

**OBRĘCZE WIERSZA – KRĘGI INTERPRETACJI.
WOKÓŁ *CÓRKI BEDNARZA* LUDMIŁY MARJAŃSKIEJ**

JOANNA GRĄDZIEL-WÓJCIK*

*Cokolwiek się powie o poezji – jest błędem*¹

Bolesław Leśmian

Córka bednarza

Córkę bednarza proszę do tańca
W lipcowym słońcu beczki się suszą
Lśnią ciasną miedzią sny i obręcze
Mam obietnicą poręczyć duszę
Córka bednarza pragnie zaręczyn

W beczkach dojrzewa sierpniowe wino
Tańcem kreślimy ciemne kręgi
Nici pajęczę butle owiną
Z wiatrem ulecą nici pajęczę
Córka bednarza żąda przysięgi

Na skraj podwórza beczka się toczy
Skończony taniec pękły obręcze
Wsiąka w piach grudnia dojrzałe wino
Przed białą panią kornie kłęczę
Córka bednarza zamknie mi oczy

Wiersz ten pochodzi z przedostatniego tomiku² Ludmiły Marjańskiej, wpisującego się w krąg poezji późnej, senilnej, epicedialnej. Tekst różni się zasadniczo od pozostałych w tomie, rozbijając obowiązującą w nich poetykę i zajmując miejsce szczególne, zamykające, a jednocześnie nadające tytuł całości – sugeruje

* Joanna Grądziel-Wójcik – dr hab., prof. UAM w Poznaniu.

¹ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji* [w:] tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 1959, s. 91.

² L. Marjańska, *Córka bednarza*, Warszawa 2002. Wszystkie cytaty z tego tomu wraz z numerem strony będą w dalszej części artykułu oznaczane skrótem [CB].

tym samym, że stanowi klucz do jej interpretacji. Jest w nim coś intrygującego i niepokojącego, mimo wrażenia spójnej całości i semantycznej przejrzystości. To na poły magiczna, na poły oniryczna, osadzona w ludowej obrzędowości i kulturowej symbolice, niekończąca się opowieść, trochę dziwna i trochę smutna, o przerwany tańcu z „białą panią”, w której chcielibyśmy widzieć śmierć; niekończąca, bo zmuszająca odbiorcę do ciągłego ponawiania spokojnej, najlepiej głośniejszej lektury. I na poddaniu się aurze tego tekstu, który zdaje się bezkolizyjnie wchłaniać kulturową symbolikę tańca, snu i wina, a obietnicą pełni poręcza swój sens, można by poprzestać. Tytułowa córka bednarza stanowi jednak frapującą zagadkę, domagającą się rozwiązania przez dociekliwego czytelnika. Nie wystarczy bowiem stwierdzenie, iż wiersz ten „oparty jest na symbolice ekstatycznego dionizyjckiego tańca z tytułową córką bednarza [...] wśród dojrzewającego wina, symbolu spełniającego się życia. W ostatnim obrazie poetyckim cyklu wino wsiąka »w piach grudnia« (czytelny symbol funeralny), a córka bednarza – śmierć, zamyka oczy bohaterce”³. Żeby jednak powiedzieć coś więcej, trzeba przyjrzeć się dokładniej konstrukcji tego magicznego kręgu.

1.

Trzy ostatnie tomiki: *Żywica* (2001), *Córka bednarza* (2002) i *Otwieram sen* (2004) stanowią pożegnalny tryptyk poetycki powstały w krótkim i traumatycznym dla autorki czasie – po długotrwałej chorobie oraz śmierci męża poetki. Każdy z nich, jako osobny element cyklu, ma przemyślaną, zwartą konstrukcję, skupiającą się wokół przeżycia cudzej śmierci, trudu życia w żałobie oraz w obliczu zmagania z własną starością i świadomością śmiertelności. Liryki z poszczególnych tomów wyraźnie ze sobą korespondują, tworząc wewnętrzny, autointertekstualny ciąg, rozwijając i przekształcając pojawiające się wcześniej motywy i dopełniając się tematycznie. Każda z tych książek mogłaby być pisana jako ostatnia, stanowią one bowiem wewnętrznie zdynamizowane, lecz domknięte codami całości. Nas interesuje tu najbardziej relacja między *Żywicą* i *Córką bednarza*.

Anna Spółna traktuje oba tomy jako cykl epicedialny, będący czymś więcej „niż dowolnym zbiorem wierszy żałobnych. Oparty na głównych motywach klasycznego epicedium, odtwarzającego porządek pieśni czy mowy żałobnej, pozostał zgodny z psychologią przeżywania śmierci kogoś bliskiego”⁴. Kolejne

³ A. Spółna, *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Kraków 2007, s. 117.

⁴ A. Spółna, dz. cyt., s. 105. Również Ewa Rajewska czyta *Córkę bednarza* „poprzez doświadczenie wychodzenia z żałoby”, zob. E. Rajewska, *Sztuka tracenia, sztuka zawierzania. Kamieńska i Marjańska [w:] Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*, red. I. Iwaszów, A. Galant, Kraków 2011, s. 147.

jego fazy to szok, poszukiwanie, gniew, depresja, postanowienie, znajdujące wyraz zwłaszcza poprzez *comploratio* – próbę uchwycenia bólu i nazwanie go, oraz *consolatio* – poszukiwanie pocieszenia. Dominantą *Żywicy*, dedykowanej zmarłemu na chorobę Alzheimera mężowi poetki, jest doświadczenie cudzego cierpienia i umierania, które organizuje wewnętrzny świat podmiotu mówiącego. Ból jest tu paradoksalnie cenny, bo umacnia cielesność trwania, wiąże z życiem, gdy śmierć zagnieżdża się w ciele, obrabowując je stopniowo z wszystkiego. Wymuszona rezygnacja z cielesności polega na stopniowym wygasaniu zmysłów, odejmowaniu sensualnej wrażliwości, na zamieraniu poprzez zaprzeczanie ruchu i motyw kamienienia. Autorka gromadzi somatyczne opisy wyobcowującego się ciała, którego zmysły odmawiają pracy – „Te oczy które patrzą a nie widzą / Język który daremnie chce wysupłać słowo” – pokazując świat z perspektywy chorego człowieka⁵. Ciało jest tu wrogiem, ale też jedynym medium porozumienia, gdy bowiem do świadomości umierającego nie ma już dostępu, zostaje „jeszcze dotyk”, podanie ręki, bezpośredni kontakt cielesny⁶. *Żywica* jest jednocześnie hymnem na cześć ciała i przeciw ciału, jego ostatecznemu zniuruchomieniu. Punktem dojścia staje się bowiem całkowite wyłączenie zmysłów, w „śmiertelnej godzinie” zostaje „nieruchome ciało”⁷, „nieruchome ręce”⁸ i dramatyczna prośba o wskrzeszenie.

W *Córce bednarza* sytuacja się już zmienia: podmiot pozostał sam, szczególnie silnie odczuwając swą samotność i „pojedynczość / pustą bez dna” [CB 20]. Nieobecność drugiej osoby skutkuje najboleśniej brakiem dotyku: „Jej ciało domaga się doznań / dotyku dłoni / zbliżenia” [CB 20] – tymczasem „pusto w rękach / a w sercu pełnia” [CB 10]. Opozycja odczuwanej pustki i pożądanej pełni staje się dominantą semantyczną tomu i zdaje się wypierać tę zaznaczoną wcześniej – między życiodajnym ruchem a śmiertelnym skamienieniem. O ile w *Żywicy* wypowiedź podmiotu skoncentrowana była na drugiej osobie, o tyle w *Córce bednarza* wydaje się bardziej egocentryczna, ważniejsze staje się w niej przeżywanie i szukające nadziei na przyszłość „ja”, z utratą już pogodzone, choć wciąż do niej powracające. Nie wszystkie liryki tego tomu mieszczą się w formule epicedialności, skupiając się na podmiocie, który stara się żyć w obliczu i przeciw samotności i starości, „na sekundę przed” coraz silniej przeczuwaną śmiercią [CB 43]. Powraca tu charakterystyczny dla poezji Marjańskiej,

⁵ *Te oczy które patrzą a nie widzą...*, zob. L. Marjańska, *A w sercu pełnia. Wybór wierszy*, wybór J. Krzemiński, wstęp M. Baranowska, Warszawa 2003, s. 107.

⁶ *Ten obcy obok mnie to mój najbliższy...*, tamże, s. 106. Więcej na temat cielesności w poezji Marjańskiej na tle dwudziestowiecznej poezji kobiet pisałam w artykule: *Kruchość i ciągłość – o kilku wątkach cielesnych w polskiej poezji kobiet XX wieku* [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska, B. Kaniewska, Poznań 2015, s. 512 i nn.

⁷ *Pozwól zapomnieć śmiertelną godzinę...*, zob. L. Marjańska, *A w sercu pełnia*, dz. cyt., s. 127.

⁸ *Biała emalia przykryta powieką...*, tamże, s. 123.

a zawieszony w *Żywicy* ton religijny, uaktywnia się prywatna dykcja ironicznej elegijności, ale eksploduje również kobiecość i pragnienie odczuwania intensywności istnienia.

Uwagę zwracają dramaturgiczne powiązania między wierszami *Córki bednarza*. Czytelnik tomu od samego początku oczekuje na wyjaśnienie tytułowej frazy, napięcie rośnie w trakcie lektury i nie znajduje rozwiązania aż do finalnego liryku. Pierwszy tekst to prolog, stanowiący afirmację „niezwykłej zwykłości” natury, „ja” wyraża w nim swój „zbożny zachwyt” nad nią, archaizująco sięgając do *Bogurodzicy* [CB 5]. W kolejnych utworach powraca płacz „starej kobiety”, a tomik przenikają gwałtowne emocje związane z rozpamiętywaniem straty, unikające jednak form pierwszoosobowych. Dopiero w późniejszych wierszach bezosobowość wypowiedzi zostaje wyparta przez ton konfesyjny i autoanalityzujące swe emocje „ja”, które wchodzi w dialog z nieobecnym „ty”. Ten typ wypowiedzi dominuje zwykle w wierszach Ludmiły Marjańskiej, pozwalając je czytać w formule autobiograficzności: to poezja wyznania o zdyscyplinowanej, szlifowanej latami formie⁹, dyktowana ścisłym tonem, wpisanym w krótki, urywany oddech wiersz wolnego, który z czasem skutecznie wyparł rozwiązania numeryczne. Tak też zbudowane są niemal wszystkie liryki tomu, wersyfikacyjnie nieregularne, zapisywane jakby spontanicznie, *in statu nascendi*, fundowane na silnych osobistych przeżyciach i tę temperaturę starające się oddać. „Moja poezja nie jest intelektualna, jest emocjonalna”, mówiła autorka, „Ja przeważnie nie pracuję [nad wierszem]: nie skracam go, nie wyrzucam, nie wracam do niego myślami. [...] Moja twórczość jest spontaniczna”¹⁰. Teksty te, stanowiące negatywne tło dla finalnego liryku *Córka bednarza*, są jakby osobnymi fragmentami, drobinami sensu, zapiskami przeżyć, stając się poetyckim sprzeciwem wobec temporalności istnienia.

Po pierwszej, epicedialnej części następują wiersze o największym ładunku emocjonalnym i gwałtowności ekspresji, umieszczone dokładnie w samym środku tomu, rozpoczynające się od incypitów: *Z najgłębszych głębin...*, *Jeżeli to szaleństwo...*, *Taka burza o północy życia...*, *Teraz się przeraziła...* To punkt kulminacyjny całości, w którym na plan pierwszy wysuwa się tym razem nie utracone „ty”, ale spoglądająca w lustro, wyczekująca na nową miłość, kwestionująca swą metrykę kobieta, która pyta „Ile lat mam naprawdę? / Czyżbym nie dorosła” [CB 17], „Jak to – więc starość może być tak płocha” [CB 18], „Za małe serce Jak ma pomieścić / tyle miłości” [CB 16]. Podmiot tych wierszy podkreśla jednocześnie swą kobiecość, domagając się prawa do „późnej miłości

⁹ Zob. A. Legeżyńska, *Poezja jako hermeneutyka „trzeciego” wieku*, „Pogranicza” 2011, nr 11, http://katalog.czasopism.pl/index.php/Pogranicza_-_Anna_Lege%C5%BCy%C5%84ska_POEZJA_JAKO_HERMENEUTYKA_%E2%80%99ETRZECIEGO%E2%80%9D_WIEKU (dostęp: 4.07.2015).

¹⁰ Zob. I. Górnicka-Zdziech, *Sukienka ze starego płaszcza*, Kraków 2004, s. 30, 36.

niestosowną porą¹¹, a „rozburzone” teksty „Taka burza o północy życia / taki huk”, [CB 21] somatyzują się i dynamizują – „płocha” starość w cytowanym wierszu zdefiniowana zostaje za pomocą aktywnych czasowników: krzyczeć, rzucać, płynąć, śpiewać i dopiero na samym końcu: zasypiać [CB 18]. Marjańska wpisuje się tym samym w charakterystyczną tendencję późnej poezji kobiet, wzmacnianą licznymi przykładami w ostatnich dziesięcioleciach: „stare” kobiety domagają się prawa do obecności i miłości, także w cielesnym wymiarze¹².

Trzeci etap tomu rozpoczyna liryk o incipicie „przetoczyła się burza”, w którym następuje wyciszenie emocji, uspokojenie przyrody, nadchodzi bowiem „pora odpoczynku”, a psychosomatyczny bunt zostaje zażegnany [CB 23]. Zgoda, która następuje, jest trudna i ironicznie pęknięta, zbudowana na oksymoronach, jakby nie do końca harmonijna – „trwa bezpieczny / pusty / martwy dom” [CB 23]. Nasila się stopniowo motyw snu, owego „zastępczego życia / starości” [CB 26], który przygotowuje na śmierć, otwierając na etap przejściowy (stanie się on później dominantą kolejnego zbioru wierszy): „Spać – zasnąć – śnić / w słonecznym śnie / w rozkołysanym morzu snu / zatonać – zasnąć – spać / bez snów” [CB 27]. Ostatnie wiersze *Córki bednarza* zawierają w sobie zapowiedź sytuacji opisanej w tytułowym liryku tomu, są oniryczne, muzyczne (słychać „wodospady dźwięków”, pojawia się „pożegnalny walc nieobecności”, gasnący do taktu: „grudka ziemi / ostatni akord / cisza” [CB 32] oraz metafizyczne (powraca zbożny zachwyty: nad lasami, „wszystkimi znakami wszechświata”, które wiodą „w łono / matki Ziemi” [CB 33]. Emocjonalna linia monologu podmiotu pozostaje jednak zróżnicowana, utrzymuje się nastrój niepokoju, trwają wahania nastrojów. Co istotne, w ostatnich lirykach opisujących przygotowania na śmierć zaznacza się delikatna, nasilająca się tendencja do sylabotonizacji – w wierszach *Leta*, *Zastona*, a zwłaszcza w *Oczekiwaniu*, gdzie wyczuć można „nalot” transowych amfibrachów¹³. Wygłos tego wiersza stanowi bezpośrednią introdukcję dla końcowego liryku: „A my cierpliwie czekamy / aż sen otworzy bramy / do wyśniewanej zieleni / i wejdziemy w krainę cieni” [CB 42]. Przedostatni zaś tekst tomu, opisujący świat „na sekundę przed końcem” pisany jest konsekwentnym rytmizowanym siedmiozłóskowcem, z jednym tylko krótszym

¹¹ Z wiersza *Stare lustro* z tomu *Prześwit*; zob. L. Marjańska, *Wybór wierszy 1958–1997*, wyboru dokonał P. Matywiecki, Wrocław 1998, s. 151. W innym miejscu poetka wyznaje wprost: „Kobiecość na starość jest trudna. Nadal podobają mi się przystojni młodzi mężczyźni. [...] Nie ma w tym erotyzmu, ale w sercu rodzą się uczucia. Piszę o tym w wierszach. Ludzie nie wierzą w to, że się można zakochać na starość”; zob. I. Górnicka-Zdziech, dz. cyt., s. 16.

¹² Np. u Anny Kamieńskiej czy Anny Świrszczyńskiej. Zob. I. Smółka, *Lęki, uciezki, akceptacje*, Warszawa 1984; R. Stawowy, „Gdzie jestem ja sama”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2004; J. Grądziel-Wójcik, *Kruchość i ciągłość – o kilku wątkach cielesnych w polskiej poezji kobiet XX wieku*, dz. cyt.

¹³ W wierszu rozpoczynającym się od incipitu *Taka burza o północy życia...* czytamy o „nalocie najpiękniejszych grzechów / których spowiedź z pamięci / nie zetrze” [CB 21].

o sylabę wersem (drugim), pokazującym jakby kurczenie się czasu i widzialnego świata, wskazującym na pozostającą jeszcze tylko jego „odrobinę” [CB 43]:

Jeszcze trochę jesieni
 Odrobinę świata
 i wygaśnie pragnienie
 przyciemnieje poświata [...]

 Ale teraz w tej chwili
 na sekundę przed końcem
 chcę nad różą się schylić
 wyprostować pod słońcem
 spojrzeć w jesienną jasność
 i pod niebo zawołać
 niech pozwoli mi zasnąć
 pod skrzydłami anioła

Tekst ten kończymy czytać „na sekundę przed” odwróceniem kartki – po jej drugiej stronie czeka już na nas *Córka bednarza*.

Co wynika z tego pośpiesznego streszczenia? Finalny wiersz został stopniowo i konsekwentnie przygotowany, kumulując i kulminując wcześniejsze wątki, pojawiające się przede wszystkim w trzeciej, kadencyjnej fazie tomu, a które można by określić skrótowo jako konsolacyjność, oniryczność, rytmiczność, metafizyczność, elegijność. Ale zawiera on też w sobie wszystkie te niepokoje, opozycje i pęknięcia, które towarzyszyły wcześniejszym tekstom autorki *Przedświtu*, zwłaszcza zderzenie pustki (samotności) oraz pełni, owego „zbożnego zachwytu” nad istnieniem, trudnego dorastania do zgody na jego temporalność i śmiertelność. Zarazem liryk ten wyróżnia się na tle innych wyjątkowo uporządkowaną budową kompozycyjno-rytmiczną, opartą na powracających regularnościach w płaszczyźnie brzmieniowej, leksykalnej i składniowej, oraz przesyconiem symbolicznymi znakami, osadzającymi w szerokim kontekście kulturowym. I właśnie ta jego transowa, hipnotyzująca sferyczność, stanowiąca hipotezę pełni (formalnej, semantycznej i metafizycznej), domaga się interpretacji.

2.

Marjańska powraca w *Córce bednarza* do tradycji wiersza regularnego. Liryk został napisany 10-zgłoskowcem (z dwoma 9-zgłoskowymi wyjątkami) o silnej tendencji do wyrównywania liczby zestrojów (po 4 w wersie) i prawie konsekwentnej sylabotonizacji. Ujęty w trzy pięciowersowe, rymowane strofy osadza jednocześnie silnie w tradycji wiersza ludowego. Rygory, które nakłada Marjańska na tekst, są tu na tyle wyraziste, by mogły się ujawnić zdarzające się od nich odstępstwa; obręcze wersyfikacji pękają bowiem, semantycznie uzasadnione, w kilku fragmentach wiersza.

Zacznijmy od hipotezy równozestrojowości. Powolny, podkreślający każde wypowiedziane słowo rytm daje tu wrażenie powagi i solenności wypowiedzi, wręcz uroczystości, podniosłości wypowiedzianych fraz. Krótsze miary wiersza tonicznego stosowano zwykle w utworach refleksyjnych, wypowiedziach o charakterze deklaracji, dotyczących rzeczy ważnych w perspektywie indywidualnego podmiotu. Wszystkie zestroje zyskują tu pełną słyszalność, każdy wyraz jest komunikowany wyraźnie, zatrzymując na sobie uwagę. Taniec na wiejskim podwórzu wśród beczek z winem nie może zatem być zwyczajny, skoro mówi się o nim w ten sposób.

Spokojny tok wiersza uwypuklony zostaje przez zdaniowość, którą ogranicza rozmiar wersu, przy czym rezygnuje autorka z interpunkcji, pozostawiając jedynie – wywodzącą się z tradycji średniowiecznego wierszowania – wielką literę na początku poszczególnych wersów. Zdania zaczynają się tu, ale jakby nie kończą, zawieszono antykadencyjnie. Tekst rezygnuje z przerzutni, wiązań składniowych między wersami, nie zaznacza w żaden sposób (spójnikami czy przyimkami) łączliwości wersów, ich wynikania czy dopełniania; niczym w juktapozycji każdy wers jest tu osobnym, samodzielnym, formalnie, logiczno-składniowym skupieniem czterech zestrojów przełamywanych średniówką. Każda strofa może być czytana jako jedno długie zdanie rozpisane na wersy, które wymuszają intonację wznoszącą w pierwszych czterech liniijkach i opadającą w podsumowującym je piątej, dodatkowo podkreślonej paralelną budową składniową. W ten sposób każdy finalny wers strofy przypomina oparty na paralelizmie składniowym i pointujący poszczególne całości refren (typowy dla pięciowersowych strof wiersza ludowego¹⁴), wskazując jednocześnie na gradację obrazów i rozwój wydarzeń – „Córka bednarza pragnie zaręczyn”, „Córka bednarza żąda przysięgi”, „Córka bednarza zamknie mi oczy”. Stylizacja na ludową, obrzędową pieśń wydaje się tu celowym i czytelnym zabiegiem, ale zaznaczyć trzeba od razu, że choć strofa nawiązuje swą budową, rozpiętością sylabiczną (typowy dla ludowej twórczości 10-zgłoskowiec), refrenowością, rymowaniem, paralelizmami, a także obrazowością i tematyką (taniec weselny) do wiersza ludowego, to przenikające ją pęknięcia, zakłócenia, niedociągnięcia – rytmiczne, wersyfikacyjne, brzmieniowe¹⁵ – ujawniają dystans do cytowanego wzorca.

¹⁴ Zob. L. Szczerbicka-Ślęk, *Strofa pięciowersowa* [w:] *Strofika*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1964, s. 176 i nn.

¹⁵ Nieregularna regularność dotyczy zwłaszcza powiązań rymowych. Przypominają one szybko urywające się nici pajęczce, wiążąc ze sobą wyrazy w ciągi fonetyczne i semantyczne: susza – duszę; obręcze – zaręczyn – pajęczce – obręcze – klęczę; wino – owinę – wino; kręgi – przysięgi; toczy – oczy. Niedokładność współbrzmień, oparta zarówno na konsonansach, jak i asonansach konkuruje tu z rymem dokładnym i głębokim, dzięki którym słowa jakby przegładają się w sobie, dochodząc do semantycznej pełni: toczy – oczy; wino – owiną. Przy czym w wierszu nie obowiązuje regularność rymowania, komponenty rymowe znajdują odpowiedniki we wszystkich strofach, powracając tanecznym rytmem, i jedynie pierwszy wers uchyla się tej zasadzie, stanowiąc swoistą

Tempo wypowiedzi jest powolne i wyrównane, lecz ten specyficznie monotony tok dwukrotnie zostaje poddany próbie. Regułę czterozestrojowości zdają się naruszać wersy o większej liczbie zestrojów prymarnych – trzeci: „Lśnią ciasną miedzią sny i obręcze” oraz trzynasty: „Wsiąka w piach grudnia dojrzałe wino”. Oba okazują się wobec siebie symetrycznie kompozycyjnie – to centralne linijki pierwszej i ostatniej strofy, środkowa z nich jest bowiem jednoznacznie czterozestrojowa – oraz tematycznie: ściskające beczkę miedziane obręcze z początku wiersza pękają w jego finale, a ich zawartość wylewa się na ziemię. W wersach tych dzieje się więcej i szybciej, wzrasta na moment dynamika wypowiedzi, musimy bowiem przyśpieszyć, by ściągnąć dwa zestroje w jeden: metafory „ciasna miedź” i „piach grudnia” zostają w ten sposób wyeksponowane. Zapamiętajmy je na razie.

Tekst wykazuje również silną tendencję do sylabotonizacji, typowej zresztą dla ludowego wiersza. Powracającym z różną intensywnością i konsekwencją układem jest tu powtórzenie przed i po średniówce układu katalektycznego daktyla czy może raczej kombinacji trocheja i amfibrachu, jeśli zasugerować się tokiem dierezowanym, a więc tych najbardziej charakterystycznych dla mowy polskiej stóp:

- 1 / _ _ / _ _ || / _ _ / _ _
- 2 _ / _ / _ _ || / _ _ / _ _
- 3 // _ / _ _ || / _ _ / _ _
- 4 / _ _ / _ _ || _ / _ / _ _
- 5 / _ _ / _ _ || / _ _ / _ _
- 6 / _ _ / _ _ || _ / _ / _ _
- 7 / _ _ / _ _ || / _ / _ _
- 8 / _ _ / _ _ || / _ _ / _ _
- 9 / _ _ / _ _ || / _ _ / _ _
- 10 / _ _ / _ _ || / _ _ / _ _
- 11 _ / _ / _ _ || / _ _ / _ _
- 12 _ / _ / _ _ || / _ _ / _ _
- 13 / _ _ / _ _ || _ / _ / _ _
- 14 _ / _ / _ _ || / _ / _ _
- 15 / _ _ / _ _ || / _ _ / _ _

Dominuje zatem tendencja do swobodnej, naturalnej melodyjności zgodnej z intonacją polszczyzny, co jakiś czas zakłócana zwłaszcza w nagłosie oraz w dwóch krótszych, 9-zgłoskowych, nie wpasowujących się w obowiązujący wzorzec wersach. Przesunięcia akcentów podkreślają podlegające im wyrazy, jednocześnie wiążąc je ze sobą semantycznie: przeskok pojawia się w 2 i 6

„trampolinę rymu”: xabab – cdcbd – ebcbe. Najbardziej regularna okazuje się ostatnia całośćka, koncentryczna i symetryczna, wiążąca ze sobą wersy – frazy i obrazy.

wersie: „w lipcowym” i „sierpniowe” oraz w trzeciej strofie, gdzie trzykrotnie zmienia się układ akcentów w nagłosie: „na skraj”, „skończony” i „przed białą” (11, 12 i 14 wers) i raz po średniówce: „dojrzałe” (13 wers). Wszystkie te wyrazy zwracają uwagę na procesualność, temporalność świata natury, akcentując jego koniec: skraj, skon i biel łączą ze sobą kres tańca, zgon oraz kolor symbolicznie kojarzony ze śmiercią, do której zdaje się dorastać podmiot. Czy to przypadek, że tu właśnie pęka obwód sylabotoniczna? „Czyżbym dorosła?” – zdaje się tym razem pytać Marjańska...

Na szczególną uwagę zasługują dwa krótsze o jedną sylabę wersy, być może najważniejsze w tym tekście, naruszające izosylabizm wiersza: „Tańcem kreśliły ciemne kręgi” oraz „Przed białą panią kornie klęczę”; z rytmu wytrąca zwłaszcza ich pośredniówkowa część – ciemne kręgi i kornie klęczę (wróć do nich jeszcze w dalszej części interpretacji). Wadliwe z punktu widzenia hipotezy rytmiczności wiersza są wyrazy „ciemne” oraz „kornie”, naruszają bowiem jego rytmiczny światopogląd, każąc podejrzewać pełnię o niedoskonałość, ironicznie ją podważając lub komentując. Wszystkie te przerwy, przesunięcia, pęknięcia zakłócają płynność wersyfikacyjną wiersza, wprowadzają niepokój i je trudno zlekceważyć, zwłaszcza że pojawiają się w miejscach interpretacyjnie trudnych, nieoczywistych.

„Jestem ze szkoły Skamandrytów. Bardzo cenię rytm i rym. [...] Teraz staram się wypowiadać nie kierując się formą”, mówiła Marjańska o swej późnej twórczości¹⁶. Jednak w *Córce bednarza* bliższa od skamandryckiej wydaje się jej szkoła Bolesława Leśmiana i jego koncepcja „rytmicznego światopoglądu”, zgodnie z którą „wszelkiemu procesowi istnienia towarzyszy ruch rytmiczny”¹⁷. Ów dynamiczny, kolisty ruch opisany w wierszu i jednocześnie weń konstrukcyjnie wpisany staje się tu świadectwem i przyczyną istnienia, tańcem i pieśnią weselną i śmiertelną zarazem. Dzięki niemu poezja włącza się w rytm metafizycznego trwania, a słowa – „jak za nicią Ariadny” – „idą w ślad za rytmem przewodnim”, prowadząc w nieśmiertelność¹⁸. Dopóki zatem rytm trwa, powtarzany przez czytelnika w lekturze, wiersz prowadzi nas szczeliną bytu, przeświatem (to słowo zyskuje u Marjańskiej metafizyczną wagę) w „Przejsie tam”¹⁹, w „tamto, / co jest poza ciałem”²⁰. Na tym otwarciu się na nieskończoność polega być może rytmiczna intryga tego tekstu: podmiot poddając się rytmowi, kornie i intuicyjnie, ma możliwość spotkania z prawdą inaczej niepochwytą.

¹⁶ I. Górnicka-Zdziech, dz. cyt., s. 37.

¹⁷ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, dz. cyt., s. 84.

¹⁸ „Słowa idą w ślad za rytmem przewodnim jak za nicią Ariadny. Najpierw rytm, a potem słowa. Idą w ślad za tym śpiewnym nawoływaniem, które je wabi i pociąga, i zmusza do ułożenia się tak właśnie, ażeby się stały niespodzianką, objawieniem – czymś żywotniejszym od samego życia”; zob. tamże.

¹⁹ Z wiersza *Prześwit*, zob. L. Marjańska, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 161.

²⁰ Z wiersza *Opowiadanie o miłości*, zob. L. Marjańska, *A w sercu pełnia*, dz. cyt., s. 82.

„Śmiertelna godzina” oznacza znieruchomienie tylko w warstwie świata przedstawionego („skończony taniec”), bo rytm wiersza „pracuje” dalej, niezależnie od wypowiedzianych słów: „pozwała gromadzić w wierszu coś, co się rozwija i upływa w słowach i poza słowami, coś, co albo zastępuje istotę czasu, albo jest samym czasem. To coś upływa na kształt powtarzalnej melodii, którą można raz jeszcze od początku do końca zaśpiewać z tym przeświadczeniem, że znów tak samo jak dawniej zacznie istnieć i trwać – i tak samo jak dawniej skona, zachowując za każdym zgonem tę samą rytmiczną zdolność zmartwychwstania”²¹. Rytm jest tu zatem analogonem procesu tworzenia, podobnie jak taniec w swej pierwotnej postaci.

Taniec należy do najstarszych czynności kultowych, będąc formą przeżywaną radości, towarzyszącą ważnym wydarzeniom, wyraża także uczucia religijne, mając na celu nawiązanie kontaktu z boskimi mocami, „staje się symbolem życia, począwszy od tańca radości u ludów pierwotnych przy narodzinach dziecka aż po ostatni ziemski taniec w objęciach śmierci”²². Jego rytmiczne, powtarzalne ruchy znamionują życie, wprowadzając w wir materię na wzór krążących orbit we wszechświecie, i choć u Marjańskiej perspektywa ta zostaje zawężona do swojskiego podwórza, a zamiast obrotów sfer mamy obroty beczek, to i tak tańczący, „kreśląc ciemne kręgi”, włączają się w harmonię Kosmosu. Najstarsze tańce składały się właśnie z kolistych, spiralnych ruchów, stanowiących powtórzenie aktu stwórczego, ruch obrotowy uznawany był bowiem za „język bogów”, podstawową formę nadprzyrodzonej aktywności²³. Nieobojętna jest tu również ludowa tematyka i stylizacja wiersza – obserwując tradycyjne obrzędy weselne na wsi polskiej często trudno określić, czy „dane działanie jest tańcem, zachowaniem parataneicznym, czy też zachowaniem zwyczajnym”, występuje bowiem wymienialność tańca i ruchu przede wszystkim obrotowego²⁴. Bohaterowie *Córki bednarza* poruszając się po podwórzu kolistym ruchem, zdają się wpisywać w tę rytualną symbolikę – świat zostaje tu niejako wytańczony, a ludzka egzystencja na ziemi (dzięki ruchowi obrotowemu tekstu i w tekście) włączona w nurt porządku sakralnego: wiersz-taniec staje się tu misterium życia i śmierci. Dopóki bohaterowie tańczą, a rytm biegnie niezachwianie, świat istnieje jak należy i funkcjonuje prawidłowo, potwierdzając swój sens z każdym powtórzeniem brzmienia, akcentu, słowa, składni. Kompozycja formalna utworu, zwłaszcza wersyfikacja pozostaje tu zatem na usługach metafizyki.

²¹ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, dz. cyt., s. 86.

²² M. Lurker, *Taniec do nieba* [w:] tegoż, *Przestanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 340.

²³ Zob. J. Kowalska, *Koło bogów: ruch i taniec w mitach i obrzędach*, Warszawa 1995, s. 19–20. Jak pisze badaczka: „Rytmika ciała i dźwięków pozwala wypowiedzieć w sposób cieleśny to, o czym myśli duch, a równocześnie powściągliwie to ukryć i ochronić. [...] taniec sakralny [...] jest przede wszystkim naśladowaniem w geście i rytmie ruchu, którym Bóg, jako zasadą stwórczą, obdarzył kosmos”; tamże, s. 22.

²⁴ Tamże, s. 23.

3.

Wróćmy jednak do rytmicznych zaburzeń, o których wcześniej wspominałam – „ciasnej miedzi” i „piachu grudnia”, dwóch wersów spiętych tonicznym przyśpieszeniem. Metalowa obręcz, stanowiąca element konstrukcyjny beczki, mocno i stanowczo spina w wierszu drewniane klepki, z których wykonano naczynie – połyskujące nowością w lipcowym słońcu. Lśnienie kojarzy się ze światłem i radością, miedź zaś w języku biblijnym symbolizuje siłę i stałość, a poświęcone miedziane dzwony głoszą chwałę Boga²⁵. Ważniejsza od błyszczącej powierzchni wydaje się jednak jej cenna zawartość, wino, które dojrzeć będzie podczas tańca z córką bednarza: „Gdybym mówił językami ludzi i aniołów, a miłości bym nie miał, stałbym się jak miedź brzęcząca albo cymbał brzmiący” (1 Kor 13.1).

Komentatorzy tej poezji łączyli ją często z doświadczeniem metafizycznym, a nawet z liryką głębokiej wiary, podkreślając, jak Iwona Smolka, że spod świata widzialnego wygląda to, co niewidzialne, a zza materialnej tkanki słychać głos Ukrytego²⁶. Według Anny Legeżyńskiej z kolei poetka „z biegiem lat coraz wyraźniej zmierza w stronę problematyki teologicznej, zaczynając jednak od rozpoznania związków między materią a transcendencją”²⁷. Z jednej strony jest to bowiem liryka silnie osadzona w materialności świata tego, polisensualna, o ciekawej, uprzywilejowującej przede wszystkim audialność i haptyczność hierarchii zmysłów, z drugiej zaś – wskazuje na świata tego niewystarczalność oraz kruchość doświadczenia podmiotu, dla którego zbyt ciasne okazują się prawa fizyki i dlatego stawia pytania pierwsze – metafizyczne. Marjańską interesuje bowiem zarówno to, co lśni po tej stronie, jak i „tamto, / co jest poza ciałem”. W jej późnej poezji szczególnie eksponowaną rolę pełni soma, mająca charakter tyleż biologiczny, co znakowy – człowiek istnieje „zawężony do rozmiarów ciała”, porównywanych do „naczynia z kruchej gliny”²⁸, które choć obce i nietrwałe, trzyma nas przy życiu: „Tyle nas, co w materii: / ciało nas zamyka / z wyobraźnią / kruchością”²⁹. Szczególnie aktywna w wierszach poetki pozostaje właśnie owa biblijna metafora ciała jako naczynia duszy – skorupy, pojemnika, osłony, która kruszy się i pęka³⁰, uruchamiając jednocześnie topos Boga jako garncarza. O ciele „łamany kołem wstydu / bólem ciasno opasanym / Wyda-

²⁵ Zob. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 145.

²⁶ Zob. I. Smolka, „Światło nad wodami” [w:] tejże, *Dziewięć światów. Współczesne poezji polskie*, Warszawa 1997, s. 56.

²⁷ A. Legeżyńska, *Arbor vitae. O poezji Ludmiły Marjańskiej* [w:] tejże, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 125.

²⁸ Z wiersza *Doświadczenie*, zob. L. Marjańska, *A w sercu pełnia*, dz. cyt., s. 84.

²⁹ Z wiersza *Ciało jedynie*, tamże, s. 85–86.

³⁰ Zob. A. Spólna, dz. cyt., s. 72.

nym obcym oczom / w bezwzględnej jawności / kruchym rozbitym / naczyniu miłości” czytamy w wierszu *Na stole operacyjnym* [CB 39], poprzedzającym *Córkę bednarza*. To ciasne właśnie opasanie ciała, które zostaje złamane kołem bólu, stanowi prywatny, powracający i poetycko przetwarzany symbol ludzkiego istnienia według Marjańskiej, naznaczonego cierpieniem i nietrwałością.

Z kolei w tekście z tomu *Otwieram sen* poetka wykorzystuje polisemię: „Naczynia z kruchej gliny / jak wiejskie fujarki / wygrywają wąż piosenkę życia / wydają dźwięki podobne biciu cepów / albo szmerom strumieni”³¹ – naczynia krwionośne i serce są tu kruchymi naczyniami z gliny, szmer krwi gra muzykę, a uderzenia serca przypominają bicie cepów³².

Na tym tle wypełniona winem beczka, objęta ciasną, lśniąca, mocno trzymającą obręczą, stanowi kolejny wariant metafizycznej metafory, eksponującej motyw związania i pęknięcia. Garncarza tym razem zastępuje bednarz, a do naznaczonych boskim autorytetem profesji należą w tej poezji również „tkacze” z wcześniejszego wiersza o takim tytule, którzy „znają już tajemnicę”³³, oraz „oracz” z liryku *Niemota*: „A kiedy wielki oracz / zbronuje ostatni zagon, / do reszty się uporam / z prawdą niemą i naga”³⁴. W wierszu tym pojawia się motyw ziemi-grobu oraz zerwania więzów – znajdujący przełożenie na obraz pękających obręczy i wina wsiąkającego w piach: „Czeka zachłanna ziemia. / Rozluźniają się więzy”. Dopóki trzymają więzy, póki lśnią ciasną miedzią obręcze, a człowiek jest choćby „bólem opasany” – dopóty trwa taniec życia. Po nim nieuchronnie przychodzi jednak moment pęknięcia, zerwania, złamania, gdy zawartość naczynia oddana zostaje ziemi, a ruch zamiera i domyka się istnienie.

Po skończonym tańcu wino wsiąka w „piach grudnia”. Czy nie powinno raczej zniknąć w „śniegu” lub „bieli grudnia”? „Akcja” wiersza wpisana została zgodnie z topiką pór roku w cykl biologiczny: taniec rozpoczyna się latem, w środku życia, w sierpniu wino wciąż jeszcze dojrzewa, w grudniu zaś pękają beczki. Co ciekawe, w całym tym tomie aż do przedostatniego liryku *Na sekundę przed* trwa konsekwentnie jesień (jeszcze w tym wierszu podmiot chce „spojrzeć w jesienną jasność, prosi o „jeszcze trochę jesieni”, czyli odrobinę świata [CB 43]); natomiast metaforykę kolejnego tomu pt. *Otwieram sen* przenika chłód, zima, szron, pojawia się mroźny dzień czy srebrna szadź. Zima wraz z towarzyszącą jej bielą stanowi czytelny topos funeralny, „jest we współczesnej poezji archetypiczną porą żałoby, zapowiadaną kolorem śniegu i mrozu”³⁵. Tyle

³¹ L. Marjańska, *Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 43.

³² Również w dużo wcześniejszej *Duszy i ciele* podmiot zwraca się do „prostodusznej duszy”: „zaledwie oddechem / rysujesz ciało, / które cię zamyka” (L. Marjańska, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 59). W *Gdziekolwiek jesteś* zaś czytamy: „Źródło jest w tobie, jak miłość. / Pamiętaj, / abyś nie zniszczył kruchego naczynia” (tamże, s. 32).

³³ Tamże, s. 110.

³⁴ L. Marjańska, *A w sercu pełnia*, dz. cyt., s. 155.

³⁵ A. Spólna, dz. cyt., s. 60.

że w *Córce bednarza* zima w planie świata przedstawionego nie jest ani śnieżna, ani biała, ani niezbyt mroźna, skoro wino jest w stanie wsiąknąć w piach. „Piach grudnia” jest w gruncie rzeczy oksymoroniczny – we śnie przecież wszystko jest możliwe – i kojarzy się nieuchronnie z grobem i prochem, w który obróci się człowiek; to „grudka ziemi / ostatni akord / cisza”, by przypomnieć cytowany już wiersz.

Biel jako atrybut śmierci pojawia się za to w następnym wersie, tym krótszym o jedną sylabę (o tę „odrobinę świata”): „Przed białą panią kornie klęczę”. Barwa ta jednoznacznie łączy się w poezji Marjańskiej z bezruchem i chłodem śmierci: w późniejszym wierszu tytułowa *Patrząca* dotyka dłoni znieruchomiałej kobiety: „Ujmując z drzeniem białą dłoń / Czuje raptowny powiew chłodu / Jak gdyby w mroźny dzień zimowy / Wyszła bez szala do ogrodu”³⁶, w innym zaś miejscu czytamy: „Chłód jest odbiciem bieli, nieruchomość / zapowiedzią spokoju”³⁷. Córka bednarza zmienia się zatem w „białą panią”, ale pamiętać trzeba, że biel bywa także kolorem radości i uwielbienia, a jako kolor, który jeszcze wszystko w sobie zawiera, może być „symbolem początku, otwartych możliwości, nowego”³⁸. Jest zatem ostatni akord wiersza zgodą na śmierć i otwarciem na wieczność?

Nie ma w tym wierszu rozpaczy ani buntu przeciw śmierci, ale nie ma też bólu i cierpienia – podmiot wiersza już nie „targuje się z nieznanym Bogiem / o cenę”³⁹. Człowiek wypełnia tu narzucony mu Boży scenariusz: „Mam obietnicą poręczyć duszę”, „Córka bednarza żąda przysięgi”, kornie klęczęc przed białą panią. Gdyby Marjańska napisała: pokornie – zachowałaby rytm amfibrachy i równozgłaskowość wersu; tymczasem słowa nie poszły tu posłusznie za rytmem, czytelnik potyka się więc o niepełny, wybrakowany o jedną sylabę zestrój i zaczyna się przyglądać tej przeszkodzie. „Kornie” delikatnie archaizuje tekst, znaczy właściwie to samo co pokorny, czyli: pełen pokory, szacunku, a także uległy i uniżony, bezwolny i posłuszny, błagający i skruszony. O ile w pierwszej strofie agensem był podmiot proszący córkę bednarza do tańca, o tyle w finale wiersza-tańca karty rozdaje już biała pani. Kornie klęczęc znaczy podporządkować się bez protestu i bez słowa, z uległością i karnie, co z kolei kojarzy się z karą. Pokora stanowi chrześcijańską wartość moralną, w wierszu przywołaną, podkreśloną i zarazem rytmicznie i instrumentacyjnie dekonstruowaną. Uruchamia jednocześnie pytania podstawowe: Jakie wartości są w obliczu śmierci istotne? Jakie emocje towarzyszą umieraniu? Radość i ulga czy strach, niepokój, poczucie niesprawiedliwości?⁴⁰ W *Córce bednarza* niebo nie zanosí się

³⁶ L. Marjańska, *Otwieram sen*, dz. cyt., s. 24.

³⁷ Z wiersza *Ptak Pallas Ateny*, zob. L. Marjańska, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 98.

³⁸ D. Forstner, dz. cyt., s. 116.

³⁹ Z wiersza *Wyzwolenie*, zob. L. Marjańska, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 102.

⁴⁰ Zob. M. Gutowska, *Taniec Śmierci. Żyjąc wszystko tańczymy a że obok śmierć nie wiemy...*, Warszawa 2010, s. 177.

„szlochem / nad zamkniętym życiem / nad prochem”, jak w *Żywicy*⁴¹. Problem w tym, że wiersz ten jest całkowicie – odnoszę wrażenie – obcy dotychczasowej poetyce Marjańskiej: bezemocyjny, bezgłośny, niesensualny, maksymalnie zdystansowany wobec przedstawionej sytuacji, także poprzez swe odrealniające oniryczne ramy.

Skojarzenie kornie/karnie może wydawać się interpretacyjnym nadużyciem. Wydaje się jednak usprawiedliwione, gdy zwrócimy uwagę na dyskretny lingwizm, wykorzystujący paronomastyczne wiązania słów, który przenika pozostałe wiersze tomu. Brzmieniowe gry Marjańskiej są jak szyfrowane wiadomości, które próbują powiązać ze sobą sprzeczne lub nieprzystające jakości, czasem łączone na zasadzie fałszywej figury etymologicznej lub aliteracji cieniują lub hiperbolizują metaforyzujące się zjawiska: „Ten zachwyt nad innością / nad różnorodnymi / odmianami lotosu / losu / traw zbóż / zbożny zachwyt” [CB 5], „szczątki szczęścia” [CB 10], dorosła „zarosła bólem / trwogą / cierniami cierpień” [CB 17], „z najgłębszych głębin”, „brzuchata brzemienne”, „trysną tysiące iskier / roziskrzona ikra” [CB 19], „zapomnieć o rozpacy / rozsądku i rozwadze”, „ciało domaga się doznań / dotyku dłoni”, żyje „samotne, / osobne oddalone” [CB 20], „ciało płonie / nawet popiół nie zostanie po niej” [CB 21], „przed nalotem lat” [CB 22].

Jeden z liryków nawet tematyzuje ten zabieg, wskazując na świadome poszukiwanie „prześwitów” między sferą rzeczywistości i tekstu: „zwindziony różnicą / jednej litery / mylisz czynności” (*Zastona*, CB 38). Na tle tej wrażliwości lingwistycznej, decydującej o prywatnej, momentalnej poetyce autorki, nie można zlekceważyć delikatnych nawet zabiegów instrumentacyjnych, swego rodzaju metafizycznych (czy metafizykujących) kalamburów, występujących w wierszu *Córka bednarza*. Analizowany wcześniej wers: „Lśnią ciasną miedzą sny i obręcze” cechuje intensywna obecność wąskich samogłosek: dominuje i oraz e (ę), a także połączenia: łś, ć, dź, cz; znajdujący się w samym środku strofy wers okalają natomiast frazy eksponujące otwarte, szerokie, okrągłe samogłoski: o, a, u. To instrumentacyjnie zaznaczone centrum strofy potęguje odczucie intensywności i materialności istnienia, a w drugiej zwrotce podobny zabieg obejmuje analogicznie trzy środkowe wersy. Jednocześnie gdy przyjrzymy się układowi brzmień, w tym najbardziej „ciasnym” i „lśniącym” życiem wersie przewija się układ głosek: ś, c', mie, r, układających się anagramatycznie – w śmierć: „Lśnią **ciasną miedzą** sny i obręcze”.

„Lśnić” z kolei zawiera w sobie „śnić” i „nić” zarazem – jeden wyraz łączy w sobie materialność, nierealność i kruchość obrazu, odbijającego światło (chciałoby się powtórzyć za Władysławem Panasem: „objęty paronomastycznie, czyli erotycznie, czyli miłośnie, mniejszy przez większego”⁴²). Podobne wiąza-

⁴¹ *Niebo zaniósło się szlochem...*, zob. L. Marjańska, *A w sercu pełnia*, dz. cyt., s. 123.

⁴² W. Panas, *Lekcja profesora Arenda* [w:] tegoż, *Tajemnica siódmego anioła. Cztery interpretacje*, Lublin 2005, s. 44.

nia i semantyczne wzmocnienia dotyczą ciągów: obręcze, poręczyć i zaręczyn; kreślimy kręgi; butle – uleca; wino owina, czyli otoczą wino. Ostatnia strofa, w której pękają obręcze, intensyfikuje użycie głoski „k”, niejako kojarząc ją z pęknięciem, zwłaszcza w połączeniach spółgłoskowych: **skraj**, **beczka**, **skończony**, **pękły**, **wsiała**, **kornie**, **klęczę**, **córka**, **zamknie**. Jednocześnie powtórzony pięciokrotnie sufiks -ęcze (obręcze, pajęcze, klęczę) daje wrażenie zawrota, onomatopiecznie naśladowując przeciągły jęk – skargę na tę „odmianę lotosu”? *Correctio*: losu, losu śmiertelnych. Marjańska zagląda do wnętrza słów, rozkręca je i semantycznie spokrewnia, dlaczegóż więc „kornie” nie mogłoby zarazem znaczyć „karnie”? Pytanie tylko, czy „stoi za tą kombinatoryką [...] nader głęboka motywacja”?⁴³ Intryga (nie)skończoności, która przyciąga ku sobie pewne słowa i brzmienia?

Niepokojąco brzmi także wspomniany już krótszy wers drugiej strofy: „tańcem kreślimy ciemne kręgi”. „Świetliste” utrzymałoby rytm w wersie, w jego pośredniówkowej części. Tymczasem słowo „ciemność” zapada się w wersie, jakby niewłaściwie dobrane i niepełne, załamuje rozpędzony już rytm zrywając rytmiczną nić wiążącą ze sobą kolejne słowa: „Słowa idą w ślad za rytmem przewodnim jak za nicią Ariadny. Najpierw rytm, a potem słowa”, przypomnijmy cytowanego już Leśmiana. Ślad, jaki pozostawia ruch krążącej pary w przestrzeni, krąg zawirowań, drżenie powietrza po ruchu obrotowym zostają zapisane w wierszu w postaci ciemnego kręgu, przypominającego owinięte pajęczymi nićmi butle z winem. Nić pajęcza to nić przednia wytwarzana przez pająki, z której powstaje pajęczyna, „mechaniczna pułapka ze splecionych ze sobą nici tworzących sieć, często o skomplikowanej budowie, i odpowiednio dobranych otworach filtrujących zdobycz”⁴⁴. Dodatkowo konstrukcja pajęczyny przypomina koncentryczne kręgi czy obręcze. Generalnie leksyka, która pojawia się tej strofie jest w dużej mierze opresywna: ścinający zboże sierp, przecinające przestrzeń ciemne kręgi, butle owinięte pajęczyną, córka bednarza, która już nie pragnie, lecz żąda dotrzymania obietnicy. Połyskujący i radosny obraz wesela, nakreślony w pierwszej strofie, teraz zostaje stłumiony, jakby zamglony ciemnością i niepokojem. Poprzednia zwrotka zanurzona była w terażniejszości (proszę, suszą, lśnią, mam poręczyć, pragnie), ta zapowiada przyszłość (owina, uleca), konotując zarazem przemijalność, ulotność i nietrwałość. I ciemność – ludzkiego istnienia. Jednocześnie jednak naczynia z winem otulone przez nici pajęcze są jak „zakurzona oczywistość / (którą za szczęście czasem biorę / nie bez przyczyny)”, a która „załśni srebrzystą / siateczką pajęczyny”⁴⁵. Może takie właśnie

⁴³ W. Panas, *Tajemnica siódmego anioła* [w:] tegoż, *Tajemnica siódmego anioła...*, dz. cyt., s. 16.

⁴⁴ K. Schmidt-Nielsen, *Fizjologia zwierząt adaptacja do środowiska*, Warszawa 2008; zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Ni%C4%87_prz%C4%99dna#cite_ref-Nielsen_7-0 (dostęp: 4.07.2015).

⁴⁵ Z wiersza *Wróżba z pajęczyny*, L. Marjańska, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 200.

jest znaczenie owych „nici pajęczych”, co „butle owina”, a potem „z wiatrem ulecą” (te dwa centralne dla wiersza wersy oparte zostały na konstrukcji chiazmu) – to „szczątki szczęścia”, niszczące szczęście codzienności. W równie metafizycznym wierszu *Szczelina* z tomu *Zmrożone światło* tytułowa szczelina „się powiększa”, „pęka nić najcieńsza / łamiąc łagodny wzór”⁴⁶ – w *Córce bednarza* zaś nici pajęczce rozrywa wiatr, zapewne o boskiej proveniencji. Wątku ulotna nić życia przypomina jednocześnie o onirycznej ramie tekstu, pokazując istnienie w prześwicie, szczelinie między bytem i niebytem, rzeczywistością a niepokojącą wiecznością, jak w *Żywicy*, gdzie sen to „Ani to życie ani umieranie / Takie szaropajęczce trwanie / omotane siecią / [...] niepojęte / zamknięte / we śnie”...⁴⁷

4.

Artystyczna i antropologiczna jednocześnie siła *Córki bednarza* tkwi nie tyle w hipnotyzującym czytelnika rytmie, co w ciągłym, acz dyskretnym naruszeniu budowanej przezeń harmonijnej wizji świata, który podporządkowuje się rytmowi Transcendencji – wiersz konsekwentnie „kreśli” swe „ciemne kręgi”. Afirmatywny stosunek Marjańskiej do rzeczywistości daleki jest bowiem zarówno od patosu, jak i naiwności⁴⁸. W wykreowanym przez nią poetyckim uniwersum panuje *harmonia mundi*, jak mówi tytuł jednego z wierszy, ale harmonia trudna, bo włączająca w nadrzędny „projekt metafizyczny” świata tego również rzeczy „ciemne”: „Ład symfonii / i warkot samolotów. [...] / głupotę, sentymety, śmiech, / dodekafonię, ból i strach”⁴⁹. Jak pisał autor *Rozmyślań o poezji*, słowa poprzez rytm „odzyskują harmonię naruszoną, raj utracony”, nie potrafią jednak przywrócić „całemu światu jego jednolitości”. Co rytm ogarnął, nieśmiertelnieje, lecz u Marjańskiej pozostają (bardzo ludzkie) enklawy nierytmiczności, atopiczne miejsca w wierszu – swoiste nietakty rytmiczne, paronomastyczne obręcze, przesunięcia w symbolice – nie pozwalające ukonstytuować się sensowi, ale też przyciągające i fascynujące. Utracona zgodność poetyckiego i kosmicznego rytmu prowadząca do komunii z wszechświatem i Bogiem może być przywrócona tylko fragmentarycznie – pozostaje wyśnionym metafizycznym projektem. Być może poetka podczas pisania (a czytelnik podczas transowej lektury) jak u Leśmiana dowiadyuje się o sobie i świecie czegoś małego i błahaego – odkrywając swój własny strach, nie potrafi do końca zawierzyć rytmowi? Również w warstwie semantycznej tekst wydobywa na pierwszy plan przemijalność,

⁴⁶ Tamże, s. 93.

⁴⁷ *Ani to życie ani umieranie...*, zob. L. Marjańska, *A w sercu pełnia*, dz. cyt., s. 116.

⁴⁸ Zob. też A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 114.

⁴⁹ Z wiersza *Harmonia mundi*, zob. L. Marjańska, *A w sercu pełnia*, dz. cyt., s. 55–56.

kruchość i nietrwałość ludzkiego istnienia, które mimo to (właśnie dlatego) lśni w radosnym tańcu.

Taniec z córką bednarza demonstruje i wieńczy proces zyskiwania świadomości i dojrzewania do śmierci, zaślubiny z życiem stają się tu jednocześnie zapowiedzią końca – to śmierć wzywa na wesele⁵⁰. Nacisk położony zostaje właśnie na proces dojrzewania – podczas tego etapu wino nabiera smaku i aromatu, przechodząc przemiany w drewnianych beczkach lub butlach, stając się pełniejsze, bogatsze i szlachetniejsze (owa „dojrzałość” wina podkreślona została opisanym już zachwianiem rytmu). W wierszu wino najpierw „dojrzewa”, a potem „dojrzałe” „wsiąka w piach”: przy czym dojrzałe znaczy nie tylko gotowe do spożycia, ale też takie, któremu udało się dojrzeć, czyli zobaczyć coś, co nie od razu rzuca się w oczy, zaobserwować i uświadomić sobie prawdę – ujrzeć pełnię z perspektywy późnej starości. We wcześniejszym liryku Ludmiły Marjańskiej z tomu *Druga podróż* znaleźć można podobną metafizyczną grę słów: „Wielkie lato, niedojrzałość, zieloność, / dojrzewanie, aby dojrzeć życie”⁵¹. *Córka bednarza* zdaje się uzmysławiać właśnie tę trudną prawdę, że śmierć przychodzi zawsze w momencie pełni życia.

Joanna Grądział-Wójcik

RINGS OF A POEM – RINGS OF INTERPRETATION:
 THE COOPER'S DAUGHTER BY LUDMIŁA MARJAŃSKA

Summary

This article presents an interpretation of the title poem of *The Cooper's Daughter* (2002), Ludmiła Marjańska's penultimate volume of funeral, senile and feminist verse. 'The cooper's daughter' stands out from Marjańska's other lyrics by dint of its well-ordered rhythmic structure and its wealth of symbolic signs, placing it firmly in a broad anthropological and cultural context. It's a dancing poem, re-enacting the mystery of life and death; its analysis opens a perspective on the whole of Marjańska's work and provides the tools for a reconstruction of her truly original and disturbing 'metaphysical project'.

⁵⁰ Zob. M. Lurker, *Spotkanie ze śmiercią* [w:] tegoż, *Przełamanie symboli*, dz. cyt., s. 332.

⁵¹ Z wiersza *Pola*, zob. L. Marjańska, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 51.