

Anna Kronenberg

**„Naga w przewrotnym blasku sukni...”
Postać Oblubienicy jako personifikacja mitu lata
(zenitu, triumfu) w poezji Urszuli Koziół, Ewy Filipczuk,
Kazimierzy Iłakowiczówny**

Mit czasu lata (pełni, dostatku, płodności, triumfu jasnych sił) stanowi symboliczny kompleks, w którego centrum stoi postać Oblubienicy, a zdarzeniami towarzyszącymi mogą być zaślubiny – aktualizujące topos świętego wesela lub dostanie się do raju (jako inwariant). Stanowi on zarazem fazę mitu Białej Bogini¹. Northrop Frye w swojej krytyce mitograficznej² dokonał rozpisania narracji mitu na cztery fazy. Każdej z nich odpowiada pora roku i część dnia, określana według położenia słońca: I świt/wiosna → II zenit/lato → III zmierzch/jesień → IV ciemność/zima. Każdej z pór towarzyszy mityczna postać (jej personifikacja): dla czasu wiosny jest to → Matka, lata → Oblubienica, jesieni → Kusicielka, zimy → Czarownica. W artykule zinterpretuję dominanty tematyczno-obrazowe poetyk Urszuli Koziół, Ewy Filipczuk i Kazimierzy Iłakowiczówny pod kątem manifestacji drugiej fazy mitu.

George Baudler prezentuje archetypową manifestację Białej Bogini w postaci Oblubienicy:

w centrum tego symbolicznego świata stoi dojrzała, zdolna do małżeństwa dziewczyna. Jest ona sama światłem i światłem promienieje. Przyciąga ku sobie świetlanego bohatera i tarczę

¹ Mit Białej Bogini to całościowe ujęcie wszystkich archetypowych aspektów kobiecości: „jest ona zarazem jednością, dwójnią i wielością. Jako Jedność jest Prawzorem Wszechświata, jako dwójnią: zarazem Duchem i Materią, Dziewicą i Matką, Światłością i Nocą, jako wielość Boginią Troistą: narodzinami, życiem i śmiercią, jest także Czwórcą: Dziewicą, Małżonką, Matką i Starką i na koniec samą wielością: plejadą boskich przejawów” (R. Graves, *Biała Bogini*, przeł. I. Kania, Warszawa 2000, s. 8). Archetyp Wielkiej Bogini manifestuje się na przestrzeni dziejów pod wieloma postaciami: ludy Śródziemnomorza znały ją pod imionami Isnanny, Isztar, Asztarte, Hebat, Kybele, Anahita, Izyda, Gaja, Rea i Demeter, Hekate, Lilith, Magna Mater – to personifikacje Bogini Matki bogów i ludzi u Sumerów, Frygijszyków, Persów, Egipcjan, Greków, Rzymian, w Indiach.

² N. Frye, *Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, red. M. Kaniowa, t. II, Kraków 1970, s. 304–321.

wschodzącego słońca [...]. Dopiero ze związku seksualnego, ze świętego wesela słońca, księżyca i gwiazd rodzi się światło, które płoszy starego boga dzięki przyrodzie³.

Kompleks symboliczny spod znaku kobiety i jej seksualizmu aktualizuje się poprzez:

piersi, pośladki i otwarte łono kobiety – zgodnie z jego wrażliwością – łączą się w całość z blaskiem i ciepłem, słońcem i księżycem, studnią i źródłem, drzewami, kwiatami, i gajami, ptakami, pszczołami słodko pachnącymi roślinami, jak mirt czy aloes⁴.

Najpełniej rytuał Świętego Wesela oddaje *Pieśń nad pieśniami*⁵. Gdy czytamy ją jak tekst kulturowy, wtedy interpretujemy jej treść jako wesele bogini z jej ludzkim kochankiem. Liczne przykłady podobnych rytuałów, tym razem z kręgu mitologii celtyckiej, dostarcza *Biała Bogini* Roberta Gravesa. We wszystkich Bogini manifestuje się jako Oblubienica, najwyższa kapłanka namaszczająca, poprzez rytuał, nowego króla. Możemy traktować ten obrządek jako inwariant toposu Świętego Wesela opisanego w *Pieśni nad pieśniami*. Jego poetyckiego obrazu dostarcza Ewa Filipczuk w wierszu ****W słowach zamieszkałych*⁶. Poetka dokonała w tym utworze reinterpretacji utrwalonego w tradycji toposu Świętego Wesela, odczytała go ponownie, wzbogacając o nowe treści:

coraz to inna kobieta
kiedy nagle i gibko wspina się na palce
by nakłaniać do siebie ukochanego
twardą sutką wpisze w jego naskórek
dowolny werset z pieśni nad pieśniami.

Przestrzeń świętego rytuału została przeniesiona w sferę *profanum*. Rytuał aktualizuje się w każdym miłosnym spotkaniu kobiety i mężczyzny. W tej artys-

³ Zob. G. B a u d l e r, *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, przeł. A. Baniukiewicz, Gdynia 1995, s. 137. Praca ta ujmuje syntetycznie dramat historii rodzaju ludzkiego od epoki kamiennej (ok. 30 000 lat przed Chrystusem) do czasów życia Chrystusa. Autor punktem wyjścia swojej pracy uczynił współczesne relacje kobiecości i męskości w świecie, które doprowadziły go do zwrotu ku prapoczątkom. Jak ujął swe intencje w Przedmowie: „usiłuję z chrześcijańskiej pozycji opowiedzieć religijną historię męskości i kobiecości, opartą na badaniu ewolucji postaw i zachowań, uświadamiam sobie trojaki intencje tej rozprawy”. Dla mojej pracy istotne były dwie z nich: „po pierwsze – [...] opisuję zjawisko kobiecości i męskości w przekroju historii; po drugie – objaśniam szereg wieloznacznych symboli i mitów mających odniesienie do kobiety i matki oraz jej stosunku wobec mężczyzny, poczynając do świadectw z epoki kamiennej aż do najnowszych, dokumentujących miejsce kobiety we współczesnych religiach świata”. Zob. *ibidem*, s. 18.

⁴ *Ibidem*, s. 154.

⁵ Pnp 1–8.

⁶ U. K o z i o ł, *Wybór wierszy*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 178.

tycznej kreacji jest to zdarzenie, którego istotnymi własnościami są powtarzalność i powszechność. Jednocześnie ostatni wers interpretowanej strofy sytuuje treść obrazu w polu konceptualnym mitu, poprzez przywołanie świętej pieśni. Dlatego jest to także próba wyniesienia miłości do sfery *sacrum* w puencie lirycznej. Manifestuje się tutaj również koncepcja czasu kołowego, której podporządkowana jest rzeczywistość przedstawiona w wierszach Urszuli Koziół: „w ujęciu archetypowym na czas indywidualny nakłada się czas mityczny, a przeżycie jednostkowe łączy się z doświadczeniem zbiorowym”⁷. Bliska obydwu poetkom koncepcja czasu hierofanicznego, zakładającego ideę wiecznego powrotu i odnowy, jest jednocześnie epifanią Białej Bogini, jako ponadczasowej, poprzez swą cykliczność, natury.

Ewa Filipczuk aktualizuje motyw czasu kołowego i ideę wiecznego powrotu, wykorzystując wydarzenia historyczne i dokonując ich reinterpretacji. Częstymi motywami, które pojawiają się w wielu inwariantach, jest działalność Świętej Inkwizycji (płonące stosy jako metafora namiętności) i postać Joanny d’Arc, która w tej immanentnej poetyce stanowi symbol akcydentalny (figurę „grzesznej” świętej; w aspekcie potencjalnej Oblubienicy):

list napisany przelotnie
przez grzeszną Joannę
a jej pieszczoty pachną
ciąglą niespełnieniem

chciałabym podarować
obcemu mężczyźnie
ogród listów Joanny
i płonący stos⁸.

Z kolei Kazimiera Iłakowiczówna w wierszu *Caritas*⁹ nadała topice rytuału świętego wesela koloryt ludyczny:

święci Młodziankowie
chodzą z wianuszkami na głowie,
a gwiazdy im krągłe u stópek kwitną jak jaskry
w rowie.

Zabieg stylizacji wypowiedzi poetyckiej na potoczną, naturalną mowę, odsłania jedną z warstw sensu tej poezji¹⁰. Poprzez wykorzystanie form deminu-

⁷ M. Miłkołajczak, *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Koziół*, Universitas, Kraków 2000, s. 64.

⁸ Zob. E. Filipczuk, ****Wszystkie francuskie joanny...*, [w:] *Gra*, PIW, Warszawa 1977, s. 32–33.

⁹ K. Iłakowiczówna, *Poezje*, Wyd. Lubelskie, Lublin 1989, s. 121.

¹⁰ Zob. S. Licheński, *Krytyka i literatura*, Wyd. PAX, Warszawa 1956, s. 150–160.

tywnych („młodziankowie”, „wianuszki”, „stópki”) poetka wykreowała wersję naiwną ceremoniału. Prostota tego obrazu sytuuje go w kręgu ikonograficznych przedstawień ludowych o treści religijnej. Zdarzenie liryczne (święte wesele), jedynie postulowane w warstwie dyskursywnej poprzez prezentację postaci Oblubieńców, zostało usytuowane w sferze nieba: „gwiazdy im krągłe u stópek kwitną”. Obraz zorganizowany jest według ontycznego dualizmu. Jedyne spoivo nieba z ziemią sygnalizowane jest przez chwyt porównania: „gwiazdy kwitną jak jaskry”. Nazwa kwiatów konotuje ich immanentną cechę: jaskrawość, wyrazistość barwy. W planie metaforycznym właściwość ta aktualizuje światło i blask (słońca, księżyca, gwiazd).

Zatem, jeśli możemy czytać jaskry jako odbicie światła planet, to małżeństwo ziemskie (w obrazie poetyckim stanowiące kontekst rezygnacji) jako cień rytuału odbywającego się w niebie¹¹. Jednocześnie taka kreacja Oblubieńców uruchamia kontekst idei miłości platońskiej, którą Denis de Rougemont nazywa „Erosem, czyli pożądaniem bez końca”¹². Odsłania on paradoks takiej koncepcji:

Eros [...] to świetliste dążenie, poryw pochodzenia religijnego podniesiony do najwyższej potęgi, do krańcowego wymagania czystości. [...] Miłość jest drogą prowadzącą poprzez stopnie ekstazy do jedynego źródła wszystkiego, co istnieje, poza ciałami i materią...¹³

W wierszach miłosnych Kazimierzy Iłakowiczówny także manifestuje się ontyczny dualizm. Miłość zmysłowa zostaje wartościowana niżej, bohaterka liryczna erotyków często składa z niej ofiarę Bogu. Mirosława Ołdakowska-Kuflowa podsumowuje: „dzięki miłosierdziu Bożemu miłość zyskuje na wartości i staje się doskonała. Narasta świadomość konieczności przemiany. Eros musi zmienić się w caritas”¹⁴. Zatem w immanentnej poetyce Iłakowiczówny nie będzie manifestacji Białej Bogini jako bogini miłości zmysłowej, ponieważ poetka świadomie zeń zrezygnowała.

¹¹ W każdej z badanych poetyk zauważyłam w obrębie obrazu poetyckiego proces uniwersalizacji (mityzacji) treści jednostkowych, który Zygmunt Dolecki, analizując poezję Kazimierzy Iłakowiczówny, określił: „czerpanie ze źródła konkretnej, personalnej psychiki jest zarazem wypowiedzią powszechną, anonimową”. Zob. Z. Dolecki, *Poezja bez imienia. O lirycie Kazimierzy Iłakowiczówny*, „Życie i Myśl” 1972, nr 10, s. 127–134. Dodam, że te „źródła psychiki” odczytuję jako inspirację poprzez archetyp Białej Bogini.

¹² D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968, s. 49.

¹³ *Ibidem*, s. 49.

¹⁴ M. Ołdakowska-Kuflowa, *Chrześcijańskie widzenie świata w poezji Kazimierzy Iłakowiczówny*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1993, s. 79.

Poetyki Urszuli Kozioł i Ewy Filipczuk zawierają obrazy poetyckie namiętności spełnionej. Aktualizują tym szereg manifestacji Bogini w aspekcie epifanii miłości: Isztar¹⁵, Izyda¹⁶, Afrodyta¹⁷, Kybele¹⁸, Inanna¹⁹.

Z kolei w wierszu o znaczącym tytule *Piosenka dla mnie* Ewy Filipczuk pojawiają się postaci świętych z tradycji chrześcijańskiej, którym poetka przeciwstawia własne, pełne pasji życie:

abym im nigdy nie była podobna
abym nie znała teresy joanny
abym nie bała się własnego grzechu
bo nie wiem ile wieczorów mi dano
po których wstanę niewyspana rano
bo nie wiem jeszcze czy długo tu będę

bo nie wiem nawet czy świętych piosenki
w spaloną trawę nie zmienia mnie kiedyś
i tylko oczy zostaną z kobiety

abym w pamięci nie liczyła twarzy
abym nie czuła już nic tu mnie
abym nie bała się własnego grzechu²⁰.

Nastąpiła tutaj pełna transfiguracja podmiotu mówiącego w wymienione starożytne boginie i aktualizacja mitu Oblubienicy. Została ona przeciwstawiona ascetycznym, chrześcijańskim świętym. Stefan Jurkowski tak interpretuje pojęcie grzechu w poetyce Filipczuk:

nie chodzi tutaj o grzech w rozumieniu potocznym. Dla poetki grzechem byłoby właśnie skłanianie swej osobowości ku wzorcom, które – acz powszechnie uważane – do niej nie przystają. Każde bowiem istnienie musi być samoistne i rządzić się własną etyką. [...] Tu

¹⁵ ISZTAR – babilońsko-asyryjska bogini miłości, płodności przyrody, utożsamiana z planetą Wenus. U Kananejczyków i Fenicjan czczona pod postacią **Asztarte**, w Biblii występuje jako Asztoreth. Zob. W. K o p a l i ń s k i, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa, s. 411.

¹⁶ IZYDA – czczona w Egipcie (później jej kult rozszerzył się na świat grecko-rzymski) jako uniwersalny pierwiastek żeński w Kosmosie, sprawuje władzę nad morzami, płodami ziemi, światem zmarłych, patronuje przemianom rzeczy, bytów i żywiołów. Jest matką Słońca, poskromicielką sił Ciemności. Zob. P. G r i m a l, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Ossolineum, Kraków 1990, s. 168.

¹⁷ AFRODYTA – bogini miłości, identyfikowana w Rzymie ze starym bóstwem Wenus (znana także jako Wenera). W mitologii uważana za „kobietę zrodzoną z fal” lub zrodzoną ze spienionego nasienia boga Uranosa. Zob. *ibidem*, s. 9.

¹⁸ KYBELE – istotny tutaj jest oddawany jej kult orgiastyczny, który rozwinął się wokół bogini i dotrwał do późnych czasów cesarstwa rzymskiego. Zob. *ibidem*, s. 195.

¹⁹ INANNA – sumeryjska bogini miłości i walki oraz planety Wenus, jedna z grupy siedmiu bogów rozstrzygających losy, posiadała liczne miejsca kultu. Zob. K. Ł y c z k o w s k a, K. S z a r z y ń s k a, *Mitologia Mezopotamii*, Warszawa 1986, s. 318.

²⁰ E. F i l i p c z u k, *Gra*, s. 32.

chodzi o osiągnięcie pełnej indywidualności (własnego grzechu), co wymaga selekcji i poddania się własnym, odrębnym rygorom wartościowania²¹.

W wierszu *Cmentarz* Ewa Filipczuk umieściła postać bogini Asztarte obok innych postaci-toposów: „żyda wiecznego tułacza” i „odysa”. Łączy je fraza otwierająca utwór: „kiedyś widziano tu...”:

fenicką boginię astarte z piętnem miłości na czole²².

W obrazie dominuje przekonanie o przemijalności wszystkiego, a postaci mityczne, które niosą istotne archetypowe treści, zostały zredukowane do znaków przechodniości losu. Wiersz kończy puenta liryczna: „pachniało dymem / i słowami nigdy więcej”²³. Przekonanie o błahości treści, jakie dziś niosą starożytni bohaterowie, podkreśla wybór małych liter, rozpoczynających ich imiona. Z jednej strony następuje reinterpretacja toposów zanurzonych w tradycji starożytnej: zostają strącone z sakralnej przestrzeni, funkcjonują jako rozpoznawalne w kulturze pospolite symbole (funkcja wyboru małych liter). Jednocześnie wyrażają konkretne postawy: Żyd i Odyseusz aktualizuje topos wędrowki, która inicjuje i jest duchowym wzrastaniem. Umieszczenie ich w kontekście przestrzeni cmentarza nadaje sugerowanej podróży wymiar eschatologiczny. W takim polu konceptualnym zostaje usytuowana Asztarte – „bogini miłości, płodności i wojny”²⁴. Poetka dokonuje redundancji cech tego bóstwa poprzez kontekst, w którym je umieszcza. Wartości naddane to ciemna strona archetypu, nieodłączna i komplementarna. Asztarte uosabia w tym obrazie myśl, że wszystko co żyje przesycone jest procesem umierania i jednocześnie potencjalnością odrodzenia w innej już formie. Oddaje to mit wegetatywny, którego bohaterką jest Isztar (inwariant Asztarte) i Dumuzi.

W kreacji postaci bogini istotne jest wyrażenie metaforyczne – „piętno miłości na czole”. Jego wartość semantyczną możemy odczytać jako zmanifestowanie (znak na czole) miłości w miejscu pozornie do niej antagonistycznym – cmentarzu. Może być to znakiem miłości, która właśnie przemija. Ta interpretacja bliska jest immanentnej poetyce Ewy Filipczuk. Także wersy zamykające – „pachniało dymem / i słowami nigdy więcej” – potwierdzają trafność takiego odczytania. Dym w polu dyskursywnym aktualizuje obraz spalania, uobecnia estetyczne i aksjologiczne wartości żywiołu ognia. Jego pochłaniającej sile w tym obrazie ulega uczucie. Słowa „nigdy więcej” odsłaniają eschatologiczne przekonanie podmiotu mówiącego, że i miłość, i życie przemijają bezpowrotnie. Ogień z pola kontekstu to ogień niszczący, bez nadziei, że z popiołu powstanie

²¹ S. Jurkowski, *Muzealny ład świata*, „Nowe Książki” 1991, nr 7, s. 55.

²² E. Filipczuk, *Cmentarz*, [w:] *Hotele, pokoiki male*, PIW, Warszawa 1980, s. 46.

²³ *Ibidem*, s. 46.

²⁴ Zob. hasło: *Isztar*, [w:] W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 411.

nowe życie (słowa „nigdy więcej”). Jednocześnie postać bogini niesie nadzieję na odrodzenie z prochu. Ambiwalencja treści tego obrazu poetyckiego konkretyzuje się przez zderzenie sądu „nigdy więcej” z postacią „fenickiej bogini astarte z piętnem miłości na czole”, która jest epifanią cyklu Życia–Śmierci–Życia.

Ekwiwalencje tematyczne żywiołu ognia obecne są także w obrazach poetyckich namiętności. W warstwie narracyjnej mitu o Afrodycie to zespolenie ognia i miłości oddaje małżeństwo bogini z Hefajstosem, bogiem wojny i płomiennego żywiołu. Związek ten ma swe źródło w zbiorowej nieświadomości, dlatego „pierwotne obrazowanie wiąże rytuały rozpalania ognia z aktem seksualnym.[...] W blasku i temperaturze ognia zawiera się prawda o cielesnej rozkoszy i cierpieniu, o związku kobiety i mężczyzny”²⁵. Żywioł ten kojarzony jest archetypicznie z płomieniem namiętności i pożogą wojny. Jest w swej istocie ambiwalentny, jak pozostałe żywioły. Oddaje cykle życia w wariacie dramatycznym i gwałtownym. W utworze Ewy Filipczuk *Choroba* podmiot osobowy wyznaje:

płonę
już teraz jestem zniczem
w twoim ogrodzie²⁶.

Leksem „znicz” konotuje ceremonię pogrzebu i zapalanie świec na cmentarzu. Oddaje więc istotę archetypu Białej Bogini: jednoczesność życia i śmierci. Triada ontycznych transmutacji: ogień–miłość–śmierć jest tak pierwotna, że wystarczy jeden z jej elementów, by aktualizowała się całość obrazu wyobrażeniowego.

Obrazom poetyckim, które stanowią inwariant Świętego Wesela, towarzyszy często płaszczyzna audialna. Miłości wtóruje śpiew, jest integralną częścią obrazu, wzbogaca go o kolejny schemat percepcyjny. Obraz staje się wielopłaszczyznowy, pojęciowy i sensualny:

za to teraz śpiewam
ale to nie jest piosenka
tylko szelest płomienia²⁷.

Wiersz, któremu poetka nadała znaczący tytuł – *Ogień*, jest epifanią bohaterki lirycznej i doznań zmysłowych. Poetka wyraziła to wprost: „miłość uni-

²⁵ K. Wilkoszewska, *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, Universitas, Kraków 2002, s. 138. Związek miłości i ognia analizuje także Gaston Bachelard: „jeżeli nie potrafisz rozpalić ognia, palące uczucie klęski drażyć będzie twoje serce, ogień pozostanie w tobie. Jeżeli rozpalisz ogień, pożre cię sfinks. Miłość jest tylko ogniem, który należy przenieść. Ogień jest tylko miłością, którą trzeba wykraść”. Zob. G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. A. Chudak, PIW, Warszawa 1975, s. 42.

²⁶ E. Filipczuk, *Choroba*, [w:] *Hotele...*, s. 45.

²⁷ E. Filipczuk, *Ogień*, [w:] *Hotele...*, s. 38.

cestwia oboje uczestników misterium ustawicznego dawania i brania”²⁸. Żywioł ognia, uobecniony w tytule i niejako podszywający obrazy poetyckie o tematyce miłosnej, najpełniej oddaje dialektykę chwili i wieczności.

Zarówno dźwięki (w analizowanej frazie śpiew bohaterki lirycznej i intymny „szelest”) i wrażenia termiczne (towarzyszące płomieniom) przenikają całe ciało, są one jednocześnie przedmiotowe (jako zjawiska zewnętrzne) i podmiotowe (gdy aktualizują się wewnątrz nas). Podmiot osobowy sam staje się szelestem płomienia, namiętnością spersonifikowaną. Ześrodkowuje w sobie i jednocześnie sobą typ działania żywiołu.

Urszula Kozioł nadała rytuałowi Świętego Wesela topikę arkadyjską. Jak pisze Anna Legeżyńska, „poetyckie laboratorium” Urszuli Kozioł wyznacza mitologia rodzinnego pejzażu. Manifestuje się ona nie tylko w dominantach obrazowo-tematycznych, także w „składniowej i rytmicznej osobliwości ludowej mowy”:

Biłgoraju
pajdo chleba
leśna ziemia stokorodna

sanno
płożo
kośna łąko
iły muły
piachy
lessy

stójcie przy mnie
bądźcie we mnie
moje lite krajobrazy
moje chude talizmany²⁹.

Przestrzenią Świętego Wesela w poetyce Urszuli Kozioł jest świat zmitologizowanej Natury. Manifestuje się tutaj inwariant triumfu jasnych sił, archetypowy dla letniej fazy mitu: dostanie się do raju. Małgorzata Mikołajczak zauważa: „w jej wierszach powrót do raju arkadii dokonuje się pod dwiema postaciami: jest równocześnie powrotem do dzieciństwa i do świata natury”³⁰. W obrazie poetyckim pochodzącym z wiersza ****Czas buntu gaśnie...* miłość zespala bohaterów lirycznych ze światem przyrody. Rytuał przywraca ich na nowo kosmosowi i transponuje topos Arkadii w przestrzeń „tu i teraz”:

²⁸ Słowa te pochodzą ze wstępu do zbioru poetyckiego Bożeny Orszulak, który przetłumaczyła Ewa Filipczuk. Chociaż poetka odnosi je do poezji Orszulak, sądzę, że wyrażają także istotę miłosnej poezji Filipczuk. Zob. B. Orszulak, *Wiersze miłosne*, przeł. E. Filipczuk, Łódź 1992.

²⁹ Zob. U. Kozioł, *Inwokacja*, [w:] *Wybór wierszy*, s. 67; por. A. Legeżyńska, *Wiersze, które należy czytać wolno*, „Arkusz” 1994, nr 7, s. 10.

³⁰ M. Mikołajczak, *op. cit.*, s. 53.

Moje ramię prześpiewuje się do twego ramienia
całujemy się z ustami pełnymi poziomek
kochamy się pod gołym niebem³¹

Wykorzystanie w obrazie form czasu teraźniejszego sytuuje go jednocześnie w mitycznej płaszczyźnie „wszędzie i zawsze”. Poetka toczy grę ze światem i czasem. Kontekstem tej gry jest koncepcja istnienia wyrastająca z bergsonowskiej refleksji nad trwaniem: „podmiot wypowiedzi lirycznej to »człowiek czasujący«, rozpięty między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Na obszarze wierszy dokonuje się znamienna transpozycja: czas wymienia się na przestrzeń»³². Często jest to przestrzeń mitycznej Arkadii, przywoływana w poetyckim obrazowaniu. Urszula Kozioł w kreacjach bohaterów lirycznych daje wyraz pragnieniu powrotu do źródeł, do prapoczątków. „Jej poezja – posłuszna prawom organizowania ciągłości rytmem następstw – zdominowana zostaje przez »figurę powrotu«”³³ – zauważa autorka pracy *Podjąć przerwany dialog*. Unieruchomienie przez poetkę czasu w mikrokosmosie świata przedstawionego odsłania jej przekonanie ontologiczne: przecucie jedyne, niepowtarzalnego zanurzenia we wszechświecie. Oddaje także jego metafizyczną jedność³⁴.

Manifestacja Białej Bogini w postaci Oblubienicy aktualizuje się w interpretowanych poetykach w obrazach pięknej i młodej dziewczyny, na przykład w obrazie pochodzącym z wiersza *Czy pamiętacie?* Kazimierzy Iłakowiczówny³⁵:

A dziewczyny – każda w kraśnej chuście,
każda rosła, a harda, a śliczna

W tej kreacji poetyckiej zostaje zwielokrotniony topos Oblubienicy (funkcjonalne wykorzystanie liczby mnogiej – „dziewczyny”), co zwiększyło siłę wyrazu i nadało obrazowi aspekt powszechności. Cecha kolorystyczna chust dziewcząt ogarnia je i staje się własnością bohaterów: same stają się „kraśne”. Określenie to w staropolszczyźnie stanowiło synonim urody i witalności kobiety. Szereg epitetów budujących kolejny wers – „rosła, harda, śliczna” – rozwija tylko lapidarny w swej semantyce leksem „kraśny”. Spójnik „a” pomaga eskalować wrażenie, aż do kulminacyjnego epitetu „śliczna”. Taką kreację postaci Oblubienicy możemy czytać jako przedstawienie modelowe. Jednocześnie wzbogacone jest o indywidualne cechy poetyki Kazimierzy Iłakowiczówny, tutaj jest to topika i stylistyka ludyczna. Poetka dokonała aktualizacji toposu utraconego w kontekście wiersza. Zatem kompleks symboliczny – lato / oblubienica / triumf jasnych sił / dostanie się do raju – jest tak spójną całością, że

³¹ U. Kozioł, *Czas buntu gaśnie...*, [w:] *Wybór wierszy*, s. 166.

³² M. Mikołajczak, *op. cit.*, s. 48.

³³ *Ibidem*, s. 49.

³⁴ *Zob. ibidem*, s. 59.

³⁵ K. Iłakowiczówna, *op. cit.*, s. 51.

wystarczy jeden jej element, by kompleks ten aktualizował się cały w polu dyskursywnym³⁶.

Dla poetek, Iłakowiczówny i Koziół, topos raju utraconego ma maskę miejsc, w których spędziły dzieciństwo.

Poetki rozpoznają także przestrzeń właściwą topice ogrodu w swoim wewnętrznym świecie, zachodzi układ homologiczny. Następuje transpozycja płaszczyzny raju we własną duszę:

stoję szczelnie ubrana.
Mam wszystko –
ogród dotykalny i ogród wyobrażony³⁷.

W immanentnej poetyce Filipczuk rozpoznanie to stanowi jedną z dominant tematyczno-obrazowych i prowadzi do deantropomorfizacji podmiotu mówiącego. Proces ten okazuje się źródłem mocy:

są we mnie liście zielone
i liście umierające
to tak jak gdybym naraz
była jesienią i wiosną
w ogrodzie opuszczonym

jeśli jest tylko powietrze
woda ogień i ziemia
wciąż mam nadzieję na przyszłość³⁸.

Kazimiera Iłakowiczówna powiadała: „dla mnie ojczyzną zawsze pozostaną Litwa i Łotwa [...] Cały mój pejzaż jest stamtąd, z moich stron rodzinnych”³⁹. Sposób obrazowania wiejskich okolic jest transpozycją świata dzieciństwa, ocalonego we wspomnieniach, w topos biblijnego Edenu. W poetyce Urszuli Koziół zachodzi zderzenie toposu raju i wyrastająca z biografii koncepcja „nomadycznego”⁴⁰ trybu życia. Jest to określenie poetki i oddaje niemożność trwałego zakorzenienia się w jednym miejscu. W wierszu *Miary szczęścia*⁴¹ Urszula Koziół stwierdza: *Coś koczującego / przywarło do nas mimo osiadłości*⁴².

³⁶ Zygmunt Dolecki podkreślił, że w poetyce Kazimiery Iłakowiczówny przejawia się, niemal we wszystkich obrazach poetyckich, „ duchowa więź z całym istnieniem”. Cała natura, wszystkie żywe istoty to manifestacja Białej Bogini, dlatego więź duchowa między nimi i poetką jest naturalnym związkiem. Zob. Z. Dolecki, *op. cit.*, s. 130.

³⁷ Zob. E. Filipczuk, *Chłód*, [w:] *Paryska sukienka*, Łódź 1991, s. 23.

³⁸ Zob. E. Filipczuk, *Nadzieja na przyszłość*, [w:] *Hotele...*, s. 47.

³⁹ J. Ratajczak, *Lekcje u Iłakowiczówny*, KAW, Poznań 1986, s. 6.

⁴⁰ M. Mikołajczak, *op. cit.*, s. 84.

⁴¹ U. Koziół, *Miary szczęścia*, [w:] *Smuga i promień*, LSW, Warszawa 1965.

⁴² Jak zaznacza Małgorzata Mikołajczak – „dlatego nurt autobiograficzny wydaje się wciąż na nowo podejmowaną próbą samookreślenia; wysiłkiem – zawsze syzyfowym – uchwycenia esencji nad wiecznie zmienną egzystencją”. Zob. M. Mikołajczak, *op. cit.*, s. 48.

Zmysłowość Oblubienicy oddają także obrazy związane z żywiołem wody. Biała Bogini manifestuje się w ciągu izotopicznym: Tiamat–Kirke–Ofelia i w wersji zdegradowanej mitu jako „cyrkówka”. W postaciach tych nie doszło do fazy zenitu i rytuału Świętego Wesela – to obrazy Oblubienicy porzuconej. Możemy czytać te postaci jako komplementarne wobec jasnej Oblubienicy; jednocześnie, gdy dominują w świecie przedstawionym, stają się kolejną, trzecią, fazą mitu (jesień, zmierzch jasnych sił, zapowiedź ciemności, postać Wielkiej Kusicielki).

W mitycznym czasie lata istotny w postaci Oblubienicy i w kontekście Świętego Wesela jest jej aspekt potencjalnej płodności. Rozumiem go bardzo szeroko, także jako twórczość artystyczną, „dziecko duchowe”. Czas triumfu sił jasnych i zorganizowanie kosmosu w struktury przewyższające chaos to w warstwie mitu także metamorfoza Oblubienicy w żonę, potencjalnie matkę:

W poczuciu czasu żony
otwierają ciała
w ich ogrodach ciągle owocują drzewa⁴³.

W obrazie poetyckim pochodzącym z wiersza Ewy Filipczuk następuje przewyższanie sił ciemności przez odnawianie życia jednostkowego, które jest kontynuacją życia zbiorowego, poprzez więź z przeszłymi i przyszłymi pokoleniami. Poetka oddaje intymny mikrokosmos ciała kobiety metonimią „ogrody”. Leksem ten często pojawia się w immanentnych poetykach interpretowanych autorek. Jako sygnatura uruchamia bogaty kontekst tradycji i kultury. W analizowanym obrazie ogród został uwewnętrzniony w aspekcie wiecznie kwitnącego raju. Nastąpiła transfiguracja toposu w oswojoną, właściwą doświadczeniu kobiecemu Arkadię. Fraza „w ich ogrodach ciągle owocują drzewa” to także kreacja przestrzeni poza czasem, podniesienie jej do sfery uniwersum. Jest to płaszczyzna wspólna poetyce Urszuli Koziół, Ewy Filipczuk i Kazimiery Hłakowiczówny, na tym mitycznym obszarze zachodzą najistotniejsze zdarzenia liryczne. W wierszu, któremu Urszula Koziół nadała znamieny tytuł *Łowy na oblubienicę*, podmiot osobowy prezentuje Białą Boginię poprzez apostrofę:

nasza Dojna i Cielna
nasza Płodna
ma plemne jajo do ofiarowania⁴⁴.

W domenie adresatki apostroficznego zawołania jest moc odradzania życia w całym kosmosie. Metonimiczne epitety „dojna” i „cielna” ewokują postaci zwierzęce, pod którymi była czczona Bogini: białej jałówki, maciory, kłacz

⁴³ E. Filipczuk, ****W poczuciu czasu...*, [w:] *Gra*, s. 24.

⁴⁴ U. Koziół, *Łowy na oblubienicę*, [w:] *Wybór wierszy*, s. 104.

i wilczycy⁴⁵. Kult tych zwierząt przywracał wiernym, poprzez rytuał, pierwotny związek z siłami natury. Z czasem kultury te ewoluowały i sferę izoomorficzną zastąpiły epifanie w postaci bogiń: egipska kocia bogini Pasz, bogini Wilczyca Artemida, celtycka bogini Maciora Cerridwen, grecka bogini Jałówka Io i Kybele, bogini Klacz.

Biała Bogini jest także uosobieniem natchnienia, Dziewięcioma Muzami, źródłem twórczości, a Robert Graves nazwał ją „jedynym tematem poezji”: „poezja zaczęła się w epoce matriarchalnej, swoją magię czerpie od Księżycy, nie od słońca”⁴⁶. Dlatego bohaterka liryczna, bliska *alter ego* autorki (wybór funkcjonalnej formy gramatycznej; pierwszej osoby liczby pojedynczej), może oznajmić trochę prowokująco:

Przy stole mam więcej odwagi
Mogę wyznać
Że nie jestem poetą
Jestem
Kobietą⁴⁷.

Podmiot osobowy ma świadomość, że to wystarczy. „Jestem Kobietą” to manifest samej istoty poezji, epifania źródła natchnienia i jego podmiotu – poetki. Poezję uważano także za źródło Prawdy, a jej ikonograficzne przedstawienie to młoda, naga kobieta, pozbawiona ozdób i szat, czyli mylących pozorów, trwająca poza czasem.

Robert Graves istotę poezji rozumiał tak:

poeta był zakochany w Białej Bogini, w Prawdzie; jego serce szarpie tęsknota i miłość do niej. Jest ona kwietną boginią Blodeuwedd albo Olwen, ale również Blodeuwedd-sową, ze ślepiami jak latarnie, pohukującą niemiło [...] bądź też Kirke, albo Lamią, bądź pochrzäkującą boginią-Maciorą, albo wreszcie kobylogłową Rhiannon żywiącą się surowym mięsem. »Odi atque amo«: być zakochanym to również nienawidzić⁴⁸.

Jest to pełna manifestacja Bogini, we wszystkich aspektach.

Z kolei Denis de Rougemont widzi kontynuację pogańskiego kultu Bogini Matki w postaci Sofii-Marii, wokół której rozwinęła się herezja katarów. Ta

⁴⁵ R. Graves wyjaśnił „dlaczego kota, świnię i wilka uważano za szczególnie święte zwierzęta bogini Księżycy, odkryć nietrudno. Wilki wyją do księżyca, włączają się po lesistych wzgórzach, ich ślepią błyszczą w ciemności. Oczy kotów także błyszczą w ciemności, spółkują jawnie, chodzą bezszelestnie, są płodne, lecz zjadają własne małe, ich zaś ubarwienie zmienia się od białego poprzez czerwone do czarnego – jak księżyc. Również maść świń bywa biała, rudawa bądź czarna; karmią się padliną, są płodne, lecz zjadają własne małe, a ich kły wygięte są półksiężycowato”. Zob. R. G r a v e s, *op. cit.*, s. 269.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 526.

⁴⁷ E. F i l i p c z u k, *Stół*, [w:] *Paryska sukienka*, s. 10.

⁴⁸ R. G r a v e s, *op. cit.*, s. 526.

z kolei inspirowała poezję trubadurów, oddających cześć Damie, która jest transfiguracją Białej Bogini. W maskę zależności lennych relacji wasal–senior zorganizowany jest utwór Ewy Filipczuk⁴⁹:

nie chcę poezji pragnę kobiet
białego gardła ciszy powiek
reszta jest tylko krwią i solą

gorzka i zbuntowana w lokach
na tronie albo ponizona
naga w przewrotnym blasku sukni

o pani która mnie nawiedzasz
poezjo gdy się stajesz ciałem
ja wasal u nóg twych dojrzewam

Podmiot mówiący wykreowany został jako postać wasala, chwyt liryki roli ewokuje tutaj obraz rycerza, wiernego sługi Damy (Białej Bogini jako starotestamentowej Sofii, Maryi Dziewicy i Poezji). W otwierającej interpretowany fragment frazie: „nie chcę poezji pragnę kobiet” bohater manifestuje pragnienie doświadczenia i zaborczego zawłaszczenia (semantyka leksemu „chcę”) samego źródła natchnienia – kobiet. Liczba mnoga jest sygnałem aktualizacji wielości aspektów Bogini. W kolejnym wersie następuje kontynuacja tej myśli. Wasal mówi: chcę „białego gardła ciszy powiek”. Białe gardło ewokuje obrazy postaci kobiecych w antycznych rzeźbach: bogiń i alegorii. Jednocześnie w immanentnej poetyce Ewy Filipczuk, leksem „gardło” nacechowany jest ambiwalentnie. Stanowi jednocześnie metonimię i synekdochę kobiecego piękna i ponętności, został silnie nacechowany erotyzmem. Z drugiej strony konotuje obraz poderżniętego gardła, czyli piękna unicestwionego w swym apogeum. Ryt obrzędowy ścinania głowy toporem lub podrzynania gardła jest w tej poetyce symbolem akcydentalnym. Ześrodkowuje dychotomiczne jakości Białej Bogini: dawanie życia i śmierci, doświadczenie miłości i zabijania, obnaża też mroczne korzenie sztuki; dionizyjski szal i krwawe rytuały:

żaden poeta nie zrozumie natury poezji, jeśli nie otrzyma wizji Nagiego Króla ukrzyżowanego na nieokrzesanym dębie, jeśli nie zobaczy tancerzy z oczami zaczerwienionymi od dymu ofiarnych ognia, niezgrabnie pochylonych do przodu, wybijających krokami rytm i zawodzących monotonnie „Zabij! Zabij! Zabij!” oraz „Krwi! Krwi! Krwi!”⁵⁰.

Fraza następna jest pointą i sądem lirycznym: „reszta jest tylko krwią i solą”. Ta „reszta” postulowana w planie dyskursywnym wyrażeniem metonimicznym oddaje całą materię kosmosu. Podmiot osobowy widzi ją z perspektywy wtajemniczenia i doświadczenia nominotycznego (którego sygnaturą jest białe

⁴⁹ E. Filipczuk, ****Wasal u twoich nóg*, [w:] *Gra*, s. 8.

⁵⁰ R. Graves, *op. cit.*, s. 526.

gardło). Sól ewokuje obraz substancjalny żywiołu wody, to pot, łzy, morze – domeny Bogini. Także krew „którą natura obdarzyła kobiety w nadmiarze”, jak ironicznie stwierdza podmiot mówiący innego wiersza Ewy Filipczuk, jest symboliczną sferą należącą do Bogini. Poetka już w tytule – *O wyższości mężczyzn* – wykorzystwała ironię. Wiersz rozpoczyna strofa:

Ich nieustraszone ciała
drżą tylko na widok krwi
którą natura obdarzyła kobiety
w nadmiarze⁵¹.

W immanentnej poetyce Ewy Filipczuk krew jest bogato nacechowana, staje się kolejnym symbolem akcydentalnym, ambiwalentnym w znaczeniu. Wszystkie obrazy poetyckie krwi są manifestacją Białej Bogini.

Kolejna strofa analizowanego wcześniej utworu – ****Wasal u twoich nóg* to poetycki opis Poezji. Zaznaczony jest w niej aspekt dzikiej młodej dziewczyny (w polu dyskursywnym boginie: Artemida, Atena, Diana, topos Amazonek). Włosy Bogini są w obrazie poetyckim atrybutem buntu. Bujne, zmierzwiłone loki to sygnatura witalności i niewyczerpanych sił życiowych. Ich moc symboliczna i magiczna manifestuje się także w strukturze: falujące i kręcone włosy z jednej strony zawłaszczają świat widzialny, są ruchem na zewnątrz oswajającym przestrzeń, z drugiej strony zbierają i chłoną wszystkie wrażenia do wnętrza. Clarissa Pinkola Estes wskazuje jeszcze inne znaczenie włosów: to wszystkie myśli i twórcze pomysły, czyli to, co „wyrasta” z głowy⁵². Określenie „na tronie albo poniżana” oddaje proces przyswajania archetypu Białej Bogini w kulturze. Raz pewne jej aspekty waloryzowane są dodatnio, przydawana jest im wartość sakralna (Maryja Dziewica), inne zostają zepchnięte w cień zbiorowej podświadomości (Czarna Madonna). „Naga w przewrotnym blasku sukni” jest referencją alegorii Prawdy, integralnej części Poezji. Metafora obrazowo-sensualna „blask sukni” oddaje światło niejako „skrojone” na kobiecą miarę, sakralność immanentnie kobiecą, jasny aspekt archetypu. Jednocześnie pojęcie „blask” aktualizuje zbiór sensów, które są redundancją i dopełnieniem obrazu wyobraźniowego. Metaforę poprzedza epitet waloryzujący – „przewrotna”. Bogini ubrana w „przewrotny blask sukni” to bogini, której domeną jest odkrywanie mylących pozorów rzeczywistości i docieranie do prawdy. Fraza „poezjo gdy się stajesz ciałem” – oddaje doświadczenie twórczości immanentnie kobiece: pisanie sobą, niejako poradzanie sztuki, które jest inwariantnym powtarzaniem doświadczenia porodu. Następuje jednocześnie poetycki gest uchylecia maski wasala, zza której mówił podmiot osobowy.

⁵¹ Zob. E. Filipczuk, *O wyższości mężczyzn*, [w:] *Gra*, s. 7.

⁵² Zob. C. P. Estes, *Biegająca z wilkami*, Poznań 2001, rozdz. 10: *Czyste wody – pielęgnowanie energii twórczej*, s. 322–360.

Clarissa Pinkola Estes nazywa często działalność artystyczną „dzieckiem twórczej fantazji”. Aktualizacja symbolicznego dziecka dokonuje się we fragmencie wiersza Ewy Filipczuk:

dziecko miesięcy letnich unieś się nad ziemią⁵³.

Lato jest mityczną fazą zwycięstwa, dziecko „miesiące letnich” (twórczość poetycka) stanowi zwieńczenie triumfu jasnych sił.

Anna Kronenberg

“Naked in her dress’ perverse shine...” – a Lover as a personification of the myth of Summertime (zenith, triumph) in the poetry of Urszula Koziół, Ewa Filipczuk and Kazimiera Iłakowiczówna

(S u m m a r y)

The myth of Summertime (fullness, fertility, triumph of light forces) represents a symbolic complex, centred around a Lover, accompanied by i.a. the actualization of a topos of a holy esposal or entering the paradise. In the article, I interpret the thematic-pictorial dominants of the poetics of Urszula Koziół, Ewa Filipczuk and Kazimiera Iłakowiczówna, searching for the personification of the myth of Summertime – a Lover.

The images of a fulfilled Lover prevail in the poetics of Urszula Koziół and Ewa Filipczuk. In the poetry of Kazimiera Iłakowiczówna, a Lover rejects sensual love (*eros*) in favour of platonic love (*caritas*). All three poets refer to the myth of Arcadia, invoking the hierophanic concept of time, the eternal return and rebirth. In poetry, this myth is accompanied by the image of sacralisation of nature. The poetic representation of a Lover is often characterised by fertility, with its activities focused on creation, understood both as giving new life and artistic creativity.

⁵³ E. Filipczuk, ****Zaprawdę potępieni...*, [w:] *Cafe Chaos*, Warszawa 1980, s. 28.

Naga w przewrotnym blasku sukni... Postać Oblubienicy jako personifikacja mitu lata (zenitu, triumfu) w poezji Urszuli Koziół, Ewy Filipczuk, Kazimierzy Iłakowiczówny.

Mit czasu Lata (pełni, płodności, triumfu jasnych sił) stanowi symboliczny kompleks, w którego centrum stoi postać Oblubienicy, a zdarzeniami towarzyszącymi mogą być – aktualizacja toposu świętego wesela lub dostanie się do raju. W artykule zinterpretuję dominanty tematyczno-obrazowe poetyk Urszuli Koziół, Ewy Filipczuk i Kazimierzy Iłakowiczówny pod kątem manifestacji personifikacji mitu lata – postaci Oblubienicy.

Obrazy Oblubienicy spełnionej – Kochanki – stanowią jeden z głównych tematów poetyk Urszuli Koziół i Ewy Filipczuk. W poezji Kazimierzy Iłakowiczówny Oblubienica odrzuca miłość zmysłową (erosa) na rzecz miłości platońskiej (caritas). Mit arkadyjski obecny jest u wszystkich poetek, przywołuje koncepcję czasu hierofanicznego, zakładającego ideę wiecznego powrotu i odnowy. Towarzyszą mu w poezji obrazy sakralizacji natury. W kreacji poetyckiej Oblubienicy cechą określającą bywa płodność, a domeną działań – tworzenie, rozumiane dwojako: jako rodzenie nowego życia i twórczość artystyczna.