Zbigniew Baran

Artystyczne i kulturowe pierwiastki poezji Kazimiery Iłłakowiczówny w procesie edukacji literackiej dzieci i młodzieży

(Studia z pogranicza historii i teorii literatury oraz pedagogiki)

Wydawnictwo Wałbrzyskiej Wyższej Szkoły Zarządzania i Przedsiębiorczości

Zbigniew Baran

Artystyczne i kulturowe pierwiastki poezji Kazimiery Iłłakowiczówny w procesie edukacji literackiej dzieci i młodzieży

(Studia z pogranicza historii i teorii literatury oraz pedagogiki)

Wydawnictwo
Wałbrzyskiej Wyższej Szkoły Zarządzania i Przedsiębiorczości
Wałbrzych 2014

Praca Naukowa Wałbrzyskiej Wyższej Szkoły Zarządzania i Przedsiębiorczości
Seria: Pedagogika nr 9

Kierownik naukowy serii
prof. dr hab. Maria Jolanta Żmichrowska

Recenzenci naukowi:
dr hab. Katarzyna Krasoń, prof. UŚ
dr hab. Bożena Muchacka, prof. AP

Redaktor wydawnictwa
Michał Lesman

Redaktor techniczny i projekt okładki
Władysław Ramotowski

Druk:
Drukarnia D&D Sp. z o.o. 44-100 Gliwice, ul. Moniuszki 6.

COPYRIGHT BY WAŁBRZYSKA WYŻSZA SZKOŁA ZARZĄDZANIA I PRZEDSIĘBIORCZOŚCI
WAŁBRZYCH 2014

ISBN 978-83-60904-33-6

… dobrze czynią uczeni biorąc poezję
pod swoje szkiełka…

(Kazimiera Iłłakowiczówna)

Spis treści

Wstęp **7**

I. System stroficzno-metryczny w poezji Iłłakowiczówny i możliwości jego prezentacji w procesie edukacji dzieci i młodzieży **25**

II. Figury poetyckie Poetki z Witebszczyzny w procesie literackiej edukacji przedszkolnej i szkolnej **55**

III. Poezja Kazimiery Iłłakowiczówny w świecie retoryki (Aspekt pedagogiczny problematu) **85**

IV. Gatunki poetyckie w liryce Kazimiery Iłłakowiczówny (Aspekt pedagogiczny problematu) **115**

V. Język i stylizacja językowa w poezji »Słowika litewskiego« jako atrakcyjne »obiectum« (w) edukacji literackiej dzieci i młodzieży **145**

Zakończenie **177**

Bibliografia **193**

Summary (in English) **221**

Indeks tytułów wierszy Kazimiery Iłłakowiczówny **223**

Indeks osobowy **239**

Wstęp

Katarzyna Krasoń, znana badaczka kultury dla dzieci z Uniwersytetu Śląskiego, pisała na początku tego tysiąclecia, że „poszukiwanie sposobów kształcenia kultury literackiej… jest wciąż zagadnieniem otwartym”[1] i słowa te są nadal aktualne. Maria Gorlińska stwierdziła zaś: „Problematyka pracy nad tekstem poetyckim… dotyczy (…) najtrudniejszych działań ucznia i nauczyciela polonisty…”[2]. Teoretycy pedagogiki oraz szkolni poloniści poszukują już od lat, a zwłaszcza – od początku tego Trzeciego Tysiąclecia [od r. 2001] – efektywnych sposobów wykształcenia nawyków czytania oraz atrakcyjnych sposobów edukacji literackiej i prowadzą ożywiony dialog na ich temat, proponując – z jednej strony konieczność obcowania dziecka z „wielką” literaturą, „analizowaną i interpretowaną wedle kanonów literaturoznawczych”, zaś ze strony drugiej (odwołując się do praw psychologii) „wysuwają stwarzanie warunków do działań dywergencyjnych, opartych… na przeżyciach i indywidualnych potrzebach dziecka”[3].

Aktywność twórcza dziecka w wieku przedszkolnym wyraźnie świadczy o tym, że… myślenie estetyczne budzi się u kilkulatka w tym okresie, co pozwala dziecięcej wyobraźni interpretować prezentowany w dziele sztuki świat w sposób – artystycznie inteligentny oraz wielopłaszczyznowy[4]. W tym kontekście można by stwierdzić, że sześciolatek, a z pewnością siedmiolatek, jest otwarty na dialog tak z „wielką muzyką” i „wielką sztuką”, jak i z „wielką poezją”, o czym pisałem w tekście o percepcji „wielkiej poezji” (pozornie „niezrozumiałej” dla dzieci) przez kilkulatków z przedszkola[5]. Spotkania z literaturą piękną (a zwłaszcza zaś z poezją liryczną) są – jak ongiś pisał Stefan Szuman[6] – formą wychowania dziecka przez sztukę, spełniając również istotne zadania dotyczące rozwoju dziecięcej osobowości, przede wszystkim rozwoju sfery emocji i uczuć oraz wyższych funkcji psy-

[1] K. Krasoń, *Liryka dziecięca w edukacji. Polisensoryczne interpretowanie metafory*, „Życie Szkoły”, 2002, nr 10, s. 579.

[2] M. Gorlińska, *Poezja i uczniowie. Praca nad rozwijaniem kompetencji czytelniczych w szkole podstawowej, gimnazjum i liceum*, TN KUL, Lublin 2004, s. 9.

[3] K. Krasoń, *op. cit.*, s. 579. Podkreśl. moje – Z. B.

[4] Por.: S. Dorance, *Zajęcia twórcze w przedszkolu: Przedmioty i obrazy* [Prwdr.: 1996], tłumaczyły: J. Zając oraz T. Zielińska, Wydawnictwo CYKLADY, Warszawa 1997, s. 7.

[5] Z. Baran, *Dziecko i poezja liryczna*, „Wychowanie w Przedszkolu”, 1993, nr 9 (512), s. 522-526.

[6] S. Szuman, *O kunszcie i istocie poezji lirycznej*, „POLIGRAFIA”, Toruń 1948.

chicznych dziecka. O tym pisali również Lew [Semionowicz] Wygotski [Vygotskij][7], zaś ostatnio w Polsce – Dominika Siewniak-Maciuszek (2009)[8].

Lektura poezji przez dzieci w młodszym wieku szkolnym (lub pisząc innymi słowami: w edukacji wczesnoszkolnej) przyczynia się do odkrywania zarówno piękna poezji, jak także jej „teoretycznych" tajemnic przez uczniów klas I – III szkoły podstawowej. Jednakże „jakość odbioru znaczeń i sensów danego utworu (poetyckiego i prozatorskiego)" – jak to stwierdziła Łucja Dawid – „zależy nie tyle od jego właściwości, ile od zasobu literackich i czytelniczych doświadczeń ucznia-odbiorcy"[9]. Niestety, sposoby pracy z tekstem poetyckim na poziomie edukacji wczesnoszkolnej „nie uczą [dzieci] aktywnej lektury"[10]. Co więcej zaś, owe rozmaite (ale i nieefektywne) sposoby pracy z tekstem poetyckim „nie odsłaniają [przed dzieckiem-uczniem] ani swoistości słowa jako prymarnego tworzywa literatury, ani reguł organizacji struktury dzieła literackiego…"[11]. Natomiast współczesna pedagogika wykazuje to, że dzieci w młodszym wieku szkolnym osiągają w tym okresie apogeum rozwoju emocjonalnego oraz uczuciowego, a również przeżywają dynamizm rozwoju intelektualnego, który umożliwia im podejmowanie interpretacji dzieł sztuki i rozumienie treści symbolicznych[12].

Toteż „w edukacji wczesnoszkolnej należałoby" – jak to pisała Jolanta Karbowniczek – „kształtować podstawowe kryteria wartości estetycznych…"[13]. Aczkolwiek percepcja dzieci [uczniów klas I – III] jest powierzchowna – zwłaszcza w odniesieniu do formy i struktury tekstu poetyckiego, to jednak fenomeny poezjotwórcze bądź to ze względu na »kolorystykę« dźwiękową, bądź to ze względu na ładność lub oryginalność (»egzotyczność«) słów i fraz są przez dzieci dostrzegane i często sprawiają im szczególnego rodzaju przyjemność estetyczną. „Dziecko" – co trafnie stwierdziła Beata Mazepa-Domagała[14] – „dostrzega piękno w dziełach plastycznych, muzycznych, literackich, w otaczającym środowisku i… odczuwa potrzebę wyrażenia go przez twórczość artystyczną. Dlatego też wykazuje sponta-

---

[7] Zob.: L. S. Wygotski [Vygotskij], *Psychologia sztuki*, przekład z ros. M. Zagórska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980. Zob. także i: Idem, *Myślenie i mowa*, tłum. z ros. E. Flesznerowa i J. Fleszner, PWN, Warszawa 1989.

[8] D. Siewniak-Maciuszek, *Twórcza stymulacja poprzez sztukę w rozwoju i edukacji dziecka* (*w dobie bogatej oferty medialnej*), [w:] R. Ławrowska, B. Muchacka (red.), *Edukacja artystyczna a rzeczywistość medialna*, Kraków 2009, s. 74-87. Porównaj także i: J. Olkusz, *O potrzebach czytelniczych sześciolatków*, „Wychowanie w Przedszkolu", 2006, nr 6 (641), s. 14-16; oraz H. Filip, *Wybory czytelnicze* (*dla*) *najmłodszych*, „Bibliotekarz", 2009, nr 3, s. 13-15.

[9] Ł. Dawid, *Od intuicji do intelektu* (*o wnikliwszej lekturze tekstów literackich w klasach młodszych*), [w:] A. Ungeheuer-Gołąb (red.), *W pobliżu literatury dziecięcej*, Wydaw. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2008, s. 186-187.

[10] Eadem, *Ibidem*, s. 187.

[11] Eadem, *Ibidem*, s. 189.

[12] Zob.: I. Roszkiewicz, *Młodszy wiek szkolny*, NK, Warszawa 1993.

[13] J. Karbowniczek, *Kształtowanie postaw dziecka edukacji wczesnoszkolnej wobec wartości estetycznych*, [w:] W. Szlufik i A. Pękala (red.), *Dziecko i sztuka*, Wydawnictwo WSP, [Częstochowa] 2000, s. 23.

[14] B. Mazepa-Domagała, *Przygotowanie dzieci w młodszym wieku szkolnym do odbioru sztuki: próba określenia kompetencji odbiorcy wytworów sztuki i przyszłego ich twórcy*, [w:] M. Knapik (red.), współpraca: K. Krasoń, *Dziecko i sztuka. Recepcja – edukacja – wsparcie – terapia*, >Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego< nr 2150, Wydaw. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 12.

niczną dążność do poznania języka sztuki, aby za jego pomocą wyrazić swoje doznania i przeżycia".

W kl. IV – VI szkoły podstawowej można wprowadzić do pracy z tekstem literackim, zgodnie z propozycją Bożeny Chrząstowskiej[15] oraz z wytycznymi *Rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej z dnia 23 grudnia 2008 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół*[16]) kilka terminów z zakresu nauki o literaturze (poetyki i teorii literatury), co z pewnością pozwoliłoby uczniom oraz nauczycielom (polonistom) „uatrakcyjnić" proces dydaktyczny w dziedzinie poznawania tajemnic poezji (a zwłaszcza – poznawania tajemnic liryki). Nadto zaś dałoby to możliwość uczniom – nabywać oraz rozwijać kompetencje czytelnicze odnośnie tekstów poetyckich.

Z kolei zaś w procesie edukacji literackiej młodzieży gimnazjalnej z pewnością warto by podjąć efektywne działania zmierzające w kierunku pokazania uczniom różnych sposobów prezentacji kulturowego kontekstu poezji konkretnego poety (na tle twórczości poetyckiej, czy może szerzej – literackiej, a także malarskiej i muzycznej epoki), co wydaje się nie tylko i nie tyle atrakcyjną formą pracy z tekstem poetyckim, ile także – wartościową metodą stałego rozwijania (rozwoju) wspomnianych powyżej – kompetencji czytelniczych.

Stąd tematem tejże książki jest poetyka Kazimiery Iłłakowiczówny jako cenne źródło wiedzy (o wierszach), które może być atrakcyjne w edukacji literackiej – tak w przedszkolu, jak i również (przede wszystkim) w szkole podstawowej i w gimnazjum. Innymi zaś słowami: tematem niniejszej książki jest w rzeczywistości próba odpowiedzi na dość istotne pytania: jakie może (i powinno) być miejsce oraz znaczenie artystycznych i kulturowych pierwiastków ukrytych w poezji Iłłakowiczówny (jako „wielkiej" poezji polskiej z ostatniego (XX) stulecia) w procesie współczesnej edukacji literackiej dzieci i młodzieży oraz jakie efekty dla nabycia kompetencji czytelniczych przez uczniów szkół podstawowych i gimnazjów może przynieść lektura tekstów poetyckich tejże właśnie poetki. Wybór jej poezji nie jest przypadkowy, ale wydaje się być – i logiczny, i sensowny, o czym napiszę poniżej.

Autorka *Rymów dziecięcych* była (zdaniem krytyków oraz literaturoznawców) poetką wybitną, a jej twórczość zajęła znaczące miejsce w dziejach polskiej literatury XX wieku. Jednak tylko nieliczni nauczyciele są świadomi, że jej poezja – ze względu na szczególną „kolorystykę" – była i nadal jest… atrakcyjna dla dziecięcego słuchacza oraz dla dziecięcego czytelnika. I może stanowić wartościowe edukacyjne instrumentarium do zainteresowania dzieci i młodzieży literaturą piękną. Uwzględniając więc ten istotny fakt, a także i to, że brak jest rozpraw oraz studiów na temat artyzmu liryki tejże poetki, zostałem „zainspirowany" do podjęcia działalności badawczej.

---

[15] Zobacz: M. Gorlińska, *op. cit.*, s. 69. Poglądy Teodozji Rittel [*Metafora dziecięca w ujęciu językoznawstwa heteronomicznego* (*próba opisu metodologicznego*), [w:] „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie" z. 137, seria >Prace Językoznawcze<, t. VI, Kraków 1991] pozwalają nam przyjąć, że dziecko już w wieku wczesnoszkolnym posługuje się metaforami i odczuwa metaforykę poezji.

[16] Dziennik Ustaw, 2009, nr 4, poz. 17.

Krytykom i literaturoznawcom twórczość Iłłakowiczówny wydawała się zjawiskiem indywidualnym i osobliwym, jedynym w swoim rodzaju, zaś świat poetycki prezentowany w tomach (zbiorach) jej poezji był często postrzegany jako „świat Iłłakowiczówny". Krytycy literaccy i badacze literatury, nawet i niezbyt życzliwi dla poetki, pisali, że Iłłakowiczówna to „uznana i wysoko ceniona poetka" [K. Czachowski][17], „wybitna poetka" [J. Kwiatkowski][18], „świetna poetka" [J. Krzyżanowski][19], „największa współczesna poetka" [A. Baranowska][20], „jedna z najwybitniejszych poetek" [K. Dybciak][21], a także „[poetka]… sławna" [M. Podraza-Kwiatkowska][22] i wreszcie „znacząca autorka" [M. Czermińska][23].

Swoje opinie oraz swoje sądy owi krytycy i literaturoznawcy wypowiadali częstokroć w sposób metaforyczny i podniosły: „na Parnasie polskim zajęła jedno z miejsc czołowych" [K. Czachowski][24], pisząc także, że poetka to „First Lady poezji polskiej" [J. Rogoziński][25], „Pierwsza Dama poezji" [Z. Dolecki][26], „jeden z najwybitniejszych talentów liryki [polskiej]" [Ł. Danielewska][27], a nawet i… „Wielka Księżna polskiej poezji" [J. Siedlecka][28]. Edycje tomów bądź z pełnym dorobkiem poetyckim, bądź zawierających wybór ze zbiorów wierszy Iłłakowiczówny[29], opra-

---

[17] K. Czachowski, *Najnowsza polska twórczość literacka*: *1935 – 1937 oraz inne szkice krytyczne*, Państwowe Wydaw. Książek Szkolnych, Lwów 1938, s. 100.

[18] J. Kwiatkowski, *Dzień powszedni dobrej poezji – Poetka w pastylce*, „Życie Literackie", r. XIX: 1969, nr 4 (887), s. 10. Zobacz też: J. Kwiatkowski, , *Lew i Straszydlaki Iłłakowiczówny* [napis. w 1974 r.], [w:] Idem, *Notatki o poezji i krytyce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków [1975], s. 189.

[19] J. Krzyżanowski, *Neorealizm międzywojnia, [w:] Idem, Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych*, PIW, Warszawa 1972, s. 566.

[20] A. Baranowska, *Iłła*, [w:] Eadem, *Perły i potwory. Szkice o literaturze międzywojennej*, PIW, Warszawa 1986, s. 6.

[21] K. Dybciak, *Panorama literatury na obczyźnie*, Oficyna Literacka, Kraków 1990, s. 94.

[22] M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, seria >Dzieje Literatury Polskiej< pod red. J. Ziomka, Wydaw. Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 105.

[23] M. Czermińska, *Od „równouprawnienia kobiet" do samoświadomości feministycznej. Pisarki współczesne do 2000 roku*, [w:] G. Borkowska, M. Czerwińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Słowo / Obraz – Terytoria, Gdańsk 2000, s. 134.

[24] K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*. *1884–1934*: *Ekspresjonizm i neorealizm*, Państwowe Wydaw. Książek Szkolnych, Warszawa – Lwów 1936, s. 123.

[25] J. Rogoziński, *Modulacje szeptu*, „Poezja", r. III: 1967, nr 6, s. 13.

[26] Z. Dolecki, *Poezja bez imienia* (*O liryce Kazimiery Iłłakowiczówny*), „Życie i Myśl", r. XXII: 1972, nr 10 (220), s. 129.

[27] Ł. Danielewska, *O Kazimierze Iłłakowiczównie*, [w:] Eadem, *Portrety godzin*, „Czytelnik" Warszawa 1987, s. 43.

[28] J. Siedlecka, *Wypominków ciąg dalszy*, „Iskry", Warszawa 1999, s. 57.

[29] Pełny dorobek poetycki poetki jest prezentowany w publikacji: K. Iłłakowiczówna, *Poezje zebrane*, t. 1. – 4., zebrali J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska, Wydaw. ALGO, Toruń 1998. Wartościowe wybory jej poezji: Eadem, *Poezje wybrane*, wybrał P. Hertz, seria >Kolekcja Poezji Polskiej XX Wieku<, PIW, Warszawa 1977; Eadem, *Poezje*, wybór: M. Ołdakowska-Kuflowa, >Biblioteka Utworów Religijnych<, nr 2, RW KUL, Lublin 1993; Eadem, *Kiedy przebije się źródło…*, wybór: B. Walczak, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1997; Eadem, *Okruszynki nieba*, wybór: W. Smaszcz, >Seria Poetycka „Z Listkiem"<, PAX, Warszawa 1998.

cowania naukowe, których przedmiotem jest jej poezja[30], konferencje i sympozja poświęcone osobie Poetessy[31] są dowodem tak uznania talentu autorki *Ikarowych lotów*, jak i akceptacji wartości ideowo-artystycznych jej poezji. Niemniej, tak jak i ongiś… trudno jest znaleźć rozprawy i studia z większą ilością „rzeczowych, dokładnych i obszernych poświadczeń tej nobilitacji"[32], a także z trafnymi ocenami artyzmu tej poezji, która „zajmuje bardzo własne miejsce [w literaturze polskiej]" [Z. Bieńkowski][33]. Mirosława Ołdakowska-Kuflowa określiła relacje tekstów lirycznych autorki *Rymów dziecięcych* i twórczości innych poetów w słowach: „Nawiązywanie do różnorakich tradycji i jednoczesne dystansowanie się od nich przez oryginalne przetwarzanie pozostaje stałą cechą poezji (…) Iłłakowiczówny"[34].

Poglądy literaturoznawców na temat liryki Iłłakowiczówny (prezentacja jej dorobku poetyckiego w monografii Mirosławy Ołdakowskiej-Kuflowej oraz w esejach Ewy Michalik[35] i Iany Kuźmicz[36]) pozwalają uznać mi ową lirykę za „efektywne instrumentarium" do zainteresowania dzieci i młodzieży literaturą piękną. Toteż w ostatniej dekadzie XX wieku oraz w pierwszej dekadzie wieku XXI – liryka ta znalazła miejsce i… w podręcznikach szkolnych.

W podręczniku *Słowo za słowem* (dla kl. IV szkoły podstawowej), którego autorką jest Maria Nagajowa, znajdujemy modlitwę poetycką *Spraw, żeby*… (*Spraw, żeby dzień*…)[37]. Także w podręczniku *Słowa zwykłe i niezwykłe* (dla kl. V szkoły podstawowej) tejże autorki jest zamieszczony liryk *Samotność*[38]. Katarzyna Grajewska oraz Ewa Wower zamieściły liryk *Babunia* (inc.: *Babunia jest taka chudziutka*…) w ich podręczniku *Oglądamy świat* (dla uczniów kl. IV szkoły podstawowej)[39]. Jolanta Bo-

---

[30] Zob.: M. Ołdakowska-Kuflowa, *Chrześcijańskie widzenie świata w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, seria >Z Witrażem<, nr 19, RW KUL, Lublin 1993; także: J. K. Pytel (red.), *Kiedy przebije się źródło, napiją się wszyscy. W 25. rocznicę odejścia Kazimiery Iłłakowiczówny*, seria >Colloquia Disputationes<, nr 7, Wydaw. UAM, Poznań 2008. Z kolei Roksana Jędrzejewska-Wróbel jest autorką cennej pracy doktorskiej *Autobiografia w listach. Powojenna korespondencja Kazimiery Iłłakowiczówny z pisarkami*, Uniwersytet Gdański, [Gdańsk] 2005.

[31] Ogólnopolskie Interdyscyplinarne Sympozjum Naukowe „*Z cienia niepamięci do światła*: *Wojciech Bąk – Kazimiera Iłłakowiczówna – Roman Brandstaetter*" [w styczniu 2006 roku w Poznaniu], Konferencja Naukowa „*Na skrzydłach poezji biblijno – religijnej*" [w kwietniu 2008 roku w Poznaniu].

[32] A. Legeżyńska, *Wiersze wzorzyste Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Nurt", 1978, nr 6 (158), s. 22.

[33] Z. Bieńkowski, *Iłłakowiczówna* [Prwdr.: „Kultura", 1966, nr 50], [w:] *Proza, poezja*: *1966. Wybór szkiców i recenzji*, wyboru dokonała i wstępem opatrzyła Z. Macużanka, „Książka i Wiedza", [Warszawa] 1967, s. 270.

[34] M. Ołdakowska-Kuflowa, *op. cit.*, s. 185. Zob. też: M. Sprusiński, *Popiół i perły*, [w:] Idem, *Imiona naszego czasu. Szkice o poezjach współczesnych i dawnych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków [1974], s. 44.

[35] E. Michalik, *Poetyka Kazimiery Iłłakowiczówny*, seria >Filologia Polska<, [t.] XXXV, „Acta Universitatis Nicolai Copernici" z.229, Wydaw. UMK, [Toruń] 1991.

[36] I. Kuźmicz, *Tematyka i poetyka wierszy Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] R. Droba, A. Bobryk, B. Stelingowska (red.), *Młodzież akademicka wobec wyzwań współczesności*, Wydaw. Akademii Podlaskiej, Siedlce 2006.

[37] M. Nagajowa, *Słowo za słowem. Podręcznik do kształcenia literackiego, kulturowego i językowego dla klasy czwartej szkoły podstawowej*, WSiP, Warszawa 1994, s. 219. Eadem, *Ibidem*, wyd. 7. zm., WSiP, Warszawa [2000], s. 192.

[38] M. Nagajowa, *Słowa zwykłe i niezwykłe. Podręcznik do kształcenia literackiego, kulturowego i językowego dla klasy piątej szkoły podstawowej*, wyd. 7., WSiP, Warszawa [2001(?)], s. 87.

[39] K. Grajewska, E. Wower, *Oglądamy świat. Język polski 4. Podręcznik do kształcenia literackiego*, Wydaw. „ARKA", Poznań 1998, s. 23.

chenek i Jolanta Zawadzka wprowadziły do wszystkich trzech podręczników *Mówię, czytam, piszę…* liryki Iłłakowiczówny: trzy liryki poetki [*Wiatr*, (s. 36) *Babunia* (inc.: *Babunia jest taka chudziutka…*) (s. 85) oraz *Wiosna* (inc.: *W pasiece – aż dzwoni…*) (s. 114)] do podręcznika dla kl. IV szkoły podstawowej[40], liryk *Klon krwawy i żółta Lipa…* do podręcznika dla kl. V szkoły podstawowej[41] i liryk *Zima* (inc. *Wszyscy weszli do ciepłych domów…*) do podręcznika dla kl. VI szkoły podstawowej[42]. Cztery zaś liryki poetki są w podręczniku *Dziwię się światu* (dla kl. IV szkoły podstawowej), którego autorami są Ewa Rogowska, Aneta Lewińska i Piotr Doroszewski[43]. Niestety, muszę negatywnie ocenić „prezentację" (dzieciom) liryku *Samotność*, dokonaną w tym podręczniku. Autorzy, wykazując brak wiedzy na temat genezy tekstu, jak także na temat bohaterek liryku: sióstr Lalki (czyli Janiny) oraz Krzysi (Krystyny) Czerwijowskich, dokonali niedozwolonego uprzedmiotowienia Lalki (dziewczynki), zamieniając **Lalkę** (dziecko) **w lalkę** (zabawkę) i… w związku z tym wprowadzili bezsensowne pytania do analizy i interpretacji tegoż tekstu poetyckiego. Niestety, także Janusz Uhma uprzedmiotowił Lalkę Czerwijowską, prezentując liryk *Samotność* w swoim podręczniku (dla kl. IV szkoły podstawowej)[44]. Muszę napisać, że niepokoi mnie tak „mierna" wiedza autorów… szkolnych podręczników.

Do powyższej listy podręczników dla uczniów z klas szkoły podstawowej – z tekstami autorki *Rymów dziecięcych* należy dopisać dwa podręczniki autorstwa Hanny Dobrowolskiej: *Jutro pójdę w świat* – do klasy czwartej (z lirykiem *Klon krwawy…*)[45] oraz do klasy szóstej – (z wierszem *Kain i Abel*)[46]. Obecnie zaś spróbujmy poznać poetyckie (liryczne) „prezentacje" Iłłakowiczówny w podręcznikach adresowanych do uczniów gimnazjów.

Dwa liryczne wiersze [*Bóg jest wszędzie* i *Licho* (inc.: *Nie trzeba mnie wyganiać…*)] zostały zamieszczone w podręczniku *Czytam świat* (dla uczniów kl. II gimnazjum)[47]. Liryk *Antygono, patronko sióstr* [z tomu *Wiersze wybrane. 1912-1947* (1949)] można

---

[40] J. Bochenek, J. Zawadzka, *Mówię, czytam, piszę… Podręcznik do języka polskiego dla klasy 4. sześcioletniej szkoły podstawowej*, Wydawnictwo „INNOWACJE", Goleszów 1999.

[41] J. Bochenek, J. Zawadzka, *Mówię, czytam, piszę… Podręcznik do języka polskiego dla klasy 5. sześcioletniej szkoły podstawowej*, Wydawnictwo „INNOWACJE", Goleszów 2000, s. 21. Liryk ma swój tytuł [*Jesienny żart*] i był publikowany w tomie *Wiersze bezlistne. Zbiór poezji z lat 1936-1941* [Budapeszt 1942].

[42] J. Bochenek, J. Zawadzka, *Mówię, czytam, piszę… Podręcznik do języka polskiego dla klasy 6.* [*szóstej*] *szkoły podstawowej*, Wydawnictwo „INNOWACJE", Ustroń 2001, s. 56.

[43] E. Rogowska, A. Lewińska, P. Doroszewski, *Dziwię się światu. Wypisy. Podręcznik dla klasy IV*, Wydaw. M. Rożak, Gdańsk 1999. Są to liryki: *Samotność* [s. 22], *Zima* (inc. *Wszyscy weszli do ciepłych domów…*) [s. 104], *Niańka króla Heroda* [s. 185] oraz *Wiosna* (inc. *W pasiece – aż dzwoni…*) [s. 234].

[44] J. Uhma, *W krainie wyobraźni. Podręcznik do kształcenia literackiego i kulturowego dla klasy czwartej szkoły podstawowej*, Wydawnictwo JUKA, Warszawa 2000, s. 218.

[45] H. Dobrowolska, *Jutro pójdę w świat. Podręcznik do kształcenia literackiego, kulturowego i językowego dla klasy czwartej szkoły podstawowej*, WSiP, Warszawa 2006, s. 92. Zobacz: przypis 40.

[46] H. Dobrowolska, *Jutro pójdę w świat. Podręcznik do kształcenia literackiego i językowego dla klasy szóstej szkoły podstawowej*, WSiP, Warszawa 2000, s. 231.

[47] C. Antosik, A. Biała, A. Krawczyk, K. Staszewska, *Czytam świat. Wypisy z wielkiej księgi kultury. Podręcznik do kształcenia literacko-kulturowego dla klasy II gimnazjum*, Wydawnictwo Pedagogiczne ZNP, Kielce 2000; *Bóg jest wszędzie* [s. 36-37] i *Licho* (Nie trzeba mnie wyganiać…) [s. 163].

znów znaleźć w podręczniku *Przygoda z czytaniem* (dla uczniów kl. II gimnazjum)[48]. Liryczny wiersz *Kain i Abel* [z tomu *Szeptem* (1966)] jest w podręczniku *Nasz wspólny świat* (dla uczniów klasy I gimnazjum), którego autorami są Joanna Konowalska i Sławomir Mateja[49]. Natomiast piękny liryk *Noc* (*Co dzień o innej porze*…) został zamieszczony w podręczniku *Język polski 3*[50]. Wreszcie dwa teksty (wymieniany *Kain i Abel* oraz *Opowieść małżonki świętego Aleksego*) zostały zamieszczone w podręczniku *Słowa na czasie* (dla uczniów kl. I gimnazjum)[51]. Jak więc widać, poezja Iłłakowiczówny jest reprezentowana (i to w sposób – zadowalający) we współczesnych podręcznikach szkolnych dla uczniów szkół podstawowych i gimnazjów.

Beata Korus stwierdza, że „praca nad poezją należy… do najtrudniejszych zagadnień metodycznych edukacji szkolnej"[52], a Małgorzata Ibek-Mocniak zauważa: „Lekcje w szkole podstawowej poświęcone analizom tekstów poetyckich to… jedne z najtrudniejszych zajęć"[53]. Toteż praca nad poezją wymaga od nauczyciela nie tylko trudnej umiejętności wywołania uczuć oraz przeżyć u dzieci, ale także i umiejętności odkrywania rozmaitych „fenomenów języka artystycznego", istotnych elementów struktury tekstu, a także i esencjonalnych sensów zawartych w treści utworu poetyckiego, a częstokroć i w jego formie.

W znanej książce *W świecie poezji dla dzieci* Bogusława Żurakowskiego czytamy:

> Dziecko odnajduje w poezji swoją sytuację, (…) sytuację człowieka dziwiącego się światu i słowom, wymyślającego słowa zarówno na sposób onomatopeiczny, jak i – swoiście słowotwórczy, nade wszystko zaś styka się [w kręgu poezji] z rozległą dziedziną wyobraźni[54].

Liryka dla dzieci oraz liryka dziecięca – jak trafnie zauważył Bogusław Żurakowski – „poprzez dążność do identyfikacji ze światem dzieciństwa zjednują [dziecko]… dla sztuki słowa"[55]. Poeci uznają „świat [dziecka] i język dziecka za wzór poetyckości"[56]. Owa poezjotwórcza postawa poetów tak wobec dzieciństwa

---

[48] J. Detka, M. Jas, *Przygoda z czytaniem. Podręcznik do kształcenia literacko-kulturowego dla kl. 2 gimnazjum*, MAC EDUKACJA S. A., Kielce 2002, s. 239-240.

[49] J. Konowalska, S. Mateja, *Nasz wspólny świat. Podręcznik do kształcenia literacko-kulturowego dla klasy pierwszej gimnazjum*, Wydawnictwa Edukacyjne WIKING, Wrocław 2005, s. 216.

[50] B. Klimczak, E. Tomińska, T. Zawisza-Chlebowska, *Język polski 3. Podręcznik dla gimnazjum*, Wydawnictwo Pedagogiczne OPERON, Gdynia 2007, s. 145.

[51] M. Chmiel, W. Herman, Z. Pomirska, P. Doroszewski, *Słowa na czasie. Podręcznik do kształcenia literackiego i kulturowego dla klasy pierwszej gimnazjum*, Wydawnictwo ERA, Warszawa 2008; *Kain i Abel* [s. 40] a także i: *Opowieść małżonki świętego Aleksego* [s. 94].

[52] B. Korus, *Praca nad poezją w klasach I – III. Przegląd stanowisk*, „Nauczanie Początkowe", r. XXX (2006), nr 2, s. 26.

[53] M. Ibek-Mocniak, *„W języku poezji nic zwyczajne i normalne nie jest"*, „Nowa Polszczyzna", 2008, nr 4 (58), s. 24.

[54] B. Żurakowski, *W świecie poezji dla dzieci*, Oficyna Wydawnicza „Impuls", Kraków 1999, s. 39.

[55] *Ibidem*.

[56] B. Żurakowski, *Zagadnienie wartości a odbiorca i nadawca w wierszach dla dzieci*, [w:] Idem, *Literatura – Wartość – Dziecko*, [Uniwersytet Jagielloński], Kraków 1992, s. 19.

i dziecięcości, jak i wobec poetyckiego słowa ma istotne znaczenie dla wywołania wzruszenia lub zachwytu u kilkulatków.

Poezja nazywa przeżycia, doznania, nastroje. Nadto oddziaływanie dzieł sztuki (a więc i poezji) na wychowanie moralne staje się źródłem rozbudzenia zainteresowania dziecka sferą wartości, co ma znaczenie dla moralności osobistej i moralności społecznej dziecka[57]. Teksty poetyckie „o wyrazistej strukturze" – jak zauważa Zofia Adamczykowa – „prowokują [dzieci] do spontanicznych działań naśladowczych"[58]. Dzieci, tak dzieci w wieku przedszkolnym, jak i w wieku wczesnoszkolnym tworzą własne „rymowanki" pod wpływem atrakcyjnego tekstu wiersza. Z tych praktyk poetyckich niekiedy rodzi się… upodobanie do „poezjowania", które „wyrasta już nie z paidii, ale z potrzeby uzewnętrznienia swoich własnych emocji, przeżyć oraz wzruszeń, stanowiąc tym samym wyraz postaw kreatywnych"[59].

Małgorzata Dagiel pisze:

Rozumienia dzieł sztuki, w tym [dzieł – Z. B.] poezji – trzeba się uczyć jak swoistego języka, stopniowo i wnikliwie. Można dzieci do **spotkania z poezją** przygotować nie tylko poprzez czytanie utworów z literatury dziecięcej [a raczej z literatury dla dzieci], ale również z zakresu „dorosłej" poezji, w atmosferze akceptacji emocjonalnej i w warunkach swobodnej ekspresji. Tekst [poetycki]… „programuje" niejako zachowania odbiorcy [dziecka] i nauczyciel musi być tej sytuacji świadom. Odbiorca nawiąże z utworem dialog, jeśli będzie zdolny usytuować go w obrębie znanych już tekstów literackich lub konwencji. Dlatego dziecku w okresie wczesnoszkolnym należy dać szansę poznania wielu różnych utworów poetyckich…[60].

Świadomie więc wybrałem lirykę dziecięcą Iłłakowiczówny jako źródło tekstów, które są przydatne w efektywnej edukacji literackiej dzieci i młodzieży, co poniżej umotywuję.

Jerzy Kwiatkowski, jeden z najwybitniejszych krytyków literackich, a równocześnie i najznakomitszych interpretatorów polskiej poezji, zaliczył ongiś poezję Iłłakowiczówny do skarbnicy poezji poetów „podszytych dzieckiem", a nazwisko poetki umieścił wśród innych poetów „podszytych dzieckiem", takich jak: Rainer Maria Rilke i Czesław Miłosz[61]. Także Zbigniew Pędziński stwierdził, że wyobraź-

---

[57] Zobacz: Z. Baran, *Edukacyjne aspekty współczesnej literatury pięknej dla dzieci* (*wydanej w latach 1981 – 2005 w Polsce*), [w:] B. Muchacka (red.), *Szkoła w nauce i praktyce edukacyjnej*, t. II, Oficyna Wydawnicza „Impuls", Kraków 2006, s. 322. Zobacz również: E. Manasterska-Wiącek, *Dziecko jako odbiorca tekstu literackiego*, „Wychowanie w Przedszkolu", r. LXII (62)): 2009, nr 4 (672), s. 12-13.

[58] Z. Adamczykowa, *O poetyckiej wyobraźni dzieci w wieku szkolnym*, „Guliwer", 2005, nr 1 (71), s. 116.

[59] *Ibidem*.

[60] M. Dagiel, *Poezja współczesna w nauczaniu początkowym*, [w:] D. Klus-Stańska i M. Dagiel (red.), *Edukacja polonistyczna na rozdrożach. Spotkania z językiem polskim w klasach I – III*, Wydaw. Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 1999, s. 74-75. Podkreśl. – Autorki cytatu. Zob. również: E. Mazur, *Problemy analizy i interpretacji poezji w edukacji polonistycznej*, [w:] D. Karkut i T. Półchłopek (red. nauk.), *Kształcenie literacko-kulturowe w dobie kultury masowej polisensorycznej*, Wydaw. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010, s. 100-115.

[61] J. Kwiatkowski, *Poeta dzieckiem podszyty* [Prwdr.: 1956], cyt. [za:] Idem, *Magia poezji* (*O poetach polskich XX wieku*), wybór: M. Podraza-Kwiatkowska i A. Łebkowska, posłowie: M. Stala, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 217.

nia poetki jest „podszyta dzieckiem" – „wrażliwa na zmysłowe (…) uroki świata…"[62]. Dziecko i dzieciństwo to ważne tematy, a dziecięcość to istotna wartość i kategoria estetyczna w poezji Iłłakowiczówny[63]. Kategoria dziecięcości w tej poezji jest poetyckim środkiem, służącym do odkrywania głęboko ukrywanego „ja" poetki, zakorzenionego w dzieciństwie.

W roku 1922 został wydany przez Wydawnictwo Karola Stryjeńskiego i krakowską Spółkę Wydawniczą „Fala" – zbiór poezji *Rymy dziecięce*, z ilustracjami Zofii Stryjeńskiej. Ów tom Iłłakowiczówna tworzyła – jak pisał Eryk Ostrowski, powołując się na Magdalenę Samozwaniec[64] – „na początku lat dwudziestych, przebywając w krakowskiej Kossakówce". Tom jest złożony z dwóch części zatytułowanych (i zadedykowanych): „Wiersze dla Romika Morawskiego" oraz „Wiersze dla Lalki i Krzysi Czerwijowskich"[65], siostrzenic poetki[66]. Otóż Roman Dyboski stwierdził, że *Rymy dziecięce* to „a delightful sheaf [of rhymes]"[67]. Stefania Podhorska-Okołów zauważyła, że w *Rymach* poetka „ujawniła skłonność do wydobywania momentu piękna z rzeczy samej w sobie bez jej sublimowania, bez egzaltacji i patosu"[68]. Ten wykreowany w jej poezji świat dziecka oczarował i Lesława Eustachiewicza, który stwierdził, iż *Rymy* są „lirycznymi arcydziełkami"[69].

Teksty z *Rymów* są wierszami zbliżonymi do typu wyobraźni dziecięcej i wysławiania się dziecka[70], zaś podmiot poetyckiej wypowiedzi [z *Rymów*] jest wyróżniony umiejętnością odczuwania rozmaitych stanów emocjonalnych w sposób dziecięcy, a także umiejętnościami myślenia wyobrażeniami dziecka i mówienia jego językiem. Wiersze z *Rymów* charakteryzują się takimi cechami, jak: baśniowość, liryzm, nastrojowość. Pomimo wskazanych cech liryków z tego tomu, zbiór ten nie jest z pewnością poezją… tylko „dla dzieci", o czym świadczą takie wiersze, jak: *Jesień*, *Nocą*, *Rycerze*, *Ślub królewny* i inne – nie wymienione.

---

[62] Z. Pędziński, *Bardzo młoda poetka*, „Odra", r. V: 1965, nr 2, s. 84. Podkreśl. moje – Z. B.

[63] A. Baluch, *Dziecięcość jako kategoria estetyczna – poezja Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] Eadem, *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2000, s. 81-86.

[64] E. Ostrowski, *Dojrzałość w pierwszych odsłonach*, „Akant", 2003, nr 7 (72), s. 11.

[65] Większość wierszy ze zbioru *Rymy dziecięce* została przedrukowana w tomie *Wiersze dziecięce* [„Czytelnik", Warszawa 1959] z ilustracjami H. Winogradow-Matuszewskiej. Jednak Wydawnictwo nie podało czytelnikowi żadnej informacji na temat pierwodruku owych wierszy w zbiorze *Rymy dziecięce*. Wznowienia zbioru *Rymów dziecięcych* (z lat: 1972, 1981 i 1986) – zostały także pozbawione (może i z woli poetki) zarówno podziału na dwie części, jak i dedykacji.

[66] Janina Czerwijowska, artystka malarka, adiunkt w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, oraz Krystyna Czerwijowska (1915-1956), tragicznie zmarła poetka i muzyczka – były córkami Barbary (siostry poetki) i Jana Czerwijowskiego (zm. 1920), ziemianina.

[67] R. Dyboski, *Modern Polish Literature. A Course of Lectures*, Oxford University Press, Oxford 1924, s. 130. Podkreśl. moje – Z. B.

[68] S. Podhorska-Okołów, *Kazimiera Iłłakowiczówna*, [w:] Eadem, *Kobiety piszą…*, *Sylwetki i szkice*, F. Hoesick, Warszawa 1938, s. 72.

[69] L. Eustachiewicz, *Mały światek literacki*, [w:] Idem, *Między współczesnością a historią*, PAX, Warszawa 1973, s. 264.

[70] Zob. J. Cieślikowski, *Wstęp*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej*, wybrał i opracował J. Cieślikowski, >Biblioteka Narodowa<, seria I, nr 233, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1980, ss. XIX, XX.

Warto w tym miejscu przypomnieć poglądy na temat tomu *Rymy dziecięce* i innych znawców poezji w ogóle, zaś poezji Kazimiery Iłłakowiczówny – w szczególności. Karol Wiktor Zawodziński pisał: „*Rymy dziecięce* są znacznie mniej »dla dzieci«, niż to popularnie się uważa, i znacznie cenniejsze jako poezja, niż jako pedagogika…”[71]. Zaś w 1983 r. Ryszard Matuszewski stwierdził, że wiele tekstów Iłłakowiczówny „ubranych jest w formę wierszy dla dzieci, co jednak nie zawsze ściśle określa właściwego ich adresata, gdyż często poetka [w utwory] zamyka refleksję filozoficzną, bynajmniej nie »dziecięcą«”[72]. Toteż owe wiersze z tomu *Rymy dziecięce* i z cyklu *Jeszcze »Rymy dziecięce«* [z tomu *Płaczący Ptak*] częstokroć były także – jak to zauważył Zygmunt Wasilewski – „zarodkami kompozycyj, powtórzonemi w bardziej kunsztownej szacie na kartkach zbiorów literackich [dla dorosłych – Z. B.]”[73].

W r. 1934 w Wydawnictwie „Gebethner i Wolff” w Warszawie poetka wydała swój najskromniejszy i może najmniej znany zbiór poezji dziecięcej: *Wesołe wierszyki*, który liczy czternaście tekstów. Są one dość urozmaicone tak pod względem treści, jak i formy. »Iłła«[74] wyznała, że inspiracją dla pisania *Rymów dziecięcych* i *Wesołych wierszyków* była „…chęć napisania książki, jaką mogłoby napisać dziecko, a jaką ma prawo napisać poeta”[75]. Ta jej wypowiedź stanowi w pewnym sensie klucz do rozwiązywania rozmaitych problemów, które są ukryte w tomach *Rymy dziecięce* i *Wiersze dziecięce*, jak i także w jej poezji – w ogóle.

Dziecięcość (jako kategoria estetyczna) wyraża szczególnego rodzaju odczuwanie świata, które rodzi się z dziecięcych emocji oraz skojarzeń, jak i z dziecięcego upodobania do fantazjowania. To dziecięce odczuwanie świata przez >ja< liryczne jest z pewnością bliskie odczuwaniu różnych stanów emocjonalnych w sposób dziecięcy i myśleniu wyobrażeniami dziecka oraz mówieniu jego językiem. Światopoglądowy egocentryzm dziecka i umiejętność dostrzegania złożoności w pierwiastkowych fenomenach wyróżniają poezję autorki *Rymów dziecięcych*. Zaś liryki, tworzące tomy *Rymy dziecięce* i *Wiersze dziecięce*, stają się „bramą”, otwierającą siebie na zasadniczą esencjonalną rzeczywistość, którą można odkryć tylko przez intuicyjne odczuwanie Wszechświata, typowe dla artysty.

W roku 1959 warszawski „Czytelnik” wydał *Wiersze dziecięce* Iłłakowiczówny. Jest to wybór wierszy z tomów: *Rymy dziecięce* [42 wiersze], *Płaczący Ptak* [9 wierszy], *Wesołe wierszyki* [5 wierszy] oraz *Poezje. 1940-1954* [11 wierszy]. Warto przypomnieć, że wiersze tak ze zbioru *Płaczący Ptak*, jak także i ze zbioru *Poezje. 1940-1954* zostały zamieszczone w pierwodruku – w tomach poezji „dla dorosłych”. Wreszcie należałoby wspomnieć i tomik *Wierszyki nałęczowskie* (1966), zawierający

[71] K. W. Zawodziński, *Poetki*, „Przegląd Współczesny”, 1928, nr 80 (grudzień), s. 486.

[72] R. Matuszewski, *Dwa pożegnania*, „Polonistyka”, r. XXXVI: 1983, nr 9 (209), s. 764.

[73] Z. Wasilewski, *Kazimiera Iłłakowiczówna*: *Wyobraźnia ekscentryczna* [Prwdr. 1927], [w:] Idem, *Poeci i teatr. Spostrzeżenia*, Gebethner i Wolff, Warszawa – Kraków – Lublin (…) [1929], s. 58.

[74] W taki sposób Kazimiera Iłłakowiczówna była pieszczotliwie nazywana przez swoich najbliższych przyjaciół, zwłaszcza ze środowiska poetów i pisarzy.

[75] Zob.: J. Witan, *„Z pogodą w sercu”* (*Szkice do portretu Kazimiery Iłłakowiczówny*), „Poezja”, r. XVIII: 1983, nr 9 (211), s. 15.

sześć dziecięcych wierszy ze zbioru *Szeptem* (1966). Przypomnę, że w debiutanckim tomie poezji [*Ikarowe loty*] Iłłakowiczówny znalazł się – tekst dziecięcy: *Baj*. Podobnie też i w tomach: *Trzy struny* (1917), *Połów* (1926), *Popiół i perły* (1930) oraz *Lekkomyślne serce* (1959) i w wyborach poezji [z tomów wcześniejszych] znajdziemy utwory, które należą do kręgu wierszy z kategorią dziecięcości.

W 1978 roku Danuta Zawistowska opublikowała studium *Poezja dziecięca Kazimiery Iłłakowiczówny*[76], w którym przedstawiła tytułowy problem w sposób syntetyczny. Autorka owego wartościowego studium, powołując się na poglądy Cieślikowskiego, trafnie wyróżniła w poezji Iłłakowiczówny dwie kategorie: „wiersz dziecięcy" (jest wyróżniony strukturalizacją uwarunkowaną typem wyobraźni dziecięcej; funkcjonuje w nim określony rodzaj wyobrażeń, oglądów, pamięci czy emocji właściwy dziecku, ale i dorosłemu)[77] oraz „wiersz dla dzieci". Nadto Zawistowska ustaliła, że wyróżnikami owych „wierszy dziecięcych" autorki *Słowika litewskiego* są przede wszystkim: stylizacja na mowę dziecka oraz specyficzna konstrukcja świata przedstawionego[78]. I uznała, że pierwsze tomy autorki *Słowika litewskiego* z poezją dziecięcą przynależą do dwóch odmiennych nurtów w poezji. Mianowicie *Rymy* należą do nurtu fantastycznego, przywołującego bogaty świat wyobraźni dziecka, zaś *Wesołe wierszyki* reprezentują nurt realistyczny, dotyczący kręgu codzienności, a może kręgu „zwyczajności".

Ponadto Danuta Zawistowska stwierdziła w tym interesującym studium, że kategoria „dziecięcości" jest charakterystyczna dla poetyki… prawie całej twórczości Iłłakowiczówny. Należy więc postawić pytanie o sens kategorii „dziecięcości" w tej właśnie poezji. Wydaje się mi, że owe liryki są (w pewnym sensie) anihilacją dorosłej osoby. Otóż, dorosła Poetka jakby przestaje istnieć. Zostaje Poetka – Dziecko. Stwierdzenie, iż poetka ukryła osobowość w lirykach dziecięcych nie jest bezpodstawne: świat dzieciństwa bowiem daje możliwość powrotu do siebie samego / siebie samej[79].

W zbiorach poezji, a zwłaszcza w tomie *Popiół i perły*, znajdujemy liryki: *Dom nasz*, *U studni*, *Przechadzka*, *Mogiła*, „w których" – jak to zauważyła Irena Maciejewska – „**matka** i **dom rodzinny** splecione nierozdzielnie stają się znakami najistotniejszych, najgłębszych spraw życia"[80]. I nie powinno to dziwić. W tej poezji postać matki zajmuje wyjątkowo ważne miejsce. Oblicze matki odbija woda w zaklętej studni wspomnienia (*U studni*), wypływa ono także i ze źródła pamięci (*Zagubiony brzeg*). Matka egzystuje w lirycznej Czasoprzestrzeni Córki, jest uczestniczką jej poetyckiego życia, a cień Matki Poetki można by dostrzec w wielu wierszach, nawet tych, w których Iłłakowiczówna nie pisze o niej w sposób jednoznaczny.

---

[76] D. Zawistowska, *Poezja dziecięca Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Roczniki Humanistyczne", t. XXVI: 1978, z. 1., s. 131-145.

[77] J. Cieślikowski, *Wiersz dziecięcy*, „Miesięcznik Literacki", r. VI: 1971, nr 5, s. 15.

[78] D. Zawistowska, *op. cit.*, s. 141.

[79] Zob.: P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór i oprac. S. Cichowicz, przełożyli E. Bieńkowska i inni, PAX, Warszawa 1975, s. 87.

[80] I. Maciejewska, *Rozmowy istotne Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Polonistyka", r. XXXVI: 1983, nr 9 (209), s. 779; podkreślenie moje – Z. B.

Przed ponad ćwierćwieczem Irena Maciejewska pisała:

Oddzielny – i… nieczęsty w liryce polskiej – wątek stanowią wiersze Iłłakowiczówny dające kształt literacki jej miłości do matki, a ściślej do dwóch matek: rodzonej, młodo zmarłej Barbary i przybranej, Zofii Buyno-Zyberkowej (…).

Te wiersze (…) układają się w bardzo niezwykły ciąg jej twórczości, niezwykły nawet na tle całej liryki polskiej. (…) [Poetka utworzyła] szereg wariacji na temat miłości córki do matki, miłości sięgającej poza grób, obecnej w codziennym myśleniu, w pamięci, w snach[81].

Oto piękna strofa z liryku *Na ganku* poświęconego wspomnieniu osoby matki:

Już trzeba mamo, cię otulać szalem…
W wieczór na ganku nie widać cię wcale.
Tylko ciepło twoich kolan u mego ramienia
i twój biały włos nade mną wynurza się z cienia[82].

Te opisy są bardziej prawdziwe niż mogłyby być portrety matki lub też jej fotografie. Poetyckie wyrażenia: „Ręka twoja na moim ramieniu…" z (nie cytowanej) *Przechadzki* oraz: „Tylko ciepło twoich kolan u mego ramienia…" z powyższego lirycznego tekstu [*Na ganku*] dowodzą bliskości emocjonalnej matki i dziecka (córki) i równocześnie są wyjątkowo bliskie dzieciom i młodzieży – współczesnym czytelnikom poezji Iłłakowiczówny. Liryki te są nie tyle wspomnieniem epoki dzieciństwa, ile są „odszukiwaniem"… śladów szczęścia, dawnego „ja" i dawnego „ty" i mogą być atrakcyjną, w pełni – zrozumiałą i miłą lekturą dla dziecka.

Z pewnością warto podjąć lekturę tych liryków [o matce] autorki *Rymów dziecięcych* w przedszkolu. Z pewnością warto pokazać młodzieży z gimnazjum „światło wewnętrzne" matki poetki, które było „w niej", aczkolwiek równocześnie było ono – „nie z niej" i warto także zastanowić się nad źródłem tego światła matki, a może ściślej: światła „w matce".

Świat „dziecięcości" w tejże poezji istnieje w ikonosferze domu rodzinnego[83]. Irena Maciejewska, prezentując całokształt twórczości poetki, trafnie stwierdziła, że domy i ogrody z epoki jej dzieciństwa, które współtworzą „pejzaże dzieciństwa" to „wielki temat wyznań Iłłakowiczówny"[84]. Dom rodzinny, widziany przez >ja< liryczne z perspektywy „oddalenia czasowego" zarówno zawiera koloryt arkadyjski, a trafniej: koloryt Edenu, jak także stanowi środek świata i jest esencją kategorii estetycznej >dziecięcość< w poezji autorki *Ikarowych lotów*. Poprzez wspomnienia oraz wizje z lat dzieciństwa poetka wyrażała… swoje własne uczucia, tęsknoty i poglądy na temat szczęśliwej przeszłości oraz przemijania. A nadto wyrażała i swoją miłość do matki, i… tęsknotę za domem rodzinnym.

---

[81] Ibidem.

[82] Wszystkie teksty wierszy poetki (o ile nie jest wskazane inne źródło) cytuję [za:] **K. Iłłakowiczówna**, ***Poezje zebrane***, t. 1-4, zebrali J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska, Wydawnictwo ALGO, **Toruń 1998**.

[83] Por.: U. Chęcińska, *W zaczarowanym kręgu „Rymów dziecięcych"*, „Guliwer", 1992, nr 1 (3), s. 3.

[84] I. Maciejewska, *op. cit.*, s. 780; podkreślenie autorki tekstu.

Iłłakowiczówna, prezentując **dziecko** w czasoprzestrzeni „domu rodzinnego", bądź to wymienia, bądź to opisuje najważniejsze dla dziecka przedmioty z tejże przestrzeni, które ono koduje w swojej pamięci. Są to zazwyczaj kolebka (kołyska), stół, zabawki i… lampa:

> … lampa z wytłoczonym krajobrazem,
> grzała, usypiała i dzwoniła zarazem…
> (*Lampa z dziecinnych lat*); podkreśl. moje – Z. B.

Ta lampa „z dziecinnych lat" (jako i magiczny, i przyjazny przedmiot) wprowadza do krainy >wyobraźni<, inspirując do marzeń, zamyśleń, do twórczej fantazji, a równocześnie inicjuje nostalgiczne apostrofy oraz nostalgiczne wspomnienia: „Biała lampa", matczyne ręce i matczyne tchnienie, sucharek z lukrem i czekolada – to ziemski „raj" dziecka, zakodowany w jego świadomości na wiele lat. Ten liryk zasługuje i ze względu na treść bliską dziecku, i ze względu na jego artyzm – na „wpis" do kanonu szkolnych tekstów poetyckich.

Dziecięcość jako kategoria estetyczna w liryce Iłłakowiczówny obejmuje i baśniowość jako istotny wyróżnik tejże kategorii (dziecięcości). W wielu „baśniowych" lirykach poetki słychać echo „baśniowej" liryki młodopolskiej[85]. Baśniowość jako kategoria estetyczna (lub jako wyróżnik kategorii estetycznej „dziecięcość") jest widoczna w wielu lirykach autorki *Rymów dziecięcych*[86]. Dziecięce fascynacje oraz emocje wprowadzone w baśniowość Czasoprzestrzeni jej liryków współtworzą rozmaite metafory w kręgu kategorii *dziecięcości*.

W tym miejscu przypomnę słowa Anny Czabanowskiej-Wróbel, która pisała:

> Wśród poetów dwudziestolecia wyróżnia się bogactwo baśniowych wierszy Iłłakowiczówny, począwszy od jeszcze młodopolskich „Ikarowych lotów" i „Trzech strun" (*Przestańcie płakać smoki*). Później baśń staje się bardziej „współczesna", jak w „Śmierci Feniksa". Tak jest w żartobliwym cyklu „Lew", a zwłaszcza w wierszu *Nieżyczliwy zwierzchnik*, gdzie zapracowana urzędniczka zmienia się w Kopciuszka (…). Utwory takie jak *Wodnica*, *Czarownica*, *Chore smoki*, *Wzruszony smok*, *Piosenka o ubożęciu* i wiele innych są przy wszystkich różnicach najbliższe poetyce baśniowości podobnych wierszy Wolskiej i Ostrowskiej[87].

Epoka dzieciństwa to okres zabawy. Zabawa spełnia określone funkcje egzystencjalne i felicytologiczne w życiu dziecka, współtworząc również *dziecięcą kulturę*. Stąd w wierszach autorki *Rymów dziecięcych* dziecko zostało sportretowane jako… >*infans ludens*<, zaś świat zabawy zajmuje w jej tekstach – ważne miejsce.

---

[85] Przypomnijmy kilka przykładów: [a] B. Adamowicz, *Baśnie* [Prwdr.: Idem, *Gra wyobraźni* (1897)], zob. [w:] B. Adamowicz, *Wybór poezji*, (…) opr. J. Zieliński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 128); [b] Z. Dębicki, *Przez mgły jesienne I*. [inc.: *Kiedy jesienny szary zmrok zapada*…], [w:] Idem, *Noce bezsenne. Poezye*, Towarzystwo Wydawnicze [we Lwowie], Lwów 1900, s. 43; oraz [c] A. Szczęsny, *Zwierciadła*; zob. [w:] A. Szczęsny, *Poezje wybrane*, opr. R. Okulicz-Kozaryn, M. Ignaszak, wstęp: R. Okulicz-Kozaryn, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 109. Podobne przykłady znajdziemy również w poezji Leopolda Staffa z epoki Młodej Polski.

[86] Zob. E. Konieczna, *Baśń w literaturze i w filmie*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2005, s. 30.

[87] A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 1996, s. 237.

W *Kołysance Krzysi* mała dziewczynka, naśladując mamę, zaprasza lalkę (misia / pajaca) do snu, nucąc „dziecku" *nutkę o brzozowym listeczku*. Krzysia i jej siostra Lalka podejmują zabawę w *five o'clock* (w *zapraszanie gości*), zapraszając *na herbatę* do ogrodu… stóg „z najczystszej słomy pszenicznej" (*Stóg*). >Ja< liryczne w liryku *Nocą* wylicza rozmaite zabawki dziecięce. Wyobraźnia dziecięca pozwala dzieciom podejmowanie rozmów z owadami, ptakami i innymi zwierzętami (*Jak się najlepiej opędzać od szerszenia*, *Nieproszony wąż* i *Pająk i Krzysia*) i śpiewanie kołysanek zwierzętom (*Kołysanka gniadego konia*). Czasoprzestrzeń dziecięcości bywa (jeżeli ma być przynajmniej prawdopodobna) także „obszarem choroby i śmierci", pełnym egzystencjalnych lęków [zob.: liryki: *Studnia*, *Intérieur*, *Babunia* (inc.: *Babunia Basia umarła tak młodo*…)]. Samotność – jako stan egzystencjalny i emocjonalny jest tematem liryku *Samotność*, który można znaleźć (o czym pisałem powyżej) w kilku aktualnych podręcznikach szkolnych. Każdy z wierszy wymienionych w tym akapicie jest zrozumiały dla dziecka i może zostać wprowadzony do edukacji literackiej w klasach I – III, a z pewnością w klasach IV i V szkoły podstawowej.

Anna Czabanowska-Wróbel uznała dziecięcość w poezji Iłłakowiczówny za zjawisko pierwszej wielkości[88], nawiązując do myśli, którą ongiś sformułował Jerzy Kwiatkowski:

Psychika dziecka rozporządza na ogół dwiema kapitalnymi właściwościami poety: bogatą wyobraźnią i bezwzględna szczerością[89].

I być może dlatego wielu krytyków literackich i wielu badaczy literatury błędnie zalicza do kręgu **poezji dla dzieci** rozmaite wiersze Iłłakowiczówny, rozmaite cykle i tomy jej poezji[90].

Dziecięcość jako estetyczna >kategoria< spełnia kluczową funkcję w zbiorach poezji autorki *Rymów dziecięcych*. Wszechobecność elementów (pierwiastków) dziecięcości w jej poezji pozwala wysnuć wniosek o znaczącym wpływie tej kategorii na proces twórczy poetki. Reprezentatywnymi elementami dziecięcości w analizowanej poezji są: dzieciństwo >ja< lirycznego, portrety matki i portrety dziecka (dzieci), ponadto zaś aktywność ludyczna. Stąd więc i artystyczna konstrukcja >ja< lirycznego, i wybór problematyki liryków, i także forma wypowiedzi poetyckiej częstokroć są zależne od tego, co jest „dziecięce". I zapewne dzięki temu są zrozumiane i przez dziecięcych, i – oczywiście – przez młodzieżowych czytelników tej poezji.

---

[88] Zob.: A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko*: *Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2003, s. 365.

[89] J. Kwiatkowski, *op. cit.* [Prwdr.: 1956]; cyt. [za:] Idem, *Magia poezji*…, s. 217. Podkreśl. moje – Z. B.

[90] Stanisław Barańczak uznał tom poetycki *Szeptem* za… „tom wierszy przeznaczonych dla najmłodszych" – Por. S. Barańczak, *Z nowości literatury dziecięcej*, „Nurt", 1967, nr 3 (23), s. 57. Stefania Beylin zaliczyła do kręgu poezji dla dzieci *Obrazy imion wróżebne*, stwierdzając: „Jakaż to wspaniała lektura dla dzieci…" – Por. S. Beylin, *Iłła i dzieci*, „Kobieta i Życie", 1983, nr 22. Urszula Chęcińska zaliczyła do poezji [*dla dzieci*] cykle: *Dziwadła i straszydlaki* [z tomu *Połów*], *Jeszcze >Rymy dziecięce<* [z tomu *Płaczący Ptak*] i *Siedmiogrodzkie cekiny* [z tomu *Poezje. 1940-1954*] – Porównaj: U. Chęcińska, *W zaczarowanym kręgu „Rymów dziecięcych"*, „Guliwer", 1992, nr 1 (3), s. 8. Marian Grześczak zaś zalicza do kręgu poezji dla dzieci *Rymy dziecięce*, a także *Czarodziejskie zwierciadełka*. – Por. M. Grześczak, *Kazimiera Iłłakowiczówna* [tekst datowany: grudzień 2006], strona Internetu: [http://www.culture.pl/pl/culture/arty kuly/os_illakowiczowna _kazimiera].

Ta estetyczna kategoria ma także i istotny wpływ na zainteresowanie dzieci poezją „Wielkiej Księżnej polskiej poezji" czy może „Przyjaciółki Słowa i słów poezji". Dlatego też poezję Iłłakowiczówny proponuję (w tej książce) jako przedmiot refleksji.

Szkolna edukacja literacka powinna przygotowywać uczniów do wielopłaszczyznowej percepcji fenomenów „literaturo-twórczych" (a więc także i „poezjotwórczych") zawartych w dziełach literatury pięknej, ucząc widzenia tekstów poezji przede wszystkim w kontekście artystycznym (czyli literackim). „Literaturoznawcze" myślenie pomaga – w odnajdywaniu głębszych treści w dziele literackim (zwłaszcza w tekście poetyckim) i daje szanse przeżycia atrakcyjnych przygód emocjonalnych i intelektualnych w czasie lektury tych dzieł.

Książka będzie zbudowana z pięciu studiów. W pierwszym z nich [*System stroficzno-metryczny w poezji Iłłakowiczówny i możliwości jego prezentacji w procesie edukacji dzieci i młodzieży*] podejmę opis strof i wersów, które dominują w tej poezji. Spróbuję wykazać, że strofika (wersyfikacja) ma wpływ na sposób ukazania rozmaitych aspektów świata lirycznego w poezji i przedstawić wartość systemu stroficzno-metrycznego poetki w procesie inicjacji zainteresowania dzieci (z przedszkola i z klas edukacji zintegrowanej) tekstami poetyckimi. Studium *Figury poetyckie Poetki z Witebszczyzny w procesie literackiej edukacji przedszkolnej i szkolnej* zostanie poświęcone opisowi figur poetyckich (zwłaszcza metafor) jako zespołowi ornamentacyjnemu tworzącemu fundament stylistyki i poetyki poetki. Nawiązując do poglądu Katarzyny Krasoń o „tekście poetyckim pełnym metafor" jako efektywnym źródle literackiej edukacji dzieci, umożliwiającym podejmowanie przez uczniów prób „odczytania" (ukrytych w metaforycznym sensie) – znaczeń słów oraz prób indywidualnego interpretowania tekstu poetyckiego[91], podejmę prezentację metafor, które – moim zdaniem – mogą być i atrakcyjne, i łatwe do „odkodowywania" dla uczniów.

Studium *Gatunki poetyckie w liryce Kazimiery Iłłakowiczówny* (*Aspekt pedagogiczny problematu*), poświęcone dominującym gatunkom poetyckim w twórczości autorki *Ikarowych lotów* i *Szeptem*, winno dostarczyć wiedzy dotyczącej tego „tytułowego" problemu. Nadto podejmę próbę wykazania, że w skarbcu dorobku twórczego poetki są również takie gatunki poetyckie, które i można, i wręcz należy zaprezentować – zarówno dzieciom, jak i młodzieży. Poezjotwórczą funkcję języka poetki spróbuję zaś opisać w dwóch ostatnich moich studiach [*Poezja Iłłakowiczówny w świecie retoryki* (*Aspekt pedagogiczny problematu*) oraz *Język i stylizacja językowa w poezji »Słowika litewskiego« jako atrakcyjne »obiectum«* (*w*) *edukacji literackiej dzieci młodzieży*]. W ostatnim studium podejmę próbę opisu wybranych (zaś moim zdaniem – atrakcyjnych dla dziecka i młodego czytelnika) cech języka poetki jako tworzywa poezji i próbę prezentacji słownictwa, które wyróżnia jej twórczość poetycką. Nadto spróbuję przedstawić słownictwo poetki jako szczególnie efektywne »*prolegomena*« dla szkolnego „studiowania" teorii poezji, zwłaszcza na zajęciach w gimnazjum.

[91] K. Krasoń, *op. cit.*, s. 583-584.

W dobie, w której… „teksty literackie (poetyckie) pełnią w podręcznikach [szkolnych] rolę usługową”[92], gdyż są częstokroć tylko „ilustracją zjawisk przyrodniczych, społecznych, etycznych, kulturowych”[93], a równocześnie i w dobie dość wyraźnego kryzysu czytelnictwa istnieje wyraźna potrzeba poszukiwania (poza podręcznikiem szkolnym) wartościowych oraz zrozumiałych tekstów poetyckich, które powinny być „inspiracją” do zainteresowania dzieci i młodzieży – poezją w ogóle, zaś poezją liryczną – w szczególności. Liryka bywa atrakcyjną lekturą, bowiem – jeżeli można to w metaforyczny sposób wyrazić – dotyka w nas wszystkich (u poety i u każdego odbiorcy poezji) „miejsc świętych”, wyrażających nasze (ukryte) >ja<.

Dla realizacji wyznaczonego zadania zdecydowałem się na zastosowanie tradycyjnej analizy stylistyczno-wersyfikacyjnej i analizy gatunkowej, gdyż są one (moim zdaniem) dość adekwatne do osiągnięcia wyznaczonego celu.

Przedmiot zainteresowania badawczego tychże metod to **tekst i jego forma**, a więc – związki pomiędzy słowami (wyrazami), figury poezjotwórcze, wersyfikacja itd. Stąd wydają się one przydatne dla osiągnięcia celu badawczego. Opisując wersyfikację metaforykę, jak i również retorykę Iłłakowiczówny, chciałbym ukazać te fenomeny jako „archetypowe” struktury w jej poezji. Jednakże zaznaczam, że ów termin [„archetypowa” struktura] rozumiem i ściśle, i zgodnie z określeniem tegoż pojęcia przez Northropa Frye'a[94], według którego każde dzieło kultury, a więc i poezji jest w pewnym sensie – przejawem powracających wzorców strukturalnych, istotnych w procesie twórczym. Analizując oraz interpretując teksty poetki, skorzystam także z metodologii intertekstualnej Michaela Riffaterre'a i hermeneutyki Hansa Georga Gadamera[95]. Ich poglądy przełożone na „język” badania empirycznego pozwolą (przy okazji tych badań) także na określenie rozmaitych filiacji i afiliacji między tekstami Iłłakowiczówny a tekstami innych poetów, przede wszystkim polskich (ale nie tylko), a także innymi tekstami kultury (jak dzieła malarstwa). Poglądy Michaela Riffaterre'a umożliwiają prezentację tekstów poezji jako pokrewnych sobie lub jako podobnych sobie, a zbieżnych – przypadkowo[96]. Z kolei hermeneutyka Hansa Georga Gadamera, ze względu na to, że jako metoda

---

[92] Zob.: J. Mazanec, *O autonomii tekstu literackiego w edukacji zintegrowanej*, [w:] K. Gąsiorek (red.), *W kręgu zagadnień pedagogicznych i psychologicznych* (*z badań pracowników Zakładu Edukacji Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu*), „Zeszyty Naukowe PWSZ w Nowym Sączu”, 2003, nr 5, s. 67.

[93] *Ibidem*.

[94] Zob.: N. Frye, *Wielki Kod. Biblia a literatura*, przeł. A. Fulińska, (…) wstępem opatrzył M. P. Markowski, Wydawnictwo „Homini”, Bydgoszcz 1998. Frye uważa, że tekst literacki zawsze „ujawnia” swoją >*archetypową strukturę*< w relacjach z innymi tekstami [z innymi formami i innymi konwencjami].

[95] Anna Pilch opisała szeroko funkcje hermeneutyki Gadamera jako metody interpretowania tekstów poetyckich – Zob.: A. Pilch, *Hermeneutyka jako metoda interpretowania tekstów poetyckich*, [w:] A. Janus-Sitarz (red.), *Polonista w szkole. Podstawy kształcenia nauczyciela polonisty*, seria >Edukacja Nauczycielska Polonisty<, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2004, s. 191-203.

[96] Zob.: M. Riffaterre, *Podejście formalne w badaniach historycznoliterackich* [Prwdr.: 1979; tytuł oryg.: *Pour une approche formelle de l'histoire littéraire*], przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, opracował H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 289-315 oraz: Idem, *Semiotyka intertekstualna*: *interpretant* [Prwdr.: 1979; tytuł oryg.: *Pour sémiotique intertextuelle*: *l'interprétant*], przełożyli K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki”, r. LXXIX: 1988, z. 1, s. 297-314.

wyróżnia *estetyczny aspekt* dzieł kultury oraz aspekt znaczenia i sensu tekstu, może okazać się przydatna do poznania oraz interpretacji rozmaitych sensów w poezji Iłłakowiczówny[97].

Anetta Fortuna stwierdziła (przed dziesięcioma latami), że proces edukacji literackiej powinien być tak realizowany, aby… „wzbudzał przeżycia, uczucia i refleksje, gdyż tylko wówczas sztuka [a więc i literatura piękna – Z. B.] pozwala dzieciom zrozumieć uobecniane przez nią wartości"[98]. Ekspresyjny język tekstów Kazimiery Iłłakowiczówny oraz poetycka metaforyzacja lirycznej Czasoprzestrzeni w jej poezji, będąc wartościami same-w-sobie mogą (aczkolwiek – nie muszą) rozbudzić sfery – emocjonalną i intelektualną dzieci oraz młodzieży jako słuchaczy i czytelników jej utworów poetyckich, zwłaszcza zaś – jej liryki dziecięcej. Na pewno zaś mogą wzbogacić (i wzbogacą) osobowość każdego odbiorcy tejże poezji. Ta moja książka, mam taką nadzieję, pozwoli, być może, Czytelnikom dostrzec… piękno słowa Poetki z Witebszczyzny zawarte w tekstach poetyckich jej autorstwa i, być może, zainspiruje także innych badaczy poezji – do podjęcia przez nich badań na temat tajemnic Królestwa Poezji.

Książka moja, będąc odczytana i interpretowana jako cykl studiów, może obudzić też niepokój metodologiczny dotyczący ich pozornej niespoistości. Jednak uważam, że jednolity charakter owemu cyklowi nadają tak **przedmiot badawczy** (czyli teksty Iłłakowiczówny), jak i **cel badawczy** (ukazanie poezji Iłłakowiczówny jako… zespołu >struktur< słownych ważnych w procesie edukacji dzieci i młodzieży), a w pewnym sensie zaś również przyjęte **założenia metodologiczne** (metodologia intertekstualna Michaela Riffaterre'a). Książka ta, co oczywiste, nie wyczerpie całej problematyki. Jednak każdy czytelnik, będąc świadomy, że poezja (jako przedmiot analizy oraz egzegezy) zawsze musi (i powinna zresztą) być… w pewnym sensie „nie-zamknięta", a zatem że i każda próba opisu (formy i tematyki) poezji powinna pozostać „otwarta" do uzupełnienia przez Czytelnika (literaturoznawcę, nauczyciela, a także – ucznia) – zgodnie z owymi tak słusznymi i powszechnie znanymi (zarówno w środowisku filologów, jak także w środowisku pedagogów) poglądami Hansa Georga Gadamera (mam nadzieję) „dopisze" i swoje przemyślenia, i swoje osobiste uwagi oraz „uzupełnienia" na marginesach poszczególnych stronic.

Kończąc niniejsze wstępne rozważania, życzę Czytelnikom mojego zbioru studiów, aby aspekt estetyczny tekstów poetyckich nie stanowił dla nich tylko i wyłącznie „marginesu" Ich refleksji nad owymi tekstami. A jeżeli – dzięki moim rozważaniom – Czytelnicy bardziej pokochają poezję lub bardziej zainteresują się poezją, to autor będzie mógł uznać zadanie za zrealizowane i stwierdzić, że warto było podjąć trud napisania niniejszych studiów. I jeszcze dodam to, że mogłem po-

---

[97] H.-G. Gadamer, *Poezja i interpretacja* [*Dichten und Deuten* (1967)], przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki", r. LXVIII: 1977, z. 4, s. 301-307; Idem, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej.*, przeł. B. Baran, "Inter Esse", Kraków 1993; a także: Idem, *Poetica. Wybrane eseje*, przeł. M. Łukasiewicz, >Archiwum Humanistyki XX Wieku<, Instytut Badań Literackich – Wydawnictwo, Warszawa 2001.

[98] Zobacz: A. Fortuna, *Miejsce i rola literatury w wychowaniu estetycznym dzieci w młodszym wieku szkolnym*, „Nauczanie Początkowe – Kształcenie Zintegrowane", 2002/2003, nr 2, s. 23.

święcić swój czas rozważaniom poezji „wielkiej" moich ulubionych twórców: Julii Hartwig, Zbigniewa Herberta, Ryszarda Krynickiego oraz Janusza Stanisława Pasierba, ale (ze względu na „stopień trudności" ich tekstów poetyckich zwłaszcza dla dzieci „z przedszkola" i dla uczniów z klas I – III szkoły podstawowej) wybrałem lirykę dziecięcą Kazimiery Iłłakowiczówny jako poezję „wielką" i zarazem łatwiejszą do „od-czytania" przez najmłodszych słuchaczy i czytelników tekstów poetyckich.

[Nowy Sącz, 27 grudnia 2013 r.]

I

System stroficzno-metryczny w poezji Iłłakowiczówny i możliwości jego prezentacji w procesie edukacji dzieci i młodzieży

To studium zostanie poświęcone opisowi systemu stroficzno-metrycznego w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny oraz dopełnione opisem wybranych elementów poezjo-twórczych w utworach poetki. Nadto zaś autor podejmie rozważania na temat możliwości prezentacji owego systemu stroficzno-metrycznego w procesie edukacji literackiej dzieci oraz młodzieży.

Poetka była z pewnością osłuchana w strukturach strof oraz wersów wierszy, które powstały w kręgu poezji ojczystej, a także w strukturach poezji innych narodów europejskich: angielskiej, francuskiej, niemieckiej, rosyjskiej, a nawet rumuńskiej oraz węgierskiej. W jej liryce do 1925 r. dominuje klasyczny sylabotonizm. Odnajdujemy więc często i strofy typowe dla polskiej poezji, i metrum popularne w tej poezji, jak na przykład: 11-zgłoskowiec ze średniówką (5 + 6) czy też 13-zgłoskowiec ze średniówką (7 + 6). Z kolei po 1925 r. poetka chętnie tworzy wiersze toniczne, wśród których można dostrzec również typowe dla polskiej poezji odmiany jak: trypodia lub trymetr, a ponadto zdarzają się: dypodia, dymetr, a nawet tak rzadkie odmiany, jak na przykład: pentapodia, heptametr, tetrametr.

Jednocześnie Iłłakowiczówna jako poetka twórcza, zachowując dość znaczną swobodę tworzenia, wzbogaciła polską poezję licznymi oraz nowymi wariantami wierszy wolnych (zdaniowych), wprowadzając – uznane za odpowiednie – dla potrzeb ekspresji, jak i impresji wypowiedzi poetyckiej w utworach, a zwłaszcza zaś w celu zwiększenia retoryczności swoich wierszy – urozmaicone i rozbudowane struktury wersów, a w rzeczywistości wersetów, które nie były wcześniej znane w poezji polskiej. Ta niezależność twórcza poetki jest znakomicie widoczna w takich zbiorach poezji, jak: *Obrazy imion wróżebne* (1926), *Płaczący Ptak* (1927), *Zwierciadło nocy* (1928) i *Czarodziejskie zwierciadełka* (1928). W innych jej tomach poetyckich z okresu Dwudziestolecia międzywojennego [*Śmierć Feniksa* (1922), *Połów* (1926), *Popiół i perły* (1930), *Słowik litewski* (1936)] owa niezależność twórcza jest mniej dostrzegalna, gdyż poetka częściej posługiwała się strofą tradycyjną i wierszem tradycyjnym [sylabotonicznym] o regularnej (lub prawie regularnej) wersyfikacji lub wierszem tonicznym. Często pisywała wiersze stychiczne, które można

odnaleźć we wszystkich tomach jej poezji, a zwłaszcza zaś w tekstach epickich jej pióra, co było zgodne z polską tradycją poetycką.

Wstępna lektura tekstów „Iłły" pozwala dostrzec w jej liryce **zjawisko muzykalizacji wiersza**, które ma źródła w młodopolskiej poezji i w młodopolskiej idei korespondencji sztuk[99] i…, być może, w zamiłowaniu poetki do retoryki poetyckiej. Spróbuję znaleźć odpowiedź na istotne pytanie: jakimi środkami języka artystycznego autorka *Rymów dziecięcych* osiągnęła wysoki poziom muzykalizacji wiersza? Liczne, a zarazem wyraźnie widoczne dla czytelnika struktury oparte na paralelizmie i środki poezjotwórcze, takie jak rym lub rytm mają zapewne istotne znaczenie dla muzyczności oraz dla obrazowości jej wierszy.

Wśród rozmaitych odmian jej dystychów izometrycznych są strofy zbudowane – z 10-zgłoskowców ze średniówką (5 + 5) (*Ulewa*), z 11-zgłoskowców ze średniówką (5 + 6) (*Zapomniane modlitwy*), 11-zgłoskowców ze średniówką (6 + 5) (*A cóż to przywieźli?…*), a także i z 13-zgłoskowców ze średniówką (8 + 5) (inc.: *Zaniosę wici, Jasieńku… Boże mój, Boże!*). Natomiast wśród odmian strof 4-wersowych stosowanych przez poetkę znajdziemy liczne **tetrastychy izosylabiczne** zbudowane z 11-zgłoskowców ze średniówką (5 + 6) o układzie rymów *aabb* (*Kiedy tramwajarz…*), 13-zgłoskowców ze średniówką (7 + 6) o układzie rymów *abba* (*Beztroska*), a także 14-zgłoskowców ze średniówką (7 + 7) tworzących strofy o układzie rymów: *aabb* (*Smutek gra*, „Literatura i Sztuka" 1912, nr 36). Nadto zaś poetka stosowała strofy czterowersowe zbudowane z 8-zgłoskowców: o układzie rymów *abab* (*Bunt młodości*) i o układzie rymów *abba* (*Znów jestem…*). Liryk *A że jest ciemno…* („Krytyka", 1914, nr 6) jest zbudowany z klasycznych strof safickich [11 (5 + 6)*a* 11 (5 + 6)*a* 11 (5 + 6)*b* 5*b*]. Strofy safickie o rymie przeplatanym [*abab*] zostały wprowadzone przez poetkę do liryku *Gwiazda pielgrzyma.*

Jednakże w analizowanej poezji wyraźnie dominują **tetrastychy heterosylabiczne** wśród strof 4-wersowych. Wiele odmian tej strofy jest w tomie poezji *Ikarowe loty*. Liryczny *Półsen* został zbudowany ze strof o strukturze: 7*a* 7*b* 7*a* 5*b*. W liryku *Na dnie* dostrzegamy dwa wzorce tetrastychów heterosylabicznych: 8*a* 8*b* 8*a* 3*b* w pierwszych dwóch strofach wiersza, oraz: 8*a* 8*b* 8*a* 5*b* w ostatnich strofach utworu. Dwa wzorce tetrastychów heterosylabicznych znajdujemy w liryku *Mroki.* Strofa pierwsza ma strukturę: 7*a* 9*b* 7*a* 3*b*, zaś druga i trzecia strofy mają budowę: 6*a* 9*b* 6*a* 3*b*, przy czym w dwóch ostatnich strofach rymy *a* są rymami męskimi, zaś rymy *b* - żeńskimi. Podobne bogactwo wariantów tej strofy obserwujemy w tomie *Trzy struny*. Zwrotki 8*x* 9*a* 8*x* 9*a* oraz 8*a* 10*b* 8*a* 10*b* tworzą liryk *Wyszumiało*. W liryku *Wiosna* można znaleźć strofę stanisławowską: 10 (5 + 5)*a* 8*b* 10 (5 + 5)*a* 8*b*. W *Piosence* strofy mają strukturę: 10 (5 + 5)*a* 10 (5 + 5)*a* 10 (5 + 5)*b* 5*b*, a strofy *Kołysanki*: 8*a* 6*b* 8*a* 6*b*. W późnym okresie twórczości Iłłakowiczówna stosowała także dość chętnie tetrastychy heterosylabiczne. Stychiczny liryk *Jesień* [z tomu *Ikarowe loty*] to w rzeczywistości zbiór czterech tetrastychów heterosylabicznych [10 (5 + 5)*a* 4*b* 10 (5 + 5)*a* 4*b*]:

[99] Problematy dotyczące idei korespondencji sztuk zostały ostatnio zaprezentowane w znakomitych monografiach autorstwa Uczonych ze środowiska Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu: R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha*: *Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Wydaw. Naukowe UAM, Poznań 2007 i: A.Grodecka, *Wiersze o obrazach*: *Studium z dziejów ekfrazy*, Wydaw. Naukowe UAM, Poznań 2009.

Opada z klonów wichrem zerwany
uwiędły liść…
Wyjrzałem w pole, idę na łany…
Nie wiem – gdzie iść.
[…]
Wichrem targany, wichrem zerwany
opada liść…
Tęsknotą chory, tęsknotą gnany
nie wiem – gdzie iść.

Także różne **warianty strofy sześciowersowej** odnajdujemy w poezji Iłłakowiczówny. Sześciowersy z wiersza *Jabłonie*, który jest uznany za poetycki debiut poetki, są zbudowane z 10-sylabowych wersów, o układzie rymów: *abbaab*. Wiersz *Słyszcie, jak się Polska modli* [z tomu *Trzy struny*] jest pisany 10-zgłoskowcem, zaś każda ze strof posiada układ rymów: *abbacc*. *Pejzaż* [z tomu *Połów*] jest zbudowany z 11-zgłoskowców ze średniówką (5 + 6), o układzie rymów: *aabbcc*, *Ucieczka* [„Tygodnik Ilustrowany" 1913, nr 29] – ze strof o budowie: 11 (5 + 6)*a* 11 (5 + 6)*a* 11 (5 + 6)*b* 11 (5 + 6)*b* 11 (5 + 6)*c* 5*c*. Wiersz *Jaskółka* [z tomu *Śmierć Feniksa*] zamyka oryginalna, a nawet unikalna strofa o dość wyjątkowej w poezji polskiej budowie: 20 (10 + 10)*a* 18 (9 + 9)*a* 22 (11 + 11)*b* 22 (11 + 11)*b* 22 (11 + 11)*c* 22 (11 + 11)*c*. Wszystkie 11-zgłoskowe części wersów są 11-zgłoskowcami drobionymi (4 + 4 + 3).

Odmianą strofy 6-wersowej dość popularną w opisywanej poezji i, być może, również ulubioną przez poetkę – jest sześciowers heterometryczny o układzie rymów: *aabccb*. Ten typ strofy został wielokrotnie użyty przez autorkę *Słowika litewskiego* w jej rozmaitych wierszach i można powiedzieć, że ta strofa królowała w jej poezji przez blisko pół wieku. Odnajdujemy różne warianty tej strofy w takich wierszach jak: *Ikarowe loty* [z tomu pod takim samym tytułem]: 13 (7 + 6)*a* 13 (7 + 6)*a* 12*b* 13 (7 + 6)*c* 13 (7 + 6)*c* 12*b*, gdzie rymy *a* i *c* są rymami żeńskimi, a rym *b* jest rymem męskim, *Matka Boska Gromniczna* [z tomu *Wesołe wierszyki*] z układem wersów: 4*a* 4*a* 2*b* 6*c* 6*c* 5 (3 + 2)*b* oraz *Żołnierski grób* [z tomu *Poezje. 1940-1954*] z układem wersów: 12 (6 + 6)*a* 12 (6 + 6)*a* 7*b* 7*c* 7*c* 7*b*.

Stychiczny liryk *** [inc.: *Tyle spłynęło, przepadło pieśni*…] jest w rzeczywistości sześciowersami heterosylabicznymi [10 (5 + 5)*a* 10 (5 + 5)*a* 5*b* 10 (5 + 5)*c* 10 (5 + 5)*c* 5*b*]:

Tyle spłynęło, przepadło pieśni,
nic nie powstaje i nic się nie śni,
powietrze – tłoczy!
Tłum pluje słowem, śmiechem ubliża
i nieprzytomnie w dół patrzą z krzyża
umarłe oczy.

Iłłakowiczówna stosowała w wierszach i **oktostychy**. *Zmierzch* [„Kurier Litewski" 1907, nr 40] jest zbudowany z oktostychów o strukturze: 9*a* 10*b* 9*c* 10*b* 9*a* 10*b* 9*c* 10*b*. Ośmiowers [zbudowany z 8-zgłoskowców] o układzie rymów: *xaxaxbxb* to strofa

w wierszu *Z drugiej pieśni o lesie* [ze zbioru *Połów*]. Z kolei strofy 10-wersowej użyła poetka w wierszu *** (inc.: *Pewnie czekali w zaroślach zaszyci…*) [z tomu *Wici*]. Strofa ta ma oryginalny układ rymów: *abccdadeeb*. Także niektóre wiersze [na przykład: *Maciej* lub: *Wanda*] z tomu *Obrazy imion wróżebne* są strofami 10-wersowymi o układzie rymów: *aabbccddee*.

Formami stroficznymi o nieparzystej liczbie wersów w analizowanej liryce są przede wszystkim **strofy 5-wersowe**. 5-wers izometryczny [zbudowany z 9-zgłoskowców] o układzie rymów: *abbab* jest widoczny w wierszu *Na stypie*. Nadto zaś odnajdziemy ten typ strofy we wszystkich wierszach tworzących cykl >*Ach dokądże mam pójść z moją tęsknotą*?!< [z tomu *Ikarowe loty*]. Są to strofy zbudowane z 11-zgłoskowców, o układzie rymów żeńskich: *ababx*. Ostatnia strofa wiersza *Jaskry* [z tomu *Szeptem*] jest układem pięciu wersów o różnej ilości sylab: **7***a* **7***a* **2***a* **7***b* **2***b*. Z kolei zaś strofami 3-wersowymi są dwie pierwsze zwrotki wiersza *Jaskry*, które wyróżniają się układem wersów o różnej ilości sylab: 7*a* 7*a* 2*a*.

Poetka często stosowała różnorodne strofy w jednym wierszu. Liryk *Intérieur* jest zbudowany ze strof: 8-wersowej i 6-wersowej. Wiersz *Skarga stworu* tworzą kolejno strofy: 5-wersowa, 7-wersowa, 9-wersowa i 10-wersowa. Z kolei zaś *Los* został zbudowany z dwóch tetrastychów i dystychu. Liryk *Uśmiech* tworzą strofy: 3-wersowa i 4-wersowa, a zwrotki 4-wersowa i 6-wersowa tworzą modlitwę poetycką *Czarne i białe*. Tego zaś typu wiersze [z rozmaitymi strofami w granicach jednego utworu] dominują w tomach: *Połów* (1926), *Płaczący Ptak* (1927), *Zwierciadło nocy* (1928), *Popiół i perły* (1930) oraz *Słowik litewski* (1936).

Teksty z tomów *Obrazy imion wróżebne* (1926) i *Czarodziejskie zwierciadełka* (1928) są [poza nielicznymi wyjątkami] zbudowane z oktostychów heterosylabicznych o układzie rymów: *aabbccdd* oraz dystychów heterosylabicznych o układzie rymów: *aa*. I ten właśnie układ strof [oktostych + dystych] dominuje w tych dwóch tomach poezji.

Oto zaś >ilustracja< tego układu:

Coś ma z guwernantki, dawniejszej suchej Fräulein, o stopach niebywałych i rękach [szkieletu,
o dobrym sercu, dokładnie bijącym pod płaską piersią pośrodku gorsetu.
Włosy uczesane gładko, chętnie nosi pince-nez, jeździ na rowerze, wzrok zawsze ma [krótki.
Lubi sztukę, muzykę, rysuje klasyczne profile i wykonuje artystyczne robótki.
Taką łatwo zostanie, chyba że dzieckiem jeszcze otrzyma spieszczenia jakiego dar [słodki:
Inka, Linka, Karusia – i zamiast kościstej lilii wyrośnie coś innego: rezeda, [stokrotki…
…Coś lekkiego, zwinnego jak wiewiórka, wesołego jak psiak, psotnego, zawsze [w szkodzie…
Będzie lubiła taniec, sport, flirt, rozmowy o teatrze i modzie.

Przetańczy, przeflirtuje ciosy wszelkie i smutki, i nawet miłość wielką,
miła dla oka, niepożyteczna i chłodna jak rybka ze złotą skrzelką.
(*Karolina*)

W analizowanej poezji można odkryć i wyróżnić wyjątkowo wiele typów strof i ich wariantów – zarówno znanych z tradycji poetyckiej od czasów Mistrza Jana z Czarnolasu[100], jak i tych twórczo skomponowanych przez Iłłakowiczównę. Co świadczy zarówno o talencie poetyckim autorki *Ikarowych lotów* i *Szeptem*, jak także i o jej zainteresowaniu problemami wersyfikacji. Strofika sylabiczna pozwoliła poetce na użycie w jej poezji strof safickich i strof stanisławowskich. Iłłakowiczówna chętnie używała wersów podstawowych [**8**-, **11**- oraz **13**-zgłoskowców], tworząc z nich i innych (mniej popularnych w poezji) wersów różnorodne strofy, na przykład: 7*a* **8***a* 7*b* **8***b* (*Muzyka dla Lodzi*), **8***a* 6*b* **8***a* 6*b* (*Kołysanka*), **8***a* **8***a* **8***b* 9*b* (*Wieczór*) oraz **8***a* 4*b* **8***a* 4*b* **8***c* 4*b* **8***c* 4*b* [dwie zwrotki z wiersza *Wojsko*] i 12*a* 12*a* **13***b* **13***b* [*Ballada*, „Tygodnik Ilustrowany" 1919, nr 42 – 44]. Toteż można w jej poezji dostrzegać fenomen szeroko rozumianej tradycji poetyckiej (szerzej – literackiej) z możliwością wskazania „personalnych" modeli tej tradycji i równocześnie fenomen jej oryginalności twórczej, które – krzyżując się ze sobą – dały nowe wzorce stroficzno-metryczne.

W zbiorach poetyckich Kazimiery Iłłakowiczówny można odnaleźć przykłady wiersza wolnego, który jednakże nie jest wierszem wolnym (w pełnym słowa tego znaczeniu). Liryki bowiem pisane „wierszem wolnym" to w rzeczywistości teksty o skomplikowanej strukturze, skomponowane bądź z mniejszej, bądź z większej liczby części, pisanych rozmaitymi, a coraz to innymi strofami, jak wspomniane powyżej: dwa wzorce tetrastychów heterosylabicznych: 8*a* 8*b* 8*a* 3*b* – w pierwszych dwóch strofach wiersza, oraz: 8*a* 8*b* 8*a* 5*b* – w ostatnich trzech strofach liryku *Na dnie* lub też dwa wzorce tetrastychów heterosylabicznych: 7*a* 9*b* 7*a* 3*b* [w strofie pierwszej] i: 6*a* 9*b* 6*a* 3*b* [w strofach 2. i 3.] w liryku *Mroki*, a wreszcie także dwa wzorce zwrotki 8*a* 10*b* 8*a* 10*b* oraz: 8*x* 9*a* 8*x* 9*a* w liryku *Wyszumiało*. To zaś bogactwo strof pozwala sformułować stwierdzenie, iż poetka stosowała odmienny schemat stroficzny niemal dla każdego wiersza. Bogactwo tejże strofiki onieśmiela czytelnika jej poezji i jej badacza.

Warto obecnie zwrócić uwagę na trafny i ważny pogląd Bogusława Żurakowskiego:

> Wdzięk wierszy zamieszczonych w *Rymach dziecięcych* Kazimiery Iłłakowiczówny wiele zawdzięcza (…) wzorcowi dystychu, który jest wtopiony w stychiczne tło[101].

To twierdzenie znanego badacza literatury [odniesione do tekstów z konkretnego tomu] można również odnieść i do wielu wierszy także z innych tomów Słowika litewskiego, a zwłaszcza do liryków poetki z tomów: *Połów*, *Płaczący Ptak*, *Zwierciadło nocy*.

Lucylla Pszczołowska pisała przed laty: „System wersyfikacyjny czy konkretna forma wierszowa nie stanowią »dodatku« do utworów poetyckich, ale są pełnowartościowymi elementami tekstu"[102]. Stwierdzenie to jest wyjątkowo trafne

---

[100] Często spotykamy w liryce Iłłakowiczówny tetrastychy izosylabiczne, które są zbudowane z 11-zgłoskowców o układzie rymów *aabb*. Są one dobrze znane z tekstów Jana Kochanowskiego.

[101] B. Żurakowski, *W świecie poezji dla dzieci*, Oficyna Wydawnicza „Impuls", Kraków 1999, s. 23.

[102] L. Pszczołowska, *Forma wierszowa jako element kultury* [Prwdr.: „Mlada Tvorba", 1968, nr 9], [w:] Eadem, *Wiersz – Styl – Poetyka. Studia wybrane*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2002, s. 10.

w odniesieniu do całokształtu poezji Pieśniarki z Witebszczyzny. Wydaje się to bowiem faktem oczywistym, że stosunek Iłłakowiczówny do wolności języka czy może raczej do językowej swobody miał istotny wpływ na tak częste w jej poezji wersyfikacyjne eksperymenty, jak na przykład: [a] struktury alinearne wersów, [b] zestawianie wersów o różnej liczbie sylab stosowane w obszarze jednej strofy poetyckiej, a także i [c] stosowanie rozbudowanych długich wersów w jej wierszach. Spójrzmy na przykłady. Oto więc wiersz *Gwiazda i robak* [ze zbioru *Zwierciadło nocy*], który można by efektywnie zaprezentować uczniom z klas gimnazjalnych:

Noc, leniwie zwieszona na miesięcznym sierpie,
patrzy, jak cierpię.
Najbliższa z gwiazd przymyka oko, jedno modre, drugie – szmaragdowe,
i mówi, zasypiając, jakieś do mnie słowa,
wiem, że kojące… lecz, ach!… tak dalekie…
O gwiazdo, zbudź się, ja, cierpiący robak, czekam na twe leki.

Wydaje się, że treść krótkiego wersu: „[Noc]… patrzy, jak cierpię" jest wyraźniejsza oraz bardziej dostrzegalna dla każdego czytelnika – właśnie dzięki temu, że tenże wers jest flankowany wersami znacznie dłuższymi.

W poezji Iłłakowiczówny dostrzegamy **wersy bardzo krótkie**: zarówno 2-zgłoskowe i 3-zgłoskowe, jak i także **wersy długie**, by wspomnieć w tym miejscu: 19-zgłoskowiec, 20-zgłoskowiec lub 21-zgłoskowiec. Jednak zdarzają się w analizowanej poezji i **wersy bardzo długie**: 29-zgłoskowiec, a nawet 41-zgłoskowiec [!].

Barbara Łopatkówna, pisząc o wersach >bardzo długich< zauważyła, że

…Iłłakowiczówna ma do nich jakby predylekcję. Długie rozmiary można u niej znaleźć już w >*Kolędach polskiej biedy*< z 1917 r., a później wielokrotnie w każdym zbiorku…[103].

Nadto zaś ta Znawczyni poezji autorki *Rymów dziecięcych* trafnie stwierdziła:

Charakterystyczne są pod tym względem >*Imiona wróżebne*< [wiersze ze zbioru »*Obrazy imion wróżebne*« (1926) – Z. B.] (…). W jednym wierszu występują tu różne długie rozmiary [wersów] w dużej nieraz rozpiętości, na przykład od 22-zgłoskowca do 41-zgłoskowca, najdłuższego bodaj ze spotykanych w ogóle długich wersów. Takie wersy to już raczej wersety[104].

To zamiłowanie poetki do długich wersów zostało wyjaśnione w następujący sposób:

Bardzo długi wers (następujący po [wersie] krótszym) ma w >*Imionach*< najczęściej funkcję ekspresywną: zmiany i zagęszczenia treści, przyśpieszenia tempa[105].

---

[103] B. Łopatkówna, *Siedemnastozgłoskowiec*, [w:] *Sylabizm* [Z. Kopczyńska i M. R. Mayenowa (red.)], Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1956, s. 475.

[104] *Ibidem*, s. 476.

[105] *Ibidem*.

Spróbuję pogląd Łopatkówny zilustrować charakterystycznym przykładem:

[Kinga]…
Chłodna, jak chłodny bywa kwiat róży mocno przyciśnięty do ust w lipcowym upale,
[…]
jak w pokoju o bogatych, rozrzutnych złoceniach tafla zwierciadlana bez żadnej
[zmazy i skażeń.

(*Kinga*)

Wers pierwszy to **24-zgłoskowiec** [10 + 14 (8 + 6)], z kolei wers kolejny [w wierszu: czwarty] to **28-zgłoskowiec** [14 (8 + 6) + 14 (6 + 8)]. >Krótsza< cząstka przedśredniówkowa pierwszego wersu i >długi< wers czwarty (a zwłaszcza zaś cząstka pośredniówkowa) nadają szczególny sens poetyckiej wypowiedzi: „Chłodna, jak chłodny bywa kwiat róży". To porównanie orzeźwiającego chłodu, a pośrednio i urody (oraz dobra)[106] bohaterki wiersza – do kwiatu róży kojarzy się zarówno z kategorią kobiecości, jak i (pośrednio) – w kontekście litanii maryjnych i litanii do świętych – z kategorią >świętości<, którą można by rozumieć jako dobrotliwość lub miłosierdzie. Wspomnę, że w tekstach paraliturgicznych dotyczących Maryi i w pieśniach maryjnych można odnaleźć liczne przykłady porównania Jej piękna cielesnego i duchowego do kwiatu róży[107]. Piękno cielesne i duchowe Świętych także jest porównywane do kwiecia krzewu róży, by przypomnieć apostrofy ze znanych nam litanii liturgicznych: „Święta Barbaro, Różo…" (*Litania do świętej Barbary*) i „Różo bez ciernia…" (*Litania do świętej Gertrudy*). Te przykłady można by – bez trudu – mnożyć.

W zbiorach poezji Kazimiery Iłłakowiczówny wydanych od 1926 roku do roku 1930 można odkryć zjawisko sylabotonizmu. I jest to sylabotonizm wyjątkowo urozmaicony. Na przykład w tomie *Płaczący Ptak* można odnaleźć liryki pisane typowym 10-zgłoskowcem ze średniówką (4 + 6). Oto fragment liryku *Wodnica*:

Wielkie oczy świecą światłem próchna,
drży i śpiewa w miesiącu bledziuchna:
„Włos, splątany od wieków, rozplączę,
warkocz wstążką złocistą zakończę,
tańczyć będę w nockę kupałową,
z ognikami błędnymi nad głową!"

[106] Radosław Kuleszewicz informuje, że kwiaty były zawsze symbolem piękna, zwłaszcza piękna kobiecej urody i symbolem typowo kobiecych cech: łagodności, dobroci i subtelności – zob.: R. Kuleszewicz, *Słownik symboli literackich*, PWH „Printex", Białystok 2000, s. 124.

[107] Znany jest powszechnie adresatyw maryjny – wyrażenie: Różo duchowna… (*Litania Loretańska*). Wariant tej inwokacji brzmi: *Różo mistyczna…* (*Różo tajemnicza…*) – H. H. Groër, *Litania Loretańska*, tłum.: G. Knappik, S. Pisarek, Kuria Metropolitalna w Katowicach, Katowice 1995, s. 137-139. Józef Kútnik przypomniał zaś, że „święty Bernard pierwszy nazwał Maryję Pannę różą" – J. Kútnik, *Litania Loretańska*, przekład: J. Zychowicz, „Znak", Kraków 1983, s. 160. W literaturze pięknej polskiej można z kolei odnaleźć frazę: „*Różo Duchowna, // Módl się za nami…*" w lirycznej litanii poetyckiej Cypriana Kamila Norwida *Do Najświętszej Panny Marii*.

To zaś pierwsza strofa liryku *Noc*:

Płoty były takie niskie, niskie,
dróżki były od dżdżów ciepłych śliskie,
bez był mokry, mokry – włos u skroni,
skrzypła ławka, gdy wbiegano po niej.

Pierwszy tekst jest pisany 10-zgłoskowcem (4 + 6) anapestycznym, drugi zaś – 10-zgłoskowcem (4 + 6) trocheicznym. Niemniej w tekstach tych liryków zdarzają się wersy, które nie są zgodne z dominującym rytmem wiersza. W tomie *Płaczący Ptak* warto dostrzec nieliczne sylabotoniczne dystychy, współtworzące wiersze stychiczne, jak na przykład:

… od gwiazdy zarannej,
od siostry dziewanny…
(*Biały sen*)

Natomiast Franciszek Siedlecki zwrócił uwagę na heterosylabizm (czy może ściślej: heterosylabotonizm) poematu *Bajka o złej matce*, pisząc trafnie, że schemat sylabotoniczny tego poematu [pentapodia trocheiczna] jest tłem dla innych odmian metrum poetyckiego, które poetka zastosowała w swoim utworze[108]. Ten badacz zwrócił uwagę także i na **fenomen metrycznej transfragmentacji łańcucha frazowego**, przypominający aktualizację potencjalnych przedziałów międzywyrazowych oraz metryczną transakcentację wyrazów, który dostrzegł w pierwszej strofie liryku *Powrót* [z tomu *Połów*]:

Wracam do prostych rzeczy – do pyłów tańczących w próżni,
[……]
Do drżących w słocie okiennic głośnego, gorzkiego szlochu,
[……]

Każdy wers w tekście [z wyjątkiem wyróżnionego przeze mnie wersu trzeciego z owej pierwszej strofy] podlega podziałowi na dwie logiczne frazy na wzór wersu początkowego: „Wracam do prostych rzeczy" – „[wracam] do pyłów tańczących w próżni", a tylko ów wers trzeci stanowi jednolitą całość, którą należy w rzeczywistości zrozumieć jako: [wracam]… do głośnego, gorzkiego szlochu okiennic drżących w słocie…

[108] F. Siedlecki, *Metr sylabiczny a inne polskie systemy metryczne* [Prwdr.: „Z Zagadnień Poetyki", t. 4., Wilno 1937], [w:] Idem, *Pisma*, zebrali i oprac. M. R. Mayenowa i S. Żółkiewski, PIW, Warszawa 1989, s. 345.

Franciszek Siedlecki, a później zaś Maria Dłuska i wreszcie Teresa Dobrzyńska oraz Zdzisława Kopczyńska[109] wykazali toniczność wierszy Iłłakowiczówny, zwłaszcza wierszy z tomów *Obrazy imion wróżebne* i *Czarodziejskie zwierciadełka* (i nie tylko z tych dwóch tomów), ale słusznie Adam Kulawik zauważył, że w kontekście owych wersów bardzo długiej miary „rachunek zestrojowy jest niesłyszalny, nieefektywny rytmicznie i prozodia ma charakter mało wierszowy"[110]. Co więcej, słyszalność rymu w tych warunkach prozodyjnych nie jest duża. Poetka (zdaniem Kulawika) sięga i po rozmiary nietypowe dla tonizmu: po „cztero- i pięciozestrojowce"[111]. Ale w jej poezji dostrzegamy przede wszystkim typowe (można by wręcz napisać: klasyczne) toniczne 6-akcentowce ze średniówką (3 + 3):

Dobry bohater romansu, + niekorzyść przynosi w dramacie,
gdzie dziedziczy majątek po dziadku + lub piękną żonę po bracie.
Nie lubiany przez publiczność, + bez oklasków ze sceny schodzi,
chyba że pech imienia + świetny artysta nagrodzi.
(*Jerzy*)

Podobnie jak Ignacy, imię to + daje się byle jak, byle gdzie, byle komu.
Niegroźne jak tamto, nie ma w sobie ognia, + nie przyciąga nawalności, ani gromu;
przypomina raczej kwiecie, śnieg, łagodne owady, + zapach ambry, kolor miękki wrzosu,
muzykę starofrancuską + o przyćmionych barwach głosu.
(*Franciszek*)

Mam cudownego szpaka, + mam żabę i żuka, i jeża,
mam mądrą białą kawkę, + puszysty kłębuszek pierza…
(*Czarownica*)

W dorobku poetyckim Słowika litewskiego znajdziemy także toniczne 3-akcentowce:

Już będę pisała rymem,
nie jak ziemia po niebie – dymem;
będą wiersze równe jak pasjanse.
To nie to, co te asonanse!
(*Oklepaniec*)

[109] T. Dobrzyńska, Z. Kopczyńska, *Tonizm*, >Poetyka. Zarys encyklopedyczny<, Kom. Red.: L. Pszczołowska, Z. Kopczyńska i in., dział III: „Wersyfikacja", t. V, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1979.

[110] A. Kulawik, *Wprowadzenie do teorii wiersza*, PWN, Warszawa 1988, s. 220.

[111] Ibidem.

Oto zaś przykład *pentapodii trocheicznej* z cytowanego powyżej liryku *Noc*:

Płoty były takie niskie, niskie,
dróżki były od dżdżów ciepłych śliskie…
(*Noc*)

W tym miejscu można sparafrazować słowa Bogusława Żurakowskiego i stwierdzić: Wdzięk i muzyczność wielu wierszy zamieszczonych w zbiorach Kazimiery Iłłakowiczówny [*Obrazy imion wróżebnych*, *Płaczący Ptak*, *Czarodziejskie zwierciadełka*] wiele z pewnością zawdzięczają ich strukturze tonicznej. To twierdzenie można odnieść do wielu innych wierszy poetki, a zwłaszcza do niektórych jej liryków ze zbiorów poetyckich, które zostały wydane w latach II wojny światowej i po jej zakończeniu. Teksty toniczne Iłłakowiczówny częstokroć wykazują – pod względem kompozycji rytmu wiersza – podobieństwo do średniowiecznych kompozycji wersyfikacyjnych. Nadto w wierszach tonicznych (lub tylko tonizujących) poetka (na wzór tekstów epoki średniowiecza) często wydłużała lub skracała wersy, tworząc swoiste wiersze intonacyjno-zdaniowe, które zazwyczaj nie wykazują żadnych regularności.

Analizując rozmaite fenomeny z kręgu wersyfikacji, można także zaprezentować oraz scharakteryzować konfiguracje wersów w aspekcie syntaksy. Widać to wyraźnie w tekście wiersza *Gwiazda i robak* z tomu *Zwierciadło nocy*. Wers drugi jest [w porównaniu z pozostałymi wersami] wersem niezwykle krótkim, a krótkość wersu podkreśla **dramatyczność słów** podmiotu lirycznego: „[Noc] patrzy, jak **cierpię**". Zdanie to jest wyjątkowo ekspresywne. Zauważmy także, że wyrażenie *cierpiący robak* jest umieszczone dokładnie w centrum wersu. Powróćmy o treści zawartej w drugim wersie. Zaimek *jak* nie tylko pełni istotną funkcję w zakresie syntaksy, ale także wprowadza czasownik *cierpię*, kryjący w sobie >ja< liryczne jako osobę cierpiącą. Budowa wersu piątego podkreśla dramatyczność i emocjonalność słów >ja< lirycznego. 11-zgłoskowiec rozpada się na trzy cząstki: „wiem, że kojące… / lecz, ach!… / tak dalekie…". Treść tego zaś wersu z wyraźnymi pauzami (graficznie sygnalizowanymi wielokropkiem) w takim zapisie jako >trój-wers< brzmi wyjątkowo rozpaczliwie. Na uwagę zasługują i te wiersze, w których zdarzają się jednowyrazowe wersy, a ów właśnie wyraz jest zazwyczaj najważniejszy w danym tekście:

Kłos
nie skąpi
wypowiedzi najszczerszej;
mówić chce wprost…
(*Kłos*)

Krągłe oko otwiera
ropucha:
nie wie – patrzeć ma teraz
czy słuchać?
(*Słowik i księżyc*)

Spójrzmy teraz na struktury wersów z poematu *Niewolnica* z tomu *Zwierciadło nocy*: *w ciężkiem jarzmie, w dzikiem jarzmie służę…* (Z N [1928] s. 48); *serce tęskni, dusza boli, boli…* (Z N [1928] s. 48); *loch mój mroczny, praca moja nad siły…* (Z N [1928] s. 49); *złote włosy, jak opłatek – lice…* (Z N [1928] s. 49). Każdy z tych wersów jest zbudowany z dwóch części, które oddziela pauza wewnątrzwersowa (w pozycji średniówki), co jest sygnalizowane przecinkiem, a jeden raz – myślnikiem. Taka budowa wersów pozwala „dostrzec" tragizm egzystencji bohaterki utworu, jej tęsknotę za wolnością, a ponadto pozwala widzieć w tak opisanej przestrzeni… bezduszny oraz demoniczny *moloch*, pochłaniający (zatracający) wiele ofiar ludzkich.

Słowa wymagające akcentów ekspresywnych często są wyróżnione wersyfikacyjnie: są umiejscowione w szczególnych miejscach w wersie (w wersach). Otóż, **wyraz** wyjątkowo **ważny** częstokroć można znaleźć **w pozycji rymu** lub **w pozycji średniówki**:

a) wyrazy ważne w pozycji rymu:

„Cud na waszym polu stał się **niepojęty** –
trzeba wraz **bieżeć**!"
(*Wstawajcie, Bartoszu*!…)

… miło z nią [= z Teresą] wszystkim w domu, po którym [ona] się unosi jak **cisza**.
(*Teresa*)

b) wyrazy ważne w pozycji średniówki:

[…] / jestem **źródło** + zamknięte pod ziemią…
(*Niewolnica*) Z N [1928] s. 51

[Chrystus – Wskrzesiciel]…
Ze **wskrzeszonym** + wracał stąd Łazarzem.
(*Zioła pogubione przez Łazarza*); podkreśl. – Poetki)

Fakt, że określony wyraz (lub wyrażenie przyimkowe) występuje w pozycji rymu lub w pozycji średniówki, sprawia niewątpliwie to, że jest wyraźniejszy, czy może – jest bardziej zauważalny przez czytelnika. I tak na przykład fraza: jestem **źródło** + zamknięte pod ziemią… wyróżnia słowo **źródło**, w którym kryje się bogata symbolika. Spójrzmy na kontekst tej frazy:

O źródełko, źródełko żywe,
co wybiegasz we słońcu na niwę,
ja śród głazów i prochów, co drzemią:
jestem **źródło** zamknięte pod ziemią…
…o źródełko, źródełko żywe…
(*Niewolnica*) Z N [1928] s. 51

Ale zdarza się, że wyrazy ważne znajdziemy zarówno w pozycji średniówki, jak także w pozycji rymu:

I gorzko **płaczę**, + i gorzko **płaczę**…
[…]
(*Umarła panienka ukazuje się spoczywającemu*)

…I zawsze [Izabella] do niej [do miłości] **wraca** + jak po świętość, jak **po opłatek**!…
(*Izabella*)

… trzeba mnie długo **pieścić**, + po zimnych stopach **gładzić**…
(Licho)

Tytułowa *Niewolnica* w apostrofie „do źródełka" próbuje określić stan swojej duszy: odczuwanie sytuacji niewoli i związane z tym cierpienie [źródło „**zamknięte** + **pod ziemią**…"]. Jednak wodę ze źródła można interpretować jako symbol życia oraz nadziei na odzyskanie wolności. W tejże wypowiedzi kryją się niejednoznaczne myśli. Podobnie fraza – epanalepsa: „I gorzko **płaczę**, + i gorzko **płaczę**…", wyróżniając (dodatkowo – epiforycznie) czasownik *płaczę*, bardzo wyraźnie określa rozpacz >ja< lirycznego po śmierci ukochanej. Z kolei fraza: „trzeba mnie długo **pieścić**, + po zimnych stopach **gładzić**" wyraża pragnienie podmiotu lirycznego (zapewne kobiety)… obdarowania… pieszczotami, ale także i… miłością.

Maria Dłuska zdefiniowała *rym* jako „powtórzenie foniczne w prozie lub [w] wierszu o charakterze strukturalnym"[112]. W poezji Iłłakowiczówny sprzed 1930 roku dominują rymy dokładne (pod względem brzmienia głosek w zakończeniach poszczególnych wersów):

Będą połamane gałęzie, będzie wygubione pąk-**owie**,
polegną słoneczniki dorodne – głowa przy gł-**owie** […]
(*Jesień*)

U naszego s-**ynka**
nieba okrusz-**ynka** […]
(*Kołysanka lalek*)

Ręce są ciężkie, oczy błędnie szukają powi-**eki**,
Ptak na sercu jest – to ulata, miłujący – to na zawsze dal-**eki**…
(*Płaczący Ptak*)

[112] M. Dłuska, *Rym polski*, [w:] Eadem, *Prace wybrane…*, [pod red. S. Balbusa], t. 3: *Poezja wierszem i prozą*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2001, s. 29.

Wśród tychże rymów możemy wyróżnić rymy gramatyczne, w których identyczność końcówek fleksyjnych rymowanych wyrazów należących do wspólnej kategorii gramatycznej i wspólnej grupy fleksyjnej jest źródłem identyczności fonicznej, oraz rymy niegramatyczne, tworzone przez wyrazy odmiennych kategorii gramatycznych. W poezji Słowika litewskiego sprzed 1930 roku rymy gramatyczne są znacznie rzadziej używane niż rymy niegramatyczne[113].

Spójrzmy na dwa przykłady rymów gramatycznych:

[…] / jak kamień na dno duszy opadł stary b-**ól**.
[…] / duch ludzki wyzwolony, zwycięzca i kr-**ól**!
(*Ikarowe loty*)

– cień jest koło mnie inny, dziwny i om-**ylny**.
Rozbija się uliczny gwar jak proch bezs-**ilny**…
(*Straż*)[114]

Oto zaś dwa wybrane przykłady rymów dokładnych niegramatycznych:

Któż wie, skąd przyszła, dokąd idzie d-**usza**?…
co ją zabija? co ją tylko wzr-**usza**?…
(*Tęsknota do życia IV*)

„Ach mamo, on jest taki miły, kochany, kosm-**aty**!
Niechaj stanie w ogrodzie – damy mu herb-**aty** […]"
(*Stóg*)

Dominacja rymów niegramatycznych w analizowanej poezji świadczy z pewnością o tym, że poetka (aczkolwiek nie szukała literackiej oryginalności) unikała rymów banalnych, często (a może nawet i zbyt często) powtarzanych w tekstach poetyckich. Sporadycznie w jej wierszach odnajdujemy >*rymy żeńskie głębokie*<, w których obszar współbrzmienia obejmuje dwie – ostatnie w wersie – pełne sylaby:

A zielony, płaski żuk mówi doń [= do kosmatego trzmiela] z głębi kie – **li** – **cha**:
„Idźże, grubasku, do **li** – **cha**!"
(*Trzmiel i żuk*)

[113] Stwierdzam (na podstawie obliczeń własnych), że relacja rymów gramatycznych do rymów niegramatycznych [w poezji Iłłakowiczówny sprzed 1930 r.] stanowi w przybliżeniu – stosunek liczbowy 1 : 4.

[114] Rym ten jest rymem dokładnym, ponieważ samogłoski: *i* oraz: *y*, będąc pod akcentem, są… „funkcjonalnymi odpowiednikami" – Zobacz: W. J. Darasz, *Mały przewodnik po wierszu polskim*, TMJP, Kraków 2003, s. 187.

[Chcesz? Przyniosę tobie]…
źdźbło mchu wiecznie żywego, który skubią pośród skał nagich **re – ny**,
przeraźliwy śmiech śpiewającej nad wodami sy – **re – ny**,
(*Jaskółka*)

Niekiedy w wierszach Iłłakowiczówny odnajdujemy rymy żeńskie, obejmujące jeden cały – ostatni w wersie – wyraz, który współtworzy rym z częścią innego wyrazu:

Czy mnie pieściły komety
w splotach wark**oczy**
– czy matki mojej ramiona,
usta i **oczy**?
(*Córka czarownicy. V*)

Ona [= Królewna] szarpie białą dłonią
bogactwo wark**oczy**
i łzy gorzkie, gorzkie ronią
zapłakane **oczy**…
(*Kołysanka*)

wszak dziewczęciem młodziutkiem weszła na tron Elżbieta, królewska ż**ona**…
– I ja byłam dziewczęciem, niewiedzącem i czystem jak **ona**.
(*Wilno – 1545*) B B [1934], s. 26

Poetka stosowała i rymy żeńskie składane (obejmujące przestrzeń więcej niż jednego wyrazu: cząstkę wyrazu przedostatniego i wyraz ostatni – w danym wersie), jak na przykład:

Nic ci się nocą księżycową ni**e śni**?
Szum już nie śpiewa sosnowych gałęzi?
Tęsknota wieczna już nie woła z pi**eśni**
ducha, skutego siłą na uwięzi?
(*Dedykacja*)

Ty przenikasz mej duszy krynice tajemne,
śledzisz wątek zamiarów, nim go myśl odg**adnie**;
ty znasz szatana stróża, który mieszka n**a dnie**
serca i co dzień walkę z archaniołem toczy, // […]
(*Dumanie korsarza. VIII*)

Odpowiedniki rymowe obejmujące przestrzeń więcej niż jednego tylko wyrazu są to przede wszystkim wyrażenia przyimkowe: od**e mnie** (*Ubogi królewicz*), d**o niej** (*Dumanie korsarza. III*), w**e śnie** (*Lew przeszkadza*), z**e mną**… (*Do umarłych*), ponadto – frazy z partyku-

łą *nie*: …ni**e śni** (*** [inc.: *Tyle spłynęło, przepadło pieśni*…] i *Dedykacja*), ni**e wie** (*Desolation. III*). Na naszą uwagę zasługuje zapewne i układ rymów w poniższej strofie z liryku *Zostanie*:

Zostanie cichy, cichy l**ęk**
głęboko, w sercu n**a dnie**…
Jaskrawych kwiatów świeży p**ęk**
w bezdenną noc up**adnie**.
(*Zostanie*)

W tej strofie rym męski jest dodatkowo wyróżniony przez klauzulę męską jambiczną i krzyżuje się z rymem żeńskim, obejmującym przestrzeń więcej niż jednej sylaby i przestrzeń więcej niż jednego wyrazu: n**a dnie**… Irena Maciejewska zwróciła też uwagę na to, że poetka stosowała niekiedy równocześnie rym wewnętrzny i rym głęboki w przestrzeni danej strofy[115]:

Słońce wisi n**isko**, bl**isko**,
wieje ciepłem kartofl**isko**,
ziele**ni** się, ciemno**ziel**e**ni**,
syte słonecznych promi**eni**.
(*Kartofle*)

Wzeszło pole całe po**złoc**i**ste**,
złoci**ste**, kł**o**s**iste**, fal**iste**.
(*Wezwanie*)

Klasyczny rym [na końcu wersów] jest w tekstach Iłłakowiczówny w pewnym sensie – zdetronizowany. Natomiast poetka w sposób niezwykle świadomy posługuje się asonansem, jak i także rymami przybliżonymi (niedokładnymi) innego jeszcze rodzaju. Oto przykłady:

[a] asonanse:

Hyzop, lawenda, ja – ł-**o** – wi-**e**-c?
Wszak to potrzebne w cho – r-**o** – bi-**e**?
(*Msza maryjna na Matkę Boską Zielną*);

Przychodzi jesień, j-**e** – si-**e**-ń,
znikły owce i kwi-**e** – ci-**e**…
(*Jaskry*)

[115] Zobacz: I. Maciejewska, *Utożsamiona ze światem – Kazimiera Iłłakowiczówna*, [w:] Eadem (red.), *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, „Wiedza Powszechna", Warszawa 1982, s. 304.

[b] asonans wzmocniony spółgłoską / spółgłoskami:

W trumience swej zasnęła [królowa Elżbieta] tak niedawno, taka mł-**o** – **d**-**a**;
swój pierścień August Król na wieczność tej zmarłej **o**-**d** – **d**-**a**-ł…
(B B, *Wilno – 1545*) B B [1934], s. 25;

[c] półasonans:

Zapomnisz, jeśli prze – b-**a** – czysz:
[…]
Lepiej jątrz serce z-**a** – wsze…
(*Jak przechować miłość*),

[d] półasonans wzmocniony spółgłoską:

Żadna bliskość Ciebie nie przy – bl-**i** – **ż**-a…
Nic nie widzę prócz krz-**y** – **ż**-y…
(*Chrystus nie poznany*).

Stosowała **półasonanse składane** oraz **półasonanse wzmocnione składane**, obejmujące przestrzeń więcej niż jednego wyrazu: samogłoskę wyrazu przedostatniego w wersie, a niekiedy cały wyraz przedostatni (w postaci samogłoski) i spółgłoskę wyrazu ostatniego – w wersie:

(… papuga wiedziona) tęskn**o**t**ą** : (do koralowych wysp… Ptak… Mniejsza) **o** **t**o!
(*Epilog. II*) Cz Z [1928 / 1929], s. 110

(… ani kędy, ni) p**o** **c**o… : (po) n**o**cach
(*Tuż obok Boga*)

Oto zaś wyjątkowy przykład konsonansu:

„Jak piękną zdobycz po – sia – **d**-a-**m**,
trzeba ją rychle nieść do **d**-o-**m**!"
(*Czapla*)

W wielu także przypadkach owe rozmaite odmiany rymów wzmacniają wewnętrzną kompozycję brzmieniową całości wersu oraz instrumentację dźwiękową, a niekiedy nadają tekstom walory emocjonalne i walory estetyczne, a wraz z figurami poetyckimi i figurami retorycznymi wytwarzają wrażenie pewnego nastroju. W tej poezji znajdujemy także liczne rymy jakby zaczerpnięte z utworów poetów romantyzmu i epoki Młodej Polski. Spójrzmy na jeden tylko przykład, który jest wyjątkowo charakterystyczny dla tego zjawiska:

I sam zostanę, i posągi ze mną, i szerokookie z kamienia malow**idła**,
i gołębi latających popod arkadami gruchanie,
i szelestne wkoło kapiteli jaskółczane skrz**ydła**…
(*Tęsknota świętego Sawiniusza i anielskie zjawienie*) O M M – Z W [1927] s. 65

Oto zaś fragment tekstu zaczerpnięty z utworu wieszcza epoki romantyzmu:

Nie znałem wówczas sztuki malow**idła**,
Widziałem tylko, że anioł nade mną
Roztaczał złotem malowane skrz**ydła**,
Spływał i patrzał w duszę moją ciemną…
(J. Słowacki, *Mnich*)[116]

Nie należy jednak wysnuwać z tych podobieństw wniosku (podkreślam to wyraźnie), że rymy autorki *Słowika litewskiego* są… „uzależnione" od rymów poetów romantyzmu oraz Młodej Polski. Źródła owych podobieństw należy bowiem szukać przede wszystkim w języku jako tworzywie poezji, a także w zjawisku aluzji literackiej (w zjawisku cytatu literackiego).

Kazimiera **Iłłakowiczówna** może być nazwana **miłośniczką asonansów** (i konsonansów). Na jej zamiłowanie do rymów niedokładnych (przybliżonych) zwrócili swoją uwagę Wacław Kubacki[117] i Irena Maciejewska[118]. Osłabiona identyczność brzmieniowa tak asonansów, jak i konsonansów bywa częstokroć zrekompensowana przez zjawisko instrumentacji głoskowej, niekiedy na obszarze nawet dwóch wersów. Opisane zjawisko asonansów w tekstach poetki jest fenomenem, który wyraźnie wyróżnia jej poezję na tle twórczości innych poetów XX w.

Lucylla Pszczołowska pisała, że w młodopolskich koncepcjach poezji melodyjność utworu odgrywa istotną funkcję, a poezja bywa zestawiana z muzyką (co wskazuje na… ich **pokrewieństwo**), a nawet bywa z nią i **utożsamiana**, ale… z określonego punktu widzenia[119] i przypomniała trafny pogląd teoretyka literatury – Włodzimierza Zagórskiego: „Zadaniem bowiem formy w poezji (jak w ogóle wszelkiej muzyki) jest oddanie nastroju artysty (…)"[120].

Liryka poetki (inspirowana poezją Młodej Polski) jest muzyczna, a instrumentacja jej tekstów poetyckich jest fenomenem istotnym dla całokształtu twórczości. Liryczny wiersz *Dzwony cerkiewne* [z tomu *Rymy dziecięce*] jest wyraźnie muzyczny:

---

[116] J. Słowacki, *Mnich*, [w:] Idem, *Powieści poetyckie*, oprac. M. Ursel, >BN<, seria I, nr 47, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1986, s. 65.

[117] W. Kubacki, „*Słowik litewski*", [Prwdr.: „Gazeta Polska", 1936, nr 120], [w:] Idem, *Lata terminowania. Szkice literackie*: *1932 – 1962*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963, s. 70.

[118] I. Maciejewska, *Nieznane wiersze Kazimiery Iłłakowiczówny* (*I*), „Nurt", 1985, nr 7 (239), s. 29.

[119] Zobacz: L. Pszczołowska, *Instrumentacja dźwiękowa*, PAN IBL, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977, s. 87.

[120] W. Zagórski, *Czym jest forma w poezji*?, [Prwdr.: „Wędrowiec" 1896, nr 43] – cytuję [za:] L. Pszczołowska, *op. cit.*, s. 87.

Lu**b**i**m**y dzwo**n**y cerkiew**n**e,
kie**d**y **są** śpiew**n**e,
lu**b**i**m**y, g**d**y z kr**ą**gł**e**j wie**ż**y
ra**d**ość po **d**achach **b**ieży.
Ale lu**b**i**m**y także dzwo**n**y cerkiew**n**e,
kie**d**y s**ą** g**n**iew**n**e,
kie**d**y ze strachu prze**d** **n**iez**n**a**n**ą **n**oc**ą**
głowa**m**i po **d**achach grz**m**oc**ą**.

Zwróćmy uwagę na trzykrotne powtórzenia słów: „lubimy", w którego sylabie „pod akcentem" jest spółgłoska *b'* (dźwięczna wybuchowa), i „kiedy", w którym jest spółgłoska *d* (także dźwięczna i wybuchowa). Nadto widzimy zagęszczenie głosek nosowych [*m*, *n*, *ń*, *ą*], które, występując po wymienionych spółgłoskach *b'* i *d*, wzmacniają rezonans nosowy sylab.

Układ owych wyróżnionych głosek jest następujący: [1.] *b'* – *m*; *n* – *n*, [2.] *d* – *ą* – *n*, [3] *b'* – *m*; *d* – *ą*, [4.] *d*; *d*; *b'*, [5.] *b'* – *m*; *n* – *n*, [6.] *d* – *ą*; *ń* – *n*, [7.] *d* – *d*; *ń* – *n* – *ną*; *n* – *ą*, [8.] *m* – *d*; *m* – *ą*. Tenże układ głosek tworzy wyraźnie monotonny rytm dźwięku kołysanego (dzwoniącego) dzwonu. Dłuższy iloczas, który można nadać samogłoskom wygłosowym: – *y* oraz – *e* występującym w sylabach ze spółgłoskami nosowymi [*lubim**y**, dzwon**y**, cerkiewn**e**, śpiewn**e**, gniewn**e***] i w pozycji rymu [*wież**y**, bież**y***] imituje niesienie się pogłosu dźwięku dzwonu w przestrzeni.

Nadto muzyczność tekstowi wiersza nadają struktury paralelizmów: [1.] / [2.] *Lubimy dzwony cerkiewne*, / *kiedy są* (…); [5.] / [6.] (…) *lubimy* (…) *dzwony cerkiewne*, / *kiedy są* (…), a także: [4.] (…) *po dachach* (…); [8.] (…) *po dachach* (…) oraz instrumentacja dźwiękowa innych jeszcze słów [*d-**ach-ach**, str-**ach**-u*], wreszcie i rymy żeńskie: *cerki**ewne** – śpi**ewne**, wie**ży** – bie**ży**, cerki**ewne** – gni**ewne**, n**ocą** – grzm**ocą***.

Instrumentacja dźwiękowa nie tylko naśladuje dźwięk dzwonów cerkiewnych, ale też poddaje się wyraźnej opozycji dwóch odmiennych rytmów muzyki:

[a] muzyki „śpiewnej":
[1.] *l*; *u*; *i*; (…) *e*; *e*; *e*, [2.] *e*; *ą*; *e*; *e*, [3.] *l*; *u*; *i*; (...) *ą*; *ł*; *e*; *j*; *e*

i [b] muzyki „gniewnej":
[6.] *k'*; *d*; (...) *g*; *w*; [7.] *k'*; *d*; (...) *d*; (...); [8.] *g*; *w*; *p*; *d*; *g*.

Muzycznym odpowiednikiem instrumentacji dźwiękowej prezentującej – wskazane przeze mnie – śpiewność i gniewność melodii dzwonów są także odmienne rodzaje akordów o skontrastowanej strukturze interwałów. Frazy: „z **krągłej** wieży / **radość** (…) bieży" oraz: „[dzwony cerkiewne]… **ze strachu** (…) / głowami (…) **grzmocą**" wzmacniają semantycznie ów kontrast melodii.

Spójrzmy obecnie na początkowe dwa wersy i na ostatni wers wiersza *Rzeka* [z tomu *Zwierciadło nocy*]:

Ciemną klamrą, mostem, spięta **rze**ka
od kamiennych b**rze**gów ziarnek **ż**wiru **że**b**rze**;
[…]
[i]…
bie**ży** dalej, gubiąc łzy w miesięcznem sreb**rze**.
(*Rzeka*) Z N [1927], s. 7

Instrumentacja dźwiękowa [*rze* / *że*, *ż*, *ży*] w tych dwóch fragmentach tekstu wręcz doskonale naśladuje odgłos falującej rzeki przy brzegu.

W balladzie *Królewska matka* [z tomu *Słowik litewski*] (S L [1936] s. 172-177) można by dostrzec liczne przykłady instrumentacji dźwiękowej. Wsłuchajmy się więc uważnie w jeden >dystych< ballady: „Ho**ł**ub**iłam cię**, b**ł**ogos**ł**aw**iłam cię** piękniejszego nad wszystko / do z**ł**ocist**ej ko**rony od maleńki**ej koł**yski" (S L [1936] s. 173).Wyjątkowe nagromadzenie spółgłoski *ł* [7 razy] i samogłoski *o* [11 razy] w szesnastu sylabach w tymże przykładzie wprowadza monotonny dźwięk łkania (płaczu), który słychać i w słowach matki-królowej, opłakującej śmierć syna i odmawiającej modlitwę w jego intencji, o czym informuje nas narrator ballady: „Łopotał ptak za oknem zamkniętem, / padały łzy na różaniec zaczęty" (SL [1936] s. 174).

W analizowanej poezji zwłaszcza polyptotony i figury etymologiczne są wyjątkowo istotnymi pierwiastkami instrumentacji dźwiękowej w granicach danego wersu:

[Trzmiel]… / (…) **s**krzydłem o **s**krzydło **s**tuka.
(*Trzmiel i żuk*)

Ptak ptakom, **drzew**o **drzew**u wszystko wyda.
(*Sądy Światowida*)

Lipa **lipi**e szeptała / […]
(*Z dębem dąb*)

Chciałbym także zwrócić więcej uwagi nie tylko i nie tyle na prezentowany fenomen instrumentacji dźwiękowej czy też na stosowanie onomatopei, paralelizmów głoskowych, poetyckiej echolalii i paronomazji w tekstach poetki, które mogą być przedmiotem analizy „literaturoznawczej" w gimnazjum, ile przede wszystkim na rozmaite techniki umuzyczniające tekst literacki, a więc doskonałe **operowanie tempem utworu** oraz wyraźne **naśladowanie form muzycznych**. Wymienione fenomeny współtworzą muzyczność poetycką w tekstach autorki *Rymów dziecięcych*, co pozwala dostrzec w jej wierszach nie tylko kompozycje literackie, ale także w pewnym sensie – i >muzyczne<. Oczywiście, że interpretacja owej >muzyczno-

ści< w analizowanej liryce może być (i jest) dyskusyjna. Jednakże nie można lekceważyć „muzyki wersów" w tekstach poetki, na co zwrócił ongiś uwagę Zbigniew Pędziński, krytyk literacki[121].

W tekstach z tomu *Ikarowe loty* i w tekstach publikowanych w periodykach do około r. 1914 można odnaleźć wiersze, których struktura, a zwłaszcza ich rytm i tempo – pozwalają nam uznać owe teksty za >formy muzyczne< zapisane nie w formie notacji muzycznych, lecz w słowach poezji. Liryk *Ulewa* [z tomu *Ikarowe loty*] jest to oryginalna kompozycja muzyki homofonicznej. Pierwsze dwa dystychy mogą być usłyszane jako wyraźna melodia sopranu w tempie *allegretto*. Dystych trzeci z kolei zawiera rytm melodii sopranu lirycznego w tempie *andantino* lub *andante*. Końcowe dwa dystychy są zaś znów wyraźną melodią sopranu, podporządkowaną >melodii< tekstu. Liryk *Zmierzch* [„Kurier Litewski" 1907, nr 40] jest piękną sonatą sopranową, składającą się z czterech wyraźnie odrębnych części: *andante*, pogodne i radosne *scherzo*, *allegretto / allegro* oraz *rondo finale*. W trzyczęściowym *scherzo* wyraźnie dominuje sopran liryczny. Obie te kompozycje [*Ulewa* i *Zmierzch*] wydają się także być jakby inspirowane muzyką poematu symfonicznego *Stanisław i Anna Oświęcimowie* (1907) Mieczysława Karłowicza, a może muzyką kompozycji Richarda Wagnera, Richarda Straussa i Piotra Czajkowskiego. Natomiast liryk *Tylko sen*! [z tomu *Ikarowe loty*] jest muzycznie inspirowany – muzyką Karłowicza, a zapewne także – Antonina Dvořaka i Edvarda Griega.

Na uwagę czytelnika zasługuje muzyczność poetycka w poemacie *Córka czarownicy* [z tomu *Trzy struny*] Poemat jest zbudowany z czternastu odrębnych części. Niektóre z nich wyróżniają się doskonałą muzycznością. Jego część pierwsza to typowa *sonata sopranowa* z akompaniamentem instrumentów muzycznych, które w jej *finale* [ww. 23 – 33] wyrażą dramatyzm i emocje >*ja*< *lirycznego* ukryte w tym właśnie fragmencie tekstu. Z pewnością elegijne tony muzyki w trzeciej części poematu wyzwolą emocje słuchacza tekstu. W części piątej utworu można usłyszeć echo *melopei starotestamentalnej*. Skarga córki czarownicy na jej cierpienie wśród wrogiej społeczności i >bunt< dziewczyny przeciw miłości Chrystusa przypominają skargę Hioba ze starotestamentalnego poematu. Piękna muzycznie jest szósta część poematu, w której poetka-pieśniarka skomponowała na wzór ciemnej udramatyzowanej muzyki Richarda Wagnera i Edvarda Griega „muzyczne" dzieło z dwoma tematami. Pierwszy to *płacz olch*, a drugi – *samotność i cierpienie dziewczyny – córki czarownicy*. Są w tymże tekście i aluzje do tekstów literackich: ballady *Król olch* Goethego i jej rozmaitych wersji w liryce niemieckiej, polskiej i rosyjskiej. Wersy 11-12 i 15-20 są klasycznymi kadencjami, w których >*ja*< *liryczne* ujawnia w tempie *andante* swoje uczucia. W *finale* [ww. 25-28] można usłyszeć spotęgowanie łkania drzew i cierpienia dziewczyny.

W tym poemacie wyraźnie dźwięczy smutek, a niekiedy słychać i dźwięki rozpaczy. **Natężenie muzycznych dźwięków** w każdej z czternastu części poematu jest – coraz to inne. Warto zauważyć w poemacie *Córka czarownicy* psychizację świata natury, tak typową dla poezji Johanna Wolfganga Goethego i muzyki Richarda

[121] Z. Pędziński, *Bardzo młoda poetka*, „Odra", r. V: 1965, nr 2, s. 85.

Wagnera. Pejzaż olch może obudzić skojarzenia ze wspomnianą balladą *Król olch* Goethego. Ta wspaniała poetycka kompozycja Iłłakowiczówny może być także interpretowana muzycznie. Wielkie wrażenie z pewnością wywiera na słuchaczu tego tekstu jego „muzyczność" [płacz Matki Jezusa, płacz olch, lament córki czarownicy, szelest skrzydeł, szepty ludzi, szum wiatru i szum wody etc.], którą można przełożyć na śpiewy solistek i śpiew chóru oraz na melodię instrumentów muzycznych.

Uważna lektura tekstów autorki *Słowika litewskiego* pozwala także odnaleźć i wiersze o kunsztownej i wyjątkowo wyrafinowanej strukturze kompozycyjnej. Przykładem mogą być wiersze: *Kołysanka* („Kurier Polski" 1921 nr 129), a zwłaszcza *Wodnica* oraz *Noc* (oba z tomu *Płaczący Ptak*). Spróbujmy zapoznać się z tymi tekstami, z których – pierwsze dwa mogą być prezentowane i dzieciom z przedszkola, i uczniom z klas I-III szkoły podstawowej.

Oto tekst lirycznej *Kołysanki*:

Dla mojego synka
nieba okruszynka,
dla mojej córeczki
z gwiazdek pacioreczki.
Turkusowe krążki
nizane na wstążki,
serce rubinowe
obojgu pod głowę…

(*Kołysanka*, „Kurier Polski" 1921 nr 129)

Treść i nastrój wiersza korespondują z tytułem i gatunkiem utworu. *Kołysanka* ma charakter liryczny i jest rytmiczna, co potwierdza układ sylab akcentowanych [**S**] w tekście:

S s **S** s / **S** s
S s / S s **S** s
s **S** s / s **S** s
S s / S s **S** s
S s **S** s / **S** s
s **S** s / s **S** s
S s / S s **S** s
s **S** s / s **S** s

W *Kołysance* dostrzegamy jakby dwie części kompozycyjne. Część pierwszą stanowią układy przeplatane: *peonów* trzecich (lub podwójnych *trochejów*) z *trochejami* – w wersach: 1., 2., 4., 5. oraz układy dwóch *amfibrachów* – w wersach: 3. i 6. Natomiast część drugą stanowią układ *trocheja* z *peonem* trzecim (podwójnym *trochejem*) w wersie 7. oraz układ dwóch *amfibrachów* – w wersie 8. Zaś parzyste rymy

żeńskie: (*u*) *s-**ynka***: *okrusz-**ynka***, (*u*) *cór-**eczki***: *pacior-**eczki***, *kr-**ążki***: *wst-**ążki***, *rubin-**owe***: (*pod*) *gł-owę* [wym.: (*pod*) *gł-**owe***] z pierwszą samogłoską pod akcentem dodatkowo potęgują rytmiczność tego utworu.

Struktura sylabotoniczna lirycznego wiersza *Wodnica* jest także oryginalna:

Po najcieńszym promieniu księżyca
spływa nikła, maleńka wodnica,
jak płat światła zawisa na strzesze
i grzebieniem włos zielony czesze.

Wielkie oczy świecą światłem próchna,
drży i śpiewa w miesiącu bledziuchna:
„Włos, splątany od wieków, rozplączę,
warkocz wstążką złocistą zakończę,
tańczyć będę w nockę kupałową
z ognikami błędnymi nad głową!"

Forma wiersza wyraźnie dodaje piękna słownemu portretowi wodnicy. Liryk ten jest pisany dziesięciozgłoskowcem ze średniówką: 10 (4 + 6) z rymami żeńskimi dokładnymi. Zwróćmy uwagę i na układ sylab – akcentowanych i nieakcentowanych – w tymże wierszu. Otóż, pierwsza strofa *Wodnicy* jest *tetrastychem izosylabicznym* o układzie akcentów: *aabb* oraz układzie sylab – akcentowanych i nieakcentowanych: s s **S** s s **S** s s **S** s / [s] s **S** s s **S** s s **S** s / s s **S** s s **S** s s **S** s / [s] s **S** s **S** s **S** s **S** s. Trzy pierwsze wersy są zbudowane z trzech *anapestów z hiperkataleksą*, a czwarty – wers ostatni, zamykający strofę, jest pięciostopowym *trochejem*. Z kolei druga strofa wiersza jest sześciowersem izosylabicznym o układzie rymów: *aabbcc* oraz układzie sylab akcentowanych i nie akcentowanych: **S** s **S** s **S** s **S** s **S** s / [s] s **S** s s **S** s s **S** s / [s] s **S** s s **S** s s **S** s / [s] s **S** s s **S** s s **S** s / **S** s **S** s **S** s [**S**] s **S** s / s s **S** s s **S** s s **S** s. Pierwsze cztery wersy strofy drugiej są lustrzanym odbiciem strofy pierwszej: wers pierwszy, otwierający tę strofę, to pięciostopowy *trochej*, a trzy następne wersy są zbudowane z trzech *anapestów z hiperkataleksą*. Dwa ostatnie [piąty i szósty] wersy strofy drugiej są lustrzanym odbiciem dwóch ostatnich wersów strofy pierwszej: wers piąty jest więc pięciostopowym *trochejem*, a szósty (ostatni) wers drugiej strofy to wers zbudowany z trzech *anapestów z hiperkataleksą*.

Wreszcie przyjrzyjmy się strukturze pierwszej strofy lirycznego wiersza *Noc*:

Płoty były takie niskie, niskie,
dróżki były od dżdżów ciepłych śliskie,
bez był mokry, mokry – włos u skroni,
skrzypła ławka, gdy wbiegano po niej.

Strofa ta to *tetrastych izosylabiczny* ze średniówką: 10 (4 + 6) z rymami żeńskimi, tworzącymi układ: *aabb*. Każdy wers jest pięciostopowym *trochejem*. Ten schemat

strofy jest powtórzony i w strofach następnych, aczkolwiek w niektórych wersach są układy *trochejów* z *amfibrachami*.

Wiersz *Profesor i cień* [z tomu *Lekkomyślne serce*] to „sylabotonik" niedokładny, o dwóch schematach wersów. W 12-zgłoskowcach jest schemat: s **S** s + s s **S** s + s **S** s + **S** s, zaś w wersach 11-zgłoskowych – schemat: s **S** s + s **S** s + s **S** s + **S** s. **10**-zgłoskowy wers trzeci powtarza schemat 12-zgłoskowca: s **S** s + s s **S** s + s **S** s [+ S s]. Tworzy to więc wrażenie wyraźnej regularności tekstu, który jest „odczuwany" jako wiersz sylabotoniczny. Anafory oraz rymowanie (rymy dokładne i gramatyczne w wersach: pierwszym i drugim i w wersach: siódmym i ósmym; rymy niedokładne w pozostałych wersach) mają dość istotny wpływ na swoistą „melodyjność" wiersza. Nadto na walory instrumentacyjne tekstu wpływają również wyrażenie: ***cień*** - *nie* ***cien****ki* oraz fraza: ***pr****ofesor* ***pr****ychał*. Podobnie misternie jest zbudowany tekst *Bibliotekarki* [z tomu *Lekkomyślne serce*].

W latach 1955 – 1958 **Witold Lutosławski** stworzył cykl ***Pięć pieśni*** *na głos żeński…* ***do słów Kazimiery Iłłakowiczówny***, do którego wybrał pięć liryków poetki z tomu *Rymy dziecięce*. Były to *Morze*, *Zima*, *Wiatr*, *Rycerze* i *Dzwony cerkiewne*. Cykl ten przynależy do znaczących osiągnięć zarówno polskiej liryki wokalnej, jak i w dorobku tego kompozytora. Okazuje się, że poetka to Pieśniarka z Witebszczyzny, wszak w jej tekstach (tych wybranych przez Lutosławskiego, ale i w innych) – słychać charakterystyczne dla witebskiej melodyki cechy: nawroty do tychże samych słów, wyrażeń i fraz, i przede wszystkim – zawodzenie.

Liryk *Zima* to udana poetycko realizacja prezentacji padającego śniegu, co zdaje się być niewyrażalne w słowach. Tekst ten reprezentuje strukturę muzyczną *in crescendo*, gdzie słowa nabierają intensywności W wersie czwartym, a zwłaszcza w jego pozycji rymowej [*…po brzegi.*] jest >moment kulminacyjny< – zaznaczony w tekście liryku graficznie: kropką. Od pierwszych słów wersu piątego [*Będą padały…*] zaczyna się druga faza *melopei*, a temat utworu zostaje poszerzony o impresjonistyczny koloryt. Struktura tekstu z pewnością wyraża emocje >ja< lirycznego ukryte w liryku, którego metrum [czyli pary 3-akcentowców] dość wyraźnie przypomina wczesnoromantyczne „improwizacje" muzyczne Franza Schuberta lub doskonałe „improwizacje" fortepianowe Roberta Schumanna z epoki dojrzałego romantyzmu.

Spróbujmy również spojrzeć i na oryginalny muzycznie tekst Iłłakowiczówny *Jesień* [z tomu *Rymy dziecięce*] spoza cyklu kompozycji Witolda Lutosławskiego. Oto już pierwszy wers tekstu: „Będą połamane gałęzie, będzie wygubione pąkowie…" wprowadza słuchacza recytacji wiersza w sferę *melopei*. Spółgłoski sonorne zdają się rytmicznie drgać tak, jakby tekst od zawsze istniał w świecie wyznaczonym przez śpiew pieśniarki / pieśniarza: *Będą po****łamane*** *ga****łę****zie*, + *będzie wygubio****ne*** *pąkowie…* Wers rozpada się na dwie wyraźne części. Architektura tekstu pozwala usłyszeć śpiew solistki / solisty. W tekście wyraźnie słychać echo śpiewu i muzyki. Podobnie zbudowany jest wers następny: *Po****legną*** *s****łone****czni****ki*** *do****rodne****…* + *g****ło****wa przy g****ło****wie…* [*g****ło****wa przy g****ło****wie…*]. Muzyczny nawrót [*g****ło****wa przy g****ło****wie…*], który ma prawo zaistnieć (i istnieje) w sposób naturalny w *melopei*, jest nieobecny w tekście poetki.

To jednak nie znaczy, że ta właśnie interpretacja jest niedozwolona. W *melopei* drugie wyrażenie [*g**ło**wa przy g**ło**wie*…] nie jest ani powtórzeniem myśli czy słów wypowiedzianych, ani echem owych myśli (słów). Jest to świadome wprowadzenie *in crescendo* słuchacza recytacji tekstu w odmienny nastrój, który z pewnością wpłynie na emocjonalność odbioru tego tekstu.

Iłłakowiczówna traktowała muzyczność poezji (czy ściślej: muzyczne nacechowanie poezji) jako naturalną oczywistość, jak Bolesław Leśmian[122], Jarosław Iwaszkiewicz[123] i poeci Młodej Polski[124] oraz Dwudziestolecia. Toteż stosunkowo często wpisywała w tytuły swoich utworów poetyckich „kwalifikatory" muzyczne, które jakby wskazują na przeniesienie reguł strukturalnych tekstów muzycznych do tekstów literackich, na przykład (wymieniam tytuły wierszy w porządku alfabetycznym): *Ballada* („Tygodnik Ilustrowany" 1919, nr 42-44), *Berceuse*, *Kołysanka* („Kurier Polski" 1921, nr 129), *Koncert*, *Largo*, *Melodia*, *Piosenka*, *Preludium*.[125]. Przykłady można mnożyć.

Aczkolwiek liczni literaturoznawcy twierdzą to, że poszukiwanie analogii pomiędzy utworem muzycznym i tekstem literackim jest niemożliwe i – bezsensowne, to należy jednak przypomnieć poglądy na temat muzyczności literatury Michała Głowińskiego[126], jak i przede wszystkim poglądy Tadeusza Makowieckiego, którzy nie tylko podkreślali, że istnieją ścisłe więzi między muzyką i poezją, ale ponadto słusznie twierdzili (jak Makowiecki), iż „istnieje potrzeba ich naukowego poznania"[127]. Niemniej, należy mieć świadomość, że nadinterpretacja „muzyczności" tekstu poetyckiego może też nie sprzyjać walorom jego „poetyckości" i warto pamiętać (o czym pisał Andrzej Hejmej), że…

---

[122] Leśmian rozumiał *rytm* w poezji jako wyraźny bieg / przebieg… „powtarzalnej [bezsłownej] melodii", stąd zdaniem poety – rozpoznajemy tekst wiersza „nie tylko po jego słowach i treści, ale i po (…) ustalonej w naszej pamięci bezsłownej melodii". – Por. B. Leśmian, *Traktat o poezji*, [w:] Idem, *Poezje zebrane*, PAX, Warszawa 1957, s. 16-17.

[123] Iwaszkiewicz wyjaśnił wzajemne wpływy literatury i muzyki w jego poezji na przykładzie tekstu *Nieba* – Por. J. Iwaszkiewicz, *Niebo*, [w:] Idem, *Dzieła*: *Proza poetycka*, „Czytelnik", Warszawa 1958, s. 352.

[124] Anna Wydrycka w studium *Poezja Młodej Polski* [w:] A. Skoczek (red.), *Młoda Polska*, seria >Historia Literatury Polskiej w Dziesięciu Tomach<, t. VII, cz. 1., Wydawnictwo SMS, Bochnia – Kraków – [Warszawa] [2004] zwróciła uwagę na *elementy dźwiękowe* oraz *rytmiczne* w poezji Wacława Rolicza-Liedera [s. 274] oraz także na budowanie nastroju za pomocą *instrumentacji głoskowej* [i *układów… rytmicznych*] w liryce Maryli Wolskiej [s. 287] i Bronisławy Ostrowskiej [s. 292]. Z kolei zaś Anna Czabanowska-Wróbel w swoim studium *Kazimierz Przerwa-Tetmajer* [w:] A. Skoczek (red.), *Młoda Polska*, t. VII, cz. 1., Wydawnictwo SMS, [2004] zaprezentowała *muzyczność* w poezji Tetmajera [s. 312 i s. nn.].

[125] Iłłakowiczówna stworzyła także subtelną i melodyjną „symfonię" w liryku *Do śmierci* [z tomu *Połów*]. Jest to trzyczęściowa symfonia na dwa głosy [sopran dramatyczny i sopran liryczny]. W środkowej części słychać melodię na sopran liryczny.

[126] M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] T. Cieślikowska, J. Sławiński (red. nauk.), *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1980, s. 78.

[127] T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, [w:] A. Hejmej (red.), *Muzyka w literaturze*: *Antologia polskich studiów powojennych*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2002, s. 6.

Ogólne potraktowanie znaczenia »muzyczności« w kontekście badania literatury nie jest ani bezpieczne, ani efektywne, skoro [często] prowadzi… do nazbyt mało krytycznego punktu widzenia[128].

Jednak muzyczność poetycka w tekstach Iłłakowiczówny jest tak „słyszalna", że liczni polscy kompozytorzy stworzyli muzykę do wielu jej utworów[129]. Warto zapewne podkreślić fakt, że zjawisko *muzyczności poetyckiej* w analizowanej liryce ma swoje źródła w liryce młodopolskiej i jest, być może, inspirowane poglądami Paula Verlaine'a na temat muzyki… „w poezji" [z wiersza *L' Art poétique*], który stanowił podstawy programowe dla poezji symbolistycznej wieku XIX, tak bliskiej polskim poetom epoki Młodej Polski. Stąd zapewne *muzyczność* w tekstach Iłłakowiczówny bywa i *leitmotivem*, który zespala teksty liryków… w cykle [na przykład: *Najsmutniejsze moje piosenki* z tomu *Trzy struny* (1917), *Treny* z tomu *Słowik litewski* (1936), a także *cykle kolędowe* z tomu *Lekkomyślne serce* (1959)], a przede wszystkim *muzyczność* współtworzy i teksty poezji, i… doskonałe kompozycje muzyczne.

Tak doskonałe, że słuchacz wierszy odnosi wrażenie, iż przemawia do niego nie słowo poetki, lecz… najprawdziwsza *muzyka*. Zachwyca nas bowiem i instrumentacja dźwiękowa tekstów poetyckich Słowika litewskiego, i melodia, która oddziałuje na emocje odbiorcy tej poezji. Poetka bowiem uwolniła muzyczność ze słów oraz fraz, z metafor, a pozwoliła jej zaistnieć „autonomicznie" w melodyce rozmaitych liryków.

---

[128] A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, >Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej<, Wydawnictwo FUNNA, Wrocław 2001, s. 47-48. Zobacz także: Idem, *Muzyka w literaturze*: *Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, seria >Horyzonty Nowoczesności<, t. 65, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2008.

[129] Szczególnym zainteresowaniem kompozytorów cieszyła się ***muzyczność poetycka*** w liryce poetki. **Karol** Korwin-**Szymanowski** skomponował cykl pieśni [z akompaniamentem fortepianu] do 20 tekstów z tomu *Rymy dziecięce*. Cykl tych pieśni został zadedykowany… *pamięci Alusi*, tragicznie zmarłej siostrzenicy kompozytora. Prawykonanie muzyczne cyklu *Rymy dziecięce* Szymanowskiego miało miejsce w grudniu 1923 r. we Lwowie. Pieśni na owej lwowskiej prapremierze śpiewała Stanisława [Korwin –] Szymanowska, a sam kompozytor grał na fortepianie. Z kolei Roman Palester skomponował *Trzy pieśni* [na sopran i fortepian, a także inną ich wersję: na sopran i 5 instrumentów (flet, obój, skrzypce, altówka i wiolonczela)]: *Gil i sroka*, *Jak się najlepiej opędzać od szerszenia* i *Żółta pieśń* (do tekstu *Żółty wiersz*) w 1930 roku w Wilnie. I wreszcie po ponad ćwierćwieczu do tekstów z tomu *Rymy dziecięce* sięgnął **Witold Lutosławski**, który opracował cykl pieśni [na mezzosopran oraz fortepian, a także inną ich wersję: na mezzosopran oraz orkiestrę kameralną (30 instrumentów)] do 5 [pięciu] tekstów poetki (*Dzwony cerkiewne*, *Morze*, *Rycerze*, *Wiatr* i *Zima*). Prawykonanie muzyczne tegoż cyklu [*Rymy dziecięce*] Lutosławskiego miało miejsce w 1960 r. w Katowicach. Pieśni na katowickiej prapremierze śpiewała Krystyna Szostek-Radkowa, a orkiestrą dyrygował – Jan Krenz. Lutosławski wcześniej [w r. 1934?] opracował dwie pieśni [z akompaniamentem fortepianu] do tekstów *Kołysanka lipowa* i *Wodnica*, a śpiewała te pieśni Ewa Bandrowska-Turska [w r. 1941]. Nadto inni kompozytorzy komponowali muzykę do tekstów Iłłakowiczówny, by wspomnieć takich, jak: Władysława Markiewiczówna (*Kołysanka op. 2* [1926?]), Eugeniusz Dziewulski (*Pieśni* [1929 – 1931]), Tadeusz Zygfryd Kassern (*Malowanki*. *Kantata dziecięca* [na chór oraz orkiestrę] [1934]), Jan Adam Maklakiewicz (*Trzy struny* [1935]), Witold Szalonek (*Wyznania* [1959 – 1960]), Romuald Twardowski (*Kołysanki* [1960]), Zbigniew Penherski (*Pieśni dziecięce* [1962]), Karol Mroszczyk (*Jesień* [1964]), Jerzy Młodziejowski (*Szeptem* [1969]) oraz Jan Fotek (*Sny dziecięce* [1970]) – Zobacz: M. Dziedzic, *Iłłakowiczówna Kazimiera*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*. [E. Dziębowska (red.), *Część biograficzna*, t. 4: *H I J*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1993, s. 348 oraz: D. Gwizdalanka, [& K. Meyer], *Lutosławski*, t. 2.: *Droga do mistrzostwa*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, s. 473.

Warto wreszcie również odwołać się i do „treści" wiersza *Na osobnej kartce* [z cyklu *Lew*, z tomu *Śmierć Feniksa* (1922)]. Ten wiersz *bez słów* można (i należy) interpretować jako klucz do rozumienia sensu owego cyklu, a w ogóle – jako klucz do rozumienia sensu *novum* w sferze struktury wierszy Iłłakowiczówny. Postawmy więc pytanie: jaki sens ma ten wiersz, ten „poetycki eksperyment"?. Warto więc podjąć próbę interpretacji przesłania poetyckiego ukrytego w tym utworze. *Na osobnej kartce* jest, być może, inspirowany myślą podmiotu wypowiedzi ze znanego poematu *Dywagacje* [z tomu *Z raptularza 1910 – 1917*] Bronisławy Ostrowskiej: „wydać książkę imienną: **Ostrowska**, / Złożoną z pustych kartek (…)"[130] lub podobnym wierszem *bez słów* Brunona Jasieńskiego. Otóż Anna Wydrycka stwierdza, że jest to „przyznanie się do pewnej bezradności, do poczucia rozdźwięku między marzeniem, natchnieniem a artykulacją, przeżyciem a zapisem (…)"[131]. Słowa te można odnieść i do tekstu Iłłakowiczówny, który wyraża nieufność poetki do „uczuć" zapisywanych na kartce, a także i nieufność poetki wobec języka jako *instrumentarium*, służącego do opisu uczuć i doznań człowieka w jego własnej przestrzeni intymnej. Wiersz wyraża i inną ważną prawdę: wyznawanie miłości, przeżywanie cierpienia lub radości wymaga i kameralności, i szeptu, a nawet i ciszy, bowiem uczucia są zbyt drogocenne, by można było je wystawiać na pokaz. Poezja Iłłakowiczówny to poezja wysoka, stąd wiersz *Na osobnej kartce* odczytuję i interpretuję jako wiersz „[na] serio". Tekst ten nie jest więc *pusty*, *zerowy*, a jego *zawartość treściowa* pozwala uznać ten wiersz za jeden z tekstów cyklu poetyckiego o przyjaźni między kobietą i mężczyzną. Zarówno *Na osobnej kartce* jako wiersz *bez słów*, jak i fraza: **Tego się nie wypowie!** – z ostatniego zdania liryku *Urocznica* mogą być interpretowane przynajmniej na dwa sposoby: pewne fenomeny są *nie do wyrażenia słowami*, nawet słowami poezji, gdyż są zbyt własne, zbyt intymne, a inne zaś [ze względu na ich złożoność] są… nie do opisania.

System stroficzno-metryczny analizowanej poezji jest szczególnym subkodem języka. Jego elementy kształtują wypowiedź (liryczną) poetki tak, by zaakcentować ekspresywność jej myśli, a przede wszystkim by zagwarantować „wolność" języka, a zwłaszcza „wolność" słowa jako najistotniejszego pierwiastka w jej poezji. Moja analiza tego systemu potwierdziła pogląd Karola Wiktora Zawodzińskiego, że poetka jest sobą… „w swoistym swobodnym wersecie"[132] oraz pogląd Jerzego Kwiatkowskiego, iż ów swobodny werset, dominując w jej poezji, przyczynia się do tego, że „wiersze Iłłakowiczówny cechuje nierzadko pewna **celowa niedbałość**"[133].

Analiza ta potwierdziła i poglądy literaturoznawców, którzy zauważyli to, że „nigdy prawie metrum w poezji Iłłakowiczówny nie jest utrzymane do końca:

---

[130] Tekst Ostrowskiej cytuję [za:] A. Wydrycka, *„…Rymów gałązeczki skrzydlate…". W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 158.

[131] *Ibidem*.

[132] K. W. Zawodziński, *Poetki*, „Przegląd Współczesny", 1928, t. XXVII, nr 80, s. 487. Werset Iłłakowiczówny [dwa trójakcentowce związane w rodzaj heksametru] jest… „swobodnie zrymowany w dystychu" – K. W. Zawodziński, *„Ballady bohaterskie"* [Prwdr.: „Wiadomości Literackie", 1935 nr 26], [w:] Idem, *Wśród poetów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 332.

[133] J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 80.

rozmaite »hipermetrie« i »lipometrie« co chwila zmieniają tok wiersza…" [K. W. Zawodziński][134], system stroficzno-metryczny tej poezji wyróżniają: upodobanie do asymetryczności, objawiające się „bogactwem form wiersza, rozmaitością rytmów i budowy strof" [S. Kołaczkowski][135], rozmaitość strofiki i rozpiętość rytmiki „o skali wyjątkowo szerokiej" [K. Czachowski][136], a także i rozmaitość, i oryginalność form wersyfikacyjnych [I. Kuźmicz][137].

Obserwując teksty autorki *Rymów dziecięcych* i *Portretów imion*, można zauważyć tak swobodę rymu, jak i zwłaszcza – rytmu w wielu jej wierszach. Należy zapytać o to, dlaczego Iłłakowiczówna, znająca języki obce, mająca talent, a przede wszystkim zaś mająca swobodę pisania oraz łatwość wyrażania swoich myśli w słowie, wybierała dla swoich wierszy – strofy najłatwiejsze i rymy przybliżone (niedokładne), a niekiedy i rytm (dość) swobodny? Poetka zapewne z jednej strony nie lubiła zniewalać swobody języka ani rymem, ani rytmem wiersza, a ze strony drugiej znów – stylizowała wypowiedzi ja lirycznego na swoistą *naturalność* i *potoczność*, co zwłaszcza w tych tekstach, których tematem była codzienność, jest w pełni zasadne. Zafascynowanie życiem codziennym mogło mieć (i zapewne miało) istotny wpływ i na kształt wersyfikacji w jej poezji, a przede wszystkim zaś na kształt wersu: członów przed- i po-średniówkowych, rymów, rytmu, intonacji. W ten sposób wskazywała ona innym poetom drogę w kierunku poezji nowoczesnej, w której dominują: kontrastowe zestawienie wersów różnej długości, wyróżniające znaczeniową strukturę tekstu, rymy niedokładne, bądź brak rymów, wreszcie melodyjna >płynność< mowy i – co zauważyła u Iłłakowiczówny ongiś Magdalena Samozwaniec[138] – artystyczne (twórcze) zamiłowanie do prostoty poetyckiej oraz do codziennej tematyki.

Obecnie chciałbym podjąć refleksję na temat możliwości prezentacji owego systemu stroficzno-metrycznego w poezji Iłłakowiczówny – w procesie edukacji literackiej dzieci oraz młodzieży. Stwierdzam, że zarówno **izometryczne** liryki poetki, jak i **wersy bardzo krótkie** (zarówno 2-zgłoskowe i 3-zgłoskowe), **wersy długie** (19-zgłoskowiec, 20-zgłoskowiec lub 21-zgłoskowiec) i **wersy bardzo długie** (29-zgłoskowiec, 41-zgłoskowiec) mogą być atrakcyjnymi fenomenami „wierszotwórczymi" dla uczniów, tak w szkołach podstawowych, jak również i w gimnazjach. Warto więc, być może, działając zgodnie z radą Bożeny Chrząstowskiej[139] – odczytywać owe izometryczne liryki autorki *Rymów dziecięcych*, wystukując równocześnie dyskretnie ich rytm dla ułatwienia uczniom percepcji zrytmizowania danego (analizowanego) tekstu wiersza. Nadto można by narysować (na lekcjach języka

[134] K. W. Zawodziński, *Liryka i epika wierszem*, [w:] „Rocznik Literacki", [za r. 1936], Warszawa 1937, s. 16-17.

[135] S. Kołaczkowski, *Czary Laodamii*, [w:] Idem, *Portrety i zarysy literackie* [opracował S. Pigoń], [Stefana Kołaczkowskiego >Pisma wybrane<, t. I], PIW, Warszawa 1968, s. 575.

[136] K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury…*, t. 3., Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, [Warszawa] – Lwów 1936, s. 119.

[137] I. Kuźmicz, *Tematyka i poetyka wierszy…*, Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, Siedlce 2006, s. 143.

[138] M. Samozwaniec, *Zalotnica niebieska*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 294-295.

[139] B. Chrząstowska, *Lektura i poetyka*, WSiP, Warszawa 1987, s. 368.

polskiego w kl. V – VI szkoły podstawowej oraz w klasach gimnazjalnych) schematy zwłaszcza izometrycznych liryków, aby unaocznić uczniom owo zrytmizowanie tekstu wiersza.

Wprowadzając uczniów z klas gimnazjalnych w „świat formy poetyckiej", warto by może i zaproponować im „obserwację" dwóch wyraźnie odmiennych (strukturalnie) tekstów poetyckich, aby uczniowie mogli dostrzec owe „strukturalne" różnice w tychże tekstach oraz (przy okazji) wyprowadzić wnioski na temat zastosowania przez poetkę aż tak odmiennych struktur stroficzno-metrycznych. Wydaje się, że zestawienie liryku *Noc* [ze zbioru *Płaczący Ptak* (1927)] z wierszem *Konrad* [ze zbioru *Obrazy imion wróżebne* (1926)] mogłoby być dla uczniów z klasy II (lub III) gimnazjum – atrakcyjne i interesujące.

Oto pierwsza strofa liryku *Noc*:

Płoty były takie niskie, niskie,
dróżki były od dżdżów ciepłych śliskie,
bez był mokry, mokry – włos u skroni,
skrzypła ławka, gdy wbiegano po niej.

Wszystkie wersy liczą i w tej, i w trzech pozostałych strofach po 10 sylab. Warto by także zauważyć, że w każdym z owych (raczej) krótkich wersów tejże strofy można znaleźć zdanie, co, być może, świadczy o „emocjonalnej" postawie podmiotu poetyckiej wypowiedzi wobec prezentowanej rzeczywistości. To zaś fragment stychicznego wiersza *Konrad*:

[Konrad]…
brzydzi się sprośnej mowy, grubych, prostackich słów o kobiecie,
a kreśląc obraz jej – lżejszych i przeźroczystszych barw niźli inni dobiera na palecie.
Świetny matematyk, dobry muzyk, filozof wybitny, cierpliwy pedagog od uczniów
[serdecznie kochany.

(*Konrad*)

Cytowane wersy wiersza liczą kolejno: 17, 25 i 31 sylab. Pierwszy z nich „prezentuje" Konrada jako osobę o wysokiej kulturze mowy, zaś drugi – jako utalentowanego i wrażliwego artystę: malarza-portrecistę. Najdłuższy zaś wers [31-zgłoskowy] zagęszcza treść wypowiedzi poetyckiej, ukazując bohatera tekstu jako człowieka o różnorodnych zdolnościach: *świetny* ***matematyk***, *dobry* ***muzyk***, ***filozof*** *wybitny*, *cierpliwy* ***pedagog***.

Oba (powyższe) teksty poetyckie są w rzeczywistości „reprezentacjami" osobowości poetki, ale mogą być i źródłem inspiracji dla refleksji nad rozmaitymi formami (strukturami) poetyckiej wypowiedzi na temat człowieka. Z kolei zaś zestawienie tekstów dwóch liryków o tym samym tytule *Noc*: *Noc* [ze zbioru *Zwierciadło Nocy* (1928)] i *Noc* [ze zbioru *Płaczący Ptak* (1927)], ale o bardzo odmiennej struktu-

rze wersyfikacyjnej – powinno także przynieść (moim zdaniem) znaczące efekty edukacyjne.

Z kolei wiersz *Na osobnej kartce* może być pomocny dla uczniów (zarówno z klas I – III, jak i z klas IV – VI szkoły podstawowej) w zrozumieniu fenomenu liryki, jak także sensu wersyfikacyjnych „eksperymentów", jakże chętnie podejmowanych przez autorkę *Słowika litewskiego*. Wydaje się, że poetka, tworząc swój wiersz *Na osobnej kartce* oraz **wersy długie** [by przypomnieć raz jeszcze jej 19-zgłoskowce, 20-zgłoskowce i 22-zgłoskowce] i **wersy bardzo długie** [28-zgłoskowce, 29-zgłoskowce, a nawet 41-zgłoskowiec], podjęła odważnie i skutecznie próbę >wyzwolenia< języka >spod jarzma< tak tradycyjnych struktur leksykalnych, jak i przede wszystkim – tradycyjnych modeli (schematów) wersyfikacyjnych.

System stroficzno-metryczny w poezji Iłłakowiczówny – tak samo jak w poezji innych twórców – nie jest, być może, fenomenem aż tak atrakcyjnym, jak owe inne „poezjo-twórcze" zjawiska, którym poświęcę cztery kolejne studia, ale obserwacja struktury rozmaitych wierszy poetki pozwala poznać „techniczny" sposób (a ściślej: „techniczne" sposoby) „budowania" dzieł sztuki poetyckiej. Toteż każdy uczeń ma możliwość zastanowić się nad tym, jak poetka realizowała i osiągała zamierzone efekty artystyczne: estetyczne i ideowe, używając języka oraz wprowadzając słowa w przestrzeń wersu, wersetu lub strofy, a wreszcie i – wiersza. Uczeń, poznając tajemnice systemu stroficzno-metrycznego, ma też możliwość zrozumienia istotnego faktu, że **komponowanie** (tworzenie) **wiersza jest** (a z pewnością bywa) **procesem intelektualnym**, a forma (czyli kształt) danego tekstu poetyckiego nie są przypadkowe. I, być może analiza rozmaitych wersów, wersetów i strof – pozwoli uczniom stwierdzić, że **proces twórczy wymaga** od poety nie tylko owego „natchnienia" i talentu, ale także (a może przede wszystkim) dość **szerokiej wiedzy z zakresu poetyki**, …i dostrzec „iskrę geniuszu" w osobie Kazimiery Iłłakowiczówny jako poetki, a także w osobie każdego innego poety.

Katarzyna Krasoń w swoim wartościowym studium *Wychowanie przez poezję* zwraca przede wszystkim uwagę czytelnika na treść tekstu poetyckiego (na przykład na treść tekstów z kręgu poezji dziecięcej) jako na „instrumentarium" służące dziecku (i nie tylko dziecku)… „do spojrzenia w głąb własnej psychiki (…) i [do] lepszego poznania własnego „ja"…"[140]. Ale nie można zapominać i o tym, że częstokroć właśnie forma tekstu poetyckiego („użyta" przez poetę) „pozwala" treści tegoż tekstu spełnić jej (założoną przez poetę) funkcję wychowawczą. Nadto zaś poznanie przez dzieci oraz młodzież bogactwa systemu stroficzno-metrycznego (na przykład poezji Iłłakowiczówny) jest „samo-w-sobie" procesem *wychowania przez poezję* w znaczeniu: *wychowania »do poezji«*, a równocześnie *wychowania »dla poezji«*,

[140] K. Krasoń, *Wychowanie przez poezję*, [w:] K. Heska-Kwaśniewicz (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży* (*po roku 1980*), Katowice 2008, s. 215. Zob. także i inne istotne i wyjątkowo ważne myśli Autorki: Ibidem, s. 215-219. Moja pozorna „polemika" ze zdaniem Uczonej z Uniwersytetu Śląskiego jest w rzeczywistości tylko… istotnym uzupełnieniem Jej myśli – o aspekt formy (struktury) tekstu poetyckiego, który to aspekt może okazać się atrakcyjnym walorem tekstu poezji zwłaszcza dla uczniów z klas V i VI szkoły podstawowej oraz młodzieży z klas gimnazjalnych.

gdyż poezja „poza formą (strukturą)" nie istnieje. Zaś system stroficzno-metryczny w swojej istocie jest… i fundamentalną przyczyną, i esencjonalną substancją „życia" każdego tekstu poetyckiego. Innymi słowami pisząc, zarówno „istnienie" esencjonalne, jak i także „istnienie" realne tekstu poetyckiego zostaje przekazane w formie. Natomiast **treść wiersza** (sama-w-sobie) nie jest „samoistnym istnieniem", ale jest „istnieniem-w-formie", „istnieniem-w-systemie stroficzno-metrycznym". Toteż można by powiedzieć, że poezja jest… formą (strukturą) tekstu pełną treści lub jest… treścią (pełnią treści) zawartą w formie (w strukturze) tekstu. I tak właśnie poezja jest rozumiana (i interpretowana) przez dzieci (nawet dzieci w wieku przedszkolnym), oczywiście – w ich dziecięcym (co nie znaczy: dziecinnym czy infantylnym) języku. Warto (moim zdaniem) podejmować analizę oraz interpretację treści tekstu poetyckiego na zajęciach w szkole przy równoczesnym uwzględnieniu analizy jego formy (struktury), w szczególności zaś przy uwzględnieniu analizy jego systemu stroficzno-metrycznego, gdyż zależność treści tekstu – od tegoż systemu częstokroć wydaje się i istotna, i znacząca.

II.

Figury poetyckie Poetki z Witebszczyzny w procesie literackiej edukacji przedszkolnej i szkolnej

Poetyka Iłłakowiczówny była już przedmiotem badań naukowych w opracowaniach Barbary Łopatkówny[141], a przede wszystkim w cennym naukowo artykule Ewy Michalik oraz opracowaniach innych autorów[142]. Zasadniczym celem tego studium jest opis figur poetyckich dominujących w jej tekstach i prezentacja możliwości stosowania ich w procesie literackiej edukacji (od przedszkola do gimnazjum). Rozważania rozpoczynam od opisu epitetów, figur wyjątkowo częstych w poezji, zarazem zaś twórczo – niezbyt skomplikowanych i łatwych do rozpoznawania przez czytelnika (także i przez dziecko).

W liryce autorki *Rymów dziecięcych* dominują **epitety** sensualne, a zwłaszcza epitety kolorystyczne. Epitety *biały*, *złoty* i *czarny* dominują wśród epitetów kolorystycznych[143]. Oto zaś przykłady użycia tych epitetów przez poetkę: ***biały***: *biała* lam-

---

[141] B. Łopatkówna, *Z motywów międzywojennej liryki Kazimiery Iłłakowiczówny*, >Prace Historycznoliterackie< I, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego [w Katowicach]" nr 3, [Katowice] 1969, s. 175-201; Eadem, *Nad debiutem Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej" r. IX: [1971], [Wrocław] 1971, s. 101-131; Eadem, *O wojennej liryce Kazimiery Iłłakowiczówny* (*1914-1917*), >Prace Historycznoliterackie< II, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego [w Katowicach]" nr 17, [Katowice] 1971, s. 69-85.

[142] E. Michalik, *Poetyka Kazimiery Iłłakowiczówny*, >Filologia Polska<, [t.] XXXV, „Acta Universitatis Nicolai Copernici" [z. 229], Toruń 1991, s. 49-72. Zob. także: Z. Wasilewski, *Kazimiera Iłłakowiczówna*: *Wyobraźnia ekscentryczna*, [w:] Idem, *Poeci i teatr. Spostrzeżenia*, Gebethner i Wolff, Warszawa – Kraków (…) [1929]; S. Kołaczkowski, *Czary Laodamii*, [w:] Idem, *Portrety i zarysy literackie*, oprac. S. Pigoń, [S. Kołaczkowskiego >Pisma wybrane<, t. I], PIW, Warszawa 1968; Z. Bieńkowski, *Żywioł formy*, [w:] Idem, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Oficyna Wydawnicza „Agawa", Warszawa 1993; D. Zawistowska, *Poezja dziecięca Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Roczniki Humanistyczne", t. XXVI: 1978, z.. 1; Z. Baran, M. Pierzchała, *Dziecko i jego świat w >Rymach dziecięcych< Kazimiery Iłłakowiczówny* (*w 70. rocznicę pierwszego wydania*), [w:] „Rocznik Naukowo – Dydaktyczny WSP w Krakowie" z. 165, >Prace Pedagogiczne<, t. XV: [M. Kawka (red.)] *Ze studiów nad językiem dziecka i literaturą dziecięcą*, Kraków 1994; I. Kuźmicz, *Tematyka i poetyka wierszy Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] R. Droba, A. Bobryk, B. Stelingowska (red. nauk.), *Młodzież akademicka wobec wyzwań współczesności*, Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, Siedlce 2006.

[143] Epitety będą wyróżnione przeze mnie – kursywą – w tej części studium, która jest im poświęcona.

pa (*Lampa z dziecinnych lat*), [kaliny] kwiat *biały* (*Prolog*), *białe* łabędzie (*Córka czarownicy XIII*), *białe* skrzydliska (*Katarzyna*); ***złoty***: [morska] woda *złota* (*List z Wyspy Zgubionej*), *złote* ptaki (*Z księgi złudzeń*), *złote* włosy (*Koncert*), platany *złote* (*Zimny wiersz*); ***czarny***: noc *czarna* (*Hagar II*), *czarne* jaskółki (*Królewska matka*), kot *czarny* (*Czeski Krumlow*), *czarne* kormorany (*Kormorany i łabędzie*). Oprócz przymiotnika-epitetu *złoty*, poetka stosowała niekiedy bliskoznaczny przymiotnik *złocisty*: *złocisty*… księżyc (*Zimny wiersz*), *złocisty* kubek (*U studni*), *złociste* loki (*Kiedy tramwajarz…*).

Marian Stala pisał: „[Epitety] „złoty", „biały" *i* „czarny" (…) mogą służyć określeniu każdego elementu świata, czyli ściślej: pełnią swą rolę metaforyzującą wobec świata jako całości"[144]. Stwierdzenie to można odnieść i do poezji autorki *Rymów dziecięcych*. W *Ikarowych lotach* dominuje epitet kolorystyczny *złoty*, ulubiony epitet epoki Młodej Polski[145]. Przymiotnik ten można tam odnaleźć najmniej trzydziestokrotnie.

Epitety kolorystyczne w liryce Iłłakowiczówny mają znaczenie bądź konkretne, bądź symboliczne. To drugie znaczenie jest często wpisane w metaforę. Stąd więc bez odniesienia do tego tropu stylistycznego nie jest możliwa pełna i trafna interpretacja epitetów w lirykach poetki. Te epitety (wbudowane w metafory) ukierunkowują częstokroć interpretację tekstów poetyckich, ułatwiając rozumienie sensu wypowiedzi postaci mówiącej (>ja< lirycznego lub narratora). Poetka chętnie wypowiadała swoje myśli >w kolorze<, jak w poniższym liryku:

Słodycz *biała* i słodycz *różowa*,
i najsłodsza słodycz – *szmaragdowa*
leżą w trawie niby sny na jawie,
idą z wolna po ścieżce jak pawie.
(*W rajskim ogrodzie*)

Skojarzenia związane z kolorami, ze słowem „słodycz" i motywem-symbolem pawia pozwalają na zrozumienie metafory. Biel jest to barwa symbolizująca anielskość, doskonałość i radość. Kolor *różowy* symbolizuje miłość, duchowość i miłosierdzie, a kolor *szmaragdowy* to kolor-atrybut nadziei, a zarazem barwa czegoś radosnego. Paw to symbol „niebiańskiego Jeruzalem, radości przebywania w raju, (…) nieśmiertelności i wieczności"[146]. Owe uosobione barwne trzy „Słodycze" można by uznać za postaci trzech cnót: Wiary, Nadziei i Miłości lub może trzech anielic (aniołów), tytułowych bohaterek (bohaterów) cyklu *Anioły*, do którego ten liryk [*W rajskim ogrodzie*] należy.

[144] M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, PWN, Warszawa 1988, s. 203. Badacz ten zauważył: „Każdy z tych trzech epitetów może stanowić centralny element zestroju – w oderwaniu od pozostałych [dwóch]. Możliwe jest też wspólne występowanie dwu z nich (a nawet wszystkich trzech) w jednym zestroju". – *Ibidem*, s. 204.

[145] Marian Stala przedstawił listę epitetów najczęściej występujących w wierszach z epoki Młodej Polski – [zob.: M. Stala, *op. cit.*, s. 162-163]. Na pierwszych trzech miejscach znajdują się epitety kolorystyczne: *złoty*, *biały*, *czarny*.

[146] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, wyd. II, „Wiedza Powszechna", Warszawa 1991, s. 305.

Iłłakowiczówna, obdarzając rozmaite *obiecta* epitetem *złoty*, wartościowała je w tenże sposób pozytywnie [na przykład: „*Złote* – jak oczy twoje – oczy słońca" (*Z księgi złudzeń*) lub: „[Twe myśli]… są jak *złote* nici" (Ibidem)]. W jej debiutanckim tomie epitet *złoty* waloryzuje: „włosy [ukochanego]" (*Koncert*), „świętych twarze" (*Spotkanie*), a także i „morską wodę" (*List z Wyspy Zgubionej*). Epitet ten funkcjonuje często w opisach przyrody, otaczającej >ja< liryczne:

Kołyszą się koło mnie
kwiaty i kłosy,
na złote patrzę słońce…
(*Koncert*)

… morska woda, rozkochana, złota,
to jak lew wściekły u stóp mi się miota,
to, wzdychająca, fale lekko wzdyma!
(*List z Wyspy Zgubionej*)

Epitet *złoty*, który niekiedy wyraża wyobrażenia >ja< lirycznego na temat kobiecości, także możemy odnaleźć w liryce poetki. Kobiecość jest bowiem tam utożsamiana z frazami: „włosów *złotych* zwoje" (*Z księgi złudzeń*) i „*złociste* loki" (*Kiedy tramwajarz…*)[147].

Jeszcze trzy inne przymiotniki jako epitety kolorystyczne były używane przez poetkę stosunkowo często: ***błękitny***: *Błękitna* chwila – tytuł wiersza, *błękitne* baśnie (*Piosenka*), *Błękitny* kwiat[148] – tytuł wiersza; ***różowy***: *różowe* ptaki (*Wzór*), śniegi *różowe* (*Zima*); ***żółty***: *żółty* liść (*Rozmowa*), *żółty* paw (*Żółty wiersz*), kwiecie *żółte* (*Nowe*). Poetka oprócz przymiotnika-epitetu kolorystycznego *różowy* zastosowała także epitet *różowiutki*: [*dziecko*]… *różowiutkie* (*Irena*). Róż (jako jedną z barw świata przedstawionego) w jej poezji można często dostrzec, jak na przykład: „w powietrzu *różowo* jest od kwiecia wiśni i jabłoni…" (*Wiosna*); „*w różowym* jej [Lalce] do twarzy" (*Mieszkanie*) lub „Aniele Stróżu, / stoisz *w* (złocie i) *różu*" (P, *Anioł Stróż*).

Kolor *różowy* w poezji Iłłakowiczówny jest jako radosna barwa (zgodnie z kulturową tradycją[149]) przypisywany dziecku (dziecięcości). Postać *różowej* córeczki bogacza z legendy *O biednym bogaczu i o świętym żniwiarzu* i wspomnienie *różowego* dziecka przez podmiot liryczny w poemacie *Córka czarownicy* wprowadzają nas w krąg dziecięcości. Zaś poetyckie określenie „*różowe* paluszki" (*Duszki*) kojarzy się nam z kruchym i przemijającym pięknem, tak cielesnym, jak i duchowym. Z kolei

[147] Postacie kobiece w liryce poetki są więc pokrewne Izoldzie *o Złotych Włosach* – z *Dziejów Tristana i Izoldy*, *złotowłosej* Lilli – tytułowej bohaterce tragedii *Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego, a wreszcie zaś i adresatce wiersza *Twe złote włosy…* [z tomu *Gałąź kwitnąca*] Leopolda Staffa.

[148] >*Błękitny kwiat*< jest to oniryczny kwiat ze snu głównego bohatera powieści *Henryk Offerdingen* Friedricha Novalisa. >*Błękitny kwiat*< to także motyw znany z poezji Aleksandra Błoka i Andrieja Biełego.

[149] R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1995, s. 157; zob. także: *Ibidem*, s. 183-190.

przymiotnik *różowa* wprowadza do liryku *Urocznica* [z tomu *Połów*] portret tej *różowej* Urocznicy (Ukochanej): „A jaka jest, kiedy zasypiasz?… Różowa, różowa…".

Inne epitety kolorystyczne są reprezentowane w analizowanej liryce skromniej. Oto wybrane przykłady (podane w porządku alfabetycznym nazw kolorów): mak *czerwony* (*Zabitemu*), śniegi *fioletowe* (*Zima*), *niebieskie* fale (*Koncert*), *purpurowa* róża (*O jesieni i starości*), *rude* widmo (*Kwiaty przy drodze*), *srebrna* chmura [mew] (*Z księgi złudzeń*), dzwoneczki *srebrne* (*Zasypiające gwiazdy*), *srebrzyste* pióra (*Z księgi złudzeń*), *szare* niebo (*Piosenka litewska o lnie*), *szkarłatny* anioł (*Zanim*), *zielone* paprocie (*Z księgi złudzeń III*), *zielone* liście (*Niewolnica I*), źdźbła *zielone* (*Gdyby się nauczyć*). Poetka stosowała także dwa epitety kolorystyczne do opisu tego samego *obiectum*: *złote* i *czerwone* drzewa (*Jesień wielkopolska*), rzeka *zielona* i *modra* (*Nowe*). Tak przymiotnik *błękitny*, jak i przymiotnik *niebieski* odnoszą się w jej poezji do barwy niebios (*błękitne* niebo, niebo *błękitne*, niebo *niebieskie*) oraz do koloru wody (jeziora… *błękitne*, *niebieskie* fale), ale w wyrażeniach z przymiotnikiem *błękitny* kryją się obrazy nieba i wody – widziane (moim zdaniem) oczami artysty lub człowieka wrażliwego na piękno świata. Z kolei „*błękitna* chwila" to czas, który łączy sferę *sacrum* i sferę *profanum*.

W epitetach kolorystycznych przejawia się wrażliwość poetki na *kolorystykę* świata. Z jednej strony można dostrzegać w tych epitetach dość wyraźny wpływ poezji młodopolskiej na twórczość Iłłakowiczówny, zaś ze strony drugiej – widać związek jej poetyckich pejzaży z estetyką impresjonizmu[150]. U autorki *Rymów dziecięcych* można by odnaleźć nie tyle podobny sposób spostrzegania świata natury jak i u impresjonistów, ile przede wszystkim wyjątkowo wiele formalnych analogii do ich osiągnięć w sferze kolorystyki, oświetlenia oraz kompozycji obrazów.

Co więcej, podobieństwa tematyki i motywów pejzażowych z obrazów malowanych przez impresjonistów są często widoczne w wierszach poetki, by wymienić takie liryki, jak na przykład: *Zima* [z tomu *Rymy dziecięce*], *Żółty wiersz* [tamże], *Pejzaż* [z tomu *Połów*], *Storczykowe zbocze* [z tomu *Popiół i perły*]. Także niektóre liryki z tomu *Zwierciadło nocy* (*Błękitna chwila*) można uznać za liryki impresjonistyczne. Oczywiście liryczny impresjonizm Iłłakowiczówny i wrażliwość poetki na barwy nie są fenomenem nadzwyczajnym. Zarówno krytycy literaccy, jak i badacze literatury dostrzegali rozmaite elementy malarskości w poezji Mickiewicza[151] i Słowackiego[152], w poezji

[150] Wpływ impresjonizmu w wierszach Iłłakowiczówny zauważył już Piotr Siemaszko – Idem, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikturalne w poezji polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2007, s. 254. Nadto triada epitetów: *biały*, *złoty* oraz *czarny* u Iłłakowiczówny jest tożsama triadzie: *biały*, *złoty*, *czarny* w poezji Mickiewicza – E. Teleżyńska, *Czerwień i błękit w liryce Norwida, Mickiewicza i Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki", 1989, z. 2, s. 170. Kolorystyka (jako fenomen kolorystyczny) w tekstach Iłłakowiczówny jest bliska i „barwności" w twórczości Słowackiego.

[151] S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta* [Prwdr.: „Wędrowiec", 1885, nr 49 – 53], [w:] Idem, *Sztuka i krytyka u nas. Pisma zebrane*, t. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.

[152] I. Matuszewski, *Słowacki i >nowa< sztuka* (*modernizm*). *Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studjum* [!] *krytyczno – porównawcze*, t. 1. – t. 2., wyd. 3. przejrzane i dopełnione, [z przedmową: I. Chrzanowskiego], Wydawnictwo „Sfinksa", Warszawa 1911.

Asnyka[153] oraz Konopnickiej[154], w twórczości poetów epoki Młodej Polski[155].

Ongiś Anna Legeżyńska zauważyła: „Barwy… są w wierszach Iłłakowiczówny dość rzadko eksponowane jako pierwszoplanowa cecha widzianego świata"[156]. Znawczyni poezji trafnie oceniła barwność przestrzeni w tej liryce: ów „świat poetycki" jest w rzeczywistości pozornie *kolorowy* lub pozornie *stubarwny*. Gdyby zaś teksty liryków „przełożyć" na barwy obrazów, wówczas epitety kolorystyczne okazałyby się bądź to jednobarwnymi „pasami", bądź jednobarwnymi plamami (o różnej wielkości). I tak *biały* pas byłby świtem i śniegami, *czarny* – nocą, *złoty* – polem *złotych* kłosów, *błękitny* – niebem i jeziorem, *niebieski* – niebem. Znowu *biała* plama byłaby brzozą, malwami, bzem oraz domem, *złota* – słońcem, *błękitna* – chmurą, *żółta* – kwieciem, a *zielona* – paprociami. Poetka wymieniła w swoich wierszach jako epitety kolorystyczne nazwy barw absolutnych: *biały* i *czarny*, kolorów podstawowych: *czerwony*, *niebieski* oraz *żółty*, kolorów pochodnych: *fioletowy* i *zielony*, także nazwy innych barw: *zloty* i *złocisty*, *srebrny* i *srebrzysty*, *błękitny*, *różowy* oraz *różowiutki*, ponadto *szary*, wreszcie barwy należące do pola czerwieni: *purpurowy*, *szkarłatny*, pola niebieskości: *modry* lub pola zieleni: *szmaragdowy*. Natomiast nie ma w jej liryce wśród epitetów nazw wielu innych barw, by wymienić dla przykładu: *alabastrowy* i *perłowy*, *alizarynowy*, *amarantowy*, *bordowy*, *cynobrowy*, *karmazynowy*, *karminowy*, *pąsowy* lub *rubinowy*, z pola niebieskości – *granatowy*, *lazurowy* i *szafirowy*, z pola żółtości – *bursztynowy*, *herbaciany*, *miodowy* oraz *piaskowy*, a zaś z pola zieleni – *fosforyczny*, a także i *kobaltowy*. I w tym właśnie kontekście powyższy pogląd Legeżyńskiej jest (wydaje się być) – w pełni trafny, a zarazem i – zasadny.

Epitety kolorystyczne w liryce Iłłakowiczówny mają niekiedy znaczenie emocjonalne: *biali* aniołowie (*Córka czarownicy I*), Matka Boska *biała* (*Córka czarownicy I*), *czarni*… szatani (*Córka czarownicy V*), Kinga… *złota* (*Kinga*), [świętych] *złote* twarze (*Spotkanie*). Określają one postawę emocjonalną podmiotu lirycznego wobec sacrum oraz świata realnego, waloryzując rozmaite byty. „*Biali* aniołowie" są zapewne… i piękni, i dobrzy, a „Matka Boska *biała*" to piękna i dobra Panna Maryja. „*Czarni* szatani" są szkaradnymi i złymi duchami. Nadto biel kwiatów oraz biel brzóz bywa w liryce poetki symbolem przemijania, kojarząc się częstokroć z umieraniem i ze śmiercią [„brzoza *biała*, siekierą cięta, żarta piłą, / upadła" (*Pieśń o lesie IV*); „Wszystkie róże schylone stoją / i ugina się *biały* bez… // Śmierć cichutko gotuje kosę…" (*Bose dziew-*

---

[153] Z. Mocarska-Tycowa, *Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, wyd. 2., >Rozprawy Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika< nr 351, Wydawnictwo UMK, Toruń 2005.

[154] W. Olkusz, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, >Studia i Monografie<, B nr 97, Wydawnictwo WSP, Opole 1984.

[155] M. Stala, *op. cit.*, [1988] s. 172-174; M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.* [1994]; A. Dąbrowska, *Symbolika barw i światła w >Hymnach< Jana Kasprowicza*, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2002; i: A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2003.

[156] A. Legeżyńska, *Wiersze wzorzyste Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Nurt", 1978, nr 6 (158), s. 24. Inne zdanie na tenże temat mają Kazimierz Czachowski, [K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej. 1884 – 1934*, t. 3.: *Ekspresjonizm i neorealizm*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, [Warszawa] – Lwów 1936, s. 121] i Ewa Michalik [E. Michalik, *Poetyka Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Filologia Polska", [t.] XXXV, „Acta Universitatis Nicolai Copernici" z.229, [Wydawnictwo UMK, Toruń] 1991, s. 60-61].

czątko)]. Z kolei epitet *błękitny* „zabarwia" czasoprzestrzeń liryczną niebieskawą poświatą i wyraża szczególne walory estetyczne, a przede wszystkim – etyczne. Bowiem to wszystko, co jest *błękitne* (*błękitna* chwila, *błękitne* baśnie, *błękitny* kwiat, oczy [szczęścia] *błękitne*), jest piękne i dobre, jest fenomenem o walorach estetycznych oraz o wyjątkowych walorach intelektualnych (*błękitne* baśnie, *błękitny* kwiat). *Błękitność* daje >ja< lirycznemu błogostan: poczucie bezpieczeństwa, szczęścia, a także poczucie harmonii w jego egzystencji.

Zwróćmy obecnie uwagę na epitety kolorystyczne w dwóch ostatnich wersach z liryku *Zima* [z tomu *Rymy dziecięce*], który (przypomnę) był wprowadzony do podręcznika *Dziwię się światu* (dla uczniów kl. IV szkoły podstawowej):

Będą padały tylko śniegi *białe* i śniegi *różowe*,
a po zachodniej zorzy ciche śniegi *fioletowe*.

Trzem epitetom kolorystycznym towarzyszy także i wyrażenie „po zachodniej zorzy", które wskazuje na źródło światła, oświetlające śnieg. **Światło** wschodzącego (zachodzącego) **słońca** stwarza więc kolorystyczną „wartość" śniegu i to ono jest **tematem dystychu**. Poetka wyraźnie zasugerowała, że kolorystyka świata o wschodzie słońca jest inna niż kolorystyka tego świata o zachodzie słońca, zaś światło [słoneczne] rodzi rozmaite i odmienne wrażenia barwne o różnych porach doby. Większość czytelników liryku uzna tenże „obraz poetycki" (z cytowanych wersów) za obraz nierealny, inspirowany fantazją poetki lub wspomnieniami z jej snu / snów. Ale to przecież jest **obraz realny**, na którego widok ogarnia nas i zdumienie, i zachwyt: śnieg nie jest tylko… „biały"! W rzeczywistości można więc podziwiać i śniegi *różowe* – o świcie, a niekiedy zaś o zachodzie słońca, i śniegi *fioletowe* – wieczorem, przed nadejściem nocy. Liryk ten wywiera na wrażliwym czytelniku wrażenie, kojarząc się [pod względem **kolorystyki śniegu**] z obrazami: *Zima* Stanisława Kamockiego [mal.: 1910 r.; obecnie: Muzeum Śląskie w Katowicach], *Pejzaż zimowy* i *Potok zimą* Abrahama Neumanna, znakomitego pejzażysty [oba obrazy są w kolekcji prywatnej], *Droga przez śnieg* Edmunda Cieczkiewicza, malarza pejzażysty, ucznia Jacka Malczewskiego, *Chata za wsią* Kazimiery Proszowskiej [mal. (w stylu postimpresjonizmu): 1973 r.; obraz obecnie: Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu], *Dolina Chochołowska* Maxa Hanemana [kolekcja prywatna], a także i z kolorystyką śniegu na niektórych malowidłach Natana Spiegla, malarza postimpresjonisty. Także holenderski malarz Lodewijk Franciscus Hendrik Apol na obrazie *Późne popołudnie w zimie* i duński artysta Peder Mork Mørnsted na obrazie *Torrent zimą* (*Zimowy krajobraz*: *Torrent*) zastosowali kolorystykę „Iłłakowiczówny" w zimowych pejzażach. Na wszystkich wymienionych obrazach dominuje barwa biała, ale towarzyszą jej: barwa różowa i częstokroć – barwa fioletowa.

Zwróćmy obecnie uwagę na związek pejzażu z liryku *Zima* z estetyką malarskiego impresjonizmu. Impresjoniści dostrzegali często nieustanne procesy zmienności natury oraz przeobrażania światła i barwy w rzeczywistej Czasoprzestrzeni. Impresjonistyczne rozumienie esencji światła słońca jako zasadniczego czynnika malarskiej organizacji obrazu jest wyraźnie widoczne u Józefa Pankiewicza, Wła-

dysława Podkowińskiego i Jana Stanisławskiego. Liczni poeci z przełomu XIX i XX w., jak: Bronisława Ostrowska, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Zenon Przesmycki, Lucjan Rydel, Leopold Staff, a z mniej znanych – Czesław Ciepliński i Kazimierz Lubecki, zapożyczyli poetyckie środki ekspresji od impresjonistów. Wrażliwość >ja< lirycznego na barwy uświadamia to, że barwa pejzażu nie jest wartością stałą i podlega nieustannym zmianom, zwłaszcza w zależności od oświetlenia światłem słonecznym. Stąd w liryku z *Rymów dziecięcych* zanika biel jako barwa „lokalna" (niejako z natury przypisana do…) śniegu. Jej miejsce zajmują barwy wrażeniowe[157]: róż i fiolet, tak „na pozór" nierealne w odniesieniu do >białego puchu<[158].

Tekst analizowanego liryku *Zima*, który może być (i jest) znakomitą lekturą tak dla dziecka-ucznia klasy II (lub klasy IV) szkoły podstawowej, jak także dla uczniów gimnazjum, warto by – porównawczo – zestawić z tekstem liryku *Zima* Leopolda Staffa:

Całunem śniegu przysypany, biały
Park w szarą ciszę pogrążył się cały
[…]
Drzew nagich długa ciemna kolumnada
Wije się sennie i w dali gdzieś ginie,
Wije się cicho po białej równinie…[159]

Związek liryki Iłłakowiczówny z estetyką malarskiego impresjonizmu jest zakodowany w epitecie *błękitny*, który poetka stosowała w wierszach [wydanych do r. 1930]: *błękitny*… krąg (*Bose dziewczątko*), *błękitne* baśnie (*Piosenka*), wstążka *błękitna* (*Zjawisko*), *Błękitny* kwiat – tytuł wiersza, oczy [szczęścia] *błękitne* (*Błękitny kwiat*), *Błękitna* chwila – tytuł wiersza. Jest to „poetycka" analogia do malarstwa impresjonizmu, bowiem – jak pisała Maria Rzepińska – „błękit jako kolor nieba i powietrza, jako kolor cienia (…) wybija się na pierwszy plan w obrazach impresjonistów i ta przewaga tonów niebieskich [wśród innych barw] była jedna z najwcześniej i najpowszechniej zauważanych cech [impresjonistycznego] malarstwa"[160]. Barwa błękitna to symboliczna barwa dzieciństwa w liryce poetki, by przypomnieć słowa jej liryku *Dom nasz*: „Jeżeli czasem spojrzę // tak jak **w dzieciństwie – błękitnie**…". Dwa inne liryki z *Rymów dziecięcych* [*Wiosna* i *Żółty wiersz*] są także z kręgu impresjonistycznych >studiów nad kolorem<. Oba te liryki są >impresjonistycznymi< pejzażami i kojarzą się… z rozmaitymi obrazami [pejzażami] francuskich impresjonistów, takich jak: Camille Pissarro, Alfred Sisley, Claude Monet, Auguste Renoir i zwłaszcza zaś – Georges Seurat.

---

[157] M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wyd. 3., Wydawnictwo „Arkady", Warszawa 1989, s. 505.

[158] „Ubarwienie" zajęć z tekstem tego liryku reprodukcją obrazu / reprodukcjami kilku obrazów – z „listy" dzieł wspomnianych powyżej byłoby nie tyle (i nie tylko) – edukacyjną „atrakcją" dla uczniów, ile – efektywnym źródłem wiedzy na (moim zdaniem) ważny temat dotyczący malarstwa polskiego.

[159] L. Staff, *Zima*, [w:] Idem, *Poezje zebrane*, t. 1., wyd. 2., >Biblioteka Poezji i Prozy<, PIW, Warszawa 1967, s. 10.

[160] M. Rzepińska, *op. cit.*, s. 506.

Grupa epitetów sensualnych w analizowanej poezji jest bogata zarówno ilościowo, jak i jakościowo. Oprócz epitetów kolorystycznych wśród epitetów sensualnych są także i inne:
a) **audytywne**: noc *cicha* (*Śmierć świętego Hilarego*), płomień *cichy* (*Robi się coraz ciemniej*), szept… *głośny* (*Preludium jesienne V*), gaj *szumiący* (*Blask kory*); b) **zmysłu smaku**: *słodki* dźwięk [słów] (*Ojczyzna*), liście… *gorzkie*, *słone* (*Płacz*); c) **zmysłu powonienia**: kwiaty *pachnące* pomarańczy (*Naprzeciwko wyspy Locrum*), *wonne* trawy (*Zioła pogubione przez Łazarza*). Epitety te są stosowane w strukturach poetyckich z rzeczownikami konkretnymi: brzoza *biała*, *czarne* jaskółki, *zielone* paprocie, *wonne* trawy. Z kolei struktury poetyckie z epitetami sensualnymi i rzeczownikami abstrakcyjnymi są w jej poezji sporadyczne: słodycz *różowa*, *cichy* lęk, *gorzka* żałość.

Iłłakowiczówna stosowała w swojej poezji przede wszystkim formę typowej struktury syntaktycznej, układ epitetu (epitetów) i rzeczownika: **E** + [**E**] + **Rz** czyli strukturę, gdzie epitet pełni funkcję przydawki. Trudniej jest odnaleźć formę struktury syntaktycznej, w której epitet i określany przez niego rzeczownik tworzą klasyczną poetycką strukturę nominalną[161]. Poetka wprowadzała do wierszy różnorodne i urozmaicone układy epitetów i określanych przez nie rzeczowników. Dominują podstawowe układy: pojedynczy epitet (**E**) i określany rzeczownik (Rz) lub też: określany rzeczownik (Rz) i pojedynczy epitet (**E**). Oto przykłady struktury typu: **E** + Rz: *zatopione* dzwony (*Ikarowe loty*), *tajemnicze* słowa (*Szafirowa chatka*) i przykłady struktury typu: Rz + **E**: dzwony *cerkiewne* (*Dzwony cerkiewne*), Bóg *świetlany* (*Bóg szczęśliwych*), stopki *drobne* (*Bambereczka*). Poetka stosowała też struktury z parą epitetów typu: **E** + **E** + Rz: *niezdobyte dalekie* szczęście (*Sen*), *mała drewniana* cerkiew (*Siedmiogrodzka cerkiewka*) oraz strukturę z dwoma epitetami typu: **E** + Rz + **E**, w której dwa epitety flankują rzeczownik: *ostatni* poblask *czerwony* (*Przechadzka*). W jej liryce dostrzegamy i **epithetony**[162]: radość *bujna*, *zupełna*, *anielska* (*W rajskim ogrodzie*), księżyc *okrągły*, / *doświad-*

[161] Władysław Śliwiński przez pojęcie *poetycka struktura nominalna* [lub: *poetycka konstrukcja nominalna*, = *poetyzm*] rozumie strukturę syntaktyczną z centralnym członem rzeczownikowym i określającym epitetem, czyli przymiotnikiem, która funkcjonuje w tekstach poezji – Por. W. Śliwiński, *Poetyckie konstrukcje nominalne w dziejach polskiego wiersza…*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2000, s. 11. Wśród poetyzmów tego rodzaju – w tekstach Iłłakowiczówny – są takie oto wyrażenia: *błękitna chwila*, *czarna gwiazda*, *czarne* [= *złe*] *słowo*, *gorzkie serce*, *łagodna pieśń*, *ponura brama*, *posępny deszcz*, *smutny smok* lub *tkliwa pieśń*.

[162] Epithetony to '*ciągi*', a raczej '*szeregi*' *najmniej trzech epitetów*, które określają jakiś rzeczownik w utworze. Epithetony nie są w poezji Iłłakowiczówny niczym nowym. Marian Stala pisze: *Sekwencje trzyepitetowe*, *tak widoczne w niektórych wierszach młodopolskich*, *odnaleźć można u Malczewskiego*, *Mickiewicza*, *Słowackiego*, *a nawet w stroniącej od epitetów* (...) *poezji późnego pozytywizmu i przełomu antypozytywistycznego*. [*Stosowali*] *je Konopnicka i Asnyk*. – zob.: M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski…*, s. 119. Stala pokazał dość liczne przykłady epithetonów zbudowanych z czterech epitetów, a także i epithetonów 5-epitetowych i 6-epitetowych oraz przypomniał znany liryk *Miserere mei*, *Domine* [z tomu *Orzeł oślepły*] Marii Grossek-Koryckiej, w którym dwunastoepitetowy epitheton jest związany z jednym rzeczownikiem [*cierpienie*] i wypełnia całą quasi-strofę – M. Stala, *Ibidem*, s. 124. W odróżnieniu od fenomenu epithetonów, zarówno **analytony** [to jest: '*szeregi*' *najmniej trzech rzeczowników w funkcji trzech podmiotów zdania*, związanych z jednym orzeczeniem], jak i także **dialytony** [to jest: '*szeregi*' *najmniej trzech czasowników w funkcji trzech orzeczeń zdania*, związanych z jednym podmiotem] są w poezji Iłłakowiczówny – sporadyczne. Oto przykłady analytonów: *Anika*, *Viorika*, *Fiorika* [*idą*] (*Anika*, *Viorika*, *Fiorika…*), *Lala*, *Lila i Lola* […] *chcą tylko za mąż*. (*Lala*, *Lila i Lola*). To zaś przykład dialytonu: [*Jolanta*]… *grzeje*, *czaruje*, *ogarnia i spala na nic każdą najgorliwszą obronę*. (*Jolanta*).

czony i *mądry* (*Okrągły księżyc*), stodoła *ciemna*, *srebrna*, *cicha* i *pusta*… (*Stodoła*). Jest także epitet-neologizm *przenajtęczowsza* [różnorakość (bytu)] (*Nagana wierności*) zbudowany na wzór przymiotników: *przenajdoskonalszy*, *przenajjaśniejszy*, znanych na przełomie stuleci XIX oraz XX. Zdarzają się u Iłłakowiczówny i pojedyncze epitety-przymiotniki złożone, jak: cytry *miodostrunne* (*Z księgi złudzeń III*); *sześcioskrzydłe* cherubiny (*Odtrącona modlitwa*); *czarnobrewa* Sonka (*Pole pod Warną*); *tępookie* bawoły oraz *niskoczołe* bawoły (oba: *Fioletowe bawoły*).

W jej poezji wyraźnie są widoczne epitety potoczne, czyli przymiotniki „zwyczajne". Przymiotniki-epitety często określają wygląd opisywanego bytu, jego kolor, wielkość, kształt. Niekiedy współtworzą oryginalne poetyzmy, jak: *błękitna* chwila, *czarna* gwiazda, *posępny* deszcz, *smutny* smok. Istotnym artystycznie celem używania dwóch epitetów, a zwłaszcza zaś epithetonów jest całościowość obrazu wykreowanej czasoprzestrzeni lirycznej oraz poetycka reprezentacja jej jedności, a zwłaszcza pokazanie „wewnętrznych" pierwiastków w rzeczach materialnych i w pojęciach abstrakcyjnych.

Przegląd porównań w liryce autorki *Ikarowych lotów* i *Szeptem* z pewnością wzbogaci naszą wiedzę o jej poezji i pozwoli także poszerzyć wiedzę o jej poetyce. W zbiorach poezji Kazimiery Iłłakowiczówny można odnaleźć wiele dość interesujących poetyckich porównań. Są one nie tylko liczne, ale również – artystycznie – różnorodne. Chciałbym podjąć próbę ich opisu. Przypomnijmy więc, że **porównania** są zbudowane z *obiectum porównania*, *łącznika porównawczego* oraz *obrazu porównania*. >*Obiectum porównania*< jest ***przedmiot*** [także w znaczeniu: osoba, zwierzę, roślina, istota duchowa lub irracjonalna, fantastyczna (baśniowa) postać, oraz: aktywność, cecha, idea, stan emocjonalny, zjawisko] – **określany** w wypowiedzi podmiotu mówiącego. Natomiast **określający** ***przedmiot*** (w tej wypowiedzi) jest >*obrazem porównania*<. W tomie *Ikarowe loty* wyjątkowo liczne porównania zwracają na siebie uwagę czytelnika. Na początku naszych rozważań spójrzmy na taki oto przykład:

[Ci], …
– dziś leżą martwi, jak posągi ciche
w prochu i pyle.
(*Gwiazda pielgrzyma I*)[163]

W tym przykładzie – obraz porównania: *posągi ciche w prochu i pyle* jest wyjątkowo bogaty w treść. Epitet *ciche*, spełniając szczególną funkcję lirycznego komentarza, objaśnia, że *posągi* są bez-głośnie leżące, i (mówiąc innymi słowami) że usta posągów [z marmuru lub z żelaza] milczą, gdyż one – tak jak i tworzywo, z którego zostały wykute – są martwe. Także ci są martwi, którzy ongiś pisali „myśli… liche". Wyrażenie przyimkowe „w prochu i pyle", inspirując w świadomości czytelnika

[163] W wydaniu: K. Iłłakowiczówna, *Poezje zebrane*, t. 1., opracowali… J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska, Wydawnictwo ALGO, Toruń 1998, s. 28 – tekst ten ma zapis: „Ci… (…) – dziś leżą martwi jak posągi ciche // w prochu i pyle". Jednak ja wybieram wersję z pierwodruku w tomie *Ikarowe loty* [z 1911 r.] jako tekst zgodny z zamysłem poetki.

obraz posągów, zrzuconych z postumentów pomników w proch i pył – podkreśla dramatyzm egzystencji człowieka, wyrażony w dewizie biblijnej: *vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Porównanie, antropomorfizując posągi, sprawia to, że są one postrzegane jako byty przemijające.

W poezji Iłłakowiczówny dominują porównania krótkie (zwarte), które poetka zawarła w przestrzeni *jednego wersu*:

> […] / jak kamień na dno duszy opadł stary ból.
> (*Ikarowe loty*)

> […] / czarne jak kir jaskółki (…)
> (*Królewska matka*)

Dość duża liczba porównań poetyckich ma długość *dwa – trzy wersy*:

> [Liście klonowe]…
> dotykają sukni, ramion, szyi z lekka, z lekka
> jak mrugająca powieka / […]
> (*Liście klonowe*)

> Śmierć w ręku Boga świeci
> jak biała, łagodna latarnia // […]
> (*Śmierć. Wariant II*)

Natomiast niewiele porównań w analizowanej poezji ma długość *ponad trzy wersy*:

> (…) ciężko ziemia wzdycha
> i dudni głucho pod nogą,
> jak gdyby jakie widziadło
> nagle w jej głębi przepadło.
> (*Córka czarownicy. VII*)

Niektóre z tych porównań zasługują na ich analizę w szerszym kontekście, by dostrzec ich piękno i sensowność. Porównanie „czarne jak **kir** jaskółki" na tle słów ballady *Królewska matka*: „Król leżał na marach zabity, / Matka nad nim **kirem okryta**" wyjaśnia, dlaczego także i czerń (upierzenia) jaskółek została porównana do kiru, barwy (koloru) żałoby.

Z kolei porównanie: „Śmierć w ręku Boga świeci / jak biała, łagodna latarnia (…)" wyraźnie podkreśla znany nam biblijny aksjomat: „Pan daje śmierć" (zapisany w *Pierwszej Księdze Samuela* [1 Sm 2, 6]), a ponadto zaś w kontekście prawdy, że Pan

jest… Miłością i Światłością sens porównania „Śmierć… świeci / jak biała, łagodna latarnia" staje się czytelny.

W poezji Iłłakowiczówny można odnaleźć także i **porównania wielokrotne**, w których jedno obiectum jest określane przez najmniej dwa (lub więcej niż dwa) obrazy określające:

[Urocznica jest – Z. B.]… (…) Różowa, różowa,
jak niesłychana suknia, **jak** kora sosnowa,
jak małe ręce migotliwe, pieszczotliwe…
jak blade usta, nareszcie szczęśliwe…
(*Urocznica*)

Owe ciągi obrazów porównania znacznie wzbogacają wiedzę o obiectum porównania. Warto zapewne zwrócić uwagę na fakt, że w różnych obrazach porównania o danym (i raz wymienionym) obiectum pojawia się zazwyczaj – epitet, a nawet i dwa epitety. Wszystko to zaś ma istotny wpływ na malowniczość poetyckich wypowiedzi >ja< lirycznego. Zdarzają się w poezji Słowika z Witebszczyzny i **porównania złożone**, w których dwie różne cechy jednego obiectum są określane przez dwa różne obrazy określające.

Oto przykład takiego porównania:

Był człowiek wolny **jak** duch, był człowiek samotny **jak** obłok / […]
(*I znowu, znowu…*)

Za wariant porównania złożonego można uznać i porównanie z liryku *Nieznane*:

[Jest]… / i zegar, który drży **jak** serce i **jak** serce dzwoni / […]
(*Nieznane*)

Wreszcie można odnaleźć i bardziej **rozbudowane struktury porównań**:

[…] / **sen** mnie **jak jastrząb** szarpie, **jawa jak sęp** ściga;
dzień każdy przelatuje po mnie **jak** w pędzie **kwadryga**,
…miażdżąc… (…)
(* * * [inc.: *Dlaczego śpiewam śród ludzi jak dziad…*)

Poszum i pobrzęk, i jaśnienie przezroczystych gronek,
wieszanie się **niby oparu – pszczół**, opadanie **jak** ciężkiej **rosy – zapachu**,
i duszno **pod kopułami** lip **jak w** natłoczonym rzeszą wiernych **gmachu**.
(*Kwitnienie lip*)

Porównania Iłłakowiczówny odsłaniają wielopłaszczyznowość świata, jego esencję, współtworząc wielopiętrowe metafory i wielkie metafory, w które porównania są „wtopione". W jej liryce porównania odsłaniają prawdy o świecie i o człowieku. Prawdy częstokroć trudne do wypowiedzenia. Nadto porównania pozwalają przybliżyć się do jądra tajemnicy istnienia i do sensu egzystencji. Poetka, tworząc porównania, używała często wyrazu >***jak***< w funkcji łącznika porównawczego: „[Myślę, że] miałaś imię pachnące jak zboże…" (*Córka czarownicy III*); „storczyki w trawie jak świece" (*Krzysi z „Rymów dziecięcych"*). Łącznikami porównawczymi w tej poezji są też wyrazy: >***niby***< [„Każde słowo niby cierń w sercu boli" (*O szyby, szyby…*)], >***jakby***< [„Oczy [Jaśko z Lublina] miał jakby z płomienia" (*** [motto: *Stało się serce moje…*] *VIII* inc.: *Przywieźli Jaśka z Lublina…*)], >***jako***< [„…w ciele / żeś żyła – jako Feniks młodzieńczy w popiele" ([inc.: *Widzieliśmy cię w łunach i w pożogi dymie…*]) i fraza: ***być podobnym*** (***podobną***) [[Czarniecki z towarzyszami]… Spuszczali się orłom podobni z gór na półwyspu nizinę…" (*Czarniecki idzie na Krym*). Można w porównaniach znaleźć – i inne łączniki porównawcze, lecz należy to uznać za zjawisko jednostkowe: „[Natalia]… gdy wchodzi, ***zda się*** że Melancholia lub Astrologia ze starego zeszła obrazu" (*Natalia*); „ciężko ziemia wzdycha / i dudni głucho pod nogą, / ***jak gdyby*** jakie widziadło / nagle w jej głębi przepadło" (*Córka czarownicy VII*); „[Miłość]… wychodzi samotnie na niebo ***na kształt*** miedzianego księżyca" (*Miłość. Wariant II*). Prezentacja pozwala uznać, że porównania Iłłakowiczówny są zbudowane tak jak porównania innych poetów: „Łącznikiem, który najczęściej zespala dwa człony porównania [w poezji polskiej] jest spójnik *jak*, obok niego występują w tej funkcji – *niby*, *jakby*…"[164].

Wśród obrazów porównań z polem tematycznym *elementy natury* są obrazy ze świata fauny: „[Duchy]… ciągną do niej jak **pszczoły** do kwiatów…" *Urszula*); „Śmierć gwiżdże w kącie piosnkę, jak **świerszcz** na przypiecku…" *Matkom moim*). Świat flory też jest w obrazach porównań z tym polem tematycznym: „[Myślę, że] miałaś imię pachnące jak **zboże**" (*Córka czarownicy III*) oraz: „Jesteś jak **drzewo** w kwieciu dotknięte przez czarownika" (*Strzyga*). Zdecydowanie mniej liczne (niż nazwy z kręgu fauny i flory) są nazwy fenomenów przyrody nieożywionej i elementów Kosmosu wśród obrazów porównań: „Jak na niebie **jutrzenka** / jestem szczęśliwa" (*Córka czarownicy. V*); „Uśmiech twój jak **rosa** – uleciał czy zziąbł" (*Lament*).

Pole tematyczne *człowiek* w sferze komparansu poetyckiego obejmuje:
a) **postacie osób historycznych**: „Siostro miłosierdzia, (…) / idąca po własnym męczeństwie jak **cesarz Otton Trzeci** po drodze rozesłanej z szkarłatu". (*Nina*); „W sadzie pod jabłonią oliwną / stoi stary, stary Żyd z brodą niby **Noe**…" i: „[Stary Żyd]… spojrzał uroczyście jak **Abraham**… (oba przykłady: *Dzierżawca sadu*), b) **postacie osób (w ogóle)**: jak **dziewczęta** w bieli stoją jabłonki (*Niewolnica. Pieśń wiosenna. III*), c) **postacie bohaterów literackich**: „[Radość]… damy dzieciom na zabaw wierną towarzyszkę, / aby im na luteńce grała jak **Danusia**" (*Pieśń o lesie. V*); „Jak **Krystyna** córka Lawransa / szłam po miłość twardym przebojem, / zdobywałam cię mieczem i lancą" (*Jak Erlend*).

[164] M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, WSiP, Warszawa 1991, s. 111.

Pole tematyczne *elementy kultury* w sferze komparansu poetyckiego w lirykach poetki jest również ilościowo dość bogate: „[Gwiazdy]… – wielkie, świecące w skrzydłach blasku, jak w żaglach **korabie**!" (*Gwiaździsty wzór*); „[Serce]… kołace nad tobą jak samotne **zegaru wahadło**…" (*Lament*); „Teraz kosteczki jej [zmarłej dziewczyny] – suche jak **struny** pustych **skrzypiec**…" (*Zapomniana mogiła*).

Spróbujmy rozpoznać funkcję porównań w szerszym kontekście tekstu poetyckiego:

Zrywam się z łoża i patrzę po niebie,
jak **ptak** niezdolny do trudnego lotu,
i każdej mewy pytam się o ciebie,
i jak zbawienia wyglądam powrotu!
(*Kochanka żeglarza*)

Porównanie zakochanej dziewczyny do ptaka, który jest *niezdolny do trudnego lotu*, spełnia najmniej dwie funkcje: wyraża tęsknotę za ukochanym i niepokój duszy dziewczęcej o niego, wskazując na *miłość*, jaka łączy Dziewczynę i Żeglarza. Oto zaś inny przykład:

Jak **kwiat** zapachem – życie moje wzbiera mocą!
Jeszcze po ciemnym borze złe duchy łomocą
i w zatopione dzwony biją – zmarłych dzwon!
Niech storczyki na grobach kwitną i paprocie…
(*Ikarowe loty*)

Porównanie [w kontekście wyrażeń: *po ciemnym borze*, *zatopione dzwony*, *zmarłych dzwon* i frazy: *storczyki na grobach kwitną i paprocie*] prowadzi paradoksalnie ku refleksji o przemijaniu i śmierci, o krótkości i kruchości życia.

Figurą poetycką znacznie bardziej skomplikowaną niżeli epitet oraz porównanie jest **metafora**. Czytelnik wierszy Iłłakowiczówny może odnaleźć w jej poezji przykłady metafor oryginalnych i poetycko pięknych. W poezji tej (tak samo jak w poezji Leśmiana)[165] zdarzają się także bardziej oryginalne metafory – frazy, a nawet i metafory – zdania. Niektóre z nich można określić mianem poetyckich perełek: „Spoczną lecące liście / na stawach, strojnych w łabędzie…" (*Kolumny nad wodą*); „Skrzydło mego anioła / (…) / odzywa się muzyką…" (*Grające skrzydło*); „Rym szarpie struny sensu…" (*Warsztatowo*). Metafory te (pomimo że dotyczą pojęć – mniej lub bardziej abstrakcyjnych) są zaczerpnięte z tekstów poetyckich, które można by analizować na zajęciach w klasach IV-VI szkoły podstawowej oraz w klasach gimnazjum. Te oryginalne metafory nie są tak częste, jak na przykład u Leśmiana,

[165] M. Głowiński, *O języku poetyckim Leśmiana* [Prwdr.: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981]; cyt. [za:] Idem, *Zaświat przedstawiony…*, TAiWPN UNIVERSITAS Kraków 1998, s. 92-94.

Staffa czy też Lechonia i Tuwima, ale to one właśnie współtworzą… artyzm obrazów wykreowanych przez poetkę. Istotą przytoczonych metafor jest dewiza: przekazać najwięcej znaczeń w najmniejszej liczbie słów. Często metafory z liryków poetki są znane z utworów innych poetów, jak przykładowo metafora: ***deszcz dzwoni*** (*Mroki*) – taka sama jak u Staffa w wierszu *Deszcz jesienny*.

W zbiorach poezji autorki *Słowika litewskiego* dostrzegamy metafory rzeczownikowe, w których *sens metaforyzujący* został zawarty w formie dopełniacza rzeczownika: *wzrok* ***słońca*** (*Na dnie*); ***szczęścia*** *… / gorący dreszcz* (*Jesień*); *huragan* ***zniszczenia*** (motto: *Stało się serce moje…*, III. Inc.: *Po sadzie i po cmentarzu…*); *łzy* ***wieczoru*** (*Skrucha wieczoru*); *serce* ***dnia*** (*Skrucha wieczoru*); *zapach* ***grozy*** (*Modlitwa o pokój*) (S L (1936) s. 82). Często rzeczownikowi w mianowniku towarzyszy epitet [przymiotnikowy]: ***szczęścia*** *… / gorący dreszcz*; ***śmiechu*** *klejnot rzadki* albo nawet dwa epitety przymiotnikowe: *pusta* ***serca*** *lazurowa grota*. Poetka używała i metafory, w której orzecznik [rzeczownik w mianowniku] pełni funkcję *apozycji*: „Jam jest zaklęta **dziewczyna**…" (*Wezwanie*); „Tyś jest mój **ogród** fiołków i rezedy!" (*Powitanie*). Te zaś metafory jednoznacznie sugerują, że sens zawarty w orzeczniku jest sensem metaforyzującym. Są one jednakże niezbyt liczne w zbiorach poezji Iłłakowiczówny. Przy okazji, warto by dostrzec w kręgu jej metafor hiperbolizację pojęć abstrakcyjnych (na przykład: *huragan* ***zniszczenia***), jak i hiperbolizację pojęć konkretnych (*bengalskie deszcze gwiaździstych* ***monolitów***). Otóż, *zniszczenie* i *gwiaździste monolity* dzięki hiperboli zyskują większą ekspresywność.

Metafory czasownikowe w liryce poetki są znacznie liczniejsze, a zarazem są bardziej oryginalne. Przypomnijmy dwie metafory z liryku *Ikarowe loty*, który ukazał się drukiem w jej debiutanckim tomie – jeszcze przed wybuchem I wojny światowej:

Nam **lśni szczęście** (…),
bije w sercu, **drga** w dechu umęczonych łon!
(*Ikarowe loty*)

[…]
dziś **tęsknota** za słońcem **leci** zmartwychwstałem…
(*Ikarowe loty*)

W pierwszym przykładzie dostrzegamy układ współrzędny metafor czasownikowych: *nam* ***lśni szczęście***, (***szczęście***) ***bije*** *w sercu*, (***szczęście***) ***drga*** *w dechu umęczonych łon*. Ostatnia z nich może być interpretowana jako układ podrzędny trzech metafor, gdyż obejmuje swoim zasięgiem metaforę rzeczownikową, w której *sens metaforyzujący* został zawarty w formie dopełniacza rzeczownika [*w dechu…* ***łon***] i metaforę czasownikową [***umęczonych*** *łon*], której *sens metaforyczny* jest wyrażony imiesłowem przymiotnikowym biernym. Zaś w przykładzie drugim [*dziś tęsknota za słońcem* ***leci*** *zmartwychwstałem…*] metafora czasownikowa tworzy układ współrzędny dwóch tematów: ***tęsknota****…* ***leci****…* oraz: (*tęsknota*) ***za słońcem leci*** *zmartwychwsta-*

łem. Sens metaforyczny w drugim temacie metafory jest osiągnięty poprzez użycie wyrażenia przyimkowego: ***za słońcem*** (*leci*). Drugi temat jest w rzeczywistości typowym układem podrzędnym metafor czasownikowych: *za słońcem* ***leci*** oraz: *za słońcem… **zmartwychwstałem***. Metaforyczny sens jest wyrażony imiesłowem przymiotnikowym biernym.

Animizacja i **antropomorfizacja** pojęć abstrakcyjnych (o czym będę pisał poniżej) były zjawiskiem powszechnym w epoce modernizmu. Takie zaś spojrzenie na rzeczywistość miało szersze uzasadnienie zarówno kulturotwórcze w nawiązaniu do artystycznej refleksji teoretyków renesansowych, jak Gianfrancesco Pico della Mirandola, jak i także filozoficzne – zwłaszcza w poglądach Martina Heideggera, który twierdził to, że wizja Czasoprzestrzeni w świadomości człowieka wynika z jego duchowości. Ta zaś myśl (moim zdaniem) znalazła odzwierciedlenie w tekstach młodej poetki, wydanych drukiem w jej tomie debiutanckim.

W poemacie *Pieśń o lesie* znajdziemy taki oto przykład interesującej metafory:

A tuż nad wodą smukła siostra moja, sosna,
ku tym łabędziom **stała schylona** lękliwie,
w smutek **strojna**, jak w welon szary z pajęczyny…
(*Pieśń o lesie. VI*)

Przykład ten ukazuje układ współrzędny typowych metafor czasownikowych, które są wyrażone przez imiesłowy: (*sosna*) *ku tym łabędziom stała* ***schylona*** *lękliwie*; (*sosna*) *w smutek* ***strojna****…*. Tenże układ metafor czasownikowych jest flankowany peryfrazą: *smukła siostra moja* oraz obrazem porównania [(*strojna… w smutek, jak*) *w welon szary z pajęczyny…*], co ma i wpływ na poziom artyzmu tego przykładu. Sosna jest obdarzona i wzbogacona duszą, stąd >ja< liryczne stwierdza, że siostra-sosna jest… ***w smutek*** *strojna*. W rzeczywistości, smutek duszy sosny, porównany do welonu szarego *z pajęczyny*, jest odzwierciedleniem stanu duszy podmiotu tejże wypowiedzi poetyckiej. >Ja< liryczne mówi wyraźnie także i o stanie własnej duszy: *I długo* ***trup*** *mój cichy czekał na latawce* [= *na moje myśli i duszę moją*], *aż powróciły* [*do mnie* – Z. B.]… ***smutne i żałosne***… (*Pieśń o lesie VI*). Struktura metaforyczna stworzyła harmonię duchową pomiędzy człowiekiem i naturą (przyrodą). Antropomorfizacja dotycząca drzewa (sosnowego) ma kulturotwórcze >praźródło< w wierzeniach magicznych oraz w mitologii greckiej. Wszak duchy / dusze roślinne zamieszkują – zgodnie z wierzeniami wielu ludów – we wnętrzu wszystkich roślin, zwłaszcza zaś we wnętrzu wszystkich drzew.

Wiele metafor czasownikowych odnajdziemy w tomie *Trzy struny*, który ukazał się drukiem w 1917 roku, a później – po zakończeniu I wojny światowej – został wznowiony w 1919 roku. Oto przykłady metafor czasownikowych z tegoż tomu: „[Wichr]… płomień mi w sercu **gasi**" (motto: *Stało się serce moje… VI* [inc.: *Wichr zgasił nagle latarnię…*]); „Dajesz mi w rękę wielobarwną tęczę" (*Powitanie*); „Już pajęczyna rzadszym **świeci** włosem" (*W listopadzie*); oraz: „…rajskie ptaki **świecą** śród ogrodu…" (*Rajskie pta-*

ki). Metafory te stwarzają wyraźnie sugestię, że świat jest nasycony światłem, a świetliste byty promienieją jasnością.

Bogate struktury poetyckie złożone z kilku metafor lub z metafory (metafor) i innych figur stylistycznych można znaleźć w lirykach poetki z jej zbiorów z okresu dwudziestolecia międzywojennego, zwłaszcza ze zbiorów: *Połów* (1926), *Płaczący Ptak* (1927), *Zwierciadło nocy* (1928), *Z głębi serca* (1928), *Popiół i perły* (1930) i *Słowik litewski* (1936).

W liryku *Pejzaż* [ze zbioru *Połów*] (P, (1926) s. 12) uosobiony *wicher* jest tematem czterech różnych metafor czasownikowych, a równocześnie jest podmiotem czterech różnych aktywności: *Wicher… **wparty** w kamienie i zielska*; *Wicher **wyziera** w pół cielska*; *Wicher… **rozrzucił** ręce*; *Wicher… **rozpostarł** skrzydliska*. Ostatnia fraza ma równocześnie i wymiar hiperboliczny: obraz wichru staje się bardziej ekspresywny. Inna zaś metafora czasownikowa – dwutematowa występuje w liryku *Śladem kolei*: (…) *o czem wiatr wierzbom szepce* / […] (*Śladem kolei*) (P, (1926) s. 14. Pierwszym tematem metafory jest *wiatr* [***wiatr** wierzbom **szepce***], zaś drugim – są *wierzby* [*wiatr **wierzbom szepce***].

Poetka wykreowała dynamiczny pejzaż w liryku *Zjawa leśna* (*Zjawa leśna*) (P, (1926) s. 15), w którym odnajdziemy bogaty układ współrzędny ośmiu metafor czasownikowych: [1] *głębiej **zaświecą*** (…) *koleje*, [2] (…) ***wyżłobione** przez wody koleje*, [3] ***westchną** jałowce i świerczki*, [4] *droga **się roześmieje***, [5] ***potrząśnie** – sierścią z borówek i wrzosów* (…) – *polana*, [6] *sierścią* (*z borówek i wrzosów*) *od wieków **porośnięta** – polana*, [7] (*polana*) ***stanie** w słonecznej cichości*, [8] (*polana*) *cała południem **zalana***. Metafory tworzą cztery „centra" metaforyczne. Pierwsze dwie tworzą „centrum" metaforyczne, dotyczące *kolei*, dwie następne tworzą dwa „centra", a ostatnie „centrum" metaforyczne, dotyczące *polany*, to suma czterech ostatnich. Metafora czasownikowa: ***westchną** jałowce i świerczki* – dotyczy dwóch różnych podmiotów [***jałowce** i **świerczki***]. Wszystkie metafory, zwłaszcza antropomorfizacje: ***westchną** jałowce i świerczki*, *droga **się roześmieje***, mają też wpływ na liryzację wykreowanego pejzażu, na którego tle pojawia się tytułowa – tajemnicza Zjawa leśna.

Wiele metafor znajdziemy w tomie poezji Iłłakowiczówny – zatytułowanym *Płaczący Ptak* (1927), który z pewnością można zaliczyć do najbardziej znaczących osiągnięć polskiej liryki XX wieku. Oto przykład struktury metaforycznej, która zamyka *Kołysankę lipową*:

> I **pieje** jej [= łódeczce – Z. B.] cienkim pieniem pijany miodem świerszcz lepki,
> pieśń nieustannie pieściwą, jak niańki śpiew u kolebki.
> (*Kołysanka lipowa*) P P (1927) s. 43

Jest to metafora czasownikowa – czteroaktantowa: [1] ***pieje** – jej*, [2] ***pieje** –* (*cienkim*) *pieniem*, [3] ***pieje** –* (*pijany miodem*) *świerszcz lepki*, [4] ***pieje** – pieśń* (*nieustannie pieściwą*). Ta metafora została zamknięta *obrazem* porównania [(*pieśń* (…), *jak*) *niańki śpiew u kolebki*].

W poezji Kazimiery Iłłakowiczówny szczególne miejsce zajmuje… **wielka metafora**, wzbogacona także innymi figurami stylistycznymi [personifikacja, porównania, epitety] oraz figurami retorycznymi. Wyróżnia się więc dynamiką wyobraźniowo-semantyczną. Stąd analizy i interpretacje jej liryków wymagają – kilku płaszczyzn odniesień, gdyż **syntagma** poetyckiej wypowiedzi inspiruje (otwiera) najmniej kilka wariantów znaczeniowych i kilka kontekstów kulturowych. Wielka metafora z liryku *Miłość* prezentuje podmiotowość fenomenu miłości. Iłłakowiczówna w tekście poetyckim nie posługuje się ani metaforami dla metafor, ani także epitetami lub porównaniami dla epitetów lub porównań. Każda figura poetycka (oraz każda figura retoryczna) posiada mniej lub bardziej ukryty podtekst poetycki, który współtworzy warstwę znaczeniową tekstu i potęguje ostateczny efekt artystyczny. Myśl >ja< lirycznego bywa częstokroć odtworzona przez odkrycie sensu wewnętrznego słowa, wynikającego bądź to z „ukrytego" sensu, bądź to z treści symbolicznych lub nawet z dość odległych asocjacji. Nadto na zrozumienie wielkiej metafory istotny wpływ może mieć (i zazwyczaj ma) kontekst kulturowy, to znaczy: rozmaitość relacji z innymi dziełami (tekstami) kultury. Oto przykład wielkiej metafory z tomu *Zwierciadło nocy*:

W czarnej tęsknocie nabijanej złotemi gwiazdami
jest brama ukryta, tajemnej podległa sprężynie.
Raz tylko dłonią trafiłam na bramę tajemną:
dźwiękła dotknięta i nagle wstecz padła z wielkim westchnieniem,
a przez nią wszedł księżyc niezmierny i wzniósł się ze śpiewem ku górze,
w dwoistą obręcz ujęty, w dwie dusze – twoją i moją.
(*Tajemna brama*) Z N (1928) s. 3

Opis *tajemnej bramy* wyróżnia się… dwuznacznością sensu wypowiedzi poetyckiej, dzięki czemu metafora *Tajemnej bramy* może być rozmaicie interpretowana przez czytelnika. Poetka dzięki motywowi bramy tajemnej stworzyła z czasoprzestrzeni nocy szczególnego rodzaju *locus magicus*, który współtworzy baśniowość i tajemniczość wykreowanego pejzażu.

Edward Kozikowski, recenzując tom *Płaczący Ptak*, uznał, iż to dużej wartości zbiór poezji. Stwierdził, że poetka „wypracowała własną drogę poetycką"[166]. Józef Jankowski, krytyk literacki, zwrócił uwagę na liryk *Noc* (z tego właśnie tomu):

Co dzień o innej porze
noc klęka na dworze,
gwiazdami się pleni
i obiecuje, że się już nigdy nie zmieni…
A potem
ramiona rozpościera i bzem ciężko szeleści nad płotem.
Aż z płaczem ros i słowika, i gwiazd ostrych zgrzytem
– łamie wszystkie przysięgi i staje się świtem.

[166] E. K. (= E. Kozikowski), *I. K. Iłłakowicz*, >*Płaczący Ptak*<, „Czartak", 1928, s. 190.

Jankowski analizuje ów tekst w następujących słowach: „Oto jest noc, noc prawdziwa. I jaki pełny obraz! (…) »Noc klęka« – »gwiazdami się pleni« – »ramiona rozpościera« – bzem »szeleści nad płotem« (…). Potem: płacz ros i słowików – najistotniejsza własność wspólna dla obu tych przedmiotów i dla przełomu nocy, i wreszcie niezwykłe: gwiazd ostrych zgrzyt, jak gdyby… otwierający wrzeciądze świtu. Wszystko najwspanialsze"[167].

Z pewnością za metaforę, a w rzeczywistości za wielką metaforę należałoby uznać tytuł tomu: *Płaczący Ptak*. Ów tytuł wprowadza czytelników… w „świat ptaków" z poezji romantyków – Juliusza Słowackiego i Cypriana Kamila Norwida. Przypomina on i inne tytuły zbiorów poetki: *Śmierć Feniksa* i *Słowik litewski*. Czy można by więc uznać, że owe tytuły są poetycką aluzją do słów: „*serce – więcej czułe / Przechodzi w formę ptaka…*" z poematu *Pięć zarysów* Norwida[168]? I wówczas… ***Płaczący Ptak***, jak i *Słowik litewski* byłyby poetyckimi peryfrazami dotyczącymi osoby poetki – zarówno wrażliwej artystki, twórczyni liryków, jak także czułej i potrzebującej miłości kobiety? Taka interpretacja motywu – symbolu ptaka jest z pewnością możliwa. Ongiś Dariusz Tomasz Lebioda pisał o symbolice ornitologicznej w poezji Adama Mickiewicza: „…kobieta – tym bardziej, jeśli ma naturę romantyczną – kojarzy się poecie z ptakiem: trudność zdobycia jej uczucia – z jego płochliwością, [jej] uroda z jego pięknem, misterny rysunek twarzy… – z jego delikatnością, wreszcie brak współczucia dla cierpiącego kochanka – z jego radością i rozszczebiotaniem"[169]. Ale interpretacja symboliki ptaka może być i inna: ptak może symbolizować muzyka (pieśniarza) i poetę, śpiewającego swój hymn (jak pisał Ryszard Przybylski[170]) „wszystkim wiekom i wszystkim ludom", a także poezję (twórczość poetycką), jak i natchnienie twórcze. Przypomnijmy słowa wieszcza:

Jak ów ptak mówię… który nosi w sobie
Sen słońca… marę światła purpurową…
(*Król – Duch*, rapsod V, pieśń I, strofa XXXVI, ww. 281 – 282)[171]

Ptak, zwłaszcza łabędź i paw, to także symbol piękna i wdzięku, a poprzez to kojarzy się ze światem muzyki, poezji, sztuki i tańca oraz z pięknem kobiecego ciała. Przypomnę więc, że poetycki obraz *złotych łabędzi*, które *rozbłękitniają się w hymny* [z liryku *Morietur stella* Tadeusza Micińskiego] to symbol doskonałego i wiecznego piękna poezji (i sztuki). Zaś transfiguracja ptaka w piękną dziewczynę (kobietę) to motyw znany nie tylko z literatury romantyzmu, ale też z obrazów współczesnych malarzy, by wspomnieć obraz *Przeistoczenie w rajskiego ptaka* Jerzego Feinera, gdzie

[167] J. Jankowski, >*Płaczący Ptak*<, „Kobieta Współczesna", r. I: 1927, nr 9, s. 13.
[168] C. K. Norwid, *Pięć zarysów*, [w:] Idem, *Pisma wszystkie*, [J. W. Gomulicki (red.)], t. 3., PIW, Warszawa 1971, s. 488.
[169] D. T. Lebioda, *Ptaki Mickiewicza*. (…), , Instytut Wydawniczy „Świadectwo", Bydgoszcz 1998, s. 85.
[170] R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 52.
[171] J. Słowacki, Dz, t. V: *Król – Duch*, opracował: J. Krzyżanowski, wydanie: trzecie, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław [1959], s. 174.

widać młodą kobietę, przybierającą kształt pięknego barwnego ptaka z rajskiego Edenu. Warto przypomnieć także trafne spostrzeżenia Gastona Bachelarda: „W ptaku piękny jest przede wszystkim lot. Dla wyobraźni dynamicznej lot to piękno pierwotne. Piękno upierzenia dostrzegamy dopiero wtedy, gdy ptak tyka ziemi…”[172]. Ptak wreszcie, będąc i atrybutem Afrodyty (Wenus), bogini miłości i piękna, i emblematem Oengusa, boga miłości i płodności w mitologii celtyckiej, i emblematem Angusa Mac Oga, boga miłości (oraz młodości) w mitologii irlandzkiej, bywa często w liryce europejskiej epoki romantyzmu i modernizmu – symbolem miłości. Toteż i ptasi (zwłaszcza zaś słowiczy) śpiew kojarzy się częstokroć – z miłością. Iłłakowiczówna wydobyła ptaka (a raczej ptaki) z bogatej skarbnicy świata natury i umieściła go (je) w centrum swojej liryki. Badacze i czytelnicy jej poezji (także dzieci i młodzież) mogą ową symbolikę ptaka… interpretować „po swojemu”.

W lirykach z tomu *Zwierciadło nocy* odnajdziemy liczne fragmenty wierszy – mniej lub więcej zmetaforyzowane i poprzez to wzbogacone semantycznie, na przykład: „Gwiazdy zasypiające / mają dzwoneczki srebrne, / muzyka zlatuje światłem / na wszystko, co jest podniebne / (…) / i wraca w górę muzyka…”. (*Zasypiające gwiazdy*) (Z N (1928) s. 4); „Spoczną lecące liście / na stawach, strojnych w łabędzie, / wyjdzie spod kolumn cisza / i posągiem nad wodą usiądzie, / […]” (*Kolumny nad wodą*) (Z N (1928) s. 18); Te fragmenty dokonują swoistej animizacji lub nawet antropomorfizacji nocnego nieba i nocnych pejzaży. Liryczny nocny Wszechświat Iłłakowiczówny w tomie *Zwierciadło nocy* jest pełen piękna. I… jest także bliski nocnemu Wszechświatowi Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. W metaforach poetki ze zbiorów poezji: *Połów* (1926), *Płaczący Ptak* (1927), *Zwierciadło nocy* (1928) można dostrzec dość wyraźne refleksy symbolistycznej nastrojowości, będące echem poetyki Młodej Polski. Także i modernistyczne reminiscencje motywów uosobionych pojęć abstrakcyjnych (takich jak: Miłość, Rozpacz, Szczęście), które odnajdujemy częstokroć w jej liryce, są (moim zdaniem) echem młodopolskich wizji uosobionej Duszy i echem malarstwa okresu Młodej Polski (*Szału uniesień* Władysława Podkowińskiego, obrazów Wojciecha Weissa) i malarstwa prerafaelickich mistrzów. Toteż Karol Wiktor Zawodziński, oceniając liryki Iłłakowiczówny z jej zbiorów *Płaczący Ptak* i *Zwierciadło nocy*, zwrócił uwagę na to, że są one – tekstami… „z bogatym otoczeniem dekoracyjnym” oraz z licznymi metaforami[173].

Zwróćmy obecnie uwagę na bogactwo fenomenów metaforycznych w zbiorach poezji Iłłakowiczówny z okresu II wojny światowej i z okresu powojennego. Także w tych zbiorach odnajdziemy zmetaforyzowane wiersze. Ciekawe treściowo i udane artystycznie są fenomeny metaforyczne, a zarazem semantyczne i wyobraźniowe w niektórych z liryków z tomu *Wiersze bezlistne*, aczkolwiek tym razem podam kilka przykładów z tekstów poetyckich, które mogą być (moim zdaniem) analizowane ze względu na ich trudność zapewne w klasach licealnych. Oto więc wybrane

[172] G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, (…), seria: >Biblioteka Krytyki Współczesnej<, PIW, Warszawa 1975, s. 182.

[173] Zob.: K. W. Zawodziński, *Poetki*, (*Przegląd Miesięczny – Nowe Wydawnictwa*) „Przegląd Współczesny”, 1928, t. XXVII (27), nr 80, s. 488.

przykłady: „Każdy rok większy mrok nad tobą spiętrza…" (*Ostatnie wiersze o Matce*); „Wyzwalają się drzewa wysokopienne / od smutku, który mnie skuł" (*Na źródełko na Oboźnej*); „Czternaście kominów dymi księżycowi…" (*Dativus*); „Wygubiła wenecka siekiera / słowiańskie puszcze" (*Słowiański brzeg*) oraz: „Po dalmatyńskich kościołach / srożą się w lwach i aniołach / weneckie sarkofagi" (*Słowiański brzeg*). Na uwagę zasługuje przykład z metaforą, w której *sens metaforyzujący* jest zawarty w formie celownika rzeczownika [„Czternaście kominów dymi księżycowi"]. To rzadko spotykana odmiana metafory rzeczownikowej[174].

W liryce Iłłakowiczówny – z okresu powojennego – na struktury metaforyczne miała zapewne wpływ nowa tendencja w twórczości poetki: **poetyzacja tekstu w minimum słów**. W jej tomie *Poezje*: *1940 – 1954* można by odnaleźć oryginalne metafory czasownikowe, jak: [1] *I świat* ***płonie***, *i* ***gra*** *kolorami / nie dla ciebie – dla mnie.* (*Nie dla ciebie*); [2] *Ciernie* ***splata się*** *w mowę wiązaną / twoim mianem.* (*Do Zofii M.*). Czasoprzestrzeń w dwóch późnych tomach: *Lekkomyślne serce* (1959) i *Szeptem* (1966) jest mniej zmetaforyzowana. Jednakże i tam dostrzegamy metafory, zwłaszcza – czasownikowe. Jak więc widać, poetka często i chętnie korzystała z metaforyki – przez ponad pół wieku – we wszystkich okresach twórczości.

Chciałbym zwrócić uwagę na metaforę *Widma* [*Niemocy śmiertelnej*] z liryku *Jesień*,[175], liryku pejzażowego *à la manière de Młoda Polska*, w którym można dostrzec pokrewieństwo z poezją Kazimierza Przerwy-Tetmajera [*Schnąca limba*] i Leopolda Staffa [*Jesienna mgła…*] oraz z malarstwem Władysława Podkowińskiego, Wojciecha Weissa, a zwłaszcza zaś Jacka Malczewskiego. Ale pokrewny obraz odkrywamy i w liryku *Widmo jesieni* Adama Asnyka: „Jakiś duch mgłami spowity / Zimną dłoń kładzie na ziemi. // Przez mgieł przejrzyste zasłony / Przegląda postać widziadła… / […] // Przyciska do ziemi łona / Dłoń skrzepłą – ziemia się wzdryga, / Lecz tchem grobowym rażona, / Martwieje – głuchnie – zastyga". Ten *duch mgłami spowity* z liryku Asnyka wydaje się >starszym bratem< *widma* [*Niemocy śmiertelnej*] z liryku Iłłakowiczówny, które jest upersonifikowane jakby na postać >przerażającej *Śmierci*<. Spotkanie z widmem niesie apokaliptyczną zagładę świata przyrody: „Będą połamane gałęzie, będzie wygubione pąkowie, / polegną słoneczniki dorodne – głowa przy głowie, / (…) w polu [zostaną porażone] snopy, / wyginą osty po miedzach i w sadzie heliotropy". Spojrzenie Niemocy z pewnością porazi *i* szpalery, *i* jabłonie. Domyślamy się przerażenia, które będzie towarzyszyć przejściu widma przez świat. Obraz jesieni nawiązuje wyraźnie do perwersyjnego przedstawiania uosobionych melancholii, rozpaczy, śmierci oraz tęsknic przez Kazimierza Przerwę-Tetmajera i innych poetów Młodej Polski. I kojarzy się z obrazami śmierci roślin w malarstwie symbolizmu, by przypomnieć *Zeschnięty słonecznik* Władysława Podkowińskiego [malowany przed / w 1895 r.] oraz *Słonecznik* (*Jesień*) Wojciecha Weissa [malowany w 1905 r.]. Na pięknym a zarazem ekspresyjnym obrazie Weissa tytułowy słonecznik – samotny szarożółty kwiat na szarozielonej łodydze jest ukazany

[174] Piotr Wróblewski podaje tylko jeden przykład takiej metafory, zaczerpnięty z poezji Gałczyńskiego: *Lasowi moknie broda* – P. Wróblewski, *Struktura, typologia i frekwencja polskich metafor*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 89.

[175] Jest to liryk dziecięcy z tomu *Rymy dziecięce* [Kraków 1922 / 1923].

na jesiennym tle kolorystycznym. Obraz Weissa w sposób wyjątkowo przejmujący i zarazem przygnębiający przedstawia uwiąd pięknego kwiatu. Kwiat ten na opisywanym obrazie to kwiat-widmo.

Antropomorfizacje i personifikacje w poezji Iłłakowiczówny, tak jak i w twórczości poetyckiej Słowackiego i Leśmiana, zdają się być istotnym fundamentem poetyckiego świata wykreowanego przez poetkę. Świata, w którym dominują bliskie i pokrewne relacje pomiędzy człowiekiem a przyrodą [naturą]. Człowiek, będąc elementem natury, jest w pewnym sensie jej obrazem, a równocześnie, myśląc o świecie natury, nie może wyjść poza siebie, nie może wyjść poza to, co jest jemu znane tak z doświadczenia, jak i z introspekcji. Antropomorfizacje (przypisujące abstraktom oraz fenomenom przyrody fizyczne właściwości ludzkie), a także personifikacje (ukazujące *obiectum* jako osobę w aspekcie psychicznym) zawarte w tekstach poetki potwierdzają te prawdy: „**Las** mocarz… królewnę Jezioro / **potężnemi** przygarnął **do piersi ramiony**" (*Pieśń o lesie II*) (I L (1911) s. 108); „*Zapadła na jasną* ***twarz nieba*** *ciężka żelazna przyłbica*" (*Noc nad morzem*); „[***Brzózka****-nieboga*]… ***włosy*** *rozplatała nad drogą*" (*Skarga brzózki*).

Warto zauważyć, że antropomorfizacje są częstsze we wczesnych zbiorach poetyckich Iłłakowiczówny [*Ikarowe loty*, a także *Trzy struny*] niżeli w tomach z epoki Dwudziestolecia międzywojennego oraz z następnych okresów jej twórczości [lata II wojny światowej, czas po zakończeniu II wojny światowej]. Antropomorfizacja czasoprzestrzeni w *Ikarowych lotach* lub w *Trzech strunach* nie może być interpretowana jako >naiwna< praktyka twórcza młodej poetki, która nadaje przyrodzie cechy ludzkie. Ten rodzaj kreacji poetyckiej jest z pewnością inspirowany ówczesną modą, która dominowała w poezji modernizmu, a może nawet należy poszukiwać źródeł owej antropomorficznej kreacji w poezji romantycznej.

Pisałem powyżej, że animizacja i antropomorfizacja pojęć abstrakcyjnych, którym częstokroć służyły metafory czasownikowe, to zjawisko powszechne w epoce modernizmu. Takie zaś właśnie spojrzenie na rzeczywistość miało szersze uzasadnienie zarówno kulturotwórcze jak i także filozoficzne – tak w poglądach szwajcarskiego myśliciela Henri Amiela, który głosił, iż walor kreowanego pejzażu jest odzwierciedleniem stanu duszy człowieka, jak i zwłaszcza w poglądach Martina Heideggera, twierdzącego to, że wizja Czasoprzestrzeni w świadomości człowieka wynika z jego duchowości, a także z jego dążenia do przekraczania wymiaru świata. Może lektura poezji młodopolskiej, a może znajomość poglądu Amiela miała jakiś wpływ na zamiłowanie poetki do kreacji antropomorficznej.

Poeci młodopolscy personifikowali i animizowali czasoprzestrzeń na >swój< ludzki obraz, przekazując jej własną duszę. Antoni Lange w swoim studium *Estetyka Szyllera* pisał: „Człowiek nadaje swoją duszę i fizjonomię rzeczom martwym, ożywia je, symbolizuje. (…) Na tym polega potęga metafor w poezji. Tak więc w naturze (…) – sztuka widzi człowieka i ludzkie uczucia maluje"[176]. Toteż w poezji Iłłakowiczówny (zwłaszcza w *Ikarowych lotach*) często można spotkać per-

[176] A. Lange, *Estetyka Szyllera*, [w:] Idem, *Studia i wrażenia*, Jan Fischer, Warszawa 1900, s. 186.

sonifikacje pojęć abstrakcyjnych: „**Żal na** zaklętych **skrzypcach gra**…" (*Gorączka*); „**Tęskność** cichutko **przygrywa** [**na lutni**] w borze …" (*Ulewa*); „[**Tęskność**] (…) w mgłach **się żali** jak dziecko – smutnie". (*Ulewa*); „**Tęskność** moja **przez sen zapłakała**…" (*Przygrywka*); „**Gra** – niby na flecie – / **sen** i coś **szepce**…" (*Straż*); „[**Miłość**]… **budzi** człowieka **wołaniem** anielskiem…" (*Miłość i obecność Boża*). Zauważmy to, że wykreowany przez poetkę świat ma duszę artysty, stąd żal *na skrzypcach gra*, tęskność *przygrywa na lutni*, a nawet i sen *gra – niby na flecie*.

Wyobraźnia poetycka Iłłakowiczówny, poetki niezwykle wyczulonej na różnorodne impulsy płynące z otaczającej ją – rzeczywistości, a także i z języka (jako tworzywa poezji), zapewne ułatwiała autorce *Słowika litewskiego* obdarzać (poprzez stosowanie personifikacji) fenomeny świata przyrody cechami osoby ludzkiej, jak na przykład: „**Słowik** na [krzaku róży białej] przemawiał do gwiazd i księżyca…" (*Róże św. Jana Nepomucena IV*); „**Bzy** szlochają…" (*Desolation I*); „Łkają, płaczą **olchy** siwe…" (*Córka czarownicy VI*); „**Dzwonki** się modlą pieśnią błękitną…" (*Leśne jezioro*); „Weszły tańczące **konwalie** do koła, / nucą po cichu" (*Chwila ciszy*); „… z wiatrem tańczą / – **kwiaty** pachnące **pomarańczy** / i **bzy**" (*Naprzeciwko wyspy Locrum*); „[**Wiatr**]… przyklęka – i całuje zaciśnięte piąsteczki piwonii" (*Wiosna*); „[**Rzeka**]… odziewa się morwą i winogradem, / […] / i mówi do nas, biegnąc, że towarzyszy nam" (*Czysta woda IV*). Maurice Maeterlinck głosił, iż natura żyje duchowo, myśli, czuje oraz pozostaje w ciągłej komunii z człowiekiem. Ten właśnie pogląd kojarzy się z błogostanem i szczęśliwością egzystencji Adama i Ewy w rajskim ogrodzie. Kreacje antropomorficzne Iłłakowiczówny dotyczące świata przyrody są tworzone przez metafory, które powstały w wyniku analogii między osobowością człowieka a „osobowością" rozmaitych elementów świata natury, a także i innych analogii między życiem ludzkim a bytem przyrody. Krąg owych podobieństw, jak widać z przykładów, jest rozległy, obejmując rozmaite płaszczyzny egzystencji, przeżyć duchowych i międzyosobowych relacji. Poetka ukazała [w cytowanych przykładach] analogię pomiędzy życiem przyrody a egzystencją człowieka. Udowodniła też tezę Maeterlincka, że natura jest w ciągłej „komunii" z człowiekiem. Ponadto potwierdziła i pogląd Stanisława Witkiewicza, że zarówno prawa rządzące naturą, jak także prawa rządzące życiem ludzkim wynikają z tego samego źródła: z jedni kosmicznej. Potwierdziła myśl Langego, że sztuka „widzi człowieka i ludzkie uczucia maluje".

Poetka przypisywała elementom fauny i flory (a także i bytom nieożywionym) ludzką świadomość i inne cechy osobowości człowieka. Obdarzała więc elementy świata przyrody umiejętnością ekspresji uczuć przez płacz i śmiech, mową, umiejętnością przeżywania miłości i wiary, śmiertelnością, a także doznawaniem stanu smutku i cierpienia w żałobie, na przykład: „**Łkają**, **płaczą** olchy siwe" (*Córka czarownicy VI*); „[Lipy]… nie uśmiechają się, ale **płaczą**, / **płaczą** kwieciem, lepkim rojem pszczół, / żółtym liściem" (*Kości*); „[Wiatr]… **całuje** zaciśnięte piąsteczki piwonii" (*Wiosna*); „Jarzębiny koralowe **głaszcze** / jesień tutejsza…" (*Inna jesień*); „Dzwonki **się modlą** pieśnią błękitną" (*Leśne jezioro*); „Od kwiatów **modlitewnie zapatrzonych** w górę / biją prawie widzialne kadzidlane sznury" (*Storczykowe zbocze*).

Władysław Zawistowski trafnie dostrzegł relacje pomiędzy człowiekiem a światem natury w liryce autorki *Połowu* – pisząc metaforycznie, że w jej pięknych

tekstach… „świat przegląda się w człowieku, a człowiek widzi oblicze swoje w Wszechświecie"[177]. Ta poetycka kreacja we wczesnej liryce Iłłakowiczówny jest bliska kreacjom antropomorficznym w epoce Młodej Polski. Dla potwierdzenia tej tezy przytoczę nieco dłuższy fragment tekstu z książki *Młodopolskie Tatry literackie* Jana Majdy:

> Analogii między życiem człowieka a egzystencją przyrody [w literaturze młodopolskiej – Z. B.] jest sporo. Górska przyroda została obdarzona przez literaturę nie tylko mową i świadomością, ale i zdolnością wyższego myślenia, tęsknotami i pragnieniami. Na przykład **do szczęścia** dążą zarówno człowiek jak i orzeł tatrzański (Kazimierz Tetmajer – *Patrząc ku Tatrom*) (…) los zmusza górala do pójścia w świat, a syn Tatr, potok Dunajec, ucieka z gór aż do morza (Franciszek Henryk Nowicki)… W tych analogiach dominuje zawsze antropocentryzm, sprawy ludzkie są kryterium wartościowania i interpretowania zjawisk przyrody. Nawet najpotężniejsze żywioły górskie, jak woda czy wiatr halny, z reguły są mniejsze w porównaniu z żywiołami namiętności, bólu, tęsknot człowieka. (…)
>
> Jeśli taki sposób uczłowieczania obiektów przyrody, iż ich byt tworzy na różnych poziomach analogię do życia ludzi, można nazwać antropomorfizacją pierwszego stopnia, to wyższym jej stopniem [czyli: **fraternizacją** – Z. B.] jest obdarzenie przyrody takim bogactwem duchowych walorów, iż staje się ona dla człowieka godnym partnerem, dobrym przyjacielem, bratem[178].

W liryku *Fontanna* [z tomu Szeptem] odnajdujemy personifikację: [*Woda*]… *myślała*… Personifikacja ta jest wyraźnym echem słów Maurycego Mochnackiego: „Myśleć jest to żyć. (…) **Natura jest**, bo **myśli**…"[179] oraz: „**Myśli** [**natura**] naszą myślą i sama siebie naszym **pojmuje rozumieniem**"[180]. Liryczny obraz *wody myślącej* w tekście poetki jest bliski poglądom wielkich polskich romantyków (Mickiewicza, Słowackiego, Norwida) o duchowej jedności natury i człowieka, wywodzącym się z ewolucyjnej idei Wielkiego Łańcucha Bytów, która była popularna i znana w epoce romantyzmu.

W analizowanych zbiorach poezji dominują personifikacje rozmaitych elementów świata przyrody. Jest to z pewnością echo poglądu romantyków, że człowiek to *mikrokosmos*. Poetka ukazuje Wszechświat jako *makroanthropos*, stąd personifikacje są wyjątkowo liczne w jej liryce z wczesnego okresu twórczości i można powiedzieć, że antropocentryczny obraz świata poetyckiego, którego istotą jest to, że człowiek jako podmiot wypowiedzi literackiej nadaje szczególny sens i wartość antropocentryczną (zgodnie ze świadomością modernistów) otaczającej rzeczywistości, a poprzez to umożliwia nową interpretację Czasoprzestrzeni – jest typowy dla

---

[177] W. Zawistowski, *Połów*, „Tygodnik Ilustrowany", 1926, nr 14, s. 226.

[178] J. Majda, *Młodopolskie Tatry literackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, ss. 133, 134 – podkreślenia Autora. Fraternizacja świata przyrody to także zjawisko znane z poezji Iłłakowiczówny, by wspomnieć tylko *Bądźcie wy ze mną* [z tomu *Trzy struny*] i *Inwokację* [z tomu *Popiół i perły*]. Na tenże fenomen oraz na idee franciszkanizmu w poezji autorki *Rymów dziecięcych* zwróciłem uwagę w moim tekście *Karolina Kusek and Her Poetry* – (zob. na stronie Internetu: [http://www.karolinakusek.pl/PDF/Baran1.pdf]) oraz w mojej monografii: [Z. Baran], *Liryka dziecięca Karoliny Kusek* (*Studia literaturoznawcze*), Nowy Sącz 2011, s. 11.

[179] M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Kraków 1923, s. 25.

[180] Ibidem, s. 26.

poezji Iłłakowiczówny zapewne do około 1930 roku. Ale od lat 30-tych XX w. ten typ obrazowania świata w jej poezji staje się zdecydowanie rzadszy.

Poetyckie **peryfrazy**, które znajdujemy w zbiorach poezji Kazimiery Iłłakowiczówny, tworzą stosunkowo niewielką – ilościowo, ale interesującą artystycznie, grupę wyrażeń. Są wśród nich peryfrazy takie, jak: [*wielka*] *złota kula*… = '*słońce*' (*Skarga stworu*). Przypomina ona peryfrazę znaną z wiersza innego poety: *złota kula* [*słońca*] (J. Lechoń). Są i peryfrazy swoiste dla poetki: *zaklęte Rusałki* = '*lilie wodne*' (*Pieśń o lesie. II*); *czarne berło jeziornego błota* = '*trzcina*' (*Skarga stworu*); *tęcza brzęcząca* = '*myśl*' (*Zimno*); *drzewa dzieciństwa* = '*lipy*' (*Matkom moim – Zofii i Barbarze*), Są także peryfrazy zaczerpnięte – z *Biblii*: *ślepy proch ziemi* = '*człowiek*' (*Czarne i białe*) i z języka potocznego: *śpiewak* = '*słowik*' (*Kamień i słowik*). Na niektóre z nich warto spojrzeć w szerszym kontekście:

> I tylko **lilie wodne**, **zaklęte Rusałki**,
> wychodzą z wody, światłem zlane księżycowym,
> myć giezła białe…
>
> (*Pieśń o lesie. II*)

Ta peryfraza wymaga od czytelnika poematu znajomości treści jakiejś (mniej znanej) baśni o rusałkach, zaklętych w kwiaty lilii wodnych. Bez znajomości tego kulturowego źródła (o ile ono istnieje) można tę peryfrazę interpretować dwukierunkowo, czyli: „Lilie wodne to »zaklęte Rusałki«" lub: „Zaklęte Rusałki to (owe) lilie wodne". Interpretacja tej peryfrazy będzie więc tylko… interpretacją „fakultatywną". Podobne poglądy na temat peryfrazy: ***białe jagnię*** = '[*wełnisty*] *obłoczek*' (*Kształty*) można odnaleźć w studium Teresy Dobrzyńskiej:

> Interpretacja metafory staje się też utrudniona, gdy zakłócona zostaje kolejność jej tematów, w związku z czym zachodzić może konfuzja co do sprawowanych przez nie funkcji. W skrajnych wypadkach taka metafora odbierana bywa dwukierunkowo.
>
> Porównajmy następujący przykład:
>
> Białe jagnię – wełnisty obłoczek –
> z topolą włoską się droczy.
>
> W przytoczonym zdaniu możliwe jest uchwycenie dwu relacji metaforycznych: „Jagnię to obłoczek" i „Obłoczek to jagnię". Najbliższy kontekst nie przesądza o żadnej z tych interpretacji w sposób jednoznaczny, wybór głównego tematu nie jest jednak obojętny dla struktury metafory, choć seria zdań motywacyjnych byłaby w obu wypadkach taka sama[181].

Na uwagę czytelnika zasługują z pewnością peryfrazy z liryków o tematyce religijnej. Są to „ozdobne" wyrażenia, nadające poetyckiej wypowiedzi podniosłość

[181] T. Dobrzyńska, *Metafora*, >Poetyka. Zarys encyklopedyczny<, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1984, s. 208.

oraz powagę – tak typowe dla tekstów modlitw. W liryku *Silniejsza niż moja niewiara* dostrzegamy ciąg trzech peryfraz, które są poetyckimi imionami Chrystusa: ***Proroku bez kościoła, Zwycięzco bez armii, / ciesielski Czeladniku***… *Chryste, Boży Synu*. Znacznie więcej peryfraz – adresatywów odnosi się do osoby Maryi [wymieniam je w porządku alfabetycznym]: ***Domie Zloty*** = '*Maryjo*' (*Litania do Matki Boskiej Ostrobramskiej*…); ***Gwiazdo Zaranna*** (tamże); ***Królowo Aniołów*** (tamże); ***Królowo Polska*** (tamże); ***Matko Miłosierdzia*** (tamże); ***Matko Pocieszenia*** (*Do Madonny Pocieszenia*); ***Pani Ostrobramska*** (*Litania do Matki Boskiej Ostrobramskiej*…); ***Panno, której modlitwa śmierć we zdrowie zmienia*** (tamże); ***Siostro nasza najświętsza w stworzeniu*** (tamże); ***Wieżo z Kości Słoniowej*** (tamże). Niektóre z peryfraz >mariologicznych< odnajdziemy w wierszach innych poetów, jak na przykład: ***Domie Zloty*** (B. Ostromęcki), ***Domie nasz zloty*** (S. Ziembicki), ***Gwiazdo Zaranna*** (Z. Broncel, B. Ostromęcki oraz J. S. Pasierb), ***Królowo Polska*** (T. Kossek – Orlik), ***Matko Miłosierdzia*** (M. Ćwiertniewska), ***Wieżo Czysta z Kości Słoniowej*** (Z. Broncel). O peryfrazach tych będę jeszcze pisał w innym miejscu.

W poezji Iłłakowiczówny epitety, a zwłaszcza zaś metafory zajmują doniosłe, jeśli nie najważniejsze miejsce. Świadczą o tym liczba i różnorodność tych figur. Upodobanie autorki *Rymów dziecięcych* do stosowania epitetów (widoczne zwłaszcza w jej debiutanckim tomie poezji [*Ikarowe loty*]) i do impresjonistycznego prezentowania świata oraz jej sensualistyczna postawa wobec rzeczywistości – budzą skojarzenia z poezją młodopolską. Można domyślać się, że (jak zauważyła Buczkówna) ów *niepowtarzalnie własny głos poetki*[182] i wyraźnie *inny* ton jej liryki oraz odmienność jej poezji od twórczości skamandrytów, a także i od twórczości ekspresjonistów – miały wiele wspólnego z jej zainteresowaniami poezją młodopolską i jej „młodopolskim" debiutem. Wydaje się więc, że Iłłakowiczówna, podobnie jak Leśmian oraz w pewnym sensie Iwaszkiewicz, kontynuowała „modernistyczną" lirykę do około 1930 roku.

Epitety tworzą więź z wyrazem określanym oraz współtworzą istotne „sensy", które zgodnie z teorią Gadamera, powinny być wytłumaczone poprzez powiązania owych epitetów z innymi figurami poetyckimi, tak w kontekście zdania, jak i w kontekście tekstu wiersza. Trzeba więc pamiętać, że u Kazimiery Iłłakowiczówny epitety nie służą jedynie do określania cech i opisywania świata. Epitet niekiedy bywa w jej poezji – oksymoronem, a często jest istotną cząstką metafory lub porównania. Dlatego wymienione (i nie wymienione) epitety często są kodem analizowanej liryki.

Na przykład epitet *biała* w wyrażeniu ***biała*** *lampa* [w liryku *Lampa z dziecinnych lat*] nie jest tylko środkiem określającym barwę obiectum, ale jest także środkiem kierunkującym uwagę czytelnika na całą wypowiedź >ja< lirycznego. ***Biel dzwonu lampy***: abażur (z białego kartonu) zapowiada obraz ***świata idealnego***, wspomnienie szczęśliwej egzystencji podmiotu lirycznego w raju z epoki dzieciństwa, którego elementy „składowe": *matczyne na włosach* (*dziecka* – Z. B.) *ręce*; *na szyi*, *na policzkach* (*dziecka*) *tchnienie* (*matki*); *sucharek z lukrem przy twarzy* (*dziecięcej*); wreszcie *w czeko-*

[182] M. Buczkówna, *Prawdziwie chrześcijańska*, „Więź", 1977, nr 8, s. 23.

ladzie dwie małe (*dziecięce*) *pięście* rodzą uczucie zadowolenia i radości dziecka, czyli ***skrzydlate*** *szczęście* z dzieciństwa.

Metaforyzacja świata natury w liryce Iłłakowiczówny objawia tajemniczość kreowanej czasoprzestrzeni, wyraża >psychizację< przyrody i – niekiedy – stan wewnętrzny podmiotu lirycznego oraz tworzy rozmaite relacje między człowiekiem i elementami Wszechświata. Owa metaforyzacja oraz >psychizacja< przyrody były jedną z wyraźnie dostrzeganych cech młodopolskiej liryki, by wskazać na twórczość Wincentego Korab-Brzozowskiego, Zdzisława Dębickiego, Antoniego Langego, Bronisławy Ostrowskiej, Zenona Przesmyckiego (Miriama), Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Jerzego Żuławskiego. Młodopolskie literackie i artystyczne „inspiracje" w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny nie mogą być jednak (i dotąd zresztą nigdy nie były) interpretowane przez literaturoznawców jako… **bierne naśladownictwo** wzorców z przełomu XIX i XX w., gdyż są jedynie inspiracjami. Toteż należy postrzegać problematykę metaforyzacji świata natury w liryce autorki *Rymów dziecięcych* – tak, jak widzi to zjawisko znakomita Literaturoznawczyni z Lublina, czyli – Mirosława Ołdakowska-Kuflowa.

W świetle zebranego materiału można dostrzec i to, że wśród metafor Iłłakowiczówny zdecydowanie dominują: metafory właściwe, antropomorfizacje, personifikacje i peryfrazy. Zaś inne odmiany metafor (jak na przykład: *antonomazja*, *metalepsis* czy też bardziej znana *synekdocha*) są w poezji Słowika litewskiego zjawiskami pojedynczymi. Metafory w badanej liryce są zróżnicowane zwłaszcza pod względem strukturalnym. Figura ta w liryku *Kołysanka lipowa* to **metafora czasownikowa**, której centrum stanowi czasownik, tworząc rozbudowane >*metaforyczne zdanie*<[183]. **Wielka metafora** w liryku *Miłość* oraz **metafora-symbol** z *Tajemnej bramy* są z kolei zbiorami (sumami) metaforycznych zdań, zaskakujących niespodziewanymi skojarzeniami. Bogactwo i rozmaitość struktur metaforycznych świadczą o talencie poetki. Jej metafory wyróżnia – dwuznaczność (a nawet i wieloznaczność) sensów w nich ukrytych. Dzięki metaforycznemu obrazowi Wszechświata w liryce Iłłakowiczówny, można poetkę *metaforycznie* nazwać – **Wirtuozem sensów metaforycznych**.

Od lat trzydziestych XX wieku, a z pewnością zaś od lat czterdziestych poprzedniego stulecia można dostrzec, że obfitość niektórych figur poetyckich jako środków stylistycznych, tak wyraźna we wcześniejszych zbiorach poezji Iłłakowiczówny, ulega i to dość wyraźnie ich zmniejszeniu. Poetka „wchodzi" na nową drogę twórczą: prostszą, a zarazem – najtrudniejszą.

Nie szuka oryginalności, ale tworzy – w słowie poezji – piękno. Michał Głowiński, analizując liryk *Siedmiogrodzka cerkiewka* z cyklu *Siedmiogrodzkie cekiny* [z tomu *Poezje. 1940 – 1954*] tak oto pisał na temat jej poezji: „W >*Cekinach*< sztukę poetyckiej miniatury wzniosła autorka *Rymów dziecięcych* niemal na poziom doskonałości… Unika poetka omówień, porównań, nie metaforyzuje stylu. I to jest właśnie największy paradoks artystyczny >*Cekinów*< – mimo swojej obrazowości pozbawio-

[183] Zob.: M. Głowiński, *Metafora, demetaforyzacja, konteksty* [Prwdr.: [w:] *Szkice o metaforze II*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1983]; cyt. [za:] Idem, *Poetyka i okolice*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 185.

ne są niemal zupełnie metafor"[184]. Także i Anna Milska pisała pochwały na temat tego cyklu: „…**siedmiogrodzkie pejzaże**, rysowane delikatną a jakże celną kreską, (…) wprost ascetyczne w swej konkretności, utrzymane **w stylu odmetaforyzowanym**, pozbawionym wszelkiej stylizacji, znamionują nowy etap w poetyce Iłłakowiczówny, zwrot od stylizacji do absolutnej prostoty"[185].

To samo można by także powtórzyć odnośnie artyzmu liryków z tomu *Lekkomyślne serce*, a przede wszystkim z tomu *Szeptem*. W zbiorach poezji wydanych po drugiej wojnie światowej, wśród epitetów dominują epitety potoczne. Nadto można znaleźć w tych zbiorach także i sporo metafor zleksykalizowanych – zaczerpniętych z pewnością z języka potocznego. Ten zaś zwrot do zaniku poetyckiej ornamentyki, do zaniku lirycznego ornamentu w poezji Iłłakowiczówny nie był ani zjawiskiem obniżenia poziomu artyzmu, ani także – prozaizacją poezji, lecz była to szczególnego rodzaju „poetyzacja" słowa i „poetyzacja" rzeczywistości: odkrycie cudowności w tym, co wydaje się – bezbarwne i bezdźwięczne.

Figury poetyckie współtworzą baśniowy, niezwykły, a często dziwny, pejzaż liryczny. Współegzystują w nim >ja< liryczne i różnorodne fenomeny natury, które dzięki metaforom – stają się „osobami" autonomicznymi, mającymi „osobowość" ludzką. Metafory współtworzą poetyckie obrazy jakby zaczerpnięte z marzeń, ze snów oraz, być może, z podświadomości, podkreślając niepokój egzystencjalny podmiotu lirycznego w pięknej liryce poetki. Poetyka Iłłakowiczówny pozwala dostrzec złożoność i wielopłaszczyznowość świata oraz bogactwo ludzkiej duszy. Poetka metaforycznie i figuratywnie prezentowała problematy egzystencjalne, pisząc o przemijaniu, o cierpieniu i śmierci, o miłości, marzeniach i tęsknotach człowieka.

Podejmując refleksję na temat relacji: poezja liryczna (Kazimiery Iłłakowiczówny) – proces (przedszkolnej i szkolnej) edukacji literackiej, jestem świadomy, że owe prezentowane figury poetyckie, będąc w poezji szczególnego rodzaju „zabiegiem" kreacji poetyckiej, mogą spełniać (i zapewne spełniają) istotne funkcje tak w procesie edukacji dzieci i młodzieży – w ogóle, jak w procesie edukacji literackiej dzieci i młodzieży – w szczególności. Są bowiem „ukryte" w nich nie tylko pierwiastki poezjotwórcze, ale i rozmaite informacje edukacyjne, gdyż dzieło literackie (o czym wiemy) w edukacji szkolnej spełnia również i inne (poza-literackie) funkcje, poszerzając i zasób słownika ucznia, i zasób jego wiadomości (wiedzy) o otaczającym świecie, a niekiedy (a nawet i dość często) inspirując do dyskusji o tematyce poza-literackiej.

Myślenie dziecka 5- lub 6-letniego nie jest myśleniem abstrakcyjnym. Jednak można by (a wręcz nawet i należałoby) uznać ową „formę" myślenia dzieci w wieku przedszkolnym za „formę" myślenia metaforycznego, czyli w pewnym sensie – myślenia poetyckiego. Toteż wiemy, że proces poznawania przez dziecko tak dzieła sztuki, jak i tekstu liryki – *in extenso* częstokroć bywa zapoczątkowany przez kil-

[184] M. Głowiński, *O sztuce miniatury*, „Twórczość", r. XI: 1955, nr 7, s. 162.

[185] A. Milska, *Kazimiera Iłłakowiczówna*, [w:] Eadem, *Pisarze polscy. Wybór sylwetek: 1890 – 1970*, wyd. 5 zm. i popr., Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa 1972, s. 166. Podkreśl. moje – Z. B..

kulatka – „samoistnie" i… bez udziału dorosłych (czyli rodziców i nauczycieli). Wydaje się, że dziecko „koduje" tak schematy ikonograficzne, obserwując kompozycje graficzne dzieł sztuki, jak i układy metaforyczne, słuchając tekstów poezji lirycznej[186]. W owym wieku przedszkolnym dziecko poznaje cechy (jakości) [różnych obiektów (przedmiotów)], a ów proces poznawczy wymaga (od dziecka) nie tylko zmysłowej analizy obiektu, ale również wymaga – i klasyfikacji owego obiektu… do kręgu obiektów tej samej kategorii – ze względu na ową cechę. Toteż i poetyckie epitety sensualne (stosowane w strukturach poetyckich z rzeczownikami konkretnymi, jak: brzoza *biała*, *czarne* jaskółki, *zielone* paprocie, *wonne* trawy, *pachnące* ziele) wydają się być figurami poetyckimi, które – w sposób naturalny – mogą zainteresować (i z pewnością – zainteresują) kilkulatka.

To zaś potwierdza słuszność teoretycznych poglądów pedagogów[187] oraz stwierdzeń nauczycieli przedszkoli, że prawie wszystkie **dzieci** w wieku przedszkolnym **są uwrażliwione na piękno** świata, na piękno dzieł sztuki, muzyki, poezji (i… na cierpienie człowieka), a także mają skłonność do twórczych poszukiwań oraz do artystycznych przedstawień rozmaitych fenomenów. Poezja zaś (jak i każdy bodziec) znacząco wpływa na wzbogacenie kolorystyki oraz treści danej reprezentacji, co ułatwia kilkulatkowi jakby „wchłonąć" w siebie i istotne elementy Czasoprzestrzeni, i strukturalne elementy tekstu poetyckiego (figury poetyckie).

Zjawiskiem charakterystycznym dla dziecka w wieku szkolnym jest afektywność jego uczuć[188], które bywają częstokroć emocjonalnym sposobem widzenia oraz odbierania świata przez kilkulatka (i kilkunastolatka). Zwłaszcza poprzez systematyczne spotkania z dziełami kultury jest ono zdolne do przeżywania uczuć głębokich i do wskazania właściwych bodźców, które owe uczucia wywołują. Recepcja literatury pięknej przez dziecko jest istotną metodą „wychowania dziecka przez sztukę", spełniającą… „istotne zadania, dotyczące rozwoju jego osobowości, a przede wszystkim zaś rozwoju uczuć oraz wyższych funkcji psychicznych dziecka…"[189]. Dzieci uważnie patrzą na obraz lub rysunek i potrafią prawidłowo (poprawnie) „odbierać" i interpretować dzieła sztuki[190]. Dzieci uważnie również „odbierają" tekst poezji, słuchając słów, i potrafią w tym tekście „dostrzec" i zrozumieć to, co jest dla nich… „jasne" lub przede wszystkim… potrafią zadziwić się tym,

---

[186] Maria Gołaszewska pisze: „Odbiór [dzieła] sztuki w przypadku dziecka na ogół [jest – Z. B.] aktywny". – M. Gołaszewska, *Pajdoestetyka. Kategorie estetyki w zastosowaniu do świata dziecka*, [w:] A. Białkowski (red.), *Edukacja estetyczna w perspektywie przemian szkoły współczesnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997, s. 30.

[187] Zob.: M. Gołaszewska, *op. cit*., s. 26, 27.

[188] Zob.: K. Dziedzic, *Kontakt dziecka ze sztuką – determinantem jego umiejętności szkolnych*, [w:] I. Adamek, B. Muchacka (red.), *Dziecko-uczeń w systemie edukacyjnym*: *Teraźniejszość i przyszłość*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2010, s. 138.

[189] Z. Baran, *Poezja liryczna dla dzieci o tematyce religijnej – stymulatorem plastycznych reprezentacji dziecka w wieku przedszkolnym (Aspekt pedagogiczny prezentowanego tematu)* [artykuł – w druku].

[190] Zob.: S. Dorance, *Zajęcia twórcze w przedszkolu* (…), [1997], s. 8. Zobacz także: M. Uberman, *Wychowanie przez sztukę „edukacją głębszego poziomu". Współczesne myśli wychowania plastycznego*, [w:] B. Muchacka i M. Szymański (red. nauk.), *Szkoła w świecie współczesnym*, Oficyna Wydawnicza „Impuls", Kraków 2008, s. 279-286. Tamże: bibliografia.

co… „**brzmi dziwnie**”[191]. Można by więc – w tym właśnie kontekście – interpretować tekst poetycki jako… „zespół podniet, impulsów, przeżyć estetycznych, ekspresji i impresji wyzwalających i pobudzających [dziecko – Z. B.], interweniujących w najgłębsze warstwy [jego] osobowości”[192].

Jolanta Machowska-Gąsior trafnie zauważyła, że poprzez…

…wykorzystanie podczas zajęć z dziećmi wariantów intersemiotycznych, stanowiących treść lub formę interpretacji tekstu kulturowego oraz będących wynikiem różnego rodzaju przekładów czy też wariantów intersemiotycznych wobec transmutacji [na przykład tekstu literatury pięknej – Z. B] na „pozajęzykowe systemy znakowe”[malarstwa, muzyki, etc.], jak również wariantów intertekstowych w postaci metody interpretacji porównawczej w powiązaniu z różnymi twórczymi działaniami [dzieci – Z. B.] stwarza się możliwość ukazania [im – Z. B.] określonego motywu [literackiego (poetyckiego) wieloaspektowo – przy uwzględnieniu rozmaitych dzieł sztuki] oraz podjęcie dialogu z tradycją[193].

To samo zaś, co napisała Machowska-Gąsior na temat możliwości ukazania dzieciom określonego motywu literackiego (poetyckiego), można by napisać i na temat możliwości ukazania dzieciom określonej figury poetyckiej. **Dziecko** z jednej strony jako odbiorca dzieła sztuki, a ze strony drugiej – jako nadawca stworzonego przez siebie dzieła **powinno być** – jak to pisze Autorka – **przygotowane do recepcji znaków kulturowych** w tekście dzieła sztuki (muzyki oraz literatury, a więc i poezji)[194] i do przekładu treści (tekstu kultury) oraz formy jednego rodzaju znaków kulturowych na rodzaj inny owych znaków. Sądzę też, że liryka dziecięca Kazimiery Iłłakowiczówny, a zwłaszcza zaś rozmaite figury poetyckie mogą efektywnie sprzyjać procesowi przygotowania dziecka do recepcji znaków kulturowych.

Wydaje się więc, ze mam prawo – w kontekście powyższych stwierdzeń Autorki *Integracji treści w obrębie pól tematycznych* – stwierdzić, że korzystanie w pracy z dziećmi z dzieł kultury „wysokiej” – literackich, muzycznych i plastycznych – jako z wartościowego „instrumentarium kulturowego”, inspirującego podejmowanie przez dziecko… aktywności twórczej – stwarza szersze możliwości łączenia w procesach edukacyjnych, a zwłaszcza zaś w procesach „kulturotwórczych” – kształcenia dziecięcych zdolności poznawczych, a także i zdolności analizy oraz interpretacji dzieła sztuki, muzyki lub poezji – przez dziecko, z jego potencjalnymi zdolnościami twórczymi. Dziecko bowiem jest otwarte na każde dzieło sztuki. Toteż sztuka w edukacji – jak słusznie twierdzi Anna Steliga – „może, a nawet powinna być traktowana nie tylko jako przedmiot czy narzędzie wychowania, ale [przede wszystkim]… jako partner dialogu [z dzieckiem]”[195], a „wychowanie przez

---

[191] Zobacz: A. Pilch, *Hermeneutyka jako metoda interpretowania tekstów poetyckich*, [w:] A. Janus-Sitarz (red.), *Polonista w szkole. Podstawy kształcenia nauczyciela polonisty*, >Edukacja Nauczycielska Polonisty<, TA-iWPN UNIVERSITAS, Kraków 2004, s. 200.

[192] M. Uberman, *Wychowanie przez sztukę…*, [2008], s. 280, 281.

[193] J. Machowska – Gąsior, *Integracja treści w obrębie pól tematycznych*, [w:] H. Kosętka oraz J. Kuźma (red.), *Teoretyczne i praktyczne aspekty kształcenia zintegrowanego*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej [im. KEN w Krakowie], Kraków 2000, ss. 554, 555.

[194] Por.: *Ibidem*, s. 555.

[195] A. Steliga, *Edukacja plastyczna w dobie globalizacji w zjednoczonej Europie*, [w:] B. Muchacka (red. nauk.), *Edukacja wobec wyzwań globalnego społeczeństwa*, PWSZ / „Nova Sandecia”, Nowy Sącz 2007, s. 111.

sztukę" należałoby interpretować jako proces edukacyjny, który „otwiera perspektywę całościowego oddziaływania… na sferę estetycznej wrażliwości [dziecka-ucznia – Z. B.], ale także na [jego] postawy moralne, postawy społeczne, kształcenie [jego] umysłu, wychowanie wyobraźni i uruchamianie [jego] postaw twórczych"[196].

Poezja – w ogóle, zaś figury poetyckie – w szczególności spełniają… istotne funkcje w edukacji dziecka: pobudzają jego aktywność intelektualną (zwłaszcza aktywność w sferze języka). To zaś, co… „**brzmi dziwnie**" w tekście poetyckim, inspiruje… niestandardowość dziecięcych skojarzeń językowych oraz – pośrednio – wzbogaca [bierny] słownik dziecka. Figury poetyckie inspirują również i myślenie „poetyckie" (metaforyczne), a ponadto budzą wrażliwość estetyczną słuchacza (czytelnika) poezji. To samo także można by powiedzieć o znaczeniu figur poetyckich w edukacji literackiej uczniów klas IV – VI szkoły podstawowej i uczniów gimnazjów.

Figury poetyckie Iłłakowiczówny… mogą efektywnie służyć realizacji wytycznych *Podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkół podstawowych* [Zob.: Załącznik nr 2 do tekstu *Rozporządzenia z 23 grudnia 2008* – zob: rozporządzenie_20081223_zal_2.pdf], które głoszą, że uczeń poznaje specyfikę „literackich… sposobów wypowiedzi artystycznej" oraz wskazują także i na konieczność „wprowadzenia" uczniów klas IV-VI szkoły podstawowej „w świat analizy tekstu", głosząc: „[Uczeń]… rozpoznaje w tekście literackim: porównanie, przenośnię [metaforę], epitet, wyraz dźwiękonaśladowczy i objaśnia ich role [w tym tekście]".

Edukacja literacka z zastosowaniem tekstów poetyckich autorki *Rymów dziecięcych*, a zwłaszcza z bogactwem metaforyki poetki może być atrakcyjną metodą… nauczania poezji. Chciałbym – dla potwierdzenia tej myśli – odwołać się do poglądu Bożeny Chrząstowskiej: „Czytanie metafory to szukanie zasady integracji wyrazów (…), poszukiwanie ich łączliwości i nowego sensu, który z tych połączeń wynika"[197]. Równocześnie zaś egzegeza metafory jest także i filozoficzną refleksją nad esencją i sensem istnienia Kosmosu i człowieka (ludzkości), zaprezentowanymi – w sposób artystyczny – przez poetę. Dodam, że owa egzegeza metafory jest wyjątkowo atrakcyjną formą edukacji literackiej zwłaszcza dla dzieci, gdyż (jak trafnie zauważa Katarzyna Krasoń) „utwory poetyckie, przepojone metaforą, są najbliższe psychice dziecka"[198].

Zaprezentowane w tym studium figury poetyckie z liryki Kazimiery Iłłakowiczówny pozwalają jej teksty poetyckie interpretować jako specyficzne „akty mowy" skierowane do odbiorców jej poezji, które z pewnością mogą zainteresować zarówno dzieci, jak i młodzież. Toteż sądzę, że jej liryki spoza szkolnych podręczników warto wprowadzić do edukacji.

---

[196] M. Uberman, *Propozycje metodyczne realizacji nauczania plastyki w szkolnictwie ogólnokształcącym*, [w:] J. Kida (red.), *Edukacja humanistyczna, aksjologiczna i estetyczna w świetle programów i potrzeb oświatowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2003, s. 139. Jest to cytat (jak podaje Autorka tekstu) [za:] S. Wołoszyn, *Nauki o wychowaniu w Polsce w XX wieku*, Kielce 1998.

[197] B. Chrząstowska, *Mała czy wielka metafora*, „Nowa Polszczyzna", 1997, nr 2, s. 28.

[198] K. Krasoń, *Liryka dziecięca w edukacji. Polisensoryczne interpretowanie metafory*, „Życie Szkoły", 2002, nr 10, s. 579.

III.

Poezja Kazimiery Iłłakowiczówny w świecie retoryki
(Aspekt pedagogiczny problematu)

W niniejszym studium spróbuję opisać istotne zjawiska z kręgu retoryki poetyckiej Iłłakowiczówny, mając nadzieję, że prezentowane przykłady pozwolą na wstępne określenie wartości analizowanej poezji, a z pewnością dostarczą nieco rzeczywistej wiedzy o poetyce i stylistyce jej wierszy. Barbara Łopatkówna, analizując artyzm najwcześniejszych liryków poetki z debiutanckiego zbioru jej poezji, napisała, że „poetka w okresie »Ikarowych lotów« miała zwyczaj „spiętrzać" nastrój [utworów] przy pomocy retoryki[199]. To właśnie arcyważne stwierdzenie można w rzeczywistości odnieść do wszystkich okresów twórczości Kazimiery Iłłakowiczówny. Podejmując swoje zadanie, chciałbym ukazać figury retoryczne w szerszym kontekście wypowiedzi poetyckiej, gdyż nie tylko pojedyncze słowa (lub frazy) mają istotne znaczenie dla stylistyki, ile przede wszystkim to sposób wprowadzenia ich do tekstu poezji decyduje o artyzmie wiersza. Zapewne warto zwrócić uwagę czytelnika monografii na **figury retoryczne** jako **elementy syntaktyczne** wypowiedzi poetyckiej[200]. Są one ważne (co wykazała Łopatkówna, a co wyjaśnię w zakończeniu tego studium) w liryce poetki – stąd ich opisowi i analizie poświęcę nieco refleksji w tym studium.

Nawet pobieżna lektura zbiorów poetyckich autorki *Ikarowych lotów* pozwala dostrzec liczne **anafory** w jej wierszach. Nie może to dziwić, wszak to właśnie anafora wydaje się być najbardziej popularną odmianą paralelnych struktur poetyckich, a zarazem popularną figurą retoryczną i figurą syntaktyczną w poezji[201].

---

[199] B. Łopatkówna, *Nad debiutem Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej", r. IX: [1971], s. 129.

[200] T. Todorov, *Poetyka* [Prwdr.: 1968], tłumaczył S. Cichowicz, „Wiedza Powszechna", Warszawa 1984, s. 34.

[201] Maria Renata Mayenowa określiła anaforę jako figurę, którą wyróżnia to, że… „analogicznie skonstruowane człony zdań albo nawet analogicznie skonstruowane zdania zaczynają się od tego samego wyrazu" – [M. R. Mayenowa, *Poetyka opisowa. Opis utworu literackiego* [1949]; cytuję [za:] M. Dłuska, *Anafora*, [w:] Eadem, *Prace wybrane*…, pod red. S. Balbusa, t. 3: *Poezja wierszem i prozą*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2001, s. 57]. Jednak określenie anafory [przez Aleksandrę Okopień-Sławińską]: „powtórzenia tego samego słowa lub zwrotu na początku kolejnych segmentów wypowiedzi: grup składniowych zdań, wersów, strof, zazwyczaj ukształtowanych paralelnie" – [Zob.: A. Okopień-Sławińska, *Anafora*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowi, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, >Vademecum Polonisty<, wyd. 2. poszerz. i popraw., Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1988, s. 28] jest (moim zdaniem) zdecydowanie trafniejsze.

Iłłakowiczówna używała anafory dość często. W jednym z wczesnych wierszy poetki: w pięknym liryku *Mroki* [z tomu *Ikarowe loty*], który był adresowany wyraźnie do czytelnika dorosłego – można by znaleźć interesujący przykład tejże figury retorycznej: „W komnacie mojej…".

Anafora „Jeszcze" w liryku *Co się stać musi* [z tomu *Trzy struny*] potęguje wyraźną emocjonalność słów podmiotu lirycznego, wierzącego w odrodzenie czy może w narodziny „wielkiej" miłości. Podobnie i anafora „Tylko jeszcze…", powtórzona – aż siedmiokrotnie w tekście wiersza *Ostatnia próba* z tomu *Śmierć Feniksa* (1922), i anafora „Śnią mi się…" (powtórzona pięciokrotnie) w liryku *Dzieci* z tego samego tomu[202] kierują uwagę czytelnika na dostrzeganą przez niego – emocjonalność wypowiedzi podmiotu lirycznego.

Poetka często wprowadzała – z anaforą – paralelizm syntaktyczny do tekstów wierszy, ale w tomach jej poezji znajdziemy i odmienne przykłady. Wyraz: ***Dobranoc*** (anafora w liryku *Pożegnanie* [z tomu *Śmierć Feniksa*], jak i w sonecie *Dobranoc* Mickiewicza, nie wpływa na strukturę postanaforycznych zdań w taki sposób, jak – wspomniana – anafora: „W komnacie mojej…" [z wiersza *Mroki*]. Również anaforyczne wyrażenia: „O szyby, szyby…" z wiersza *O szyby, szyby…* [z tomu *Śmierć Feniksa*], „Z tamtej strony mętnej szyby…", otwierające zwrotki liryku *Z tamtej strony* z tego samego tomu; i: „Od mojej złej tęsknoty…" – z liryku *Bez światła* [z tomu *Śmierć Feniksa*] – nie mają wpływu na strukturę zdań postanaforycznych. Liczne, aczkolwiek artystycznie mało efektowne **anafory – słowa** znajdziemy w utworach poetki z rozmaitych zbiorów jej poezji, by przypomnieć na przykład anaforę tego typu z tomu *Obrazy imion wróżebne* (1926):

> **Imię**, które jak cyfra dodaje wartości każdej rzeczy, a nawet brakowi jej – zeru
> […]
> **Imię** tak silne, ze starczyć by mogło – jak pseudonim – zamiast nazwiska;
> **imię** nieraz nadto wygodne jak powóz na resorach albo kołyska.
> **Imię** wprowadzające w błąd bliźniego, uwodzące swym brzmieniem dzieci i kobiety;
> **imię**, pod którym za późno czasem się spostrzega człowieka, jak pod fasadą z lukru
> [nieszczególne wety[203].
>
> (*Stefan*) O I W [1926] s. 59

W liryku *Pejzaż* [z tomu *Połów*] anafora: ***W cichych ogrodach…*** wywołuje szczególny nastrój poetycki. Na tle nastrojowego pejzażu osoba mówiąca w tekście marzy o tajemniczym świecie „z baśni" i jego pięknie. Zaś w liryku *Miłość. Wariant I* z tomu *Popiół i perły* anafora: „Urzeka mnie znowu wieczór…" stanowi „prolegomena" do poetyckiego obrazu wieczornego pejzażu i do rozważań podmiotu liryczne-

[202] Anafora: „Śnią / śnią mi się…" z wiersza Iłłakowiczówny przypomina anaforę: „Śniło mi się…" z liryku *Śniło mi się…* Maryli Wolskiej – Zob.: M. Wolska, *Wiersze wybrane*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2003, s. 20.

[203] Dwa ostatnie wersy tego cytatu [w:] P Z 1 / 406 są odmienne: […] // Imię wprowadzające w błąd bliźniego, uwodzące **brzmieniem** **swym** dzieci i kobiety; // imię, pod którym za późno czasem się spostrzega człowieka, jak pod fasadą z lukru **nieciekawe** wety.

go na temat miłości. W *Pragnieniu* z tomu *Ikarowe loty* została użyta **2-członowa anafora**. Jej pierwszy człon to zwrot: „O, mieć w ręku…", człon drugi zaś stanowi wyrażenie: „(i) ani razu…":

O, **mieć w ręku** upojeń czarę kryształową
[…]

i ani razu usty nie dotknąć pucharu!

[…]

O, **mieć w ręku** rozkoszy czarę i bez skargi
nieść ją przez całe życie spokojnie i chłodno
[…] –
ani razu nie zwilżyć ust i pragnąc skonać!
(*Pragnienie*)

Anafora ta ukazuje obraz losu człowieka, który zapewne umiera z pragnienia, ale nie może *ust spieczonych ochłodzić*. Postanaforyczne wyrażenia: *upojeń czarę kryształową*, *kielich rozkoszy*, *rozkoszy czarę* są urozmaicone gramatycznie i nadają wypowiedzi wysoki artyzm.

Natomiast 2-członowa anafora „Będzie (jak)… – przy…" w wierszu *Anna* wprowadza tam oryginalne porównanie w formie elipsy: „jak przy wieczornym mroku [**będzie**] świtanie":

Będzie jak dzień słoneczny **przy** zamglonym, jak przy wieczornym mroku świtanie…

Wprowadzenie elipsy do tegoż właśnie porównania pozwala dostrzec opozycję: *mrok – jasność*: „jak **przy** (wieczornym) **mroku – świtanie** (jasność).

Iłłakowiczówna użyła również anaforę w wierszu *Zjawa leśna* [z tomu *Połów*]:

A jak przejdzie lasem po leżących gęsto szpileczkach,
a jak rozplecie włosy, całe w kolorowych wstążeczkach,
a jak po mrowiskach wionie, po wystających korzeniach,
a jak się ze sosen ześlizgnie, cała w lśnieniach, w złotych drżeniach,
to głębiej zaświecą wyżłobione przez wody koleje,
westchną jałowce i świerczki, (…)

Struktura ta pozornie przypomina anaforę dwuczłonową, którą skomponował Juliusz Słowacki w dramacie *Ksiądz Marek* [a. II, w. 194-196]:

A jak spojrzy – **to** się góry pokłonią!
A jak błyśnie – **to** ślepota na ludy!
A jak zagrzmi – **to** się groby odsłonią!

Należałoby zauważyć, że ta anafora u poetki tworzy ciąg semantyczny ze stopniowo narastającym napięciem ze względu na finalny efekt retardacji[204]. W tekście poety – wieszcza zaś za każdym razem zostaje wskazany natychmiast efekt: spojrzenia, błysku i grzmotu.

W 1938 roku autorka *Słowika litewskiego* napisała wiersz *Głos chodzi przepaściami*:

Głos chodzi przepaściami,
wiesza się po ścianach stromych…
I już to nie głos, **ale** znak widomy.
…**I już to nie** znak, **ale** sąd,
nie nasz, ale poza nami.
…**I już to nie** sąd, **ale** echo, echo nad przepaściami.
I już to nie echo, **ale** stąd
aż po równiny Elizjum
tęczowo rozpierzchła struga, która na wietrze zamiera…
I już nawet **nie** to, **tylko** obraz, **i już nie** obraz – WIZJA.
…**Nie**! CHIMERA.

Także w tym wierszu dostrzegamy 2-członową anaforę: *I już* (*to*) *nie… // ale* (*tylko*)… Jest to anafora wyliczeniowa. Zaimek: *to* [z pierwszego członu figury], jak i spójnik: *ale* [z drugiego członu anafory] – w dziesiątym (przedostatnim) wersie wiersza uległy elipsie. Także jedenasty wers [który zapewne powinien brzmieć: …***I już to nie* WIZJA! *Ale* CHIMERA**] pod wpływem elipsy uległ redukcji do tylko dwóch słów: …***Nie***! CHIMERA. Zauważmy, że w tym tekście wszystkie trzy figury retoryczne: anafora, anadiploza i elipsa współtworzą sens semantyczny tego liryku. Poetka, być może, podjęła i zadanie… zwrócenia uwagi odbiorcy tekstu na iluzję czasoprzestrzeni realnej i rzeczywistość świata poza-realnego, wprowadzając czytelnika w krąg mistyki i sacrum. A może warto odkryć i inne możliwości interpretacji tego w pewnym sensie – „tajemniczego" tekstu, w którym tak istotną funkcję poetycką spełniają niedomówienia, wieloznaczność i subiektywizm wypowiedzi >ja< lirycznego?

Poetka wprowadziła kilkakrotnie **dwie** lub **trzy** różnorodne **anafory** do wierszy. Dwie anafory: „I myślę jak ktoś wygnany…" i: „a gdyby…" w wierszu *Do Wilna* [z tomu *Z głębi serca*] służą >ja< lirycznemu do wypowiedzenia tęsknoty za tym miastem. Użycie zaś trzech anafor w przestrzeni wiersza jest w poezji autorki *Słowika litewskiego* fenomenem należącym do rzadkości. W liryku *Niepowrotne*, który z pewnością jest atrakcyjnym tekstem dla dzieci, trzy anafory otwierają zdania,

[204] Na zjawisko to zwróciła moją uwagę Profesor Mirosława Ołdakowska-Kuflowa, za co składam Pani Profesor w tym miejscu moje podziękowanie.

a także i równoważniki zdań, zawierające istotną i ważną myśl: ani dzieciństwo, ani >szczęście dziecka< nie powtórzą się w życiu dorosłego – drugi raz:

Do białego domku nad rzeką
jest niedaleko;
do lasu ze ścieżką od igieł śliską
jest także blisko
[…]
… **Ale do** ramion otwartych miłości matczynej
raz była droga i nie ma innej;
ale do jarzębin z radości nizanych na cienkie sznury
zwinęła się ścieżka i nie będzie wtórej…

Z kolei zaś w liryku *Wybraniec* [z tomu *Z głębi serca*], który inspiruje do refleksji nad sensem i celem własnej egzystencji, trzy anafory: „Bóg mnie powołał…", „od…", „jak…" służą >*ja*< *lirycznemu* do ukazania **potęgi** Stwórcy i Władcy świata oraz **małości** człowieka, który – mimo owej małości – jest przez Stwórcę *wybrany* i *powołany* do realizacji z pomocą Boga wielkich zadań >na miarę< rycerzy, królów i świętych:

Bóg mnie powołał przez ogień, przez mrok, przez ciszę;
Bóg mnie powołał… Głosy Jego surm słyszę…
Piętrzy się fala zalewu
od płomienia i śpiewu,
od piorunów, które są jak snop wężów w Jego prawicy,
od gromu, który ślepnie przy Jego źrenicy.
Bóg mnie powołał, mnie, nędzę i niewolnika,
jak rycerzy – Bayarda i Zawiszę, **jak** królów – Konstantyna i Ludwika,
jak świętych – Piotra, Magdalenę, Krzysztofa…
Bóg mnie powołał!… O, któż by się nie cofał…

Obecnie zacytuję fragment z tekstu Mirosławy Ołdakowskiej-Kuflowej, który ułatwi czytelnikom zrozumieć sens wprowadzenia przez poetkę tych anafor do liryku:

[Liryk *Wybraniec*]… jest interesujący, ze względu na ukazanie przepaści pomiędzy pyłem ludzkim a wielkością powołania. Zadania, jakie mieli do wypełnienia [bohaterowie – Z. B.] wymienieni w wierszu, były różne. Wspólną cechą było **powołanie** każdego z nich [**przez Boga**] do doskonałego pełnienia jego roli. Słowa Chrystusa wypowiedziane podczas Kazania na Górze usprawiedliwiają stwierdzenie pojawiające się w wierszu **Bóg mię powołał** – oczywiście do doskonałości, bo wszyscy, do których kierowane jest Słowo Boże, mają być doskonali na wzór świętości ich Ojca – Stwórcy. (…)

Ostatni werset wiersza przypomina to, czego doświadczali powołani do wielkich zadań jak Mojżesz, święty Augustyn i inni. Odczuwają oni, jak przerasta ich Boże powołanie[205].

Anaforyczne spójniki „a" oraz „i", rozpoczynające wersy (cytowanych liryków) są istotnym elementem stylizacji wypowiedzi >ja< lirycznego na parataktyczną potoczność, dość charakterystyczną (lub typową) dla mowy dziecka[206]. W lirykach poetki wydanych drukiem po 1940 r. można wyraźnie zauważyć, że anafora jest używana znacznie rzadziej. To zjawisko świadczyłoby o tym, że poetka poszukiwała nowych możliwości wypowiadania swoich myśli w artystycznej formie. Tworząc swoje wizje poetyckie, tak w latach II wojny światowej, jak także w okresie powojennym – Iłłakowiczówna używała anafor z artystycznym rozmysłem i twórczym uzasadnieniem, w sposób „odpowiedzialny" i właściwy dla tekstów lirycznych.

W wierszach z ostatnich tomów poezji *Lekkomyślne serce* oraz *Szeptem* dominują zdecydowanie **anafory jednoelementowe** (powtarzające tylko **jedno słowo**), a anafory kilkuelementowe w tych właśnie tomach są nieobecne. Być może wynikało to z faktu, że poetycki *anaforyzm* mógł razić monotonnością i infantylnością poważną i wyjątkowo wrażliwą poetkę. Przy okazji warto zauważyć, że anafora często spełniała w jej liryce funkcję… poetyckiego „sygnalizatora" początku wersu.

Poetka nigdy nie nadużywała anafory w swojej poezji. Aczkolwiek figura ta była przez nią używana częściej niż w wierszach poetów Młodej Polski i epoki Dwudziestolecia międzywojennego, którzy unikali anafory w swoich wierszach. Maria Dłuska zauważyła, że „poetów o dużej wrażliwości (…) anaforyzm w wierszu musiał razić katarynkową martwotą. Stąd [widoczne] wycofanie się z anafor u Staffa [w jego po-młodopolskiej poezji], unikanie ich u Leśmiana i ostrożność w stosowaniu anafor u skamandrytów"[207]. W wierszach autorki tomów *Zwierciadło nocy* i *Z głębi serca* (tak samo jak i w utworach innych poetów) **anafory jednoelementowe** (powtarzające tylko **jedno słowo**) są częstsze niż **anafory kilkuelementowe** (powtarzające **kilka słów**). Jednakże poetka używała dość często i anafory kilkuelementowej w wierszach. Chętnie używała **anafor 2-członowych**, na przykład: *O, mieć w ręku*… – (*i*) *ani razu*… (liryk: Pragnienie), *Idę* (*do ciebie*)… – *odkąd*… (Na złotej linie), *A jaka* (*jest*)… – *jak*… (Urocznica). Nie znalazłem, niestety, przykładu użycia anafory 3-członowej w analizowanej poezji.

Epifory to figury stylistyczne, których istotą jest „powtórzenie tego samego słowa lub zwrotu na końcu kolejnych segmentów wypowiedzi: grup składniowych, zdań, wersów, strof, zazwyczaj ukształtowanych paralelnie"[208]. Podkreślają sens powtarzanych słów, nadając tym wyrazom często rangę słów-**kluczy** w danym tek-

[205] M. Ołdakowska-Kuflowa, *Chrześcijańskie widzenie świata*…, j. w., ss. 128, 129. Podkreśl. moje – Z. B.

[206] W liryku *Zjawa leśna* dodatkowo zaś są zastosowane deminutiva („po… szpileczkach", „w (kolorowych) wstążeczkach", „świerczki") – częstokroć stosowane w dyskursie z małym dzieckiem, co wyraźnie „wzmacnia" stylizację na mowę dziecka.

[207] M. Dłuska, *Anafora* [Prwdr.: 1966], [w:] Eadem, *Prace wybrane*…, pod red. S. Balbusa, t. 3: *Poezja wierszem i prozą*, (…), [2001], s. 91.

[208] A. Okopień-Sławińska, *Epifora*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowi, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*…, [1988], s. 122.

ście poetyckim. Spójrzmy więc na wybrane przykłady epifor zaczerpnięte z poezji autorki *Ikarowych lotów* i *Szeptem*:

W naszym sadzie zakwitły **jabłonie**,
stoją białym kwieciem osypane.
Gdy przy oknie swoim rano stanę,
rankiem okno swoje gdy odsłonię,
na kwitnące spoglądam **jabłonie**,
jak się chwieją wiatrem kołysane.

[…]

(„Tygodnik Ilustrowany", 1905, nr 25, *Jabłonie*)

W Arkadii poetyckiej Iłłakowiczówny (zdumiewająco barwnej, dźwięcznej i wonnej) na szczególną uwagę zasługują zwłaszcza ogród i sad przy domu, park, las, a także drzewa, szczególnie (ulubione drzewa poetki) **jabłonie**. Oto zaś inny przykład epifory:

Bądźcie wy ze mną, jabłonie, **jabłonie**…
[…]
I wy, jabłonie, przeczyste **jabłonie**!

(*Bądźcie wy ze mną*)

Epifora ta zwraca uwagę na adresata wypowiedzi poetyckiej >ja< lirycznego: *jabłonie* – ulubione drzewa poetki. Warto poświęcić uwagę motywowi jabłoni w twórczości autorki *Rymów dziecięcych*. Poetyckie obrazy jabłoni występują w jej liryce w rozmaitych funkcjach. Tworzą (jak w liryku *Rajskie ptaki*) malarskie baśniowe pejzaże, w których centrum są sady, miejsca bezpiecznej i radosnej egzystencji >ja< lirycznego. Są też powiernicami intymnych tajemnic osoby mówiącej, która tęskni za miłością [*Licho*, *Drzewo przy drodze*]. Niekiedy zaś pejzaż z jabłoniami tworzy przestrzeń (*Odpoczynek Żeligowskiego*). Zdarza się, że obraz jabłoni pełni funkcję poetyckiego ornamentu czy może ***decorum***, jak w porównaniu: *Elżbiety były*… ***podobne różowym jabłoniom*** (*Elżbieta*). Motyw jabłoni to częsty motyw kultury polskiej[209].

Tkaczka (lub tkacz) – podmiot liryczny wiersza *Niteczki* – oskarża niteczki o to, że *rwą się*, stwierdzając, że ***psują*** (…) ***robotę***. Ta opowieść z codziennego życia, a zwłaszcza zaś epifora: *niteczki* …***psują*** (***mi***) ***robotę*** – pokazują tragizm ludzkiej

[209] Poetyckie obrazy jabłoni są popularne w poezji polskiej od epoki romantyzmu. Por. a) J. Słowacki, *Beniowski. Poema* (pieśń I, ww. 523 – 524); b) K. Zawistowska, *Długie czarne warkocze*…, c) L. Rydel, VIII. *Słyszysz, Haniu*?, [wiersz nap. w r. 1896], d) J. Ruffer, *Jabłonie*, e) Idem, *Zakwitły jabłonie*…, *różane i białe* ***jabłonie***…, f) L. Staff, *Zmiana*, *pierścionek*. Jabłonie są też popularnym motywem w malarstwie i grafice Młodej Polski, by tylko przypomnieć obrazy: *Jabłoń* (mal. 1900-1901) i *Stare jabłonie* (mal. 1900-1901) Ferdynanda Ruszczyca, *Kwitnące jabłonie* Jana Stanisławskiego (1903) oraz obrazy olejne na płótnie: *Kwitnąca jabłoń* Włodzimierza Przerwy-Tetmajera (1900 i inna wersja: 1911), *Kwitnąca jabłoń* Stanisława Kamockiego (1906).

kondycji: wszyscy jesteśmy jakby niesprawni, a często jesteśmy zniewoleni przez rozmaite >*niteczki*<, przeciwności losu. Na taką interpretację >*niteczek*<… pozwala treść tego wiersza:

Rwą się niteczki wiązane cierpliwie,
rwą się niteczki, rwą się żałośliwie,
zielone, czarne, czerwone i złote
pękają wszystkie, **psują mi robotę**.

W liryku *Dzwony cerkiewne* epiforę tworzą …**dzwony cerkiewne**. Epiforze towarzyszy anafora **kiedy są**…, która pojawia się na początku następujących po epiforze – wersów:

Lubimy **dzwony cerkiewne**,
kiedy są śpiewne.
[…]

Ale lubimy także **dzwony cerkiewne**,
kiedy są gniewne
[…]

Figury retoryczne wraz z rymami żeńskimi: *cerki**ewne*** || *śpi**ewne*** i: *cerki**ewne*** || *gni**ewne*** współtworzą dostojną nastrojowość w tymże liryku, a epifora zaś dodatkowo zwraca uwagę na *melodię* tych *dzwonów*, ważną w liturgii Cerkwi. Dzwony wydzwaniają różnego rodzaju melodie. Każda zaś z nich ma swoją nazwę i spełnia w cerkiewnej liturgii istotną funkcję:

Radosna melodia wszystkich dzwonów cerkiewnych, które dzwonią zazwyczaj przed początkiem liturgii, zaś w dni wielkich świąt obchodzonych w Cerkwi po zakończeniu liturgii – nosi nazwę **Triezwon**. Triezwon słychać przede wszystkim w Święta Paschy [czyli: Święta Zmartwychwstania Pańskiego]. Z kolei **Pieriezwon** to melodia cerkiewnych dzwonów, którą słychać w Wielki Piątek przed wyniesieniem Płaszczanicy i w czasie procesji z Płaszczanicą wokół cerkwi. Wreszcie **Błagowiesť** to melodia jednego [zazwyczaj największego w danej cerkwi] dzwonu, którą Cerkiew wzywa wiernych na liturgię, a również i głosi rozpoczęcie głównej części liturgii, to jest rozpoczęcie Kanonu Eucharystycznego. Natomiast **Pieriebor** jest melodią żałobnego dzwonu (żałobnych dzwonów)[210].

W wierszu *Skarga stworu* [z tomu *Połów*] dostrzegamy trzy epifory. Nagromadzenie epifor w tekście poetyckim jest zjawiskiem wyjątkowym, a nawet można powiedzieć, że – unikalnym. Odnalezienie dwóch różnych epifor w wierszu nie bywa zadaniem łatwym, a co dopiero wskazanie tekstów, gdzie spotykamy trzy

[210] Z. Baran, *W kręgu poezji religijnej dla dzieci*, >Prace Monograficzne [Akademii Pedagogicznej im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie]<, nr 303, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej Kraków 2001, s. 175, 176.

epifory. Używanie tej figury pozwala nam dostrzec artyzm utworów i walory semantyczne słów, zwrotów i fraz, tworzących te epifory.

W wierszu *Pobojowisko* [z tomu *Połów*] znajdziemy epiforę: „…(nad) **polem**":

Wszedł biały świt nad **polem**,
nad czarnym, rozdartym **polem**…
(Pobojowisko)

Epifora ta wyróżnia słowo: *pole*, które jest słowem kluczowym dla treści utworu. *Pole* [*czarne*] – także w kontekście tytułu wiersza – jest poetycką metaforą *śmierci i żałoby*:

Wszedł biały świt nad **polem**,
nad **czarnym**, rozdartym **polem**
i zakwitła krew ludzka makiem,
centurią i kąkolem…

Równocześnie owo pole jest i poetyckim symbolem *zmartwychwstania*, toteż widać na nim liczne rośliny (*mak*, *centuria* i *kąkol*, *ostróżka*, *bratek* i *bławatek*, *jaskry* i *kłosy zboża*). Kwiaty symbolizują i narodziny, i odrodzenie, mak jest symbolem zmartwychwstania, także zboże, symbolizując zmartwychwstanie, jest – pokarmem nieśmiertelności.

Na uwagę zasługuje także epiforyczna fraza: …***nic nie przypomina*** z liryku *Rozstanie*, rozszerzona do frazy: *Nic, nic nie przypomina*! (w późniejszym wersie). Zaimek ***nic*** jako podmiot równoważnika zdania przeczącego (w kontekście myśli >ja< lirycznego) uwrażliwia na wszystkie inne słowa, zwroty i frazy, a nadto uwydatnia postać podmiotu lirycznego jako cierpiącej osoby (zapewne z powodu owego rozstania), która chce zapomnieć o przeszłości i zarazem próbuje jakby wejść wraz z ową przeszłością w sferę nicości. Ból rozstania jest zbyt wielki dla >ja< lirycznego, które wszczepia ten ból w silne (biologicznie i witalnie) drzewa:

Kołysanie się klonów **nic nie przypomina**…
To była – nie wiem już! – lipa? jesion? jarzębina?
drzewa jakieś tracące liść i całe i całe kapiące od złota
[…]
i tętent koni, i płacz zgłuszony tętentem, i tętent przerwany płaczem…
…Nie, to nie były klony… Nic, **nic nie przypomina**!
…To drzewa, wszystko – one! To nie ja rozpaczam!

Dramatyzm poetyckiego obrazu przeżyć >ja< lirycznego zostaje wzmocniony innymi jeszcze środkami artystycznymi. Zarówno połączenie wspomnienia o tymże rozstaniu z tłem wydarzenia (**pozornie** szczęśliwa czasoprzestrzeń arkadyjskiego pejzażu >*złotych*< *drzew*), jak i nagromadzenie znaków interpunkcyjnych i epifora: „…nic nie przypomina" – podkreślają emocjonalność podmiotu lirycznego.

Epifory w liryku *Tylko wieczór*… [*Poezje. 1940 – 1954*] oraz w modlitwie poetyckiej *Do świętego Krzysztofa* z tomu *Szeptem* ukazują rozmaite odcienie znaczenia powtarzanych słów oraz wyrażeń, jak także podkreślają esencję myśli podmiotu wypowiedzi, ukrytą w tych powtarzanych i zarazem kluczowych dla treści wierszy – słowach.

Symploke, będąc połączeniem anafory i epifory, jest figurą retoryczną, która używana bywa w poezji niezbyt często ze względu na jej >skomplikowanie<, a jest stosowana przede wszystkim dla podkreślenia treści wyjątkowo ważnych. Oto przykład owej figury w liryce Poetki z Witebszczyzny:

Przestańcie płakać, skamieniałe **smoki**
[…]
Przestańcie, ach, przestańcie płakać, **smoki**!
(*Przestańcie płakać, smoki*!)

Przykład *symploke* [z ostatniej strofy pięknego wiersza *Przestańcie płakać*, *smoki*!] można interpretować jako poetycki komentarz do treści zawartej w strofach wcześniejszych tego liryku. Podmiot wypowiedzi poetyckiej opisuje >***niewolę*** (swojej) ***duszy***<. Tęsknota duszy do wolności, czy może: pragnienie nieskończonej wolności przez duszę – wywołuje płacz… *skamieniałych smoków* [*z fontanny*]. Także *symploke* [w liryku *Preludium wiosenne*] można interpretować jako poetycki komentarz do przesłania zawartego w tymże tekście: ***wędrówka duszy*** drogami wskazanymi jej przez instynkt lub przez zmysły okazuje się w rzeczywistości: wędrówką… ***w ciemność… w wygnanie / na wygnanie***.

Dramat egzystencji >gwiazdy strąconej< został ukryty w *symploke*:

Nie chcę nic wiedzieć **o gwiazdach**, **nie chcę nic** słyszeć **o gwiazdach**!
(*Nie chcę nic wiedzieć o gwiazdach*)

Z kolei *symploke* z wiersza *Zmora* podkreśla fakt, że nawet i demoniczne ***ono*** [które jest utożsamione z tytułową – *zmorą*, czyli z personifikacją ciężkiego (koszmarnego) snu, tak często obrazowaną w poezji Iłłakowiczówny, by wspomnieć także takie wiersze, jak: *Strzyga* (Z N, *Strzyga*) P Z 1 / 729 i *Wiosenne łowy* (Z G S, *Wiosenne łowy*) P Z 2 / 41] jak każdy ontologiczny byt potrzebuje *miłości* (a przynajmniej *serdecznej życzliwości*), ukrytej w słowie: ***pieszczoty***:

Lecz ono… …**chce pieszczoty**, **pieszczoty**, **pieszczoty**.
(*Zmora*)

Inna figura słów – *prosapodosis*, czyli powtórzenie tego samego słowa (lub wyrażenia przyimkowego) na początku i na końcu wersu, była częściej używana przez poetkę:

„**Do domu** idziemy, **do domu**!"
(*** [inc.: *Wzięłabym was, niby dzieci*…])

Szary dzień i wieczór **szary**…
(*7-8 maja 1551*)

Figura ta uwrażliwia na ważność treści bądź **słowa**, bądź **wyrażenia przyimkowego** – w kontekście wypowiedzi poetyckiej. Wyjątkowo istotną myśl kryje w sobie… *prosapodosis*: ***Do domu*** *idziemy*, ***do domu***!, zamykająca wypowiedź osoby mówiącej w lirycznym wierszu [*IX*.] *Wzięłabym was, niby dzieci*… Fraza ta wyraża nie tylko i nie tyle nostalgię za domem ojczystym – miejscem szczęśliwości, ile jest wyrazem tęsknoty za pokojem oraz moralnym ładem, które są fundamentem egzystencji zarówno człowieka jako jednostki, jak i ludzkości. Z kolei *prosapodosis*: ***Szary*** *dzień i wieczór* ***szary***… w liryku *7-8 maja 1551* określa wyraźnie >*barwę*< tytułowego *szarego* czasu: agonii Barbary Radziwiłłówny i czuwania jej małżonka Zygmunta Augusta przy łożu umierającej monarchini.

Istotne treści kryje w sobie *prosapodosis*: ***Rozsypie*** *się to*, ***rozsypie*** // […], którą można znaleźć w liryku *Każdej żyjącej rzeczy na okrasę*… [z tomu *Poezje. 1940 – 1954*]. Liryk jest poetyckim zamyśleniem nad esencją człowieczeństwa. >Ja< liryczne tworzy teorię *continuum egzystencji*, opartą na pojęciach: *życie – śmierć – „życie po życiu"*. Figura retoryczna budzi refleksję na temat sensu życia i śmierci człowieka: „**Rozsypie** się to [co jest śmiertelne, czyli: ciało / ciała], **rozsypie**, / wespnie się w listeczki ciemne, / włączy się w kwiatuszki jasne…" *Prosapodosis* ukazuje też [emocjonalną] postawę >ja< lirycznego zarówno wobec otaczającej natury i rzeczywistości: „**Błogosławię** słońcu, **błogosławię**!" (*Słoneczny puch*); „Przejdzie obok ciebie Boże Narodzenie, / **ziemio** zbrodni, kainowa **ziemio**…" (*Wiersz na styczeń 1944*). Przykład drugi jest wyrazem współczucia dla Ziemi, a przede wszystkim – potępienia wojny, która przemienia Ziemię w ziemię zbrodni i kainową ziemię. Nadto wyraża zapewne i tęsknotę za rajską ziemią jako źródłem życia. Oto inny przykład tej figury: „**żołnierzu**, polski **żołnierzu**" (*O polskim żołnierzu*), powtórzony **trzykrotnie** w liryku *O polskim żołnierzu*. Poetka stworzyła „słowny" pomnik polskiego żołnierza – mitycznego, a zarazem tragicznego herosa, bohatera Ojczyzny i narodu. Żołnierza, który (tak samo jak wielu innych) walczył w latach I wojny światowej… za Polskę, a także za wolność, i który (tak samo jak i inni) cierpiał i oddał swoje życie dla wyzwolenia polskiego narodu. Ten heros staje się bohaterem narodowego mitu – przez cierpienie i śmierć, na które był narażony, myśląc o szczęściu innych. *Prosapodosis* zwraca

uwagę na postać narodowego herosa, którego można porównywać i z Prometeuszem, i z Chrystusem – Zbawicielem. Niekiedy figura ta służy efektom brzmieniowym, na przykład: „**Do do**mu idziemy, **do do**mu!" i: „B**ło**go**sł**awię **sło**ńcu, b**ło**go**sł**awię…", rytmizując tekst wiersza.

Anadiploza, która polega na *powtórzeniu* słowa (wyrażenia lub zwrotu) z zakończenia frazy [wypowiedzi] na początku następnej frazy – nadaje słowu (wyrażeniu lub zwrotowi) szczególny koloryt i walor. U Iłłakowiczówny można znaleźć sporo przykładów tej figury:

W komnacie mojej **cień**,
cień śmierci mówi pacierze…
[…]
(*Mroki*)

(…) on [= Luciferus] kona wiecznie w ogniu, a ja jedną **chwilę**,
chwilę ledwie widoczną gasnę w ziemskim pyle
[…]
(*Nie chcę nic wiedzieć o gwiazdach*)

Te przykłady dotyczą fenomenu śmierci. Pierwsza *anadiploza* wyróżnia wyraz: ***cień***. Ten wyraz kojarzy się z takimi wyrażeniami jak: cień kogoś 'odbicie kogoś' oraz: kraina cieni 'miejsce przebywania dusz (ludzi) zmarłych'. Ponieważ odbicie kogoś nie jest (tak samo jak i zwłoki kogoś nie są) owym kimś, więc wyrażenie >cień kogoś< dotyka problematu niebytu, a zarazem problematu śmierci. Wyrażenie *cień śmierci* z frazy: „**cień** śmierci mówi pacierze…" uświadamia to, że „człowiek zawsze żyje w perspektywie śmierci – czy myśli o tym, czy nie myśli"[211]. Druga anadiploza wprowadza zaś przeciwstawienie wieczności egzystencji Lucyfera krótkości ludzkiego istnienia, które >ja< liryczne określa słowami jako „jedną **chwilę**, **chwilę** ledwie widoczną…"

A oto przykład anadiplozy z innego wiersza poetki:

Takie lipy, jak na Sołaczu,
tylko że nie uśmiechają się, ale **płaczą**,
płaczą kwieciem, lepkim rojem pszczół,
żółtym liściem, które leci w dół.
(*Kości*)

Anadiploza ta określa stan wewnętrzny podmiotu lirycznego, który można utożsamić z osobą poetki, a zarazem może być także komentarzem do jej biografii. Iłłakowiczówna, owa „wszystkich cierpiących siostra" (*„Stało się serce…", XI*, inc.: *Zbyt długo twierdza mej duszy…*) oraz osoba… „psychicznie bezdomna" (jak pisał o niej ongiś

[211] M. A. Krąpiec, *Kim jest człowiek?*, [w:] M. A. Krąpiec, S. Kamiński, Z. J. Zdybicka i in., *Wprowadzenie do filozofii*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2003, s. 323.

Stefan Napierski)[212], spoglądając na pejzaże, które tak przypominały jej *raj* z lat dzieciństwa i wczesnej młodości, z pewnością cierpiała i równocześnie obdarzała oglądane krajobrazy swoim cierpieniem, i swoimi łzami.

Ciekawym wariantem *anadiplozy* jest stosowanie tej figury wewnątrz wersu:

Stoisz **poświatą**, **poświatą** się żalisz…
(*Romans*)

Zarówno rzeczowniki, jak i czasowniki pełnią funkcję *anadiplozy* wewnątrz wersu. Figura ta ukazuje różne (niekiedy dość subtelne) odcienie znaczeniowe powtarzanych słów. Powtórzenie tego samego słowa [w granicach jednego wersu] w odmiennych kontekstach odkrywa jego wartość semantyczną, nie zawsze dostrzeganą przez czytelnika podczas lektury.

Oprócz prezentowanych powyżej figur retorycznych [z grupy *figurae per adiectionem*] w wierszach Poetki z Witebszczyzny można odnaleźć także liczne bezpośrednie powtórzenia wyrazów, które tworzą *epanalepsy*[213].

Epanalepsy u Iłłakowiczówny występują: na początku, w środku oraz na końcu wersu:

a. *epanalepsa* – na początku wersu: ***Pocałunek***, ***pocałunek*** *ostatni // jeszcze dotąd na sercu świeci*. (*Słodkie zielone słówka*);
b. *epanalepsy* – w środku wersu: *Jeden dzień – jak* ***złoty***, ***złoty*** *miód //* […] (*Przylaszczki*); *bijcie w dzwon*, ***bijcie***, ***bijcie***, ***bijcie*** *w dzwon*!!" (*Wicher*);
c. *epanalepsa* – na końcu wersu: *Na niebie –* ***gwiazdy***, ***gwiazdy***… (*Jaskry*).

Zdarzają się *epanalepsy*, które zajmują całość wersu: (…) *piosenka //* ***radosna***, ***radosna***, ***radosna*** // […] (*Skowrończa piosenka*); ***Obłoki***, ***obłoki***, ***obłoki*** // *i Wisła*… (*Bulwary*).

Dwukrotne powtórzenia wyrazów dominują w poezji Iłłakowiczówny: „**Pocałunek**, **pocałunek** ostatni // (…) świeci" (*Słodkie zielone słówka*) lub „Przychodzi **jesień**, **jesień**" (*Jaskry*). Poetka stosowała także trzykrotne powtórzenia wyrazów: „siostrzyczko… **słucham**, **słucham**, **słucham**…" (*Rzeczułka*); „Wieją skrzydła – **lekkie**, **lekkie**, **lekkie**…" (*Bezpieczna godzina*). W liryku *Skarga stworu* znajdujemy kombinację dwukrotnego powtórzenia wyrazu z jego trzykrotnym powtórzeniem: „Wiem…, // że **nigdy**, **nigdy** nie zdobędę duszy, // że **nigdy**, **nigdy**, **nigdy** nie będę człowiekiem!" (*Skarga stworu*). Możemy dostrzec w poezji Iłłakowiczówny epanalepsy, które są powtórzeniami zespołu [dwóch (trzech)] wyrazów, lecz występują one dość rzadko: „serce rozsypane po drogach leży **jak liście**… **jak liście**…" (*Jesień*); „**Łagodne ręce lata**, **łagodne ręce lata** // […]" (*Obłoki*); „**Tych gałęzi**, **tych gałęzi** zielonych // nic nie wymaże" (*Inna jesień*).

[212] S. Napierski, *Mitologia cierpienia*. (O postawie poetyckiej Iłłakowiczówny), „Droga", 1937, nr 3, s. 150.
[213] Budowa (Struktura) epanalepsy może być zapisana graficznie jako: **X**, **X**, (**X**) **[…]** lub: **(…)** **X**, **X**, (**X**) **(…)**, a także jako: **[…]** **X**, **X**, (**X**), gdzie **X** jest symbolem powtarzanego wyrazu.

Epanalepsy ułatwiają wyrazić >ja< lirycznemu **wieloaspektowość** zarówno rozmaitych fenomenów, jak i rozmaitych czynności i stanów emocjonalnych (wewnętrznego niepokoju, strachu, ale także zachwytu, oczarowania pięknem). Epanalepsa ***pocałunek***, ***pocałunek*** *ostatni* daje możliwość **wieloaspektowej** interpretacji treści, która kryje się w słowach ***pocałunek***, ***pocałunek*** *ostatni*. Pierwsze ze słów można by więc interpretować jako: *nasz* (*twój*) ***pocałunek***, *miły* (*słodki*) ***pocałunek***, *namiętny* (*pieszczotliwy*) ***pocałunek*** albo też ***pocałunek*** *wprowadzający duszę w stan ekstazy*. Oczywiście, można by zaproponować i inne warianty interpretacji. Ten retoryczny fenomen jakby prezentuje wiarę poetki w możliwość ujęcia słowami rozmaitych, niekiedy i biegunowo odmiennych aspektów tego lub owego zjawiska, a więc i jego poznania.

Podobnie także *epanalepsa* … ***złoty***, ***złoty*** *miód* może być odczytana jako: ***złoty*** (*barwy złota*, *barwy złocistej*), ***złoty*** (*smakowity*, *doskonały w smaku*) *miód*. Epanalepsa [*Na niebie* –] ***gwiazdy***, ***gwiazdy***… daje także wiele możliwości interpretacji, jak na przykład: *małe* ***gwiazdy***, *złocistosrebrzyste* ***gwiazdy***; *ciche* ***gwiazdy***, *zawsze ciche* ***gwiazdy***; *piękne* ***gwiazdy***, *bardzo piękne* ***gwiazdy***, a nawet i: ***gwiazdy*** *czarodziejskie*, ***gwiazdy***, *z których można wróżyć*. Niekiedy figura ta potęguje ciszę / wyciszenie: „szum rozlanej, jak wąż, wkoło rzeki // tak mi **zamyka**, **zamyka** powieki!". Innym razem potęgują głośność: „bijcie w dzwon, **bijcie**, **bijcie**, **bijcie** w dzwon!!". *Epanalepsa* przede wszystkim przyczynia się w pewnym stopniu do spowolnienia >biegu< czy >pływu< tekstu poetyckiego, a także do wyróżnienia bogactwa (i zawartości znaczeniowej) treści słowa oraz dostrzeżenia piękna w słowie, w każdym słowie, a zwłaszcza – w słowie poetyckim. Barbara Łopatkówna dostrzegła fakt, że Iłłakowiczówna posługuje się chętnie powtórzeniami: „Uderzają więc [w jej liryce] epanalepsy"[214]. Figura ta (podobnie jak anafora, często współtworzy nastrój w wierszach poetki.

Typowo klasyczne *polyptotony*[215] odnajdujemy z trudnością w liryce Iłłakowiczówny, tak samo jak i w tomach poezji innych polskich twórców. Spowodowane jest to z pewnością cechami syntaksy języka polskiego, wyraźnie odmiennej od syntaksy antycznych języków – greckiego i łacińskiego. Przykładem klasycznego anaforycznego polyptotonu jest zdanie:

Wichr *przelata przez nie* [= *przez serca*], ***wichru*** *szuka*…
(*Wszystkie serca*…)

Natomiast za epiforyczny *polyptoton* możemy uznać zdanie:

[*Rzeka*]…
(…) *mówi* ***do nas*** (…), *że towarzyszy* ***nam***.
(*Czysta woda IV*)

[214] B. Łopatkówna, *Nad debiutem*…, [Wrocław] 1971, s. 129.

[215] Zob.: H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, [Pierwodruk: Wiesbaden 1990], przeł. A. Gorzkowski, „Homini", Bydgoszcz 2002, ss. 364, 365 – §§ 642, 643.

Z kolei poetyckie **struktury polyptotoniczne**[216] można odnaleźć z wyjątkową łatwością [w poetyckich zbiorach Iłłakowiczówny], ponieważ poetka często stosowała te właśnie **figury retoryczne** w swoich wierszach. Oto przykłady struktur polyptotonicznych z jej poezji: *i śnić będziemy, jak białe powoje, // **głowa przy głowie*** (…) (*Echo ostatniej, najpiękniejszej pieśni*); *obie Matki moje i ja, **twarzą przy twarzy**…* (*Matkom moim – Zofii i Barbarze*); *niech wali się **dąb o dąb**…* (*Tęsknota Swarożyca*); *Wszystkie **serca o serca** się tłuką //* […] (*Wszystkie serca*); ***Lipa lipie** szeptała…* (*Z dębem dąb*). Struktury polyptotoniczne w tekstach autorki *Rymów dziecięcych* są liczne i były stosowane przez nią we wszystkich okresach jej twórczości jako instrumentarium retoryki, tak iż można by powiedzieć, że jej liryka to… zbiór tekstów, w których słowa bawią się same ze sobą… „w poezję". Niektóre struktury polyptotoniczne były przez poetkę używane wielokrotnie (jak: ***głowa przy głowie*** [zob. liryki: *Echo ostatniej, najpiękniejszej pieśni*; *Jesień*; *Wzór*; *Niebo*; *Dzwony Zaduszne V*; *Bawoły w mule* i *Tak było w Nazaret*]. Jednakże większość z nich odnajdziemy w jej poezji – jednokrotnie. Można również stwierdzić, że owe struktury polyptotoniczne nadają jednolity koloryt i jednolity ton liryce Iłłakowiczówny.

Poetka stosowała trzy odmienne typy struktur polyptotonicznych:

a. z rzeczownikiem używanym dwukrotnie – bez przyimków: ***Siostra siostrę** wspomina* (*Polska i Litwa. Pieśń ludowa I*); *Nie szepcze **brzoza brzozie**…* (*Polska i Litwa. Pieśń ludowa II*); ***Ptak ptakom**, **drzewo drzewu** wszystko wyda* (*Sądy Światowida*);
b. z rzeczownikiem używanym jeden raz – bez przyimka i jeden raz – z przyimkiem: ***Osina** drżała **ku osinie** zgięta…* (*Z dębem dąb*); [*Trzmiel*]… ***skrzydłem** **o skrzydło** stuka*. (*Trzmiel i żuk*); ***liść** **za liściem** spada…* (*Córka czarownicy VI*);
c. z rzeczownikiem używanym dwukrotnie – z przyimkami: *w dębie, co **z roku** **w rok** gnije, // szarpie się serce gwałtowne //* […] (*Dąb*).

Warto zauważyć także i to, że polyptotony w poezji Słowika litewskiego wyróżniają się tym, iż *pierwszy* rzeczownik (polyptotonu) występuje najczęściej w mianowniku: ***miecz** **o miecz** szczęka //* […] (*Dumanie korsarza, VII*); ***cień** jej* [***cień** śmierci*] *wraz z mym **cieniem** wyrósł…* (*Śmierć. Wariant I*); ***szczęście za szczęściem** spływa…* (*Królewska matka*); ***serca sercom** ocaleją…* (*Wszystkie serca*). Z kolei polyptotony, z *drugim* rzeczownikiem (polyptotonu) w mianowniku, pojawiają się rzadko w poezji Iłłakowiczówny: *Widzę żurawie kluczem ciągnące, // **za ptakiem ptak**.* (*Jesień*); ***Z dębem dąb** rozmawiał…* (*Z dębem dąb*). Figury te uwydatniają rozmaite a istotne w danym tekście poetyckim – słowa, spełniając funkcję >akcentu< leksykalnego, wyróżniając jakieś słowo spomiędzy innych, a zarazem intensyfikując jego znaczenie w utworze. Wydaje się, że wyróżnione poprzez strukturę polyptotoniczną słowo potęguje i wartość emocjonalną, i sens intelektualny całego zdania. Nadto struktury polyptotoniczne (współ)tworzą i potęgują zarówno homofonię, to jest powtórzenia brzmień głosek

[216] Struktura polyptotoniczna to figura retoryczna, która – nie będąc „klasycznym" polyptotonem – polega na powtórzeniu tego samego rzeczownika lub zaimka rzeczownego – w przestrzeni tego samego zdania – w innym przypadku, ewentualnie: w innym rodzaju lub w innej liczbie.

w wersie i w zdaniu, jak i retardację, to jest opóźnienia w zakresie wprowadzania nowych słów i nowych treści.

Metaklisis jest szczególną odmianą poliptotonu. Figura ta podkreśla jedność działania dwóch (więcej niż dwóch) działających podmiotów, bądź podkreśla jedność przynależności dwóch (więcej niż dwóch) pozornie różnych przedmiotów do tej samej klasy / tego samego gatunku. Oto przykład: ***duch*** *mój z twoim* ***duchem*** *w jedno się zespolił.* (*Córka czarownicy, VII*). Ta figura [*metaklisis*] wyraża prawdę, że każda z osób [i >ja< liryczne, i >ty< liryczne] czuje bicie serca osoby drugiej, a z pewnością wyraża prawdę, że dwa serca biją blisko siebie.

Paregmenony zaś odnajdujemy z trudnością w poetyckich zbiorach Iłłakowiczówny, co jest spowodowane ściśle określonymi cechami syntaksy języka polskiego, odmiennej od syntaksy antycznych języków (greki i łaciny). Klasyczne paregmenony można odnaleźć w jej poezji sporadycznie: *Pole kapuściane* / (…) / *gdy przed tobą* ***stanę***, / *jak* ***stawałam*** *przedtem* / – *nie będę tęskniła do raju…* (*Pole kapuściane*). Inne przykłady to quasi-paregmenony. Wydaje się, że ta figura pozwala wyrazić emocjonalne doznania podmiotu lirycznego. >*Ja*< *liryczne* ujawnia swoje marzenia, tęsknoty, lęki, swoje myśli i poglądy. *Paregmenony* tworzą poetycki ciąg semantyczny ze stopniowo narastającym napięciem emocjonalnym, służąc i potrzebom instrumentacji dźwiękowej.

W tekstach poetyckich Iłłakowiczówny odnajdziemy także **>figury etymologiczne<**, które są pokrewne takim figurom retorycznym, jak: *polyptoton*, *metaklisis* oraz *paregmenon*. Figury etymologiczne są zestawieniami wyrazów, przynależących do odmiennych kategorii fleksyjnych, a związanych (ze sobą) etymologicznie. Oto przykłady figur etymologicznych wydobytych ze zbiorów poezji autorki *Szeptem*: …***kołyska się kołysze*** // […] (*Zawrót głowy*); ***Kołysze się kołyska…*** (Ibidem); *Łódeczka…* // ***chwieje się chwianiem*** *słodkim…* (*Kołysanka lipowa*); *I* ***pieje*** *jej* [= *łódeczce*] *cienkim* ***pieniem*** *pijany miodem świerszcz lepki* // *pieśń* (…) (Ibidem); [*Człowiek*]… // ***odczulił się od czułości*** (…) (*I znowu, znowu…*); ***Najcichsza z cisz…*** (*Grób polskiego żołnierza*); […] // *jarzębina* ***się rumieńcem rumieni…*** (*Jesień w Poznaniu*); … ***piołun*** *tak* ***się*** *gorzko* ***piołuni***. (*Krzysi z „Rymów dziecięcych"*). Figurą etymologiczną jest również wyrażenie: ***Z bezkształtu we kształt*** (…). (*Romans*) oraz fraza: ***Sławo***! *O jakżeś ty podobna* ***niesławie***! (*Daleki grób*). Figury etymologiczne są przede wszystkim kombinacjami rzeczowników z czasownikami, a nadto kombinacjami rzeczowników z przymiotnikami lub rzeczownikami, (współ)tworzącymi oraz potęgującymi homofonię, to jest powtórzenia brzmień głosek w wersie i w zdaniu. Inne zaś figury retoryczne współtworzące nastrój oraz mające wpływ na walory muzyczne tekstów, jak: *chiazm*, *epanastrofa* czy *polisyndeton* są w tekstach poetki tak sporadyczne, że nie będę poświęcał im miejsca w niniejszym studium.

Inwersja to figura retoryczna, a zarazem i – stylistyczna, służąca podkreślaniu sensu i znaczenia wyrazów, zmienianiu rytmu wiersza oraz uniezwyklaniu stylu wypowiedzi. Istotą inwersji jest zmiana obowiązującego (aczkolwiek dość swobodnego) w języku polskim szyku wyrazów [w odniesieniu do miejsca przydawki w zdaniu] na tak zwany szyk przestawny. W języku polskim zgodnie z tradycją

i obowiązującymi normami – przymiotnikowe przydawki, określające osobę lub rzecz, zajmują w zdaniu miejsce bezpośrednio przed owym określanym rzeczownikiem. Poetka umieszczała określający przymiotnik (przydawkę) za rzeczownikiem, a niekiedy nawet i oddzielała ów przymiotnik od określanego rzeczownika orzeczeniem (lub także grupą orzeczenia). Ta figura była często używana we wczesnym okresie twórczości Iłłakowiczówny. Oto przykłady inwersji w jej poezji: ***śpiewy weselne***… (*Wstawajcie, Bartoszu*!); ***puste*** *krzyczą o hańbie* ***kościoły***! (*A ta dudka z zielonej wierzbiny*…).

Funkcję semantyczną, a równocześnie funkcję stylistyczną pełni inwersja w zdaniu: *Nad cichymi, zwęglonymi sioły /* ***puste*** *krzyczą o hańbie* ***kościoły***! Inwersja wpływa na wartość semantyczną przydawki [***puste***], jak i na zawartość treściową wypowiedzi. ***Puste*** *kościoły* to *bezludne* kościoły – czyli kościoły *bez ludzi*, a równocześnie są to kościoły *bez Boga*, innymi słowami: to kościoły *opuszczone przez Boga*, czyli kościoły, w których nie jest wypełniana „służba Pańska". Sens tejże wypowiedzi poetyckiej kryje się we frazie [*kościoły*] *krzyczą o hańbie*. Otóż, świątynie, które są miejscem modlitewnej ciszy, *krzycząc o hańbie*, okrywają niesławą chrześcijańskie narody, uczestniczące w bratobójczej i zarazem ludobójczej wojnie.

Inwersje u Iłłakowiczówny niekiedy także współtworzą inne figury retoryczne, takie jak elipsy [*W cerkiewce –* ***śpiew wielostrunny***, ***strop – wielobarwny***… (*Żal nam pomarnowanych*…)] lub są częścią poetyckiej metafory [*Cóż się* ***z liściem podniewolnym*** *będę kłócić*… (*Rozmowa*); ***Kwiecie żółte*** *stadem się pasie*… (*Nowe*)]. W poezji autorki *Rymów dziecięcych* służą ponadto efektom brzmieniowym i potrzebom wersyfikacyjnym, a czasami wydobywają nowy odcień słowa. Otóż na przykład we frazie: *W cerkiewce –* ***śpiew wielostrunny*** przymiotnik należałoby interpretować jako: taki, który przypomina melodię instrumentów strunowych [a więc jest – urozmaicony]. ***Śpiew wielostrunny*** to z pewnością także i śpiew wielu >strun głosowych< członków cerkiewnych chórów.

Elipsa jest figurą retoryczną lub może raczej strukturą stylistyczną, której istotą jest brak jakiegoś słowa lub jakiegoś wyrażenia w wypowiedzi poetyckiej. Teoretycy literatury twierdzą, że elipsa *jest nie-bytem* [217] i określają elipsę mianem *byt ukryty*[218]. Nadto twierdzą: „nie da się jednoznacznie wyeksplikować wyrażenia, którego brakuje w tekście dyskursywnym"[219]. Aczkolwiek można je jednak – zdaniem Agaty Stankowskiej „wyinterpretować, a dokładniej poddać nigdy niekończącej się interpretacji w dziele sztuki"[220]. W zbiorach Iłłakowiczówny wydanych drukiem po 1936 r. – typowa elipsa (z opuszczonym czasownikiem) jako fenomen poetycki jest dość częsta. Wystarczy przypomnieć przykłady z kilku jej wierszy:

---

[217] Zob.: W. Grochowski, *Czy zjawisko elipsy istnieje*?, [w:] M. R. Mayenowa (red.), *Tekst – Język – Poetyka. Zbiór studiów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo [IBL] PAN, Wrocław 1978, s. 84.

[218] Zob.: A. Stankowska, *Elipsa*: *byt możliwy do zaktualizowania*, „Teksty Drugie", 2001, nr 6, s. 126.

[219] *Ibidem*.

[220] *Ibidem*.

…**W jarzębinach – jesień**…
(*Modlitwa za wichry*)

Tam u nas na polach zimno,
tam u nas na polach dymno…
Jarzębiny i dymy…
(*Z cyklu >Jarzębiny<, II*)

Poetyckie konstrukcje eliptyczne u Iłłakowiczówny ograniczają się przede wszystkim do słów, które dotyczą lirycznego pejzażu: ***W jarzębinach***, ***Jarzębiny i dymy***. Poetka próbowała, być może, naśladować za pomocą struktur eliptycznych potoczny sposób mówienia, gdzie elipsy są niejako naturalnym elementem. Przykładem może być wypowiedź: ***W jarzębinach – jesień***, którą należy rozumieć jako: *W kolorze jarzębin jest widoczna jesień* lub *W jarzębinach jest już widoczna jesień*. Wydaje się, że Iłłakowiczówna wprowadziła elipsy do jej wierszy nie tylko i nie tyle w celu obrazowania w zwięzły sposób lub imitacji mowy potocznej, ile raczej z powodu miniaturyzacji tekstów poetyckich, które to zjawisko staje się typowe w jej liryce od około 1940 roku.

Elipsa tworzy *ukryty sens*, który *można* – jak twierdzi Agata Stankowska – *poddać… interpretacji*. Interpretacja może jednak niekiedy zubożyć i koloryt, i zawartość treściową, ukryte w elipsie. Uwrażliwienie artystyczne i wyobraźnia twórcza winny wskazać brakujący (a spodziewany) w tekście element (słowo, wyrażenie, frazę) lub podpowiedzieć czytelnikowi to, jaka treść kryje się w eliptycznych obrazach: ***W jarzębinach – jesień…***, ***Jarzębiny i dymy…*** Bogactwo sensów ukrytych w eliptycznej frazie: ***I liść*** może być dodatkowo wzbogacone przez czytelnika, który na przykład zna poezję z lat Młodej Polski lub liryki z przedostatniego tomu wierszy poetki: *Liście i posągi* (1968)[221].

Paralelizm syntaktyczny jest fenomenem dość sporadycznym w zbiorach poetyckich Iłłakowiczówny. Poetka wprowadzała paralelizm syntaktyczny (wynikający ze składni opartej na parataksie) wraz z anaforą do tekstów wierszy dla potrzeb ekspresji poetyckiej, a ponadto i dla ich rytmizacji. W tym miejscu przypomnę kilka (powyżej cytowanych) przykładów, które uwydatniają zjawisko paralelizmu:

[221] Tenże tom jest tylko **pozornie**… >*wyborem liryków*< poetki. W moim odczuciu bowiem zarówno *Kołysanka lipowa* [z tomu *Płaczący Ptak*], jak i liryk *Jesień wielkopolska* [z tomu *Zwierciadło nocy*] niosły bądź nieco (bądź nawet zupełnie) inne >treści< i inne >znaczenia< w tamtych dwóch tomach niż w tomie *Liście i posągi*. Niniejsze studium nie jest jednak miejscem do wyjaśnienia tego stanowiska. Mam jednak nadzieję, że będę miał, być może, okazję do przedstawienia mojego poglądu na ten temat w oddzielnym tekście naukowym. Także Anna Legeżyńska, znakomita Znawczyni poezji polskiej XX wieku, wyróżniła (i w pełni słusznie) tenże tom poetycki Iłłakowiczówny jako autonomiczny zbiór poetycki w swojej ostatniej książce – Zobacz: A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki… Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, seria: >Obszary Literatury i Sztuki<, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 19.

Pójdziemy na manowce,
nazbieramy jałowca.
Pójdziemy na rozstaje,
nazbieramy malin.
Pójdziemy po kępach i ostępach,
nazbieramy ruty, dziewanny i mięty.
(*Zioła*)

Paralelizm syntaktyczny w wierszu *Mroki* jest strukturą, która nadaje swoisty rytm tekstowi wiersza:

W komnacie mojej mroki // […]

W komnacie mojej noc… // […]

W komnacie mojej cień // […]
(*Mroki*)

Syntaksa wszystkich trzech (cytowanych powyżej) wersów jest identyczna. Każdy z wersów jest otwarty wyrażeniem przyimkowym [*W komnacie mojej*], które pełni funkcję okolicznika miejsca, i równocześnie każdy z wersów jest >zamknięty< rzeczownikiem, który występuje w mianowniku, pełniąc funkcję podmiotu [w równoważnikach zdań]. Paralelizm syntaktyczny z liryku *Sitowie śpiewa*. (*Sitowie śpiewa. Kalina*)] jest wyróżniony identycznością struktur gramatycznych. Struktury paralelne tworzą ciągi: **partykuła – rzeczownik** (podmiot) **– czasownik** (orzeczenie) **– rzeczownik** (dopełnienie dalsze): *A kalina szumi sitowiu…*, *A sitowie szumi kalinie…* Podobnie i paralelizm syntaktyczny w wierszu *Głos w sprawie Litwy* tworzy ciągi wyrazów, które powtarzają analogicznie skonstruowane układy gramatyczne:

Tylko ulecz nas, Matko, od kłótni,
tylko ratuj nas, Matko, od zwady…
(*Głos w sprawie Litwy IX*)

Iłłakowiczówna tworzyła także struktury paralelne w granicach jednego wersu:

„a już ja go ukołyszę, upieszczę!… a już ja go uspokoję, pocieszę!”
(*Płaczący Ptak*)

Jechał przez pole, jechał przez most,
ciemny od wichru, mokry od ros.
(*Łowy króla Władysława*)

Paralelizm syntaktyczny tworzy szczególnie **melodyjny rytm** wypowiedzi, który często przypomina rytm pieśni ludowych. W aspekcie estetycznym paralelizm – moim zdaniem – sprawia to, że myśl poety (poetycka) wydaje się myślą filozofa. Nadto nadaje utworom oraz ich częściom – bądź mniejszym, bądź większym – swoiste zabarwienie stylistyczne. Wydaje się, że paralelizm zastosowany przez poetkę w jej tekstach ma istotny wpływ na odbiór ich treści. Struktury paralelne częstokroć pozwalają wydobyć i głębszy sens wypowiedzi >ja< lirycznego. Niekiedy >ja< liryczne powtarza myśli, jakby szukając nowych słów, a zarazem jakby próbując określić jednoznacznie i precyzyjnie to, co stanowi zawartość treściową jego myśli. Paralelizm jeszcze bardziej te treści akcentuje. Struktury paralelne tworzą melodyjny rytm wypowiedzi, upodobniając teksty do pieśni, i sugerują określony sposób ich odczytania.

Dotychczasowy przegląd zjawisk dotyczących figur retorycznych w poezji autorki *Rymów dziecięcych* pozwala stwierdzić, że poetka miała zwyczaj >tworzyć< nastrój liryczny przy pomocy retoryki – i nie tylko we wczesnym okresie jej twórczości (w okresie inspiracji młodopolskich), ale także i w okresie tworzenia tomu *Szeptem*, tomu późnych liryków. I tym właśnie zjawiskiem **wyróżnia się jej poezja** na tle twórczości poetyckiej Dwudziestolecia oraz okresu po II wojnie światowej. Pomimo że poetka zmieniała „modele" obrazów poetyckich [obrazy poetycko-baśniowe (*Ikarowe loty*, *Zwierciadło nocy*), typowe obrazy liryczne (*Płaczący Ptak*) lub wreszcie obrazy poetycko-konkretne (*Wiersze bezlistne*)] w różnych okresach swojej twórczości, to pozostawała wierna poetyckiej retoryce.

Chciałbym także zwrócić uwagę na problematy dotyczące kompozycji wierszy poetki, bowiem kompozycja tekstów często jest związana w jej poezji z retoryką. Wśród wierszy Iłłakowiczówny można znaleźć utwory, w których powtarza się tekst wersu, jak także utwory z taką samą strofą na początku i na końcu utworu. Oto przykład „pierścienia", gdzie **pierwszy wers** zostaje powtórzony **jako wers ostatni**:

Leśne Dziwo zoczyło pęk paciorek szklany
[…]
Leśne Dziwo zoczyło pęk paciorek szklany.
(*Leśne Dziwo*)

W liryku *O jesieni, jesieni*… [z tomu *Trzy struny*] **pierwsze dwa wersy** pierwszej strofy zostały powtórzone **jako ostatnie dwa wersy** ostatniej strofy tego utworu, tworząc pierścień:

Niech się wszystko odnowi, odmieni!...
O jesieni, jesieni, jesieni…
(*O jesieni, jesieni*…)

W liryku *Liście* [z tomu *Popiół i perły*] **kompozycja pierścieniowa** została zbudowana **z** pierwszych **trzech słów** pierwszego wersu, które są powtórzone jako wers ostatni wiersza:

O liście, liście… (…) // […] // o liście!... liście…
(*Liście*)

Natomiast w liryku *Nie umiem z aniołami*… [z tomu *Szeptem* (1966)] kompozycja pierścieniowa została zbudowana **z czterech słów**: ***Nie umiem z aniołami***, tworzących pierwszy wers, powtórzonych jako ostatnie słowa ostatniego wersu wiersza. Wariantem kompozycji pierścieniowej jest także liryk *Puste kłosy* [z tomu *Szeptem*] gdzie pierwszy wers tego utworu: ***Sługi nieużyteczne*** został >podwojony< w wersie ostatnim wiersza.

Taka sama kompozycja pierścieniowa [pierwsze dwa wersy pierwszej strofy: *Tylko na tej mogile jednej, / tylko na tej mogile wysokiej*… zostały powtórzone jako dystych >zamykający< utwór] pojawia się w wierszu *Lament* [z tomu *Poezje. 1940 – 1954* (1954)].

Oto zaś przykład „pierścienia", gdzie **pierwsza strofa** jest także **strofą ostatnią**:

Przez sen tęsknota chora łka,
o ścianę tłucze głową!
Żal na zaklętych skrzypcach gra
„…W pogodną noc majową…"
(*Gorączka*)

Odnośnie do kompozycji pierścieniowej można w poezji Iłłakowiczówny wyróżnić dwa zasadnicze (podstawowe) warianty >pierścieni<:

[a] pierwszy wers tekstu jest ostatnim wersem wiersza, jak na przykład: *Ze skołataną głową tłukę się po mieście* (…) *…Ze skołataną głową tłukę się po mieście*. (*Obłęd*),
[b] pierwszy wers tekstu to także ostatni wers strofy pierwszej (i ewentualnie ostatni wers wszystkich strof) i zarazem ostatni wers wiersza, jak na przykład: *Czuję przemijanie, przemijanie*… (*Czuję przemijanie*) i: *Drogi dalekie, drogi szerokie*… (*Ballada o Józefie*).

W utworach poetki występują także >pierścienie<, w których >zakończenie< wiersza nie jest dokładnym powtórzeniem jego >początku<: *Tylko* ***tyle białości, / co w tym kwiecie***. (…) *znaleźć* ***tyle białości, co w tym kwiecie***. (*Białość*) i ***W Dewonie dalekim / – bliski grób***… *„**W Dewonie / dalekim / – grób**!"* (*W Dewonie dalekim*).

Z kolei kompozycja lustrzana to retoryczna struktura tekstu, w której słowa z cząstki konstrukcyjnej (z wersu lub z jego części) są powtarzane w tym samym (lub w następnym) wersie w odwrotnym porządku. Struktura ta jest bardzo rzadko stosowana przez poetów. Za syntaktyczny wariant kompozycji lustrzanej możemy

uznać ten oto przykład: „[…] // padają **białe śniegi**, **białe śniegi** padają na pole…" (*Zima*). Na początku wersu – orzeczenie poprzedza „grupę podmiotu", odwrotny porządek wyrazów: orzeczenie (rozszerzone do grupy orzeczenia) następuje po „grupie podmiotu" dostrzegamy w powtórzeniu słów.

Figury retoryczne są liczne w zbiorach autorki *Ikarowych lotów* i *Szeptem*. Należy więc zauważyć, że specyficzna (ze względu na znaczący udział figur retorycznych) struktura tekstów poetki jest jednym z istotnych wyznaczników poetyckości, a może nawet literackości tych tekstów. Poetka chętnie posługiwała się figurami retorycznymi, służącymi do ukazania walorów stylistycznych jej wierszy. Figury retoryczne w jej poezji częstokroć wydobywają subtelne odcienie semantyczne wyrazów, akcentują niektóre wyrazy i frazy jako „klucze" do zrozumienia wieloznacznych treści tekstów poetyckich, a niekiedy znów są wymuszone przez rym lub rytm wierszy. Figury te są – w analizowanej poezji – nie tylko istotnymi elementami stylu poetki, ale są one i elementami poetyckiej syntaksy jej wierszy. W zbiorach z okresów wczesnej i dojrzałej twórczości poetki widzimy rozmaitość figur retorycznych i ich bogactwo ilościowe, ale nie brakuje tych figur i w tomach poezji z późnego okresu jej twórczości.

Figury retoryczne współtworzą w poezji Iłłakowiczówny – tak samo jak i metafory – także i **ornament poetycki**[222], którego wyróżnikiem jest stały *rytm* powtarzania się elementów, i są – w tym kontekście – odbiciem językowego obrazu świata. Ornament poetycki zaś jest nośnikiem ważnych znaczeń poetyckiego obrazu lub bywa komentarzem do treści wiersza. Otóż, w wierszu *Zalana łąka* ornament poetycki jest współtworzony zarówno przez anaforę, jak i przez inne figury retoryczne: epiforę: [*po łące / na łące*] … ***zalanej żalem***, anadiplozy: [*idzie* ***kosiarz***, ***kosiarz*** *znużony*, *dźwigając kosę*; [*dzieci*]… *pędzą* (…) ***gąski***, ***gąski*** *białe i siwe*; *po* ***łące***, ***łące*** *zalanej*…; *płynąc*, *przez nurt* ***wyrwane***, ***wyrwane*** *wierzbeczki o serce moje trącają* etc.] oraz epanalepsy: *Po łące* ***zalanej***, ***zalanej*** *żalem* (…); *a* ***kosa***, ***kosa*** *w namule grzęźnie*; *a dzieci* ***razem***, ***razem*** *z gąskami aniołowie do domu zabrali* etc]. Spójrzmy także na ornament poetycki w ostatniej strofie tego wiersza:

> Po łące… łące… żalem… …żalem na głębokość stu wież zalanej…
> włóczy się żagiel, żagiel rozdarty, wlecze się prom, prom strzaskany.
> Raz po raz mija mnie jedno, jedno lub drugie, serce moje rani… rani i płynie dalej
> na oceanie, na morzu, morzu… na jeziorze pustym… na łące, łące zalanej żalem.

Kompozycja pierścieniowa wierszy jest także strukturą ornamentalną danego utworu i tak jak ornament poetycki bywa nośnikiem głębokich znaczeń i elementem poezjotwórczym wierszy poetki. Poetycki pierścień naśladuje zaś rytm przyrody, który jest w rzeczywistości czasem *ku-śmierci*, zniewalającym, a niekiedy i… przerażającym. Toteż >ja< liryczne widzi wyraźnie utratę istotnej części siebie samego w nurcie płynącego czasu, jak w liryku *Liście*:

[222] Zob.: T. Todorov, *op. cit.*, [1984], s. 38.

I zasypujecie mnie
i moje noce i dnie,
o liście!... liście…

W liryku *Czuję przemijanie* z tomu *Poezje. 1940 – 1954* też dostrzegamy kompozycję pierścieniową wiersza: pierwszy wers to ostatni wers strofy pierwszej (a także i ostatni wers wszystkich strof) i zarazem ostatni wers tego wiersza: ***Czuję przemijanie, przemijanie***… // (…) // ***Czuję przemijanie, przemijanie.*** (*Czuję przemijanie*). Kompozycja tego wiersza kojarzy się tak z formą okręgu / koła, jak i ze strukturami kolistymi. Dzięki temu owo przemijanie staje się jakby nieruchomym ruchem *ku-śmierci*, budząc u czytelnika wiersza odczucie uwięzienia każdego człowieka w przestrzeni >zaklętego kręgu<, której nie można przekroczyć. Z kolei kompozycja pierścieniowa liryku *Białość* [z tegoż tomu] pozwala czytelnikowi zrozumieć, że **sensem życia człowieka** jest… poszukiwanie i znalezienie… białości… w kwiecie.

Zarówno figury retoryczne, jak i poetycki ornament stają się w poezji Iłłakowiczówny szczególnego rodzaju ekspresywnym akcentowaniem słów – kluczy, które obrazują w sposób metaforyczny problemy egzystencjalnie ważne i najważniejsze, i zarazem skłaniają czytelnika jej wierszy do zamyślenia nad sobą i nad Wszechświatem. Poezja autorki *Rymów dziecięcych* jest w pełnym tego słowa znaczeniu retorycznym fenomenem, który można poznać, czytając teksty: werset po wersecie, a nawet słowo po słowie. To zaś zmusza czytelnika do refleksji nad esencją i sensem słów, wyrażeń i fraz. Słów i fraz >estetycznych< i >ekstatycznych<.

Esencja i sens ukryte w poetyckich słowach, wyrażeniach i frazach – powtarzanych kilka razy – oznaczają to, co jest zawsze istotne dla egzystencji człowieka. Co stawia *Innego* (Stwórcę lub człowieka) jako drugie *ja* obok własnego *ja* podmiotu lirycznej wypowiedzi, obok własnego *ja* poetki i własnego *ja* czytelnika wierszy w estetycznym i zarazem intymnym zbliżeniu, doświadczanym i w procesie twórczym, i podczas lektury tekstów. Co ukazuje nam bogactwo świata natury i świata kultury oraz odmienność i oryginalność tych dwóch światów.

Figury retoryczne nie są w analizowanej liryce tylko elementem dekoracyjnej retoryki czy może retorycznego ornamentu, ale przede wszystkim pozwalają wyrazić >ja< lirycznemu jego uczucia, jego emocje oraz nastroje, a zarazem częstokroć pozwalają wzruszyć odbiorców tekstów poezji. I tak wyrażenia epiforyczne: *tak jej* ***smutno***, *tak* ***smutno***… i frazy anaforyczne: … ***i nie ma*** *miłosierdzia,* ***i nie ma*** *odpoczynku*… (*Samotność*), uzupełniając myśli w zdaniach: [a] *Lalka jest senna i* ***blada jak płótno***, [b] *siedzi* ***sama*** *pod stołem*…, potęgują nastrój i barwę emocjonalną liryku *Samotność*, jak i przede wszystkim uczucie osamotnienia oraz smutku dziecka połączone z odczuwanym [przez nie] uczuciem niepokoju czy może strachu. Figury retoryczne niepokoją, a nawet i przerażają (zwłaszcza dziecięcego) czytelnika tegoż tekstu. Czasoprzestrzeń prezentowana w *Samotności* jest nie tylko pozbawiona elementów czy też *atrybutów* bezpieczeństwa, tak typowych dla >*pokojów dziecinnych*<, ale ponadto rodzi w podświadomości odbiorcy tego wiersza odczucie strachu, podob-

ne do odczuć związanych z aktami czyjegoś zgonu lub zagrożenia własnej egzystencji. Nawet iskra nadziei, że powrót Krzysi uwolni Lalkę od samotności i lęku, nie osłabia dramatyzmu sytuacji.

Podobnie anafora czy może anaforyczny polisyndeton: ***i*** [w piątej strofie] w *Opowieści małżonki świętego Aleksego*:

> **I** chwytałam się nadziei jak odlatujących ptaków,
> **i** biegłam do wróżbitów, **i** szukałam na niebie znaków,
> **i** biłam głową o mur, **i** wzywałam cię w imię Jezu Chrysta,
> o Aleksy.

oraz trzy epanalepsy [w ostatniej strofie] w tym samym tekście [O o m m – Z w]:

> … Lecz moje serce – **rozdarte**, **rozdarte**, **ciężkie**, **ciężkie** jak ołów,
> o **Aleksy**, **Aleksy**, **Aleksy**!

– znakomicie podkreślają dramatyzm egzystencji (opuszczonej przez małżonka) Famijany, żony Aleksego, opisany w jej *confessio*, a ponadto czynią tekst poetki – bardzo melodyjnym.

W tej poezji, figury retoryczne służą do wzmocnienia subiektywności wyznań >ja< lirycznego i wzmożenia sugestywności języka poetyckiego liryków. Poetka stosowała często figury retoryczne w tekstach, których tematyką jest tęsknota za >krajem z lat dzieciństwa<:

> **Pamiętam każdą** z skowrończych nut,
> **pamiętam każdą** brzozę u wrót,
> idą bez końca miedz naszych grzędy
> **w ślad za mną wszędy**… **w ślad za mną wszędy**…
> Co noc śnić muszę, nim wstanie świt,
> **o** sianokosach, **o** łanach żyt,
> **o** tym, **jak** w maju kwitną czereśnie.
> **jak** idą dziewki z sierpem do żniw…
> …A rankiem w jawę patrzę jak w dziw,
> **i tak** mi gorzko, **i tak** boleśnie!
> (*Tęsknota*)

> [Matka] Wywołuje jedwabiem, rysuje złotem i wełną
> czystość kwiatową, szczęśliwość zupełną,
> **przez** jedwab i złoto, **przez** podobieństwo,
> **maluje** Dom Nasz, **maluje** moje dzieciństwo.
> (*** inc.: *Powietrze koło mnie już nie te…*)

Ten las, **ten** ogród, **ten** dom,
te porosłe cząbrem manowce
– to nie są wiersze dla was,
To nie są wiersze dla obcych!
(Nie dla obcych)

Podmiot liryczny czuje się bezdomny i wyobcowany. W pamięci ciągle jest >*kraj z lat dzieciństwa*<, w duszy i sercu rodzi się bolesna tęsknota za ojczyzną, więc >ja< liryczne, *alter ego* poetki, tęskniąc za ziemia rodzinną, którą osoba mówiąca musiała opuścić na zawsze, skarży się na swoją sytuację egzystencjalną, głosząc swoją bezdomność i swoje wyobcowanie w anaforach, epanalepsach i prosapodosis oraz w >pierścieniach<. Owe zaś figury retoryczne współtworzą wraz z innymi elementami poezjotwórczymi osobistą i intymną lirykę, wiersze autobiograficzne, doskonałe teksty poezji.

Także w wielu innych lirykach Iłłakowiczówny, figury retoryczne (zwłaszcza anafory, a także anadiplozy i epanalepsy) ułatwiają podmiotowi wypowiedzi poetyckiej wyznać swoje uczucia, uzewnętrznić emocje i nastroje, przedstawić radości i smutki, a nawet i… cierpienie, tak jak w poniższym przykładowo wybranym liryku:

Mam ptaka dzikiego w sercu na uwięzi
i kiedy zasypiam, **i kiedy** się budzę,
czuję w piersi dziwne, straszne serce cudze,
słyszę świst wieczorny, szczebiot przedzaranny
i szum **nieustanny**, **i** szmer **nieustanny**
dookoła i nad głową – gałęzi.
Czuję zimne, krągłe źrenice gasnące,
szpony chwytające, **szpony** szukające,
oddech, **co** ustaje, życie, **co** się kończy…
…**Serce me** nieszczęsne, **serce me** szalone!
(*Desperation*)

Cierpienie serca >ja< lirycznego, opisane w powyższym tekście, może być dzisiaj, dla współczesnego czytelnika – czymś dziwnym. Warto także powiedzieć, że te rozmaite figury retoryczne, a zwłaszcza anafory i epifory – współtworzą struktury paralelizmu, ponadto zaś wzmacniają rytmikę wypowiedzi poetyckiej, a wreszcie wyróżniają istotne aspekty treściowe tejże wypowiedzi. Anafory i powtórzenia częstokroć organizują kształt syntaksy wypowiedzi >ja< lirycznego.

>Retoryczność< liryki Iłłakowiczówny współtworzy jej indywidualny styl poetycki. Anafory, epifory, powtórzenia (anadiplozy czy epanalepsy) dają w tekstach autorki *Rymów dziecięcych* i *Portretów imion* lirykę silnie zrytmizowaną i melodyjną, a przede wszystkim zaś umożliwiają opis *świata lirycznego* we wszystkich jego *meandrach*, w jego tajemnicach i jego zewnętrznym wyglądzie. Nadto zaś zrytmizowanie i melodyjność liryków zostały dodatkowo „wzmocnione" przez strukturę

wersów i strukturę strof o stałych konfiguracjach rytmicznych, których podstawą jest (o czym szerzej pisałem w pierwszym studium) sylabotonizm z rytmem trocheicznym, amfibrachicznym i daktylicznym. Także układy samogłosek, ich ilość (liczba) oraz konfiguracje, jakie tworzą w wersach i w strofach – „wzmacniają" melodyjność liryków. >Odszyfrowywanie< figur retorycznych i ich funkcji w poezji Iłłakowiczówny pozwala nam odkryć piękno i moc słowa poezji. A od tej mocy słowa poezji nie ma nic piękniejszego i nie ma zapewne także nic lepszego w świecie ludzkich słów.

Podejmując obecnie rozważania nad pedagogicznym aspektem poezji autorki *Rymów dziecięcych* w świetle retoryki, przypomnę (moim zdaniem) dwie istotne myśli:

Poetyckość tekstu to (…) kategoria estetyczna, będąca sumą rozmaitych aspektów (o różnej dominacji) słowa poety: semantycznego, fonetycznego, metaforycznego, a równocześnie to synkretyczna suma literackiej i pozaliterackiej wartości tekstu (…). Nadto poetyckość tekstu dla dzieci (zwłaszcza dla dzieci najmłodszych) jest także kompilacją komunikatu werbalnego **z „aktorską" intonacją i instrumentacją głosu** (…)[223].

Poezja dla dzieci jest specyficzną odmianą poezji: przeznaczoną do **czytania głośnego** lub do recytowania przez osobę dorosłą i słuchania przez dziecko / dzieci. **Obrazy poetyckie** są „**malowane**" wyjątkowo często (…) przy użyciu struktur fleksyjno-syntaktycznych, które w tekście poetyckim są typowymi **figurami retorycznymi**[224].

W kontekście tych dwóch myśli należy uznać lirykę Iłłakowiczówny za wyjątkowo wartościowe źródło tekstów poetyckich, które – będąc „malowane" **figurami retorycznymi**, mogą być równocześnie **czytane głośno** lub **recytowane** przez osobę dorosłą – dzieciom. Stąd poezja autorki *Rymów dziecięcych* z pewnością spełni – istotne funkcje edukacyjne podczas zajęć „z tekstem poetyckim" w przedszkolu i w szkole podstawowej. Figury retoryczne, które „w znacznym stopniu wpływają na emocyjność tekstu [poetyckiego] i jego artyzm"[225], mogą także obudzić emocje dziecięce, a przede wszystkim mogą zainteresować dzieci „grą słów". Słowa, tworzące owe figury retoryczne, pełnią istotną funkcję ważnych „miejsc" w strukturze semantycznej tekstów poetyckich, w których występują. Warto zauważyć, że zastosowane do konstrukcji figur retorycznych **słowa** są przede wszystkim rzeczownikami, znanymi także ze „świata dziecka", a więc zrozumiałymi przez dzieci. Nadto zaś warto podkreślić istotny fakt, iż wśród owych słów nie ma (a ściślej: niemalże nie ma) neologizmów, archaizmów oraz słów zapożyczonych z języków obcych, co jest zgodne – zarówno z poetyką i stylizacją w poezji – w ogóle, jak i przede wszystkim z poetyką i stylizacją w poezji dla dzieci – w szczególności.

Warto także uświadomić sobie fakt, że **słowa**, służące „potrzebom" figur retorycznych pełnią (spełniają) dwie fundamentalne funkcje: **ekspresywną** – ujawnia-

---

[223] Z. Baran, *Poezja na zajęciach szkolnych w klasach I – III, czyli… Może być ciekawiej*, [w:] K. Gąsiorek (red.), *Z teorii i praktyki edukacji dziecka. Inspiracje dla nauczycieli przedszkoli i klas I – III szkoły podstawowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2011, s. 73.

[224] *Ibidem*, s. 74.

[225] *Ibidem*, s. 77.

jąc, uzewnętrzniając emocjonalną postawę >ja< lirycznego wobec „obiectum" wypowiedzi poetyckiej, a także i – wyjątkowo istotną w procesie edukacji dzieci [funkcję] **impresywną** – wywołującą rozmaite subiektywne reakcje dziecka jako odbiorcy tekstu poetyckiego, jego odczucia i przeżycia oraz pobudzającą dziecięcą wyobraźnię. Figury retoryczne (tak jak i figury poetyckie) w poezji Iłłakowiczówny inspirują refleksje (ściślej: autorefleksje) słuchacza tej poezji, a równocześnie „zapraszają" do „odkrywania" ich struktury, która ma istotny wpływ na interpretację głosową danego tekstu poetyckiego. Oczywiście, wnikliwe wsłuchanie się w brzmienie tekstów poetki pozwala odkryć rozmaite frazy, mogące rodzić – i nie tylko dla dziecka – znaczne trudności artykulacyjne, ale przećwiczenie ich wymowy z pewnością przyniesie oczekiwany efekt.

Wierzę, że „retoryczność" poezji Kazimiery Iłłakowiczówny jest istotnym „walorem" dla edukacji dzieci w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym. Dziecko w tym wieku myśli przede wszystkim „słowami-obrazami", mającymi swoje odpowiedniki w obiektywnej (oraz otaczającej dziecko) rzeczywistości, a słowa poezji są przecież niczym innym jak „obrazami" (obrazowymi znakami językowymi) realnych desygnatów (czyli: „obiektów" oznaczonych / nazywanych przez dane słowo). Słownik dziecka jest zaś wzbogacany podczas poznawania świata przez nie, a poznawanie nowych słów rodzi zarówno chęć poznania tego, co oznaczają te słowa, jak i chęć poznawania relacji, które są tworzone przez te słowa ze słowami innymi, im (to jest: poznawanym słowom) towarzyszącymi. Toteż właśnie owa poezja autorki *Rymów dziecięcych* może spełnić – w sposób efektywny – funkcję źródła nowych i znaczących słów, „słów-obrazów" dla dziecka jako małego Odkrywcy sensu słowa i sensu Wszechświata. Przy okazji, wspomnę, że zarówno słowo poety, jak i przede wszystkim – mowa (osób dorosłych) spełniają istotne dla procesu edukacji dziecka funkcje właśnie wówczas, gdy nie umie ono – jeszcze poprawnie mówić i czytać, i (przez to) zdane jest na „żywe" (mówione) słowo: słowo poety (czytane lub recytowane) i słowo starszego Brata, starszej Siostry, Matki, Ojca, a także i Nauczycielki z przedszkola, i Nauczyciela „z pierwszej klasy".

Przez figury retoryczne, tak jak i przez figury poetyckie, tekst poetycki (zwłaszcza zaś czytany głośno / na głos lub recytowany) wprowadza rozmaite odcienie (a przez to również) i rozmaite „nowe" emocjonalne znaczenia słowa. Myślę, że warto by zwrócić uwagę na dwa teksty z kompozycją pierścieniową, których fragmenty zostały zacytowane powyżej, a które mogłyby być z powodzeniem zaprezentowane uczniom z klas gimnazjalnych:

Niech się wszystko odnowi, odmieni!...
O jesieni, jesieni, jesieni…
Niech się nocą do głębi przeźroczą
nowe gwiazdy urodzą czy stoczą,
niech się spełni, co się nie odstanie,
choćby krzywda, choćby ból bez miary,
niesłychane dla serca ofiary,
gniew czy miłość, życie czy skonanie,
niech się tylko coś prędko odmieni!!!

O jesieni… jesieni!... jesieni.
Ja chcę burzy, żeby we mnie z siłą
znowu serce gorzało i biło,
żeby życie uniosło mnie całą
i jak trzcinę w objęciu łamało!
Nie trzymajcie, nie wchodźcie mi w drogę,
już się tyle rozprysło wędzideł…
Ja chcę szczęścia i bólu, i skrzydeł
i tak dłużej nie mogę, nie mogę!!!
Niech się wszystko odnowi, odmieni!...
O jesieni… jesieni… jesieni.
(*O jesieni, jesieni…*)

A oto przykład (tekst) drugi:

O liście, liście… liście lipy lepkiej od miodu,
popadałyście na ścieżki, na trawę, posypałyście się na most i na wodę,
leżycie wzorem rozległym – szeroko, szelestnie, koliście…
I zasypujecie mnie
i moje noce i dnie,
o liście!... liście…
(*Liście*)

Wydaje się, że tym dwóm lirykom poetki wspólna jest tylko ogólna cecha wszelkiej kompozycji pierścieniowej, a nadto zaś fakt, że te dwa teksty są apostrofami… do jesieni i… do liści, ale w rzeczywistości – wszystko je dość wyraźnie różni. Pierwszy tekst (napisany, być może, przed pierwszą wojną światową lub w latach tej wojny) jest lirykiem stylistycznie niewiele jeszcze różniącym się od tekstów lirycznych późnego okresu Młodej Polski, zaś tekst drugi – jest dalekim echem tamtej epoki, tak dalekim, że można by ten liryk interpretować jako liryk należący do kręgu innej (ekspresjonistycznej) stylistyki. „Krzyk duszy" podmiotu lirycznego (z pierwszego tekstu), pragnącego „nowości", a ściślej: wolności, może twórczej swobody – częściowo jakby zamaskowany czy raczej – jakby ukryty, jest dynamiczny i pełen wiary w moc „Nowego", a monolog liryczny (w drugim tekście) jest poważny i pełen patosu.

Anafora [*Niech*] w pierwszej strofie liryku *O jesieni, jesieni…* ma istotny wpływ na dość wyraźne podnoszenie się głosu >ja< lirycznego (a więc również głosu osoby czytającej tekst / recytatora tekstu), zaś dwa końcowe wersy tego utworu o wysokim artyzmie są pełne emocjonalnego zabarwienia i podczas lektury „na głos" (lub recytacji) powinny – zabrzmieć mocniej. Inaczej (w wyniku obniżania się / opadania głosu >ja< lirycznego) brzmią słowa początkowej frazy [*O liście, liście…*] i końcowej frazy [*o liście*!..., *liście*...] w drugim liryku. Mówiąc o tych tekstach, można by posłużyć się kategoriami: dynamiczny – statyczny.

Edukacja literacka „z tekstem poetyckim" winna dążyć do tego, by uczniowie chcieli słuchać czytanych wierszy, które i w przyszłości będą czytać, gdyż będą je znać (może nawet i „znać na pamięć") i przede wszystkim… będą je rozumieć. Spotkania z „retorycznością" (w) poezji Kazimiery Iłłakowiczówny są „dobrą drogą", która prowadzi i do „miłości poezji", i do „przyjaźni z poezją".

IV.

Gatunki poetyckie w liryce Kazimiery Iłłakowiczówny
(Aspekt pedagogiczny problematu)

Aczkolwiek „od romantyzmu przynajmniej poczynając, trwa i konsekwentnie natęża się [od początku XX wieku – Z. B.] „zagłada" wszystkich tradycyjnych gatunków (i w ogóle form) literackich"[226], to jednak Kazimiera Iłłakowiczówna częstokroć nadawała genologiczne tytuły i podtytuły tomom (i ich częściom) i cyklom poetyckim, a także wierszom[227]. Jednakże należy wyraźnie podkreślić, że owe teksty niekiedy mają dość niewiele wspólnego formalnie (czyli: strukturalnie lub stylistycznie) z klasyczną formą gatunku, która jest zawarta w tytule. Warto więc poświęcić uwagę rozmaitym gatunkom poetyckim, które odnajdujemy w poezji autorki *Rymów dziecięcych*, a zwłaszcza gatunkom – wyjątkowo popularnym. Może egzegeza genologiczna, będąca centralnym problemem w tym rozdziale, da odpowiedź na dwa pytania: czy istnieje pokrewieństwo rozmaitych gatunków poetyckich Iłłakowiczówny z klasycznymi gatunkami poezji polskiej, a także: co mogło być źródłem dostrzeganego kontrastu pomiędzy gatunkami w liryce Poetki z Witebszczyzny a klasycznymi formami gatunków literackich.

Prezentację rozpoczynam od **modlitwy** poetyckiej, gatunku dla liryki poetki istotnego tak w sensie esencjonalnym, jak i – liczbowym (ilościowym), a zarazem i ze względu stałej jego obecności (przez ponad pół wieku) w twórczości autorki *Litanii kochających Jezusa*. Jak wiemy, modlitwy poetyckie Iłłakowiczówny były przedmiotem zainteresowania naukowego Mirosławy Ołdakowskiej-Kuflowej[228] i Emmanueli Bednarczyk-Stefaniak[229]. Także inni badacze literatury i krytycy po-

---

[226] S. Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] W. Bolecki i I. Opacki (red.), *Genologia dzisiaj*, seria >Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej< t. LXXXII, [Kom. Red.: J. Sławiński, E. Balcerzan, K. Bartoszyński], IBL [PAN] – Wydawnictwo, Warszawa 2000, s. 19.

[227] Przypomnijmy tytuły: [a] tomów: Kolędy polskiej biedy – W wigilię powrotu, Ballady bohaterskie; [b] części tomów: Kolędy i klechdy [z tomu Lekkomyślne serce], Fraszki i bajdy [z tomu Lekkomyślne serce], [c] cyklów: Najsmutniejsze moje piosenki [z tomu Trzy struny], Treny [z tomu Słowik litewski], Kwiatowe bajki [z tomu Lekkomyślne serce], Małe apokryfy [z tomu Szeptem] oraz: [d] wierszy: Baj. Kołysanka; Anielski wzlot. Nokturn; Litania do Matki Boskiej Ostrobramskiej za Marszałka Piłsudskiego; Swarożyc i dziewczyna. Ballada; Hymny do Ducha Świętego; Majowa modlitwa; Lament; Litania kochających Jezusa; Modlitwa dziecka.

[228] M. Ołdakowska-Kuflowa, *Chrześcijańskie widzenie świata*… [1993], s. 137-151.

[229] E. Bednarczyk-Stefaniak, *»Z głębokości wielkiej woła serce me…«. Z problematyki modlitwy u Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] J. K. Pytel (red. nauk.), *Kiedy przebije się źródło, napiją się wszyscy*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2008, s. 125-144.

święcili uwagę problematyce jej modlitw poetyckich[230]. Ołdakowska-Kuflowa zwróciła swoją uwagę badawczą na teksty modlitw poetyckich Iłłakowiczówny z jej powojennego tomu *Poezje. 1940 – 1954* i poddała literaturoznawczej analizie tekst *Litanii kochających Jezusa*. Emmanuela Bednarczyk-Stefaniak zaprezentowała rozmaitość modlitw poetyckich autorki *Rymów dziecięcych*… „od groźby aż do pokornego poddania, od prośby pełnej trwogi i niepokoju aż do absolutnego zaufania"[231] oraz wyróżniła dwa kręgi modlitw poetyckich w twórczości poetki: *modlitwy wiary* i *modlitwy miłości*, które poddała analizie.

Teksty poetyckie Iłłakowiczówny mające formę modlitwy poetyckiej[232] zajmują ważne i szczególne miejsce pośród bogactwa gatunków literackich w jej twórczości artystycznej. Poetka często przez tytuł utworu o charakterze modlitewnym określała jego gatunek literacki [*Litania*…, *Modlitwa*…, *Pieśń*…, *Psalm*…]. Zaś kilkanaście jej wierszy ma tytuł *Modlitwa*. Iłłakowiczówna pisała i publikowała modlitwy poetyckie we wszystkich okresach twórczości. Już w pierwszym zbiorze *Ikarowe loty* znajdziemy liryk *Modlitwa o dobrą śmierć*, o wyraźnym charakterze modlitewnym (choć nie jest to klasyczna modlitwa chrześcijańska). Niektóre z tych modlitw poetyckich są samodzielnymi utworami, na przykład *Anioł Stróż* i *Modlitwa w tłoku*. Inne to mniejsza lub większa cząstka (część) wiersza, na przykład:

Archaniele najwyższy, rycerzu niezłomny,
weź na nieustraszone ręce mój płomień bezdomny:
[…]
Niech się [mój płomień] rozpali na świat, na światy
w twym ręku, pancerny rycerzu archaniele…
(*Ocalony płomień*)

„O Boże, nie odejdę stąd, dokąd mnie nie pocieszysz!
Zostanę przed Tobą, ujmę Cię i nie puszczę, jak Jakub, kiedy, obstąpiony od szakali [kołem,
przez całą noc najczarniejszą, przebitą gwiazd gwoździmi, mocował się aż do [zwycięstwa – z Aniołem…
(* * * [inc.: *Każdym oddechem, każdą łzą – serce kaleczy się*…])

[230] K. Bednarski, *Kazimiery Iłłakowiczówny »Litania kochających Jezusa« – gatunek okołoliteracki*, [w:] J. K. Pytel (red.), *Kiedy przebije się źródło*…, Wydawnictwo UAM, Poznań [2008], s. 25-37]; A. Rzymska, *»Zejdź na wodę i stąpaj po niej…«. >Hymny do Ducha Świętego< Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] J. K. Pytel (red.), *Kiedy przebije się źródło*…, [2008], s. 39-50.

[231] E. Bednarczyk-Stefaniak, *op. cit.*, s. 126. To zdanie (jak podaje Autorka) jest autorstwa s. Zofii Zdybickiej.

[232] Pojęcie >*modlitwa poetycka*< zostało przeze mnie obszernie zdefiniowane (określone) w innej publikacji – [Zob.: Z. Baran, *W kręgu poezji religijnej dla dzieci*, >Prace Monograficzne [Akademii Pedagogicznej im. KEN w Krakowie]<, nr 303, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej [im. KEN w Krakowie], Kraków 2001, s. 239]. Pojęcie to było także określone przez Piotra Nowaczyńskiego [Idem, *Liebert*, [w:] S. Sawicki, P. Nowaczyński (red.), *Polska liryka religijna*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, Lublin [1983], s. 424-425: przypis 11] oraz Mirosławę Ołdakowską-Kuflową [Eadem, *Chrześcijańskie widzenie świata*… [1993], s. 138: przypis 63]. Nadto zaś Zenon Ożóg poświęcił modlitwie poetyckiej obszerne i cenne studium *Modlitwa poetycka jako gatunek* [Idem, *Modlitwa w poezji współczesnej*, Stowarzyszenie Literacko – Artystyczne „Fraza", Rzeszów 2007, s. 81-160].

Tytuły modlitw poetyckich (jako samodzielnych utworów) akcentują religijny aspekt wierszy i zazwyczaj określają ich gatunek literacki. Wśród tytułów wyróżnimy takie, które wskazują adresata modlitwy oraz takie, które wskazują jej nadawcę. Niekiedy tytuł określa *obiectum* modlitwy [*Modlitwa o pokój*, *Modlitwa za wichry* albo *Modlitwa za nieprzyjaciół*]. Sporadycznie zaś formuła modlitewna stanowi tytuł modlitwy poetyckiej [*Bądź pochwalony burzą…*; *Daj mi łaskę szczęścia*]. Wreszcie zdarza się, że tytuł modlitwy poetyckiej pomija aspekt religijny wiersza i jego aspekt genologiczny [*Na polskie groby w Budapeszcie*]. Jednak tylko niewiele tekstów poetyckich o charakterze modlitewnym przypomina typową strukturę modlitwy, którą tworzą: inwokacja (inwokacyjny zwrot do Adresata), intencja modlitewna (dziękczynienie, prośba, przebłaganie za grzechy, uwielbienie) i zakończenie. Często słychać w owych modlitwach tony psalmicznej i można także dostrzec w nich nawiązania do *Biblii*[233].

W kilku modlitwach poetyckich Iłłakowiczówny odnajdziemy zwroty lub frazy znane nam z *Modlitwy Pańskiej*, z *Psalmów* i z modlitw liturgicznych. Zwrot wokatywny ***Ojcze nasz***, (…) z wiersza *Pięć modlitw dziecinnych*. *Modlitwa III* jest identyczny jak i adresatyw ***Ojcze nasz***, (…) z *Modlitwy Pańskiej* oraz z pieśni *Dziękujemy Ci, Ojcze nasz…* Czytelnik poezji może także spotkać w tekstach modlitw poetyckich Iłłakowiczówny frazę ***wołam*** (***do Ciebie***):

O Chryste, **wołam do Ciebie**, nie zwlekaj!
Ty, coś na mnie ten ciężar włożył, Ty, coś mnie nim przygiął
do ziemi, zstąp z gwiazd swoich i pomóż mi dźwigać.
(* * * [inc.: *Szlak głęboki wśród ciżby…*])

Szukam Cię [= Panie]… (…)
Wołam.
(*Szukanie Boga*)

Frazy ***wołam*** (***do Ciebie***), a także i fraza z liryku *** [inc. *Z głębokości tak wielkiej…*]: ***woła serce me*** przypominają wersy z *Księgi Psalmów* oraz początek modlitwy umierającego świętego Franciszka z Asyżu: *Głośno* ***wołam do Pana…***[234] Pokrewieństwo modlitw poetyckich Iłłakowiczówny z tekstem *Biblii* można stwierdzić bez trudu.

Wśród modlitw poetyckich Iłłakowiczówny można wyróżnić:

[a] **modlitwy błagalne**:

Cichą noc, Boże, daj nam przed świtaniem,
spokojny powiew pośród sianożęci,
abyśmy byli dobrze wypoczęci,
kiedy powstaniem.
(*Modlitwa*)

[233] Na te (oraz inne) zjawiska zwróciła uwagę Mirosława Ołdakowska-Kuflowa w monografii: *Chrześcijańskie widzenie świata…*, [1993].

[234] *Legenda Maggiore*, XIV, 5 [w:] „*Fonti Francescane*", Padova – Assisi, 1980, s. 958.

[b] **modlitwy dziękczynienia**:

[Boże miłościwy]…
Dziękuję [za wszystko] najgoręcej.
(*Pięć modlitw dziecinnych. Modlitwa V*)[235]

[c] **modlitwy uwielbienia**:

O Boże!…
Bądź sławion błyskawicą, kiedy się wynurza,
i gromem, który w deszczu bije wężowisko.
(*Bądź pochwalony burzą…*)

W wierszu *Ocalony płomień* z cyklu *Anioły* [w tomie *Połów*] odnajdujemy taki oto fragment:

Archaniele najwyższy, rycerzu niezłomny,
weź na nieustraszone ręce mój płomień bezdomny:
niech po rozstajach ze złem nie hasa,
niech w splugawionym sercu na śmierć nie dogasa,
niech nie będzie w wątłym ciele
jak iskra w popiele.
Niech się rozpali na świat, na światy
w twym ręku, pancerny rycerzu archaniele.

Ten fragment tekstu zawiera szyfr, który po pierwsze pozwala rozpoznać *Ty liryczne*, a po drugie ułatwia zrozumieć sens wypowiedzi poetyckiej. Ów szyfr jest ukryty w trzech *peryfrazach*: ***Archaniele najwyższy***, ***rycerzu niezłomny***, ***pancerny rycerzu archaniele***. *Peryfrazy* te dość jednoznacznie wskazują na postać świętego Michała Archanioła jako >Ty< liryczne. Dwie z nich: *rycerzu niezłomny*, *pancerny rycerzu archaniele* przedstawiają świętego Archanioła jako rycerza (wojownika) i niezłomnego, i pancernego, czyli noszącego zbroję. Z kolei zaś *peryfraza*: *archaniele najwyższy* ułatwia rozpoznać w tej postaci *wodza wojska niebieskiego*, zarazem obrońcę i człowieka, i Kościoła w walce z szatanem: świętego Michała Archanioła, patrona rycerstwa średniowiecznego[236]. Święty Michał Archanioł był często przedstawiany w zbroi: w pancerzu i hełmie, zazwyczaj z lancą lub z mieczem płomienistym (ognistym); niekiedy wyobrażany z błyszczącą tarczą [puklerzem], opatrzoną napisem ***Quis ut Deus***[237]. W sztuce polskiej Święty Michał Archanioł przedstawiany był (tak jak w sztuce powszechnej) jako rycerz, który walczy konno lub pieszo lub jako

[235] Ta modlitwa poetycka jest przykładem swoistego *synkretyzmu* języka i stylu modlitwy ze stylem wypowiedzi dziecka. Zob. Z. [A.] Baran, *Obraz Boga i świata w religijnej literaturze dziecięcej*, [w:] J. Ożdżyński (red.), *Językowy obraz świata dzieci i młodzieży*, Kraków 1995, s. 212-236 oraz Idem, *Modlitwa poetycka jako miejsce spotkania dzieciństwa i sacrum*, [w:] J. Papuzińska i G. Leszczyński (red.), *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, t. 1., Warszawa 1998, s. 281.

[236] F. Kusiak, *Rycerze średniowiecznej Europy łacińskiej*, PIW, Warszawa 2002, s. 30.

[237] Zob.: J. Daranowska-Łukaszewska, *Michał Archanioł w ikonografii*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. XII, Tow. Nauk. KUL, Lublin 2008, kol. 811.

Hetman hufców anielskich – Triumfujący Zwycięzca. Wśród wizerunków Świętego Archanioła w dziełach sztuki polskiej z XVII oraz XVIII w. na uwagę zasługują: obraz *Święty Michał Archanioł walczący z zastępem piekielnym* z kościoła Św. Piotra i Św. Pawła w Krakowie [2 poł. XVII wieku], figura – rzeźba *Hetman hufców anielskich* z nagrobka Piątkowskich w krakowskim kościele świętego Marka [1 poł. XVIII w.] oraz obraz *Święty Michał Archanioł* Tadeusza Konicza Kuntzego, znanego polskiego malarza z XVIII w., z ołtarza głównego w kościele świętego Michała Archanioła i świętego Stanisława Biskupa przy krakowskim klasztorze paulinów. Postać tego *świętego Archanioła*, adresata *modlitwy poetyckiej*, umożliwia zrozumienie opisanej przez *ja liryczne* [w pierwszej strofie tekstu] sytuacji:

Płomień ludzkiej miłości na ziemi wypalony
ulatuje ku gwiazdom, ku słońcom – ocalony,
po nocach dziwnie świeci,
nim nareszcie doleci,
zasila błędne ognie i zwodzi śród zamieci.
(*Ocalony płomień*)

Oto zaś przykład peryfrazy z modlitwy poetyckiej *Do świętej Cecylii* [z tomu *Szeptem*]:

Od radia buczącego za ścianą
osłoń,
od fletu pod podłogą wyratuj,
muzyczna panno…
Od skrzypiec i fortepianu,
od rubato i staccato…

Peryfraza *muzyczna panno* jest wyraźnie wyróżniona, będąc flankowana tekstem próśb modlitewnych: *Od radia buczącego za ścianą / osłoń, / od fletu pod podłogą wyratuj* i: *Od skrzypiec i fortepianu, / od rubato i staccato*… Ta peryfraza – tak w kontekście tytułu wiersza [*Do świętej Cecylii*], jak i w kontekście zawartości treściowej próśb modlitewnych – odnosi się do osoby tytułowej Świętej Cecylii. Święta ta jest patronką chórów i zespołów wokalno-muzycznych[238], a także muzyków kościelnych, lutników, organistów[239]. Jej atrybutami są anioł oraz instrument muzyczny (cytra, harfa, lutnia, organki, organy). Powszechnie znany od średniowiecza patronat tej Świętej nad muzyką ma swoje źródło zapewne w tekście *Legendy na dzień świętej Cecylii* ze zbioru *Legenda aurea* Jakuba de Voragine[240]. Ze względu na treść modlitwy [prośba o… „uwolnienie od muzyki"] adresowanej do świętej Cecylii –

[238] W. Zaleski, *Święci na każdy dzień*, Wydawnictwo Salezjańskie, [Łódź 1984], s. 729.

[239] U. Janicka-Krzywda, *Patron – Atrybut – Symbol*, PALLOTTINUM, Poznań 1993, s. 35.

[240] J. de Voragine, *Złota legenda* [*Legenda aurea*]. *Wybór*, tłum. z jęz. łac. J. Pleziowa, wyboru dokonał, wstępem i przypisami opatrzył M. Plezia, wyd. 2. zm., Warszawa 1983, s. 502.

patronki nad muzyką, utwór ten przybiera tonację lekko humorystyczną, nie jest jednakże pozbawiony charakteru modlitewnego. Poetycka peryfraza *muzyczna panno* oraz inwokacyjny zwrot: *święta Cecylijo*! wyraźnie podkreślają poważny i modlitewny aspekt tego tekstu. Święta jest postacią popularną w polskiej poezji okresu Dwudziestolecia międzywojennego i czasów po II wojnie światowej.

Czytelnika poezji Iłłakowiczówny zapewne mogą zainteresować metafory poetyckie, które znajdziemy w tekstach jej lirycznych modlitw. Metafory obrazowo prezentują myśli i uczucia podmiotu poetyckiej wypowiedzi. Poetka, wprowadzając do modlitw poetyckich tak liczne metafory, podkreślała ową prawdę, że modlitwa poetycka jest artystycznym dialogiem podmiotu lirycznego ze Stwórcą lub Osobami Świętych Pańskich:

[O Boże]…
niech [Twój cherub] przetnie świat ręką niemylną i chrobrą
na prawdę i na zdradę, na zło i na dobro…
(*Czarne i białe*)

O Boże,
który w jaskółce mieszkasz, co obłoki mija,
i w jastrzębiu, co w locie jaskółkę zabija,
w kwiatuszku – wypieszczonym w cieniu leśnych malin
i w tych, co i maliny, i kwiat podeptali…
(*O Boże*)

Modlitwa poetycka jako gatunek literacki (zarówno gatunek liryki religijnej, jak także równocześnie gatunek liryki osobistej i liryki refleksyjnej) w klasycznej formie jest obecna w twórczości poetyckiej Iłłakowiczówny od początku tej twórczości do jej końca. Tenże zaś gatunek [w poszczególnych tomach poezji] przybiera różnorodne formy i tworzy interesujące warianty. Nadto na strukturalny kształt modlitw poetyckich autorki *Słowika litewskiego* miały istotny wpływ i aktualne (w danym okresie jej twórczości) zainteresowania poetki, i przyjęte przez nią (w danym okresie) założenia artystyczne.

Kołysanka [jako gatunek literacki] ma dość bogate oraz wieloletnie dzieje w kulturze polskiej[241]. Kołysanka jest także ważnym gatunkiem literackim w poezji Iłłakowiczówny. Poetka napisała pierwszą kołysankę – *Baj* we wczesnej młodości i wydała ją w *Ikarowych lotach* [1911 / 1912]. Maria Ostasz, analizując tekst tego utworu, zauważyła:

Przedstawiony świat utworu nie jest całkiem realny. Już imię głównego bohatera literackiego – Baja – wskazuje raczej bajkową (a może: baśniową – Z. B.) rzeczywistość, choć Baj

[241] Zob.: A. Ungeheuer – Gołąb, *Kołysanka, czyli sposób na spokój*, [w:] Eadem, *Poezja dzieciństwa czyli Droga ku wrażliwości*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej [w Rzeszowie], Rzeszów 1999, s. 26 – Autorka dowodzi, że kołysanka literacka była znana w Polsce w XVI w.

jest zarazem postacią demoniczną (fantomem). (…) Jego imię wyrażone rzeczownikiem czasownikowym odsyła do czynności typowych dla wiejskiego folkloru[242].

Każda z trzech czterowersowych strof rozpoczyna się tym samym zdaniem [*Chodzi, chodzi Baj po ścianie*…] (tak jak i kołysanka *Kołysz mi się, kołysz*… Marii Konopnickiej[243] lub kołysanki *Lulajże*… i *Szumi woda* Józefa Czechowicza[244] i kołysanki ludowe). Struktura strof w kołysance *Baj* jest następująca: 8*x* 6*a* 8*x* 6*a*. Każda ze strof w rzeczywistości ma układ: [8*x* + 6*a*] + [8*x* + 6*a*] i jest dystychem. Podobne (ale **nie takie same** [!]) układy wersów można znaleźć w kołysance ludowej ze Śląska *Luli, luli, mój Karliczku*… Poetka pozwoliła sobie na to, by wersy nieparzyste w pierwszych dwóch strofach pozostawić bez rymów – gdyż melika wersów w tych strofach jest tak silna, że dostatecznie rytmizuje tekst kołysanki.

System sylabotoniczny kołysanki oraz rymy i, być może, w pewnym sensie również układ samogłosek [***a*** i ***o***] akcentowanych z nieakcentowanymi [w poszczególnych wersach] wytwarzają słuchowe wrażenie miarowego kołysania, a może nawet kunsztownej wahadłowej arabeski melodii. Toteż tekst poetki jednoznacznie, a zarazem i poprawnie określamy jako *kołysankę*. Dodatkowo muzyczność kołysanki jest wzmocniona przez fenomen instrumentacji dźwiękowej. Nie tylko samogłoski: ***a*** i ***o*** są wielokrotnie powtórzone w tekście, ale można zauważyć powtórzenia sekwencji głosek, na przykład: *zł**o**te kł**o**sy*, ***Baj*** : ***Baj**owi*, sylab: ***cho**-dzi* : ***cho**-da-ki*, ***ma*** : ***ma**-ki*, *ścia-**nie*** : ***nie**-się*, ***ma*** : ***ma**-łych*, a nawet wyrazów: ***Chodzi***, ***chodzi***. Tenże liryczny tekst Iłłakowiczówny wyróżnia się niezwykłą kunsztownością melodyjności.

Wysoki poziom artyzmu osiągnęła piękna *Kołysanka* [inc.: *Zamknij oczki, zatul oczki*…] z tomu *Trzy struny*. System sylabotoniczny, a także i symetryczność układu samogłosek [***a*** i ***o***] akcentowanych (podwyższonych), z samogłoskami nieakcentowanymi (obniżonymi) wytwarzają szczególnego rodzaju śpiewność w utworze, a monotonny rytm melodii kołysania lub delikatnego huśtania jest w pewnym sensie i wyróżnikiem gatunku lirycznego tego tekstu. Frazy: *Z**a**mknij **o**czki, z**a**tul **o**czki*… z gwarowym rzeczownikiem [*oczki*] oraz strofa o strukturze: **8***a* **6***b* **8***a* **6***b* – stylizują ten liryk na kołysankę ludową. Oto tekst strofy pierwszej (samogłoski pogrubione to samogłoski pod akcentem):

Z**a**mknij **o**czki, z**a**tul **o**czki…
b**a**ju… b**a**ju… b**a**ju…
P**o**jedzi**e**my r**a**zem, r**a**zem
do cudn**e**go kr**a**ju.

[242] M. Ostasz, *Od Konopnickiej do Kerna. Studium wiersza pajdialnego*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2008, s. 146.

[243] M. Konopnicka, *Kołysz mi się, kołysz*…, [w:] *Dziecku*, [wybór wierszy (…): J. Nagrabiecki], LSW, Warszawa 1979, s. 93.

[244] J. Czechowicz, *Lulajże*…, [w:] *Chodzi, chodzi Baj po ścianie*: *wiersze i kołysanki*, [Prwdr.: 1958], [wybór:] H. Kostyrko, „Nasza Księgarnia", Warszawa 1984, s. n. oraz: Idem, *Szumi woda*, [w:] *Ibidem*, s. n.

Kołysankę wyróżnia bogata i urozmaicona >kolorystyka< dźwięków. Trzy epanalepsy: potrójna: ***baju***… ***baju***… ***baju***… i podwójne: ***razem, razem*** i ***gorzkie, gorzkie*** oraz paralelizm fraz: ***za****mknij* ***oczki***, ***za****tul* ***oczki*** – (w strofie pierwszej) oraz fonetyczne podobieństwa słów [w figurach etymologicznych]: ***Baj*** – ***baj****ki* i: ***graj****ą* – ***graj****ki*, a wreszcie dwie pary wyrażeń przyimkowych: ***pod*** *górę* / ***pod*** *Winogradom* i (będące zestrojem 3-sylabowym o strukturze: *s S s*): *od* ***u****cha* – *do* ***u****cha* – wzmacniają *kołyszący* ruch, w którym dość wyraźnie można usłyszeć regularny rytm trocheiczny [w strofie pierwszej] i trocheiczno-amfibrachiczny [w strofach następnych].

W strukturze każdej >klasycznej< kołysanki można dostrzec typowe dla tego gatunku wyznaczniki, jak na przykład: [a] bezpośrednie zwroty do adresata kołysankowego monologu, [b] treść kołysankowej wypowiedzi dotyczy zazwyczaj zachęty (ponaglenia) do spania, oraz: [c] meliczność tekstu (kołysanki) i często powtarzany refren, a także [d] dominacja spółgłosek >ciszących<, zwłaszcza: *ć*, *dź*, *ś*, *ź* – tworzące atmosferę wyciszenia (ciszy) i senności. Jednak liryki kołysankowe Kazimiery Iłłakowiczówny nie zawsze są podległe tym wyznacznikom.

Wśród liryków Iłłakowiczówny można znaleźć także i „kołysanki" innego rodzaju:

A śpijże, śpij, jasnowłose, śród gwiazd!
Nic nie zrobią nam niebiańskie zwierzęta…
Nie płacz, nie… Nigdy, **nigdy nie będziesz dorosły**!…
[…]

A śpijże, śpij, a grzeczny bądź i **niemy**,
bo jeśli się poruszysz – oboje w dół spadniemy.
[…]

A obejmijże mnie mocno za szyję,
bo dalekośmy i wysoko i już **nie wiem czy mi serce bije**, czy nie bije.
[…]

(*Kołysanka na gwiezdnej drodze*) – podkreśl. moje – Z. B.

Ta „kołysanka" pochodzi z cyklu *Gdzieśkolwiek jest – jeśliś jest – lituj mej żałości*… [z tomu *Połów* (1926)]. I, być może, należałoby uznać ją w aspekcie genologicznym (zgodnie z podpowiedzią Edwarda Balcerzana[245]) za niekołysankę, gdyż w rzeczywistości z gatunkiem kołysanek – formalnie – dość niewiele ma ona wspólnego i nie jest kołysanką *sensu stricto*. Jednak poetka chciała i „chce", aby czytelnik czytał tekst jej wiersza właśnie jako kołysankę. Warto wspomnieć, że poeci z okresu Dwudziestolecia międzywojennego, manifestując swoje zakorzenienie w określonej świadomości lingwistycznej wypowiadali „swoją niezależność od norm i zwyczajów ugruntowanych przez istniejące dotąd konwencje poetyckie: **ga-**

[245] Zob.: E. Balcerzan, *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918-1928*, [w:] H. Kirchner, M. R. Pragłowska, Z. Żabicki (red.), *Problemy literatury polskiej lat 1890 – 1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1974, s. 172.

tunkowe, stylistyczne, wersyfikacyjne itp."[246]. Jak należy więc interpretować to stanowcze stwierdzenie >ja< lirycznego [zwłaszcza w kontekście tytułu cyklu *Gdzieśkolwiek jest – jeśliś jest – lituj mej żałości*, zaczerpniętego z *Trenu X* Kochanowskiego]: ***Nigdy, nigdy*** *nie będziesz dorosły*!? Jeżeli uwzględnimy treść zdań: ***na ziemi*** *makolągwy i sikory śpią,* ***tutaj*** *małe smoki tylko powypełzały z gniazd* (…) oraz: *bo jeśli się poruszysz – oboje* ***w dół spadniemy***, to możemy przyjąć, że >ty< liryczne jest *„w niebie"*, czyli… żyje w przestrzeni kosmicznej. Aczkolwiek sytuacja liryczna może egzystować w marzeniu *ja lirycznego* lub może być sytuacją oniryczną.

Tę ostatnią „kołysankę", być może, należy – w aspekcie genologii – interpretować jako tren. Nie podejmując dyskusji dotyczących tego właśnie problematu genologicznego, chcę jednak zwrócić uwagę na tytuł cyklu: *Gdzieśkolwiek jest – jeśliś jest – lituj mej żałości*. Tytuł ten, tak u Kochanowskiego, jak zwłaszcza u Iłłakowiczówny, wyraźnie zwraca naszą uwagę na zdanie: ***jeśliś jest***, zarazem jakby sugeruje myśl… *a może ciebie nie ma…*

Niekołysanki z cyklu są *dialogami* z dzieckiem, co podkreślają bezpośrednie zwroty do >ty< lirycznego: A śpijże, śpij, **syneczku**…; Śpij, **maleńki**…; A śpijże, śpij, **jasnowłose**…, jak również formy [2. osoby l. pojedynczej] czasowników: **śpij**; **pójdziesz** do pałacu; **będziesz** miał… i srebro, i złoto; nie **płacz**; nie **będziesz** dorosły; **patrz**; nie **bój się**…; grzeczny **bądź**; jeśli **się poruszysz**; **obejmijże** mnie, a także formy [2. osoby liczby pojedynczej] zaimków: niech **cię**… oczęta nie bolą; **twój** tatuś; ojca **twego** serce. >Dialogowa< forma wypowiedzi nawiązuje jednakże wyraźnie do gatunku literackiego, którym jest *kołysanka*.

Podstawowym sposobem wypowiadania uczuć >ja< lirycznego w kołysankach autorki *Słowika litewskiego* są dość liczne deminutiva i mniej liczne hipokorystyka. W kołysance *Baj* jest zdrobnienie: „(na) skrzypeczkach", w tekście *Kołysanki* [z tomu *Trzy struny*] – spieszczenie: „oczki". Deminutiva są w *Kołysance* [inc. *Dla mojego synka*…]: „(dla) synka", „okruszynka", „(dla) córeczki", „(z) gwiazdek", „pacioreczki" oraz „krążki", a również w *Kołysance Krzysi*: „syneczku", „(na) łóżeczku", „(zaśpiewam) nutkę", „(o) listeczku". W liryku kołysankowym *Gwiazdka* znajdziemy deminutiva: „(u) córeczki", „świeczki" oraz „wesolutki" (o „lekkim" zabarwieniu emocjonalnym) i hipokorystyczne wyrażenie: „(u) Lalki malutkiej", które jest… pełne szczególnego rodzaju pieszczotliwości. Te słowotwórcze środki językowe współtworzą – intymność emocjonalną przedstawionych sytuacji lirycznych we wszystkich kołysankach.

Kolęda jako gatunek literacki to pieśń związana z Bożym Narodzeniem, opiewająca „objawienie nie tylko Boga – Słowa, ale również [objawienie] cielesnego kształtu Boga – Człowieka"[247]. W 1917 roku w wydawnictwie „Praca" w Piotrogrodzie (Petersburgu) został wydany niewielki tomik poetycki Iłłakowiczówny: *Kolędy polskiej biedy. W wigilię powrotu*.

---

[246] Por.: J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 1998, s. 245, 246.

[247] A. Stankowska, *Kolęda „folklorystyczna" i* [*kolęda*] *literacka. Zarys poetyki*, „Ruch Literacki", 1995, z. 1., s. 4.

Poetycki obraz *Betleem* z kolędy Iłłakowiczówny: „Padły od pocisków, od ognistych kul / i kościoły, i kaplice, i krzyże / Sterczą rzędy mogił pośród pustych pól, / (…) / Wsie nam popalono, nie ma Niebios Król / nawet nędznej na schronienie stajenki!" (*A lulajże, lulaj!...*) jest znacznie bardziej tragiczny niżeli obraz Betleem sprzed 2000 lat: „Kiedy Cię [Dziecino Jezu] parą wół z osłem grzeją, / niechaj Cię uśpi moje śpiewanie". Nadto zaś obraz „wojennego" Betleem można także odnaleźć w kolędzie *Nie stało osła i wołu*…: „Nie stało osła i wołu, / by Go ogrzali pospołu / oddechem… / Wszystko do wojska zabrano…".

W wierszach *Jechali ułani* [z tomu *Kolędy polskiej biedy. W wigilię powrotu* (1917)] oraz *Ułański orszak* [„Polska Zbrojna" (1934 / nr 61)] – Iłłakowiczówna przedstawiła wspólną podróż orszaku Trzech Królów i orszaku polskich ułanów do Dziecięcia z Betlejem. Poetka w tych wierszach, aktualizując wydarzenie sprzed lat, podjęła próbę pokazania pielgrzymowania człowieka współczesnego do Jezusa[248]. Wydaje się, że bohaterowie jej wierszy uczestniczą w podróży Trzech Królów do Betlejem, by tak jak Mędrcy – znaleźć ślady Stwórcy i odnaleźć (i poznać) siebie samych podczas tejże podróży. A oto jeszcze jeden przykład aktualizacji podróży Trzech Królów do Betlejem z liryku *Kolęda* [z tomu poetyckiego *Wiersze bezlistne*]:

Po świecie błądziłem w zawiei,
ukazali mi się po kolei
Melchior, Baltazar i Kasper.
[…]
(…) za Kaspra króla wielbłądem
szedłem potem – powietrzem, lądem
niepomny na nic,
aż w gwiaździstym złocie i bieli
wszyscyśmy razem stanęli
u Polski granic.

Kolędy zajmują ważne miejsce w tomie *Lekkomyślne serce* (1959). Dostrzegamy w nich liczne kolędowe motywy, jak na przykład motyw woła i osła:

Kiedy wół i osieł poklękli, / maleńkiego Jezusa przelękli / w żłobie.
(*Kiedy wół i osieł*…)

W tejże kolędzie zwierzęta oddają hołd nowo narodzonemu Jezusowi, jak i w dawnej polskiej kolędzie *Dziecię namilejsze*: *Wół i osieł poklęknął*, *Panu swemu chwałę dał*. Z kolei w kolędzie *Kto wie, czy się ocknie*… poetka ukazała woła i osła – z owcami jako zwierzęta, które ogrzewają małe Dziecię podczas zimnej nocy:

[248] Z. Baran, >*Mędrcy ze Wschodu*< *jako motyw w kulturze polskiej*, [w:] Idem (red.), *Bóg – Człowiek – Kultura. Eseje i studia inspirowane myślą Ojca Świętego Benedykta XVI*, wprowadzenie: B. Muchacka, „Koliber", Nowy Sącz 2007, s. 158.

„[Wszystkie owce]… malutkiego niech ogrzeją chłopca
z wołem i osłem".
(*Kto wie, czy się ocknie…*)

Kolędowy motyw obecności wołu i osła przy Dzieciątku z Betlejem, który wszedł do kultury polskiej wiele wieków przed wykorzystaniem go przez Kazimierę Iłłakowiczównę, był inspirowany fragmentem *Księgi Izajasza*: „Wół rozpoznaje swego Pana / i osioł żłób swego Właściciela…" (Iz 1, 3) i zapewne obrazami bożonarodzeniowymi z poezji polskiej, takimi jak: „W wonnym sianku na gwiazdach zasypia Jezusek. / […] / Klęczy wołek i osiołek, / W gwiazdach buja się aniołek…"[249] i obrazami bądź z kolęd (jak na przykład *Przybieżeli do Betlejem*), bądź ze staropolskich (barokowych) pastorałek (na przykład: „Wół, osioł, wół, osioł przed Nim [czyli przed Dzieciątkiem] klękali, / bo swego, bo swego Stwórcę poznali"[250]. W komentarzach do tekstu Izajasza wyjaśniano, iż wół jest symbolem narodu >wybranego< lub starego prawa, a osioł – symbolem pogańskich narodów lub grzechu bałwochwalstwa[251].

W kolędach z tomu *Lekkomyślne serce* pojawiają się i inne typowe *kolędowe* motywy:

[a] **motyw gwiazdy**: *Toczyła się* [***Gwiazda***] *cała w świetle…* (*Gwiazda prostaczków i królów*); *i **za Gwiazdą** ciągnie / po chorągwi chorągiew / do Betlejem* (*Śniło się kurze pstrej…*);

[b] **motyw aniołów**: *A przez szpary* [*stajenki* – Z. B.] *ptacy i **anieli** / kolorową ciżbą wlecieli / do wnętrza, / skąd śpiewny rozsypał się szczebiot…* (*Kiedy wół i osieł…*);

[c] **motyw** (wędrówki [do Betlejem]) **pasterzy**: *poszli za nią* [= *za gwiazdą*] *anieli*, ***pastuchy*** *i mędrce…* (*Gwiazda prostaczków i królów*).

Szczególnie urokliwy jest obraz czuwającej Matki nad usypiającym jej Dzieciątkiem, który odnajdziemy w kolędzie *Śpiewała Matka ubożuchna do snu…*:

Śpiewała Matka ubożuchna do snu,
żydowską piosenkę śpiewała Mu
o jagnięciu (…) niedużym…
(*Śpiewała Matka ubożuchna do snu…*)

[249] B. Ostrowska, *Żłobek*, [w:] *Patrzymy w niebo. Antologia poezji religijnej dla dzieci*, wiersze zebrały i ułożyły H. M. Natuniewicz, M. Wesołowska, Wydawnictwo „Michalineum", Marki – Struga 1991, s. 167.

[250] *Zagrzmiała, runęła*, [w:] *Polskie kolędy i pastorałki*, wybrała i oprac. A. Szweykowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989 [na karcie tytułowej błędnie: 1985(!)], s. 72. Pastorałka ta jest znana do dzisiaj na Ziemi Sądeckiej, w wersji: *Wół, osioł, wół, osioł przed Nim* [*Dzieciątkiem*] *klękały, / bo swego, bo swego Pana witały*.

[251] Por. Z. Kliś, *Temat Bożego Narodzenia w polskiej sztuce średniowiecznej*, BMR, Kraków 1994, s. 118-119.

Ten poetycki obraz Iłłakowiczówny jest pełen liryzmu oraz macierzyńskiej czułości i nawiązuje do barokowej kolędy *Panna Nay*[*świętsza*] *Synaczka swego naymilszego, uprzeymie spiewaiąc, lula*, która jest nam znana jako kolęda *Gdy śliczna Panna…* Ta kolęda-kołysanka jest złożona z trzech strof. Strofa ostatnia zawiera typową kołysankową prośbę – zachętę do snu: *Zmruż oczka, zmruż…* i przypomina prośbę z kolędy *Gdy śliczna Panna…*: *Śpijże już wdzięcznie moja Perło droga…* Liryczna kolęda autorki *Rymów dziecięcych* tak samo jak kolęda-kołysanka z epoki baroku i tak samo jak kołysanki współtworzy obraz uczuciowej >jedni<, którą rodzą macierzyńskie uczucia matki do Synka. Zarazem zaś ów poetycki obraz to „manifestacja" twórczej niezależności poetki od tradycji bożonarodzeniowej literatury oraz sztuki o typowo teologicznym aspekcie. Maryja w tekście Iłłakowiczówny została ukazana przede wszystkim jako czuła i kochająca „ziemska" Matka.

Podstawowym sposobem wypowiadania uczuć >ja< lirycznego w kolędach Kazimiery Iłłakowiczówny są liczne deminutiva i hipokorystyka. Niektóre deminutiva to zdrobnienia o zabarwieniu emocjonalnym. Hipokorystyka (pełne pieszczotliwości) dominują w określeniach dotyczących Maryi: *Panienka* (*Sierotka* i: *Stała w polu tarnina*); *Matka ubożuchna* (*Śpiewała Matka ubożuchna do snu…*) oraz małego Jezusa: *Dziecina* (*A lulajże, lulaj!…*); *Dzieciątko* (*Sukienki Jezusowe*; *Kolędnicy* i *Śpiewała Matka ubożuchna do snu…*); *Dzieciąteczko* (*A cóż to przywieźli?…* oraz: *Jechali ułani*). Przykłady zdrobnień i hipokorystyków można by znacznie pomnożyć. Te przede wszystkim słowotwórcze środki językowe (czyli deminutiva oraz hipokorystyka) współtworzą swoistą intymność emocjonalną przedstawionych sytuacji lirycznych we wszystkich kolędach.

Spróbuję obecnie opisać zjawisko **ekfrazy** w dorobku Iłłakowiczówny[252]. Przypomnę, że termin oznacza: utwór liryczny, który wyraża emocje (ja lirycznego) zrodzone przez dzieło sztuki. W r. 1925 poetka napisała wiersze o obrazach, które [jako cykl poetycki >*Teksty do obrazów Jana Henryka Rosena*<] zostały wydane drukiem – w tomie poezji *Z głębi serca* (1928). Te teksty jako >*wiersze na ramach* [obrazów Jana Henryka Rosena]< były (jeżeli można to tak powiedzieć) „opublikowane" po raz pierwszy podczas wystawy prac malarza, zorganizowanej we wrześniu 1925 roku w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie[253]. Nie można, niestety, jednoznacznie określić liczby wierszy (napisanych przez poetkę), które

[252] Aneta Grodecka zaliczyła do ekfraz Iłłakowiczówny: liryki z cyklu *Teksty do obrazów Jana Henryka Rosena* [z tomu *Z głębi serca* (1928); „Prwdr.": 1925], wiersz *Obraz szkoły flamandzkiej* z cyklu *Anioły* [z tomu *Połów* (1926)] oraz liryk *Przed Madonną Sykstyńską* [z tomu *Ballady bohaterskie* (1934)] – Zobacz: A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 271.

[253] *Kolekcja prac Jana Henryka Rosena*, [w:] *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, numer 5, Wydawnictwo Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków, Warszawa [wrzesień] 1925, s. 27. Recenzent tejże wystawy ukryty pod inicjałami: W. H. zauważył, że „upoetyzowane średniowiecze [w obrazach Rosena – Z. B.] tchnie echem sztuki… Gustawa Moreau…" [zob.: W. H., *Kronika artystyczna*: *Wystawy w Towarzystwie Zachęty*, „Tygodnik Ilustrowany" 1925, nr 37, s. 741]. Miecz[ysław] Skrudlik w recenzji z wystawy stwierdził, że „Jan Henryk Rosen prowadzi widza w czarowny świat świętych legend…" [zob.: M. Skrudlik, *Nowe wystawy w Zachęcie*: *Kolekcja prac Jana Henryka Rosena*, „Gazeta Poranna", 1925, nr 254 (4601), s. 4]. Zob. także: *Kronika artystyczna*: *Warszawa*, „Sztuki Piękne", r. I: [1924] / 1925, nr 12 [wrzesień], ss. 575 – 576.

zostały umieszczone >*na ramach*< obrazów[254].

Ze względu na fakt, iż nie są znane oryginały obrazów, ani ich reprodukcje, nie można ustalić, jaką >funkcję< pełniły wiersze Iłłakowiczówny podczas owej warszawskiej wystawy obrazów Rosena. Zapewne nigdy nie dowiemy się, czy wiersze były typowymi ekfrazami, „objaśnieniami" tytułów obrazów czy może poetycką „egzegezą" treści prac warszawskiego malarza[255]. Stąd rozmaite nasze stwierdzenia odnośnie wierszy z cyklu >*Teksty do obrazów… Rosena*< winny być uznane za hipotezy badawcze autora. Cykl poetycki, złożony z siedmiu miniaturowych liryków (najdłuższe liczą osiem wersów), z pewnością zasługuje na uwagę czytelnika. Wydaje się wielce prawdopodobnym to, że poetka napisała swoje miniatury na osobistą prośbę malarza, który był jej kolegą z pracy w Ministerstwie Spraw Zagranicznych[256]. Przypomnę, że ekfrazy były gatunkiem znanym w liryce Młodej Polski i Dwudziestolecia międzywojennego. Dziś zaś są powszechnym przedmiotem badań literaturoznawczych[257].

Tylko jeden wiersz Iłłakowiczówny jest zatytułowany identycznie jak i obraz Rosena: >*Pogrzeb świętego Odylona*<. Inny wiersz [*Męczeństwo brata Anioła*] ma tytuł w pewnym sensie tożsamy z tytułem obrazu [*Męczeństwo świętego Anioła*]. Tytuły pozostałych wierszy są jednakże inne niżeli tytuły obrazów: *Śmierć świętego Hilarego – Ostatnia noc świętego Hilarego*; *Święta Róża w kwiatowych więzach – Lekkie jarzmo świętej Róży Limańskiej*; *Śmierć świętego Szczepana – Męczeństwo świętego Szczepana*; *Święty Jozafat na rozdrożu – Legenda o świętym Jozafacie, królewiczu indyjskim*; a wreszcie: *Pokusa świętego Wincentego Ferreriusza – Widzenie świętego Wincentego Ferreriusza*. Mirosława Ołdakowska-Kuflowa trafnie zauważyła, iż „pośrednie lub bezpośrednie wyrażenie stosunku podmiotu lirycznego do ukazywanej postaci świętego,

---

[254] Notatka: „*Wiersze na ramach* [*obrazów*] *napisała I. K. Iłłakowicz*" – wydrukowana w tekście *Przewodnika po wystawie Towarzystwa Zachęty…*, nr 5 – pozwala uznać za fakt, że poetka napisała teksty wierszy do wszystkich [13] obrazów Rosena, zaprezentowanych na tej wystawie [Zob. inf.: *Kolekcja prac Jana Henryka Rosena*, [w:] *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty…*, nr 5, Warszawa 1925, s. 27].

[255] Także Mirosława Ołdakowska-Kuflowa przedstawiła swoje rozmaite wątpliwości dotyczące relacji pomiędzy wierszami Iłłakowiczówny a obrazami (i freskami) Rosena jako źródłem inspiracji dla tekstów poetki, co jest wynikiem braku dostatecznych informacji na temat malarstwa Jana Henryka Rosena – Zobacz: M. Ołdakowska-Kuflowa, *Chrześcijańskie widzenie świata…* [1993], s. 50-52, zwłaszcza zaś przypisy: 46, 48, 50.

[256] Rosen pracował w Ministerstwie Spraw Zagranicznych w l. 1922-1923 – zob.: M. Zakrzewska, *Rosen Jan Henryk* (*1891-1982*), [w:] *PSB*, t. XXXII, z. 1 (132), Zakład Narodowy im. Ossolińskich [– Wydawnictwo], Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989, s. 56. Porównaj także: J. Smirnow, *Jan Henryk Rosen – twórczość artystyczna w latach 1923-1939. Wkład w sztukę religijną Polaków, Ormian i Ukraińców*, „Biuletyn Ukrainoznawczy" [Przemyśl], t. 8: 2002, s. 161.

[257] Zob.: A. Dziadek, *Obraz jako interpretant: na przykładzie polskiej poezji współczesnej*, „Pamiętnik Literacki", 2001, z. 2, s. 127-148; Idem, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004; J. Bajda, *Poetyckie wędrówki po galeriach sztuki. Spotkanie drugie: >Beata Beatrix< (Dante G. Rossetti, Maryla Wolska)*, „Wędrujemy" 2006, nr 1; W. Kudyba, *Rana, która przyzywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza Stanisława Pasierba*, Towarzystwo Naukowe KUL – Podhalańska Państwowa Szkoła Zawodowa, Lublin – Nowy Targ 2006; A. Grodecka, *Julii Hartwig słabość do malarstwa*, [w:] D. Heck (red.), *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfraza. Studia i szkice*, GAJT – Wydawnictwo, Wrocław 2008; Eadem, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.

przeważnie do (…) jednego momentu z jego życia" wydaje się być esencją wszystkich wierszy cyklu[258]. Ów *moment* zawsze był ważnym (ważniejszym) czasem w życiu doczesnym człowieka, stanowiąc kulminację ziemskiej egzystencji świętego. Święci [z wyjątkiem świętego Szczepana], którzy zostali przedstawieni na obrazach Rosena i w lirykach Iłłakowiczówny, są – mimo ich zasług dla Kościoła – osobami (postaciami) mało znanymi (lub nie są znanymi) wśród polskich chrześcijan[259].

Męczeństwo brata Anioła można uznać za poetycką >unię< ekfrazy (ww.: 1 – 3) oraz lirycznego komentarza do wydarzenia prezentowanego na obrazie artysty. Święty Anioł to męczennik karmelitański[260]. *Męczeństwo świętego* [*brata*] *Anioła* jest mało znanym tematem ikonograficznym – w europejskim malarstwie. Scena została przedstawiona bodajże tylko na obrazie malowanym przez Lodovico Carracciego (Louisa Carrache) dla kościoła karmelitów w Bolonii[261]. Z kolei zaś scena *Pogrzeb świętego Odylona*[262] (na obrazie malarza) przedstawia wydarzenie, które wspomniał Władysław Kozicki, odwołując się do tekstu legendy o świętym Odilonie / Odylo-

---

[258] M. Ołdakowska-Kuflowa, *Święci i świątobliwi* [*w poezji Iłłakowiczówny*], [w:] taż, *Chrześcijańskie widzenie świata*… [1993], s. 51.

[259] Pisałem szeroko o tym cyklu w artykułach: *Święci i Święte w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] J. K. Pytel (red.), *Kiedy przebije się źródło*… [2008], s. 94-116 oraz: *Literacki obraz >sacrum< w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, [część trzecia] „Akant" 2009, nr 8 (151), s. 40-41; [część czwarta] „Akant" 2009, nr 9 (152), s. 22-24. I do tych dwóch artykułów odsyłam Czytelników zainteresowanych tymże lirycznym cyklem.

[260] Brat Anioł w 1219 roku udał się jako wysłannik zakonu do papieża Honoriusza III do Rzymu, gdzie, jak głosi legenda, miał spotkać świętego Franciszka i świętego Dominika. Następnie wyruszył na Sycylię i tam poniósł śmierć męczeńską od ciosów scimitara (saifa) lub szpady zadanych przez [hrabiego] Berengaria [Beranżera], gdy Święty głosił kazanie do ludu przed kościołem pod wezwaniem św. Filipa i św. Jakuba w miasteczku Licata. Ów czyn Berengaria był zemstą za konwersję jego siostry pod wpływem nauk świętego zakonnika. Karmelici rozprzestrzenili kult męczennika w świątyniach swojego zakonu, zaś w 1498 roku na kapitule generalnej podjęli decyzję, aby podjąć zabiegi o jego proces kanonizacyjny. Zob.: L. Saggi, *Angelo di Sicilia*, *santo*, [w:] Idem, *Santi del Carmelo*. (...), Institutum Carmelitanum, Roma 1972, s. 172-175. W klasztorze karmelitanek bosych [przy kościele św. Teresy od Jezusa i św. Jana od Krzyża] w Krakowie jest obraz *Spotkanie świętych Dominika i Franciszka z Asyżu ze świętym Aniołem karmelitą* [olejny na płótnie, z przełomu XVII w. / XVIII w.]. Zobacz: *Angel* (*San*), [w:] *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo – Americana*, t. V, brak inf. o wydawcy, Madrid, brak r. wyd., s. 533, kol. B; E. Boaga, *Angelo di Sicilia*, *santo*, *martire carmelitano* (*sec. XIII*), [w:] E. Boaga, L. Borriello, *Dizionario Carmelitano*, "Città Nuova", Roma 2008, s. 29-30. Nadto czytelnika odsyłam do lektury: : L. Saggi, *Santo Angelo di Sicilia*. *Studio sulla vita*, *devozione*, *folklore*, Edizioni Carmelitani, Roma 1962.

[261] Zob. : L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III: *Iconographie des Saints*, 1: *A – F*, Presses Universitaires de France, Paris 1958 s. 88.

[262] Święty Odylon z Cluny, znany też jako święty Odylon z Mercoeur [w Owernii], kanonik w Brioude, później benedyktyn, opat w Cluny, inicjator reformy zakonu, przyczynił się do ustanowienia *treuga Dei* i wprowadzenia *Dnia Zadusznego* do liturgii Kościoła w r. 998. Stąd jest patronem dusz [zmarłych] egzystujących w czyśćcu. Zob. W. K. [= W. Knapiński], *Odilon* (*Odilo*) *święty*, [w:] *Encyklopedia kościelna*… *Michała Nowodworskiego*, t. XVII, Warszawa 1891, s. 68-74; H. Fros, F. Sowa, *Księga imion i świętych*, t. 4.: *M – P*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2000, kol. 430-431. Czytelnika zainteresowanego osobą Świętego odsyłam do monografii: P. Jardet, *Saint Odilon*, *abbé de Cluny*. *Sa vie*, *son temps*, *ses oeuvres*, E. Ville, Lyon 1898. Zob. także na stronie Internetu: [http://en.wikipedia.org/wiki/St._Odi lo_of_Cluny]. Obraz Jana Henryka Rosena był, być może, roboczym szkicem dla monumentalnego malowidła ściennego *Pogrzeb świętego Odylona*, wykonanego przez artystę w katedrze ormiańskiej we Lwowie, na zamówienie arcybiskupa Józefa Teodorowicza.

nie[263]. Ta scena została przedstawiona na obrazie[264]. Siostra Maria Renata od Chrystusa [Zofia Fudakowska], niepokalanka, pisząc o freskach w katedrze ormiańskiej we Lwowie, stwierdziła, iż „*Pogrzeb św*[*iętego*] *Odylona* uchodzi za najpiękniejszą kompozycję z całego cyklu Rosena…"[265] i tak oto opisała lwowski fresk artysty:

[sześciu] mnichów [benedyktyńskich] niesie na ramionach zwłoki św[iętego] Odylona. Twarz zmarłego [jest] opromieniona jasnością. Obok mnichów niosących mary, [trzy] duchy zakapturzone niosą świece żółtym płomieniem jarzące (…); dwóch zakonników zdaje się nic nie widzieć; trzeci [zakonnik] przerażonymi oczyma spogląda na upiory, jakby zmysłom swym nie wierzył[266].

Dodam, że kondukt pogrzebowy jest prowadzony przez świętego Hugona z Cluny, [następcę zmarłego Świętego na urzędzie opackim], odzianego w szaty pontyfikalne, który niesie pastorał opata w lewej ręce. Na podłużnym boku mar (na lwowskim fresku) wyraźnie widać tekst: „Idziemy tłumnie // my zmarli przy // twej trumnie", pochodzący z liryku poetki. Duchy (dusze) zmarłych na fresku Rosena są bezcielesnymi widmami (zjawami). Wywołują u widza stan niepokoju, a może i przerażenia[267].

Ikonograficzne przedstawienie pogrzebu świętego Odylona jest tematem mało znanym i, być może, Rosen (jak twierdzą znawcy malarstwa) przedstawił ten temat po raz pierwszy w dziejach malarstwa europejskiego[268]. Także i Iłłakowiczówna po raz pierwszy w literaturze polskiej, a może nawet i po raz pierwszy w dziejach poezji europejskiej ukazała ową scenę pogrzebu Świętego. Jej liryk jest poetycką egzegezą obrazu. Do osoby Świętego odnosi się także inny jej wiersz: *Modlitwa do świętego Odylona*, który był prawdopodobnie inspirowany *Dziadami wileńskimi* Mickiewicza. Dwie dusze cierpiące zwracają się (w modlitwie)… do świętego Odylona z prośbą – słowami: „I za nas niechaj się światła zapalą, / za nas, **cośmy nie kochały nikogo**" (*Modlitwa do świętego Odylona*). Zaś zjawa Zosi, bohaterki z dzieła Mickiewicza, wyznaje: „Do tych pasterzy goniłam stada… / […] / Lecz **żadnego nie kochałam**[269].

---

[263] Otóż „gdy niesiono do grobu [ciało] Odilona, zjawiły się duchy [zmarłych] i wzięły udział w jego pogrzebie" – Zobacz: W. Kozicki, *Malowidła ścienne Jana Henryka Rosena w Katedrze Ormiańskiej we Lwowie*, „Sztuki Piękne", r. VII: 1931, [grudzień], s. 446.

[264] Reprodukcję fresku *Pogrzeb świętego Odylona* Jana Henryka Rosena można zobaczyć na stronie internetowej [http://www.lwow.home.pl/brama/katedra-ormianska].

[265] S. Maria Renata od Chrystusa [Z. Fudakowska] (niepokalanka), *Malowidła ścienne J*[*ana*] *H*[*enryka*] *Rosena w Katedrze ormiańskiej we Lwowie*, [w:] Eadem, *Liturgia a sztuka*, >Kultura katolicka<, pod. red. S. Brossa, t. V, [br. inf. o wydawcy], Poznań 1934, s. 166..

[266] S. Maria Renata od Chrystusa [=Z. Fudakowska], *Malowidła…*, s. 166, 167. Światło z płomieni gromnic (świec) jest symbolem życia wiecznego. [Zobacz: M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum.: K. Romaniuk, PALLOTTINUM, Poznań 1989, s. 180, 181; P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Wrocław 1998, s. 556].

[267] Warto dodać, że widma te – zdaniem Kozickiego – nawiązują do postaci żałobników, przedstawianych często we francuskiej rzeźbie w drugiej połowie XV wieku [Zob.: W. Kozicki, *op. cit.*, s. 448], ale mogły także być inspirowane przez wzorce malarstwa niemieckiego romantyzmu i obrazy widmowych postaci z dzieł Artura Grottgera oraz Antoniego Kamieńskiego.

[268] W. Kozicki, *op. cit.*, s. 446; J. Smirnow, *Jan Henryk Rosen – twórczość artystyczna w latach 1923 – 1939…*, [2002], s. 164.

[269] A. Mickiewicz, *Dziady wileńskie* [*poema, cz. II*], opracował: J. Kallenbach, >BN<, seria I, nr 11, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków [1925], s. 55.

Także niektóre z wierszy cyklu *Anioły*, zamieszczone w tomie *Połów* (1926), możemy interpretować jako ekfrazy. Bernadetta Żynis pisze, że „dwa pierwsze wiersze cyklu [*Anioły*], ***Obraz szkoły flamandzkiej*** i ***Gobelin***, odwołują się do [postaci] aniołów obecnych w dziełach sztuki…"[270]. Wiersz *Anioł Stróż* z tego samego cyklu jest typową poetycką ekfrazą.

Autorka artykułu *Wybrane aspekty ujęć postaci anioła w poezji… Iłłakowiczówny* twierdzi, że owe wiersze Poetki… „opisują postacie aniołów ze „wszystkich" obrazów szkoły flamandzkiej i [ze wszystkich] gobelinów"[271]. To stwierdzenie Bernadetty Żynis wydaje się dość dyskusyjne. Iłłakowiczówna mogła mieć ulubione postaci aniołów, którym poświęciła tenże właśnie cykl liryków. Z drugiej zaś strony, artystyczne reprezentacje aniołów zarówno w sztuce epoki średniowiecza i epoki baroku, jak i w sztuce nowożytnej z XIX i XX w. były tak liczne, że można by powiedzieć, iż liryczne ekfrazy rzeczywiście oddają hołd postaciom aniołów ze „wszystkich" obrazów szkoły flamandzkiej, mającej wpływ na rozwój malarstwa gotyckiego na rozległym terytorium, obejmującym obszar: dzisiejszej Belgii, południowej Holandii i północno-wschodniej Francji (Lotaryngia, Pikardia, Szampania). Poetyckie *finale* wiersza Iłłakowiczówny *Obraz szkoły flamandzkiej*: [*Anioły*] *stoją w niebie z bladym i jasnym licem…* skojarzyć można na przykład z figurą świętego Michała Archanioła, która wznosi się nad wieżycą ratusza w Brukseli, a osobom spoglądającym „ku górze" zdaje się przypominać anioła stojącego w błękitnym niebie lub przed błękitnymi wrotami do rajskiego Edenu.

Literaturoznawcy oraz autorzy syntez historycznoliterackich częstokroć zapominali (i nadal zapominają) o oryginalnym wkładzie Iłłakowiczówny w rozwój polskiej liryki miłosnej, a jest to z pewnością interesujący i godny uwagi zbiór tekstów poetyckich, których wyraźny rozwój nastąpił w latach 1925 – 1930. Owe poetyckie teksty nie tyle opisują piękno miłości erotycznej, ile przede wszystkim są lirykami, w których poetka uczyniła przedmiotem opisu – świat wewnętrznych odczuć i rozmaitych przemyśleń na temat miłości. Teksty te mają dość szczególny charakter ze względu na sposób podejścia ich autorki do problemu miłości między kobietą a mężczyzną. Owo podejście (wydaje się) jest uwarunkowane i wpływem konwencji literackiej epoki Młodej Polski, i zapewne osobistymi przeżyciami poetki.

Wczesne **erotyki** Iłłakowiczówny ukazują miłość w sposób typowo >młodopolski<. Miłość [w jej lirykach] to stan powiększający cierpienie ludzkiej egzystencji oraz nie dający – kochającym siebie – wymarzonej przez nich szczęśliwości. Przypomnę (o czym powszechnie wiadomo), że Stanisław Korab-Brzozowski przedstawił w swoim liryku *Dusza ma, cierniem uwieńczona…* akt erotyczny jako mękę ukrzyżowania, a inni młodopolscy twórcy częstokroć demonizowali postacie kochanków, którzy – w swoich marzeniach i snach – pragnęli śmierci (unicestwienia)

[270] Zob.: B. Żynis, *Wybrane aspekty ujęć postaci anioła w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] M. Łukaszuk, D. Seweryn (red.), *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007, s. 54.

[271] *Ibidem*.

ukochanej / ukochanego lub śmierci własnej. Podobne echa można usłyszeć i we wczesnych lirykach miłosnych pióra Iłłakowiczówny z tomu *Ikarowe loty*:

Więc cały się rozbroję,
twym włosem twarz okręcę.
Umrę całując twoje
kochane ręce!
(*Półsen*); podkreśl. moje – Z. B.

Nie mogę oczu podnieść wzwyż
ani poruszyć głową,
zanim **nie wbije mnie na krzyż**
bolesne twoje słowo.
(*Męka*); podkreśl. moje – Z. B.

Zaprezentowana wizja miłości u Iłłakowiczówny (połączenie miłości z cierpieniem) jest dalekim a zarazem wyraźnym echem Schopenhauerowskiej koncepcji (teorii) miłości, według której miłość niszczy indywidualne osoby. Jest to wyjątkowo tragiczna wizja miłości, w której jedna z osób dąży – w swoich marzeniach – do unicestwienia siebie lub ukochanej / ukochanego. Niekiedy miłość jest ukazana w stylu baśniowym, ale stylizacja jej obrazu na wzór miłości baśniowej nie osłabia tragizmu tego stanu, który często zmierza… ku śmierci.

Wydaje się również wysoce prawdopodobne, że baśń *Śpiąca królewna* była dla poetki źródłem inspiracji poetyckiej i jest zapewne bliskim >kontekstem fabularnym< dla jej liryku (erotyku) *Wezwanie*. Obie bohaterki śpią. „[Królewna]… pogrążyła się **w głębokim śnie**" – stwierdza narrator baśni *Śpiąca królewna* Grimmów. Zaś zaklęta dziewczyna z liryku autorki *Słowika litewskiego* mówi o sobie (przez sen): „… leżę **w głębokim śnie**".

Być może, że baśń *Śpiąca Królewna* (*Śpiąca Piękność*) była dla młodej poetki – źródłem pierwszych dziewczęcych marzeń erotycznych, i modelowym >*obrazem*< dla jej poetyckiej wizji miłości. A może owo *Wezwanie* zostało zainspirowane lirykiem *Dziwna, dziwna bajka* Jerzego Żuławskiego[272] lub też ulirycznionym poematem *Nieraz mnie jakaś chęć porywa dzika…* Jana Kasprowicza[273]? [Wpływ utworów z cyklu *Po drodze* Jerzego Żuławskiego (oczywiście, jeżeli był znany autorce *Słowika litewskiego*) na twórczość poetycką Iłłakowiczówny wydaje się dość prawdopodobny]. Z kolei zakończenie wiersza musi być (i jest)… zaskoczeniem dla czytelnika. Jest bowiem odmienne w stosunku do zakończenia baśni: „i oboje [królewicz oraz królewna Różyczka] żyli długo i szczęśliwie". W liryku Iłłakowiczówny miłość to niszcząca moc, a >ja< liryczne ukazuje w sposób i jednoznaczny, i wyraźny – tak jak i litera-

[272] J. Żuławski, *Dziwna, dziwna bajka*, [w:] tenże, *Poezje*, tom IV, H. Altenberg – E. Wende i Sp[-ka] (T. Hiż i A. Turkuł), Lwów – [Warszawa] 1908, s. 209.

[273] J. Kasprowicz, *Nieraz mnie jakaś chęć porywa dzika*, [w:] tenże, *Chwile. Poezye*, Towarzystwo Wydawnicze – E. Wende i Sp[-ka] (T. Hiż i A. Turkuł), Lwów – Warszawa [1911], s. 140-148.

tura epoki Młodej Polski – tragiczny i perwersyjny jej aspekt. Baśniowość liryku nie jest z pewnością pierwiastkiem autonomicznym, a finalne wyznanie >ja< lirycznego rodzi się zapewne z jakiś tragicznych osobistych przeżyć podmiotu poetyckiej wypowiedzi. Jestem w pełni świadomy, że *Wezwanie* jest tekstem poetyckim, który można by ewentualnie zaprezentować wyłącznie na zajęciach z młodzieżą ze szkół ponadgimnazjalnych, ale wiersz ten został wprowadzony do niniejszego studium… jako szczególnego rodzaju przykład utworu poetki, w którym autorka *Rymów dziecięcych* zaprezentowała własną interpretację znanego motywu baśniowego.

W cyklu *Dziwadła i straszydlaki* [z tomu *Połów*] odnajdujemy zaś piękny liryk:

A jaka jest, kiedy zasypiasz?… Różowa, różowa,
jak niesłychana suknia, jak kora sosnowa,
jak małe ręce migotliwe, pieszczotliwe…
jak blade usta, nareszcie szczęśliwe…
A jaka jest w tańcu?… Jak płomyk na głowie.
A jaka – kiedy kochasz?… Tego się nie wypowie!
(P, cykl >*Dziwadła i straszydlaki*<, *Urocznica*) P Z 1 / 472

Liryk ten jest pełen tajemnic. Podmiot liryczny jest nieokreślony tak samo jak i adresat liryczny tego tekstu. Wiersz ten wyzwala rozmaite interpretacje tekstu. Pobudza do refleksji, zaprasza do zamyślenia nad pięknem… Pięknem miłości, a także pięknem poezji. Liryk ten należy do cyklu *Dziwadła i straszydlaki*, a tytułowy wyraz to rzeczownik odprzymiotnikowy: ***uroczn – ica***. Podstawa słowotwórcza *uroczn-* wprowadza w krąg słów: ***uroczyć*** 'rzucić urok na kogoś, na coś', ***urok*** = 'siła magiczna, mogąca wpływać na czyjeś losy'[274]. *Urocznica* więc to: „kobieta, która jest obdarzona ową tajemniczą siłą magiczną" lub: „osoba (kobieta), pod której czarem pozostaje podmiot liryczny". Ale, być może, jest to jakiś prasłowiański żeński demon, pokrewny demonom takim, jak owe znane z liryki Kazimierza Przerwy-Tetmajera: *Słonecznice*, *jasne Kwietnice*, *Śpiewnice źródlane* czy *Osmętnice*[275].

Wyraz >***różowa***< [w odpowiedzi: „**Różowa**, **różowa**…" w kontekście kwalitatywnego aspektu pytania: „A **jaka** jest…?"]… określa zarówno cechy fizyczne, jak i cechy psychiczne tytułowej bohaterki. Aby wyjaśnić sens zdania: „Urocznica **jest różowa**", przypomnę definicję tego przymiotnika: „[kolor] mający barwę czerwoną z dużą domieszką białej"[276]. Warto także przypomnieć i myśl Ryszarda Tokarskiego:

Nieprzypadkowo w szeregu łączliwych związków słowa **świt** z określeniami kolorystycznymi jedynym określeniem zakresu barw chromatycznych jest >**różowy**<: **różowy świt**, **świt różowił** niebo. **Świt**, oznaczający schyłek nocy i początek dnia, konotuje cechy przeciwstawne zmierzchowi, a zatem 'radość' i 'optymizm'. Jeśli ową repartycję semantycz-

[274] *Słownik języka polskiego* [red. nauk.: M. Szymczak], t. III, PWN, Warszawa 1981, s. 616, s. 617.

[275] K. Przerwa-Tetmajer, *Bajeczny kraj*, [w:] tenże, *Poezye IV*, wyd. 3., Gebethner i Wolff, Warszawa – Kraków 1910, s. 97.

[276] *Słownik języka polskiego* [red. nauk.: M. Szymczak], t. III, [1981], s.141.

ną zestawimy z łączliwością typu **różowy świt**, otrzymamy wówczas pierwsze sygnały leksykalne szczególnego odcienia konotacyjnego w nazwie barwy >**różowy**<[277].

Przymiotnik *różowy* kojarzy się zarówno z młodością [(*różowy*) *świt jako… początek dnia*], jak i z radością. Nadto warto by zauważyć, że odcienie różowe mają… związek z miłością i erotyzmem, co potwierdza też tekst wiersza Marii Pawlikowskiej – Jasnorzewskiej:

Kto pogubił te pióra **różowe** na niebie?
Aniołowie kochania, kochania, kochania.
Popłynęli daleko – nie do mnie i ciebie,
lecz tam, gdzie szyby płoną snem oczekiwania.

Aniołowie miłości pióra pogubili,
niosąc w oddal rozkosze, rozkosze, rozkosze,
różowe pocałunki, nieskończoność chwili
i pełne łez amfory, i róż pełne kosze.[278]

Przymiotnik: >***różowa***< określa więc w sposób >zaszyfrowany< cechy owej tytułowej Urocznicy. Jest ona młoda i radosna, a równocześnie i czuła, i zalotna.

Zwróćmy uwagę na przedostatni wers wiersza Iłłakowiczówny. Poetka wprowadziła w tymże wersie obraz tańca i obraz ognia. Płomień ognia – jak twierdzi Maria Popczyk – „daje się przyrównać do tańca…"[279] Zarówno taniec, jak i przede wszystkim ogień łączą dwa światy – duchowy i materialny (nieduchowny). Oba fenomeny wydają się być znakami… „świętej" miłości. Ogień jest – jak pisze Władysław Kopaliński – symbolem miłości, stąd więc i Adam Mickiewicz pisał ongiś: „Oto miłość ogniem zionie…" (*Oda do młodości*)[280].

Także i liryk *Licho* wprowadza czytelnika w krąg literatury miłosnej:

Trzeba mnie wziąć do domu, przy stole dębowym posadzić,
trzeba mnie długo pieścić, po zimnych stopach gładzić,
a kiedy sen mnie zmoże albo zaleję się łzami
– długo po czole miedzianym ciepłymi wodzić ustami.

Zwróćmy uwagę na anaforę „trzeba mnie…", która wyraża wyraźnie >roszczeniową< sugestię podmiotu wypowiedzi i która w skróconej formie „trzeba…" została ukryta w elipsie z ostatniego wersu wiersza. Wydaje się, że postać tytułowego Licha może być interpretowana jako symbol >młodopolskiej< *femme fatale*,

[277] Zob.: R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1995, s. 185; podkreśl. moje – Z. B.

[278] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Zachód słońca* [Prwdr.: Eadem, *Niebieskie migdały* (1922)]; cytuję tekst [za:] Eadem, *Poezje zebrane*, t. 1., oprac. A. Madyda, ALGO, Toruń 1993, s. 54. Podkreśl. moje – Z. B.

[279] M. Popczyk, *Ogień*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, [redakcja tekstów: K. Wilkoszewska], TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2002, s. 172.

[280] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, wyd. II, „Wiedza Powszechna", Warszawa 1991, s. 266 i s. 269.

kochającej i równocześnie niosącej nieszczęście kobiety (dziewczyny), pragnącej być kochaną oraz obdarzoną zarówno przyjaźnią („Trzeba mnie… przy stole dębowym posadzić"), jak i erotyczną miłością („trzeba mnie długo pieścić, po zimnych stopach gładzić, / […] / [trzeba] długo po [moim] czole miedzianym ciepłymi wodzić ustami"). Nadto zaś tęsknota za miłością, a zwłaszcza miłością erotyczną – jest także zawarta w słowach:

Popieść mnie!… (……)
[……]
I tak bezdennie pieszczot twoich pragnę…
Tak pragnę! (……)
(*Z księgi złudzeń I*)

Obejmij mnie, pokochaj… Jesteśmy sami, sami…
…Wicher przebiega po włosach, wicher potrząsa oknami…
Ręce mam zimne, przybiegłam – jak liść – z pustego ogrodu
do ciebie, do oczu twoich o barwie ciemnego miodu.
(*Sam na sam*)

Warto zauważyć, że znaki interpunkcyjne są dodatkowym elementem, który pozwala wyrazić rozmaite emocje >ja< lirycznemu i zwłaszcza wyrazić potrzebę bycia kochaną (bycia kochanym). Zaś erotyki poetki są jednoznacznym dowodem pragnienia „wielkiej" miłości oraz tęsknoty za subtelnymi (a zarazem „pięknymi i dobrymi") pieszczotami. Temat erotyki zajmuje znaczne miejsce w twórczości poetki, a jej teksty dowodzą wyjątkowej umiejętności poetki w zakresie kreacji >ja< lirycznego jako szczerej a zarazem dyskretnej kobiety, która w sposób subtelny (niekiedy i z egzaltacją) mówi o swoich >miłosnych< doznaniach[281].

Warto w tym miejscu postawić dwa pytania: czy w lirykach *Licho* oraz *Urocznica* nie słychać dalekiego (i dość słabego) echa niemieckiego romantyzmu? oraz: czy liryk miłosny *Błękitny kwiat* [z tomu *Zwierciadło nocy*] nie jest wyraźną aluzją literacką do symbolicznego *kwiatu błękitnego* z powieści *Heinrich von Offerdingen* Friedricha Leopolda von Hardenberga [Novalisa]? Być może, należałoby dostrzec owe teksty i na tle… romantyzmu niemieckiego.

W 1934 roku w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Lwowie został wydany tom poezji Iłłakowiczówny – *Ballady bohaterskie*. Ale wiersze, którym poetka nadała bądź to w tytule, bądź to w podtytule miano **ballada**, można by odnaleźć we wcześniejszych tomach jej poezji (*Trzy struny*, *Rymy dziecięce*) oraz wśród wierszy opublikowanych poza zbiorami poetyckimi, jak na przykład liryk *Ballada* [„Tygodnik Ilustrowany" 1919, nr 42 – 44], który został zaprezentowany na łamach popularnego ongiś tygodnika. Wśród owych >ballad< znajdziemy tak balladę romantyczną

[281] Doskonałym przykładem na poparcie tej tezy może być piękny liryk miłosny *Noc* z tomu *Płaczący Ptak*. Ale także inne erotyki i liryki miłosne poetki (także i cytowane w niniejszym studium) potwierdzają moją tezę.

i *Leśmianowską odmianę ballady*[282], jak i także balladę liryczną oraz balladę realistyczną, a przede wszystkim wiersze, które należy nazwać… nieballadami.

Ballada o kruchym sercu [z tomu *Trzy struny* (1917)] to przykład młodopolskiej ballady psychologiczno-lirycznej, przypominający ballady z poezji Kasprowicza oraz z młodopolskiej twórczości Staffa. Aczkolwiek *Ballada o kruchym sercu* może być interpretowana i jako baśń symboliczna. Zwraca ona uwagę dominacją zdarzeń nad liryzmem i dramatyzmem. Tematem ballady jest, być może, nierealna śmierć królewny [?] lub młodej dziewczyny [?]. Nie wiemy tego, kim jest bohaterka utworu, ani tego, kim jest narrator ballady. Postać bohaterki ballady została dość wyraźnie „namalowana" słowami na tle bezosobowego tłumu paziów i sług.

W tomie *Ballady bohaterskie* zwraca uwagę czytelnika cykl >*Żałosne pieśni o Barbarze i Auguście*<, utworzony z dziewięciu wierszy. W tytule tomu utwory będące jego składnikami są określone jako *ballady*, zaś w tytule cyklu – jako *pieśni*. Stefan Napierski nazwał wiersze z tego cyklu *baśniami sentymentalnymi*[283], lecz nie jest to trafne. Wydaje się, że wiersz *Wilno – 1545* to wariant młodopolskiego *confessio*, monologu psychologiczno-lirycznego, z kolei *Wyjazd z Wilna – 1547* oraz *7 – 8 maja 1551* to elegie. Natomiast *Wawel – 1550* przypomina balladę romantyczną. Zaś określenie gatunku innych utworów cyklu będzie zawsze dyskusyjne. Przy okazji, postawmy pytania: czy źródłem inspiracji dla opracowania cyklu były obrazy *Barbara i Zygmunt August* Artura Grottgera [mal. w 1860 r.], *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* Józefa Simmlera [mal.: 1860 r.] lub *Zygmunt August z Barbarą Radziwiłłówną* (*na zamku w Wilnie* lub może *na dworze Radziwiłłowskim w Wilnie*) Jana Matejki [mal. w 1867 r.], może znane Iłłakowiczównie z autopsji? A może to… trylogia *Zygmunt August* Lucjana Rydla[284], dramat *Zygmunt August* Stanisława Wyspiańskiego lub opera *Zygmunt August* Tadeusza Joteyki[285] inspirowały ją do napisania owego cyklu *pieśni*? Źródłem inspiracji mogła być i monografia Władysława Bogatyńskiego[286] lub wspomnienia poetki z lat dzieciństwa i wczesnej młodości.

Cykl Iłłakowiczówny to zbiór poetyckich obrazów przedstawiających dzieje miłości tytułowych bohaterów. Te obrazy wyróżniają się niepospolitą intensywnością liryzmu oraz psychologicznie akcentowanymi wyznaniami zakochanych – Barbary i Zygmunta Augusta.

---

[282] I. Opacki, Cz. Zgorzelski, *Ballada*, [>Poetyka. Zarys encyklopedyczny<], Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1970, s. 164. Warto zastanowić się, czy nie należałoby niektóre ballady poetki [na przykład *Swarożyc i dziewczyna* (z tomu *Słowik litewski*)] określić bardziej precyzyjnie jako: „ballada w stylu Leśmiana i w stylu Zegadłowicza" lub: „ballada w stylu Leśmiana – Zegadłowicza"?

[283] S. Napierski, *Ballady Iłłakowiczówny*, „Wiadomości Literackie", 1934, nr 11, s. 4.

[284] L. Rydel, *Zygmunt August. Trylogia*, cz. I-III, S. A. Krzyżanowski, Kraków 1913. Cz. II [*Złote więzy. Dramat w 5. aktach*] i cz. III [*Ostatni. Dramat w 5. aktach*] tejże trylogii Rydla były wystawione [w 1912 r.] na scenie teatru w Krakowie.

[285] T. Joteyko, *Zygmunt August. Opera w 5. obrazach*. Prapremiera opery miała miejsce w 1925 r. w Warszawie.

[286] W. Bogatyński, *Z dziejów małżeństwa Zygmunta Augusta z Barbarą*, seria naukowa >Rozprawy Akademii Umiejętności<, nr 59; >Rozprawy Wydz. Historyczno-Filozoficznego<, seria II, t. XXXIV, [Kraków] 1916.

Oto fragment balladowego *confessio* z cyklu >*Żałosne pieśni o Barbarze i Auguście*<:

Pyta mnie król, czemu oczy tak trzymam spuszczone?
Pierścienie pana mego oglądam… Niestety!…
Ten z perłą – od nieboszczki, małżonki królewskiej, Elżbiety.
W trumience swej zasnęła tak niedawno, taka młoda…
[…]
…Piękna była, z twarzą czystą świętej, której grzech żaden nie skalał.
[…]
(…) Nie każdej dane jest tak czystej zstępować do trumny…
Żal mi, żal… Niechaj mnie pochowają obok niej, gdy umrę!"
(*Wilno – 1545*)

W *confessio* klasyczny 13-zgłoskowiec (6 + 7) jest przeplatany z 10-zgłoskowcem (7 + 3), 25-zgloskowiec – z 14-zgłoskowcem, a 13-zgłoskowiec „drobiony" (10 [7 + 3] + 3) – z 16-zgłoskowcem. Wydaje się, że taka właśnie >struktura< tego liryku oddaje cierpienia oraz niepokoje >ja< lirycznego. Na uwagę zasługuje wyznanie Barbary: „*Żal mi, żal…*" Wyznanie jest wieloznaczne i może być interpretowane w rozmaity sposób. Może dotyczy młodości zmarłej małżonki królewskiej, tęsknoty Barbary za idealną świętością lub może wdowieństwa Barbary. Owo kobiece *confessio* osiąga poziom najwyższej wiarygodności w przejmujących słowach Radziwiłłówny. Myślę, że ten tekst może być atrakcyjny dla gimnazjalistów.

Wiersz *Wawel – 1550* **przypomina** balladę romantyczną. Co oznacza owo stwierdzenie? Otóż, wiersz ten różni się od typowej ballady, choć pewne elementy tego gatunku zachowane są u Iłłakowiczówny. Diabeł, jedna z postaci wiersza, przynależy do świata pozaludzkiego i próbuje (bezskutecznie) ingerować w sprawy ludzi: chowa *w chmurze* babę – czarownicę, która ma rzucić czar na Barbarę i króla Zygmunta Augusta. Świat diabła jest tajemniczy, a przede wszystkim – groźny. Więź obu światów (ludzi i diabła) przypomina więź światów ludzkiego i pozaludzkiego w balladach romantyków, by wymienić tak znane ballady, jak *Król elfów* (*Król olch*) Goethego lub *Romantyczność* i *Świteź* Mickiewicza. Warto zauważyć, że świat diabła i moc czarownicy w wierszu z tomu *Ballady bohaterskie* zostały pokonane mocą poświęconych dzwonów i… *śpiewów księżych.*

W cyklu ballad >*Żałosne pieśni o Barbarze i Auguście*< historia miłości pięknej Barbary z Radziwiłłów Gasztołdowej i Zygmunta Augusta dominuje jako temat utworów. Ów cykl, który nawiązuje w sposób dość swobodny do zdarzeń historycznych z XVI wieku, wyróżnia się zarówno przemyślaną kompozycją, jak i szczególną nastrojowością: tragiczno-heroiczną, a zarazem i pełną tajemniczości. Poetycki obraz młodej Basi Radziwiłłówny z liryku *Dubinki – 1535* jest nie tyle nastrojowy, ile – przede wszystkim i metaforyczny, i symboliczny:

Płynęła [Basia – Z. B.] ku słońcu łódką,
[……]
miała światła we włosach pełno…
[……]

Zwróćmy uwagę na frazę: *Płynęła ku słońcu*… Fraza (tak samo jak liryczny >portret< Basi) może być interpretowana dosłownie, ale możemy interpretować ją i metaforycznie jako: *Płynęła* ***ku Słońcu***… Z pewnością pamiętamy średniowieczną myśl z *Kroniki polskiej* Mistrza Wincentego [tzw. Kadłubka]: „Tym samym [jest] świat bez słońca – co państwo bez króla"[287]. W tym kontekście, początkowe słowa z ballady Iłłakowiczówny można więc odczytać i jako wizję >wędrówki< Basi ku jej przeznaczeniu: ku Zygmuntowi Augustowi – *Jej Słońcu*, i jako aluzję literacką lub aluzję kulturową. Takie treści – czytelnik ballady ma prawo (i może więc) odczytać. Frazę *Płynęła ku słońcu*… interpretować można w jeszcze inny sposób. Może Basia odczuła *pokrewieństwo* ze słońcem tak jak odczuwali je i polscy poeci w XIX wieku:

W epoce romantyzmu zauważył… pokrewieństwo człowieka oraz Słońca Juliusz Słowacki, gdy pisał:

> Człowiek jest ziarno – przed wieki poczęte
> Z ducha – a słońce jest w każdym człowieku.
>
> (*Bośmy, o bracia, przed wiekami byli*…, ww. 21-22)[288]

W tomie *Ballady bohaterskie* znajdujemy i inne cykle historyczne: >*Warneńczyk*<, >*Czarniecki*< i >*Żeligowski*<. Także i w nich dostrzegamy piękne ballady, na przykład: *Łowy króla Władysława* i *Legenda* [z cyklu >*Warneńczyk*<], *Czarniecki chory w Aarhusen* [z cyklu >*Czarniecki*<] i *Żeligowski i Litwineczka* [z cyklu >*Żeligowski*<]. W tych czterech balladach Iłłakowiczówny świat natury nie jest >*siłą sprawczą*< opowiadanych wydarzeń, co jest tak typowe dla gatunku balladowego. Wydarzenia są zależne od woli Stwórcy, bądź od czynów (działań) ludzi. Balladowa fantastyka jest w owych czterech utworach – szczególna: Cyganka *w czerwonej chustce* widzi przyszłość Władysława Warneńczyka w jego oczach, zniknięcie ciała króla Władysława z pola bitwy pod Warną wynika z faktu, że – jak głosi legenda czy jakaś baśń – *król czarnooki* przeżył i… *na łodzi uszedł… na Maderę*, z kolei chory hetman Czarniecki może ozdrowieje dzięki muzyce czarodziejów-muzykantów królewny duńskiej. Ballady te są inne niż klasyczne ballady romantyzmu i epoki Młodej Polski. Niełatwo jest więc wskazać wyróżniki strukturalne i właściwości stylowe ballad z cyklów historycznych.

Ballady bohaterskie Iłłakowiczówny wprowadziły w swoją przestrzeń intertekstualną *Ballady i romanse* Mickiewicza. Jednak romantyczna fantastyka (wiara *w rusałki*, *duchy*, *we wróżby*), fundament światopoglądowego *credo* romantyzmu, ulega w balladach i nieballadach autorki *Rymów dziecięcych* metamorfozie: we wiarę

---

[287] Mistrz Wincenty (Kadłubek), *Kronika polska*, przeł. i oprac. B. Kürbis, seria: BN I 271, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, (Wrocław 1992), s. 12. Myśl ta została zainspirowana tekstem traktatu *Moralium Dogma Philosophorum*, którego autorem był znany filozof z kręgu mistrzów Szkoły w Chartes – Guillaume de Conches [Wilhelm z Conches].

[288] Z. Baran [i in.], *Obrazy słońca i księżyca w poezji dla dzieci*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny W[yższej] S[zkoły] P[edagogicznej] w Krakowie", z. 165, seria: „Prace Pedagogiczne", t. XV: M. Kawka (red.), *Ze studiów nad językiem dziecka i literaturą dziecięcą*, (Kraków 1994), s. 95.

w Stwórcę. Poetka nie mogła, być może, zastosować klasycznej formy ballady w balladach bohaterskich / w balladach historycznych, gdyż świat postaci historycznych nie jest (nie może być) światem fantastyki..

Iłłakowiczówna poddała więc tenże gatunek literacki (to jest: balladę) modyfikacjom, z jednej strony – by zaprezentować pewne wydarzenia historyczne w aspekcie balladowości, a ze strony drugiej – by zapobiec ewentualnemu odczytywaniu wierszy z tego tomu jej poezji jako poetyckiej stylizacji. Ta dwuznaczność >balladowości< wierszy z tomu *Ballady bohaterskie* jakby współgra z dwuznaczną postawą narratora wierszy wobec opisywanych problematów oraz z dwuznacznością skomplikowanych filiacji polsko – litewskich w okresie międzywojnia (1918-1939). Poetka pisała o bohaterach dwóch narodów polskiego i litewskiego, a zarazem pisała po polsku… o „swojej" Litwie i… o *sobie samej*. Ireneusz Opacki i Czesław Zgorzelski w monografii o balladzie stwierdzili, że *Ballady bohaterskie* Iłłakowiczówny są „nowatorskie i poetycko zindywidualizowane"[289].

Zarówno ballady, jak i nieballady wydają się być dowodem fascynacji poetki tradycją literacką epoki romantyzmu i okresu Młodej Polski… Ale i ballady, i nieballady mogą być (co jest jednak mało prawdopodobne) i wyrazem artystycznego sprzeciwu poetki wobec gatunku w literaturze polskiej po I wojnie światowej. Wiersze balladowe autorki *Rymów dziecięcych* nie są naśladownictwem klasycznych ballad, ani także ich stylizacją. W większości ballady poetki wyróżnia – wyraźna liryzacja. Nasycenie ballad pierwiastkami lirycznymi wynika przede wszystkim z pierwszoosobowej narracji:

Nie Węgrem ja, ni rycerz niemiecki…
Wracam z niewoli tureckiej…
[…]
(*Kraków oczekuje powrotu Władysława Warneńczyka*)

Panie ojcze, na wojnę mnie zabierz:
każdy na oko uwierzy,
żem nie dziewka, lecz młody rycerzyk.
(*Kachna Czarniecka*)

Czasoprzestrzeń ballad Kazimiery Iłłakowiczówny jest częstokroć nieokreślona. Nie można więc określić w sposób jednoznaczny ani czasu, ani miejsca opisanych wydarzeń, czy też rozmów i monologów bohaterów większości utworów. Nie wiemy, czy dialog pomiędzy Władysławem Warneńczykiem i jego ojcem [*Władysław Warneńczyk rozmawia z ojcem swym Jagiełłą*] ma miejsce w sali zamku czy może *w przestrzeni otwartej*, a więc na dziedzińcu zamkowym lub w ogrodach królewskich. Nie możemy określić ani pory doby, ani pory roku. Tak samo czasoprzestrzeń jest nieokreślona i w innych tekstach ballad. Niekiedy zaś można domyślić

[289] I. Opacki, Cz. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 166.

się, że miejscem monologu bohatera ballady jest sala zamku królewskiego [*Zabawa Władysława Warneńczyka, 7-8 maja – 1551*] i sala obrad Trybunału Koronnego [*Piotrków – 1548*]. W kilku balladach przestrzeń wydarzeń została określona przez podmiot wypowiedzi: *jasna polanka* zapewne *na tle boru* [*Łowy króla Władysława*], *na wysokich pokojach* [*Wawel – 1550*] oraz *pod drzewem rozłożystym jabłoni* [*Odpoczynek Żeligowskiego*]. Czasoprzestrzeń w tekstach autorki *Ballad bohaterskich* jest więc typowa dla tego gatunku[290].

Także literacka kreacja bohaterów ballad w tekstach Iłłakowiczówny jest typowa dla tego właśnie gatunku poetyckiego. Na tle *grupy postaci drugiego* planu widzimy głównych bohaterów, postacie pierwszoplanowe. ***Młoda Cyganka*** przepowiada ***królowi Władysławowi*** jego śmierć na polu bitwy na tle *grupy królewskich rycerzy* [*Łowy króla Władysława*], ***król Zygmunt August*** wygłasza swoją mowę do *senatorów Rzeczypospolitej*, którzy stanowią grupę ledwie zarysowanych postaci dalszego planu [*Piotrków – 1548*], hetman i wojewoda ***Stefan Czarniecki*** leży chory *wśród swojego wojska* [*Czarniecki chory w Aarhusen*].

Warto wreszcie przypomnieć początkowy tekst ballady *Swarożyc i dziewczyna*:

Szła dziewczyna w odzieży siermiężnej,
napotkał ją Swarożyc potężny;
nie chciał straszyć tej panny,
stanął słupem drewnianym
Swarożyc potężny.

Ireneusz Opacki i Czesław Zgorzelski, znakomici znawcy poezji polskiej, zaliczyli ten tekst do kręgu *Leśmianowskiej odmiany ballady*[291], stawiając go obok *leśmianowskich* ballad Edwarda Kozikowskiego, Emila Zegadłowicza i Edwarda Słońskiego. Ballada w twórczości poetki nie jest gatunkiem reprezentatywnym dla niej. Jednak wśród rozmaitych gatunków jej poezji zajmuje ona miejsce bynajmniej nie marginalne. Zwłaszcza zaś ballada historyczna jest żywotnym i zarazem wartościowym poetycko gatunkiem literackim w jej dorobku, na co zwrócili uwagę wspomniani w poprzednim akapicie badacze poezji polskiej, pisząc, o czym wspomniałem powyżej, że wśród ballad [o tematyce historycznej] z okresu Dwudziestolecia międzywojennego, *Ballady bohaterskie* są tekstami o wysokim poziomie artyzmu. Wyróżnia je rytm prozy poetyckiej, styl odmetaforyzowany oraz język bliski mowy pozornie potocznej, a równocześnie – bogaty i >giętki<, i subtelny liryzm, podobny do liryzmu z ballad Józefa Czechowicza, a jakże od niego odmienny.

Genezę ballad Iłłakowiczówny należy poszukiwać z jednej strony – w jej zauroczeniu poezją romantyzmu, a ze strony drugiej – w fakcie, że ten właśnie gatunek poezji odżył bujnie w epoce Młodej Polski, w okresie debiutu autorki *Ikarowych*

[290] *Ibidem*, s. 42-44.
[291] *Ibidem*, s. 164.

lotów. Twórcami młodopolskich ballad byli nie tylko Jan Kasprowicz i Kazimierz Przerwa-Tetmajer, ale również Bronisława Ostrowska i Leopold Staff. To oni przyczynili się do ewolucji ballady ku liryce i do ewolucji balladowego narratora, który często bywa upodobniony do podmiotu lirycznego[292]. Ballady Iłłakowiczówny warto widzieć w kontekście nurtu ballady lirycznej międzywojnia i na tle poetyckich tendencji liryki awangardowej, gdyż jej rozmaite teksty >balladowe< są bliskie wskazanemu nurtowi ballady lirycznej.

Bajka literacka to jeden z gatunków, w którym – jak stwierdził Zbigniew Pędziński – najżywiej i najpełniej objawiała się fantazja poetycka Iłłakowiczówny[293]. Typowe zaś bajki to: *Róża i stokrotka* i *Narcyz i fiołek* [z cyklu >*Kwiatowe bajki*<, z tomu *Lekkomyślne serce*] – „bajki dla dorosłych". Spróbujmy przyjrzeć się morałowi bajki *Narcyz i fiołek*:

> [A z nieb szła… Psyche]…
> zbierając bez różnicy narcyzy i fiołki;
> i było jej jednako – dlaczego kielichy
> kwiatów pachniały słodko: ze skromności czy też pychy.
> (*Narcyz i fiołek*)

Wartość słodyczy woni kwiatów jest równorzędna (jednakowa) dla nimfy, co z jednej strony – wyraźnie podkreśla ważność i >równość< wszystkich bytów we Wszechświecie, a ze strony drugiej sugeruje sens wszystkiego, co istnieje. Być może ową sensowność bytu należy dostrzegać w kontekście egzystencji bytu wśród innych bytów.

Na uwagę zasługują **legendy** oraz **opowieści hagiograficzne**[294] Iłłakowiczówny, która okazała się mistrzynią epiki poetyckiej zawartej w małych formach literackich. Zauważmy, że owe legendy religijne i opowieści hagiograficzne powstały przede wszystkim w czasie, kiedy wrażliwa poetka dostrzegła wyraźnie kontrast między stylem życia możnych tego świata oraz maluczkich. *Święta Barbara i myszy* [z tomu *Opowieść o moskiewskim męczeństwie – Złoty wianek*] jest legendą, w której zostały opisane męczeństwo i śmierć Świętej: „… była święta Barbara w katowni sędziowskiej męczona, / […] // … świętą Barbarę prowadzono srodze umęczoną na ścięcie…" (*Święta Barbara i myszy*). Zbigniew Pędziński pisał o tym, że w tekstach legend [i opowieści hagiograficznych] poetka… „zbliża Świętego do czytelnika – pokazując najczęściej dzień powszedni człowieka [świętego] zjednoczonego z Bogiem. W jego życiu codziennym, w zwykłych, a jednak przepojonych nadzwyczajnością

[292] I. Opacki, *Ballada*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I: *A - M*, PWN, Warszawa 1984, s. 45, 46.

[293] Zobacz: Z. Pędziński, *Liryka religijna Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] Idem, *Dalecy i bliscy. Szkice literackie*, PALLOTTINUM, Poznań 1957, s. 111.

[294] Zofia Szmydtowa wyróżniła wśród >legend< Iłłakowiczówny takie gatunki, jak na przykład: *żywot świętego*, czyli ***vita***, *spowiedź świętego*, a więc ***confessio***, a także *ukazanie się świętego po* [*jego*] *śmierci* i *cuda świętego*, czyli ***miracula*** – Zob.: Z. Szmydtowa, *Legendy Iłłakowiczówny*, „ Myśl Narodowa", 1929, nr 32, s. 39.

zdarzeniach tego życia [ma źródło] – jak zdaje się sądzić Iłłakowiczówna – tajemnica świętości, tajemnica wielkiej przyjaźni między Bogiem i człowiekiem"[295] i dodał: „Dlatego [legendy] są opromienione jakąś franciszkańską miłością do życia i świata, wśród którego poruszają się ludzie święci"[296]. Zwłaszcza legenda *O biednym bogaczu i świętym żniwiarzu* jest przejmującą „opowieścią" o wyzysku ubogich ludzi przez bogaczy „o kamiennych sercach". Parafrazując trafny pogląd Zbigniewa Bieńkowskiego o poezji Kazimiery Iłłakowiczówny[297], można by powiedzieć, że poetka… *z rzeczy zwykłych stworzyła cudowności* w legendach i opowieściach hagiograficznych.

Tytuł cyklu poetyckiego **Treny**, który odnajdujemy w tomie wierszy *Słowik litewski* jest wyraźnym odniesieniem do *Trenów* Jana Kochanowskiego, a także i do innych trenów epoki renesansu i baroku. Typowymi trenami są takie wiersze, jak na przykład: *Umarłym*, *Sukienki*, *Matkom moim – Zofii i Barbarze*. Fraza: „Już ich [sukienek] ona [zmarła] nie włoży!" (*Sukienki*) – to wyraźne echo *Trenu VII* Jana Kochanowskiego, zaś dyskurs funeralny z liryku *Matkom moim – Zofii i Barbarze* przypomina taki sam dyskurs funeralny z *Trenów* Jana z Czarnolasu. W krąg śmierci wprowadzają nie tylko takie wyrazy, wyrażenia i frazy jak: *groby*, *kamienne grobowce*, *trumien wieka* (wszystkie z liryku *Umarłym*), *śmierć gwiżdże… piosnkę* i: *nam będzie dobrze w grobie* (*Matkom moim – Zofii i Barbarze*), ale także i metaforyczne określenia, takie jak: *kształt ciemny mój rozłupię* (*Umarłym*), *wstążki więdną* (*Sukienki*) i fraza: *strach mnie skamienił* (*Matkom moim – Zofii i Barbarze*).

Liryk *Matkom moim – Zofii i Barbarze* [z tomu *Słowik litewski*], typowy „funeralny" tekst, jest w pewnym sensie – nietrenem, gdyż wyraża tęsknotę >ja< lirycznego za własną śmiercią, która nie tyle uwolni osobę mówiącą (tożsamą z poetką) od doczesnych cierpień, ile pozwoli na radosne spotkanie ze zmarłymi Matkami w zaświatach:

Wtedy [= w chwili śmierci >ja< lirycznego]…
…się bajki całe od szczęścia rozżarzą,
lipy – drzewa dzieciństwa – wzbiorą świeżym kwieciem:
obie Matki moje i ja, twarzą przy twarzy,
włosy jasne i biały włos…

Ów piękny *tren nie-tren* Iłłakowiczówny jest nie tylko głosem w dyskusji o śmierci – polemizującym z rozpaczą Mistrza z Czarnolasu, ale jest i także głosem polemizującym… z poetycką metafizyką Leśmiana, w której wieczność i nieskończoność są… czasoprzestrzenią Nicości, co jest sugerowane... z jednej strony – przez Leśmianowską *Urszulę Kochanowską*, a ze strony drugiej (w sposób może mniej dostrzegany) – przez całokształt twórczości poetyckiej autora *Sadu rozstajnego*, *Łąki*

[295] Z. Pędziński, *op. cit.*, s. 111.

[296] *Ibidem*.

[297] Por.: Z. Bieńkowski, *Iłłakowiczówna*, [w:] *Proza, poezja*: *1966*. *Wybór szkiców i recenzji*, wyboru dokonała i wstępem opatrzyła Z. Macużanka, „Książka i Wiedza", Warszawa 1967, s. 273.

i *Napoju cienistego*. Natomiast z pewnością zdumiewa tęsknota za obu matkami żyjącej ale i równocześnie umierającej osoby mówiącej w liryku Kazimiery Iłłakowiczówny, a także tęsknota za rodzicami… umarłej, a żyjącej Urszuli Kochanowskiej.

Na uwagę tak czytelnika poezji, jak i przede wszystkim badacza literatury zasługują z pewnością i poematy Iłłakowiczówny, takie jak *Pieśń o lesie* [z tomu *Ikarowe loty*], *Córka czarownicy* i *Dumanie korsarza* [z tomu *Trzy struny*] oraz *Bajka o złej matce* [z tomu *Płaczący Ptak*], którym należałoby poświęcić więcej uwagi w osobnym obszernym studium. Poematy te wyróżniają zarówno oryginalna rytmika inkantacyjna, jak i także inwokacyjność oraz (na co zwróciłem uwagę w poprzednim studium) struktura wersów. Nadto zaś zwracają one uwagę czytelnika swoją balladową (i baśniową) tajemniczością, która niekiedy przypomina i teksty Słowackiego, i teksty Andersena oraz romantyków niemieckich (wspomnianego Novalisa, a także i Achima v. Arbima), i *Starą baśń* Józefa Ignacego Kraszewskiego, i powieści Stefana Żeromskiego.

Ograniczona objętość zarówno tego studium, jak i całej książki – nie pozwala na pełny opis gatunków w poezji autorki *Rymów dziecięcych*. Jednakże analiza problematu gatunków pozwala na wyprowadzenie kilku wniosków ogólnych. Wydaje się, że tradycja genologiczna poezji polskiej była uznawana przez Iłłakowiczówną jako wartość >literaturotwórcza<.

Poetka zarówno akceptowała tradycyjne gatunki poetyckie i często wprowadzała je do swojej twórczości, jak i także podejmowała >polemikę< z owymi tradycyjnymi gatunkami, próbując je modernizować (w sposób pełen swobody twórczej) niekiedy tak dalece, że owe kołysanki, erotyki, ballady czy treny stawały się niekołysankami, nieerotykami, nieballadami i nietrenami. Na ile jednak autorka *Rymów dziecięcych* jest współtwórczynią nowej estetyki w zakresie gatunków poetyckich – nie można jednoznacznie tego określić bez przeprowadzenia szczegółowych badań literaturoznawczych w tym zakresie.

Iłłakowiczówna wprowadziła rozmaite (mniej i bardziej popularne) gatunki poetyckie do swojej twórczości. Toteż Iana Kuźmicz podkreśliła fakt, że liryka poetki jest *zróżnicowana gatunkowo*[298]. Bogactwo gatunków pozwoliło poetce odwoływać się do dzieł twórców poezji polskiej: Kochanowskiego oraz Mickiewicza, Słowackiego, Asnyka, Konopnickiej, Langego, Miriama, a także Zawistowskiej, Wolskiej, Staffa i Leśmiana. Stąd więc, aby zrozumieć ten lub inny wiersz poetki, istotnymi (niekiedy niezbędnymi) okazują się konteksty genologiczne.

Oprócz tekstów, które można przyporządkować gatunkom [poetyckim], są w dorobku Kazimiery Iłłakowiczówny także utwory trudne do sklasyfikowania. Owe teksty należałoby zapewne określić mianem mniej precyzyjnym, a bardziej ogólnym: *liryk* lub *wiersz liryczny*. Oto więc przykład takiego właśnie (bardzo pięknego) *liryku* z tomu *Płaczący Ptak*:

[298] I. Kuźmicz, *Tematyka i poetyka*…, [2006], s. 143.

Liście klonowe, łagodne jak ręce,
głaszczą mnie po włosach – nic więcej,
dotykają sukni, ramion, szyi z lekka, z lekka
jak mrugająca powieka –
mruga i nie wie o tem…
pachną jesienią i słońcem, i złotem,
pachną i głaszczą… Nic więcej.
(*Liście klonowe*)

I jeszcze jeden (cytowany w innym studium) przykład *liryku* z tomu *Popiół i perły*:

O liście, liście… liście lipy lepkiej od miodu,
popadałyście na ścieżki, na trawę, posypałyście się na most i na wodę,
leżycie wzorem rozległym – szeroko, szelestnie, koliście…
I zasypujecie mnie
i moje noce i dnie,
o liście!… liście…
(*Liście*)

Niemożność precyzyjnego określenia gatunku [poetyckiego] tych dwóch liryków nie ma żadnego ujemnego wpływu na piękno obrazów poetyckich w nich zawartych. Określenie gatunku tych tekstów nie jest także niezbędne i do zrozumienia sensu treści w wypowiedziach >ja< lirycznego.

Przy omawianiu treści i formy liryków Iłłakowiczówny podczas zajęć szkolnych warto pokazać dzieciom i młodzieży – także teksty wierszy poetki w aspekcie genologii. Bajeczka oraz bajka, kołysanka, a także i kolęda jako gatunki poetyckie są znane już nawet i dzieciom w wieku przedszkolnym, gdyż są popularnymi gatunkami (w) poezji dla dzieci najmłodszych, a kolęda jest często słyszana przez dzieci w okresie Bożego Narodzenia – podczas rodzinnego śpiewania kolęd przy „wigilijnym" stole i uczestnictwa dzieci w Bożonarodzeniowej liturgii.

Bajka *Narcyz i fiołek* z dość oryginalnie zapisanym „morałem":

[A z nieb szła… Psyche]…
zbierając bez różnicy narcyzy i fiołki;
i było jej jednako – dlaczego kielichy
kwiatów pachniały słodko: ze skromności czy też pychy.

– z pewnością mogłaby być przedmiotem analizy i interpretacji na zajęciach w klasie V (VI) szkoły podstawowej, jak i także na zajęciach w klasie I gimnazjum. Zwłaszcza w kontekście znajomości tekstu bajeczki (bajki) *Róża* Doroty Gellner z niemniej „dziwnym" morałem:

Takie to dziwne pomysły
miewają czasem róże[299].

– bajka Iłłakowiczówny wydaje się być w pełni czytelnym tekstem. Bajka ta mogłaby być porównana – [a] pod względem treści do tekstów wielu innych bajek „z motywem kwiatu / kwiatów", zaś [b] pod względem formy do tekstu jednej z bajek Ignacego Krasickiego.

Kołysanki [zwłaszcza *Baj* i *Kołysanka* [inc.: *Zamknij oczki, zatul oczki*…] mogą być prezentowane dzieciom w wieku przedszkolnym, gdyż meliczność, nastrojowość oraz treść tych kołysanek są dla nich – czytelne. Prośba: „Zamknij oczki, zatul oczki", będąc elementem większości kołysanek, a również kolęd-kołysanek [*Lulajże, Jezuniu, moja perełko*…], daje dzieciom możliwość określenia gatunku kołysanki jako „wiersza »na sen«". Spotkanie dzieci „z kołysanką" na zajęciach w szkole da im możliwość zapoznania się z „poezjo-twórczymi" pierwiastkami typowymi dla tego gatunku lirycznego.

Szkolne „spotkania" ucznia „z modlitwami poetyckimi" autorki *Rymów dziecięcych* powinny nastąpić później niż z jej bajkami i kołysankami. Owe piękne i pełne wdzięku teksty można prezentować uczniom klasy V (VI) szkoły podstawowej, jak także na zajęciach języka polskiego w gimnazjum. Aczkolwiek dziecko zna i modlitwę *Ojcze nasz*…, a niekiedy także i czarowne, i urokliwe – modlitwy poetyckie dla dzieci[300].

Myślenie o gatunkach poetyckich jako o zbiorach tekstów podobnych do siebie daje uczniom „dodatkową" wiedzę o tekście literackim. Pozwala także zastanowić się (w aspekcie genologii) nad kategoriami literackimi, takimi jak: gatunki (oraz rodzaje) literackie. Nadto zaś daje możliwość poszukiwania odniesienia dla tych tekstów wśród innych tekstów kultury. Wreszcie odkrywa swoistą morfologię tekstów poetyckich jako dzieł sztuki słowa.

Na zakończenie powyższych rozważań, chciałbym zauważyć, aczkolwiek może to być dyskusyjne stwierdzenie, że „spotkanie" ucznia „z gatunkiem poetyckim" może zainspirować także rozpoznanie owego ulubionego gatunku poetyckiego, do którego on będzie częstokroć powracał i w latach nauki szkolnej i później – w życiu „poza murami szkoły".

---

[299] D. Gellner, *Zamawiamy*, „Alfa", Warszawa 1988, s. 30.

[300] Zobacz: Z. Baran, *Modlitwa poetycka jako miejsce spotkania dzieciństwa i sacrum*, [w:] J. Papuzińska oraz G. Leszczyński (red.), *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, t. 1., Stowarzyszenie Przyjaciół Książki dla Młodych – polska Sekcja IBBY, Warszawa 1998, s. 281-285. Zobacz także: Idem, *W kręgu poezji religijnej dla dzieci*, >Prace Monograficzne<, nr 303, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej [im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie], Kraków 2001, s. 239-255.

V.

Język i stylizacja językowa w poezji »Słowika litewskiego« jako atrakcyjne »obiectum« (w) edukacji literackiej dzieci i młodzieży

Iłłakowiczówna była – jak pisał Witold Hulewicz – „zawsze z dala od manifestów (…) i programów [poetyckich]”[301]. Wacław Kubacki zauważył zaś, że poetka „uniezależniła się od kierunków, grup literackich i sugestii krytyki”[302]. Jednak niektórzy badacze literatury pisali, że jej wiersze są pokrewne tekstom poetyckim innych twórców, zwłaszcza tekstom romantyków i poetów epoki mo dernizmu[303]. Wreszcie Anna Legeżyńska zauważyła, że wzorce językowe wypowiedzi lirycznej poetki były „ukształtowane przez poetów z kręgu Skamandra i Staffa”[304].

Wyniki badań Barbary Łopatkówny wykazały pokrewieństwo języka poezji Iłłakowiczówny [w zbiorach jej poezji wydanych przed wybuchem II wojny światowej] z językiem poetów zarówno z epoki romantyzmu, jak i z okresu Młodej Polski[305]. Będąc zapewne oczarowana XIX-wieczną poezją oraz wierszami twórców Młodej Polski, poetka znajdowała inspirujące bodźce oraz wzorce dla poezji własnej w ich tekstach, a jej skłonność do „słów niezwykłych”, zwłaszcza słów powstających z przemiany istniejących kategorii gramatycznych w odmienne kategorie, wskazuje na artystyczne pokrewieństwo tej poezji z poetyką doby Młodej Polski.

---

[301] W. Hulewicz, *Kazimiera Iłłakowiczówna* [*Przemówienie…*], „Źródła Mocy”, r. IV: 1930, zeszyt VI (6), s. 33.

[302] W. Kubacki, „*Słowik litewski*” [pierwodruk (dalej: Prwdr.): „Gazeta Polska”, 1936, nr 120] – cytuję tekst [za:] Idem, *Lata terminowania. Szkice literackie*: *1932-1962*, Kraków 1963, s. 69.

[303] Zob.: M. Wyka, »*Świat się złoci i krwawi, i modrzy, i czerni…*« [Prwdr.: „Kultura”, 1976, nr 30] – cytuję [za:] Eadem, *Niecierpliwość krytyki. Recenzje i szkice z lat 1961-2005*, >Krytyka XX Wieku< pod redakcją M. Wyki, t. 5., TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2006, s. 130 oraz: Z. Łączkowski, *Kazimiera Iłłakowiczówna – poetka chrześcijańskiej pokory*, „Kultura. Oświata. Nauka”, 1984, nr 1 (43), s. 116.

[304] A. Legeżyńska, *Wiersze wzorzyste Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Nurt”, 1978, nr 6 (158), s. 24.

[305] B. Łopatkówna, *Z motywów międzywojennej liryki Kazimiery Iłłakowiczówny*, >Prace Historyczno-literackie< I, [„Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” nr 3], [Katowice] 1969, s. 175-201; Eadem, *Nad debiutem Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” r. IX: 1971, s. 101-131; i: Eadem, *O wojennej liryce Kazimiery Iłłakowiczówny* (*1914 – 1917*), >Prace Historyczno-literackie< II, [„Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” nr 17], [Katowice] 1971, s. 69-85.

Podporządkowanie talentu poetki ideom poza-artystycznym, które zostało dokonane w monografii Mirosławy Ołdakowskiej-Kuflowej[306] i w opracowaniu Reginy Kozubowskiej[307], sprawiło (moim zdaniem) to, że… jej bogata liryka jest postrzegana jako „akt religijny" albo „akt magiczny", a jeżeli bywa owa poezja przedmiotem ważniejszej lub trafniejszej refleksji, to często w kategoriach duchowości i osobowości poetyckiej Iłłakowiczówny. Należałoby również dostrzec antropologiczny wymiar owego słowa w jej liryce, uświadamiając sobie to, że podmiot poetyckiej wypowiedzi nie tyle wypowiada swoje myśli w słowach, ile przede wszystkim… „poprzez słowo (…) działa – nie tylko w wewnętrznej przestrzeni swojej subiektywności (jak trafnie zauważył Grzegorz Godlewski), ale i w intersubiektywnej przestrzeni rzeczywistości kulturowej"[308].

Poetka używała (sporadycznie) archaizmów fonetycznych, na przykład: „osieł" (*Kiedy wół i osieł…, Kiedy osieł ogrzewał…*)[309], „osiełek" (*O jesieni i starości*), „na mietle" (*Gwiazda prostaczków i królów*). Słowo „osieł" zostało wprowadzone do dwóch tekstów z cyklu „Kolędy i klechdy" (tom „Lekkomyślne serce") jako stylizacja. Zaś forma „osiełek" oraz wyrażenie przyimkowe „na mietle" występują w pozycji rymu: *osiełek* || (*od*) *skrzydełek*, (*w*) *świetle* || (*na*) *mietle*.

Archaiczne formy rzeczowników w poezji Iłłakowiczówny nie są częste. Do ich kręgu należą: „to ciernie" w znaczeniu *ten cierń* (*Biała róża*), „dziewka" w znaczeniu *córka* (*Kachna Czarniecka*), a także: „jedla"[310] (*Bajka o złej matce. VI, O Prometeuszu, Do Wilna*), „tarcz": „złota tarcz doświadczenia" (*W przeddzień*) oraz „topól"[311] (*Burza. Wariant I*). Archaiczne formy czasowników są sporadyczne: „Ostań z Bogiem" (*Łowy króla Władysława*). Przysłówek „zawżdy" w pozycji rymu: *zawżdy* || *prawdy* w wierszu *Kwiaty przy drodze* (tom „Ballady bohaterskie") to jeden z nielicznych przykładów archaizmu przysłówkowego w jej poezji.

Archaizmy fleksyjne w tekstach Iłłakowiczówny są liczniejsze. Wyjątkowo poetka używała nieco dawniejszych form dopełniacza i miejscownika liczby pojedynczej rzeczownika rodzaju męskiego: *do bora* [„brat poszedł do bora" (*Chora*)] oraz *do dom* [„Jakże ty powrócisz do dom…?" (*Trącały motyle…*)]. Częściej można by dostrzec dawniejsze formy mianownika l. mnogiej rzeczowników osobowych rodzaju męskiego: „bohatery" (*Spotkanie, Dumanie korsarza. IV*), „pany" (*Królewska matka*), „posły" (*Dubinki – 1535*), „bogi" (*Spotkanie*), „wrogi" (*Zaniosę wici, Jasieńku…*), „ojce" (*O kolorowe i świetne ogrody*).

---

306 Zob.: M. Ołdakowska-Kuflowa, *Chrześcijańskie widzenie świata…*, RW KUL, Lublin 1993.

307 Zob.: R. Kozubowska, *Moc zaklinania poetyckim piórem, czyli… O motywach magicznych w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, Adam Marszałek, Toruń 2009.

308 G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008, s. 147 – cytuję [za:] J. Machowska, *Słowo jako sposób strukturyzacji wiedzy uczniów w tekstach podręczników szkolnych*, [w:] K. Gąsiorek (red.), *Z teorii i praktyki edukacji dziecka. Inspiracje dla nauczycieli przedszkoli i klas I – III szkoły podstawowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2011, s. 50.

309 W nawiasach – kursywą: tytuł wiersza / tytuły wierszy, w którym / w których odnajdujemy dany fenomen. Wszystkie zaś teksty wierszy (o ile nie zostało wskazane inne źródło) cytuję [za:] **K. Iłłakowiczówna**, ***Poezje zebrane***, t. 1-4, zebrali J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska, ALGO, Toruń 1998.

310 J. Karłowicz, A. Kryński i W. Niedźwiedzki (red.), *Słownik języka polskiego*, t. II, Kasa im. Mianowskiego, Warszawa 1902, s. 181 – *Jodła*, †*Jedl*, †*Jedla*, † *Jedła*.

311 *Ibidem*, t. VII: *T – Y*, K. Król i W. Niedźwiedzki, Warszawa 1919, s. 82 – *Topola*, *Topol* (*Topól*).

Poetka stosowała owe formy często w pozycji rymu: *litery* || *bohatery* (*Dumanie korsarza. IV*), (*syneczku*) *koronowany* || *pany* (*Królewska matka*). Ponadto zaś używała je i ze względu na rytm wersów, jak: „tyle zwycięskiej z sobą niosę woli / jak *bohatery* dawne, dawne *bogi*!" (*Spotkanie*) i: „Śpią *wrogi* w ciemności nocnej…" (*Zaniosę wici, Jasieńku…*). Ich funkcja stylistyczna jest różnorodna: wyrażają dostojność osób, a niekiedy także prezentują owe osoby – negatywnie. Te formy dostrzegamy także w twórczości Juliusza Słowackiego[312] oraz w poezji Leopolda Staffa[313] i w twórczości Stanisława Wyspiańskiego[314].

Można znaleźć u Iłłakowiczówny i przykłady mianownika l. m. rzeczowników rodzaju męskiego zapożyczonych z innych języków, z końcówką **-a**: *interesa* (*Antoni*) oraz *momenta* (*Ojczyzna*). Było to zgodne z obowiązującymi ówcześnie (na pocz. XX w.) normami języka. Formy te były częstsze i „nawet zalecane" w epoce Młodej Polski[315].

Forma mianownika l. mnogiej rzeczownika r. męskiego: *ptacy* (*Kiedy wół i osieł…*) – tak powszechna w XV w. oraz jeszcze w XVI w., znana i z twórczości Słowackiego – jest w tej poezji przykładem jednostkowym. Nadto poetka wprowadziła archaiczną formę mianownika l. mnogiej rzeczownika r. żeńskiego *pięście*[316]: „uparte *pięście*" (*Sen*), a także i: „małe *pięście*" (*Lampa z dziecinnych lat*), ale forma ta jest przykładem jednostkowym w badanej liryce.

W analizowanych tekstach poetyckich odnajdziemy i dawne formy narzędnika liczby mnogiej rzeczowników. Poetka używała tych form – [a] z przyimkiem, [b] z przydawką / z przydawkami oraz [c] równocześnie i z przyimkiem, i z przydawką (przydawkami), zgodnie z ówczesną modą[317]. Formy te wydawały się czytelnikom z I poł. XX w. archaicznymi, a może „odświętnymi". Oto przykłady: z przyimkiem: „pamiętam rozlew *nad rozlewy*" (*Moje rzeki*), „[Szlak] *pomiędzy graby*, *buki* i *platany*" (*List z Wyspy Zgubionej*); z przydawką / z przydawkami: „[Będę] nocą,

[312] Z. Klemensiewicz, *Szkic gramatycznej charakterystyki poetyckiego języka Słowackiego*, [w:] Idem, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, PWN, Warszawa 1961, s. 290, 291.

[313] Przypomnę tak znane przykłady, jak: „Poszepty bezdni, wielkiej tajni *posły*, / Schodziły [na pole – Z. B.]…" (*Mistrz Twardowski. Pięć śpiewów…* (1902), cytuję [za:] L. Staff, *Poezje zebrane*, t. 1, wyd. 2., >Biblioteka Poezji i Prozy<, PIW, Warszawa 1967, s. 150); „Niewolnicy / Mego rozkazu, ciemne piekieł *posły*…" (*Mistrz Twardowski…* (1902), cyt. [za:] L. Staff, *op. cit.*, t. 1, s. 208), „Tęsknić umieją kobiety i *więźnie*…" (*Elegia konającej jesieni*, [w:] L. Staff, *Ptakom niebieskim*, (1905), cytuję [za:] L. Staff, *op. cit.*, t. 1, s. 454).

[314] Z. Klemensiewicz, *Swoiste właściwości języka Wyspiańskiego i jego utworów*, [w:] Idem, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, PWN, Warszawa 1961, s. 314, 315.

[315] *Ibidem*, s. 303.

[316] Zarówno rzeczownik *pięście*, jak i rym: *pięście* – *szczęście* można odnaleźć u Tuwima [w wierszu *A jak sobie wieczorem…*]. Słowo *pięście* w epoce Dwudziestolecia było interpretowane jako poetyzm (archaiczny), który do liryki Iłłakowiczówny i do poezji Tuwima został przejęty z twórczości poetyckiej Staffa – Por.: J. Paszek, *Aluzja literacka w liryce* (*Wierzyński* [*i*] *Tuwim a Staff*), [w:] Idem, *Sztuka aluzji literackiej. Żeromski – Berent – Joyce*, >Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach< nr 641, [Wydawnictwo UŚ], Katowice 1984, s. 140.

[317] Zob. T. Skubalanka, *Język literacki XIX wieku*, [w:] Eadem, *Mickiewicz – Słowacki – Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997, s. 229. Zob. także: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 1994, s. 228.

słowy pieściwemi, / szeptał dziwne historie, prastare legendy" (*Dumanie korsarza – IV*), „[Rusałki] śmieją się dźwięcznie *kraśnymi usty*" (*Rusałki*); z przyimkiem i z przydawką / z przydawkami: „*Nad cichymi, zwęglonymi sioły* / … krzyczą… kościoły" (*A ta dudka z zielonej wierzbiny…*). Podobne formy odnajdziemy w poezji XIX w. (zwłaszcza u Słowackiego) oraz w poezji z początku wieku XX.

W języku poetki dostrzegamy występowanie fonemu: ***e*** w końcówkach fleksyjnych:

a) narzędnika l. p. przymiotników r. nijakiego z końcówką ***-em***: Drzewo „kwieciem okryte *wiosennem*" (*Z księgi złudzeń I*), Anioły „z *bladem* i *jasnem* licem" (*Obraz szkoły flamandzkiej*), oraz b) miejscownika l. p. przymiotników rodzaju nijakiego z końcówką ***-em***: „na *dzikiem* winie" (*Preludium jesienne IV*) – zgodnie z obowiązującymi ówcześnie (na początku XX w.) normami fonetyki (i ortografii). Stosowała ona także fonem: ***e*** [obok fonemów: *i* oraz: *y*] w końcówce fleksyjnej narzędnika l. mnogiej przymiotników: „[Anioły]… chwiały *ogromnemi*, *cichemi* piórami, / szemrały *szumiącemi* szatami" (*Anioły*) i „[Stworki]… biegają *bosemi* stopkami" (*Stworki*). Dostrzegamy (ale sporadycznie) występowanie fonemu: ***e*** w końcówce fleksyjnej narzędnika i miejscownika l. p. zaimków r. nijakiego: „Bóg nad milczeniem **mojem** trwa…" (*Bóg i milczenie*). Formy fleksyjne czasowników w poezji Iłłakowiczówny niekiedy różnią się od współczesnych form fleksyjnych, chociaż owe różnice nie są aż tak liczne. Poetka bowiem stosowała formę 1. osoby l. m. czasu teraźniejszego i czasu przyszłego prostego – z końcówką fleksyjną [osobową] ***–m*** – przede wszystkim (chociaż nie tylko) dla nadania hieratyczności wypowiedzi: „*Idziem* samotnie…" (*Dzwony Zaduszne VII* inc.: *Jest dzwon żałobny w niebiosach…*), „[*Barbaro*]… już cię na wieki *przyjmiem* / na zawsze *ukryjem*!" (*Maj – czerwiec 1551*). Te formy są znane z poezji romantyzmu (zwłaszcza Słowackiego) i z poezji Młodej Polski[318]. Z kolei stosunkowo nieliczne są formy imiesłowów biernych z końcówkami fleksyjnymi: ***-an*** i: ***-on*** w tejże poezji: „[Człowiek]… w trudzie **pochylon**" (*Do Polski*), „[Głaz]… **zasypan** wiekowem liściem" (*Tęsknota Swarożyca*), „Dach mój niemało dzisiaj jest **rozszerzon**…" (*Pięć serc*). Formy te były często stosowane i są znane w tekstach poetyckich końca w. XIX i początku w. XX[319].

Przegląd zjawisk w sferach fonetyki i przede wszystkim – fleksji w badanych tekstach pozwala stwierdzić, że te rozmaite fenomeny są przede wszystkim zgodne z obowiązującymi ówcześnie (na początku XX w.) normami języka polskiego, a niekiedy są i „zapożyczeniami" z języka epoki romantyzmu, pełniąc funkcję poetyzmów i stylistycznych archaizmów, i mają wpływ na walory stylu Iłłakowiczówny. Wydaje się, że prezentowana „egzotyka" świata owych słów byłaby również i atrakcyjnym fenomenem w sferze edukacji literackiej dzieci, które są uwrażliwione i na słowo, i na jego „urodę" zawartą właśnie w… owej „egzotyce".

Najistotniejszą funkcję w archaizacji, a także w stylizacji (w ogóle) tekstu poetyckiego spełnia jednakże słownictwo. Stąd wśród poetyzmów ze słownika Iłła-

[318] M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 228.
[319] *Ibidem*.

kowiczówny należałoby wyróżnić krąg archaizmów (*tęsknica*, *zbroica*, *żałobnice*, *dworzyszcze*). Owe archaizmy – „wydobyte" z liryki poetki podczas lektury jej wierszy w procesie edukacji polonistycznej (literackiej) mogą stanowić cenny materiał do podjęcia dyskusji na temat ewolucji języka polskiego lub dyskusji nad sensem słowa. Wyróżniony krąg archaizmów może – w pewnym sensie – pokazać, iż mimo że liryka poetki „zajmuje bardzo własne miejsce"[320] i zawsze „była osobna"[321], to poetka… nawiązywała i do dzieł poprzedników, i do utworów współczesnych jej twórców, i przez **słowa – klucze** i **>poetyckie wyrazy<**, i przez formy wersyfikacyjne.

Wyraz **tęsknica / tęsknia**, będąc z wyrazem **kruż / kruża** (jak pisała Maria Podraza-Kwiatkowska[322]) ulubionym młodopolskim poetyzmem, to synonim słów: *tęsknota*, *tęskność*. Znany był w języku staropolskim[323] i w poezji Jana Kochanowskiego, w znaczeniu: *smutny nastrój* i: *smutek*, *przygnębienie*[324], a również w poezji romantyków[325]. Poeci Młodej Polski często wprowadzali ten poetyzm do utworów[326]. Ów rzeczownik przeżywa renesans w epoce Młodej Polski, stając się słowem-kluczem, a może i ideą okresu. Kazimierz Przerwa-Tetmajer zatytułował jeden z cyklów poetyckich wydany w tomie *Poezye*. *Serya VI*: *Tęsknica*[327].

Powróćmy do poezji Iłłakowiczówny. Rzeczownik ten poetka wprowadziła do wiersza *Gwiazda pielgrzyma* z tomu „Ikarowe loty":

---

[320] Z. Bieńkowski, *Iłłakowiczówna*, [w:] *Proza, poezja*: *1966*. *Wybór szkiców i recenzji*, wyboru dokonała (…) Z. Macużanka, „Książka i Wiedza", Warszawa 1967, s. 270.

[321] Grześczak, strona internetowa: [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_illakowiczowna_kazimiera].

[322] M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 228.

[323] *Słownik staropolski*, [Kom. red. S. Urbańczyk i in.], t. IX, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław – Warszawa – Kraków – (…) 1982 – 1987, s. 156 – hasło: *Tęsknica*, *Tesknica* 'nastrój wywołany przykrym przeżyciem, smutek, przygnębienie' i: 'przeciwność losu, niepowodzenie, ciężkie położenie'. Zob.: S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. V: R – T, wyd. 2., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1859, s. 669 – hasło: *Tęskliwość… Tesknica* w znaczeniu: 'stęsknienie' i s. 670: '*tęsknica* po kim, za kim, do kogo'.

[324] J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie* [Wydanie Sejmowe], t. I / 1: *Psałterz Dawidow*, *Fototypia – Transkrypcja*, opracował J. Woronczak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1982, s. 31 – *Psalm 22*. Idem, *Dzieła wszystkie* [Wydanie Sejmowe], t. II: *Treny*, opr.: M. R. Mayenowa i L. Woronczakowa, J. Axer i M. Cytowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1983, s. 5 – *Tren trzeci*.

[325] Zob. przykładowo: A. Mickiewicz, *Świtezianka*. *Ballada*, [w:] Idem, *Dzieła* [Kom. Red.: J. Krzyżanowski i in.], t. I: *Wiersze*, „Czytelnik", Warszawa 1955; zob. także: J. Słowacki, *Król – Duch*, [w:] Idem, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. V[: *Król – Duch*], opracował: J. Krzyżanowski, wyd. drugie, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1952 (rapsod IV, pieśń I, strofa XXXVII, w. 293-294).

[326] Zobacz: [a] Z. Przesmycki (Miriam), *Noc* [Prwdr. „Kłosy" 1883, nr 945], także: [w:] Idem, *Z czary młodości*. *Liryczny pamiętnik duszy* (*1881 – 1891*), Z. Przesmycki, [Kraków] – Wien 1893, s. 50; [b] Z. Trzeszczkowska, *Ja wiem, że kiedy ciężka czasu ręka…*, (1891 r.); tekst: [w:] A. Baranowska, *Kraj modernistycznego cierpienia*, PIW, Warszawa 1981, s. 39; [c] Z. Dębicki, *Skrzypce*, [w:] Idem, *Noce bezsenne*. *Poezye*, Tow. Wydawnicze [we Lwowie], Lwów 1900, s. 43; [d] L. Staff, *Omszały głaz*, [w:] Idem, *Dzień duszy*, >Księgarnia Polska< [B. Połoniecki] – E. Wende i Sp., Lwów [– Warszawa] 1903, s. 38; [e] Liliana [= F. Hufnagel], *Jesień*, [w:] Eadem, *Płomienie*, G. Gebethner i Sp., Warszawa – Kraków 1905, s. 38; [f] A. Lange, *Rozmyślanie XII*., [w:] Idem, *Rozmyślania*, W. Wiediger, Kraków 1906, s. 14.

[327] K. Przerwa-Tetmajer, cykl: >*Tęsknica*<, [w:] Idem, *Poezye*. *Serya VI*, Gebethner i Wolff – G. Gebethner i Sp., Warszawa – Kraków 1910, s. 9-52.

Jak łuna – za mną, nade mną – jak zorza
myśli pielgrzyma.
Jak węże – u stóp moich błyskawice,
gwiazdy – to córki moje złotowłose.
Najdroższe dziecko, najdroższą **tęsknicę**
na ręku niosę!
(*Gwiazda pielgrzyma*), [w:] „Ikarowe loty" (1912), s. 8

Tęsknica portretowana w liryku *Gwiazda pielgrzyma*, przedstawiona przez podmiot wypowiedzi poetyckiej jako dziecko trzymane na rękach ojca, może zainspirować pytania o człowieka, o sposób jego istnienia, pobudzając, być może, czytelnika do podjęcia refleksji na temat… osobistych egzystencjalnych doświadczeń i doznań. Personifikując to pojęcie, poetka akcentuje myśl, że tęsknota jako wewnętrzne doznanie przez człowieka określonych odczuć, czy może raczej jako określony stan psychiczny człowieka, jest bliska podmiotowi owych odczuć jak dziecko trzymane przez dorosłego na rękach jest bliskie tejże osobie.

A oto inny obraz uosobionej *tęsknicy*:

[Nasza **tęsknica**]…
… ku białemu obrócona dniowi
pójdzie, świecąca twarzą, jak pochodnia,
jak klęczącemu widzialna ludowi
gwiazda przewodnia!
(*Gwiazda pielgrzyma*), [w:] „Ikarowe loty" (1912), ss. 9, 10

Poetka, tworząc obraz personifikowanej *tęsknicy*, zwróciła uwagę na jej lico: „świecąca twarzą". Nie powinno to nas dziwić, gdyż – jak ongiś pisał Antoni Kępiński – „w pierwszym zetknięciu z drugim człowiekiem, najważniejsza jest **twarz**. Twarz pozwala zidentyfikować nie tylko osobę, lecz też jej reakcje emocjonalne"[328]. Tęsknica, przybierając w liryku *Gwiazda pielgrzyma* cechy ludzkie, w kontekście epitetów *najdroższa* i *nasza* może być interpretowana za istotny i pozytywny element emocjonalny w osobowości podmiotu lirycznego. Ten obraz tęsknicy „świecącej twarzą", mającej twarz świecącą, twarz jasną, można kojarzyć z obrazem tęsknicy z wiersza *Brat i siostrzyca* (1898) Władysława Orkana:

Gdy tylko małą chwilę spocznę,
Stają mi w oczach cienie mroczne,

[328] A. Kępiński, *Twarz, ręka*, Prwdr. 1978 – tytuł oryginału: *Poznanie chorego*; cytuję [za:] *Wiedza o kulturze*, część I: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, [opr. G. Godlewski, L. Kolankiewicz, A. Mencwel, (…), wstęp i redakcja: A. Mencel], Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1997, s. 196.

A z nich wychyla ku mnie lica
Niepokój i **tęsknica**.
[…]

I choćbym, idąc w przyszłość ciemną,
Błękitem zaszedł do księżyca –
To wszędy pójdzie jak cień za mną
Niepokój i **tęsknica**[329].

Wyraźnym pierwiastkiem podobieństwa *tęsknic* jest oblicze: „twarz święcąca (jasna)" tęsknicy z liryku poetki i lica tęsknicy z wiersza Orkana. Należy dostrzec i widoczne różnice między poetyckimi obrazami (portretami) *tęsknic*. Otóż, tęsknica z tekstu Iłłakowiczówny jest wyraźnie cielesna, materialna, stąd ona, a przede wszystkim jej twarz – jest „jak pochodnia, / jak (…) / gwiazda przewodnia", zaś tęsknica z wiersza poety zdaje się widmem, które swoje lica wychyla ku >ja< lirycznemu *z cieni mrocznych* i idzie za nim „jak cień". W portrecie tej tęsknicy z wiersza *Gwiazda pielgrzyma* dominują pozytywne wartościowanie postaci (przez epitet: *zwycięska*) i jasność światła, którą wprowadzają rzeczowniki *pochodnia* oraz *gwiazda* (*przewodnia*), wyrazy – klucze w obrazach z poetyckiego porównania. Z kolei zaś ciemność tła (*cienie mroczne*) w poetyckim tekście Orkana, która z pewnością przyciemnia *lica* postaci i postać Niepokoju, bliźniaczego brata Tęsknicy, prezentują Orkanową tęsknicę negatywnie.

Inne teksty przedstawiają *tęsknicę* (tęsknotę) jako odczucie lub może stan psychiczny. Tęsknica jako stan psychiczny pojawia się w przestrzeni bieli [białe mewy, mgła biała] oraz w przestrzeni czerni [czarne jeziora]. Tak biel, jak i czerń symbolizują smutek.

Poetka stosowała, być może, wyraz *tęsknica* jako środek artystyczny, podkreślający augmentativum *tęsknoty*, a równocześnie i pozwalający czytelnikowi wierszy dostrzec nową (a z pewnością inną) wartość tego właśnie pojęcia. *Tęsknica* bowiem wydaje się *nadmierną tęsknotą*, *wielką tęsknotą* czy może *tęsknotą do potęgi*, a poprzez to staje się *tęsknotą bolesną*, *tęsknotą pełną cierpienia*. Wyraz ten nadaje także majestatyczny patos pojęciu *tęsknoty* oraz cechy hieratyzmu poetyckim wypowiedziom >ja< lirycznego w tekstach poetki.

Odnotowane przeze mnie znaczenia i zabarwienia emocjonalne słowa **tęsknica** są dość oczywiste i najpewniej będą takie dla dzieci, które częstokroć w wieku przedszkolnym wykazują – o czym zapominają teoretycy pedagogiki – swoistą logiczność myślenia, niekiedy w tak hermetycznych kręgach wiedzy, jak filozofia

[329] W. Orkan, *Brat i siostrzyca* [Prwdr. „Życie", 1898, nr 38 / 39], cytuję tekst [za:] W. Orkan, *Dzieła. Wydanie zbiorowe*, pod kier. S. Pigonia, t. I: *Poezje zebrane*, zebrał J. Kwiatkowski, WL, Kraków 1968, s. 57. Podkreśl. moje – Z. B.

i teologia[330]. Pedagog – praktyk powinien jednakże być świadomy, że dzieci (nawet i uczniowie klas IV – VI szkoły podstawowej) mają zazwyczaj zbyt małe doświadczenie w samodzielnym prowadzeniu obserwacji tekstu poezji (w samodzielnym poszukiwaniu wyrazów „egzotycznych" w tekście poetyckim).

Innym poetyzmem Iłłakowiczówny jest rzeczownik *zbroica* (bogata, okazała zbroja):

(…) pnie [drzew] są jak **w zbroice** przybrani rycerze…
(*Pieśń o lesie. X*), [w:] „Ikarowe loty" (1912), s. 116

Czy w purpurze i złocie
nie świszczy lecącego Cheruba anielska **zbroica**?
(*O jesieni i starości*)

Iłłakowiczówna użyła tego wyrazu w pierwszym przykładzie dla podkreślenia potęgi i mocy życia ukrytej w drzewach, a z kolei w przykładzie drugim – dla wyrażenia dostojeństwa boskiego Posłańca, a może również potęgi Stwórcy, reprezentowanego przez osobę Cheruba, posła Niebios. Podobny zaś do obrazu z *Pieśni o lesie* Iłłakowiczówny obraz skomponowała Maria Pawlikowska-Jasnorzewska w liryku *O zachodzie*: „Lipy jak **zbroje** złote, stare…"[331].

Rzeczownik *zbroica* był znany poetom romantyzmu[332]. Poetka, być może, zapożyczyła ów poetyzm z tekstów epoki romantyzmu. W postromantycznym używaniu słowa *zbroica* należałoby widzieć zjawisko klasycznej stylizacji. W epoce Młodej Polski rzeczownik ten był dość rzadko używany. Można go odnaleźć w *Zbroi Zawiszy* Kazimierza Przerwy-Tetmajera: „Lubię słyszeć brzęk *zbroicy*"[333] Także to słowo

---

330 Zob.: Z. Baran, *Children's Concept of God: An Analysis of Polish Children's Pictures and Poems*, [w:] A. Niemczyński, J. Fenz (Editors), *Book of Abstracts. 7th European Conference on Developmental Psychology*, Dom Wydawnictw Naukowych, Kraków 1995, s. 31; Z. Baran, B. Muchacka, *Idee i pojęcia religijne w języku dziecka sześcio- i siedmioletniego*, część pierwsza, [w:] J. Rostowski, T. Rostowska, I. Janicka (red.), *Psychospołeczne aspekty rozwoju człowieka*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1997, s. 83-90; część druga, [w:] J. Ożdżyński i T. Rittel (red.), *Sprawności językowe*, seria nauk. „Studia Logopedyczne", t. IV, Wydawnictwo „Edukacja", Kraków 1997, s. 315-322.

331 M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *O zachodzie*, [napis. 1912]; cytuję ten tekst [za:] Eadem, *Poezje zebrane*, t. 2., oprac. A. Madyda, ALGO, Toruń 1993, s. 249.

332 Por.: [a] A. Mickiewicz, *Grażyna*, [w:] Idem, *Dzieła*, t. II: *Powieści poetyckie*, "Czytelnik", Warszawa 1955, s. 8 i 19; [b] Z. Krasiński, *Przedświt*, opracował J. Kleiner, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924, s. 75; [c] J. Słowacki, *Król – Duch*, [w:] Idem, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. V [*Król – Duch*], opracował: J. Krzyżanowski, wyd. 2., Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1952 (rapsod II, strofa XL, ww. 315 – 316; rapsod III, pieśń I, strofa XXI, w. 165-166; rapsod III, pieśń II, strofa XI, w. 83-84 oraz rapsod IV, odmiana 137, w. 194-196; oraz [d] W. Syrokomla, *Nocleg hetmański*, A. Ass, Wilno 1857, s. 35 i [e] W. Syrokomla, *Franciszek z Asissu. Kantata*, …, P. P. R. Rafałowicz, Wilno 1859, s. 20, 21.

333 K. Przerwa – Tetmajer, *Zbroja Zawiszy*, [Prwdr.: [w:] Idem, *Poezye. Seria VII*, (1912)], cytuję ten tekst [za:] K. Przerwa – Tetmajer, *Poezje*, >Biblioteka Poezji i Prozy<, PIW, Warszawa 1980, s. 938.

nadaje poetyckiej wypowiedzi >ja< lirycznego cechy hieratyzmu (w cytowanych tekstach poetki).

Słowami ze słownika poezji są także rzeczowniki *kuszcz* (= krzew, krzak)[334] i *kuszcze* (= zbiorowisko / zbiorowiska [krzewów, krzaków]), które można znaleźć u Iłłakowiczówny:

Czy trzeszczą krzaków **kuszcze**, / gdy wiatr przebojem dmie w puszczę?
(*O jesieni i starości*)

I zostanie [Swarożyc] tam [= w borze, w puszczy], zaplątany **w kuszcze**,
(*Swarożyc i dziewczyna*)

Rzeczownik ten [= *kuszcz*, *kuszcze*], który jest wyrazem potocznym w języku litewskim [*kúokštas*], można odnaleźć w wierszach polskich poetów [z XIX i XX w.], by wspomnieć: *Grób Agamemnona* Słowackiego [„Zerwałem jeden liść **z** czarnego **kuszcza**…"][335] i *Pod Rysami* Kazimierza Przerwy-Tetmajera [„Zaczernią się na brzegu kosodrzewu **kuszcze**…"][336].

Warto zwrócić uwagę na zjawisko *eufonii*, które jest wyraźnie widoczne w cytatach z rzeczownikami: *kuszcz* i *kuszcze*: [1] **Cz**y **trz**e**szcz**ą k**rz**aków ku**szcz**e, / gdy wiatr p**rz**ebojem dmie w pu**szcz**ę? oraz: [2] I zostanie tam, zaplątany w ku**szcz**e, / aż znów dziew**cz**ę młode pójdzie p**rz**ez pu**szcz**ę, / **sz**ukając rydzów i kurek, / p**rz**ypadkiem zerwie **sz**nurek / na drewnie w ku**szcz**ach. Poetka podjęła próbę wydobycia efektów artystycznych z wartości fonetycznej głosek[337]. Świadomie zapewne powtarzała głoski [*cz*, *sz*] i ich kombinacje [*szcz*], by poprzez ich brzmienie oddać naturalne dźwięki (odgłosy) wiatru koncertującego w kuszczach.

W wierszach Iłłakowiczówny można także znaleźć regionalizmy i dialektyzmy. Karol Wiktor Zawodziński, znawca polskiej poezji wydanej drukiem przed drugą wojną światową, trafnie stwierdził to, że „w leksyce [Iłłakowiczówny]… występują tematycznie umotywowane właściwości naszych ziem północno-wschodnich: »kostropaty«, »szurpaty«, »świronki«, (…) »lebioda«, »dyrwany«

[334] Zob.: F. Sławski, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, t. III: *Kotar-Kysz*, Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego, Kraków 1966 – 1969, s. 434 – *Kuszcz*. Autor pisze, że wyraz ten pochodzi od rzeczownika *kúšč* – z języka ukraińskiego, oznaczającego '*krzak*, *krzew*' i informuje, iż rzeczownik ten można znaleźć w utworach Słowackiego, Konopnickiej, Wyspiańskiego.

[335] J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, pieśń VIII: *Grób Agamemnona*, cytuję [za:] Idem, *Dzieła*, t. IV: *Poematy*, opracował J. Pelc, wyd. trzecie, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959, s. 75.

[336] K. [Przerwa] – Tetmajer, *Pod Rysami* [Prwdr. [p.t. *Rysy*], „Ateneum", 1895 t. 1; przedruk: [w:] Idem, *Poezye. Serya III* (1898)], cytuję [za:] Idem, *Poezje*, >Biblioteka Poezji i Prozy<, PIW, [1980], s. 371.

[337] Jan Kida uznał ten cytat za przykład instrumentacji głoskowej o charakterze onomatopei – J. Kida, *Stylistyka, styl i język artystyczny w edukacji polonistycznej*, FOSZE, Rzeszów 1998, s. 38, 39.

i »łąki bakunowe«"[338]. Wśród regionalizmów znajdziemy także słowa: **bahun** (*Głos w sprawie Litwy. I; Piach*); **odryna** 'spichlerz, stodoła' (*Najdłuższa miłość*); **wężowisko** (*Niebo; Rozmowa ze świętą Magdaleną; Jeżyny*) i **gędziolić** (*Tulipanowy starzec*). Regionalizmem (lub dialektyzmem) jest (znany z poezji XIX i XX w.) rzeczownik **odwieczerz**, czyli 'czas przed wieczorem' (*Sebastian*). Regionalizmy w tejże liryce należałoby interpretować jako zjawisko idiolektu poetyckiego, mające wpływ na indywidualizację języka „ja" lirycznego, a może jako sposób stylizacji wypowiedzi poetyckiej na potoczność.

W tekstach poetyckich Iłłakowiczówny zasługują na wyróżnienie wyrazy genetycznie obcego pochodzenia: zwłaszcza lituanizmy, na które zwrócił uwagę Zawodziński. Lituanizm *ajer* (tatarak) znajdziemy w liryku *Najdłuższa miłość*: „każde [z jezior] wieczyście / porasta w **ajer**" Lituanizm *dyrwan* [*dīrvónas*][339] (odłóg, ugór) można odnaleźć w tekstach liryków: *Święta Magdalena w podróży* i *Ojczyzna*. Lituanizm *świron* [*svirnas*][340] (spichlerz na zboże, lamus, skarbiec, spiżarnia w oddzielnym budynku) został zaś użyty w wierszu *Largo*. Można by także, analizując teksty poetki „z lituanizmami", wskazać uczniom z klas gimnazjalnych na teksty poetyckie Czesława Miłosza, w których owe „litewskie" słowa także „egzystują".

Wśród rozmaitych wyrazów używanych przez poetkę znajdziemy grupę (dobrze już na przełomie XIX i XX w. w polszczyźnie kresowej zadomowionych) rusycyzmów [*chwost* oraz *chwościsko*, *płomię*, *rab*, *sołdat*] i grupę rutenizmów [*horodyszcze*, *korowaj*, *rozhowor*]. Używanie przez Iłłakowiczównę w wierszach „inflanckich" rusycyzmów i rutenizmów, słów z pewnością znanych na przełomie XIX i XX wieków na Kresach północno-wschodnich – odzwierciedla >koloryt< języka z tamtych czasów i z tamtych miejsc. Nadto indywidualizuje podmiot liryczny jako reprezentanta inflanckiej społeczności. Fraza „niech *rabami* nie będą… [dzieci nasze]" (*O kolorowe i świetne ogrody*!) wprowadza różnicę pomiędzy „dziećmi polskimi" powołanymi – zgodnie z tradycją – do… wolności a politykami oraz żołnierzami rosyjskimi, którzy chcieliby „polskie dzieci" uczynić *rabami*. Z kolei fraza „[żołnierze]… zarąbani przez *sołdatów*" (*Listopadowa Nike*) wprowadza wyraźny kontrast uczuciowy między polskimi „żołnierzami strudzonymi", którzy oddali życie, walcząc o wolność swojej Ojczyzny a ich przeciwnikami, czyli *sołdatami* (żołnierzami rosyjskimi). Ru-

[338] K. W. Zawodziński, *Poetki*, (dział: *Przegląd Miesięczny – Nowe Wydawnictwa*), „Przegląd Współczesny", 1928, t. XXVII, nr 80 (grudzień), s. 487. Jednak należałoby dokonać korekty w tym poglądzie Zawodzińskiego, gdyż rzeczownik „lebioda" [= *bot.* '*Chenopodium album*'] był (i jest) znany w języku ogólnopolskim.

[339] Zob.: Z. Kurzowa, *Język polski Wileńszczyzny i kresów północno – wschodnich XVI – XX w.*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Kraków 1993, s. 353; Eadem, *Ibidem*, t. 2., TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2006, s. 537, 538 i: E. Koniusz, *Polszczyzna z historycznej Litwy w >Słowniku gwar polskich< Jana Karłowicza*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2001, s. 134. W j. litewskim *dirvónas* [*rola*, *pole uprawne*, *ziemia uprawna*] oznacza także *wrzosowisko*, (*sucha*) *polanka*. W j. łotewskim *dirva* znaczy *rola*, *pole / ziemia uprawn-e / -a*. Lituanizm ten był znany od XVII w. w języku polskim – zob.: E. Koniusz, *op. cit.*, s. 135.

[340] Z. Kurzowa, *op. cit.*, [1993], s. 439 i: E. Koniusz, *op. cit.*, s. 135. Lituanizm ten był notowany od poł. XVII w. w języku polskim – zob. E. Koniusz, *op. cit.*, s. 135.

sycyzm *płomię*, który wszedł do języka polskiego na przełomie XIX i XX wieku[341], bywał często używany przez poetkę w jej wierszach: „ w podziemnym mroku gaśnie *płomię*" (*Córka Czarownicy. II*); „zakwitło *płomię* koło krzyża…" (*Do śmierci*); „[Archaniele]… / Weź *płomię* moje!" (*Ocalony płomień*); a także i: „[Jolanta]… Jak *płomię* potężne…" (*Jolanta*).

Wyrażenie >ślubny *korowaj*< znajdziemy w wierszu *Pożegnanie*. Ślubny (a raczej: weselny) *korowaj* był z pewnością popularny na wschodnich ziemiach Rzeczypospolitej, co potwierdzają hasła [*korowaj*] w słownikach języka polskiego[342]. Nadto rzeczownik ten można dostrzec także w poemacie *Król – Duch* Juliusza Słowackiego:

> [Duchy] / Złote, **weselne** w kwiatach **korowaje** / Znosił wam chłopek dobry i ubogi…
> (*Król – Duch*, rapsod IV, pieśń II, strofa XXXIV, ww. 269 – 270)

Wśród rutenizmów, które poetka wprowadziła do swojej poezji, jest – używany przez Mickiewicza, Słowackiego, Przesmyckiego i Staffa, a także Żeromskiego (w jego prozie) – poetyzm *rozhowor* (rozmowa): „[z aniołem]… *rozhowor* wiodę cichy (*Ubogi królewicz*).

Te słowa – wybrane z tekstów poetyckich Iłłakowiczówny – mogą sprowokować istotne pytania: z jednej strony – o udział słownictwa obcego w słowniku języka polskiego, ze strony drugiej zaś – o sens (znaczenie) słów „obcych" w tekstach autorki *Rymów dziecięcych*. I warto podjąć trud, aby (s)próbować znaleźć na owe pytania – trafne odpowiedzi.

Ze słów zapożyczonych z języków zachodnioeuropejskich częstokroć w poezji autorki *Słowika litewskiego* pojawia się germanizm *kruż*[*a*][343] (z niem.: *der Krug*: 'czara

---

[341] J. Karłowicz, A. Kryński i W. Niedźwiedzki (red.), *Słownik*…, t. IV, Kasa im. Mianowskiego, Warszawa 1908, s. 261. W poezji tenże wyraz był używany – sporadycznie. U Kasprowicza: [Wichr]… „gwiazd iskrzących gasi *płomię*". – Zobacz: J. Kasprowicz: *O niezgłębiona duszy toni*… – cytuję [za:] Idem, *Dzieła*, pod red. S. Kołaczkowskiego, t. VII: *Krzak dzikiej róży*, W. Meisels, Kraków 1930, s. 8, 9), u Przesmyckiego: [Walczyć]… „jako z wodą *płomię* / […]" (Z. Przesmycki (Miriam), *Francesca i Paolo. III* [Prwdr. „Życie Ilustrowane", 1887], cyt. [za:] Idem, *Wybór poezji*, wybór i opracowanie tekstu: T. Walas, >BPMP<, WL, Kraków 1982, s. 77) i: „ z[e] słów bucha myśli *płomię*…" (Z. Przesmycki, *Impression*, [Prwdr. „Świat", 1890, nr 20], przedruk: [w:] Idem, *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy* (*1881 – 1891*), Z. Przesmycki, Kraków – [Wien] 1893, s. 230.

[342] S. B. Linde, *Słownik języka polskiego przez*…, t. II, wyd. 2., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1855 [1856], s. 447 – *Korowaj* = '*chleb wielki weselny na Rusi*'. Zob.: *Słownik KKN*, t. II, Kasa im. Mianowskiego, Warszawa 1902, s. 480 – hasło: *Korowaj* = '*pieróg*, *placek weselny*'. Wyraz *кравau* [*kravaj*] 'chleb' był znany w j. [staro]-cerkiewnosłowiańskim. W j. słowiańskich są nam znane wyrazy, które pochodzą od prasłowiańskiego rzeczownika **korvajь* w znaczeniu: 'chleb' [?]. Zob.: *Этимологический словарь славянских языков*, [pod red. O. I. Trubaczewa], t. 11, Издательство „Наука", Москва [Moskwa], 1984, s. 112-116.

[343] Jerzy Kwiatkowski uznał *kruże* za poetycki wyraz-znak Młodej Polski – zob.: J. Kwiatkowski, *Maciąg kontra Mickiewicz* [Prwdr.: 1972] [w:] Idem, *Notatki o poezji i krytyce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 122. Warto przypomnieć to, że rzeczownik ten – może pod wpływem wierszy Staffa – jest także obecny w poezji Jarosława Iwaszkiewicza.

z uchwytem, dzban'): „pełne szaleństwa *kruże*" (*Bunt młodości*); „napój wlałam *w krużę*" (*Pokusa*); „aniołowie przynoszą *kruże…*" (*Jak sobie niektóra biedota wyobraża niebo*); „[Śmierć]… wszystkie rozkosze, uciechy, odkrycia, klejnoty, podróże / zleje w jedno i poda do rąk nam… *krużę*" (*Do Śmierci*). Germanizm ten pełni w analizowanej liryce, jak i w poezji młodopolskiej – funkcję poetyzmu. Inne germanizmy, które dostrzegamy w poezji Iłłakowiczówny to: *w ordynku* (od: *Ordnung*: porządek, ład; *in Ordnung* = w porządku; oraz *in Ordnung bringen* = u/porządkować) (*Filomena*); *Fräulein* (panna, nauczycielka lub guwernantka) (*Karolina*); *w tumie* (w kościele katedralnym, w kolegiacie) (*Kariatyda*). Wyrażenie *w ordynku*, użyte dla potrzeb rymu [***w ordynku*** || (*stanąć*) ***do… pojedynku***], a także rzeczownik *Fräulein* wprowadzają do tekstów żartobliwy nastrój.

Na uwagę zasługują wyrazy, które zostały użyte przez poetkę w celu wprowadzenia do tekstów „obcego" kolorytu, takie jak na przykład anglicyzmy: *Five o'clock* – tytuł wiersza; *Desperation* – tytuł wiersza; *Krup* [*croup 'odmiana błonicy'*] – tytuł wiersza; *splin* (*spleen 'stan przygnębienia, apatii; uczucie beznadziejności, zniechęcenia; ponury nastrój, zły humor* oraz: *złość'*) (*Objaśnienie poprzedniego* [*wiersza* – Z. B.]); zapożyczenie z języka włoskiego: *Largo* – tytuł wiersza, i pochodzące z języka francuskiego: *Berceuse* – tytuł wiersza[344] oraz *Intérieur* – tytuł wiersza. Trzy ostatnie wyrazy to terminy określające gatunki dzieł sztuki w muzyce oraz w malarstwie. Poetka używała dość sporadycznie wyrazów, które zapewne były na przełomie XIX i XX w. zadomowione w języku polskim. Wśród nich znalazły się zapożyczenia z języka włoskiego: *tryl* (*skowrończy*) (*trillo; ozdobnik muzyczny'* i muz. '*trel'*) (*Śmierć Feniksa*); *cekiny* (*zecchino; ozdoba kobiecych strojów*, a może: *bransoleta*) (*Święta Magdalena w podróży*); *w tawernie* (Sebastian) i *primaballerina* (*Czarna Peggy*) i wyrazy pochodzące z języka francuskiego, przede wszystkim dotyczące mody: *woalka* (*le voile; przybranie kapelusza damskiego*) (*Jak razem z Lwem poszliśmy na schadzkę, Śmierć dorożkarza*); *rondo* (*rondeau; szeroki brzeg kapelusza*) (*Jak razem z Lwem poszliśmy na schadzkę*); także: *walansjeny* (od: *Valenciennes*; = *cienkie delikatne koronki*) (*Wszystko, co będę miała*); *riuszki* (*ruche; przymarszczona naszywka na sukni, bluzce*) (*Zuzanna*); *szyfon* (*chiffon; nazwa tkaniny*) (*O rusałce, która nie chciała lnu nosić*); *muślin* (*mousseline; nazwa tkaniny*) (Ibidem); *krepdeszyn* (*crêpe de Chine; nazwa tkaniny; krepa chińska*) (Ibidem). Nadto w poezji Iłłakowiczówny można znaleźć wyrażenie *en face* (*Wacław*) i rzeczowniki: *pince-nez* (= *rodzaj binokli*) (*Karolina*) i *pierrot* (*Sierpniowy księżyc*). Warto odnotować fakt, że owe wyrazy obce często znajdują się w pozycji rymu: ***w tawernie*** || ***misternie*** (*Sebastian*); (*mnóstwo*) ***riuszek*** || ***fartuszek*** (*Zuzanna*).

W tekstach poetki można odnaleźć i zbiór wyrazów obcych, które nie mają swoich odpowiedników w języku polskim, a służyły do określenia bądź zjawisk ze świata natury: *samum* (*wiatr pustynny*) (*Jaskółka*); *sirocco* (*wiatr w basenie Morza Śródziemnego wiejący znad Afryki lub znad Półwyspu Arabskiego*) (*Batikowa ballada, Naprzeciwko wyspy Locrum* i *Palma*); *fiord* (*zatoka morka*) (*Listy z Norwegii*), bądź zjawisk ze świata obcej kultury: *one-step* (*amerykański taniec towarzyski*) (*Five o'clock*), *muezin* (*Lew przeszkadza*); *w minarecie* (Ibidem) oraz *fandango* (*hiszpański taniec ludowy*) (*Czarna Peggy*).

[344] Taki sam tytuł ma wiersz Marii Pawlikowskiej–Jasnorzewskiej: *Berceuse* [Prwdr.: Eadem, *Niebieskie migdały* (1922)] – M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*, t. 1., oprac. A. Madyda, ALGO, Toruń 1993, s. 55.

Liczbę wyrazów obcych [zapożyczeń z różnych języków, także pominiętych w tym studium hellenizmów (*fantasta*, >*Kyrie elejson*<) i latynizmów (*centyfolia*, *feminista*, >*ad acta*<)] można by zapewne – potroić. Jednak należy stwierdzić, że owych wyrazów jest mało, a nawet bardzo mało w liryce Iłłakowiczówny, która znała dobrze kilka języków obcych.

Poetka stworzyła także neologizmy leksykalne. Stanowią one raczej niewielką grupę wyrazów. Najliczniejszymi wśród nich są czasowniki. Oto wybrane przykłady (wymienione alfabetycznie): *obłoczyć* [*się*]: 'być wewnątrz obłoków': „[Kraj] ***się… obłoczy***" (*Ojczyzna*); *odczulić się*: 'przestać okazywać czułość, serdeczność, tkliwość i inne uczucia', 'przestać reagować… / zmniejszyć reakcje… na czułość': „***Odczulił się*** od czułości" (*I znowu, znowu…*); *odżalić się*: 'przestać użalać się lub reagować na smutek, żal': „***Odżalił się*** od smętku…" (*I znowu, znowu…*); *wkorzenić się*: '*połączyć siebie z rośliną* (*w całość*) *wnikając do jej wnętrza* [*przez korzenie*], *stając się jednym z jej korzeni*': „Niech ***się wkorzenię*** brzozą…" (*Latające ziarna*); *zaobłoczyć się*: '*umieścić siebie wewnątrz obłoków*', '*przesłonić siebie obłokami*': „Chyba, że ***się zaobłoczę*** / […] (*Skąd tutaj śpiewać*). Neologizmy czasownikowe były modne w poezji Młodej Polski oraz Dwudziestolecia międzywojennego. Bolesław Leśmian, Julian Tuwim, Emil Zegadłowicz wyróżniali się inwencją w zakresie tworzenia neologizmów tego typu. Poetka tworzyła owe neologizmy czasownikowe[345] od znanych czasowników: *odczulić się* [od: *czulić się*], *odżalić się* [od: *żalić się*], *przylatać* [od: *latać*] i od rzeczowników konkretnych: *rozgałęźnić się* [od: *gałąź*], *zaobłoczyć się* [od: *obłok*]. Czasownik – neologizm *rozobłocznić się* został utworzony od przymiotnika: *obłoczny*. Te neologizmy potwierdzają fakt, że poetka często ukazywała *ruch* i *zmienność*, co umożliwia właśnie czasownik, ponadto pełnią funkcję estetyczno-semantyczną: funkcję ubarwienia esencji wyrazów, a pośrednio – wyrażeń i fraz poetyckich. Z neologizmów przymiotnikowych wymieńmy słowa: *ćwierkotliwy* [*wróbelek jest* ***ćwierkotliwy*** (*Do kukułki*)] i *powieczorny*: '*nocny*' [*O* ***powieczornej*** *żałobnej porze / tęskność cichutko przygrywa w borze* / […] (*Ulewa*)].

Język poezji Iłłakowiczówny wyróżniają *zdrobnienia* i *spieszczenia*. Są wśród nich:

a) rzeczowniki rodzaju męskiego – [a] z sufiksem –*ek*: *kościółek* (*Kościółek św. Tereski na Tamce*); [b] z sufiksami –*ik* i –*yk*: *pokoik* (*Hotel Šroubek*); [c] z rozszerzonym sufiksem –[*ecz*]*ek*: *domeczek* (*Domek dziadunia*); [d] z hipokorystycznymi formantami –*iszek*, –*unio*, etc.: *braciszek* (*Siostra i brat*); *dziadunio* (*Domek dziadunia*),

b) rzeczowniki r. żeńskiego – [a] z sufiksem –*ka*: *cerkiewka* (*Siedmiogrodzka cerkiewka* i *Żal nam pomarnowanych*); [b] z rozszerzonym sufiksem –[*ecz*]*ka*: *kolebeczka* (*Święta Magdalena w podróży* i *Kraska w Siedmiogrodzie*); *rusałeczka* (*Rusałka* i *Rusałka w szkodzie*); [c] z sufiksem –*ina*: *chałupina* (*Sierotka*); [d] z rozszerzonym sufiksem –[*ycz*]*ka*: *siostrzyczka* (*Umarła siostrzyczka* i *Dziadek i Jula*); [e] z hipokorystycznym formantem –*unia*: *babunia* (*Babunia*),

c) rzeczowniki r. nijakiego – [a] z sufiksem –*ko*: *drzewko* (*Drzewko w raju*); *ziarenko* (*Ziarenko szczęścia*); [b] z rozszerzonym sufiksem –[*ecz*]*ko*: *pióreczka* (*Morze*); *słóweczka* (*Troj-*

[345] Struktura neologizmów Iłłakowiczówny wyraźnie wskazuje na sposób ich konstruowania – najczęściej przy użyciu typowych przedrostków słowotwórczych. Ten sposób tworzenia neologizmów był także popularny wśród poetów epoki Młodej Polski i okresu Dwudziestolecia międzywojennego.

ce); [c] z hipokorystycznym formantem –*ątko*: *cyganiątka* (*Cyganiątka na rynku*); *dziewczątko* (*Bose dziewczątko*); *niemowlątko* (*Bajka o złej matce*).

Wymienione rzeczowniki posiadają wartość deminutywną, a równocześnie wartość hipokorystyczną, i zawierają aspekt uczuciowości, tak istotny w tekstach artystycznych, zaś zwłaszcza u Iłłakowiczówny. Można dostrzec, że rzeczowniki zdrobniałe rodzaju żeńskiego mają w jej poezji nieco większą liczbę odmian sufiksów deminutywnych i wyraźnie większą częstotliwość użycia w tekstach niż rzeczowniki zdrobniałe rodzajów męskiego i nijakiego. Przymiotniki zdrobniale są w analizowanej poezji stosunkowo nieliczne. Są wśród nich przede wszystkim przymiotniki zdrobniałe z sufiksem – - *eńki* / - *eńka* [***drobniusieńkie*** *płatki* (*Białość*); ***maleńka*** [*sąsiadeczka*] (*Jula ma domek*)]. Te zdrobnienia i spieszczenia wprowadzają do tekstów poetyckich Iłłakowiczówny estetyczną kategorię *dziecięcości*, a z pewnością są one niezbędne w stylizacji języka jej tekstów na… mowę dziecka, wydobywając z wierszy poetki ekspresję – i słowną, i stylistyczną.

Zwróćmy jeszcze uwagę na dość szczególny fenomen języka poetki, a mianowicie na rzeczowniki i przymiotniki złożone. Otóż, dostrzegamy w jej liryce grupę dwuczłonowych połączeń rzeczowników, które współtworzą nowe [znaczeniowo] rzeczowniki: *wichr-królewicz* (*Zmierzch*); *rumaki-pioruny* (*Gwiazda pielgrzyma*); *czarownica-wiedźma* (*Z księgi złudzeń*); *bajki-samograjki* (*Ręce*); *dziewczę-Madonna* (*Przed Madonną Sykstyńską*); *ryby-lewiatany* (*Hymny do Ducha Świętego*); *brat-słowik* (*Dwa ptaki*) oraz *brzózka-nieboga* (*Skarga brzózki*). Przymiotniki złożone, których w wierszach poetki jest stosunkowo niewiele, również przydają walor poetyckości tekstom. Są to przede wszystkim przymiotniki mające dwa człony odprzymiotnikowe: *jasno-kwietny* (*Jabłonie*); *przejrzysto-upalny* (*List z podróży*); *czarno-zielony* (*O węgierskie moje dzieci*!). Sporadycznie można by natrafić i na przymiotnik złożony z członem odrzeczownikowym: *perliczko-podobny* (*Bibliotekarki*).

Iłłakowiczówna, posługując się i z naturalnością, i z rozważnym umiarem typowymi środkami stylizacji archaizującej, a ponadto zdrobnieniami i spieszczeniami, nadała swojemu językowi swoisty koloryt „lokalnej" mowy. Stąd w jej liryce dominują zasoby leksykalne, fonetyka oraz fleksja typowe dla języka polskiego ówczesnych twórców poezji. Natomiast opisane zjawiska i bardziej oryginalne słownictwo uzupełniają język polski z przełomu XIX i XX w., używany na Kresach północno – wschodnich i bliski sercu Poetki z Witebszczyzny.

To zaś, co wyraźnie wyróżnia liryki Iłłakowiczówny, dotyczy stylizacji na potoczność wypowiedzi. Stylizacja ta przenika – jak to zauważyła Ewa Michalik[346] – „nie tylko warstwę przytaczanych zwrotów (…), ale [wkracza] do poetyckiego komentarza, do pochodzącej od podmiotu [lirycznego – Z. B.] refleksji. [Przejawia się] ona w nasyceniu osobistego wyznania prozaizmami…". Słownictwo potoczne jest rzeczywiście wyjątkowo częste w tejże poezji. To zaś zjawisko wyraźnie przypomina poezję codzienności Skamandrytów. Wśród tych wyrazów potocznych są:

[346] E. Michalik, *Poetyka Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici" zeszyt 229, seria >Filologia Polska< t. XXXV, [Toruń] 1991, s. 65.

a) rzeczowniki: *baba* [kobieta wiejska] (*Baby*); *człek* [człowiek] (*Piotrków-1548*); *gadka* [rozmowa] (*Legenda*); *ślepie* [oko] (*Śmierć dorożkarza*),
b) przymiotnik: *pilny* [oddany, wierny (czemuś)] (*Żeligowski i LItwineczka*),
c) czasownik: *gadać* [mówić] (*Legenda* i *Gdyby się uczepić…*);
d) przysłówek: *wiela* [wielu] (*Nie ma dla mnie miejsca…*).

Do kręgu prozaizmów można zaliczyć także:

a) wyrażenie przyimkowe: *od maleńkości* [od (okresu) dzieciństwa] (*Siostrzana miłość*);
b) zwroty: *jasne, że…* (*Zawieszone na nitce deszczu…*); *co u licha…* (*Co z tym barokiem!*);
c) frazy: [*jest*] *ledwie żywy* [*bardzo zmęczony*] (*Znalezienie Lwa*); *obrzuciły nas krzywym okiem* [*spojrzały* (*na nas*) *niechętnie*] / *dwie… damy* (*Śmierć dorożkarza*); *okrutnie* [*bardzo*] *się o nią lękam* (*Dubinki-1535*); *… tego, o co mnie szarpią* [*o co mnie niepokoją*], *żaden człowiek mi nie odejmie…* (*Piotrków-1548*); *para z wołu wyszła* [*wół zdechł*] (*Betlejemski wół*); *… dostał przez łeb* [*został uderzony w głowę*] (*Jako taki*).

Odnajdziemy w dorobku poetyckim Iłłakowiczówny przysłowia: *kto się raz… sparzył, ten na zimne dmucha* (*O Niemcy, Niemcy…*). Zdarzają się w jej poezji i… formuły przekleństw: „*Niech ją piorun trzaśnie, niech ją grad połamie*!" (*Polska i Litwa. Pieśń ludowa*).

W tymże zaś miejscu przypomnę istotną (moim zdaniem) myśl: „Częstokroć słowo w poezji jest znakiem o nowym, nieznanym dotychczas znaczeniu, które prowadzi ku… treściom nieprzewidywalnym"[347]. Jeżeli więc tekst poetycki – zgodnie z najnowszymi założeniami programowymi edukacji szkolnej – powinien być widziany jako dzieło sztuki słowa, to każdy nauczyciel (nauczania zintegrowanego w klasach I – III i języka polskiego w klasach IV – VI szkoły podstawowej i w klasach gimnazjalnych) powinien podjąć próbę wskazania uczniom esencji słowa poezji i jego twórczej mocy.

Analizując wartość artystyczną stylizacji poetyckiej, badacze literatury pięknej często zwracają uwagę i na takie zjawiska, jak na przykład: aluzja i reminiscencja, cytat, parafraza, stylizacja metryczna etc. Nawet i pobieżna lektura tekstów poetyckich Iłłakowiczówny daje możliwości odnalezienia wielu z tych zjawisk. Spróbujmy na zakończenie analizy dotyczącej walorów językowych jej liryki opisać i te zjawiska stylizacji, zwłaszcza zaś zjawisko aluzji.

Na szczególną uwagę zasługują aluzje literackie:

> Czy koniecznie **z dzbankiem i wiankiem** w gaju w takt kukułki stąpa i zbiera jagody? Bynajmniej. Obróciło się koło losu. Dziś inny stan jej, przyjemności i inne przygody.
> (*Alina*)

[347] Z. Baran, *Poezja na zajęciach szkolnych w klasach I-III, czyli… Może być ciekawiej*, K. Gąsiorek (red. nauk.), *Z teorii i praktyki edukacji dziecka*. (…), Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2011, s. 71.

Boi się od czasu >**Dziadów**< romantyzmu jak ognia, jak może od poezji czarów [umyka…

(*Gustaw*)

Pierwsza z nich odwołuje się do Aliny, bohaterki dramatu-baśni „Balladyna" Juliusza Słowackiego, a w szczególności do jej słów: „… ten **dzbanek** [z malinami – Z. B.] / To moje szczęście, (…) / Moje sny złote i mój ślubny **wianek**, I wszystko moje… (akt II, sc. 1.)[348]. Druga dotyczy postaci Gustawa, głównego bohatera „Dziadów część IV" Adama Mickiewicza.

W porównaniach poetyckich Iłłakowiczówny także można odnaleźć aluzje literackie:

[…] / damy [Radość] dzieciom na zabaw wierną towarzyszkę, / aby im na luteńce grała jak **Danusia** / […]

(*Pieśń o lesie. V*)

Jak **Krystyna córka Lawransa** / szłam po miłość twardym przebojem, / zdobywałam cię mieczem i lancą / […]

(*Jak Erlend*)

Pierwsza przywołuje postać Danusi, córki Juranda, z powieści „Krzyżacy" Henryka Sienkiewicza, a druga – postać tytułowej bohaterki powieści Sigrid Undset. Jest oczywiste, że powyższe aluzje, umieszczając liryki poetki w polu tradycji literackiej, sugerują i to zarazem czytelnikowi tomu poezji „Czarodziejskie zwierciadełka": że te wszystkie „wróżby" związane z imieniem [człowieka], to tylko zabawa poetki, tak samo jak owo wieszczbiarstwo w *Kabale* z tomu „Dymy nad miastem" Władysława Broniewskiego oraz w wierszu *Ulica szarlatanów* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego[349]. Aluzją literacką do gatunku poetyckiego (i dialogiem z tekstem epoki średniowiecza) jest *Opowieść małżonki świętego Aleksego* z tomu wierszy *Opowieść o moskiewskim męczeństwie*. *Złoty wianek*, która była przedmiotem znakomitej analizy literaturoznawczej[350], stąd czytelnika zainteresowanego problematyką relacji między średniowieczną legendą a tekstem Iłłakowiczówny odsyłam do lektury tej właśnie analizy.

[348] J. Słowacki, *Balladyna*, opracował M. Inglot, wydanie 5. zm., >BN<, seria I, nr 51, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław [1976], s. 74.

[349] Zob.: E. Balcerzan, *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918-1928*, [w:] H. Kirchner i Z. Żabicki (red.), *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, seria II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1974, s. 174.

[350] Zob.: M. Adamczyk, *Współczesny poetycki dialog ze średniowieczną „Legendą o świętym Aleksym"*, „Studia Polonistyczne", t. 18 / 19: [1990 / 1991].

Barbara Łopatkówna w swoim studium „Nad debiutem Kazimiery Iłłakowiczówny" wskazała aluzje literackie w lirykach poetki w jej debiutanckim zbiorze poezji. Z tego zbioru chciałbym wyróżnić trzy przykłady aluzji, które zostały zanalizowane przez Łopatkównę:

I. Miotam się w pustce, kędy chłodne ciszą
kryształy z lodu nad mą skronią wiszą…
[……]
Tutaj, odziana w blaski ukradzione
słońcu, i berło dzierżąc, i koronę
– władam – **cień** próżny, znikomy **królewny**…

II. Wieczyście **szumią spadające wody**
z gór i na niebo **wschodzi** wiecznie młody
miesiąc z toczonym ze srebra obliczem…
[……]
Raz tylko **anioł**, zwieszony na chmurze,
twarz moją wzrokiem i skrzydłem owinął
i jak widziadło przeleciał i zginął.
(*Tęsknota do życia*)

Łopatkówna pisała, że na *Tęsknocie do życia* położył swe piętno poemat *W Szwajcarii*, „oddziaływając nie tylko na wybór gatunku, kompozycję, zastosowanie miary wierszowej, aluzyjność treści, ale przede wszystkim na ornamentacyjne, leksykalne elementy konstruujące podmiot liryczny"[351]. >Ja< liryczne u Iłłakowiczówny: >kobieta<, wywodzi się… z poematu Słowackiego. „Wody z gór", „miesiąc" i „anioł" są motywami zapewne także zaczerpniętymi z poematu wieszcza. A oto przykład innej aluzji z tomu „Ikarowe loty":

Jak oddech wiatru, od morza do morza
idę, a nic mnie w pochodzie nie wstrzyma.
Jak łuna – za mną, nade mną – jak zorza
myśli pielgrzyma.
Jak węże – **u stóp moich błyskawice**…
(*Gwiazda pielgrzyma*)

Także ten liryk (jak wykazała Łopatkówna) jest aluzją literacką, którą można odnieść do *Hymnu II* Słowackiego[352]. Wreszcie w tekście poetki „Z księgi złudzeń" [cz. VI, w. 1-4] można dostrzec aluzje do poematu *Ojciec zadżumionych* Wielkiego Poety[353].

[351] B. Łopatkówna, *Nad debiutem Kazimiery Iłłakowiczówny*, [1971], s. 114.
[352] *Ibidem*, s. 111.
[353] *Ibidem*, s. 116, 117.

Łopatkówna omówiła motyw ułana / ułanów z liryki Iłłakowiczówny[354], nie wykazując tego, że tekst kolędy *Jechali ułani* poetki jest aluzją do tekstu *Pieśni kawalerii szwadronu trzeciego*, znanej pod tytułem *Przez karpackie góry, jary…*" (autorstwa Józefa Mączki)[355].

W modlitwie *Do Matki Boskiej Ukrytej* poetka przywołała zaś cytaty z modlitwy *Pod Twoją obronę…*" oraz z pieśni-hymnu *Bogurodzica*:

> **Pod Twoją obronę** Matko, i Ty – pod obronę naszą,
> o Królowo…
> [……]
> **Słysz** nas w ukryciu, jak ziemia w głębi swej słyszy orłów kwilenie.
> **Ziść nam**, **spuść nam** siły ku wybawieniu.

Ewa Michalik dostrzegła zaś aluzję literacką do sonetu *Stepy Akermańskie* Adama Mickiewicza w słowach: *Ziemia uschła, całe zbocze – gołe. / I nie woła nikt. Ach,* ***nikt nie woła***!… (*Fioletowe bawoły*)… i skomentowała jego zastosowanie w tekście poetki: „wspólnota uczuć [wieszcza i poetki] sprawiła, że sięgnęła [poetka] do aluzji odsyłającej… do *Stepów Akermańskich*"[356]. Cytat z epitetem ***fioletowe*** [*bawoły*], będącym barwą – symbolem tęsknoty, doskonale wyraża uczucie [tęsknotę za Ojczyzną] w liryku Iłłakowiczówny.

Arnold Słucki dostrzegł aluzje do modelu wersyfikacyjnego liryki lozańskiej Adama Mickiewicza w liryku Iłłakowiczówny *Nie ufam*[357]:

> Obiecał Pan mój, że ożyję
> – ja znikąd, ja niczyja –
> i że On mi rodem i kolebką
> – mnie żadnej, mnie ślepej –
> że On wie i nie wyda mnie nikomu,
> mnie bezbronnej, mnie bezdomnej…
> Obiecał mi Pan mój przez Wodą i Ducha,
> a ja – nie ufam!

W poezji autorki *Słowika litewskiego* znajdujemy także liczne rymy jakby zaczerpnięte z utworów poetów epoki romantyzmu i epoki Młodej Polski. Spójrzmy więc na przykłady, które są wyjątkowo charakterystyczne dla tego zjawiska:

---

354 B. Łopatkówna, *O wojennej liryce Kazimiery Iłłakowiczówny…*, [1971], s. 81-84.

355 J. Mączka, *Przez karpackie góry, jary…*, [w:] *Polskie pieśni wojenne i piosenki obozowe*, zebrał Ad[am] Z[agórski], Piotrków [Trybunalski] 1915, s. 61. Z kolei zaś na Wołyniu była znana piosenka *Jechali ułani pod okienko…*, ale nie dostrzegam relacji intertekstualnych pomiędzy jej tekstem a kolędą wojenną Iłłakowiczówny.

356 E. Michalik, *Poetyka Kazimiery Iłłakowiczówny*, >Filologia Polska<, [t.] XXXV, „Acta Universitatis Nicolai Copernici" z. 229, [Toruń] 1991, s. 70.

357 A. Słucki, *Sobiepańskość i pokora poezji*, „Twórczość", 1967, nr 6 (263), s. 106.

I sam zostanę, i posągi ze mną, i szerokookie z kamienia malow**idła**,
i gołębi latających popod arkadami gruchanie,
i szelestne wkoło kapiteli jaskółczane skrz**ydła**…
(*Tęsknota świętego Sawiniusza i anielskie zjawienie*),
O M M – Z W [1927] s. 65

Oto zaś ów rym w poezji Juliusza Słowackiego:

Nie znałem wówczas sztuki malow**idła**, /
Widziałem tylko, że anioł nade mną /
Roztaczał złotem malowane skrz**ydła**, /
Spływał i patrzał w duszę moją ciemną…
(J. Słowacki, *Mnich*)[358]

Rym ten [a raczej jego wariant w wersji: ***skrzydła*** || ***malowidła***] można odnaleźć także w innych tekstach Słowackiego[359] oraz w liryku Cypriana Kamila Norwida[360].

Oto zaś i inny przykład rymu z poezji Iłłakowiczówny: „Teraz szumią oczyw**iście** // na tym sercu złote l**iście**… (*Były lilie*). Ten rym [w wersji: ***liście*** || ***oczywiście***] jest u Słowackiego[361], i u Norwida[362]. Jednak pamiętajmy, że przykłady wymienionych rymów (zwłaszcza przykład drugi) należą do typowych w poezji polskiej.

Warto dostrzec i reminiscencje tekstów baśni Hansa Christiana Andersena w badanej liryce: „Gdyby się tak zmieścić w kwiatku. / Krzysia chce mieszkać w bławatku, / Lalka w różach gospodarzy, / bo w różowym jej do twarzy" (*Mieszkanie*). To jakże dziecięce marzenie z miniatury poetyckiej Iłłakowiczówny przypomina taki oto znany fragment narracji z baśni „Calineczka": „…w środku kwiatu siedziała… maleńka dziewczynka… Miała nie więcej niż cal wysokości". Z kolei w liryku „Śmierć Feniksa" [z tomu o tym samym tytule] słychać echo baśni „Ptak Feniks" wielkiego duńskiego romantyka, w liryku „Słowik litewski" [z tomu o tym samym tytule] dostrzegamy aluzję do baśni „Słowik", a takich właśnie przykładów relacji pomiędzy „Baśniami" Andersena oraz lirykami Iłłakowiczówny można znaleźć w jej poezji wyjątkowo wiele. Niewątpliwy wpływ twórczości duńskiego romantyka na lirykę poetki to oczywiście nie tylko problematy aluzji literackich, cytatów, reminiscencji, ale również ich wrażliwość na cierpienie ludzkie i współczucie dla najbardziej bezbronnych.

---

358 J. Słowacki, *Mnich*, [w:] Idem, *Powieści poetyckie*, oprac. M. Ursel, wyd. 4. zm., >BN<, seria I, nr 47, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, [1986], s. 65.

359 J. Słowacki, *Hugo*, [w:] Idem, *Ibidem*, s. 36. J. Słowacki, *Arab*, [w:] Ibidem, s. 114.

360 C. Norwid, *Pióro*, [w:] Idem, *Pisma wybrane*, t. 1: *Wiersze*, (…) opracował J. W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1968, s. 253.

361 J. Słowacki, *Balladyna*, oprac. M. Ingot, [1976], s. 75 [akt II, scena 1].

362 C. Norwid, *Pismo*, [w:] Idem, *Pisma wybrane*, t. 1: *Wiersze*, [1968], s. 250, 251.

Intertekstualizm zajmuje ważne, a może nawet i bardzo ważne miejsce w liryce poetki, stąd obszerną i osobną monografię należałoby poświęcić temu właśnie zjawisku w tekstach poetyckich Kazimiery Iłłakowiczówny, opisując i analizując różnorodne aluzje oraz cytaty, a także i rozmaite reminiscencje w jej poezji. Warto dodać, że to zjawisko było modne w epoce Młodej Polski, o czym świadczą teksty poetyckie Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Lucjana Rydla, Leopolda Staffa, Maryli Wolskiej, a zwłaszcza zaś – Antoniego Langego, o którego poezji trafnie pisze Anna Wydrycka:

> Intertekstualizm stanowi też ważną cechę poezji Antoniego Langego. Poeta-erudyta, poliglota, znawca mitów i tłumacz eposów, silnie odczuwał wagę i ciężar tradycji. (…) [I] aktualizował tradycję przy pomocy różnych strategii intertekstualnych…[363]

Może więc i niektóre strategie intertekstualne Iłłakowiczówny zostały zainspirowane przez poezję Langego, którą poetka (jak sugeruje Barbara Łopatkówna[364]) znakomicie znała.

Odmianą aluzji literackiej jest >aluzja historyczna< [tworzenie więzi postaci z tekstów literackich z osobami rzeczywistymi]. Oto aluzja, która odnosi się do pięknej Heleny, której porwanie przez Parysa, syna króla Priama, było przyczyną wojny trojańskiej:

> Za kształt boskiej służyła w Grecji Afrodycie.
> […]
> Jak ta, której mit runął przy **trojańskiej** bramie…
>
> A z tamtą wspólną klątwę ma, choć różnic tyle:
> że przez nią nie **Parysy** tylko giną – lecz **Achile**!
> (*Helena*)

Czytelnik odnajduje w powyższym tekście znane (wyróżnione) słowa, to znaczy słowa pozwalające na mniej lub bardziej trafne skojarzenia swobodne, które kierują myśl czytelnika we właściwym kierunku: ku osobie pięknej Heleny.

Maryja, matka Jezusa, jest często przedstawiana w wierszach poetki. Oto przykład >aluzji historycznej< do osoby Maryi jako >*Królowej*<:

> Ty, która z twierdzy Twej murów
> nas **płaszcza błękitem** bronisz…
> […….]
> podnieś Twe **berło** królewskie
> (*** inc.: *O Ty, do której wracałam…*)

363 A. Wydrycka, *Poezja Młodej Polski*, [w:] *Młoda Polska*, seria: >Historia Literatury Polskiej [w Dziesięciu Tomach]<, t. VII, część pierwsza, Wydawnictwo SMS, Bochnia – Kraków – Warszawa [2004], s. 266.

364 B. Łopatkówna, *Nad debiutem Kazimiery Iłłakowiczówny*, j. w., [1971], s. 119. Zobacz: *Ibidem*, przypis 52.

Płaszcz (koronacyjny) i berło królewskie Maryi są aluzją historyczną i odnoszą się do Jej osoby jako Królowej [Polski]. Poetycki wizerunek *Maryi Panny – Królowej* w tym liryku Iłłakowiczówny można wywieść z utrwalonej w polskiej kulturze chrześcijańskiej tradycji, od czasu gdy [dnia 1 kwietnia 1656 r. w Katedrze lwowskiej] Jan Kazimierz Waza, potomek „po kądzieli" – dynastii Jagiellonów, ogłosił Matkę Jezusa *Królową władztw swoich* i Patronką narodu polskiego. Fraza „płaszcza **błękit**" kojarzy się pośrednio z królewskimi adresatywami Maryi, znanymi w polskiej liryce: *Królowo Anielska*, *Królowo Świętych*, *Królowo nieba*…

Dystych „Odkąd przeszła przez jawnogrzesznictwo i wróciła do nas z pustyni, / ani wielkich złocistych grzechów, ani cudów wielkich nie czyni" (*Magdalena*) odwołuje się do osoby świętej Marii z Magdali [świętej Marii Magdaleny]. Zwroty: *ciężar*… ***trupiej czaszki***… i: *czad śmierci bijący od* ***Krzyża***…, zawarte w wierszu – kojarzą się z atrybutami Świętej[365], co pozwala interpretować wiersz jako aluzję do osoby Magdaleny. Innym atrybutem świętej są (wspomniane) *olbrzymie rozpuszczone włosy*.

W *Rozmowie ze świętą Magdaleną* jest „confessio" Świętej: „Byłam jak żar wiekuisty, / gorejący śród wężowiska / […] / Kwitnę pośród Chrystusowego sadu…" i: „… Cała jestem pożogą… / … Stoję u stóp Chrystusa…". Niektóre frazy z tego wiersza przypominają frazy ze średniowiecznej *Legendy na dzień świętej… Magdaleny* i kojarzą się z myślami zawartymi w *Żywocie świętej… Magdaleny* Piotra Skargi. Zdania: „[Pan] rozpalił ją całą uwielbieniem do Siebie…, … zjawiła się Magdalena w ciszy głębokiej nocy, z twarzą tak płonącą, jak gdyby cały dom się palił" – z tekstu Jakuba de Voragine, kojarzą się ze słowami: „Byłam jak żar wiekuisty, Cała jestem pożogą…" Zdanie: „Tak jej serce miłość Chrystusowa opanowała, iż być bez Niego [Chrystusa] nie mogła" – z *Żywota świętej*… Piotra Skargi to literacki kontekst dla wypowiedzi Magdaleny: „Kwitnę pośród Chrystusowego sadu…, Stoję u stóp Chrystusa" w liryku poetki, która zaczerpnęła (jeżeli zaczerpnęła) ów *sens* myśli hagiografów dla potrzeb swoich tekstów poetyckich w sposób własny i wyjątkowo subtelny.

Na uwagę zasługuje także i oryginalna aluzja kulturowa:

> Ach, **okryć się** nim [= imieniem >Maria< – Z. B.] jak **płaszczem**, **gdy się jest**
> **[Dominikiem**, **Tomaszem** lub **Katarzyną**!
> (*Maria*)

Aluzja ta odnosi się do ikonograficznej reprezentacji *Mater Misericordiae* ukazanej na obrazie *Matki Boskiej „Trybunalskiej"*, który pochodzi z połowy XVII w. i jest w lubelskim kościele dominikanów. Beata Szafraniec tak oto opisuje treść sceny na tymże obrazie:

---

[365] Znany francuski rytownik – Charles Le Brun na rycinie *Pénitence fermée* [XVII w.] ukazał Świętą z czaszką i krucyfiksem. Także Francesco Hayez ukazał nagą świętą Magdalenę z czaszką i krzyżem na obrazie [z 1825 r.].

Przedstawia on Maryję stojącą boso [w kontrapoście], ubraną w czerwoną przepasaną suknię. Na długie rozpuszczone włosy ma Ona nałożoną koronę… (…) Oliwkowobrązowy **płaszcz Maryi** podtrzymują dwa anioły. Pod nim zgromadzone zostały dwadzieścia cztery postacie. Na pierwszym planie widać popularnych świętych dominikańskich. Po stronie lewej [widza – Z. B.] klęczy **święty Dominik**, trzymający w jednej ręce model kościoła, a w drugiej lilię – symbol czystości. (…). Po prawej stronie ukazany został **święty Tomasz z Akwinu** ze słońcem na piersi. W prawej dłoni trzyma on monstrancję, którą opiera o księgę. Na białym habicie widać zwisający… różaniec. Za nim klęczy **święta Katarzyna ze Sieny**, składając dłonie w modlitewnym geście. Na welon nałożoną ma koronę z cierni. Atrybut ten związany jest z wizją świętej…[366].

Najstarszym tekstem literackim o Maryi w płaszczu opiekuńczym jest fragment dzieła *Dialogus miraculorum* cystersa Cezarego z Heisterbachu, zapewne z 1. ćwierci XIII w. Zaś ikonograficzna reprezentacja *Mater Misericordiae* została włączona do poematu *Speculum humanae salvationis* [z początku XIV w.], autorstwa dominikanina Ludolfa von Sachsen.

Literacki >wizerunek< Maryi zawarty we wspomnianym tekście modlitwy poetyckiej *** [inc.: *O Ty, do której wracałam*…] to aluzja do Jej postaci w ikonograficznej prezentacji. Siódmy wers wiersza, a zwłaszcza wersy dziewiąty i dziesiąty kojarzą się z kultem Matki Boskiej Częstochowskiej oraz są >wpisane< w tło mariologii polskiej. Motyw ten przybliża [tekst poetki] – jak pisze Anna Legeżyńska – do „tego typu religijności, który jest właściwy kulturze polskiej z jej kultem maryjnym”[367]. Nadto jest to aluzja [w słowach w pozycji rymów] do inwokacji z *Pana Tadeusza*:

Ty, która z **twierdzy Twej** murów
nas płaszcza błękitem **bronisz**…

– Zejdź ku nam i w Majestacie
przed całym zjawiona **ludem**
podnieś Twe berło królewskie
i prawdę obwołaj **cudem**!

(inc.: *O Ty, do której wracałam*…) ww. 7 – 8 i: 13 – 16

Oto zaś (dla przypomnienia) tekst inwokacji Mickiewicza:

Panno Święta, co jasnej **bronisz Częstochowy**
I w Ostrej świecisz Bramie! Ty, co gród zamkowy
Nowogródzki ochraniasz z jego wiernym **ludem**!
Jak mnie dziecko do zdrowia powróciłaś **cudem**…

[366] B. Szafraniec, *Matka Boska w płaszczu opiekuńczym*, [w:] K. S. Moisan, B. Szafraniec, *Maryja Orędowniczka wiernych*, seria: Ikonografia Nowożytnej Sztuki Kościelnej w Polsce, pod redakcją ks. J. St. Pasierba, Nowy Testament, t. II, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 1987, s. 20, 21.

[367] Zobacz: A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki… Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, >Obszary Literatury i Sztuki<, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 149.

Podobnie poetycki obraz >*Czarnej Matki Boskiej*< z liryku *Połów* [z tomu *Płaczący Ptak*] dotyczy kultu Matki Boskiej Ostrobramskiej:

O **czarna Matko Boska**, uwięziona **w srebrnej ikonie**,
która trzymasz nad głową Dzieciątka **wąskie**, **mocno złożone dłonie**,
spójrz na nędzę mego połowu, na dno moich podartych sieci,
i niech z rąk Twych nagle rozwartych ptak, świetlisty cały, ku mnie zleci!
(*Połów*)

Warto zwrócić uwagę i na trzy inne aluzje tego typu:

…nawet **macedońskie** pacholę czuło skrzydła i władzę, i berło nad siły człowiecze…
[……]
o **Aleksandrze**… Ledwo się zrodzisz, szukasz **Bucefała**…
(*Aleksander*)

W lenno jej dano **dalekie na ciepłych morzach okręty**…
(*Izabella*)

Powołana do wielkich rzeczy: do **świętości**, do **ksiąg uczonych**, do **rozmyślań**
[**w głębokości chramu**…
(*Katarzyna*)

Pierwszy przykład jest aluzją do osoby Aleksandra Wielkiego, ucznia Arystotelesa, później zaś króla antycznej >Wielkiej< Macedonii i jego ulubionego konia, Bucefała. Drugi przykład to aluzja do osoby Izabeli I Katolickiej, małżonki Ferdynanda V Katolickiego, króla Aragonii, która dopomogła Krzysztofowi Kolumbowi w jego wyprawach. Wreszcie trzeci z wymienionych przykładów odnosi się do świętej Katarzyny ze Sieny, doktora Kościoła oraz tercjarki dominikańskiej, autorki *Dialogu o Bożej Opatrzności*[368].

Właściwości języka poezji „Iłły", zwłaszcza tej powstałej przed wybuchem II wojny światowej, są przede wszystkim obrazem normy i tradycji języka polskiego na przełomie XIX i XX w. w stronach rodzinnych poetki oraz dowodzą tego, że jej język odzwierciedla typowe cechy mowy mieszkańców Kresów północno-wschodnich. Wybór słów, wyrażeń oraz fraz poetyckich dla potrzeb tekstu bywał zapewne uwarunkowany kilkoma istotnymi czynnikami, zarówno subiektywnymi (zauroczenie poetyzmami i dawnymi formami słów, przedkładanie ich nad inne słowa i formy), jak także i obiektywnymi (potrzeby rymu, rytmu i stylizacji). Nadto używanie archaizmów i dawnych (czy dawniejszych) form słów w tekstach z cyklów historycznych w tomie „Ballady bohaterskie" było może podyktowane chęcią

[368] Katarzyna ze Sieny jest uznana za Doktora Kościoła w Kościele katolickim obrządku łacińskiego, a także i przez Kościół anglikański. Kościół luterański czci jej osobę jako głosicielki pokuty. To świadczy o jej wielkim wkładzie do dziejów duchowości chrześcijańskiej.

podmalowania kolorytu epoki. Analiza języka poetki pozwala nam wyodrębnić kilka „kręgów" językowych odbiegających bez wątpienia od potocznego języka polskiego końca XIX wieku i pierwszej połowy XX wieku. Pierwszy z nich stanowią dawniejsze (przestarzałe) formy wyrazów, tak w zakresie fonetyki, jak i też – fleksji, zapewne uwarunkowane pochodzeniem poetki z Kresów, gdyż ówczesny dialekt kresowy wyróżniał się wyraźną fonetyczną i fleksyjną archaicznością. Jednak niektóre z owych zjawisk były zgodne z ówczesną modą języka poezji.

Jednoznaczne uznanie niektórych wyrazów (takich, jak na przykład: *kuszcz / kuszcze*, *tęsknica*, *zbroica*) za archaizmy słownikowe jest dyskusyjne tak ze względu na różnorodne kryteria dawności wyrazów, (za)stosowane przez leksykografów, jak i ze względu na fakt ich wyjątkowej częstotliwości w tekstach poetyckich (i nie tylko poetyckich) romantyków oraz pozytywistów i twórców epoki Młodej Polski. Stąd wyrazy te określam jako **poetyzmy**, które wnoszą do tekstów poetki nastrój podniosłości i dostojności, a czasem zaś i – nastrój żartu.

Drugi „krąg" odmienności języka Iłłakowiczówny od potocznego języka jej czasów stanowią z pewnością regionalizmy. Używanie słownictwa regionalnego (jak rzeczowników: *bahun*, *sianożęć*, *wężowisko*, przymiotników: *bahunowy*, *kostropaty* etc.) wyraźnie wskazuje wpływ polszczyzny Kresów północno-wschodnich na język poetki. Te wyrazy (jak okazuje się) były także spotykane w utworach innych poetów kresowych (m. in. u Czesława Miłosza). Regionalne słownictwo nie wyróżnia Iłłakowiczówny z kręgu poetów XX wieku. Trudno byłoby także jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie: czy regionalizmy pełnią (spełniają) konkretną artystyczną funkcję w badanej liryce? Wydaje się, że były one częścią systemu językowego poetki i zostały przez nią (być może nawet i nieświadomie) wprowadzone do jej wierszy. Może używanie leksykalnych regionalizmów w tekstach Iłłakowiczówny należałoby interpretować jako jej dążność do stosowania (tak jak i Skamandryci) słownictwa potocznego.

Warto z pewnością zwrócić uwagę na to, że język poezji Iłłakowiczówny wyróżniają zdrobnienia i spieszczenia, wprowadzając do tekstów poetyckich Kazimiery Iłłakowiczówny kategorię *dziecięcości*, a z pewnością będąc niezbędne w stylizacji języka tekstów poetyckich autorki „Rymów dziecięcych" i „Wierszy dziecięcych" na… mowę dziecka. Ale, być może, zjawisko to należy interpretować – inaczej. „Cechą znamienną polskiego języka na Kresach jest" – jak pisze Krystyna Kwaśniewska-Mżyk[369] – „częste używanie wyrazów zdrobniałych". Stąd te dość liczne zdrobnienia w analizowanej liryce mogą być (pewnie są) uwarunkowane pochodzeniem poetki… właśnie z Kresów północno-wschodnich.

W lirykach Słowika litewskiego spotykamy neologizmy (jak czasowniki: *narozrabiać*, *obłoczyć* [*się*], *odczulić się*, *odżalić się*, *porozpryskać się*, *przylatać*, *rozgałęźnić się*, *rozobłocznić się*, *wkorzenić się*, *zaobłoczyć się*, *zgoreć* oraz przymiotniki: *ćwierkotliwy*, *powieczorny*). Mają one wyraźny aspekt poetycki i służą celom ekspresywnym. Większość z neologizmów to zarazem „pierwiastki" metafory poetyckiej.

[369] K. Kwaśniewska-Mżyk, *Język Franciszka Karpińskiego*, PWN, Warszawa [– Wrocław] 1979, s. 90.

Trafne i rozważne stosowanie przez poetkę poetyzmów oraz słownictwa potocznego (szczególnie w tekstach wydanych po 1930 r.), korzystanie z wyrazów obcych, tworzenie neologizmów – wszystko to pozwala czytelnikowi poezji Iłłakowiczówny wyrazić podziw dla jej erudycji językowej i żal, że tak niewielki uczyniła z tej erudycji pożytek w swojej liryce, a również wszystko to sprawia, że poetka zadziwia indywidualnością języka, o którym ongiś Zofia Szmydtowa pisała: „Umiar i dyskrecja poetyckiego języka [Iłłakowiczówny] nabierają szczególnego wdzięku, gdy autorka sięgnie do bujnej, nieujarzmionej mowy codziennej”[370]. Wydaje się, że Iłłakowiczówna korzystała z owych rozmaitych słów i ich form także i przez wzgląd na foniczny aspekt jej liryków. Dzięki temu zaś aspektowi jej poezja jest wyjątkowo muzykalna.

Poezja epoki romantyzmu (zwłaszcza Mickiewicza i Słowackiego) oraz poezja Młodej Polski (Leopolda Staffa i Kazimierza Przerwy-Tetmajera oraz Maryli Wolskiej, Kazimiery Zawistowskiej i Bronisławy Ostrowskiej) wchodzą oczywiście w krąg wzorców stylizacji w twórczości Iłłakowiczówny, co nie oznacza jednak, że można mówić o skłonności poetki do modelowania własnej poezji na owych wzorcach. Niemniej, Mickiewiczowi, Słowackiemu i wymienionym poetom młodopolskim zawdzięczała ona sporo, gdyż to poeci romantyzmu oraz poeci modernizmu byli „przewodnikami duchowymi” młodej Iłłakowiczówny.

W sferze języka jej poezji można dostrzec i inspiracje poezją Zenona Przesmyckiego (Miriama) i Antoniego Langego oraz Jerzego Żuławskiego. Jednakże stopień podobieństwa języka wierszy Iłłakowiczówny do języka znanego z twórczości poetyckiej innych poetów wynika nie tyle z naśladowania twórców romantyzmu oraz Młodej Polski, ile z faktu, iż wszyscy [tak ona, jak i oni] posługiwali się wspólnym językiem, który – w pewnym sensie – „narzucał” im wszystkim i słownictwo, i formy fleksyjne etc. Język poetki, tak jak i język każdego innego poety, jednoczy to, co jest indywidualne z tym wszystkim, co jest systemowe (a więc typowe i zasadnicze dla słownictwa, fonetyki, fleksji i syntaksy języka polskiego). Wyrazy należące do systemu leksykalnego języka poetki, często uznawane przez krytyków literackich za jej „osobiste”, są z jednej strony (co potwierdzają przykłady z poezji innych twórców) słownictwem *z epoki* i ze strony drugiej – *echem* rozmaitych jej lektur, a ponadto tworzą specyficzny i wyjątkowy, a zarazem też artystycznie sugestywny wyraz jej myśli, działając i na uczucia, i na wyobraźnię odbiorców jej tekstów poetyckich.

Warto postawić pytanie: czy zauroczenie Iłłakowiczówny poezją romantyzmu oraz poezją Młodej Polski jest argumentem *za* wartością jej twórczości czy też może argumentem *przeciw* wartości tej twórczości? Archaizmy, regionalizmy, słowa i frazy służące poetyzacji, neologizmy i zapożyczenia wyrazów z języków obcych wyraźnie wskazują na jej oczytanie i na jej umiejętności poezjotwórcze, a ponadto dowodzą, że poetka, mimo indywidualizmu twórczego, tworzyła w kręgu narodowej poetyki i stylistyki, a więc w kręgu języka polskiego, chociaż posiadała i „neofilologiczną” wiedzę, i znała języki obce.

[370] Z. Szmydtowa, *Legendy Iłłakowiczówny*, „Myśl Narodowa”, 1929, nr 32, s. 39.

Tak jak każdy „dobry" poeta wytworzyła ona swój własny model języka poetyckiego, w którym kryje się także jej osobowość. Innymi słowy, udało się jej stworzyć artystyczny język, posiadający swój charakterystyczny koloryt. Nie dążyła do poetyckiej oryginalności, więc nie starała się ani o archaizację tekstów, w których prezentowała dawne czasy (cykle: >Warneńczyk<, >Żałosne pieśni o Barbarze i Auguście<, >Czarniecki<), ani o modernizację języka swoich liryków, stąd neologizmy i zapożyczenia (z języków obcych) są niezbyt liczne w jej poezji. Poetka, być może, tworzyła swoje teksty w pośpiechu i zbyt gorączkowo, o czym może świadczyć ich ilość, a to zapewne także miało jakiś swój wpływ na poziom jej języka. Z tym „zarzutem" przechodzę do innego jeszcze wniosku.

Język poetycki Iłłakowiczówny odznacza się niemałym zakresem ekspresji słownej i stylistycznej, czemu służą różne fenomeny fleksyjne i syntaktyczne, a zwłaszcza rozmaite fenomeny leksykalno-semantyczne. W językowej strukturze tekstów i w poetyckiej leksyce widać *malarskość* „obrazów" i słychać w nich *muzyczność* wierszy. Stopień oddziaływania poetyckiego kontekstu struktury architektonicznej tekstów oraz poetyckiej syntagmy tak na fonetykę i fleksję, jak i (przede wszystkim) na semantykę rozmaitych wyrazów w badanej poezji jest znaczny. A odnośnie sfery semantyki – można powiedzieć, że jest bardzo wysoki.

Świadome i celowe stosowanie przez poetkę archaizmów i neologizmów, a również frazeologizmów, wulgaryzmów lub zapożyczeń z języków obcych, będące w jej tekstach – wykładnikiem poetyckiej stylizacji umożliwiło autorce *Rymów dziecięcych* osiągać swoistość oraz niepowtarzalność wypowiedzi poetyckiej. Bogactwo językowych środków tej poetyckiej stylizacji daje równocześnie nauczycielowi możliwość odwołania się do „wielokierunkowej" wiedzy – na przykład na temat dawnej polszczyzny, gwar czy też „języka potocznego" – która może zainteresować niektórych uczniów. Należałoby bowiem pamiętać, że każdy tekst może prowadzić czytelnika od literatury do języka, by następnie prowadzić od języka do literatury.

Ongiś – u schyłku poprzedniego Tysiąclecia – Wiesława Fuławska postawiła swoiście sformułowane pytanie: „Poezja w szkole – lekcje trudne czy łatwe?"[371]. Próbę odpowiedzi na to pytanie podjęła Agnieszka Harasimik, stwierdzając, że „nie jest łatwo wprowadzić uczniów w świat poezji, przygotować do lektury tekstów poetyckich, zachęcić do samodzielnego (nie: przymusowego) [spotkania – Z. B.] z liryką"[372]. Nadto zaś autorka *Lekcji poezjowania* w jej tekście (o charakterze metodycznym) zaproponowała – uwzględniając własne doświadczenia praktycznej „pracy z poezją" – tak zwane „poetyckie lekcje z rysunkiem" jako wartościową metodę analizy i interpretacji tekstów poetyckich (a zwłaszcza poetyckich metafor) dla dzieci – uczniów klasy V szkoły podstawowej[373], które – jej zdaniem – mają uświadomić 11-latkom, że… „nie jest trudno być poetą". Niestety, muszę podjąć polemikę z tymże stwierdzeniem. Ja twierdzę, że „być poetą… nie jest łatwo", a najwartościowszą metodą analizy i interpretacji tekstów poetyckich (a zwłaszcza metafor)

[371] W. Fuławska, *Poezja w szkole – lekcje trudne czy łatwe*?, „Życie Szkoły", 1999, nr 4, s. 304-305.
[372] A. Harasimik, *Lekcje poezjowania*, „Język Polski w Szkole: IV – VI", 2005/2006, nr 2, s. 48.
[373] *Ibidem*, s. 48 i nn.

dla dzieci – i to od klasy I szkoły podstawowej jest znana „klasyczna" metoda „literaturoznawczej" analizy i interpretacji tekstu poetyckiego[374].

Uwzględniając zaś fenomen naturalnego zainteresowania dzieci (zwłaszcza – w wieku między szóstym a dziewiątym rokiem życia) słowem, stwierdzam to, że proces wychowania świadomego odbiorcy – miłośnika literatury pięknej należy podejmować z sześcio- (siedmio-) letnimi dzieci, czyli wówczas, gdy dziecko jest szczególnie „otwarte" na słowo[375]. Mogę także dodać, że „fundamentem" miłości literatury pięknej – w ogóle, a miłości poezji – szczególnie są trzy istotne umiejętności: **czytanie** (**płynne**) tekstu, **czytanie** (tekstu) **ze zrozumieniem** oraz **myślenie** „**literackie**" (a może: **myślenie** „**poetyckie**")[376]. Stanowią one (moim zdaniem) konieczną przesłankę oraz niezbędny warunek dla lektury tekstów literackich zarówno przez dzieci i młodzież, jak i przez dorosłych. Nie opanowawszy tych trzech (tak bardzo trudnych) umiejętności, ani dziecko, ani dorosły nigdy nie polubią literatury pięknej.

Egzotyczność (inność, obcość) języka poetyckiego Iłłakowiczówny, bogatego w tak rozmaite fenomeny – jest (a z pewnością – może być) szczególnego rodzaju „fundamentem" atrakcyjności jej poezji zarówno dla dzieci-uczniów szkoły podstawowej, jak także młodzieży gimnazjalnej, a język ów może stanowić istotne „prolegomena" do kształcenia językowego oraz kształcenia literacko-kulturowego we współczesnych szkołach podstawowych, a również i w gimnazjach. Język poezji Słowika litewskiego może być analizowany i interpretowany nie tylko w aspekcie jego zasadniczej „funkcji tekstotwórczej", ale również i w aspekcie jego „funkcji poznawczej" i „funkcji kulturowej i kulturotwórczej"[377]. Dzięki swojej atrakcyjności język ten może także stanowić efektywne źródło inspiracji w zakresie rozwijania kompetencji kulturowej u dzieci, a szczególnie zaś u młodzieży gimnazjalnej (i licealnej)[378].

---

[374] Z. [A.] Baran, *Czy analiza i interpretacja poezji jest możliwa w pierwszej klasie* [*szkoły podstawowej*]? (*na przykładzie poezji Joanny Kulmowej*), [w:] J. Kida (red. nauk.), *Problemy kształcenia literackiego w edukacji wczesnoszkolnej*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej [w Rzeszowie], Rzeszów 1997, s. 85-93.

[375] *Ibidem*. Stwierdzam to także na podstawie własnych doświadczeń praktycznej „pracy z poezją" podczas wielu lekcji z dziećmi, uczniami klas I – III (IV) szkoły podstawowej (w l. 1976/1977 – 1988/1989). Równocześnie chciałbym poinformować, że zarówno analiza, jak i interpretacja dwóch tekstów poetyckich Joanny Kulmowej, prezentowana w tekście *Czy analiza i interpretacja poezji jest możliwa w I klasie* [*szkoły podstawowej*]?, to „wynik" samodzielnego myślenia „literackiego" („poetyckiego") i samodzielnej pracy siedmiolatków „z tekstem poetyckim" podczas zajęć. Tekst liryku *majowa panienka* był dla dzieci-uczniów klasy I szkoły podstawowej – trudny, pomimo że moi uczniowie mieli sześciomiesięczne doświadczenie z tego rodzaju analizą tekstu poezji [od listopada do kwietnia]. Niemniej trzy lekcje (w dwóch kolejnych dniach) przyniosły w pełni zadowalający efekt ich dziecięcej aktywności.

[376] Jest to myślenie o dziele literackim jako „swoistej całości o złożonej strukturze" – Zob.: H. Cybulska, *Miejsce tekstu poetyckiego w początkowym kształceniu literackim*, „Nauczanie Początkowe", 1996/1997, nr 6, s. 72.

[377] J. Kowalikowa, H. Synowiec, *Wiązanie treści językowych z literacko-kulturowymi. Przesłanki i dylematy*, [w:] Z. Uryga, R. Jedliński, M. Sienko (red.), *Wiązanie kształcenia językowego z literacko-kulturowym w gimnazjach i liceach*, Wydawnictwo Akademii Pedagogicznej [w Krakowie], Kraków 2007, s. 16.

[378] Z. A. Kłakówna, *Kształcenie językowe jako rozwijanie kulturowej kompetencji*, [w:] Z. Uryga, R. Jedliński, M. Sienko (red.), *Wiązanie kształcenia językowego z literacko-kulturowym…*, [2007], s. 37-50.

W klasach IV-VI szkoły podstawowej i, być może, w klasie I gimnazjum teksty poetki zawierające „tajemnicze" słowa mogą stać się zaproszeniem do przeżycia „przygody" z liryką poetki i z własną twórczością poetycką uczniów, którą może być tworzenie kaligramów ze słowem z jej tekstu lub pisanie „uczniowskiego wiersza" z jednym ze słów z tekstów poetki. Teksty wierszy ze zbiorów *Obrazy imion wróżebne* oraz *Czarodziejskie zwierciadełka* mogą być inspiracją do tworzenia akrostychów „wyprowadzanych" z imienia ucznia i do tworzenia „wierszy" o osobie z imieniem ucznia oraz do dyskusji na temat sensu i esencji imion.

Dzieci, a zwłaszcza zaś młodzież – potrafią i myśleć symbolicznie, i posługiwać się poetyckimi metaforami[379], a zarazem są „otwarte"… i na poznawanie tajemnic świata, i także na zdobywanie nowych doświadczeń (także doświadczeń – twórczych), stąd zapewne odkryją poetyckość tekstów Iłłakowiczówny i, być może, tekstów własnych. Nadto zaś aktywność twórcza uczniów, mając – w sensie hermeneutycznym – wyraźny aspekt aksjologiczny, zaś – w kontekście semiotyki intertekstualnej – aspekt „literaturoznawczy", jest (a zapewne może okazać się) wartościową metodą edukacji literackiej. Bowiem nie tylko uwrażliwia ona dzieci i młodzież na słowo poety, ale będąc fundamentem procesu kształcenia ku człowiekowi, jest i intelektualnym przygotowaniem uczniów do odkrywania własnej osobowości oraz własnych potrzeb, a pośrednio i do tworzenia – zgodnie z poglądami Gadamera – filozofii życiowej[380]. W tym zaś kontekście edukacja (także edukacja literacka) staje się klasycznym procesem hermeneutycznym, otwartym na „dialog": nie tylko nauczyciela z uczniem (uczniami) oraz odwrotnie, ale i na ich wspólny dialog z tekstem (z tekstami) kultury. Edukacja ta – w świetle poglądów filozoficznych Immanuela Kanta, jak i w kontekście hermeneutyki filozoficznej Hansa-Georga Gadamera – pobudza u uczniów tak zwaną „refleksyjną władzę sądzenia"[381].

Swoisty rodzaj funkcji, jaki spełnia słowo w tekście artystycznym jest uzależniony i od tego tekstu jako całościowej struktury, i również od założeń kompozycyjnych tego tekstu i od kontekstu, w którym owo słowo jest użyte (zastosowane) przez twórcę[382]. Stąd, prezentując piękno słowa (słów) poetki w jej tekstach poetyckich, należałoby uwzględnić i bezpośredni kontekst dla owego słowa – w wersie lub w strofie, i dany tekst artystyczny (poetycki) – jako całościowy kontekst słowa

[379] Porównaj: Z. [A.] Baran, *Obraz Boga i świata w religijnej literaturze dziecięcej* [pisanej przez dzieci], [w:] J. Ożdżyński (red.), *Językowy obraz świata dzieci i młodzieży*, Kraków 1995; zob. także: B. Sufa, *Inspirowanie kreatywności językowej uczniów – w edukacji wczesnoszkolnej*, [w:] M. Królica, E. Piwowarska, E. Skoczylas-Krotla (redakcja), *Edukacja przedszkolna i wczesnoszkolna na początku XXI wieku – Wyzwania i konteksty*, Częstochowa 2007.

[380] Porównaj: H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*: *Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Kraków 1993, s. 43.

[381] Ibidem, s. 61. Tworzenie akrostychów „wyprowadzanych" z imienia ucznia, jak i tworzenie „uczniowskich wierszy" o osobie z imieniem ucznia, a przede wszystkim dyskusja na temat sensu i esencji imienia (imion) stają się nie tylko sztuką interpretacji słowa, ile – zgodnie z poglądami Kanta – procesem filozoficznego myślenia na temat rozumienia świata i samo-rozumienia człowieka (rozumienia siebie-samego / siebie-samej).

[382] Porównaj także: B. Burska-Ratajczyk, *Magia słowa – Neologizmy nazewnicze w utworach artystycznych dla dzieci*, [Łódzkie Towarzystwo Naukowe], Łódź 2000, s. 21.

Iłłakowiczówny. Tekst poezji nie można inaczej zrozumieć oraz interpretować, jeżeli nie założymy, że jest on i „iloczynem" słów, i „sumą" słów, i także „zbiorem" rozmaitych słów, które współtworzą jedną i jedyną strukturę (wypowiedź) słowną, pełną sensu i sensów – wieloznacznych. **Tekst poetycki** jest przede wszystkim **kulturowym „bytem"** istniejącym – i istotowo i realnie – w pojedynczych słowach, a również jest „**bytem**" **niepodzielnym** na owe słowa, gdyż każde z nich, wnosząc własne znaczenie do tej struktury, którą jest wiersz, wnosi znaczenie uzupełniające znaczenia innych słów tej struktury.

Słownictwo w poezji Iłłakowiczówny może efektywnie służyć realizacji wytycznych *Podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkół podstawowych* [Zob.: Załącznik nr 2 do tekstu *Rozporządzenia z 23 grudnia 2008* – zob: rozporządzenie_20081223_zal_2.pdf], które głoszą, że uczeń „rozszerza zasób słownictwa" przez własną systematyczną więź „z dziełami literackimi". Nadto zaś owo słownictwo może też efektywnie służyć realizacji wytycznych *Podstawy programowej kształcenia ogólnego dla gimnazjów i szkół ponadgimnazjalnych* [Zob.: Zał. nr 4 do *Rozporządzenia z 23 grudnia 2008* – zob: rozporządzenie_20081223_zal_4.pdf], w których czytamy: „[Uczeń]… wskazuje funkcje użytych w utworze [literackim] środków stylistycznych z zakresu – **słownictwa** (neologizmów, archaizmów, zdrobnień…), składni (powtórzeń), fonetyki (rymu, rytmu, wyrazów dźwiękonaśladowczych)". Analiza sensu słowa i refleksja nad esencją słowa służą umiejętności odbioru tekstu poezji jako tekstu kultury, warunkującej uczestnictwo w kręgu kultury artystycznej i we współczesnej cywilizacji.

Teksty poetyckie (nawet i liryki dziecięce) Iłłakowiczówny są zbyt trudne dla dzieci-uczniów szkół podstawowych, ale chciałbym przypomnieć słuszny pogląd Katarzyny Krasoń: „[Dziecko umie – Z. B.] wynajdować w utworach [poetyckich], zbyt trudnych dla [niego] i niezrozumiałych, jakieś jemu tylko wiadome wartości"[383]. Z kolei Beata Niklewicz zauważyła, że „malowniczość [obrazów poetyckich – Z. B.] wydaje się apelować do innej przestrzeni, innego porządku znaczeń[384]. Te poglądy, a także wyniki badań moich i Bożeny Muchackiej[385] dają mi możliwość uznać lirykę dziecięcą Iłłakowiczówny, pełną metafor i malowniczości obrazów poetyckich, pełną sensów i pełną wartości – za wartościowy materiał dla edukacji literackiej zarówno w szkołach podstawowych, jak również w gimnazjach.

---

[383] K. Krasoń, *Liryka dziecięca w edukacji. Polisensoryczne interpretowanie metafory*, „Życie Szkoły", 2002, nr 10, s. 580.

[384] B. Niklewicz, *O poezji na trzech etapach kształcenia*, „Polonistyka", 2009, nr 7, s. 45[-50].

[385] Zobacz: Z. Baran, *Dziecko i poezja liryczna*, „Wychowanie w Przedszkolu", 1993, nr 9 (512); Idem, *Children's Concept of God: An Analysis of Polish Children's Pictures and Poems*, [w:] A. Niemczyński, J. Fenz (Editors), *Book of Abstracts. 7th European Conference on Developmental Psychology*, Kraków 1995; Idem, *Obraz Boga i świata w religijnej literaturze dziecięcej* [pisanej przez dzieci], [w:] J. Ożdżyński (red.), *Językowy obraz świata dzieci i młodzieży*, >Studia Logopedyczne< nr 2, Kraków 1995; Z. Baran, B. Muchacka, *Idee i pojęcia religijne w języku dziecka sześcio- i siedmioletniego*, część pierwsza, [w:] J. Rostowski, T. Rostowska, I. Janicka (red.), *Psychospołeczne aspekty rozwoju człowieka*, Łódź 1997; oraz: część druga [w:] J. Ożdżyński i T. Rittel (red.), *Sprawności językowe*, seria nauk. >Studia Logopedyczne<, t. IV, Kraków 1997.

Nawiązując do poglądu Beaty Niklewicz, chciałbym przypomnieć trafne stwierdzenia Katarzyny Węcel-Ptaś i Magdaleny Bednarek na temat autorki *Rymów dziecięcych*. Kazimiera Iłłakowiczówna to – zdaniem autorki studium *Kołysanka – poetycka lekcja wrażliwości* – „piewczyni piękna pejzażu"[386], a zdaniem autorki *Opowieści o dwóch miastach* – „piewczyni sensualnie przedstawionej melancholijnej i tajemniczej natury"[387]. Te zaś dwa stwierdzenia są szczególnie trafne na tle języka Poetki z Witebszczyzny.

Aluzje literackie i wyraźne nawiązania do rozmaitych znanych tekstów kultury, które można by odnaleźć w lirykach Słowika litewskiego (na przykład związek liryku *Antygono, patronko sióstr* z dramatem Sofoklesa i związek liryków *Kain i Abel* oraz *Tak było w Nazaret* z tekstem *Biblii*) mogą stanowić (i z pewnością stanowią) wartościowe źródła przykładów dla hermeneutycznej [Gadamerowskiej] analizy oraz interpretacji tekstów poetyckich, podjętych w procesie szkolnej edukacji literackiej. Owa hermeneutyczna analiza i interpretacja liryków Iłłakowiczówny pozwala uświadomić oraz wyjaśnić uczniom znaczenie kulturowej tradycji antyku (tradycji zarówno biblijnej, jak i mitologicznej) we współczesnej kulturze polskiej. Te „literaturoznawcze" procesy umożliwiają (równocześnie) na „wprowadzenie" uczniów [tak ze „starszych" klas [V – VI] szkoły podstawowej, jak i przede wszystkim – z klas gimnazjum] w szczególny „hermeneutyczny" dialog z tradycją kulturową – zgodnie z poglądami Hansa-Georga Gadamera[388], a pośrednio także i zgodnie z założeniami metodologii intertekstualnej Michaela Riffaterre'a[389]. Ponadto zaś owe procesy „rodzą", a z pewnością mogą „zrodzić" humanistę – erudytę, o czym pisze Anna Janus-Sitarz:

> Lektura intertekstualna to czytanie [tekstów literackich – Z. B.] humanisty – erudyty, który jest świadomy tego, że wszechstronna wiedza z zakresu tradycji literackiej, historii, filozofii, sztuki – pozwala na bogatsze spektrum emocji: śmiech, wzruszenie, satysfakcję z porozumiewania się tym samym językiem kultury, może nawet [i z – Z. B.] bycia członkiem elitarnego klubu wtajemniczonych. Radość przynosi czytelnikowi świadomość, że staje się partnerem dzieła, który – rozumiejąc jego konwencję, język, różnorodne odniesienia – może z nim prowadzić równoprawny dialog, stawiać mu pytania, sprzeciwiać mu się[390].

Warto także pamiętać, że każdy tekst poetycki na zajęciach „z poezją" jest w pewnym sensie „kwintesencją poezji", wprowadzając uczniów „w szczególny

---

[386] K. Węcel-Ptaś, *Kołysanka – poetycka lekcja wrażliwości*, [w:] K. Heska-Kwaśniewicz (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży* (*po roku 1980*), Katowice 2008, s. 242.

[387] M. Bednarek, *Opowieść o dwóch miastach*, „Polonistyka", 2010, nr 6, s. 17.

[388] H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda: Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przełożył B. Baran, Kraków 1993. Zob. też: B. Myrdzik, *Rola hermeneutyki w edukacji polonistycznej*, Lublin 1999, s. 24-71 i A. Pilch, *Hermeneutyka jako metoda interpretowania tekstów poetyckich*, [w:] A. Janus-Sitarz (red.), Polonista *w szkole. Podstawy kształcenia nauczyciela polonisty*, Kraków 2004, s. 191-203.

[389] M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna*: *interpretant* [1979; tytuł oryginału: *Pour sémiotique intertextuelle*: *l'interprétant*], przełożyli K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki", r. LXXIX: 1988, z. 1, s. 297-314.

[390] A. Janus-Sitarz, *Dialogi międzytekstowe*, [w:] A. Janus-Sitarz (red.), *Szkolne spotkania z literaturą*, Kraków 2007, s. 81.

świat słów - znaków"[391], a zarazem każdy tekst poetycki można traktować (nawiązując do myśli Edwarda Balcerzana) jako „model poezji »w ogóle«"[392].

Jak widać, zajęcia dotyczące analizy języka poetyckiego… „stanowią ważny element kształcenia polonistycznego na każdym etapie edukacji"[393]. W przedszkolu i w klasach I – III szkoły podstawowej stwarzają okazję do rozbudzenia **samodzielnego myślenia „literackiego"** (**myślenie „poetyckiego"**), do rozbudzenia dziecięcej refleksji dotyczącej piękna dzieła sztuki i piękna w dziele sztuki. Zaś w klasach IV – VI szkoły podstawowej i w klasach gimnazjum stanowią istotną fazę analizy oraz interpretacji tekstu poetyckiego. Nauczyciele na zajęciach „z tekstem poetyckim" winni dążyć przede wszystkim do tego, by uczniowie łączyli (wiązali) „z pojęciem poezji – »inny«, to jest poetycki, sposób myślenia i (sposób) widzenia człowieka i świata oraz »inny«, a więc również poetycki, sposób mówienia o nich poprzez niecodzienny język i jego odmienną stylistykę"[394]. Model wiersza „dziecięcego" Iłłakowiczówny[395] sprzyja w pełni realizacji tych właśnie zadań.

Kończąc swoje rozważania, stwierdzam, że **tekst poetycki z „dziwnym" słowem**, czy szerzej: **z „dziwnym" słownictwem** może (aczkolwiek – nie musi) spełnić rozmaite funkcje w edukacji literackiej (obudzić zainteresowanie owym słowem / słownictwem, zainspirować poznanie dziejów przemian semantycznych rozmaitych słów lub dziejów „polonizacji" czy może „adopcji" obcych słów w języku polskim, etc.). Teksty poetyckie na zajęciach języka polskiego w klasach IV-VI szkoły podstawowej i w gimnazjum mogą zainspirować również zainteresowania problemami komparatystycznymi, gdy dane słowo (na przykład: *tęsknica*) można by „oświetlić" poprzez rozmaite wiersze z tym właśnie słowem. Wreszcie zaś teksty poezji mogą umożliwić uczniom konfrontacje poetyckiego widzenia „artystycznego świata" z realistycznym widzeniem „świata rzeczywistego". Jak widać, poezja – w ogóle, a zwłaszcza zaś ta…, „która jest…" – jak pisze Małgorzata Dagiel – „…tworzona z myślą o dziecięcym odbiorcy" „dobrze wpisuje się w formułę szeroko rozumianego wychowania estetycznego; jej [bowiem] odbiór zakłada rozumienie sensów i znaczeń, ich podzielanie i współtworzenie"[396].

Te zaś umiejętności mogą umożliwić: i systematyczna aktywność „hermeneutyczna", i aktywność „intertekstualna" – ucznia podczas zajęć „z tekstem poetyckim", rozumiane jako zdolności ucznia do rozpoznawania relacji między rozmaitymi tekstami kultury, powstałymi w różnych epokach, a spostrzegane jako pełna

[391] M. Dagiel, *Od paidii do odpowiedzialności – poetycki dyskurs wartości i znaczeń*, [w:] A. Wasilewska (red.), *Dziecko – Teksty – Znaczenia. Konteksty edukacyjne i rozwojowe*, Gdańsk 2007, s. 26.

[392] E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1972, s. 77 – cytuję [za:] M. Dagiel, *op. cit.*, s. 26.

[393] Z. Baran, *Poezja na zajęciach szkolnych w klasach I – III, czyli Może być ciekawiej*, [w:] K. Gąsiorek (red.), *Z teorii i praktyki edukacji dziecka.* (…), Kraków 2011, s. 83.

[394] H. Cybulska, *op. cit.*, s. 75.

[395] M. Wójcik-Dudek, *Zaskoczyć, inspirować, uwrażliwiać – o poezji intelektualnej dla dzieci*, [w:] K. Heska-Kwaśniewicz (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, Katowice 2008, s. 286.

[396] M. Dagiel, *op. cit.*, s. 25.

emocji „intelektualna przygoda" prowadząca ucznia do poznania świata kultury, a także i do samopoznania.

Zakończenie

Poezja liryczna Kazimiery Iłłakowiczówny na tle dziejów literatury polskiej XX wieku prezentuje się jako zjawisko piękne, a zarazem i – wyjątkowe. Wilhelm Szewczyk tak oto pisał o poezji autorki *Rymów dziecięcych* z okresu międzywojennego dwudziestolecia: „W konstelacji poetyckiej tego okresu [poetka]… była gwiazdą świecącą **zawsze własnym**… i **nieodmiennym** blaskiem"[397]. Zaś Lesław Eustachiewicz, prezentując obraz literatury polskiej w Dwudziestoleciu międzywojennym, stwierdził, że liryka poetki jest przykładem „zjawiska poetyckiego o wysokim stopniu oryginalności"[398]. Jednakże wydaje się, że owe dwa poglądy – w kontekście tej książki – muszą zostać poddane (w pewnym sensie) częściowej korekcie.

Analiza typologiczna rozmaitych fenomenów poezjotwórczych [zawarta w studiach] pozwala w pewien sposób określić miejsce twórczości poetyckiej Kazimiery Iłłakowiczówny na mapie polskiej poezji XX wieku. Czy można więc wskazać poetów, których poezja jest bliska twórczości poetyckiej autorki *Rymów dziecięcych* i *Wierszy dziecięcych*? Prezentowana analiza języka poetki, a zwłaszcza zaś analiza typologiczna wybranych elementów poetyki [figur retorycznych i poetyckich] z jej twórczości, a także rozpoznanie wyobraźni poetyckiej Poetki z Witebszczyzny – posłużą wstępnemu (więc i niekoniecznie ostatecznemu) określeniu miejsca jej liryki – w szczególności, a twórczości poetyckiej – w ogóle na tle polskiej poezji (i polskiej literatury) XX w. Przeprowadzona analiza pozwala uznać ową poezję za fenomen jedyny na obszarze literatury polskiej, tak samo jak za fenomen jedyny należy uznać poezję każdego dobrego poety (jak na przykład Julii Hartwig lub Zbigniewa Herberta). Można w tej poezji usłyszeć „echo" i poezji Juliusza Słowackiego[399], i liryki młodopolskiej Bronisławy Ostrowskiej[400] i Maryli Wolskiej oraz poezji Leopolda Staffa[401], ale nie sposób jednoznacznie stwierdzić, że

---

[397] W. Szewczyk, *Posłowie*, [w:] K. Iłłakowiczówna, *Wiersze wybrane*: *1912 – 1947*, [Posłowiem opatrzył…], Wydawnictwo Władysława Bąka, Łódź – Poznań 1949, s. 273.

[398] L. Eustachiewicz, *Dwudziestolecie*: *1919 – 1939*, wyd. 2. popraw., WSiP, Warszawa 1990, s. 90.

[399] Barbara Łopatkówna [*Nad debiutem…*; *O wojennej liryce…*; *Z motywów…*] oraz Mieczysława Buczkówna [*Popiół i perły*] wskazały związek liryki Iłłakowiczówny i poezji Słowackiego. Zaś monografia Mirosławy Ołdakowskiej-Kuflowej [*Chrześcijańskie widzenie świata…*] ten związek jednoznacznie potwierdziła.

[400] M. Ołdakowska – Kuflowa, *Chrześcijańskie widzenie świata…* [1993].

[401] Lesław Eustachiewicz [*Sztuka poetycka…*, „Kierunki", 1976, nr 30 (1049)], Jan Pieszczachowicz [*Melodia człowieka* [Prwdr.: „Nowe Książki", 1976, nr 13], [w:] Idem, *Pegaz na rozdrożu. Szkice o poezji współczesnej*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991], Marta Wyka, [„*Świat się złoci i krwawi, i modrzy, i czerni…*" [Prwdr.: „Kultura" 1976, nr 30], [w:] Eadem, *Niecierpliwość krytyki. Recenzje i szkice z lat 1961-2005*, seria: „Krytyka XX Wieku" pod red. M. Wyki, t. 5., TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2006], Anna Legeżyńska [*Wiersze wzorzyste Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Nurt", 1978, nr 6 (158)], także Irena Maciejewska [*O poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Nurt" 1981, nr 5 (193)], Mirosława Ołdakowska-Kuflowa [*Chrześcijańskie widzenie świata…*, RW KUL, Lublin 1993] oraz inni wskazali *pokrewieństwo* poezji Iłłakowiczówny z poezją Staffa.

to lub owo zjawisko w tekście poetki jest zapożyczeniem *sensu stricto* z poezji jakiegoś innego poety. Poezja Iłłakowiczówny [do r. 1939] ma zabarwienie romantyczne oraz młodopolskie[402]. Ale i poetyka, i stylistyka jej liryki to – zjawisko „stworzone"… przez poetkę.

Przed ponad ćwierćwieczem Michał Sprusiński stwierdził, że liczne powinowactwa poezji autorki *Rymów dziecięcych* z poezją okresu Młodej Polski stanowią „tylko tło" [dla jej poezji][403]. Młodopolskie wzory (jak zauważyła znawczyni poezji Iłłakowiczówny, Mirosława Ołdakowska-Kuflowa) ułatwiały zaś poetce… „bezpośrednie nawiązanie relacji [poetyckich] z romantyzmem"[404]. Te stwierdzenia można powtórzyć, pisząc i o innych powinowactwach jej twórczości poetyckiej tak z poezją Młodej Polski, jak i również z poezją Dwudziestolecia międzywojennego. Aczkolwiek poetka nie podporządkowywała swojej liryki dominującej (w danym okresie twórczości) hierarchii estetycznej, a nawet próbowała ona tworzyć własną poetykę i swoje obrazy liryczne, można by dostrzec w jej poetyce i różne fenomeny poezjo-twórcze znane także i z tekstów poetyckich innych (a jej współczesnych) poetów.

Jej twórczość ma źródła przede wszystkim w jej osobowości, kształtowanej w czasach dzieciństwa i w latach młodości – w okresie jakże dramatycznym w życiu przyszłej poetki. Należy więc uznać za słuszny teoretyczny pogląd Edwarda Balcerzana, że „obie strony życia literatury, personalistyczna i historycznoliteracka … są nie tylko równie ważne, ale – równie nieodzowne"[405]. Należy zaakceptować ów pogląd lub też jego parafrazę: Zarówno osobowość i bieg życia poety, jak i czasoprzestrzeń kulturotwórcza, w której poeta egzystuje „są nie tylko równie ważne, ale – równie nieodzowne"… także i w badaniu jego poetyki.

Andrzej Z. Makowiecki, nawiązując do poglądu Kazimierza Wyki, że Młoda Polska objawiła się jako całościowa i wszechstronna formacja kulturowa, dostrzegł fakt realizowania w poezji i sztuce, zwłaszcza w malarstwie „pokrewnych technik artystycznych i posługiwania się podobnym zespołem znaków, schematów obrazowych, obiegowych wyobrażeń"[406]. Stąd więc tak wczesną, jak i dojrzałą lirykę poetki wyróżnia bogactwo, a może i nadmiar epitetów, zwłaszcza epitetów kolorystycznych. Sensualna wrażliwość poetki na >plastyczność< świata była i nadal jest

---

[402] Anna Legeżyńska trafnie stwierdza: „Iłłakowiczówna… w swych pierwszych zbiorach poddaje się inspiracjom romantycznym (…)" [A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki… Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, seria: >Obszary Literatury i Sztuki<, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 18]. Z kolei znowu w zbiorach wierszy poetki z okresu międzywojnia dominują nastrojowe „poetyckie pejzaże powielające" (jak trafnie pisze Legeżyńska)… „poetykę młodopolską". [A. Legeżyńska, *Ibidem*, s. 18].

[403] M. Sprusiński: *Popiół i perły*, [w:] Idem, *Imiona naszego czasu*. (…), Wydawnictwo Literackie, Kraków [1974], s. 44. Podkreślenie moje – Z. B.

[404] M. Ołdakowska-Kuflowa, *op. cit.*, s. 164.

[405] E. Balcerzan, *Poezja polska XX wieku – nieoczekiwane zmiany miejsc*, [Warszawa 1995], [w:] Idem, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, TAiWPN „UNIVERSITAS", Kraków 1997, s. 39.

[406] A. Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, wyd. 2., seria: Biblioteka >Polonistyki<, WSiP, Warszawa 1987, s. 100. Zob. i: K. Wyka, *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 5 i n.

dostrzegana przez krytyków literackich i badaczy literatury, którzy pisywali: „Wizyjność [poezji Iłłakowiczówny jest] – bliska obrazom Jacka Malczewskiego"[407] lub: „… widok wieczornego nieba, [widok] łąki o zmierzchu zmieniają się pod piórem poetki w fantastyczne „malowidła" przypominające Burne-Jonesa czy Jacka Malczewskiego…"[408]. Inni znów (jak Stefan Kołaczkowski) dostrzegli „malarski charakter wyobraźni" poetki[409], lub też analizując malarskość poezji autorki *Słowika litewskiego*, pisali że koloryt jej liryki jest podobny do… „zestawienia barw w akwarelach Stryjeńskiej…" [j i (= J. Iwaszkiewicz)][410] lub twierdzili to, że Iłłakowiczówna była „tem w naszej poezji, czem Zofia Stryjeńska [jest] w malarstwie…" [K. Czachowski][411]. Te poglądy są dyskusyjne. Jednak malarskość (innej proweniencji) oraz muzyczność są w liryce poetki – wyraźnie dostrzegalne.

Upodobania kolorystyczne autorki *Rymów dziecięcych* potwierdzają pewien wpływ poezji Mickiewicza i Słowackiego, a także poetów młodopolskich na lirykę Iłłakowiczówny. Triada kolorystyczna: *biały – złoty – czarny* dominująca w jej poezji przypomina taką samą triadę: *biały – złoty – czarny* w poezji Mickiewicza. Z kolei zaś „impresjonistyczny" błękit w liryce poetki jest i znaczącą barwą w poezji Juliusza Słowackiego i w poezji Bronisławy Ostrowskiej [zwłaszcza w zbiorach *Opale* (1902) i *Poezye* (1905)]. Natomiast kolor różowy, istotny u Iłłakowiczówny, jest również epitetem w poezji impresjonistycznej Maryli Wolskiej. Znajomość poezji romantyzmu i poezji Młodej Polski, a także malarstwa impresjonistycznego z pewnością miały wpływ na ukształtowanie wrażliwości poetki i stąd zapewne dostrzegamy w jej liryce szerokie stosowanie (i nadużywanie) kolorystycznych epitetów oraz epithetonów, które były powszechne w poezji młodopolskiej jako istotne znaki stylistyki poetyckiej. Poetka (podobnie jak Kazimiera Zawistowska, Maryla Wolska i Bronisława Ostrowska) częstokroć prezentowała (zgodnie z młodopolską konwencją) emocje podmiotu lirycznego na tle pejzażu i korzystała z epitetów kolorystycznych. Więź emocjonalna podmiotu wypowiedzi poetyckiej z uosobionym światem natury zapewnia >ja< lirycznemu poczucie bezpieczeństwa i wydaje się być dalekim (ale wyraźnym) echem poezji romantyzmu i *Sonetów nad głębiami* Adama Asnyka, a także uważnej lektury zbiorów wierszy we wczesnej młodości poetki.

Poetyka Kazimiery Iłłakowiczówny analizowana w niniejszym cyklu studiów okazuje się niezwykle bogata i wyjątkowo różnorodna. Poetka – używając słów Wilhelma Szewczyka – była gwiazdą świecącą **zawsze własnym**, ale i **odmiennym** w poszczególnych tomach poezji blaskiem. Trudno więc dostrzec *nieodmienność* jej poezji – z okresu międzywojnia, którą tak wyraźnie akcentował Szewczyk. Jeszcze

[407] M. Buczkówna, *Popiół i perły*, „Literatura", 1976, nr 21 (223), s . 4.

[408] I. Maciejewska, *O poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Nurt", 1981, nr 5 (193), s. 19. Jan Pieszczachowicz [*Melodia człowieka*, [w:] Idem, *Pegaz na rozdrożu*…, [1991], s. 51] także dostrzegł podobieństwo świata poezji Iłłakowiczówny i świata malarstwa Malczewskiego.

[409] S. Kołaczkowski, >*Połów*< *I. K. Iłłakowicz* [recenzja], „Wiadomości Literackie", r. III: 1926, nr 19 (123), s. 3.

[410] j i (= J. Iwaszkiewicz), *U poetów*, „Wiadomości Literackie", r. IV: 1927, nr 1 (157), s. 3.

[411] K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*…, s. 121.

trudniej dostrzec tę cechę w jej dorobku poetyckim: od pierwszego tomu *Ikarowe loty* (Kraków [1911 / 1912]) do tomu ostatniego *Odejście w tło* ([Poznań] 1976). Analiza typologiczna rozmaitych fenomenów poezjo-twórczych dokonana w niniejszej książce wykazuje ewolucyjny rozwój poetyki Iłłakowiczówny w różnych okresach jej aktywności twórczej. Spróbujmy więc, uwzględniając ów rozwój – spojrzeć na całokształt jej twórczości poetyckiej.

Wczesna twórczość poetycka Iłłakowiczówny [z tomów *Ikarowe loty* i *Trzy struny*] jest dość „mocno" uzależniona od tendencji dominujących w poezji epoki romantyzmu, stąd nie może być i z pewnością nie jest zaskoczeniem fakt, że jej liryki z tego właśnie okresu są w zakresie poetyki inspirowane zarówno poezją Słowackiego i Mickiewicza, jak i także liryką innych romantyków. Romantyzm polski, a zwłaszcza poezja Juliusza Słowackiego, to źródło inspiracji dla młodopolskiej twórczości poetyckiej. Andrzej Z. Makowiecki pisał przed ponad ćwierćwieczem: „wyraziście wzrosła w świadomości Młodej Polski okresu modernistycznego ranga twórczości Juliusza Słowackiego. Z tym jednak, że tej wysokiej ocenie podlegała nie cała twórczość poety. Słowacki modernistów… to autor dramatów mistycznych (…), a przede wszystkim Słowacki z okresu genezyjskiego…, autor *Genezis z Ducha* i *Króla-Ducha*"[412] i… dodał: „Słowacki w świadomości ówczesnego pokolenia reprezentował indywidualistyczny i „uniwersalistyczny" polski romantyzm, tak samo jak Mickiewicz stawał się… uosobieniem „służebnej" polskiej wersji tego prądu"[413]. Zaprezentowany w niniejszym zbiorze studiów materiał faktograficzny potwierdza, że Poetka z Witebszczyzny odczytywała i interpretowała polski romantyzm. Stąd w jej tekstach poetyckich powstałych w najwcześniejszym okresie twórczości można odnaleźć aluzje literackie i do dramatów mistycznych Słowackiego oraz do *Króla-Ducha*, i do *Balladyny* oraz poematu *W Szwajcarii*, i również do ballad Mickiewicza.

Ponieważ poetka długo pozostawała pod wpływem neoromantycznej poetyki Młodej Polski, stąd echa (ale coraz słabsze) poezji romantycznej słychać w jej wierszach ze zbiorów poetyckich, jak: *Obrazy imion wróżebne* [1926] *Połów* [1926], *Opowieść o moskiewskim męczeństwie – Zloty wianek* [1927], *Płaczący Ptak* [1927], *Czarodziejskie zwierciadełka* [1928 / 1929], *Ballady bohaterskie* [1934], *Słowik litewski. Poezje* [1936] i jeszcze nawet: *Wiersze bezlistne* [1942]. Można więc powiedzieć, że poetyka Iłłakowiczówny była zrodzona z tradycji romantycznej. Co więcej, niektóre z liryków i poematów Słowackiego inspirowały nie tylko „pierwiastki" jej poetyki, ale także i poetyckie wizje, motywy oraz toposy, a nawet szczególnego rodzaju symbolikę (symbolizm) w owych – najwcześniejszych tomach poezji.

Poetyka impresjonizmu [impresjonistyczna gra barw oraz cieni, a także gra dźwięków] wzbogacona elementami baśniowymi, będąc „sercem" ekspresji artystycznej w liryce poetki w l. 1921-1930, dawała możliwość eksplikować fenomen dwuwarstwowości lirycznej czasoprzestrzeni, w czym widać wpływ symbolizmu na „ekspresjonizm symboliczny" (jak określił ów fenomen Stefan Kołaczkowski) Ił-

[412] A. Z. Makowiecki, *op. cit.*, s. 33, 34.
[413] *Ibidem*, s. 34, 35.

łakowiczówny. Stanisław Baczyński dostrzegł również „wyrafinowany estetyzm" w jej liryce[414]. Ów „poetycki" estetyzm, który osiągnął apogeum w tomach *Połów*, *Płaczący Ptak* i *Zwierciadło nocy*, kojarzyć można z twórczą transfiguracją poetyki wspomnianych poetek Młodej Polski – Bronisławy Ostrowskiej i Maryli Wolskiej. Dostrzegam i podobieństwa twórczości Iłłakowiczówny z lat 20-stych XX wieku do poezji Antoniego Langego i Zenona Przesmyckiego. Warto dostrzec jej poezję z okresu 1921 – 1930 i w kontekście innych relacji: „Można wskazać na związki… twórczości [Iłłakowiczówny]… z poezją Juliana Tuwima, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej czy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego"[415]. Dodałbym „… i Jana Lechonia". Z tym, że liryka poetki jest odmienna od poezji wymienionych twórców. Ale należy wskazać jeszcze i inne wyjątkowo istotne źródła jej inspiracji poetyckich w tej właśnie epoce. Są nimi: jej wyobraźnia artystyczna skojarzona z malarską i muzyczną wrażliwością, młodopolska baśniowość oraz fantastyka młodopolskiej ikonografii.

Nadto poetyka w zbiorach wierszy Iłłakowiczówny z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku jest zdominowana echami poezji młodopolskiej. Anna Legeżyńska stwierdza więc trafnie: „Zarówno sposób obrazowania, leksyka, melodia wiersza, nastrój, jak i rodzaj sytuacji lirycznej są [w tomach z okresu Dwudziestolecia międzywojennego – Z. B.] powtórzeniem dobrze znanego wzoru poetyckiej ekspresji…"[416]. W tych tomach dostrzegamy też estetyczną kategorię dziecięcości. Częstokroć więc >ja< liryczne [z liryków tego okresu], będąc dorosłą osobą, wyznaje swoje przeżycia i uczucia w taki sposób, jakby było dzieckiem.

„Skamandrycki" tonizm i inne „skamandryckie" zjawiska, jak: asonanse, konsonanse, fenomeny eufoniczne, po-młodopolska **retoryczność mowy poetyckiej**, zainteresowanie mową potoczną, związaną (jak określił fenomen ów – Jerzy Kwiatkowski) z… „metafizyką dnia codziennego" są widoczne w wielu tomach poetki z lat Dwudziestolecia międzywojennego. Tonizm z asonansami oraz konsonansami jako zjawisko znaczące pojawia się w jej poezji w tomie *Obrazy imion wróżebne* [1926]. I od tego czasu będzie widoczny w wielu jej tomach.

Retoryczność mowy poetyckiej zaś (co wykazałem w swoim studium poświęconym temu problemowi) jest widoczna we wszystkich zbiorach jej poezji z okresu międzywojnia. Epanalepsy, anadiplozy i struktury polyptotoniczne można odnaleźć w lirykach ze wszystkich tomów wydanych w tym okresie. Te figury retoryczne wraz ze strukturami polyptotonicznymi dominują w tekstach poetyckich Iłłakowiczówny z Dwudziestolecia. Struktury anaforyczne oraz epiforyczne są częste w tomach *Śmierć Feniksa* oraz *Rymy dziecięce*, ale sporadyczne w innych tomach [*Popiół i perły*, *Ballady bohaterskie*, *Słowik litewski*]. Zjawisko paralelizmu, występujące umiarkowanie w liryce poetki z tego okresu, jest niedostrzegalne w *Obrazach imion*

---

[414] Zob.: S. Baczyński, *Syty Paraklet i głodny Prometeusz*. (*Najmłodsza poezja polska*), Wydawnictwo „Czartak", Kraków – Warszawa [1924], s. 34.

[415] J. Ratajczak, *Posłowie*, [do:] K. Iłłakowiczówna, *Poezje*, wybór i posłowie…, Wydawnictwo „Łuk", Białystok 1996, s.297.

[416] A. Legeżyńska, *op. cit.*, s. 19.

wróżebnych i *Czarodziejskich zwierciadełkach*. Mowa potoczna (popularna w poezji skamandryckiej) jest częsta w zbiorach: *Śmierć Feniksa*, *Obrazy imion wróżebne*, a także i *Czarodziejskie zwierciadełka*. Z kolei w tomach *Płaczący Ptak* i *Zwierciadło nocy* dominuje post-młodopolska metaforyka. Można więc i uznać za istotne fakty to, że poezja Kazimiery Iłłakowiczówny podlegała w latach 1918-1939 stałej ewolucji twórczej, a poetka poszukiwała ciągle nowych wzorców stylistycznych dla wyrażania swoich myśli, uczuć oraz wrażeń. Jej teksty poetyckie z tego okresu są z pewnością – **dobre retorycznie**, aczkolwiek zdarzają się wśród nich utwory – słabsze poetycko (zwłaszcza w tomach *Wesołe wierszyki* [1934], *Słowik litewski*. *Poezje* [1936] i *Wiersze o Marszałku Piłsudskim*: *1912-1935* [1936]). Wiersze z tych tomów świadczą o tym, jak trudno jest poecie tworzyć oryginalne poetyckie obrazy.

Wymieniłem dość wiele ewentualnych źródeł inspiracji poetyckich Iłłakowiczówny. Z nich poetka mogła czerpać (o ile czerpała) bądź jakąś frazę, bądź jakiś motyw, jakiś niewielki wątek tematu, by później komponować *po swojemu* teksty poetyckie. I jeżeli nawiązywała do znanych motywów i do znanej ikonografii, i jeżeli nawet powtarzała temat znany z *Biblii* lub z mitologii, to zawsze prezentowała odkrywczy i oryginalny aspekt owego motywu, obrazu, tematu – tak jak w liryku *Wezwanie* [z tomu *Trzy struny*]. Zarówno teksty biblijne, jak i teksty baśni są przez nią interpretowane w sposób własny, częstokroć niezgodny z wizją tradycyjną.

Tom poezji *Wiersze bezlistne* (1941 / 1942) wprowadził nowy model poetyki Kazimiery Iłłakowiczówny. Jest to poetyka *minimum słów* (poetyka *miniaturyzacji liryki*), wymagająca stylu od-metaforyzowanego, rezygnacji z wcześniejszej bogatej metaforyki i z wcześniejszej retoryczności. Ta oszczędność słowa nie może być jednakże uznana za brak pomysłów na wyszukane metafory, gdyż one zdarzają się wciąż w liryce poetki. Co więcej ta oszczędność słowa połączona z równoczesną jego prezentacją w epanalepsach pozwala dostrzec, iż słowo poetki „nigdy…" (jak napisał Gadamer) „…nie uwalnia się całkowicie od wieloznaczności, właściwej mu nawet wówczas, gdy kontekst czyni każdorazowy sens [słowa „pozornie"…] jednoznacznym"[417].

Iłłakowiczówna w następnych tomach poetyckich (*Poezje*: *1940 – 1954* [1954], *Szeptem* [1966]) wyraźnie osiągnęła po raz drugi swoje estetyczne apogeum. Poetykę (z tego okresu) wyróżnia skłonność autorki *Szeptem* i do poetyckiego skrótu, i do kondensacji znaczeniowej jej wypowiedzi. Aczkolwiek poetyka owych tomów jest odmienna od poetyki tomów z okresu Dwudziestolecia (mowa potoczna jest w ostatnim okresie twórczości wyjątkowo istotnym środkiem ekspresji poetyckiej), to okazuje się ona doskonała tak samo jak „poetyka metafor".

Zbigniew Bieńkowski stwierdził, że „Iłłakowiczówna jest mistrzynią niedoskonałości formalnej… Stworzyła formę [wiersza] własną, (…) wzorzec doskonałej

[417] H.-G. Gadamer, *Język i rozumienie*, tytuł oryg.: *Sprache und Verstehen* [Prwdr: 1970], [w:] Idem, *Język i rozumienie*. Wybór (…) i posłowie: P. Dehnel i B. Sierocka, przeł. B. Sierocka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003, s. 23.

niedoskonałości"[418]. Oczywiście owa *doskonała niedoskonałość* formy poetyckiej, którą można dostrzec od czasów wierszy z tomu *Śmierć Feniksa*, a która jest tak wyraźnie widoczna w następnych tomach poezji autorki *Rymów dziecięcych*, ma swoje źródła w *osobowości* poetki i jest, być może, odzwierciedleniem estetycznej postawy Iłłakowiczówny wobec *doskonałej niedoskonałości* człowieka i Wszechświata – w ogóle, i *doskonałej niedoskonałości* poezji – w szczególności. Wśród jej wierszy są także i utwory, które nieco (a może bardzo) odstają od poziomu *dobrej* poezji[419]. Ale poetka napisała wystarczająco wiele wierszy artystycznie – i wartościowych, i ważnych. Stąd Stefan Kołaczkowski zauważył, że… „nazwisko Iłłakowiczówny… w historii literatury polskiej zapisane będzie"[420], a Jerzy Kwiatkowski napisał: „Poezja Iłłakowiczówny należy do zjawisk ważnych w polskiej literaturze…"[421]. Stwierdzenia te z perspektywy ćwierćwiecza od jej śmierci nie podlegają dyskusji. Faktem jest, że nie wszyscy współcześni poetki potrafili zrozumieć artyzm jej poezji lub nie chcieli ów artyzm (i estetyzm) zaakceptować i niekiedy atakowali poetkę za kategorię >*dziecięcości*< w jej wierszach[422].

Ongiś Zenon Przesmycki (Miriam) napisał, że „oryginalność to własna nuta wnoszona do dorobku poprzedników"[423], zaś Kazimierz Wyka zauważył, że… „trudno jest stworzyć naprawdę nowe i wyróżniające sposoby [ekspresji artystycznej]"[424]. Warto zapewne postawić w tym miejscu pytanie o oryginalność liryki Iłłakowiczówny. Otóż >novum< w jej poezji to szczególnego rodzaju postmłodopolski **synkretyzm** [znany nam z poetyki Skamandra, który współtworzą: poetyckość, >muzyczność< (o której pisali Kołaczkowski i Zawodziński) oraz >malarskość<] **jej metaforycznych obrazów**. Synkretyzm oddający „liryczny" nastrój duszy

---

[418] Z. Bieńkowski, *Żywioł*, „Kultura", 1972, nr 19. Tekst cytuję [za:] I. Maciejewska, *Utożsamiona ze światem – Kazimiera Iłłakowiczówna*, [w:] Eadem (red.), *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, „Wiedza Powszechna", Warszawa 1982, s. 302.

[419] Wśród owych artystycznie słabych utworów są wiersze z tomów *Wiersze o Marszałku Piłsudskim. 1912-1935* oraz dość liczne wiersze z tomu *Co dzieci wiedzą*.

[420] S. Kołaczkowski, >*Połów*< *I. K. Iłłakowicz* [recenzja], „Wiadomości Literackie", r. III: 1926, nr 19 (123), s. 3.

[421] J. Kwiatkowski, *Dzień powszedni dobrej poezji. Poetka w pastylce*, „Życie Literackie", r. XIX: 1969, nr 4 (887), s. 10 – podkreśl. moje – Z. B. Poezję Iłłakowiczówny wzmiankowali znani krytycy i badacze literatury: Wacław Borowy [*Fifteen Years of Polish Literature*. "*The Slavonic and East European Review*" 1934] oraz: Kazimierz Wyka [*Urzeczony* [napis.: 1957], [w:] Idem, *Rzecz wyobraźni*, wyd. 2., PIW, Warszawa 1977, s. 146] i: Idem, *Dwa razy Różewicz* [napis.: 1959], [w:] Idem, *Rzecz wyobraźni*, [1977], s. 332], Grażyna Borkowska [*Feminizacja kultury*: *Głębia i powierzchnia*, [w:] G. Borkowska, M. Czermińska, U. Philips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*, Słowo / Obraz-Terytoria, Gdańsk 2000, s. 111-113] i Małgorzata Czermińska [*Od „równouprawnienia kobiet" do samoświadomości feministycznej*, [w:] G. Borkowska, M. Czermińska, U. Philips, *Pisarki polskie*… [2000], s. 134-135].

[422] Wacław Borowy ocenił nieżyczliwie, a ponadto (moim zdaniem) niesprawiedliwie tom poezji *Popiół i perły*: „Co to za słabizna…" [J. Cieszkowski, *Wacław Borowy. Krytyk – historyk literatury – artysta*, PAX, Warszawa 1980, s. 20]. Z kolei Ignacy Fik określił wiersze autorki *Rymów dziecięcych* słowami: „dziecinne prymitywy" [zob.: I. Fik, *20* [= *Dwadzieścia*] *lat literatury polskiej* (*1918 – 1938*), seria >Biblioteka Oświaty Powszechnej<, t. 9., „Placówka", Kraków 1949, s. 123].

[423] Miriam (= Z. Przesmycki), *Profile poetów francuskich*, „Życie" 1888, nr 1 – cytuję [za:] K. Wyka, *Młoda Polska*, t. I: *Modernizm polski*, seria >Z *Pism* Kazimierza Wyki<, pod red. H. Markiewicza i M. Wyki, wyd. II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 278

[424] K. Wyka, *Młoda Polska*, t. I: *Modernizm polski*, [1987], s. 277.

poetki, która zaskakiwała inwencją i wrażliwością – zarówno poetycką, jak i także muzyczną oraz malarską. Wniosła ona do polskiej poetyki wkład w zakresie kształtowania „dziecięcej" (ale nie infantylnej) wizji świata. Obdarowała także poezję długimi wersami [wersetami] oraz wyrafinowanymi asonansami i oryginalnymi polyptotonicznymi strukturami.

Jej metaforyczne obrazy wyrażają częstokroć niepokój egzystencjalny >ja< lirycznego i inspirują czytelnika do refleksji nad sensem miłości i śmierci, wiary i życia. Pogląd Jerzego Kwiatkowskiego: „Poezja Iłłakowiczówny należy do zjawisk ważnych w polskiej literaturze" warto wyjaśnić słowami: ponieważ poetka (tak jak inni poeci) podejmowała najważniejsze problematy egzystencjalne w swojej poezji, próbowała odpowiadać na „pytania pierwsze" oraz współtworzyła nowe warianty znanych gatunków poetyckich. Jej poetyka jest zaś od lat źródłem twórczych inspiracji dla poetów[425]. Zaś **liryka dziecięca** autorki *Rymów dziecięcych* oddziaływała (i wciąż oddziałuje) na rozwój poezji dla dzieci. Wśród >kontynuatorów< jej liryki dziecięcej można by wskazać nazwiska poetów, takich jak: Józef Ratajczak, Dorota Gellner, Małgorzata Strzałkowska i Karolina Kusek, która (tak samo jak i Iłłakowiczówna) stworzyła dla dzieci „traktat na temat wielkiej problematyki życia, przemijania i śmierci…"[426].

Analiza poetyki Iłłakowiczówny pozwala mi na stwierdzenie, że **piękno słowa** było dla poetki (zwłaszcza w okresie pierwszego apogeum w l. 1926 – 1930) **istotną wartością**. Jej poezja z tego okresu może być interpretowana jako artystyczne ucieleśnienie nieuchwytnego abstrakcyjnego piękna. Poezja ta może (i powinna) być także interpretowana jako artystyczne zwierciadło, „odbijające"… liryczny portret

---

[425] Poetyka (i poezja) Kazimiery Iłłakowiczówny zaczęła oddziaływać na poezję polską – jak stwierdzają znawcy poezji – w sposób widoczny… już w latach 30-tych XX wieku. Wówczas zostały wydane drukiem tomy poezji twórców wywodzonych przez krytyków literackich *spod znaku Autorki Rymów dziecięcych*, by wymienić poezję m. in. Małgorzaty Anosow [K. W. Zawodziński, *Poetki*, dział: „Przegląd miesięczny", „Przegląd Współczesny", 1928, nr 80, s. 485], Włodzimierza Słobodnika [K. W. Zawodziński, *O kilku poetach* [„Przegląd Współczesny", 1931, nr 116; cytuję [za:] Idem, *Wśród poetów*, oprac. W. Achremowiczowa, wstęp J. Kwiatkowskiego, seria: >Biblioteka Studiów Literackich<, pod red. H. Markiewicza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 85], Heleny Januszewskiej [K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*. 1884-1934, t. 3., Państwowe Wydaw. Książek Szkolnych, [Warszawa] – Lwów 1936, s. 415] oraz Kazimiery Alberti [W. Sebyła, *Liryka*, „Rocznik Literacki", [za r. 1935], Instytut Literatury, Warszawa 1936, s. 22]. Echa wpływu poezji Kazimiery Iłłakowiczówny na twórczość innych poetów można również usłyszeć w poezji polskiej z okresu *po II wojnie światowej*. Otóż Zofia Zarębianka [*Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamieńskiej*, Wydawnictwo M, Kraków 1993, s. 196] pisze, że dopatrywano się podobieństw twórczości Anny Kamieńskiej do Iłłakowiczówny. Z kolei Małgorzata Łukaszuk-Piekara [„*Niby ja*". *O poezji Białoszewskiego*, RW KUL, Lublin 1997, s. 120] wskazała na wpływy poezji Iłłakowiczówny w poezji Mirona Białoszewskiego. Nadto zaś Ryszard Waksmund podkreślił znaczenie poezji Iłłakowiczówny na kierunek rozwoju poezji dla dzieci Józefa Ratajczaka – Zobacz: R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*. (*Tematy – Gatunki – Konteksty*), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000, s. 282, s. 283. Także i malarstwo Kazimierza Mikulskiego jest inspirowane poezją Iłłakowiczówny. Przyszłe badania nad wpływem liryki Iłłakowiczówny na poezję, muzykę i malarstwo mogą przynieść dość wiele nieoczekiwanych, a z pewnością – i ciekawych ustaleń.

[426] Zob.: Z. Baran, *Przeszłość zachować głęboko w sercu*… – zob.: [http://pl.wikipedia.org/wiki/Karolina_Kusek].

persony lirycznej[427] w tekstach poetki, ukryty pod warstwą poetyckich metafor. Portret ten ukazuje, zgodnie z poglądem poetki: „Wypowiedzieć się tak, żeby… nic nie wyznać"[428] – zbiór różnych masek persony lirycznej. Rekonstrukcja kategorii >ja< lirycznego w różnych utworach poetki i konstruowanie z nich immanentnego portretu psychologicznego „staje się…" (jak pisze to Nasiłowska) „…jednym z uprawnionych i stosowanych bardzo często sposobów lektury"[429]. Nadto analiza poetyki Słowika litewskiego ukazała nieustanny dialog, który poetka prowadziła z tradycją. Dialog ten odbywał się przez wprowadzanie aluzji literackich, cytatów i poetyzmów z dzieł poprzedników do jej tekstów i przez nawiązanie do polskiej tradycji genologicznej, a także przez mniej i bardziej widoczne stylizacje poetyckie.

Poezja nie jest tylko znakiem kultury i zbiorem pięknych wyrazów, ale może (i winna) być spostrzegana (oraz interpretowana) jako połączenie tego, co jest wyrażane słowami, czyli tekstu wiersza… z Tym, który wyraża, czyli z Poetą. Poeta bowiem zawsze (nawet i wbrew sobie) dokonuje autoprezentacji w słowach i „formach poetyckich". Zaś poezja jest – jeśli w ten sposób możemy powiedzieć – autoportretem poety, malowanym słowami lub – tak jak w przypadku Iłłakowiczówny – „muzyką poezji". Toteż analiza języka, metaforyki i retoryki Iłłakowiczówny to prezentacja myślenia poetki i jej poetyckiego sposobu „konstruowania" doznań ludzkich. Dlatego więc dominującym „obiectum" lirycznej refleksji w jej poezji jest – jak trafnie zauważył Jan Pieszczachowicz – „człowiek poszukujący samego siebie, swojego miejsca [w Kosmosie], podstawowych prawd o swoim losie…"[430].

Warto również odpowiedzieć na istotne pytanie: „czy i na ile liryka Iłłakowiczówny może motywować… dziecko z przedszkola lub ze szkoły podstawowej albo uczniów z klas gimnazjalnych do lektury poezji?". Katarzyna Krasoń pisze: „W każdym utworze istnieje jakiś element struktury najsilniej zwracający uwagę [i czytelnika, i badacza – Z. B.], zwany dominantą artystyczną. Może nią być plan kompozycyjny, melodyjność, nastrój, szczególne nacechowanie słownictwa itp."[431]. Dominanty artystyczne są szczególnie widoczne w tekstach poetyckich. Poezja więc jest bogatym źródłem inspiracji do zainteresowania przedszkolaków, jak także i uczniów – literaturą piękną. Jeżeli zaś przyjmiemy za „aksjomat" dotyczący pracy dziecka z dziełem literackim – pogląd Anny Zadęckiej-Cekiery, że „**uczeń**, pracując *z dziełem literackim*, dostrzega rozmaitość elementów struktury dzieła i rozpoznaje w tej strukturze – rozmaite „pierwiastki" stylistyczne i kompozycyjne, (…) podejmuje próby rozszyfrowania znaczeń utajonych w figurach literackich (poetyckich) i **próbuje** też **znaleźć w tekście** dzieła literackiego (w tekście poetyckim)… **coś**

[427] A. Nasiłowska, *Liryzm i liryka*, [w:] Eadem, *Persona liryczna*, IBL PAN, Warszawa 2000, s. 60.

[428] K. Iłłakowiczówna, *Niewczesne wynurzenia*, PIW, Warszawa 1958, s. 225.

[429] A. Nasiłowska, *Historia modernistycznego podmiotu*, [w:] Eadem, *Persona liryczna*, [2000], s. 24.

[430] J. Pieszczachowicz, *op. cit.*, s. 49.

[431] K. Krasoń, *Dziecięce odkrywanie tekstu literackiego – kinestetyczne interpretacje liryki*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach" nr 2313, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, s. 64.

„**oryginalnego**”[432], to mam prawo założyć, że poezja Iłłakowiczówny może motywować dziecko tak z przedszkola, jak i ze szkoły podstawowej i uczniów gimnazjów do lektury poezji (i nie tylko poezji). Dzieci lubią poezję[433], zaś zadaniem nauczycieli jest – inspirować dzieci i młodzież do… jej miłości. Tylko bowiem „kochanka poezji” lub „przyjaciel poezji” będą jej wierni… „na zawsze”. Otóż, Monika Ałasa, autorka znakomitej pracy magisterskiej „o poetach”, wyznała:

Kamil Krzysztof Baczyński… has always been… **my love**. Where to find the reasons? (…) In my devotion to poetry, in general[434].

Podobne słowa [*Poezja była i jest moją miłością*] mógłby napisać (lub wypowiedzieć) Mateusz Antoniuk, który ongiś jako dziecko „o prawdziwym talencie poetyckim” napisał… swój znakomity liryk *Wybaczenie*[435], zaś „dziś” w pierwszej dekadzie „Trzeciego Tysiąclecia” wydał drukiem wartościową monografię *Otwieranie głosu*: *Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta* [Wydawnictwo „Platan”, Kraków 2009], a także i ciekawe eseje, i studia na temat twórczości poetyckiej tego znakomitego poety [czyli Herberta][436].

W moim studium *Poezja na zajęciach szkolnych w klasach I – III, czyli… Może być ciekawiej* stwierdziłem:

Dzieci poddają się magii słowa z radością, lubią poezję, lubią słuchanie poezji, a także recytowanie (i śpiewanie) wierszy. Utwory poetyckie są bowiem bliskie psychice dziecka. Reaguje więc ono żywo na „rytm tekstu, rymy, a także formy poetyckiego obrazowania, działającego wyraźnie na [dziecięce] emocje” (Ziółkowska-Sobecka, *Analiza i interpretacja lektur uczniów klas początkowych*, 1995: 43). Zarówno rytm wiersza czy powtarzany refren, jak i rymy czy też niektóre figury retoryczne mogą sprawić dzieciom swoistą przyjemność słuchową i dostarczyć radości. Ponadto zaś wiersze, a zwłaszcza wiersze liryczne pozwalają

---

[432] Zob.: A. Zadęcka-Cekiera, *Kształcenie literackie w zintegrowanej edukacji wczesnoszkolnej*, [w:] S. Włoch, *Wczesna edukacja dziecka – Perspektywy i zagrożenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2009, s. 279. Podkreśl. moje – Z. B.

[433] Na podstawie badań Joanny Juszczyk-Rygałło [*Wpływ literatury na rozwijanie aktywności twórczej uczniów klas początkowych*, [w:] I. Adamek, M. Grochowalska i E. Żmijewska (red.), *Relacje i konteksty* (*w*) *edukacji elementarnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Kraków 2010, s. 248, tab. 2.], a także badań Justyny Jabłońskiej (studentki WWSZiP w Wałbrzychu) [prowadzonych w I kwartale br.; wyniki badań w posiadaniu autora niniejszej książki [Z. B.]; za dostęp do (niepublikowanych) wyników badań P. Jabłońskiej serdecznie Jej – dziękuję] przyjmuję, że 12,0%-16,0% ogółu uczniów klas początkowych chętnie słucha poezji / czyta poezję. Ten odsetek (moim zdaniem) jest – wysoki.

[434] Zobacz: M. Ałasa, *The two big wars of the20th century reflected by „Hedd Wyn” Elvis Humphrey Evans and „the soldier, poet, dust of time” Krzysztof Kamil Baczyński – a comparison* [dysertacja magisterska], Katolicki Uniwersytet Lubelski, [Lublin] 2006 – tekst [na:] [http://www.sppw1944.org/poezja/baczynski.html], [dostęp: 24.03.2012]. Podkreśl. moje – Z. B. Na temat dziecięcej miłości Moniki do poezji pisałem [w:] Z. [A.] Baran, *Obraz Boga i świata w religijnej literaturze dziecięcej* [*pisanej przez dzieci*], [w:] J. Ożdżyński (red.), *Językowy obraz świata dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Naukowe WSP [w Krakowie], Kraków 1995, s. 212-236.

[435] Fragment tekstu tego liryku – zob.: Z. [A.] Baran, *Obraz Boga i świata w religijnej literaturze dziecięcej*… [1995], s. 226-227.

[436] Zobacz: M. Antoniuk, *Pora ufności*: *O religijnym aspekcie wczesnej poezji Zbigniewa Herberta*, „Kwartalnik Artystyczny”, 2005, nr 2, s. 47-61; Idem, *Zbigniew Herbert i poezja lamentacyjna*, „Polonistyka”, 2007, nr 4, s. 26-31 i Idem, *Zbigniewa Herberta przygoda z formą dramatyczną*: *Od widowiska historycznego do dramatu niekonkluzywnego*, „Teksty Drugie”, 2007, nr 6, s. 166-184.

dzieciom poddać się określonemu (zazwyczaj przyjemnemu) nastrojowi. Poezja odgrywa istotne funkcje w codziennym życiu emocjonalnym dziecka. Bywa także bodźcem do jego wielorakiej aktywności[437].

Przedszkolne i przede wszystkim szkolne wartościowe zajęcia „z tekstem poetyckim" powinny być organizowane jako **spotkania z poezją**. Taką efektywną formę zajęć proponuje Katarzyna Krasoń, twierdząc to, że problem *wierszy w edukacji* należy interpretować jako szczególny sposób organizowania atrakcyjnego i angażującego wiele zmysłów spotkania najmłodszego odbiorcy [tekstu literackiego] z poezją[438]. I słusznie pisze, że… „spotkanie musi nieść ze sobą pozytywne emocje"[439]. Marta Ziółkowska-Sobecka wyjaśnia zaś, że efektywne spotkanie dziecka z poezją to… „słuchanie tekstu poetyckiego połączone z próbą widzenia wiersza"[440], stwierdzając, że… przed lekturą wiersza trzeba stworzyć nastrój, oraz dodając: „Nastrój ten powinien trwać także po przeczytaniu utworu"[441]. I wyjaśnia ten pogląd słowami: „Ważne jest ogólne wrażenie, przeżycie wywołane… **wejściem do świata wykreowanego** przez poetę… Trzeba pozostać w świecie utworu i o tym świecie mówić"[442].

Te poglądy Katarzyny Krasoń i Marty Ziółkowskiej-Sobeckiej należałoby uznać za fundamentalne i zasadnicze w pracy nad poezją – tak w klasach I-III, jak i w klasach IV-VI oraz w klasach gimnazjum, liceum, a także i szkoły zawodowej, inspirujące myślenie ucznia o tekście literackim jako o dziele sztuki słowa o złożonej strukturze. Są one wartościowe dla praktyki edukacyjnej nauczyciela – tłumacza tajemnic poezji i przewodnika dzieci w świecie sztuki słowa, tak samo jak wartościowa jest i… poezja Kazimiery Iłłakowiczówny.

Katarzyna Krasoń trafnie stwierdza, że mądra analiza i interpretacja liryki może być atrakcyjną i efektywną metodą pracy dzieci młodszych „z tekstem poetyckim"[443]. Beata Sufa uznaje zaś „zabawę w poezjowanie" za efektywną metodę pracy dzieci młodszych „z tekstem poetyckim", twierdząc, że jest to metoda quasi-literaturoznawcza, gdyż częstokroć inspiruje „wymianę epitetu, przenośni [metafory], porównania, zamianę epitetu emocjonalnego na – obrazowy", a także służy

---

[437] Z. Baran, *Poezja na zajęciach szkolnych w klasach I – III, czyli… Może być ciekawiej*, [w:] K. Gąsiorek (red.), *Z teorii i praktyki edukacji dziecka. Inspiracje dla nauczycieli przedszkoli i klas I – III szkoły podstawowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2011, s. 75.

[438] Zob.: K. Krasoń, *Malowniczy most do poezji. Wiersze Brzechwy i Tuwima w edukacji i wspomaganiu rozwoju dziecka*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków [1999], s. 10. Podkreślenie Autorki cytatu.

[439] *Ibidem*.

[440] Zob.: M. Ziółkowska-Sobecka, *Analiza i interpretacja lektur uczniów klas początkowych*, [w:] S. Frycie, M. Ziółkowska-Sobecka, *Kształcenie literackie w okresie wczesnoszkolnym*, WSP TWP / „SORUS", Warszawa – Poznań 1995, ss. 52, 53. Podkreśl. Autorki.

[441] *Ibidem*, s. 45.

[442] *Ibidem*, s. 45. Podkreśl. moje – Z. B.

[443] K. Krasoń, *Liryka dziecięca w edukacji. Polisensoryczne interpretowanie metafory*, „Życie Szkoły", 2002, nr 10 oraz: Eadem, *Dziecięce odkrywanie tekstu literackiego – kinestetyczne interpretacje liryki*, [2005].

dziecięcej chęci nawiązania więzi „z dziełem" (poetyckim)[444]. Nadto trafnie zauważa: „Poprzez działanie analityczno-twórcze dziecko poznaje znaczenie barwy emocjonalnej wyrazów, która tworzy nastrój utworu, oddaje uczucia i stan ducha osoby [podmiotu wypowiedzi poetyckiej – Z. B.]"[445]. Stanisław Bortnowski też wymienia rozmaite metody prowadzenia lekcji „z poezji" (czy może ściślej: organizowania spotkań „z poezją") atrakcyjne dla dzieci [z kl. IV-VI szkoły podstawowej] i młodzieży [z klas gimnazjalnych][446].

Michał Paweł Markowski proponuje zaś dwie „formy", ściślej: dwa sposoby czytania tekstów literackich. Owe sposoby lektury tekstów literackich, także i tekstów poetyckich, można by wprowadzić i na zajęcia szkolne. „Pierwszy to **egzegeza** – czytanie ze względu na samą literaturę, na jej autonomiczny charakter, język, którego używa, lub świat, jaki kreuje. (…) Drugi to **użycie** – czytanie jako pretekst do tworzenia własnej wypowiedzi [i odczuwania przyjemności – Z. B.], (…) traktowanie interpretacji jako sfery wolności, bez jakiegokolwiek przymusu"[447]. „Praca z poezją" może być (i jest) atrakcyjna zarówno na poziomie edukacji przedszkolnej i wczesnoszkolnej, jak i na poziomie edukacji literackiej – od klasy IV szkoły podstawowej począwszy. Każdy tekst poetycki (a więc i teksty Iłłakowiczówny) to – jak pisze Anna Janus-Sitarz – „**swoisty palimpsest, mozaika cytatów, echo lektur autora, świadectwo jego zakorzenienia w tradycji kultury**"[448]. Toteż każdy tekst może być (jest) atrakcyjny dla dziecka i dla dorosłego – ze względu na owe „ślady cudzych tekstów", które można w nim odnaleźć.

Liryka dziecięca Iłłakowiczówny jest wartościowym „materiałem" do pracy uczniów – zarówno metodą strukturalną, jak i metodą analogii, a ponadto może zostać „zastosowana" do pracy – metodami: przekładu intersemiotycznego i hermeneutycznej analizy „słów – kluczy". Można by zaproponować uczniom z klas V i VI szkoły podstawowej oraz młodzieży z klas gimnazjalnych… zabawę w detektywów, poszukujących źródeł inspiracji dla poezji „Iłły".

Podsumowując ostatecznie moje analizy i interpretacje fenomenów poezjotwórczych w liryce Kazimiery Iłłakowiczówny, a także i moje spostrzeżenia na ich temat w edukacji dzieci i młodzieży, wypada stwierdzić, że rozmaitość jakościowa i bogactwo ilościowe owych fenomenów w tekstach poetki wykazują istniejącą w nich „potencję" do realizacji procesów edukacji literackiej z uwzględnieniem jej twórczości. Zaryzykuję nawet stwierdzenie, że owa poezja (a szczególnie zaś liryka

---

[444] Zob.: B. Sufa, *Inspirowanie kreatywności językowej uczniów – w edukacji wczesnoszkolnej*, [w:] M. Królica, E. Piwowarska, E. Skoczylas-Krotla (red.), *Edukacja przedszkolna i wczesnoszkolna na początku XXI wieku – Wyzwania i konteksty*, Wydawnictwo [im. St. Podobińskiego] Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2007, s. 401. Autorka tego artykułu wykazała, że dzieci potrafią tworzyć metafory, na przykład: „[Kos]… mógłby radość przenosić / swym aksamitnym głosem" [*Ibidem*, s. 402]. Zob. również przykłady figur poetyckich dzieci [w:]: Z. [A.] Baran, *Obraz Boga i świata…*, [1995], s. 212-236.

[445] B. Sufa, *op. cit.*, s. 401.

[446] S. Bortnowski, *Jak uczyć poezji*, Wydawnictwo „Brictius", Warszawa 1993, s. 172-174.

[447] Zob.: A. Janus-Sitarz, *Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze. O praktykach czytania literatury w szkole. Konstatacje. Oceny. Propozycje*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2009, s. 295.

[448] A. Janus-Sitarz, *op. cit.*, s. 329. Podkreśl. Autorki.

dziecięca) jakby zawiera sama-w-sobie (w sposób naturalny) „projekt" edukacji poetyckiej „od przedszkola do matury". Nadto zaś umożliwia organizację „spotkań z poezją" (zgodnie z propozycjami Katarzyny Krasoń, Aleksandry Stolarczyk[449] oraz Marty Ziółkowskiej-Sobeckiej), zapewniając – dostarczenie dzieciom oraz młodzieży bogatej wiedzy na temat poetyki i stylistyki, a także przygotowanie uczniów do rozpoznawania figur poetyckich i figur retorycznych, konwencji, stylów i „gier poetyckich" w tekstach wierszy, a przede wszystkim rodząc „przyjaźń" z literaturą piękną.

Współczesna szkolna edukacja literacka jest zmuszona podjąć dziś zmagania zarówno z wielością multimedialnych przekazów, jak i także z pop-kulturą młodzieżową oraz z nową „lekturą" (e-literatura, hiperteksty literackie, poezja „na blogu", etc.). Toteż wprowadzenie na zajęcia przedszkolne lub szkolne oryginalnej twórczości poetyckiej (takiej jak na przykład – liryka dziecięca Kazimiery Iłłakowiczówny) może być (i zapewne będzie) efektywną metodą zainteresowania dzieci i młodzieży tradycyjną poezją.

Wprowadzenie owej liryki dziecięcej do edukacji literackiej może (a wręcz powinno) zostać podjęte już na poziomie „edukacji" przedszkolnej, ale dobór jej tekstów poetyckich musi być przemyślany przez nauczyciela przedszkola (i uzasadniony, przede wszystkim – pod względem semantycznym). Na tymże etapie edukacji literackiej (spotkań dziecka z poezją) mogą, a nawet i muszą, być prezentowane teksty o tematyce zrozumiałej dla dziecka w wieku

przedszkolnym, takie jak na przykład: *Baj* [z tomu *Ikarowe loty*], niektóre kołysanki i *Żółty wiersz* [z tomu *Rymy dziecięce*]. Jolanta Ługowska, znakomita badaczka literatury dla dzieci, trafnie dostrzegła „bajko-twórcze" elementy w pierwszym z wymienionych tekstów, [ponadto dostrzegła i osłabienie wyrazistości semantycznej obrazu poetyckiego na rzecz kołysankowej „usypiającej" melodii i kołysankowych zaśpiewów i refrenów w strukturze tego utworu][450]. Dodatkowo dopisałbym do tychże trafnych uwag Uczonej z Wrocławia to, że „edukacyjna" wartość *Baja* kryje się w zaprezentowanej kolorystyce świata lirycznego i „kołysankowego", w którym dominują (rozróżniane już przez trzyletnie dzieci) barwy podstawowe: czerwona oraz żółta (*Chodzi, chodzi Baj po ścianie, / **żółte** ma chodaki, / niesie dzieciom złote kłosy / i **czerwone** maki…*), na które dzieci wyraźnie reagują[451]. Podobnie także „edukacyjna" wartość *Żółtego wiersza* jest ukryta przede wszystkim… w kolorystyce świata lirycznego, w którym dominuje nieco monotonny – kolor żółty („żółty jaskier", „żółty paw", „anioł w żółtych skrzydłach"). Warto (moim zdaniem) wpro-

[449] Aleksandra Stolarczyk zauważyła, że nauczycielowi przysługuje… „prawo bycia współorganizatorem lekcji – **spotkania** z dziełem sztuki" – [Zobacz: A. Stolarczyk, *Wychowywać i uczyć na lekcjach języka polskiego – o usytuowaniu i znaczeniu literatury w procesie dydaktycznym*, „Konspekt", 2011, nr 4, s. 71; podkreślenie moje – Z. B.].

[450] Por.: J. Ługowska, *Bajka w literaturze dziecięcej*, MAW, Warszawa 1988, s. 31.

[451] Do tej krótkiej listy wskazanych przeze mnie liryków dziecięcych – wartościowych dla „edukacji literackiej" w przedszkolu, być może, należałoby dopisać właśnie ze względu na „kolorystykę" jeszcze i takie teksty, jak na przykład: *Gil i sroka*, w którym pojawia się… „gil z **czerwonym** brzuszkiem" oraz *Nieznajoma Jadwisia* – tekst, w którym ważną funkcję spełniają… „**żółte** i **czerwone** pończoszki".

wadzić do „edukacji" literackiej w przedszkolu także i nieco trudny dla dzieci w tym wieku – tekst liryku *Białość*. A z pewnością warto by ten piękny filozoficzny liryk… odczytać dzieciom „z przedszkola".

W edukacji wczesnoszkolnej można by z kolei wprowadzić (zgodnie z propozycjami Katarzyny Krasoń i Marty Ziółkowskiej-Sobeckiej albo w sposób bardziej „uczony" – jak to proponuje nauczycielom szkół polonijnych – Bożena Muchacka[452]) takie teksty poetyckie ze zbiorów Iłłakowiczówny, jak: *Kot*, *Muchomor*, *Rycerze* lub *Zima* [wszystkie teksty ze zbioru *Rymy dziecięce*], których leksyka, a również frazeologia i metaforyka – nie wybiegają zbytnio poza umiejętności myślenia lingwistycznego dzieci w tejże fazie rozwoju intelektualnego. Te teksty (*Muchomor*, *Rycerze*) – strukturalnie – częstokroć przypominają bajeczki lub bajki (na przykład *Muchomor* przypomina konwencję epigramatycznej bajki z epoki Oświecenia), zaś równocześnie oprócz „nauki moralnej" wyróżniają je… i swoisty liryzm, i także bogactwo wartości estetycznych. Nadto teksty te oddziaływają na sferę emocjonalną ich odbiorców.

Kiedy dzieci dysponują dość znacznym zasobem leksyki (znają minimum: ok. 10.000 słów) i posiadają również minimum doświadczeń „literackich", dzięki „spotkaniom" z lekturą – co można by uznać za zjawisko typowe w początkowej fazie II etapu edukacji – to wówczas możliwość wprowadzenia (niełatwej w odbiorze) liryki dziecięcej Iłłakowiczówny jest / staje się znacznie większa. Dlatego więc w klasach IV-VI szkoły podstawowej można by pozwolić dzieciom poznać teksty poetki o trudniejszej konstrukcji (z bardziej „złożonymi" figurami poetyckimi i figurami retorycznymi) i o treściach ze znaczeniami bardziej abstrakcyjnymi, takie jak liryki: *Gamma*, *Jesień*, *Samotność* lub nawet *W cieniu wielkości*. Dodam również, że ta moja propozycja wprowadzenia owych liryków poetki do edukacji literackiej w klasach IV-VI szkoły podstawowej nie jest sprzeczna z wytycznymi obecnie obowiązującej (aczkolwiek bezwzględnie krytykowanej w środowisku polonistów) *Podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkół podstawowych* [Ministerstwo Edukacji Narodowej, Warszawa 2009], gdyż zgodnie z jej wytycznymi – uczeń z tych właśnie klas „rozwija umiejętności świadomego oraz refleksyjnego odbioru tekstów kultury", a więc i – tekstów poezji, „rozpoznaje ich konwencje gatunkowe", ma świadomość „istnienia w tekście [kultury, więc i – w tekście poezji] znaczeń ukrytych [czyli metaforycznych i symbolicznych – Z. B.]" oraz „poznaje specyfikę literackich [i pozaliterackich] sposobów wypowiedzi artystycznej".

Innymi zaś słowami – interpretując te wytyczne *Podstawy programowej* – można by powiedzieć, że uczeń (pod opieką nauczyciela) podejmuje (powinien podejmować) próby rozpoznawania gatunków poetyckich (kołysanka, kolęda, ballada) i figur poetyckich (epitet, porównanie, przenośnia / metafora) oraz próby określania różnych elementów (pierwiastków) tekstu poetyckiego przy (za)stosowaniu odpowiedniej terminologii z poetyki.

[452] B. Muchacka, *Edukacja dzieci szkół polonijnych*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2007.

Także i w kontekście wytycznych *Podstawy programowej kształcenia ogólnego dla gimnazjów i szkół ponadgimnazjalnych* [Ministerstwo Edukacji Narodowej, Warszawa 2009], które m. in. głoszą to, że „uczeń doskonali sprawność analizy i interpretacji tekstów kultury [więc i – poezji]" w oparciu o nowe wiadomości: „[uczeń] poznaje nowe gatunki i konwencje literackie" i stosuje „poznane pojęcia (terminy) [z poetyki oraz stylistyki – Z. B.] w refleksji o literaturze…" – poezja Iłłakowiczówny (moim zdaniem) wydaje się być wartościowym oraz efektywnym instrumentarium edukacji literackiej młodzieży gimnazjalnej. Na przykład tekst Iłłakowiczówny *Kot*, wymieniony już powyżej – może być wyjątkowo atrakcyjnym utworem w edukacji literackiej uczniów klasy I gimnazjum – zarówno (i przede wszystkim) ze względu na problematykę zawartą w jego tekście, jak i także ze względu na rozmaite elementy poezjo-twórcze. Nadto zaś twierdzę , że ekfrazy i erotyki autorstwa poetki z pewnością zainteresują uczniów II lub III klasy gimnazjum.

Pamiętajmy, że obowiązująca *Podstawa programowa kształcenia ogólnego* – pomimo jej rozmaitych wad – jednoznacznie definiuje (określa) ucznia jako „**świadomego odbiorcę** kultury" i „**czytelnika** [tekstów kultury]", a w tym kontekście – wiedza z zakresu poetyki oraz stylistyki jest zasadniczym warunkiem dla tej właśnie „definicji" każdego ucznia – zarówno ze szkoły podstawowej, jak również i z gimnazjum. Wytyczne *Podstawy programowej* nie są – z pewnością – przeciwne aktywności pedagogicznej nauczycieli, którzy mają prawo podjąć działania edukacyjne, zapewniające osiągnięcie w miarę wysokiej jakości edukacji literackiej, poprzez dobór **atrakcyjnych** – ideowo i **artystycznie** – tekstów literackich, a także i poprzez świadomy dobór różnorodnych form i metod pracy „z tekstem literackim", pozwalających im indywidualizować proces dydaktyczny – zgodnie zarówno z potrzebami, jak i możliwościami intelektualnymi uczniów danego zespołu klasowego: i tych „przeciętnych", ale… także i tych „słabych", a ponadto i tych szczególnie uzdolnionych (na przykład uzdolnionych „literacko").

Pamiętajmy również i o tym, że pełnia doświadczenia artyzmu tekstu poetyckiego nie jest, niestety, dostępna człowiekowi, nawet i „doświadczonemu" czytelnikowi. Nadto piękno sztuki (a więc i poezji jako „sztuki słowa"), i esencja istnienia piękna w życiu człowieka… jakby „ukrywają" siebie przed ich „poszukiwaczem", więc należałoby spędzać wiele czasu z pięknem sztuki, poezji i muzyki, a także z pięknem realnego świata, aby móc je rozpoznać (a ściślej: rozpoznawać)… i w dziełach artystów, i w dziełach Stwórcy, i móc nim… tak po dziecięcemu… prawdziwie i radośnie… się radować.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

[W tej części *Bibliografii podmiotowej* są wymienione tylko te tomy Kazimiery Iłłakowiczówny (zbiory poetyckie, wybory poezji, zbiory prozy), które były przedmiotem mojej analizy badawczej – Z. B.]

A. Poezja Kazimiery Iłłakowiczówny (układ chronologiczny):

Iłłakowicz[ówna] I. K., *Ikarowe loty*, Spółka Nakładowa „Książka", Kraków [1911 / 1912].
Iłłakowicz[ówna] I. K., *Wici. Cieniom roku 1914 poświęcone*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1914.
Iłłakowicz[ówna] I. K., *Trzy struny*, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Warszawa – Kraków 1919.
Iłłakowicz[ówna] I. K., *Rymy dziecięce*, [ilustracye (!): Zofia Stryjeńska], Karol Stryjeński / Spółka Wydawnicza „Fala", Kraków [1922 / 1923].
Iłłakowicz[ówna] J. K., *Śmierć Feniksa*, Towarzystwo Wydawnicze „Ignis", Toruń – Warszawa – Siedlce 1922.
Iłłakowicz[ówna] I. K., *Obrazy imion wróżebne*, F. Hoesick, Warszawa 1926.
Iłłakowicz[ówna] I. K., *Połów*, Wydawnictwo J. Mortkowicza / Tow. Wydawnicze w Warszawie, Warszawa – Kraków 1926.
Iłłakowicz[ówna] I. K., *Opowieść o moskiewskim męczeństwie – Zloty wianek*, F. Hoesick, Warszawa 1927.
Iłłakowicz[ówna] I. K., *Płaczący Ptak*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1927.
Iłłakowiczówna K., *Czarodziejskie zwierciadełka. 50* [= *Pięćdziesiąt*] *wróżb wierszem*, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań – Warszawa – Wilno – Lublin [1928 / 1929].
Iłłakowiczówna K., *Z głębi serca*, Gebethner i Wolff, Warszawa – Kraków – Lublin – Łódź [1928].
Iłłakowiczówna K., *Zwierciadło Nocy*, >Pod Znakiem Poetów<, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa 1928.
Iłłakowiczówna K., *Popiół i perły*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1930.
Iłłakowiczówna K., *Ballady bohaterskie*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1934.
Iłłakowiczówna K., *Wesołe wierszyki*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1934.
Iłłakowiczówna K., *Słowik litewski. Poezje*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1936.
Iłłakowiczówna K., *Wiersze o Marszałku Piłsudskim*: *1912 – 1935*, Główna Księgarnia Wojskowa, Warszawa 1936.
Iłłakowiczówna K., *Wiersze bezlistne. Zbiór poezji z lat 1936 – 1941*, Komitet Obywatelski dla Spraw Opieki nad Uchodźcami Polskimi na Węgrzech, Budapes[z]t 1942.
Iłłakowiczówna K., *Wiersze wybrane*: *1912 – 1947*, [Posłowie: W. Szewczyk], Wydawnictwo W. Bąka, Łódź – Poznań 1949.
Iłłakowiczówna K., *Poezje*: *1940 – 1954*, PAX, Warszawa 1954.
Iłłakowiczówna K., *Wiersze religijne*: *1912 – 1954*, „Albertinum" / Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań – Warszawa – Lublin [1955].
Iłłakowiczówna K., *Wybór wierszy*, [Wyboru dokonał W. Kubacki], PIW, Warszawa 1956.

Iłłakowiczówna K., *Wiersze dziecięce*, z ilustracjami H. Winogradow – Matuszewskiej, „Czytelnik", Warszawa 1959.
Iłłakowiczówna K., *Ta jedna nić. Wiersze religijne*, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań – Warszawa – Lublin [1967].
Iłłakowiczówna K., *Liście i posągi. Poezje*, Wydawnictwo Poznańskie, [Poznań] 1968.
Iłłakowiczówna K., *Co dzieci wiedzą*, Wydawnictwo Poznańskie, [Poznań] 1970.
Iłłakowiczówna K., *Odejście w tło*, Wydawnictwo Poznańskie, [Poznań] 1976.
Iłłakowiczówna K., *Wierszyki nałęczowskie*, wydanie IV, KAW, [Warszawa 1980].
Iłłakowiczówna K., *Rymy dziecięce*, il.: Z. Darowska, wyd. II [w tej edycji], Wyd. Poznańskie, Poznań 1981.
Iłłakowiczówna K., *Zwierzaki i zioła*, wydanie III, I. W. „Nasza Księgarnia", Warszawa 1985.

Teksty opublikowane w czasopismach, analizowane w niniejszej książce (układ alfabetyczny tytułów):

Iłłakowicz[ówna] K., *A że jest ciemno…* „Krytyka", 1914, nr 6.
Iłłakowicz[ówna] K., *Ballada*, „Tygodnik Ilustrowany" 1919, nr 42 – 44.
Iłłakowicz[ówna] K., *Jablonie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1905, nr 24.
Iłłakowicz[ówna] K., *Jestem struna…*, „ Pro Arte" 1919, nr 3.
Iłłakowicz[ówna] K., *Kołysanka*, „Kurier Polski" 1921, nr 129.
Iłłakowicz[ówna] K., *Nim bzy przekwitną*, „Kłosy Ukraińskie" 1914, nr 5 / 6.
Iłłakowiczówna K., *Ogród lipowy*, „Bluszcz" 1931, nr 9.
Iłłakowicz[ówna] K., *Przy księżycu*, „Kurier Litewski" 1914, nr 101.
Iłłakowicz[ówna] K., *Smutek gra*, „Literatura i Sztuka" 1912, nr 36.
Iłłakowicz[ówna] K., *Ucieczka*, „Tygodnik Ilustrowany" 1913, nr 29.
Iłłakowicz[ówna] K., *Zmierzch*, „Kurier Litewski" 1907, nr 40.

Pełny dorobek poetycki Iłłakowiczówny jest prezentowany [w:]
Iłłakowiczówna K., *Poezje zebrane*, t. 1.-4., zebrali J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska, [wstęp:] J. Ratajczak, Wydawnictwo ALGO [**dalej**: ALGO], Toruń 1998-1999.

Wartościowe wybory jej poezji zostały opublikowane także [w:]
Iłłakowiczówna K., *Poezje wybrane*, wybrał P. Hertz, >Kolekcja Poezji Polskiej XX Wieku<, PIW, Warszawa 1977.
Iłłakowiczówna K., *Po zachodzie*, wybór: A. Żurawska-Włoszczyńska, J. Biesiada, „Parnas", Poznań 1993.
Iłłakowiczówna K., *Poezje*, wybór, wstęp, (…): M. Ołdakowska-Kuflowa, >Biblioteka Utworów Religijnych<, [nr] 2, [zespół redakcyjny: S. Fita, J. Gotfryd, P. Nowaczyński], RW KUL, Lublin 1993.
Iłłakowiczówna K., *Poezje*, wybór: J. Ratajczak, Wydawnictwo „Łuk", Białystok 1996.
Iłłakowiczówna K., *Kiedy przebije się źródło…*, wybór: B. Walczak, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1997.
Iłłakowiczówna K., *Okruszynki nieba*, wybór: W. Smaszcz, >Seria Poetycka „Z Listkiem"<, PAX, Warszawa 1998.
Iłłakowiczówna K., *Liryki*, >Seria „Z Sercem / Liryki"<, ALGO, Toruń 2004.

B. <u>Proza Kazimiery Iłłakowiczówny</u>:

Iłłakowiczówna K., *Niewczesne wynurzenia*. [*Wspomnienia i szkice*], PIW, Warszawa 1958.

C. Poezja innych poetów [będąca materiałem źródłowym do analizy porównawczej]

Antologie poetyckie

Antologia *liryki Młodej Polski*, wstęp: I. Sikora, >Nasza Biblioteka<, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1990.
Antologia *poezji dziecięcej*, wybrał i opracował J. Cieślikowski, >BN<, seria I, nr 233, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1980; ***toż***, wydanie 3., Wrocław 1991.
Ballada *polska*, oprac. Cz. Zgorzelski, przy współudziale I. Opackiego, wstęp: Cz. Zgorzelski, >BN<, seria I, nr 177, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1962.
Chodzi, *chodzi Baj po ścianie*: *wiersze i kołysanki*, [wybór:] H. Kostyrko, [Prwdr.: 1958], „Nasza Księgarnia", Warszawa 1984.
Dziecku, [wybór wierszy (…): J. Nagrabiecki], LSW, Warszawa 1979.
Każdej *nocy*, *każdego dnia*. *Antologia polskiej liryki religijnej*, [red.: M. M. Matusiak], >Biblioteka „Przeglądu Powszechnego"<, vol. 5, t. 3: *Jutrzenka życia*, Wydawnictwo „Przeglądu Powszechnego", Warszawa 1988.
Patrzymy *w niebo*. *Antologia poezji religijnej dla dzieci*, [ułożyły:] H. M. Natuniewicz, M. Wesołowska, Wydawnictwo „Michalineum", Marki – Struga 1991.
Polskie *kolędy i pastorałki*, wybrała i oprac. A. Szweykowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989 [na karcie tytułowej błędnie: 1985(!)],
W *kręgu Salome i Astarte*. *Młodopolskie wiersze miłosne*, wstęp, wybór i oprac.: I. Sikora, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993.

Autorskie tomy poetyckie i wybory poezji

a) poezja przedromantyczna

Kochanowski J., *Dzieła wszystkie* [*Wydanie Sejmowe*], t. I, cz. 1: *Psałterz Dawidow*, *Fototypia – Transkrypcja*, opr. J. Woronczak, >Biblioteka Pisarzów Polskich<, seria B, nr 23, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1982 [1983].
Kochanowski J., *Dzieła wszystkie* [*Wydanie Sejmowe*], t. II: *Treny*, opr.: M. R. Mayenowa i L. Woronczakowa & J. Axer i M. Cytowska, >Biblioteka Pisarzów Polskich<, seria B, nr 24, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1983.

b) poezja z epoki romantyzmu

Krasiński Z., *Przedświt*, [Prwdr.: 1843], opracował J. Kleiner, wyd. 3., >BN<, seria I, nr 18, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924.
Mickiewicz A., *Dziady wileńskie* [*poema*, *część IV*], opracował: J. Kallenbach, >BN<, seria I, nr 11, wydanie 4., Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków [1925].
Mickiewicz A., *Dzieła* [Komitet Redakcyjny: J. Krzyżanowski i in.], t. I: *Wiersze*, „Czytelnik", Warszawa 1955.
[Mickiewicz A., *Dzieła* [Komitet Redakcyjny: J. Krzyżanowski i in.], t. II: *Powieści poetyckie*, „Czytelnik", Warszawa 1955].
Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, pod red. K. Górskiego, seria pierwsza: *Dzieła poetyckie*, *proza artystyczna i pisma krytycznoliterackie*, t. 1.: *Wiersze*. Vol. 1.: *1817 – 1824*, opracował Cz. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo [IBL] PAN, Wrocław 1971.
Norwid C. K., *Pisma wszystkie*, t. 3, [J. W. Gomulicki (red.)], t. 3., PIW, Warszawa 1971.
Norwid C. K., *Pisma wybrane*, t. 1: *Wiersze* [wybrał i opracował J. W. Gomulicki], PIW, Warszawa 1968.
Słowacki J., *Beniowski*. *Poema*, opracowała: A. Kowalczykowa, wyd. 4. zm., >BN<, seria I, nr 13 / 14, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1996.

Słowacki J., *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. I: *Liryki i inne wiersze*, opracował: J. Krzyżanowski, ze wstępem: K. Wyki, wyd. drugie, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1952.
Słowacki J., *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. I: *Liryki i inne wiersze*, opracował: J. Krzyżanowski, ze wstępem: K. Wyki, wyd. trzecie, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959.
Słowacki J., *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. III: *Poematy*, oprac.: J. Krzyżanowski, wyd. trzecie, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959.
Słowacki J., *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. IV: *Poematy*, oprac.: J. Pelc, wyd. trzecie, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959.
Słowacki J., *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. V: *Król – Duch*, opracował: J. Krzyżanowski, wyd. drugie, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1952.
Słowacki J., *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. V: *Król – Duch*, opracował: J. Krzyżanowski, wyd. trzecie, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959.
Słowacki J., *Powieści poetyckie*, opr. M. Ursel, wyd. 4. zm., >BN<, seria I, nr 47, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1986.
Słowacki J., *W Szwajcarii*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, Warszawa 1986.
Syrokomla W. [L. **Kondratowicz**], *Franciszek z Asissu. Kantata, przez…*, P. P. R. Rafałowicz, Wilno 1859.
Syrokomla W. [L. **Kondratowicz**], *Nocleg hetmański*, A. Ass, Wilno 1857.

c) **poezja z okresu pozytywizmu**

Asnyk A., *Liryki*, >Seria „Z Sercem / Liryki"<, ALGO, Toruń 2004.
Bełza W., *Zaklęte dzwony. Legenda z dziejów polskich*, Księgarnia Polska, Lwów 1876.
Konopnicka M., *Poezye. Wydanie zupełne, krytyczne*, opracował J. Czubek, t. III, Gebethner i Wolff, Warszawa – Lublin – Łódź – Kraków, b. r. w.

d) **młodopolska poezja**

Adamowicz B., *Wybór poezji*, wybór i oprac.: J. Zieliński, >Biblioteka Poezji Młodej Polski<, [red. M. Podraza-Kwiatkowska i J. Kwiatkowski] [dalej: >BPMP<], WL, Kraków 1985.
Dębicki Z., *Ekstaza. Poezye*, Towarzystwo Wydawnicze we Lwowie, Lwów [1898 / 1899].
Dębicki Z., *Noce bezsenne. Poezye*, Towarzystwo Wydawnicze [we Lwowie], Lwów 1900.
Dębicki Z., *Święto kwiatów. Poezye*, Towarzystwo Wydawnicze [we Lwowie], Lwów 1904.
Górski K. M., *Wiersze wybrane*, oprac. E. Miodońska-Brookes, >BPMP<, WL, Kraków 1987.
Kasprowicz J., *Chwile. Poezye*, Towarzystwo Wydawnicze – E. Wende i Sp. (T. Hiż i A. Turkuł), Lwów – Warszawa 1911.
Kasprowicz J., *Dzieła*, pod red. S. Kołaczkowskiego, t. VII: *Krzak dzikiej róży*, W. Meisels, Kraków 1930.
Kasprowicz J., *Pisma zebrane* [red. J. J. Lipski i R. Loth], t. 4: *Utwory literackie 4*, opracował R. Loth, WL, Kraków 1984.
Kasprowicz J., *Wybór poezji*, opr. J. J. Lipski, wyd. 3. rozszerz., >BN<, seria I, nr 120, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław [– Warszawa – Kraków] 1990.
Komornicka M., *Baśnie. Psalmodie*, J. Fischer, Warszawa 1900.
Lange A., *Ostatni zbiór poezji*, t. 1.: *Gdziekolwiek jesteś…* [*Rozmyślania. Wiersze różne*], J. Mortkowicz, [Warszawa] 1931 [1930].
Lange A., *Rozmyślania*, W. Wiediger, Kraków 1906.
Lange A., *Wiersze wybrane*, wybór i oprac.: P. Bukowiec, >Klasyka Mniej Znana<, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych [dalej: TAiWPN] UNIVERSITAS, Kraków 2003.
Leśmian B., *Poezje zebrane*, PAX, Warszawa 1957.
Lieder [Rolicz–] W., *Poezje wybrane*, wybór i oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, >BPMP<, WL, Kraków 2003.
Liliana [F. **Hufnagel**], *Płomienie*, G. Gebethner i Sp., Warszawa – Kraków 1905.
Miciński T., *W mroku gwiazd. Poezye…*, [*Z rysunkami S. Wyspiańskiego*], T. Miciński, Kraków 1902.
Miciński T., *Poezje*, oprac. J. Prokop, >BPMP<, WL, Kraków 1980.

Mirandola F. [F. **Pik**], *Liryki*, J. Fiszer – Księgarnia Polska, [Warszawa – Lwów] – Kraków 1901.
Miriam [Z. **Przesmycki**], *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy*. (*1881 – 1891*), Z. Przesmycki, [Kraków] – Wien, 1893. **Miriam** – zob. także: **Przesmycki** Z.
Orkan W., *Dzieła. Wydanie zbiorowe*, pod kier. S. Pigonia, t. I: *Poezje zebrane*, zebrał J. Kwiatkowski, WL, Kraków 1968.
Ostrowska B., *Chusty ofiarne*, J. Mortkowicz, Warszawa 1910.
Ostrowska B., *Jesienne liście*, H. Altenberg, Lwów 1905.
Ostrowska B., *Opale*, J. Fischer, Warszawa 1902.
Ostrowska B., *Poezye*, Polskie Towarzystwo Nakładowe, Lwów 1905.
Przesmycki Z. (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. T. Walas, >BPMP<, WL, Kraków1982.
Ruffer J., *Posłanie do dusz*, >Księgarnia Polska< [B. Połoniecki] – E. Wende i Sp., Lwów – [Warszawa] 1903.
Rydel L., *Poezye I*, [*Z rysunkami S. Wyspiańskiego*], Gebethner i Wolff – G. Gebethner i Sp., Warszawa – Kraków 1899.
Rydel L., *Poezye*, wyd. 3., D. E. Friedlein – [L. Idzikowski], Kraków – [Kijów], 1909.
Rydel L., *Wybór poezji*, wyboru (…) dokonała B. Kalęba, >Klasyka Mniej Znana<, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2003.
Savitri [H. **Zahorska**], *Poezye*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1908.
Staff L., *Dzień duszy*, >Księgarnia Polska< [B. Połoniecki] – E. Wende i Sp., Lwów [– Warszawa] 1903.
Staff L., *Poezje zebrane*, t. 1., wyd. 2., >Biblioteka Poezji i Prozy<, PIW, Warszawa 1967.
Staff L., *Wybór poezji*, wyboru dokonał M. Jastrun, >BN<, seria I, nr 181, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1963.
Szczepański L., *Srebrne noce. Lunatica*, F. Bonde – G. Centnerszwer, Wien [– Warszawa] 1897.
Szczęsny A., *Poezje wybrane*, opr. R. Okulicz-Kozaryn, M. Ignaszak, >BPMP<, WL, Kraków 2000.
Tetmajer K., *Poezye. Serya I*, G. Gebethner i Sp., Kraków 1891.
Tetmajer K., *Poezye. Serya II*, Wł. L. Anczyc i S-ka, Kraków 1894.
Tetmajer [Przerwa-] K., *Liryki*, >Seria „Z Sercem / Liryki"< , Wydawnictwo ALGO, Toruń 2004.
Tetmajer [Przerwa-] K., *Poezje*, >Biblioteka Poezji i Prozy<, PIW, Warszawa 1980.
Tetmajer [Przerwa-] K., *Poezye. Serya III*, Gebethner i Wolff – G. Gebethner i Sp., Warszawa – Kraków 1898.
Tetmajer [Przerwa-] K., *Poezye. Serya IV*, Gebethner i Wolff – G. Gebethner i Sp., Warszawa – Kraków 1900.
Tetmajer [Przerwa-] K., *Poezye*. [*Seria*] *IV*, wyd. trzecie, Gebethner i Wolff, Warszawa 1910.
Tetmajer [Przerwa-] K., *Poezye. Serya V*, Gebethner i Wolff – G. Gebethner i Sp.,, Warszawa – Kraków 1905.
Tetmajer [Przerwa-] K., *Poezye. Seria VI*, Gebethner i Wolff – G. Gebethner i Sp., Warszawa – Kraków 1910.
Tetmajer [Przerwa-] K., *Poezye. Seria VII*, Gebethner i Wolff – G. Gebethner i Sp., Warszawa – Kraków 1912.
Tetmajer [Przerwa-] K., *Wybór poezyj czwarty*, Gebethner i Wolff, Warszawa – Lublin – Łódź [1918].
Wolska M., *Święto Słońca*, >Księgarnia Polska< [B. Połoniecki], Lwów 1903.
Wolska M., *Wiersze wybrane*, oprac. P. Bukowiec, >Klasyka Mniej Znana<, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2003.
Wyspiański S., *Dzieła zebrane*, t. 11.: *Rapsody, hymny, wiersze*, WL, Kraków 1961.
Zawistowska K., *Poezye*, [wyd. 2.*], H. Altenberg, Lwów [1909] [* wyd. 1.: *Poezye*, [*Z przedmową Miriama*] [= Z. Przesmyckiego], H. Altenberg, Lwów (1903)].
Zawistowska K., *Poezje*, J. Mortkowicz, Warszawa 1923.
Zawistowska K., *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, >BPMP<, WL, Kraków 1982.
Zbierzchowski H., *Impressye*, D. E. Friedlein, Kraków 1902.
Żuławski J., *Poezje*, tom I: *Sonety*, H. Altenberg – E. Wende i Sp. (T. Hiż i A. Turkuł), Lwów – [Warszawa] 1908.
Żuławski J., *Poezje*, tom II, H. Altenberg – E. Wende i Sp. (T. Hiż i A. Turkuł), Lwów – [Warszawa] 1908.
Żuławski J., *Poezje*, tom IV, H. Altenberg – E. Wende i Sp., Lwów – [Warszawa] 1908.

e) **poezja z okresu dwudziestolecia międzywojennego**

Czechowicz J., *Wybór poezji*, opracował T. Kłak, >BN<, seria I, nr 199, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1985.
Eminowicz R. [R. D.], *Basileus*, Gebethner i Wolff – [G. Gebethner i Spółka], Warszawa – [Kraków] 1922.
Iwaszkiewicz J., *Dzieła*, t. I: *Wiersze*, „Czytelnik", Warszawa 1977.
Lechoń J., *Poezje*, oprac. R. Loth, >BN<, seria I, nr 256, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1990.
Pawlikowska-[Jasnorzewska] M., *Cisza leśna*, F. Hoesick, Warszawa 1928.
Pawlikowska-[Jasnorzewska] M., *Niebieskie migdały*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922.
Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Poezje zebrane*, t. 1. – 2., oprac. A. Madyda, wstęp: K. Ćwikliński, ALGO, Toruń 1993.
Pawlikowska-[Jasnorzewska] M., *Różowa magia. Poezje*, H. Altenberg, Lwów 1924.
Staff L., *Poezje zebrane*, t. 1., wyd. 2., >Biblioteka Poezji i Prozy<, PIW, Warszawa 1967.
Staff L., *Wybór poezji*, wyboru dokonał M. Jastrun, >Biblioteka Narodowa<, seria I, nr 181, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1963.
Tuwim J., *Poezje. Wybór dzieł*, wybrał i opracował T. Januszewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2004.
Tuwim J., *Wiersze zebrane*, wyd. 3., J. Przeworski, Warszawa 1935.
Wolska M., *Dzbanek malin*, Biblioteka Medycka – Krakowska Spółka Wydawnicza, Medyka – [Kraków], 1929.
Wolska M., *Wiersze wybrane*, oprac.: P. Bukowiec, seria: >Klasyka Mniej Znana<, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2003.

f) **poezja z okresu po II wojnie światowej i poezja współczesna**

Broniewski W., *Wiersze i poematy*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980.
Gellner D., *Zamawiamy*, „Alfa", Warszawa 1988,
Głośnicka D., *Usypianki zza firanki*, „Podsiedlik – Raniowski i S-ka", [Poznań], [ok. 2005 (?)].
Kontkowski J. L., *100* [= *Sto*] *litanii*, WAM, Kraków 1995
Kulmowa J., *Topografia myślenia*, „Iskry", Warszawa 2001.
Międzyrzecki A., *Wygnanie do rymu*, PIW, Warszawa 1977.
Skarżyńska E., *Tyle wokół do zdziwienia*, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1994.
Strzałkowska M., *Wiersze, że aż strach*! „Media Rodzina", Poznań 2002.
Świtalski S., *Nowy śpiewnik*, PZWS, Warszawa 1947.

<u>Utwory poetyckie publikowane w dziennikach i periodykach</u>

Brzozowski [Korab-] S. i **Brzozowski** [Korab-] W., *Dawid*, „Życie" 1899, nr 6.
Krynicz W., *Idzie*!…, „Tygodnik Ilustrowany" 1903, nr 21.
Markowska M., *Pieśń ulicy*, „Robotnik" 1905, nr 69.
Miłosz Cz., *Elegia na kłopoty z polszczyzną*, „Poezja" 1981, nr 7.
Miriam [Z. **Przesmycki**], *Rondo*, „Świat" 1893, nr 15.
Rygier L., *Noc nad Morskiem Okiem*, „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 40.
Wężykówna P., *O, Królu królów*…, „Mały Przewodnik" 1931, nr 4.
Wierzyński K., *Maria Magdalena*, „Kurier Lwowski" 1922, nr 49.
Zawistowska K., *Zmierzch*, „Chimera", 1902, t. 5.

D. Proza, proza poetycka i dramat [będące materiałem źródłowym do analizy porównawczej]

Afanasjew z Sopotu [J. Afanasjew], *Baśnie*, wyd. 2., KAW [Warszawa 1980].
Ficowski J., *Gałązka z Drzewa Słońca*, wyd. 3., „Nasza Księgarnia", Warszawa 1982.
Grimm J., *Śpiąca królewna*, [w:] [Bracia Grimm(owie)], *Baśnie dla najmłodszych*, wybór (…): G. Leszczyński, przekład: E. Bielicka, M. Tarnowski, wyd. 2. [?], LSW & Philip Wilson, Warszawa 1993.
Iwaszkiewicz J., *Dzieła*: *Proza poetycka*, „Czytelnik", Warszawa 1958.
Kraszewski J. I., *Stara baśń*, oprac. W. Danek, >BN<, seria I, nr 53, wyd. VI uzupełn., Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1988.
***Legenda** Maggiore* [w:] *„Fonti Francescane"* 1980, nr 5.
Mickiewicz A., *Dziady wileńskie* [*poema, część II*], opracował: J. Kallenbach, >BN<, seria I, nr 11, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków [1925].
Oppman A., *Baśń o szopce*, Gebethner i Wolff, Warszawa – Kraków – Lublin – Łódź – Poznań [1921].
Oppman A., *Legendy warszawskie*, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań – Warszawa – Wilno – Lublin [1925].
Porazińska J., *Przybieżeli do Betleem…*, M. Arct, Warszawa 1924.
Ruciński T., *Bajka – niebajka brata Zdumiewajka*, Wydaw. W K A, Wrocław1991.
Rydel L., *Betleem polskie*, D. E. Friedlein, Kraków 1906.
Rydel L., *Zygmunt August. Trylogia*, części I – III, S. A. Krzyżanowski, Kraków 1913.
Samozwaniec M., *Zalotnica niebieska*, wyd. 3., >Wielki Świat / Ciekawi Ludzie<, WL, Kraków 1992.
Słowacki J., *Balladyna*, opr. M. Ingot, wydanie 5. zm., >BN<, seria I, nr 51, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1976.
Słowacki J., *Dzieła*, t. VII: *Dramaty. Balladyna*, (…), opr.: M. Grabowska, wyd. III, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959.
Słowacki J., *Ksiądz Marek*, opr. M. Piwińska, wyd. 3. zm., >BN<, seria I, nr 29, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1991.
Słowacki J., *Sen srebrny Salomei. Romans dramatyczny…*, opr. A. Kowalczykowa, wyd. 2. zm., >BN<, seria I, nr 57, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1992.
Szczęsny A., *Baśnie wiosenne*, „Biblioteka Polska", Warszawa 1922.
Voragine [de] J, *Złota legenda* [*Legenda aurea*]. *Wybór*, tłum. z jęz. łac. J. Pleziowa, wyboru dokonał, wstępem i przypisami opatrzył M. Plezia, wyd. 2. zm., I. W. PAX, Warszawa 1983.
Warnkówna J., *Bajki*: *Śpiąca królewna. Syrena*, >Zajmujące Czytanki dla Dzieci i Młodzieży< II: 4, M[ichał] Arct, Warszawa 1907.
Mistrz **Wincenty** (tzw. Kadłubek), *Kronika polska*, przeł. i oprac. B. Kürbis, seria: BN I 271, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1992.
Wyspiański S., *Dzieła zebrane*, t. 4.: *Wesele*, WL, Kraków 1958.

E. Malarstwo Jana Henryka Rosena [będące materiałem źródłowym do analizy porównawczej]

***Kolekcja** prac Jana Henryka Rosena*, [w:] *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, nr 5, Wydawnictwo Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków, Warszawa [wrzesień] 1925.
***Kronika** artystyczna*: *Warszawa*, „Sztuki Piękne", r. I: [1924] / 1925, nr 12 [wrzesień].
Skrudlik M., *Nowe wystawy w Zachęcie*: *Kolekcja prac Jana Henryka Rosena*, „Gazeta Poranna", 1925, nr 254 (4601).
W. H., *Kronika artystyczna*: *Wystawy w Towarzystwie Zachęty*, „Tygodnik Ilustrowany" 1925, nr 37.

Podręczniki szkolne z tekstami poetyckimi Kazimiery Iłłakowiczówny

A. Podręczniki szkolne dla uczniów szkoły podstawowej

Bochenek J., **Zawadzka** J., *Mówię, czytam, piszę… Podręcznik do języka polskiego dla klasy 4. sześcioletniej szkoły podstawowej*, [wydawca:] Wydawnictwo „INNOWACJE", Goleszów 1999.
Bochenek J., **Zawadzka** J., *Mówię, czytam, piszę… Podręcznik do języka polskiego dla klasy 5. sześcioletniej szkoły podstawowej*, [wydawca:] Wydawnictwo „INNOWACJE", Goleszów 2000.
Bochenek J., **Zawadzka** J., *Mówię, czytam, piszę… Podręcznik do języka polskiego dla klasy 6.* [*szóstej*] *szkoły podstawowej*, [wydawca:] Wydawnictwo „INNOWACJE", Ustroń 2001.
Dobrowolska H., *Jutro pójdę w świat. Podręcznik do kształcenia literackiego, kulturowego i językowego dla klasy czwartej szkoły podstawowej*, [wydawca:] Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne S. A., Warszawa 2006.
Dobrowolska H., *Jutro pójdę w świat. Podręcznik do kształcenia literackiego i językowego dla klasy szóstej szkoły podstawowej*, [wydawca:] Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne S. A., Warszawa 2000.
Grajewska K., **Wower** E., *Oglądamy świat. Język polski 4. Podręcznik do kształcenia literackiego*, [wydawca:] Wydawnictwo „ARKA", Poznań 1998.
Nagajowa M., *Słowa zwykłe i niezwykłe. Podręcznik do kształcenia literackiego, kulturowego i językowego dla klasy piątej szkoły podstawowej*, wyd. 7., [wydawca:] Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne S. A., Warszawa [2001(?)].
Nagajowa M., *Słowo za słowem. Podręcznik do kształcenia literackiego, kulturowego i językowego dla klasy czwartej szkoły podstawowej*, [wydawca:] Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne S. A., Warszawa 1994.
Nagajowa M., *Słowo za słowem. Podręcznik do kształcenia literackiego, kulturowego i językowego dla klasy czwartej szkoły podstawowej*, wyd. 7. zm., [wydawca:] Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne S. A., Warszawa [2000].
Rogowska E., **Lewińska** A., **Doroszewski** P., *Dziwię się światu. Wypisy. Podręcznik dla klasy IV*, [wydawca:] Wydawnictwo M. Rożak, Gdańsk 1999.
Uhma J., *W krainie wyobraźni. Podręcznik do kształcenia literackiego i kulturowego dla klasy czwartej szkoły podstawowej*, [wydawca:] Wydawnictwo JUKA, Warszawa 2000.

B. Podręczniki szkolne dla uczniów gimnazjum

Antosik C., **Biała** A., **Krawczyk** A., **Staszewska** K., *Czytam świat. Wypisy z wielkiej księgi kultury. Podręcznik do kształcenia literacko-kulturowego dla klasy II gimnazjum*, [wydawca:] Wydawnictwo Pedagogiczne ZNP, Kielce 2000.
Bobiński W., **Janus-Sitarz** A., **Kołcz** B., *Barwy epok. Kultura i literatura*, t. 2., [wydawca:] Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne S. A., Warszawa 2003.
Chmiel M., **Herman** W., **Pomirska** Z., **Doroszewski** P., *Słowa na czasie. Podręcznik do kształcenia literackiego i kulturowego dla klasy pierwszej gimnazjum*, [wydawca:] Wydawnictwo ERA Sp. z o. o., Warszawa 2008.
Detka J., **Jas** M., *Przygoda z czytaniem. Podręcznik do kształcenia literacko-kulturowego dla kl. 2 gimnazjum*, [wydawca:] MAC EDUKACJA S. A., Kielce 2002.
Klimczak B., **Tomińska** E., **Zawisza-Chlebowska** T., *Język polski 3. Podręcznik dla gimnazjum*, [wydawca:] Wydawnictwo Pedagogiczne OPERON Sp. z o. o., Gdynia 2007.
Konowalska J., **Mateja** S., *Nasz wspólny świat. Podręcznik do kształcenia literacko-kulturowego dla klasy pierwszej gimnazjum*, [wydawca:] Wydawnictwa Edukacyjne WIKING, Wrocław 2005.

Bibliografia przedmiotowa

[W celu (chociaż częściowego) odzwierciedlenia chronologii recepcji poezji Kazimiery Iłłakowiczówny w części A *Bibliografii przedmiotowej* zostały odnotowane **recenzje** tomów poetyckich oraz wyborów poezji autorki *Rymów dziecięcych* – przede wszystkim te, które były przedmiotem analizy badawczej i są cytowane lub notowane w niniejszej książce – Z. B.]

A. **Recenzje tomów poetyckich oraz wyborów poezji Kazimiery Iłłakowiczówny**

1. ***Ikarowe loty***, Spółka Nakładowa „Książka", Kraków [1911 / 1912].
Gostomski W., *Iłłakowicz I. K.*, >*Ikarowe loty*<, (*Poezja*, *powieść*, *dramat*) „Książka", r. XII: 1912, nr 9.

2. ***Trzy struny***, Petersburg 1917.
Jankowski J., *Poezye Iłłakowiczówny*, „Bluszcz", r. LIII: 1918, nr 51.

3. ***Śmierć Feniksa***, Towarzystwo Wydawnicze „Ignis", [Toruń] – Warszawa – [Siedlce] 1922.
Kołaczkowski S., *I. K. Iłłakowicz*, >*Śmierć Feniksa*<, (*Poezja*) „Przegląd Warszawski", r. II: 1922, t. III, nr 12.
Kuszelewska St., *O wierszach niedorzecznych i kluczach poezji. Szkice literackie*, „Bluszcz", r. LV: 1922, nr 18 i nr 19.

4. ***Obrazy imion wróżebne***, F. Hoesick, Warszawa 1926.
Iwaszkiewicz J., *Hafty i koronki*, „Wiadomości Literackie", r. III: 1926, nr 35 – 36 (139 – 140).
Z. W. (Z. **Wasilewski**), *Przezieradełka Iłłakowiczówny*, „Myśl Narodowa", r. VI: 1926, nr 29.
Zawodziński K. W., *Poetki*, (*Przegląd Miesięczny – Nowe Wydawnictwa*) „Przegląd Współczesny", 1928, t. XXVII (27), nr 80.

5. ***Połów***, J. Mortkowicz / Tow. Wydawnicze w Warszawie, Warszawa – [Kraków] 1926.
Kołaczkowski S., >*Połów*< *I. K. Iłłakowicz*, „Wiadomości Literackie", r. III: 1926, nr 19 (123).
Zawistowski W., >*Połów*<, „Tygodnik Ilustrowany", 1926, nr 14.

6. ***Opowieść o moskiewskim męczeństwie – Zloty wianek***, F. Hoesick, Warszawa 1927.
j i (J. **Iwaszkiewicz**), *U poetów*, „Wiadomości Literackie", r. IV: 1927, nr 1 (157).
Szmydtowa Z., *Legendy Iłłakowiczówny*, „Myśl Narodowa", [r. IX]: 1929, nr 32.
Zawodziński K. W., *Poetki*, (j. w. – zob.: poz. 4) „Przegląd Współczesny", 1928, t. XXVII (27), nr 80.

7. ***Płaczący Ptak***, F. Hoesick, Warszawa 1927.
E. K. (E. **Kozikowski**), *I. K. Iłłakowicz*, >*Płaczący Ptak*<, „Czartak", 1928.
Jankowski J., >*Płaczący Ptak*<, „Kobieta Współczesna", r. I: 1927, nr 9.
Zawodziński K. W., *Poetki*, (j. w. – zob.: poz. 4) „Przegląd Współczesny", 1928, t. XXVII (27), nr 80.

8. ***Z głębi serca***, Gebethner i Wolff, [Warszawa] – Kraków [– Lublin – (…)] [1928].
Kallenbach J., *Poezje K*[*azimiery*] *Iłłakowiczówny*, „Tygodnik Ilustrowany", 1929, nr 16.
Podhorska-Okołów S., *K. Iłłakowiczówna*, >*Z głębi serca*<, [Prwdr.: „Bluszcz", 1929, nr 25], [w:] Eadem, *Kobiety piszą…*, *Sylwetki i szkice*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1938.
Zawodziński K. W., *Liryka Iłłakowiczówny*, „Wiadomości Literackie", r. V: 1928, nr 47 (255).
Zawodziński K. W., *Poetki*, (j. w. – zob.: poz. 4) „Przegląd Współczesny", 1928, t. XXVII (27), nr 80.

9. ***Zwierciadło Nocy***, >*Pod Znakiem Poetów*<, seria nowa, J. Mortkowicz, Warszawa 1928.
e. z. (E. **Zegadłowicz**), *Wśród książek*, „Tęcza", r. II: 1928, z. 6.
Zawodziński K. W., *Poetki*, (j. w. – zob.: poz. 4) „Przegląd Współczesny", 1928, t. XXVII (27), nr 80.

10. ***Popiół i perły***, F. Hoesick, Warszawa 1930.
Podhorska-Okołów S., *K. Iłłakowiczówna*, >*Popiół i perły*<, [Prwdr.: „Bluszcz", 1930, nr 7], [w:] Eadem, *Kobiety piszą…*, *Sylwetki i szkice*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1938.
Zawodziński K. W., *Poezja polska* [*1931*], (j. w. – zob.: poz. 4), „Przegląd Współczesny", 1931, t. XXXVII (37), nr 108.

11. ***Ballady bohaterskie***, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1934.
Birkenmajer J., *Iłłakowiczówna Kazimiera*: >*Ballady bohaterskie*<, (*Literatura piękna*) „Nowa Książka", 1934, z. IV.
Napierski S., *Ballady Iłłakowiczówny*, „Wiadomości Literackie", r. XI: 1934, nr 11 (539).
Zawodziński K. W., >*Ballady bohaterskie*<, [Prwdr.: „Wiadomości Literackie", r. XII: 1935, nr 26 (606)], [w:] Idem, *Wśród poetów*, oprac.: W. Achremowiczowa, wstęp: J. Kwiatkowski, [Z >*Pism*< K. W. Zawodzińskiego], Kraków 1964.

12. ***Słowik litewski***. ***Poezje***, Gebethner i Wolff, Warszawa 1936.
Birkenmajer J., *Iłłakowiczówna Kazimiera*: >*Słowik litewski*<, (*Literatura piękna*) „Nowa Książka", 1936, z. VIII.
Kott J., *Poetyckie profile*, „Przegląd Współczesny", r. XVI: 1937, t. 63., nr 12 (188).
Kubacki W., „*Słowik litewski*" [Prwdr.: „Gazeta Polska" 1936, nr 120], [w:] Idem, *Lata terminowania. Szkice literackie*: *1932 – 1962*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963.
Podhorska-Okołów S., *K. Iłłakowiczówna*, >*Słowik litewski*<, [Prwdr.: „Bluszcz", 1936, nr 19], [w:] Eadem, *Kobiety piszą…*, *Sylwetki i szkice*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1938.
Z. W. (Z. **Wasilewski**), *Słowik litewski*, „Myśl Narodowa", [r. XVI:] 1936, nr 24.
Zawodziński K. W., *Liryka i epika wierszem*, [w:] *Rocznik Literacki*: *za r. 1936*, Instytut Literatury, Warszawa 1937.

13. ***Poezje***: ***1940 – 1954***, PAX, Warszawa 1954.
Głowiński M., *O sztuce miniatury*, dział: >*Wśród książek*<, „Twórczość", r. XI: 1955, nr 7.
Lichański S., Liryka Iłłakowiczówny, [Prwdr.: „Dziś i Jutro", 1955, nr 21], [w:] Idem, *Literatura i krytyka*, PAX, Warszawa 1956.

14. ***Wiersze religijne***: ***1912 – 1954***, „Albertinum" / Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań – Warszawa – Lublin [1955].
Michalski H., *Literatura polska*: *Liryka i poemat*, [w:] *Rocznik Literacki*: *1955*, PIW, Warszawa 1956.

15. ***Wybór wierszy***, [wyboru dokonał W. Kubacki], PIW, Warszawa 1956.
Matuszewski R., *Literatura polska*: *Liryka. Poemat*, [w:] *Rocznik Literacki*: *1956*, PIW, Warszawa 1957.

16. ***Lekkomyślne serce***, „Czytelnik", [Warszawa] 1959.
Głowiński M., *W tonacji franciszkańskiej*, „Twórczość", r. XVI: 1960, nr 7.

17. ***Wiersze***: ***1912 – 1959***, [wybrał P. Hertz], PIW, Warszawa 1964.
Pędziński Z., *Bardzo młoda poetka*, „Odra", r. V: 1965, nr 2.

18. ***Szeptem*. *Wiersze***, „Czytelnik", Warszawa 1966.
Barańczak S., *Z nowości literatury dziecięcej*, dział: >*Recenzje i noty*<, „Nurt" 1967, nr 3 (23).
Bieńkowski Z., *Iłłakowiczówna* [Prwdr.: „Kultura" 1966, nr 50], [w:] *Proza, poezja: 1966. Wybór szkiców i recenzji*, wyboru dokonała i wstępem opatrzyła Z. Macużanka, „Książka i Wiedza", [Warszawa] 1967.
Matuszewski R., *Liryczne miniatury*, „Nowe Książki", 1967, nr 12.
Słucki A., *Sobiepańskość i pokora poezji*, „Twórczość", r. XXIII: 1967, nr 6 (263).

19. ***Liście i posągi*. *Poezje***, Wydawnictwo Poznańskie, [Poznań] 1968.
Kwiatkowski J., *Dzień powszedni dobrej poezji. Poetka w pastylce*, „Życie Literackie", r. XIX: 1969, nr 4 (887).
Natanson W., >*Liście i posągi*<, „Kultura", r. VII: 1969, nr 15 (305).
Witan J., *Polska tkliwość*, „Poezja", r. V: 1969, nr 6.

20. ***Wiersze zebrane***, t. 1. – t. 2., PIW, Warszawa 1971.
Dolecki Z., *Poezja bez imienia* (*O liryce Kazimiery Iłłakowiczówny*), „Życie i Myśl", r. XXII: 1972, nr 10 (220).
Pieszczachowicz J., *Poezja samoistna*, „Twórczość", r. XXVIII: 1972, nr 9.
Sprusiński M., *Popiół i perły* [Prwdr.: „Nowe Książki", 1972, nr 13], [w:] Idem, *Imiona naszego czasu. Szkice o poezjach współczesnych i dawnych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków [1974].

21. ***Odejście w tło***, Wydawnictwo Poznańskie, [Poznań] 1976.
Pieszczachowicz J., *Melodia człowieka* [Prwdr.: „Nowe Książki", 1976, nr 13], [w:] Idem, *Pegaz na rozdrożu. Szkice o poezji współczesnej*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.
Zeidler A., *„Jednością czuć się z pejzażem"*, „Poezja", r. XIII: 1978, nr 1 (146).

B. **Wybrane opracowania ogólne o poszczególnych tomach poetyckich K. Iłłakowiczówny**

Baran Z. [i] **Pierzchała** M., *Dziecko i jego świat w >Rymach dziecięcych< Kazimiery Iłłakowiczówny* (*w siedemdziesiątą rocznicę pierwszego wydania*), [w:] „Rocznik Naukowo – Dydaktyczny WSP w Krakowie" z. 165, seria: >Prace Pedagogiczne<, t. XV: [M. Kawka (red.)], *Ze studiów nad językiem dziecka i literaturą dziecięcą*, Wydawnictwo Naukowe WSP [w Krakowie], Kraków 1994.
Chęcińska U., *Dziecięce pejzaże świata w >Rymach* [*dziecięcych*]< *i >Zwierzakach i ziołach< Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] U. Chęcińska (red. nauk.), *Dziecko i jego światy w poezji dla dzieci*, „Książnica Szczecińska", Szczecin 1994.
Chęcińska U., *W zaczarowanym kręgu >Rymów dziecięcych*<, „Guliwer", 1992, nr 1 (3).
Chęcińska U., *Zaczarowany krąg dzieciństwa w >Rymach dziecięcych< Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] L. Ludorowski (red.), *W kręgu arcydzieł literatury młodzieżowej. Interpretacje – przekłady – adaptacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie – Skłodowskiej, Lublin 1998.
Kwiatkowski J., *Lew i Straszydlaki Iłłakowiczówny* [napis. w 1974 r.]*, [w:] Idem, *Notatki o poezji i krytyce*, WL, Kraków [1975]. – *Dotyczy tomów poezji: >*Śmierć Feniksa*< i >*Połów*<.

C. **Wybrane opracowania ogólne o Kazimierze Iłłakowiczównie i jej poezji**

Książki

Danielewska Ł., *Portrety godzin. O Kazimierze Iłłakowiczównie*, „Czytelnik", Warszawa 1987.
Kozubowska R., *Moc zaklinania poetyckim piórem, czyli… O motywach magicznych w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009.

Ołdakowska-Kuflowa M., *Chrześcijańskie widzenie świata w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, seria: >Z Witrażem<, nr 19, RW KUL, Lublin 1993.
[**Pytel** J. K. (red. [naukowa])], ***Kiedy przebije się źródło, napiją się wszyscy. W 25. rocznicę odejścia Kazimiery Iłłakowiczówny***, >Colloquia Disputationes< nr 7, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza [w Poznaniu] – Wydział Teologiczny, Poznań 2008.

Rozprawa doktorska

Jędrzejewska-Wróbel R., *Powojenna korespondencja Kazimiery Iłłakowiczówny z pisarkami* [tekst dysertacji doktorskiej], Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Gdańskiego, [Gdańsk] 2005.

Artykuły, eseje, studia*

Adamczyk M., *Współczesny poetycki dialog ze średniowieczną „Legendą o świętym Aleksym"*, „Studia Polonistyczne", t. 18 / 19: [1990 / 1991].
Baluch A., *Dziecięcość jako kategoria estetyczna* (*Poezja Kazimiery Iłłakowiczówny*), [w:] Eadem, *Dziecko i świat przedstawiony czyli tajemnice dziecięcej lektury*, „Nasza Księgarnia", Warszawa 1987; Eadem, *Ibidem*, [w:] Eadem, *Dziecko i świat przedstawiony…*, wyd. II poszerz., Wacław Bagiński i Synowie, Wrocław 1994; Eadem, *Ibidem*, [w:] Eadem, *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku*, seria: >Prace Monograficzne<, nr 286, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej [im. KEN], Kraków 2000.
Baluch A., *Przestrzeń artystyczna w liryce dla dzieci* (*Kazimiera Iłłakowiczówna, >Wierszyki nałęczowskie<*), „Polonistyka", 1981, nr 2 (190).
Baran Z., *Literacki obraz >sacrum< w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny* [część 1.] „Akant", 2009, nr 5 (148), s. 24-25; [część 2.] „Akant", 2009, nr 7 (150), s. 35-36, [część 3.] „Akant", 2009, nr 8 (151), s. 40-41; [część 4.] „Akant", 2009, nr 9 (152), s. 22-24.
Baran Z., *Ornament poetycki w liryce Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Arteria" [Rocznik Wydziału Sztuki Politechniki Radomskiej], vol. 7: 2009, s. 10-14.
Baran Z., *Święci i święte w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] J. K. Pytel (red.), *Kiedy przebije się źródło, napiją się wszyscy. W 25 rocznicę odejścia Kazimiery Iłłakowiczówny*, seria: >Colloquia Disputationes<, nr 7, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza – Wydział Teologiczny, Poznań 2008.
Baranowska A., *Iłła* [Pierwodruk: „Tu i teraz", 1982, nr 11], [w:] Eadem, *Perły i potwory. Szkice o literaturze międzywojennej*, PIW, Warszawa 1986.
Bednarczyk-Stefaniak E., *»Z głębokości wielkiej woła serce me…« Z problematyki modlitwy u Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] J. K. Pytel (red.), *Kiedy przebije się źródło, napiją się wszyscy…*, Poznań 2008.
Bednarek M., *Opowieść o dwóch miastach*, „Polonistyka", 2010, nr 6.
Bednarski K., *Kazimiery Iłłakowiczówny >Litania kochających Jezusa< – gatunek okołoliteracki*, [w:] J. K. Pytel (red.), *Kiedy przebije się źródło, napiją się wszyscy…*, Poznań 2008.
Beylin S., *Iłła i dzieci*, „Kobieta i Życie", 1983, nr 22.
Bieńkowski Z., *Żywioł formy* [Prwdr.: „Kultura", 1972, nr 19], [w:] Idem, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, seria: >Biblioteka Srebrnego Asa<, Oficyna Wydawnicza „Agawa", Warszawa 1993.
Bilska A., *Jeszcze raz o Iłłakowiczównie*, dział: >Poezja<, „Nowe Książki", 1982, nr 3.
Birecka A., *Kazimiery Iłłakowiczówny >Liście i posągi< albo Koheletową melancholia jesieni*, [w:] J. K. Pytel (red.), *Kiedy przebije się źródło, napiją się wszyscy…*, Poznań 2008.

Birecka A., *Pogłosy biblijne w >Portretach imion wróżebnych< Kazimiery Iłłakowiczówny* (*na przykładach nominum propriorum autorki tekstu*), [w:] J. K. Pytel (red.), *Kiedy przebije się źródło, napiją się wszyscy…*, Poznań 2008.
Buczkówna M., *Popiół i perły*, „Literatura" 1976, nr 20 (222) i „Literatura", 1976, nr 21 (223).
Buczkówna M., *Prawdziwie chrześcijańska*, „Więź", 1977, nr 8.
Buczkówna M., *Wiersze – modlitwy*, „W drodze", r. VII: 1979, nr 6 (70).
Chojnowski Z., *Módl się za nami… Troska duchowa o bliźniego w >Litanii do Matki Boskiej Ostrobramskiej< Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] J. K. Pytel (red.), *Kiedy przebije się źródło, napiją się wszyscy…*, Poznań 2008.
Dobaczewska W., *„Słowiki litewskie"*, „Środy Literackie", 1936, nr 5.
Dziedzic M., *Iłłakowiczówna* (*Kazimiera*), [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, tom 4.: *H I J*, [E. Dziębowska (red.)], Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1993.
Eberhardt K., *Poezja nocy*, „Ekran", r. XVI: 1972, nr 52 (820).
Eustachiewicz L., *Sztuka poetycka Iłłakowiczówny*, „Kierunki", 1976, nr 30 (1049).
Grześczak M., *Kazimiera Iłłakowiczówna* [tekst jest datowany: grudzień 2006], [strona internetowa:] Kultura polska, [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_illakowiczowna_kazimiera].
Hulewicz W., *Kazimiera Iłłakowiczówna* [*Przemówienie…*], „Źródła Mocy", r. IV: 1930, zeszyt VI (6).
Kołaczkowski S., *Czary Laodamii* [*Szkic o poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*], [Prwdr.: „Wiadomości Literackie", 1928, nr 36], [w:] Idem, *Portrety i zarysy literackie*, oprac. S. Pigoń, [Stefana Kołaczkowskiego >*Pisma wybrane*<, t. I], >Biblioteka Studiów Literackich<, PIW, Warszawa 1968.
Krawiecka E., >*Confessiones*< *Kazimiery Iłłakowiczówny. Uwagi o symbolice chrześcijańsko – mistycznej*, [w:] J. K. Pytel (red.), *Kiedy przebije się źródło, napiją się wszyscy…*, Poznań 2008.
Kruszyńska A., *Średniowieczność w poezji*: ***Kazimiera Iłłakowiczówna***, [w:] Eadem, *Średniowieczność w literaturze i kulturze XX wieku. Propozycje badawcze*, Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora, Pułtusk 2008.
Kubski G., »*Acz zmazane i związane, widzę, są usta moje…*«. (*Wiersze Kazimiery Iłłakowiczówny z motywem Najświętszej Maryi Panny*), [w:] J. K. Pytel (red.), *Kiedy przebije się źródło, napiją się wszyscy…*, Poznań 2008.
Kuźmicz I., *Tematyka i poetyka wierszy Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] R. Droba, A. Bobryk, B. Stelingowska (red.), *Młodzież akademicka wobec wyzwań współczesności*, »Nauki Humanistyczne«, Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, Siedlce 2006.
Legeżyńska A., *Wiersze wzorzyste Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Nurt", 1978, nr 6 (158).
Łączkowski Z., *Kazimiera Iłłakowiczówna – poetka chrześcijańskiej pokory*, dział: >*Twórcy kultury i nauki*<, „Zeszyty Naukowe >Kultura – Oświata – Nauka<", 1984, nr 1 (43).
Łopatkówna B., *Nad debiutem Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej", r. IX: [1971], [Wrocław] 1971.
Łopatkówna B., *O wojennej liryce Kazimiery Iłłakowiczówny* (*1914 – 1917*), seria: >Prace Historycznoliterackie< II, >Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego< nr 17, [Katowice] 1971.
Łopatkówna B., *Z motywów międzywojennej liryki Kazimiery Iłłakowiczówny*, seria: >Prace Historycznoliterackie< I, >Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach< nr 3, [Katowice] 1969.
Maciejewska I., *Kazimiera Iłłakowiczówna*, [w:] *Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. II, [zespół red.: J. Kądziela, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska], (>Obraz Literatury Polskiej XIX i XX w.< – seria szósta), WL, Kraków 1979.
Maciejewska I., *Nieznane wiersze Kazimiery Iłłakowiczówny* (*I*), „Nurt", 1985, nr 7 (239).
Maciejewska I., *O poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Nurt", 1981, nr 5 (193).

Maciejewska I., *Rozmowy istotne Kazimiery Iłłakowiczówny*, dział: >*Problemy literatury i języka. Analizy i interpretacje*<, „Polonistyka", 1983, nr 9 (209).
Maciejewska I., *Utożsamiona ze światem* [*Kazimiera Iłłakowiczówna*], [w:] I. Maciejewska (red.), *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, „WP", Warszawa 1982.
Maciejewski J., *Pamięci Kazimiery Iłłakowiczówny*, „W drodze", r. XI: 1983, nr 4 (116).
Marx J., *Litewska panienka. O wierszach litewskich Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Odrodzenie", r. VI: 1988, nr 43 (256).
Matuszewski R., *Dwa pożegnania*, [*Problemy literatury i języka. Analizy i interpretacje*], „Polonistyka", r. XXXVI: 1983, nr 9 (209).
Michalik E., *Poetyka Kazimiery Iłłakowiczówny*, >Filologia Polska< [t.] XXXV, „Acta Universitatis Nicolai Copernici" z. 229, [Toruń] 1991.
Milska A., *Kazimiera Iłłakowiczówna*, [w:] Eadem, *Pisarze polscy. Wybór sylwetek*: *1890 – 1970*, wyd. 5. zm. i popr., Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa 1972.
Napierski S., *Mitologia cierpienia* (*O postawie poetyckiej Iłłakowiczówny*), „Droga", 1937, nr 3.
Ołdakowska-Kuflowa M., *Droga Kazimiery Iłłakowiczówny do poezji religijnej*, „Zeszyty Naukowe KUL", r. 29 [XXIX]: 1986, z. 1 (113).
Ołdakowska-Kuflowa M., *Legenda*, „Zeszyty Naukowe KUL", r. 32 [XXXII]: 1989, z. 1-4 (125-128).
Ostasz M., *Litewski pejzaż w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] M. T. Lizisowa (red.) *Kultura i języki Wielkiego Księstwa Litewskiego*, >Biblioteka Tradycji<, nr XXX, Collegium Columbinum, Kraków 2005.
Pasierb J. St., *Świadectwo Poetki*, „W drodze", r. XI: 1983, nr 4 (116).
Pędziński Z., *Liryka religijna Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] Idem, *Dalecy i bliscy. Szkice literackie*, PALLOTTINUM, Poznań 1957.
Pieszczachowicz J., *Iłła* [tekst napis. w 1982 r.], [w:] Idem, *Pegaz na rozdrożu. Szkice o poezji współczesnej*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.
Podhorska-Okołów S., *Kazimiera Iłłakowiczówna*, [w:] Eadem, *Kobiety piszą…*, *Sylwetki i szkice*, F. Hoesick, Warszawa 1938.
Ratajczak J., *Kazimiera Iłłakowiczówna – homo religiosus*, „Przegląd Powszechny" 1998, nr 2.
Ratajczak J., *Posłowie*, [w:] K. **Iłłakowiczówna**, *Poezje*, wybór i posłowie…. Wydawnictwo „Łuk", Białystok 1996.
Rogoziński J., *Modulacje szeptu*, „Poezja", r. III: 1967, nr 6.
Rowicka A., *Świat poetycki Iłłakowiczówny*, „Dziś i Jutro", 1954, nr 39.
Ruta K., *Kim jest Ten, którego nikt nazwać nie potrafi? Obraz Boga w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] J. K. Pytel (red.), *Kiedy przebije się źródło, napiją się wszyscy…*, Poznań 2008.
Rzymska A., »*Zejdź na wodę i stąpaj po niej*«. >*Hymny do Ducha Świętego*< *Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] J. K. Pytel (red.), *Kiedy przebije się źródło, napiją się wszyscy…*, Poznań 2008.
Siedlecka J., [*Kazimiera Iłłakowiczówna*], [w:] Eadem, *Wypominków ciąg dalszy*, „Iskry", Warszawa 1999.
Skiwski J. E., *Poetka gorzkich uniesień. Kazimiera Iłłakowiczówna* (…), „Tygodnik Ilustrowany", 1930, nr 11.
Sprusiński M., *Mądrość prostej opowieści* (cykl: »Współczesne poetki polskie«), „Poglądy", 1968, nr 8 (132).
Szewczyk W., *Posłowie*, [w:] K. **Iłłakowiczówna**, *Wiersze wybrane*: *1912-1947*, Wydawnictwo Władysława Bąka, Łódź – Poznań 1949.
Wasilewski Z., *Kazimiera Iłłakowiczówna*: *Wyobraźnia ekscentryczna* [Prwdr.: „Myśl Narodowa", 1927, nr 2 i „Myśl Narodowa", 1928, nr 19], [w:] Idem, *Poeci i teatr. Spostrzeżenia*, Gebethner i Wolff, Warszawa – Kraków – Lublin (…) [1929].
Witan J., *„Z pogodą w sercu"* (*Szkice do portretu Kazimiery Iłłakowiczówny*), „Poezja", 1983, nr 9 (211).

Wyka M., *„Świat się złoci i krwawi, i modrzy, i czerni…"* [Prwdr.: „Kultura", 1976, nr 30], [w:] Eadem, *Niecierpliwość krytyki. Recenzje i szkice z lat 1961 – 2005*, seria >Krytyka XX Wieku< pod red. M. Wyki, t. 5., TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2006.
Zawistowska D., *Poezja dziecięca Kazimiery Iłłakowiczówny*, „Roczniki Humanistyczne", t. XXVI: 1978, z.. 1.
Żynis B., *Wybrane aspekty ujęć postaci anioła w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] M. Łukaszuk, D. Seweryn (red.), *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, >Źródła i Monografie< nr 309, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007.

* Czytelnika niniejszej książki, który jest zainteresowany szerszą wiedzą na temat poezji Kazimiery Iłłakowiczówny, odsyłam również do cennej bibliografii opracowań dotyczących tego tematu, której autorami są: Jacek Biesiada i Aleksandra Żurawska-Włoszczyńska:

Biesiada J., **Żurawska-Włoszczyńska** A., *Kazimiera Iłłakowiczówna*: *Bibliografia – Opracowania*, [w:] **Iłłakowiczówna** K., *Poezje zebrane*, t. 4., zebrali J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska, [wstęp:] J. Ratajczak, Wydawnictwo ALGO, Toruń 1999, s. 574-590.

D. **Wybrane opracowania o poezji**

Antoniuk M., *Otwieranie głosu*: *Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo „Platan", Kraków 2009.
Antoniuk M., *Pora ufności*: *O religijnym aspekcie wczesnej poezji Zbigniewa Herberta*, „Kwartalnik Artystyczny", 2005, nr 2.
Antoniuk M., *Zbigniew Herbert i poezja lamentacyjna*, „Polonistyka", 2007, nr 4.
Antoniuk M., *Zbigniewa Herberta przygoda z formą dramatyczną*: *Od widowiska historycznego do dramatu niekonkluzywnego*, „Teksty Drugie", 2007, nr 6.
Baczyński S., *Syty Paraklet i głodny Prometeusz*. (*Najmłodsza poezja polska*), Wydawnictwo „Czartak", Kraków – Warszawa [1924].
Bajda J., *Poetyckie wędrówki po galeriach sztuki*. *Spotkanie drugie*: >*Beata Beatrix*< (*Dante G. Rossetti*, *Maryla Wolska*), „Wędrujemy", 2006, nr 1.
Balcerzan E., *Poezja polska XX wieku – nieoczekiwane zmiany miejsc*, [Warszawa 1995], [w:] Idem, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 1997.
Balcerzan E., *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918 – 1928*, [w:] H. Kirchner, M. R. Prągłowska, Z. Żabicki (red.), *Problemy literatury polskiej lat 1890 – 1939*, seria II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1974.
Baran Z., *Karolina Kusek and Her Poetry* (na stronie Internetu): [http://www.karolinakusek.pl/PDF/baran1.pdf].
Baran Z., *Liryka dziecięca Karoliny Kusek* (*Studia literaturoznawcze*), Wydawnictwo „Koliber", Nowy Sącz 2011.
Baran Z., *Modlitwa poetycka jako miejsce spotkania dzieciństwa i sacrum*, [w:] J. Papuzińska i G. Leszczyński (red.), *Dzieciństwo i sacrum*. *Studia i szkice literackie*, t. 1., Stowarzyszenie Przyjaciół Książki dla Młodych – polska Sekcja IBBY, Warszawa 1998.
Baran Z., *W kręgu poezji religijnej dla dzieci*, >Prace Monograficzne [Akademii Pedagogicznej im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie]<, nr 303, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej [im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie], Kraków 2001.
Baran Z. [i **inni**], *Obrazy słońca i księżyca w poezji dla dzieci*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny W[yższej] S[zkoły] P[edagogicznej] w Krakowie", [1994], seria: >Prace Pedagogiczne<, t. XV: [M. Kawka (red.)] *Ze studiów nad językiem dziecka i literaturą dziecięcą*, Kraków 1994.
Bryś G., *Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich – Aleksander Błok i Andrzej Biały*, seria: >Acta Universitatis Wratislaviensis<, nr 879, >Slavica Wratislaviensis< XLII, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988.

Cieślikowski J., *Wiersz dziecięcy*, „Miesięcznik Literacki", r. VI: 1971, nr 5.
Cieślikowski J., *Wstęp*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej* [wybrał oraz opracował J. Cieślikowski], >Biblioteka Narodowa<, seria I, nr 233, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1980; Idem, *Ibidem*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej*, wyd. 3., Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1991.
Czabanowska-Wróbel A., *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*, [w:] A. Skoczek (red.), *Młoda Polska*, seria: >Historia Literatury Polskiej w Dziesięciu Tomach<, t. VII, cz. 1., Wydawnictwo SMS, Bochnia – Kraków – [Warszawa] [2004].
Czabanowska-Wróbel A., *Pokolenie Skamandra*, [w:] K. Biedrzycki (red.), *Stulecie Skamandrytów. Materiały z sesji naukowej…*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 1996.
Dąbrowska A., *Symbolika barw i światła w „Hymnach" Jana Kasprowicza*, Wyd. Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2002.
Dłuska M., *Prace wybrane…*, [red.: S. Balbus], t. 3: *Poezja wierszem i prozą*, >Klasycy Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej<, pod red. A. Nowakowskiego, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2001.
Dobrzyńska T., *Metafora*, >Poetyka. Zarys encyklopedyczny<, Kom. Red.: L. Pszczołowska, Z. Kopczyńska i in., dział II: „Zagadnienia języka", t. IV, z. 1., Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1984.
Dobrzyńska T., **Kopczyńska** Z., *Tonizm*, >Poetyka. Zarys encyklopedyczny<, Kom. Red.: L. Pszczołowska, Z. Kopczyńska i in., dział III: „Wersyfikacja", t. V, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1979.
Dziadek, A., *Obraz jako interpretant*: *na przykładzie polskiej poezji współczesnej*, „Pamiętnik Literacki", 2001, z. 2.
Dziadek, A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
Eustachiewicz L., *Mały światek literacki*, [w:] Idem, *Między współczesnością a historią*, PAX, Warszawa 1973.
Fazan J., *Skamander i akolici*, [w:] *Literatura polska – sztuka – muzyka – teatr – kino – nauka*, M. Szulc (red.), t. 7: *Międzywojnie*, Wydawnictwo Pinnex, Kraków 2006.
Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki*: *od połowy wieku XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Felisiak, >Biblioteka Krytyki Współczesnej<, PIW, Warszawa 1978.
Gadamer H.-G., *Poezja i interpretacja* [tyt. oryg..: *Dichten und Deuten* (1967)], przełożyła M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki", LXVIII: 1977, z. 4.
Głowiński M., *O języku poetyckim Leśmiana* [Prwdr.: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, (1981)], [w:] Idem, *Prace wybrane…*, [red. R. Nycz], t. 4: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji… Leśmiana*, >Klasycy Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej< pod red. A. Nowakowskiego, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 1998.
Grochowski W., *Czy zjawisko elipsy istnieje*?, [w:] M. R. Mayenowa (red.), *Tekst – Język – Poetyka. Zbiór studiów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1978.
Grodecka A., *Julii Hartwig słabość do malarstwa*, [w:] D. Heck (red.), *Interakcje sztuk*: *literatura*, *malarstwo*, *ekfraza. Studia i szkice*, GAJT – Wydawnictwo, Wrocław 2008;
Grodecka A., *Wiersze o obrazach*: *Studium z dziejów ekfrazy*, seria >Filologia Polska< nr 110, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.
Kulawik A., *Wprowadzenie do teorii wiersza*, PWN, Warszawa 1988.
Kuźma E., *Interpretacja jako wiedza radosna*, „Teksty Drugie", 1997, nr 6 (48).
Kwiatkowski J., *Maciąg kontra Mickiewicz* [Prwdr.: 1972] [w:] Idem, *Notatki o poezji i krytyce*, WL, Kraków 1975.
Kwiatkowski J., *Poeta dzieckiem podszyty* [Prwdr.: 1956], [w:] Idem, *Magia poezji* (*O poetach polskich XX wieku*), wybór: M. Podraza-Kwiatkowska i A. Łebkowska, posłowie: M. Stala, WL, Kraków 1995.
Kwiatkowski J., *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, „Czytelnik", Warszawa 1975.
Lebioda D. T., *Ptaki Mickiewicza. I inne artykuły romantyczne*, Inst. Wyd. „Świadectwo", Bydgoszcz 1998.
Legeżyńska A., *Od kochanki do psalmistki… Sylwetki*, *tematy i konwencje liryki kobiecej*, >Obszary Literatury i Sztuki<, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.
Łopatkówna B., *Siedemnastozgłoskowiec*, [w:] *Sylabizm* [Z. Kopczyńska i M. R. Mayenowa (red.)], >Poetyka. Zarys encyklopedyczny<, M. R. Mayenowa (red. serii), dział III: „Wersyfikacja", t. III, Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1956.
Łukaszuk-Piekara M., *„niby ja". O poezji Białoszewskiego*, RW KUL, Lublin 1997.

Maciejewska I., *Poezja*, [w:] J. Kulczycka-Saloni, I. Maciejewska, S. Z. Makowiecki, R. Taborski, *Młoda Polska*, >Literatura Polska<, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.
Makowiecki T., *Poezja a muzyka*, [w:] A. Hejmej (red.), *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2002.
Mocarska-Tycowa Z., *Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, wyd. 2., >Rozprawy Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika< nr 351, Wydawnictwo UMK, Toruń 2005.
Nasiłowska A., *Historia modernistycznego podmiotu*, [w:] Eadem, *Persona liryczna*, IBL PAN, Warszawa 2000.
Nasiłowska A., *Liryzm i liryka*, [w:] Eadem, *Persona liryczna*, IBL PAN, Warszawa 2000.
Nietresta A., *Małgorzata Hillar. Szkic monograficzny*, Wydawnictwo „Homini", Kraków 2003.
Nowaczyński P., *Liebert*, [w:] S. Sawicki, P. Nowaczyński (red.), *Polska liryka religijna*, >Religijne Tradycje Literatury Polskiej< nr 1, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, Lublin [1983].
Okopień-Sławińska A., *Anafora*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, >Vademecum Polonisty<, wyd. 2. poszerz. i popr., Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1988.
Okopień-Sławińska A., *Epifora*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowi, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, >Vademecum Polonisty<, wyd. 2. poszerz. i popr., Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1988.
Okulicz-Kozaryn R., *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha*: *Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, seria >Filologia Polska< nr 97, podseria: >Kolekcja Europejska<, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.
Opacki I., *Ballada*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I: [*A - M*], PWN, Warszawa 1984.
Opacki I., **Zgorzelski** Cz., *Ballada*, seria: >Poetyka. Zarys encyklopedyczny<, Kom. Red.: L. Pszczołowska, Z. Kopczyńska i in., dział I: „Gatunki literackie", t. VII, cz. 1., z. 1., Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1970.
Ostasz M., *Od Konopnickiej do Kerna. Studium wiersza pajdialnego*, >Prace Monograficzne<, nr 491, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2008.
Ożóg Z., *Modlitwa w poezji współczesnej*, Stowarzyszenie Literacko – Artystyczne „Fraza", Rzeszów 2007.
Paszek J., *Aluzja literacka w liryce* (*Wierzyński* [*i*] *Tuwim a Staff*), [w:] Idem, *Sztuka aluzji literackiej*: *Żeromski – Berent – Joyce*, >Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach< nr 641, [Katowice] 1984.
Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 2., TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 1994.
Przybylski R., *Ogrody romantyków*, Seria: >Biblioteka Romantyczna<, WL, Kraków 1978.
Przybylski R., *Poezja – Poezja pierwszej wojny*, [w:] A. Brodzka, T. Burek i in., *Literatura polska*: *1918 – 1932*, t. 1., „WP", Warszawa 1975.
Pszczołowska L., *Forma wierszowa jako element kultury* [Prwdr.: „Mlada Tvorba" 1968, nr 9], [w:] Eadem, *Wiersz – Styl – Poetyka. Studia wybrane*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2002.
Pszczołowska L., *Instrumentacja dźwiękowa*, >Poetyka. Zarys encyklopedyczny<, M. R. Mayenowa (red. serii), dział III: Wersyfikacja, t. II, cz. 2., z. 2., PAN IBL, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977.
Pszczołowska L., *Rym*, >Poetyka. Zarys encyklopedyczny<, M. R. Mayenowa (red. serii), dz. III: Wersyfikacja, t. II, cz. 2., z. 1., PAN IBL, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972.
Pszczołowska L., *Wiersz – Styl – Poetyka. Studia wybrane*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2002.
Rymkiewicz J. M., *Poezja – Skamander*, [w:] A. Brodzka, T. Burek i in., *Literatura polska*: *1918 – 1932*, t. 1., „WP", Warszawa 1975.
Sebyła W., *Liryka*, „Rocznik Literacki" [za r. 1935], Instytut Literatury, Warszawa 1936.
Siedlecki F., *Metr sylabiczny a inne polskie systemy metryczne* [Prwdr.: „Z Zagadnień Poetyki", t. 4., Wilno 1937], [w:] Idem, *Pisma*, zebrali i oprac. M. R. Mayenowa i S. Żółkiewski, >Biblioteka Studiów Literackich<, H. Markiewicz (red. serii), PIW, Warszawa 1989.
Siemaszko P., *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikturalne w poezji polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2007.
Sikora I., *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, seria: >Acta Universitatis Wratislaviensis< 1438, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992.
Sławiński J., *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, [>*Prace wybrane*<, red.: W. Bolecki, t. I], TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 1998.
Stala M., *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, PWN, Warszawa 1988.

Stala M., *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Baran i Suszczyński, Kraków 1994.
Stankowska A., *Elipsa: byt możliwy do zaktualizowania*, „Teksty Drugie", 2001, nr 6.
Stankowska A., *Kolęda „folklorystyczna" i [kolęda] literacka. Zarys poetyki*, „Ruch Literacki" 1995, z. 1., s. 4.
Stankowska A., *Więzień zwierciadeł. Leopolda Staffa spór niepokoju z powinnością*, [w:] Eadem, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, >Filologia Polska< nr 96. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.
Sylabizm [Z. Kopczyńska i M. R. Mayenowa (red.)], >Poetyka. Zarys encyklopedyczny<, M. R. Mayenowa (red. serii), dział III: „Wersyfikacja", t. III, Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1956.
Szuman S., *O kunszcie i istocie poezji lirycznej*, „POLIGRAFIA", Toruń 1948.
Śliwiński W., *Poetyckie konstrukcje nominalne w dziejach polskiego wiersza. Kategorie i subkategorie połączeniowe*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2000.
Teleżyńska E., *Czerwień i błękit w liryce Norwida, Mickiewicza i Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1989, z. 2.
Waksmund R., *Wstęp* [do:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*, oprac. …, wyd. 2. zm., Wydawnictwo W. Bagiński, Wrocław 1999.
Węgrzyniakowa A., *Matka w poezji kobiet*, [w:] G. Szewczyk (red.), *Postać matki w niemieckiej i polskiej literaturze XIX i XX wieku*, >Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach< nr 1551, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1995.
Witkiewicz S., *Mickiewicz jako kolorysta* [Prwdr.: „Wędrowiec" 1885, nr 49 – 53], [w:] Idem, *Sztuka i krytyka u nas. Pisma zebrane*, t. I, [wstęp i komentarz: M. Olszaniecka], WL, Kraków 1971.
Wróblewski P., *Struktura, typologia i frekwencja polskich metafor*, Wyd. Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998.
Wydrycka A., *Poezja Młodej Polski* [w:] A. Skoczek (red.), *Młoda Polska*, seria: >Historia Literatury Polskiej w Dziesięciu Tomach<, t. VII, cz. 1., Wydawnictwo SMS, Bochnia – Kraków – [Warszawa], [2004].
Wydrycka A., *„…Rymów gałązeczki skrzydlate…". W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, >Białostocka Biblioteka Polonistyczna<, J. Sztachelska (red. serii), Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998.
Wyka K., *Dwa razy Różewicz* [tekst napis.: 1959 r.], [w:] Idem, *Rzecz wyobraźni*, wyd. 2. rozszerz., PIW, Warszawa 1977.
Wyka K., *Urzeczony* [tekst napis.: 1957], [w:] Idem, *Rzecz wyobraźni*, wyd. 2. rozszerz., PIW, Warszawa 1977.
Wysłouch S., *Ekfraza czy przekład intersemiotyczny?*, [w:] T. Mizerkiewicz, A. Stankowska (red.), *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, >Filologia Polska< 101, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.
Zawodziński K. W., *O kilku poetach* [Prwdr.: „Przegląd Współczesny" 1931, nr 116], [w:] Idem, *Wśród poetów*, oprac. W. Achremowiczowa, wstęp: J. Kwiatkowski, [Z >*Pism*< K. W. Zawodzińskiego], seria: >Biblioteka Studiów Literackich<, pod red. H. Markiewicza, WL, Kraków 1964.
Żurakowski B., *W świecie poezji dla dzieci*, Oficyna Wydawnicza „Impuls", Kraków 1999.

E. **Wybrane opracowania o literaturze**

Ałasa M., *The two big wars of the20th century reflected by „Hedd Wyn" Elvis Humphrey Evans and „the soldier, poet, dust of time" Krzysztof Kamil Baczyński – a comparison* [dysertacja magisterska], Katolicki Uniwersytet Lubelski, [Lublin] 2006 – tekst [na:] [http://www.sppw1944.org/poezja/baczynski.html], [dostęp: 24.03.2012].
Balbus S., *Interdyscyplinarność: intersemiotyczność: komparatystyka*, [w:] S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź (red.), *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk* (*i odwrotnie*), TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2004.
Balbus S., *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, seria: >Rozprawy Habilitacyjne< nr 191, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1990.
Balbus S., *Zagłada gatunków*, [w:] W. Bolecki i I. Opacki (red.), *Genologia dzisiaj*, seria: >Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej< t. LXXXII (82), Komitet Redakcyjny: J. Sławiński, E. Balcerzan oraz K. Bartoszyński, IBL PAN – Wydawnictwo, Warszawa 2000.

Baran Z., *Estetyczna funkcja polskiej literatury dla dzieci – o tematyce religijnej*, [w:] J. Ożdżyński oraz S. Śniatkowski (red. nauk.), *Wartościowanie w dyskursie edukacyjnym*, >Studia Logopedyczne< nr 5, Oficyna Wydawnicza „Edukacja", Kraków 1999.
Baranowska A., *Kraj modernistycznego cierpienia*, PIW, Warszawa 1981.
Bartelski L. M., *Pieśń niepodległa. Pisarze i wydarzenia*: *1939 – 1942*, WL, Kraków 1988.
Białek J. Z., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918 – 1939. Zarys monograficzny. Materiały*, wyd. 2., WSiP, Warszawa 1987.
Borkowska G., *Feminizacja kultury*: *Głębia i powierzchnia. Literatura kobieca w l. 1900-1945*: *Krąg poetycki*, [w:] G. Borkowska, M. Czermińska, U. Philips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*, Słowo / Obraz – Terytoria, Gdańsk 2000.
Borowy W., *Fifteen Years of Polish Literature*. "The Slavonic and East European Review", 1934.
Borowy W., *Studia i szkice literackie*, t. 1. – t. 2., wybór i oprac. Z. Stefanowska i A. Paluchowski, PIW, Warszawa 1983.
Cieszkowski J., *Wacław Borowy. Krytyk – historyk literatury – artysta*, PAX, Warszawa 1980.
Cieślikowski J., *Literatura i podkultura dziecięca*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich , Wrocław 1975 [1974].
Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 1996.
Czabanowska-Wróbel A., *Dzieci, pajace i lalki* (*O młodopolskich dziejach motywu*), „Teksty Drugie", 1998, nr 1 – 2.
Czabanowska-Wróbel A., *Dziecko*: *Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2003.
Czachowski K., *Najnowsza polska twórczość literacka*: *1935 – 1937 oraz inne szkice krytyczne*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów 1938.
Czachowski K., *Obraz współczesnej literatury polskiej. 1884 – 1934*, t. 3.: *Ekspresjonizm i neorealizm*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, [Warszawa] – Lwów 1936.
Czermińska M., *Od „równouprawnienia kobiet" do samoświadomości feministycznej. Pisarki współczesne do 2000 roku*, [w:] G. Borkowska, M. Czermińska, U. Philips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*, Słowo / Obraz – Terytoria, Gdańsk 2000.
Dybciak K., *Panorama literatury na obczyźnie*, Oficyna Literacka, Kraków 1990.
Dyboski R., *Modern Polish Literature. A Course of Lectures*, by…, Oxford University Press, Oxford 1924.
Eustachiewicz L., *Dwudziestolecie*: *1919 – 1939*, wyd. 2. popraw., WSiP, Warszawa 1990.
Fik I., *20* [= *Dwadzieścia*] *lat literatury polskiej* (*1918 – 1938*), seria: >Biblioteka Oświaty Powszechnej<, t. 9., „Placówka", Kraków 1949.
Frye N., *Wielki Kod. Biblia a literatura*, przeł. A. Fulińska, (…) wstępem opatrzył M. P. Markowski, „Homini", Bydgoszcz 1998.
Gadamer H.-G., *Poetica. Wybrane eseje*, przeł. M. Łukasiewicz, >Archiwum Humanistyki XX Wieku<, Instytut Badań Literackich – Wydawnictwo, Warszawa 2001.
Gadamer H.-G., *Uniwersalność problemu hermeneutycznego* [tyt. oryg.: *Die Universalität des hermeneutischen Problems* (1967)], przełożyła M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki", r. 68 (LXVIII): 1977, z. 4.
Gadamer H.-G., *Verstummen die Dichter*? „Zeitwende. Die neue Furche", r. 41 (XLI): 1970, Heft 5.
Głowiński M., *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] T. Cieślikowska, J. Sławiński (red.), *Pogranicza i korespondencje sztuk*, seria: >Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej<, t. 56, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980.
Głowiński M., *Metafora, demetaforyzacja, konteksty* [Prwdr.: [w:] M. Głowiński i A. Okopień – Sławińska (red.), *Szkice o metaforze II*, 1983], [w:] Idem, *Poetyka i okolice*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1992.
Głowiński M., **Okopień-Sławińska** A., **Sławiński** J., *Zarys teorii literatury*, wyd. 6. popr., WSiP, Warszawa 1991.
Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. 1. dodruk, >Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej<, Wydawnictwo FUNNA, Wrocław 2001.
Hejmej A., *Muzyka w literaturze*: *Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, seria: >Horyzonty Nowoczesności<, t. 65, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2008.
Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, >Wielka Historia Literatury Polskiej<, wyd. 9., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
Ingarden R., *O dziele literackim*: *Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, wyd. 2., [przekład: M. Turowicz], PWN, Warszawa 1988.

Kalinowska A., *Pajęczaki, kukły, cienie. Baśniowo – fantastyczne oblicza świata i bohatera w literaturze dla młodego czytelnika XX wieku*, [w:] M. Dąbrowski i A. Z. Makowiecki (red. nauk.), *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003.
Konieczna E., *Baśń w literaturze i w filmie*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2005.
Krzyżanowski J., *Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych*, PIW, Warszawa 1972.
Kubacki W., *Poezja i proza. Studia historycznoliterackie*: *1934 – 1964*, >Biblioteka Studiów Literackich<, WL, Kraków 1966.
Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, >Wielka Historia Literatury Polskiej<, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
Kwiatkowski J., *Literatura Dwudziestolecia. Synteza uniwersytecka*, pod red. J. Ziomka, >Dzieje Literatury Polskiej<, PWN, Warszawa 1990.
Lange A., *Estetyka Szyllera*, [w:] Idem, *Studia i wrażenia*, Jan Fiszer, Warszawa 1900.
Lausberg H., *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, [Prwdr. Wiesbaden 1990] przeł. A. Gorzkowski, „Homini", Bydgoszcz 2002.
Literatura okresu Młodej Polski, zespół red.: K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, (>Obraz Literatury Polskiej XIX i XX w.< – seria piąta):
t. I: PWN, Warszawa 1968.
t. II: PWN, Warszawa 1967.
t. III: WL, Kraków 1973.
Literatura polska w okresie międzywojennym, zespół red.: J. Kądziela, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, (>Obraz Literatury Polskiej XIX i XX w.< – seria szósta):
t. I: WL, Kraków 1979.
t. II, WL, Kraków 1979.
Lorentowicz J., *Literatura polska od r. 1863*, [w:] *Wiedza o Polsce*, t. II, Wydawnictwo „Wiedza o Polsce", Warszawa 1932.
Ługowska J., *Bajka w literaturze dziecięcej*, >Krytyka Literatury Dziecięcej<, MAW, Warszawa 1988.
Majda J., *Młodopolskie Tatry literackie*, WL, Kraków 1989.
Markowski M. P., *Postęp*?, „Teksty Drugie", 1997, nr 6 (48).
Matuszewski I., *Słowacki i >nowa< sztuka* (*modernizm*). *Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studjum* [!] *krytyczno – porównawcze*, t. 1. – t. 2., wyd. 3. przejrzane i dopełnione, [przedmowa: I. Chrzanowski], >Biblioteka Sfinksa<, t. 4 – t. 5., Wydawnictwo „Sfinksa", Warszawa 1911.
Mochnacki M., *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, >BN<, seria I, nr 56, Krak. Spółka Wydawnicza,
Kraków 1923.
Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, >Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej<, Wydawnictwo „Leopoldinum", Wrocław 1997.
Olkusz W., *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, >Studia i Monografie<, B nr 97, Wydawnictwo WSP, Opole 1984.
Ostrowski E., *Dojrzałość w pierwszych odsłonach*, „Akant", 2003, nr 7 (72).
Paszek J., *„Świat ognia" w literaturze lat 1890 – 1918*, [w:] M. Podraza-Kwiatkowska (red.), *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, WL, [Kraków 1977].
Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, >Dzieje Literatury Polskiej< pod red. J. Ziomka, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa 1992.
Poulet G., *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór: J. Błoński oraz M. Głowiński, przedmowa: J. Błoński, tłum.: W. Błońska, D. Eska, A. Siemek i in., >Biblioteka Krytyki Współczesnej<, PIW, Warszawa 1977.
Riffaterre M., *Podejście formalne w badaniach historycznoliterackich* [Prwdr.: 1979; tytuł oryg.: *Pour une approche formelle de l'histoire littéraire*], przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, opracował H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992,
Riffaterre M., *Semiotyka intertekstualna*: *interpretant*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki", 1988, z. 1.
Todorov T., *Poetyka* [Prwdr.: 1968], tłumaczył S. Cichowicz, >Biblioteka Wiedzy Współczesnej „Omega"<, nr 384, „WP", Warszawa 1984.
Waksmund R., *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej* (*Tematy – gatunki – konteksty*), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000.
Witkiewicz S., *Mickiewicz jako kolorysta* [Prwdr.: „Wędrowiec" 1885, nr 49 – 53], [w:] Idem, *Sztuka i krytyka u nas. Pisma zebrane*, t. I, WL, Kraków 1971.

Witkowska A., **Przybylski** R., *Romantyzm*, >Wielka Historia Literatury Polskiej<, wyd. 8., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
Wyka K., *Młoda Polska*, t. I: *Modernizm polski*, >Z *Pism* Kazimierza Wyki<, [red. H. Markiewicz i M. Wyka], wyd. II, WL, Kraków 1987.
Zarębianka Z., *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamieńskiej*, Wydawnictwo M, Kraków 1993.
Zeler B., *Poezja i… Studia. Szkice. Interpretacje*, Wydawnictwo „Książnica", [Katowice] 1998.

F. **Wybrane opracowania o języku**

Boleski A., *Słownictwo Juliusza Słowackiego*, cz. IV, z. 1, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1951.
Burska-Ratajczyk B., *Magia słowa – Neologizmy nazewnicze w utworach artystycznych dla dzieci*, „Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego", t. XLV, [Łódzkie Towarzystwo Naukowe], Łódź 2000, s. 5-23.
Gadamer H.-G., *Język i rozumienie*, tytuł oryg.: *Sprache und Verstehen* [Prwdr: 1970], [w:] Idem, *Język i rozumienie*. Wybór (…) i posłowie: P. Dehnel i B. Sierocka, przeł. B. Sierocka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003, s. 23.
Gawroński A., *Wartość uczuciowa deminutywów*, „Szkice Językoznawcze", [Kraków] 1928.
Godlewski G., *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, >Communicare<, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
Klemensiewicz Z., *Swoiste właściwości języka Wyspiańskiego i jego utworów*, [w:] Idem, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, PWN, Warszawa 1961.
Klemensiewicz Z., *Szkic gramatycznej charakterystyki poetyckiego języka Słowackiego*, [w:] Idem, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, PWN, Warszawa 1961.
Koniusz E., *Polszczyzna z historycznej Litwy w „Słowniku gwar polskich" Jana Karłowicza*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2001.
Koniusz E., *Studia nad językiem Józefa Ignacego Kraszewskiego*, część 1: *Elementy kresowe w powieściach i listach okresu wołyńskiego*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1992.
Kurzowa Z., *Język polski Wileńszczyzny i kresów północno – wschodnich XVI – XX w.*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Kraków 1993.
Kurzowa Z., *Język polski Wileńszczyzny i kresów północno – wschodnich XVI – XX w.*, *Prace językoznawcze*, t. 2., TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2006.
Kwaśniewska-Mżyk K., *Język Franciszka Karpińskiego*, >Prace Opolskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk<, PWN, Warszawa [– Wrocław] 1979.
Marczewska M., *Drzewa w języku i w kulturze*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce 2002.
Mayenowa M. R., *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 2 uzup. i popr., >Vademecum Polonisty<, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979.
Piekarczyk D., *Kwiaty we współczesnym językowym obrazie świata*, >Literatura – Lingwistyka<, nr 7, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
Skubalanka T., *Język literacki XIX wieku*, [w:] Eadem, *Mickiewicz – Słowacki – Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997.
Stachurski E., *Słownictwo „Pana Tadeusza" A. Mickiewicza na tle tekstów innych poematów romantycznych*, >Prace Monograficzne<, nr 424, Wydawnictwo Naukowe A P, Kraków 2005.
Tokarski R., *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, >Literatura – Lingwistyka<, nr 2, Wyd. UMCS, Lublin 1995.
Trypućko J., *Język Władysława Syrokomli* (*Ludwika Kondratowicza*). *Przyczynek do dziejów polskiego języka literackiego w w*[*ieku*] *XIX*, t. II, seria: „Publications de l' Institut Slave d' Upsal" t. X, Appelbergs Boktryckeri AB, Uppsala 1955.
Turska H., *Język Jana Chodźki. Przyczynek do historii języka polskiego na obszarze północno – wschodnim Rzeczypospolitej*, >Biblioteka Prac Polonistycznych<, nr 3, Koło Polonistów Słuchaczów Uniwersytetu Stefana Batorego [w Wilnie], Wilno 1930.

G. Wybrane opracowania o kulturze

Angel (*San*), [w:] *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo – Americana*, t. V, Madrid, br. r. wyd.
Angelus *von Jerusalem / von Licata*, [w:] E. Kirschbaum, W. Braunfels, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, vol. 5. *Ikonographie der Heiligen*: *Aaron bis Crescentianus von Rom*, Herder, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1973, kol. 164-165.
Bachelard G., *Ziemia, spoczynek i marzenia* (Wybór) [Prwdr.: 1948], [w:] Idem, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa – J. Błońskiego, >Biblioteka Krytyki Współczesnej<, PIW, Warszawa 1975.
Baran Z., *„Mędrcy ze Wschodu" jako motyw w kulturze polskiej*, [w:] Z. Baran (red.), *Bóg – Człowiek – Kultura. Eseje i studia inspirowane myślą Ojca Świętego Benedykta XVI*, wprowadzenie: B. Muchacka, „Koliber", Nowy Sącz 2007.
Bauman Z., *Nad granicami anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie", 1997, nr 6 (48).
Boaga E., *Angelo di Sicilia, santo, martire carmelitano* (*sec. XIII*), [w:] E. Boaga, L. Borriello, *Dizionario Carmelitano*, "Città Nuova", Roma 2008.
Bogatyński W., *Z dziejów małżeństwa Zygmunta Augusta z Barbarą*, >Rozprawy Akademii Umiejętności<, nr 59 – >Rozprawy Wydziału Historyczno – Filozoficznego {Akademii Umiejętności}<, seria II, t. XXXIV, [Kraków] 1916.
Cavanaugh J., *Out looking in. Early Modern Polish Art, 1890 – 1918*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 2000.
Chorzępa M., CM [Ks.], *Święty Michał Archanioł*, wydanie II, Instytut Teologiczny Księży Misjonarzy, Kraków 2002.
Cooper J. C., *Zwierzęta symboliczne i mityczne* [*Symbolic and Mythological Animals* (1992)], przełożyli A. Kozłowska-Ryś oraz L. Ryś, >Mity i legendy świata<, REBIS, Poznań 1998.
Daranowska-Łukaszewska J., *Michał Archanioł w ikonografii*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. XII, Tow. Naukowe KUL, Lublin 2008.
Eldredge J., *Waking the Dead*, Thomas Nelson, Nashville 2003.
Eliade M., *Traktat o historii religii* [*Traité d'histoire des religions* (1949)] przeł. J. Wierusz-Kowalski, wstęp: L. Kołakowski, >Plejada<, wyd. 2., „Opus", Łódź 1993.
Forstner D., OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład...: W. Zakrzewska, P. Pachciarek i R. Turzyński, PAX, Warszawa 1990.
Fros H., **Sowa** F., *Księga imion i świętych*, t. 4.: *M – P*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2000.
Gadamer H.-G., *Prawda i metoda*: *Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przełożył B. Baran, "Inter Esse", Kraków 1993.
Graziano F., *Wounds of Love*: *The Mystical Marriage of Saint Rose of Lima*, Oxford University Press, Oxford: New York 2004 [2003].
Groër H. H., *Litania Loretańska*, tłum.: G. Knappik, S. Pisarek, Kuria Metropolitalna w Katowicach, Katowice 1995.
Gwizdalanka D. [i **Meyer** K.], *Lutosławski*, t. 2.: *Droga do mistrzostwa*, >Kompozytorzy Polscy XX Wieku<, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004.
Heidegger M., *Cóż po poecie*?, [w:] Idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał i opracował, i wstępem opatrzył K. Michalski, tłum. [z niemieckiego]: K. Michalski, K. Pomian, M. J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, „Czytelnik", Warszawa 1977.
Interakcje *sztuk*: *literatura – malarstwo – ekfraza. Studia i szkice*, [D. Hech (red.)], GAJT – Wydawnictwo, Wrocław 2008.
Janicka-Krzywda U., *Patron – Atrybut – Symbol*, PALLOTTINUM, Poznań 1993.
Jardet P., *Saint Odilon* (*962-1049*), *abbé de Cluny. Sa vie, son temps, ses oeuvres*, E. Ville, Lyon 1898.
Kępiński A., *Twarz, ręka* [Prwdr. 1978], [w:] *Wiedza o kulturze*, część I: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, opracowali G. Godlewski, L. Kolankiewicz, A. Mencwel, (…), wstęp i redakcja: A. Mencwel, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1997.
Kliś Z., *Temat Bożego Narodzenia w polskiej sztuce średniowiecznej*, BMR, Kraków 1994.
Kozicki W., *Malowidła ścienne Jana Henryka Rosena w Katedrze Ormiańskiej we Lwowie*, „Sztuki Piękne", r. VII: 1931, [grudzień].
Krąpiec M. A., *Kim jest człowiek*?, [w:] M. A. Krąpiec, S. Kamiński, Z. J. Zdybicka i in., *Wprowadzenie do filozofii*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2003.

Kusiak F., *Rycerze średniowiecznej Europy łacińskiej*, PIW, Warszawa 2002.
Kútnik J., *Litania Loretańska*, przekład: J. Zychowicz, „Znak", Kraków 1983.
Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, seria: >Mity Obrazy Symbole<, „Znak", Kraków 1994.
Macioti M. I., *Mity i magie ziół*, przeł. I. Kania, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 1998.
Makowiecki A. Z., *Młoda Polska*, wyd. 2., seria: Biblioteka >Polonistyki<, WSiP, Warszawa 1987.
Makowiecki T., *Poezja a muzyka*, [w:] A. Hejmej (red.), *Muzyka w literaturze*: *Antologia polskich studiów powojennych*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2002.
Maria Renata od Chrystusa [Z. Fudakowska] [S.] (niepokalanka), *Malowidła ścienne J*[*ana*] *H*[*enryka*] *Rosena w Katedrze ormiańskiej we Lwowie*, [w:] Eadem, *Liturgia a sztuka*, >Kultura katolicka<, [pod. red. S. Brossa], t. V, [brak inf. o wydawcy], Poznań 1934.
Mączka J., *Przez karpackie góry, jary…*, [w:] *Polskie pieśni wojenne i piosenki obozowe*, Ad[am] Z[agórski] (zebrał), Piotrków [Trybunalski] 1915.
Penzer N. M., *The Pentamerone of Giambattista Basile*, John Lane, London 1932.
Popczyk M., *Ogień*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, redakcja [tekstów]: K. Wilkoszewska, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2002.
Réau L., *Iconographie de l'art chrétien*, III: *Iconographie des Saints*, 1: *A – F*, Presses Universitaires de France, Paris 1958.
Ricoeur P., *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór i oprac. S. Cichowicz, przełożyli E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz, H. Igalson, J. Skoczylas, K. Tarnowski, PAX, Warszawa 1975.
Ripa C., *Ikonologia*, przeł. I. Kania, wyd. II popr., TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2002.
Ross-Pazdyk E. [oraz **Szafran** B. i **Florek** A.] *Świat przywołany*, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu, Nowy Sącz 2009.
Rossa A., *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2003.
Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wyd. 3., „Arkady", Warszawa 1989.
Saggi L., *Angelo di Sicilia, santo*, [w:] Idem, *Santi del Carmelo. Biografie da vari dizionari*, Institutum Carmelitanum, Roma 1972.
Saggi L., *Santo Angelo di Sicilia. Studio sulla vita, devozione, folklore*, Edizioni Carmelitani, Roma 1962.
Smirnow J., *Jan Henryk Rosen – twórczość artystyczna w latach 1923 – 1939. Wkład w sztukę religijną Polaków, Ormian i Ukraińców*, „Biuletyn Ukrainoznawczy" [Przemyśl], t. 8: 2002.
Szafraniec B., *Matka Boska w płaszczu opiekuńczym*, [w:] K. S. Moisan, B. Szafraniec, *Maryja Orędowniczka wiernych*, seria: Ikonografia Nowożytnej Sztuki Kościelnej w Polsce, [red.: ks. J. St. Pasierb], podseria: Nowy Testament, t. II, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 1987.
W. K. [= W. **Knapiński**], *Odilon* (*Odilo*) *święty*, [w:] *Encyklopedia kościelna… Michała Nowodworskiego*, t. XVII, Warszawa 1891.
Wyka K., *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.
Zakrzewska M., *Rosen Jan Henryk* (*1891-1982*), [w:] *PSB*, t. XXXII, z. 1 (132), Zakład Narodowy im. Ossolińskich [– Wydawnictwo], Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989.
Zaleski W., *Święci na każdy dzień*, Wydawnictwo Salezjańskie, [Łódź 1984].

H. **Wybrane opracowania z dydaktyki literatury w przedszkolu i w szkole**

Adamczykowa Z., *Literatura dla dzieci. Funkcje – Kategorie – Gatunki*, Wydawnictwo WSP TWP, Warszawa 2001.
Adamczykowa Z., *O poetyckiej wyobraźni dzieci w wieku szkolnym*, „Guliwer", 2005, nr 1 (71).
Bajorek A., *Wychowawcze walory literatury dla dzieci*, [w:] J. Kida (red.), *Problemy kształcenia literackiego w edukacji wczesnoszkolnej*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej [w Rzeszowie], Rzeszów 1997.
Baran Z. [A.], *Czy analiza i interpretacja poezji jest możliwa w pierwszej klasie* [*szkoły podstawowej*]? (*na przykładzie poezji Joanny Kulmowej*), [w:] J. Kida (red. nauk.), *Problemy kształcenia literackiego w edukacji wczesnoszkolnej*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej [w Rzeszowie], Rzeszów 1997.
Baran Z., *Dziecko i poezja liryczna*, „Wychowanie w Przedszkolu", 1993, nr 9 (512).

Baran Z., *Edukacyjne aspekty współczesnej literatury pięknej dla dzieci* (*wydanej w l. 1981-2005 w Polsce*), [w:] B. Muchacka (red.), *Szkoła w nauce i praktyce edukacyjnej*, t. II, Oficyna Wydaw. „Impuls", Kraków 2006.
Baran Z., *Poezja na zajęciach szkolnych w klasach I – III, czyli… Może być ciekawiej*, [w:] K. Gąsiorek (red.), *Z teorii i praktyki edukacji dziecka. Inspiracje dla nauczycieli przedszkoli i klas I – III szkoły podstawowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2011.
Baran Z., **Muchacka** B., *Idee i pojęcia religijne w języku dziecka sześcio- i siedmioletniego*, część pierwsza, [w:] J. Rostowski, T. Rostowska, I. Janicka (red.), *Psychospołeczne aspekty rozwoju człowieka*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1997; część druga, [w:] J. Ożdżyński i T. Rittel (red.), *Sprawności językowe*, seria nauk. >Studia Logopedyczne<, t. IV, Wydawnictwo „Edukacja", Kraków 1997.
Bortnowski S., *Jak uczyć poezji*, seria: >Biblioteka Polonistyczna<, Wydawnictwo „Brictius", Warszawa 1991.
Bortnowski S., *Spotkania z poetami*, [w:] A. Janus-Sitarz (red.), *Szkolna lektura bliżej teraźniejszości*, seria: >Edukacja Nauczycielska Polonisty< t. XII, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2011.
Chrząstowska B., *Lektura i poetyka*: *Zarys problematyki kształtowania pojęć literackich w szkole podstawowej*, WSiP, Warszawa 1987.
Chrząstowska B., *Mała czy wielka metafora*, „Nowa Polszczyzna", 1997, nr 2.
Cybulska H., *Miejsce tekstu poetyckiego w początkowym kształceniu literackim*, „Nauczanie Początkowe" 1996/1997, nr 6.
Dagiel M., *Od paidii do odpowiedzialności – poetycki dyskurs wartości i znaczeń*, [w:] A. Wasilewska (red.), *Dziecko – Teksty – Znaczenia. Konteksty edukacyjne i rozwojowe*, Wydaw. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007.
Dagiel M., *Poezja współczesna w nauczaniu początkowym*, [w:] D. Klus-Stańska i M. Dagiel (red.), *Edukacja polonistyczna na rozdrożach. Spotkania z językiem polskim w klasach I – III*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 1999.
Dawid Ł., *Od intuicji do intelektu* (*o wnikliwszej lekturze tekstów literackich w klasach młodszych*), [w:] A. Ungeheuer-Gołąb (red.), *W pobliżu literatury dziecięcej*, Wydaw. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2008.
Fortuna A., *Miejsce i rola literatury w wychowaniu estetycznym dzieci w młodszym wieku szkolnym*, „Nauczanie Początkowe – Kształcenie Zintegrowane", 2002/2003, nr 2.
Frycie S., **Ziółkowska-Sobecka** M., *Kształcenie literackie w okresie wczesnoszkolnym*, WSP TWP / „SORUS", Warszawa – Poznań 1995.
Fuławska W., *Poezja w szkole – lekcje trudne czy łatwe?*, „Życie Szkoły", 1999, nr 4.
Gorlińska M., *Poezja i uczniowie*: *Praca nad rozwijaniem kompetencji czytelniczych w szkole podstawowej, gimnazjum i liceum*, seria: >Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego< nr 109, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2004.
Grodecka A., *O możliwościach edukacyjnych ekfrazy poetyckiej*, „Polonistyka", 2008, nr 10.
Harasimik A., *Lekcje poezjowania*, „Język Polski w Szkole: IV – VI", 2005/2006, nr 2.
Ibek-Mocniak M., *„W języku poezji nic zwyczajne i normalne nie jest"*, „Nowa Polszczyzna", 2008, nr 4 (58).
Inglot M., *Między romantyzmem a współczesnością*. (*Poezja w szkole – od Adama Mickiewicza do Wisławy Szymborskiej*), Wydawnictwo Pedagogiczne ZNP, Kielce 1996.
Janus-Sitarz A., *Dialogi międzytekstowe*, [w:] A. Janus-Sitarz (red.), *Szkolne spotkania z literaturą*, seria: >Edukacja Nauczycielska Polonisty< t. VII, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2007.
Janus-Sitarz A., *Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze. O praktykach czytania literatury w szkole. Konstatacje. Oceny. Propozycje*, seria: >Edukacja Nauczycielska Polonisty< t. IX, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2009.
Juszczyk-Rygałło J., *Wpływ literatury na rozwijanie aktywności twórczej uczniów klas początkowych*, [w:] I. Adamek, M. Grochowalska i E. Żmijewska (red.), *Relacje i konteksty* (*w*) *edukacji elementarnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2010.
Kida J., *Stylistyka, styl i język artystyczny w edukacji polonistycznej*, FOSZE, Rzeszów 1998.
Kłakówna Z. A., *Kształcenie językowe jako rozwijanie kulturowej kompetencji*, [w:] Z. Uryga, R. Jedliński, M. Sienko (red.), *Wiązanie kształcenia językowego z literacko-kulturowym w gimnazjach i liceach*, Wydawnictwo Akademii Pedagogicznej [w Krakowie], Kraków 2007.
Kołodziej P., *Tak zwana „edukacja polonistyczna" według tak zwanej „podstawy programowej"*, „Polonistyka", 2010, nr 2.
Korus B., *Praca nad poezją w klasach I – III. Przegląd stanowisk*, „Nauczanie Początkowe", 2006, nr 2.

Kowalikowa J., **Synowiec** H., *Wiązanie treści językowych z literacko-kulturowymi. Przesłanki i dylematy*, [w:] Z. Uryga, R. Jedliński, M. Sienko (red.), *Wiązanie kształcenia językowego z literacko-kulturowym w gimnazjach i liceach*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej [w Krakowie], Kraków 2007.
Krasoń K., *Dziecięce odkrywanie tekstu literackiego – kinestetyczne interpretacje liryki*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach" nr 2313, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.
Krasoń K., *Intersemiotyczne pojmowanie analizy tekstu literackiego a koncepcja nauczania zintegrowanego*, „Nowa Polszczyzna", 2000, nr 3.
Krasoń K., *Liryka dziecięca w edukacji. Polisensoryczne interpretowanie metafory*, „Życie Szkoły", 2002, nr 10.
Krasoń K., *Poezja dziecięca – obiekt i droga do integracji*, [w:] J. Jakóbowski i A. Jakubowicz-Bryx (red.), *Integracja w edukacji: Dylematy teorii i praktyki*, Wydawnictwo AB, Bydgoszcz 2002.
Krasoń K., *Wychowanie przez poezję*, [w:] K. Heska-Kwaśniewicz (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży* (*po roku 1980*), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.
Kwiatkowska-Ratajczak M., *Z perspektywy wartości o prozie dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo NAKOM, Poznań 1994.
Lenartowska K., **Świętek** W., *Wiersz w zintegrowanej edukacji elementarnej*, Wydaw. Edukacyjne „Akapit", Toruń 2006.
Machowska J., *Słowo jako sposób strukturyzacji wiedzy uczniów w tekstach podręczników szkolnych*, [w:] K. Gąsiorek (red.), *Z teorii i praktyki edukacji dziecka. Inspiracje dla nauczycieli przedszkoli i klas I – III szkoły podstawowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2011.
Manasterska-Wiącek E., *Dziecko jako odbiorca tekstu literackiego*, „Wychowanie w Przedszkolu", 2009, nr 4.
Mazanec J., *O autonomii tekstu literackiego w edukacji zintegrowanej*, [w:] K. Gąsiorek (red. nauk.), *W kręgu zagadnień pedagogicznych i psychologicznych* (*z badań pracowników Zakładu Edukacji Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu*), >Zeszyty Naukowe PWSZ< nr 5, PWSZ, Nowy Sącz 2003.
Mrożek S., *Dydaktyka tekstu literackiego: współczesna perspektywa niemiecka*, „Konspekt", 2011, nr 4.
Muchacka B., *Edukacja dzieci szkół polonijnych*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2007.
Myrdzik B., *Rola hermeneutyki w edukacji polonistycznej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999.
Niklewicz B., *O poezji na trzech etapach kształcenia*, „Polonistyka", 2009, nr 7.
Ostasz M., *„Alfabetyzacja" i kształcenie zintegrowane wiersza dziecięcego*, „Guliwer", 2003, nr 2.
Pilch A., *Hermeneutyka jako metoda interpretowania tekstów poetyckich*, [w:] A. Janus-Sitarz (red.), *Polonista w szkole. Podstawy kształcenia nauczyciela polonisty*, seria: >Edukacja Nauczycielska Polonisty< t. I, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2004.
Pilch A., *Sposoby utrwalania „zobaczonego" w poezji współczesnej. O poetach i wierszach uwrażliwionych na malarstwo*, [w:] A. Janus-Sitarz (red.), *Szkolna lektura bliżej teraźniejszości*, seria: >Edukacja Nauczycielska Polonisty< t. XII, TAiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2011.
Stolarczyk A., *Wychowywać i uczyć na lekcjach języka polskiego – o usytuowaniu i znaczeniu literatury w procesie dydaktycznym*, „Konspekt", 2011, nr 4.
Sufa B., *Inspirowanie kreatywności językowej uczniów – w edukacji wczesnoszkolnej*, [w:] M. Królica, E. Piwowarska, E. Skoczylas-Krotla (red.), *Edukacja przedszkolna i wczesnoszkolna na początku XXI wieku – Wyzwania i konteksty*, Wydawnictwo [im. St. Podobińskiego] Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2007.
Ungeheuer-Gołąb A., *O zrozumiałych dla dziecka cechach artystycznych tekstu poetyckiego*, [w:] J. Kida (red.), *Edukacja humanistyczna, aksjologiczna i estetyczna w świetle programów i potrzeb oświatowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2003.
Węcel-Ptaś K., *Kołysanka – poetycka lekcja wrażliwości*, [w:] K. Heska-Kwaśniewicz (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży* (*po roku 1980*), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.
Wójcik-Dudek M., *Zaskoczyć, inspirować, uwrażliwiać – o poezji intelektualnej dla dzieci*, [w:] K. Heska-Kwaśniewicz (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży* (*po roku 1980*), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.
Zadęcka-Cekiera A., *Kształcenie literackie w zintegrowanej edukacji wczesnoszkolnej*, [w:] S. Włoch (red.), *Wczesna edukacja dziecka – Perspektywy i zagrożenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2009.
Zastawny M., *Jak budzić zainteresowanie poezją?*, „Język Polski w Szkole: Gimnazjum", 1999[/2000], nr 3.
Żurakowski B., *Zagadnienie wartości a odbiorca i nadawca w wierszach dla dzieci*, [w:] Idem, *Literatura – Wartość – Dziecko*, [Uniwersytet Jagielloński], Kraków 1992.

I. Wybrane opracowania z pedagogiki i psychologii

Baran Z., *Children's Concept of God: An Analysis of Polish Children's Pictures and Poems*, [w:] A. Niemczyński, J. Fenz (Editors), *Book of Abstracts. 7th European Conference on Developmental Psychology*, Dom Wydawnictw Naukowych, Kraków 1995.

Baran Z. [A.], *Obraz Boga i świata w religijnej literaturze dziecięcej* [*pisanej przez dzieci*], [w:] J. Ożdżyński (red.), *Językowy obraz świata dzieci i młodzieży*, >Studia Logopedyczne< nr 2, Wydawnictwo Naukowe WSP [w Krakowie], Kraków 1995.

Dobrołowicz W., *Myśleć intuicyjnie*, WNT / Fundacja „Książka Naukowo-Techniczna", Warszawa 1995.

Dorance S., *Zajęcia twórcze w przedszkolu: Przedmioty i obrazy* [Prwdr.: 1996], tłumaczyły: J. Zając oraz T. Zielińska, Wydawnictwo CYKLADY, Warszawa 1997.

Dziedzic K., *Kontakt dziecka ze sztuką – determinantem jego umiejętności szkolnych*, [w:] I. Adamek, B. Muchacka (red.), *Dziecko-uczeń w systemie edukacyjnym: Teraźniejszość i przyszłość*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2010.

Filip H., *Wybory czytelnicze* (*dla*) *najmłodszych*, „Bibliotekarz", 2009, nr 3.

Gołaszewska M., *Pajdoestetyka. Kategorie estetyki w zastosowaniu do świata dziecka*, [w:] A. Białkowski (red.), *Edukacja estetyczna w perspektywie przemian szkoły współczesnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997,

Karbowniczek J., *Kształtowanie postaw dziecka edukacji wczesnoszkolnej wobec wartości estetycznych*, [w:] W. Szlufik i A. Pękala (red.), *Dziecko i sztuka*, Wydawnictwo WSP, [Częstochowa] 2000.

Krasoń K., *Malowniczy most do poezji. Wiersze Brzechwy i Tuwima w edukacji i wspomaganiu rozwoju dziecka*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków [1999].

Machowska-Gąsior J., *Integracja treści w obrębie pól tematycznych*, [w:] H. Kosętka oraz J. Kuźma (red.), *Teoretyczne i praktyczne aspekty kształcenia zintegrowanego*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej [im. KEN w Krakowie], Kraków 2000.

Mazepa-Domagała B., *Przygotowanie dzieci w młodszym wieku szkolnym do odbioru sztuki – próba określenia kompetencji odbiorcy wytworów sztuki i przyszłego ich twórcy*, [w:] M. Knapik (red.), przy współpracy K. Krasoń, *Dziecko i sztuka: Recepcja – edukacja – wsparcie – terapia*, >Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego< nr 2150, Wydaw. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.

Mazur E., *Problemy analizy i interpretacji poezji w edukacji polonistycznej*, [w:] D. Karkut i T. Półchłopek (red.), *Kształcenie literacko-kulturowe w dobie kultury masowej polisensorycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010.

Olkusz J., *O potrzebach czytelniczych sześciolatków*, „Wychowanie w Przedszkolu", 2006, nr 6 (641).

Przetacznikowa-Gierowska M., **Makiełło-Jarża** G., *Podstawy psychologii ogólnej* [Prwdr.: 1982], wyd. 2. popr. i rozsz., WSiP, Warszawa 1989.

Rittel T., *Metafora dziecięca w ujęciu językoznawstwa heteronomicznego* (*próba opisu metodologicznego*), [w:] „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie" z. 137, seria: >Prace Językoznawcze<, t. VI, [Wyd. Naukowe WSP [w Krakowie]], Kraków 1991.

Roszkiewicz I., *Młodszy wiek szkolny*, seria: >Psychologia Rozwojowa dla Rodziców<, NK, Warszawa 1983.

Siewniak-Maciuszek D., *Twórcza stymulacja poprzez sztukę w rozwoju i edukacji dziecka w dobie bogatej oferty medialnej*, [w:] R. Ławrowska oraz B. Muchacka (red.), *Edukacja artystyczna a rzeczywistość medialna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009.

Steliga A., *Edukacja plastyczna w dobie globalizacji w zjednoczonej Europie*, [w:] B. Muchacka (red. nauk.), *Edukacja wobec wyzwań globalnego społeczeństwa*, PWSZ / „Nova Sandecia", Nowy Sącz 2007.

Uberman M., *Propozycje metodyczne realizacji nauczania plastyki w szkolnictwie ogólnokształcącym*, [w:] J. Kida (red.), *Edukacja humanistyczna, aksjologiczna i estetyczna w świetle programów i potrzeb oświatowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2003.

Uberman M., *Wychowanie przez sztukę „edukacją głębszego poziomu". Współczesne myśli wychowania plastycznego*, [w:] B. Muchacka i M. Szymański (red. nauk.), *Szkoła w świecie współczesnym*, Oficyna Wydawnicza „Impuls", Kraków 2008.

Wygotski [Vygotskij] L. S., *Myślenie i mowa* [*Myszlenije i riecz* (1934)], tłum. z ros. E. Flesznerowa oraz J. Fleszner, seria >Biblioteka Klasyków Psychologii<, PWN, Warszawa 1989.
Wygotski [Vygotskij] L. S., *Psychologia sztuki* [*Psichołogija iskusstva* (19..)], przekład z ros. M. Zagórska, wstęp: S. Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

Słowniki języka polskiego

Linde S. B., *Słownik języka polskiego przez…*, t. II: *G – Ł*, wyd. 2. popr. i pomn., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1855 [1856]; t. III: *M – O*, wyd. 2., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1857; t. V: *R – T*, wyd. 2., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1859; t. VI: *U – Z*, wyd. 2., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1860 [1861].
Sławski F., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, t. III: *Kotar – Kysz*, Tow. Miłośników Języka Polskiego, Kraków 1966 – 1969.
Słownik gwar polskich [ułożył J. Karłowicz], t. 5: *R – S – Ś – T*, Akademia Umiejętności, Kraków 1907.
***Słownik języka polskiego* PAN**, [W. **Doroszewski** (red.)], t. II: *D – G*, „WP", Warszawa 1960.
Słownik języka polskiego, [J. **Karłowicz**, A. Kryński i W. Niedźwiedzki (red.)], t. I: *A – G*, ułożony pod red. …, brak wydawcy, Warszawa 1900; t. II: *H – M*, …, Kasa im. Mianowskiego, Warszawa 1902; t. III: *N – Ó*, …, Kasa im. Mianowskiego, Warszawa 1904; t. IV: *P – Prożyszcze*, …, [A. Kryński oraz W. Niedźwiedzki (red.)], Kasa im. Mianowskiego, Warszawa 1908; t. V: *Próba – R*, … przez W. Niedźwiedzkiego z udziałem K. Króla, Kasa im. Mianowskiego, Warszawa 1912; t. VI: *S – Ś*, …, Kasa im. Mianowskiego, Warszawa 1915; t. VII: *T – Y*, … przez W. Niedźwiedzkiego, K. Król i W. Niedźwiedzki, Warszawa 1919; t. VIII: *Z – Ż*, ułożony przez W. Niedźwiedzkiego, Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego, Warszawa 1927.
Słownik języka polskiego, [M. **Szymczak** (red.)], t. III, *R – Z*, PWN, Warszawa 1981.
Słownik staropolski [Komitet Redakcyjny: S. Urbańczyk i in.], t. IX, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1982 – 1987.
Zdanowicz A., **Bohusz Szyszko** M. i in., *Słownik języka polskiego…*, cz. I i II, Orgelbrand, Wilno 1861.

Encyklopedie, leksykony i inne słowniki

Biedermann H., *Leksykon symboli*, tłumaczenie: J. Rubinowicz, MUZA, Warszawa 2001.
Darasz W. J., *Mały przewodnik po wierszu polskim*, >Biblioteczka Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego< nr 25, Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego, Kraków 2003.
Этимологический *словарь славянских языков*, [O. I. Trubaczew (red.)], t. 11, Издательство „Наука", Москва [Moskwa] 1984.
Kempiński A. [M.], *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, ISKRY, Warszawa 2001.
Kopaliński W., *Słownik symboli*, wyd. II, „Wiedza Powszechna", Warszawa 1991.
Kowalski P., *Leksykon. Znaki świata*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Wrocław 1998.
Kuleszewicz R., *Słownik symboli literackich*, PWH „Printex", Białystok 2000.
Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum.: K. Romaniuk, PALLOTTINUM, Poznań 1989.
Piročkinas A., *Lietuvių – lenkų ir lenkų – lietuvių kalbų žodynas*, Wydawnictwo „Ex Libris Galeria Polskiej Książki", [Warszawa] 2001.
Sierotwiński S., *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, wyd. IV, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1986.
Słownik języka Adama Mickiewicza, t. IX: *T – Wie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977.
Zobek T., **Zych** A., *Словарь Русско – польский* [*и*] *Польско – русский*, Wydawnictwo „Ex Libris Galeria Polskiej Książki", [Warszawa] 2001.

The Artistic and Cultural Elements of Poetry Written by Kazimiera Iłłakowiczówna in the Process of Literary Education

(Studies on the Borderline of Literary Theory and Educational Theory)

Summary

This book describes poetry written by Kazimiera Iłłakowiczówna (the »*Poetess from Witebszczyzna*«), one of the best Polish poetesses in the 20th century, in context of literary theory and educational aspects. The analysis of this poetry is presented in five studies: *The metric system in poetry written by Iłłakowiczówna and the possibility of its presentation in the educating process of children and young people*, *The poetical figures of poetry by »Poetess from Witebszczyzna« in process of literary education in kindergarten and in school*, *The lyric poems of Iłłakowiczówna* (*Educational aspect of problem*), *Poetry of Iłłakowiczówna in the world of rhetoric* (*Educational aspect of problem*) and *Language and styling of poetry written by the »Lithuanian Nightingale« as an attractive object in the educating process of children and young people*.

The analysis of various poetical elements in lyric poems of Kazimiera Iłłakowiczówna (called »*Lithuanian Nightingale*« by Polish literary critics and Polish researchers of literature) makes it possible to consider her poetry as the only phenomenon in the area of Polish poetry. In all her volumes of poems (from time of her début in 1905 to 1930's), we can hear the echo of poetry written by the great Polish poet – Juliusz Słowacki as well as the echo of lyrical verses written by Polish poets of the Young Poland period. She was also authoress of poems written in poetical style of impressionism. Her impressionistic *colorism* of lyrical landscapes »painted in poetical words« is the attractive phenomenon for kindergarteners and it can be the inspiration for artistic activities of children. The »*Poetess from Witebszczyzna*« was sensitive to colors, odors and sounds of the real World. Next (after the Second World War), she created a new kind of lyrical poems »written in a colloquial language«. This language also can be the interesting phenomenon for secondary school students. Iłłakowiczówna was religious and sophisticated poetess and has shown her poetical world in optimistic outlook of theology and in pessimistic outlook of philosophy.

Studies of my book lead to the conclusion that poetry of the »*Lithuanian Nightingale*« is valuable object in literary education of children and young people because of its rhetorical aspects and the impressionistic *colorism* of the lyrical world as well as its colloquial language. Poetess has written valuable and important poetical texts, hence Stefan Kołaczkowski noted that name of Iłłakowiczówna will be recorded in history of Polish literature, and also great Polish researcher of literature –

Jerzy Kwiatkowski has rightly written that beautiful poetry of Kazimiera Iłłakowiczówna is the important phenomenon in Polish literature. Now, it is a fact that her poems are in the school-books for children and secondary school students.

Lyrical poetry of the »*Poetess from Witebszczyzna*«, especially two her volumes of children's poems: *Rymy dziecięce / Children's Rhymes*, Kraków [1922 / 1923] and *Wesołe wierszyki / The Joyful Little Poems*, Warszawa 1934, with metaphorical images, can be the source of creative inspiration for artistic activities of children. Her poetry can motivate a child from kindergarten to listen to poetry as well as the secondary school students to read poetry, by its "original" charm. Her poems and verses can be the inspiration for organizing attractive "meetings with poetry" and "play »in the creators of poems«" as the forms of school-activities in the process of literary education for children and young people. In my opinion, this poetry allows children to spend their time with the beauty… The beauty of poetical words and the beauty of the real world that was re-created in lyrical poems of the poetess.

Indeks tytułów wierszy Kazimiery Iłłakowiczówny

A cóż to przywieźli?…
A ja się mocuję z cherubem
A lulajże, lulaj!…
A ta dudka z zielonej wierzbiny…
A że jest ciemno…
Agatka i pekińczyk
Anielski wzlot
Anielskimi językami
Anika, Viorika, Fiorika…
Anioł Stróż (*Aniele Stróżu*…)
Anioł Stróż (*Niech poczuję naprawdę dłoń*…)
Anioł w brzozę zmieniony
Anioły
Anioły nad śpiącym
Anna
Antoni
Babunia
Badyle
Baj
Bajka
Bajka o złej matce
Ballada
Ballada o Józefie
Ballada o kruchym sercu
Bambereczka
Batikowa ballada
Bawoły w mule
Bądź pochwalony burzą…
Bądźcie wy ze mną
Berceuse
Bez światła
Bezpieczna godzina
Beztroska (*Białe mewy uniosły na skrzydłach tęsknicę*…)
Beztroska (*Białe są ręce moje, senne są moje oczy*…)
Będziemy wspominać
Biała róża
Białość
Bibliotekarki
Blask kory
Błękitna chwila
Błękitny kwiat

Bose dziewczątko
Bóg i milczenie
Bóg jest także z nimi…
Bóg szczęśliwych
Brygida
Bulwary
Bunt młodości
Burza
Były lilie
Cerkiewki pełne westchnień
Chora
Chore smoki
Chory satyr
Chrystus nie poznany
Chwila ciszy
Cmentarz w Jurahowie
Co dzieci wiedzą
Co się stać musi
Córka czarownicy
Cudowny kołacz
Cyganiątka na rynku
Czapla
Czarna Peggy
Czarna sukienka
Czarna trumienka
Czarne i białe
Czarniecki chory w Aarhusen
Czarniecki idzie na Krym
Czarownica
Czerwona róża
Czerwone i białe
Czerwony dom
Czeski Krumlov
Czuję przemijanie
Czy pamiętacie?
Czysta woda
Ćma
Daj mi łaskę szczęścia
Daleki grób
Dativus
Dąb
Dedykacja
Desolation
Desperation
Deszcz
Diabeł
*** *Dlaczego śpiewam śród ludzi jak dziad…*
Do…
Do kukułki
Do Madonny Pocieszenia

Do Matki Boskiej Ukrytej
Do Polski
Do Śmierci
Do świętego Krzysztofa
Do świętej Cecylii
Do umarłych
Do Wilna
Do Zofii M.
Dom nasz
Domek dziadunia
Dorota
Drzewko w raju
Drzewo przy drodze
Dubinki – 1535
Dumanie korsarza
Dusza moja i dusza królewiczowa
Dusze powrotne
Duszka świętej Krystyny
Duszki
Dwa cienie
Dwa ptaki
Dwie baby
Dwie twarze
Dyżur
Dziadek i Jula
Dzieci
Dziedzictwo (*Dziedzictwo, dziedzictwo moje*…)
Dziedzictwo (*Wróg mój jest we mnie*…)
Dzierżawca sadu
Dzika lalka
Dziw
Dzwony cerkiewne
Dzwony Zaduszne
Dźwięk i światło
Echo ostatniej, najpiękniejszej pieśni
Ekstaza
Elżbieta
Filomena
Five o'clock
Flamingi i Etiopy
Fontanna
Fragment
Gdyby się nauczyć
Gdzieśkolwiek jest – jeśliś jest – lituj mej żałości!
Gęsiareczki pod Stankowem
Gil i sroka
Głos chodzi przepaściami
Głos w sprawie Litwy
Gobelin
Gołębie

Gorączka
Grające skrzydło
Gromnice
Grób polskiego żołnierza
Gryzelda
Gwiazda i robak
Gwiazda pielgrzyma
Gwiazda prostaczków i królów
Gwiazdka
Gwiazdy mówią…
Gwiaździsty wzór
Hagar
Henryk
Hoover
Hotel Šroubek
Hymny do Ducha Świętego
I znowu, znowu…
Ikarowe loty
Inna jesień
Inny Kopciuszek
Intérieur
Inwokacja
Irena
Izabella
Jabłonie (*W naszym sadzie zakwitły Jablonie…*)
Jabłonie (*Wśród gór między Mostarem a Sarajewem…*)
Jak Erlend
Jak lampka…
Jak przechować miłość
Jak razem z Lwem poszliśmy na schadzkę
Jak się najlepiej opędzać od szerszenia
Jak sobie niektóra biedota wyobraża niebo
Jak to się stało…
Jakub i Ezaw
Jasiu… Jasieńku…
Jaskółeczka
Jaskółka
Jaskry
Jaworowa kołysanka dla holenderskiego królewiątka
Jechali ułani
*** *Jedno słowo przy drugim, każde – serce łamie…*
Jedwabny lśniący sznur
Jesienna gruda
Jesień (*Będą połamane gałęzie…*)
Jesień (*Opada z klonów wichrem zerwany…*)
Jesień (*Wypatrzyliśmy oczy za jaskółką odlatującą…*)
Jesień w Poznaniu
Jesień wielkopolska
Jestem struna…
Jeżyny

Jolanta
Jula ma domek
Julia
Już się zorza zachodnia…
Kachna Czarniecka
Kamień i słowik
Kapelusz
Kaprys
Kariatyda
Karolina
Kartofle
Katarzyna
Kazimierz
Każdej żyjącej rzeczy na okrasę…
Każdy Cygan musi mieć swój wiersz osobny
*** *Każdym oddechem, każdą łzą – serce kaleczy się i grzeszy…*
Kiedy osieł ogrzewał…
Kiedy tramwajarz…
Kiedy wół i osieł…
Kinga
Klęska lata
Kochanek mój na polu leży nie pogrzebany…
Kochanka żeglarza
Kochankowie szukają ucieczki w śmierci
Kolejna kołysanka
Kolęda
Kolęda pierwsza
Kolędnicy
Kolumny nad wodą
Kołysanka (*Dla mojego synka…*)
Kołysanka (*Zamknij oczki, zatul oczki…*)
Kołysanka gniadego konia
Kołysanka Krzysi
Kołysanka lalek
Kołysanka Lalki
Kołysanka lipowa
Kołysanka na gwiezdnej drodze
Kołysanka w lesie
Koncert
Konrad
Kopiec
Kora sosnowa
Kormorany i łabędzie
Kości
Kościółek świętej Tereski na Tamce
Kot
Kraków oczekuje powrotu Władysława Warneńczyka
Kraska w Siedmiogrodzie
Krasnoludek i Gosia
Królewska matka

Krup
Krystyna
Krzak gorejący
Krzysi z *Rymów dziecięcych*
Krzysztof
Krzysztof w służbie u diabła
Księżycowy paw
Kształty
Kto wie, czy się ocknie…
Ktoś stąpa spiżem
Kur siedmiogrodzki
Kurier z zachodu
Kwaterunki
Kwiaty przy drodze
Kwietniowy świt
Kwitnienie lip
Lala, Lila i Lola
Lament (*Tylko na tej mogile jednej*…)
Lament (*Zawiał cię zmierzch*…)
Lampa z dziecinnych lat
Largo
Latające ziarna
Legenda
Leśne Dziwo
Leśne jezioro
Lew przeszkadza
Licho
Liksnieńska kniejka
List do Marszałka (*Kochany Dziadku*…)
List do Marszałka (*To jest nasze ćwiczenie*…)
List do Marszałka (*Za Ciebie, którego obraz*…)
List do Marszałkówien
List Oli do Marszałka
List z podróży
List z Wyspy Zgubionej
Listonoszka Lodzia
Listopadowa Nike
Listy z Norwegii
Liście (*Grabimy liście w ogrodzie*…)
Liście (*O liście, liście*…)
Liście klonowe
Litania do Matki Boskiej Ostrobramskiej za Marszałka Piłsudskiego
Litania kochających Jezusa
Los
Ludowa ballada o Waldemarasie
Łabędzica
Łopuchy
Łowy króla Władysława
Łucja
Maciej

Magdalena
Maj – czerwiec 1551
Majowa modlitwa
Małżonce Wodza
Maria
Maria i Marta
Matka Boska Gromniczna
Matka Boska nie ma dachu…
Matkom moim – Zofii i Barbarze
Męka
Michał
Miecz i ptak
Mieszkanie
Migdałowe kwiecie
Miłość (*Była podobna do śmierci*…)
Miłość (*Nie ma nas*…)
Miłość (*Przez dni jesiennych*…)
Miłość (*Urzeka mnie znowu wieczór*…)
Miłość i obecność Boża
Modlitwa (*Cichą noc, Boże*…)
Modlitwa (*Do Ciebie, Matko Boża*…)
Modlitwa biskupa Nankera do Matki Boskiej
Modlitwa do świętego Odylona
Modlitwa do świętej Tereski
Modlitwa dziecka
Modlitwa o dobrą śmierć
Modlitwa o pokój
Modlitwa o śmierć
Modlitwa w tłoku
Modlitwa za lotnictwo
Modlitwa za nieprzyjaciół
Modlitwa za wichry
Modrzejewska
Modrzewiowa wiedza
Mogiła
Moja łódeczka
Moja spóźniona recenzja
Moje rzeki
Morski skarb
Morze
Mój awans
Mój litewski wiersz miłosny
Mroki
Msza maryjna na Matkę Boską Zielną
Muzyka dla Lodzi
Myszy
Na dnie (*Leżę w głębokiej toni*…)
Na dnie (*Nad Lety półsennej brzegiem*…)
Na ganku
Na gościńcu

Na Gromniczną
Na osobnej kartce
Na polskie groby w Budapeszcie
Na stypie
Na święty Józef
Na złotej linie (*Idę do ciebie ścieżką złotą*…)
Na złotej linie (*Już nas nie ma, naprawdę nie ma*…)
Na źródełko na Oboźnej
Nad niewiedzą
Nagana wierności
Najdłuższa miłość
Naprzeciwko wyspy Locrum
Narcyz i fiołek
Natalia
Nawiedzona
Niańka króla Heroda
Nic nie jest miłe
Nie będzie…
Nie chcę nic wiedzieć o gwiazdach
Nie dla ciebie
Nie dla obcych
Nie dla siebie
Nie stało osła i wołu…
Nie umiem z aniołami…
*** *Nie wiem, czy płacząca kochanka jest winna*…
Niebo
Niedoskonałość
Niektórzy
Niemcy zabili…
Niepowrotne
Nieproszony wąż
Niesprawiedliwa myśl
Niewolnica
Nieznajoma Jadwisia
Nieznane
Nieżyczliwy zwierzchnik
Nikczemny szpak
Nim bzy przekwitną
Nina
Niósł ją pastuszek…
Niteczki
Noc (*Płoty były takie niskie, niskie*…)
Noc (*Złamana słońca gromnica*…)
Noc nad morzem
Nocą
Notatka
Nowe
O Anglio, Anglio, daleka wyspo…
O biednym bogaczu i o świętym żniwiarzu
O Boże…

O, daj mi powrócić do źródeł twych łask…
O dzwoniącym kościele
O gwiazdę kojącej pogody
O Hani, co się zabiła
O jesieni i starości
O jesieni, jesieni…
O kolorowe i świetne ogrody!
O Niemcy, Niemcy…
O polskim żołnierzu
O Prometeuszu
O rusałce, która nie chciała lnu nosić
O szyby, szyby…
O węgierskie moje dzieci!
O wiernym żołnierzu
Objaśnienie poprzedniego
Obłęd
Obłoki
Obrachunek
Obraz szkoły flamandzkiej
Obrazy i mistrz
Ocalony płomień
Oczekiwanie
Odpoczynek Żeligowskiego
Odtrącona modlitwa
Ofiara
Ofiarowanie
Ogród
Ogród lipowy
Ojciec świętej Krystyny
Ojczyzna
Oklepaniec
Okrągły księżyc
Okrągły wiersz
Okręt Wojtka
Ola i maliny
Ola i Wodnik
Ola, skrzat i świerszcz
Ostatnia podróż
Ostatnia próba
Ostatnie wiersze o Matce
Owce przechodzące przez Kluż
Pająk i Krzysia
Pajęczyny
Palma
Pamięci Stefana Żeromskiego
Pejzaż (*Orzą woły, woły granatowe…*)
Pejzaż (*W cichych ogrodach…*)
Pełechaty osiołek
Perły
Pewnie czekali w zaroślach zaszyci…

Pewność
Piach
Pieśń do Matki boskiej Walecznej
Pieśń o lesie
Pieśń wielkanocna
Pięć modlitw dziecinnych
Pięć serc
Piołun i ptaszek
Piosenka
Piosenka litewska o lnie
Piosenka o Ubożęciu
Piotr
Płacz
Płaczący Ptak
Płomienie
Płoń, płoń, ogniu czerwony…
Pobojowisko
Pochwała Wierzenicy
Pogrom
Pogrzeb lata
Pojedynek
Pokój
Pokusa (*Kwiaty pomarzły, a liście się złocą…*)
Pokusa (*Lękam się twoich smukłych rąk…*)
Pole kapuściane
Pole pod Warną
Polska i Litwa
Połów
Pora się godzić
Potok
*** *Powietrze koło mnie już nie te…*
Powitanie
Powrót
Powrót Żeligowskiego
Pożar torfów
Pożegnanie
Półsen
Pragnienie
Preludium jesienne
Preludium wiosenne
Prolog
Prometeusz i człowiek
Prosię
Prosty wiersz o Pawle Kochańskim
Prośba do świętej Krystyny
Przechadzka
Przed Madonną Sykstyńską
Przed zaśnięciem
Przekleństwem błogosławieni
Przelotne ptaki

Przemierza mnie żelazna przemoc…
Przepraszamy, Panie Jezu…
Przestańcie płakać, smoki!
Przy księżycu
Przydział
Przygrywka
Przylaszczki
Pułapka
Puste kłosy
Puste miejsce
Rajskie ptaki
Reginka i pluskwa
Rezurekcja
Ręce
Robi się coraz ciemniej
Rodzina
Romans
Rozczarowanie
Rozmowa
Rozmowa ze świętą Magdaleną
Rozstanie (*Jodły czarnymi wyrosną ścianami*…)
Rozstanie (*Kołysanie się klonów*…)
Róża i stokrotka
Róże świętego Jana Nepomucena
Rumuneczka i kogut
Rusałka
Rusałka w szkodzie
Rusałki
Ruth
Rycerze
Rzeczułka
Rzeka
Samotność
Sądy Światowida
Schadzka
Sebastian
Sen
Siedem Braci Śpiących
Siedmiogrodzka cerkiewka
Siejba chwastów
Sierotka
Sierpniowy księżyc
Silniejsza niż moja niewiara
Siostra i brat
Siostrzana miłość
[Siódmy – ósmy] 7 – 8 maja – 1551
Sitowie śpiewa
Skarga brzózki
Skarga stworu
Skąd tutaj śpiewać…

Skowrończa piosenka
Skrucha wieczoru
Skrzat
Skrzypki wieczorne
Sławię cię, wielki wietrze
Słodkie zielone słówka
Słoneczny puch
Słowiański brzeg
Słowik i księżyc
Służące
Słyszcie, jak się Polska modli
Smutek
Smutek gra
(Das) Sorgenkind
Spacer
Spiritus flat ubi vult
Spotkanie
Stała w polu tarnina
Stefan
Stodoła
Storczykowe zbocze
Stóg
Straszydlaczek
Straż
Strzyga
Studnia
Stworki
Sukienki
Sukienki Jezusowe
Swarożyc i dziewczyna
Swojskość i obczyzna
Szafirowa chusta
Szaleństwo
Szept
Szeptem
*** *Szlak głęboki wśród ciżby…*
Szukanie Boga
Śladem [zatartej] kolei
Ślub królewny
Śmierć (*Dawniej nie było śmierci…*)
Śmierć (*Śmierć w ręku Boga świeci…*)
Śmierć Augusta
Śmierć dorożkarza
Śmierć Feniksa
Śmierć śpiewaka
Śmierć świętego Hilarego
Śnieg
Śniło się kurze pstrej…
Śpiewała Matka ubożuchna do snu…
Święta Barbara i myszy

Święta Krystyna
Święta Magdalena w podróży
Święta Róża
Święte prawo
Święty Ostrów
Świętych obcowanie
Tajemna brama
Tak było w Nazaret
Taki szlak
Tanecznice
Tekla
Teresa
Tęsknota
Tęsknota do życia
Tęsknota i miłość
Tęsknota Swarożyca
Tęsknota świętego Sawiniusza i anielskie zjawienie
Tomasz
Topole wysmukłe
Trojce
Trzmiel i żuk
Tulipanowy starzec
Tuż obok Boga
*** *Tyle spłynęło, przepadło pieśni…*
Tylko sen
Tylko wieczór
U studni
U wody
Ubogi królewicz
Ucieczka
Ulewa
Ulewa letnia
Ulica została pusta
Ułański orszak
Umajony dom
Umarła panienka ukazuje się spoczywającemu
Umarła siostrzyczka
Umarły
Umarłym
Upiorek
Urocznica
Urszula
Uśmiech
W Dewonie dalekim
W jarzmie
W listopadzie
W opuszczeniu
W pokoju będzie ciemno
W Poznaniu na wygnaniu…
W przeddzień

W pustyni
W rajskim ogrodzie
Wabolskie Jezioro
Walka
Wanda
Warsztatowo
Wawel - 1550
We wsi Fogadeu
Wezwanie (*Jam jest zaklęta dziewczyna*…)
Wezwanie (*O Litwo, o ojczyzno*…)
Wędrówka
Wicher
Widzieliśmy cię w łunach i w pożogi dymie…
Wieczór
Wiedźma
Wiersz na styczeń 1944
Wiersze dla Macierzy Szkolnej
Wilia koronacji – 1550
Wilk i gęsiareczki
Wilki
Wilno – 1545
Wiosna (*W pasiece – aż dzwoni*…)
Wiosna (*Wzięłam na ręce moje kochanie*…)
Wizyta u krowy
Wodnica
Wodnik
Wojsko
Wrona
Wrzosy
Wspomnienie
Wspomnienie o Bożym Narodzeniu 1943 r.
Wstawajcie, Bartoszu!…
Wszystkie serca…
Wszystko, co będę miała
Wybraniec
Wycieczka do Drezna
Wygnaniec
Wyjazd z Wilna – 1547
Wypowiedź
Wyszlim rano…
Wyszumiało
Wyznanie
Wzór
Wzruszony smok
Z dębem dąb
Z drugiej pieśni o lesie
Z księgi złudzeń
Z pastorałki
Z tamtej strony
Zabawa Władysława Warneńczyka

Zabitemu
Zabity mój kochanek leży nie pogrzebany…
Zagubiony brzeg
Zalana łąka
Zamiast modlitwy
Zamki na lodzie
Zanim
Zaniosę wici, Jasieńku…
Zapomniana mogiła
Zapomniane modlitwy
Zasypiające gwiazdy
Zasypują nas liście…
Zawierucha
Zawrót głowy
Ziarenko szczęścia
Zielona bransoletka
Zima (*Ucichło niebo wichrowe…*)
Zima (*W Anglii w grudniu…*)
Zima (*Wszyscy weszli do ciepłych domów…*)
Zimne perły
Zimno
Zimny wiersz
Zioła
Zioła pogubione przez Łazarza
Zjawa leśna
Zjawisko
Zły Lejba
Zmierzch
Zmora
Znów jestem…
Zostanie…
Zstąp, Duchu Boże
Zuzanna
Zwycięstwo
Zwycięstwo krzyża
Żal nam pomarnowanych
Żądza i miłość
Żeligowski i Litwineczka
Żołnierski grób
Żółty wiersz

Indeks osobowy

Achremowiczowa Wanda
Adamczyk Maria
Adamczykowa Zofia
Adamek Irena
Adamowicz Bogusław
Afanasjew z Sopotu – Zobacz: Afanasjew Jerzy
Afanasjew Jerzy
Afrodyta (Wenus)
Alberti Kazimiera
Aleksander Wielki
Ałasa Monika
Amiel Henri
Andersen Hans Christian
Angus Mac Og
Anioł [karmelita, święty]
Anosow Małgorzata
Antoniuk Mateusz
Antosik Cecylia
Apol Lodewijk Franciscus Hendrik
Arct Michał
Arnsztajnowa Franciszka [F. A. M.]
Arystoteles
Asnyk Adam
Axer Jerzy
Bachelard Gaston
Baczyński Stanisław
Bajda Justyna
Bajorek Anna
Bakuła Kordian
Balbus Stanisław
Balcerzan Edward
Baluch Alicja
Bandrowska-Turska Ewa
Bańkowski Andrzej
Baran Bogdan
Baran Zbigniew
Baranowska Agnieszka
Baranowski Wojciech
Barańczak Stanisław
Barbara [święta]
Barbara Radziwiłłówna

Bardecki Andrzej
Bartelski Lesław Marian
Bartoszyński Kazimierz
Bąk Wojciech
Bednarczyk-Stefaniak Emmanuela
Bednarek Magdalena
Bednarski Kazimierz
Bełza Władysław
Berangario (hrabia)
Beylin Stefania
Biała Alina
Białczyński Czesław
Białek Józef Zbigniew
Białkowski Andrzej
Białoszewski Miron
Biedermann Hans
Biedrzycki Krzysztof
Bielicka Emilia
Biały Andriej
Bieńkowska Ewa
Bieńkowski Zbigniew
Biesiada Jacek
Bilewicz Hubert
Bilska Anna
Birecka Aniela
Birkenmajer Józef
Błok Aleksandr
Błońska Wanda
Błoński Jan
Błotnicki Franciszek
Boaga Emanuele
Bobiński Witold
Bobryk Adam
Bochenek Jolanta
Bocian Marianna
Bogatyński Władysław
Bohusz Szyszko Michał
Bolecki Włodzimierz
Boleski Andrzej
Borkowska Grażyna
Borowy Wacław
Borriello Luigi
Bortnowska Halina
Bortnowski Stanisław
Brandstaetter Roman
Braunfels Wolfgang
Brodzka Alina
Brogowski Leszek
Broncel Zdzisław
Broniewski Władysław

Bross Stanisław
Bryś Grażyna
Brzozowski-Korab Stanisław
Brzozowski-Korab Wincenty
Buczkówna Mieczysława
Budrewicz Tadeusz
Bukowiec Paweł
Bukowiński Władysław [Selim]
Burek Tomasz
Burne-Jones Edouard
Burska-Ratajczyk Beata
Butrymowicz Bogusław
Buyno-Zyberkowa Zofia – zob. Buynowa z Plater-Zyberków Zofia
Buynowa z Plater-Zyberków Zofia
Carracci Lodovico (Carrache Louis)
Cavanaugh Jan
Cecylia święta
Cezary z Heisterbachu
Chadzinikolau Nikos
Chęcińska Urszula
Chmiel Małgorzata
Chojnowski Zbigniew
Chorzępa Michał
Christie James F.
Chrystus – zob. Jezus Chrystus
Chrzanowski Ignacy
Chrząstowska Bożena
Chudak Henryk
Cichowicz Stanisław
Cieczkiewicz Edmund
Ciepliński Czesław
Cieszkowski Jerzy
Cieślikowski Jerzy
Cooper Jean C.
Cybulska Halina
Cytowska Maria
Czabanowska-Wróbel Anna
Czachowska Jadwiga
Czachowski Kazimierz
Czajkowski Piotr
Czajkowski Stanisław
Czarniecka [Katarzyna]
Czarniecki Stefan
Czechowicz Józef
Czekalski Eustachy
Czerkawska Maria [Maryla]
Czermińska Małgorzata
Czerwijowska Janina [Lalka]
Czerwijowska Krystyna [Krzysia]
Czubek Jan

Ćwiertniewska Maria
Ćwikliński Krzysztof
Dagiel Małgorzata
Danek Wincenty
Danielewska Łucja
Dante Alighieri
Daranowska-Łukaszewska Joanna
Darasz Wiktor Jarosław
Darowska Zofia
Dawid Łucja
Dąbrowska Alicja
Dąbrowski Mieczysław
Dehnel Piotr
Detka Janusz
Dębicki Zdzisław
Diana
Dłuska Maria
Dobaczewska Wanda
Dobrołowicz Witold
Dobrowolska Hanna
Dobrzyńska Teresa
Dolecki Zbigniew
Dominik święty
Dorance Sylvia
Dorosz Beata
Doroszewski Piotr
Doroszewski Witold
Drabarek Barbara
Droba Ryszard
Drost Małgorzata
Droździk Piotr
Durand Gilbert
Durski Zygmunt
Dvořak Antonin
Dybciak Krzysztof
Dyboski Roman
Dziadek Adam
Dziedzic Kinga
Dziedzic Maria
Dziewulski Eugeniusz
Dziębowska Elżbieta
Eberhardt Konrad
Ejsmond Julian
Eldredge John
Eliade Mircea
Eminowicz Roman [Radogost Dołęga]
Eska Donata
Eustachiewicz Lesław
Falicka Krystyna
Falicki Jerzy

Fałat Julian
Feiner Jerzy
Felisiak Elżbieta
Fenikowski Franciszek
Fenz John
Ferdynand V Katolicki
Ficowski Jerzy
Fik Ignacy
Filip Halina
Filostratus
Fita Stanisław
Fiut Aleksander
Fleszner Józef
Flesznerowa Edda
Florek Anna
Forstner Dorothea
Fortuna Anetta
Fotek Jan
Franciszek z Asyżu święty
Friedrich Hugo
Fros Henryk
Frye Northrop
Fudakowska Zofia [s. Maria Renata od Chrystusa]
Fulińska Agnieszka
Fuławska Wiesława
Gadamer Hans Georg
Gałczyński Konstanty Ildefons
Gawiński Antoni
Gawroński A.
Gąsiorek Krystyna
Gellner Dorota
Gertruda [święta]
Gierymski Maksymilian
Głośnicka Dorota
Głowiński Michał
Godlewski Grzegorz
Goethe Johann Wolfgang
Goliński Zbigniew
Gołaszewska Maria
Gomulicki Juliusz Wiktor
Gordziałkowska Zofia
Gorlińska Maria
Gorzechowska Jadwiga
Gorzkowski Albert
Gostomski Walery
Goszczyński Seweryn
Gotfryd Jan
Górska Halina
Górski Konrad
Górski Konstanty Maria

Grabowska Maria
Grajewska Katarzyna
Graziano Frank
Grieg Edvard
Grimm Jakub
Grimm Wilhelm
Grochowalska Magdalena
Grodecka Aneta
Groër Hans Hermann
Grossek-Korycka Maria
Grottger Artur
Grześczak Marian
Guillaume de Conches [Wilhelm z Conches]
Gutowski Wojciech
Gwizdalanka Danuta
Gwozdecki Gustaw
Haneman Max
Harasimik Agnieszka
Hartmann Waltraud
Hartwig Julia
Hayez Francesco
Heck Dorota
Heidegger Martin
Hejmej Andrzej
Helena (Piękna)
Herbert Zbigniew
Herman Wilga
Hertz Paweł
Heska-Kwaśniewicz Krystyna
Hillar Małgorzata
Hiob
Hołda Joanna
Honoriusz III [papież]
Hufnagel Flora [Liliana]
Hugo [z Cluny święty]
Hulewicz Witold
Hulka-Laskowski Paweł
Hutnikiewicz Artur
Ibek-Mocniak Małgorzata
Igalson Hanna
Ignaszak Maria
Iłłakowiczówna Barbara
Inglot Mieczysław
Iwaszkiewicz Jarosław
Izabela I Katolicka
Izajasz
Jakub (Jacopone) de Voragine
Jakóbowski Jan
Jakubowicz-Bryx Anna
Jan Kazimierz [Waza]

Jan [Trzeci] Sobieski
Janicka Iwona
Janicka-Krzywda Urszula
Janik Michał
Jankowski Józef
Janus-Sitarz Anna
Januszewska Hanna
Januszewska Helena
Januszewski Tadeusz
Jardet Pierre
Jas Małgorzata
Jasieński Bruno
Jastrun Mieczysław
Jazowska-Gumulska Maria
Jedlicz Józef
Jedliński Ryszard
Jezus Chrystus
Jędrzejewska-Wróbel Roksana
Jodełka-Burzecki Tomasz
Johnson James E.
Joteyko Tadeusz
Józef [święty]
Juszczyk-Rygałło Joanna
Kalęba Beata
Kalinowska Anna
Kallenbach Józef
Kamieński Antoni
Kamiński Stanisław
Kamocki Stanisław
Kania Ireneusz
Kant Immanuel
Karbowniczek Jolanta
Karłowicz Jan
Karłowicz Mieczysław
Kasprowicz Jan
Kassern Tadeusz Zygfryd
Katarzyna ze Sieny święta
Kawka Maciej
Kazimierz Wielki
Kazimierzowski Eugeniusz
Kądziela Jerzy
Kempiński Andrzej [Maria]
Kędzierski Czesław
Kępiński Antoni
Kępiński Zdzisław
Kida Jan
Kinga [z dynastii Arpadów, święta]
Kirchner Hanna
Kirschbaum Engelbert
Kisielewski Józef

Kleiner Juliusz
Klemensiewicz Zenon
Klimczak Barbara
Klimowicz Mieczysław
Kliś Zdzisław
Klus-Stańska Dorota
Kłak Tadeusz
Kłakówna Zofia Agnieszka
Knapik Mirosława
Knapiński Władysław
Knappik Georg
Kochanowska Urszula
Kochanowski Jan
Koij van der Rimmert [zobacz: Kooij van der Rimmert]
Kolankiewicz Leszek
Kolumb Krzysztof
Kołaczkowski Stefan
Kołakowski Leszek
Kołcz Bogusław
Kołodziej Piotr
Komornicka Maria
Konieczna Ewelina
Koniusz Elżbieta
Konopnicka Maria
Konowalska Joanna
Kontkowski Jerzy Lech
Kooij van der Rimmert
Kopaliński Władysław
Kopczyńska Zdzisława
Koperek Stefan
Korus Beata
Kosętka Halina
Kossek-Orlik Teresa
Kostyrko Hanna
Kott Jan
Kowalczykowa Alina
Kowalikowa Jadwiga
Kowalski Piotr
Kozicki Władysław
Kozikowska-Kowalik Lucyna
Kozikowski Edward
Kozłowska-Ryś Anna
Kozubowska Regina
Krasicki Ignacy
Krasiński Zygmunt
Krasoń Katarzyna
Kraszewski Józef Ignacy
Krawczyk Alicja
Krawiecka Ewa
Krąpiec Mieczysław Albert

Krenz Jan
Kretowiczówna Wanda
Król Kazimierz
Królica Maria
Królikiewicz Grażyna
Krynicz Władysław
Kryński Adam
Krzemieniecka Lucyna
Krzyżanowski Julian
Krzyżanowski Konrad
Kubacki Wacław
Kubski Grzegorz
Kudyba Wojciech
Kulawik Adam
Kulczycka-Saloni Janina
Kuleszewicz Radosław
Kulikowska Marcelina
Kulmowa Joanna
Kuncewicz Piotr
Kuntze [Konicz] Tadeusz
Kürbis Brygida
Kurzowa Zofia
Kusek Karolina
Kusiak Franciszek
Kuszelewska[-Rayska] Stanisława [Stefania]
Kútnik Jozef
Kuźma Erazm
Kuźma Józef
Kuźmicz Iana
Kwaśniewska-Mżyk Krystyna
Kwiatkowska-Ratajczak Maria
Kwiatkowski Jerzy
Lange Antoni
Laszczka Konstanty
Lausberg Heinrich
Le Brun Charles
Le Guin Ursula
Lechoń Jan [Serafinowicz Leszek]
Legeżyńska Anna
Lenartowicz Teofil [Aleksander]
Lenartowska Krystyna
Leonardo da Vinci
Leszczyński Grzegorz
Leśmian Bolesław
Lewińska Aneta
Lichański Jakub Z.
Lichański Stefan
Lieder [– Rolicz] Wacław
Liliana – zob. Hufnagel Flora
Linde Samuel Bogumił

Lipski Jan Józef
Lizisowa Maria Teresa
Lorentowicz Jan
Loth Roman
Lubecki Kazimierz
Ludolf von Sachsen
Ludorowski Lech
Ludwik Andegawen / Andegaweński
Lurker Manfred
Lutosławski Witold
Ławrowska Romualda
Łączkowski Zdzisław
Łebkowska Anna
Łopatkówna Barbara
Ługowska Jolanta
Łukasiewicz Małgorzata
Łukaszuk[-Piekara] Małgorzata
Machowska[-Gąsior] Jolanta
Maciejewska Irena
Maciejewski Jarosław
Macioti Maria Immacolata
Macużanka Zenona
Madyda Aleksander
Maeterlinck Maurice
Magda-Adamowicz Marzenna
Majda Jan
Makiełło-Jarża Grażyna
Maklakiewicz Jan Adam
Makowiecki Andrzej Z.
Makowiecki Tadeusz
Malczewski Antoni
Malczewski Jacek
Manasterska-Wiącek Edyta
Mańkowski Jerzy
Marczewska Marzena
Maria z Magdali [(Maria) Magdalena święta]
Marjańska Ludmiła
Markiewicz Henryk
Markiewiczówna Władysława
Markowska Maria
Markowski Michał Paweł
Marx Jan
Maryja – Maria [Miriam], Matka Jezusa
Mateja Sławomir
Matejko Jan
Matusiak Maria Magdalena
Matuszewski Ignacy
Matuszewski Ryszard
Mayenowa Maria Renata
Mazanec Jacek

Mazepa-Domagała Beata
Mączka Józef
Mehoffer Józef
Mencwel Andrzej
Meyer Krzysztof
Michalik Ewa
Michalski Hieronim
Michalski Krzysztof
Michał Archanioł święty
Miciński Tadeusz
Micke-Broniarek Ewa
Mickiewicz Adam
Międzyrzecki Artur
Mikulski Kazimierz
Mikulski Tadeusz
Milczarek [N.]
Miłosz Czesław
Miodońska-Brookes Ewa
Mirandola Franciszek – zob. Pik Franciszek
Miriam – zob. Przesmycki Zenon
Mizerkiewicz Tomasz
Młodziejowski Jerzy
Mocarska-Tycowa Zofia
Moisan Krystyna S.
Monet Claude
Morawski Romik
Moreau Gustaw
Mørnsted Peder Mork
Moskal Barbara
Mroszczyk Karol
Mrożek Sebastian
Muchacka Bożena
Myrdzik Barbara
Nagajowa Maria
Nagrabiecki Jan
Nałkowska Zofia
Napierski Stefan [Eiger Stefan Marek]
Natanson Wojciech
Natuniewicz Halina Maria
Neumann Abraham
Niedźwiedzki Władysław
Niedźwiedź Jakub
Niemczyński Adam
Niemojewski Andrzej
Nietresta Agnieszka
Niklewicz Beata
Norwid Cyprian Kamil
Nostitz-Wasilkowska Maria
Novalis [Friedrich] [Hardenberg von Friedrich]
Nowaczyński Piotr

Nowakowski Andrzej
Nowicki Franciszek
Nycz Ryszard
Odilon [Odylon z Cluny / Odylon z Mercoeur, święty]
Oengus
Okopień-Sławińska Aleksandra
Okulicz-Kozaryn Radosław
Olkusz Jolanta
Olkusz Wiesław
Olszaniecka Maja
Olszaniecka Maria
Olszewska Bożena
Ołdakowska-Kuflowa Mirosława
Opacki Ireneusz
Oppman Artur
Orfeusz
Orkan Władysław
Ostasz Maria
Ostromęcki Bogdan
Ostrowska Bronisława
Ostrowska Leokadia
Ostrowski Eryk
Ożdżyński Jan
Ożóg Zenon
Pachciarek Paweł
Palester Roman
Paluchowski Andrzej
Pankiewicz Józef
Papuzińska Joanna
Parys
Pasierb Janusz Stanisław
Paszek Jerzy
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria
Pelc Janusz
Penherski Zbigniew
Penzer Norman M.
Pędziński Zbigniew
Pękala Anna
Philips Ursula
Piast
Piekarczyk Dorota
Pierzchała Marta
Pieszczachowicz Jan
Pigoń Stanisław
Pik Franciszek [Mirandola Franciszek]
Pilch Anna
Pilecki Antoni
Piotr [apostoł święty]
Piotrowski Antoni
Piročkinas Arnoldas

Pisarek Stanisław
Pissarro Camille
Piwińska Marta
Piwowarska Ewa
Platon
Podgórski Stanisław
Podhorska-Okołów Stefania
Podkowiński Władysław
Podraza-Kwiatkowska Maria
Pokorny Julius
Pomian Krzysztof
Pomirska Zofia
Popczyk Maria
Porazińska Janina
Poulet Georges
Poznański Marceli [M. P.]
Poznański Michał Maria
Pragłowska Maria Renata
Priam
Prokop Jan
Proszowska Kazimiera
Pruszkowski Witold
Przesmycki Zenon [Miriam]
Przetacznikowa-Gierowska Maria
Przyboś Julian
Przybylski Ryszard
Pszczołowska Lucylla
Puchalska Mirosława
Pytel Jan Kanty
Rabska Zuzanna
Radziwiłłówna Barbara – zob. Barbara Radziwiłłówna
Ratajczak Józef
Ratzinger Józef [później: Benedykt XVI]
Réau Louis
Reinfuss Roman
Renoir Auguste
Ricoeur Paul
Rilke Rainer Maria
Ripa Cesare
Rittel Teodozja
Rogowska Ewa
Rogoziński Julian
Rosen Jan Henryk
Ross-Pazdyk Edyta
Rossa Anna
Rostowska Teresa
Rostowski Jan
Roszkiewicz Iwona
Rowicka Anna
Rowińska Izabella

Rowiński Cezary
Rubinowicz Jan
Ruciński Tadeusz
Rudawcowa Anna
Ruffer Józef
Ruszczyc Ferdynand
Ruta Karolina
Rydel Lucjan
Rygier Leon
Rygier [-Nałkowska] Zofia – zob. Nałkowska Zofia
Rymkiewicz Aleksander
Rymkiewicz Jarosław Marek
Ryś Leszek
Rzepińska Maria
Rzymska Anna
Saggi Ludovico
Samozwaniec Magdalena
Savitri – zob. Zahorska Anna
Sawicki Stefan
Schubert Franz
Schumann Robert
Sebyła Władysław
Seurat Georges
Seweryn Dariusz
Siedlecka Joanna
Siedlecki Franciszek
Siemaszko Piotr
Siemek Andrzej
Siemek Marek J.
Sienko Maria
Sierocka Beata
Siewniak-Maciuszek Dominika
Sikora Ireneusz
Simmler Józef
Sisley Alfred
Skarżyńska Ewa
Skiwski Jan Emil
Skoczek Anna
Skoczylas Joanna
Skoczylas-Krotla Edyta
Skrudlik Mieczysław
Skubalanka Teresa
Sławiński Janusz
Sławski Franciszek
Słobodnik Włodzimierz
Słonimski Antoni
Słowacki Juliusz
Słucki Arnold
Smaszcz Waldemar
Smirnow Jurij

Smoleń Władysław
Sobieski Jan – zob. Jan [Trzeci] Sobieski
Sofokles
Sowa Franciszek
Spiegel Natan
Sprusiński Michał
Stabrowski Kazimierz
Stachurski Edward
Staff Leopold
Stala Marian
Stanisławska Wanda
Stanisławski Jan
Stankowska Agata
Staszewska Krystyna
Stefan Batory
Stefanowska Zofia
Steliga Anna
Stelingowska Barbara
Stolarczyk Aleksandra
Strauss Richard
Stryjeńska Zofia
Stryjeński Karol
Strzałkowska Małgorzata
Sufa Beata
Sulimowski Antoni
Swift Jonathan
Synowiec Helena
Sypowska Irena
Syrokomla Władysław [L. Kondratowicz]
Szafran Barbara
Szafraniec Beata
Szalonek Witold
Szałagan Alicja
Szaweł [później: Paweł apostoł święty]
Szczawiej Jan
Szczepański Ludwik
Szczęsny Aleksander
Szelburg-Zarembina Ewa
Szewczyk Grażyna
Szewczyk Wilhelm
Szlufik Władysław
Szmydtowa Zofia
Szostek-Radkowa Krystyna
Sztachelska Jolanta
Szuman Stefan
Szweykowska Anna
Szyjewski Andrzej
Szyma Tadeusz
Szymanowska Alusia
Szymanowska[-Korwin] Stanisława

Szymanowski [– Korwin] Karol
Szymanowski Wacław
Szymański Mirosław J.
Szymański Wiesław Paweł
Szymczak Mieczysław
Śliwiński Władysław
Śniatkowski Sławomir
Świętek Wacława
Świtalski Stanisław
Taborski Roman
Tarnowski Karol
Tarnowski Marceli
Tatarkiewicz Anna
Tetmajer [– Przerwa] Kazimierz
Tetmajer [– Przerwa] Włodzimierz
Tischner Józef
Todorov Tzvetan
Tokarski Ryszard
Tomińska Elżbieta
Tragenton Arnie [w rzeczywistości: Trageton Arne]
Trageton Arne
Trypućko Józef
Turska Halina
Turzyński Ryszard
Tuwim Julian
Twardowski Romuald
Uberman Marta
Uhma Janusz
Ungeheuer-Gołąb Alicja
Urbanowska Zofia
Urbańczyk Stanisław
Ursel Marian
Uryga Zenon
Vaško Michal
Verlaine Paul
W. H.
Wagner Richard
Waksmund Ryszard
Walas Teresa
Walczak Bożysław
Warnkówna Jadwiga
Wasilewska Anna
Wasilewski Zygmunt
Waśniowska Emilia
Weiss Wojciech
Wełna Matylda
Wesołowska Maria
Weyssenhoff Józef
Węcel-Ptaś Katarzyna
Węgrzyniakowa Anna

Wężykówna Paula
Wierusz-Kowalski Jan
Wierzyński Kazimierz
Wilkoszewska Krystyna
Wincenty (Mistrz, tzw.) Kadłubek
Winogradow-Matuszewska Helena
Witan Jan
Witkiewicz Stanisław
Witkowska Alina
Wittlin Józef
Władysław Jagiełło
Władysław Warneńczyk
Włoch Stanisława
Wojnakowski Ryszard
Wolicki Krzysztof
Wolska Maryla
Woronczak Jerzy
Woronczakowa Lucyna
Wower Ewa
Woźnowski Wacław
Wójcik-Dudek Małgorzata
Wójtowicz Kazimierz
Wróblewski Piotr
Wrzesiński Józef
Wyczańska Irena
Wydrycka Anna
Wygotski [Vygotskij] Lew S.
Wyka Kazimierz
Wyka Marta
Wysłouch Seweryna
Wysocka Felicja
Wyspiański Stanisław
Zadęcka-Cekiera Anna
Zagórska Maria
Zagórski Adam
Zagórski Włodzimierz
Zahorska Anna [= Savitri]
Zając Jolanta
Zakrzewska Maria
Zakrzewska Wanda
Zaleski Wincenty
Zastawny Mirosława
Zawadzka Jolanta
Zawistowska Danuta
Zawistowska Kazimiera
Zawistowski Władysław
Zawisza-Chlebowska Teresa
Zawodziński Karol Wiktor
Zbierzchowski Henryk
Zbróg Piotr

Zdanowicz Aleksander
Zdybicka [Zofia] Józefa
Zegadłowicz Emil
Zeidler Anna
Zgorzelski Czesław
Zielińska Teresa
Zieliński Jan
Ziembicki Stanisław
Ziomek Jerzy
Zobek Teresa
Zych Anna
Zychowicz Juliusz
Zygmunt August
Żabicki Zbigniew
Żeromski Stefan
Żmijewska Ewa
Żółkiewski Stefan
Żuławski Jerzy
Żurakowski Bogusław
Żurawska-Włoszczyńska Aleksandra
Żynis Bernadetta