

*Straszydlażki, urocznice, latawiczki.  
Poetycka konceptualizacja światów  
pozazmysłowych w twórczości Kazimierzy  
Hłakowiczówny*

ARTUR REJTER  
(Katowice)

Kazimierę Hłakowiczównę można dziś zaliczyć do grona twórców nieco zapomnianych. Uważana za czołową – obok Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – poetkę Dwudziestolecia Międzywojennego, pozostawała zawsze w jej cieniu. Powodów tego stanu rzeczy należałoby doszukiwać się na pewno w jej dalece oryginalnej, niepodążającej za modami i prądami epok poezji, ale też w odmienności formy poetyckiej, która, nie tak lapidarna jak w wypadku Jasnorzewskiej, nie przysparzała szerokiego grona odbiorców<sup>1</sup>. Gdy dodać jeszcze różność biografii, zdecydowanie mniej szokującej obyczajowo niż życiorys świetnej koleżanki po piórze, obraz recepcji twórczości Hłakowiczówny będzie dopełniony. Poetka także po II wojnie światowej pozostała osobą skromną, nie oczekiwała splendorów, nie zabiegała o sławę i zaszczyty. Bogata i niezwykle różnorodna twórczość K. Hłakowiczówny z pewnością zasługuje na zainteresowanie, także ze strony lingwistów.

Szczególnie interesujące dla językoznawcy badającego styl utworów poetyckich wydają się wiersze Hłakowiczówny poświęcone **światom nierzeczywistym**:

---

<sup>1</sup> Nt. fenomenu osobowości i twórczości Kazimierzy Hłakowiczówny por. m.in.: Danielewska 1987; Eustachiewicz 1973, 1990; Jaworski 1987; Kubacki 1962; Łopatkówna 1969, 1971; Maciejewska 1979, 1982; Matuszewski 1986; Ratajczak 1986, 1999; Święch 1997; Welna 1989.

magicznym, niezwykłym, tajemniczym, nadprzyrodzonym, które – uogólniając – można nazwać **pozazmysłowymi**. Poetka kreuje owe światy z właściwą sobie wrażliwością na słowo, subiektywne wrażenia i wszystko, co ją otacza. Stwarza, czy może przywołuje, inną rzeczywistość, zyskującą w tekście poetyckim niepowtarzalny kształt i wymiar. Związek poezji Hłakowiczówny ze sferą mitologii, baśniowości, legend bywa podkreślany przez badaczy (Maciejewska 1979; 1982) jako przykład współistnienia różnych kultur i estetyk, wynikającego m.in. z prywatnych, wręcz intymnych doświadczeń autorki, przede wszystkim jej dzieciństwa i młodości spędzonych wśród kresowej przyrody. Badaczka twórczości Hłakowiczówny, Irena Maciejewska, tak pisze o niezwykłej wrażliwości poetki:

Hłakowiczówna – w stopniu rzadko spotykanym – reprezentuje typ twórczości, w której osobowość artysty, jego życie, jego zmysłowe doznanie świata są najistotniejszym tworzywem. Jej poezji nie żywi dyskursywnie myślenie o świecie, ale widzenie i przeżycie go (Maciejewska 1982: 279-280).

Podkreśla się także istotne dla tej twórczości współistnienie dwu światów: realnego i mitologiczno-baśniowego. Tajemnicza sfera dawnych wierzeń pozwala stworzyć nową, indywidualną rzeczywistość. Łączy to także Hłakowiczównę z innymi poetkami:

Cechą szczególną twórczości Hłakowiczówny jest włączenie w świat poezji nie tylko mitów zapisanych już w kulturze, ale także eksploracja wyobrażeń ludowych, żyjących niejako w podglebiu kultury „oficjalnej”, oraz – co istotne – powoływanie do istnienia mitologii „indywidualnej”, zrodzonej we własnej wyobraźni poetki. Stąd – trochę tak jak u Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – obecne są w jej twórczości zaklęcia, wróżby, sny (zwłaszcza sny, które pozwalają na swoiście nadrealistyczną deformację rzeczywistości i jej „odlogicznienie”) (Maciejewska 1982: 288-289).

Niezwykłe interesujący stosunek do otaczającej rzeczywistości oraz światów nadrealnych ewokuje bogate i różnorodne obrazy poetyckie, pozostające na styku baśni, mitu i legendy. Sposób takiego obrazowania widoczny jest na różnych poziomach tekstu.

## 1. Tytuł

Owa odmienność kreowanej rzeczywistości widoczna jest już na poziomie **tytułu** poszczególnych utworów. Nagłówki zostały bowiem oparte na rozmaitych zabiegach semantycznych, nierzadko odzwierciedlających zastosowane operacje onomazjologiczne czy też wyzyskane różnorodne asocjacje kulturowe. Najczęściej

poetka tytuł formułuje tak, aby z jednej strony zasugerować odbiorcy, zapowiedzieć treść utworu, z drugiej zaś – zdaje się zdradzać powiązania semantyczne nazywanego tekstu z wielorakimi odniesieniami kulturowymi.

Bogatą grupę tytułów tworzą **nazwy kojarzone z religią i mitologią dawnych Słowian**, np.: *Tęsknota Swaróżyca* (II 511)<sup>2</sup>, *Sądy Światowida* (II 512), *Swaróżyca i dziewczyna* (II 514), *Dwie baby* (I 466), *Strzyga* (I 729), *Latawiczki* (I 474), *Piosenka o Ubożęciu* (II 516), *Wodnica* (I 668), *Upiorek* (II 544), *Wiedźma* (II 251).

Wśród przytoczonych przykładów znajdują się nazwy nawiązujące do konkretnych, znanych z imienia, bóstw słowiańskich:

*Swaróżyca* – bóstwo ogólnosłowiańskie, bóg opiekuńczy, bóg wojny, bóg ognia, kojarzony ze Swarogiem (jako syn Swaroga, niebiańskiego kowala, na co wskazuje np. sufiks *-yc*) i Dadźbogiem (Gieysztor 1982: 263; Szyjewski 2003: 109-111);

*Światowid* (właściwie: *Świętowit*) – bóstwo solarne, bóg wojny, bóg płodności (Gieysztor 1982: 90-105; Szyjewski 2003: 116-118).

Ponadto przywołane zostały pomniejsze postaci mitologiczne:

*baba* (*baba jaga*) – bóstwo żeńskie, demon (Szyjewski 2002: 125), także: *Baba Jaga* – bóstwo opiekuńcze lasu (Szyjewski 2003: 181);

*strzyga* (także: *strzyg*, *strzyż*, *strzyżeń* – Gieysztor 1982: 263) – odpowiednik wampira (Gieysztor 1982: 222; Brückner 1985: 279-280), druga dusza człowieka, po pochówku wyprowadzająca ciało z mogiły (Szyjewski 2003: 205), wg etymologii ludowej także upiór, „który psuje i *strzyże* odzież” (Dźwigoł 2004: 68);

*latawica* – forma żeńska od *latawiec* – demon personifikowanej przyrody (Szyjewski 2003: 182), duch powietrzny wzbudzający wichry (Brückner 1985: 301), w mitologii ludowej także jeden z demonów domowych (Dźwigoł 2004: 17);

*uboże* (lub *uboże*) – duch domowy, przyjaźnie usposobiony do człowieka (Brückner 1985: 43; Szyjewski 2003: 185-186);

*wodnica* – forma żeńska od *wodnik* – duch przyrody, straszący przechodniów (Brückner 1985: 309), demon wodny wabiący i porywający na dno jeziora młodych mężczyzn (Szyjewski 2003: 177);

*upiór* – por.: *strzyga*;

2 Po każdym cytacie podano w nawiasie numer tomu (cyframi rzymskimi) oraz strony (cyframi arabskimi), z których pochodzi dany przykład.

wiedźma – przykład człowieka zatrzymanego na granicy świata życia i śmierci (Szyjewski 2003: 205), siła nieczysta kręgu domowego, posiadająca umiejętność wieszczenia przyszłości (Brückner 1985: 299).

Należy odnotować, że wykorzystane w tytułach nazwy poddawane bywały czasami zabiegom słowotwórczym w celu utworzenia formy zdrobniającej (*latawiczka*, *upiórek*). Zapowiada to m.in. zawartą w tekście głównym wiersza indywidualistyczną interpretację postaci czy zjawiska przywołanego w tytule.

Jako tytuły poetyckie zostały wykorzystane **także nazwy istot nadprzyrodzonych o większym, ogólniejszym zakresie znaczeniowym**, np.: *Zjawa leśna* (I 432), *Bożek* (I 443), *Skarga stworu* (I 463), *Zmora* (I 467, II 170), *Licho* (I 469), *Duszki* (I 470), *Stworki* (I 471), *Urocznica* (I 472), *Rozmowa dwóch straszylek* (I 473), *Tanecznice* (I 475), *Cudo* (I 479), *Czarownica* (I 676), *Chore smoki* (I 696), *Wzruszony smok* (I 697), *Kot i anioł* (III 357), *Trzy anioły* (III 636). Nazwy te posiadają rozległe konotacje, odsyłające do rozmaitych aspektów wierzeń, zabobonów, związanych z różnymi kręgami kulturowymi. Niektóre z przykładów omówionych w grupie tytułów motywowanych dawnymi wierzeniami Słowian również można by zaliczyć do tej grupy (*Upiórek*, *Dwie baby*, *Wiedźma*).

Wśród tytułów interesujących nas utworów można wskazać także **neologizmy**, np.: *Straszylaczek* (I 465), *Dziwadła i straszylaki* (tytuł cyklu poetyckiego: I 463-479) ← *straszylko*; *Niepokończyk* (I 478) ← *niepokoić*. Te formy leksykalne na ogół nie przysparzają trudności interpretacyjnych co do ich motywacji semantycznej, stanowią raczej wyraz próby kreacji rzeczywistości pozazmysłowej począwszy już od tytułu utworu. Konotują ponadto – dzięki użytym sufiksom o potencjalnej funkcji deminutywnej – wrażenie dziwaczności, pobbżania, a nawet komizmu.

Napotkać można także **tytuły wykorzystujące leksemy z pola semantycznego śmierci**: *Umarła panienska ukazuje się spoczywającemu* (I 49), *Tęsknota grobów* (II 19), *Umarli... znajomi... kochani...* (III 10), *Trup w lesie* (III 602), nierzadko odzwierciedlające asocjacje między światem rzeczywistym a pozazmysłowym (pośmiertnym). Zdecydowanie mniej jest natomiast **tytułów metaforycznych, wskazujących na indywidualizm twórczy poetki**, niewykorzystujących żadnych konotacji kulturowych: *Tulipanowy starzec* (I 468), *Księżycowy paw* (I 698), niezapowiadających także tajemniczej, „nadprzyrodzonej” tematyki utworu.

## 2. Opis postaci

Kolejnym – po tytule – poziomem tekstu, na którym dochodzi do konceptualizacji światów pozazmysłowych, jest **deskrypcja postaci nadprzyrodzonej**, która niezwykle często pojawia się w strukturze komunikatu poetyckiego. Zazwyczaj napotykamy opis postaci zasygnalizowanej w tytule wiersza. Często są to deskrypcje oparte na potocznym doświadczeniu i stereotypach kulturowych:

Po najcieńszym promieniu księżycy  
spływa niktła, małeńka wodnica,  
jak płat światła zawisa na strzesze  
i grzebieniem włos zielony czesze.

Wielkie oczy świecą światłem próchna,  
drży i śpiewa w miesiącu bledziuchna [...] *Wodnica*, I 668

Anioł bije w okna skrzydłem mokrym [...] *Kot i anioł*, III 357

Skrzydła anielskie migocą, migocą [...] *Trup w lesie*, III 602

Trzech aniołów skrzydła niewidome [...] *Trzy anioły*, III 636

Widać, że poetka odwołała się do powszechnie znanych asocjacji, utrwalonych w potocznej świadomości językowo-kulturowej. Opiswane postaci nadprzyrodzone są przedstawione zgodnie ze zwyczajowym ich obrazem obecnym od wieków we wspólnotowym kręgu naszej kultury. Zwracają uwagę konwencjonalne atrybuty poszczególnych bohaterów utworów poetyckich: *wodnica* – zielone włosy (od koloru wody w stawie); *anioł* – skrzydła, złote i faliste włosy; *diabeł* – czarny, kosmaty, o zielonych oczach, skośnooki. Atrybuty owe wiążą się, jak już wspomniano, ze stereotypem językowo-kulturowym postaci, nierzadko potwier-

dzonym i utrwalonym w ikonografii – zwłaszcza często przedstawiano w ten sposób anioła i diabła. Warto może zatrzymać się przy *zielonych włosach wodnicy*. *Zielony* jest barwą o dwóch biegunach konotacji, wynikających z dwóch odmian tego koloru – ciepłej i zimnej. *Zieleń wody* to *zieleń zimna*, więc raczej konotująca ujemnie, choć wiązana z roślinnością w wodzie się odbijającą. Podobnie skojarzenia wywołuje *zieleń* łączona z procesem gnicia, pleśnią, psucia się (Tokarski 1995: 153-155), z którą niewątpliwie spotykamy się w opisie *wodnicy*. Ze stereotypowymi konotacjami semantycznymi mamy również do czynienia w wypadku deskrypcji kontrastujących różne postaci:

A baba była czarna i kosmata, i szczerbata, i garbata [...]

I była druga baba, baba biała, tłusta, nieruchoma [...]

*Dwie baby*, I 466

*Biel* i *czern* to barwy achromatyczne zaliczane do grupy kolorów podstawowych (Tokarski 1995: 11) o bogatych konotacjach semantycznych. Jedną z tych konotacji jest skojarzenie *bieli* z dobrem i *czerni* ze złem, które jednak nie utrwała jednoznacznie antonimii znaczeniowej obu nazw kolorów (Tokarski 1995: 36-60). Bogactwo i niejednoznaczność semantyczną obu leksemów odzwierciedla przytoczony cytat: zarówno *czarny*, jak i *biały* wiązany jest z brzydotą, choć związki czerni są tutaj bardziej oczywiste. Nie ma jednak zdecydowanie uwypuklonej antonimii nazw barw. Ryszard Tokarski tak pisze o nazwach kolorów achromatycznych: „Będąc syntezą wszystkich barw i zarazem nie będąc najlepszymi ilustracjami kolorów w potocznym rozumieniu tego słowa, tworzą swój własny mikrokosmos znaczeń (Tokarski 1995: 60)”.

W analizowanej grupie wierszy Hłakowiczówny napotkać można także deskrypcje bardziej oryginalne, które należałoby uznać za indywidualistyczne konceptualizacje postaci nadprzyrodzonych:

A jak przejdzie lasem po leżących gęsto szpileczkach,  
a jak rozplecie włosy, całe w kolorowych wstążeczkach,  
a jak po mrowiskach wionie, po wystających korzeniach,  
a jak się z sosen ześlizgnie, cała w lśnieniach, w złotych drzeniach [...]

*Zjawa leśna*, I 432

Liściem się rodzę na gałęziach lip,  
liściem się rodzę na klonie [...]  
Ptakiem się rodzę w kobiałeczce wroniej  
z czarnego chrustu plecionej... [...]

Trzcina wystrzelam z jeziornego błota,  
dzierżawną, szorstką buławą; [...]  
Na ślepych losów szlakach bez koleci  
zielskiem wykwitam i rosnę [...]

*Skarga stworu, l 463*

Bazą konceptualizacyjną dla przywołanych deskrypcji jest związek kosmosu przyrody ze światami pozazmysłowymi, co podkreślałoby poczucie związku obu tych rzeczywistości, niezwykle często akcentowane w poezji Iłłakowiczówny. W utworze *Zjawa leśna* można wskazać paralele obu światów: *las, mrowisko, kornienie, sosny* (świat przyrody) – *włosy, kolorowe wstążeczki, lśnienia, drżenia* (świat pozazmysłowy), które jednocześnie wskazują na pewną dychotomię. Świat przyrody jest tutaj w pewnym sensie tłem, punktem odniesienia dla rzeczywistości pozazmysłowej. W drugim utworze natomiast świat nadprzyrodzony, symbolizowany w postaci zagadkowego *stworu*, wynika bezpośrednio z natury, wyrasta z niej, przyroda jest tu zatem źródłem nowych – pozazmysłowych – jakości. Taki sposób przedstawiania postaci nadprzyrodzonych jest w pełni zgodny z ludową wizją rzeczywistości, odbijającą świat pierwotnych wierzeń. Wizja ta od wieków oparta jest na związkach przyrody z człowiekiem oraz ze światem niepoznawalnym zmysłowo. Natura to wszak niepoznana do końca siła, często personifikowana, a stąd już tylko krok do świata mitologii, baśni i fantastyki.

Można również wskazać deskrypcje „postaci” całkowicie irrealnych i oryginalnych, w pewnym sensie obcych rodzimemu kręgowi kulturowemu:

[...] tam, patrzcie tylko, w powietrzu przezroczystym, z pióropuszem u głowy,  
tańczy w milczeniu głębokim księżycowy, błękitny paw.  
Ogon rozpostarł olbrzymi, a blask mu na skrzydłach dymi,  
koralowe pazurki wypręża, to zaciska [...]

*Księżycowy paw, l 698*

*Paw* jest ptakiem egzotycznym, niewystępującym w naturze naszego kręgu kulturowego, obecnym jednak w polskiej świadomości kulturowej i językowej (por. frazeologizmy *dumny jak paw, puszyć się || pysznić się jak paw, być pawiem i papugą narodów, stroić się w pawie piórka, pawi ogon, krzyk pawia* SFS, czy kolokwialne *puścić pawia* SFWP). Poetka dodatkowo podkreśliła obcość tego stworzenia, opisując go w postaci nierzeczywistej, wręcz fantastycznej, zachowując jednak wiarygodne atrybuty pawia: *pióropusz, ogon, skrzydła, pazurki*. Cały jednak kontekst, tło powyższej deskrypcji pozwala zbudować rzeczywistość niere-

alną (*księżycowy paw, blask mu na skrzydłach dymi*). Nie brak również przykładów na opis postaci baśniowych, np.:

Smok na łące  
wpatrzony w księżycową pełnię  
lśniącym pazurem grzebie  
w kostropatej wełnie;  
język mu z paszczy wypadł  
w bezmiernej zadumie.  
I chciałby śpiewać jak człowiek albo wyć jak wilk,  
lecz – nie umie!

Wzruszony smok, I 697

Można wskazać, wprowadzić nieliczne, stereotypowe atrybuty *smoka* utrwalone w kulturze – są to *pazur* i *paszcza*. Bohater fantastyczny opisany jest tutaj na tle świata przyrody jako przykładu rzeczywistości realnej, co dodatkowo podkreśla obcość *smoka*. Należy interpretować tę postać jako symbol istoty wyobcowanej, bez swojego miejsca, wykluczonej zarówno ze świata człowieka, jak i świata zwierząt. Dodatkowo to wrażenie potęguje umieszczenie deskrypcji w kontekście pełni księżyca jako okresu znaczącego przesilenia i pobudzenia w naturze, wywołującego zmiany zarówno w przyrodzie ożywionej, jak i nieożywionej.

### 3. Wiersze-obrazy – przesłania i sensy

Światy nierzeczywiste w poezji Iłakowiczówny często bywają przywoływane w postaci gotowych obrazów, jakby kompletnych scenek, deskrypcji pojedynczych lub kilku wydarzeń dziejących się w ich obrębie. Nierzadko coś rozgrywa się na tle przyrody, częściej jeszcze jej bezpośrednio dotyczy:

Nie będzie żadnej korzyści  
z tylu kwiatów, tylu liści:  
przyszła baba, miała ze sto lat,  
rzuciła urok na sad.  
Patrzała okiem żółtym i zazdrośnym...  
Teraz mi nie urosną!  
Kijem krzywym po drózkach gracowanych kuła  
– goździki, róże, groszek i truskawki struła.  
Myśl jej chmarą trójkątów biegła, spadała kółkami:  
teraz pierwsza wichura gałęzie połamie  
i będą w kształt jej knozań na drzewach dorodnych  
gniły gruszki i jabłka, dzisiaj zdrowe do dna.



Wiedzą to psy; łby pospuszczały, ziewają nierade  
i z trawnika w milczeniu wzrok ślą jędzy śladem.

*Wiedźma*, II 251

Postać nadprzyrodzona jest w powyższym utworze synonimem złej siły burzącej odwieczny, zgodny z cyklem wegetacyjnym ład w przyrodzie. Oba światy: natury i wiedźmy są przedstawione za pomocą odmiennej leksyki. Słownictwo neutralne lub konotujące pozytywnie (np.: *sad, goździki, róże, groszek, truskawki, dróżki gracowane, drzewa dorodne*) odnoszące się do pierwszej rzeczywistości zostaje przeciwstawione wyrazom wartościującym ujemnie (np.: *baba, rzucić urok, kij krzywy, wichura, połamać, knowania, gnić, jęzda*) opisującym drugą. Zwracają uwagę przywołane kształty myśli wiedźmy: trójkąty myśli przeistaczające się w koła (*Myśl jej chmarą trójkątów biegła, spadała kółkami*). Symbolika trójkąta jest dość złożona, zauważa się m.in. jego związek z jakimś porządkiem boskim, elementem rozwiniętym do bryły w czasoprzestrzeni i stanowiącym wówczas symbol kosmosu z jego wymiarem materialnym (Ślósarska 1994: 91). Wskazuje się także na powiązania trójkąta z symboliką płodności i kobiety – figura ta oznacza wtedy żeńskie narządy płciowe (Lurker 1994: 42-45). Zdecydowanie bogatsza i bardziej złożona jest symbolika koła. Figura ta symbolizuje m.in. świat pozaziemski (to, co ponad człowiekiem, sklepienie niebieskie, które np. w kulturze chrześcijańskiej jest wizualizacją świata nadprzyrodzonego, raj). Z kołem wiąże się niepodzielnie pojęcie środka jako centrum, który „wydłużając się w oś świata łączy ze sobą wszystkie sfery bytu (Lurker 1994: 168)”. To środek koła wyznacza właśnie punkt bazowy antropocentrycznego obrazu świata – pierwszej i podstawowej wizji rzeczywistości obecnej w świadomości człowieka. Można koło uznawać za kształt doskonały: „W swoim nieodróżnicowaniu, w swoim nierozczłonkowaniu koło jest jednym i wszystkim; tworzy jedność, a mimo to zawiera wszelkie możliwości rozwoju (Lurker 1994: 153)”<sup>3</sup>. Łącząc zatem przesłania symboliczne obu kształtów geometrycznych, możemy uzyskać obraz dwu kosmosów, porządków, które najpierw jako „inny”, nowy, kobiecy ład wiedźmy (trójkąt) przeradza się w ład „doskonały”, a więc powszechnie obowiązujący po zmianie (koło). Pewną szczeliną w symbolice obu figur może być ich multiplikacja, nagromadzenie (użycie form liczby mnogiej), które być może sugerowałoby kosmos niepełny, sztuczny, poskładany z kawałków. Do tego przekonuje również użycie formy zdrobniałej *kółko*, co przywodzi na myśl formę nie w pełni rozwiniętą, osta-

3 O pozostałych aspektach symboliki koła por.: Lurker 1994: 152-168.

tecznie jeszcze nieukształtowaną, a więc niecałkowicie (bądź tymczasowo) tworzącą „nowy” ład.

Istoty ze światów pozazmysłowych współwystępują także z przyrodą, nie stanowiąc dla niej zagrożenia:

A gdy płakały,  
suknie z nich spadały,  
na śniegu, na mrozie bielusińkie stały.  
Zlatywały się do nich sikory i gile,  
było ich tyle... tyle...  
Nie wiedziały, czy je dziobać, czy do nich świergotać,  
więc zaczęły czerwienią i złotem furkotać, migotać.

*Latawiczki, I 474*

Wiersz jest miniaturą, werbalnym obrazem wiernie oddanym przez podmiot utworu. Właściwa całej twórczości poetyckiej Iłłakowiczówny dbałość o interpunkcję w sposób mimetyczny oddaje proces opisu – jakby niepoetyckiego, neutralnego – sytuacji. To krótka, trzydziestodaniowa, niezwykle plastyczna deskrypcja niecodziennej scenki z udziałem latawiczek i ptaków. Latawce i ich żeńskie odpowiedniczki latawice bywały zaliczane w wierzeniach dawnych Słowian do demonów personifikowanej przyrody, a także duchów wzniecających wichry (Szyjewski 2003: 182; Brückner 1985: 301), a więc istot groźnych i niezwykle dynamicznych. W powyższym wierszu zostały przedstawione jako nagie, bezradne, statyczne stworzenia, co dodatkowo podkreślono formą deminutywną ich nazwy (*latawiczka* < *latawica*) oraz skonstrastowaniem postaci nadprzyrodzonych z niezwykle ruchliwymi ptakami. Został tu więc zburzony zwyczajowy „porządek mitologiczny”. Przyroda nie jest w stanie zagrożenia ze strony latawiczek, raczej pozostaje „zdziwiona” w obliczu biernej ich postawy, na co wskazuje swoista bezradność ptaków. Dochodzi zatem do zespolenia odwiecznie wrogich elementów, co dodatkowo oddaje biel postaci latawiczek oraz biel śniegu jako symbol ich tożsamości, zespolenia się, wzajemnego przenikania dwu porządków.

Często obraz związany z jakimś elementem nadprzyrodzonym dotyczy indywidualistycznej, intymnej percepcji świata podmiotu lirycznego:

Taki jesteś znajomy, znajomy,  
masz chodaczki, chodaczki ze słomy,  
słoma kłuje, gdy się ciebie całuje,  
ale to nic, bo się tego nie czuje.

Przcśpiewałeś ze świerszczami do świtu,  
spadłeś teraz ze środka sufitu  
potargany, połaman, szurpaty,  
w sukieneczce w jagody i kwiaty.

Śpij we włosach, niech nikt cię nie trąca,  
zaśnij prędko, nim przyjdzie służąca  
z dzbankiem, z miotłą, z światłem, z mokrym drzewem,  
z głośnym stukiem i radosnym śpiewem.

*Straszydlaczek, I 465*

Struktura wersyfikacyjna i rymowa wiersza, rytmika utworu (repetycje w pierwszych dwu wersach, liczne enumeracje), jak również częściowo jego tematyka przywodzi na myśl piosenkę ludową. Przywołany obraz jest całkowicie fantastyczny i budzi liczne skojarzenia np. z folklorem lub baśnią. Dopełnia go właśnie lekka, ludowa forma. Tytułowy *straszydlaczek* interpretowany jako wyśniona wizualizacja (swoista personifikacja) ukrytych tęsknot i marzeń podmiotu tekstu jest przedstawiony w sposób przewrotny. Przede wszystkim nie znamy jego płci. Poetka zastosowała konsekwentnie formy rodzaju męskiego do opisu *straszydlaczka*, ale jednocześnie ubrała tę postać w sukieneczkę w jagody i kwiaty. Płeć nie jest zatem ważna, zależało raczej na przedstawieniu świata odmiennego od rzeczywistego, opartego na innym porządku rodzajowym, innej skali rozmiaru itd. Wszystko, co pojawia się w pierwszej części utworu jest nierzeczywiste, atrybuty wyglądu *straszydlaczka*, choć na pozór realne, z pewnością namacalne nie są. Świat rzeczowy, złożony z podobnych elementów – atrybutów służącej (*dzbanek, miotła, światło, mokre drzewo*) staje się taki dopiero w zetknięciu z konkretną, „ziemską” sytuacją.

Można także napotkać utwory o bogatszej, wręcz uniwersalnej symbolice:

**A** **baba** była **czarna** i **kosmata**, i **szczerbata**, i **garbata**  
i chodziła **dokoła** pokoju, choć tylko co **przeszła** pół **świata**,  
i **stukąta** kijem po **kątach**, **zaglądała** za **piec** i **komodę**,  
**a jak** co **sposzregęła** – **kuła** **krzywym** **kłykiem** w **skamieniałą** **brodę**.

**I** była **druga baba**, **baba biała**, **tułsta**, **nieruchoma**,  
co się **nigdy** **stąd** **nie ruszyła**, z **opadłymi** **wzdłuż** **kolan** **rękoma** –  
i **ta** **druga baba biała** **pośrodku** **pokoju** **stała**  
i tylko **powieki** **podnosiła**, i w **szparę** **księżycową** **patrzała**.

*Dwie baby, I 466*

Zacytowany utwór został w całości oparty na kontraście. Dwie baby, postaci symboliczne o wyraźnych aksjologicznie konotacjach, wynikających bezpośrednio z nazw barw wykorzystanych do ich opisu, otwierają nas na różne interpretacje. Może to osobliwe personifikacje dwu temperamentów ludzkich, dwu sprzecznych natur człowieka, dwu sposobów patrzenia na świat... Niezależnie jednak od sposobu odczytania tego wiersza, zwraca uwagę niezwykle precyzyjna i konsekwentna w budowaniu obu metaforycznych wizerunków. Struktura deskrypcji oparta jest na następującym porządku: **wygląd** (czarna, kostyczna, odrażająca || biała, nieruchoma, ociężała) → **stosunek do zajmowanej przestrzeni** (ruchliwość, wybór miejsca w przestrzeni: centrum || peryferie) → **aktywność percepcyjna** (żywa reakcja, aktywność || bierność). Dzięki takiemu zabiegowi możemy obserwować dwie równoległe scenki w dwu różnych pomieszczeniach, z udziałem dwu kontrastujących ze sobą postaci. Zwraca uwagę także niezwykle dbałość o zharmonizowanie dźwiękowej warstwy wyrazów wykorzystanych w wierszu. Jest to przykład utworu jednoznacznie waloryzującego eufonię jako środek stylistyczny. W warstwie wokalicznej w obu strofach jednoznacznie uprzywilejowana jest samogłoska niska *a*, w konsonantycznej zaś nie ma takiej prawidłowości, tu widoczna jest dychotomia. Opis czarnej baby wyzyskuje spółgłoskę tylnojęzykową *k*, białej natomiast – spółgłoski dwuwargowe *b* i *p*. Wielokrotne powtarzanie w obu strofach tej samej samogłoski daje efekt spójności przedstawianego obrazu, zapewnia jego poetycką symetrię, która bywa pozytywnie waloryzowana w retoryce (Ziomek 1990: 279). Samogłoska *a* poza tym była uważana przez niektórych teoretyków poetyki i retoryki (np. przez Sarbiewskiego) za wyraz dostojności, godności i wzniosłości (Mayenowa 2000: 413), co zgadzałoby się z wymową opisu postaci w analizowanym tu utworze, symbolizują one wszak jakieś wartości, cechy uniwersalne, a więc elementy doniosłe i ważne. Różne spółgłoski zaś umożliwiają zróżnicowanie charakterystyki jakże odmiennych postaci: *k* pozwala oddać przede wszystkim dynamiczność, ale też pewną ostrość, wręcz natarczywość jako cechy baby czarnej, dźwięki *b* i *p* – bierność, statyczność, spokój, łagodność baby białej. To właśnie konsonantyczne środki uznaje się w niektórych retorykach za źródło znaczącej dyferencjacji mowy, wręcz „mocy” tekstu (Ziomek 1990: 262). Należy zresztą zaznaczyć, że wiersze dotyczące światów pozazmysłowych dość często wyzyskują fonetyczne środki artystycznego wyrazu o charakterze eufonii, np.:

Zaspane i zmokłe, zmarnowane i zmięte [...]

Ach ucichnij... Nie śni w tobie nic, ani szczęście, ni groza [...]

Zmora, 1467

Warto także odnotować utwory bezpośrednio nawiązujące do wierzeń dawnych Słowian, np.:

Bogunka dziecko we wsi zamieniła,  
cudze zabrała, swoje podzuciła:  
leży boginiak w kolebeczce chłopskiej,  
nos ma perkaty, oczy w żółte kropki.

Skwierczy odmieniec, skrzypi i sepleni...  
Bogunka dziecko obmywa w strumieniu.  
Jodła zawisa nad nią, brzoza szumi,  
puszcza podgląda, słucha i rozumie.

Dziwi się wilga, sroka z dziwu skrzeczy,  
skąd u Bogunki dzieciątko człowiecze!  
Wylazł Topielec, wikliną się okrył,  
pomógł Bogunce prać pieluszki mokre.

Ptak ptakom, drzewo drzewu wszystko wyda.  
Doszła wieść w puszczy głąb do Światowida.  
Wyrwał się z ziemi, zakołysał łodem  
i w wodę wstąpił, aby płynąć z prądem.

Oto pospiesza, oto się zamierzył,  
Głupstwo daruje, lecz w Zbrodnię uderzy,  
pustotę skarci, Zło wypali grozą,  
bo jego – Prawo i Wola, i Rozum.

Świerki mu kadzą żywicy kadzidłem,  
lejące kruki ocieniają skrzydłem,  
leszczyn i jeżyn gąszcz, malin i kalin  
klęczy wpatrzony, jak go niosą fale.

A wierna woda wie, o jakiej chwili  
Bożyca w toni na łąd znów wychylić,  
tak aby – Mocny i Groźny, i Mądry –  
mógł nad Bogunką swe sprawować sądy.

*Sądy Światowida, II 512-513*

Utwór w całości poświęcony jest motywom dawnych wierzeń słowiańskich i litewskich. Z jednej strony może być odczytywany jako ludowa, mitologiczna historia, z drugiej – stanowi pewną parabolę odwiecznego porządku świata. Tak charakterystyczny dla Iłłakowiczówny obraz współistnienia świata przyrody i świata

nadprzyrodzonego jest w przywołanym wierszu nośnikiem wielu interesujących treści. Przyroda staje się świadkiem zbrodni Bogunki przeciw kosmosowi świata, harmonii dwu rzeczywistości. Odwołanie do motywów mitologicznych to zabieg niezwykle interesujący, oddający ponadto specyfikę religii dawnych Słowian, która w przemożnej części odwoływała się do natury (Szyjewski 2003). Światy pozazmysłowe przywołano tu nie tylko w imionach bóstw i postaci mitologii słowiańskiej (*Światowid, Bogunka, boginiak, Topielec, Bożyc*), lecz również w zastosowanych personifikacjach cnót, wad i wartości uniwersalistycznych, niezależnych od czasu i przestrzeni – znaczący jest zapis wielką literą: *Głupstwo, Zbrodnia, Zło, Prawo, Wola, Rozum, Mocny, Groźny, Mądry*.

Najistotniejsza pozostaje wiara w odwieczny porządek, oparty na hierarchiczności elementów świata, w siłę sprawczą, sprawującą jednocześnie kontrolę nad nim, i nieważne jest, czy mówimy o świecie rzeczywistym czy nadrealnym. Połączenie obu rzeczywistości wyraża się zresztą w paraleli „poczyznań” przedstawicieli przyrody oraz świata pozazmysłowego, mitologicznego. Elementy natury są w utworze personifikowane, co podkreśla ich aktywność. Należy przy tym podkreślić fakt, że charakterystyka boginiaka jako przedstawiciela świata nadrealnego nie jest neutralna, zastosowane środki deskrypcji (*nos ma perkaty, oczy w żółte kropki. // Skwierczy odmieniec, skrzypi i sepleni*) wyraźnie sygnalizują jego obcość czy pewną grozę postaci. Samo określenie *odmieniec* już wystarczy, aby odczytać intencję poetki, która dodatkowo jeszcze użyła onomatopei i środków opisu wyglądu boginiaka, odzwierciedlających jego brzydotę i obcość. Warto przyjrzeć się strukturze powyższego tekstu. Zastosowana przez poetkę forma regularnego wiersza sylabotonicznego z paralelnym układem rymów żeńskich o strukturze aa || bb umożliwiła po 1. oddanie atmosfery opisywanego wydarzenia, po 2. zaś jest odzwierciedleniem uniwersalności podjętego problemu. Innymi słowy: utwór – dzięki zastosowanym rozwiązaniom formalnym – przywodzi na myśl teksty folklorystyczne, prymarnie oralne, a jednocześnie przez ową oralność właśnie może być interpretowany jako komunikat uniwersalistyczny, ponadkulturowy i omni-temporalny. Podobną wymowę mają także inne wiersze o zbliżonej tematyce:

A to ciche Ubożę  
mieszka u nas w komorze,  
za bierwionem w szczelinie,  
ze świerszczykiem w kominie.

Zbrojni wolą mężowie  
bić hołd Światowidowi:

*Straszylaczki, urocznice, latawiczki.*

ARTUR REJTER

idą, jadą we światy  
krwawe nieść mu obiady.  
Miałam cielca siwego,  
strzegłam go od małego,  
połam wodą czystą,  
pasłam trawą soczystą.

Za dwa bicze korali  
bracia mi go zabrali,  
za dwa kolce bursztynu  
wzięli go do gontyny.

W ofierze z mnogim byłem  
przed moźnym Światowidem  
zakłuto mego cielca  
ulubionego wielce!

Λ Ubożę nie straszy...  
Trochę miodu i kaszy,  
trochę mleka i prosa,  
i piosenka w pół głosu.

Mocna, lekka jak pianka,  
z pajęczyny sukmanka,  
z kory białej brzoźowej  
łapcie, chodaczki nowe.

Z wełny czystej jagnięcia  
kożuch dla Ubożęcia,  
a z mysiego futerka  
dla Ubożątka derka.

Włożę bursztyn, korale,  
Ubożątko pochwałę,  
stanę tuż przy kominie:  
może do mnie wychynie,  
może spojrzy łaskawie,  
moją dolę poprawi!

*Piosenka o Ubożęciu, II 516-517*

I znów mamy do czynienia z odwołaniem do konkretnej postaci kultury wierzeń dawnych Słowian. Jak już wspomnieliśmy przy okazji omawiania typów semantycznych tytułów utworów, *ubożę* to duch domowy, przyjaźnie usposobiony do człowieka, m.in. sprawujący opiekę nad jego domostwem (Brückner 1985: 43;

Szyjewski 2003: 185-186). Tę rolę postaci mitologicznej potwierdza przywołany wiersz: ubożę mieszka w komorze, w kominie, nie straszy, niewiele darów oczekuje, ma pozytywnie wpływać na losy człowieka. Zostaje zestawione ze Światowidem jednym ze słowiańskich bóstw naczelnych, który jest zdecydowanie potężniejszy i dlatego wymaga znaczących, krwawych ofiar. Interesująca jest poetycka wizualizacja *ubożenia*, sformułowana za pomocą typowych dla ludowej twórczości rekwizytów, odsyłających do kręgów semantycznych gospodarstwa, życia codziennego prostego człowieka (np.: *korale, bursztyn, komin, kasza, kora brzoza, derka*). Podobna do wcześniej omówionej forma wiersza o regularnym układzie rymów żeńskich (aa || bb) podkreśla ludową konwencję utworu. Uwypukla ją dodatkowo tytuł wskazujący na meliczność utworu oraz prostsza niż w poprzednio scharakteryzowanym wierszu forma wersyfikacyjna: wersy są tutaj zdecydowanie krótsze, składnia mniej wysublimowana. Można także mówić o zastosowaniu kolekcji w strukturze poszczególnych strof, co także wskazuje na ludową proveniencję tekstu. Regularną formę wiersza burzy jedynie ostatnia strofa, która złożona jest z sześciu, a nie czterech wersów. Rozwiązanie to pomaga przede wszystkim uwypuklić puentę i przesłanie utworu.

W odmienny sposób i w innej funkcji został wykreowany świat pozazmysłowy w poniższym utworze:

Ciągle po boru, po puszczy  
coś szeleści, coś szura, coś szuszczy:  
szepce liść, szamoce się zwierz,  
siecze grad, huczy grzmot, pada deszcz:  
tylko cisza zalega i gwar się uśmierza  
tam, gdzie na wyspie świątynia leży.

Nie pleszcze tam ni w dzień, ni nocną porą,  
gdzie indziej szemrzące falami jezioro.  
Martwym kręgiem lśni z daleka żwir.  
Wioślarczy, baczność, baczność na wir!  
Uwaga! Steruj w lewo i w prawo, i prosto,  
przesmykiem wolnym od zrad, na ostrów.

Ostrów – czarny od świerków i jodeł.  
Ostrożnie! Przez gąszcz ścieżki kołując wiodą,  
kłuje cierń, pokrzywa piętrzy się i złości,  
bieli się coś, chrzęści i chrupie... To trupia kość!  
Kościotrupów zmieszanych pod nogą chaos:  
czaszki patrzą oczodołami, szczerzą zębiska białe.



Nie rozstąpi się puszczy ściana,  
aż gdzie szczyrba w niej wyłamana.  
Gościu, stój: posłuchaj, obejrzyj się w bok i wstecz, i w głąb.  
Oto polana, oto dęby i bierwion spadzisty zrąb,  
i gołębie śpiące, i nieruchomy omszały pod nimi dach...  
Czarne plamy na piasku rudzieją, jakby krwią suchą...  
Pielgrzymie! Czas jeszcze. Pątniku, którego osłupił strach,  
jeszcze czas. Ocknij się, zawróć... Uchodź!

Święty ostrów, II 510

Nimb tajemniczy unoszący się w tym wierszu pomaga wykreować świat niecodzienny, groźny, przerażający. Liczne onomatopeje (np.: *szeleści, szura, szuszczy, szepce, szamoce, siecze, huczy, grzmot, pleszcze, chrzęści, chrupie*) oraz odwołania do świata przyrody przywołują rzeczywistość odmienną, bo – tym razem – minioną. Refleksy bliżej nieokreślonej przeszłości, jak również leksyka z kręgów semantycznych śmierci (*martwy, trupia kość, kościotrup, czaszki*), a także wierzeń i religii (*świątynia, pielgrzym, pątnik*) budują rzeczywistość niespotykaną, pełną symboliki. Ważny jest także zaimek nieokreślony *coś*, który pomaga wykreować świat tajemniczy i niejednoznacznie zwerbalizowany. Natomiast regionalna forma gramatyczna *po boru* inicjująca utwór jednoznacznie wskazuje miejsce opisywane, są nim Kresy Wschodnie, jakże często obecne w poezji Iłkowiecówny.

Poza światami pozazmysłowymi odwołującymi się do motywów dawnych wierzeń i legend napotkać można utwory dotyczące problemu śmierci i zjawisk – nie rzadko nadprzyrodzonych – z nią związanych:

Chodzisz po pokojach nie wiedząc o tym,  
ronisz róże, listki, paciorki złote.  
Otwierasz drzwi, paluszkami próbujesz mahoni...  
Brwi ściągasz: naciśnęłaś dzwonek. Nie dzwoni.  
Oczy śliczne rozszerzone bezradnie mrużysz:  
„Gdzie służba? Ile tu kurzu...”  
Dotykasz klamek, wbiegasz po schodach:  
„Gdzie miły mój?... Gdzie mąż?... Ile w domu szkody?  
Niezręczni, niechlujni, niedbali  
szkła wytłukli, sreber nie pochowali!”  
...I martwisz się, i skarżysz, i biadasz:  
„Zawsze tak jest, gdy wyjadę!”

Patrzą na cię smutnie nowe obicia,  
żeś jak ptak w pełnym locie wypadła z życia,

żeś pyłu ziemi dotąd ze skrzydeł nie starła,  
i nie wiesz, żeś umarła.

*Upiórek, II 544*

Tytułowy *upiórek* nabiera specyficznych cech już przez zastosowanie formy deklinatywnej w funkcji jego „imienia”. Postać ze świata pozaziemskiego nie wywołuje bowiem w powyższym utworze negatywnych asocjacji, wzbudza raczej współczucie, empatię. Brak kontaktu z minionym światem stanowi dla bohaterki wiersza źródło negatywnych doznań, największym zaś dramatem jest nieświadomość sobie obecnego stanu. Między dwoma światami nie ma nici łączącej (*Brwi ściągasz: nacisnęłaś dzwonek. Nie dzwoni.*). Tym większy to dramat, że nową sytuację rozpoznały nawet przedmioty martwe (*Patrzą na cię smutnie nowe obicia*). Rzeczywistość realną symbolizują tu codzienne sprzęty, elementy domowego otoczenia człowieka, np.: *dom, pokoje, drzwi, mahonie, dzwonek, schody, kurz, szkła, srebra, obicia*, które podkreślają statyczność tego świata. Zdecydowanie bardziej dynamiczny jest świat *upiorka*, w którym pojawiają się „obce”, bardziej „ożywione” rekwizyty: *skrzydła, listki, róże*, a przede wszystkim liczne czasowniki: *chodzisz, ronisz, otwierasz, nacisnęłaś, dotykasz, martwisz się, skarżysz się, biadasz*. Zastosowane w tekście środki konceptualizacji poetyckiej obu rzeczywistości pozwalają podkreślić różnicę między dwoma światami oraz uwypuklić obcość tytułowej postaci.

Problem śmierci pojawia się również w utworach dotyczących konkretnych momentów historycznych:

Idą ku mnie tylko kalinami,  
po cierniach, po sinych jagodach,  
umarli, znajomi, kochani.  
Idą ku mnie tylko po szelestach,  
między wichry zadyszane wplątani:  
„Ty tu?! Ach, cóż za pogoda...”  
Od szronów – brwi ich siwe,  
młode rzęsy dziwnie ociężały...  
I głaszczę ich, choć wiem, że – nieżywi...  
znajomi... ci, których kochałam:  
Jaś, co spalił się wraz z samolotem,  
i Kazio, co zginął potem,  
Pawełek oceanem przykryty,  
Tadzio zastrzelony przez bandytów...  
Młodzi, zamyśleni, zmarnowani,

idą ku mnie, idą kalinami  
znajomi, umarli, kochani.

*Umarli... znajomi... kochani...*, III 10

Utwór pochodzi z tomu *Poezje. 1940-1954*, łatwo się zatem domyślić, że odwołuje się do czasów wojennych. W poszczególnych segmentach utworu widoczna jest wyraźna dążność do utrzymania – powolnego, refleksyjnego – rytmu tekstu, czemu służą m.in. trójelementowe enumeracje: *umarli, znajomi, kochani; młodzi, zamyśleni, zmarnowani; znajomi, umarli, kochani*. Wyliczenie *umarli, znajomi, kochani* powtarza się, wliczając tytuł, trzykrotnie, raz w zmienionym szyku członów. Przystawienie przydawki *znajomi* na pierwsze miejsce w ostatnim wersie utworu zmienia hierarchię wartości cech przypisywanych bliskim osobom, ludziom, którzy odeszli: już nie śmierć jest najistotniejsza, lecz pamięć o tych, którzy nie żyją. Niebagatelne znaczenie ma także osadzenie deskrypcji postaci i sytuacji na tle przyrody, która jest przedstawiona w elementach budzących konotacje jesieni i zimy, a więc obumierania, schyłku, smutku: *kalina, sine jagody, ciernie, szron, wichry*. W świadomości podmiotu lirycznego pozostaje jednocześnie pamięć cykliczności natury, umiejętności jej odradzania. Poetka, dzięki zastosowanym środkom stylistycznym i kompozycyjnym, odtworzyła w tym wierszu niepowtarzalny nastrój straty, przemijania, nieodwracalności porządku świata.

Kazimiera Iłakowiczówna przywołuje światy pozazmysłowe także jako pretekst do rozważań o charakterze refleksji autotematycznej, np.:

Ten las, ten ogród, ten dom,  
te porośłe cząbrem manowce  
– to nie są wiersze dla was,  
to nie są wiersze dla obcych!

Stoją tu w czcionkach zakłęte  
grządkami na stronicach,  
ale ten, kto to żywcem spamiętał,  
tylko ten się może zachwycać.

Mówi do mnie dzień mój powszedni,  
mówi noc od dnia samotniejsza:  
„O czym bajesz! Co to znów za jedni?  
Jakże krąg twoich widzeń się zmniejsza!”

**Krąży kolo mnie zjawa,  
coś jak kocur o szarej sierści,**

coraz węższy mój widnokrąg się stawa,  
coraz zaciska się pierścień.

**I mruczy, i skuczy, i łapami powłóczy,  
śmieje się twarzą zawiędłą,  
a gdy taniec ustanie, szepce w ucho pytanie:  
„No i cóż ci się znowu uprzedło?”**

Więc przędą się brzozy szumiące  
i miedze ubożuchne,  
**a zjawisko tuż blisko usta wąskie zaciska  
i skrzeczy: „Próchno... Próchno...”**

Takim jadę mi drogę mości,  
tak szydzi – aż nie mam siły  
i aż wszystkie TAMTE piękności  
na pomoc mi wstają z mogiły.

I tka się dywan ogromny,  
przedziwny, acz zbladły gobelin:  
to, co szczelło, i to, co przytomne,  
powstaje i ściele się, ściele.

Studnie i bagna, i jezior toń nagła,  
lniane dziewczeczki i w płótniankach chłopcy...  
Lecz cokolwiek się stworzy – tytuł trzeba położyć:  
„Dla swoich – nie dla obcych”.

*Nie dla obcych, II 153-154*

Hłakowiczówna miała specyficzny stosunek do swej twórczości. Wielokrotnie podkreślała, że poezji nie łączy z natchnieniem, że podchodzi do niej niezwykle metodycznie i racjonalistycznie. Nad pisanie przedkładała zawsze pracę urzędniczą, do której miała wiele serca i oddania, wykonywała ją z poczuciem misji i poważnego obowiązku. Po II wojnie światowej, gdy właściwie literatura (pisanie twórcze i przekłady) stała się jednym z jej podstawowych źródeł utrzymania, poetka nie była tym stanem rzeczy ukontentowana. W powyższym wierszu widać, że imperatyw pisania jest czymś niezwykle złożonym, wielopoziomowym, niejednoznacznym. Podmiot liryczny, poetka wyznacza granice odbiorcom twórczości. Pojawia się tutaj problem identyfikacji z miejscem, motyw ojczyzny, wielokrotnie powtarzający się w poezji Hłakowiczówny. Jedną z ojczyzn poetki była zawsze Litwa, którą opuściła przed I wojną światową, by w sensie realnym nigdy tam nie powrócić. Wraca do niej w swych wierszach niezależnie od okresu twórczości. „Bli-

ski, «codzienny» kontakt i najdosłowniej pojęte zadomowienie w starej kulturze, zarówno laicko-ludowej, jak i ludowo-religijnej, wiąże się z wyjątkowym u Hłakowiczówny poczuciem zakorzenienia w ojczystej tradycji i «wykorzenieniem» zarazem. Poetka nieustannie i na różnorakie sposoby podkreśla związek z ziemią-żywicielką i losem tych, którzy na niej żyją i pracują, którzy ją tworzą, z jej terażniejszością i, zwłaszcza, przeszłością” (Maciejewska 1982: 297). Tej ojczyzny poetka „strzeże”, przeznaczając ją „tylko dla swoich”. I to właśnie ta ojczyzna stanowi niezrządkiem ideowe jądro jej twórczości, waży o niepowtarzalności poezji. Litwa jest wspomnieniem dzieciństwa, wielobarwnej przyrody, ale i miejscem utraconym – głębokie przekonanie o tym zawiera się m.in. w zdaniach wykrzyknikowych oraz kompozycji kłamrowej utworu.

Powołana w powyższym utworze *zjawa* to może pierwiastek racjonalny poezji, osobliwa wena, a może symbol poczucia nowej tożsamości, z którą należało się pogodzić. Niezależnie od interpretacji, warto zwrócić uwagę na znane już poetyckie rekwiizyty, które skupiają się wokół pola semantycznego przyrody. Nawet owa *zjawa* jest kotem, a więc elementem natury. Cały skonstruowany w wierszu świat przyrody zbudowany jest za pomocą powszechnie znanej metafory tekstu jako tkaniny, materii powstającej w wyniku procesu tkania, co wiąże się bezpośrednio z etymologią leksemu *tekst*. Rzeczywistość Litwy to rzeczywistość miniona, widoczne jest to w metaforach określających poezję jako proces tkania, takich jak: *Więc przedą się brzozy szumiące || i miedze ubożuchne; I tka się dywan ogromny, || przedziwny, acz zbladły gobelin*. Takie konstrukcje metaforyczne konotować mogą różne – nawet wykluczające się – cechy: z jednej strony mozolność i procesualność toku twórczego, z drugiej natomiast – trwałość tekstu oraz przemyślaną jego strukturę.

\* \* \*

Przedstawiona propozycja analiz poetyckiej konceptualizacji światów pozazmysłowych w twórczości Kazimiery Hłakowiczówny prowadzić może do kilku konkluzji. Rzeczywistości pozaziemskie, pozazmysłowe są wyrazistym motywem poezji Hłakowiczówny. Obecne są, rzecz jasna w odmiennym nasileniu, formie i funkcji, niezależnie od okresu twórczości. Poetycka kreacja światów pozazmysłowych widoczna jest na różnych poziomach tekstu: począwszy od tytułu, poprzez deskrypcje poszczególnych elementów (najczęściej postaci fantastycznych), aż do misternie konstruowanych wierszy-obrazów, wierszy-scenek, całkowicie podporządkowanych pierwiastkom nadrealnym. Niezwykle istotnym ele-

mentem tych światów jest przyroda jako podstawowy punkt odniesienia. Przy czym należy podkreślić, że natura pełni w tych wierszach rozmaite funkcje: może być tłem, elementem porównania, ale także podstawowym tematem. Poetka kreuje światy pozazmysłowe z wykorzystaniem niezliczonych odwołań do sfery dawnych wierzeń słowiańskich i litewskich, ale także legend, podań ludowych i baśni. Odwołania te również – podobnie jak elementy świata natury – mogą funkcjonować na różnych poziomach tekstu i odgrywać rozmaite role. Niezwykle ważne pozostają wzajemne relacje światów pozazmysłowych i świata człowieka. W tym zestawieniu uzewnętrzniają się także liczne odniesienia kulturowe, będące nośnikami wielu celnych i uniwersalistycznych uogólnień poetyckich.

Poetycka konceptualizacja światów pozazmysłowych odzwierciedla złożone konotacje semantyczne i kulturowe leksemów, ale i pojęć, symboli itp., opiera się na różnych zabiegach kompozycyjnych oraz stylistycznych, w czym przejawia się niezwykle dbałość o formę utworu oraz sztukę warsztatową. Poetka jest niezwykle świadoma tworzywa językowego, wykorzystuje je z rozmysłem i ogromną subtelnością. Zastosowane środki stanowią „dyskretny” element przekazu poetyckiego, pojawiają się w utworach jakby mimochodem, pozostawiając teksty naturalnymi, by nie rzec: zwyczajnymi. Nierzadko prosta z pozoru forma kryje jednak misterną układankę metafor, onomatopei, rozwiązań rytmicznych itd. Światy nadrealne bywają sposobem na przekazanie ważnych myśli o kondycji świata, dotyczą ludzkich lęków, emocji, ponadczasowych i uniwersalistycznych wartości oraz ich hierarchii, ale też także intymnych składników życia poety, jakim jest proces twórczy. Motywy pozazmysłowe, jak również ich rola i miejsce w analizowanej twórczości, zaświadczenia o równouprawnieniu obu światów: rzeczywistego i fantastycznego, co więcej, wskazują na ich komplementarność.

## Źródła

Iłakowiczówna K., 1999: *Poezje zebrane*. Zebrali, opracowali i bibliografię sporządzili J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska. *Wstęp* J. Ratajczak, t. 1-4, Toruń.

## Słowniki

- SFWP Bąba S., Liberek J., 2002, *Słownik frazeologiczny współczesnej polszczyzny*, Warszawa.
- SFS Skorupka S., 1993, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, t. 1-2, Warszawa.

## Literatura

- Brückner A., 1985, *Mitologia słowiańska i polska*, Warszawa.
- Danielewska Ł., 1987, *Portrety godzin. O Kazimierze Iłłakowiczównie*, Warszawa.
- Dźwigoł R., 2004, *Polskie ludowe słownictwo mitologiczne*, Kraków.
- Eustachiewicz L., 1973, *Między współczesnością a historią*, Warszawa.
- Eustachiewicz L., 1990, *Dwudziestolecie 1919-1939*, Warszawa.
- Gieysztor A., 1982, *Mitologia Słowian*, Warszawa.
- Jaworski S., 1987, *Literatura lat 1918-1939*. – Stępień M., Wilkoń A., red., *Historia literatury polskiej w zarysie*, t. 2. Warszawa.
- Kubacki W., 1962, *Kazimiera Iłłakowiczówna. W 50-lecie jej debiutu*, „Nowa Kultura”, nr 7.
- Kwiatkowski J., 2000, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa.
- Lurker M., 1994, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków.
- Łopatkówna B., 1969, *Z motywów międzywojennej liryki Kazimierzy Iłłakowiczówny*. „Prace Historycznoliterackie”, z. 1, S. Zabierowski, B. Łopatkówna, red., Katowice.
- Łopatkówna B., 1971, *O wojennej liryce Kazimierzy Iłłakowiczówny (1914-1917)*, „Prace Historycznoliterackie”, z. 2, S. Zabierowski, J. Zaremba, red., Katowice.
- Maciejewska I., 1979, *Kazimiera Iłłakowiczówna*. – Wyka K., Markiewicz H., Wyczańska I., red.: *Obraz literatury polskiej*, seria 6, t. 2, Kraków.
- Maciejewska I., 1982, *Utożsamiona ze światem (Kazimiera Iłłakowiczówna)*. – Maciejewska I., red., *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, t. 1, Warszawa.
- Matuszewski R., 1986, *Kazimiera Iłłakowiczówna*. – Krzyżanowski J., Hernas Cz., red., *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa.
- Mayenowa M.R., 2000, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław.
- Ratajczak J., 1986, *Lekcje u Iłłakowiczówny (szkice, wspomnienia, listy i wiersze)*, Poznań.
- Ratajczak J., 1999, *Twarze Iłły*. – Iłłakowiczówna K., *Poezje zebrane*. Zebrali, opracowali i bibliografię sporządzili J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska. *Wstęp* J. Ratajczak, t. 1, Toruń.
- Szyjewski A., 2003, *Religia Słowian*, Kraków.
- Ślósarska J., 1994, *W świetle symboli*, Łódź.
- Święch J., 1997, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa.
- Tokarski R., 1995, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin.
- Welna M., 1989, *Wierność życiu*. – Iłłakowiczówna K., *Poezje*. Wyb. i wstęp M. Welna, Lublin.
- Ziomek J., 1990, *Retoryka opisowa*, Wrocław.

*Straszydlaczki, urocznice, latawiczki. Poetic Conceptualization of Unreal Worlds in Kazimiera Hłakowiczówna's Works*

The article shows how Kazimiera Hłakowiczówna creates unreal worlds in her work. One can observe the creation process on several levels: title, description of characters and the whole text understood as a complete, specific picture of the unreal world.

Poetical conceptualization of unreal worlds is based on many complex semantic and cultural associations of the words, ideas and symbols. It is connected with various types of composition and stylistic forms. The poet is very sensible with the language and its potential, uses it with consideration and great subtleness.

*Keywords: stylistics, poetics, poetic conceptualization of the world, Kazimiera Hłakowiczówna*