

Ewelina Suszek

Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie

<https://orcid.org/0000-0002-6574-5842>

e_suszek@anstar.edu.pl

Na bursztynowym szlaku poezji

On the amber trail of poetry

Abstrakt

Autorka bada topos literacki bursztynu z inkluzją, próbując zrekonstruować pewien odcinek metaforycznie rozumianego bursztynowego szlaku poezji. Uznając za Jarosławem Markiem Rymkiewiczem, że struktura toposu pozostaje w nieustannym ruchu, w pierwszej części artykułu (*Z Południa na Północ*) zwraca uwagę głównie na lirykę dawną m.in. epigramaty Marcjalisa, parafrazy Jana Andrzeja Morsztyna, Jana Gawińskiego, poemat Daniela Hermanna. W dalszej części pracy (*Między Południem a Północą, Wschodem a Zachodem*) dokonuje natomiast analizy i interpretacji wybranych utworów współczesnych poetów: Krystyny Miłobędzkiej, Jerzego Ficowskiego, Stanisława Grochowiaka oraz Czesława Miłosza. Inkluzja jest rozumiana zgodnie z ujęciem gemmologów, ale również metaforycznie, kiedy „ja” liryczne i świat przedstawiony zamknięte zostają w jantarze.

Słowa kluczowe:

poezja, topos literacki, owad w bursztynie, bursztyn jako upominek

Abstract

The author analyzes literary topos of amber with an inclusion attempting at reconstructing a certain fragment of metaphorically understood amber trail of poetry. Recognizing, after Jarosław Marek Rymkiewicz, that topos structure remains in constant movement, in the first part of the article (*From South to North*) attention has been drawn mainly to the poetry of the past – among others to Martial’s epigrams, Andrzej Morsztyn’s and Jan Gawiński’s paraphrases, Daniel Herman’s lyrics. In the latter part of the work (*Between South and North, East and West*) the author carries out an analysis and interpretation of

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 10.11.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 16.11.2022 • Opublikowano (Published): grudzień (December) 2022

selected writings by contemporary poets: Krystyna Miłobędzka, Jerzy Ficowski, Stanisław Grochowiak and Czesław Miłosz. Inclusion has been understood in accordance with gemmologists approach, but at the same time as a metaphor, with a lyrical subject and the world described being captured in amber.

Keywords

poetry, literary topos, insect in the amber, amber as a gift

Z Południa na Północ

Wierząc w romantyczne zamiłowanie do pamiątek i pokładając ufność w pisarstwo Zygmunta Krasińskiego, można uznać, że złoto Północy czy też złoto słowiańskie, jak często bywa określany bursztyn, jest jednym z najważniejszych upominków „krajowych”¹. To ośmiela, by Szanownemu Jubilatowi Panu Profesorowi Wacławowi Rapakowi ofiarować tekst poświęcony literackiej wędrówce bursztynu. Należy jednak zaznaczyć, że „bursztynowy szlak” jest zawily, rozgałęziony, często jeszcze niewystarczająco zbadany, a przy tym uwikłany w terminologiczne problemy generowane na przykład przez niejednoznaczną kategorię toposu², dlatego artykuł ten zawiera „rekonstrukcję” zaledwie jego odcinka. Skoncentrowany jest bowiem głównie na polskiej poezji, zwłaszcza współczesnej, choć również pojawiają się w nim odniesienia do liryki dawnej. Oczywiście nie jest wolny od subiektywnych wyborów autorki³. Przemawia za nimi nie tylko iście heideggerowska wiara, że podążając nie utartym traktem, lecz leśną ścieżką można odkryć to, co ciekawe, ale także wynikające

¹ Zob. Z. Krasiński, *Pokłosie*, [w:] Tenże, *Pisma Zygmunta Krasińskiego*, red. J. Czubek, t. 6, *Utwory liryczne (1833–1858)*, Kraków 1912, s. 282.

² Ewa Nadolska-Mętel policzyła, że w kolejnych wydaniach kanonicznego *Słownika terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego można znaleźć aż 13 różnych definicji toposu oraz dostrzegła tendencję do rozszerzania zakresu znaczeniowego terminu. Zob. E. Nadolska-Mętel, *Teoria toposu literackiego*, „Roczniki Humanistyczne” 2004, nr 1, s. 230–233.

³ Warto jednak zaznaczyć, że ilość wierszy lub tomów poetyckich mniej lub bardziej znanych polskich poetów współczesnych, które zawierają bursztyn już w samym tytule, okazuje się imponująca. Zob. np. książki: *Ciemność z bursztynu* Zdzisława Łączkowskiego, *Muszka w bursztynie* Ryszarda Przybylskiego, *Bursztyn i śnieg* Marcina Hałasia, *W wym sercu jak w bursztynie* Jana Lechonia (wybór wierszy), jak również utwory: *Pierścionek z bursztynem* Lidii Błaszczuk, *Bursztyny* Marka Chorabika, *Bursztynowy wiersz* Mieczysława Czajkowskiego, *Światło w bursztynie* Anny Barbary Czuraj-Struzik, *Bursztyn* Marty Fabiszak, *Bursztynowe serce* Ireny Hryniewicz-Chlebnej, *Chciałabym oprawić bursztyny...* Anny Kajtochowskiej, *Bursztynowe tzy* Anny Janiny Krzyżewskiej, *Król bursztynu* Andrzeja Lipniewskiego, *W bursztynowej komnacie* Andrzeja Mandaliana, *Bursztynowy wisiołek* Elżbiety Michalskiej, *Oda do bursztynu* Jarosława Mikołajewskiego, *W muzyce bursztynowego echa* Anny Mróz, *W bursztynowej komnacie pamięci* Stanisława Nyczaja, *Zbieracz bursztynu* Małgorzaty Szczecińskiej, *Bursztynowe wiersze* Feliksa Walichnowskiego.

z charakteru tego numeru czasopisma „Humanities and Cultural Studies” pragnienie podarowania Jubilatowi – na tyle, na ile jest to możliwe – takich poetyckich cytacji, które przede wszystkim uwzględniają pozytywną symbolikę bursztynu⁴. Zatem szczególnie topos bursztynu z inkluzją (zapożyczam określenie od paleontologów i gemmologów) – jako część imaginarium kulturowego odsyłający do piękna, pamięci, wieczności⁵, trwania, skarbu oraz uruchamiający mechanizmy lirycznej mityzacji – pozostaje w obszarze moich zainteresowań, stając się okolicznościowym upominkiem. Warto też zaznaczyć, że właśnie ten typ bursztynu wzbudził zainteresowanie Arystotelesa oraz Tacyta. Od początku jest szczególnie ceniony przez jubilerów, od XIX wieku również przez przedstawicieli nauk przyrodniczych, a prawdziwą, masową popularność zyskał po premierze filmu *Park Jurajski* Stevena Spielberga w 1993 roku⁶.

Kraśniński zdaje się mieć rację, uznając bursztyn za popularną pamiątkę. Można wyliczyć kilka argumentów przemawiających za słusznością wypowiedzi romantyka. Po pierwsze, jedna z możliwych etymologii, wskazująca na wpływy języka szwedzkiego, to „kamień przynoszony” (przez fale)⁷, a zatem jest to dar morza. Po drugie, już Pliniusz Starszy wymienił szereg antycznych autorów uważających bursztyn za niezwykle kosztowność o intrygującym rodowodzie⁸. Do poezji motyw bursztynu trafił wraz z ogromną modą na tę ozdobę, która rozwijała się w Rzymie w dwóch pierwszych wiekach naszej ery. Od starożytnych czasów oprócz znaczącej

⁴ Należy mieć na uwadze to, że metafory bursztynu i żywicy mogą mieć również funeralną symbolikę, czego przejawem są np. wiersz *Alina* Jana Lechonia i tom poetycki *Żywica* Ludmiły Marjańskiej. Zob. L. Marjańska, *Żywica*, Warszawa 2001. Tradycja literacka także nie jest wolna od tej ambiwalencji. Romantycy, jak wykazały badania Marii Janion, uczynili fascynujące ich kamienie szlachetne jednym z ważniejszych motywów literackich, jednak i oni wykorzystywali bursztyn do artykulacji negatywnych sensów. I tak na przykład w twórczości Juliusza Słowackiego epitet „bursztynowy” konotuje również: noc, mrok, chłód, lęk, niebezpieczeństwo czy nawet piekło. Zob. M. Janion, „*Kuźnia natury*”, [w:] *Taż, Prace wybrane. Gorączka romantyczna*, wstęp M. Czermińska, t. 1, Kraków 2000, s. 275–322; M. Andrzejczyk, *Etymologia i konotacje nazw drogich kamieni w twórczości Adama Mickiewicza oraz Juliusza Słowackiego. Studium leksykalno-stylistyczne*, Białystok 2020, s. 186.

⁵ Z geologicznego punktu widzenia sprawa wygląda zgoła odmiennie: „Na osi czasu wyznaczonej wiekiem ziemi (ponad 4,5 miliarda lat) oraz pierwszymi śladami życia (dwa miliardy lat), żywice kopalne (bursztyn) ze śladami form życia pojawiły się stosunkowo późno, bo około 230 milionów lat temu”. *Pszczola w bursztynie. Rzecz o motywie inkluzji*, zebrał, oprac. K. Orzechowski, Kobylin 2017, s. 18.

⁶ Zob. A. Klikowicz-Kusior, E. Sontag, *Inkluzje. Wyobraźnia vs. rzeczywistość*, „Bursztynisko” 2019, nr 43, s. 92–94.

⁷ Zob. *Pszczola w bursztynie...*, s. 10.

⁸ Zob. Pliniusz Starszy, 37 księga *Historii naturalnej*, przeł. A. Wąsik, [w:] A. Wąsik, *Kamienie szlachetne w łacińskich źródłach literackich: od Pliniusza Starszego do Izydora z Sewilli*, praca doktorska napisana pod kierunkiem W. Olszańca, Warszawa 2018, s. 135–141. Oczywiście samo zainteresowanie bursztynem jest jeszcze starsze i sięga paleolitu. Zob. G. Gierłowska, *Uroda bursztynu*, „Bursztynisko” 2004, nr 20, s. 11–12.

wartości ekonomicznej, bez której europejski szlak bursztynowy zapewne nigdy nie zostałyby wydeptany, a w staropolskich rejestrach kamień ten nie zajmowałby znacznej pozycji w szlacheckich splendorach⁹, przypisywano mu bogatą symbolikę (solarną i magiczną). Od czasów chrześcijaństwa włączano go do ceremonii religijnych. Mity mówiące o jego powstaniu oraz nadzwyczajnych, fizycznych właściwościach rozpałały wyobraźnię zarówno ludów Północy, jak i kultur Południa (najbardziej znany mit o Faetonie, spisany przez Owidiusza, litewska legenda o nimfie Juracie, kaszubska opowieść o piorunie jako przyczynie bursztynu, kurpiowska – o jantarze powstałym z łez ludzi niewinnych)¹⁰. Pozytywne asocjacje związane z bursztynem znajdują swoją odbicie w języku polskim, czego przejawem jest choćby nawiązujący do cenionej transparentności jantaru frazeologizm: „serce czyste jak bursztyn”¹¹, stosowany do charakteryzowania osób o nieskalanej moralności. Warto przy tym nadmienić, że mitotwórczy potencjał jantaru, wpływający także na kulturę popularną, jest dostrzegalny i dzisiaj (na przykład fenomen Bursztynowej Komnaty i jej poszukiwań).

Dwoista – ekonomiczna i symboliczna – wartość bursztynu jest nadal widoczna w rodzimej kulturze. Z jednej strony liczne polskie i międzynarodowe programy, targi, szkolenia, wystawy, konkursy związane z promocją sukcyntu, uznanie go za strategiczny surowiec, ważny dla polskiej gospodarki, tworzenie w państwach słowiańskich turystycznych szlaków na wzór starożytnych, handlowych; z drugiej zaś – docenienie (także przez francuskich turystów) artystycznej wartości biżuterii z bursztynu, a nawet zgodnie z wielowiekową tradycją traktowanie jej jako prezentu

⁹ Zob. U. Kicińska, *Splendory domowe w staropolskich inwentarzach ruchomości*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2017, nr 4, s. 468–469.

¹⁰ Geneza bursztynu przez wieki stanowiła zagadkę dla przyrodników. Zob. J. Popiołek, *Pochodzenie bursztynu w opiniach polskich przyrodników do połowy XIX wieku*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2005, nr 3-4, s. 135–148. Do tej pory nie udało się rozwiązać wszystkich wątpliwości.

¹¹ Zob. *Bursztyn*, [w:] *Słownik języka polskiego, obejmujący oprócz zbioru właściwie polskich, znaczną liczbę wyrazów z obcych języków polskiemu przyswojonych; nomenklatury tak dawne, jak też nowo w użycie wprowadzone różnych nauk, umiejętności, sztuk i rzemiosł; nazwania monet, miar i wag główniejszych krajów i prowincji; mitologję plemion słowiańskich i innych ważniejszych, tudzież oddzielną tablicę słów polskich nieforemnych z ich odmianą; do podręcznego użytku*, red. A. Zdanowicz i in., t. 1, Wilno 1861, <https://eswil.ijp.pan.pl/index.php> [dostęp: 22 września 2022 r.]. Zdaniem Marka Bieńczyka nowoczesna fascynacja ideą przezroczystości ma swoje źródło w filozofii Jana Jakuba Rousseau. „Moje serce jest przezroczyste jak kryształ” – pisał wielokrotnie filozof, co Bieńczyk komentuje: „Przejrzystość jest dla Rousseau zastygłą, powstrzymaną czy zamrożoną płynnością i dlatego kryształ serca nie podlega czasowi, trwa w swej niezmienności, czystej postaci jak wieczna rzeka” I dodaje: „Przezroczystość Roussovska jest całkowita, absolutna, i jak każdy Roussovski ideał, pierwotna i mityczna, dana od początku.” Jako taka jawi się jako przeciwieństwo salonowej maskarady. M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, Warszawa 2015, s. 33, 34.

dyplomatycznego, wręczanego głowom państw i innym znakomitościom, w tym związanym ze światem nauki¹².

Upominkiem bywają również *stricte* literackie bursztyny jak w przypadku barokowego wiersza Macieja Kazimierza Sarbiewskiego *Podarek z bursztynu wysłany Pawłowi Pimeliuszowi*. W apostrofie do obdarowywanego podmiot liryczny wyznaje na zasadzie kontrastu: „tyś klejnotem z bursztynu, a ja jeno prochem”¹³. W baroku również jako prezent traktowano kazanie ofiarowane solenizantowi, czego przykładem jest *Pszczółka w bursztynie, to jest Dorota ś[więta] w imieniu swoim pokazana* Franciszka Sitańskiego. Oprócz laudacji męczennicy zawiera ono pochwałę ksieni Doroty Kątskiej. Wypowiedź opiera się na koncepcie, który znany był już w starożytności – za życia mizerna pszczoła stała się cenna w bursztynie, a tymczasem kamień zyskał nową moc¹⁴.

Koncentrując się jednak na liryce, zwłaszcza współczesnej, zastanawiam się, czy jest dziełem przypadku, że Chiny – największy importer polskiego bursztynu¹⁵ – to także „eksporter” poezji bogatej w literackie obrazy jantaru. I tak w zbiorze o znaczącym tytule *Światła w bursztynie. Antologia współczesnej poezji chińskiej* odnaleźć można wiersz Robak w bursztynie:

Po tyłu minionych latach umie obserwować.
Na początku panika i strach, wchłonęła je powoli tężejąca masa,
wysłała nawet jego śmierć, zostawiając go jak żywego.
„Wyglądasz prawie jak żywy” powiedział do siebie, „poza
tym, że się nie ruszasz, ani nie starzejesz, wszystko jest tak jak wcześniej”
Zadziwia siebie nowymi pomysłami i ostrożnie

¹² Zob. G. Gierłowska, *Uroda bursztynu...*, s. 11; *Pszczółka w bursztynie...*, s. 105, 115; K. Szamałek, *Bursztyn jako surowiec strategiczny*, „Biuletyn Państwowego Instytutu Geologicznego” 2016, nr 466, s. 291–296; *Bursztyn: Wczoraj, dziś i jutro*, red. D.J. Olszewski-Strzyżowski, Gdańsk 2018; B. Kosmowska-Ceranowicz, *Bursztyn w Polsce i na świecie*, Warszawa 2017; *Bursztyn jako stymulator turystyki kulturowej*, red. J. Hochleitner, Elbląg 2009; *Bursztyn jako przedmiot ochrony dziedzictwa kulturowego*, red. J. Hochleitner, Elbląg 2011; *Bursztyn jako dobro turystyczne basenu Morza Bałtyckiego*, red. Tenże, Elbląg 2008; *Bursztynowy artefakt a kreowanie turystyki kulturowej*, red. Tenże, Elbląg 2010; P. Kowalczyk, *Bursztyn jest trendy*, „Bursztynisko” 2004, nr 22, s. 7.

¹³ M.K. Sarbiewski, *Podarek z bursztynu wysłany Pawłowi Pimeliuszowi*, przeł. M. Piskała i D. Sutkowska, [w:] *Pszczółka w bursztynie...*, s. 211.

¹⁴ Zob. K. Kaczor-Scheitler, „*Vita contemplativa*” według Franciszka Sitańskiego – wizualizacja życia klasztorowego w okolicznościowym kazaniu „*Pszczółka w bursztynie*”, „Pamiętnik Literacki” 2015, nr 1, s. 84–85.

¹⁵ O zainteresowaniu bursztynem w Chinach czyt.: F. Kaniecki, *Korespondencja z Chin*, „Bursztynisko” 2004, nr 22, s. 10–11; Tenże, *Relacja z otwarcia w Pekinie pierwszego w Chinach salonu detalicznego „Neptun”*, „Bursztynisko” 2004, nr 22, s. 11–12; S. Tajl, *Wystawa polskiej biżuterii artystycznej z bursztynem po raz pierwszy w historii na liście najciekawszych wydarzeń kulturalnych w Chinach*, „Bursztynisko” 2018, nr 42, s. 41; E. Rachoń, *Bursztynowy Szlak w Szanghaju*, „Bursztynisko” 2018, nr 42, s. 57.

umieszcza je w głębi serca, aby nie zostały wchłonięte ponieważ
w absolutnym spokoju otoczenia nie może
utrzymać żadnej myśli.
Światło rzuca jego cień na świat zewnętrzny, podobnie jak pragnienia.
Jego fasetkowe oczy wiedzą, że niezliczone pragnienia
Jak zawsze podsuną drabinę pod jego nieruchome nóżki.
Rozumie, że ta jasna, prawie niewidoczna, powolutku sunąca drabina
i ten ciągnący się bezruch to zaledwie chwila¹⁶.

Tytułowy robak w bursztynie, poddany personifikacji (wszak stać go na autorefleksję, monologi wewnętrzne, ironię, myśl abstrakcyjną, jak i silne emocje), staje się figurą zbudowaną na kilku kluczowych antonimach: światła i cienia; instynktu i mądrości; walki i akceptacji; życia i śmierci, delikatności i twardości, ruchu i bezruchu, chwili i trwania. Hu Xian – autor wiersza, poeta wyróżniony prestiżowymi nagrodami – szczególnie ciekawie wykorzystuje ostatnie z przeciwieństw, ponieważ nieoczywiste połączenie „zaledwie chwili” z „ciągnącym się bezruchem” sprowadza niejako chwilę do długiego trwania, relatywizując ją, rozciągając w niemal wieczność, unieruchamiając czas, co zdaniem Leszka Kołakowskiego, jest właściwe rzeczywistości mitycznej¹⁷. Ta wieczna „obecność osobowa” – by ponownie użyć określenia filozofa¹⁸ – utrwalenie tego, co dawno powinno przeminąć, wyrwanie z tego, co niesie rozkład¹⁹, sprawia, że owad finalnie zdaje się już nie tylko postacią o ludzkich cechach, ale na poły mityczną.

Wymienione opozycje cechuje – jak sądzę – znaczenie uniwersalne²⁰, toteż nie powinno zaskakiwać, że ten powstały w odległej kulturze utwór zawiera wiele elementów wspólnych z polskimi lirykami. Rozpoznanie to łączy się oczywiście z dystynktywną, najbardziej obiektywną cechą toposu – powtarzalnością²¹, ale także być może z opornością *topoi* na przemiany czasu czy też – jak przekonują niektórzy badacze – zdolnością *loci communes* do świadczenia o obecności obrazu archetypowego i zakorzenienia toposu – stwierdza jeden z najważniejszych znawców tematu, Ernst Robert Curtius – „w głębokich warstwach duszy”²². W tej perspektywie toposy odnosić się mają do „pra-układów bytu”²³.

¹⁶ Hu Xian, *Robak w bursztynie*, [w:] *Światła w bursztynie. Antologia współczesnej poezji chińskiej*, przeł. M. Religa, K. Sarek, Warszawa 2021, s. 159.

¹⁷ Zob. L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2003, s. 77.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 18.

²⁰ W kontekście delikatności i twardości, powiązanej ze śmiertelnością i życiem wiecznym, zauważył to francuski antropolog Claude Lévi-Strauss. Zob. C. Lévi-Strauss, *Wszyscy jesteśmy kanibalami*, przeł. K. Thiel-Jańczyk, Kraków 2006.

²¹ Zob. E. Nadolska-Mętel, *Teoria toposu literackiego...*, s. 228.

²² Zob. E.R. Curtius, *Topika*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 1, s. 264.

²³ Tamże, s. 236.

W polskim literaturoznawstwie związek toposu z archetypem podkreślał Jarosław Marek Rymkiewicz. Przekonywał on, że: „Poeta zapisuje to, co zamierzchłe i wciąż powracające”²⁴. Zdaniem autora *Metempsychozy* ze zdolności tej wynikać ma godność poety. Bliskie mojemu postrzegania kwestii trwałości / zmienności toposów są poniższe uwagi autora manifestu *Czym jest klasycyzm?*:

Niewątpliwie, tak jak historyk sztuki ma prawo mówić o tradycyjnym schemacie ikonograficznym, który albo jest przekształcony przez malarzy, albo jest wzorem dla nowych znaczeniowych elementów strukturalnych, tak historyk literatury ma prawo mówić o tradycyjnej strukturze toposu. Pamiętając jednak, że struktura ta znajduje się w ciągłym ruchu i że jej istnienie gwarantowane jest tylko przez kolejne i zawsze różniące się między sobą realizacje poetyckie²⁵.

Warto odnieść przywołane słowa do samej realizacji poetyckiej Rymkiewicza, którego twórczość doskonale znana jest z licznych odwołań do tradycji literackiej. Dobrym przykładem jest wiersz *Widomie skryta*²⁶ – kunsztowny sonet, porównany przez Joannę Kisiel do błyszczącego klejnotu²⁷. Tytuł utworu odsyła do incipitu wiersza *Pszczoła w bursztynie* Jana Andrzeja Morsztyna z *Księgi wtórej* tomu *Lutnia*. Jest to jeden ze stosunkowo licznych liryków siedemnastowiecznego poety, w którym pojawiają się precjoza²⁸:

Widomie skryta w przczystym bursztynie
Zda się, że w własnym miedzie pszczoła płynie.
Wzgardzona będąc, gdy żyła pod niebem,
Teraz jest droższa trumną i pogrzebem.
Tak się jej wierna praca zapłaciła,
Snaż sama sobie tak umrzeć życzyła.
Niech Kleopatra nie pochlebia sobie,
Kiedy w kształtniejszym mucha leży grobie²⁹.

Małgorzata Lisecka w artykule *Jan Andrzej Morsztyn w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza* przedstawia tezę, że liryka barokowego autora w twórczości współczesnego poety funkcjonuje na prawach symbolu przemijania, śmierci i rozpadu³⁰. Jej lektura dotyczy korpusu innych tekstów

²⁴ J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967, s. 5.

²⁵ Tenże, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 22.

²⁶ Zob. Tenże, *Widomie skryta*, [w:] Tenże, *Anatomia*, Warszawa 1970, s. 22.

²⁷ Zob. J. Kisiel, *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Katowice 2011, s. 97.

²⁸ Nazwy ozdób pojawiające się w świecie przedstawionym Morsztyna wyliczyła Halina Wiśniewska. Zob. H. Wiśniewska, *Uciechy miłości i wojowanie w wierszach konceptowych Jana Andrzeja Morsztyna (1621-1693)*, Lublin 2010, s. 104–120.

²⁹ J.A. Morsztyn, *Pszczoła w bursztynie*, [w:] Tenże, *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, wyd. 2, Wrocław 1998, s. 118–119.

³⁰ Zob. M. Lisecka, *Jan Andrzej Morsztyn w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] *Przedziwne światy. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane dr. hab. Jerzemu Z. Maciejewskiemu*

poetyckich, tymczasem zestawienie wierszy *Widomie skryta* oraz *Pszczola w bursztynie* moim zdaniem pobudza raczej do refleksji na temat trwania. Nie oznacza to jednak, że Rymkiewicz nie wprowadza struktury toposu w ruch. Wręcz przeciwnie. Przejawem dynamiki jest po pierwsze to, że zamiast utworu marinistycznego, opartego na poetyce iluzji, mającego prowadzić do zadziwiającej pointy, czytelnik otrzymuje sonet, w którym ciąg repetycji stanowi środek stylizacji wypowiedzi lirycznej na mowę magiczną. Po drugie, w jego utworze pszczoła wcale nie jest skromnym, wzgardzonym wcześniej owadem nobiletowanym dzięki naturze, lecz – jak przekonują interpretacje Joanny Kisiel i Ryszarda Przybylskiego – jawi się jako królewska, solarna, pełna przepychu oraz zgodnie ze starożytną tradycją (Platon, Horacy, Seneka) okazuje się symbolem poety, zwłaszcza poety-klasyka³¹, który jest jednocześnie ukryty i widoczny w miodzie – lirycie. Pszczoła odsyła do idei zmartwychwstania i nieśmiertelności, wiecznego trwania, jest świadectwem siły kulturowych doświadczeń³². W perspektywie interesującej mnie problematyki to ważne, ponieważ dochodzi w wierszu Rymkiewicza do intrygującego przesunięcia. Postawiony w centrum lirycznego obrazowania owad wypiera w całości motyw bursztynu, kluczowy dla liryku barokowego poety (zastygła żywica była przyczyną wyjątkowości pszczoły, czyniła z niej istotę dostojniejszą od egipskiej władczyni, której grób do dzisiaj nie odnaleziono, podczas gdy owad przetrwał). To – jak sądzę – w *Widomie skrytej* jeszcze bardziej akcentuje porządek kultury, a nie natury. W wierszu Rymkiewicza dzieło sztuki jest gwarantem istnienia, przewyciężeniem czasu, sposobem na ocalenie³³. Z tym, że ocalenie, jak się okazuje, nie uwzględnia wszystkiego. W moim odczuciu sonet jest bowiem świadectwem jeszcze jednego przesunięcia, dotyczącego recepcji. Stanowi dowód na to, co rzeczywiście udało się utrwalić siłą historii literatury. Innymi słowy, okazuje się przejawem tego, o czym autentycznie pamiętamy, a pośrednio jest także dowodem na to, o czym zapominamy. Z perspektywy wieków rzecz można, że literacki bursztyn Morsztyna zdecydowanie przyćmił bursztyny pozostałych dawnych – nowołacińskich, staropolskich i oświeceniowych – autorów: Jana Gawińskiego, Jakuba

mu, red. K. Ćwikliński, R. Moczkoan, R. Sioma, Toruń 2010, s. 225–242.

³¹ Znajduje to potwierdzenie w prozatorskich wypowiedziach Rymkiewicza: „Sen nad Morzem Śródziemnym trwa już kilka czy kilkanaście tysięcy lat i poeta piszący tu i teraz winien sobie zdawać chyba sprawę, że urodził się nie tu i teraz, ale tam i wówczas.” J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm?...*, s. 6–7. Por. R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996, s. 21–28.

³² Zob. J. Kisiel, *Tropy samotności...*, s. 97–113; R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 35–37.

³³ Zob. J. Kisiel, *Tropy samotności...*, s. 97–113. Temat poezji jako ocalenia i związanego z nim marzenia ludzi pióra, by zdołać przerwać strumień czasu podejmował w swoim manifestie sam poeta. Zob. J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm?...*, s. 71–91.

Teodora Trembeckiego, Franciszka Sitańskiego, Macieja Kazimierza Sarbiewskiego oraz Ignacego Krasickiego.

W szesnasto- i siedemnastowiecznej kulturze nastąpił renesans zainteresowania jantarem jako klejnotem. Wówczas też nadbałtyccy mistrzowie osiągnęli szczytowy arcyzm w wyrobieniu biżuterii z bursztynu³⁴. Najstarsza znana nam wzmianka w polskim piśmiennictwie dotycząca sukcyntu z inkluzją pochodzi z 1578 roku i jest autorstwa Marcina Kromera. W 1583 roku w Krakowie opublikowano natomiast ilustrowany traktat *De Rana et Lacerta succino Prussiaco insitis* Daniela Hermanna, którego tytuł może stanowić nawiązanie do epigramatu *De Rana cum Musca in Succino involutis* Konrada Celtisa. Inspiracją do powstania poematu dydaktycznego Hermanna – łacińskiego poety, humanisty, dworzanina Stefana Batorego – były najprawdopodobniej dwa okazy inkluzji z w bursztynie, stanowiące fragment sławnej wówczas kolekcji sędziego Paula Jaskiego, który posiadał monopol na pozyskiwanie i obrót bursztynem. Autor mógł oglądać ten zbiór podczas swojego pobytu w Gdańsku w 1581 roku. Zawarte w poemacie opisy zwierząt stają się pretekstem do dygresji poetyckich oraz filozoficznych, a jednocześnie dzieło uwzględnia teorie genezy kamienia³⁵.

Chociaż ekfrazy były wedle dostępnej nam dzisiaj wiedzy oparte na sfałszowanych egzemplarzach, u schyłku XVI wieku wielokrotnie wznawiane i cytowane dzieło odbiło się szerokim echem na polskich, niemieckich i innych europejskich dworach³⁶. Dość wspomnieć, że odpowiedzią na twórczość Hermanna był epigramat *Na żabę i jaszczurkę*, napisany przez Antoniego Quarenghiego – założyciela sekretariatu Kurii Rzymskiej. Humanista z Padwy wyraża w nim przekonanie o dwóch rodzajach nieśmiertelności – zwierząt, które bursztyn uchronił od nicości, oraz Hermanna, zyskującego wieczną chwałę jako poeta.

Najpewniej wzmożonym kontaktem kulturalnym z Włochami należy tłumaczyć fakt, że poeci kolejnych dekad w swojej twórczości nierzadko sięgali po motyw jantaru, a jeszcze częściej po gatunek epigramatu. Jednym z nich był Jan Gawiński – współcześnie twórca już niemal zapomniany, choć w dawnej Polsce szanowany. Jego *Dworzanki* były obowiązkową pozycją w domowych bibliotekach tamtej epoki³⁷. Zwracam uwagę na tego autora nie tylko ze względu na *Obmowę do przyjaźliwych*, w którym zgodnie z toposem skromności na początku księgi pierwszej podmiot liryczny prosi o wyrozumiałość dla utworów, przyznając, że: „Mrówka licha

³⁴ Zob. M. Andrzejczyk, *Etymologia i konotacje nazw drogich kamieni w twórczości Adama Mickiewicza oraz Juliusza Słowackiego...*, s. 168; G. Gierłowska, *Uroda bursztynu...*, s. 11.

³⁵ Zob. J. Szwedo, R. Szadziewski, E. Sontag, *Najstarszy opis inkluzji zwierzęcych w bursztynie bałtyckim*, „Bursztynisko” 2018, nr 42, s. 12–15.

³⁶ Tamże.

³⁷ Zob. J. Głażewski, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] J. Gawiński, *Dworzanki albo epigrammata polskie*, Warszawa 2005, s. 7–8.

w bursztynie snadź była zacniejsza”³⁸, ale przede wszystkim ze względu na epigramat *O jaszczurce w bursztynie*:

Gdy z drzew płyną burszyny, więc się tam nagodzi
i na świetnej jaszczorka uwięźnie powodzi,
która, gdy się być w tłustym zdumiewa ulgnieniu,
wkrótce krzepnie dokoła w przejasnem więzieniu.
Nie pyszń, się, Kleopatro, w pańskim leżąc grobie,
Gdy jaszczorka w świetniejszym odpoczywa sobie³⁹.

Badania przyrodoznawcze wykazują, że jaszczurka w bursztynie była na ziemiach polskich niezwykle rzadka, niemal zupełnie obca słowiańskiej matce naturze⁴⁰. Jaszczurka Gawińskiego, podobnie jak i wcześniej interpretowana pszczoła, ma więc charakter kulturowy i świadczy o wpływach tradycji antycznej, ale także perypetiach tłumaczeniowych. Podstawowym kontekstem zarówno dla wiersza Morsztyna, jak i Gawińskiego pozostają epigramaty Marcjalisa⁴¹ – mistrza gatunku, bardzo popularnego w starożytnym Rzymie, a od renesansu – we Włoszech, Francji, Hiszpanii, Anglii, Niemczech oraz Polsce⁴²:

O jaszczurce zawartej w bursztynie

Gdy się pnie po gałązkach jaszczurka topoli,
Ciec na nią bursztyń począł kroplami powoli.

³⁸ J. Gawiński, *Obmowa do przyjaźliwych*, [w:] Tenże, *Dworzanki...*, s. 18.

³⁹ Tenże, *O jaszczurce w bursztynie*, [w:] Tamże, s. 41.

⁴⁰ Zob. B. Kosmowska-Ceranowicz, *Bursztyń w Polsce i na świecie...*, s. 90; E. Sontag, R. Szadziewski, J. Szwedo, *Muzeum Inkluzji w Bursztynie na Uniwersytecie Gdańskim – promocja i nauka*, „Bursztyńsko” 2015, nr 37, s. 38-39; A. Olszewska, *Zobacz pradawną jaszczurkę. Muzeum Bursztyny ma 10 lat*, <https://www.gdansk.pl/wiadomosci/Zobacz-pradawnajaszczurke-Muzeum-Bursztyny-ma-10-lat,a,56874> [dostęp: 15 października 2022 r.].

⁴¹ Należy zatem odnotować, że pomimo wysokiej wartości artystycznej poezji Morsztyna, mamy w niej zwykle do czynienia z parafrazą utworów i motywów znanych z literatury światowej. Zob. B. Fałęcka, *Jan Andrzej Morsztyn – Poeta wirtuoz*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 3, s. 147. Sam Morsztyn wskazywał na inspiracje epigramatami Marcjalisa, który był jego ulubionym poetą rzymskim. Bliskie były mu Marcjalisowy złośliwy dowcip, zaskakująca pointa oraz erotyczna tematyka. Zob. W. Weintraub, *Wstęp*, [w:] J.A. Morsztyn, *Wybór poezji*, Wrocław 1998, s. L. Jak pisze Kazimierz Orzechowski: „W sposób bezceremonialny, ale i zarazem genialny obszedł się z trzema epigramami Marcjalisa z motywem inkluzji; po prostu czterowersowy epigram o pszczołe w bursztynie (IV 32) rozdzielił na pół wierszami 3-4 z epigramu o mrówce w bursztynie (VI 15), a spointował końcowym dystychem, gada zamieniając w muchę w wierszach 5-6 z epigramatu o żmii (IV 59) i w ten sposób skontaminowanej całości przydał tytuł *Pszczoła w bursztynie*.” *Pszczoła w bursztynie...*, s. 102. O tym, że tłumaczenie jest też interpretacją, przekonywał Andrzej Borowski. Zob. A. Borowski, *Przekład jako tłumaczenie, czyli... interpretacja*, „Humanities and Cultural Studies” 2022, nr 3, s. 77-90.

⁴² Zob. *Pszczoła w bursztynie...*, s. 83-115.

Ona, gdy się dziwuje, że lgnie w lepkiej pianie,
Bursztynowym zakrzepnie lodem niespodzianie.
Niech się pysznym nie szczyci Kleopatra grobem,
Gdy jaszczurka w przedniejszym leży, tym sposobem⁴³.

W oryginale łacińskim podmiot liryczny mówi o żmii, co wzbudza kontrowersje, gdyż według badaczy inkluzji jaszczurki są jedynymi kręgowcami znajduwanymi w bursztynie⁴⁴, dlatego niektórzy tłumacze piszą o jaszczurce lub padalcu, przypominającym żmiję. Ciekawa jest hipoteza Kazimierza Orzechowskiego – pojawienie się w staropolskich przekładach jaszczurki może być echem średniowiecznych przekładów Biblii, w których *vipera* tłumaczona bywała jako ‘wąż’, ‘żmija’ albo właśnie ‘jaszczurka’⁴⁵.

Dostojnymi, choć mniej spornymi, bohaterkami lirycznymi Marcjalisa bywają także pszczoła oraz inna „maleńka istota”:

Ta mrówka gdzieś pod drzewem musiała wędrować,
Gdy nagle na nią spadła kropla bursztynowa.
Tak w życiu w pogardzie maleńka istota
Dziś po śmierci w swym grobie jest na wagę złota⁴⁶.

Zapewne na przytoczone epigramaty warto spojrzeć z szerszej perspektywy. Wpisują się one bowiem w chętnie realizowaną przez łacińskiego autora poetykę – piękno szeroko pojętej natury jest w tej twórczości oglądane przez pryzmat kamienia lub wody, a świat przedstawiony Marcjalisa odzwierciedla ideę metamorfoz Owidiusza, także zawartą w micie o Faetonie i Heliadach⁴⁷.

Poprzez zadłużenie względem tradycji antycznej wiersze barokowych poetów polskich, a właściwie ich parafrazy, prezentują również bursztynowy kulturowy. Zatem chociaż kupcy imperium rzymskiego sprowadzali jantary od Słowian, to jednak słowiańska muza staropolskich pisarzy nie jest w wielu przypadkach w pełni samodzielna. Zdaniem Pascale Casanovy od XVI wieku, gdy w Europie zaczęły wyodrębnić się narodowości, kultury walczą o dominację także na polu literatury (pojęcie pola francuska badaczka zapożycza od Pierre’a Bourdieu). Do rangi pierwszego

⁴³ Marcjalisa, *O jaszczurce zawartej w bursztynie*, przeł. J.E. Minasowicz, [w:] *Obraz literatury powszechnej*, red. P. Chmielowski, E. Grabowski, t. 1, Warszawa 1895, s. 306.

⁴⁴ Aczkolwiek Orzechowski prezentuje zdjęcie bursztynu ze żmiją, pochodzącego z Dominikany. Zob. *Pszczoła w bursztynie...*, s. 142.

⁴⁵ Zob. tamże, s. 48, R. Mazurkiewicz, *O węzach, żmijach i jaszczurkach w literaturze polskiej średniowiecza, a osobnie o jednym robaczku albo wężu przez jadu*, „Teksty Drugie” 2003, nr 1, s. 162–163.

⁴⁶ Marcjalisa, *Epigramy. Wybór*, przeł. S. Kołodziejczyk, Warszawa 1985, s. 95.

⁴⁷ Zob. J. Pieczonka, *Apostrofy do wód – nowe spojrzenie na cykl epigramów w czwartej księdze Marcjalisa (18, 22 I 63)*, „Colectanea Philologica” 2018, nr 21, s. 123.

mocarstwa literackiego urosły renesansowe Włochy, wsparte łańciskim kapitałem⁴⁸. Naszkicowana tutaj wędrówka bursztynu jest zapewne kolejnym potwierdzeniem, że kulturowe centrum ulokowane było na południu Europy i stanowiło źródło cyrkulacji literatury oraz decydowało o genialności poszczególnych dzieł. Mimo że twórczość Hermanna była dosłownym upominkiem dla włoskiego dyplomaty, to jednak poetycki bursztyn w pisarstwie pochodzącym z dawniejszych epok nie zawsze był całkiem rodzimym upominkiem. A jak jest w przypadku liryki współczesnych polskich „bursztyniarzy”?

Między Południem a Północą, Wschodem a Zachodem

Współcześni poeci sięgają po topos bursztynu bez względu na reprezentowaną generację czy też orientację poetycką. Wszyscy jednak, których wybrane teksty literackie chciałabym tutaj przypomnieć – Krystyna Miłobędzka, Jerzy Ficowski, Stanisław Grochowiak oraz Czesław Miłosz – niczym poeci dawnej Polski pozostają wierni ideałom Owidiusza: „Opowiem, jak się w nowe kształty przemieniały ciała.”⁴⁹ Niekiedy tworzą przy tym własne mity. Sądzę, że dobrym przykładem jest jeden z wczesnych tekstów autorki *Małych mitów*.

Anaglify – zbiór króciutkich próz poetyckich Krystyny Miłobędzkiej⁵⁰ – były już odczytane przez Karolinę Górniak-Prasnal w kontekście zwrotu w stronę rzeczy, zacierania granicy między ludzkim i nie-ludzkim. Interpretatorka słusznie uznała, że utwory zawarte w tomie odpowiadają modernistycznemu zainteresowaniu przedmiotem, drobiazgiem, który z pozoru jest tylko zwyczajny, a w istocie skrywa własne, niezależne od człowieka tajemnice⁵¹. W moim odczuciu Miłobędzka, pomimo zdystansowanego, empirycznego tonu, który wybrzmiewa w *Anaglifach*, snuje nową,

⁴⁸ Zob. P. Czapliński, *Literatura światowa i jej figury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 22. Według badaczki światowa republika literacka oparta jest na nierównościach i osobliwych napięciach. Rywalizacja literacka ma jednak pewien margines niezależności względem ekonomii. I tak potęgami gospodarczymi były: XVI-wieczna Wenecja, XVII-wieczny Amsterdam, XVIII-wieczny Londyn, lecz stolicami literackimi czy też „bankami centralnymi”, jak pisze Casanova, okazały się kolejno: Florencja, Rzym i Madryt, Paryż. Zob. P. Casanova, *Światowa republika literatury*, przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn, Kraków 2017, s. 23, 31–33, 49, 84–85, 93–96.

⁴⁹ Owidiusz, *Przemiany*, wybór i przeł. A. Kamieńska, Warszawa 1969, s. 1.

⁵⁰ Adam Poprawa sugerował, by używać w stosunku do nich określenia „poematy prozą”. Sama autorka natomiast preferuje nazywanie jej utworów „zapiskami poetyckimi”. Zob. A. Poprawa, *Na początku było inne. „Anaglify”*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008, s. 100–101.

⁵¹ Zob. K. Górniak-Prasnal, *Rzeczy, które się do nas zbliżają – „Anaglify” Krystyny Miłobędzkiej*, „Wielogłos” 2017, nr 2, s. 53–67.

poetycką, po Eliadowsku rozumianą mityczną „opowieść” o początku⁵². Jej bohaterami są na przykład szmaragdy, ale też poddane charakterystycznej dla tomu animalizacji, a może nawet personifikacji, broszki. Broszki były niczym beztroskie dzieci (mieszkały, huśtały się, biegały) albo leśne / arkadyjskie stworzenia (spływały po drzewach — co może nawiązywać do pradawnego bursztynowego lasu). Konwencję baśni podkreślają zaimki nieokreślony („kiedyś”) a także repetycja („wyrósł następny / i następny las”)⁵³. Czas przeszły niedokończony (mieszkały, huśtały, biegały, spływały) jest w dalszej części tekstu wyparty przez czas dokonany (zakrzepła, stwardniały, powypadały, wyrósł). Ruch został zastąpiony bezruchem, co niemal zawsze jest w tej poezji niedobrym zwiastunem. To, co dynamiczne i naturalne stało się sztuczne. Podobnie jak zwierzęta w dawnej poezji, tak broszki zostały zamknięte w pewnej formie. Wiersze dawne jednak obrazowały owady wspanialsze od Kleopatry, dla których bursztyn jest niemal własnym królestwem, wciąż umożliwiającym ruch lub przynajmniej jego iluzję: „Widomie skryta w przezrystym bursztynie / Zda się, że w własnym miedzie pszczoła płynie” — pisał wszak Morsztyn, wzorując się na Marcjalisie. Tymczasem broszki spotyka degradacja, ponieważ stały się zaledwie ozdobami, artefaktami. Wymowny jest tutaj matematyczny, precyzyjny, poddany dyktatowi rozum rysunek kamienia szlachetnego, który towarzyszy utworowi. Ciekawą sugestią przynosi łacina — *inclusor* to ‘jubiler’, ale też ‘ten, kto więzi’⁵⁴. Nie bez znaczenia jest również tytuł zbioru. *Anaglify* odnoszą do greckiego *glyphein* — ‘ryć, rzeźbić’⁵⁵. Możliwość szlifowania oraz ujarznienie szpilką przez człowieka (w świecie przedstawionym Miłobędzkiej często jawi się on jako główny agresor) oznaczały — by ponownie nawiązać do mitu Owidiusza — kres złotej epoki.

⁵² Jak twierdził Mircea Eliade: „«powiedzieć mit» to znaczy obwieścić to, co stało się *ab origine*.” I dalej: „[...] opowiada się o tym, jak się coś dokonało, jak zaczęło b y ć . Dlatego właśnie mit wiąże się z ontologią.” Opowieść ta może dotyczyć kosmosu albo jego drobnego fragmentu. M. Eliade, *Czas święty i mity*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski i inni, Warszawa 2005, s. 107, 108, wyróżz. — M.E. W tym kontekście warto, jak sądzę, przypomnieć opinię jednego z krytyków literackich. Jacek Gutorow, który widzi *Anaglify* w szeregu z książkami Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego czy Zbigniewa Herberta, twierdzi, że zbiorowi temu polska poezja zawdzięcza „świeżość spojrzenia — spojrzenia odkrywającego świat jakby na nowo [...]” J. Gutorow, *Glif*, [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, wybór i oprac. J. Borowiec, Wrocław 2012, s. 17.

⁵³ Anita Jarzyna pisze: „Miłobędzka, oscylując między inwencją a inwentaryzacją, często postępuje podobnie, jak chciał Julio Cortázar w zakończeniu opowiadania *Aksolotl* — tworzy prawdziwe bajki [...]”. W ten sposób zdaniem literaturoznawczynie podważać ma dychozomię realistyczne-fantastyczne. A. Jarzyna, *Na nowo. Wokół „Spisu z natury” Krystyny Miłobędzkiej*, <https://www.zamekczyta.pl/na-nowo-wokol-spisu-z-natury-krystyny-milobedzkiej/> [dostęp: 27 września 2022 r.].

⁵⁴ Zob. *Pszczoła w bursztynie...*, s. 28.

⁵⁵ Zob. J. Gutorow, *Glif...*, s. 22.

A przypadać to miało na jakiś praczas, gdy „[...] żywica zakrzepła w bursztyn”⁵⁶. W ten oto sposób Miłobędzka, zwykle skoncentrowana w swojej poezji na chwili, momentalnym teraz, we wczesnej twórczości tworzy „imaginacyjną archeologię”⁵⁷.

Poeta-archeologiem zapatrzonym w praczas był bez wątpienia Jerzy Ficowski⁵⁸. Nie uszło uwadze komentatorów tej poezji, że jej muzą jest Mnemozyne oraz że próbuje ona ocalić minione przed zapomnieniem i nicością⁵⁹. Wyłaniające się z przeżycia wojny doświadczenie kruchości życia – podobnie jak na przykład w twórczości Mirona Białoszewskiego czy Czesława Miłosza – miało być jedną z przyczyn zainteresowania przedmiotem⁶⁰.

W przeciwieństwie do świata przedstawionego Miłobędzkiej w poetyckim uniwersum twórcy *Popiołu czasu* formy zakrzepłe nie oznaczają uśmiercenia, ale pod powierzchnią – i jest w tym oczywiście ślad romantycznego dziedzictwa oraz odblask filozofii palingenetycznej – nie tylko tli się życie, lecz i rozwija fascynujący świat⁶¹. Autor *W imię ziemi* wspomina swoje odkrycie związane z kamieniami zdobytymi spod Łukowa, które stały się eksponatami w jego prywatnej kolekcji:

Jakie odnajdę w nich cuda, miałem się przekonać dopiero po rozbiciu młotkiem kruchoego, szarego kamienia – obłego jak jakaś wielka bulwa ziemniaka... Nic na powierzchni nie wróżyło oszałamiającej zawartości skamieniałych głowonogów, amonitów zwiniętych spiralnie od 300 czy 200 milionów lat w samym środku kamienia. Rozbłyły ze swoich nagle odsoniętych kryjówek metalicznymi refleksami kolorów – fioleto, szafiru, zieleni, czystego złota...⁶²

⁵⁶ K. Miłobędzka, *...Broszki*, [w:] Taż, *Anaglify*, Lusowo 2019, s. 45.

⁵⁷ Zapożyczam określenie od Anity Jarzyny. Zob. A. Jarzyna, *Na nowo...*

⁵⁸ Figurę archeologa w poezji Ficowskiego analizuje Marta Baron: „Traktując archeologię w twórczości Jerzego Ficowskiego czy to jako metaforę pamięci, czy podróż w czasie, czy zwrot ku rzeczom, czy jakkolwiek inaczej, zawsze dochodzimy do podobnego wniosku – archeologia jest w gruncie rzeczy przede wszystkim metaforą, pod którą kryje się odkrywanie tajemnicy.” Romantyczna wizja wchodzi jednak w konflikt z nowoczesnością i charakterystycznymi dla niej wyzwaniem. Te zaś oscylują wokół drugiej – rywalizującej w poezji Ficowskiego figury – grabarza. Grabarz obrazuje niemożliwość dotarcia do tajemnicy, niemoc ekspresji oraz borykanie się z materią języka. M. Baron, *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego*, Katowice 2014, s. 33. O „archeologii pamięci” pisze również Maria Kobielska. Zob. M. Kobielska, *Nastrajanie pamięci. Artystyczna doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*, Kraków 2010, s. 148.

⁵⁹ Zob. Z. Herbert, *O moim przyjacielu*, [w:] *Wcielenia Jerzego Ficowskiego. Według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*, wybór i oprac. P. Sommer, Sejny 2010, s. 219; K. Szumlewicz, *W obronie jednorozca*, [w:] Tamże, s. 250.

⁶⁰ Zob. J. Zacharska, *Magia poetyckiego słowa*, [w:] Tamże, s. 75; A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 27–35.

⁶¹ Zob. M. Baron, *Grzebanie grzebania...*, s. 28–29.

⁶² J. Ficowski, *Dobrodziejstwo inwentarza*, Sejny 1999, bs.

Skarby te Ficowski uczynił bohaterami lirycznymi jednego z wierszy:

[...]
odslaniają swe zwoje zataczają kręgi
i światłość wiekuistą
obnażają z mroków

swe przesmyki żarliwe
midasowe złota
zatrzęsienie fioletów
w kryptach ostatecznych

to są te wnętrza te sazamy gdzie
milioneletnie jarzą się kolory
w amonitach co zeszyły na dno minerału
przy nich skarby piramid
są tylko niedokładnym powtórzeniem we śnie
a mumie ramzesowe
nie dość nieśmiertelne⁶³
[...]

Hiperbola (kamień to przestrzeń ogromna, wielowarstwowa), sakralizacja („światłość wiekuista”) oraz odniesienia do tradycji starożytnej (złoto z greckiego mitu o Midasie, egipskie piramidy, mumie Ramzesów – niczym w epigramatach Marcjalisa również przegrywające z naturą walkę o wieczność), a także inspiracje baśniami Wschodu („Sezamie, otwórz się!”) mają wyrażać piękno materii. Trzeba przyznać rację Katarzynie Szumlewicz: „[...] pociągają go [Jerzego Ficowskiego – E.S.] skrytki, zgłębnienia i nisze, gdzie dokonują się alchemiczne przeobrażenia, a czas odwraca swój bieg. [...] U Ficowskiego wnętrza są bardziej przestronne niż zewnątrz”⁶⁴.

Innym elementem niewielkim, ale ważnym w świecie przedstawionym Ficowskiego, są owady. Przekonuje o tym lektura takich utworów jak na przykład: *Atlas motyli krajowych*, *Entomologia*, *Konterfekt arcychrząszcza* oraz *Modlitwa do świętej wszy*. Zdaniem Jana Józefa Lipińskiego stworzenia te reprezentują w liryce Ficowskiego Arkadię, bezpieczeństwo, intymność⁶⁵. Tym bardziej obiecujące wydaje się połączenie komara, muszki z jantarem:

Trwać w skośnym świetle bursztynu, bez zdarzeń,
zdrętwiałym żdźbłem nie w czasie, lecz obok;
być świadectwem – o, Przedwieczny Komarze,
tropie życia, na przekór grobom,
być świadectwem – nie być już sobą.

⁶³ Tenże, *Wyjaśnienie*, [w:] Tenże, *Gorączka rzeczy*, Warszawa 2002, s. 328.

⁶⁴ K. Szumlewicz, *W obronie jednorożca...*, s. 248, 249.

⁶⁵ Zob. J.J. Lipski, *List z Danił*, [w:] *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 99.

[...]

Przodkowi Ramzesów – błonkoskrzydłej Muszce
 miliony lat po brzęku, co zgaś pradaleko,
 dają w sobie schronienie wszystkożerne kruszce.
 Zabiły, by utrwalić. I śmierć uszła cało.
 Ezo, roso trzeciorzędu, do dziś płaczesz – po czym? –
 pod bursztynową powieką!⁶⁶

W *Bursztynowym trwaniu* Ficowski operuje znanymi już środkami. I w tej cytacji wszak podobnie jak w dawnych epigramatach odwołania do realiów egipskich mają nobilitować drobne istoty utrwalone w bursztynie. Nie tylko mamy tu do czynienia z przepychem Wschodu, ale poeta dokonuje także patetycznej sakralizacji jak w apostrofie (modlitewnej?): „o, Przedwieczny Komarze” oraz heroizacji jak w złożeniu: „błonkoskrzydłej Muszce” – choć pochodzi ona z profesjolektu przyrodników, przypominać może nieco sposoby konstruowania epitetów stałych w eposach homeryckich. Drobna owadzia istota jest wpisana w królewską genealogię Ramzesów. Niczym faraon w wierzeniach starożytnych urasta do rangi symbolu (nie odsyła jedynie do siebie, ponieważ jest już czymś więcej, nie jest po prostu tylko sobą). Stylizowana jest na świadectwo i na to, co odwieczne, jakieś *arché*, „trop życia”. Być może Ficowski wykorzystuje podwójną semantykę rzeczownika „trop” – „Przedwieczny Komar” jest śladem życia sprzed milionów lat, ale też jest to *topoi* – stałe miejsce, gwarant porządku i w końcu dowód żywotności literackiej topiki owada w bursztynie. Owad jest tajemnicą z innej czasoprzestrzeni (o czym świadczą prefiksy przed-[wieczny], oraz pra-[daleko]). Jednocześnie jest „obok czasu”, co przypomina właściwy dawnym ludom mityczny sposób doświadczenia temporalnego, o którym José Ortega y Gasset pisał: „czas, będący za plecami czasu”⁶⁷. Inkluzja jest też poza życiem („bez zdarzeń”). „Wszystko jest tak jak wcześniej” – niczym w chińskim wierszu *Robak w bursztynie*.

W obrazie poetyckim Ficowskiego żywe pozostają natomiast bursztyny. To one podlegają animalizacji – są wszystkożerne, umieją zabić, by utrwalić, mają powiekę, pod którą skrywają łzę. Jest w tym oczywiście jakaś agresja, biologiczna drapieżność, pomimo łzy surowość praw natury, nieuchronność pewnych procesów oraz – chciałoby się rzec – „machiawelizm” przyrody:

Wieczny jest chrzęst wapiennych skorup:
 idą nieśmiertelne gatunki
 po trupach swoich pokoleń⁶⁸

⁶⁶ J. Ficowski, *Bursztynowe trwanie*, [w:] Tenże, *Gorączka rzeczy...*, s. 67.

⁶⁷ J. Ortega y Gasset, *Rozmyślenia o Europie*, przeł. H. Woźniakowski, Warszawa 2006, s. 59.

⁶⁸ J. Ficowski, *Bursztynowe trwanie...*, s. 67. Jak analizuje Baron, twórczość Ficowskiego przeniknięta jest myśleniem w kategoriach ewolucji: „Poeta w rzeczach i istotach żywych widzi

Ponownie nasuwa się skojarzenie z utworem Hu Xiana, w którym „tężejąca masa” wchłania i wysysa. Co więcej, już przed wiekami Hermann także opisywał, jak owady są wabione i więzione w jantarze⁶⁹.

Czy jednak tytułowe bursztynowe trwanie w wierszu Ficowskiego jest tragiczne? W finale podmiot liryczny niejednoznacznie wyznaje tym razem z użyciem innych już apostrof oraz zastosowaniem szeregu negacji:

Ty, która się już nie stoczysz,
wy, którym nie pofrunąć ani zginąć ze mną –
zazdrości wam moja nietrwałość,
współczuje wam moja zmienność⁷⁰.

W ostatniej strofoidzie uwidacznia się dysonans między bursztynowym (niemal wiecznym) a ludzkim (chwilowym) trwaniem. Ficowskiemu również nieobca jest poetycka gra antonimami: trwałość—zmienność, zazdrość—współczucie. Bursztyn to grób, ale też schronienie.

Zarówno twórczość Miłobędzkiej, jak i Ficowskiego była już rozpatrywana w kategoriach gestu antyantropocentrycznego⁷¹. Jednak interesujące wydają mi się również te realizacje poetyckie, w których bursztyn okazuje się schronieniem przeszłości własnej, a więc „ja” człowiecze zostaje poniekąd zamknięte w jantarze. Tak odczytuję wiersze Grochowiaka oraz Miłosza.

Autor *Ballady rycerskiej*, już dawno temu określony mianem turpisty i szmaciarza, jako mistrz kontrastu i groteski na wzór innych awangardowych eksperymentów XX wieku chętnie tworzy poetyckie autoportrety z odpadów i materiałów klasycznie nieszlachetnych⁷². Tę nobilitację „materii opornej” — papieru, tektury i pleśni — Agnieszka Dworniczak nazwała poetycką alchemią⁷³. Bywa też tak, że świat przedstawiony Grochowiaka

zawsze [...] stadialne formy rozwoju, co już z owej metaforycznej figury archeologa czyni archeologa-darwnistę”. M. Baron, *Grzebanie grzebania...*, s. 122. Problem ewolucji w kontekście poezji Ficowskiego porusza również Paulina Czwordon. Zob. P. Czwordon, *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2011, s. 71.

⁶⁹ Zob. J. Szwedo, R. Szadziewski, E. Sontag, *Najstarszy opis inkluzji zwierzęcych w bursztynie bałtyckim...*, s. 14.

⁷⁰ J. Ficowski, *Bursztynowe trwanie...*, s. 67.

⁷¹ Zob. M. Barton, *Grzebanie grzebania...*, s. 127, P. Czwordon, *Empatia i obserwacja...*, s. 71, K. Górniak-Prasnal, *Rzeczy, które się do nas zbliżają...*, s. 53-67.

⁷² Zob. J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002, s. 51. Warto przywołać zastrzeżenie Jacka Łukasiewicza, sformułowane znacznie wcześniej: „«Szmaciarze» nie byli takimi szmaciarzami, z odpadów bowiem, śmieci, surowców, gotowych rzeczy, poddanych starannej obróbce i jeszcze staranniejszej kompozycji, tworzyli piękne przedmioty: rzeźby, obrazy, asamblaże, wiersze.” Tenże, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963, s. 47.

⁷³ Zob. A. Dworniczak, *Stanisław Grochowiak*, Poznań 2000, s. 126. Andrzej Lam, mając na uwadze synkretyzm stylistyczny Grochowiaka, również porównuje autora do średnio-wiecznego alchemika. Zob. A. Lam, *Wyobrażenia ujarzmiona*, Kraków 1967, s. 226-233.

łączy rekwizyty katowskie ze srebrem oraz złotem⁷⁴. Co ciekawe, w przypadku bursztyków w tej poezji dzieje się to rzadko. Wyjątkiem jest wiersz *Wierzba nocą*, opisujący tytułowe drzewo z wykorzystaniem metafory „żeberek liści”, lecz „pająk martwy, śpiący w burszynie” funkcjonuje w utworze jedynie na prawach porównania. Wierzba zaś przypomina dzieło sztuki, cięte dłutem⁷⁵.

Interesują mnie nieco bardziej bursztyki, które stają się tworzywem autoportretu, a jednocześnie pozbawione są towarzystwa „mrocznej” materii. Zasadne wydaje mi się zestawienie dwóch dość późnych wierszy: *Chłopca jeziornego* z cyklu *Zabawy chłopięce* (tomik *Polowanie na cietrzewie*, 1972) oraz *Okolicy*, pochodzącej z ostatniego, pośmiertnie opublikowanego zbioru *Haiku-images* (1978). Pierwszy utwór liryczny doczekał się już bogatej interpretacji Mariusza Kraski⁷⁶, dlatego warto przywołać wnioski z niej płynące. Być może *Chłopiec jeziorny* jest echem wakacyjnych wspomnień poety znad Jeziora Brodzkowskiego, choć w wierszu nie pojawiają się toponimy, lecz podobnie jak w utworze Miłobędzkiej można dostrzec konwencję baśniową, i to już od pierwszej strofy:

Łagodność bije od por
jak łuczywa goniec –
Schodzi na piasku jeziora wielkiego⁷⁷.

Kraska nie boi się nawet stwierdzenia, że obraz liryczny wzbudza skojarzenie z „idealnym, kiczowatym landszaftem”, a technikę opisu nazywa poetyką przesytu, przejawiającą się w nagromadzeniu epitetów, oksymoronów, porównań, metafor, powtórzeń, patetycznych apostrof, synekdochy i kluczowej dla tekstu hiperboli. Gra konwencją Grochowiaka polega na tym, że celem artystycznych zabiegów nie jest estetyzacja rzeczywistości, trudno przeto utwór zaliczyć do klasycznej liryki opisu. Ważniejszy okazuje się tytułowy chłopiec, ukazany w trakcie zabawy w jeziorze i najpewniej stanowiący przedmiot wspomnienia „ja” lirycznego, jak można wnioskować po lekturze ostatniej strofy:

⁷⁴ Zob. P. Łuszczkiewicz, *Księżę erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*, Warszawa 1975, s. 27–35. Szczególne znaczenie w poezji Grochowiaka ma złoto. Jego młodopolską proveniencję bada Michał Nawrocki. Zob. M. Nawrocki, „Tego się nauczą każdy, kto dotyka próżni”. *Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*, Kraków 2007, s. 199–200.

⁷⁵ S. Grochowiak, *Wierzba nocą*, [w:] Tenże, *Wiersze zebrane*, t. 2, wybór i oprac. B. Symber, Wrocław 2017, s. 37.

⁷⁶ Zob. M. Kraska, *O poezji, pamięci i śmierci oraz o tym, jak rzeczy te do siebie się mają. „Chłopiec jeziorny” Stanisława Grochowiaka*, [w:] *Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*, red. D. Szczukowski, G.B. Tomaszewska, Gdańsk 2014, s. 267–280.

⁷⁷ S. Grochowiak, *Chłopiec jeziorny*, [w:] Tenże, *Wiersze zebrane*, t. 1, wybór i oprac. B. Symber, Wrocław 2017, s. 387.

Trzymam go w palcach – w bursztynowej kuli –
Gestem tak smutnym, jak on sam [...]”⁷⁸

Zaryzykowałabym tutaj porównanie chłopca do robaczka zamkniętego w bursztynie, na którego spogląda baczny, emocjonalnie zaangażowany obserwator – dorosłe „ja”⁷⁹. Chłopiec jest solarny niczym pszczoła z wiersza Rymkiewicza („Więc cały w łunie, w burzy słońca [...]”⁸⁰). Jako poetycka postać dynamiczna podlega stopniowym transformacjom, przez co otrzymano wielowymiarowy autoportret. Ja-dorosłe w magicznej, bursztynowej kuli uzyskuje wizualizację chłopca, który dodatkowo wydaje się coraz młodszy:

Teraz jest niby berbec, który w sklepie
Ogląda noskiem taflę kontuaru –
O perspektywo szklanych nenufarów,
W których się ważka milionkrotna trzepie⁸¹.

Perspektywa „berbecia”, przyjęta przez dziecko w trakcie zanurzania się, jest więc jakby owadzia, bliska ważce⁸². Można chyba nawet odnieść wrażenie, że w cofaniu się w czasie Grochowiak przedstawiał proces ewolucji w odwróceniu:

Lecz zresztą gibki, spławny, płetwonogi
Trzepnął już płetwą, zafurczał jak brzeszczot
Aby przez knieje planktonowych pieszczot
W igłach zagrzebać grosik – niby ognek⁸³.

[...]

Słupami blasku podrzuca jak kuglarz
Ten przebiśniegu, przebisnu rówieśnik⁸⁴.

Oczywiście w tym ludzkim / nieludzkim już trzepnięciu płetwą można widzieć również podobieństwo do przemian bohaterów znanych

⁷⁸ Tamże, s. 388.

⁷⁹ Odpowiada to także intuicji Michała Nawrockiego, który pisze: „Zwracam uwagę na metaforę trzymania chłopca «w palcach – w bursztynowej kuli» – co łączy w sobie wyobrażenie czarodziejskiej kuli i bursztynu, w którym unieruchomiony został owad z dalekiej (bardzo dalekiej) przeszłości”. M. Nawrocki, „Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni”. *Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka...*, s. 90.

⁸⁰ S. Grochowiak, *Chłopiec jeziorny...*, s. 387.

⁸¹ Tamże.

⁸² Nasuwa się tutaj podobieństwo z poetyką Miłosza, który „stale pragnie przekroczyć granicę wytyczoną przez ludzkie zmysły i spojrzeć na rzeczywistość okiem owada, ptaka czy zwierzęcia”. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 17.

⁸³ S. Grochowiak, *Chłopiec jeziorny...*, s. 388.

⁸⁴ Tamże.

z antyku, jak na przykład ze wspomnianych *Metamorfoz* Owidiusza, którego mityczne postacie z woli bogów przybierają formy zwierząt, roślin lub kamieni.

Przeszłość (rajskie dzieciństwo) utrwalona w bursztynie jest doświadczana nie tylko nostalgicznie, ale i epifanicznie, przekonuje Kraska. Biblijne aluzje i leksyka, zaczerpnięta z kodu religijnego, w powiązaniu z symboliką świetlną pozwalają badaczowi dostrzec w tej scenie poetyckiej misterium, zaś w bursztynowej kuli widzieć odwołanie do sacrum. Ma być to sytuacja „chrztu” – narodzin poety. Bohater liryczny, łączący żywioły wody i ognia (moim zdaniem niczym sam bursztyn⁸⁵), zdaje się mityczną figurą uchwyconą w momencie przemiany. Przypominać może również postacie z dziewiętnastowiecznych ballad, z tą jednak różnicą, że nośnikiem tajemnicy nie jest otaczająca przyroda jak w romantycznych utworach, ale człowiek⁸⁶.

Czynność schodzenia w głąb jeziora, podobnie jak na przykład w wierszu *Zejsście* z tomu *Kanon*, jest – jak sądzę za Gastonem Bachelardem – metaforą mniej lub bardziej udanego powrotu do przeszłości, odzyskiwania minionego. Grochowiak wyznał: „[...] dzieciństwo w poezji pojawia się raczej dzisiaj. Później. [...] W dojrzałości, kiedy już właściwie, no, jest to utracony raj”⁸⁷. Rację ma zatem Konstanty Pieńkosz, pisząc: „Ucieczka Grochowiaka [...] jest odejściem w siebie, doświadczaniem człowieka w sobie, dziecka w starcu [...]”⁸⁸. Bursztynowa kula pamięci staje się formą pra-schronienia⁸⁹, aczkolwiek zaznaczyć trzeba, że kraina dzieciństwa tak w *Chłopcu jeziornym*, jak i w *Zejsćiu* z pewnością nie jest wolna od niepokoju⁹⁰. W liryku z cyklu *Zabawy chłopięce*, pomimo błogosławieństwa, którego źródłem jest samo dziecko, na wzór romantyków obarczone tajemniczym, mesjańskim celem, co zostaje podkreślone przez stylizujące na język biblijny anaforę i paralelizm składniowy („Bądźcie szczęśliwe, wszak chłopiec was widzi; / Bądźcie zbawione, chłopiec was ocala”⁹¹), zarówno chłopiec, jak i patrzący nań dorosły odczuwają smutek. Emocja ta może wynikać z pewnego niespełnienia. Zatem zgodnie z rozpoznaniem

⁸⁵ Według Aleksandra Brücknera bursztyn etymologicznie oznacza ‘płonący kamień’; inna możliwa, a wspomniana już etymologia, to również kamień przynoszony (przez fale). Zob. A. Brückner, *Bursztyn*, [w:] Tenże, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, wyd. 2, Warszawa 1985, s. 50.

⁸⁶ Zob. M. Kraska, *O poezji, pamięci i śmierci oraz o tym, jak rzeczy te do siebie się mają...*, s. 267–280.

⁸⁷ S. Grochowiak, *Dialogi z poetą o poezji. Zapis audycji telewizyjnej*, „Poezja” 1977, nr 2, s. 18.

⁸⁸ K. Pieńkosz, *Nadmiar zmysłów*, „Poezja” 1977, nr 2, s. 89.

⁸⁹ Zob. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. Tenże, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 307.

⁹⁰ Zob. J. Petelencz-Łukasiewicz, „*Ów chłopiec niezwykły*”, [w:] *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku*, oprac. A. Romaniuk, Warszawa 2010, s. 37.

⁹¹ S. Grochowiak, *Chłopiec jeziorny...*, s. 387.

współczesnej literatury powtórzenie okazuje się utopią⁹². Ma z natury paradoksalną naturę, a wspomnienie jest widziadłem, jak pisze Marek Zaleski⁹³. W wierszu Grochowiaka stanowi rezultat działania magicznej kuli. Autoportret natomiast jest rozbity na „ja” i już „nie-ja”. To, z którym wiązała się nadzieja — „ja” z przeszłości — zamknięte (uwięzione?) jest na wiele sposobów: w bursztynowej kuli, trzymanej przez osobę z terażniejszości, „na pobrzeżach stronic” i w końcu w ostatniej strofie: „[...] pora / Porzucić kościół wielkiego jeziora, / Zatrzasnąć furtkę — kra- ciastą — koszuli”⁹⁴.

Grochowiak w swoich literackich bursztynach skrywa mikrokosmos. Tak czyni również w *Okolicy* — miniaturze poetyckiej, stylizowanej na haiku⁹⁵:

Pomyśleć że roztopię się w kropli żywicy
Ona zjeździe do morza i stwardnieje w bursztyn
We wnętrzu kropli miasteczko z purpurowymi dachówkami⁹⁶

O ile *Chłopiec jeziorny* mówi o „ja” z przeszłości, o tyle *Okolica* tematyzuje „ja” przyszłe. Jest w tej fantazji poetyckiej zapewne nuta eschatologiczna, ale nie wybrzmiewa ona nazbyt niepokojąco (co najwyżej to delikatny, melancholijny smutek, bliski *sabi*⁹⁷). Człowiek roztopiony w kropli żywicy ma szansę niejako na drugie życie w „miasteczku z purpurowymi dachówkami”, przypominającym inspirujące poetę malarskie wizje nadrealistów albo literackie opisy tytułowych niewidzialnych miast Itala Calvina — miłośnika przezroczystości, pragnącego ocalić ją dla kolejnych pokoleń.

⁹² Problematykę powtórzenia w polskiej literaturze modernistycznej podejmuje m.in. Anna Czabanowska-Wróbel. Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, Kraków 2019.

⁹³ M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 29.

⁹⁴ S. Grochowiak, *Chłopiec jeziorny...*, s. 388.

⁹⁵ Popularność tej starojapońskiej formy gatunkowej do Polski przywędrowała z Zachodu, co widać również w przypadku zbioru Grochowiaka, inspirowanego imagizmem. Jak pisze Piotr Michałowski, pierwszym „programowym wyzwaniem rzuconym” haiku był właśnie tomik Grochowiaka. W przeciwieństwie do późniejszych utworów innych polskich autorów z lat osiemdziesiątych, często będących grafomańskimi imitacjami, tom *Haiku-images* „wykazał najbardziej twórczy wariant adaptacji: syntezę obcych sobie kultur i wielokierunkowy polemiczny dialog z tradycją”. P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 42.

⁹⁶ S. Grochowiak, *Okolica*, [w:] Tenże, *Wiersze zebrane*, t. 1..., s. 548.

⁹⁷ Jest to jeden z wyznaczników tradycyjnego haiku. Zob. M. Stusek, *Bariery i możliwości. O haiku na gruncie polskim*, „Forum Poetyki” jesień 2018, s. 75. *Sabi* pozostaje trudne do zdefiniowania. Jak pisze Zuzanna Grüner, może oznaczać: „prawdawy, spokojny, przytłumiony, łagodny, antyczny, dojrzały, doświadczony, ale również samotny, pusty i melancholijny”. Z. Grüner, *Estetyka japońska w kulturze Zachodu*, „ZN TD UJ — Nauki Humanistyczne” 2011, nr 2, s. 116.

Grochowiak zamyka w kropli świat, eksperymentując ze skalą mikro i makro. Zgodnie z rozpoznaniem Bachelarda, a wbrew logice, małe otwiera cały świat, jest „schronieniem wielkości” i pobudza do marzenia⁹⁸. A uwagę badacza wyobraźni poetyckiej można byłoby w przypadku utworu Grochowiaka odnieść zarówno do bursztynu, jak i formy miniatury literackiej.

Warto na ten liryk spojrzeć z jeszcze innej perspektywy. Tak jak to czyni Dworniczak, nawiązując do filozofii Wschodu, do której to w cyklu haiku poeta nieraz wprost się odwołuje: „Jedna z myśli zen głosi, że człowiek osiągnie spokój i ciszę, gdy stanie się częścią przyrody [...] W jedności z przyrodą bohater literacki nie musi bać się śmierci.”⁹⁹ W tej perspektywie interpretacyjnej idea roztopienia się w otoczeniu współgra znakomicie z wyzbywaniem się egocentryzmu, co postulują japońscy twórcy haiku. Finalnie więc szczęście polegałoby na zniknięciu w kropli żywicy.

Drobina żywicy okazuje się istotna także dla innego poety – Czesława Miłosza. To moim zdaniem jeden z najważniejszych współczesnych poetyckich „bursztyniarzy”¹⁰⁰. Jantar jest częstym – dostrzeganym zarówno w tekstach literackich, jak i prozatorskich elementem jego wyobraźni literackiej. Możliwe, że jest to owoc pewnej determinanty biograficzno-geograficznej. W wyjaśnieniu tego fenomenu kluczowy wydaje mi się ten oto fragment *Rodzinnej Europy*, charakteryzujący miejsce urodzenia:

W ciągu wielu wieków, kiedy nad Morzem Śródziemnym powstawały i upadały królestwa, a niezliczone generacje przekazywały sobie wyrafinowane rozrywki i grzechy, mój kraj rodzinny był puszczą, odwiedzaną na brzegach tylko przez okręty Wikingów. Położony był poza zasięgiem map i należał do baśni. Ten drobny półwysep, który dzisiaj odnajduje się, prowadząc palcem od Kopenhagi na wschód wzdłuż północnego skraju Niemiec i Polski, nigdy zresztą nie miał być często wspomniany przez kronikarzy. Oddalenie od szlaków komunikacyjnych nadawało mu stale charakter jednej z najbardziej odosobnionych enklaw, gdzie czas płynął wolniej niż gdzie indziej. Jednak już zapewne wtedy, kiedy Plato pisał swoje dialogi, kraj ten włączał się w międzynarodowy obieg handlowy. Stamtąd pochodziła przezroczysta ambra-bursztyn z zastygłym w niej owadem. Bursztyn, przekazywany z rąk do rąk jako przedmiot wymiany dzikich szczepów, odbywał długą drogę łądem, wzdłuż Dniepru do Morza Czarnego, zanim dotarł do greckiego archipelagu. Odnajdywany w wykopaliskach, pozwala dzisiaj na przypuszczenia co do głównych linii, jakimi pionowo – z południa na północ – przesuwały się niektóre zdobycze wieku brązu i wieku żelaza. Tak tylko zaznaczała się obecność mieszkańców w nadbałtyckim lesie [...]¹⁰¹

⁹⁸ G. Bachelard, *Miniatura*, przeł. K. Mokry, T. Markiewka, „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, s. 157, 161.

⁹⁹ A. Dworniczak, *Stanisław Grochowiak...*, s. 156.

¹⁰⁰ Innym klejnotem kluczowym w poezji Miłosza jest oczywiście perła, znana najbardziej z tomu *Hymn o Perle*, zwykle interpretowanego w gnostyckim kontekście.

¹⁰¹ Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*, Warszawa 1990, s. 11.

Kraj rodzinny, w którym czas upływał wolniej niż w pozostałej części kontynentu, jako biała plama na mapie dawnej Europy poddana mityzacji, miał swoją reprezentację w formie bursztynu, który stał się wręcz najważniejszym śladem, pamiętką po tamtejszych ludach. Miłosz tak w eseistyce, jak i w twórczości lirycznej, chętnie sięgał po romantyczną opozycję Południe—Północ. Chociaż nie można w jego utworach zlekceważyć nawiązań do tradycji śródziemnomorskiej (w tym także do dzieł Owidiusza), to właśnie przynależność do drugiego kręgu kulturowego autor wielokrotnie podkreślał¹⁰².

Sądzę, że tę dwukierunkowość wpływów widać na przykładzie wiersza *Krajobraz bałtycki* z drugiego tomu *Trzy zimy* (1936). Jest to przekład utworu litewskiego, cenionego przez Miłosza poety Kazimierza Boruty. W liryku otwierającym cykl *Z wierszy bałtyckich* w warstwie metaforycznej dostrzec można charakterystyczne dla mitologii antycznej skojarzenie bursztynu ze słońcem, a jednocześnie realizację znanej z liryki łacińskiej i wywodzącej się od presokratyków oraz platończyków idei korespondencji mikro- i makrokosmosu, góry i dołu. Analogia między zjawiskami ziemskimi a niebiańskimi była jednak opisywana przez Rzymian z wykorzystaniem metaforyki srebra, diamentu i przede wszystkim złota¹⁰³, w wierszu natomiast sięgnięto po złoto słowiańskie. Środki obrazowania zostały zaś wykorzystane do opisu bałtyckiego krajobrazu, a nie rzymskiego nieba. To przesunięcie świadczy o tym, że chyba rację ma Franco Moretti — adaptacja form i konwencji na peryferiach literackich nigdy nie następuje bez oporu, a dyfrakcje bywają nader intrygujące¹⁰⁴.

W samej jednak twórczości Miłosza można odnaleźć bogatą „kolekcję” literackich bursztynów, poszerzaną zarówno we wczesnym pisarstwie, jak i w tomikach powojennych, powstałych na emigracji. Miłosz, postrzegający siebie w najmłodszych latach jako miłośnika przyrody i w dzieciństwie marzący, by zostać naturalistą¹⁰⁵, jako dojrzały poeta kreuje czasem

¹⁰² Zob. J. Olejniczak, *Miłosz. Północ—Południe (intuicje i fragmenty)*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica” 2022, nr 1, s. 1–18.

¹⁰³ Zob. R. Piętka, „Kiedy gwiazdy się na niebie złocą...”. *Metaforyka jubilerska w rzymskich opisach nieba*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 2015, nr 2, s. 35–51.

¹⁰⁴ Zob. P. Czaplinski, *Literatura światowa i jej figury...*, s. 28–29.

¹⁰⁵ Warto wspomnieć, że rodzinny dwór poety, otoczony był dębowym lasem, który fascynował chłopca. Sam autor *Pamiętnika naturalisty* pisał: „Będąc chłopcem miałem dosyć zajęć z tym, co biega, lata, pełza, co rośnie, czemu można się przyglądać, czego można dotknąć [...]. Przyrodnik, kolekcjoner duszonych w wyziewach formaliny i wbijanych na szpilkę chrabąszczy, okazów roślin w zielnikach, ptasich jajek podbieranych w gąszczu za cenę podrapania twarzy i bosych nóg, byłem pewien wyjątkowej wagi moich czynności i odrzuciłbym jako zniewagę przypuszczenie, że może nie ja jedyny pośród moich rówieśników przeżywam taką namiętność. Romeo — a moją Julią była zarówno nieobjęta obfitość kształtów i barw, jak jeden owad, jeden ptak, przykuwający moją uwagę przez całe dnie albo tygodnie. [...] szczerze cierpiałem z powodu nadmiaru, którego nie można posiąść,

obrazy liryczne podobne do tych, które zostały przeze mnie już przywołane. Na przykład opis tytułowego ptaka z epifanicznej¹⁰⁶, powstałej za Oceanem *Ody do ptaka* („Ruch nienaganny w ogromnym bursztynie”¹⁰⁷) dzięki afirmacji bliskiej zarówno apoteozie, jak i ekstazie oraz hiperboli, archaizacji i patetycznym apostrofom może wzbudzać asocjacje ze sposobem uchwycenia owadów przez innego wielbiciela fauny — Ficowskiego¹⁰⁸. Obu poetów oprócz romantycznych fascynacji, zbliża też właściwe dla nowoczesności zwątpienie w możliwości artykulacji istoty rzeczy oraz dotarcia do tajemnicy bytu jednostkowego, co w przypadku ody należałoby również powiązać z ważnym dla tomu *Król Popiel i inne wiersze* sporem o uniwersalia (liryk *Sroczość*) oraz zachwianiem wiary z dzieciństwa, że nazwa jest sposobem „zdobycia pożądanego obiektu na własność”. Wszak jak mówi podmiot liryczny:

O niczemu niepodobny, obojętny
Na dźwięk pra, pteron, fvgls, brd.
Poza nazwą, bez nazwy [...] ¹⁰⁹

Najczęściej jednak podczas lektury tekstów noblisty, choć jantary funkcjonują niekiedy zaledwie na zasadzie drobiny literackiej (pojedyncze porównanie lub metafora), uderza pojemność struktury toposu oraz zwraca uwagę inwencja artystyczna. I tak w prozie poetyckiej *Bieg*, datowanej na lata trzydzieste, Miłosz przenosi bursztyny, co dość nietypowe na tle tradycji literackiej, z letniej do zimowej scenerii¹¹⁰. Jednocześnie wpływ kultury Południa jest bardzo silny. Bohater oczekuje, by gwiazdy

byłem nienasyconym romantycznym kochankiem, aż znalazłem środek zażegnania inwazji pragnień, zdobycia pożądanego obiektu na własność: nazwę.” Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 23–24. Stosunek do natury w twórczości prozatorskiej oraz poetyckiej Miłosza jest jednak bardziej złożony i zmienia się wraz z upływem czasu, a momentem przełomowym okazuje się wojna. Zob. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 56–95; A. Szawerna-Dyrzka, *Leśne tropy Czesława Miłosza*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1, s. 53–62.

¹⁰⁶ Jan Błoński motyw / obraz / temat epifanii w poezji Miłosza analizuje m.in. z odwołaniem do *Ody do ptaka*. Zob. J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, „Teksty” 1981, nr 4–5, s. 34.

¹⁰⁷ Cz. Miłosz, *Oda do ptaka*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 469.

¹⁰⁸ Marian Stępień natomiast porównuje odę z wierszem *Ptak* Kazimierza Wierzyńskiego, a Aleksander Fiut oraz Joanna Dembińska-Pawelec zwracają uwagę również na korespondencję cyklu *Co to jest drożdż?* Rymkiewicza z wierszem Miłosza. Zob. M. Stępień, *Czesława Miłosza odkrywanie Ameryki*, „Pamiętnik Literacki” 1981, nr 4, s. 160–167; A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 87; J. Dembińska-Pawelec, *Jarosław Marek Rymkiewicz w cieniu Miłosza*, „Ruch Literacki” 2012, nr 2, s. 220–221.

¹⁰⁹ Cz. Miłosz, *Oda do ptaka...*, s. 469. Jak echo pojawia się ta skarga również w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*: „W każdej rzeczy powinno być zawarte słowo. Ale nie jest. [...]” Tenże, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie...*, s. 638.

¹¹⁰ Jednocześnie jest to dość charakterystyczne dla pisarstwa Miłosza. O powstałych w zbliżonym czasie *Trzech zimach* Ewa Kołodziejczyk pisze: „Pory roku [...] mają umowny charakter. Zmieniają się nie zgodnie z kalendarzem biologicznym, lecz w zależności od tego, w jaki

z nieba spadły na ziemię w postaci kamieni, co ma stanowić dobrą wróżbę. W finale utworu odkrywa zaś, że znajduje się w ogrodzie Hesperyd, który zgodnie z mitologią zlokalizowany był na krańcach Zachodu¹¹¹. Złote owoce, strzeżone według Greków przez nimfy, opisane są z użyciem porównania, brzmiące jednak znajomo: „Jabłka przeświecały przez bryły lodu jak drobne osy w bursztynie [...]”¹¹². Owoce odbijają uśmiech bohatera-olimpijczyka, a on sam stwierdza: „Byłem naprawdę szczęśliwy, ale nie umiałem już mówić ani płakać”¹¹³.

W *Pieśniach Adriana Zielińskiego* śnieg topnieje i rozpoczyna się wiosna, a podmiot liryczny głosi: „Są gdzieś miasta szczęśliwe”¹¹⁴, jednak w utworze napisanym w latach 1943-1944 katastrofizm jest wyraźny, a do szczęśliwych miast, jeśli w ogóle istnieją („Są, nie na pewno”¹¹⁵), nie należy okupowana Warszawa. Jak zauważa słusznie Marek Zaleski, pomimo pojawiającego się w tytule imienia własnego – pieśniarza ze stolicy – jest to raczej „recytatyw zbiorowy, uliczny *vox populi*, zbiorowa mądrość, wszystko skontrapunktowane głosem lirycznej osoby – w domyśle – głosem autora”¹¹⁶. Spojrzenie również pada na zbiorowość, a Miłosz, co znamienne dla jego liryki, zmienia perspektywę patrzenia – makro staje się mikro jak w fragmencie opartym na gradacji opadającej¹¹⁷:

Najpierw są wielcy: ludzie i drzewa,
Potem są mniejsi: ludzie i drzewa,
Aż cała ziemia, pola i domy,
Ludzie, rośliny, ptaki, zwierzęta
Stają się małe jak liść majowy,
Jak bryłka gliny w ręku ściśnięta.

nastrój popada bohater tomu”. E. Kołodziejczyk, *Podróż syna marnotrawnego. O motywie romantycznym w „Trzech zimach” Czesława Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 3, s. 140.

¹¹¹ Zob. W. Kopaliński, *Hesperyd*, [w:] Tenże, *Słownik mitów i tradycji kultury*, t. 1, Warszawa 2007, s. 418. Do hesperyjskich sadów autor odwoływał się także w innych utworach. Zob. np. Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie...*, s. 410. Anna Spólna widzi symbol m.in. utraconego gaju Hesperyd w obrazie martwego sadu jabłoni i gruszy, który poeta stworzył w poemacie *Orfeusz i Eurydyka*. Zob. A. Spólna, *Poeta, który „znalazł się w Nigdzie”*. *Poemat „Orfeusz i Eurydyka” Czesława Miłosza*, „Przegląd Humanistyczny” 2016, nr 2, s. 168.

¹¹² Cz. Miłosz, *Bieg*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie...*, s. 51.

¹¹³ Tamże.

¹¹⁴ Tenże, *Pieśni Adriana Zielińskiego*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie...*, s. 218.

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ M. Zaleski, *Miłosz: piosenki niewinności i doświadczenia*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1-2, s. 90.

¹¹⁷ W tym kontekście ciekawe wydają mi się rozważania Miłosza na temat literatury Robinsona Jeffersa: „Ilekoć pisał o ludziach [...], ci ludzie pojawiali się u niego w zmniejszeniu, jako drobne owady pełzające po wypiętrzonych zmarszczkach planety. Urządzał się tak, że rysując tło wydobywał ich małość na zasadzie kontrastu. Albo, co może ważniejsze, kurczyli się w miarę, jak posuwała się akcja [...]. Rozmiary zależą od tego, w jakiej odległości umieści się oko. Jeffers, jak wszyscy, tęsknił do przestrzeni ułożonej hierarchicznie, podzielonej na dół, środek i szczyt [...]”. Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco...*, s. 92-93.

Siebie samego nawet nie widać
 Ni własnej krętej po świecie drogi,
 Nawet umarłych nie poznajdywać –
 Leżą jak czarne mrówki skurczone
 Pod bursztynowym, szklanym zagonem
 I żadne oko ich nie ułowi¹¹⁸.

Bursztyn, który w tradycji literackiej, a nierzadko również w poezji Miłosza, jest symbolem pamięci i uwiecznienia, w tej pieśni okazuje się kryptą, masowym grobem i znakiem zapomnienia. Morsztyn sięgał po iście barokowy paradoks: „widomie skryta”, natomiast w XX-wiecznym wierszu ciąg negacji („nie widać”, „ni własnej”, „nie poznajdywać”, „nie ułowi”) świadczy o bardzo ograniczonych możliwościach zmysłu wzroku. Pomimo zastosowania epitetów „bursztynowy” i „szklany” zaprzeczono przezroczystości. Marek Bieńczyk – miłośnik słowa „przezroczystość” – pisze entuzjastycznie, nawiązując do morfologii wyrazu: „I te półsłówka, te inne słowa, które współtworzą? Czystość, oczy? Oczy w swej najlepszej, mianownikowej postaci [...]”¹¹⁹. Tymczasem Miłoszowy podmiot liryczny deklaruje, że żadne oko nie ułowi tych, którzy odeszli.

Poeta konstruuje w utworze przestrzeń zamkniętą, nietransparentną, pozbawioną sacrum, w której – jak podkreśla repetycja – jest „[...] tylko mała, mała ziemia”¹²⁰. Na próżno współczesny pieśniarz na wzór Dantego-pielgrzyma marzy o wiecznym porządku:

[...]
 Chciałbym wydrążyć tunel aż do środka ziemi,
 Żeby zobaczyć piekło.
 Chciałbym przebić jezioro słonecznych promieni,
 Żeby zobaczyć niebo¹²¹.

Podmiot liryczny zwraca się zatem do zbiorowego adresata:

Zrozumcie, proszę, jak ciężko samemu
 Nowe niebo i piekło wynaleźć na ziemi¹²².

A jednak „zamrozeni” umarli, skryci pod „bursztynowym, szklanym zagonem” przypominają mogą zamkniętych w piekle bohaterów *Boskiej komedii*. Łączy ich brak nadziei. Jak wiadomo, w pieśni „szklistość” bursztynu nie jest gwarantem dostrzeżenia anonimowych, nie ma więc utrwalenia pamięci o nich ani też podziału na dobrych i złych. Aleksander Fiut

¹¹⁸ Tenże, *Pieśni Adriana Zielińskiego...*, s. 217.

¹¹⁹ M. Bieńczyk, *Przezroczystość...*, s. 22.

¹²⁰ Cz. Miłosz, *Pieśni Adriana Zielińskiego...*, s. 218.

¹²¹ Tamże, s. 217.

¹²² Tamże.

pisze nawet o rezygnacji z solidarności z umarłymi, co sprawia, że utwór wybrzmiewa prowokacyjnie na tle dominującej w okresie wojennym literatury tyrtejskiej, martyrologicznej, sięgającej do wzorców romantycznych. Ponadto badacz widzi w tym fragmencie nihilistyczne implikacje zawarte w faszystowskiej ideologii, przynoszącej zgodnie ze zwulgaryzowaną interpretacją darwinizmu prawa natury do zjawisk społecznych¹²³.

W obrazie opartym na litocie, w animalizującym porównaniu do mrówek, choć są to owady znane już z epigramatów Marcjalisa, zawarte są sensy negatywne, zaakcentowane przede wszystkim poprzez użycie epitetów: „skurczone” oraz „czarne”. Określenia te wprowadzają kontrast z metaforycznym „jeziorem słonecznych promieni”. Jednocześnie są przejawem charakterystycznej dla Miłosza poetyki – spojrzenie z góry nie niweluje troski o dokładność deskrypcji w myśl Mickiewiczowskiej zasady: „widzieć i opisywać”¹²⁴. Warto przy tym odnotować, że stosunkowo podobny zestaw epitetów Miłosz stosuje w kanonicznym wierszu *W Warszawie*, pochodzącym z tego samego tomu – *Ocalenie*:

[...] A serce
To kamień, w którym jak owad
Zamknięta jest ciemna miłość
Najnieszcześniejszej ziemi¹²⁵.

Tragiczna i trudna miłość do ojczyzny pomimo niechęci do litości i pragnienia opisywania szczęśliwych scen czyni z poety „płaczkę żalobną”. Serce, na przekór popularnemu frazeologizmowi, nie jest z kamienia, a niczym w innym zwrocie – przypomina bursztyn. Pamięć wojny zaś w tej twórczości przekornie „trwa, wpisana w strukturę głęboką wielu tekstów, które w warstwie bezpośredniej zalecają «witanie jutrzeńki»”¹²⁶.

Miłosz, jakby zgodnie z łacińskimi znaczeniami *includo* – ‘zamykać, więzić, zatykać, otaczać’ oraz *inclusio* – ‘uwięzienie’¹²⁷, sięga po topos bursztynu z inkluzją, by określić sytuację pułapki, ale także by wyrazić rozmaitą refleksję temporalną. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* godzi się z tezą historyków religii, głoszącą, iż dwie figury określają ludzki sposób postrzegania czasu. Jedną jest strzała o judeochrześcijańskiej proveniencji, odsyłająca między innymi do przymierza z Bogiem, wędrówki Izraelitów i zapowiedzi przyjścia Mesjasza. Druga – koło – ma rodowód grecki i zakłada, że „było” przechodzi w „jest”, aby znów powrócić do „było”. Zdaniem poety obraz koła odziedziczyła zsekularyzowana

¹²³ Zob. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 16, 69.

¹²⁴ Tamże, s. 16.

¹²⁵ Cz. Miłosz, *W Warszawie*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie...*, s. 227.

¹²⁶ D. Opacka-Walasek, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 69.

¹²⁷ Zob. *Pszczółka w bursztynie...*, s. 28.

cywilizacja Zachodu, w tym także kultura amerykańska, mniej uwrażliwiona historycznie. W niej: „każdy człowiek musi jakoś sobie poradzić ze swoją sytuacją muchy uwiecznionej w bursztynie”¹²⁸.

W autobiograficznym, późnym *Ogrodzie Ziemskich Rozkoszy* pojawia się motyw kuli, w której zamknięty jest świat, a jednocześnie poeta skutecznie wiąże topos bursztynu jednak z linearnie upływającym czasem ludzkiego, własnego, życia:

[...]
Miało się ku końcowi dwudziestego wieku,
w którym będę zamknięty jak mucha w bursztynie¹²⁹.

Ryszard Nycz określa ten alegoryczny obraz „przeszłości samej w sobie” jako „melancholijnie piękny” i wskazuje na rzadką u pisarzy „świadomość historycznej zamkniętości swego dzieła”, co stanowi zaprzeczenie „wiecznej aktualności”¹³⁰. Przenikliwy krytyk nowoczesności, jak określa badacz Miłosza, ma tym samym realizować mit modernizmu. Trudno mi jednak wyprzeć skojarzenie z przypominanym już staropolskim obrazem lirycznym Gawińskiego, opartym także na litocie oraz toposie skromności.

We wcześniejszym wierszu podmiot liryczny gwarantuje natomiast uwiecznienie krytykom literackim:

[...]
Błyszczą w kamieniu, kiedy go z szuflady
Wyjmie kto, spośród pamiątek prababki¹³¹.

Tytułowi zoile, uwięzieni niczym muchy w bursztynie, „zawiedzeni” i trzymający „modlitewne łapki”¹³², a przy tym wyśmiani przez poetę – to bez wątpienia obraz polemiczny czy wręcz sarkastyczny. Wiersz bazuje na antagonizmie: poeta jest wielki, a pozostali – mali i nędzni, choć kłótniwi. Krytycy poddani degradującej animalizacji przypominają równie groteskowe „muchy” z jednego z seniliów – *Na cześć księdza Baki*¹³³. Choć w *Zoilach* nie użyto regionalizmu wileńskiego, dostrzec należy zbliżony

¹²⁸ Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco...*, s. 185.

¹²⁹ Tenże, *Ogród Ziemskich Rozkoszy*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie...*, s. 781.

¹³⁰ R. Nycz, *Miłosz, „Miłość” i przesłanie na nowy wiek. Przyczynek do aktualności arcydzieł*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5, s. 7. Sam badacz wyznaje: „wolę wyobrazić sobie to dzieło w postaci masywnej góry-świadka XX wieku, która jednym trwale przesłania wszelkie horyzonty, innych skłania do nadłożenia drogi i wyminięcia tak wielkiej przeszkody w rozwijaniu własnej twórczej aktywności, a jeszcze innych zachęca do wspinaczki, w nadziei, że góra stanie się drogowskazem, dzięki któremu nowe widoki na przyszłość się pokażą...” Tamże, s. 8.

¹³¹ Cz. Miłosz, *Zoile*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie...*, s. 350.

¹³² Tamże.

¹³³ Zob. Tenże, *Na cześć księdza Baki*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie...*, s. 1345.

sposób rymowania (dominacja rymów głębokich) oraz oparte na ironii zwroty w stronę lirycznego adresata. W stylizowanym na sarmacki „pastisz przeciw zamieraniu”¹³⁴, wykorzystującym topos *dance macabre*, podjęta zostaje refleksja na temat przemijania¹³⁵, natomiast w pamflecie autor sięga po horacjański motyw „pomnika trwalszego od spiżu”. Wiersz jawi się jak klejnot, w którym poeta zamyka krytyków „w kryształ nieruchomy”¹³⁶. Oczywiście jest to nader przewrotna realizacja toposu, ponieważ ze wściekłych złośliwców przetrwają głównie „kąśliwe” fragmenty lub sygnały finalnej bezradności, jak sugeruje ciąg deminutywów: „[...] modlitewne łapki” / Skrzywione pyszczki, fraczki, żądła, szpady”¹³⁷. Jest w tym przejaw charakterystycznej dla Miłosza poetyki: „Opiera się o synekdochę, *pars pro toto*, o wszelkie figury metonimiczne. Z ptaka, dnia, człowieka, budowli zostają dziób, chwila, ręka i usta”¹³⁸. Próżna okaże się aktywność much (chyba i os, skoro podmiot liryczny mówi o żądlach): „[...] Wasz trzepot znikomy”¹³⁹. Danuta Opacka-Walasek, pisząc o wierszu *Na cześć księdza Baki*, zwraca uwagę nie tylko na sarmacki, ale również Mickiewiczowski rodowód much-ludzi¹⁴⁰. Czyżby i w *Zoilach* muchy-krytycy przypominali złośliwe, litewskie owady, znane z *Pana Tadeusza* oraz *Dziadów*?

W *Światle dziennym* – tomie, z którego pochodzi interpretowany wiersz – tworzywem jest poddany rozmaitym emocjom dialog prowadzony z wieloma rozmówcami. Nie brakuje adwersarzy, jak w utworach: *Zoile*, *Faust warszawski*, *Portret z połowy XX wieku*, *Do polityka, Który skrzywdziłeś* oraz *Nie ma wzroku*¹⁴¹. W ostatnim z wymienionych tekstów Miłosz, rozczarowany Stanami Zjednoczonymi, w których przebywał jako przedstawiciel rządu, kreuje Nowy Świat na przestrzeń obcą¹⁴². Jednak w wersach: „[...] ptak, niby w lasce bursztynu, / Wiecznie trwa w zwińnięciu długich skrzydeł”¹⁴³ nie dostrzegam ostrza ironii. Nasuwa mi się raczej skojarzenie z innym lirykiem z tego zbioru, powstałym w Waszyngtonie w 1947 roku – *Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku*. W nim to

¹³⁴ Sięgam po określenie Danuty Opackiej-Walasek. Zob. D. Opacka-Walasek, *Pastisz przeciw zamieraniu. Czesława Miłosza „Na cześć księdza Baki”*, [w:] Taż, *Pasaże liryczne*, Katowice 2013, s. 36–64.

¹³⁵ Jak pisze jednak Opacka-Walasek, wątpliwe jest, czy „mamy do czynienia z poważną refleksją, wyrażoną w dykcji na opak, czy z ciepłym żartem, podszytym czarną groteską [...]”. Tamże, s. 63.

¹³⁶ Cz. Miłosz, *Zoile...*, s. 350.

¹³⁷ Tamże.

¹³⁸ J. Błoński, *Epifanie Miłosza...*, s. 34

¹³⁹ Cz. Miłosz, *Zoile...*, s. 350.

¹⁴⁰ Zob. D. Opacka-Walasek, *Pastisz przeciw zamieraniu...*, s. 53–58.

¹⁴¹ Zob. E. Kołodziejczyk, „Światłoienne” i doświadczenie amerykańskie Czesława Miłosza, „Acta Universitatis Lodzianensis” 2012, nr 4, s. 144–145.

¹⁴² Zob. J. Jarzębski, *Obrazy Ameryki w „Świetle dziennym” Czesława Miłosza*, „Ruch Literacki” 2012, nr 3, s. 300.

¹⁴³ Cz. Miłosz, *Nie ma wzroku*, [w:] Tenże, *Wiersze wszystkie...*, s. 288.

wiecznotrwałość przyrody (choć względna), symbolizowana przez niezmienną pieśń ptaka, jest ochroną przed żywymi wspomnieniami zawieruchy wojennej czy wszelaką nietrwałością kultury¹⁴⁴.

Wbrew niektórym ironicznym realizacjom toposu owada w bursztynie, w twórczości Miłosza ochroną przed zmiennością może być osłonięcie tego, co cenne w słowiańskim złocie. Moim zdaniem koresponduje to z ideą apokatastazy, bliską Grzegorzowi z Nyssy, Johannesowi Scotusowi Eriugenie czy Wiliamowi Blake'owi, a przez poetę głoszoną między innymi w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Podmiot liryczny tłumaczy apokatastazę jako „przywrócenie”:

Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie.
I w czasie, i kiedy czasu już nie będzie¹⁴⁵.

W *opus magnum* poety „podwójne trwanie” ma Lauda – kraina, której nazwa „może brzmieć Saana albo Armageddon, Pathmos albo Lethe, Arcadia albo Parnassus.”¹⁴⁶ – jak pisze autor, parafrazując passusy przetłumaczonego przez siebie metafizycznego poematu Oskara Miłosza¹⁴⁷. Wbrew zasugerowanej we fragmencie równoważności, wymienione miejsca nie są tożsame. Muzułmańska Saana wprawdzie odpowiada antycznej Arkadii, Armageddon jest jednak dopiero zapowiedzią przyszłego szczęścia po ostatniej bitwie dobra ze złem. Tak samo Pathmos jako miejsce objawienia Janowego kojarzy się z zapowiedzią, odsyła do przyszłości. Lethe – rzeka zapomnienia z greckiej mitologii – odwołuje do przeszłości przekreślonej, a Parnas według greckich wierzeń to siedziba Apollina i muz. Zatem Lauda ma złożoną naturę¹⁴⁸. To miejsce zanurzone w czas radosnego

¹⁴⁴ Zob. J. Jarzębski, *Obrazy Ameryki w „Świetle dziennym” Czesława Miłosza...*, s. 299.

¹⁴⁵ Cz. Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada...*, s. 679. Jerzy Szymik przestrzega: „to poetyckie «wyznanie wiary» w apokatastyczny «ruch odwrotny» i «przywrócenie», mimo wyrażonego *explicite* pokrewieństwa z teologicznymi i teozoficznymi protoplastami tej metafizyczno-kosmologicznej (ostatecznie) koncepcji, nie uprawnia do stawiania znaku równości między treściami, jakie wiąże z apokatastazą Miłosz, a debatą teologiczną nad problematyką «nadziei na puste piekło i na zbawienie wszystkich». Już choćby wymowa dwóch ostatnich wersów obrazuje oryginalność (a także wybiórczość) Miłoszowego myślenia w tej dziedzinie”. J. Szymik, *Apokatastaza według Miłosza. Teologia sensu i nadziei*, „Studia Oecumenica” 2020, nr 20, s. 150. Na wybiórczość Miłoszową zwraca uwagę również Zofia Król. Zob. Z. Król, *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku*, Warszawa 2013, s. 186–190. Jak pisze Danuta Opacka-Walasek: „Miłosz wiąże apokatastazę głównie z kwestiami czasu i pamięci czasu w «bezcześnie». Akcentuje istotę chwili i szczegółu, które w wieczności nie powinny zaginać. Apokatastaza – tu: «odczynienie», «oczyszczenie», to dla niego przede wszystkim oczyszczenie pamięci czasu”. D. Opacka-Walasek, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005, s. 179.

¹⁴⁶ Cz. Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada...*, s. 644.

¹⁴⁷ Zob. J. Dudek, „*Gdzie wchodzi słońce i kędy zapada*”. *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Kraków 1991, s. 102–103.

¹⁴⁸ Zob. M. Berkan, *Poetycka Litwa Miłosza*, „Acta Universitatis Lodziensis” 1998, nr 1, s. 106.

świętowania, folkloru, obrzędu, tworzącego wspólnotę, co podkreśla trawestacja popularnej kolędy. Jest też przestrzenią sacrum, rajskimi zaświatami, eschatologicznym dopełnieniem, widzeniem pełnym jak w *Hymnie o miłości świętego Pawła*. Stanowi więc przeciwieństwo Ziemi Ulro:

Inna to przestrzeń. Króle witają,
Z ulic pasterze śpiewają,
Lwy pod arkadią klękają,
Cuda ogłaszają.

I my zamknięci w bursztynie, z trąbkami, wiolami,
Biegniemy, śpieszymy, wychwalamy życie minione
Za to, że to, co było, widzimy bez bólu¹⁴⁹.

[...]

A teraz jesteśmy złączeni w obrzędzie.
W kryształach? w bursztynie? Muzykowanie.
Ani to, co było, ani to co będzie,
Tylko to co jest, kiedy świat ustanie¹⁵⁰.

[...]

Ten przezroczysty kamyk na dłoni,
My w nim i dzwonki z kapelą,
I pieśń, i goście w taneczku dostojni
Wiecznie nas odtąd weselą¹⁵¹.

Jednocześnie *Lauda* jest ogniskującym wyobraźnię poety miejscem urodzenia („Tam urodziłem się [...], „[...] Nasza wieś spokojna. / Choć niebogata [...]”¹⁵²), które bierze swoją nazwę od litewskiej rzeki Liaudė. Stanowi więc zaprzeczenie nieszczęśliwej ziemi z okupacyjnego wiersza *W Warszawie*. Miłosz, będąc w Ameryce, komentuje:

Nie twierdzą, że przytrafiło się to mnie akurat w dziewiętnastym albo w dwudziestym wieku, bo to nie jest pewne i zresztą nie ma znaczenia. W tej krainie wypadki z wczoraj i sprzed czterystu lat mało się różnią. Co innego miejsce, które zyskuje, nie taci, na wyrazistości, jest jak najbardziej konkretne, i wspominając je, wystrzegam się jakichkolwiek zmyśleń. Mimo że zbierałem obrazy ziemi w wielu krajach na dwóch kontynentach, moja wyobraźnia nie mogła z nimi sobie poradzić inaczej, niż wyznaczając im miejsce na południe, na północ, na wschód i na zachód od drzew i pagórków jednego powiatu¹⁵³.

¹⁴⁹ Cz. Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada...*, s. 644.

¹⁵⁰ Tamże, s. 651.

¹⁵¹ Tamże, s. 653.

¹⁵² Tamże, s. 645.

¹⁵³ Tamże, s. 646.

Po słowach tych autor przytacza szereg wypisów z dokumentów historycznych, dotyczących rodzimych okolic.

Przekonuje mnie interpretacja Jolanty Dudek — Lauda jest niczym duchowe Jeruzalem znane z literackiej wizji Blake’a, jak i Mickiewiczowski kraj lat dziecińczych, do którego tęskni się na emigracji i który jest już zaledwie przedmiotem wspomnień. Ma zatem sens dosłowny, mistyczny oraz moralny. Wszak bursztyn, znany z litewskich amuletów, a w utworze funkcjonujący na prawach klamry kompozycyjnej, staje się symbolem miłości bezinteresownej. Zdaniem Dudek odpowiada on złotu alchemików, wspomnianemu przez wieszczka w jego wykładach¹⁵⁴. Wydaje mi się, że bursztynowy mikrokosmos może korespondować również z fragmentem *Konrada Wallenroda*, w którym Aldona-Pustelnica opisuje niezmienną miłość oraz nieustanną pamięć o tym, co dawne i w czym tkwiło piękno:

Tak motyl piękny, gdy w bursztynie utonie
Na wieki całą zachowuje postać¹⁵⁵.

W *Konradzie Wallenrodzie* tematyzowana była miłość kochanków, w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* uczucie ma inny charakter — dotyczy całej wspólnoty.

Poemat Miłosza zawiera nie tylko obraz małej ojczyzny, bogatej w koloryt lokalny, ale też innych miejsc związanych z autorem — Wilna, Francji oraz Kalifornii. W utworze łączą się one w Nad-Krainę¹⁵⁶. Jest coś nostalgicznego w tym, że Miłosz, przebywając na drugim kontynencie, wciąż tak chętnie sięga po motyw, litewskiego najczęściej, bursztynu. Zakładając, że tak zwany literacki południk zero, związany z centrum, nobilitującym dzieło do kanonu literatury światowej (czy też — by nawiązać do tytułu książki Casanovy — „światowej republiki literatury”), od lat sześćdziesiątych XX wieku przesunął się z Francji do Ameryki Północnej¹⁵⁷, a ułatwiającym tenże awans wydarzeniem jest przyznanie Literackiej Nagrody Nobla, stanowiącej „certyfikat uniwersalności”, „najwyższe namaszczenie w literackim uniwersum”¹⁵⁸, to pojawia się szansa, że poetycki jantar,

¹⁵⁴ Zob. J. Dudek, „Gdzie wchodzi słońce i kędy zapada”. *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza...*, s. 96, s. 100. Zob. też T. Bilczewski, „Mucha uwięziona w bursztynie”. *O Ameryce i wyobraźni Miłosza*, [w:] *Rodziny świat Czesława Miłosza*, red. Tenże, L. Marinelli, M. Woźniak, Kraków 2014, s. 105.

¹⁵⁵ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, wyd. 4, Wrocław 1998, s. 100.

¹⁵⁶ Zob. M. Berkan, *Poetycka Litwa Miłosza...*, s. 105; T. Bilczewski, „Mucha uwięziona w bursztynie”. *O Ameryce i wyobraźni Miłosza...*, s. 111.

¹⁵⁷ Zob. P. Casanova, *Światowa republika literatury...*, s. 139–143; P. Czapliński, *Literatura światowa i jej figury...*, s. 23–25.

¹⁵⁸ P. Casanova, *Światowa republika literatury...*, s. 222. Według badaczki przyznanie Nagrody Nobla w dziedzinie literatury jest przejawem prestiżowego „udzielenia literackiej konsekracji na skalę światową” (tamże, s. 223). Sama konsekracja jest przez nią opisywana z wykorzystaniem metaforyki alchemii: „Konsekracja, czyli uznanie przez autonomiczną

wędrujący wraz z Noblistą ze Wschodu na Zachód (Francja, Stany Zjednoczone), z „upominku krajowego” staje się „upominkiem światowym”. Jeżeli tak, to trzeba przyznać, że jego ciężar już jest spory. Wszak ładunek symboliczny, ugruntowany wiekami tradycji europejskiej, odsyła do rozmaitych sensów: piękna, powrotu szeroko rozumianego (w tym palinogenezy lub apokatastazy), wieczności, trwałości albo przemiany, historii albo mitu, ocalenia albo jego braku, miłości lub gniewu, radości lub nostalgii, życia lub śmierci, wolności albo uwięzienia, natury albo kultury, ludzkiego i nieludzkiego. A przecież przywołane utwory Morsztyna, Gawińskiego, Rymkiewicza, Miłobędzkiej, Ficowskiego, Grochowiaka oraz Miłosza stanowią zaledwie niewielki odcinek bursztynowego szlaku poezji, na którym zdarza się, że kropla żywicy zawiera królewskiego owada, a czasem nawet cały świat. Trasa ta nie tylko biegnie niczym dawny szlak handlowy z Południa na Północ, lecz także, niekiedy przynajmniej, wzdłuż linii Wschód–Zachód.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Ficowski J., *Dobrodziejstwo inwentarza*, Sejny 1999.
- Ficowski J., *Gorączka rzeczy*, Warszawa 2002.
- Gawiński J., *Dworzanki albo epigrammata polskie*, wstęp J. Gładzowski, Warszawa 2005.
- Grochowiak S., *Wiersze zebrane*, t. 1, wybór i oprac. B. Symber, Wrocław 2017.
- Grochowiak S., *Wiersze zebrane*, t. 2, wybór i oprac. B. Symber, Wrocław 2017.
- Kraśniński Z., *Pisma Zygmunta Kraśnińskiego*, red. J. Czubek, t. 6: *Utwory liryczne (1833–1858)*, Kraków 1912.
- Marcjalis, *Epigramy. Wybór*, przeł. S. Kołodziejczyk, Warszawa 1985.
- Marjańska L., *Żywica*, Warszawa 2001.
- Mickiewicz A., *Konrad Wallenrod*, wyd. 4, Wrocław 1998.
- Miłobędzka K., *Anaglify*, Lusowo 2019.
- Miłosz Cz., *Rodzina Europa*, Warszawa 1990.
- Miłosz Cz., *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000.
- Miłosz Cz., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Morsztyn J.A., *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, wyd. 2, Wrocław 1998.
- Obraz literatury powszechnej*, red. P. Chmielowski, E. Grabowski, t. 1, Warszawa 1895.

krytykę, jest swego rodzaju przekroczeniem literackiej granicy. Twórczość po przejściu tej niewidzialnej linii ulega przeobrażeniu, chociaż należałoby tu raczej mówić o transmutacji w znaczeniu alchemicznym. Konsekracja tekstu jest niemal magiczną metamorfozą zwykłej materii w złoto, w literacką wartość absolutną. W tym znaczeniu instytucje konsekrujące pełnią funkcję strażaków, gwarantów i wytwórców wartości [...]”. Tamże, s. 194.

- Owidiusz, *Przemiany*, wybór i przeł. A. Kamieńska, Warszawa 1969.
- Pszczoła w bursztynie. Rzecz o motywie inkluzji*, zebrał, oprac. K. Orzechowski, Kobylin 2017.
- Rymkiewicz J.M., *Anatomia*, Warszawa 1970.
- Rymkiewicz J.M., *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967.
- Światła w bursztynie. Antologia współczesnej poezji chińskiej*, przeł. M. Religa, K. Sarek, Warszawa 2021.

Literatura przedmiotu

- Andrzejczyk M., *Etymologia i konotacje nazw drogich kamieni w twórczości Adama Mickiewicza oraz Juliusza Słowackiego. Studium leksykalno-stylistyczne*, Białystok 2020.
- Bachelard G., *Miniatura*, przeł. K. Mokry, T. Markiewka, „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, s. 153–187.
- Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. Tenże, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Baron M., *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego*, Katowice 2014.
- Berkan M., *Poetycka Litwa Miłosza*, „Acta Universitatis Lodziensis” 1998, nr 1, s. 83–108.
- Bieńczyk M., *Przezroczyść*, Warszawa 2015.
- Bilczewski T., „*Mucha uwieczniona w bursztynie*”. *O Ameryce i wyobraźni Miłosza*, [w:] *Rodziny świat Czesława Miłosza*, red. Tenże, L. Marinelli, M. Woźniak, Kraków 2014, s. 103–113.
- Błoński J., *Epifanie Miłosza*, „Teksty” 1981, nr 4–5, s. 27–51.
- Borowski A., *Przekład jako tłumaczenie, czyli... interpretacja*, „Humanities and Cultural Studies” 2022, nr 3, s. 77–90.
- Brückner A., *Bursztyn*, [w:] Tenże, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, wyd. 2, Warszawa 1985, s. 50.
- Bursztyn jako dobro turystyczne basenu Morza Bałtyckiego*, red. J. Hochleitner, Elbląg 2008.
- Bursztyn jako przedmiot ochrony dziedzictwa kulturowego*, red. J. Hochleitner, Elbląg 2011.
- Bursztyn jako stymulator turystyki kulturowej*, red. J. Hochleitner, Elbląg 2009.
- Bursztyn*, [w:] *Słownik języka polskiego, obejmujący oprócz zbioru właściwie polskich, znaczną liczbę wyrazów z obcych języków polskiemu przyswojonych; nomenklatury tak dawne, jak też nowo w użycie wprowadzone różnych nauk, umiejętności, sztuk i rzemiosł; nazwania monet, miar i wag główniejszych krajów i prowincji; mitologię plemion słowiańskich i innych ważniejszych, tudzież oddzielną tablicę słów polskich nieforemnych z ich odmianą; do podręcznego użytku*, red. A. Zdanowicz i inni, t. 1, Wilno 1861, <https://eswil.ijp.pan.pl/index.php> [dostęp: 22 września 2022 r.].
- Bursztyn: Wczoraj, dziś i jutro*, red. D.J. Olszewski-Strzyżowski, Gdańsk 2018.
- Bursztynowy artefakt a kreowanie turystyki kulturowej*, red. J. Hochleitner, Elbląg 2010.

- Casanova P., *Światowa republika literatury*, przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn, Kraków 2017.
- Curtius E.R., *Topika*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 1, s. 231–265.
- Czabanowska-Wróbel A., *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, Kraków 2019.
- Czapliński P., *Literatura światowa i jej figury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 13–40.
- Czwordon P., *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2011.
- Demińska-Pawelec J., *Jarosław Marek Rymkiewicz w cieniu Miłosza*, „Ruch Literacki” 2012, nr 2, s. 219–226.
- Dudek J., „Gdzie wchodzi słońce i kędy zapada”. *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Kraków 1991.
- Eliade M., *Czas święty i mity*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski i inni, Warszawa 2005, s. 101–110.
- Fałęcka B., *Jan Andrzej Morsztyn – Poeta wirtuoz*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 3, s. 147–165.
- Fiut A., *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998.
- Gierłowska G., *Uroda bursztynu*, „Bursztynisko” 2004, nr 20, s. 11–12.
- Głazewski J., *Wprowadzenie do lektury*, [w:] J. Gawiński, *Dworzanki albo epigrammata polskie*, Warszawa 2005, s. 5–13.
- Górnjak-Prasnal K., *Rzeczy, które się do nas zbliżają – „Anaglify” Krystyny Miłobędzkiej*, „Wielogłos” 2017, nr 2, s. 53–67.
- Grüner Z., *Estetyka japońska w kulturze Zachodu*, „ZN TD UJ – Nauki Humanistyczne” 2011, nr 2, s. 114–129.
- Gutorow J., *Glif*, [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, wybór i oprac. J. Borowiec, Wrocław 2012, s. 17–35.
- Janion M., „*Kuźnia natury*”, [w:] *Taż, Prace wybrane. Gorączka romantyczna*, wstęp M. Czerwińska, t. 1, Kraków 2000, s. 275–322.
- Jarzębski J., *Obrazy Ameryki w „Świetle dziennym” Czesława Miłosza*, „Ruch Literacki” 2012, nr 3, s. 295–304.
- Jarzyna A., *Na nowo. Wokół „Spisu z natury” Krystyny Miłobędzkiej*, <https://www.zamekczyta.pl/na-nowo-wokol-spisu-z-natury-krystyny-milobedzkiej/> [dostęp: 27 września 2022 r.].
- Kaczor-Scheitler K., „*Vita contemplativa*” według Franciszka Sitańskiego – wizualizacja życia klasztornego w okolicznościowym kazaniu „*Pszczołka w bursztynie*”, „Pamiętnik Literacki” 2015, nr 1, s. 83–97.
- Kaniecki F., *Korespondencja z Chin*, „Bursztynisko” 2004, nr 22, s. 10–11.
- Kaniecki F., *Relacja z otwarcia w Pekinie pierwszego w Chinach salonu detalicznego „Neptun”*, „Bursztynisko” 2004, nr 22, s. 11–12.
- Kicińska U., *Splendory domowe w staropolskich inwentarzach ruchomości*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2017, nr 4, s. 461–470.
- Kisiel J., *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Katowice 2011.
- Klikowicz-Kusior A., E. Sontag, *Inkluzje. Wyobrażenia vs. rzeczywistość*, „Bursztynisko” 2019, nr 43, s. 92–94.

- Kobielska M., *Nastrajanie pamięci. Artystyczna doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*, Kraków 2010.
- Kołąkowski L., *Obecność mitu*, Warszawa 2003.
- Kołodziejczyk E., „Światło dzienne” i doświadczenie amerykańskie Czesława Miłosza, „Acta Universitatis Lodziensis” 2012, nr 4, s. 143–159.
- Kołodziejczyk E., *Podróż syna marnotrawnego. O motywie romantycznym w «Trzech zimach» Czesława Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 3, s. 135–169.
- Kopaliński W., *Hesperydy*, [w:] Tenże, *Słownik mitów i tradycji kultury*, t. 1, Warszawa 2007, s. 418.
- Kosmowska-Ceranowicz B., *Bursztyn w Polsce i na świecie*, Warszawa 2017.
- Kowalczuk P., *Bursztyn jest trendy*, „Bursztynisko” 2004, nr 22, s. 7.
- Kraska M., *O poezji, pamięci i śmierci oraz o tym, jak rzeczy te do siebie się mają. „Chłopek jeziorny” Stanisława Grochowiaka*, [w:] *Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*, red. D. Szczukowski, G.B. Tomaszewska, Gdańsk 2014, s. 267–280.
- Król Z., *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku*, Warszawa 2013.
- Lam A., *Wyobraźnia ujarzmiona*, Kraków 1967.
- Lévi-Strauss C., *Wszyscy jesteśmy kanibalami*, przeł. K. Thiel-Jańczyk, Kraków 2006.
- Lisecka M., *Jan Andrzej Morsztyn w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] *Przedziwne światy. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane dr. hab. Jerzemu Z. Maciejewskiemu*, red. K. Ćwikliński, R. Moczko, R. Sioma, Toruń 2010, s. 225–242.
- Lukasiewicz J., *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963.
- Łukasiewicz J., *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002.
- Łuszczkiewicz P., *Książę erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*, Warszawa 1975.
- Mazurkiewicz R., *O węzłach, żmijach i jaszczurkach w literaturze polskiego średniowiecza, a osobnie o jednym robaczku albo wężu przez jadu*, „Teksty Drugie” 2003, nr 1, s. 157–172.
- Michałowski P., *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 41–53.
- Nadolska-Mętel E., *Teoria toposu literackiego*, „Roczniki Humanistyczne” 2004, nr 1, s. 227–261.
- Nawrocki M., *„Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni”. Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*, Kraków 2007.
- Nycz R., *Miłosz, „Miłość” i przesłanie na nowy wiek. Przyczynek do aktualności arcydzieł*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5, s. 7–17.
- „Poezja” 1977, nr 2 (numer w całości poświęcony Stanisławowi Grochowiakowi).
- Olejniczak J., *Miłosz. Północ–Południe (intuicje i fragmenty)*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica” 2022, nr 1, s. 1–18.
- Olszewska A., *Zobacz pradawną jaszczurkę. Muzeum Bursztynu ma 10 lat*, <https://www.gdansk.pl/wiadomosci/Zobacz-pradawna-jaszczurke-Muzeum-Bursztynu-ma-10-lat,a,56874> [dostęp: 15 października 2022 r.].
- Opacka-Walasek D., *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005.
- Opacka-Walasek D., *Pastisz przeciw zamieraniu. Czesława Miłosza „Na cześć księdza Baki”*, [w:] Taż, *Pasaże liryczne*, Katowice 2013, s. 36–64.

- Opacka-Walasek D., „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996.
- Ortega y Gasset J., *Rozmyślenia o Europie*, przeł. H. Woźniakowski, Warszawa 2006.
- Petelenz-Łukasiewicz J., „Ów chłopiec niezwykły”, [w:] *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku*, oprac. A. Romaniuk, Warszawa 2010, s. 27–43.
- Pieczonka J., *Apostrofy do wód – nowe spojrzenie na cykl epigramów w czwartej księdze Marcjalisa (18, 22 I 63)*, „*Colectanea Philologica*” 2018, nr 21, s. 117–126.
- Piętka R., „Kiedy gwiazdy się na niebie złocą...”. *Metaforyka jubilerska w rzymskich opisach nieba*, „*Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*” 2015, nr 2, s. 35–51.
- Pliniusz Starszy, 37 księga *Historii naturalnej*, przeł. A. Wąsik, [w:] A. Wąsik, *Kamienie szlachetne w łacińskich źródłach literackich: od Pliniusza Starszego do Izydora z Sewilli*, praca doktorska napisana pod kierunkiem W. Olszańca, Warszawa 2018, s. 127–183.
- Popiótek J., *Pochodzenie bursztynu w opiniach polskich przyrodników do połowy XIX wieku*, „*Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*” 2005, nr 3–4, s. 135–148.
- Poprawa A., *Na początku było inne. „Anaglify”*, [w:] *Mitobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008, s. 95–104.
- Przybylski R., *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996.
- Rachoń E., *Bursztynowy Szlak w Szanghaju*, „*Bursztynisko*” 2018, nr 42, s. 57.
- Rymkiewicz J.M., *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968.
- Sontag E., R. Szadziwski, J. Szwedo, *Muzeum Inkluzji w Bursztynie na Uniwersytecie Gdańskim – promocja i nauka*, „*Bursztynisko*” 2015, nr 37, s. 38–39.
- Spólna A., *Poeta, który „znalazł się w Nigdzie”. Poemat „Orfeusz i Eurydyka” Czesława Miłosza*, „*Przegląd Humanistyczny*” 2016, nr 2, s. 165–173.
- Stępień M., *Czesława Miłosza odkrywanie Ameryki*, „*Pamiętnik Literacki*” 1981, nr 4, s. 143–176.
- Stusek M., *Bariery i możliwości. O haiku na gruncie polskim*, „*Forum Poetyki*” jesień 2018, s. 74–85.
- Szamałek K., *Bursztyn jako surowiec strategiczny*, „*Biuletyn Państwowego Instytutu Geologicznego*” 2016, nr 466, s. 291–296.
- Szawerna-Dyrszka A., *Leśne tropy Czesława Miłosza*, „*Postscriptum Polonistyczne*” 2011, nr 1, s. 53–62.
- Szwedo J., R. Szadziwski, E. Sontag, *Najstarszy opis inkluzji zwierzęcych w bursztynie bałtyckim*, „*Bursztynisko*” 2018, nr 42, s. 12–16.
- Szymik J., *Apokatastaza według Miłosza. Teologia sensu i nadziei*, „*Studia Oecumenica*” 2020, nr 20, s. 147–155.
- Tajl S., *Wystawa polskiej biżuterii artystycznej z bursztynem po raz pierwszy w historii na liście najciekawszych wydarzeń kulturalnych w Chinach*, „*Bursztynisko*” 2018, nr 42, s. 41.
- Wcielenia Jerzego Ficowskiego. Według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*, wybór i oprac. P. Sommer, Sejny 2010.
- Weintraub W., *Wstęp*, [w:] J.A. Morsztyn, *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, Wrocław 1988, s. V–XCII.

- Wiśniewska H., *Uciechy miłości i wojowanie w wierszach konceptowych Jana Andrzeja Morsztyna (1621–1693)*, Lublin 2010.
- Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.
- Zaleski M., *Miłosz: piosenki niewinności i doświadczenia*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1–2, s. 81–95.