystencji, wyrasta więc w wierszach późniejszych odczucie związku ze światem. Najdobitniejszy przekaz tej łączności oddają liryki *Pierścienia życia*. Pierścień eksponowany w tytule tomu ma wiele wspólnego z wcześniej opisanym kołem – jest symbolem wieczności, ale także związku, wierności, przynależności do jakiejś wspólnoty i zobowiązania wynikającego z tej przynależności<sup>19</sup>. Symbol pierścienia życia wydaje się potwierdzać wcześniejsze wątki franciszkańskie, nieznacznie je modyfikując. We wczesnych wierszach bowiem franciszkanizm dotyczył głównie braterstwa z naturą, dostrzeganego w emocjonalnym uniesieniu:

Że mi się w jeden pierścień ciąg stworzenia splata,  
I chcę do drzew i wiatrów i chmur wołać: bracie!  
(*Łódź moja*, P.)

W późniejszych lirykach to braterstwo również zostaje podkreślone, ale jednocześnie poszerza się zasięg formuły łączności. W jednym z wierszy poeta

---

<sup>19</sup> Por. *Leksykon symboli...*, s. 121.



wymienia najpierw jako elementy pokrewne człowiekowi: kwiat, kamień, wiatr, polną drogę, zwierzę, siewcę, mędrca, dziecko. Wykazuje w ten sposób złożoność i wielowartościowość związku różnych istnień, a następnie pokazuje jego mniej atrakcyjną stronę:

I niewolniczy żołnierz kat,  
I zbój, i zdrajca to twój brat.  
I ten, co waży krew i znój,  
Jak szczerozłoty łańcuch swój,  
Pamiętaj o tym! Pamiętaj!  
(inc. *Nie tylko ptak...*, P. ż.)

Związek z innymi dotyczy też sfery określanej jako moralnie zła i wiąże się z podjęciem odpowiedzialności za zło istniejące w świecie. Poszerzona formuła braterstwa ogarnia tych, którzy zostali osądzeni i odrzuceni, gdyż obejmuje całość istnienia. W końcu konkretyzuje się jako „Wielka Jedność”, zdradzając inspiracje wschodnimi religiami i nawiązując do treści *Upaniszadów*. Ta mistyczna formuła zostanie omówiona w obrębie liryki religijnej<sup>20</sup>.

Symbolika „pierścienia życia” służy też jeszcze innym celom – sygnalizuje somatyczny związek ze światem, niełatwy do przyjęcia dla spirytualnej epoki, z której wyrosła poezja Ostrowskiej. Znaczenie ciała i zmysłów mogliśmy określić już wcześniej, kiedy doznanie sensualne stawało się początkiem doświadczenia quasi-mistycznego. W późniejszych lirykach zmysły nie służą jednak ekstensyfikacji podmiotu, jak we wcześniejszych wierszach. Mniej więcej w tym samym czasie, w którym powstał *Pierścień życia*, w *Rozmyślaniach* nazwała poetka poczucie upokorzenia z powodu zaobserwowania w ciele źródła „stanów gubiących się poza światem – poczuciem z gruntu fałszywym”<sup>21</sup>. Na to przekonanie z kolei mniej zapewne wpłynęło Nietzscheańskie dowartościowanie ciała niż ortodoksyjna nauka katolicka, której ślady też dostrzegamy w wierszach, przełamująca neoplatoniński dualizm ciała i ducha. Ciało nie oznacza tu greckiego pojęcia *sarx* sprzeciwiającego się pojęciu *pneuma*, lecz łączy się ze słowem *soma*, którym posługiwał się św. Paweł, podkreślając jedność całego człowieka. Ciało należy bowiem do istoty jednostki ludzkiej, nie ma samorealizacji duszy bez pośrednictwa materii. Ciało nie jest też uprzywilejowanym miejscem grzechu, a zamykanie łaski w sferze tego, co „czysto duchowe”, nie jest zgodne z chrześcijaństwem – tak uczą współcześni teolodzy<sup>22</sup>. Z tymi właśnie problemami zmagala się refleksja Ostrowskiej i jej poezja w późniejszym okresie. Symbolika „pierścienia życia” została więc wymierzona w tendencję „przeduchowienia”, także we własnej poezji. W jednym z wierszy zostało to określone zupełnie wyraźnie:

---

<sup>20</sup> Podobne tendencje nasilają się też w wierszach Staffa – szczególnie znamieny jest tu wiersz *Grób w sercu* (*Gałąz kwitnąca*, 1908), w którym Staff jednoznacznie stwierdził: „Wszystko jest Jedno” – oczywiście także za światopoglądem wierzeń indyjskich.

<sup>21</sup> B. Ostrowska, *Rozmyślania* [w:] *Utwory proz.*, s. 57.

<sup>22</sup> Por. K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, przeł. T. Mieszkowski i P. Pachciarek, Warszawa 1987, s. 62.

Serce bije – ogniwo łańcucha,  
Co mię spaja z drabiną stworzenia...  
Nie kajdany skuwające ducha,  
Ale spójnia ślubnego pierścienia...

(inc. *Jeden wielki opał  
nieboskłonu...*)

Odczuwane zmysłowo bijące serce staje się metaforą łączności. Jak słusznie zauważył S. Lichański, poeta łańcuchem świadomości łączy tu metaforyczne (emocjonalne) i biologiczne znaczenie słowa – serce<sup>23</sup>. Nie bez znaczenia jest też słowo – bije, uwytłaczające ruch i dynamizm; związek ze światem staje się bowiem teraz łącznością dynamiczną i konkretyzuje się w działaniu. „Bijące serce”, podobnie jak „ślubny pierścień” – to symbole somatyczno-spirytualnego związku ze światem. Przedstawiają łączność najpełniejszą – cielesno-emocjonalno-duchową.

Kierunkom odśrodkowym, rozproszeniu osobowości, zacieraniu jej granic wtórują więc równie silne poszukiwania integracji z rzeczywistością ludzką i pozaludzką. Poczuciu wyobcowania, eksponowanemu we wczesnych wierszach, sprzeciwia się później konsekwentnie podkreślanie łączności między różnymi elementami świata. Problematyka integracyjna zmienia przy tym oblicze – we wczesnych wierszach uwytłaczony został emocjonalny lub czysto spirytualny związek ze światem, zwłaszcza z naturą. Kształt, ograniczenie, cielesność bardziej wówczas dezintegrują byty niż je łączą. W późniejszych wierszach pojawia się dużo pełniejsza formuła związku; różne istnienia i elementy świata natury wiążą wspólny cel – ewolucja ducha. We wszystkich elementach może przejawiać się też ta sama siła życia. W końcu zaś integracja jeszcze ściślej obejmuje materię i somatyczną stronę człowieka, pojawiają się biologiczno-emocjonalno-spirytualne formuły łączności. Świat staje się pełną, współzależną całością; jest to najwyraźniej swoista realizacja idei *correspondance*.



---

<sup>23</sup> S. Lichański, *Spójnia ślubnego pierścienia...* [w:] *Cienie i profile...*, s. 375.

## W PRZESTRZENIACH KOBIECOŚCI

Poszukiwanie przez jednostkę miejsca we wszechświecie, utożsamienia i integracje dotyczą podmiotu tej poezji w jego – jeśli tak można ująć – najogólniejszym kształcie. Do nakreślenia zarysu mówiącego ja i jego przemian konieczne staje się rozpatrzenie kontekstu szeroko dyskutowanego w epoce – ideału kobiety i idei kobiecości. Przypomnijmy, że badacze literatury podkreślają charakterystyczne spolaryzowanie obrazu ówczesnej feminy. Według M. Podrazy-Kwiatkowskiej jeden biegun kobiecości konkretyzowała biblijna postać Salome, drugi zaś związany został z mitem Androgyne<sup>1</sup>. Inny badacz – L. Forestier wykazuje, że kobieta kojarzona była zarówno z równowagą i harmonią wszechświata, jak i przedstawiana jako „zwiastunka śmierci”, „bohaterka podstęp”<sup>2</sup>. Mówiące ja Bronisławy Ostrowskiej, konkretyzujące się często jako ja kobiece, musiało zostać w jakiś sposób określone wobec sprzecznych modeli. W kształtowaniu owego ja znaczną i wyraźną rolę wydawały się odgrywać właśnie dyskusje światopoglądowe związane z sylwetką kobiety. I od razu na początku można zauważyć, że o wiele bliższa stała się poetce harmonijna, integrująca postać kobieca niż kobieta w funkcji destruktorci świata wartości lub zagrożenia dla podmiotu męskiego, choć pogłosy spolaryzowanego modelu kobiecości możemy znaleźć i w jej poezji. Znacznie jednak ważniejszy niż mizoginista Strindberg wydaje się tu Maeterlinck, który jednoznacznie gloryfiko-

---

<sup>1</sup> Por. M. Podrazy-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm i emancypacja* w jej książce: *Symbolizm i symbolika...* Interesujący artykuł M. Podrazy-Kwiatkowskiej, *Młódopolska femina. Garść uwag* ukazał się już po napisaniu niniejszego rozdziału („Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6). Autorka kilkakrotnie powołuje się w nim na twórczość Ostrowskiej.

<sup>2</sup> L. Forestier, *Symbolist Imagery* [w:] *The Symbolist Movement...* O postaci kobiecej w twórczości dekadentów i symbolistów wspomina też H. Peyre w swojej książce: *Co to jest symbolizm?* przeł. i posłowiem opatrzył M. Zurowski, Warszawa 1990, s. 225-228. Role kobiety w poezji Baudelaire'a i Mallarmégo omawia zaś K. Wojtynek w pracy *Słowa w drodze. Studium porównawcze poezji Charlesa Baudelaire'a i Stéphane'a Mallarmégo*, Katowice 1990, s. 46-51.

wał kobietę. „Blizszą jest bogów i bez zastrzeżeń poddaje się czystemu działaniu tajemniczości” – tak pisał autor *Skarbu pokornych*<sup>3</sup>. „Kobieta [...] jest bowiem nieświadomie związana z samym świętem świętych przyrody, a tym samym dopuszczona bliżej Wielkiej Zgody” wtórowała mu w *Rozmyślaniach* Ostrowska<sup>4</sup>. Zanim jednak pojawi się tak jednoznaczne stwierdzenie (zauważmy przy tym, że postać kobiecą łączy poeta przede wszystkim z harmonią natury), w jej poezji wystąpią różne żeńskie postacie, których pojawienie się nie pozostaje bez wpływu na ostateczny kształt ja lirycznego. Dużą rolę odgrywają tu zarówno personifikacje, maski, mity, jak i postacie, które można uznać jedynie za metaforyzujące człony poetyckiej figury. Wszystkie one bowiem stają się głosami w szerokiej dyskusji na temat autentycznego modelu kobiecości, który starała się Ostrowska pokazać w swojej poezji. Jej starania były tak szerokie i wyraźne, że badacz tej twórczości nie wahał się nawet użyć określenia: panfeminizm<sup>5</sup>.

### SŁONECZNA PANI, KRÓLEWNA MARUNA I RUTH KŁOSIARKA

Galerię postaci kobiecych otwiera wspomniana już Słoneczna Pani z wiersza *Miłowanie*, której poprzedniczką jest Pani Słowa z poematu Słowackiego. Swój wygląd zawdzięcza jednak (przypomnijmy, że jest to wczesny wiersz poetki) popularnym także w epoce młodopolskiej przedstawieniom postaci kobiecych. Została ubrana w białą szatę, ma promienne dłonie o kojącym dotyku, skrzydła upodabniają ją do anioła. Postać ta poszerza listę osób, które spełniają rolę pośredniczącą – zwykle między mężczyzną a idealnością – postaci kobiecych o proveniencji Dantejskiej, pojawiających się w literaturze symbolistycznej<sup>6</sup>. Podejmuje także inną rolę kobiety – rolę opiekuńczą, szczególnie wyraźnie zaznaczoną w późniejszym cyklu *Macierzyństwo*. Podmiot mówiący *Miłowania* – także kobiecy – przejmując natomiast rolę dziecka. Funkcja przewodniczki i opiekunki kończy się przy tajemniczej, lazurowej krynicy – źródle bytu, gdzie Słoneczna Pani rozplywa się „jako chmurka nadwodnych oparów”. Znamienny sposób zniknięcia podkreśla eteryczny charakter tej postaci i zaznacza pozazmysłową sferę bytowania.

Podobna, być może nawet ta sama osoba, występuje w następnym wierszu – *Jak ten młody ptak*. Tym razem jasna i słoneczna postać kobieca okazuje się duchem opiekuńczym poezji. Określona jako „Pieśń Wszechświata, jego sen i Bóg” staje się personifikacją transcendentnych mocy, które nadają wartość sztuce i umożliwiają artykulację wartości spirytualnych.

---

<sup>3</sup> M. Maeterlinck, *Skarb pokornych*, przeł. W. Dalecka, Lwów 1903, s. 51.

<sup>4</sup> B. Ostrowska, *Rozmyślania* [w:] *Utwory proz.*, s. 55.

<sup>5</sup> S. Lichański, *Spójnia ślubnego pierścienia* [w:] *Cienie i profile...*, s. 386.

<sup>6</sup> Por. L. Forestier, *Symbolist Imagery...*, s. 107.

Tego typu słoneczne, eteryczne, opiekuńcze postacie przewodniczek już nie pojawiają się w liryce Ostrowskiej. Być może poetka zarzuciła topos pośredniczki dla kobiecego twórczego ja lirycznego jako zbyt natrętnie naśladowujący wzór zaczerpnięty z poezji męskiej i w niej mający silniejsze uzasadnienie.

Inne postacie kobiet wtajemniczających i pośredniczących wystąpią natomiast w poemacie *Nad morzem nocnej mgły...* (P.). Są nimi figury pochodzące z greckiej demonologii – Driada i Najada. One także odznaczają się kojącym dotykiem rąk:

[...] oto człowiek skłonił głowę  
W przesłodkie ręce marmurowe...

Wtajemniczenie okazuje się tutaj równoznaczne ze snem, odpoczynkiem, zapomnieniem. Posiada charakter bardziej letejski niż rewelatorski. Wzorzec wtajemniczenia przez kobietę uzyskał więc w tym utworze znaczącą odmianę. Być może zaznaczyła się w niej popularność związku kobiety ze śmiercią, jednego z biegunów dualistycznego ujęcia kobiecości, gdyż – inaczej niż Słoneczna Pani – kobieta stała się przewodniczką w krainę zapomnienia i została związana z Thanatosem.

W omawianych wierszach jednak, zarówno w tych, w których Słoneczna Pani pełni rolę przewodniczki ku transcendencji, jak i w tym, w którym Najada wiedzie ku kojącej śmierci, występuje znamienna dla wczesnej twórczości antynomia. Jest to przeciwstawienie sfery ziemskiej napiętnowanej bólem, cierpieniem i niemocą (oczywiście za Schopenhauerem i filozofią indyjską) pozaziemskiej sferze transcendentnej, podobnie jak w wątku dotyczącym preegzystencji. Podmiot mówiący i bohater poematu *Nad morzem nocnej mgły...* należą do sfery godnego litości, ziemskiego bytowania, słoneczne postacie i greckie nimfy przybywają z zaświatów.

Istnieje jednak w liryce Ostrowskiej jeszcze jedna sfera wraz z charakterystycznymi dla niej postaciami kobiecymi, można ją chyba określić jako pośrednią, miejsce „zawieszenia między niebem i ziemią” (według sformułowania użytego przez samą poetkę w *Książce jutra*). Motywy w związku z nią przywoływane to: krawędź otchłani, zakratowana wieża, zamek na szklanej górze, odizolowana komnata. Granicę dwóch światów podkreślają zwłaszcza specyficzne rekwizyty: grzbiet ostrych skał, kraty, okna.

W wierszu *Pieśń na krawędzi otchłani* pojawia się postać kobieca – bezimienna, określona jedynie zaimkiem wskazującym – „Ona”. Staje się personifikacją twórczości („Ja pieśnią jestem”), a jej kształt nad przepaścią, o zmierzchu, zarysowuje się jak niewyraźny posąg:

Więc nad otchłanią stoje:  
Przepastny wiatr rozpina włosy moje  
I gra na nich, i gra, i gra...

Twórczość, której personifikacją jest nieruchoma postać, związana została z cierpieniem, ze smutkiem, wręcz z płaczem („rozplakana lutnia”, „pieśń łka”).

Stany emocjonalne przypominają zwłaszcza „smutną i białą” królową Marunę (*Maruna*, P.), która na tle zapełnionego witrażami okna, o zmierzchu, w niepewnym świetle szyła „łzami ornaty”. „Krawędź otchłani” zastępują w wierszu o Marunie „bram krawędzie”, wskazujące na oddzielenie przestrzeni, granice światów.

Zamkniętą w komnacie postać kobiecą opisywała poetka kilkakrotnie. Najwcześniejszym utworem na ten temat jest ciekawy wiersz nie przedrukowany później w żadnym tomie. Ostrowska nawiązała do niego jedynie w prozie poetyckiej zatytułowanej *Psyche*. Utwór nosi znamieny tytuł: *Tęsknota*. Pojawiająca się w nim uwięziona w zamkowej wieży postać kobieca nie została nawet opisana, przedstawiona jest tylko w następujący sposób:

A gdzieś z ginącej w blasku wieży,  
Zza wyzłacanej słońcem kraty,  
Para dziewiczych rąk się śnieży,  
Rzekłbyś więzione białe kwiaty,  
Całe porwane w błękit cichy,  
Dwa smukłych, bladych rąk kielichy.  
(*Tęsknota*, „Biblioteka Warszawska”  
1903, t. I, z. 1)

Jedynym znanym szczegółem są ręce – białe, smukłe i zapewne chłodne. Ręce, które także – płaczą:

A one ręce, zda się, płaczą,  
Bezsilnych tęsknot swych rozpaczą.

Niewyraźnie nakreślona postać przypomina nieco Dziewczynę z ballady Leśmiana, której jedynym znanym atrybutem był głos. W wierszu Ostrowskiej są nim – sugestywnie przedstawione – ręce. Być może zresztą nie istnieje nic oprócz rąk – postać rozplywa się w „niewiadomym”. Wydaje się pozostawać na granicy wcielenia i niewcielenia, przypomina liczne secesyjne rzeźby (także wykonywane przez męża poetki – S. Ostrowskiego czy przez K. Laszczkę), na których fragment postaci wyłania się z nie ociosanego kamienia, podkreślając płynność granicy między bytem a niebytem.

Pojawiające się na granicy światów postacie nie należą całkowicie ani do sfery ziemskiej, ani niebiańskiej, należą do sfery pośredniej, zostały też jak gdyby zawieszane między istnieniem a nieistnieniem, czego dowodzi ich niedookreślenie. Do tej grupy postaci należą ponadto Cud-królowa i Ksieni-Tęsknota. Niektóre z nich mogą też zapewne symbolizować uwięzioną w ciele duszę, jak w prozie poetyckiej *Psyche*. Charakterystyczne cechy ich wyglądu to smukłość, bladość, czasem rozpuszczone złote włosy, białe, chłodne ręce, zapatrzenie w nieskończoność. Przebywające na granicy światów kobiety zwykle też płaczą i doświadczają specyficznych stanów emocjonalnych: rozpaczają, tęsknią, nierzadko marzą.

Interesujące jest natomiast, że równoległe wobec chłodnych, białych królewien i smutnych mniszek pojawiają się w poezji Ostrowskiej jeszcze inne wyraziste kobiece figury, które posiadają dokładnie przeciwne im cechy. Nieraz tak biegunowo przeciwne, że wyglądają na zamierzoną kontrpropozycję modelu kobiecości. Tajemniczej sferze Absolutu bądź uwięzieniu między niebem a ziemią przeciwstawia bowiem poetka sielankową sferę natury. Jest to pełna radości, prawie rajska strefa, w której przebywają dziwożony i wiele mające wspólnego z postaciami prasłowiańskich boginek – dziewczki, pojawiające się licznie już w pierwszym tomie poezji:

Tam, kędy rosną zboża złociste na glebie,  
A dziewczki plotą wieńce w słońcu i weselu [...]  
(*Pieśń*, Op.)

Rój kraśnych dziewczek świeże siano grabi [...]  
(*Światy*, Op.)

Dziewka pędzi lnianowłosa.  
Do stóp kosy rozczesła,  
Jak dziewanna – złota cała,  
Idzie świeża, smukła, bosa [...]  
(*Ze słońcem*, Op.)

Szczegóły wyglądu postaci zdradzają antynomiczny model kobiecości: blade, chłodne ręce zostają zastąpione bosymi stopami, pojawia się czerwień obok złota i bieli. Dziewki nie są postaciami statycznymi, nie przypominają nieruchomych posągów – plotą wieńce, grabią siano, biegną, nawet pędzą, jak w ostatnim cytowanym wierszu. Biegunowo zmieniają się też stany emocjonalne: znika tęsknota i marzenie, pojawia się radość, a płacz zostaje zastąpiony śmiechem:

Przed nią leci głośny śmiech,  
Hop! hop!  
(*Ze słońcem*, Op.)

Właśnie śmiech jest tu uporczywie podkreślany, podobnie jak we wcześniej omawianych wierszach płacz:

Po pas brodzi w ziół gęstwinie,  
Śmiech jej świeży echem płynie  
[...]  
Jak słoneczny kwiat się złoci  
Dzikich traw i ziół żniwiarka.  
(*Ze słońcem*, Op.)

Znamienne, że utworowi, w którym taka postać jest główną bohaterką, nadała poetka podtytuł *Sielanka*<sup>7</sup> – wiersz ten zdobył zresztą nagrodę w konkur-

---

<sup>7</sup> O sielance młodopolskiej pisał L. Tatarowski, *Sielanka wiejska w literaturze Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4.

się „Wędrowca” (1902 r.). Ostrowska – w tym czasie też autorka *Śpiewanek* (nie przedrukowanych wprawdzie w żadnym późniejszym tomie, ale znamiennych dla zainteresowania poezją ludową), pokazała w *Sielance* postać kobiecą harmonijnie złączoną z naturą, bez zastrzeżeń poddaną prawom przyrody – jej ruchliwości, wzrastaniu, ale też zanikowi i koniecznej destrukcji; znamienne, że określa ją jako żniwiarkę. „To jak żniwiarka jestem w skwarze lata” – ten wers z wcześniej cytowanego autotematycznego wiersza (inc. *Niewcielonymi snami...*, P.) potwierdza upodobanie do ścinającej rośliny postaci kobiecej. Postać ta nie przypomina przy tym złowrogiej alegorii śmierci – człowieka z kosą, choć być może pośrednio do niej nawiązuje. Stany emocjonalne, ruch, kolorystyka, światło zaprzeczają potocznemu wyobrażeniu śmierci.

Dziewka-żniwiarka wciela więc to wszystko, co negował wzorzec uwięzionej królewny i mniszki: radość życia, miłość pozbawioną komplikacji, bezpośredni związek z Absolutem, dostrzeganym tutaj w naturze. Pokazuje także kobiecą moc zamiast bezsilności i etos pracy przeciwstawiony bezpłodnemu marzeniu. Taka postać – opisywana początkowo w kontekście sielankowego modelu – będzie później ulegać przekształceniom, aby ucieleśnić wartości niesione też przez inne postacie kobiece. Jedną z jej następczyni jest Ruth-kłosiarka; przywołana wprawdzie tylko dwukrotnie, ale w niezwykle ważnych utworach:

Było ci duszo iść,  
Jak Ruth w pogodny dzień  
Na łąn  
I żąć  
I zbierać plonów pokłosie.  
Było ci konew wziąć  
W pogodne rano  
I czerpać wodę źródlaną  
Z tysiąca słonecznych drzeń!  
(*Chusty ofiarne*, Ch. of.)

Zbierająca kłosa biblijna Ruth zastępuje popularną w twórczości innych młodopolskich poetów Persefonę, która w wierszach Ostrowskiej nigdzie się nie pojawia<sup>8</sup>. Jest bowiem związana z tajemnicami natury, jej atrybuty – to kłosa zżętego zboża. Ale też, tak jak dziewczka, konkretyzuje etos pracy związanej z naturą; bierności marzenia został tu przeciwstawiony czyn, być może zresztą tylko duchowy – jakaś wewnętrzna ofiara, o której mówią *Chusty ofiarne*. Postać Ruth była też zapewne bliska Ostrowskiej ze względu na zdolność do poświęcenia dla dobra innych – tą cechą wzbogaca wzorzec beztrioskiej dziewczki. I przede wszystkim jest osobą, w życiu której wyraźnie objawiło się działanie Absolutu, podobnie jak w życiu ewangelicznej Samarytanki. Obie te postacie

---

<sup>8</sup> Por. J. Nowakowski, *Persefona i Charon (Z młodopolskich dziejów motywów mitycznych)* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni...*



umieści poetka obok siebie w wierszu, którym wydawcy zdecydowali się zamknąć czterotomowe wydanie *Pism poetyckich*. Oto jego fragment:

Nie pracuję, o Panie! a przeciemi strudzona.  
Nie dźwigam snopa kłosów ani wody dzbanka.  
Ani ja Ruth kłosiarka, ni Samarytanka –  
Jakoż Ty ku mnie, Panie, wyciągniesz ramiona?  
(inc. *Nie pracuję, o Panie!...*, W. o.)

Obie występujące tu kobiety zajęte są czynnościami znanymi z cytowanego fragmentu *Chust ofiarnych*. Towarzyszy im – w następnej zwrotce – Magdalena, która konkretyzuje inną jeszcze problematykę omawianą w dalszych rozdziałach. Kobięcy podmiot mówiący zaś określa swoją sytuację wobec strudzonych pracą, pozostających w łączności z naturą i światem *sacrum* bohaterek.

### „SŁONECZNA KOCHANKA” I „POŻARNA ŚLEPOTA” – PROBLEMY KOBIECEJ MIŁOŚCI

Jak wcześniej pisałam, w liryce Ostrowskiej wartościowane dodatnio jest zawsze to wszystko, czemu daje poetka epitet – „słoneczny”. Właściwość ta dotyczy także sylwetek kobiecych. „Słonecznymi” nazywane są skrzydlate postacie – przewodniczki ku sferze idealnej. Ale też beztrudne dziewczki porównywane są do „słonecznych kwiatów”. W balladzie *Trzy siostry* księżę chwalać urodę najmłodszej z sióstr mówi: „słońcem świecisz od wrót”. Przede wszystkim zaś promieniejąca jak słońce postać kobieca zostaje w tej poezji wybrana na bohaterkę historii miłosnej – kochankę lub żonę. W oczach mężczyzny promienność staje się najważniejszą cechą kobiety i metaforycznie streszcza inne, pożądane jej cechy – siłę namiętności, siłę charakteru, odwagę, dumę. Taka kochanka – świecąca jak słońce lub gwiazda – zostaje wymarzoną partnerką ponurego władcy jeziora z ballady *Rusałki*:

On gwiazdę ściągnąć by chciał do otchłani,  
By w pocałunkach blask wypijać złoty  
I mieć kochankę ogromnie świetlaną,  
Całą z promieni i ognia utkaną.  
A tej nie znalazł w swych niewolnic tłumie  
I w państwach podwodnych zwierciadlanej fali,  
Tej, która chodzi w tęsknocie a w dumie,  
Jak złota gwiazda po niebie z opali,  
A przecie gorzeć i miłować umie,  
Jako orlica, co w słońcu się pali [...]

Ptakiem, do którego bywa porównywana kobieta, staje się orlica – drapieżnik zamieszkujący niedostępne regiony skalne. Wszechobecność blasku jest natomiast w cytowanych wersach bardzo wyraźna. Bohaterce historii miłosnej zwykle towarzyszy właśnie nadmiar światła i inwazja słoneczności. W planie obrazowym występują często metafory zestawiające wodę, światło i kobiece włosy:

Rozpleć, proszę, dziewczę moje,  
Złotych włosów zwoje,  
Niech na twarz mi się położą:  
Jak słoneczne zdroje...

*(Przez włosy twoje, Op.)*

Słoneczna bohaterka historii miłosnej dysponuje ponadto wielką potęgą, którą może przekazać mężczyźnie. Chce być dla niego źródłem mocy, zapewnia prawie władzę nad światem. Pioruny, które jej towarzyszą jako symboliczne rekwizyty, są przecież atrybutami Zeusa:

Posiedzie we mnie wiecznej mocy zdrój  
Kochanek mój!  
[...]  
Pęk piorunów rzucę mu w krew,  
Pęk piorunów roztoczę nad skronią  
Ja –  
Władna!

*(Pieśń, P.)*

Archaizujące sformułowania zdradzają źródła owej mocy. Są nimi przede wszystkim biologiczne, pogańskie potęgi. Kobieta-władczyni przypomina nieco bohaterki dramatów Micińskiego.

Na ukształtowanie tego typu kobiety-kochanki wpłynęła zapewne Nietzscheańska „wola mocy”, pogarda dla przeciętności i słabości. Kochająca kobieta stara się dostarczyć mężczyźnie tego, czego on najbardziej według niektórych ówczesnych wyobrażeń potrzebuje – gwałtownej siły, będącej w stanie przełamać stagnację i inercję. Symbolem takiej mocy był piorun, ale było nim też słońce trwale podtrzymujące życie na ziemi. Znamienne, że postaci kobiecej nie towarzyszy w poezji Ostrowskiej światło księżycy, który jest w mitologiach i religiach symbolem kobiecości. Metaforyka solarna uparcie zastępująca lunarną dowodzi znamiennej chęci przewartościowania symboli.

Jednak promieniejąca jak słońce kobieta-władczyni, dumna, niedostępna – to tylko jedna z wyrazistych konkretyzacji bohaterki historii miłosnej. Nietzscheańska „wola mocy” nie do końca bowiem zdołała przełamać poczucie winy, którym obarczyły kobietę wcześniejsze światopoglądy oparte na pesymistycznej filozofii Schopenhauera. Teoria miłości jako bezrozumnego, niszczącego popędu zrodziła charakterystyczny kompleks – partnerka mężczyzny poczuła

się narzędziem biologicznego usidlenia, przeciwstawiającego się sferze jakichkolwiek wyższych dążeń. Stawała się pośredniczką niszczącej duchowość mocy, wcieleniem bezwładu materii. Jej miłość jawiła się jako niepożądane ograniczenie, narzucała mężczyźnie przeciętność i pospolitość. Takie treści można znaleźć w wielu młodopolskich utworach (bardzo wyraźne oczywiście w *Próchnie* W. Berenta), występują też one w wierszach Ostrowskiej, nieraz tuż obok inspiracji Nietzscheańskich:

Tak cię oplotło ukochanie moje,  
Tak przywiązało do ziemi tęsknotą,  
Że oto na kształt kwietnego łańcucha  
Skuło cię sobą i wrosło ci w ducha.  
(*Miłowanie*, Op.)

Partnerka mężczyzny przez samą swoją obecność okazuje się odpowiedzialna za umniejszenie sfery ducha. Staje się narzędziem tryumfującej materii, cielesnego popędu zmierzającego ku zagładzie. Przestaje więc ufać swoim zmysłom, szczególnie niebezpieczna okazuje się w tym kontekście jej cielesność i biologiczne funkcje prokreacji. Taka mizoginiczna i antyprokreacyjna atmosfera wywoła – jako reakcję – powstanie później cyklu *Macierzyństwo*, towarzysząc przełamaniu schopenhauerowskich treści u innych poetów i artystów. (Istotna jest też – oczywiście – biograficzna geneza cyklu). Tymczasem jednak kobieta czuje się pośredniczką lub przewodniczką w drodze ku transcendencji, pomaga w realizacji wartości przez mężczyznę, bądź też jest najistotniejszą przeszkodą na tej drodze. Rozdarcie to wydaje się znamienne dla kobiecej samoświadomości przełomu wieków. O szczególne możliwości destrukcji ducha obwiniane jest przy tym właśnie ciało. Najboleśnieszka skarga zabrzmiała chyba w wyznaniu Magdaleny:

O Słowo, które Ciałem na Krzyżu konało!  
Ze krwi racz mię wybawić!  
Przeccz dałeś mi ciało?!  
(*Eloe i Magdalena*, A. dż.)

Napięcie między „wielkim kochaniem rozpiętym na blask” a niszczącą biologią wystąpi początkowo w wielu utworach. Sprzeczność zostaje zaznaczona nie tylko między zmysłowymi kobiecymi dążeniami i spirytualnymi tęsknotami podmiotu męskiego, lecz istnieje wewnątrz kobiecej osobowości, jest wpisana w obręb kobiecej psychiki. Kobieta okazuje się wówczas jednostką jeszcze bardziej rozdartą niż podmiot męski. Jest bowiem mocniej – jak sądzi poetka – związana z naturą, zdeterminowana biologiczną stroną istnienia. Dlatego też jej miłość okazuje się tragiczniejsza. W niektórych wypadkach przestaje być pogodnie słoneczna, zamienia się – metaforycznie – w niszczący ogień. Kobiecie jeszcze trudniej niż mężczyźnie przychodzi przezwyciężenie namiętności, miłosnej tęsknoty, bólu i pożądania. Staje wówczas bezradna i bezwolna wobec własnych odczuć, doświadcza jak gdyby przemocy żywiołu ognia:

Jego krwawy rubin w pierścionku  
Pali mi dłoń.  
[...]  
Ty mi ochłodź usta, które tęsknią doń...  
Błada – perło – ratunku –  
(inc. *Jego krwawy rubin...*,  
Z teki pośmiertnej)

Taka jest już miłość Krysty we wczesnym poemacie *Krysta* (P.):

A serce miałam niespokojne w łonie,  
Skoś przepalone twoich oczu gromem:  
Jedna skra jeszcze – a w pożar rozplonie;  
W pożar, co później powstał ponad domem  
I wstrząsnął ściany zmurszałe i węgły,  
Że się zachwiały w ogniu i rozpręgły.

Miłość-ogień rozprzestrzenia się w pożar. W wierszach Ostrowskiej przemocy namiętności dotyczącej kobiety towarzyszy zwykle metaforyka ognia i pożaru, być może nie najbardziej oryginalna, ale konsekwentna. Jednym z ciekawszych przykładów okazuje się tu sytuacja ośmiornicy – tytułowej bohaterki wiersza należącego niewątpliwie do liryki maski. Mówi ośmiornica:

Na wieczoru idącego mrok  
Rzucam blaski płomienistych ok,  
I na tonie, co mym ogniem gorą,  
Pręzę ramion mych głodnych ośmioro  
I przyczajam w głębokościach wód  
Mój wieczysty nienasytny głód.  
Płacze gdzieś pieśń rybacza.  
(*Ośmiornica*, Ch. of.)

Tęsknota miłosna wyolbrzymiona została do wymiaru głodu, co wyraźnie wskazuje na popędowy charakter miłości; nawet fale zamienia ona w ogień. Wydaje się, że właśnie tak – w perspektywie niszczącego quasi-miłosnego popędu – można ten wiersz interpretować. Ośmiornica staje się bowiem odmianą modliszki – innej popularnej figury symbolicznego bestiarium. W legendach rybaków jest oskarżona o powodowanie śmierci, została napiętnowana żądzą zagłady. Złowroga i wyklęta staje się narzędziem popędu zmierzającego ku unicestwieniu. Wiersz – to monolog ośmiornicy wskazujący tragiczną świadomość oskarżenia i zdeterminowania przez narzuconą rolę pośredniczki zagłady. Wydaje się dotyczyć kobiecej świadomości napiętnowanej konfliktem epoki. Rola narzędzia ślepego popędu oddzielającego od Absolutu nie jest powodem do satysfakcji. Zawiera być może pewien element autofascynacji, ale niebawem zostanie on zarzucony. Monolog wyraża przede wszystkim tragizm zniewolenia.

Pokazuje też tęsknotę za uczuciem pozbawionym cech destruktywnych, tęsknotę beznadziejną w obliczu zdeterminowania przez samą strukturę przedstawionego świata. Monolog ośmiornicy służy więc obnażeniu samoświadomości istoty zdeterminowanej.

Budzący fascynację i lęk popęd ku śmierci i zniszczeniu, którego narzędziem staje się kobieta, przejawia się jeszcze kilkakrotnie – mniej lub bardziej wyraźnie. Poetka na różne sposoby poszukiwać będzie dróg wyjścia z „mrocznego splotu śmierci i miłości”, z narzuconych przekonań deprecjonujących kobietę. Jak ważny był to dla niej problem, świadczy jeden z ostatnich liryków, gdzie znajdujemy charakterystykę dwóch rodzajów uczucia. Tym razem namiętność i miłość dotyczą kobiecego podmiotu mówiącego:

Miłość moja – pożarna ślepotą  
Nad przepaścią – jak wicher mną kolebie.  
Dech mój spala, zabija pieśczoła:  
– Ból i krzywda me imię bez Ciebie.

Miłość moja – widząca słoneczność,  
W kwiat anielski rozkwita na globie –  
Wskresza szczęścia świetlistą przedwieczność:  
– Wszchemoc żywa to imię me w Tobie.

(inc. *Miłość moja – pożarna ślepotą...*, P. ż.)

W pierwszej zwrotce mamy do czynienia z miłością-popędem już tutaj opisanym. Towarzyszy jej poczucie bycia bezwładnym przedmiotem, poddania się jakiejś przemocy, także rola narzędzia destrukcji, a w planie metaforycznym – „pożarna ślepotą” i „przemoc” ognia. Zadawanie bólu również jednak sprawia ból, rola śmiertelnego narzędzia przynosi poczucie krzywdy. Pojawia się więc dążenie do innego rodzaju uczucia, związanego z jakimś nie do końca jasnym objawieniem osobowego Absolutu. Drugi typ miłości to miłość kreacyjna – „rozkwitająca”, przynosząca poczucie szczęścia i związana z doświadczeniem boskiej wręcz wszchemocy w miejsce poprzedniego zniewolenia. Wiąże się też z poczuciem podmiotowości i została określona metaforą „widzącej słoneczności” – jest uczuciem, które świadomie towarzyszy duchowemu rozwojowi symbolizowanemu przez „anielski kwiat”. W tym późnym liryku sam kobiecej podmiot staje się więc godną zaufania przewodniczką, niemal znaną z *Miłowania Słoneczną Panią*. Do tego rodzaju szczęśliwej, świadomej i związanej z Absolutem miłości dążyć będzie podmiot kobiecej, przekraczając te tendencje światopoglądowe epoki, które narzucały kobiecie rolę narzędzia zniewolenia.

## MACIERZYŃSTWO

„Jak kłęby kurzu podnoszonego przez wiatr, tak żywe istoty kręcą się w wirze wznoszonym przez wielkie tchnienie życia [...]. Niekiedy jednak niewidzialny podmuch, który je unosi, materializuje się w przelotnym zjawisku na naszych oczach. Czasami doznajemy takiego nagłego olśnienia wobec niektórych form miłości macierzyńskiej, tak uderzającej i tak wzruszającej u większości zwierząt, dostrzegalnej nawet w troskliwości rośliny dla jej ziarna. Miłość ta, w której niektórzy widzieli wielką tajemnicę życia, mogłaby może zdradzić nam jego sekret. Pokazuje ona, jak każde pokolenie pochyla się nad tym, które przychodzi po nim. Pozwala nam dostrzec, że istota żywa jest przede wszystkim czymś przejściowym, zaś treścią życia jest ruch, który je przekazuje”<sup>9</sup>.

We fragmencie *Ewolucji twórczej* Bergsona znajdujemy wytłumaczenie zjawiska przekazywania życia w całej naturze, tematu, który – po wcześniejszych antyprokreacyjnych tendencjach – wzbudził szerokie zainteresowanie na początku wieku. Można je zauważyć w ówczesnej sztuce, o czym pisze M. Wallis, wskazując na upodobanie artystów secesyjnych do gloryfikacji płodności i macierzyństwa<sup>10</sup>. Znane są zresztą szerzej obrazy Wyspiańskiego czy rzeźby X. Dunikowskiego przedstawiające postacie matek, dzieci i brzemiennych kobiet.

W poezji warto zwrócić uwagę na cykl *Matka* L. Staffa (*Dzień duszy* – 1903) oraz *Błogosławieństwo* J. Ruffera (*Posłanie do dusz* – 1903), które – chociaż o kilka lat wcześniejsze niż omawiane tu *Macierzyństwo* Ostrowskiej (1910) – wyznaczają znamienne konteksty dla cyklu liryków poetki. W wierszach Ruffera bowiem macierzyństwo i rodzicielstwo stają się formułami rozwoju wszelkiego życia, a jednostka zostaje włączona w kosmos właśnie przez prokreacyjną funkcję ciała – wiersz jest ściśle związany z archaiczno-pogańską czią płodnych potęg natury. Płodne biologiczne potęgi dominują także u Staffa i duma podmiotu kobiecego wiąże się z poczuciem łączności z biologicznym kosmosem:

Dumą swych spojrzeń szczęście swoje głoszę,  
Żem płodnym sadom zrównana: Rodzica...

Osobną sprawę stanowią tu Nietzscheańskie postulaty mocy i wielkości kierowane w stronę przyszłego potomka.

*Macierzyństwo* Ostrowskiej, składające się z pięciu sonetów, wydaje się cyklem znacznie bogatszym znaczeniowo i nie ogranicza się do gloryfikacji pogańsko-archaicznych potęg natury. Tam bowiem, gdzie obaj wcześniej wymienieni poeci widzieli jedynie szczęście w łączności ze stale odradzającym się biologicznym kosmosem, poetka spostrzega okrucieństwo przemijania:

---

<sup>9</sup> Cyt. za: H. Bergson, *Pamięć i życie...*

<sup>10</sup> M. Wallis, *Secesja...*, s. 172-192.

O boskie okrucieństwo nowego żywota!  
Blady kwiatku, wykwitły z mogiły olbrzyma!  
Siło rozwoju ziarna, której nic nie wstrzyma!  
Plonem dosytnych łąków tajemnico złota!

Każdemu biologicznemu wzrostowi towarzyszy zanikanie, macierzyństwo kojarzy się przede wszystkim z ofiarą (nieprzypadkowo zawarte zostało w tomie *Chusty ofiarne*), także ze zgodą na fizyczny kres jednostki. Najważniejsze w spełnionym macierzyństwie okazuje się bolesne doświadczenie przemijania; w tym miejscu idee cyklu Ostrowskiej wydają się łączyć z Bergsonowskim witalizmem. „Ządza samozatrąty w wielkiej życia pieśni” – ten cytat z pierwszego utworu wydaje się nieco ostrzejszą wersją Bergsonowskiego stwierdzenia, że treścią życia jest ruch, który je przekazuje. „Istota żywa jest przede wszystkim czymś przejściowym” – przypomnijmy jeszcze jedno zdanie autora *Ewolucji twórczej*, gdyż można nim podsumować ostatnie strofy cyklu Ostrowskiej:

Przeminęłam, jak skarga daleka  
Fali mrącej wśród rzecznych komyszy;  
Rzeka życia ucieka... ucieka...  
  
Cóż, że morze jej skarg nie usłyszy?  
Morzem w ujściu swym staje się rzeka.  
Ciszej, duszo... ciszej... ciszej... ciszej...

Bolesną świadomość przemijania nieznacznie tylko łagodzi pewność uczestnictwa w świecie przemian. Wobec tajemnicy prokreacji bezsilna bowiem okazuje się ludzka świadomość. Jednostka tylko współdziała w odwiecznym, niedostępnym jej władzom poznawczym procesie. Macierzyństwo wiąże się z objawieniem tajemnicy życia, ale ciągle pozostaje ona nie rozpoznana. Podobnie jak tajemnica duchowego związku między matką a dzieckiem; w tym przypadku poraża świadomość całkowitej prawie odmienności powołanej na świat istoty:

Patrzę w wielkie, rozwarte źrenice  
Mego dziecka, jak topią się we mnie,  
Śniąc, że duszy nić własnej uchwycę...  
  
I lęk nagły pograża mię w ciemnię;  
Bowiem widzę w nich już – tajemnicę,  
Którą przejrzeć pożądam daremnie.

Macierzyństwo więc – inaczej niż w wierszach Ruffera i Staffa – okazuje się tragicznym, bolesnym doświadczeniem, wiąże się nie tylko z dumą i radością. Bolesność doświadczenia pogłębia świadomość przemijania innych wartości niż witalne. „Więdnie kwiecie owocnej czereśni” – w świecie biologicznych przemian piękno staje się chwilowe, ulotne, zanika na rzecz prokreacji.

*Macierzyństwo* Ostrowskiej jest więc przede wszystkim cyklem poświęconym przemijaniu, bolesnej świadomości nietrwałości jednostki i względności jej

oczekiwań w płynnym, stale odradzającym się, ale i zanikającym świecie. Zawiera ono jednak przeświadczenia konsolacyjne, uwydatniające wartości kryjące się w spełnionym macierzyństwie. Treści witalne zostają tu bowiem przekroczone przez – jak się wydaje – czysto religijny spirytualizm, a poczucie przemijania niweluje duchowa ofiara. Dzieje się tak tylko na chwilę, gdyż właściwie cały cykl zbudowany został na zmieniających się stanach emocjonalnych, towarzyszących obecnym w nim przeświadczeniu o płynności wszystkich rzeczy. Tak więc dumę i ból z powodu ambiwalencji biologicznego macierzyństwa przekracza zaufanie do wartości spirytualnych:

Czyż nie dosyć, że krew ze krwi mojej?  
Czyż nie dosyć, że kość z mojej kości,  
[...]  
Oto z mego żywota podwoi  
Wzniosłam zamek zwycięskiej wieczności.

Powodem do dumy nie jest zrównanie z „płodnym sadem”, lecz poczucie uczestniczenia w spirytualnym rozwoju świata. Podobnie – prawdziwą łączność z dzieckiem zapewnia jedynie ofiara wewnętrzna:

Otom w duchu swym siebie straciła:  
I beźmierniem tą stratą bogata,  
Bowiem wszystkim mię czyni jej siła.  
  
Jestem twoja tęsknota skrzydlata,  
Jestem żywot, i sen, i mogiła,  
I ten liść, co pod nogi ci złata...

W obrębie tematu macierzyństwa pojawia się znamieny także dla innych utworów poetki akt: świadome wyrzeczenie się ograniczającej jednostkowości, roztopienie w uniwersum. Macierzyństwo, którego treść koncentruje się w doświadczeniu przemijania jednostki, pozwala w szczególny sposób zjednoczyć się z wszechświatem. Takie macierzyństwo żąda wręcz ofiary na rzecz powszechności – paradoksalnej straty prowadzącej do integracji na innym poziomie, tam, gdzie jednoczą się wszystkie byty. Najpełniejszy sens zyskuje więc macierzyństwo po przekroczeniu granic dzielących wszystkie istnienia, w perspektywie świata swoiście zintegrowanego. Przejawiają się w nim te same tendencje jednoczące, o których pisałam w kontekście relacji jednostki z wszechświatem. Doświadczenie przemijania prowadzi więc ku odczuciu ścisłego związku z uniwersum.

Cykl *Macierzyństwo* wydaje się służyć przede wszystkim uwyrażnieniu w całości istnienia funkcji właściwej wyłącznie kobiecie. Dalszym krokiem na tej drodze jest *Pieśń Miłości*.



## „DROGOWSKAZY DUSZY KOBIECEJ”

„Od Ewy – przez Magdalenę – do Marii – oto drogowskazy duszy kobiecej” – pisała Ostrowska w *Rozmyślaniach*<sup>11</sup>.

Z uwagą tą wiąże się tryptyk *Pieśń Miłości* (A. dż.), kunsztownie zbudowany, którego kolejne utwory noszą tytuły: *Hewa, Eloë i Magdalena, Immaculata*. Wymienione w nim postacie kobiece stanowią kolejne etapy ideału kobiecości, tak jak go widziała poetka w perspektywie uwikłań swojej epoki. Formalnym połączeniem tryptyku staje się doksologiczna formuła „Chwała Ojcu, Synowi i Duchowi Świętemu...”, podzielona na trzy części, dodatkowo wskazująca perspektywę religijną. Tryptyk miał być bowiem wypowiedzią na temat uniwersalnego ideału, nie mógł więc pominąć sakralnego odniesienia kobiecości.

W pierwszym utworze – *Hewa* – znajdujemy daleko posuniętą reinterpretację wątku biblijnego. Wśród pięknej rajskiej przyrody widzimy Ewę, nazwaną przez poetkę archaizująco Hewą.

Już na samym początku, tuż po stworzeniu świata, kobieca postać zostaje ściśle złączona z naturą, wciela jej niewypowiedziane emocje. Ponadto pierwszą istotą ludzką, która się pojawia na ziemi jest właśnie nie męzczyzna, lecz – kobieta.

Wzorów tego typu ujęcia mogła znaleźć Ostrowska wiele w poezji francuskiej. Sama tłumaczyła przecież *Pieśń Ewy* Ch. van Lerberghe, w której nie Adam, lecz Ewa nadaje nazwy wszystkim rzeczom. Postać samotnej Ewy w raju występuje w poemacie *La Maison du Berger* A. Vigny’ego, gdzie Ewa wciela jednocześnie miłość spirytualną i zmysłową<sup>12</sup>. Pierwszą kobietę opisuje także tłumaczony przez poetkę Saint-Pol-Roux w poemacie *La Première Femme*. L. de Lisle w poemacie *Qain* również umieszcza w raju jedynie Ewę, która panuje w centrum idylli.<sup>13</sup>

Radosna i świętująca natura potrzebuje pośredniczki między sobą a „Wolą Tworzącą”. W cyklu Ostrowskiej Hewa porównana do „skrzydlatej kolumny” między niebem a ziemią spełnia rolę mediacyjną. Podobnie, jak pojawiające się we wcześniejszych utworach postacie kobiece, staje się pośredniczką i przewodniczką. To ona nadaje bezładnym „pragnieniom” natury kierunek wertykalny, stając się jak gdyby dyrygentem w chórze różnych bytów. Pragnienie ciągłości istnienia, któremu zagraża kres, wyraża się bowiem w hymnie żywota, we wszechogarniającej pieśni:

<sup>11</sup> B. Ostrowska, *Rozmyślania* [w:] *Utwory prozq...*, s. 57.

<sup>12</sup> Poemat A. de Vigny’ego ciekawie interpretuje A.A. Avni w książce: *The Bible and Romanticism*, The Hague 1969.

<sup>13</sup> Wymienione poematy omawia R. Couffignal w pracy „Aux premiers jours du monde”. *La paraphrase de la Genèse (I,II,III) dans la poésie française du „Sacré de la Femme” à „La Fable du Monde”*, Abbeville 1970.

Zdało się, że potężna pieśń życia i słońca  
Zdobędzie sama wszechświat bez miary i końca  
I – zwyciężywszy niebios nieścigłe wierzeje –  
Nieśmiertelność zagarnie w swą złotą zawieję  
I ostanie – w beczczasu prawiecznym błękanie.

W niepodobne wyżyny wiodła Hewa życie.

Jednocześnie jednak jesteśmy świadkami kataklizmu, być może narodzin zła. Jego przyczyny nie zostały dokładnie wytłumaczone, poza uwagą, że jakieś negatywne moce istniały w „przepaściach zwichrzonej natury” i zostały zbudzone powiewem skrzydeł postaci kobiecej. Stają się one przyczyną chaosu, a dumny hymn życia zamienia się natychmiast w rozpacz i płacz. Dosłownym wyrazem emocji okazuje się pierwsza w dziejach świata ulewa, tak jak gdyby w tym rajskim okresie przeżycia miały natychmiastową moc wcielania się i powoływania nowych form istnienia. Obok urzeczywistniania emocji, obraz Ede- nu cechuje silna antropomorfizacja, to, co John Ruskin określił jako *pathetic fallacy*. Burza staje się więc wyrazem rozterek emocjonalnych natury (tęsknoty, trwogi, rozpacz), a deszcz, jak w wierzeniach archaicznych, także rodzajem połączenia sfery ziemskiej i niebiańskiej. Pokazany został z zastosowaniem ulubionych motywów jako „węzowisko skłębione smagających biczy”. Obok deszczu elementem łączącym staje się piorun („krywula węzowa”), który poprzedza pojawienie się Adama. Widzimy go lecącego ku ziemi wśród błyskawic i piorunów, za chwilę przywrócona zostaje harmonia. Błaganie o przedłużenie życia, w którym pośredniczy pierwsza kobieta, zostaje spełnione, świat przyrody uzyskuje ciągłość na sposób biologiczny. Hewa staje się matką rodzaju ludzkiego.

Reinterpretacja wątków biblijnych zmierza do wyeksponowania tematu macierzyństwa, podkreśla biologiczny aspekt kosmosu. Przedstawia początek życia ziemskiego i wyjaśnia nieustanną zmienność pokoleń w świecie roślinnym, zwierzęcym i ludzkim. Ustala porządek świata widzialnego, ziemskiego raju, który został obroniony przed chaosem. Postać Hewy symbolizuje ponadto poszukiwaną zgodę na trwałość w zmienności, czyli akceptację przemian ziemskiego istnienia, następstwa życia i śmierci jako naturalnego, biologicznego rytmu świata.

Drugą część tryptyku – *Eloe i Magdalenę* – poprzedzają wzorowane na greckiej liryce chóralnej Strofa, Antistrofa i Epod. Dotyczą one walki dwóch antagonistycznych sił duchowych: światła i ciemności oraz postaw: pokory i buntu. Stroficzna triada poświęcona została kolejno Eucharystii, buntowi Lucyfera i ofierze Chrystusa. Figura krzyża, która się pojawia w Epodzie nie tyle zwycięża zło, co, jak już zaznaczyłam, jednoczy przeciwstawne siły, tworzy zbawczą syntezę. Odpowiednikiem walki zła i dobra w ziemskim raju w *Hewie* staje się walka potęg niebiańskich w stroficznej triadzie. W walkę tę wkraczają dwie postacie kobiece: Magdalena i Eloe.

Jak wiadomo, postać Magdaleny wzbudziła w Młodej Polsce najwyższe zainteresowanie. Pisali o niej poeci i pisarze mniej i bardziej znani: *Marię*

z *Magdali* wydał A. Szandlerowski, nowelę *Maria Magdalena* – G. Daniłowski, utwór prozą – *Maria z Magdali* – J. Jankowski, trzy sonety i dłuższy utwór liryczny poświęcił Magdalenie K. Zawistowska, mniej znana poetka – J. Podhorska (Bożymir) napisała wiersz *Maria Magdalena*, K. Tetmajer – liryk *Magdalena i Chrystus*. Samo wymienienie tych kilku tytułów wskazuje, że postać Magdaleny interesowała twórców skądinąd bardzo różniących się między sobą. Tym niemniej tematem utworów o Magdalenie staje się zwykle tajemnica miłości spirytualnej i zmysłowej.

Ostrowska wybiera moment tuż po Zmartwychwstaniu, opisując spotkanie Magdaleny z Chrystusem. Historia Magdaleny, podobnie jak Ewy, ulega daleko idącej reinterpretacji, pokazując znamienne dla epoki antagonizm między sferą zmysłów i sferą ducha, a także konkretyzując nie spełnione dążenia do transcendencji. Odnalezienie pustego grobu przez Magdalenę staje się figurą bezradnego poszukiwania Absolutu:

O zjaw mi się, odziany w światło wiekuiste!  
Racz obdarować łaski litosną pomocą  
Duszę, która Cię wiecznie szukała w żałobie  
A nie może odnaleźć, Panie, nawet w grobie!

Magdalena spodziewała się zobaczyć w postaci Chrystusa nowego Adama, wskazuje na to metaforyka, którą widzieliśmy już w poprzednim utworze. „O, zstąp piorunem ptakiem z wysokich niebiosów” – woła święta. Sytuacja Magdaleny wskazuje daleko idące pomieszanie miłości świętej i świeckiej. Znamienne, że dążeniom ku sferze spirytualnej towarzyszy niemoc związana z ciałem. Podobnie jak Eloë, Magdalena dostrzega w końcu przerażającą otchłań – morze krwi. Skarga Magdaleny, jak już wspominałam, dotyczy ograniczenia zmysłów, którego nie można przekroczyć. Miłość Magdaleny staje się „ślepa” – według omówionej poprzednio metaforyki. Skojarzona została także z pożarem. Przypomina „pożarną ślepotę” z prezentowanego wcześniej wiersza:

Idę, Panie... już idę... jeno z Twoich dłoni  
Straszne dreszcze krwi żywej spadają i krzepną...  
I niebo w krąg przede mną pożarem się słoni  
I oczy moje, Panie, od krwi Twojej ślepną<sup>14</sup>.

Pozostaje pełna niepokoju i niepewności, utwór kończy się wizją ciemności. Magdalena nie może dostrzec Chrystusa, pozostaje oddalona od Absolutu.

W następnym utworze – *Eloë* – nawiązuje Ostrowska do *Anhellego* i poematu A. de Vigny'ego *Eloë albo Siostra Aniołów*, dostępnego także wówczas

---

<sup>14</sup> O symbolu ślepcy w twórczości młodopolskiej, traktując go jako symbol-klucz, pisała M. Podraza-Kwiatkowska (*Symbolizm i symbolika...*, s. 157-160). Ślepotą Magdaleny i podobnych do niej bohaterów ma jednak inne znaczenie, bardziej potoczne.

w przekładzie polskim (Z. Trzeszczkowskiej na łamach „Ateneum”)<sup>15</sup>. Genezę Eloë (u Słowackiego – strażniczki grobów i pocieszycielki zmarłych, w poemacie A. de Vigny’ego – uosobienia litości) poczętej z łzy Chrystusa przedstawia poetka za Słowackim, jej dalsza historia zbliżona jest do treści poematu francuskiego romantyka.

I tym razem wybrała więc Ostrowska postać cieszącą się zainteresowaniem współczesnych (także malarzy, by wspomnieć chociażby obrazy J. Malczewskiego). O Eloë pisała już zresztą wcześniej. W *Jesiennych liściach* (1903) znajdujemy poemat prozą *Eloë*. Oba utwory niewiele jednak mają wspólnego. We wczesnym poemacie tematem stała się wędrowna wygnana Eloë – „Madonny smutku” i „Madonny żalu”. Jej los wygnanki wzbudzał litość, a cały poemat utrzymany był w nastroju melancholii i smutku – aurze emocjonalnej charakterystycznej dla wczesnych liryków poetki.

W tryptyku tematem staje się miłość Eloë do zbuntowanego archanioła – Lucyfera, miłość tak wielka, że nie cofa się przed żadnym poświęceniem. Eloë ponad sferę niebiańską przedkłada otchłań, w której został pogrążony „zbuntowany książę” i do niej zstępuje. Niszczy przy tym własną czystą naturę, a konsekwencją tego aktu okazuje się wstąpienie w sferę ciemności i niespełnienia:

Czy to Ty? Mrok mię czarny owiewa płomieniem...  
Sześcioro władnych skrzydeł w otchłań porywa  
[...]  
Nie widzę Ciebie, Panie! A wszak jestem w Tobie.  
Nie widzę Cię! więc tak już nieskończone wieki?  
Otchłań jęczy pod nami... Niebios a w żalobie...  
Jaka noc nieprzejrzana! Gwiazd dalekie ćwieki  
Ranią mię... Węże mroku dokoła się plotą...  
Lucyferze! Więc ujrzeć Ciebie – jest – ślepotą?

Miłość Eloë okazuje się także, według sformułowania poetki – „pożarną ślepotą”. Obie postacie kobiece – Magdalena i Eloë – konkretyzują nie spełnione dążenie, tragiczne rozdarcie. Sytuacja Eloë jest jak gdyby lustrzanym odbiciem sytuacji Magdaleny, odbiciem o odwróconych znakach wartości.

Pyłu ciała pożadam! Dwojga żywych dłoni,  
Co ku Tobie się prężą, gdy je kłątwa żenie!

– woła Eloë. Ukierunkowanie dążenia ku królestwu ciemności łączy się z erotyzmem, który można by nazwać letejskim, erotyzmem sprowadzającym zapomnienie<sup>16</sup>. Jest konsekwencją lucyferyczno-narkotycznych upodobań epoki, ale

---

<sup>15</sup> „Ateneum” 1895, t. III, z. II. Wcześniej ukazał się w tym samym czasopiśmie artykuł I. Matuszewskiego, *Geneza i znaczenie Eloë u Słowackiego*, „Ateneum” 1892, t. III.

<sup>16</sup> Młodopolską specyfikę wątków miłosnych omówił W. Gutowski w kilku opublikowanych w ostatnich latach pracach: *Poezja Leśmiana a młodopolskie mity miłości*, „Ruch Literacki” 1988, z. 3; *Hedonizm młodopolskiej erotyki*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4 i przede wszystkim: *Nagie*

przekonywająco ukazuje też „potępioną” sferę istnień, którą dosłownie i metaforycznie rani światło łaski. Postępowanie wbrew łasce Boga zostało spowodowane niemożnością dostrzeżenia jej sensu, jak się możemy domyślać z następującej Antistrofy:

Lecz wbrew idzie Twej łasce obłądna ślepotą,  
Co światłością olśniona w bezdroża się miota.  
– Chrystusie –

Eloe i Magdalena symbolizują zatem tęsknotę i dążenie w dwóch przeciwnych kierunkach, streszczają rozdarcie świadomości epoki. Środkowa część tryptyku, w której pojawiają się obie postacie, przejmująco wskazuje brak harmonii, poczucie antagonizmu, utratę wartości. Dodatkowo podkreślają te treści użyte formuły i metafory: bezdroża, obłądna ślepotą, zbłąkana tęsknota, ciemność. Epod kończy się modlitwą o wsparcie łaską:

Daj tęsknocie zbłąkanej odnaleźć Cię, Panie,  
I niech łaska p r z e j r z e n i a  
duchowi się stanie –  
– niech się stanie –

„Przejrzanie”, tak jak wspomniana już wcześniej „widząca słoneczność”, sygnalizuje działanie sfery ducha, harmonijne rozwiązanie tragicznego konfliktu.

Realizacją przewyciężenia rozdarcia, odnalezienia drogi do Absolutu staje się postać Matki Chrystusa w równie kunsztownie zbudowanym wierszu *Immaculata* (Niepokalana) kończącym tryptyk. W odróżnieniu od poprzednich wierszy utwór pełen jest jasności, atmosfery pokoju i harmonii, zawiera wiele motywów wertykalnych. Noc staje się podobna zorzy, z przedmiotów spadają cienie, życie się w niebo pnie skrzydłami – oto obrazy, które wskazują nową jakość istnienia. Maryja pełna łaski przywołuje sferę wartości duchowych, istnienia materialne przekształca w wartości spirytualne, materię przemienia w ducha:

I oto modła Marii wyskrzydla i spromienia  
Wszystko, co z Hewą padło pod gromem wypełnienia.  
Z wieczności ciała mrocznej, której litośnie słucha,  
Wysnuwa, prządka cudu, sen o wieczności z Ducha.  
I z tego snu tka w niebo drabinę aniołową,  
Po której złotych stopniach ma ku niej zstąpić  
– S ł o w o.

---

*dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, 1997 (II wyd.). Środkowa część cyklu Ostrowskiej łączy się wyraźnie z wyodrębnionym w tej pracy młodopolskim mitem.

Maria staje się pośredniczką, dzięki której zrealizowana zostaje tęsknota istnień ziemskich do łączności ze sferą spirytualną. Cała jest oddana tej sferze, nie obciążona materią, na co wskazują też obrazy wertykalności, lotu, lekkości, wreszcie słoneczności, która jej towarzyszy jako „złota słońca grzywa”. Nawiązując do systemu genezyjskiego Słowackiego, przedstawia poetka ewolucję bytów, posługuje się też mistyczną symboliką romantycznego poety – przemianą pieśni w światło, być może wcześniejszego hymnu istnienia, którym kierowała Hewa, w duchową świadomość dostępną Marii. Ziemską, biologiczną ciągłość pokoleń zyskała w ten sposób wymiar spirytualny.

Omówiony tu tryptyk *Pieśń Miłości* wydaje się znaczącym poematem nie tylko w twórczości poetki, nie był jednak przedrukowywany ani w powojennych wydaniach liryków Ostrowskiej, ani w wyborach młodopolskiej poezji.

Czy można natomiast na jego podstawie przejrzeć wykazać ewolucję duszy kobiecej, o której pisała autorka *Rozmyślań*? Wydaje się, że kolejne etapy tej ewolucji widziała następująco: konieczność zgody na następstwo życia i śmierci, akceptacja biologicznego przemijania i „cielesnego” macierzyństwa, którym towarzyszy ścisły związek z naturą – te wszystkie wartości wciela postać Hewy. Następnie – przewyciężanie zmysłowej strony istnienia, a także pokus „zblakania” na drodze ku łączności ze sferą spirytualną, uwydatnienie transcendentalizującej roli miłości i tęsknoty – postaci Magdaleny i Eloë. Urzeczywistnienie spirytualnego wymiaru życia i „duchowego” macierzyństwa staje się rolą Marii. Kontynuacja wartości związanych z tą ostatnią postacią, wejście w sferę łączności z Absolutem, dostąpienie „łaski przejrzenia” stanie się tematem późniejszych liryków religijnych. Zgodnie z właściwą sobie konsekwencją zapragnie je poetka ułożyć w *Modlitewnik Marii Izdy*.

### „MAGDALENO, CISZO POLNA...”

Poszukujący harmonii podmiot kobiecy wydaje się ją odzyskiwać w przestrzeni Absolutu, w łączności z *sacrum*, czego wyraźne dowodzą ostatnie liryki religijne. Moment odzyskania harmonii i wielokrotnie tu przywoływanej integracji pokazuje także niezwykle oryginalny utwór, określony przez J.Z. Jakubowskiego jako „jeden z najpiękniejszych i najbardziej niepokojących”<sup>17</sup>. Autor antologii *Poetki Młodej Polski* trafnie ujął odczucia czytelników i badaczy towarzyszące lekturze tego wiersza. Liryk interesował prawie wszystkich, którzy się twórczością Ostrowskiej zajmowali. S. Lichański widział w nim wyraz „najgłębszej tożsamości trzech członów relacji: ja – natura – Bóg”<sup>18</sup>. Podobnie

---

<sup>17</sup> *Poetki Młodej Polski*, zebrał i opracował J.Z. Jakubowski..., *Wstęp*, s. 15.

<sup>18</sup> S. Lichański, *Spójnia ślubnego pierścienia* [w:] *Cienie i profile...*, s. 368.

interpretował ów wiersz M. Krassowski, nazywając go ponadto „arcydziełem polskiej liryki międzywojennej”<sup>19</sup>.

Jak zauważa J.Z. Jakubowski, należy go cytować w całości:

Magdaleno, ciszo polna,  
Magdaleno, ciszo leśna,  
  
Która zlewasz mi pod nogi  
Miłosierny balsam drogi  
  
I ocierasz włosy swemi  
Stopy pyłne kurzem ziemi –  
  
Z wszechboleści – bezboleśna,  
Z wszechniewoli – siostrzo wolna,  
  
Dzięki tobie – ciszo leśna...  
Dzięki tobie – ciszo polna...

Niezwykle interesująca wydaje się konstrukcja wiersza oparta na rozwinięciu metafory. W pierwszych dwóch wersach Magdalena została utożsamiona z ciszą. Następne wersy metaforę tę rozwijają. Człon metaforyzujący – pejzaż, został podporządkowany sytuacji znanej z biblijnej historii Magdaleny. Elementy pejzażu zachowują się jak Magdalena wobec Chrystusa, naśladują jej działania. Rola ciszy konkretyzuje się w geście rozlewania drogocennego balsamu i otarcia włosami stóp – geście czci i pokory. Podmiot mówiący natomiast jednocześnie zostaje utożsamiony z Chrystusem i wciela topos wędrowca – zmęczonego i utrudzonego pielgrzyma. Abstrahując w tym momencie od teologicznych aspektów sytuacji, zwróćmy uwagę na jej stronę wizualną, która jest konsekwencją rozwinięcia metafory. Pejzaż, na co wskazują symboliczne gesty, staje się jak gdyby przedłużeniem postaci kobiecej, jej emanacją, być może lustrzanym odbiciem sytuacji konkretyzującej uczucia Magdaleny. Zachodzi więc ścisła jedność emocjonalna między postacią a krajobrazem. Można też sobie wyobrazić, że plastycznym odpowiednikiem wiersza byłby obraz, na którym postać Magdaleny łagodnie przechodzi w pejzaż, linie włosów i rąk stają się liniami pejzażu.

Wydaje się więc, że utwór ten ma wiele wspólnego z niektórymi młodopolskimi dziełami malarskimi (np. ze zdobiaczami „Chimerę” rysunkami E. Okunia<sup>20</sup>). Jest niezwykle udaną realizacją w sztuce słowa tych tendencji ówczesnej estetyki, które polegały na subtelny oddaniu jedności wszystkich składników dzieła. Często była to jedność nastroju, tutaj oddaje ją także rozwinięta metafora.

Liryk wiąże się też niewątpliwie z poprzednio omówionym tryptykiem, związek ten należy uwydatnić w celu głębszego odczytania jego sensu. Ostrow-

---

<sup>19</sup> M. Krassowski, *O poezji Bronisławy Ostrowskiej*. Wstęp do: B. Ostrowska, *Poezje wybrane*. Warszawa 1976, s. 14.

<sup>20</sup> Rysunek E. Okunia zobaczyć można w książce M. Podrazy-Kwiatkowskiej, *Symbolizm i symbolika...*, s. 144.

ska bowiem często powtarzała motywy i tematy, reinterpretując je lub polemizując z własnym, wcześniejszym ujęciem. Do takich motywów należy – jak zobaczymy – nie zapisana księga, ale też postać Magdaleny. W tryptyku Magdalena nie może osiągnąć harmonii, pozostaje oddzielona od Absolutu, skarżąc się na ograniczenia związane z ciałem. Omawiany utwór natomiast przedstawia dokonaną integrację i osiągniętą harmonię.

Intencja polemiczna jest oczywista także wobec czytelników, dla których postać Magdaleny niosła ściśle określone treści. Udziałem Magdaleny staje się integracja nieco podobna do tej, jaką prezentowała Maria, ale niezupełnie z nią tożsama. Utwór przekazuje bowiem wyciszenie napięć i rozterek związanych przede wszystkim z cielesną stroną istnienia, pochodzi wszakże z okresu, w którym udało się poetce pogodzić zmysłową i spirytualną stronę bytu w „pierścieniu życia”.

„Wszechboleść” i „wszechniewola” – to formuły, które określają stan poprzedni. Dookreślić go można, przypominając rozterki Magdaleny oraz wcześniej eksponowaną destruktywną i determinującą rolę popędu płciowego. Także powołując się na jedną z uwag poetki zamieszczoną w *Rozmyślaniach*. Cztery ostatnie wersy utworu dotyczą bowiem i bohaterki, i świata natury, połączonych dzięki metaforze. Wiadomo, że natura (przyroda) bywa ambiwalentna: okrutna i groźna lub pomocna i piękna. Tak to ujęła poetka w *Rozmyślaniach*:

„A przecież uśmiech natury kryje gwałtowną, rozpaczliwą walkę o byt; cały ocean gwałtów, krzywd i męki. Czyż więc harmonia lasów i chmur, wschodów i zachodów, stepów kwitnących i szumiącego morza jest tylko pięknym kłamstwem, obłudą wyrzucaną tylekroć naturze przez rozgoryczone usta poetów? Czyli raczej odbiciem najwyższej, szczęsnej tajemnicy wszechświata...?”<sup>21</sup>

„Wszechboleść” i „wszechniewola” dotyczą więc zdeterminowanej natury, ale nie przesądzają o sposobie jej istnienia. Nie są też formułami ujmującymi tajemnicę wszechświata i sposób istnienia wszystkich bytów. Pojawia się możliwość przekroczenia determinizmu i cierpienia, najprawdopodobniej za sprawą łaski, której działanie przedstawia *Pierścień życia*. Byt objawia się wówczas jako wolność i harmonia. Sytuacja Magdaleny, podobnie jak sytuacja natury uwikłanej w doczesną walkę, posiada jak gdyby „drugie dno”. Objawia się ono, być może nie zawsze, ale w sytuacjach szczególnego rodzaju iluminacji. Dotyczy przyszłej metamorfozy bytów, która dokona się tak, jak dokonała się przemiana Magdaleny. Chwilowe poczucie harmonii stanie się wtedy być może stanem trwałym.

Kwintesencją idei utworu wydaje się więc objawienie bytu jako harmonii, co w perspektywie pesymistycznych młodopolskich światopoglądów staje się szczególnie istotne. Także w perspektywie doświadczeń poetki i jej pokolenia napiętnowanego niewolą i kończąca się właśnie wojną (utwór powstał w 1918 r.).

Podmiot zwracający się do bohaterki – Magdaleny, przekazuje wszakże uczucie wdzięczności. Identyfikacja podmiotu z pielgrzymem dotyczyć może

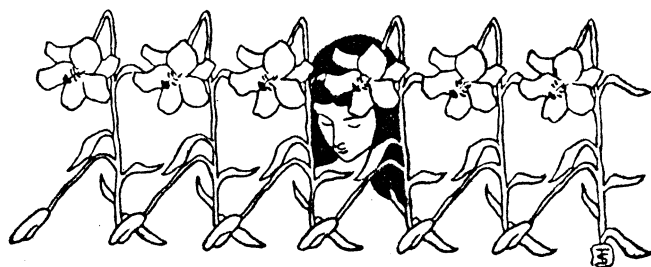
---

<sup>21</sup> B. Ostrowska, *Rozmyślania [w:] Utwory proz., s. 47.*



planu historii – wojennej tułaczki, ale też planu soteriologii – pielgrzymstwa ku zbawieniu. Ponieważ utwór przedstawia moment poczucia jedności z bytem, podmiot liryczny może zidentyfikować się też z Chrystusem, jako jego podstawą. Końcowe wersy byłyby więc wtedy wyrazem miłości Boga do człowieka, której odczucie znajdujemy też w innych utworach *Pierścienia życia*. W tym miejscu również następuje przewartościowanie. Absolut przestaje być czymś niewzruszonym, obojętnym, nieczułym wobec działań jednostki i losów świata, o co bywał często oskarżany. W wierszu poetki, będąc „nieuchwytną” metafizyczną podstawą, staje się jednocześnie strudzonym człowiekiem, któremu nieobce jest poczucie wdzięczności. Pokorze Małdaleny odpowiada pokornym podziękowaniem, dostrzega ból i niewolę. Jako Bóg – obdarza łaską, jako człowiek – przejawia ludzką wrażliwość. Gra utożsamień została w cytowanym wierszu tak zintensyfikowana, że jej sens staje się prawie nieuchwytny. Trud docierającego do harmonii człowieka wydaje się spotykać z trudem zbawiającego Boga, rolę medycyną pełni zaś natura utożsamiona z postacią kobiecą.

Postać Małdaleny podkreśla raz jeszcze te cechy, które wydają się najważniejsze dla konstrukcji postaci kobiecej w twórczości Ostrowskiej. Jest silnie związana z naturą – jak Ewa i Ruth. Spełnia rolę medycyną – jak Słoneczna Pani, Ewa i Maria. Jak wiele innych postaci kobiecych przyjmuje rolę ukoicielki. Konkretyzuje rozwiązany dylemat zmysłów i dążeń spirytualnych. Poddana destrukcyjnej roli ciała jako Magdalena-grzesznica staje się jednocześnie najbardziej eteryczną ze wszystkich postaci kobiecych tu przywoływanych, rozplywa się i znika w pejzażu, będąc zarazem jego nieuchwytną esencją. Okazuje się subtelną konkretyzacją harmonii z Absolutem i naturą, konkretyzacją kobiecości pośredniczącej, kojącej i pełnej poświęcenia.



## RELIGIE, KULTY, MISTYKA

**P**ieśń *Miłości, Magdaleno, ciszo polna...*, postać Ruth kłosiarki uwidaczniają pierwiastek żeński wpisany w płaszczyznę sakralną. Do charakterystyki podmiotu kobiecego, podobnie zresztą jak w wielu innych wypadkach, służą wyobrażenia, pojęcia i symbole zaczerpnięte z zasobu treści religijnych. Szerokie zainteresowanie religijnością zawdzięcza poetka światopoglądom swojej epoki, rozwinięcie i pogłębienie religijnych wątków stało się jednak jednym z ważniejszych celów i osiągnięć jej liryki.

Młodopolska religijność okazała się zjawiskiem swoistym, specyficznym – o jej rozumieniu w tym okresie tak pisał badacz filozofii religii polskiego modernizmu:

„Religia zachowuje w kulturze pewne zdolności, dzięki którym człowiek utrzymuje kontakt z pozamaterialną podstawą bytu, w swej istocie jest połączeniem człowieka z rzeczywistością absolutną, z transcendencją. W ten sposób religia wyprowadza człowieka poza zastaną kulturę, poza »chwilę historyczną«, poza to, co zniszczone, urzeczywistnione”<sup>1</sup>. Pełni więc przede wszystkim funkcję transcendentalizacji, wiedzie jednostkę ku sferze *au-delà*, aby użyć innego sformułowania.

Taka postawa religijna jest właściwa poezji Ostrowskiej tylko w niewielkim stopniu i – początkowo. W ostatnich wierszach, w których najsilniej dochodzi do głosu ja religijne, religia zostaje wpisana w otaczającą rzeczywistość, cały świat okazuje się przepojony pierwiastkiem sakralnym. O wiele bardziej jest wówczas właściwe świadomości religijnej Ostrowskiej *sacrum* immanentne, bliskie człowiekowi, światu, historii i natury. Kształtowanie się postawy ja

---

<sup>1</sup> R. Padoł, *Filozofia religii polskiego modernizmu...*, s. 213. Interesujące spostrzeżenia na temat młodopolskiej religijności zawiera studium M. Podrazy-Kwiatkowskiej, *Młodopolskie doświadczenie transcendencji* [w:] *Stulecie Młodej Polski...*

religijnego posiada jednak oczywiście swoje etapy, wciela rozmaite treści. Niektóre z nich zostały już uwydatnione w kontekście relacji jednostki ze światem. Inne – pokaże niniejszy rozdział.

## LUDOWY WYMIAR SACRUM

We wczesnej liryce Ostrowskiej wątki kultowo-religijne pojawiają się w specyficznej postaci, która dotyczy ludowego wymiaru religijności. Znaczenie, jakie mu poetka nadała, stanowi cechę wyróżniającą początkowego okresu jej poezji, chociaż podobne motywy spotykamy także w twórczości innych poetów: J. Jedlicza, E. Słońskiego, L. Staffa, co świadczy o szerszym zainteresowaniu kultem ludowym.

We wczesnych wierszach Ostrowskiej występują bowiem opisy przydrożnych figur świętych, przydrożnych krzyży, wiejskich kościołów włączonych w krajobraz, żytych ze światem natury i codziennego chłopskiego bytowania. W refleksji poetki formy ludowego kultu wiązały chrześcijaństwo z wcześniejszymi wierzeniami, ale także były dowodem religijnej dojrzałości. Pisała o tym w *Rozmyślaniach*, a poniższa uwaga pochodząca z okresu po 1915 r. świadczy wyraźnie, że ludowy wymiar religijności był dla niej powracającym przedmiotem zainteresowania:

„Chrystus to droga człowieka w bóstwo. Jakże wzruszającym jest jasnowidzenie duszy ludowej, stawiające na drogach rozstajnych, pełnych pokus zła, zamiast drogowskazu – Chrystusowy krzyż”<sup>2</sup>.

Ostrowska przyznaje się tu do wzruszenia na widok ludowego kultu. Taką samą aurę emocjonalną posiadają jej wiersze, te, w których znajdziemy podobne wątki. Wywołaniu uczucia wzruszenia także i u czytelnika służą dodatkowe elementy – przydrożne figury są bowiem nie tylko proste, ale często zniszczone, ułamne, zaznacza się na nich działanie czasu. Charakterystyczny jest wiersz przedstawiający figurę św. Jerzego:

Na tle krwawiącym zachodniej pożogi,  
Mając za sobą łąn zbożowy senny,  
Stoi wśród polnej opuszczonej drogi  
Na wpół zwalony święty Jur kamienny.

W szerniątej, starej, mchem zarosłej zbroi  
Z obłamkiem dłoni sterczącej bezwładnie,  
Ofiarnym widmem w krwawej łunie stoi,  
Gdy w krąg po łąnach zmierzchu śniedz się kładnie.

---

<sup>2</sup> B. Ostrowska, *Rozmyślania* [w:] *Utwory prozq...*, s. 63.

W zmierzch patrzy święty pustymi oczyma  
I utraconą swą ręką zwycięską  
Zda się poważyć zórz płonących trzyma,  
Broniąc okolne wsie przed ognia klęską.

(Jur, P.)

Ułomność widzialnych znaków, niedoskonałość dzieł ręki ludzkiej nie umniejszają więc siły wierzenia, a nawet zdają się ją potęgować. Ja poetyckie nie identyfikuje się z bohaterem ludowym, ale zdaje się podzielać wiarę w skuteczność kultu, który każe budować kapliczki i stawiać przydrożne figury. Piękny opis purpurowego zmierzchu w tle kamiennego posągu zdaje się to poświadczать. Ciekawy jest też paradoks, w który zostaje rozwinięty zaobserwowany szczegół: „utraconą swą ręką zwycięską”, zapowiadający późniejsze paradoksalne straty, chociażby z *Macierzyństwa*.

Inny symbol religijny – wizerunek Chrystusa podobnie został opisany:

W wonnej pasiece, na pola otwartej,  
Owity w wianki i wiązanki zielne,  
Z starego krzyża Chrystus w pół-zatarty  
Patrzy od wieka na wyroje pszczelne.

(W pasiece, P.)<sup>3</sup>

Działanie czasu nie oszczędza i tego wizerunku. Ale mimo swej ułomności jest on nadal przedmiotem kultu ludowego. Niedoskonałość znaku nie umniejsza wiary, przedmiot kultu nie musi być w rozumieniu ludowym doskonałym dziełem sztuki. Poetka podkreśla brak wymogów estetycznych w stosunku do podmiotów kultu ze strony ludu. Stare, zatarte wizerunki są godne większej czci właśnie z powodu perspektywy czasowej, ale też zdają się potwierdzać zaufanie do tego, co niewidzialne, a nie do form zewnętrznych.

W tej samej kategorii religijno-folklorystycznych zainteresowań i prób zbliżenia do ludowego wymiaru religijności mieszczą się wiersze opisujące wiejskie kościółki i wiejskie msze. Przedmiotem szczególnego kultu są obrazy Matki Boskiej, tak na przykład przedstawione:

Jest jeden cichy, wiejski kościółek ustronny,  
Gdzie w ołtarzu Maryja w złocistej sukience  
Skrzyżowała na piersi swoje ciemne ręce,  
Zasłuchana w hymn ciszy wiecznie jednotonny...

(Przed Madonną, Op.)

---

<sup>3</sup> W kontekście cytowanego wiersza Ostrowskiej warto przypomnieć fragment poematu E. Słońskiego *Do Boga* (Warszawa 1901, s. 92):

Nad łóżem matki jest krzyż z Pańską Męką,  
Smutnie spogląda zeń Chrystus gipsowy  
Z pękniętą nogą, z ułamaną ręką,  
W druciany wieniec przyodzian cierniowy.  
A taka jasność od tych drutów bije  
I takie wielkie zapatwienie w Boga,  
Że zdaje mi się, że ten Chrystus żyje  
I, patrząc na mnie, mówi – „Tędy droga!”

W powyższych wersach możemy niewątpliwie rozpoznać jakąś kopię obrazu z Ostrej Bramy. Pojawia się też w innym wierszu Matka Boska z Częstochowy:

Trzykroć szablącą cięta, w gwiazdnej aureoli,  
Duma cicha twarz Marii na złotym obrazie,  
Ciemna jak świeża skiba rozoranej roli.

Przed nią las ziół przyleśnych i wiosenne bazyie [...]  
(*Palmowa, P.*)

Ciemną twarz Matki Boskiej porównuje poeta do ornej ziemi. Znajdziemy jeszcze raz to porównanie w jednym z późniejszych wierszy. Kult religijny został tu mocno osadzony w realiach wiejskiego życia, chociaż aura emocjonalna typowa jest dla wczesnych wierszy: cisza, zaśłuchanie, zadumanie. Modlący się lud porówna natomiast poeta do falującego zboża, wykorzystując jeden z ulubionych motywów dynamicznych:

Wizja wielkiego ołtarza w świecach jarzących i w złocie,  
W dymy błękitnych kadzideł złota monstrancja spowita  
I tłum żarliwy, zwarty, w wyczekującej tęsknocie,  
W ciemnej nawie kościelnej, jak falujący łąn żyta.

(*Rezurekcja, P.*)

Dymy przypominające mgły, złota monstrancja, jarzące świece – sakralny obrzęd przemawia więc też od strony wizualnej i poprzez niezwykle nastrój.

Motywy falowania – falujące zboże, falująca trawa – tworzą obrazy, ku którym zwraca się poeta przy formułowaniu porównań dotyczących relacji człowieka wobec bóstwa. Pojawiają się one we wczesnej poezji i powtórzą w wierszach ostatnich. Uwidaczniają najwyraźniej pokorę, którą cechuje lud. Będzie się ją starała osiągnąć bohaterka ostatnich wierszy:

Ugiąć się pod powiewem Twojej najświętszej dłoni,  
Jak ta wiosenna trawa, co się tak miękko kłoni –

(inc. *Zdobyć się na pokorę...*, P. Ż.)

Inspiracje swojej wczesnej, związanej z religijnością ludową poezji będzie Ostrowska wykorzystywać w późniejszych lirykach religijnych. Ale będzie też powtarzać opisy ludowego kultu w nieco zmodyfikowanej postaci, nie tyle wydobywając nastrój, co próbując odczytać znaki kultu. Wiejskie kaplice, przydrożne krzyże spotykamy bowiem i w ostatnim zbiorze – *Pierścieniu życia*, np.: *Maryi Zielnej zbożna kaplica...*, *W świeżym drzewie ciosana...*, *Krwi krople...*, *Tajń, którą szepce...*:

Tajń, którą szepce kłóśny łąn,  
I lazurowy uśmiech łąnów,  
I zachodowy muszek tan,  
I pocałunek zielnych tchów –

To wieść – że w zbiegu polnych dróg,  
Gdzie oko szuka drogi wzwyż,  
Wzniosła dłoń łaski w zorzy próg –  
– Chrystusów krzyż.

Kult ludowy w połączeniu z kultem ożywionej natury staje się tu znakiem transcendencji.

Poetka niewątpliwie idealizuje religijność ludową. Obca jest jej podejrzliwość wobec ludowych form kultu i brak zaufania do mądrości chłopą, które to cechy wyraźnie ujawnia ankieta rozpisana w tym czasie, gdy Ostrowska wydała drugi tom wierszy (1905 – z niego pochodzi większość cytowanych tu utworów). Zbieranie informacji na temat wiejskiej religijności potwierdza zainteresowanie epoki kultem ludowym. Wypowiedzi wskazują natomiast na polaryzację postaw. Przeciwno gloryfikacji mądrości chłopą występowała zwłaszcza przedstawiciele poprzedniego pokolenia. Pisał w niej K. Potkański:

„Lud nasz jest głęboko i gorąco religijny – każdy to wie. Lecz ta jego wiara jest zazwyczaj wiara zewnętrzną, przywiązaną do form, do kultu”.

I H. Sienkiewicz:

„Stwierdzam przy tym na mocy własnej i cudzej obserwacji, że ta skostniałość wiary szerzy się coraz bardziej i że religijność ludu – poniekąd z winy kapłanów, którzy zwracają zbyt wyłączną uwagę na formy nie na treść – polega coraz przeważnie na mechanicznym tylko spełnianiu obrządków”<sup>4</sup>.

Porównajmy z powyższymi uwagami wypowiedź Ostrowskiej pochodzącą z *Rozmyślań*:

„Na to, aby być kapłanem i bez świętokradzkiego dreszczu powtarzać formułę przeistoczenia w Ofierze Świętej, trzeba mieć w sobie albo tę pełną, prymitywną wiarę prostaczków, ufna w samą cudotwórczą siłę formuły raz na wieki całe przebóstwionej i nie wymagającej niejako współtwórczości wywołującego powtórzenie cudu człowieka, albo pełną, spokojną i dumną niewiarę, każącą odziewać szaty i formy kapłaństwa jako piękne kłamstwo ku pocieszeniu prostych a tęskniących serc, nie dopuszczającą wątpienia o prawdzie własnej”<sup>5</sup>.

W jednym punkcie przeświadczenia poetki i ankietowanych są wspólne: w podejrzaniach wobec chrześcijańskich kapłanów, którzy nie spełniają oczekiwanej roli przewodników ku *sacrum*.

Kilku znamienych określeń używa poetka opisując ludową religijność: „proste i tęskniące serca”, „ufna, pełna, prymitywna wiara prostaczków”. Epitet „prymitywna” nie posiada tu oczywiście pejoratywnego nacechowania. Prymitywna to znaczy – pierwotna, będąca bliżej źródła i początku, mogąca służyć za wzór zagubionemu wśród sprzecznych podniet kultury człowiekowi. Jest to też wiara pełna, wiara o mocy cudotwórczej, hamowana przez pokorę, która zabrania jej domagać się cudu. Ta sama pokora sprawia, że religijna postawa chłopą wydaje się pozbawiona świadomej współtwórczości, jest więc w pewien sposób

<sup>4</sup> Ankieta „Przeglądu Powszechnego” z 1905 r. Cyt. za: „Znak” 1962, nr 7/8, s. 1054-1060.

<sup>5</sup> B. Ostrowska, *Rozmyślania...*, s. 51.

ograniczona i bierna. Wynika to też z charakteru chłopskiej pracy, chłop jest najbardziej spośród różnych warstw społecznych poddany naturze i jej prawom. W archaicznych, „prymitywnych” kultach człowiek uprawiając ziemię włączał się w cykl natury, w tajemnicę wzrostu i zanikania, w cykl kosmiczny, w wielką „całość”, być może Ostrowska powiedziała, że w „Wielką Jedność”. Poetka dostrzegała to obserwując życie współczesnych sobie chłopskich pokoleń. Prawa natury, początkowo odczuwane jako bezduszny mechanizm albo sfera bezwzględnej walki, krzywd i cierpienia nie mogą zostać odrzucone jako sfera zła i determinacji, ponieważ prawa natury odkrywa człowiek w sobie samym. Ambicją światopoglądową poetki było, jak już wcześniej pisałam, włączenie wszystkich przejawów życia w jedno uniwersum, scalenie pokawałkowanego świata. Lud, jego obrządki i wierzenia wydawały się jedną z dróg prowadzących do integracji.

Znamienne, że znaczącym symbolem pojawiającym się w *Chustach ofiar-nych* i później powtarzanym w różnych kontekstach jest ziarno – „złota tajemnica”. Ziarno symbolizuje początek i ofiarę, a także tajemnicę trwania, jest namacalnym dowodem sakralności świata. Poetka przekonana była – jak już tu kilkakrotnie wspominałam – że trwanie i ewolucję zawdzięcza świat ofierze. Ofiara została „wyproszona” przez naturę i Ewę po stworzeniu, co pokazała *Pieśń Miłości*:

[...] umierać będzie w każdym źdźble ofiarna  
I odradzać po wieki wieczyste nowemi  
Odkwitami posiewu.

(Hewa, A. dż.)

Symbol ziarna, który można nazwać symbolem znaczącym, według klasyfikacji przeprowadzonej przez M. Podrazę-Kwiatkowską<sup>6</sup>, staje się wyrazem trwania biologicznego, ale też znakiem „duchowej” ofiary pozaludzkich bytów. Przez analogię jest też znakiem zbawczej ofiary Chrystusa. „Ofiarnicza” koncepcja świata najpełniej została zobrazowana w jednym z wizyjnych wierszy *Pierścienia życia*:

O, święty płomieniu Znicza,  
Wieczysta skro adoracji!  
Godzino łez tajemnicza  
W ostatniej Ogrójca stacji!

Hostio słoneczna nad żytem,  
Kiedy serc biją zegary  
Godzinę między rozkwitem  
A złotym ziarnem ofiary!  
(inc. O, święty płomieniu...)

---

<sup>6</sup> „Symbolem znaczącym” nazywa M. Podraza-Kwiatkowska taki symbol, który tkwi silnie w alegorii, emblemacie, tradycyjnie pojętym symbolu i wymaga interpretacji, a nie tylko poddania się nastrojowi. *Symbolizm i symbolika...*, s. 176.

W wierszu mnożą się symbole własne i zapożyczone z tradycji, jak w wielu utworach ostatniego tomu. Najważniejszą sprawą wydaje się chęć stworzenia wizyjnego uniwersum, które ogarniałoby całą rzeczywistość w symbolicznym skrócie. Pierwsza zwrotka zawiera symbol ogólnokulturowy: Znicz i odwołanie do symboliki ewangelicznej – Ogrójec. Druga dotyczy natury i być może człowieka; rozwinięta metaforyka eucharystyczna, ofiarnicza symbolika ziarna i symbolika serca, które łączy treści emocjonalno-biologiczno-spirytualne, tworzą tu obraz jak gdyby z księgi alchemicznej. Przedmioty zamieniają się miejscami, substancje zdają się przechodzić jedna w drugą, treści biologiczne, religijne i emocjonalne mieszają się dzięki nasileniu metaforyzacji i symbolizacji. Istnieje pewien paralelizm między pierwszą a drugą strofą: płomień Znicza – słońce, godzina łez – godzina oczekiwania, Ogrójec – ofiarnicze ziarno, który dowodzi, że konstrukcja wiersza nie jest przypadkowa, ale jego sens wydaje się bogatszy niż wynikałoby z powyższego zestawienia. Czy jest do końca uchwytany? Na pewno nie, tak jak nie do końca zrozumiałe są utożsamienia z wiersza o Magdalenie. Tam jednak utwór ewokował jednolity nastrój, tutaj natomiast symbole znaczą i domagają się interpretacji. Na pewno przedstawiają uniwersum emocjonalno-biologiczno-religijne, które trwa dzięki ofierze na różnych poziomach przedstawionej rzeczywistości. Ofiara jest przynajmniej poczwórna: Chrystusowa – zbawcza, człowiecza – przywołana ofiarnym zniczem, słoneczna – podtrzymująca życie biologiczne i roślinna – obumarłe ziarno. Jak wiadomo z wcześniejszych analiz, serce symbolizuje emocjonalno-biologiczny związek ze światem, tutaj odnosi się też do czasu między początkiem i końcem, czasu indywidualnego, najbardziej własnego, skoro mierzonego biciem serca („serc biją zegary”). W wierszu przedstawione jest więc jakieś pełne doświadczenie rzeczywistości, najgłębiej osobiste i najbardziej powszechne.

Czy posiada ono coś wspólnego z „pełną” wiarą prostaczka, o której pisała Ostrowska we wcześniej cytowanym fragmencie uwag? Stacje Ogrójca, żyto, adoracja wskazują, że być może znów jesteśmy w wiejskim kościółku, a przetransponowany na symbole kult ludowy stworzył niezwykłą wizję świata jako całości. Na pewno u źródła tego i kilku innych wierszy leży zafascynowanie chłopską pracą i życiem, kultem ludowym i tajemnicami natury. Wielkim osiągnięciem poetki wydaje się fakt, że nie poprzestała na nastrojowym opisie, na sugerowaniu wzruszenia, lecz przetworzyła ludowe inspiracje. Wielu twórców (Staff, Słoński) nie wykroczyło poza opisy podobne do tych, które wcześniej przedstawiłam. Jak się wydaje, Ostrowska pogodziła je z tradycjami symboliczno-okultystycznymi, z ofiarniczą koncepcją świata, której potwierdzenie znalazła u Słowackiego, być może z jakimś osobistym doświadczeniem. Utworom takim jak cytowane towarzyszy niezwykły wprost wysiłek scalania i syntezy, wysiłek, który współczesny poeta nazwałby być może ucieczką z Ziemi Ulro.

O tym, że religijność ludowa pozostanie fascynacją i inspiracją przez cały okres twórczości, świadczy jeden z wariantów *Koła święconej kredy*, zapisujący podobno autentyczne zdarzenie:



Czemu jedno spojrzenie jak nóż tę pustkę przewierca  
jak ciśnięty nóż bez litości...  
Przed szybą sklepu z tandetą kościelną,  
przed szeregiem brzydkich Chrystusów o malowanych  
na czerwono sercach  
stara chłopka uklękła na błocie ulicy  
i uderza się w piersi z prawdą nieśmiertelną:  
„O – Boże, bądź miłościw! Boże, bądź miłościw  
mnie – grzesznicy!”

Zapisany fakt dowodzi prostoty i gwałtowności religijnego uczucia oraz pokory, która nie dostrzega zdziwionych spojrzeń otoczenia. Staje się świadectwem, że w sercach ludu przechowały się autentyczne uczucia religijne. Dodajmy, że jest postawą trudno dostępną dla człowieka kultury, który kosztniej w towarzysko-salonowej egzystencji – taki jest właśnie zbiorowy bohater poematu. Konflikt prawdy i fałszu, powrotu do początków i odejścia od źródła przeniósł się więc w lata dwudzieste, być może został uleczony jednostkowo, lecz tym mocniej pokazał rozdarcie otaczającego świata.

Zainteresowanie poetki kultem ludowym i ludowym przeżyciem religijnym wydaje się współtworzyć dwie tendencje ówczesnej kultury. Mniej może tę, którą M. Głowiński nazwał tendencją do „artystycznego barbarzyństwa”<sup>7</sup>, mając na myśli sięganie przez literaturę do treści niesionych przez pierwotne i prymitywne kultury, a którą streszczono w hasło „poeta jako człowiek pierwotny”. Bardziej wpisuje się w zainteresowania religioznawcze. Początek wieku to wszakże szerokie dyskusje nad przeżyciem religijnym w związku z książkami W. Jamesa, później R. Otto. Wcześniej jeszcze niezwykłą popularność zdobyła książka E. Schurého *Wielcy wtajemniczeni*, która była jedną z lektur Ostrowskiej<sup>8</sup>. Tak więc autentycznego przeżycia religijnego dopatrzyła się poetka w wierze prostego ludu, ale fakt ten nie stał się jej jedyną inspiracją religijną.

---

<sup>7</sup> M. Głowiński, *Maska Dionizosa* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni... O przyczynach młodopolskiej fascynacji człowiekiem pierwotnym* pisze M. Stala w pracy *Człowiek z właściwościami* (*W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski*) [w:] *Stulecie Młodej Polski...*, s. 144.

<sup>8</sup> Dowodem nasilających się zainteresowań religioznawczych są chociażby artykuły ukazujące się w niewielkich odstępach czasu na łamach Feldmanowskiej „Krytyki”, np. J. Hempel, *Doświadczenie religijne. Nowa dziedzin badań*, „Krytyka” 1912, t. I; *Katolicyzm, modernizm i myśl wolna*, „Krytyka” 1913, t. I; J.W. Dawid, *Psychologia religii*, „Krytyka” 1913, t. 4. Ich tematem jest przede wszystkim indywidualne doświadczenie religijne. Jak wiadomo, odwołanie do indywidualnego objawienia, do religijnego uczucia i religijnej podświadomości głosił po 1900 r. tzw. modernizm katolicki – we Francji, Anglii i we Włoszech; w Polsce do poglądów modernistów katolickich nawiązywali m.in. S. Brzozowski i M. Zdziechowski. Ostatnio ukazała się praca K. Bilińskiego: *Lite rackie przejawy modernizmu katolickiego w Polsce. O twórczości Franciszka Statecznego, Antoniego Szandlerowskiego i Izzydora Wysockiego*, Gdańsk 1994.

## „DIONIZOS SŁOWIAŃSKI ŚNI CIERŃ CHRYSZTUSOWY” – SYNKRETYZM RELIGIJNY

Pierwszym tomikiem poezji, w którym wyraźnie zaczyna się przejawiać wpływający na postawę religijną synkretyzm są *Chusty ofiarne*. Wcześniej pojawiają się wprawdzie rusalki, dziwożona, wodnica, driada i najada – postacie słowiańskiej i greckiej demonologii, ale ich występowanie nie służy kultowi sakralnemu.

Najrzędniej będzie rozpocząć przegląd synkretycznego panteonu od bogini Żywii – jej imię wprowadziła Ostrowska do dramatu *Krysta* („Świat” 1907, nr 34). Poświęciła też bogini piękny wiersz opublikowany w czasopiśmie „Wieś Ilustrowana” (1914, nr 6). Oto jego fragment:

Pokłoniło się lato kapłance Żywii:  
Złote zboża i siana wonne kopice,  
Parne wichry i letnich zbóż błyskawice,  
Szałów złote godziny, sny – południce.

Każdej porze roku przydzieliła poetka trzy wersy, opisując ją za pomocą kilku charakterystycznych zjawisk. Wszystkie pory składają hołd kapłance Żywii, według mitologii słowiańskiej bogini ożywiającej wszystkie twory. Jako młodą, piękną kobietę nauczającą mądrości opartej na studiach Nietzschego możemy Żywię także spotkać w *Kazaniach piastowych* J. Hempla. Wiersz Ostrowskiej nie ma wymowy antychrześcijańskiej, jest pretekstem do pięknego opisu witalnych i psychicznych sił natury.

W wierszu *Dziedzilia* natomiast widzimy inną przedchrześcijańską boginię – prasłowiańską Wenus, o której już wcześniej wspominałam jako o bóstwie związanym z solaryzmem. Formą religijnego kultu staje się tym razem już nie pokłon pełen czci, lecz – taniec.

Na przełomie wieków traktowano taniec jako „sztukę wysoką”, interesował się nim Przybyszewski, motywy tańca występują u Micińskiego, Orkana, Berenta, Wyspiańskiego, Żuławskiego, później Leśmiana<sup>9</sup>. Niewątpliwie na popularność motywów wpłynął Nietzsche i jego nawołujący do tańca Zaratustra, ale także przyczyniło się do niej zainteresowanie egzotycznymi obrzędami. Taniec należał do obrzędowości misteriów dionizyjskich i eleuzyjskich, z sakralnym tańcem spotykamy się w Biblii. Taniec, jako dynamiczna forma sakralnego kultu, angażuje nie tylko umysł, lecz przede wszystkim sferę cielesną, łącząc się z biologią i zmysłowością człowieka. Możliwości tej formy wyrazu

---

<sup>9</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Memento mori i memento vivere (O tańcu)* w jej książce: *Sommambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków – Wrocław 1985. O tańcu wspomina także M. Głowiński, *Maska Dionizosa...*, s. 381. Motywy prasłowiańskie w twórczości młodopolskiej omawia natomiast F. Ziejka, *Motywy prasłowiańskie [w:] Młodopolski świat wyobraźni...* Przywołuje też kilka tekstów, w których pojawia się bogini Żywia (s. 202 i nn.).

starano się też wykorzystać praktycznie w inny sposób – popularna stawała się eurytmia, czyli przekładanie poematów na język ciała.

W wierszu Ostrowskiej taniec prowadzi do ekstazy, opisywanej w niezwykle sugestywny sposób. Powtórzenia końcowych słów w niektórych wersach dodatkowo rytmizują utwór, harmonizując jak gdyby ze śłanianiem się bogini w ekstazywnym tańcu. Pojawiają się też powtarzalne motywy ruchowe (niektóre z nich należą właśnie do repertuaru „ekstazywnego”): falowanie, wir, drgająca otchłań, a także inne: złoty pył, słoneczne skrzydło, bijące serce pól. Dziedzilia tańczy razem z całą naturą:

W kształt lotnego skier leja  
Tańczy Boga, płomienna zawieja:  
Jakby wszystkie kwiatowe opyły  
W jeden złoty się tuman stopiły!  
Wszystkie wonie szalone tękną,  
Wszystkie luby, co w wicherze się plotą,  
[...]  
Wciąż szaleńszy ich tan i gorętszy  
Ku słonecznej potędze się piętrzy:  
Jakichś dłoni tęskniących wytryski...  
Jakieś tchnienia i szepty i błyski...  
Rozkosz męki, co zda się konaniem,  
A wieczystym odkwita zaraniem...  
Tan żywota, co z śmiercią graniczy  
W nieskończeniu bolesnej słodyczy –  
słodyczy.

Ekstaza wzbudzała chyba jeszcze większe zainteresowanie niż taniec, jako stan wykraczający poza zwykłe doświadczenie, stan graniczny między życiem i śmiercią, w którym spotykają się rozkosz i ból. Wiele elementów w wierszach Ostrowskiej wskazuje na zainteresowanie stanami ekstazywnymi – są to zarówno motywy ruchowe, jak i statyczne, a także treści przekazywane przez kult solarny. W wymiarze *sacrum* ekstaza powinna doprowadzać do kontaktu z bóstwem, umożliwić wejście w jego przestrzeń; jej zewnętrzne objawy zdawały się taki kontakt potwierdzać. Ekstazywny taniec Dziedzilli kończy się właśnie miłosnym zjednoczeniem ze słonecznym Bogiem.

O wiele bardziej dramatyczny jest sakralny taniec w następnym tomie poezji, w wierszu *Tancerka z Kambodży*. Jest to taniec pełen lęku, taniec w mroku, kontrastujący z poprzedzającą utwór *Pieśnią Miłości*. *Sacrum* objawia tu nie tylko harmonijne oblicze, ale wywołuje „świętą trwogę”. I być może celem utworu nie jest pokazanie „oporu zawiedzionego ciała”, jak chce S. Lichański<sup>10</sup>, lecz wywołanie atmosfery *mysterium tremendum*. Taniec sakralny staje

---

<sup>10</sup> Por. S. Lichański, *Spójnia ślubnego pierścienia...*, s. 363.

się przymusem, kapłanka okazuje się bezwolna najpierw wobec wezwania bóstwa, potem wobec jego odrzucenia:

I niech mię porwie święty wir!  
I niech się dłużej nie ostoję,  
Gdy wzywa Pan!  
[...]  
Widzę już jeno ofiar dym  
Wśród Twej świątyni,  
Które bursztynem wonnym dymią  
Przed Twą karzącą dłoń olbrzymią,  
Co gasi wszelki życia szloch,  
I – rosnać w bezmiar – lodowata,  
Siedmią swych węży mię przygniata  
W proch.

Bóstwo okazuje się wszechwładne i karzące, kapłanka zaś dostępuje przywileju oglądania go w ekstatycznym tańcu i zdaje relację z nadprzyrodzonej wizji. Obraz bóstwa jest niezwykle interesujący, ponieważ zbudowany został ze zlepeków różnych wierzeń. O ile w poprzednim wierszu nikiel nawiązania do chrześcijaństwa można zobaczyć w określeniu Dziedzilii mianem Pralilii, a bóg słoneczny wygląda przez moment jak Apollo, w wierszu *Tancerka z Kambodży* spotyka się przynajmniej kilka tradycji religijnych. Słoneczny bóg ma cztery oblicza na cztery świata strony – tą cechą przypomina Światowida. Ale też posiada tysiące ramion zapożyczonych z tradycji indyjskiej. Odznacza się niezwykle przenikliwym wzrokiem, co może przypominać chrześcijański symbol – oko w trójkącie. Bóg to też poniekąd apolliniński, ponieważ jednym z jego atrybutów jest lira. Najdziwniejsze jednak, że z głowy bóstwa wyrasta Kosmiczne Drzewo, a właściwie lotosowy krzew. Między gwiazdzistymi liśćmi tańczą kapłanki. *Tancerka* nazywa swego boga „niepojętym Słowem”, kierując skojarzenia ku sferze wierzeń chrześcijańskich.

*Tancerka z Kambodży*, obok odwołania do cenionych form kultu – tańca, ekstazy i wizji, staje się więc niezwykle sugestywnym wyrazem młodopolskiego synkretyzmu religijnego – według współczesnego określenia lub poszukiwania religijnej syntezy – bardziej w duchu młodopolskim.

Przemysłnie skonstruowany Absolut zdradza tendencje do łączenia różnych wierzeń, do poszukiwania ich wspólnej treści. Można przypuszczać, że dużą rolę w kształtowaniu tego problemu w twórczości poetki odegrała lektura książki *Les grands Initiés* E. Schurého. We wstępie do swego poczytnego dzieła autor pisał w ten sposób:

„Zastosowanie do historii religii metody, którą nazwałem ezoteryzmem porównawczym, prowadzi nas do wielce doniosłego wyniku dającego się streścić w kilku wyrazach: odwieczność, ciągłość i zasadnicza jedność doktryny ezoterycznej. Jest to fakt w najwyższym stopniu godny uwagi. Każe on bowiem przypuszczać, że mędrcy i prorocy najrozmaitszych epok doszli do tych samych wy-

ników co do istoty rzeczy, jakkolwiek odmiennych co do formy, w sprawie prawd podstawowych i ostatecznych. Osiągali zaś je zawsze tą samą drogą wtajemniczenia i wewnętrznego rozmyślenia. Dodajmy, że mędracy ci i prorocy byli największymi dobroczyńcami ludzkości, zbawicielami, których moc odkupicielska wyrwała ludzkość z odętów bardziej przyziemnej, niższej natury oraz negacji<sup>11</sup>. Pisząc o misteriach delfickich powtórzył swoją tezę raz jeszcze:

„Bogowie na pozór różni, byli w gruncie rzeczy jednacy u wszystkich narodów, bowiem odpowiadali tym samym władzom umysłowym i duchowym, działającym w całym wszechświecie”<sup>12</sup>.

Wtajemniczonym wszystkie religie przekazują zatem identyczną prawdę. Nie może być inaczej, skoro świat jest jeden i wszędzie działają w nim te same, podtrzymujące istnienie siły. Religie zwykle miały większą skłonność do dzielenia ludzi, do wywoływania waśni niż do łączenia ich we wspólnej czci dla Absolutu. Aby mogli harmonijnie współistnieć, należy wykazać, że religie są w istocie podobne, być może odmienne w szczegółach, ale tożsame w kwestiach zasadniczych. Temu właśnie problemowi poświęcił Schuré swe dzieło.

Jak już wcześniej pisałam, w wielu twórczych momentach przyświecał poetce cel pokazania świata połączonego, potraktowanego jako jedność i całość, bez odrzucania nie pasujących części. Synteza różnych wierzeń była jej szczególnie bliska, czego dowodem, oprócz omawianego wiersza, są i inne utwory. W późniejszym o kilka lat *Pierścieniu życia*, obok analizowanych w następnym podrozdziale liryków mistyczno-religijnych, znajdziemy wiersze, w których pojawia się postać Marii Izdy. Izda była egipską boginią, którą przedstawiano często z małym Horusem, eksponując macierzyństwo. W świątyni znajdował się posąg Izdy spowity zasłoną, a pod nim widniał napis: „Nikt ze śmiertelnych nie uchylił mej zasłony”. Schuré opisując misteria inicjacyjne w świątyni poświęconej tej właśnie bogini łączy ją z biblijną Ewą, przypisując im obu trojaki znaczenie: żywiołu żeńskiego we wszechświecie, przyrody ziemskiej w jej twórczym aspekcie i duchowego światła – źródła inicjacji.

Ostrowska natomiast utożsamiała egipską boginię z Matką Boską, będącą – jak wiadomo – kresem „ewolucji duszy kobiecej”. Zamierzała też religijne utwory *Pierścienia życia* wraz z *Uzupełnieniem* wydać jako *Modlitewnik Marii Izdy*. Byłby to jeszcze jeden, najdojrzalszy, bo wzbogacony podmiotowym religijnym doświadczeniem, „drogowskaz duszy kobiecej”. Tom, niestety, nie doczekał się druku, być może raziłby na tle poezji dwudziestolecia pewną anachronicznością, może też nie został wydany z całkiem innych powodów.

Tytułowy zapewne utwór *Modlitewnika – Marii Izdy gwiazdzisty kwef...* pokazuje harmonijne połączenie religii. Objawieniom przed posągami egipskiej bogini towarzyszą soteriologiczne treści chrześcijańskie, a także symbol „krzewu Żywota” powtarzający się w ostatnich wierszach:

---

<sup>11</sup> E. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii*, przeł. R. Centnerszwerowa, Warszawa (b.r.), s. 17. W r. 1995 ukazało się nowe wydanie tej książki.

<sup>12</sup> E. Schuré, tamże, s. 191.

Marii Izdy gwiazdzisty kwef  
Na świetlejącej jutrzni objawień:  
O, witaj, łasko ofiarnych zbawień  
Przez gorejący Żywota krzew!

Zestawiając różne symbole, dążyła poetka do stworzenia własnej religijnej symboliki, opartej na idei syntezy różnych wierzeń. Ta sama idea pozwoliła jej połączyć Dionizosa z Chrystusem (podobnie jak w wierszu Staffa *Pod krzyżem*):

A razem jest jak smętku ofiarnego wino  
Czarna krew ożyn: drzemie w niej mrok księżycowy,  
Gdzie w przykłękłych gałęziach tajemną godziną  
Dyjonizos słowiański śni cierń Chrystusowy.  
(inc. *Skosztuj tych czarnych ożyn...*)

Szczegół realistycznego pejzażu – pełne woni i aromatu leśne owoce przywołują świat mistyczo-religijny, spotykają się przy tym trzy tradycje religijno-kulturowe: grecka, słowiańska i chrześcijańska.

Podobnie dzieje się w późnym i pokrótce już omówionym w związku z motywami akwaticznymi wierszu *Prom*. O wiele bardziej niż w liryku wyżej cytowanym zostaje w nim zatarta granica między przestrzenią realną i przestrzenią religijnego przekazu. Rzeka zamienia się w Jezioro Tyberiadzkie, za chwilę w Styks, podróż promem staje się jednocześnie podróżą w sakralny świat chrześcijański i grecki, podróżą w otchłań czasów:

Wpływamy w nagły szum i pustkę tajemnicy,  
Myśl nie dosięga brzegów, jak ich nie widzi wzrok.  
Charoni, Krzysztofowie, zarzeczy przewoźnicy,  
Tykami gonią otchłań i nawołują mrok.

Przeprawa promem w Zarzeczcu – konkretny fakt świata realnego – odsłania swoje mityczno-religijne wzory; przywołuje Charona wiozącego dusze przez Styks, Chrystusa na Jeziorze Tyberiadzkim, św. Krzysztofa pomagającego w przeprawie. Jeden wzór mityczny stworzyłby statyczną i jednoznaczną sytuację, kilka wzorów zbliża ku tajemnicy – przeprawy z różnych wieków mieszają się, odbijają się jak w lustrach.

Synkretyczne obrazy zmierzają więc prostą drogą do zasugerowania tego, co nieznane, raczej przybliżenia tajemnicy niż jednoznacznego jej nazwania. Religijna synteza okazała się przy tym być bliżej prawdy niż któreś z pojedynczych wierzeń.

„WSZECHMOC ŻYWA TO IMIĘ ME W TOBIE” –  
DOŚWIADCZENIE SACRUM I TREŚCI MISTYCZNE

W tomie poezji, który ukazał się tuż po wojnie (przypomnijmy – *Pierścień życia*, 1919) religijny wymiar twórczości Ostrowskiej nie tylko uległ wzmocnieniu, ale pojawiły się też relacje z głębokiego, podmiotowego przeżycia kontaktu z Absolutem. W wielu wierszach tego tomu Bóg stał się adresatem wypowiedzi, ty lirycznym. Liczne wiersze mają właśnie charakter inwokacyjny<sup>13</sup>. W terminologii chrześcijańskiej są to modlitwy: błagalne, dziękczynne, pochwalne. Najważniejszym tematem tych utworów okazuje się osobiste doświadczenie religijne jako doświadczenie łaski, boskiej ingerencji w życie człowieka, której towarzyszy metamorfoza jednostki. Jest to jednocześnie doświadczenie nawrócenia, biblijnej metanoi, oznaczającej zmianę osobowości pod wpływem łaski. Temat ten dotyczy więc spełnienia tęsknoty za kontaktem z Absolutem, stale obecnej w młodopolskich utworach. Boska ingerencja i aktywność przejawia się przy tym w różny sposób:

Z jakich mroków wywidłeś mię, Panie,  
Których pamięć nie żyje już we mnie?

(inc. *Z jakich mroków...*, P. ż.)

Oczy, ośleple od kurzu próżności,  
Dotknął palcami widzącej Światłości [...]

(inc. *Na moje usta...*, P. ż.)

W nie istniejące cuda łaski  
Kryłam zwątpienia strute zdroje –  
A Tyś w nie wlał Twej prawdy blaski  
I spełnił prawdą kłamstwo moje.

(inc. *Pięknego kłamstwa  
mową kłamną...*, P. ż.)

Jako Lew w mroku, jak Orzeł gwałtowny,  
Jak chmura ognia, czyhał na mnie On!  
I w więźbie Jego życiodajnych szpon  
Rozkołysała się dusza jak dzwon  
I gra Mu hymn – żywota hymn bezmowny.

(inc. *Jako Lew w mroku...*, P. ż.)

---

<sup>13</sup> Na lirykę inwokacyjną i prezentującą dzieli poezję religijną Młodej Polski H. Filipkowska w pracy *Poezja religijna Młodej Polski* [w:] *Polska liryka religijna*, pod red. S. Sawickiego i P. Nowaczyńskiego, Lublin 1983. Wiele interesujących zagadnień dotyczących religijnego wymiaru liryki znaleźć można w opublikowanych niedawno pracach: wspomnianym już wydawnictwie *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski...*, Lublin 1993 oraz w książce W. Gutowskiego *Wśród szczyrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994. O koncepcji młodopolskiego franciszkanizmu pisze też M. Kasprzyk w książce: *Święty Franciszek w literaturze polskiej*, Kalwaria Zebrzydowska 1993.

Bóg jako osoba przestaje być daleki i nieosiągalny, ingeruje odczuwalnie w konkretnym momencie życia. Staje się przewodnikiem ku sferze światłości, zaskakuje sposobem iluminacji. Porównany do Lwa i Orła – zwierząt należących do tradycyjnej symboliki chrześcijańskiej – działa gwałtownie. W ostatnim fragmencie doświadczenie *sacrum* okazuje się dramatyczne, paradoksalne, łączy się z doznaniem trwogi i osaczenia. Ten utwór najbardziej przypomina sytuację, którą R. Otto określił mianem *mysterium tremendum*, ale w utworach Ostrowskiej pojawia się ona stosunkowo rzadko, choć poetka używa takich formuł, jak „ciężar łaski Boga” (inc. *Cześć tym, co rwali kajdany łańcucha...*, P. ż.). Znacznie częściej doświadczenie religijne obecne w utworach *Pierścienia życia* możemy określić innym terminem R. Otto – *mysterium fascinans*. Towarzyszy mu pogodna aura emocjonalna, uczucie radości i szczęścia:

Szczęście bez dna, bez dna! Śpiewne, skrzydlate otchłanie...  
Krzyż poprzez ciernie róż... Światła karmiące zdroje...  
(inc. *O, jakże jasne...*)

Przezwyjęzione i przemienione cierpienie przestaje być dotkliwym doznaniem, pozostaje „Boży uśmiech” (inc. *Stworzyć dzieło...*, P. ż.), „anielska pogoda” (inc. *Modliłam się o piorun...*, P. ż.), „uśmiech i śpiewanie” (inc. *Na kłósnym łanie...*, P. ż.), „Boża radość świata” (inc. *Mroczna otchłań...*, P. ż.). Kontakt z *sacrum* pozwala pozbyć się całkowicie negatywnych odczuć wobec rzeczywistości, jeszcze raz byt ukazuje się jako harmonia.

Doświadczenie łaski i miłości Boga – *amor benevolentiae* (miłości życzliwej, bezinteresownej) jest bowiem, jak sądzą teolodzy, doświadczeniem integrującym. Okazuje się podstawowym, totalnym aktem, który umożliwia uczestnictwo w samej Bożej naturze, pozwala na włączenie w Jego chwałę, pozostając jednocześnie wewnętrznym oświeceniem konkretnego bytu, zwróceniem się ku samemu sobie, najwyższym spełnieniem istoty ludzkiej.

W cytowanych fragmentach odczuciu obecności Boga towarzyszy poczucie odrębności mówiącego „ja”. To „ja” posiada swoją historię – mroku, cierpienia, fałszu – negatywnych zjawisk rzeczywistości, w które wkracza i przemienia je *Sacrum* – jako Osoba, która jest źródłem wartości. Początkowo odczuwana jest jako coś zdecydowanie innego, obcego, ingerującego z zewnątrz. Odrębność, „inność” wkraczającego w jednostkową historię Boga została dobitnie podkreślona. Jest to jak gdyby pierwszy stopień osobistego doświadczenia Absolutu poprzedzający *unio mystica*, podkreślający Bożą aktywność. Podmiot doświadczający zachowuje przy tym i uwidacznia swoją odrębność.

W liryce Ostrowskiej możemy jednak znaleźć wiele utworów dotyczących zjawiska, które ściślej możemy określić jako mistyczne, jeżeli pod tym terminem rozumiemy będziemy przeżycie jedności z Absolutem. Przeżycie to następuje w wieloraki sposób. Może być bezpośrednie, wtedy cel mistycznej unii określanej jest tak, jak bywa określany Absolut: „Światłość”, „Wola Tworząca” itp. lub pośrednie – gdy przedmiotem zjednoczenia staje się natura bądź jej elementy pozostające w kontakcie z Absolutem. Drugi rodzaj przeżycia wskazuje na pan-



teizującą wizję rzeczywistości i rozwija wątki obecne w mistycyzującym romantyzmie. Romantyczna idea natury obwieszczała bowiem, że jest ona żywą szatą bóstwa, sakramentem<sup>14</sup>. Niektóre utwory Ostrowskiej mówią o tym dosłownie:

W wszystkich drzewach rośnie Drzewo Żywota,  
W wszystkich zbożach wciela się Słowu,  
W wszystkich gajach śni Ogrójców tęsknota,  
W wszystkich wodach cud Szczęsnego Połowu.

(inc. *W wszystkich drzewach...*, P. ż.)

Trudno o bardziej bezpośrednie stwierdzenie faktu, że natura pozostaje w stałym związku z Absolutem, jest sakralna i ożywiona. Sakralizując naturę posługuje się poetka symboliką chrześcijańską, która dodatkowo wskazuje na stale odbywające się misterium wcielenia i odkupienia. Czas rzeczywistości opisanej w wierszu to wieczne „teraz”, czas, w którym działa Bóg podtrzymujący istnienie świata.

Unaocznienie sakralności natury i procesów w niej zachodzących występuje wielokrotnie w *Pierścieniu życia*. Pokazane zostaje może czasem zbyt dosłownie:

Z daleka pługi orzą;  
W świętości kroczą woły.  
Modlą się drzew anioły,  
Wieść Bożą śniąc pod zorzą.

(inc. *Baldachim  
z winogradów...*)

Romantyczna idea natury zostaje tu poszerzona o typowo młodopolską sakralizację pracy na roli. Włączanie w przestrzeń sakralną odbywa się bowiem nie tylko poprzez kontemplację natury, lecz także za pomocą działalności związanej z procesami zachodzącymi w przyrodzie. Zgodnie z monistyczną zasadą naturę i człowieka ożywia przy tym ten sam duch:

Na żniwo wspólnych łask:  
W nas społem dojrzał Bóg.

(inc. *Mądrości złotych niw...*)

Pośrednicząca natura okazuje się w końcu poddana analogicznym procesom ewolucyjnym, a celem okazuje się przemiana świata realnego w rzeczywistość sakralną. Mistyka pośrednia konkretyzuje się zatem w ujawnieniu w naturze jej sakralnej podstawy, która jest tożsama z głębokim ja ludzkim.

Mistyka pośrednia zostaje czasem tak przekształcona, że zmienia się w typ mistyki bezosobowej zainspirowanej wierzeniami wschodnimi. Wiersz, który na taki typ przeżycia wskazuje, pojawia się już w *Chustach ofiarnych*:

---

<sup>14</sup> Por. M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche, Novalis, Słowacki*, Kraków 1989.

– Twoje życie? twoje życie?  
Fale w zdroju, chabry w życie,  
Klucz żurawi, co w mgle jęczy,  
W biczach deszczu – okrąg tęczy,  
Obłok lotny na błękitcie –  
Twoje życie...

– Świat, co wokół cię otacza?  
Woli twojej Boże cuda!

(*Ocknienie*)

Tytuł wiersza – *Ocknienie* – dotyczy momentu przemiany świadomości. Zostaje w nim odkryta łączność ze światem i partycypacja w woli tworzącej świat. Ocknienie jest zbudzeniem się ze snu, w którym dominował ból, lęk, pożądanie, cierpienie. Taki sen był tożsamy z codziennością doświadczającego podmiotu. Męka, groza, bezsilność okazały się jednak równie złudne jak senne przeżycie. Z rzeczywistości przed tą swoistą iluminacją pozostały jedynie odczucia pozytywne, które są tożsame z obecnym stanem harmonii:

Szczęście? Rozkosz? czymże była,  
Gdy rozkoszy tej nie było?  
Czymże była moc i siła,  
Jeśli tą nie była siłą?

Wszelkie pozytywne emocje i doświadczenia wydają się pochodzić z nie-uświadomionej łączności z energią podtrzymującą istnienie świata. Ocknienie jest pogłębieniem harmonii, a zarazem doświadczeniem głębokiego związku ze światem i uzyskaniem świadomości treści tego związku, jeśli można użyć takiego określenia. Głębokie „ja” ludzkie okazuje się tożsame z wolą tworzącą świat – taką prawdę odkrywa podmiot doświadczający.

Ten wczesny wiersz jednak bardziej niż relacją z mistycznego przeżycia wydaje się prawie *expressis verbis* wyrażonym światopoglądowym przekonaniem. Odnosi się do takiej mistyki bezosobowej, której wzory znajdujemy w *Upaniszadach* – znanych poetce, co poświadczą H. Ostrowska-Grabska. Niektóre wiersze Ostrowskiej wyraźnie rozwijają i modyfikują myśl zawartą w tym oto fragmencie natchnionego indyjskiego tekstu:

„Natenczas ojciec rzekł: »Podobnie jest, o synu, z tobą; w tym ciele twoim nie widzisz Ducha Prawdziwego, a przecież on zaprawdę jest. W tym, co jest subtelną, niewidoczną a rdzenną substancją, wszystko, co istnieje, ma swój byt, w niej życie wszystkości. TO jest Prawdą. TO jest Duchem, a ty, o Swetaketu, jesteś Tym. TAT TWAM ASI«<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Cyt. za: *Religie Wschodu i Zachodu. Wybór tekstów źródłowych*, praca zbiorowa pod red. K. Banka, Warszawa 1991, s. 40. O cytowanej formule w kontekście literatury młodopolskiej pisze B. Szymańska, *Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu...*, s. 113 i nn.; także M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie doświadczenie transcendencji [w:] Stulecie Młodej Polski...*, s. 99 i nn.

Prawdą jest to, co najsubtelniejsze i niewidoczne, to jest także prawdziwą tożsamością ludzkiej istoty. Czerpiąc z *Upaniszadów* formę określającej rzeczywistość formuły, nieco inaczej ujmie poeta sens jedności z podstawą bytu w lirykach *Pierścienia życia*. W wierszach najściślej związanych z indyjskim przekazem nie mówi się bowiem o „rdzennej substancji”, lecz o motywach właściwych poezji Ostrowskiej, tj. o kłaniających się zbożach, klęczących lnach, żniwach, pieczęci ciszy, przesłonecznym krzyżu. Kończy go zaś następująca zwrotka:

Żywota gwiezdny zrąb  
I Boże skrzydła trzy,  
I wszechmiłości głąb –  
To ty.

(inc. *Pokłony  
zbożnych niw...*)

Utożsamienie człowieczego ducha z podstawą świata odbywa się więc w oparciu o zestawione razem symbole, stale obecne w twórczości poetki. „Ja” mówiące przyjmuje tu rolę pouczającego ojca-przewodnika, jakim jest bohater *Upaniszadów*. Zwraca się zaś – nie wiadomo – czy do czytelnika, czy też prowadzi dialog z samym sobą; oba sposoby interpretacji wydają się równouprawnione. Treść utożsamienia (symbolicznie: „gwiezdny zrąb”, „skrzydła”, „wszechmiłość”) konkretyzuje bliskie poetce sakralne przejawy rzeczywistości. Podstawa utożsamienia waha się natomiast między kształtem osobowym a nieosobowym, co wydaje się cechą charakterystyczną teologii mistycznej poetki, widoczną w późnych wierszach.

W jednym z następnych utworów, podobnie jak we fragmentach poprzednio cytowanych związanych z doświadczeniem ingerencji Absolutu, znajdujemy bowiem wyraźne „Ty” osobowe:

Lecz czyś Ty jest? Wiem: jak struś w piasku kryję głowę;  
Wiem, wiem, wiem: mnie nie ma, a Tyś jest.

(inc. *Eleganckie uroczę cacko...*, W. o.)

Ty w tym wypadku, to Ty transcendentne jako Osoba Boska. Podmiot doświadcza obecności Kogoś – innego Podmiotu, pozbywając się tego, co określa mianem: „ja” („mnie nie ma”). Sytuacja pozbycia się ograniczającego „ja” występuje w wielu wcześniejszych i późniejszych wierszach poetki. Niektóre jej znaczenia przedstawiałam w rozdziale dotyczącym tendencji integracyjnych. W *Pierścieniu życia* odrzucanie ograniczającego „ja” pojawia się ze szczególną wyrazistością:

Uklękła dusza ma.  
[...]  
I ślubi ślubowanie.  
Że ja – nie – ja –

(inc. *Śnieg pierwszy  
czysty, czysty...*)

Jeszcze nie śmiem wejrzeć aż do dna,  
W oną otchłań co bluzga mi w oczy  
Pokuszeniem: nie ty – ale ja!  
(inc. *Moje wczoraj ukąpane krwią...*)

Pozbycie się „ja” rozumiała poetka najwyraźniej jako rodzaj ofiary, porzucenia niższych, egoistycznych uwarunkowań na rzecz bezinteresownego stopienia z tym, co wyższe. Treści te pojawiają się stale w utworach Ostrowskiej, towarzyszą różnym tematom (np. wcześniej omówionemu cyklowi *Macierzyństwo*) i dowodzą, że nurt mistycyzujący jest jednym z powracających wątków tej twórczości.

W *Pierścieniu życia* i w wierszach ostatnich uzyskuje on niewątpliwie postać najpełniejszą. Tutaj bowiem poznajemy zarówno treści „ograniczonego ja”, jak i konkretnie określoną podstawę utożsamienia. Wiadomo już, że Absolut pojawia się w końcu jako Ty osobowe, co okazuje się sprawą najważniejszą. Sens mistycznej drogi i treści *unio mystica* objawiają się zaś jako partycypacja w Boskiej mocy i twórczości oraz dostąpienie uczestnictwa w Boskiej chwale, którą teologia określa mianem Doxa. Przypomnijmy – „Wszechmoc żywa to imię me w Tobie”.

Wydaje się, że nurt mistyczny w twórczości poetki wyróżnia spośród mistycznych tendencji symbolizmu właśnie jego aspekt kreacyjny, który dotyczy zwłaszcza twórczości poetyckiej (*Na moje usta Pan położył słowo...*), ale wychodzi też poza nią. Początkowo podmiot, doświadczające „ja” roztopia się w nieokreśloności, później zyskuje podstawę utożsamienia, nazywaną Wolą Tworzącą lub Żywą Wszechmocą. Zatrącenie „ja” nie jest tu równoznaczne z unicestwieniem, zagaśnięciem, biernym stanem zapomnienia (jak potocznie pojmowano nirwanę), lecz okazuje się zjawiskiem dynamicznym, współtwórczością z siłą sakralną działającą w świecie. Wątki mistyczne w twórczości Ostrowskiej sięgałyby więc do wyodrębnionego przez Bergsona prawdziwego lub pełnego mistycyzmu, który polega na kontakcie bądź utożsamieniu z absolutną siłą kreacyjną, siłą dynamiczną. Do takiego utożsamienia dąży podmiot tych wierszy i w ostatnich utworach wydaje się to utożsamienie osiągać, jakkolwiek nie jest ono stanem trwałym.

Po doświadczeniu zjednoczenia z Absolutem pozostaje przekonanie o pozytywnym sensie i wzniosłym celu ludzkiego istnienia, o „usprawiedliwieniu” go (użyjmy jeszcze raz terminu teologicznego, który oznacza relację między Bogiem a człowiekiem)<sup>16</sup> poprzez związek z *Sacrum*:

Ja jestem, wy jesteście  
W Bożej myśli szeleście,  
W Bożych dumań przedświecie,  
Co nazywa się – życie.

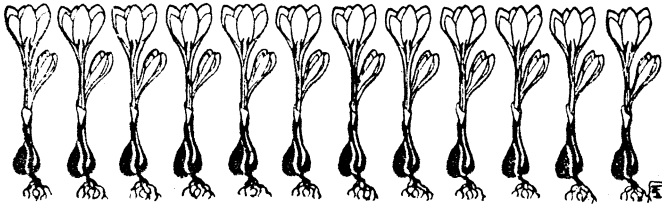
---

<sup>16</sup> Por. K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny...*, s. 518.

Ja jestem, wy jesteście  
Prawiecznej prawdy wieście:  
Nieogarnięta droga  
Z Boga – przez Boga – do Boga.

(inc. *Ja jestem...*, P. ż.)

Życie okazuje się czymś równie ulotnym, nieuchwytnym i subtelnym jak Boże myśli i Boże dumania. Wszelkie istnienie jest jednak zakorzenione w „prawiecznej prawdzie”, od niej pochodzi i przez nią zdąża do celu, którym okazuje się ona sama. Porusza się jak gdyby po okręgu, stale powracając do źródła, a wszędzie tam, gdzie uczestniczy w kolistym ruchu, zanurza się w wieczności. Do wyobrażenia i przybliżenia prawdy przekazanej przez poetkę najbardziej odpowiedni wydaje się tak przez nią lubiany i często stosowany – symbol koła. Natomiast niezwykle istotne jest podkreślenie ogólnoludzkiego braterstwa („ja jestem, wy jesteście”), którego postawą staje się również związek z *sacrum*. Wszystkie byty mają bowiem ten sam początek, drogę i cel.



## METAMORFOZY AUTOTEMATYZMU

### PROJEKT NIE ZAPISANEJ KSIĘGI

Tymczasem zasię myśl błądzi po karcie,  
Której nie plami żadna czarna zgłoska,  
I przypominam sobie o tym żarciu,  
By wydać książkę imienną: O s t r o w s k a,  
Złożoną z pustych kartek: – Książka biała,  
Nad którą taka a taka – myślała.

Żart – ale taka książka to jest pole  
Dla nieskończonych snów. [...]

*(Dywagacje, Z r.)*

„Pole dla nieskończonych snów” – nie zapisana książka, milczenie autora. Dlaczego? Wskazanie na marzenie nie tylko nie zrealizowane, ale nawet nie zapisane, spełniające się w samym akcie. Czy czytelnik powinien zatem próbować odtworzyć autorską pracę myśli i wyobraźni? Ale jak, skoro nie posiada żadnego punktu oparcia. Proponowana przez poetkę milcząca komunikacja – to niewątpliwie akt wyzwania pod adresem odbiorcy, zaproszenie go do kreacji, otwarcie możliwości działania myśli i wyobraźni na własny czytelnika rachunek.

Z drugiej jednak strony – to przyznanie się do pewnej bezradności, do poczucia rozdźwięku między marzeniem, natchnieniem a artykulacją, przeżyciem a zapisem, słowem a rzeczywistością, pracą świadomości i realizacją. Język – ogranicza, spełnienie niszczy radosną potencjalność, poczucie wewnętrznej pełni zrodzonej z wyobraźni.

Poemat Ostrowskiej, z którego pochodzi cytowany fragment, bardzo wyraźnie, choć nieco żartobliwie, pokazuje problemy ja twórczego. Ujawnia jedno z najważniejszych jego rozdarć i uwidacznia jedną z prób poszukiwania wyjścia z uwikłania w sprzeczności. Z podmiotem twórczym, ja piszącym i podejmującym refleksję nad swoim dziełem zetknęliśmy się już w tej pracy kilkakrotnie, teraz spróbujmy prześledzić najważniejszy wątek tego problemu.

Cytowany poemat Ostrowskiej nawiązuje do twórczości dwóch poetów: Słowackiego i Mallarmégo. Słowackiego przypomina forma wiersza – sekstyna, a także forma poematu dygresyjnego. Do twórczości autora *Divagations* Mallarmégo nawiązuje natomiast tytuł poematu – *Dywagacje* oraz bezpośrednio cytowane wersy.

*Divagations* Mallarmégo to książka zawierająca poematy, anegdoty, refleksje, uwagi na temat kształtu i podstaw poezji, literatury i sztuki. Jest dziełem, jakich Mallarmé nie lubił – „rozrzucona w nieładzie i pozbawiona architektury”<sup>1</sup>, ale stanowi w pewnym sensie poetycki testament autora *Herodiady*. W przypadku Ostrowskiej interesują nas powtarzające się w książce Mallarmégo uwagi na temat poezji bez słów, wyciszzonego tekstu korespondującego z rytmem totalnym, milczenia, bieli równoznacznej z pustką (niektóre z tych elementów pojawiły się już we wcześniejszych rozważaniach). W *Divagations* znajdujemy między innymi fragment następujący:

„Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et quand s'aligne, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain, maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence”<sup>2</sup>.

Dla Mallarmégo nawet tytuł mówi zbyt głośno, zbyt jednoznacznie. Projektowana książka Ostrowskiej również nie posiadałaby tytułu. Celem twórczości staje się więc osiągnięcie „ciszy” zastanej przed aktem układania słów, symbolizowanej za pomocą bieli czystej, nie zapisanej karty. Powracająca w spełnionej twórczości „pustka” nie jest już jednak zerowym, zastanym początkiem, lecz ustanowiona została przez poetę, staje się celem kreacji. Akt twórczy Mallarmégo znowu może przybliżyć wyobrażenie specyficznego ruchu – ruchu kołowego, gdyż koniec staje się prawie identyczny z początkiem.

Wiadomo ponadto, że dla Mallarmégo akt poetycki wypełniał się w procesie anihilacji, „która uwalnia język z niewoli świata i ustanawia słowo w pierwotnej uniwersalności nicości”<sup>3</sup>. Piękno zaś nie było atrybutem rzeczywistości, lecz *Le Néant*.

Pomijając koncepcję pracy ze słowem, w gruncie rzeczy dość istotną, biała karta Mallarmégo dotyczy niewątpliwie tej samej rzeczywistości, co nie zadrukowana książka Ostrowskiej – pustki, nicości. W przekonaniu poetki – inaczej niż dla francuskiego symbolisty – język nie jest jednakże jej w stanie wyrazić,

---

<sup>1</sup> *Un livre comme je ne les aime pas, eux epars et privés d'architecture* – ze wstępu do: S. Mallarmé, *Divagations*, Paris 1922.

<sup>2</sup> S. Mallarmé, *Divagations...*, s. 291. Próbuje przełożyć tekst Mallarmégo w następujący sposób: „Zaakcentować według karty kolor biały, rozpoczynający ją swoją własną prostotą, zapominający nawet o tytule, który brzmiałby zbyt głośno: i kiedy ustawia się w linię w najmniejszym pęknięciu zwyciężony przypadek słowo po słowie, wiekuiście kolor biały powraca, przed chwilą darowany, teraz pewny, aby dowieść, że nie ma nic poza tym i uwiarygodnić milczenie”.

<sup>3</sup> Por. G.L. Bruns, *Modern Poetry and Idea of Language. A Critical and Historical Study*, New Haven and London 1984, s. 102.

zastępuje ją natomiast nie artykułowane marzenie, rezygnujące z porozumienia z czytelnikiem za pomocą słowa.

Ale badacze literatury zwrócili także uwagę na fakt, że pustkę, nicość, czyli „bezwarunkowego ducha”, autor *Południa fauna* kojarzył również z wyobraźnią i marzeniem jako siłą destruktywną wobec rzeczywistości<sup>4</sup>. Słowo *réve* należy wszakże według P. Guirauda do słów-kluczy poezji Mallarmégo.

„Pole nieskończonych snów” Ostrowskiej wysnute z nie zapisanej książki może więc być także związane z treścią i celem poezji autora *Divagations*, jakkolwiek poetycka metoda Ostrowskiej niewiele ma wspólnego z osiągnięciami Mallarmégo. Tym niemniej swoim projektem stara się poetka „darować” czytelnikowi ekwiwalent pustki i milczenia.

Zamiar poetki, obok niewątpliwych inspiracji francuskiego symbolisty, należy również rozpatrzyć w kontekście problematyki młodopolskiej, jak można wnioskować z następujących wersów poematu. Dotyczy on bowiem relacji między światem realnym i idealnym dyskutowanych także na gruncie rodzimym – w specyficzny sposób. Przede wszystkim zaś odnosi się do stosunku między realnością a marzeniem, potencjalnością a urzeczywistnieniem, które to zagadnienia szczególnie interesowały twórców przełomu wieków.

#### „WIECZNY SMUTEK DOKONANYCH RZECZY” – W KONTEKŚCIE MŁODOPOLSKIEGO MARZENIA

Sprzeczność między marzeniem a rzeczywistością opisywali liczni młodopolscy poeci. W wierszach Tetmajera marzenie powiązane z pamięcią uwalniało od uwikłań w realność i terażniejszość. Dotkliwie odczuwane było jednak jego niespełnienie, celem marzeń pozostaje bowiem wcielanie ich w życie. Podobnie w wierszach Miriama, marzenie łączyło się z wartościami idealnymi – dobrem, poświęceniem, miłością, którym przeczy doświadczenie świata realnego:

Lecz rzeczywistość tchnie: jak glina krucha  
Pękają kształty marzone [...]<sup>5</sup>

Prawda wewnętrzna, idealizm marzenia ustępuje pod naporem mechanizmów codzienności; tym niemniej pozostaje ono wartością, jeśli nawet nie zrealizowaną.

W późniejszej fazie młodopolskiej twórczości dokonuje się natomiast znamienne odwrócenie perspektywy. Tę nową postawę najwyraźniej opisał Staff

---

<sup>4</sup> Por. H. Fridrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 178.

<sup>5</sup> Z. Przesmycki (Miriama), *Wybór poezji*, wybór i oprac. T. Walas, Kraków 1982, s. 101.



w wierszach swoich wczesnych tomików<sup>6</sup>. Podobnie jak jego poprzednicy opowiedział się za absolutyzacją marzenia, ale nadał jej inny kontekst. W aktach wyobraźni tkwią bowiem nieskończone możliwości. Mniej wydaje się ważne uzasadnienie potrzeby marzeń cierpieniem lub „nudą życia” (co się także u Staffa pojawia), niż taka oto deklaracja:

Wyśnionych, naszych własnych światów czystość  
Wąż wcieleń chwycić chce w swoje pierścienie!  
Chce nam je unieść aż gdzieś – w rzeczywistość!  
Pędź, serce, bo me sny ściga spełnienie!

Spełnienie czyha na sny moje zgubnie,  
By w dotykalny kształt wtłoczyć ich wieczność!  
Białe snów szczęście kocha samolubnie  
Dziewiczą, czystą swą beużyteczność!<sup>7</sup>

W polu znaczeniowym antytezy marzenie – rzeczywistość zawierają się tu inne, szczegółowe rozróżnienia. Przeciwstawione zostaje to, co indywidualne i to, co społeczne, beużyteczne sprzeciwia się pożytecznemu, nieuchwytnie – dotykalnemu, bezkształtne – określone, wieczne – doczesnemu, czyste – nieczystemu, niepewne – stałemu, samowystarczalne – niesamodzielnemu itd. Po stronie marzenia występuje to, co indywidualne, beużyteczne, nieuchwytnie, czyste, wieczne, niepewne, bezkształtne, samowystarczalne. Zwróćmy także uwagę na kolor biały – sygnał czystości i negacji świata realnego. Wiele z tych własności czy wartości pokrywa się z symbolistycznymi wymaganiami wobec sztuki. Ale – paradoksalnie – wszystkim tym cechom wcielenie – nawet w dzieło artystyczne – zagraża. Mogą one istnieć wyłącznie w czystym marzeniu.

Podobną sprzeczność znajdziemy we wczesnych utworach Leśmiana. W *Legendach tęsknoty* (1902) marzenie „zatrzymuje się nieśmiało i niechętnie u progu wcieleń”<sup>8</sup>.

Czysty akt wyobraźni absolutyzował również A. Lange – aby odwołać się jeszcze do jednego przykładu. W jego wierszach marzenie pozostaje piękniejsze „nad wszystkie dzieła człowiecze”<sup>9</sup>.

Wczesne wiersze Ostrowskiej, w których odnajdujemy wątki autotematyczne, wpisują się ściśle w zasygnalizowaną wyżej problematykę. Zanim jednak pojawi się niechęć do aktu wcielenia, sprzeciw wobec ograniczenia narzu-

---

<sup>6</sup> Por. analizę tego problemu w książce J. Kwiatkowskiego, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 117 i nn. J. Kwiatkowski wskazuje na pokrewieństwo Staffa z myślą romantyczną i jej interpretacją.

<sup>7</sup> Fragment wiersza *Odjazd w marzenie* z tomu *Dzień duszy* (1903), cyt. za: L. Staff, *Wybór poezji*, Wrocław 1985, s. 24.

<sup>8</sup> B. Leśmian, *Legendy tęsknoty* [w:] B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy, zebrał i oprac. J. Trznadel*, Warszawa 1962, s. 130.

<sup>9</sup> A. Lange, *Rozmyślenia i inne wiersze*, Warszawa 1979, s. 48. Na temat wyobraźni od strony filozoficzno-estetycznej wypowiedział się Lange w artykule *O wyobraźni*, „*Niwa*” 1894, nr 18.

conego wewnętrznym treściom, którego wyrazem jest nieco ironicznie potraktowana książka złożona z nie zapisanych stronic, samo poetyckie narzędzie – słowo zostanie pozbawione roli adekwatnego przekaznika treści. Jeśli nawet w niektórych interesujących przedstawieniach metaforycznych ulegnie ono reifikacji, przekształcając się w autonomiczne słowo – byt<sup>10</sup>, podkreślona jest jednocześnie jego nieadekwatność, niewystarczalność, bezradność:

Płynęły łodzie we mgle, żałobnice...  
A za łodziami jak mew białych stado,  
Stado słów moich zbłąkane w bezdrożu  
I mrące w locie na bezkresnym morzu.  
(*Miłowanie*, Op.)

Słowa porównywane do ptaków, „zbłąkane w bezdrożu”, bezradne wobec bezmiaru. Przyczyną oddzielenia słowa od desygnatu wydaje się tu niewyraźność absolutnych treści, ginących w sferze *au-delà*. Podobnie w innym wierszu z następnego tomu:

I słyszę tylko słowa, szmerne w głuszy  
Jako fontanna, płacząca w marmurze –  
I chcę na próżno znaleźć głos mej duszy  
W ich monotonnym, rozplakany chórce.  
(*Wcielenie*, P.)

Słowo poety nie jest tu więc twórczym pierwiastkiem świata pokrewnym sakralnemu Logosowi, jak w wierszach niektórych młodopolskich autorów, nie przysparza artyście poczucia mocy kreatorskiej, nawet nie wyróżnia go spośród tłumy, lecz czyni go jeszcze bardziej rozdartym i bezradnym. Ostrowska nie podjęła więc wątków autotematycznej gloryfikacji słowa widocznej w wierszach W. Brzozowskiego, A. Langego czy W. Rolicza-Liedera, który podobnie jak ona posłużył się symbolem fontanny, w jakże jednak innym znaczeniu:

Słowo jest oną fontanną bajeczną  
Bijącą życiem w ogrodach zaklętych,  
To źródło wieków i ziemi monument.  
(*Moja Muza*, XVII)<sup>11</sup>

Fontanna życia i monotony, jałowy obieg wody jako emocjonalny równoważnik dla stworzonego przez poetkę dzieła – to dwa zupełnie różne, antyteczne ujęcia. W wierszach Ostrowskiej poczucie nieadekwatności języka wobec przekazu treści transcendentnych będzie się jeszcze wielokrotnie powtarzać. Słowo bowiem bardziej należy według niej do świata realnego, być może nawet

---

<sup>10</sup> O takim traktowaniu słowa pisze M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 301.

<sup>11</sup> Cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 300.

materialnego, co sugeruje metaforyka, niż do świata wartości spirytualnych. Jest kształtem, ograniczeniem, formą, a więc tym wszystkim, przed czym broni się – według licznych młodopolskich twórców – bezmiar duchowego świata, widoczny początkowo w marzeniu. Słowo staje się niepożądanym dokonaniem:

Zniknął duch dobry ze swą radą jasną,  
A tu dźwięk każdy jego ciszy przeczy,  
Wyłkane z piersi sny – jak iskry gasną  
Przed wiecznym smutkiem dokonanych rzeczy.  
(*Wcielenie*, P.)

Słowo nie zastępuje ciszy, kształt nie oddaje wizji, niemożliwy jest przedkład doznania wewnętrznego na intersubiektywną płaszczyznę doświadczenia. Postawa taka może prowadzić do zamknięcia twórcy, co ironicznie pokazuje projekt nie zapisanej księgi, lub do pogodzenia się z niedoskonałością stworzonego dzieła. Tę drugą opcję stara się przyjąć podmiot piszący, początkowo ostrożnie podkreślając jeszcze „bogactwo niewcielonych snów”, wartość czystej potencjalności marzenia, jak w cytowanym już wcześniej wierszu:

Niewcielonymi snami jam bogata,  
A kiedy tworząc z mej skarbnicy czerpię,  
To jak żniwiarka jestem w skwarze lata,  
Co odbłask słońca widzi w swoim sierpnie.  
(inc. *Niewcielonymi snami...*, P.)

Czyste marzenie (sen) wydaje się głębiej sięgać w nieznanne niż rozum i dyskurs, a także poetyckie słowo. Ja marzące jest ja prawdziwym, niezależnym od zewnętrznych uwarunkowań. „Dzieje duszy ludzkiej w tym życiu są dziejami jej marzeń”<sup>12</sup> – tak pisał w „Chimerze” znany czeski symbolista i wczesne wiersze poetki w pełni to zdanie potwierdzają. Ale, jak widzimy w cytowanym wierszu, twórczość zaczyna nabierać sensu jako nikły wprowadzie, lecz wyraźny „odblask” Absolutu. Symbolizując akt twórczy posłuży się poetka fascynującym także wyobraźnię innych twórców (Wypiańskiego, Staffa, Jedlicza) motywem żniw. Cykl prac na roli stanie się tu wzorem procesu twórczego. Rezultaty twórczości porównuje do zżętych kłosów, sam proces twórczy staje się jednak działalnością w przestrzeni wartości transcendentnych, na co metaforycznie wskazuje odbłask słońca widziany w sierpnie. Zanik treści marzenia – pierwiastka duchowego także nie jest ostateczny, odradzają się one podobnie jak cyklicznie regenerująca się natura. Niedoskonały proces twórczy i jego ułomne rezultaty są jednak konieczne dla rozwoju treści duchowych, jak zdaje się przekazywać zastosowana symbolika.

---

<sup>12</sup> O. Březina, *Tajemnicze w sztuce*, przeł. Z. Przesmycki, „Chimera” 1901, t. 4, s. 386. Przedruk tego artykułu w książce – *Moderniści w sztuce*, wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła E. Grabska, Warszawa 1971, s. 314.

Odwolanie do świata natury i jej powtarzających się procesów pomogło więc poetce ocalić funkcje języka – komunikatywną i twórczą. Ta sama natura umożliwiła też pokazanie ambiwalencji procesu twórczego, w którym zdają się spotykać kreacja i destrukcja. Kreacja i destrukcja treści wewnętrznych – podkreślmy raz jeszcze – ponieważ w wierszach późniejszych zmieni poetka optykę, wśród których dominuje marzenie.

## W STRONĘ ARTYKULACJI

Dyskusja między marzeniem a twórczością, potencjalnością a działaniem, nieokreślonym wewnętrznym bogactwem i dającym się określić zmysłowo kształtem rozwinie się w dwóch następnych tomach: *Chustach ofiarnych* i *Aniołom dźwięku*. W pierwszym z nich pojawi się właśnie motyw księgi jako symbolu nie ograniczonego niczym marzenia:

Lubię baśń białych, nietkniętych arkuszy,  
Szeptaną z chłodnej, tajemnej ich głębi  
W ciche wieczory – tonącej w snach duszy,  
Którą sieć kształtów niewoli i gnębi.

Baśń, która skrzydłom bijącym o pręty  
Dawa marzenia lot nieogarnięty.

(Zadumy)

Adekwatne wobec treści spirytualnych jest znowu tylko marzenie dalekie od rzeczywistości, podobnie jak baśń. Białe, nietknięte arkusze to odmiana *la page au blanc* Mallarmégo – chłód, pustka i tajemnica. Czy są to jednak strony zapisane, jak u autora *Apparition* (ten właśnie słynny utwór Ostrowska tłumaczyła) przez odindywidualizowaną świadomość, impersonalne ja – co przypisują francuskiemu symboliście badacze literatury? Czy też są to tylko czyste karty, jak w późniejszym projekcie poetki? „Nieogarnięty lot marzenia” sugerowałby tę drugą odpowiedź.

Ale z cytowanym lirykiem sąsiaduje inny, który już wcześniej analizowałam. Jego końcowe wersy brzmią następująco:

Jakaż potęga pragnień i cudu się chowa  
W niedołącznej bezmocy człowieczego słowa!

(Zadumy)

Ułomne, poetyckie słowo włączone w kosmiczny trud zaświadczą jednak o treści, posiada podmiotowy sens. Cytowane wersy jeszcze raz potwierdzają zamiłowanie do paradoksów. Bezmoc słowa staje się dowodem potęgi pragnienia. To, co nieograniczone i transcendentne, nie daje się wcielić, objawia się

jedynie jako zaprzeczenie – kształt i ograniczenie ku niemu odsyłają. Poetyckie słowo odzyskuje więc sens, podobnie jak inne rzeczy stworzonego świata, nie tyle jako obraz Absolutu, jak w następnych utworach, lecz jako sygnalizujący jego nieskończoność ograniczony kształt. Pogłosy tej paradoksalnej koncepcji słowa znajdują się jeszcze w wierszach późniejszych.

W następnym tomie natomiast ostro sprzeciwi się poetka gloryfikacji marzenia. Podejmie dyskusję z własnymi, wcześniejszymi przeświadczeniami i z „marzycielską” epoką. Raz jeszcze ujrzymy więc nie zapisaną księgę. Lirycznym adresatem jest w cytowanym wierszu „Ksieni Tęsknota”:

Cóż, że mi czytasz z pustych kart,  
Niewcieleń żałobna ksieni,  
Hymn, co był może życia wart,  
A nie wstał nigdy z grobu kart,  
Jak spod listowia jesieni?

(*Ksieni Tęsknota*, Ch. of.)

Marzeniu i tęsknocie przypisuje poetka określenia związane ze sferą śmierci: „żałobna ksieni”, „grób kart”, „listowie jesieni”, także pejoratywnie nacechowaną „głuszę śnień”. O tym, że apoteoza marzenia jest gloryfikacją „czarodziejskiego królestwa śmierci”, pisał już Brzozowski<sup>13</sup>, znamienne jest również, że w związku z poezją Mallarmégo używano określenia: „śmierć, która mówi”<sup>14</sup>. Transcendencję rozumianą jako negacja świata realnego osiąganą za pomocą marzenia stara się tu poetka zastąpić transcendencją „pozytywną”, której symbolem staje się „Boże słońce” – w następnych strofach. Figury „dnia” i „słońca” przeciwstawione pustym kartom księgi wskazują przełom, zdają się świadczyć, że treści właściwe postawie marzycielskiej ulegają wyczerpaniu, zastępuje je próba akceptacji kształtu, ograniczenia, a także wspólnego doświadczenia świata, sprzeciwiająca się postawie na wskroś indywidualistycznej. Zamiast marzenia powinna pojawić się radość z oglądanych przedmiotów, wybujałe, niezwykle, indywidualne przeżycia należy zastąpić tematyką codzienności. Tak rzeczywiście stanie się w wierszach poetki, ale w późniejszych tomach. Tytułowe *Anioły dźwięku* przekażą raz jeszcze poczucie twórczej niemocy:

Anioły dźwięku! wy mnie rozgrzeszcie,  
Mnie – niemy dzwon,  
I pieśń miłości z ziemi zabierzcie,  
Gdzie, wolna życia, znajdzie nareszcie  
Stracony ton.

Kończący tom liryk zaprzecza dokonaniom poetki. Transcendentna harmonia nie daje się wcielić, doczesność sprzeciwia się treściom spirytualnym.

---

<sup>13</sup> S. Brzozowski, *Kultura i życie*, Lwów 1907, s. 129.

<sup>14</sup> Por. tytuł książki L. Celliera: *Mallarmé et la morte qui parle*, Paris 1959.

Przeczuwana „pieśń miłości” powinna pozostać w sferze *au-delà*, określonej jako sfera negacji życia, ziemiska egzystencja tłumi bowiem jej dźwięki do tego stopnia, że symbolem poety staje się niemy dzwon.

### „...RYMÓW GAŁAZECZKI SKRZYDLATE...” – PRACA ZE SŁOWEM

Problem poetyckiego słowa, jego desygnatu i funkcji zostanie na pewien czas odsunięty z pola zainteresowań w okresie wojny i twórczości z nią związanej. W wierszach poetki pojawi się wtedy zupełnie inne ja twórcze – takie, które spełniając społeczny i narodowy obowiązek, za pomocą słowa wzywa do postawy tyrtejskiej i staje się wyrazicielem pragnień ogółu. Jest to często ja proroka, kapłana, natchnionego twórcy nawołującego także, jak Żeromski, do odnowy moralnej – niepodległości bowiem musi towarzyszyć wewnętrzna wolność jednostki.

Tego typu treści pojawiają się w niektórych lirykach już przed wojną (*Styczniowej nocy* 1913) i nasilają się w czasie jej trwania (szczególnie wiersz *Wiosna* 1915). W jednym z liryków pisanych na wygnaniu w Charkowie ja twórcze wypowiada się w następujący sposób:

Przychodzę do was, o moi rówieśni,  
W chwili, co dzwonem budzi wsie i miasta;  
Z płonąca wicią i pobudką pieśni  
Potężnej, przeto, że wraz z życiem wzrasta,  
Aby wam w serca jej oczyma wglądać  
I od was samych – samych was zażądać.

(*Wić, Zr.*)

Charakter tej wypowiedzi wskazuje, że odrodziła się wówczas romantyczna idea poety – natchnionego wieszczka, wybitnej jednostki, która ma wobec zbiorowości szczególną rolę do spełnienia. Słowo poetyckie wzywa do uczestnictwa w historii, budząc sumienia; twórczość funkcjonuje jednocześnie na płaszczyźnie moralnej, społecznej i narodowej. Wzmaga się także magiczna rola słowa (*Wiosna* 1915, *Suplikacje*), wypowiedź poetycka staje się jak gdyby przywołaniem pewnych wartości („O wolności! O wolności! O wolności!” – *Wiosna* 1915). Wojenne utwory Ostrowskiej uważa się zgodnie za najszabsze, chociaż niektóre z nich – na przykład *Suplikacje* – wydają się na tle twórczości wojennej innych poetów interesującym i przejmującym dokonaniem<sup>15</sup>.

Po doświadczeniach wojennych zmienia się postawa podmiotu twórczego wobec języka poetyckiego. Przede wszystkim słowa przestają być „zbląkanane”,

<sup>15</sup> Liryce związanej z I wojną światową poświęcił książkę Z. Kloch: *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje*, Wrocław 1986. Autor kilkakrotnie powołuje się na utwory Ostrowskiej.

„bezmocne”, a twórczość nie kojarzy się już z „niemym dzwonem”. Najpełniejsze wypowiedzi autotematyczne pojawiające się w *Pierścieniu życia* akcentują rozmaite funkcje poetyckiego narzędzia, ale zasadniczo nie podważają roli języka jako przekaznika treści:

Słowa – żalnice kryształowe,  
Kędy ludzkości łza zapadła.  
Słowa – krynice Narcyzowe,  
Słowa – natchnionych snów zwierciadła.

Cóż, że dziś strumień krwi i błota  
Przez wasze brzegi się przelewa –  
Gdy nawet w jego szumie śpiewa  
Nasza harmonii sfer tęsknota.

(inc. *Słowa – żalnice  
kryształowe...*, P. ż.)

„Strumień krwi i błota” wskazuje, że liryk musiał być pisany jeszcze przed zakończeniem wojny. Dominuje w nim idea słowa-zwierciadła i za pomocą neologizmu przedstawionego – słowa-żalnicy. Charakterystyczny jest materiał metaforyczny mu przypisany: kryształ i przezroczysta wodna krynica. Równie charakterystyczna okazuje się zmiana postawy piszącego ja – słowo bowiem nie odnosi się tu wyłącznie do indywidualnych treści wewnętrznych (choć także je wskazuje – „natchnione sny”, postać Narcyza), ale również do przeżyć zbiorowości („łza ludzkości”, „nasza tęsknota”). Łączy więc tu poetka symbolistyczną, indywidualistyczną teorię sztuki z jej społecznym i ogólnoludzkim walorem.

Marzenia o słowie z przejrzystego materiału, którego podstawową funkcją staje się odbicie (kryształ, krynica), potwierdzają związek z taką teorią sztuki, która za podstawową jej rolę przyjmuje odzwierciedlenie harmonii świata i idei transcendentnej. Nie kieruje ku pustce i nicości jak biała, nie zapisana karta; bardziej niż symbolistyczną teorię w wersji Mallarmégo przypomina przemysłęnia Gide'a:

„Poeta jest tym, który patrzy. I co on widzi? Raj – to jest esencję rzeczy poza ich zewnętrznym wyglądem. Kiedy poeta chwyta Ideę w swej esencji, bez troski wobec tej przelotnej formy, która objawia się w czasie, nadaje jej z powrotem formę prawdziwą, rajska i krystaliczna. Ze względu na przejrzystość i rytmiczną symetrię, dzieło sztuki, czysty symbol jest kryształem” – pisał jeden z francuskich badaczy cytując i analizując symbolistyczne koncepcje Gide'a<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> R. Derche, *Quatre mythes poétiques (OEdipe – Narcisse – Psyché – Lorelei)*, Paris 1962:

„Le Poète est celui qui regarde – Et que voit-il? – Le Paradis» – c'est-à-dire l'essence des choses derrière les apparences. Quand le poète a saisi l'Idée dans son essence, «insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner sa Forme véritable [...] paradisiaque et cristalline». Par la transparence, et la symétrie rythmique, l'oeuvre d'art, symbole pur, est une cristal”.

Słowo-kryształ odbijające harmonię lub ideę łączy się oczywiście z neoplatonizmem<sup>17</sup>, równie wyraźnie u Gide'a, jak i w wierszu Ostrowskiej. Dla poetki jednak słowo bardziej wydaje się odzwierciedlać tęsknotę za Ideą i harmonią niż samą Ideę, wyraźniej wskazywać transcendentalizację niż sam świat transcendentny, a więc bardziej kierunek niż cel.

Kryształiczna forma słowa zdaje się zresztą od samego początku posiadać, oprócz odwołań do platońskiej wersji świata, odwołania do jego wersji chrześcijańskiej. Powtórzona została w liryce religijnej:

O słowo się modlę, o słowo,  
Tak proste i wierne, jak życie –  
Tak czyste, by Twoje odbicie  
Wziąć mogło w swą głąb kryształową.  
(inc. *Do Ciebie się modlę...*, P. ż.)

Odniesienie sztuki do Absolutu sprawia, że słowo poetyckie staje się kryształem. Takie jego ujęcie jest zdecydowaną gloryfikacją i jednocześnie bezsprzeczną nobilitacją roli poety. Sztuka może i powinna odzwierciedlać harmonię świata, ideę i Absolut. Podobne treści przekazuje jeszcze jeden utwór z tego samego tomu:

Stworzyć dzieło tak pełne harmonii jak róża;  
Symfonię – jak pod słońcem wichr na stepie wolny;  
Świątynię – jako błękit nieb, gdy się rozchmurza;  
Maszynę, tak w budowie prostą jak żuk polny.  
  
O, jeden rytm tajemny wieczności oddechu  
Wynieść z niemych sezamów skarbnicy letejskiej!  
Sztuko! blade zwierciadło Bożego uśmiechu,  
Na Ikarowych skrzydłach ogniu prometejski!  
(inc. *Stworzyć dzieło tak pełne harmonii...*, P. ż.)

Sztuka dla Ostrowskiej wydaje się bardziej łączyć z pojęciem *imitatio* niż z pojęciem *creatio*. Obce jest jej z gruntu przekonanie, które formułował na przykład Baudelaire, Huysmans czy R. de Gourmont: „dzieło sztuki stoi wyżej niż dzieło natury”<sup>18</sup>.

Porzucając nieograniczone treści podmiotowej psychiki jako wyłączone źródło twórczości, wobec których słowo okazuje się bezsilne, i zwracając się ku

---

<sup>17</sup> O różnych znaczeniach kryształów i drogich kamieni – kontekstach mistycznych, alchemicznych, psychologicznych i autotematycznych pisze M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 236 i nn. Także studia: *Symbolika kreacji artystycznej i Bóg, ofiara, clown czy psychopata* dotyczą problematyki autotematycznej i problematyki twórczości literackiej. Por. też M. Podraza-Kwiatkowska, *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu (Ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski)* [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939. Seria II*, pod red. H. Kirchner i Z. Żabickiego, Wrocław 1974.

<sup>18</sup> Cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 343.



światu rzeczy odnawia poetka dawną ideę *mimesis* – twórca staje się naśladowcą doskonałych dzieł natury. Fascynuje w niej harmonia, prostota, tajemniczość. Przyroda bardziej niż sztuka zbliża do Absolutu, ta druga jest jedynie „bladym zwierciadłem” nieskończoności. Mimetycznej koncepcji sztuki towarzyszy jej wersja heroiczna – artysta posiadający ambicję odzwierciedlenia w swym dziele Absolutu, który widzi w naturze, jest narażony na dotkliwą klęskę lub karę, co sugeruje przywołanie mitycznych postaci Ikarą i Prometeusza. Posiadając doskonałe wzory, sama sztuka nie jest doskonała, a twórca nie może rywalizować ze Stwórcą. Heroiczne jest już zresztą samo ukierunkowanie sztuki na Absolut; „nieme sezamy skarbnicy letejskiej” nie tak chętnie oddają swe skarby. Ponadto sztuka powinna także wcielać milczenie jako osobną wartość. Dzieło poety istnieje więc między słowem a przedślovną ciszą, stworzonym światem życia i zaświatem śmierci, klęską (Ikarowe loty) i zwycięskim działaniem na rzecz ludzkości (Prometeusz), radością i cierpieniem. Te wszystkie treści pokazują, że Ostrowska stara się zbudować syntetyczną teorię sztuki, podobnie jak chciała stworzyć synkretyczną religię. Buduje ją na antynomiach. Metafora – ogień prometejski na Ikarowych skrzydłach najpełniej tę antynomiczność pokazuje, przywołując jednocześnie jednego z głównych romantycznych bohaterów: Prometeusza i niezwykle ważnego dla poetów młodopolskich Ikarą – bohatera zwycięskiego, choć cierpiącego i bohatera ponoszącego klęskę. Otwiera w ten sposób czytelnikowi pole do oceny dzieła; to on być może posługując się własnym systemem wartości mógłby przypisać słowu poety rolę prometejską lub ikarową.

*Pierścień życia* kończy jeszcze jeden liryk zawierający refleksję na temat twórczości w kontekście liryki religijnej:

Na moje usta Pan położył słowo  
 Jako przymierza pieczęć szmaragdową.  
 Uszy napełnił muzyką bezmierną,  
 Grającą w dźwięku i w milczeniu wierną.  
 (inc. *Na moje usta*  
*Pan położył słowo...* )

Wśród bogactwa religijnych doświadczeń, o których wcześniej pisałam, pojawia się świadomość poetyckiego posłannictwa, symbolizuje je szmaragdowa pieczęć. „Pieczęć jest znakiem przynależności do Boga; bycia ogarniętym w samej istocie, bycia oznakowanym w samych korzeniach” – podaje leksykon symboliki chrześcijańskiej. Szmaragd wyobraża natomiast św. Jana, autora ważkiej formuły: „Na początku było Słowo...”. Szmaragd był też kamieniem egipskiej Izdy<sup>19</sup>.

Poetyckie posłannictwo zostaje więc zakorzenione w płaszczyźnie sakralnej, zagwarantowane przez Boga. Słowo staje się wyrazem jego łaski i wyróżnia jednostkę, ale nie oddziela jej od świata, tylko weń wtapia, podobnie jak w for-

<sup>19</sup> Por. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 141, 421.

mule „zatopieni w szafirze wspólnej tajemnicy” – wcześniej cytowanej. Artysta-kapłan, wyróżniony pośrednik między *sacrum* a *profanum* przekazuje prawdę o głębokiej wspólnocie wszystkich istnień:

Żem – z Wszystkim Jedno – i jedna mi droga  
Przez mrok i ogień do Światła i Boga.  
(inc. *Na moje usta Pan położył słowo...*, P. ż.)

Tego typu treści integrujące staną się niewątpliwie jednym ze źródeł autotematycznej *Książki jutra*. Tymczasem jednak, w obrębie liryki religijnej, język poety znów znajduje się między słowem a milczeniem, pojęty jako dar służy oddaniu chwały Bogu, ale również przynosi poczucie niespełnienia:

Niechże więc chwałę, o Światło światła,  
niechże więc chwałę cud [...]  
(inc. *Z żywiołu wody...*)

Jakoż Cię, Panie, pieśni mogą słać?  
Jedyną pieśnią mój ku Tobie lot [...]  
(inc. *Jako Lew w mroku...*)

Wydaje się więc, że zawsze w przestrzeni Absolutu, z którym w kontakt chce wejść sztuka, słowo sąsiaduje z milczeniem.

Liryka religijna jeszcze raz przynosi formułę twórczości jako tęsknoty za Bogiem (inc. *Do Ciebie się modłę...*), natomiast powtarzające się w niej idee integracji i współodpowiedzialności skierują twórczość poetki jeszcze bardziej ku sferze kształtu, określeń, intersubiektywnego doświadczenia i wreszcie problematyki codzienności.

W wierszach ostatnich poezja się upraszcza, choć nie upraszcza się sama jej idea. Pojawiają się kolokwialne zwroty i opisy zwykłych sytuacji, obrazy powszedniego dnia. Słowo przestaje być kryształem odbijającym transcendentną ideę, jak wcześniej łączy się ze światem natury, ale w bardziej subtelny sposób:

Trzeba układać rymów gałązeczki skrzydlate,  
Nie wstydzic się uśmiechów ni łez,  
Sprzedawać wiersz wiosenny jak zieloną sałatę,  
Jak bez –

(inc. *Czeremchy mokre...*, W. o.)

Elementy dzieła literackiego (rymy) i natury (sałata, bez) wiążą się tu nie tylko w procesie kreacji, w idei *mimesis*, lecz w procesie dystrybucji („trzeba sprzedawać”), w nastawieniu na odbiorcę – to także uwzględni *Książka jutra*. Natomiast w procesie upraszczania języka poetyckiego odrzuca poetka wszelką ornamentację, skreśla nadmiar piękna, słowo powinno jak najbardziej zbliżyć się do bytu i do rzeczy, bez zbędnej estetyzacji. Podkreślana jest przy tym oporna materialność słowa, jeszcze mocniej niż w młodopolskich początkach. Zani-

ka animizacja i personifikacja w odniesieniu do poetyckiego narzędzia, nadana mu zostaje konkretność stałej i ciężkiej substancji:

Eleganckie uroczę cacko,  
Zbędny mebel naszej poezji –  
O sięgnij poń garścią świętokradzką,  
O krzyknij: „Szczeźnij!”  
[...]  
Opowiedz to, co jest, nie zabij słowem,  
By przetrwało formy twardej chrzest –  
(inc. *Eleganckie uroczę cacko...*, W. o.)

Zdecydowanie ograniczone zostaną dążenia do amorficzności i dominacja subiektywizmu, choć nie zrezygnuje poeta z wartości sztuki. Odwrotny jest jednak kierunek penetracji rzeczywistości – wcześniej: od transcendencji do „wcielenia”, od nieskończoności do konkretności; teraz: od świata rzeczy i zdarzeń ku sferze transcendentnej. „Droga się rozwiązuje z wymiarów w bezmiar” – tak można podsumować ten proces słowami z *Tartaku słonecznego*.

Ale pojawia się tu jeszcze inny ważny problem, wcześniej omówiony w tej pracy w odmiennym kontekście. W samym procesie twórczym musi zostać uwzględniona cielesność i materialność otaczającego świata. Cytowany fragment dzięki zastosowaniu odpowiednich chwytów poetyckich podkreśla właśnie ten wymiar rzeczywistości („twarda forma”) i pośrednio – twarde słowa („szczeźnij”) wypowiedziane być może przez kogoś zmagającego się z silnym oporem. Twórczość powinna więc pokazywać trwanie w materialno-spirytualnym świecie. To właśnie zadanie spełni *Książka jutra, czyli tajemnica geniusza drukarni* (1922).

Sięgam po dzieło prozatorskie, choć zasadniczo proza Ostrowskiej nie jest przedmiotem analiz w niniejszej pracy. Jako usprawiedliwienie można podać dwa fakty: *Książka jutra* zawiera wiele fragmentów lirycznych, które równie dobrze mogłyby się znaleźć w tomach poezji lub lirycznej prozy; ponadto – omawiając wątki autotematyczne należy zwrócić uwagę na dzieło, które jest uważane za prekursorskie wobec osiągnięć autotematycznej prozy XX wieku, a wyrosło z dyskusji toczonych wcześniej w utworach lirycznych i stanowi ich podsumowanie.

Jeśli dla początków twórczości Ostrowskiej można podać liczne konteksty i wzory (także w formie dyskusji na temat czystej pracy świadomości i jej ujęcia w dzieło literackie, istotnej w przypadku autotematyzmu i tu zasygnalizowanej jako problematyka marzenia i „wcielenia”), w przypadku *Książki jutra* takich wzorów nie da się określić. E. Szary-Matywiecka ujmuje ją wprawdzie w kontekście *Pałuby* K. Irzykowskiego i *Kroniki świeciechowskiej* A. Struga, zaznacza jednak jej prekursorstwo wobec niektórych pomysłów dadaistów, a także o pół wieku późniejszej *Przemiany* M. Butora<sup>20</sup>. Trzeba natomiast podkreślić, że

---

<sup>20</sup> E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm (Od „Pałuby” do „Jedynego wyjscia”)*, Wrocław 1979, rozdz. III – *Alfabet*.

*Książka jutra* wyrasta z wątków problemowych wcześniej obecnych w twórczości samej autorki, zwłaszcza w jej poezji, tych wątków, które starałam się tutaj zasynalizować.

Z perspektywy ogólnego oglądu dzieła najważniejsze wydaje się to, że twórczość literacką pojmuje poetka jako działalność ściśle związaną z innymi formami ludzkiej aktywności. Zaprzeczenie wyjątkowemu statusowi twórcy jest wyraźne – autorka przedstawia się jako „człowiek powszedniego dnia”. W takim świecie, jak skonstruowany w tej powieści, nie ma także mowy o wyobcowaniu – ani ze świata ludzkiego, ani ze świata natury czy pracy. Silnie dochodzą tu do głosu charakterystyczne dla dwudziestolecia tendencje kolektywistyczne.

Tekst *Książki jutra* jest jednak – w perspektywie autotematyzmu – tekstem mocno skomplikowanym. Jedna sfera zagadnień (i komplikacji) wydaje się opierać na relacjach między pracą ludzkiego intelektu a rzeczywistością, świadomością a bytem, odniesieniem dzieła do świata realnego i funkcją rzeczywistości wobec pracy w słowie – na problematyce znanej z młodopolskich dyskusji i podejmowanej przez poetkę. Dosyć niespodziewaną konsekwencją przełamania dualizmu dzieła i rzeczywistości jest zdanie wypowiedziane przez autorkę-narratora-bohaterkę w jednej osobie: „Robiło mi się prawie straszno. Byłam we wnętrzu własnej książki”<sup>21</sup>. Dopiero pisząc *Książkę jutra* wyraźnie zaznaczy poetka pojmowanie twórczości jako kreacji, a nie tylko jako *mimesis*, ale kreacji ściśle włączonej w rzeczywistość.

Druga sfera zagadnień – to nawiązanie do *le livre futur* Mallarmégo, o czym wspomina również E. Szary-Matywiecka. Jest to także nawiązanie do własnych, poprzednich pomysłów, o których zapewne Ostrowska pamiętała. „Baśń chłodnych arkuszy”, nie zapisaną księgę z poprzednich utworów, zastępują tu charakterystyczne zabiegi. Pierwsza strona książki (w wydaniu z 1922 r.) jest prawie pusta – pod nagłówkiem: „Do autorki” pojawia się zagadkowy wykrzyknik, znak zapytania i schemat kropek, na drugiej stronie mieści się jedynie alfabet. Pierwsza służy następnie spisaniu umowy z „drukarskim chochlikiem” lub też „geniuszem drukarni” reprezentowanym przez drukarza. Początkiem dzieła staje się międzyludzkie porozumienie, które rozwinie się dalej w dialogową konstrukcję powieści. Drugą „alfabetyczną” stronę określa E. Szary-Matywiecka jako „inicjowanie bieli czy ciszy fatycznej tekstu”, „sprowadzenie tekstu do kodu i do nieosoby”, „znak zerowy książki”<sup>22</sup>. Z podobnym znakiem zerowym (z wyraźną różnicą co do „nieosoby”, gdyż wówczas pustą księgę sygnowała Ostrowska nazwiskiem) mieliśmy do czynienia wcześniej, w *Dywagacjach*. Tam jednak posłużyła się poetka innym kodem – „niewcielonym marzeniem”, pracą świadomości wcześniejszą niż artykulacja, rezygnującą z porozumienia intersubiektywnego za pomocą słów. Inny jest więc początek dzieła – nie indywidualna praca świadomości (marzenie, subiektywna wizja), lecz bezosobowy kod-alfabet. Potwierdza to przekonanie zdanie pochodzące ze wstępu: „Mój

---

<sup>21</sup> *Książka jutra, czyli tajemnica geniusza drukarni*, cyt. za: B. Ostrowska, *Utwory prozą*, wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1982, s. 142.

<sup>22</sup> E. Szary-Matywiecka, *op. cit.*, s. 99-100.

Boże! Wszystkie napisane i nie napisane arcydzieła ukrywają się ostatecznie w alfabecie". Takim jednak alfabecie, który zgodnie z ambicjami symbolizmu sięga do „Alfy i Omegi Żywego Słowa” – jak przekazuje końcowa część tekstu.

Trzecia sfera zagadnień, związana z poprzednią – to ściśle materialna strona twórczości. Kolejne rozdziały książki zostały zatytułowane: *Okładka, Papier, Druk, Temat*. Składniki książki-przedmiotu posłużą skonstruowaniu fabuły; to na procesie ich wytwarzania oprze poetka historię Jana Ościenia – współbohatera i współtwórcy. Proces pisania i proces materialnego tworzenia książki przebiegają tu równolegle; książka, którą ma wziąć do ręki czytelnik, staje się jednocześnie przedmiotem wytwarzanym w toku rozwoju fabuły, w świecie przedstawionym utworu. Bohaterowie, nie zawsze wiedząc o tym, są współtwórcami materialnej strony dzieła. Świadomość autora każe im uczestniczyć w powstawaniu materialnego przedmiotu, który zaistnieje jako nośnik historii ich życia. Ów niezwykły splot wydarzeń służy zatarciu granic między fikcją a rzeczywistością, a także świadomością i materią. Jeszcze bardziej niż Mallarmé, który sądził, że drukowane słowo jest nie tylko elementem dyskursu, ale także przedmiotem egzystującym w przestrzennym i wizualnym polu tekstu, zaznacza Ostrowska współdziałania materii w twórczym i czytelniczym procesie, który wydaje się jedynie domeną świadomości.

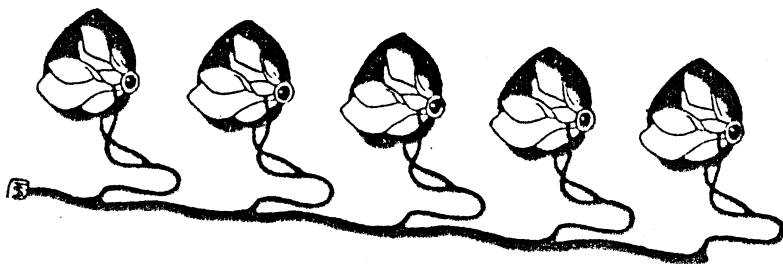
Te wszystkie granice: między materią i świadomością, rzeczywistością i fikcją, autorem, bohaterem i czytelnikiem, projekcją marzenia i pracą z materią sprawiają, że swoją historię widzi narratorka w pewnym momencie jako zapędzoną w „przedziwnie zawieszony między niebem i ziemią ką” – sytuację znaną z wcześniejszej twórczości. Miejsce to nie ma jednak nic wspólnego z wyobcowaniem, staje się sferą, w której ujawnia się „nadprzyrodzona” wartość pracy, bo jej właśnie poświęcona jest książka.

Tajemnica geniusza drukarni objawia Archanioła pracy dźwigającego świat, opisanego w jednym z lirycznych fragmentów:

Stopy jego były zaryte w tętniące oskardami kopalnie,  
U kolan płynęła święta praca pól,  
W piersiach tętniły młotami serca niespożytych motorów,  
A zaduma samotnych pracowni otaczała jego głowę,  
tonącą w gwiazdach.  
Potężnym wysiłkiem skrzydeł dźwigał ku słońcu glob [...]

Autotematyczne zabiegi *Książki jutra*, pokrewne nieraz pomysłom Mallarmégo, nie służą tu wyłącznie skupieniu uwagi na języku korespondującym z nicością i nie o czyste piękno chodzi poetce, także nie o czystą, ahistoryczną ideę. Skupienie uwagi na autotematyzmie od strony twórczej pracy świadomości i od strony materialnej podkreśla związek kreacyjnej pracy artysty z jej rolą służebną wobec rzeczywistości, do której należy jako człowiek. Tematyka pracy w jej wzajemnych związkach z innymi ludźmi, z materią, z ideą ściśle łączy się z momentem napisania książki – początkiem dwudziestolecia. Tytuł *Książka jutra* konkretyzuje zaś kilka spraw: na pewno opóźnienie czytelnika w stosunku

do pracy autora, jak chce E. Szary-Matywiecka, czyli włączenie książki-przedmiotu w obręb czasu – „teraźniejszości, która ucieka bezustannie od wczoraj ku jutru”. Niemniej ważnym celem tytułu jest także wskazanie idei jutra – jako wspólnej pracy włączającej w rzeczywistość materialną i duchową.



## ZAKOŃCZENIE

**P**róba rekonstrukcji wyobraźni i sproblematyzowania poetyckiego świata Bronisławy Ostrowskiej jako najważniejszych aspektów mówiącego ja tej liryki być może nie oddaje wszystkich uwikłań światopoglądowych i wszystkich osiągnięć poetyckich. Mimo że starałam się wybrać tematy w moim przekonaniu najistotniejsze i zjawiska poetyckie najciekawsze, a także uwzględnić jak największą liczbę utworów, poza omawianymi zagadnieniami pozostały niektóre wiersze również warte cytowania i omówienia. Na przykład mistrzowskie w swej subtelności opisy krajobrazu:

Różowe smugi zachodu,  
Miękkie omglenia dąbrowy,  
Wilgotne wonie z ogrodu  
I żuków lot organowy.

Tarcza złotego księżycy  
Zza białych wierzb się wychyla,  
Woda się światłem przesyca,  
Cisza się mgłami rozpyla...

(inc. *Różowe smugi zachodu...*, P. ż.)<sup>1</sup>

Nie analizowałam też szczegółowo utworów wojennych, zgodnie uznawanych za słabsze. Dwa ostatnie dłuższe poematy *Tartak słoneczny* i *Koło święconej kredy* pojawiły się tylko w drobnych fragmentach i w związku z innymi wierszami. Powodem tego był głównie fakt, że nie zostały one wydane za życia

---

<sup>1</sup> O interpretacji tego wiersza pisałam w artykule: *Bronisława Ostrowska i motywy przemijania*, „Ruch Literacki” 1994, nr 3-4.

poetki, nie znamy więc ich wersji autorskiej. Dokładniejsza interpretacja tych poematów, uwzględniająca różne wersje i kolejność części wymagałaby osobnych, szczegółowych rozważań.

Obraz poetyckiego ja, który wyłania się z tej twórczości, jest niezwykle bogaty, a *itinerarium* przeżyć i doświadczeń – jeśli można tak określić – podmiotu lirycznego przedstawia się jako niesłychanie różnorodne. Rację miał na pewno S. Lichański, kiedy pisał, że droga poetycka Ostrowskiej od pierwszego do ostatniego tomu jest nierówna, powikłana, dramatyczna, jej twórczość nie posiada takiej jednolitości i harmonijności jak pisarstwo Maryli Wolskiej czy Kazimierzy Zawistowskiej – poetek wymienianych najczęściej razem z Ostrowską<sup>2</sup>. Rzeczywiście, szczegółowe analizy ujawniają różnorodność inspiracji światopoglądowych, wielość poetyckich wzorów, wielość wątków tematycznych, sprzeczne na pozór próby konstruowania wiersza. Ale cel, który przyświeca tej poezji w najważniejszych momentach, wydaje się jasny – jest nim wysiłek scalania różnych inspiracji, pogodzenia sprzeczności światopoglądowych, wreszcie skonstruowanie takiej wizji świata, która byłaby wizją całościową, uwzględniała wielość doświadczeń i wielość sposobów ich ujęcia. Słowem, byłaby to integracja, jeśli słowo to mogłoby oddać sens czasem bardzo subtelnych poszukiwań. Dowodzi tego również upodobanie do symboli o znaczeniu integrującym: drzewa, koła, pierścienia (przypomnijmy, że pojawiają się one już w tytułach tomów), kwitnącego krzyża, krzyża jednoczącego przeciwieństwa, ziarna (łączycego zanik i rozwój). Symbole te można zaliczyć do symboli-kluczy tej poezji. Za metaforę-klucz (jeśli można tak określić) uznałabym metaforę łączącą sprzeczne żywioły, szczególnie ogień i wodę (a właściwie – za Słowackim – światło i wodę); znamienny tu będzie neologizm: światłospady. Wszechobecną „słoneczność” zaliczyłabym również do formuł znaczących w kontekście jednoczenia świata.

Integrującego znaczenia synkretyzmu religijnego czy sięgania do początków w postaci odwołań do „prymitywnych” kultów i kultur nie trzeba chyba wyjaśniać.

Taką samą funkcję wydają się pełnić wątki mistycyzujące, quasi-mistyczne, czy w ostatnim okresie mistyczne. Wiele wyjaśnia tu zdanie teologów, którzy twierdzą, że mistyczne doświadczenie jest podstawowym doświadczeniem integrującym. Tak częste młodopolskie dążenia ku przeżyciom mistycznym rozumianym jako roztopienie się w nieskończoności czy też dążenia ku niecodziennym doświadczeniom przypominającym kontakt z transcendencją byłyby więc głęboko uzasadnione pragnieniem wewnętrznej integracji, choć często powielane i nie najlepiej ujęte mogły wydawać się irytującą manią. W wierszach Ostrowskiej jest to jedno z najważniejszych i najciekawiej opisanych przeżyć.

Integracyjne tendencje poezji Ostrowskiej zauważył S. Lichański, jednak w nieco innym sensie. Stwierdził, że znamieniem jej talentu poetyckiego były

---

<sup>2</sup> Por. B. Ostrowska, *Biała godzina. Wybór poezji*, Warszawa 1969; wstęp S. Lichańskiego, s. 5.



tzw. uzdolnienia stylizatorskie, tzn. dar przyswajania i organicznego stapiania z różnych źródeł pochodzących wpływów. Takie stylizatorstwo, według niego, nie polega jedynie na podchwytywaniu i naśladowaniu zewnętrznych cech cudzego dzieła, lecz na odczytaniu jego praw wewnętrznych, sformułowaniu ich i stopieniu z własnymi inspiracjami twórczymi. Jest to talent nacechowany synkretyzmem artystycznym, mimo to może być rzetelnie twórczy, wybitny i samoistny – jako przykład tego rodzaju postawy S. Lichański podaje Słowackiego. Pisze też o stylizatorstwie typu parnasistowskiego w dwóch pierwszych tomach Ostrowskiej, stylizatorstwie neoklasycznym w następnych<sup>3</sup>. Autorka niniejszej pracy nie uważa, aby tak silnie można było wiązać lirykę Ostrowskiej z parnasizmem i neoklasycyzmem. Symbole Ostrowskiej nie krzepną bowiem w dwóch pierwszych tomach w „ostro zarysowane reliefy” – jak chce S. Lichański. We wczesnych lirykach niezwykle ważny jest nastrój, są to utwory najczęściej symbolistyczno-nastrojowe, oparte też na poetyce sugestii. W następnych tomach natomiast niewiele wydaje się być odwołań do klasycyzmu, a przede wszystkim prawie nie ma w nich motywów antycznych. Predyspozycje indywidualnego talentu Ostrowskiej wydają się zaś harmonijnie wiązać z ideami, które proponował symbolizm ze swoją dominacją ideału syntezy i powszechnej łączności<sup>4</sup>. Być może właśnie atmosfera tego nurtu pogłębiona rzetelną znajomością poezji francuskiej przesądziła o tym, że podjęła się poetka trudnej pracy „organicznego” naśladowania i syntezowania, w czym pomagały jej indywidualne uzdolnienia. Pracę tę wykonywała niezwykle rzetelnie i odpowiedzialnie, jak świadczą liczne utwory, szczególnie w późniejszej twórczości.

Pomimo mimetycznego czasem nachylenia tej poezji, nierzadko zamiłowania do realistycznego szczegółu, najistotniejsze związki łączy ją, moim zdaniem, właśnie z symbolizmem. Nie występują w niej wprawdzie wszystkie wyodrębnione przez M. Podrazę-Kwiatkowską<sup>5</sup>, będące osiągnięciami tego nurtu środki wyrazu, nie pojawia się więc technika oniryczna ani transpozycja muzyki na słowo, sporadycznie występuje też montaż asocjacyjny (np. *Ocknienie*). Podważone zostaje znaczenie tak ważnego ekwiwalentu uczuciowego jak pejzaż wewnętrzny, z powodu własności, które przypisała poetka naturze – za Słowackim, Fechnerem, Bergsonem. Inne techniki symbolistyczne, takie jak synestezja, fabularne ekwiwalenty uczuciowe i zmierzająca ku bezobrazowości metafora pojawiają się jednak często; także specyficznie potraktowana symboliczno-nastrojowa „postać” (we wczesnych utworach) i figury z zasobu tradycyjnej symboliki, mitów i Biblii.

Ważniejszą jednak sprawą, która wydaje się istotnym osiągnięciem Ostrowskiej i zbliża ją do symbolizmu jest mistrzostwo w budowaniu nastroju oraz osiąganie niezwyklej migotliwości znaczeniowej utworów za pomocą odpowiednich składników: koloru, ruchu, symboli, elementów pejzażu etc. Poja-

<sup>3</sup> S. Lichański, *Spójnia ślubnego pierścienia...*, s. 310 i nn.

<sup>4</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 335.

<sup>5</sup> Wymieniając techniki symbolistyczne korzystam z wyżej wymienionej pracy, jak również – wrywkowo – z książki M. Stali *Metafora w liryce Młodej Polski...*, s. 269 i nn.

wiają się w tej liryce wiersze oryginalne, bardzo trudne do interpretacji, takie jak: *Magdaleno, ciszo polna...*, *O święty płomieniu Znicza...* czy nawet wcześniejsza *Pieśń Miłości*. Potrafiła więc też poetka konstruować utwory wielointerpretacyjne zmuszające czytelnika do różnych prób rozumienia, często takie, których sens zdawał się ginąć w trudnych do objęcia wymiarach. Konsekwencją takiego sposobu postępowania jest skomplikowany autotematyzm *Książki jutra*.

Z symbolizmu wyrastają też próby tworzenia własnej, może nieco hermetycznej poetyki w ostatnim tomie poezji. Mniej ważny niż w utworach wcześniejszych jest w nim nastrój, bardziej istotne znaczenie zazębiających się figur:

Miłości – obca mowie –  
(Milczeń się, duszo, ucz!)  
W błękitnym Po-za-słowie  
Święcę ci Pierścień-klucz.

Klucz gwiezdnych snów szafiru  
Pierścień samotnych cisz:  
Spromienion z ognia wiru  
Runiczny ducha krzyż.

(inc. *Miłości moja wierna...*)

Konstruuje tu poetka podwójne i potrójne symbole, których wyjaśnienia trzeba szukać w poprzednich wierszach. Takie zbitki symboliczne pojawiają się zwłaszcza w mistyczno-religijnej fazie twórczości i wymagają wnikliwej interpretacji.

Z symbolicznymi postulatami odnowienia języka poezji łączy się również stosowanie neologizmów, archaizmów, umuzycznienie wiersza przez powtórzenia i zabiegi eufoniczne, a także pojawiający się tu i ówdzie *vers libre*.

Z symbolizmem wydaje się nade wszystko wiązać ogólny sens i cel tej poezji. Ideał syntezy, powszechnej łączności, wiecznego, niezmiennego bytu – powtórzmy raz jeszcze za M. Podrazą-Kwiatkowską podstawowe, filozoficzno-światopoglądowe założenie symbolizmu – zdecydowanie w liryce Ostrowskiej dominuje.



## BIBLIOGRAFIA

- Abrams M.H., *Wiatr – odpowiednik stanów duchowych*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4.
- Antologia liryki Młodej Polski*, wstęp, wybór i opracowanie I. Sikora, Wrocław 1990.
- Avni A.A., *The Bible and Romanticism*, The Hague 1969.
- Bachelard G., *L’Air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*, Paris 1957.
- Bachelard G., *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, „Poezja” 1969, nr 1, 2.
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Bergson H., *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1957.
- Bergson H., *Pamięć i życie*, przeł. A. Szczepański, Warszawa 1988.
- Bergson H., *Wstęp do metafizyki*, przeł. K. Bleszyński, Kraków 1910.
- Bruns G.L., *Modern Poetry and Idea of Language. A Critical and Historical Study*, New Haven and London 1984.
- Bryś G., *Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich – Aleksander Błok i Andrzej Biełyj*, Wrocław 1988.
- Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910.
- Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles*, t. 1-4, Paris 1973.
- Cieśla-Korytowska M., *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche, Novalis, Stowacki*, Kraków 1989.
- Couffignal R., „Aux premiers jours du monde”. *La paraphrase de la Genèse (I,II,III) dans la poésie française du „Sacre de la Femme” à „La Fable du Monde”*, Abbeville 1970.
- Czabanowska A., *Wyobrażenia akwaticzne w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1.
- Czabanowska A., *W zwierciadłach jezior. Symbolika odbicia w wodzie w poezji Młodej Polski*, „Ruch Literacki” 1987, nr 4-5.
- Derche R., *Quatre mythes poétiques (OEdipe – Narcisse – Psyche – Lorelei)*, Paris 1962.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.

- Forstner D. OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Fridrich H., *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978.
- Gardner H., *Religion and Literature*, London 1971.
- Głowiński M., *Mity przebrane*, Kraków 1990.
- Gross R., *Dlaczego czerwień jest barwą miłości?* przeł. A. Porębska, Warszawa 1990.
- Guiraud P., *Index du vocabulaire du symbolisme*, Paris 1955.
- Gutowski W., *Cztery obrazy morza. (W kręgu wyobraźni młodopolskiej)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici Fil. Pol.” XVII, Toruń 1979.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992.
- Gutowski W., *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991.
- Gutowski W., *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.
- Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, Warszawa 1994.
- Jankowski Cz., *Poetka tęsknoty*, „Kurier Warszawski” 1905, nr 170.
- Johansen S., *Le symbolisme. Etude sur le style des symbolistes français*, Copenhague 1945.
- Jutrzenka-Trzebiatowska J., *Jesienin jako kolorysta*, praca doktorska – maszynopis, Kraków 1981.
- Kalinowska H., *Porządkowanie chaosu. O micie w liryce Bronisławy Ostrowskiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici Fil. Pol.” XXXIII, Toruń 1991.
- Kandinski V., *On the Spiritual in Art [w:] The Life of Vasili Kandinski in Russian Art. A Study on the Spiritual in Art*, ed. by J.E. Bowlt, Newtonville 1984.
- Kronegger M., *Literary Impressionism*, New Haven 1973.
- Kuderowicz Z., *O swoistości monizmu modernistycznego*, „Studia Filozoficzne” 1976, nr 5.
- Kulczycka-Saloni J., Maciejewska I., Makowiecki A.Z., Taborski R., *Młoda Polska*, Warszawa 1991.
- Kwiatkowski J., *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966.
- Langbaum R., *The Modern Spirit*, London 1970.
- Lehmann A.G., *The Symbolist Aesthetic in France (1885-1895)*, Oxford 1968.
- Leksykon symboli*, opr. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992.
- Leśmian B., *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 1962.
- Level B., *Le poète et l'oiseau. Vers une ornithomythie poétique*, Paris 1975.
- Lichański S., *Spójnia ślubnego pierścienia (Liryka Bronisławy Ostrowskiej) [w:] Cienie i profile*, Warszawa 1967.
- Liryka francuska. Seria I-II*, przeł. B. Ostrowska, Warszawa 1911.
- Literary Symbolism. A Symposium*, edited with an Introduction by H. Rehder, Austin – London 1967.
- Loeffler-Delachaux M., *Le Cercle un symbole*, Geneve (b.r.)

- Loeffler-Delachaux M., *Le symbolisme des contes de fées*, Paris 1949.
- Lotman J., *Problemy przestrzeni artystycznej „Pamiętnik Literacki”* 1976, z. 1.
- Mallarmé S., *Divagations*, Paris 1922.
- Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1902.
- Mercier A., *Les Sources Ésotérique et Occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914)*, t. 1 – Paris 1969, t. 2 – Paris 1974.
- Michaud G., *Message poétique du Symbolisme*, t. I-III, Paris 1947.
- Miłosz O.V., *Wybór poezji* (Z upoważnienia autora przełożyła B. Ostrowska), Poznań 1919.
- Młodopolski świat wyobraźni*, studia i eseje pod redakcją M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.
- Moderniści o sztuce*, wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła E. Grabska, Warszawa 1971.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa 1905-1906.
- Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. I; zespół red.: K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968.
- Ostrowska B., *Pisma poetyckie*, t. I-IV, przedmowa J. Lechoń, oprac. L. Piwiński, Warszawa – Kraków 1932-1933.
- Ostrowska B., *Utwory prozą*, wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1982.
- Ostrowska-Grabska H., *Bric à brac. 1848-1939*, Warszawa 1978.
- Padoł R., *Filozofia religii polskiego modernizmu*, Kraków 1982.
- Pawlikowski J.G., *Studiów nad Królem-Duchem cz. I. Mistyka Słowackiego*, Lwów 1909.
- Peyre H., *Co to jest symbolizm?* Warszawa 1990.
- Pierrot J., *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris 1977.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków – Wrocław 1985.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975; II wyd. – Kraków 1994.
- Podraza-Kwiatkowska M., (opr.), *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, Wrocław 1977.
- Poetki Młodej Polski*, zebrał i opracował J.Z. Jakubowski, Warszawa 1963.
- Poezja Młodej Polski*, wybrał, wstępem i notami biograficznymi opatrzył M. Jastrun, Wrocław 1967.
- Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki i P. Nowaczyński, Lublin 1983.
- Poulet G., *Metamorfozy czasu*, wybór J. Błoński i M. Głowiński, Warszawa 1977.
- Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993.
- Rahner K., Vorgrimler H., *Mały słownik teologiczny*, przeł. T. Mieszkowski i P. Pachciarek, Warszawa 1987.
- Religie Wschodu i Zachodu. Wybór tekstów źródłowych*, praca zbiorowa pod red. K. Banka, Warszawa 1991.

- Religious Ecstasy*, edited by N.H. Holm, Uppsala 1982.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, 2, Warszawa 1989.
- Schuré E., *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii*, przeł. R. Centnerszewska, Warszawa (b.r.).
- Sikora I., *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987.
- Souriau E., *L'idée de nature de La Fontaine à Baudelaire* [w:] *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerte a Mikel Dufrenne*, Paris 1975.
- Stala M., *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988.
- Stala M., *Między „zamkiem duszy” a „domkiem mego ciała”. Doświadczenie ciała i cielesności jako problem i temat poezji młodopolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1.
- Stala M., *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
- Stulecie Młodej Polski*, studia pod red. Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995.
- Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valéry'ego)*, wybrał, wstępem i notami biograficznymi opatrzył M. Jastrun, Wrocław 1965.
- Le Symbolisme en France et en Pologne*, Wrocław 1982.
- The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, edited by A. Balian, Budapest 1982.
- Szary-Matywiecka E., *Książka – powieść – autotematyzm (Od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)*, Wrocław 1979.
- Szymańska B., *Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Kraków 1988.
- Teleżyńska E., *Czerwień i błękit w liryce Norwida, Mickiewicza i Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1989, s. 170.
- Troczyński K., *Podzwonne*, „Życie Literackie” 1928, nr 3.
- Tuczyński J., *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1987.
- Walas T., *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905)*, Kraków – Wrocław 1986.
- Wallis M., *Secesja*, Warszawa 1974.
- Wheelwright P., *The Burning Fountain. A Study in the Language of Symbolism*, Indiana University Press 1954.
- Wyka K., *Młoda Polska*, t. I-II, Kraków 1977.
- Zawodziński K.W., *U poetek*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 46.

# ANEKS

Wybrane utwory rozproszone po czasopismach,  
nie drukowane w zbiorach poezji



## MOJA DOLA

Poprzez senne, mgliste pola  
Idzie cicha moja dola,  
Idzie w bezmiar drogą jasną,  
Idzie w bezmiar stopą błędną...  
Wszystkie gwiazdy przed nią gasną,  
Wszystkie kwiaty przed nią więdną...  
Ma u ramion skrzydła lotne,  
Lotne skrzydła ma sokole –  
Zapatrzona idzie w pole,  
W pole puste i samotne!...

Zasłuchana w borów szumy,  
Zasłuchana w wichry wolne,  
Przez rozłogi idzie polne;  
Gdzieś w bezkresu dąży szlaki,  
Księżycowym złana złotem,  
Taka drżąca, jak te ptaki  
Umęczone długim lotem...

„Tygodnik Polski” 1899, nr 4

## KOCHAJ DZIEWCZYNO

Chociaż dokoła ujrzysz łązy,  
Chociaż cię fale krwi opłyną,  
Ty nie gaś w sercu uczuć skry:  
Kochaj dziewczyno!

Choć wkoło ciebie mrok i noc,  
Choć chwile marzeń szybko miną,  
Ty wierz w uczucia świętą moc –  
Kochaj dziewczyno!

„Tygodnik Polski” 1899, nr 5



## ZŁOTY KLUCZ

Gdybym miała klucz ze złota,  
Co otwiera wszystkie wrota,  
Gdybym miała klucz zaklęty,  
Wędrowałabym po ziemi,  
Serca ludzkie otwierała  
I pieśniami przejasnemi  
Owijając, oplatając...  
Moje pieśni – blaski moje  
Rozproszyłyby tęsknoty,  
Rozjaśniły zwątpień roje –  
... Gdybym miała klucz ów złoty! ...

Powiadają, że nad ziemią,  
Gdzie już wicher gwiazd nie trąca,  
Gdzie niebiosa jasne drzemią,  
Zawieszony u miesiąca  
Błyszczący cicho klucz ów złoty...  
Wieczna cisza na błękicie  
Drżą srebrzyste mgieł uploty...  
Człowiek nigdy tam nie wzlata –  
Brak mu skrzydeł, brak mu siły,  
Żaden odgłos tego świata  
Nie zamąca snów mogiły,  
Gdzie śnią blade duchów roje,  
Wśród bezmiaru i tęsknoty,  
W nieskończonym hen błękicie...

Może wy mnie, pieśni moje,  
Takie skrzydła dorobicie,  
Bym dostała klucz ów złoty!...

„Tygodnik Polski” 1899, nr 7

## GWIAZDA

Była noc cicha i senna...  
Patrzyłam w lazur daleki,  
Skąd jedna gwiazda promienna  
Rytmicznym lotem spadała...  
I wyszeptałam tęskniąca:  
„Chwilę świeciłaś u szczytu,  
I oto spadasz z błękitu,  
Spadasz i gaśniesz na wieki!...”  
Lecz płynąc cicha i biała  
W dziwnie świetlanym nieb pyle,  
Szeptęła gwiazda gasnąca:  
„Ale świeciłam przez chwilę!...”

„Tygodnik Polski” 1899, nr 8

## Z CYKLU TĘSKNOTY

### I. POLECĘ...

Poprzez jasne złote zorze  
Ja polecę hen, za morze  
I na tęczy się położę  
Cichym snem...

I zawisnę na lazurze,  
I po bladej, srebrnej chmurze  
Na uśpione spadnę różę  
Rosy dżdżem...

I polecę w sennej dali  
Po lazurów modrej fali,  
Pośród jasnych mgieł opali  
Łuny krwią –

Gdzie bezkresem swym złowroga  
Rozświetlona niebios droga,  
Ja u tronu padnę Boga  
Krwawą łzą...

## II. JA TYLKO PRAGNĘ...

Ja tylko pragnę, by mi nad głową  
Szum borów płynął cicho, miarowo,  
I gdy na skrzydłach ciszy wieczornej  
Wzbija się w niebo tęskny a korny,  
Cichnąc w bezkresie falą echową...

Bym mogła wtedy łzawa, stęskniona,  
Rozwarłszy młode moje ramiona  
Zapomnieć o tym, co wiecznie boli,  
O mego życia krwawej niedoli,  
Tuląc się piersią do ziemi łona...

## III. GDYBY...

Gdyby mnie jaka wróżka spytała,  
Czego ja chcę,  
To bym jej pewnie rzekła nieśmiała,  
Że w małą chmurkę tylko bym chciała  
Przemienić się...

Bo chmurka cicho w jasne przestrzenie  
Powietrznej mgły,  
Poprzez błękitne nieba sklepienie  
Płynie, nie wiedząc, co to zwątpienie,  
Ból i łzy...

Gdy w ludzkich sercach burza się zrywa  
I straszny żal,  
Ona tak bierna a tak szczęśliwa  
Po jasnym niebie cicho przepływa  
Gdzieś w siną dal...

„Tygodnik Polski” 1899, nr 10

## W DALEKOŚĆ

Wychodzi ze mną roz tęskniona dusza,  
I idzie kędyś na pszeniczne łany,  
Gdzie duma smutnie przygarbiona grusza,  
Gdzie na jeziorach wstają srebrne piany,  
A wiatr wikliną nadbrzeżną porusza,  
I szmer w niej jakiś podnosi harfiany,  
I na swe drogi znów leci tułacze,  
Przypada piersią do ziemi i płacze...

I idzie smutna na te łany żytnie,  
Po których wicher chadza falą złotą,  
Gdzie chaber kwitnie i rumianek kwitnie,  
Gdzie ponad łąką srebrne mgły się plotą,  
Gdzie niezabudki kwitną tak błękitnie,  
I śnią o niebie swą modrą tęsknotą,  
A mgła co wije się blada i cicha,  
Wysysa wonie z barwnych ziół kielicha...

Gdzieś ponad jezior błękitne topiele,  
Kędy jaskółki śmigły lot swój wiodą,  
Gdzie czasem plusną srebrnej rybki skrzele,  
A mewy piersią śnieżą się nad wodą,  
Gdzie w trzcinach tańczą błękitne libele,  
Jako gołębi rój ponad zagrodą,  
Co krąży cichy nad strzechą słomianą,  
W jakieś ogromne jutrenkowe rano...

Idzie na dwory one modrzewiowe,  
Co w wieńcu topól zadumane stoją,  
Na owe łąki i na bory owe,  
Gdzie się motyle nad kwiatami roją,  
Gdzie wiatr z dębami prowadzi rozmowę,  
Idzie w tułaczą biedną drogę swoją,  
I patrzy tęskno, i wyciąga ręce,  
Jak ptak, co pręży skrzydła ku jutrzence.

I idzie ona cichą drogą polną,  
I idzie ona cichą leśną drogą,  
Idzie żałosna, rytmicznie i wolno,  
Jak ptaszę drżące zmęczeniem i trwogą,  
Ale jej nigdzie tu stanąć nie wolno  
I nigdzie oczy jej spocząć nie mogą,  
I tęskniąc do tych pól, co za nią stoją,  
Idzie wciąż naprzód biedną drogą swoją.

.....

## MARZENIA

### I

Chciałabym upaść kropelką rosy,  
Świecącą jak kryształ,  
Na traw zielonych rozwiane włosy,  
Lub w kielich lilii białej.

W blasku tęczywa lśnić i promienna,  
Jak one łąki błyszczące,  
I drzeć w płomieniu, i czekać senna,  
Aż mnie wypije słońce.

„Biblioteka Warszawska” 1900, t. 3

## ZIMA

### I

Czarodziejska zima biała  
Perły i diamenty  
Na te niwy precz rozsiała  
W dziwny krąg zaklęty.

Zda się w pole to bezbrzeżne  
Jeno wybiec trzeba  
I diamenty zbierać śnieżne,  
Co upadły z nieba.

Każdy diadem ogniem płonie,  
Jak ta cała niwa!  
Lecz gdy chwycisz go już w dłonie,  
To się w lzę rozpływa.

### II

Szumi wicher po lesie  
I pod niebo w dal rwie się,  
Rwie się kędyś nad chmury,  
I ulata od ziemi,  
I skrzydłami bujnemi  
Bije w jasne lazury!

To ulata w bezmiary,  
Poprzez zwoje mgły szarej,  
Jak te ptaki tułacze,  
To opada zmęczony  
I cichemi ramiony  
Tuli ziemię i płacze...

### III

Zawierucha w okna dmie,  
Jęcząc w śniegu fali,  
Poza bory w dal się rwie,  
W ciemnym mroku skarży się,  
Skarży się i żali.

W zawieiony wieczór ten,  
W chacie przed matulą,  
Na łóźeczku, w kątku, hen,  
Główki jasne gdyby len  
Do siebie się tulą.

Zawieruchy słycać jęk,  
Co świat w śniegach grzebie,  
W oczach dzieci jakiś lęk,  
Łowią uchem każdy dźwięk,  
Tuląc się do siebie.

W koszulinach już do snu,  
Zasłuchane siedzą,  
W piersiach brak im słów i tchu,  
Czyli są na ziemi tu,  
Same już nie wiedzą.

Bo matusia bajkę im  
Opowiada starą,  
Patrzy słodkim wzrokiem swym,  
A baśń płynie niby dym,  
Ponad strzechą szarą...

Zawierucha w okna dmie,  
Słomą strzech szeleszcze,  
A tam w cichym słodkim śnie,  
Główki dzieci tulą się,  
Śniąc o bajkach jeszcze...

### IV

Otuliła zima pola,  
Otuliła szronem,  
Poleciała moja dola  
Skrzydłem utęsknionem...

Jak ptaszyna ona biedna  
Od tej mroźnej ziemi  
Leci w oddal sama jedna,  
Drogami cichemi.

Poprzez szrony, poprzez śniegi,  
Z białych snów zawoja,  
Na nieznane kędyś brzegi  
Leci dola moja...

## Z POWROTEM

Młodej wiosny bujna zorza  
Wyzłociła niebios szlaki,  
Z kraju świata, het z za morza  
Powracają nasze ptaki.

Oto bocian, stary gazda,  
Spadł na gniazdo na topoli  
I kłekoce głośno z gniazda,  
Aż rozlega się po roli.

Pod słoneczne złote blaski,  
Jak motyli świetne roje,  
Powracają modre kraski  
Na ojczyste łągi swoje.

I jaskółek śmigła chmura  
Na swe gniazdo spada w strzechach,  
I szeleszcze w czarne pióra  
Cała w blaskach i uśmiechach.

Tylko jeden żuraw szary,  
Obłąkany na przestworze,  
Wrócił w gniazdo na moczary,  
Ale poznać go nie może...

Więc to jego gniazdo? jego?!  
W zeszłorocznych trzciny opłocie?  
Wszak on leciał do innego  
Do innego tęsknił w locie!!

„Tygodnik Narodowy” 1901, nr 17

## Z CYKLU MAJ

Hej, po borze, po lesie,  
Dziwna tęskność się niesie  
I jak mglista kaskada  
Na mchy senne opada;

Chyli główki stokroci,  
W blasku słońca się złoci,  
Z leśnych dzwonek kielicha  
Pije wonie – a wzdycha...

W szmaragdowych mchów wianki  
Tuli rośne sasanki  
I kołysze paprocie,  
W mgłach stojące – a w złocie.

Sennym rojom motyli  
Barwne skrzydła w dół chyli  
I owija się w bluszcze,  
I w strumyku się pluszcze...

W ciszy stoi bór stary,  
Rozpostarłszy konary,  
A tęsknota mu cicha  
Po gałązkach precz wzdycha.

Pośród blasku i złota  
Duma ciemny olch wianek –  
Co w tak jasny poranek  
Robi w borze tęsknota?

„Głos” 1901, nr 30



## NOKTURN

Ponad jeziorem drżącym – na skale  
Siedzę samotna:  
Słońce w królewskiej stacza się chwale  
Niby z kadzielnic wstaje mgła lotna  
I kwiaty pachną, i szumią fale,  
I woń od łąki idzie wilgotna,  
Szemrze i płacze głębia zawrotna,  
A słońce sieje blasków opale  
W gasnące dale...

U nóg mi łkają wody tęskniące,  
Jak senne mary,  
Co, na wiatr skrzydeł rzuciwszy końce,  
W pustki śmiertelnej płyną obszary...  
Za sine bory stacza się słońce,  
Z bagien powstają ciężkie opary,  
Echa słoneczne gasi zmierzch szary,  
I oczerety chylą się drżące  
Na rośnej łące...

Łuna zachodnia blaskami prószy  
Złotawo błada  
A wśród trzciniowych kit pióropuszy  
Łątek błękitnych znika gromada,  
Toń ledwie z lekka falę poruszy  
I znów na brzegi, mdlejąc, opada,  
I dziennych gwarów cichnie kaskada  
I słyszę tylko w wieczornej głuszy  
Płacz własnej duszy...

„Kurier Warszawski” 1901, nr 283

## MARII KONOPNICKIEJ

Do złotych panna idzie krat  
Słonecznej domowiny  
Puszcza ptaszęta w podolny świat  
W brzask najranniejszy siny.  
(M. Konopnicka,  
Św. Agnieszka)

W wstającej wiosny młodą zorzę  
Zza swojej duszy złotych krat  
Tyś wysyłała ptaki Boże  
Na czekający pieśni świat.

Leciały lekkie krase stada  
Piersiami w słońcu siejąc skry,  
Skrzydła im w tęczę wiatr rozkłada,  
A pieśń jak dzwonek w wietrze drży.

Za nimi szary rój skowrończy,  
Jaskółek strzesznych długi sznur,  
I klucz żurawi stada kończy,  
Jęczący tęsknie w kłębach chmur.

Za Twe podniebne, krase słowa,  
Za dziewosłębny, dzwonny głos  
Bajka przyniosła Ci tęczowa  
Orędzie mgieł swych, zórz i ros.

Za pól i strzech serdeczne stróże,  
Dzielące z ludźmi chlebny kęs,  
Dziecinne modre oczy duże  
Gwiazdami świecą Ci spod rzęs.

A za ten wieczny krzyk tęsknoty  
Co chce się duchem w niebo wznieść,  
Niechaj Ci promień słońca złoty  
Przyniesie z wyżyn dobrą wieść.

Wieść, co Twej pieśni echo poda,  
Echo słoneczne w ciemną noc,  
I jak zaklętych krynic woda  
Powróci skrzepłym – życia moc.

„Tygodnik Słowa Polskiego” 1902, nr 17

## TEŃSKNOTA

Białą marmuru w słońcu kwitną  
Dziwnego zamku smukłe wieże,  
Kolumny fontann mgłą błękitną  
Łkają w gasnących róż szpalerze  
I karłowaty rząd jabłoni  
Owocem złoci się i płoni.

Jak węże drzew gałęzie gną się,  
Pąkowe pędy wzajem garną  
Świetlne motyle w zwiewnym pląsie  
Lecą na łąkę wonną, parną,  
Którą lodowce twardą bielą  
Od reszty świata murem dzielą.

A przez szpalery w krzewach cięte  
Błądzą królowy – blade, dziwne,  
Szat miękkich falą opłynięte,  
Przejrzystych rąk zwiśnięciem sztywne,  
Smukłe jak kiście palm w płomieniu,  
W ognistych włosów obramieniu.

Czasami motyl im na głowy  
Upada w złoty żar warkoczy,  
Pijany wonią i tęczowy  
Rozkłada skrzydeł barwne oczy,  
I mrąc, owiany mgłą z płomienia,  
W mistyczny klejnot się zamienia.

A one idą całe w blasku  
W swoich zielonych długich szatach,  
Po krętych ścieżek złotym piasku,  
Po różnobarwnych łącznych kwiatach,  
Gdzie, niby wielkie śpiące żmije,  
Warkocz rzek modrych w dal się wiję.

Idą kwiecistym niskim brzegiem  
Rzek migotliwych wężowiska,  
Patrząc za fali srebrnym biegiem,  
Co pod stopami im rozbłyska,  
I kołysząca nurt przezroczy  
Spokojną łuską w dal się toczy.

W mórz głębie toczy się bezbrzeżne,  
Gdzie błękit stoi nad wodami,  
I nigdzie żagla skrzydło śnieżne  
Ani plusk wioseł fal nie plami,  
Tylko krzykliwych rybitw rzesza  
Piersiami z fali skry wykrzesza.

A zamek drugą, ciemną stroną,  
Szczytami wieżyc w niebo strzelną,  
Od łąk i kwiatów odwrócona,  
Patrzy w tę pustkę mórż śmiertelną,  
I jeno czasem białą grzędą  
Rybitwy taras mu obsiedą...

A gdzieś z ginącej w blasku wieży,  
Zza wyłącanej słońcem kraty,  
Para dziewiczych rąk się śnieży,  
Rzekłbyś więzione białe kwiaty,  
Całe porwane w błękit cichy,  
Dwa smukłych, bladych rąk kielichy.

Krzykliwych rybitw śnieżne sznury  
Owe podniebne kwiaty znają,  
I wśród zachodnich zórz purpury,  
Lecąc ognistą w słońcu zgrają,  
Krzyk pozdrowienia ślą im ostry,  
Niby skrzydlate białe siostry.

W zamku zawory bram otwarte,  
Otwarte w oknach tęcz witraże,  
Fontanny jedne dzierżą wartę,  
I w bezustannym śpiewnym gwarze  
Rzucają tajnych zaklęć słowo  
W majestatyczną głusz zamkową.

Tylko to okno w wież wylocie  
Przez swoją złotą patrzy kratę  
W niewoli wiecznej i tęsknocie,  
Parą śnieżystych rąk skrzydlate  
Pomiędzy wód a sfer otchłaniają,  
Gdzie się powietrzne mgły tumanią.

A w dole czasem w morskiej głębi,  
Po której słońce smugi włóczy,  
Burza się nagła pianą skłębi  
I pod bezchmurnym niebem huczy,  
I z przepaścistej toni wrzyska,  
Podwodnym gromem brzmi i błyska.

Wtedy rybitwy na błękicie  
Z lamentem wielkim giną w niebie,  
Tylko zamkowych wież odbicie  
Łamie się w wirach i kolebie,  
A one ręce, zda się, płaczą,  
Bezsilnych tęsknot swych rozpaczają.

## Z CYKLU ARABESKI

### U ZEGARMISTRZA

Raz w zaułku, tonącym w złotej kurzu mgle,  
Zajrzałam w gwarne głębi pracowni zegarmistrza,  
Co siedział w ramie okna na jasnym nieba tle,  
Że się od wełny chmur biel włosów zdała czystsza.

Zegary turkotały, brzęczały na kształt pszczoł,  
A starzec brody brzeg wyschniętą gładził dłonią  
I śledził zbłądłym okiem miarowe ruchy kół,  
Co pierzchający czas obrotem próżnym gonią.

A mnie się zdało nagle, że widzę w dziwnym śnie,  
Jehowy groźną twarz i pszczelne światów roje,  
Że mię moc tajemnicza ku ziemi czołem gnie,  
I cała wieków dal przytłacza barki moje.

„Wędrowiec” 1903, nr 20

### FAUN ŚPIĄCY

Nadmiar piękny jesteś, faunie grecki...

Wieje od cię żar południa letni,  
Róż mdlejących zapachem zdradziecki,  
Oszalały dźwiękiem cyfr i fletni.

Wieje od cię żar południa letni,  
Dyszą w słońcu purpurowe róże...  
Oszalały dźwiękami cyfr i fletni,  
Woda szemrze w cysterny marmurze...

Dyszą w słońcu purpurowe róże:  
Sen rozkoszne ci zwierza powieści,  
Woda szemrze w cysterny marmurze,  
Blask słoneczny twym ciałem się pieści.

Sen rozkoszne ci zwierza powieści...  
Z gaju mirtów wybiegła dryada.  
Blask słoneczny twym ciałem się pieści  
I na usta pieszczotą ci pada.

Z gaju mirtów wybiegła dryada:  
Róż ją zapach upoił zdradziecki  
I na usta pieszczotą ci pada,  
Nadmiar piękny, śpiący faunie grecki.

„Świat” 1907, nr 40

## W KRZYŻOWYM SADZIE

Pójdź, bracie, w kwietny sad,  
Radosny sad mej duszy:  
Odpoczniesz w ciszy rad.  
Z drzew okwiat cię oprószy;  
Na serce padnie bielą,  
Na usta padnie ciszą  
Na czoło się położy  
Umarłych słów pieszczotą...  
Patrz, drzewa się kołyszą  
I, tonąc w rannej zorzy,  
Zaślubny wieniec plotą,  
Zaślubne łożę ścielą!

Nie byłeś tu od lat...  
Słysz, jako wiaterek wieje  
I bijąc skrzydłem w sad,  
Prawi ci dawne dzieje?  
Żywota echo słysz!

Pamiętasz męki czas?  
Gdy łany pól ugorne  
Tak już przesiąkły krwią,  
Że każdy drożny krzyż  
Zdawał się krzem koralu,  
Wyrosłym z mogił fali,  
Gdy łuny zórz wieczorne  
Purpury pychy tłą  
Skoś nagich borów pas.

Przez spustoszone pola,  
Przez ściernie nagich pust,  
Przewiewał z wichrem skon –  
A kostniejąca rola,  
Jak pies, co stopy liże,  
Czołgała za nim w dal  
Rozpaczne ręce bruzd!  
I bił żałobny dzwon,  
A na rozstajne krzyże  
Wieszał się ludzki żal!  
Na kształt ofiarnych chust.

I przyszły straszne noce,  
Kiedy w otchłani szarej  
Mrok z wichrem się szamoce,  
Jak potępione mary.  
Po stokroć straszny czas  
Buntu smaganych drzew  
Pod szlochom zimnych zlew,

Gdzie piorun dawno zgaśł.  
Czas przedśmiertelnych gróź,  
Nim wszystkie świata męki  
Zdołał skamienieć mróz  
Opuchą śnieżnej ręki  
W nagrobny biały głaz.

I legły w skibie ziarna,  
Szaleńca skryty skarb.  
Ziemia je wzięła czarna,  
Ukryła je mogiła  
I trzewiem swym karmiła:  
Młodzieńczych dała sił,  
Tęczowych dała farb,  
Gdy dzwon żałobny bił.

Aż przyszedł święty dzień,  
Gdy śpiący siew żywota  
Skroś głuchy śmierci cień  
Zbudziła zorza złota  
Na słowo ducha „zmień”.

Błogosławiony dzień,  
Gdy każdy czarny krzyż  
W wiśniowe zakwitł drzewo  
Pod ciepłem żywych tchnień!  
Kiedy wybuchał wżwyz  
Pod rześnych łez ulewą –  
I cały las krzyżowy,  
Co słońca sobą świat,  
Zmienił się w kwietny sad  
Śnieżysty i różowy.

Słysz, jak w nim kwietne drzewa  
Swe biele w jutrzni płonią  
Rozmiałowane wonią –  
Jak pośród grusz i trześni  
Chór ptaków w gniazdach śpiewa  
I szemrze pszczół ulewa  
W dzwoniący ciągły rój:  
W żywota szczęsnej pieśni  
Niechaj, jak sen, się prześni  
Wszelaki smutek twój!...

Coś ukrył w dłonie twarz?  
Spoczywaj w ciszy, bracie!  
Ty jeno mękę znasz,  
Co klątwą padła na cię.  
Kwitnących drzew weselem

Niech z tobą się podzielę:  
Strudzone ręce zniż,  
By z nich opadło brzemię  
I w mego sadu ziemię  
Swój ciężki zatknij krzyż.

Pałą mię oczy twoje  
Samotnią swego chłodu,  
Jak blask dalekich gwiazd!  
Ja twoich gróz się boję  
Wśród kwiatnych drzew ogrodu  
I pszczół, i ptasich gniazd!  
Pod krzyżem twoje ramię,  
A oczy zbyły łez,  
Zaś stopy zwracasz już  
W pielgrzymiej drogi kurz  
Po cichej śmierci kres...

Gdzie tobie bracie iść?  
Czego ci szukać dalej?  
Zali cię w drodze twojej  
Myli tych trzośni kiść,  
Co się we słońcu pali?  
Ja, bracie, kłamie, kłamie,  
Żywota złoty śpiew.

Krzyżowe moje drzewa  
Zbyt wiele wycierpiały,  
Zbyt długo piły krew  
I gorzkie łyzy i znój –  
Dziś każdy kwiat ich biały  
O zatraceniu roi  
Nadzieją świętą płodu!  
Śmierć szczęsną sad mój śpiewa:  
– Spocznij w nim, bracie mój...

„Literatura i Sztuka” 1907, nr 2(11)



## FRAGMENTY

### I

Krysta, Bolka Śmiałego miłośnica, w ciszy męzowego dworzyszczka nieć królewskiej zdrady swojej snuje.

Od korowodu dziewczek oddzieliwszy się, Dziwa ostała z Krystą. Za towarzyszkami odchodzącymi w słońcu – w dal pogląda.

DZIWA

Jakoż się jutrzzenia pali...  
Hen... hen...  
Wszystko rozpląnęło się w dali,  
Jako sen...

KRYSTA

I nie wróci! nie wróci! nie wróci!

DZIWA

Co ciebie Krysto smuci?  
To jawa...  
Czy ci żal?

KRYSTA

Wszystko mi pierzcha w dal.  
Nic nie ostawa  
Ze mną!

DZIWA

Ciszej! Ciszej!  
Ja będę z tobą wždy:  
Czy w dzień, czy w nockę ciemną,  
Póki pierś jeno dyszy  
Tęsknotą...

KRYSTA

Wiernaś mi družka ty,  
Dziwo.

DZIWA

Póki się nicie plotą  
W przędzywo,  
A z serca wije się sen...

KRYSTA

Twoja nić...

DZIWA

Zaliż nie lubi śnić?  
Wije się nić bez końca  
Z wrzeciona,  
Wije się baśń złocona  
W promieniach słońca,  
Miłosna –  
Płynie jak fala zdroja  
I ginie hen...

KRYSTA

Ty wiesz, ja twoja.

DZIWA

A potem nici tkasz  
Barwisto  
W tęczową tkań,  
I duszę bierzesz na krosna  
Całą,  
Co kryjesz w dłoni twarz,  
Krysto?...

KRYSTA

Myśli me znasz.

DZIWA

Ileż się snów przetkało  
W męzowy pas!  
Ile dum twych szumi w złotym sztandarze,  
Coś tkała dlań.

KRYSTA

I oto nie wie Włast,  
Gdy co dnia pas swój kładzie,  
Że chodzi w mojej zdradzie.

DZIWA

To sny! To sny!  
Dały ci jeno kras  
Na złoty haft proporca.  
Patrz – sieje deszcze gwiazd.  
Gdy drży  
Nad strzechą dworca.

KRYSTA

Dość snów! o dosyć już  
Śnię?  
Chcę wreszcie jawy? chcę jawy!

DZIWA

Mówisz na trwogę.  
Nie?  
Wyganasz mnie!

KRYSTA

O, nie wiem!  
Jeno tak żyć już nie mogę!  
Czekam piorunu burz:  
Serce w piersi pali mię zarzewiem –  
Trza przyzwać czyn.

DZIWA

Czyn.  
Krysto?  
Z otchłani klęsk i win  
Marę ognistą  
Zwiesz?

KRYSTA

Wszak o nim śniłyśmy wraz –  
Cóż chcesz?  
Wszak o nim plotłaś baśnie,  
Gdy żar w kominie gaśnie,  
A izbę tuli mrok.  
Teraz, gdy nadszedł czas  
Wstrzymać-że chcesz mój krok?  
O Dziwo!

DZIWA

Nie! nie!  
Jeno może – zerwiesz przedziwo –  
Bacz...

KRYSTA

Skąd ci ten płacz?  
Co cię do nóg mi gnie?  
Jakąż wzrok ci się skrywa  
Żalobą?

DZIWA

Nic. – Jam szczęśliwa!  
Bóg z tobą, Krysta, Bóg z tobą...

Dziwa usuwa się w głąb, zostawiając Krystę w głębokiej zadumie.

„Bluszcz” 1913, nr 44

II

Krysta, Bolka Śmiałego miłośnica, w skłętym dworcu królewskim zwiernicę swoją żegna.

Dzwierze boczne otwierają się bez szelestu i niby smuga księżycowego światła wsuwa się do komnaty Dziwa. Ma na zaplecionym warkoczu rańtuch biały i cienki, który otula ją całą. W obrzędny pokłon uniża się Kryście.

DZIWA

Już odchodzę, Krysta,  
Już odchodzę...

KRYSTA

Srebrnemi sypiesz ły  
Niby perłami mej nodze!  
Nie odchodź! Nie odchodź Dziwa!  
Oto mi były twe sny,  
Jak fala czysta,  
A już mi los cię porywa.  
Jak drzewu liść...

DZIWA

Czas iść:  
Tutaj w dworcu już nie mam  
przędziwa...

KRYSTA

By śnić?

DZIWA

Zerwałaś pani mą nić  
Promienistą!

KRYSTA

Ja?

DZIWA

Wszak wszystko już się spełniło,  
Krysto.

KRYSTA

Jak smutno głos twój łąka...  
Łzy płyną-ć z lic...  
Coś chciała?

DZIWA

Nic, nic...  
Jeno chciałabym wiedzieć to pani,  
Azali było  
Tak,  
Jakośmy plotły to w serdecznej tkani  
Tęczowy szlak?

KRYSTA

O, nadtoś śmiała!

DZIWA

Wiem.  
Daruj mi tę przewinę.  
Nim pójde z twoim snem  
I zginę.

KRYSTA

Skarga twa jest, Dziwo, cicha taka  
Jak skarga ptaka,  
A serce pokrywa żalobą  
I krwawi jego miecz.

DZIWA

Bóg z tobą!  
Nie żdzierzaj! Nie żdzierzaj mnie!  
Nie chcę, by obaczył mię tu wschód  
Biały,  
Nie chcę, by mnie tu jeszcze witały  
Dzwony kłętewne,  
Co zwołują do zapartych wrót  
Świątyni.  
Nie chcę już być w tym domu,

Nie mogę!  
Boję się gromu,  
Co klnie,  
Boję się pochodni,  
Co kapią krwią  
Zarzewne,  
Boję się – zbrodni!  
Tutaj czai się grom  
Za wrotyma:  
Padnie oto i zawali się dom,  
Że go głowa twoja nie strzyma.

KRYSTA

O, Dziwa!

DZIWA

Ostatnia nić się zrywa...  
Czas mi w drogę!  
Noc się już bledsza czyni,  
I gwiazdy słabiej lśnią  
Na niebie...

KRYSTA

Nie! Jeszcze ciemno!

DZIWA

O zabrałabym ciebie,  
Chodź ze mną!  
Wrócim do drzew, co widziały  
nas dziećmi,  
Do dziada:  
Może jaka gwiazda w przestworzu sinym,  
Kiedy jej powiesz: świeć mi!  
Wejrzy na cię okiem matczynym...  
Może szeptem liści sad zagada...

KRYSTA

Nie  
Tu dola moja cała,  
Gdzie król mój pan i lew,  
Cóż za klątwa nad nami,  
Co mi krew  
Wszystko czeźnie jak dym:  
Wszakże-ci krew ognia nie splami  
Mnie tu szczęśliwo  
Z nim.  
Tyś prawa, ty idź stąd, biała,

Idź,  
Dziadowi do nóg,  
I ucałuj lipowe postoły  
Za serce moje,  
I ucałuj matczynej chaty próg,  
I napij się ze źródła, kędy pszczoły  
Zlatują wodę pić...

DZIWA

Chodź! wezmę cię, ukoję!

KRYSTA

Mnie z tobą iść nie czas!  
Nie czas zać krwawy plon  
I skłęty kłos.  
Mnie by śluza z dziadowej powieki  
Padła tam na piersi jako głąz  
I ubiła.  
Chyba kiedyś, przymiecie mię wam los  
Na zgon.

DZIWA

O pani miła,  
Ostań w doli, ostań w szczęściu na wieki!

Służba zesuwa odrzwia pierścieniste i jako smuga księżycowej jasności Dziwa gubi się w mroku.

„Bluszcz” 1914, nr 1

## POMINKI

- Pokłoniła się wiosna kapłance Żywii:  
Nakryły ją gałęzmi kwitnące sady,  
Osypały czeremchy płatków kaskady,  
Oszalały słowiki wśród nocy bladej.
- Pokłoniło się lato kapłance Żywii:  
Złote zboża i siana wonne kopice,  
Parne wichry i letnich zbóż błyskawice,  
Szałów złote godziny, sny – południce.
- Pokłoniła się jesień kapłance Żywii:  
Rzuciły jej jabłonie żrałe owoce,  
Suchych liści westchnienia poszły przez noce,  
Umęczone spełnienia; tęskne bezmoce.
- Pokłoniła się zima kapłance Żywii:  
Biały przestwór śniegowy, niepokalany,  
Zadumane w miesiącu bezkresne łany,  
Cichy grób niepamięci, wierne kurhany.

„Wieś Ilustrowana” 1914, nr 6

## PIERWSZY MAJ 1917 r.

Wiersz czytany na obchodzie 1-go maja w Domu Polskim w Charkowie

Przychodzę do Was z pieśnią,  
Że świta pierwszy maj!  
Że sad kwitnącą trześnią  
A liściem skrył się gaj;  
Że już spłynęły lody,  
Że pachną skiby ról –  
Że wiosna – żywot płody  
Zwycięsko gna wśród pól.

Przychodzę do Was z pieśnią,  
Że świta pierwszy maj,  
Że skuty kajdan cieśnią,  
Więziony ożył kraj –  
Że w oczach błysły zorze,  
Że w sercach stał lód –  
Że strząsnął pęt obroże  
Zwycięski, wolny lud!



Przychodzę do Was z pieśnią,  
Co w całej duszy gra:  
Oto nad martwą pleśnią  
Żywota błyska skra!  
Skrzydłata wieść radosna  
Leci na świata skraj:  
Zbliża się ludów wiosna,  
Święćmy jej pierwszy maj!

\* \* \*

Z kazamat, więzień, lochów,  
Z posepnych mrocznych głusz –  
Wybladłych widm szeregi  
Wychodzą w światło zórz.

Zwalona przemoc kata!  
Odparte rygla krat!  
Widzisz? – poznajesz brata?  
To ojciec nasz! to brat!

To oni – co tę zorzę  
Kzesali skra po skrze  
Spod ciężkich rdzawych młotów,  
Choć rosa oczy żre,

To oni – co tworzyli  
Ojczyzny jutra kraj –  
Przychodzą święcić z nami  
Swej wiosny pierwszy maj.

I wszyscy, duchem żywi,  
Są dzisiaj z nami tu!  
I są tu z nami zmarli,  
Zbudzeni z śmierci snu.

Spod gładów zapomnianych,  
Skąd czas napisy stał,  
I z głuchych wspólnych dołów  
Wstają szeregi mar.

Od obcych pobojuwisk  
Od krwią zalanych łąk,  
Powstają wielkim tłumem  
I stają z nimi w krąg.

Wszyscy, co padli w boju  
Na Sprawy święty zew  
Za wolność naszą i waszą  
Serdeczną lejąc krew,

Którzy ofiarą legli  
Od bratobójczych rąk  
Wszyscy dziś tu nam idą  
I stają z nami w krąg.  
A na sztandarze krwawym,  
Co nad głowami lśni,  
Płomieni się purpura  
Ich ofiarniczej krwi.

I święci się tajnica  
Oliwny buja szczep,  
Ofiarny siew się mieni  
W pokoju Boży chleb.

A het! zza ścian bagnetów,  
Zza muru kul i dział,  
Zza siódmej krwawej rzeki,  
Zza siódmej góry ciał,

Ojczyzna, co nas czeka  
Za tysiącami staj,  
Ojczyzna święci z nami  
Żywota pierwszy maj!

I w nas jest. W sercach bywa,  
Wbrew szeptom wrogich zgraj!  
Jest! Wita polskim słowem  
Braterstwa ludów maj.

„Naprzód” 1920, nr 104

