

Angelika Moskal

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
angelika.moskal@mail.umcs.pl
ORCID: 0000-0002-3862-2863

„Szkoda śmiałka, który zwiedzać chce jej kraje”. Liryczny obraz poezji w utworze Bogusława Adamowicza

Bogusław Adamowicz – malarz, poeta i prozaik, w pamięci współczesnych zapisał się jako jeden z epigonów romantyzmu¹, licznie reprezentowanych przez literatów okresu Młodej Polski, których twórczość jednakże bywa marginalizowana w badaniach literaturoznawczych² i określana dość ogólnie mianem:

[...] produktów literackich dziś niemal doszczętnie zapomnianych i anonimowych nieomal, stanowiących już tylko pozycje bibliograficzne, mgliste, nikłe, ledwo wyczuwalne nastroje, rozmarzenia, nieokreślone tęsknoty, ciśnie i milczenia, zmierzchy, agonie, lęki i przecucia, zwątpienia, smutki, rozpacze i upojenia zmysłowe, modlitewne uniesienia i bluźniercze litanie do szatana, ciepłarnie, egzotyczne rośliny, ciche Arkadie, tajemnicze ustronia, łąki mistyczne, po których błądzą duchy bezcielesne, a także odpowiadająca tym motywom rekwizytoria stylistyczna, mglista symbolika, frazeologia

¹ A. Potocki opisywał go następującymi słowami: „Niewątpliwy romantyk wśród współczesnych – może ostatni z takich, którzy romantyzm mają w sobie nie jako doktrynę literacką, nawet nie jako nakaz sumienia, lecz jako własny temperament życiowy. Coś z archaizmu wpływów mickiewiczowskiej tradycji językowej przechowywanej na Litwie, zachował jego język – coś z cyganerii drugiej odmiany polskiego romantyzmu (czasów Zmorskiego, Wolskiego, Dziekońskiego) ma skład jego umysłu” (tegoż, *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1912, s. 102).

² Brak obecności Adamowicza w badaniach literaturoznawczych podkreślał J. Zieliński (por. tegoż, *Miński poeta – konserwatysta – konserwator – miniaturzysta*, [w:] B. Adamowicz, *Wybór poezji*, oprac. J. Zieliński, Kraków 1985, s. 5).

oparta na istnej profuzji epitetów, leksyka poszukująca nowych środków wyrazu w samorodnej i amatorskiej twórczości językowej, w naginaniu naturalnego toku wypowiedzi do najbardziej niezwykłych, wyszukanych, ale często też dziwacznych i pretensjonalnych miar i struktur wierszowych³.

Do grona twórców korzystających z tego bogatego zasobu literackich manier Artur Hutnikiewicz zaliczał również Adamowicza – autora obecnie mało znanego, którego ostatnie chwile do dnia dzisiejszego pozostają owiane tajemnicą. Jan Zieliński podejmując się próby rekonstrukcji życiorysu poety, zdołał dotrzeć do źródeł, z których wynika, że Adamowicz zginął bezpośrednio po upadku powstania warszawskiego (wówczas 74-letni), kiedy Niemcy rozdzielili go z rodziną⁴. Chociaż za życia przez moment udało mu się zasmakować poetyckiej sławy, w pamięci potomnych zapisał się przede wszystkim jako jeden z wielu młodopolskich twórców operujących popularnymi schematami oraz stylistyką⁵. Jego poezję wpisywano głównie w nurt utworów silnie inspirowanych literackimi dokonaniem Edgara Allana Poe oraz Charles’a Baudelaire’a⁶, tzn. „(...) w których wybuchy chorobliwej namiętności i ponurej zgrozy zmieniają się z wylewami idealistycznego liryzmu albo z niepokojącym tchnieniem mistycyzmu⁷”. Nieco przychylniejszym okiem spoglądano natomiast na prozę Adamowicza⁸.

W niniejszym artykule pragnę pochylić się nad jednym z wierszy z pierwszego wydanego tomiku poetyckiego zatytułowanego *Gra wyobraźni*, niejako na przekór przytoczonym wcześniej opiniom, iż liryka Adamowicza przesycona erotyzmem, momentami o silnym podłożu nekrofilskim, nie wnosi żadnych nowych jakości do polskiej literatury. W toku swoich rozważań zamierzam wspomagać się metodą badania *sacrum* Mircei Eliadego oraz wypracowanymi przez niego kategoriami i rozpoznaniem dotyczącymi degradacji mitu⁹. Jako że mowa będzie o pewnym „obrazie wy-

³ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2012, s. 171-172.

⁴ Zob. J. Zieliński, *Próba biografii Bogusława Adamowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, t. 74, s. 308.

⁵ Co jest sądem wobec Adamowicza niesprawiedliwym, jak stara się udowodnić w swoich tekstach Zieliński.

⁶ Wydaje się, że obecnie w zapomnieniu pozostają utwory patriotyczne i te określane przez Zielińskiego mianem „poezji sarkastycznej” (zob. A. Potocki, *Polska literatura...*, s. 102-103; J. Zieliński, *Miński poeta...*, s. 10).

⁷ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884-1933*, t. 2, Lwów 1934, s. 24.

⁸ Por. tamże, s. 24.

⁹ Kategoria mitu dla młodopolskich twórców była niezwykle istotna. Jak pisał Tadeusz Linkner: „Była to wszak epoka świadoma tożsamości wielu kultur, epoka, w której nie przypadkiem zyskało taką popularność religioznawstwo porównawcze, której nie były obojętne mit i mitologie, a wśród nich także mitologia słowiańska” (tegoż, *Mitologia*

obrażeniowym¹⁰”, niezbędne jest odwołanie się do rozważań fenomenologa wyobraźni Gastona Bachelarda. Właściwym postępowaniem wydaje się również uzupełnienie analizy o szkic dotyczący badań nad przywoływanym przez poetę słowiańskim demonem. Z racji tego, że przedchrześcijańskie wierzenia funkcjonują w przekazach źródłowych w licznych wariantach i przekształceniach, fragment ten będzie miał charakter komparatystyczny. Opierać się w nim będę na studiach Aleksandra Gieysztor, Kazimierza Moszyńskiego, Bartłomieja Grzegorza Sali i Jerzego Strzelczyka. Ma to na celu uzyskanie przejrzystej konfrontacji literackiej kreacji z obrazami archetypicznymi. Przywoływana w tekście poetyckim mityczna postać oraz zmiany, jakie można zaobserwować przy wpisaniu jej przez Adamowicza w liryczny obraz, stanowią istotny kontekst niezbędny do głębszego odczytania omawianego utworu.

Zanim przejdę do wiersza stanowiącego główny przedmiot moich rozważań, zasadne wydaje się poruszenie kwestii powstania samego zbioru poetyckiego. Chociaż został on wydany jako pierwszy (przed *Melodiami*, które ukazały się rok później), Zieliński dowodzi (porównując zawartości obu publikacji), że utwory z *Melodii* powstały znacznie wcześniej i stanowią pewną zamkniętą całość zbierającą i podsumowującą miński, młodzięczy okres twórczości poety¹¹. W przypadku *Gry wyobraźni* mamy więc do czynienia z poezją nie debiutanta, lecz autora, który miał już za sobą swoje pierwsze pisarskie próby. Tym samym zdążył nabyć pewne doświadczenie, co w domyśle powinno gwarantować bardziej dopracowany i przemyślany warsztat literacki.

słowiańska w literaturze Młodej Polski, Gdańsk 1991, s. 7). Ówczesni literaci byli zaznajomieni z definicjami mitu i mitologii opracowanymi przez Aleksandra Brücknera, który za mit uważał opowieści i podania o starożytnych bogach, zaś mitologię za naukę o istotach nadludzkich, którym człowiek oddawał religijną cześć (por. tamże, s. 10). Eliade, którego rozważania zostaną wykorzystane w niniejszym artykule, znacznie rozbudował kategorię mitu, podkreślając m.in. „czas początków” jako moment wyjściowy wszystkich opowieści mitycznych (mit początku, stworzenia) oraz określając je mianem „historii świętych”, w których to sfera *sacrum* wkracza do świata ludzi – sfery *profanum*. Badacz w swojej definicji dokonuje także podziału na czas świecki oraz święty – magiczny czas początku, w którym to Istoty Nadnaturalne (bóstwa, bohaterowie mityczni) reprezentujący *sacrum* i działający w jego imieniu, wpływają na losy świata oraz ludzi, wkraczając do czasu świeckiego (por. M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 11–12).

¹⁰ Szczegółowo kategoria obrazu oraz antropologia obrazu Gastona Bachelarda została omówiona w: I. Błocian, K. Morawska i M. Ples-Będen, *Gaston Bachelard i filozofie obrazu. Psychologiczne i społeczno-polityczne aspekty obrazowości*, Wrocław 2018, s. 15–53.

¹¹ J. Zieliński, *Próba biografii...*, s. 296–297.

W wydanym (pod pseudonimem B. Kordey) w 1896 roku tomiku znalazł się wiersz o incipicie [*Ta poezja, to rusałka*]:

Ta poezja, to rusałka,
Co w pieszczotach śmierć zadaje!
Szkoda, szkoda, szkoda śmiałka,
Który zwiedzać chce jej kraje.

Tam go splecą mgły urocze...
Tam go uspią leśne głusze...
Tam rusałka wyfaskocze,
Wyciąje z niego duszę!¹²

Już pierwszy wers ukazuje, że Adamowicz w tym niewielkim utworze postanowił obrazowo przedstawić poezję, stawiając ją w roli słowiańskiego żeńskiego demona – rusałki.

Rozważania warto poprzedzić charakterystyką owego demona, jaka wyłania się z badań nad Słowiańszczyzną. Rusałki, tak chętnie przywoływane przez młodopolskich literatów, należą do istot znamiennych dla wierzeń Słowian Wschodnich¹³ (Białoruś, Ukraina, Rosja¹⁴). Geneza tych bytów jest niezwykle intrygująca. Jak wskazuje Kazimierz Moszyński, pod mianem „rusałki” krył się demon o ludzkiej proveniencji, który przyswoił cechy innych istot z wierzeń mieszkańców konkretnych regionów. Stąd też wymiennosc, ruchomosc poszczególnych elementów w opisie czy to wyglądu, czy zachowania rusałek¹⁵. Najważniejszym, obligatoryjnym składni-

¹² B. Adamowicz, [*Ta poezja, to rusałka*], [w:] tegoż, *Gra wyobraźni*, Kraków 1896, s. 75.

¹³ Zob. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, wstęp K. Modzelewski, posł. L. P. Słupecki, oprac. A. Pieniądz, Warszawa 2006, s. 261. Niektórzy uważają, że przed rozpowszechnieniem się nazwy „rusałka” w Polsce ten rodzaj istoty demonicznej określany był mianem „boginki” (zob. J. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 2007, s. 177).

¹⁴ Najśłynniejszą rusałką w literaturze rosyjskiej jest ta pojawiająca się w poemacie Aleksandra Puszkina *Ruslan i Ludmiła* z 1820 r. W tym utworze z okresu romantyzmu demonica nie zostaje jednakże ulokowana w pobliżu akwenu, lecz wśród gałęzi dębu.

¹⁵ „Otóż byłby w błędzie każdy, kto by sądził, że cały ten zespół motywów, składających się łącznie na postać rusałki, ma wspólny początek i że między wszystkimi [wyr. K. Moszyński] owymi wątkami istnieje ściśle powinowactwo. Tak bynajmniej nie jest [...]. Jedne z nich zostały wciągnięte przez sferę wierzeń, stanowiących to, co nazywa się rusałką [wyr. K. Moszyński], dzięki okoliczności, że dobrze odpowiadały charakterowi zasadniczego elementu (tak długie rozpuszczone włosy i wianki kojarzyły się z dziewczęcą postacią demonów), inne przylgnęły do tej sfery bez żadnego dostrzegalnego, głębszego powodu, może po prostu dlatego, że rusałki stały się na pewnych obszarach najpopularniejszymi spośród istot mistycznych, a takie istoty zawsze wykazują zdolność wchłaniania różnych mo-

kiem zespołu wierzeń, jakie skupiał ten żeński demon, jest przekonanie, że dusze dziewcząt zmarłych młodo, jeszcze przed zamążpójściem i w tragicznych okolicznościach (najczęściej przez utonięcie), stają się wrogo nastawione do ludzi – zazdrosne o ich życie, z którym same tak wcześniej się rozstały¹⁶. Jak już zostało to wspomniane, pozostałe cechy rusałek były fakultatywne i mogły podlegać zmianom w zależności od regionu. Najczęściej jednakże opisywano tego demona jako piękną kobietę o długich włosach (czasami zielonych), której za odzienie służyć miały jedynie wianki z kwiatów i ziół¹⁷. Chociaż w powszechnej świadomości (głównie za sprawą dzieł literackich) rusałki tradycyjnie łączone są z żywiołem wody, badacze podają, że rejon ich występowania wiązał się z porami roku. Nad akwenami demony te można było spotkać zimą, zaś w cieplejsze pory przenosiły się do lasów i na pola¹⁸. Istoty te szczególnie upodobały sobie na swoje ofiary młodzieńców, których wabiły śpiewem oraz tańcem. Bezlitośnie znęcały się nad nieszczęśnikami skuszonymi ich wdziękami, najczęściej łaskocząc na śmierć¹⁹. Niektóre źródła podają, że rusałki dręczyły również poprzez zadawanie niemożliwych do rozwiązania zagadek. Jeśli jednak komuś udało się sprostać tej próbie, demony traciły nad nim panowanie i dana osoba mogła odejść, zachowując życie²⁰.

Młodopolscy twórcy bardzo chętnie sięgali po tę reprezentantkę słowiańskiej demonologii²¹. Nawiązywali tym samym do rozpowszechnione-

tywów, otrzymanych w spadku po innych postaciach demonicznych, które w tamtych musiały ustąpić miejsca, albo też w ogóle motywów, niezbyt ściśle przyłgniętych do obcych wierzeniowych zespołów [...]” (K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, Kraków 1934, s. 608–609). Na ową fakultatywność cech rusałki (czy ogólnie wodnych panien) zwraca również uwagę Bartłomiej Grzegorz Sala (zob. tegoż, *Wśród polskich syren, rusalek, meluzyn, świtezianek i innych wodnych panien*, Olszanica 2020, s. 9–10).

¹⁶ Zob. K. Moszyński, *Kultura ludowa...*, s. 608; J. Strzelczyk, *Mity, podania...*, s. 177, A. Gieysztor, *Mitologia...*, s. 261.

¹⁷ Zob. A. Gieysztor, *Mitologia...*, s. 261.

¹⁸ Tamże, s. 261.

¹⁹ „[...] prawi też o nich, że lubią śmiać się rozgłośnie, klaskać w dłonie, a w noc księżycowe na nowiu tańczyć na haliznach i polanach; w stosunku do ludzi rusałki mają się zachowywać napastliwie: wabią ku sobie przechodniów albo ścigają ich i, dostawszy do rąk, łaskotaniem wywołują spazmatyczny śmiech, który zabija [...]” (K. Moszyński, *Kultura ludowa...*, s. 608).

²⁰ Tamże, s. 608.

²¹ Motyw rusałki możemy odnaleźć w twórczości m.in. Edwarda Leszczyńskiego (np. [*Na pół obszarach*], *Sadzawka*), Lucjana Rydla (np. *Prolog, Rusałka*), Bronisławy Ostrowskiej (np. *Rusałki, Kwiat paproci*) i Leopolda Staffa (np. *Sen na skrzydłach zmierzchu, Ogród uśpiony...*). Wodne panie inspirowały nie tylko pisarzy, ale również malarzy, czego przykładem jest chociażby płótno Jacka Malczewskiego zatytułowane *Zalaskotany* z 1887 roku oraz *Rusałki* Witolda Pruszkowskiego z 1877 roku. Co ciekawe, o ile w literaturze (szczególnie poezji) demony te ukazywane były często jako istoty niezwykle eteryczne, wiotkie i zwiewne, tak w malarstwie dominuje ludowy sposób ich przed-

go w romantyzmie (w polskiej literaturze głównie za sprawą ballad Adama Mickiewicza) motywu wodnych panien²², który z kolei został przez literatów zaadaptowany z podań i legend krążących wśród ludu²³. Z drugiej strony postać rusałki doskonale wpisywała się w charakterystyczny dla modernizmu koncept *femme fatale* – kobiety fatalnej, pięknej kusicielki, doprowadzającej oczarowanych jej wdziękami mężczyzn do zguby²⁴. Jednakże sposób, w jaki Adamowicz umieszcza rusałkę w swoim utworze i jaką przypisuje jej rolę, zasługuje moim zdaniem na szczególną uwagę.

Rusałka w wierszu młodopolskiego poety stanowi pojedynczą cytację mitologiczną, wyizolowaną z pierwotnej matrycy znaczeniowej, jaką jest zbiór słowiańskich wierzeń. Odseparowanie konkretnego elementu mitologicznego (czy to postaci, czy struktury mitycznej) prowadzi najczęściej do dalszych modyfikacji w obrębie tej pojedynczej cytacji²⁵. Częstym skutkiem tych zmian jest desakralizacja, banalizacja, przesunięcie znaczeń bądź eliminacja pewnych typowych cech albo poszczególnej postaci, albo też całej opowieści²⁶. Wyróżnia to cytacje mające charakter ornamentacyjny, czyli np. zredukowane wyłącznie do pełnienia funkcji środków stylistycznych, najczęściej jako część porównań. Rusałki w takiej roli w młodopolskiej poezji pojawiają się symbolizując na ogół piękno, do którego podmiot liryczny przyrównywał obiekt swych westchnień, nieodwzajemniający najczęściej jego uczuć²⁷, bądź jako element otoczenia budujący najczęściej impresjonistyczny, oniryczny pejzaż²⁸. Te słowiańskie demony traktowane były także

stawienia. Rusałki przyjmują postać chłopek – rumianych, odzianych w stroje tradycyjne dla ówczesnej polskiej wsi, kojarzących się z witalizmem, radością życia i płodnością, nie zaś z duszami nieszczęśliwych topielic.

²² Więcej o zagadnieniu popularności motywu szeroko rozumianych wodnych panien (rusalek, syren, najad, nimf) w literaturze modernistycznej w: A. Czabanowska-Wróbel, *Sprzeczne żywioły: Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013, s. 31–34.

²³ Zob. B. G. Sala, *Wśród polskich syren...*, s. 9. Więcej o motywie rusałki w romantyzmie w: M. Fijałkowski, *Rusałki – słowiańskie onduiny*, „Acta Philologica” 2014, nr 45.

²⁴ Bardziej szczegółowo na temat motywu kobiety fatalnej w twórczości młodopolskich artystów pisali m.in. Wojciech Gutowski (*Nagie dusze i maski: o młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997) oraz Aneta Nadolna (*Kobieta fatalna. „Błogosławiona bądź mi i przeklęta...”: o modernistycznej wizji miłości i kobiety*, „Obyczaje” 2003, nr 14).

²⁵ Stosując terminologię Bachelarda, Adamowiczowa wizja poezji-rusałki stanowi pewien „obraz wyobrażeniowy” – podstawową jednostkę znaczeniową wyobraźni, którą możemy poddać analizie: „Rzykując uproszczenie, powiedzmy zwyczajnie: w poetyckiej wypowiedzi obrazy, symbole itp. to – między innymi – miejsca, gdzie dokonują się przesunięcia i przekształcenia znaczeniowe” (J. Błoński, *Przedmowa*, [w:] G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak i A. Tatariewicz, przed. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 21).

²⁶ Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. W. Kowalski, Warszawa 2020, s. 457–460.

²⁷ Taką sytuację możemy zaobserwować w wierszu *Wieczna* Edwarda Leszczyńskiego.

²⁸ Za przykład niech posłużą utwór o incipicie [*Na pół obszarach*] Leszczyńskiego.

jako synonimy nimf²⁹, zostając w ten sposób zdegradowane do symbolu bliżej nieokreślonej hierofanii³⁰, zredukowane do bardzo ogólnie pojmowanego żeńskiego bóstwa przyrody, co jak wiadomo w żadnym stopniu nie odpowiadało znanym przekazom traktującym o tych bytach. Rusałka w większości utworów, w których pozostaje poza swoją matrycą znaczeniową, podlega zabiegom degradacji pozbawiającym ją w większości charakterystycznych cech. Jedyne, co pozostaje z postaci demonicy, to nieziemska uroda oraz mgliste powiązania ze sferą fantastyczną, nadprzyrodzoną.

Adamowiczowi jednakże, pomimo odizolowania słowiańskiego demona w celu wykorzystania go do wykreowania obrazu poezji, udało się zachować zaskakująco dużo wyróżniających tę postać przymiotów. Przekłada się to z kolei na wyłaniający się w trakcie lektury sposób pojmowania i przedstawiania liryki przez osobę mówiącą w wierszu.

Ten niewielkich rozmiarów utwór jest dosyć przewrotny. Z pozoru lekki, utrzymany wręcz w żartobliwym nastroju (wydawać by się mogło, że zapowiedź śmierci zadanej przez poezję-rusałkę jest wyłącznie hiperbolizacją), przy każdej kolejnej lekturze zaczyna wzbudzać coraz większy niepokój. Pieszczoty, łaskotki i pocałunki poezji-rusałki mogące być oznakami uczucia, jakimi darzy ona owego śmiałka – zapewne poetę, stanowią podkreślony wcześniej w ludowych przekazach element kuszenia młodzieńców przez tę istotę demoniczną. Z biegiem czasu te radosne igraszki mogą zamienić się w prawdziwe tortury, które skończy dopiero agonია w straszliwych męczarniach. Sugestię taką zawiera sformułowanie „co w pieszczotach śmierć zadaje”. Adamowiczowa poezja-rusałka wpisuje się więc w archetypiczny, ludowy konterfekt. Wabi do siebie niczego nieświadomego młodzieńca-poetę, aby następnie „wyczałować”, „wyłaskotać z niego duszę”. Dostanie się w jej sidła niesie zgubę śmiertelnikowi. Trzykrotne powtórzenie „szkoda, szkoda, szkoda śmiałka” bardzo dobitnie uświadamia, iż z objęć poezji-rusałki nie ma już ucieczki. Postać ta łączy w sobie ambiwalentne cechy. Z jednej strony zdaje się być radosną figlarką kojarzącą się z beztróską zabawą, nawet infantylnością (wszak z rozrywką typu łaskotki najczęściej łączymy

²⁹ W takiej roli umieszczał czasami rusałki Leopold Staff, np. w *Fannie podstarzałym*.

³⁰ Pojęcie „hierofanii” przyjmuję za Eliadem: „Człowiek uzyskuje wiedzę o świętości, gdyż ta się *przejawia* [wyr. M. Eliade], okazuje się całkowicie odmienna od świeckości. Tę manifestację świętości określimy tu słowem „hierofania” (z gr. *Hieros* = święty, i *fainomai* = pokazywać się)” (tegoż, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 7). „Każdy dokument można uważać za hierofanię o tyle, o ile wyraża on pewną odmianną *sacrum* i jakiś odcinek jego historii, tzn. jakiegoś jedno przeżycie *sacrum* spośród niezliczonych jego wariantów” (tegoż, *Traktat...*, s. 24).

dzieci), z drugiej zaś strony – jej działania mają charakter wampiryczny – ich celem jest zwabienie bezbronnej ofiary, a następnie pozbawienie, wręcz „wysysanie” z niej życia. Tak skonstruowana postać poezji jednocześnie fascynuje i przeraża³¹.

Dwoista natura zaprezentowanej przez młodopolskiego twórcę demonicznej personifikacji poezji może się również łączyć z symboliką wody³². Choć w analizowanym utworze nie pojawia się w sposób bezpośredni żaden akwen, to jednak żywioł ten dzięki licznym przekazom na stałe został skojarzony z postacią rusalki. Ponadto mamy wspomniane w wierszu mgły, które przecież składają się z małych kropelek wody, odnosząc zatem do żywiołu, jakim fascynował się Adamowicz.

Na temat wody Eliade wypowiadał się w następujący sposób:

Woda symbolizuje sumę możliwości, stanowi *fons et orgio*, rezerwuar wszelkich możliwości istnienia, poprzedza wszelką formę i *dźwiga* [wyr. M. Eliade] wszelkie stwarzanie. Praobrazem stwarzania jest wyspa, która się nagle „pojawia” wśród potopu. Na odwrót, zanurzenie się w wodę uzmysławia powrót do sfery nieuformowania, do nieróżnicowanego stanu preegzystencji. Wynurzenie się powtarza kosmogoniczny akt przybierania formy, zanurzenie się oznacza rozpuszczenie form. Dlatego symbolika wody obejmuje zarówno śmierć, jak i odrodzenie³³.

W podobnym tonie o wodzie jako jednym z żywiołów wyobraźni pisał Bachelard:

Woda wnosi tu swą ambiwalentną symbolikę narodzin i śmierci. Jawi się jako substancja pełna wspomnień i marzeń wieszczych³⁴.

Obaj badacze zwracają uwagę na to, że woda konotuje nie tylko życie, ale również śmierć, pozostając jednocześnie materią, w której zawiera się

³¹ Taki typ kobiecości łączący w sobie „anielskość” z „demonicznością” aktualizował jeden ze sposobów realizacji motywu *femme fatale*. Zob. A. Nadolna, *Kobieta fatalna...*, s. 18–19.

³² Należy podkreślić, że woda była dla Adamowicza najważniejszym żywiołem. „Fale, wały, bałwany to stałe elementy wyobraźni poetyckiej Adamowicza. Występują w rozmaitych kontekstach dosłownie i przenośnie, jako porównania homeryckie i obsesyjne ornamentowe wtręty” (J. Zieliński, *Miński poeta...*, s. 15). Woda była równie istotna dla twórczości E. A. Poeego, którym inspirował się polski poeta (zob. G. Bachelard, *Woda i marzenia*, przeł. A. Tatariewicz, [w:] tegoż, *Wyobraźnia poetycka...*, s. 111–177).

³³ M. Eliade, *Sacrum i profanum...*, s. 137.

³⁴ G. Bachelard, *Woda i marzenia...*, s. 163.

suma istnień tylko czekających na wyłonienie się z niej. Poezja w postaci rusałki uosabia tę nieskończoną głębię twórczych możliwości. W tej perspektywie każdy akt stworzenia dzieła poetyckiego zdaje się być powtórzeniem pierwszego „kosmogonicznego aktu przybierania formy”. Pokusa zanurzenia się w poetycki żywioł i dokonania czynu niemalże boskiej kreacji wiąże się jednak z niebezpieczeństwem „wycalowania” i „wyłaskotania duszy” – zatracenia się w poezji niczym w ramionach kochanki i „rozpuszczenia się” w niej niczym w wodzie, stawszy się jej częścią. Na ten aspekt wyobrazni związanej z domeną rusałek zwracał także uwagę Bachelard:

W wodzie jest śmierć [...]. Woda unosi daleko, woda płynie, jak płynie życie. Urzeka nas jednak inne jeszcze marzenie, ukazując nam zatrącenie naszego jestestwa poprzez całkowite rozplynięcie się w wodzie. Każdemu z żywiołów odpowiada swoisty typ zatrącenia, ziemia rozsypuje się w proch, ogień uchodzi z dymem. Ale woda rozpuszcza bez reszty, pomagając nam umrzeć w sposób absolutny³⁵.

Jak podkreślała Anna Czabanowska-Wróbel, dla poezji modernistycznej znamienny był typ kobiecości symbolizowany właśnie przez wodę. Przedstawicielki płci pięknej spod znaku rusałczanego żywiołu były jak on zmienne, płynne, jednocześnie pełne zmysłowego uroku i drapieżne, łączące w sobie zarówno akt tworzenia, jak i destrukcji³⁶.

Ten kontekst interpretacyjny oraz powiązana z nim niestałość poezji-rusałki dodatkowo umacnia fakt, iż Adamowicz porównując poezję do bytu z wierzeń Słowian, ogranicza się wyłącznie do obszaru psychiki demonicy oraz modelu jej zachowania w stosunku do śmiertelników. W przeciwieństwie do dużej części modernistycznych utworów, w których odnaleźć możemy motyw tej konkretnej przedstawicielki ludowej demonologii, pominięte zostają odwołania odnoszące się do fizycznych cech rusałki – jej niezwyklej urody, charakterystycznych, długich włosów³⁷. Cielność poezji-rusałki pozostającej nieustannie w ruchu – śmiejącej się, całującej, niezwykle dynamicznej i żywiołowej jak płynąca woda – pozostaje nieuchwytna. Brak opisu elementów cech zewnętrznych może sugerować ich umowność – w końcu to poeta formuje właściwy, kunsztowny kształt poezji,

³⁵ Tamże, s. 165.

³⁶ A. Czabanowska-Wróbel, *Sprzeczne żywioły...*, s. 29; 33–34.

³⁷ Fizyczne piękno tych demonic podkreślone zostaje m.in. w utworze *Rusałki* Bronisławy Ostrowskiej oraz w *Rusałkach* Józefa Bohdana Zaleskiego.

próbując pochwycić marzenia i nadać im materialną strukturę słowną. Skoro poezja-rusałka symbolizuje głębię nieskończonych możliwości, wydaje się nieprawdopodobne, by dało się ją zamknąć wyłącznie w jednej postaci.

Na zakończenie warto jeszcze skierować uwagę na przestrzeń, w jakiej dochodzi do spotkania z poezją-rusałką. Sfera stanowiąca jej dom pozostaje zgodna z ogólnym wyobrażeniem na temat miejsc, w jakich miały przebywać te konkretne demony. Wspomniane w utworze „mgły uroczę” i „leśne głusze” odnoszą czytelnika do rzek, lasów i polan, w których to tradycyjnie lud umieszczał rusałki. Elementy, jakie składają się na oszczędny opis krainy pięknej kusicielki, tworzą krajobraz oniryczny, utrzymany w impresjonistycznej stylistyce. Mgły stanowiące jeden z kluczowych składników pejzażu poetycko-impresjonistycznego³⁸ wpływają znacząco na percepcję śmiałka wkraczającego do domeny poezji-rusałki. Znacznie ograniczają jego widoczność, „splątują go”, przytępiając jego zmysły, zacierając granicę pomiędzy światem realnym a fantastycznym, między jawą a snem. Ten moment zawieszenia podbudowują także „leśne głusze”, których zadaniem jest „uśpienie” śmiałka wchodzącego do królestwa poezji-rusałki. Zdaje się ono istnieć poza czasem i przestrzenią, poza wszelkim racjonalnym pojmowaniem rzeczywistości.

Wrażenie zacierania się granic, zanurzania się w poetycko-rusałczany świat przypomina powolne zapadanie w sen, również dzięki zastosowanym przez Adamowicza znakom interpunkcyjnym. Wersy dotyczące kreacji przestrzeni jako jedyne bowiem zakończone są wielokropkami³⁹: „Tam go splączą mgły uroczę.../ Tam go uśpią leśne głusze...”. Podkreślają one owo rozmycie, budując nastrój tajemnicy i niedomówień. Ponadto unaocniają kontrast między onirycznością sfery, w której dochodzi do spotkania z poezją-rusałką, a ekspresyjnym charakterem jej mieszkanki. Żywiołowe działania poezji-rusałki przypieczętowują bowiem wykrzykniki („Co w pieszczotach śmierć zadaje!”, „Wyczuł z niego duszę!”), które wyrwyją z transu, w jaki zapada się po wkroczeniu do tej nierealnej krainy. Jest to przebudzenie nagłe, gwałtowne – Adamowiczowa personifikacja poezji zdaje się, na wzór swojej archetypicznej imienniczki, porywać śmiałka w wir rusałczanego szału. Po raz kolejny więc zaakcentowane zostaje nie-

³⁸ Zob. E. Hurnikowa, *Związki poezji Młodej Polski z malarstwem*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 1994, t. 4, s. 61–62.

³⁹ O roli wielokropka w poezji szczegółowo, zob. K. Sitkowska, *Stylistyczna rola interpunkcji w poezji (na podstawie utworów Janusza Słowikowskiego)*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Linguistica” 2007, z. 44, s. 163–166.

bezpieczeństwo, jakie wiąże się z wkroczeniem do „kraju” poezji-rusałki. Można się w nim łatwo zatracić, poddać się jego czarowi, aby ostatecznie zostać pozbawionym życia z rąk jej mieszkanki.

W jaki sposób prezentuje się więc czytelnikowi poezja w utworze Adamowicza? Zdaje się być ona siłą ambiwalentną, z jednej strony kuszącą zmysłowymi rozkoszami, obietnicami nieskończonych możliwości, z drugiej zaś – pozostającą żywiołem niszczycielskim, porywającym, wręcz nie do poskromienia przez zwykłego śmiertelnika. Może przyciągać marzycieli, ludzi o wyjątkowej wrażliwości, którzy są w stanie odnaleźć ową niesamowitą krainę mgieł i leśnych głuszy i mają w sobie na tyle odwagi (czy wręcz buty), by zanurzyć się w niej. Nieuchwytnie piękno poezji-rusałki jest równie pociągające, co zabójcze – dla twórców może stanowić obietnicę wolności, niczym nieskrępowanej możliwości przelania swych emocji na papier, nadania światu wewnętrznych przeżyć kunsztownej formy, wcielenia się choćby na krótką chwilę w rolę demiurga. Jednakże władza nad poezją zdaje się być jedynie powierzchowna. Poetycka materia, czarująca i wprowadzająca w oniryczny trans, w jednej chwili może stać się śmiertelnie niebezpieczną pułapką. Wciągając niczym wodny wir, obezwładnia i doprowadza na skraj szaleństwa, w którym twórca w natchnieniu zdaje się zapominać o całym świecie i zatracać własne jestestwo. W akcie twórczym śmiałek-poeta z czasem staje się jedynie bezwolną zabawką, marionetką rzuconą na pastwę poetycko-rusałczanego szału.

Do stworzenia dynamicznego i plastycznego obrazu poezji wykorzystał Adamowicz obecny wcześniej w literaturze modernistycznej motyw rusałki jako zmysłowej kusicielki, inkrustując wykoncypowany wizerunek symboliką akwatywną. Refleksja nad utworem [*Ta poezja, to rusałka*], prowadząca do uruchomienia odpowiednich kontekstów kulturowych i literackich, uwidacznia niezwyklej spójności wizji stworzonej przez młodopolskiego twórcę. Wizji, w której poezja jawi się nie jako rodzaj literacki lub w węższym zakresie – wypowiedź metaforyczna, lecz czysty, pierwotny żywioł trudny do okiełznania.

Angelika Moskal

"I Pity the Brave Man Willing to Visit Its Countries."

The Lyrical Image of Poetry in the Work of Bogusław Adamowicz

The article concerns the poem by Bogusław Adamowicz *Ta poezja, to rusalka* from the volume *Gra wyobraźni* of the year 1897. The text refers to the lyrical image of poetry contained in the poem, presented as a nymph. Adamowicz, a Polish modernist author, creates a parallel between the features of poetry as a creative act and the attributes given to this Slavonic demon. This poem is definitely distinguishable, both against the background of the other poems by Adamowicz, and in the manner of using Slavonic beliefs in Polish modernist literature.

Keywords: Bogusław Adamowicz (1870–1944), undine, poetry, modernism, *Gra wyobraźni* (1896)

Słowa kluczowe: Bogusław Adamowicz (1870–1944), rusalka, poezja, modernizm, *Gra wyobraźni* (1896)