

Alicja Jakubowska-Ożóg

Uniwersytet Rzeszowski

Dialog z tekstem, dialog w tekście – *Złoty kubek* Janusza A. Ihnatowicza

W ocenie dokonań artystycznych każdego poety ważnym aspektem pozostaje jego związek z poprzednikami, gdyż, jak twierdził T.S. Eliot, pełne znaczenie zyskuje pisarz dopiero w kontekście innych twórców – współczesnych mu, ale przede wszystkim nieżyjących¹. To, że literatura każdej z epok nieustannie odwołuje się do przeszłości, zapożyczając i przenosząc znane już motywy, obrazy, symbole, jest zjawiskiem znanym i szeroko omawianym w badaniach literaturoznawczych². Każdy fragment, odcinek tekstu oderwany od źródła, tworzy w nowej konfiguracji inne sensy, odrębną semantycznie całość. To szczególnie znaczenie nadała znakowi językowemu jako znakowi literackiemu semiotyka. Znak zapożyczony i usytuowany w nowej konfiguracji innych znaków spełnia nowe role, służąc tym samym innej pragmatyce. Rozpatrywane z tej perspektywy zapożyczenia wprowadzone w nowe konteksty literackie pozwalają dostrzegać swoisty proces dokonujący się w literaturze, który, z punktu widzenia poetyki, pozwala traktować je jako dyskusję, wymianę poglądów z poprzednikami dokonującą się w procesie historycznoliterackim. O zaangażowaniu tematu, „obrazu” literackiego w grę intertekstualną decyduje to, jakie miejsce zajmuje on w nowym systemie semiotycznym, zachowując przy tym swe „genetyczne piętno”³.

¹ Pisze o tym Eliot w eseju: *Tradycja i talent indywidualny*, [w:] T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 24 n.

² W literaturoznawstwie polskim o zabiegach, które określa się mianem intertekstualności, jako jedna z pierwszych pisała S. Skwarczyńska w książce: *Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze*, [w:] *Stylistyka polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1973. Nie można pominąć prac M. Głowińskiego m.in.: *O stylizacji*, [w:] *idem, Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977 oraz *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4 i S. Balbusa, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990; *Między stylami*, Kraków 1996.

³ Pisze o tym S. Balbus, *Między stylami*, s. 342.

Janusz A. Ihnatowicz wielokrotnie potwierdzał swoją twórczością zakorzenie w przeszłości literackiej, kulturowej, pisał o swoich czytelniczych upodobaniach i zobowiązaniach wobec bliskich, jak i dalekich poprzedników. Znajdujemy w jego tekstach utwory bezpośrednio wskazujące – przez wprowadzone motto, dedykację lub tytuł – na związek z poprzednikami, jak i takie, dla zrozumienia których należy odkrywać tego typu nawiązania stopniowo w uważnej analizie tekstu. Pośród różnych sposobów nawiązań znajdziemy takie, które polegają na opracowaniu „obcego” tematu według zasad języka aktualnej tradycji literackiej, czyli języka właściwego danemu autorowi – Stanisław Balbus nazywa tę strategię transpozycją tematyczną⁴. Powstały z wykorzystaniem odległych znaków utworów nie rekonstruuje już pierwotnych reguł systemowych tamtego tekstu, ale powodując ich odizolowanie od struktury pierwotnej, zachowuje przy tym wyraźne, rozpoznawalne związki z tekstem „macierzystym”,

każdy taki element, pełniąc nadane mu nowe funkcje znaczeniowe, występuje równocześnie jako synekdocha swego systemu właściwego i przez to samo o nim przypomina, uobecnia go w aktualnej przestrzeni intertekstualnej, a wraz z nim i własne ukonstytuowane tam poprzednio sensy. W związku zaś z tym każdemu poprawnemu aktowi lektury musi towarzyszyć konfrontacja pomiędzy pierwotną semiotyczną całością, ewokowaną w ten sposób przez zaktualizowany jej element (jej synekdochę), a całością, do której ów element został wtórnie wprowadzony⁵.

Tytuł interesującego nas wiersza przywołuje w pełnym brzmieniu tytuł utworu Teofila Lenartowicza *Złoty kubek*⁶. By prześledzić wykorzystanie odległego wzorca, zacytujmy tekst Ihnatowicza⁷.

Wyrzeźbiłem aniołki czarnym rylcem
by mi się u warg śmiały gdy piję,
wygładziłem brzeg czarny palcem miękkim
by wargi mi wargi złote całowały
gdy piję

i winogron krzak zasadziłem pod murem
gdzie się słońce nad ścianą pochyla
by słodka ciemna toń kielicha była
rosa poranna latem przemieniona
w czerwony blask wina

i odstawiłem puchar ten na półkę,
gdzie kurz na złocie osiada
jak much cichy tłum
i czarne posnęły aniołki
bo usta me – ławice soli
i z wina krew – na stosie się pali.

⁴ *Ibidem*, s. 343.

⁵ *Ibidem*, s. 344.

⁶ Tekst Lenartowicza cyt. za: *Księga wierszy polskich XIX wieku*, zebrał J. Tuwim, opracował i wstępem opatrzył J.W. Gomulicki, t. II, Warszawa 1956, s. 153.

⁷ Tekst pochodzi z tomu: *Wiersze wybrane*, Kraków 1973, s. 33.

Tekst współczesnego poety, wykorzystując odległy, utrwalony tradycją motyw, przejmując go – co sugerowałby tytuł – w postaci tylko pozornie nienaruszonej⁸. Informacja wpisana w wiersz Ihnatowicza ma dialogiczny charakter wynikający z historyczno-semiotycznych zestawień sensów wpisanych w zwrot (znak) „złoty kubek” z nowymi wprowadzonymi przez poetę sensami, które ujawniają się w czytanim tekście. Utwór współczesnego autora wymaga zatem uruchomienia znaczeń odległych po to, by łatwiej można było odnaleźć wprowadzone przez poetę niekonsekwencje czy zmiany, wskazać na innowacje lub może na wierność wobec wzorca.

Wiersz T. Lenartowicza w warstwie dosłownej mówi o pięknie przemienionego w idyllę świata. Bohater, niewinne dziecko, widzi to, co zakryte jest przed innymi, cud przemiany zwykłej jabłoni w drzewo rodzące złote jabłka⁹. Z tych owoców aniołowie czynią sierocie równie niezwykły podarek, sami strząsają jabłka, liście i korę cudownego drzewa wprost pod stopy dziecka, by ono nie skalało sobie rąk grzechem samowoli – przekroczenia bożego zakazu. W ten sposób zamieszkuje w dziecku tajemnica, staje się posiadaczem wiedzy bezgrzesznej, medium objawiającym prawdę. Sierota prosi „Złotniczeńka” o zrobienie ze złotych owoców kubka tak pięknego, aby mogli z niego pić „Sam pan Jezus i anieli / I Maryja i dziewice”. Niezwykły to kubek także dlatego, że na jego kształt składają się harmonijnie zestawione elementy wiejskiego życia: sióło, dzieci, matka – wykonany jest z najdroższego kruszcu. Złoto mające bogatą symbolikę, oznacza m.in. dobro, moc, poezję, jest znakiem więzi między ziemią a niebem¹⁰, pozwala także odczytywać ten wiersz jako symbol pośrednictwa sztuki między ziem-

⁸ Do tekstu Lenartowicza odwoływała się także w swoim wierszu *Lenartowicz* Maria Pawlikowska-Jasnorzevska. S. Balbus określa jej tekst jako „naśladownictwo unikatowe”. Por. S. Balbus, *Między stylami*, s. 101.

⁹ Zdaniem romantyków łączność między sferą ducha (uduchowionym wszechświatem) a człowiekiem odbywa się za pomocą niezwykłych zjawisk. Tę wyjątkową zdolność porozumienia, odczytania ukrytych sensów posiada jedynie nieskażony cywilizacją człowiek wywodzący się z prostego ludu. W nim tkwią niespotykane u nikogo w takim wymiarze właściwości: intuicja, wiara, czucie nazywane przez romantyków najczęściej „okiem i uchem wewnętrznym” lub „okiem i uchem duszy”.

¹⁰ Opracowania wyjaśniające znaczenie koloru, traktujące kolor jako znak porozumienia, barwę jako symboliczny język, podkreślają podwójne znaczenie złota jako koloru (współcześnie nie traktujemy bieli i złota jako kolorów – w sensie barw chromatycznych) i jako substancji. Złoty kolor odsyła do określeń „niebiański”, „boski”, „słoneczny”, jest kolorem-swiatłem, kolorem-blaskiem. Szczególnie ważna była ta kolorystyka w kulturze średniowiecza – zawsze waloryzowana dodatnio i „podstawiana” w miejsce światła. Dla średniowiecznych alchemików największa wartość złota tkwiła nie w jego blasku, ale w ciężarze substancjalnym – w niezwykłej trwałości, bowiem nigdy nie rdzewiało i nie śniedziało, „było istotą mistyczną, *corpus subtile*, „ciałem zmarłychwstania”, „eliksirem życia”, zasadą istnień, wcieloną esencją”, zob. M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007. M. Rzepińska, omawiając poglądy średniowiecznych artystów i filozofów, pisze o złocie: „najszlachetniejsze, najtrwalsze i »zgadzające się« się z każdym kolorem, nie przyjmujące cienia i przez to obce wszelkiej cielesności”. (Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 115).

skim i idealnym bytem lub myśleć o poezji jako sile zmieniającej nieprzyjazny świat w idyllę dobra i piękna. Wiersz jest przesłaniem prawdy niezwykle prostej, że do głębszego widzenia, zrozumienia złożoności świata i ludzi potrzeba dziecięcej naiwności i dobra, którego nie ima się zło. Właśnie dlatego dziecko-sierota odgrywa rolę pośrednika między „złotą”, niezwykłą, mistyczną naturą a Złotniczeńkiem. To dziecko zostało wybrane: „Nikt nie widział w całym świecie, / Ludzkie oczy nie widziały / Tylko jedno małe dziecię...” i naznaczone szczególnym charyzmatem. Także to ono osiąga szczęście – Pan Jezus zstępuje, by zabrać jego duszę do nieba.

W wierszu Lenartowicza rzeźbiony kubek zyskuje symboliczne znaczenie – oznacza nie tylko doskonałą formę, ale także zwierciadło – coś, z czego można czerpać siły (pić) i co pozwala ujrzeć świat w jego esencjonalnej formie. Sierotę uczynił Lenartowicz przewodnikiem w docieraniu do sedna sztuki, życia w ogóle. Dziecko nie tylko ze względu na swą niewinność, ale dzięki swej wrażliwości może stać się przewodnikiem artysty – wie bowiem, że prawdziwa sztuka rodzi się z czystości i cierpienia. Kontakt dziecka i artysty odbywa się w niezwykłej przestrzeni – zarówno biblijnej, jak i ludowej: „Pozbierała jabłka złote, Zawołała na złotnika”. Jak zauważa Maria Janion, poezja „naiwna” Lenartowicza łączy w sobie „ludowość, dziecięcość, religijność z wizją średniowiecza jako epoki bezpośredniego, naturalnego stosunku do Boga, z rozumieniem sztuki średniowiecznej jako sztuki głębokiego, niczym niezmaconego obcowania z boskością”¹¹. W prośbie sieroty zawarta jest cała istota sztuki tworzonej na Bożą chwałę:

– Złotniczeńku, zrób mi kubek,
Tylko proszę, zrób mi ładnie.
Zamiast uszka ptasi dzióbek,
Moją matkę zrób mi na dnie,

A po brzegach naokoło
Liść przeróżny niech się świeci,
A po bokach małe sioło,
A na spodku małe dzieci.

To mądrość dziecka wskazuje artyście prawdę, której on sam nie umie dociec, to ono także odpowiada na pytanie o to, kto będzie godzien tak doskonałej pracy:

Sam Pan Jezus i anieli,
I Maryja, i dziewice.

W tych słowach wyraża Lenartowicz także prawdę o źródle sztuki – wyrasta ze świętości i do świętości powraca, nakłada zatem na artystę obowiązek dążenia do obcowania z Bogiem, nieustannego pozostawania w „cieniu Jego skrzydeł”.

¹¹ Por. M. Janion, *Wiersze sieroce Lenartowicza*, [w:] *eadem*, *Gorączka romantyczna*, s. 332–333.

Maria Janion podkreśla, że ten niezwykle dialog, jaki prowadzi artysta z sierotą, kończy się płaczem Złotniczeńka, i płacz ten obrazuje, że

sztuce muszą towarzyszyć cierpienia i łzy artysty, że naiwna niewinność, czysta świętość skrzywdzonego dziecka, musi budzić odzew najgłębszego, wzniosłego, litosnego współodczuwania i że jedyna możliwa idylla w tym świecie – to właśnie idylla zraniona¹².

W przeciwieństwie do Lenartowicza ów przedmiot (kubek) w utworze Ihnatowicza sporządzony zostaje przez kogoś, kto usytuował sam siebie w roli Złotniczeńka i „wyrzeźbił” niezwykle kubek. O ile jednak materiałem, z którego powstał kielich-pierwowiec, był złoty „kruszec” z owoców złotej jabłoni, to w wierszu współczesnego poety nie wiemy, skąd pochodzi. Podobnie sam „proces” powstawania kubka u Lenartowicza naznaczony był niezwykłością w przeciwieństwie do czary Ihnatowicza. Tych sprzeczności jest dużo więcej: pragnieniem sieroty było przeznaczyć swój dar Bogu i tylko dłonie Stwórcy były godne dotknąć naczynia – tu bohater nie tylko sam go sporządza, ale nie wzbrania się także przed traktowaniem swego dzieła jak czegoś zwykłego, mówi: „wyrzeźbiłem czarnym rylcem”, „wygładziłem brzeg palcem miękkim”, „odstawiłem na półkę”. Przeznaczeniem pucharu nie jest uświetnienie, oddanie hołdu komuś lub czemuś (choć pierwotnie być może do tego był przeznaczony), bo przedmiot ten powstał z próżności: „wyrzeźbiłem aniołki [...] / by mi się u warg śmiały [...]”; „wygładziłem brzeg [...] / by wargi mi wargi złote całowały / gdy piję”; „[...] winogron krzak zasadziłem pod murem/ [...] by słodka ciemna toń kielicha była/ rosa poranna przemieniona/ w czerwony blask wina”. Zabrakło czułości, „świętej” intencji w kształtowaniu pucharu lub tylko zwykłej cierpliwości, dlatego nie stał się on naczyniem cennym, o który należało dbać i zabiegać, by nie uległ zniszczeniu. Zapomniane anioły „usnęły” w oczekiwaniu na godne usta, a kurz pokrył złote kształty.

U Lenartowicza wartość kubka rodziła się nie tylko przez materiał, z którego został sporządzony, ale także dzięki samemu dziecku, jego dobru i niewinności. Wyznanie bohatera Ihnatowicza tłumaczy przyczynę nigdy nieosiągniętego szczęścia: „[...] usta me – ławice soli / i z wina krew – na stosie się pali”. W jego życiu zabrakło dziecięcej radości i prawdy, a przywołana w takim kontekście sól pozwala także myśleć o śmierci duchowej bohatera, podobnie jak spalona „z wina krew”, która nigdy nie stała się prawdziwą ofiarą. Tekst Ihnatowicza stanowi rodzaj intymnego wyznania bohatera-poety uczynionego wobec sławnego poprzednika, ale i samego siebie – świadczą o tym (przywoływane już) kolejno powtarzane, paralelne formy dwu pierwszych strof: „wyrzeźbiłem aniołki [...] by mi się u warg śmiały [...] / wygładziłem brzeg [...] / by wargi mi wargi złote całowały [...]”; „i winogron krzak zasadziłem [...] / by słodka ciemna toń kielicha była / [...]”. Tekst Ihnatowicza to rodzaj „spowiedzi” z grzechu zaniechania, niedopełnionych czy raczej niespełnionych warunków, by życie/sztuka miały ten upragniony, właściwy sens.

¹² *Ibidem*, s. 334.

Formy osobowe rozpoczynające kolejne strofy wpisują się w strukturę tekstu dialogowego, zakładają obecność uczestnika, który przyjmuje to poetyckie tłumaczenie, wysłuchuje wyznania. Na takie odczytanie pozwala tytuł wskazujący pośrednio, że utwór Ihnatowicza możemy traktować nie tylko jako tłumaczenie się przed samym sobą, ale także zwrot w stronę „lirnika mazowieckiego”. Trzecia, ostatnia, dłuższa sześciowersowa strofa stanowi ostateczną konkluzję niespełnienia, z podkreślającym poczucie przegranej polisynetodem wprowadzającym efekt anaforycznych powtórzeń – retoryczną figurą potwierdzającą charakter dialogowy wiersza: „i odstawiłem”, „i czarne posnęły aniołki”, „i z wino krew”. Tekst nosi cechy dialogu ewokowanego, wiersz Ihnatowicza staje się jakby projektowaną odpowiedzią, własną refleksją na wpisane w tekst Lenartowicza przekonanie o prawdzie sztuki i życia. Ta tak jakby bohater Ihnatowicza idąc za radą swego poprzednika, wierząc w jego mądrość, postępując zgodnie z jego radami, doświadczył rozczarowania i właśnie jemu wyznawał: „wyrzeźbiłem”, „wygładziłem”, „i winogron krzak posadziłem” – jednak żaden z tych zabiegów nie przyniósł upragnionego spełnienia.

W przypadku transpozycji tematycznej, a tak należy traktować tekst Ihnatowicza, implikatury mają charakter alegorezy – podjęty przez emigracyjnego poetę temat, przywołany poprzez tekst Lenartowicza, staje się znakiem złożonych treści aktualnych. Wiersz Ihnatowicza nie jest już tylko utworem wskazującym na temat zaczerpnięty z przeszłości, ale wprowadza dodatkowe sensy, ujawniające się dzięki sygnałom przywołanym z tekstu poprzednika. Otrzymujemy zatem podwójny komunikat: tekst Ihnatowicza wyraża treści jemu przynależne za pomocą „cudzego” tematu, który w poprzedniej realizacji (*Złoty kubek* Lenartowicza) wyrażał sensy w tamten wiersz wpisane i ukazuje ów temat jako przynależny wcześniejszemu systemowi semiotycznemu. Ihnatowicz traktując wiersz Lenartowicza instrumentalnie, czerpiąc z niego środki ekspresji dla wyrażenia własnych myśli, sytuuje tamten system w roli partnera dialogu, sporu o to, co w życiu jest jego istotą, co jest sednem sztuki. Zabieg transpozycji tematycznej nie polega na całkowitym przekształceniu odległego tematu, ale stwarza pozory odsłaniania wpisanych w tekst, nieodczytanych jeszcze, dyspozycji, stąd świat przedstawiony organizowany poprzez obcy temat przyjmuje charakter apokryficznego uzupełnienia.

W analizie tekstu Ihnatowicza nie wolno pominąć wiersza, który ze względu na czas powstania stoi jakby pośrodku między utworami Lenartowicza i autora *Niewidomego z Betsaidy* – chodzi o wiersz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zatytułowany *Lenartowicz*¹³ z tomu *Różowa magia* (1924), równie wyraźnie przywołujący źródło, autorytet pierwowzoru. Rozpoczyna się od bezpośredniego zwrotu do Złotniczeńka – taką samą prośbą, co wiersz Lenartowicza.

¹³ Cyt. za: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, przejrzały M. Podraza-Kwiatkowska i A. Łebkowska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 41–42.

Złotniczeńku, ty na niebie,
chcę pić życie, nie mam z czego.
Zrób mi kubek, proszę Ciebie,
z szczerzłota gwiaździstego!

Zrób mi kubek! Zrób mi kubek!
Ale, proszę, zrób mi ładnie,
wyrzeźb wszystko w nim, co lubię:
ptaka, serce, gwiazdkę na dnie.

Zrób mi lekki i nieduży,
ale mocny zrób i trwały,
niech mi całą wieczność służy!
Chcę pić z niego dla twej chwały.

Otrzyj ręce swe z pozłoty,
którą złocisz świat po ciemku,
dla miłości, dla tęsknoty,
uczyń kubek, Złotniczeńku.

Między apostrofę rozpoczynającą i kończącą wiersz (to swoista klamra) poetka wplata i uzasadnienie prośby („chcę pić życie nie mam z czego”), i wskazanie na materiał, z którego ma zostać zrobiony kielich („Zrób mi kubek, [...] / z szczerzłota gwiaździstego”), i paralelnie ponowioną prośbę wzmocnioną jeszcze przez wykrzyknienia („Zrób mi kubek! Zrób mi kubek!”), i określenie kształtu i formy naczynia („wyrzeźb wszystko w nim, co lubię: / ptaka, serce, gwiazdkę na dnie.”), i wreszcie celu, dla którego ma on być taki właśnie, o jaki prosi („dla miłości, dla tęsknoty”). Wyznanie, prośba podmiotu lirycznego wyrażnie zaznaczona zostaje w użytych formach gramatycznych – rozkaznikowe formy osobowe czasownika „chcę”, i formy osobowe wskazujące na kondycję monologującej postaci: „nie mam”, „proszę”; konstrukcje wzmacniające charakter prośbny wypowiedzi („Ale proszę, zrób mi ładnie / wyrzeźb wszystko w nim, co lubię”; „Zrób mi lekki i nieduży, / ale mocny zrób i trwały, niech mi całą wieczność służy!”). Pawlikowska kondensuje swój wiersz w czterech czterowersowych strofach – dominują prośby kogoś, kto pokłada ufność w dobroć Złotniczeńka (wiersz rozpoczyna i kończy apostrofą „Złotniczeńku”). Poetka pozostaje blisko poetyckiego wzorca nie tylko w warstwie obrazowania, ale naśladując także metrum wiersza Lenartowicza – to ten sam czterostopowiec trocheiczny z jego charakterystyczną, katarynkową rytmicznością.

Oryginalność konstrukcji podmiotu lirycznego wiersza Pawlikowskiej ujawnia się przede wszystkim w sferze emocjonalnej, w intensywności przeżywania i poznawania świata, w zachłanności doznań – stąd charakterystyczny język wyznania. Relację wobec Złotniczeńka obrazują najpełniej wykrzyknienia, ponawiane prośby wykorzystujące typowe zwroty grzecznościowe, np.: „proszę”, wzmacniane zaimkiem wskazującym „proszę Ciebie”, formy rozkaznikowe „zrób”,

„uczyń”, „otrzyj”, „chcę”. Cały wiersz to wielka prośba wyrażająca pragnienie, by własnemu życiu nadać szczególnej niezwykłości.

Do wiersza Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej Ihnatowicz nie odnosi się wprost, ale w warstwie „ideowej”; jego wiersz jest bliski tekstowi autorki *Białej magii*. Ten sam problem pozostaje niezmiennie w polu uwagi każdego z przywoływanych poetów niezależnie od czasu, w którym tworzą – to pytanie o sens poezji, wartość poetyckiego słowa, wierności sobie. W nieustannym przypominaniu tych prawd zawiera się istota pracy nad słowem, a towarzyszące jej zniechęcenie i radość, zwątpienie i wiara nie wykluczają się przecież, ale uzupełniają.

Dla każdego z przywołanych autorów: i Pawlikowskiej, i Ihnatowicza, wiersz pochodzący z dorobku autora *Lirenki* stanowi wzorzec; szczególnie ważne dla obojga poetów staje się pytanie o to, co jest sensem życia i sensem twórczości. Współcześni poeci nie mierzą się z balladową formą charakterystyczną dla Lenartowicza, budują odmienną strofikę, wybierają własny rytm wiersza (w przypadku Pawlikowskiej powtarzający pierwowzór) oraz właściwe swojej indywidualnej poetyce stylistyczne chwytły i językowe obrazowanie.