

Maria Dłuska

Studium "Mowy i ziemi" Wierzyńskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 57/2, 407-433

1966

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA DŁUSKA

RODOWÓD

STUDIUM „MOWY I ZIEMI” WIERZYŃSKIEGO

Wyczesali ją z buków i brzóz,
Potem furman karpacki ją wiózł
A potem przyłożyli mi ją do ucha,
I poszliśmy razem, mowa i ja,
Szerokim gościńcem jasnego dnia
I zdawało się — świat nas wysłucha.

Igliwie i zielen, smoła i chrust,
Powoje miłosne od stóp aż do ust
I wielojęzyczne listowie —
Wszystko zmówiło się w jeden szept,
Potoczył się wiernie za nami i szedł,
Aż ziemia zaczęła śpiewać w tej mowie.

Ogromne obszary wiosen i zim
I jesień z jałowcem w ogniu i dym
I ręce pracą pożarte do czarna,
Sporocone konie z pianą u grzyw,
Pogoda i deszcze nagłe wśród żniw
I w chłopskiej wialni lecące ziarna.

I poszliśmy razem, chleb ten i ja,
Na służbę wesołą dobijać się dnia
Kiedy otworzą nam drzwi do gospody.
I podzieliłiśmy to co kto miał
I wtędym długo, szczęśliwie spał
U szynkarki zmęczonej i młodej.

Szynkarka nie była skąpa i zła,
Cyganka wróżyła: dojdiesz do dna
I tam swej prawdziwej dopatrzysz się doli,
Na harmonii w karczmie ktoś płakał i grał,
Zielony kogut na dachu piał
I drzwi się zamknęły za mną powoli.

Więc poszliśmy razem, przyszłość i ja,
Pytać proroków którego dnia
Prawdę nam o nas powiedzą.
Słota pluśkała. Ze wszystkich stron
Poganiał nas kaszel jesiennych wron,
Żołnierze z nami szli wąską miedzą.

Ktoś w łupkach kości przekładał, ktoś padł,
Żołnierz czy przyszłość, czy cały świat,
I spostrzeżliśmy nagle, że nie ma wyjścia,
Że furman już dawno przejechał i zwiózł
Co pozostało z buków i brzoź
Do ostatniego liścia.

Więc poszliśmy razem, zguba i ja,
Na ciemną służbę ciemnego dnia
I stało się jeszcze puściej,
I tylko jeden ocalał nam szept,
Idzie za nami jak dawniej szedł
I nigdy nas nie opuści.

Zbieramy w kniejach nasz dziki miód,
Zapachy dereni i chmielny słód
I napełniamy ule i dzbany:
O tej słodczy, objętej snem,
Niedocieczonej, to jedno wiem,
Że jestem w niej zakochany.

Miłość niezmienna, zasiana w krew,
Opilność senna, wezbrana w śpiew:
Za światem, za światem ktoś nas wysłucha —
I tak idziemy, mowa i ja,
Do ostatniego przed nami dnia
Z ziemią przyłożoną do ucha.

(Kazimierz Wierzyński, *Mowa i ziemia*)

1

Mowa i ziemia — taki jest tytuł utworu, wskazujący i nazywający dwa jego wątki snujące się od początku do końca. Jest jeszcze trzeci, najistotniejszy, a nie nazwany w tytule: życiorys własny poety. Jest on poprowadzony w zespole z tamtymi dwoma, w nieustannej z nimi jedności i przenikaniu. Zdawałoby się, by zdać sobie sprawę z zawartości treściowej wiersza i jego artystycznego waloru, najprościej i najskuteczniej będzie rozwłóknić je, oddzielić od siebie. Dokonać wiwisekcji, która wyłuska z organizmu wiersza wszelkie jego składniki i dla każdego z nich pozwoli znaleźć w jednym z jego trzech nurtów właściwe mu miejsce i funkcję. Przy pierwszej jednak próbie tego rodzaju metoda ta

zawodzi. Jest martwa i jałowa w zastosowaniu do *Mowy i ziemi*. Żeby już zostać przy poprzednim biologicznym porównaniu — wszystkie trzy główne współtworzące temat motywy: mowa i ziemia, i życie człowieka, tak nierozzerwalnie są z sobą związane unerwieniem wspólnym i krwioobiegami, że eksperyment rozseparowania ich musi się skończyć fiaskiem. Nie znaczy to, żeby się od siebie nie wyodrębniały, żeby nie można i nie trzeba było śledzić wzajemnych ich relacji — przeciwnie, one to w utworze są rzeczą główną — tyle że się nie dają rozdzielić całkowicie. I chyba jedna z najciekawszych spraw od strony kompozycji utworu i artyzmu Wierzyńskiego to właśnie zespolenie owych trzech wątków. Ich różność i jednolitość z niej stop. Samodzielność każdego z nich i ich integralność.

Życiorys jest tu pojęty jako wędrówka. Stare to porównanie: człowieka z wędrowcem, i stara metafora: życie — wędrówka od kolebki przez świat i czas. To, co poeta wniósł od siebie, to jej charakter i okoliczności, zawarunkowanie jej ziemią i mową. A także obecność i dobór „kompanów”. Towarzyszą mu nieustannie, zmieniając się w porządku: mowa, chleb, przyszłość, zguba, znowu mowa. Swoją istotną etapą życia ukazują poprzez kolejne ich oblicza.

Zgodnie z naczelną ideą utworu nie narodziny cielesne są punktem wyjścia autożyciorysu bohatera, ale moment, kiedy w życie jego zostaje tchnięta mowa i kiedy wkracza w nie świat rodzinnego kraju: ziemia i związany z nią żywioł ludzki. Stosunek do siebie mowy i ziemi i jego własnego życia zostaje określony już w pierwszej zwrotce, i już w niej tkwią te założenia, z których rozwinięciem się myśl przewodnia całości. Podłożem fundamentalnym, przedustawną rzeczywistością jest ziemia, kraj rodzinny z przyrodą jego i ludźmi: las liściasty, z którego „wyczesali” mowę, a także „furman karpacki”, symbolicznie wiozący ją z lasu. Tak wyłoniona z rodzimego świata mowa otwiera człowieczeństwo poety i staje się jego zarannym kompanem. Kiedy zaczyna się jego własny ogląd kraju i własny nasłuch ziemi — rozeznaną jej szept — przelewa się on poecie w mowę, tej ziemi śpiewem, poezją. Dalej przebiega w wielkim skrócie, ujęty w ramy czterech pór roku film przyrody i pracy. Urasta w nim chleb macierzysty, w wierszu po prostu *chleb*, nowy towarzysz. Faza wciąż jeszcze jest młodzieńcza, pełna wiary, ale już „drzwi zamykają się”, tnąc życie na dwoje. Następny towarzysz, przyszłość, wprowadza w zawieruchę wojenną i w niej się zatracą. W obliczu katastrofy poeta zostaje sam. Otacza go ciemność i pustka, w nich stowarzysza się z nim kompan tragiczny: zguba. — Wśród ruiny totalnej ocalał jedynie „szept”. Niezapomniany szept ziemi czarem swoim przywraca mu ją jako ojczyznę-Farlandię. Jej miłosna obecność przepełni go i nasyci mową-poezją. Kompan zaranny powraca jako to-

warzysz ostatni. Do końca dni swoich poeta iść będzie, nieoderwalnie wsłuchany w śpiew ziemi, żyjący w mistycznym z nią związku, w świecie czy też zaświecie poezji.

Opis kraju rodzinnego, „ziemi”, jest opisem lirycznym pomimo swojego wyliczeniowego charakteru i pomimo braku osobistych uczuciowych wypowiedzi poety. Można wykazać to od różnych stron, a wystarczy przypomnieć wyrażenie „powoje miłosne od stóp aż do ust”. Dobór i charakterystyka elementów przyrody zasługuje na szczególną uwagę. Barwa występuje tylko jedna: zieleń, bo wzmianka o czarności rąk jest symbolem ich spracowania, a nie rzeczywistą barwą; w krajobrazie wizyjnym (zwrotka IX) jest zapach (dereni) i ewokacja wrażeń smakowych poprzez *miód* oraz *ślód*, symbolizujące słodycz i upojenie. Zdawałoby się, że w związku z lasem rozlegną się szумы drzew i strumieni, że będą ćwierkać ptaki i zwoływać się dzikie stwory. Nie ma nic. Zarówno w opisie krajobrazu rzeczywistego jak i wizyjnego zupełnie brak głosów przyrody, a parę z nich zaledwie podkreśla fazę przełomu (strofy V i VI) i mają tam funkcję symboliczną. W pejzażu nie ma wody, nie ma ptaków, a ze zwierząt jest tylko koń. Jedynie przez wtórne asocjacje dosłuchać się można leśnych szmerów lub zwołań zwierzęcych. Podobnie jak *miód* i *ślód* kojarzą się ze słodyczą, jak słowo *dym* kojarzy się nie tylko z wyglądem, ale i z zapachem dymu, zwłaszcza gdy po nim następuje wzmianka o jałowcu w ogniu, tak też płonący jałowiec podsuwa wyobraźni trzask smolnych gałązek i iskier, a konie z pianą u grzyw wydaje się, że rżą, pasione nocą na leśnych polanach. Wierzyński jednak nigdzie nie wspomina o trzasku ognia, rzeniu koni lub innych odgłosach tego rodzaju. Nie znaczy to bynajmniej, że świat jego jest niemy, pogrążony w milczeniu, ale wszystkie głosy w tym utworze to głosy ludzkie lub uczłowieczone: mowa, szept, śpiew... Nawet wrony *kaszlą*, a nie *kraczą*, i dźwięk muzyki nie jest tylko muzyką, bo „na harmonii ktoś *plakał* i grał”. Pieje wprawdzie kogut na przełomie, nie chodzi tu jednak o właściwy mu głos, ale o jego rolę wróżebną. W bardzo wielu utworach Wierzyńskiego rozlegają się szумы liści, rżenia koni, trzaski, tupoty, tętenty, czasem brzmienia charakteryzowane bardzo wymyślnie, np. „w modrej przerebli woda *słowiczy się*”, ale w tych krajobrazach nie pojawia się żaden naturalny dźwięk lasów czy pól. Jedynie w przełomowej fazie „*słota pluskała*”, i ten plusk, pełen listopadowej depresji szarości i smutku, wraz z kaszlem wron staje się symbolicznym akompaniamentem złej żołnierskiej jesieni.

Tak oszczędne i osobliwe traktowanie głosów natury jest zawarunkowane przez stop w tym utworze motywów ziemi i mowy, przez wspomniane już ich wzajemne przenikanie. Ziemia jest kolebką mowy. Nic, co by zaznaczało inny jej charakter, co by zagłuszało wrażenie nieomal

mistycznego związku ziemi i mowy, tego osobliwego sprzężenia zwrotnego, w którym mowa z ziemi się rodzi, a potem jej pieśnią do niej wraca — nie może się znaleźć w tych strofach. Nawet jednostce ludzkiej nie wolno zagłuszać chorału ziemi swoim mówieniem. Dlatego, choć przytacza się słowa Cyganki, ale ona *wróży*, nie *mówi*. Mówi jedynie przyroda, a także szepce i śpiewa. W niej las nie szumi liśćmi, ale przemawia „wielojęzycznym listowiem”; w niej wszystkie elementy „zmawiają się w jeden szepc”, a nie zlewają w szmerach i szelestach. Wszystko, co podsunęto słuchowi, jest z lekka uczłowieczone — wyjątek stanowi tylko wspomniana już słota i pianie koguta z części wróźkowej — i nic nie ma prawa przekrzykiwać owego szepetu lub umniejszać w nim ludzkiego brzmienia, które się z czasem wyzwoli, by przemówić poezją. Nie przez ogólną antropomorfizację przyrody, ale przez stonowanie i zatarcie retuszem głosów nie-ludzkich poeta przerzuca pomost pomiędzy mową i ziemią i spaja je z sobą nierozzerwalnie. Nie ma pomiędzy nimi granic, a jedność ich przelewa się w jego życie i staje się w nim wiodącym motywem. Światem poezji, światem wewnętrznym, którego żadna siła niweczająca od zewnątrz zburzyć nie może. Droga poety, rozpoczęta prosto i pogodnie, a załamana później dziejowym katalizmem, na tym punkcie pozostaje nienaruszona i pewna.

W utworze, w którym siła stwórcza i władza magiczna poezji gra rolę nadrzędną, nieomal przywraca do życia — słowo poezja nie pada ani razu i dwa razy tylko mówi się w nim o śpiewaniu: *śpiewać* blisko początku i pod sam koniec *śpiew*. A jednak nie można nie zauważyć, że dwa te wyrazy rzutują na całość, za każdym razem sygnalizując funkcję ziemi jako zarodu mowy i poezji. Wydaje się również, że rzutują one na formę, na założoną w niej śpiewność. To nie przypadek, że *Mowa i ziemia* tak bardzo jest umuzyczniona i bliska pieśniowości. W okresie jej powstawania Wierzyński miał za sobą kilka zbiorów wierszy, a w nich wielką różnorodność form, od regularnego sylabizmu i sylabotonizmu po utwory wolnym wierszem pisane, od stychiki po strofikę regularną i nieregularną. Dla *Mowy i ziemi* wybrał formę stroficzną, więc umuzyczniającą wiersz nawrotami, a do tego częściowo zsyłabotonizowaną, więc z rytmiczną silną, pokrewną pieśniowej. Nie należy z tego wnosić, że pieśniowość *Mowy i ziemi* jest prymitywna, banalna. Tylko z pozoru składające ją strofy 6-wersowe o postaci podwojonej tercyny, rymowanej *a' a' b c' c' b*, są znane.

Po pierwsze, z dwóch rymowych wariantów tej strofy, wprowadzonej u nas przez romantyzm, Wierzyński wybrał typ rzadszy. Najczęstsza bowiem jest postać z klauzulami i rymowaniem typu *a a b' c c b'*, więc odwrotna niż jego. Rymowanie i akcentowy układ klauzul, jaki on zastosował, jest nie wyjątkowy, ale spotykany mniej. A po wtóre —

zupełnie wyjątkowe, być może wprowadzone po raz pierwszy i jedyny, jest tutaj wewnętrzne rytmizowanie wersów i strof. Zazwyczaj w zwrotkach tak rymowanych wersy są krótkie, niejednokrotnie nawiązujące do śpiewek ludowych, i albo całkowicie sylabotoniczne, albo nie sylabotoniczne wcale. U Wierzyńskiego rozpiętość sylabiczna wersów z rymami męskimi jest niewielka: 9—11 sylab (z przewagą 9-sylabowych), i są one zgrupowane dokoła 3 lub 4 akcentów (przeważnie 4). Można by się spodziewać, że wersy żeńskie będą, jak to najczęściej się zdarza w naszym sylabotonizmie lub tonizmie, odpowiednio o jedną sylabę dłuższe: o jedną nieakcentowaną na końcu, a więc 10—12 sylab. I tu objawia się pierwsza niespodzianka rytmu: rozpiętość sylabiczna wersów żeńskich jest znacznie większa niż męskich, waha się od 7 do 12 sylab, a zgrupowane są tylko w połowie koło 4 akcentów, gdyż jest prócz tego 9 wersów żeńskich 3-zestrojowych i jeden 5-zestrojowy. Tak więc już w tym obrazie rytmika *Mowy i ziemi* odbiega nie tylko od regularnych wzorców sylabicznych lub sylabotonicznych, ale nawet i od przeciętności ograniczonego tonizmu, do którego na pierwszy rzut oka ma się pokusę ten wiersz zaliczyć.

Przyjrzenie się strukturze akcentowej poszczególnych wersów przynosi dalsze odkrycia. Okazuje się bowiem, że wszystkie wersy ukrywają w klauzuli chorijamb: SssS, który albo stanowi pełną klauzulę, albo początek końca. To znaczy bywa rozszerzany o 1 sylabę dla postaci żeńskiej, tworząc klauzulę adoniczną: SssSs, albo rozszerza się go jeszcze bardziej, dodając mu ku końcowi 2 lub nawet 3 sylaby, z których jedna (ostatnia lub przedostatnia) być musi akcentowana. W ten sposób powstają dwa typy zakończeń, różnych, ale pokrewnych i mocno zrytmizowanych: SssS(s) i SssSsS(s). W swoich wariantach męskich i żeńskich stosowane są w całym utworze. Nie ma w nim zakończeń innych, tylko rozkład ich bywa rozmaity. W pierwszej połowie utworu dominuje typ klauzulowy SssS(s); na drugą połowę utworu przypada gwałtowny wzrost klauzul typu drugiego i również w tej części (strofa VII) znajduje się najkrótszy wers utworu, 7-zgłoskowy, całkowicie wypełniony klauzulowym wzorcem drugiego typu: SssSsSs. Już z tego widać, jaką zwycięską wojnę Wierzyński wypowiedział monotonii rytmicznej, ale to jeszcze nie wszystko. Nie dość, że nie ma ani jednej strofy, która by miała wyłącznie pierwszy lub drugi typ klauzul i że rozrzut ich wewnątrz strof jest swobodny — oprócz tego klauzule każdorazowo włączają się w sposób naturalny w rytm poprzedzającej części wersu, a ten rytm bywa bardzo urozmaicony, sylabotoniczowany lub niesylabotoniczowany. W dwóch pierwszych wersach utworu zakończenie stapia się z poprzedzającą je częścią we wspólny anapestyczny tok, kiedy indziej wyłania się ono z amfibracha albo daktyla. Dodajmy do tego amfibrach

zamykany jambem albo osobną sylabą akcentowaną, anapest z klauzulą żeńską itd., a po przeliczeniu typów okaże się, że przy lekkiej przewadze amfibrachu autor daje niezwykle rozległą skalę realizacji wersów, a z nimi i strof.

Stroficzność jest elementem wprowadzającym melodykę ujednoliconą. Przez nadanie strofie wariacyjnego rytmicznego wzorca poeta zapobiegł melodyce katarynkowej, powracającej tą samą natrętną nutą. Użył też dodatkowych sposobów urozmaicenia śpiewności i wzbogacania harmonii utworu. Stosowanie ich wyraźnie łączy się z poszczególnymi momentami treści i z ich napięciem emocjonalnym. Należy tu w pierwszym rzędzie wariacyjny refren: „I (więc) *poszliśmy razem* (mowa, chleb, przyszłość, zguba) *i ja*”. Refren powtarza się 4-krotnie ze zmianą przedostatniego słowa, a pod koniec wraca po raz piąty ze zmianą w części pierwszej: „*I tak idziemy...*” Na prawach walki z monotonią refren-anafora pojawia się nie stale w tym samym, ale w dwóch różnych miejscach: rozpoczyna strofę (powtórzenie inicjalne) albo jej drugą część (powtórzenie wewnętrzne). Przy tym występuje nie we wszystkich dziesięciu strofach, ale tylko w połowie ich, za każdym razem sygnalizując nowy etap życia poety. Rymujący się z refrenem wers kończy się też refrenicznie, zawsze tym samym wyrazem *dnia*.

Dokładne prześledzenie układów samogłoskowych, brzmieniowej gry samogłosek, spółgłosek i ciągów następujących po sobie sylab, a wreszcie całych wyrazów w strofach — pozwala wykryć harmonię głoskową i sylabową, występującą epizodycznie jako dodatkowy czynnik umuzyczniający i ekspresywny. Takiemu właśnie narzutowi dodatkowej harmonizacji zawdzięcza wzmoczoną wyrazistość *passus* strofy IX: „O tej słodyczy, objętej snem, Niedocieczonej, to jedno wiem, Że jestem w niej zakochany”. Gra on cały samogłoskami *o*, *e* i podobieństwem sylab; tylko wyrazy najważniejsze, pierwszy znaczący i ostatni, odcinają się kontrastem innych samogłosek: *y* oraz *a*. Jeszcze wyrazistszym umuzyycznieniem brzmi początek strofy końcowej. Tam w dwóch kolejnych wersach rymują się wszystkie wyrazy:

Miłość	niezmienna,	zasiana	w krew,
Opliwość	senna,	wezbrana	w śpiew:

Związku tych umuzyczeń z emocjonalnością wiersza dowodzić nie ma potrzeby. Drga w nich wzruszenie chwycone sejsmograficznym zapisem.

Pod względem budowy treściowej, składniowej oraz związanej z jednym i z drugim intonacyjnej budowy Wierzyński utrzymuje swoje strofy w konwencji klasycznej. Zakończenie każdej strofy jest pełnym zamknięciem treściowym, składniowym i intonacyjnym. Nie ma strof otwartych

nawet w tym sensie, żeby się któraś z nich kończyła pytaniem, tym mniej przerzutnią. Intonacyjnie każda strofa jest zakończona głęboką kadencją, najgłębszą dla całej zwrotki, co warto podkreślić, bo — znów na modłę klasyczną — wszystkie strofy są symetrycznie dwudzielne. To znaczy wewnątrz strofy główny dział treściowy, składniowy i intonacyjny przypada z końcem wersu 3. Waga tego wewnętrznego działu bywa różna. Graficznie Wierzyński wyraża go przecinkiem, dwukropkiem, pauzą lub kropką, zawsze jednak jest to dział mniej ważki niż ten, który zamyka pełną strofę i w którym regularnie występuje kropka. Również w miejscach głównego działu wewnętrznego nie zjawiają się przerzutnie ani nic w ogóle, co by go mogło osłabić. Zresztą o przerzutni *sensu stricto* trudno mówić w zastosowaniu do *Mowy i ziemi*, bo poeta i w tym jest wierny regułom klasycznym, że toku przerzutniowego tutaj nie stosuje: klauzulom wersów oksytonicznych towarzyszą zakończenia treściowych i składniowych jednostek drugiego rzędu, a z nimi lekkie kadencje i anty-kadencje. Tylko w trzech miejscach: raz w strofie IV (wersy 2—3) i dwa razy w strofie VI (wersy 2—3 oraz 4—5) sens jest tak rozciągnięty, a elementy zdania tak rozłożone, że sąsiadujące z sobą dwa wersy stanowią wyraźną całość. Urozmaicenie intonacyjne wnosi antykadencyjność lub kadencyjność klauzuli wersu 3 z jej gradacjami, a także kadencyjność lub antykadencyjność wszystkich wersów (oprócz wersu 6, końcowego kadencyjnego i najcięższego zawsze) i ich gradacje, wreszcie działy wewnętrzne wersów, które też są różnej wagi i różnego charakteru: od wyraźnej antykadencji („Cyganka wróżyła: dojdziesz do dna”) po pełną kadencję („Ślota pluskała. Ze wszystkich stron...”).

Jeśli teraz wziąć pod rozwagę całość czynników wersyfikacyjnych współtworzących *Mowę i ziemię*: rytm zasadniczy, z jego klauzulowym wyregulowaniem i dużym marginesem swobody; rytmy naddane, oparte na refrenizacji, na epizodycznej harmonii głoskowej i sylabowej, na rymowaniu wewnętrznym lub powtórzeniu wyrazu; wreszcie czynnik treściowo-składniowy i intonacyjny z jego zasadniczą regularnością i z dużą skalą wzbogających tok wahań i wariantów — okaże się, że od strony wiersza i strofy utwór ten reprezentuje nie pieśń i nie miarową sylabotoniczną przygrywkę, ale giętką, posłuszną w swoim wyrazie każdemu odcieniowi przekazu poetyckiego muzyczność. Jest on w swoim zasadniczym takcie i śpiewie rewelacyjnie nowatorski, a jednocześnie gruntownie wbudowany w naszą wersyfikacyjną tradycję. Wierzyński, tworząc swój nowy rytmiczny wzór strofy, oparł się na zasadzie, na której stoi rytm naszych wierszy od wieków. — Im bliżej końca wersyfikacyjnych jednostek, tym współrytmiczność ich jest u nas ściślej przestrzegana. W sylabizmie tylko klauzulowy i średniówkowy akcent są stabilne; w sylabotonizmie wahania i odstępstwa wzorca cofane są ku początkowi

wersów, a niepraktykowane na końcu; tonizm przy długich wersach ściślej przestrzega ich zestrojowo-akcentowej równowagi rytmicznej w członie końcowym niż w pierwszym. Tą samą drogą poszedł w *Mowie i ziemi* Wierzyński. W jej strofach wersy podległy regulacji klauzul — część inicjalna wersów otrzymała swobodę. Rytm i melodyka tego utworu w tak naturalny sposób wyrasta z tradycyjnego podłoża i w nim osadza swoją odrębność, że nie ma potrzeby przyzwyczajać się do niej ani nagiąć. Od pierwszej strofy *Mowa i ziemia* brzmi głosem znajomym, muzyką dziedziczną.

W warstwie leksykalnej i związanej z nią warstwie wyrażeń i zdań uderza z jednej strony bogactwo realistycznych szczegółów dotyczących przyrody, a z drugiej niedookreśloność żywiołu ludzkiego, a także płynność konturów pól znaczeniowych wyrazów i delikatność przejść od konkretów do świata psychicznego. Tak nawet tam, gdzie się ten świat psychiczny prawie personifikuje. Subtelność przy przechodzeniu z jednego pola znaczeniowego na drugie, więcej, wyzyskiwanie paru pól jednocześnie, oscylowanie między nimi tym samym wyrazem czy wyrażeniem, nawet szczególną formą wyrazową — to dziedzina największych osiągnięć Wierzyńskiego. Tym większych, że przy lekturze wydaje się, iż dzieje się to wszystko samo i jakby od niechcenia. Zacząć tu trzeba od towarzyszy wędrówki. Są oni nieomal postaciami alegorycznymi. Zrodzona z ziemi *mowa* z jej wariantami: szeptem i śpiewem; *chleb*, *przyszłość* i *zguba*. Zwłaszcza od dwóch ostatnich tchnie pograniczem moralitetu średniowiecznego z jego personifikowanymi abstrakcjami. Ale u Wierzyńskiego personifikacja polega jedynie na tym, że oderwane pojęcia funkcjonują jako imiona i dzięki temu mogą być jego towarzyszami, że do każdego z nich stosuje się zwrot: „I poszliśmy razem...” względnie „I tak idziemy...” — *Mowa*, *chleb*, który jest i konkretem, i jednocześnie chlebem macierzystym — typowe dla tego wiersza zachodzenie na siebie dwóch pól znaczeniowych — przyszłość i zguba, wszystko to niby animizacje, ale charakter ich poznajemy tylko z imion, nie otrzymujących zresztą pełnej rangi imion własnych: pisane są małą literą. Autor nie pokazuje nam ich w postaciach i nie udziela im głosu. Istnienie ich jest aluzją do koncepcji moralitetu, Wierzyński jej jednak nie rozwija, nie realizuje. To własna imaginacja dopowiada nam, że skoro *poszliśmy razem*, to „kompan” musi być ludzki, prawie ludzki co najmniej. W rzeczywistości owe imiona pełnią funkcję reflektorów. Poeta różnymi barwami naświetla kolejne fazy życia. Życie płynie, snop światła zmienia kolor i przesuwają się na coraz inny punkt.

Ostrożniej jeszcze i bardziej aluzyjnie Wierzyński w pewnej chwili daje nam do poznania, że junackie młodzieńcze lata bohatera mają też towarzyszy z krwi i kości. W strofie, zaczętej chlebem i dobijaniem się

do drzwi gospody, mówi się dalej: „I podzieliliśmy to co kto miał...” I bez najmniejszego potknięcia czytelnik przyjmuje, że otwierający tę strofę znajomy refren: „I poszliśmy razem...” odnosi się w niej nie tylko do nowego półbaśniowego kompana, ale także do towarzystwa ludzkiego. Charakterystyczne jest tutaj zarówno rozszerzenie sensu refrenu, jak i nieokreśloność osób, ujawnionych jedynie poprzez wzajemne z poetą relacje i nie sportretowanych nawet szkicowo. Przyjaciele? koledzy? czy większa liczba współpokoleniowców? — Wierzyński wcale nam ich nie przedstawia. Dopiero tuż po nich wspomniana dziewczyna, choć jest to wspomnienie muśnięte przelotem, ma własną i jakże ludzką twarz. — Ta, która „nie była skąpa i zła” i z którą „długo, szczęśliwie spał” — „szynkarka zmęczona i młoda”.

Gdyby pisać scenariusz dla *Mowy i ziemi*, początek byłby prologiem, strofy II i III rozwijałyby film przyrodniczy z luźnych, tylko jednością kraju powiązanych ze sobą obrazów; bohater wyłoniłby się dopiero w strofie IV; sceny w karczmie ze strofy V stanowiłyby punkt zwrotny; strofa VI — zapowiedź katastrofy; w VII katastrofa, w VIII jej przypieczętowanie i zaraz potem druga filmowa wstęga: świat poety wizjonera — ojczyzna-Farlandia; wreszcie epilog — samotna droga z tłem wizyjnego krajobrazu. — Kompozycja całości jest tak pomyślana, że część druga, następująca po symbolicznym zamknięciu się drzwi, jest jakby lustrzanym odbiciem pierwszej i zarazem jej negatywem. Zachodzi przy tym wciąż oscylacja pomiędzy realnymi i przenośnymi znaczeniami. I tak w pierwszej zwrotce buki i brzozy są realnymi elementami rzeczywistego krajobrazu i elementem realnym jest również furman karpacki, przenośnią natomiast jest i „wyczesanie”, i „wiezienie” z lasu mowy. W strofie VII, choć furman nie zwoził w niej mowy: zwiózł liście, zwyczajny produkt leśny, i choć w niej występują wyłącznie realia, jednakże cały obraz lasu i furmana jest symboliczny. Ta właśnie realistycznie ujęta wizja to metafora straty i klęski. Świata odchodzącego na zawsze.

Gra rozpiętością pól semantycznych i ich zachodzenia na siebie, manewrowanie realiami tak, że przenoszą nas w świat psychiczny poety i tam dopiero nabierają właściwego znaczenia, daje się śledzić przez cały utwór. Kiedy na początku strofy III, malującej ciąg pór roku, autor mówi: „Ogromne obszary wiosen i zim...”, przeniesienie zmienności faz życia przyrody z czasu na przestrzeń kojarzy się natychmiast z wędrówką życiową bohatera, skądinąd nieobecnego w tej strofie. A to, że są to obszary *ogromne*, nasuwa wyobraźni chłopięce czy dziecinne lata, kiedy to każda zmiana pory roku, nowo obserwowana czynność, nie znane dotąd zjawisko — takim bogactwem przeżyć i myśli wypełnia niestępią wrażliwość, że czas psychiczny dni i tygodni rozciąga się

w nieskończoność, na przekór kalendarzowemu. Niepostrzeżenie, aż prawie podstępnie, opisy przyrody zwrotki III, z pozoru zobiektywizowane, ukazane jako kolejno następujące po sobie obrazy statyczne — nie ma w nich ani jednego orzeczenia, ani jednego czasownika właściwego — nabierają osobistej barwy i otrzymują szczególnej wagi ciężar gatunkowy w życiorysie lirycznym poety.

Posługiwanie się lustrzanym odbiciem łączonym z negatywem zaczyna się w strofie V, w punkcie przełomu. Jeżeli strofę poprzednią otwiera szturm do symbolicznej *gospody* — świata, który młodzieńczej ufności i zaborczości zdaje się tylko czekać na zdobycie — to *karczma* zwrotki V jest realnym, a jakże skromnym, tamtej odpowiednikiem. W dodatku karczma przeradza się w miejsce złej wróżby. To tam rzuca Cyganka bohaterowi tajemniczą a groźną przepowiednię, tam płacze mu ktoś na harmonii i odzywa się z dachu kogut, ptak odmiany. A jeżeli w zwrotce poprzedniej poeta dobijał się dnia, kiedy *otworzą mu drzwi* do gospody, to w chwili opuszczania karczmy *drzwi się zamknęły* za nim powoli. Dzieje potoczą się odtąd fatalnie. Najpierw wyrazi to tylko niepokojąca zapowiedź, zarówno w motywach nowych, jak i w negatywie dawniejszych. Strofa VI wymienia wprawdzie w refrenie *przyszłość* — zdawałoby się, akcent optymistyczny. Ale kiedy poeta o prawdę o niej chce pytać, nie ma proroków. Rozlega się za to ponury „kaszel jesiennych wron”, a w polu widzenia pojawiają się żołnierze, zwiód wojny. Poprzedza ją negatywna odwrotność *szerokiego gościńca* i *jasnego dnia* ze strofy I: *wąska miedza* i *pluchot słoty*. Wszystko w tej strofie jest złowróżbne, tylko asocjacje do słów *nas* i *z nami* wnoszą w nią okrusz nadziei, potrącając w pamięci niedawne „dzielenie się tym, co kto miał” i sugerując, że bohater nie idzie na spotkanie pośępnego losu samotny. — Następuje kataklizm (strofa VII). Jego ostateczność została wyrażona powrotnym obrazem karpackiego furmana ze strofy I, omówionym poprzednio. Poprzez słowo *spostrzegliśmy* wciąż jeszcze odczytujemy czyjaś bratnią obecność. Ale i to się kończy. Kiedy w następnej strofie autor mówi: „stało się jeszcze puściej”, to „na ciemnej służbie ciemnego dnia” — odwrotność *jasnego dnia* ze strofy I i *wesołej służby* ze strofy IV — odgadujemy go już samego. Ciąg dalszy to lustrzany odpowiednik, choć nie negatyw tym razem, strof II i III. Chodzi o *szept* ziemi. Na początku, kiedy się za bohaterem potoczył, została zaznaczona jego wierność; tu, w strofie VIII, powraca on w tym samym charakterze wierności, niezawodnej, stwierdzonej już: „I tylko jeden ocalał nam szept, Idzie za nami, jak dawniej szedł, I nigdy nas nie opuści”. Wyniesiony z rozgromu — ratuje poetę. Przywraca mu kraj lat dziecińczych, raj zagubiony. Znowu rozwija się film przyrody. Jest w kompozycji utworu jeszcze jednym zwierciadlanym odbiciem, ale i transformacją,

choć nie negatywem w ścisłym tego znaczeniu. Bo to już nie są realne lasy i ziemie dzieciństwa — to ojczyzna-Farlandia, knieja rodzima i legendarna zarazem. Kiedy poeta mówi o niej i o sobie, czujemy się przeniesieni w świat klechdy. Polanin-kmieć, jakiś Piast z pradawnych podań, gospodarz puszczy i zarazem część jej bytu. Krąży przy ulach, przy barciach, przy miodobraniu, w mistycznym z nią związku, zakłęty mową-poezją. Następuje epilog. Ostatni w tej symetrycznej kompozycji nawrót lustrzanego odbicia, tym razem do strofy I. Tam — spodziewane przez świat wysłuchanie człowieka, poety. Tu — „Za światem, za światem ktoś nas wysłucha...” — I w ziemię wsłuchanie trwa wciąż, ale w ziemię już nieobecna. Nie można przylgnąć do niej, żeby ją słyszeć lepiej. Czar, urzeczenie miłością, obejmuje ją oddaloną i przykłada do ucha, jak niegdyś mowę. Zasłuchany, zakłęty magiczną władzą mowy i ziemi, poeta idzie jak we śnie. Padają słowa —

 Miłość niezmienna, zasiana w krew,
 Opiołość senna, wezbrana w śpiew...

I to jest droga do końca.

2

Życie-wędrówka, człowiek-wędrowiec to motyw stary. Podobnie jest z motywami ziemi rodzinnej, mowy ojczystej i poezji. Żeby nie sięgać zbyt daleko i pozostać na gruncie poezji polskiej, i to takiej, którą dziś jeszcze każdy Polak chłonać może, a więc nie cofając się poza romantyzm — wystarczy stwierdzić, że motywy te można spotkać w utworach wszystkich trzech wieszczów, a potem u Norwida i u późniejszych poetów. Jeśli przejść od motywów wiodących do epizodów, to i one znajdują oparcie w dotychczasowej literaturze. Czy będzie to motyw wojny, czy motyw junaka i szynkarki (karczmarki, młynarki itp.), znany chociażby z niezliczonych ludowych i żołnierskich piosenek. Cyganka i jej wróżby to też motyw znany w naszej literaturze co najmniej od czasów Kniaźnina, a ciągle żywy i powracający. Pianie koguta to i Ewangelia, i niezliczone ludowe baśnie, a zawsze sygnał magiczny odmiany. Podobnie znanymi tradycyjnymi symbolami żałoby i klęski, śmierci i pobjawy są wrony i ich krakanie. Stowarzyszone z krukami lub same, występują w pieśniach ludowych, w balladach, u poetów i powieściopisarzy. Wiersz *Mowa i ziemia* ma tło rozległej tradycji literatury pięknej i nie tematyczne nowinki w nim fascynują, ale wkład twórczy Wierzyńskiego w traktowanie znanych wątków, kompozycja i realizacja językowa utworu, a najbardziej — jego liryczny sposób bycia w tym wierszu.

Jeżeli autobiografia w *Mowie i ziemi* traktowana jest jako wędrówka, to ujęcie przez Wierzyńskiego starej metafory bynajmniej do stereotypów

nie należy. Droga życiowa bohatera — o osobliwym jej początku mówiło się wyżej — przedstawia się tu jako ruch wstępujący i zstępujący. Nie chodzi jednak o naturalny proces dorastania, a potem starzenia się, tkwiący *implicite* w metaforze życie-wędrówka. W *Mowie i ziemi* tylko wstępowanie jest naturalnym procesem. Ruch w dół wynika z historycznej klęski. W klęsce totalnej musi załamać się również i życie poety. Szlak, wiodący strzeliście w górę, raptem opada. Poprzez nawroty motywów części pierwszej Wierzyński nadaje kompozycji symetrię. Jest to zabieg zaostrzający kontrast dwóch faz wędrówki, podkreślający tragizm załamania. Sprawdza się przepowiednia Cyganki: dojdzie do dna. Ale nie etapy starości wyznaczają zstępowanie. Dramat ruchu zstępującego wyznaczają fazy nieszczęścia, zwierciadlane a negatywne odbicia minionych szczęśliwych chwil. Los odwraca się z dobra na złe.

Nigdzie też, w żadnym innym życiorysie lirycznym, ziemia i mowa nie są przewodnimi gwiazdami życia, i to jedynymi. W naszej poezji tysiące wierszy poświęcono ziemi rodzinnej i ojczystemu krajobrazowi, ale zwykle świat przyrody i osobowość poety stały naprzeciw siebie, zachowywały odrębność. Przyroda była tłem lat dziecięcych, młodości, a jeśli później dochodziła do głosu nostalgia, to kraj rodzinny przemieniał się w obraz daleki i oderwany od teraźniejszości. Tylko Wierzyński ma wspólny z ziemią krwioobieg. Z nią i z mową. W ziemi rodzinnej i on, i mowa mają swój początek. I to rzutuje na jego stosunek do języka i poezji. Wiersz *Mowa i ziemia* nie jest dytyrambem na cześć rodzinnego języka, ani nawet złożonym mu poddańczym hołdem, a jednak trudno o hołd głębszy i większe poddanie. Jest to bowiem wiersz synowski, wiersz kogoś, kto jest z ziemi zrodzony i z mowy, i póty jego życia, póki ich życia w nim. Mistyka poezji zajmuje wiele miejsca u trzech wieszczów i później, ale nigdzie nie wywodzi się ona z wrodzonego intymnego związku poety i mowy jego z ziemią. Tylko Wierzyński swoją mistykę poezji oparł na tym związku. Tkwi ona korzeniami w jego i mowy wspólnym rodowodzie, w początku ich z ziemi.

Jeśli od najdonioślejszych spraw w tym utworze przejść do konstytuujących go elementów, ujawni się rzecz ta sama. Motywy znane, wiadome, zyskują nowe oblicze i nową funkcję. Kluczowy dla dziejów bohatera motyw wojny nie tylko został ujęty z super-zwięzłością, ale przy tym odarty niemal ze wszystkiego, co w wyobraźni przeciętnej tradycyjnie ją charakteryzuje. Na przykład o należących do klasycznego obrazowania wojennego *ranach* nie ma wzmianki. Zamiast nich zjawia się inne skojarzenie, właściwe, ale nie typowe: „ktoś w łupkach kości przekładał...” — W motywie młodości i szynkarki autor doborem epitetów: „szynkarka zmęczona i młoda”, wyprowadza blahą przygodę erotyczną poza tradycyjny literacki schemat i nadaje jej żywe ludzkie ciepło.

I funkcja tego ledwo muśniętego epizodu jest szczególna. Właściwie nie ma on samoistnego znaczenia. Funkcjonuje wraz z następującym po nim bratnim dzieleniem się, jako symbol dopełnionej młodości.

W opisach przyrody, czy to kraju lat dziecińczych, czy ojczyzny-Farlandii, uderza niezwykle w tak szczupłych ramach ich bogactwo. Ale właściwy, pełny do nich stosunek zyskuje się dopiero przez porównanie z opisami natury w innych wierszach Wierzyńskiego. Chyba żaden z poetów od czasów Mickiewicza nie rozporządzał tak znakomitą i tak precyzyjną pamięcią realiów przyrody i otoczenia; łączy się z tym — znowu jak u Mickiewicza — brak rekwizytorni poetyckiej. Wierzyński jest naszych czasów romantykiem-realistą, nie zaś romantykiem-fantastą, jak niegdyś Słowacki i najniedawniej Gałczyński. Jak w pamięci i wyobraźni Mickiewicza żyły nie tylko przepastne głębiny puszczy litewskich, ale i „meh siwobrody [...], Zlany granatem czarnej zgniezionej jagody”, tak w pamięci Wierzyńskiego żyje igliwiec i zieleń, smoła i chrust... jałowiec w ogniu i dym, i zapachy dereni, i całe mnóstwo innych szczegółów znajomej leśnej rzeczywistości. Mogą one w potrzebie powracać, ale ma on ich tak wiele na podorędziu, że może sięgać do coraz to nowych i rozrzucać je w swoich wierszach, szafować nimi bez ograniczeń, nie powtarzając się, nie tworząc szablonów. — Tyle na razie o materii leksykalnej. Jeżeli zaś od niej raz jeszcze wrócić do wersyfikacji, to chyba po to, żeby powtórzyć o istocie muzyki rytmicznej *Mowy i ziemi* to, co się o niej mówiło poprzednio: wyrosła z gleby naszych tradycji, a przecież jest własna i nowa.

Najtrudniej jest wziąć na dłoń i pokazać te właściwości *Mowy i ziemi*, które przenikając i nasycając ją całą, sprawiają, że jest ona tym, czym jest. Ponieważ jedynym tworzywem wiersza jest język, wszystko więc zależy od tego, jak autor przekształca go w materię poetycką i jakimi drogami postępuje w poszukiwaniu wyrazu. Znaleźć go musi dla wszystkich treści swojego dzieła. Poczynając od względnie zobiektywizowanych, a kończąc na najdelikatniejszych, najmniej uchwytnych odcieniach, wyciskających na utworze niepowtarzalne osobiste piętno poety. Nazwałam je tu poprzednio jego lirycznym sposobem bycia. — Wydaje się, że gdy chodzi o utwory poetyckie, a zwłaszcza o lirykę, to przyglądać się jej językowi trzeba co najmniej z dwóch stron: od strony dających się w nim zauważyć ogólnych założeń modelowania materii językowej i od strony tych środków, które w szczególnie sposób służą traktowaniu przez autora i podjętego tematu, i — nade wszystko — samego siebie, realizowaniu owego lirycznego sposobu bycia. Z tym, że i ogólne założenia temu służą, ale właśnie w sposób bardziej ogólny. Stanowią niejako kanwę pod wzór dla haftu.

Każdy okres literatury, każda poetyka staje przed kapitalnym zagadnieniem, czym język literatury pięknej, a w szczególności poezji, ma być, jaki ma być, czemu służyć. A w związku z tym powstaje zagadnienie drugie: która warstwa czy warstwy języka ogólnego mają być głównym twórczym poetyckim, i wyłącznie czy nie wyłącznie? — w jakiej intencji, na jaką modłę mają być wykorzystywane? — Płaszczyzną odniesienia jest przy tym z reguły język codzienny, informacyjny, porozumiewawczy. Akceptować go czy nie akceptować; wprowadzać normy kolokwialne czy też nie; struktury językowe, wynikłe z braku kontekstu sytuacyjnego właściwego rozmowie, uznać za poetycką normę obowiązującą czy tylko za jeden ze sposobów wyrażania się. Proskrybować część słownictwa i frazeologii czy nie proskrybować nic; sięgać w regiony górnołotne, nadzwyczajne, epatować niezwykłością czy przeciwnie — unikać tego. A jeśli już się czerpie z mowy codziennej, to jak, w jakim celu — nobilitując ją i afirmując czy podkreślając nieskładność jej i chaotyczność, deformując w parodię, czyniąc narzędziem absurdu, odbijającym groteskowość życia. — Znane są w literaturze fazy takie, jak wytworność klasycystów i sentymentalistów, romantyczne wszechogarnianie, modernistyczna pogoń za górnocią i ekstrawagancją języka, naturalistyczne zordynarnianie go i powojenne, dzisiejsze, demonstrowanie w nim pustki katastroficznej. — Początki twórczości Wierzyńskiego przypadają na pierwszą wojnę światową i okres tuż po niej. Wydaje się, że w postawie, którą zajął w stosunku do języka, więcej nawet, w decyzji co do ogólnego kierunku pracy artystycznej, tkwi reakcja na okres poprzedzający.

Modernistyczna pogoń za nadjęzykiem poetyckim, jedynie godnym wieszczą, poety-nadczłowieka, a więc plebsowi mało dostępnym, ezoterycznym, osobliwym i ciemnym — musiała w końcu znużyć. Znakomity, ale rozchwiany wiersz Wyspiańskiego, pełen językowych osobliwości; barokowy przepych Żeromskiego z jego zalewem słów i najosobliwiej obracanymi zdaniem; a przy nich i po nich nowotwory-dziwotwory Leśmiana, zdumiewające, przeznakomite i aż duszące niesamowitością. Wszystko to domagało się odwrotu, wzbudzało pragnienie innych dróg i sposobów poetyckiej realizacji. Odtrutką na barok poetycki mogła być poetycka prostota. W tę stronę zwróciły się poszukiwania Wierzyńskiego. Zaznaczyło się to już w *Wiośnie i winie*, w jego debiucie. Szedł ku temu na wszystkich odcinkach: słownictwa, frazeologii, metaforyki, składni, budowy wiersza i jej realizowania. We wszystkich kierunkach osiągał rezultaty, a zwłaszcza w odświeżaniu znaczeń i w bardzo umiejętnej grze nimi. Swoim założeniom językowego „demokratyzmu”, tak pojętego, pozostał wierny stale, a z biegiem lat, w toku twórczości dojrzalej, osiągnął finezyjną znajomość środków i odcieni języka od najzwyklej-

szych do najbardziej wyrafinowanych, a także pełną wiedzę ich artystycznej nośności. Język *Mowy i ziemi* jest tak przystępny, że można by ten wiersz, jak fragmenty z *Pana Tadeusza*, dać do odczytania nastolatkom, a jednocześnie, dzięki jego wysokiemu artyzmowi, można do niego, jak i do tamtych, wciąż powracać oglądem dojrzałego znawstwa. I jeśli pierwszym intuicyjnym odbiorem jest tzw. silne wrażenie, inaczej uleganie w wysokim stopniu trudnemu do zdefiniowania urokowi *Mowy i ziemi*, to bliższe przyjrzenie się warsztatowi poetyckiemu utworu nie tylko nie osłabia pierwszego wrażenia, ale przeciwnie, pogłębia je i uzasadnia. Mówiło się powyżej o generalnej zasadzie prostoty przy jednoczesnym twórczym traktowaniu języka. Zilustrować to można z jednej strony rozpatrzeniem wchodzących w skład utworu elementów tworzących językowego, a z drugiej strony — sposobów posługiwania się nimi. I tu dopiero czas na szczegółowe rozwarstwienie słownictwa. Główny jego trzon stanowią rzeczowniki. Jest ich 93, a oto ich wykaz w takim porządku, w jakim się w tekście zjawiają.

R z e c z o w n i k i: buki, brzozy, furman, ucho, mowa, gościniec, dzień, świat, igliwie, zieleń, smoła, chrust, powoje, stopy, usta, listowie, szept, ziemia, mowa, obszary, wiosny, zimy, jesień, jałowiec, ogień, ręce, praca, konie, piana, grzywy, pogoda, deszcze, żniwa, wialnia, ziarna, chleb, służba, dzień, drzwi, gospoda, szynkarka, szynkarka, Cyganka, dno, dola, harmonia, karczma, kogut, dach, drzwi, przyszłość, prorocy, dzień, prawda, słowa, strony (ze wszystkich *stron*), kaszel, wrony, żołnierze, miedza, łupki, kości, żołnierz, przyszłość, świat, wyjście (nie ma *wyjścia*), furman, buki, brzozy, liść, zguba, służba, dzień, szept, knieje, miód, zapachy, derenie, słód, ule, dzbany, słodycz, sen, miłość, krew, opiołość, śpiew, świat, świat, mowa, dzień, ziemia, ucho.

Czasowniki stoją na drugim miejscu. Jest ich 51, bez imiesłówów, które ze względu na swoją fleksyjność i sposób charakteryzowania rzeczownika znajdują się na wspólnej liście z przymiotnikami. Jedynym wyjątkiem będzie imiesłów teraźniejszy czynny (odmienny), włączony między czasowniki. Dla rzeczowników uwzględniona była w spisie tylko kategoria liczby, czasowniki natomiast będą podane w tej postaci, w jakiej użyte zostały w tekście, gdyż sposób ich używania jest dla tekstu *Mowy i ziemi* niezmiernie charakterystyczny.

C z a s o w n i k i: wyczesali, wiozł, przyłożyli, poszliśmy, zdawało się, wysłucha, zmówiło się, potoczył się, szedł, zaczęła, śpiewać, lecące, poszliśmy, dobijać się, otworzą, podzieliliśmy, miał (wtedy-)m... spał, nie była, wróżyła, dojdiesz, dopatrzysz się, płakał, grał, piał, się zamknęły, poszliśmy, pytać, powiedzą, pluskała, poganiał, szli, przekładał, padł, spostrzegliśmy, nie ma, przejechał, zwiózł, pozostało, poszliśmy,

stało się, ocalał, idzie, szedł, nie opuści, zbieramy, napełniamy, wiem, jestem, wysłucha, idziemy.

Z kolei przymiotniki i odmienne imiesłowy bierne. Jest ich 34. Kategoria przypadków nie została uwzględniona.

Przymiotniki i imiesłowy: karpacki, szeroki, jasny, miłosne (pl), wielojęzyczne (n), ogromne (pl), pożarte (pl), spocone (pl), nagle (pl), chłopska, wesoła, zmęczona, młoda, skąpa, zła, prawdziwa, zielony, jesienne (pl), wąska, cały, ostatni, ciemna, ciemny, dziki, chmielny, objęta, niedocieczona, zakochany, niezmienna, zasiana, senna, wezbrana, ostatni, przyłożona.

Przysłówki (jest ich 24): potem, potem, razem, wiernie, do czarna, razem, kiedy, wtedy, długo, szczęśliwie, tam, powoli, razem, nagle, już, dawno, razem, jeszcze, puściej, tylko, jak, dawniej, nigdy, tak.

Zaimki — jest ich 39. Wyodrębnione będą tylko osobowe i dzierżawcze, pozostałe zostaną wymienione razem. Osobowe (22): ja, ja, mi, ja, nas, (za) nami, ja, nam, (za) mną, ja, nam, (o) nas, nas, (z) nami, ja, nam, (za) nami, nas, (w) niej, ja, nas, (przed) nami. — Dzierżawcze: swej, nasz. — Inne zaimki: tej, ten, to, (o) tej, to, co, kto, co, ktoś (4 razy), którego, wszystko, (ze) wszystkich.

Liczebniki: jeden, jeden, jedno.

Spójniki i partykuły: i (33 razy), aż, aż, więc, a, że (3 razy), więc, czy, czy.

Pierwsze, co uderza w tym wykazie, to niezwykle mała ilość wyrazów z typowo poetyckiego rejestru. W rzeczownikach, kategorii tu najliczniejszej, można doliczyć się trzech, najwyżej czterech takich wyrazów. — *Opitość* — przy czym nie należy zapominać, że jest to synonim o wiele bardziej zużytego poetycko *upojenia*; *knienie*; *dola*, która jednak nie została użyta przez podmiot liryczny, ale zacytowana z ust Cyganki-wróżki, i tu traci swoją niezwykłość, gdyż jest potocznie używanym we wróżbach cygańskich wyrazem, podobnie jak jest nim w poezji ludowej. Wreszcie *prorocy*. Wyraz należący do języka biblijnego, w następstwie do kolęd i starych pieśni nabożnych, a mało używany zarówno w innych dziedzinach literatury jak i potocznie. Tu jest on logicznie uzasadniony kontekstem: kogóż, jak nie proroków, pytać trzeba o prawdę o sobie i o przyszłości. — W następnej co do liczebności grupie, czasownikowej, nie ma ani jednego poetyckiego wyrazu. Wśród przymiotników zwraca uwagę *niedocieczony*. I to wszystko. Cała reszta zasobu leksykalnego należy, lub też wydaje się należeć do zwyczajnego słownictwa.

Proste jest również posługiwanie się fleksją. Nie ma w niej żadnych końcówek nie używanych na co dzień, żadnego archaizowania czy pseudoarchaizowania — nic, co by znajdowało swoje usprawiedliwienie w poetyckości języka, przeciwstawionej bieżącej polszczyźnie. Równie nor-

malny jest szyk wyrazów. Pierwsza inwersja pojawi się dopiero w zwrotce III: „I w chłopskiej wialni lecące ziarna”, zamiast „I ziarna lecące w chłopskiej wialni”; następna w zwrotce V; w drugiej połowie utworu, zgodnie z jej większym emocjonalnym napięciem, inwersji przybywa: pojawiają się w zwrotkach VI, VIII, IX i X. Jednak bez nadmiernego zagęszczania ich i eksponowania, a co ważniejsze, z wyraźnym artystycznym uzasadnieniem. Najłatwiejsze jest ono do odczytania w zwrotce IX, gdzie inwersja wypełniająca drugą połowę strofy nadaje jej całej wzmożoną ekspresywność. Wreszcie i składnia nie odbiega od zwyczajowej, zarówno w pełnych zdaniach, jak i w równoważnikach zdań. Dominuje w niej parataksa, właściwa językowi potocznemu i poezji lirycznej, zdań hipotaktycznych jest mniej.

Myliłby się jednak, kto by oceniał taki stan rzeczy jako prostotę naiwną. *Mowa i ziemia* zawiera wiele momentów pod względem językowym niezwykłych, nawet jedynych. Tkwią one we frazeologii, w zastosowaniu owych najcodzienniejszych słów, w ich zestawianiu, w osiąganey przez ich użycie metaforyce, a ponadto w użytych tu przez poetę nowotworach. Tak, w nowotworach. W pierwszym czytaniu wydaje się, że ich tu nie ma, ale są. Wypływają dopiero przy dokładnym przeglądzie językowym utworu. I nie występują od początku. *Mowa i ziemia* zaczyna się sprawą pozornie zwyczajną i najzwyczajniejszym słowem. Cóż zwykleszego od *wyczesywania* lasu. Grabiami wyczesuje się z niego liście na ściółkę albo specjalnymi grabkami jagody. Ale tylko dla Wierzyńskiego *wyczesali* w ten sposób mowę, i to nie z lasu, biorąc ogólnie, ale z *buków i brzóz*. Tak jeszcze nikt nic nie wyczesywał. Co więcej, *przyłożyli mu ją do ucha*. Wiadomo, że można coś komuś kłaść *w uszy*, a także, że można przyłożyć do ucha tykający zegarek albo szumiącą muszlę, nikt jednak dotąd nie zdobył się na kontaminację kładzenia słów w uszy i przykładania do ucha źródła dźwięku i nie otrzymał w efekcie *przyłożenia mowy do ucha*. — *Powoje* otrzymują epitet *miłosne*. Odniesienie jest jasne: ich opłot kojarzy się z opłotem miłosnym. Pewnie podobne skojarzenie miał Słowacki, kiedy w usta Goplany, biadającej nad niewiernością kochanka, włożył okrzyk —

Jak go ukarać?... ach ja się zamienię
W błękitny powój i węzłami kwiatów
Na śmierć uścisknę... O nie... z tego wianka
Kochanek żywy wyjdzie, a kochanka
Rozpłomieniona miłością omdleje.

(*Balladyna*, akt II, sc. 1)

Różnica polega na tym, że u Wierzyńskiego powój to sprawa puszczalska, symbol więzi poety z ziemią rodzinną. — *Powoje* są *miłosne*, a ponieważ jest tak, więc pospolite wyrażenie *od stóp do głów* przemie-

niło się w *od stóp aż do ust*, kojarząc się z pocałunkiem. Konia z rzędem temu, kto by to znalazł gdzie indziej. Zaraz następnym wyrażeniem jest *wielojęzyczne listowie*. Takie to proste, rozumie się samo. Sęk w tym, że *wielojęzyczny* istniał u nas jak dotąd jedynie na oznaczenie kogoś, kto zna oprócz swojego także i różne języki. Natomiast nie istniał żaden twór *wielojęzyczny* w rodzaju *wielogłowego smoka*, *zwierzęcia wielonożnego* lub *wieloocznego*, *figury wielobocznej* albo *wielolistnej* rośliny. Cofnięcie słowa *wielojęzyczny* do prymarnego znaczenia, którego nigdy nie miało, to wynalazek Wierzyńskiego. A także utworzenie na tej podstawie nowego przenośnego wyrażenia *wielojęzyczne listowie*. Ale jakież listowie ma być, jak nie wielojęzyczne, skoro należy do tych elementów lasu (igliwie, zieleń, smoła, chrust, powoje, listowie), o których dalej: „Wszystko zmówiło się w jeden szept”. Wybornie to rozumiało. Tylko że *zmówić się* funkcjonowało dotąd w znaczeniu *umówić się*, *spiknąć się* (Linde), wreszcie *zmówić się na czymś*, czyli odezwać się o tym samym jednocześnie (Słownik Warszawski), ale nie, jak tutaj, w znaczeniu podobnym do *ześpiewać się* albo *zgrać się* (o muzykach). Wreszcie, żeby już skończyć z tą zwrotką: *potoczył się* to zwyczajne słówko, ale gdy *szept potoczył się za kimś* — zwyczajność znika.

O *ogromnych obszarach wiosen i zim* mowa była poprzednio. Z kolei autor pokazuje nam „*ręce pracą pożarte do czarna*”. *Pożarte?* — nie spotyka się tego w zastosowaniu jak tutaj. *Pożreć* czasownik dokonany — *pożarty* = polknięty, zjedzony: całkowicie — tak w słownikach. Ale to samo dotyczy *zeżreć*, a przecie mówi się *ręce zżarte kwasami*. Istnieje więc w języku precedens, tyle że użycie innego niż zwykle przedrostka odświeża sens i uintensywnia. Mało tego, *ręce są pracą pożarte do czarna*. Wiadomo, że jest *czarna robota*, że *ręce* mogą być *szcerniały od pracy*, ale żeby były *do czarna pożarte pracą*? — Brzmi to jednak zupełnie swojsko: resztki rzeczownikowej odmiany przymiotnika w funkcji przysłówka. Mamy tego sporą garść: *do późna*, *do syta*, *do czysta*, *do cna*, *do sucha*, nawet *do ciemna*, a *Słownik współczesnej polszczyzny* zna jeszcze *do żywa* i *do cienka*. Może znalazłoby się tego więcej, ale ani w języku obiegowym, ani w literaturze, ani nawet w słownikach, poczynając od Lindego, a kończąc najnowszym, owym *Współczesnej polszczyzny*, i uzupełniając je *Słownikiem gwar polskich* Karłowicza, nie ma *do czarna*.

Następna zwrotka przynosi wyrażenie „*dobijać się dnia*”. Znów bardzo swojskie, zwłaszcza z wyjaśniającym je zdaniem pobocznym „*kiedy otworzą nam drzwi do gospody*”. Tylko że dotąd albo *dobijano się do drzwi*, *do wrót* itp., albo też *dobijano się sukcesu*, *tronu*, *korony*, *powodzenia* *posady* itp., a nigdy *dnia*, *tygodnia* albo *roku*. Podobnie przyzwyczajeni jesteśmy do tego, że to harmonia w czyichś rękach płacze albo się śmieje

(przenośnie oczywiście), że płacze wiolonczela i żali się fujarka. U Wierzyńskiego nie instrument płacze w rękach człowieka, ale grajek płacze na instrumencie, tak jak i gra na nim: „Na harmonii ktoś płakał i grał”. Nie jest też zwyczajną rzeczą, że ktoś doszedłszy do dna, *czegoś się tam dopatruje*, a nie *znajduje* coś lub coś *odkrywa*. Ale ten zwrot, cytaty ze słów Cyganki, po pierwsze należy do jej charakterystyki (jak omówiona poprzednio *dola*), a po wtóre kojarzy się z innym wróceniem: z dopatrywaniem się zwidów wieszczych w wodzie albo w zwierciadłach.

Pomijam strofę VI z jej metaforą „Poganiał nas kaszel jesiennych wron”, ażeby przejść do jednego ze zdań w zwrotce VII: „ktoś padł, Żołnierz czy przyszłość, czy cały świat”. *Przyszłość* jest przeciw pojęciem oderwanym, w dodatku gramatyczny rodzaj rzeczownika jest żeński. A jednak bez zarzutu łączy się z poprzedzającym *padł*, dzięki szeregowi, w jakim autor to pojęcie ustawił. Zwrotka VIII — zastanawia tu sposób użycia wyrazu *zguba*. Wyraz nie nazbyt używany i przeważnie w skostniałych wyrażeniach: *znaleźć swoją zgubę* (przedmiot zgubiony), *pójść na zgubę*, *postać kogoś na zgubę*, bardziej literacko *w nim zguba moja*. W tych trzech ostatnich *zguba* to śmierć, a co najmniej nieszczęście. U Lindego: zgubienie, stracenie, zginienie bez ratunku, niebezpieczeństwo oczywiste, upadek nadziei, zgon, koniec ostateczny; i w Słowniku Warszawskim: zaguba, zatrata, zagłada, klęska, zginiecie bez ratunku, niebezpieczeństwo oczywiste, strata, utrata, zgon. — Oprócz jednego tylko *zgon* poeta mógł użyć w tym miejscu każdego z przytoczonych wyrazów. Ale jedne byłyby zbyt nadużywane w poezji, inne zbyt słabe lub opisowe. Tylko ten jeden wyraz mieści w sobie wszystko i całą siłę nieszczęścia przy jednocześnie najszerszych możliwościach interpretacji. Była już zresztą o tym mowa parokrotnie, że poruszanie się na obszarach pól semantycznych wyrazów, łączenie ich, asocjowanie ze sobą i wygrywanie w sposób nieoczekiwany, to jedna z najbardziej frapujących stron artystyzmu Wierzyńskiego, i był już na to dowód niejeden w rozpatrywanej frazeologii. Chyba najważniejszym przykładem tego rodzaju w omawianym wierszu są dwie strofy ostatnie, gdzie autor wygrywa znaczenie słów *miód*, *ślód* i *chmielny*. Asocjuje się to najpierw z napełnianiem uli i dzbanów, nawiewa obraz Piasta bartodzieja i dziejby leśnej i zaraz syntetyzuje się wyrazem *ślodycz*: „O tej *ślodyczy* [...] to jedno wiem”. Tyle na razie *miód* i *ślód*. Ale ten ostatni łączy się jeszcze ze słowem *chmielny*. Ten wyraz ma parę znaczeń. Jedno z nich: *gorzki*, *niemiły* — oczywiście odpada. Pozostaje drugie i trzecie: *zaprawny chmielem* i *mocny, tęgi, do głowy bijący, upajający*, co zresztą i miodu pitnego dotyczy. I oto pełna motywacja słów „*opiłość senna*” w zwrotce X. W niej też, jako ostatnie słowa wiersza, przychodzi jedyne zaskakujące, od razu uderzające nowością wyrażenie: „I tak idziemy [...] Z ziemią

przyłożoną do ucha”. Nie ucho do ziemi, ale ziemia, muszla szumiąca, do ucha. Odwrócenie zwykłego powiedzenia, a zarazem nawiązanie do przyłożonej do ucha mowy ze strofy pierwszej.

Można teraz pokusić się o uporządkowanie zaobserwowanych zjawisk i o ogólną charakterystykę języka utworu.

Neologizmy leksykalne: do *czarna*, wyrażenie przysłówkowe na wzór do czysta, do ciemna, do niedawna itp. Wyrazy o nowym znaczeniu: 1) *wielojęzyczny* — twór o wielu językach, według wzoru wielogłowy, wielooki, wielonożny; 2) *zmówić się* — złączyć się, zlać się w jedną mowę (szept), według wzoru ześpiewać się, zgrać się (o muzykach); 3) *pożarte* — zużyte, zniszczone, na wzór powszechnie używanego *zżarte* (przez rdzę, śniedź, kwasy itd.); 4) *obszary* — nadanie temu znaczenia z kategorii czasowej, analogicznie jak się dla kategorii czasowych używa wyrazów daleki, bliski, odległy: dalekie czasy, odległa przeszłość, bliska, najbliższa przyszłość, przyszłość dalsza, w dalszym czasie itp.

Uproszczenia i kontaminacje: 1) z *buków i brzoź* (wyczesać) zamiast z lasów bukowych i brzozowych; 2) *przyłożyć mowę do ucha*, rezultat kontaminacji wyrażen o przyłożeniu do ucha źródła dźwięku (np. kamertonu) i wyrażenia kłaść w uszy (do uszu) słowa (mowę); 3) *dobijać się dnia, kiedy otworzą [...] drzwi* — skojarzenie dobijania się do drzwi z dobijaniem się sukcesu, jakiegoś osiągnięcia, co wymaga terminu czasowego, stąd *dobijać się dnia*; 4) *Na harmonii [...] ktoś płakał i grał* — zamiast opisowego: ktoś grał, a harmonia w jego rękach płakała (przenośnie), przy tym następuje istotne przesunięcie sensu: to już nie subiektywne wrażenie słuchacza, to sam muzyk płacze graniem; 5) *ktoś padł, Żołnierz czy przyszłość, czy cały świat* — skrót polega tutaj na abstrahowaniu od różnicy ktoś/coś i różnicy rodzaju gramatycznego.

Wreszcie *zmiany frazeologiczne*, rodzaj neologizmów w spetryfikowanych wyrażeniach: 1) *od stóp aż do ust* zamiast od stóp do głów; 2) *z ziemią przyłożoną do ucha* — odwrotność znanego słuchania z uchem przyłożonym do ziemi.

Zarówno neologizm leksykalny, jak i nowe znaczenia wyrazów istniejących są tak zrozumiałe i tak dobrze uzasadnione swoją słowotwórczą budową, że wydają się należeć do języka codzienności i asymilujemy je niepostrzeżenie. Kontaminacje i skróty to zjawiska jak najbardziej kolokwialne. Pierwsze oparte są o wspólnie znany zasób słów czy wyrażen, drugie o wspólnie znany kontekst sytuacyjny. Zwykle domowe dialogi dostarczają przykładów na to w obfitości. — 1) Ktoś wszedł? — Mama. 2) Kto hałasuje w kuchni? — Patelnia urwała się z haka. — W pierwszym wypadku następuje elipsa orzeczenia bez względu na inność rodzaju gramatycznego podmiotu, którą trzeba byłoby po-

wtarzając orzeczenie zaznaczyć. W drugim, że nie *ktos*, ale *coś* narobiło hałasu, wynika z realnego znaczenia podmiotu i znów obywa się bez sprostowania. Oto dlaczego, kiedy poeta mówi: „*ktos padł, Żołnierz czy przyszłość, czy cały świat*” — nie dziwi nas to ani wtrąca w nieporozumienie. Odwoływanie się do sposobu mówienia kolokwialnego, zazwyczaj zawarunkowanego wiadomym kontekstem sytuacji, przejawia się u Wierzyńskiego i w czym innym. Zazwyczaj zaimek osobowy stawia się po rzeczowniku: Kochany *Antoni*, piszę *do ciebie*... *Stół* stoi na środku, *na nim* leżą książki. Gdzie *gazeta*? położyłam *ją* na stole. Itd. Ale znajomość sytuacji pozwala ominąć rzeczownik albo go ulokować na drugim miejscu. Wtedy powstają wypowiedzi typu: Połóż *go* spać, już dawno *na niego* czas. — Oddaj mi *ją*! to moja *książka*. Itd. Tą właśnie kolokwialną normą posłużył się Wierzyński na początku swojego wiersza:

Wyczesali *ją* z buków i brzóz,
Potem furman karpacki *ją* wioził
A potem przyłożyli mi *ją* do ucha,
I poszliśmy razem, *mowa* i ja,

Introdukcja poprowadzona w sposób niezwykle, ale znakomicie osadzony w żywym języku. I to jest formuła dla całego wiersza, więcej — dla całej dojrzałej poezji Wierzyńskiego. Traktuje on język w sposób twórczy, ale owo twórcze traktowanie wrośnięte jest w wyborną znajomość i wyczucie najszerzej pojętych norm językowych, i tak zawsze w zgodzie z nimi, nigdy wbrew, że niezwykłości jego i nowatorstwa nie niszczą i nie naruszają prostoty i naturalności języka. Zdarza się, że poeta podkreśla nowość. Robi to, kiedy chce zaskoczyć pointą albo wstrząsnąć. Ale i wówczas najchętniej ucieka się do znanej frazeologii, przetwarzając *ją* w sposób niezwykle albo też odwracając jej sens. Tak dzieje się w wypadku ziemi przyłożonej do ucha. Stary dzban staje się nowy dla nowego w nim wina. — Tę umiejętność Wierzyński posiadał jeszcze w czasach debiutu, dziś stosuje *ją* oszczędnie. Najwyraźniej nie lubi olśniewać, afiszować się nowatorstwem i oryginalnością. Jest w swoim kunszcie dyskretny. I to jest cecha najosobistsza w całym lirycznym sposobie bycia poety. Dotyczy wszelkich dziedzin realizacji *Mowy i ziemi*, zarówno jej wersyfikacji, której rytmiczna nowość nie ma w sobie nic agresywnego, rzucającego się w oczy, jak i dziedziny stylu i wysłowienia, a zwłaszcza sfery mówienia o sobie. Przy czym Wierzyński, przy całym swoim dążeniu do naturalności i prostego mówienia w wierszu, nie wyrzeka się niczego z bogactw języka: ani neologizmów, ani wyrazów czy wyrażeń niezwykle. Unika tylko słów, wyrażeń, frazeologii nacechowanej taną literackością przez tradycyjne używanie jej i nadużywanie w literaturze pięknej. Pod tym względem zarówno charakterystycz-

ne jest to, jakimi wyrazami się posługuje, jak i to, po które nie sięga. Wśród wyrazów niezwykłych, przyciągających uwagę, na czoło wysuwa się *zguba* (nie nieszczęście ani klęska), a także *opילוść*. W ogólnoliterackim języku (w codziennym już nie) istnieje tylko *opילו*, i to prawie wyłącznie w swoim prymarnym ujemnym znaczeniu. *Opילוść* z pochodzenia swojego jest neologizmem czysto poetyckim. Po raz pierwszy pojawiła się w wierszu Asnyka w wyrażeniu „leż opילוść”. Znaleźć ją można także w jednym z wierszy Staffa w zdaniu: „Woń wspomnień mnie owionie, jak starych win opילוść”. Jednakże i rzadkość użycia, i zastosowanie w wysokim rejestrze poetyckim, wbrew związkowi z pejoratywnym *opילו*, nadaje temu wyrazowi większą ekspresywność i świeżość stylistyczną, niż miałyby to miejsce z synonimicznym *upojeniem*, wyblakłym przez nadużywanie go w młodopolskim okresie. I Wierzyński nie zaważał się użyć tego *par excellence* poetyckiego i nieco ekstrawaganckiego wyrazu, z pominięciem tradycyjnego *upojenia*.

Twórcze posługiwanie się językiem przy jednoczesnym utrzymywaniu wypowiedzi poetyckich w tonacji prostoty i naturalności, trzymanie się szerokiego podłoża ogólnej kolokwialnej polszczyzny — to podstawowe założenia poetyki Wierzyńskiego, a zarazem jedna z istotnych cech jego lirycznego sposobu bycia. Cecha najogólniejsza. Inne cechy są zawarunkowane albo specyfiką tematu i zaangażowania w nim, albo też bezpośrednio wynikają z usposobienia poety. — Jak wiadomo, liryka wiąże się z koncentracją podmiotu lirycznego, uczuciową lub uczuciowo-refleksyjną, na pewnym przeżyciu. Wszystko, co się znajduje poza tą koncentracją, a zwłaszcza co ją rozprasza, jest jej wrogiem. Toleruje się w liryce z obrazów lub okoliczności zewnętrznych to tylko, co może odegrać rolę służebną, przeżycie uwypuklić, dać mu spotęgowanie. Stąd u Kochanowskiego w *Trenie V* znajdujemy rozbudowany obraz podciętej kosa oliwki, ale w żadnym z *Trenów* nie dowiadujemy się o istnieniu lub nieistnieniu ogrodu przy siedzibie poety. W *Trenie VIII* poeta skarży się na pustki w swoim domu, nigdzie jednak nie ma wzmianki o jakichkolwiek tego domu realiach. Podobnie brakuje dat czy nazwy miejsca. Sprawa jest poza geograficzna i ponadczasowa.

Oprócz monocentrycznego typu liryki, jaki reprezentują *Treny*, istnieje typ drugi, równie szeroko znany i bogato reprezentowany, a związany z istnieniem lirycznego partnera. Zazwyczaj wyraża się on formą dwustronnego lub jednostronnego dialogu z użyciem *ty*. Czy jednak jest to monolog liryczny, czy jedno- lub dwustronny liryczny dialog, człowiek, jeśli się w liryce zjawi, jest zwykle przyczyną sprawczą utworu i staje się jego dominantą. Przeżycie liryczne koncentruje się na nim, a realia, w tym także realia przyrody, są degradowane do roli akcesoriów. Tak jest z Urszulką Kochanowskiego i z Beatrycze Dantego,

a kiedy Tetmajer wzdycha: „Na zieloności sennych hal, gdzie wiatr błękitne mgły rozpina, byłaś mi, dziewczę, tak jedyna, ach, jak mi żal, jak żal...”, to wiadomo, że istotną sprawą jest dziewczyna, miłość do niej i jej utrata, a zieloność hal to tylko tło. Epizodycznie może być inaczej. Na przykład kiedy Słowacki mówi: „Kazano w kraju maleńkiej dziecinie Modlić się za mnie co dzień...” Dziecko jest tu motywem służebnym, pojawiającym się przelotnie, a nie centrum lirycznym. Tak się zdarza. Na ogół jednak w liryce motyw człowieka, jeżeli występuje — zajmuje miejsce główne, jest punktem ciężkości, a wszystko inne: „zieloność hal”, „świata krąg”, „szafiry mórz”, księżyc, gwiazdy, las, łąka itd., funkcjonuje jako motywy służebne i akcesoria. — W *Mowie i ziemi* zachodzi rzadko spotykana sytuacja odwrotna. Lirycznym punktem ciężkości, i to nie dla jakiegoś wyróżniającego się momentu, ale dla całego życiorysu poety, jest ziemia rodzinna i zrodzona z niej mowa. Cały życiorys zogniskowany jest na nich. Poeta jest kochankiem ziemi i słowa czerpiącego z niej soki żywotne. Ponieważ jednak więź z ziemią i mową, sposób przenikania ich w życie bohatera, ich aura, w której żyje i dzięki której trwa, a także własna jego osobowość kształtuje się w zawarunkowaniu wielorakimi czynnikami, do których należy najpierw jego rozwój osobisty, dorastanie i poczynania, a dalej warunki zewnętrzne: otoczenie — i to nie tylko przyrody, nieustannego lirycznego partnera, ale także otoczenie ludzkie, a wreszcie wydarzenia historyczne — więc stoimy wobec takiego fenomenu, że w stosunku do sprawy istotnej, wewnętrznego spojenia z ziemią i mową i przeżywania przez poetę tej więzi, wszystko inne, a przede wszystkim to, co go łączy z ludźmi, ich związki z nim, ich pojawianie się i znikanie w różnych momentach życia, to sprawy epizodyczne i motywy służebne. Przy tym koncentracja Wierzyńskiego na centralnym temacie lirycznym jest tak intensywna, że wszelkie motywy służebne, także i ludzkie, redukuje on do minimum, wymiata z wiersza wszystko, od czego mogłyby przyblaknąć sprawy główne.

Nikt nie pochyła się nad kołyską bohatera. Dwa razy przejechał furman — bezimienny; jacyś nieznani, pewno więcej ludzie, mowę wyczesali z drzew; jeszcze inni, pewnie rodzina, ale też nie nazwani, przyłożyli ją poecie do ucha. Istnienie i działanie ludności okolicznej zaznacza się tylko symbolicznie przez „ręce pracą pożarte do czarna” i ową chłopską wialnię. Dom rodzinny nie ukazuje się nawet na najdalszym planie. O nieobecnej obecności „rówienników grona” już była mowa, a także i o tym, jakimi środkami językowymi została osiągnięta. Ich zjawienie się ma tylko funkcję symbolu dorastania czy dorośnięcia poety, podobnie jak zaraz następny epizod z szynkarką. Również bez twarzy pozostali żołnierze. Ich sznur, wlokący się w chlupocie jesiennej

słoty, nie chwyta oczu ani jednym szczegółem, jest tylko obrazem beznadziejności. I dalej Wierzyński uchyla z opisu wojny wszystko, co indywidualne. Zaznacza się to użyciem zaimka nieokreślonego: „*Ktoś* w łupkach kości przekładał, *ktoś* padł”. Oto jedyne symbole wojennego kalectwa i śmierci, przerzucone natychmiast w sferę ponadjednostkowego nieszczęścia: „*Żołnierz* czy przyszłość, czy cały świat”. Nie ma tu pola bitwy, bombardowania, pożogi, nic z klasycznych rekwizytów wojny. Syntezę jej stanowi parę aluzji, parę oszczędnych słów. A jej skutki? — „*I spostrzegliśmy nagle, że nie ma wyjścia*”. *Spostrzegliśmy* — liczba mnoga. Dzięki niej uda się może wniknąć bliżej, głębiej w postawę liryczną poety. Jego aż do ascezy posuniętą dyskrekcję osobistą, wstręt obnażania swoich przeżyć. Prawie nigdy nie mówi on tylko o sobie. Z łatwością sprawdzić i obliczyć to można na podanym wyżej wykazie użytych w wierszu form czasowników i zaimków osobowych. Jeśli *ja*, to tuż występuje któryś z „kompanów”, i to na pierwszym miejscu (mowa i ja, chleb ten i ja, przyszłość i ja, zguba i ja), i choć wiadomo, że te imiona to tylko symbole wewnętrznych i zewnętrznych dziejów bohatera, ulega się sugestii liczby mnogiej: „*I tak idziemy*” albo „*I poszliśmy razem*”. To *razem* dodatkowo potęguje iluzję, że wyznania odnoszą się do więcej niż jednej osoby.

Prócz tego obok bohatera występują inni realni, choć bliżej nie sprecyzowani ludzie. Najpierw ci, którzy mu mowę przyłożyli do ucha, potem owi dzielący się wspólnie i wspólnie idący; czasu klęski ci, którzy z nim razem *spostreegli, że...* (Oprócz szynkarki, jej jednej, element ludzki charakteryzowany jest wyłącznie poprzez działanie oraz funkcjonowanie w życiu bohatera.) Przez użycie liczby mnogiej w formach osobowych czasowników, w zaimkach *nas*, *z nami*, poeta zwielokrotnia swoją twarz, robi ją mniej dostrzegalną, mniej osobiście narzucającą się widzowi. Dzieje się tak, jak gdyby nie monologował, ale był uczestnikiem chóru. I to uczestnikiem, który się cofnął z pierwszego rzędu, skrył za innymi. Uchylaniu się twarzą od wzroku patrzących służą też zdania, z których poeta pozornie eliminuje siebie. Jest ich podmiotem psychicznym, ale podrzuca nam inny gramatyczny podmiot: „*Miłość* niezmienna, zasiana w krew, *Opilość* senna, wezbrana w śpiew”. Sformułowanie jest takie, jakby nie jego to dotyczyło. Bezosobowe. Cała zwrotka III — film ziemi ojczystej — żadną bezpośrednią aluzją nie napomyka, że film ten ma swojego bohatera i że jest nim rozwijający go nam przed oczami poeta. Dopiero pierwsze słowa następnej strofy dają syntezę filmu, a zarazem wciągają go w życiorys podmiotu lirycznego: „*I poszliśmy razem, chleb ten i ja*”.

Podobnie imiona półbaśniowych kompanów pozwalają Wierzyńskiemu nie mówić wprost o swoim życiu, o swoich spodziewaniach się i klęs-

kach. One mówią za niego. Także nieokreślona forma czasownika jest sposobem ominięcia bezpośredniego wyznania: „I zrobiło się jeszcze puściej...” — Eksponuje siebie bohater i wyodrębnia dwa razy tylko: „I wtędym długo szczęśliwie spał...”, oraz pod koniec: „O tej słodczy objętej snem, Niedocieczonej, to jedno wiem, Że jestem w niej zakochany”. — Pierwsze miejsce, odnosząc się do przeżycia erotycznego, tłumaczy się samo przez się; drugie również jest osobistym wyznaniem miłości, tyle że metaforycznym. Poza tymi dwoma momentami poeta wciąż z lekka usuwa siebie sprzed oczu. A robi to tak nieznacznie, tak prostymi środkami językowymi, że trzeba nie lada trudu, ażeby wykryć i zdemaskować ten jego *horror* ekshibicjonizmu.

W wierszu *Mowa i ziemia* nie ma nic skłamanego. Trudno o lirykę bardziej rzetelną, a jednocześnie trudno o większą sekretność i powściągliwość w wynurzeniach osobistych. Niegdyś Kasprówicz chlubił się mówiąc: „Rzadko na moich wargach — Niech dziś to warga ma wyzna — Jawi się krwią przepojony, Najdroższy wyraz: Ojczyzna”. — Kasprówicz, ptak średniego lotu, ani przeczuwał, że może istnieć kunszt poetycki zdolny wyrazić to, co najdroższe, wcale nie wywołując imion zbyt świętych. Zdawałoby się, że *Mowa i ziemia* z natury swojego tematu i lirycznego zaangażowania autora już zacząć się powinna jakąś apostrofą w rodzaju tej, którą niegdyś Mickiewicz zaczął swój nieśmiertelny litewski poemat. Takiej apostrofy nie ma. Co więcej, w *Mowie i ziemi* finezja poety posuwa się tak daleko, że nie ma tam żadnych wielkich słów, oprócz jednego tylko słowa *miłość*, które występuje jeden raz, w ostatniej zwrotce, jak znak herbowy całego utworu.

I tak wykrywa się na końcu, że z lirycznym sposobem bycia, owym Wierzyńskiego *noli me tangere*, łączy się nie tylko to, jakich wyrazów, a nawet jakich form gramatycznych użył w tym wierszu, ale także, czego uniknął, do jakich słów się nie uciekał, choć są najściślej z treścią *Mowy i ziemi* związane i zdawałoby się niepodobne do ominięcia. — Od pierwszej chwili wiadomo, że chodzi o ziemię i mowę ojczystą, a przecież Wierzyński ani razu nie użył takich wyrazów, jak *rodzimy*, *rodzinny*, *polski*, *ojczysty*, *Polska*, *ojczyzna*, *kraj rodzinny*, *ziemia rodzinna*, itp. *Chleb macierzysty* jest tylko *chlebem*. Jest dany przełom wojenny, syn-teza wojny, ale słowo *wojna* nie pada ani razu. Jest tragizm samotności, ale poeta nawet przelotnie nie wspomina, że jest *samotny*, *sam...* Co najwyżej „zrobiło się jeszcze puściej”. — I nie ma słowa *poezja*, choć o niej rzecz idzie, i ani razu nie wypowiedział Wierzyński słowa *tęsknota*, choć *Mowa i ziemia* cała jest śpiewem tęsknoty, jednym ze szczytowych osiągnięć naszej liryki nostalgii.

OBJAŚNIENIA

Rodzinne strony Wierzyńskiego to Drohobycz i Stryj, kraj na południe od Lwowa. Stąd „furman karpacki” — jedyna w utworze aluzja do stron rodzinnych — i stąd bukowy-brzozowy liściasty las, tak charakterystyczny dla tamtejszego i jeszcze bardziej na południe posuniętego podkarpackiego krajobrazu, np. dla Kołomyi i Kosowa.

Farlandia — tytuł wiersza Gałczyńskiego. M. in. jest tam zwrotka:

Wszędzie duszno i ciasno — lecz znam ja
Pewien kraj pod nazwą Farlandia,
Tam jest niebo śpiewające i palmy...

Słowiczy się woda u Wierzyńskiego w opisie zimy w wierszu *Rafał Malczewski*:

Zimą jest niebo szklane, lodowa pogoda,
Narta nurza się z chrzęstem w rozsypny, ziarnisty piach,
W modrej przerębli woda słowiczy się młoda,
Ruda odwilż wywala jęzor dymiący na dach.

Duże *S* oznacza sylabę akcentowaną, małe *s* — nieakcentowaną. Ch o r i j a m b jest to stopa składająca się z choreja (trocheja) oraz jambu, a więc: Sss*S*.

W formule rymowej kreska u góry po literze oznacza oksyton i rym męski, brak takiej kreski — paroksyton i rym żeński. Więc formuła *a' a' b c' c' b* to strofa 6-wersowa o mieszanym rymowaniu: wersy *a' a'* i *c' c'* łączy rym męski, *b...b* — żeński. Niezwykłość formuły rymowej *a' a' b c' c' b* widać z następującego zestawienia:

a a b c c b — Słowacki w 4 lirycznych utworach, Pol w 2, Syrokomla w 8, Konopnicka w 14, Staff w 5;

a a b' c c b' — Słowacki 1 raz, Ujejski 1, Syrokomla 1, Konopnicka 10, Staff 1;

a' a' b c' c' b — Syrokomla 1 raz (*Słowik. Introdukcja. Franciszek z Asissu*):

Nie wam, nie wam,	Nad piętra chmur,
Polecieć tam,	Gdzie pieją chór
Gdzie nasza pieśń dostrzeli:	Ptaszkowie i anieli.

Konopnicka 1 raz (*Na fujarce: Rozlegnijże się...*):

Hej, dziwnaż to noc!	Żeby jeno chciał,
Jakiś dech i moc	W górę bym się rwał,
Idzie na mnie od nieba, od ziemi...	Jak skowronek skrzydłami szaremi!

U Konopnickiej jest to jedyna strofa w 5-zwrotkowym utworze; zwrotki pozostałe mają rozkład rymów: *a a b c c b*; *a' a' b c c b*; *a a b c' c' b*. I u Syrokomli, i u Konopnickiej struktura rytmiczna tych strof jest ściśle sylabotoniczna. Wyraźnie widać ich nie-podobieństwo ze strofami Wierzyńskiego. — Także inne strofy z przedstawionego tu materiału są albo ściśle sylabiczne, albo też ściśle sylabotoniczne. — Powyższe zestawienie nie ma pretensji do zupełności. Jest materiałem orientacyjnym, a nie statystycznym.

Rzadko na moich wargach... Kasprowicza należy do *Księgi ubogich* i jak wszystkie jej wiersze ma tylko numer (XL) oraz incipit.