

Teresa Kostkiewiczowa

PIOSENKA PASTERSKA DZIEDZICTWO SIELANKI W POEZJI POLSKIEJ XX WIEKU

SŁOWA KLUCZOWE

antydylla; konwencja; sielanka (idylla, bukolika); tradycja

„Każda reguła usycha bez wyjątku.”

Wiesław Pusz, *Mysli*, Łódź 2011, s. V.

Mimo iż sielanka w poezji polskiej już w XVI wieku uzyskała — również za sprawą rodzimej nazwy genologicznej — wyrazistą gatunkową odrębność i była praktykowana także w stuleciu następnym, to w potocznym i badawczym przekonaniu za okres jej szczególnego rozkwitu i znaczenia uważany jest wiek XVIII, który przyniósł jej normatywną kodyfikację w *Sztuce rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Poeci staropolscy — jak wiadomo — traktowali wyznaczniki gatunkowe bukoliki dość swobodnie, dostosowując je do lokalnych uwarunkowań i sytuacji kulturowej, o czym świadczą dowodnie utwory Szymona Szymonowica czy Józefa Bartłomieja Zimorowica¹.

Autorzy sielanek w drugiej połowie XVIII wieku — podejmując w pewnym zakresie wyznaczony przez poprzedników sposób rozumienia poezji sielskiej, zanurzonej w realiach życia ziemiańskiego i reprezentującej ukształtowany w jego obrębie zespół wartości i ideałów² — traktowali jednak podstawowe wyznaczniki

Teresa Kostkiewiczowa — emerytowany profesor, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa; e-mail: terkost@o2.pl

¹ Por. na ten temat: Krzewińska 1998; Witkowska 1995: XXVII–XXXI.

² O swoistym światopoglądzie poezji ziemiańskiej i jej relacjach z sielankową wizją świata por.: Gruchala, Grzeszczuk 1988: 5–83; Karpiński 1989. Por. też: *Staropolskie arkadie* 2010.

poezji pasterskiej bardziej obligatoryjnie, choć także z zachowaniem dużej dozy swobody twórczej.

Za sprawą — z natury rzeczy upraszczających złożoność rzeczywistości literackiej — podręczników i syntez, ikoną polskiego pisarstwa bukolicznego stał się Franciszek Karpiński jako autor wydanych w 1780 roku (choć — według jego świadectwa powstających już w latach sześćdziesiątych) dwudziestu wierszy składających się na zbiór *Sielanek* (Karpiński 1780³). Utwory te były dość zróżnicowane w swej budowie oraz sposobie realizacji wzorca gatunkowego. Karpiński w większości sielanek posługiwał się głównymi rekwizytami świata pasterskiego (spokojny zakątek z drzewami i strumieniem, śpiew ptaków, owce, flet i kij pasterza, towarzyszący mu pies wierny, prosty ubiór i proste, naturalne pożywienie). Konsekwentnie podejmował też charakterystyczny wzorzec bohatera sielankowego jako człowieka żyjącego samotnie albo w niewielkiej przyjacielskiej grupie w oddali od dużych skupisk i zbiorowości ludzkich, w kontakcie z naturą znajdującego spełnienie swych potrzeb i pragnień, niewolnego wszakże od emocjonalnych udręka⁴, którym upust dawał w śpiewie, ukazującym jego oblicze wrażliwego śpiewaka-poety. U Karpińskiego przeważała „sielanka smutku” i rzadko pojawiały się „sielanki radości” (Poggioli 1960: 56), przy czym realizował on podstawowy paradygmat gatunkowy na dwa odmienne sposoby: jako wypowiedź liryczną o charakterze refleksyjnego wyznania, skupioną wokół uczuciowych niedosytów i zawodów wypowiadającego się „ja”, albo też jako opowieść o pasterskim życiu oraz przeżyciach bohatera i dotyczących go przeciwnościach, związanych z nieodwzajemnioną miłością, utratą ukochanej, zagoszczeniem śmierci w idyllicznym świecie. Jeśli znakiem tej pierwszej tendencji może być imię Justyna (Sielanka III. *Do Justyny. Tęskność na wiosnę*; Sielanka I. *Do Justyny. O wdzięczności*; Sielanka XIV. *Do Justyny*), to druga wyznaczana jest przez najsilniej związane z Karpińskim postacie Laury i Filona (Sielanka XI. *Laura i Filon*), a także Korydona, które to imię nosi najczęściej pasterz dotknięty niespełnieniem i utratą (jak w utworach: Sielanka VIII. *Korydon*, Sielanka X. *Korydon smutny. Na śmierć Palmiry*, Sielanka XV. *Dafne i Korydon*).

Poezję sielankową autora *Laury i Filona* uznać można za apogeum dzieł gatunku w jego kanonicznej postaci w poezji polskiej. Apogeum to zarazem zwiastowało jednak zasadniczą jego przemianę. Twórczość idylliczna końca XVIII wieku i pierwszej połowy następnego stulecia (Wincenty Reklewski,

³ Następnie kilka wznowień i reedycja (wznowianych także) *Zabawkach wierszem i prozą* (Karpiński 1782: I). O edycjach tych por. Chachulski 2005: 205–214.

⁴ O podstawowych składnikach świata przedstawionego bukoliki oraz zespole wartości i cechach jego mieszkańców por. Poggioli 1960: 39–59 i *passim*. O osiemnastowiecznej sielance w Polsce: Dobak 1996.

a przede wszystkim Kazimierz Brodziński) poszła bowiem w innym kierunku — do pewnego stopnia dostrzegalnym już w sielankach Karpińskiego⁵ — rewaloryzującym rodzimość i traktującym sielskość jako kategorię estetyczną, która może realizować się w różnego typu wypowiedziach. Sielanka w jej postaci ukształtowanej w drugiej połowie XVIII wieku została zarazem sprowadzona do pustej konwencjonalności, na którą spogląda się z pewną nostalgią, ale też z poczuciem jej wypalenia i nieprzydatności.

Mimo tych procesów dziedzictwo sielanki w jej kształcie kanonicznym ciągle było obecne w poezji i przetrwało aż do XX wieku, a Franciszek Karpiński zazwyczaj pojawiał się jako znak tej konwencji⁶. W taki właśnie sposób przywołuje jego sielankę Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, wyraziście demonstrując intertekstualne do niej nawiązania już w tytule. *Laura i Filon* (z tomu *Wachlarz*, 1927) zawiera podstawowe motywy wiersza Karpińskiego (umówiony jawor, maliny w koszyku), poddaje je wszakże swoistej degradacji, zmieniającej zarówno aurę przedstawionego świata: jawor jest „ponury i siny” (cyt. wg: 1958: I 211), Filon „smutny, zielony”, maliny „śmiały się po cichu”, jak i podstawowe właściwości „tych samych”, ale zarazem całkiem innych bohaterów. Wyakcentowana zostaje ich nienaturalność, stają się bytami wyłącznie książkowymi, „płaskimi”, podporządkowanymi sztucznym konwencjom, odległym od ideału życia pasterskiego: Filon „w zielonym fraczku był jak pasikonik”, Laura „wśród książkowej, poźółkłej i francuskiej woni / leżała, chudą rękę oparłszy o biodro”. „Przyszli w proch się rozsypać” — trudno o bardziej wyrazisty sygnał wyczerpania znaczeniowótórczych mocy konwencji, któremu towarzyszy jednak w wierszu żal i nostalgia za wartościami wpisanymi w świat przez nią ewokowany. *Laura i Filon* to umowne znaki o charakterze wyłącznie literackim, podobnie jak jawor — drzewo istniejące jakby tylko na sztychu — czy koszyk i maliny, mogą być traktowane jako emblematy sztuczności dzieła poetyckiego, co sprawia, że utwór można też czytać jako autotematyczny, nacechowany subtelną ironią. Staje się on jednocześnie jakby elegią na odejście bohaterów sielanek, swoistym pożegnaniem formy gatunkowej, która pozostaje jedynie przedmiotem gry intertekstualnej⁷. Poetka zdaje sobie sprawę z dezaktualizacji konwencji literackiej, a zarazem delikatnie odsłania tęsknotę za jej nieuchwytnym urokiem.

W twórczości innych poetów międzywojennych konwencja ta bywała traktowana z dużo większym ostracyzmem. Prowadziło to do całkowitego zakwestio-

⁵ Por. na ten temat: Dobakówna 1970; Witkowska 1972: *passim*; 1995: XXIII–XXXII.

⁶ Najobszerniejszą publikacją dotyczącą tradycji sielankowej, ukazanej na szerokim europejskim tle historycznym, jest książka Marka Zaleskiego *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności* (Zaleski 2007).

⁷ Odwołuję się tu do lektury wiersza Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej przez Zaleskiego (2007: 22).

nowania przydatności konwencji sielankowej dla reprezentacji świata, w którym widziano całkowite zaprzeczenie idyllicznej wizji. Tytus Czyżewski utworowi *Miasto w jesienny wieczór* dodał prowokacyjny podtytuł (*Nieselanka*; Czyżewski 1920: 20). Zawarty w nim obraz skonstruowany został poprzez paralelną opozycję wobec modelu sielankowego, ale jego kompozycja, mająca prowadzić do skompromitowania konwencji, jest w istocie tej konwencji powtórzeniem i realizacją. W obrębie nadrzędnego przeciwstawienia: wieś — miasto, mieszczą się kolejne. Wiecznej wiosnie idyllicznego świata przeciwstawiona jest ostrość zimy; pięknemu śpiewowi pasterskiemu — „od knajpy śpiew pijany”; rozkwitającym w bukolikach uczuciom miłości i przyjaźni — ich sprostytuowanie („mknie autem nierządnicą”) oraz wrogość i nieczułość („ktoś kogoś kopnął nogą”); wieczna młodość, świeżość i pozaczasowość — starzeniu się i śmierci („wyblanszowane lica / pantofle nieboszczyka”); bliskość natury i zwierząt — obojętności wobec ich doli („i psy już wyć nie mogą / [...] kogut na zmianę pieje”); wreszcie urokiem natury — marność ludzkiej kondycji („purpura zorzy świeci / łachmanom ludzkiej doli”). Jest znamienne, że ta kontestacja idyllicznego modelu świata dokonuje się poprzez jego swoistą aktualizację, co mimo wszystko świadczy o ciągłej żywotności konwencji i jej trwaniu w świadomości literackiej. Nie protestuje się przeciw czemuś, co jest martwe i nieistotne.

Kwestionowanie przydatności konwencji szło jednak w parze z pragnieniami przywrócenia arkadyjskiego wymiaru rzeczywistości, jego przywołania i głębokiego przeżycia. Tak działa się w niektórych wierszach Józefa Czechowicza, jak np. *Na wsi* (z tomu *Kamień*, 1927; cyt. wg: Czechowicz 1963: 29). Poprzez pewną modyfikację motywów bukolicznych: wieś, pole, rzeka, księżyc, świerszcz (muzyka), krowy (w miejsce owiec), poprzez ich ukonkretnienie i nadanie kolorytu rodzimego pejzażu sielski przekracza ramy utartego schematu, staje się realny i bliski. Wszakże dominujące w nim motywy snu i baśni wprowadzają nowe jakości⁸. Świat idylliczny nie ma już waloru uniwersalnego, może zaistnieć jedynie w subiektywnym doznaniu konkretnego „ja”, które wnosi doń własne, indywidualne przeżycia lęku, przecucia zagrażającego zła. Aura wiersza rozpięta jest między pragnieniem idylli, doznaniem potrzeby ładu i spokoju a lękiem przed zbliżającą się katastrofą. Nawiązanie do konwencji gatunku służy tu ewokowaniu nowych doświadczeń związanych z czasem historycznym.

Jeszcze jednym sposobem aktualizowania konwencji sielankowej było podjęcie jej ważnego składnika — motywu miłości pasterskiej. Ten typ nawiązań, pojawiających się u wielu poetów, dobrze ilustruje wiersz Jarosława Iwaszkiewicza *In modo pastorale* (z tomu *Księga dnia i księga nocy*, 1929; cyt. wg: Iwaszkiewicz

⁸ O kwestii baśniowości w idylli pisze Witkowska (1995: XXXVI–XXXVIII).

1968: 230)⁹. Jego bohaterowie przebywają niejako w dwu światach: pochodzą „z dalekich dwóch stolic”, a zarazem spotykają się „pod dębem”, gdzie „pasą się stada owiec”, panuje spokój i harmonia, pastuch troszczy się o swą trzodę, gdzie możliwa jest prawdziwa bliskość i ekspresja uczucia: „Podaj ust mi twych słodką fujarkę”. Napięcie między ponurą realnością miejskiego życia („Odlecimy do czarnych swych stolic”) a pragnieniem idyllicznego doznania emocjonalnej bliskości wyznacza aurę wiersza, w którym splatają się motywy pasterskie i funeralne („I dąb będzie szeleścił — ssss! — jak gdyby na grobie, / Wśród rozległych, pustkownych okolic.”). W utworze Iwazkiewicza sielanka przywołana jest jako znak poezji miłosnej, zaś sztafaż idylliczny to emblematyczne tło spotkania zakochanych, nadające mu spokój, łagodność, ale i pewne nacechowanie seksualne, wpisane w paralelizm świata natury i świata ludzi („Stary tryk goni polem pstrą jarkę.”). Dwie ostatnie strofy przynoszą niejako deziluzję, sielska harmonia okazuje się tylko wprowadzonym przez motyw sielankowy wspomnieniem, trzeba więc wyrzucić z pamięci „głębokie głębie” świata sielanki miłosnej. Osiągnięcie idylli jest możliwe jedynie w projekcji marzeń i pragnień, mimo to jednak sielankowy świat stanowi jakiś punkt odniesienia, który ciągle pozostaje w pamięci kulturowej.

Późniejsze dzieje poezji polskiej dostarczają również przykładów odmiennego potraktowania tradycji sielankowej i sposobów jej aktualizacji. Wielką próbą dla poetyckiej użyteczności tej konwencji były lata wojny, których wydarzenia jakby zadawały druzgocący kłam idyllicznej wizji świata. A jednak i w tym „czasie marnym” tęsknota za harmonią bytu i czystością uczuć dochodziła silnie do głosu, na przykład poprzez nawiązania do motywów sielankowych. Jej bezpośrednie znaki odnajdujemy m.in. w twórczości reprezentatywnego poety tych lat — Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, jak np. w wierszu *Idylla kryształowa* (z cyklu *Legenda*, dat. 29. I. 41; cyt. wg: Baczyński 1970: I 36–37). Jest to poetycka kreacja sielankowego pejzażu, w którym motywy idylliczne — pastuszek, lipa, flet, ptak, siano¹⁰, len — współlistnieją z obrazami baśniowymi — smok, góra kryształowa, sen — a w pewnym momencie nakładają się na siebie. Spaja je aura narastającego niepokoju i smutku, ewokowanego przez „trującą lipową melodię” i kumulującego w ostatnim zdaniu utworu:

Wtedy pastuszek gna smutne smoki
na krawędź nieba i długo wabi
swą śmierć samotną z czarnych obłoków
w sen wzrastający łzami.

⁹ O wierszu tym por. Witkowska 1995: XLIV.

¹⁰ Warto tu odnotować delikatnie polemiczne nawiązanie intertekstualne do omawianego wyżej wiersza Czechowicza *Na usi*: „Siano pachnie snem” — „Siano prześnione jest widmem i drzy [...]”.

Sielskość i baśń okazują się tylko ułudą („pryska przejrzysta łania idylli”), pozostają jedynie rozpadającą się wizją senną, podszytą lękiem i przecuciem zła.

Jak widać z przywołanych dotąd przykładów — pamięć konwencji sielankowej była ciągle obecna w polskiej poezji czasów drugiej wojny, a także później. Dochodzi ona dobitnie do głosu w twórczości Czesława Miłosza, który kilkakrotnie odwołuje się do niej w wierszach z lat czterdziestych i późniejszych. Powstała w 1942 roku *Piosenka pasterska* (opublikowana w tomie *Ocalenie*, 1945)¹¹, zarysowuje pejzaż podobnego do „łagodnego morza” sentymentalnego ogrodu, w którym rozbrzmiewa „flecik pastuszka”, trwa łagodna wiosna, wśród bujnej trawy kwitną „różowe kwiaty” i płyną strumienie „czystej, wiecznie żywej wody”. Jednak jest to tylko pejzaż mentalny, zarysowany w wyobraźni twórcy, który zdaje sobie sprawę, iż „Takich ogrodów nie znajdziesz na świecie.”, przedstawia więc świat, jaki powinien być, wobec którego rzeczywistość okupacyjna stanowi zgrzytliwy kontrast. Porównanie takie generuje efekt ironiczności obrazu, powoduje deziluzję i ujawnienie nierealności przedstawienia, które mieści się jedynie w sferze tęsknot i pragnień. Ogrody pasterskie, krainy arkadyjskie to raje utracone, otoczone aurą melancholii, ale też goryczą ironii¹².

Do kwestii poetyckiej arkadii wracał Miłosz kilkakrotnie w twórczości późniejszej. W pochodzącym z końca powojennych lat czterdziestych wierszu *Do Laury* już sam tytuł jest intertekstualnym nawiązaniem do sielanki Karpińskiego (odwołania do jego twórczości są w ogóle u niego dość częste), zaś pierwszy wers bezpośrednio przywołuje początek *Laury i Filona*: „Księżyc zza ciemnej wyszedł dąbrowy”¹³. Tu wszakże — inaczej niż w utworze „śpiewaka Justyny” — monolog jest zwrócony do pozostającej gdzieś daleko Laury, do której prowadzi droga „Przez popielatych ruin parowy”. Bohater utworu — tu analogicznie jak bohaterka Karpińskiego — opowiada o wyobrażonym spotkaniu kochanków, zdominowanym jednak przez owe „parowy ruin”, które ewokują domenę historii, „dziejowe smutne rozstaje”, zakłócając porządek pozaczasowego, harmonijnego świata wolnych pasterzy z sielanki. W tych nowych warunkach — niejako w miejsce kwestii wierności ukochanego, będącej przedmiotem obaw Laury — pojawia się problem codziennych zabiegów o zachowanie „cnoty wolności”:

¹¹ Ten i pozostałe wiersze Miłosza cyt. wg: Miłosz 1985: I–II; *Piosenka pasterska* — Miłosz 1985: I 105. O kwestii idylliczności w wojennej i powojennej poezji Miłosza pisze Zaleski (2007: 10, 23 i *passim*).

¹² Wiersz ten i inne utwory z tomu *Ocalenie*, w tym *Świat. (Poema naiwne)* — ze względu na ambiwalentność sensów zawartego w nich obrazu świata — stały się przedmiotem polemiki między autorem a recenzentem tomu Kazimierzem Wyką, który zarzucał poecie eskapizm i estetyzm; por. Wyka 1946 i odpowiedź autora — Miłosz 1946. Por. na ten temat Zaleski 2007: 15, 23, 69.

¹³ Utwór pochodzący z *wierszy rozproszonych (1948–1953)*, a według noty na końcu — powstały w Washingtonie 1949; cyt. wg: Miłosz 1985: I 281.

Komu dziejowe smutne rozstaje
 Gdzie upiór zaprasza gości,
 Nam drogocenna cnota zostaje
 Co dzień zdobytej wolności.

Nacisk historii prowadzi do zmiany hierarchii wartości, wśród których na pierwszym miejscu sytuuje się ludzka wewnętrzna niezależność. Poprzez piękne odwołania do oświeceniowej frazeologii cnoty i ówczesnych wierszy patriotycznych¹⁴ sformułowany jest wymóg codziennej odmowy przyjęcia „własnych oków” i odrzucenia zniewalającego zatrucia serca:

Tysiąc w okowach własnych połąże
 I serca swoje zatruje.
 Ale ty wierzaj, że ja zwyciężę,
 Więc próbuj, jak ja próbuję.

Jest znamienne, że pomocą w zmaganiach z naciskiem historii i własną słabością, mają być atrybuty sielankowego świata czystej natury: ptaki i gwiazdy, otwierające na te obszary doświadczania, które nie podlegają degradacji pod naciskiem dziejowych koniunktur.

Jednak stosunek Miłosza do sielankowej konwencji bywa ambiwalentny. Z tego samego czasu co *Do Laury* pochodzi wiersz *Pałac moich muz* (1948, publikacja w tomie *Światło dzienne*, 1953). Rzeczywistość w nim przedstawiona to podejmująca gorzką grę z konwencją anti-idylla, która demonstruje całkowity rozpad sielankowego krajobrazu, przez co odsłania się jednocześnie zwątpienie w samą poezję, w jej moc przekształcania świata. Anaforyczne powtórzenia słowa „niestety” wprowadzają dominujący element zawodu i żalu z powodu odsłaniającej się pozorności, nieprzydatności idyllicznych rekwizytów poetyckich:

Niestety, kraina pozorna
 Kaktusowego cienia,
 Włochata gwiazda wieczorna
 Imitatorka milczenia,
 Niestety, świerszcze przebrane
 Z muszlą na lasce pątników,
 Niestety, słyhać przez ścianę
 Zgrzyt nakręcanych słowików.
 [...]
 Niestety, świerszcze zdejmują
 Swoje dziwaczne przebranie,

¹⁴ Por. np. w *Świecie zepsutym* Ignacego Krasickiego: „Padnie słaby i lęże — wzmoże się wspinały:”. Cyt. wg: Krasicki 1989: II 13.

Sprężyny słowików się psują
 I martwe wiszą na ścianie,
 Niestety, gwieździe przecięto
 Sznur elektrycznej łodygi,
 W ucieczce błysnęły pięta
 Kaktusy czyli pomniki,
 Niestety, wiatr pióra porwał,
 Gaśnie kraina pozorna. (Miłosz 1985: I 198–199)

Kreowanie idyllicznego świata jest jakby utożsamione z istotą poetyckości, staje się figurą poezji, a w szczególności liryki i pieśni, symbolizujących twórczą aktywność poety, która zamiast satysfakcji i radości przynosi zawód i rozczarowanie.

O Terpsychore, Euterpe,
 Ja przecie tak was kochałem!
 Na wietrze niezdamnych cierpień
 Kolibra dom budowałem.

Badacze twórczości Miłosza zwracają jednak uwagę, że w dalszej jego drodze poetyckiej nurt arkadyjski zwycięża nad zawodem i zwątpieniem. Idylliczność przybiera wprawdzie nowe postacie, odślania się w uroku dobrej chwili, staje się funkcją doznania subiektywnego, momentalnego, pozbawionego niekiedy trwałości i „dosłowności” sielankowego sztafażu, ale zachowującego podstawowy wyznacznik idylli: przeżywany głęboko podziw dla ładu świata, dla jego — nietrwałego nawet i ulotnego — piękna oraz życia w harmonii z naturą, w odosobnieniu i spokoju. Wiersze takie, jak: *Szczęście, Kresy* (z tomu *Król Popiel*, 1962), *Godzina, Dar* (z tomu *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*, 1974), w których często zachodzi interferencja idylliczności i elegijności, przynoszą najdalej idącą reinterpretację osiemnastowiecznej tradycji sielankowej.

W powojennej poezji dominują jednak takie sposoby nawiązywania do tej tradycji, które ukazują jej przekształcenia pod naciskiem nowej sytuacji historycznej. Wyraziste sygnały tęsknoty za ideałem idyllicznym współlistnieją z kwestionowaniem jego przydatności w konwencjonalnej postaci, ale i z próbami jego dopełnienia. Tak dzieje się m.in. w wierszu Jana Lechonia *Sielanka* (powstałym w 1952 roku, włączonym do tomu *Marmur i róża*, 1954). W opisie wiejskiego krajobrazu przenikają się motywy sielankowe („Na trawie suszą len.”; „Na łące różowo od malutkich stokrotek” — cyt. wg: Lechoń 1957: 130) i takie, które wprowadzają aurę dramatyzmu („Idę między kwiatami, czerwonymi malwami, / Gdzie przy kościele grób.”). Te pierwsze są jednak tylko domeną sennych marzeń, które stają się rodzajem rekompensaty za doświadczenie ruiny idyllicznej wizji świata.

Odesłania idylliczne i wyraziste aluzje intertekstualne do osiemnastowiecznej sielanki kilkakrotnie powracają pod piórem poety, stają się dogodnym sposobem odsłaniania jego sytuacji, nacechowanej zadumą i melancholią. Tak dzieje się m.in. w *Biografii*, gdzie jako jedyne świadectwo jego doświadczeń wskazane są sielankowe znaki upamiętniania: „Ze wszystkiego, com kochał — zostanie niewięcej / Niż imię szczyrykiem wyryte na drzewie.”; „I tylko jeszcze wytnę me serce przebite / I przy moim imieniu — twoje inicjały.” (Lechoń 1957: 190)¹⁵.

Poeci XX wieku ciągle pamiętali o dziedzictwie sielanki, czynili z niego wieloraki użytek we własnej twórczości¹⁶ i podejmowali refleksję nad sytuacją i sensem tej konwencji. Piotr Sommer zatytułował wydany w 1999 roku tom swoich poezji: *Piosenka pasterska*; znajduje się w nim wiersz również noszący ten sam tytuł. W tym kontekście utwór ten można czytać jako lirykę roli, jako płynący z głębi czasu głos pasterza, który rozważa możliwość porozumienia ze współczesnym, dwudziestowiecznym odbiorcą poezji idyllicznej¹⁷. Rzadki w tej tradycji zabieg zwrotu do czytelnika sprawia, że ona sama staje się przedmiotem refleksji, odsłaniającej — z jednej strony — jej ciągłe trwanie w tkance kultury, z drugiej zaś — jej swoistą nieprzystawalność do doświadczenia współczesności. Wypowiedź nabiera przy tym charakteru metapoetyckiego, pośrednio odnosi się do istoty poezji, do jej sytuacji i jakości dzisiejszej mowy poetyckiej. Dzięki zastosowaniu zabiegu odkrywczo potraktowanej metonimii pasterz-poeta zostaje utożsamiony z językiem (**jest** językiem), jakim się posługuje, jaki jest jedynym narzędziem kontaktu z odbiorcą i przekazania mu własnego widzenia świata.

Czytaj te parę zdań, jakbym był
obcym, innym
językiem, którym może wciąż jestem
(choć mówię twoimi słowami, posługuję się
twoimi słowami); (cyt. wg: Sommer 1999: 23)

Pasterz-poeta wyraża poczucie pozostawiania współcześnie kimś „obcym, innym”, ponieważ dzisiejszemu człowiekowi obca jest świadomość idylliczna,

¹⁵ Por. np. sielanki Franciszka Karpińskiego: *Laura i Filon*, w. 97–100 („Oto masz kij ten, po nim znamiona / niebieskie gładko rzezane: / w górze obaczysz nasze imiona, / obłądnym węzłem związane.”); *Rozstanie się Medona* (Medon „Na tej, pod którą spoczywał buczynie / tak swój żal ciężki krótko opisuje.”); *Przypomnienie dawnej miłości* („[...] znaki nasze na drzewie / popsuł pasterz niebaczny.”).

¹⁶ Pomijamy w tym miejscu przejawy nacechowanego ideologicznie i instrumentalnie posługiwania się konwencją sielankową, m.in. w socrealistycznych wierszach Adama Ważyka czy Witolda Woroszyńskiego, będących przykładem „idylli skorumpowanej”, jak nazwał to zjawisko Zaleski (2007: 48).

¹⁷ W innym kierunku idzie lektura tego utworu w książce Zaleskiego (2007: 121–122).

leżąca u jej podstaw hierarchia wartości i model życia. Świadomość ta potraktowana jest jako immanentnie związana z swoistym językiem, który — mimo iż wyrastający z tego samego pnia kultury, ciągle ten sam — staje się zarazem językiem „innym”, dziś już niezrozumiałym, niedostępnym człowiekowi schyłku XX wieku, ukształtowanemu przez dwudziestowieczne doświadczenia historyczne i nowoczesny (ponowoczesny?) światooгляд. Zarazem język dzisiejszy i wpisana weni wizja życia ludzkiego są obce wyrazicielowi przekonania o ponadczasowych wartościach „piosenki pasterskiej” i wpisanej w nią postawy poetyckiej:

językiem, którym może wciąż jestem
[...]
którym byłem mówiąc
twoim językiem,
stając za tobą i słuchając
bez słowa, [...].

Interferencja języka „innego” i „twojego”, ciągle „tego samego”, ale zarazem „obcego” określa sytuację poety dziś i jego miejsce w kulturze. Poeta, wchodzący w rolę śpiewaka-pasterza, usiłuje słuchać słów dookolnego świata, podejmuje próbę adaptacji jego języka do swojego śpiewu lirycznego, nie rezygnując jednak z własnej wizji zadań słowa poetyckiego: „śpiewając / w twoim języku / moją melodię”¹⁸. Wierząc mimo wszystko w szansę porozumienia, zachęca odbiorcę do podjęcia wysiłku wejścia w kontakt z mową poetycką. Zachęca do wsłuchania się w nią, aby odczuć jej utajoną istotę, mimo że nie jest już „śpiewem”, że utraciła siłę bezpośredniego oddziaływania muzyczną melodią na rzecz przekazu zapośredniczonego przez papier i druk: „Czytaj, jakbyś miał słuchać, / nie rozumieć”.

Można powiedzieć, że Sommer robi najdalej idący użytek z sielankowej tradycji, uznając jej wartość, ale też widząc niezbędność jej istotnej modyfikacji. Podejmuje refleksję nad możliwością śpiewu pasterskiego dziś, dostrzega ograniczenia i przeszkody w jego podejmowaniu, a zarazem wyraża potrzebę i pragnienie jego poetyckiej aktualizacji. Piosenka pasterska staje się przy tym synonimem poezji w ogóle; poezji, która ma wyrażać ludzkie uniwersalne pragnienia ładu, harmonii i niewinności, ponadczasową tęsknotę za bliskością nieskażonej natury i autentycznością więzi międzyludzkich, mimo towarzyszących egzystencji człowieka niespełnień i zagrożeń. Potrzeba sielanki to po prostu niezbywalna potrzeba słowa poetyckiego w obszarze humanistycznych wartości.

¹⁸ Por. rozważania Renato Poggioligo o śpiewności i muzyczności sielanki (1960: 73 i *passim*).

BIBLIOGRAFIA

- Baczyński Krzysztof Kamil.** 1970. *Utwory zebrane*. Oprac. Aniela Kmita-Piorunowa i Kazimierz Wyka. T. 1. Wyd. 2. Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Chachulski Tomasz.** 2005. *Komentarz edytorski. Opis źródeł*. W: Franciszek Karpiński, *Wiersze zebrane*. Cz. 1. Wydał Tomasz Chachulski. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. S. 205–218.
- Czechowicz Józef.** 1963. *Wiersze*. Oprac. Stanisław Piętaś, Seweryn Pollak, Jan Śpiewak. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Czyżewski Tytus.** 1920. *Zielone oko. Poezje formistyczne, elektryczne wizje*. Kraków: G. Gebethner.
- Dobak Anna.** 1991. *Sielanka*. W: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. Teresa Kostkiewiczowa. Wyd. 2 poszerz. i popr. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 574–580.
- Dobakówna Anna.** 1970. *Sielanka końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku wobec polskiej tradycji gatunku*. „Roczniki Humanistyczne” 1970, z. 1. S. 79–104.
- Iwaskiewicz Jarosław.** 1968. *Wiersze zebrane*. Warszawa: Czytelnik.
- Gruchała Janusz S., Grzeszczuk Stanisław.** 1988. [Wstęp]. W: *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*. Oprac. Janusz S. Gruchała, Stanisław Grzeszczuk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. S. 5–88.
- Karpiński Adam.** 1989. *Staropolska poezja idealów ziemiańskich. Próba przekroju*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Karpiński Franciszek.** 1780. *Zabawki wierszem i przykłady obyczajne*. Lwów: Kazimierz Szlichtyn.
- Karpiński Franciszek.** 1782. *Zabawki wierszem i prozą*. T. 1. *Edycja trzecia pomnożona*. Warszawa: Michał Gröll.
- Krasicki Ignacy.** 1989. *Dzieła wybrane*. Oprac. Zbigniew Goliński. T. 2. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krzewińska Anna.** 1998. *Sielanka*. W: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*. Red. Teresa Michałowska przy udziale Barbary Otwinowskiej, Elżbiety Sarnowskiej-Temeriuz. Wyd. 2 popr. i uzup. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 866–872.
- Lechoń Jan.** 1957. *Poezje*. Wyboru dokonał i życiorysem poety poprzedził Marian Toporowski. Warszawa: Czytelnik.
- Miłosz Czesław.** 1946. *List półprywatny o poezji*, „Twórczość” 1946, nr 10. S. 112–121.
- Miłosz Czesław.** 1985. *Wiersze*. T. 1–2. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria.** 1958. *Poezje*. Zebrała Matylda Wiśniewska, przedmową opatrzył Adam Mauresberger. T. 1. Warszawa: Czytelnik.
- Poggioli Renato.** 1960. „Wierzbowa fujarka”. Przeł. Franciszek Jarzyna. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1960, t. 3, z. 1 (40). S. 39–74.
- Pusz Wiesław.** 2011. *Mysli*. Łódź: Wydawnictwo Piktora.
- Sommer Piotr.** 1999. *Piosenka pasterska*. Legnica: Biuro Literackie.
- Staropolskie arkadie.** 2010. Red. Justyna Dąbrowska-Kujko, Joanna Krauze-Karpińska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Witkowska Alina.** 1972. „*Stawianie, my lubim sielanki...*”. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Witkowska Alina.** 1995. *Wstęp*. W: *Idylla polska. Antologia*. Wybór tekstów Alina Witkowska przy współud. Izabeli Jarosińskiej. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. II–LVI.
- Wyka Kazimierz.** 1946. *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. „Twórczość” 1946, nr 5. S. 135–147.
- Zaleski Marek.** 2007. *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków: Universitas.

Teresa Kostkiewiczowa

PASTORAL SONG. HERITAGE OF PASTORAL
IN POLISH POETRY OF THE TWENTIETH CENTURY

(summary)

The second half of the eighteenth century is considered the apogee of development of pastoral in Polish poetry and the work of Franciszek Karpiński emblematic for this genre. Although in the next century it underwent a conventionalization and then was significantly changed, tradition of pastoral lasted until the twentieth century, it was also utilized by numerous poets, treating the elements of the convention of the genre in different ways. Manifestations of the distance to the convention and its recognition as a poetically exhausted model were accompanied by such treatment of pastoral which proved its continuous attractiveness, the possibility of updating it in the new historical and literary conditions and the kind of “longing” to values and attitudes towards the world existing in pastoral. Idyll is sometimes understood as a metonymy of poetry.

KEYWORDS

antydyll; convention; pastoral (idyll, bucolic); tradition

Tłum. Joanna Włodarczyk-Bulska