

Ironia Zuzanny Ginczanki

Maria Skoczyńska

Institutionen för slaviska och baltiska språk, finska, nederländska
och tyska

Polish Magister's Thesis

Spring term 2019/20

Supervisor: dr Renata Ingbrant



Stockholms
universitet

Abstrakt

Niniejsza praca poświęcona jest badaniu zjawiska ironii w poezji Zuzanny Ginczanki. W toku analizy tekstu opisywany jest dyskurs ironii oraz jej funkcja w twórczości poetki. Głównym celem tego studium jest zatem odkrycie i sklasyfikowanie sposobów oraz kontekstów, w jakich poetka umieszcza ironię na przykładzie wierszy *Spleen*, *Przypadek*, *Łowy*. Stawia także pytania o to, w jaki sposób ta kategoria wpływa na opisywanie losu, przeznaczenia, tragizmu w nim zawartego, kobiecości oraz obcości charakterystycznych dla tej poezji. Czy owa ironia Ginczanki wpisuje się w ogólnie przyjęte podziały, czy też jest zjawiskiem jeszcze niezdefiniowanym?

Abstract

The present thesis is focused on the presence of irony in the poems of Zuzanna Ginczanka. The analysis reveals the current discourse of irony and its function in her poetry. Therefore, the main purpose of the thesis is to discover and to classify the ways and the contexts of irony in the poetry of Zuzanna Ginczanka, based on the examples of poems *Spleen*, *Przypadek*, *Łowy*. It also aims at examining how this category impacts on description of tragic fate, destiny, femininity, and the otherness. Does Ginczanka's irony fit into established categories and definitions of irony in literature or does it remain an undefined phenomenon?

Słowa-klucze

Zuzanna Ginczanka, ironia, poezja, język, literatura, kobiecość, przypadkowość, obcość, dwudziestolecie międzywojenne

Keywords

Zuzanna Ginczanka, irony, poetry, language, literature, femininity, randomness, otherness, interwar period

SPIS TREŚCI

WSTĘP. UŚMIECH ZUZANNY	4
ROZDZIAŁ 1. ISTOTA IRONII	11
ROZDZIAŁ 2. BEATRYCZE I SALOME.....	16
ROZDZIAŁ 3. OBCA WŚRÓD SWOICH.....	24
ROZDZIAŁ 4. SZCZELINY PRZYPADKU	31
ZAKOŃCZENIE. CZERWONE GWIAZDY, BIAŁE GWIAZDY	40
ANEKS. ANALIZOWANE WIERSZE.....	44

WSTĘP. UŚMIECH ZUZANNY

Najpopularniejszą fotografią poetki jest ta, która pochodzi z 23 kwietnia 1938 roku¹. Widać na niej młodą piękność w białym stroju, prawdopodobnie sukience, i ciemnej koronie z włosów, lekko przechylającą się przez poręcz balkonową. Ma umalowane szminką usta, uśmiecha się, odsłaniając zęby. W tle widoczne jest półuchylone okno i białe kwiatki w wazonie. Dlaczego akurat to zdjęcie przykuwa tak bardzo uwagę i jest tak często powielane? Być może nie tylko jest to kwestia tego, iż jest ono tak wyraźne w porównaniu z innymi fotografiami młodej poetki, ale tego, jak współgra wyraz oczu Zuzanny Ginczanki z jej ciemnymi ustami; być może właśnie to zdjęcie oddaje charakter poetki widoczny w rozbawionym spojrzeniu jej dwukolorowych oczu i uśmiechu. Oczy te stały się legendarne – *Haberbusch* i *Schiele*, jak mawiał Julian Tuwim² – jedno jasno-, drugie ciemnobrazowe, lub jedno zielone, a drugie niebieskie, ale tego już się nigdy nie dowiemy i, jako że nie jesteśmy w stanie tego koloru po fotografii poznać, to nasz wzrok przyciąga jednak uśmiech Ginczanki. Jest to uśmiech, który w połączeniu z uniesioną brwią nabiera wyrazu ironii, przekory, jakiegoś wyzwania rzucanego światu – uśmiech, który wyróżnia ją spośród innych postaci dam dwudziestolecia międzywojennego i w pewien sposób oddaje charakter jej poezji. Bo przecież w trakcie interpretowania wierszy poetki wyłania się Zuzanna przekorna, Zuzanna-ironistka, Zuzanna obserwująca rzeczywistość z dystansu, Zuzanna refleksyjna: i to wszystko zawiera się w uniesionej brwi i uprzejmym uśmiechu, może trochę zalotnym, ale też nakłaniającym do podjęcia dyskusji na temat zawartej w nim ironii.

Najważniejszą kwestią zatem, jaka powinna paść już na początku tej pracy, staje się pytanie: czy ironia jest charakterystyczna dla twórczości Ginczanki? Zagadnienie, w jaki sposób ją interpretować, nadal nie pozostaje rozstrzygnięte przez badaczy i być może nie jest ono możliwe do rozstrzygnięcia; ofiarowuje jednak szeroki, kuszący zakres możliwości interpretacyjnych. Ironia może stanowić punkt widzenia lub sposób myślenia, bywa także rozumiana jako odmiana dyskursu, prowadzenia dialogu z odbiorcą. Metaforycznie rzecz ujmując, staje się czymś w rodzaju szkiełka, przez które obserwuje się świat. Ironista tworzy specyficzny ton wypowiedzi poprzez zestawienie przeciwieństwa znaczeń: bierze pod swoje szkiełko fragment rzeczywistości, aby objawić refleksję na jej temat, grając jednocześnie

¹ Z. Ginczanka, *Wiersze zebrane*, oprac. I. Kiec, Fundacja Pogranicze, Sejny 2014, s. 526.

² I. Kiec, *Wstęp* [w:] Z. Ginczanka, *Udźwignąć własne szczęście. Poezje*, Książnica Włoczęgów i Uczonych, Poznań 1991, s. 24.

kontrastem między przekazem dosłownym a tym ukrytym, zawoalowanym. Ironia jest również jednym z niezbędnych narzędzi pomagających komentować rzeczywistość, a jednocześnie się przed nią chronić.

Wymienia się różne rodzaje ironii, takie jak sokratyczna, romantyczna, czy też najogólniej rzecz biorąc, literacka. Czy da się jednak analizować ironię Zuzanny Ginczanki w podanych wyżej kategoriach? Czy w ogóle można mówić w tym przypadku o ironii romantycznej czy sokratycznej, zważywszy na to, jak silnie Dwudziestolecie się odnosiło do przeszłości w polemikach?

Recepcja

Sama poetka jest postacią niebanalną, która jednak dopiero od niedawna zaistniała na nowo w świadomości historyków literatury. W recepcji twórczości poetyckiej Ginczanki pojawiają się sprzeczności i trudno ją umieścić w jakimś konkretnym nurcie literackim. Mimo tego, iż poetka obracała się w środowisku Skamandrytów, jej poezja nie daje się wpisać w całości w ten nurt. Sanka Gincburg, jak ją nazywano wśród przyjaciół, zaczęła tworzyć wcześnie, bo już jako dziesięciolatka; debiutowała na łamach „Ech Szkolnych”, a następnie zdobyła wyróżnienie w konkursie literackim ogłoszonym przez „Wiadomości Literackie”. Wiosną 1935 roku rozpoczęła współpracę z „Wiadomościami Literackimi”, rok później podjęła także studia pedagogiczne w Warszawie. Publikowała także na łamach „Szpilek”, a w 1936 roku wydała swój jedyny tomik *O centaurach*. Wybuch wojny przerwał jednak jej dobrze zapowiadającą się karierę. Po wojnie jej twórczość się pojawiała, bywała recenzowana, wydawana, przechodziła jednak bez większego echa. W sposób paradoksalny Ginczanka jest autorką najbardziej znaną wśród na wpół zapomnianych pisarek dwudziestolecia międzywojennego. Problem w krytycznym odbiorze Zuzanny polega na tym, iż istnieją tendencje do odczytywania jej dzieła wyłącznie poprzez jej biografię, szczególnie poprzez dramatyczny finał jej życia, tzn. jej śmierć jako jednej z ofiar Holokaustu. Jak trafnie podsumowuje to Alicja Koterska:

Biografia Ginczanki nie tyle nie daje się oddzielić od jej pisarstwa, co kładzie się na nim cieniem. W wielu tekstach na temat jej twórczości można dostrzec tendencję do odczytywania utworów międzywojennej autorki wyłącznie przez pryzmat jej tragicznego losu. Wiersze Ginczanki odbierane były w różny sposób – od umiarkowanej aprobaty w latach trzydziestych, przez prawie zupełne zapomnienie, po swoisty renesans w latach dziewięćdziesiątych. Obecnie,

na fali ponownej fascynacji poetką, pytanie o to, jak interpretować jej dzieło, jawi się jako szczególnie istotne³.

Po debiucie literackim w latach trzydziestych XX wieku Ginczanka zaistniała już na dobre na scenie literackiej i była pochlebnie, choć niezbyt obszernie recenzowana przez Henryka Domańskiego oraz Kazimierza Czachowskiego. Wspomniany przez Izoldę Kiec w badaniach nad recepcją poetki Kazimierz Czachowski w swej *Najnowszej polskiej twórczości literackiej 1935-1937* umiejscawia poetkę w kręgu czterech ciekawych debiutów awangardowych „ostatniego sezonu”⁴. Zdarzały się także nieco mniej przychylnie, krytyczne opinie, jak u Wiktora Karola Zawodzińskiego⁵. Najbardziej interesujące badaczy stały się jej Juwenilia⁶.

Po II wojnie światowej jednak zniknęła ze świadomości społecznej na wiele lat, być może dlatego, że jej ironiczne podejście do świata nie mogło się wpasować w realia lat powojennych, gdy zaczął królować socrealizm. Doczekała się tylko jednego wydania powojennego w 1945 roku, opracowanego przez Jana Śpiewaka⁷, przyjaciela z młodości Ginczanki, później pisał o niej pokrótce Michał Głowiński⁸. Jerzy Świąch w swym podsumowaniu *Literatura polska w latach II wojny światowej* wspomina jedynie o tłumaczeniach Ginczanki dokonywanych dla komunistycznych pism, bez wzmianki o tak charakterystycznym *Non omnis moriar*⁹.

Przypomniana szerszej publiczności została w latach dziewięćdziesiątych, kiedy to nastąpił swoisty renesans poetki. W 1991 roku ukazał się wybór wierszy zatytułowany *Udźwignąć własne szczęście*, opatrzony wstępem i opracowany przez wspomnianą Izoldę Kiec¹⁰. Trzy lata później, w 1994, ukazała się monografia historyczno-literacka, również opracowana przez wyżej wspomnianą badaczkę (ta sama monografia, której Maria Janion zarzuciła brak wyrazu)¹¹. Następną falą zainteresowania twórczością Ginczanki nastąpiła po

³ A. Koterska, *Wybrane problemy recepcji Zuzanny Ginczanki* [w:] *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918-1939. Z antologii*, pod red. E. Graczyk i in., wyd. Libron, Warszawa 2011, s. 72.

⁴ I. Kiec, *Wstęp* [w:] Z. Ginczanka, *Poezje zebrane (1931-1944)*, wyd. Marginesy, Poznań 2019, s.15.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Op. cit.

⁷ Z. Ginczanka, *Wiersze wybrane*, red. Jan Śpiewak, wyd. Czytelnik, Warszawa 1953.

⁸ M. Głowiński, "O liryce i satyrze Zuzanny Ginczanki", "Twórczość", 1955, nr 8.

⁹ J. Świąch, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, wyd. PWN, Warszawa 1997, s.57.

¹⁰ Z. Ginczanka, *Udźwignąć własne szczęście*, oprac. I. Kiec, wyd. Książnica Włoczęgów i Uczonych, Poznań 1991.

¹¹ I. Kiec, *Ginczanka. Życie i twórczość*, wyd. Obserwator, Poznań 1994.

wydaniu w 2001 roku publikacji Agaty Araszkiewicz, *Wypowiadam wam swoje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, która wywołała falę fascynacji tą postacią¹². Jej efektem były artykuły Jarosława Mikołajewskiego na łamach „Wysokich Obcasów”, przybliżające Zuzannę czytelnikom w formie listów *Zły wygląd. Listy do przyjaciela o Zuzannie Ginczance*¹³ nie są może tekstami stricte naukowymi – to charakterystyczne dla autora-poety eseje – ale z pewnością miały swój udział w kształtowaniu świadomości czytelniczej.

W 2018 roku zaś zostały wydane następne publikacje z okazji stulecia urodzin poetki. Pojawił się zbiór *Ginczanka. Na stulecie Poetki* pod redakcją Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany i Katarzyny Szymańskiej, gdzie znajdują się szkice poświęcone Ginczance, jej żydowskości, zestawieniom z Marią Pawlikowską-Jasnorzewską, jej istnieniu we współczesności, pacyfizmie w jej poezji, itd¹⁴. Publikacji tej zawtórował krótko później ponownie Jarosław Mikołajewski swoją książką *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki*¹⁵. W międzyczasie pojawiały się utwory poetyckie poświęcone tej postaci, jak na przykład cykl poetycki Józefa Łobodowskiego, opublikowany w Toronto w 1987 roku *Pamięci Sulamity*, oraz pojedyncze wiersze innych twórców (Anna Kamińska, Dorota Chróścielewska, Maciej Woźniak)¹⁶. Zwieńczeniem tej ostatniej fali recepcji jak dotąd pozostaje nowy, uzupełniony zbiór opracowany przez Izoldę Kiec, pod tytułem *Poezje zebrane (1931-1944)*¹⁷, oraz biografia *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt* wydana w 2020 roku¹⁸. Na pewno nie jest to ostatnie słowo czytelników i badaczy w recepcji międzywojennej poetki, tak trudnej do zdefiniowania.

Charakterystyczna dla poezji Ginczanki postawa kontestacji sprawia być może, że jej utwory są dzisiaj nadal aktualne; z ironii rodzi się świadoma sobie i swojej roli w świecie poetka, kobieta, Polka, Żydówka, która jednak świadomie z żydowskości zrezygnowała. Co więcej, była także uważana za ulubienicę Witolda Gombrowicza, który ironii w swoich dziełach nie szczędził, nie można zatem wykluczyć jego wpływu na literacką wrażliwość jego uczennicy. Czy *Non omnis moriar* byłoby równie przejmujące, gdyby nie ironia, z jaką poetka wyraża tragizm losu Żydów? W jaki sposób ironia zawarta w satyrycznych utworach do

¹² A. Araszkiewicz, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, wyd. Fundacja Ośrodek Informacji Środowisk Kobietych OŚKA, Warszawa 2001.

¹³ <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,2359047.html> [dostęp online: 26.04.2020]

¹⁴ *Ginczanka. Na stulecie poetki*, red. K. Kuczyńska-Koschany, A. Szymańska, wyd. Pasaże, Poznań 2018.

¹⁵ J. Mikołajewski, *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki*, wyd. Dowody na Istnienie, Warszawa 2019.

¹⁶ J. Łobodowski, *Pamięci Sulamity*, wyd. Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Toronto 1987.

¹⁷ Z. Ginczanka, *Poezje zebrane (1931-1944)*, oprac. I. Kiec, wyd. Marginesy, Poznań 2019.

¹⁸ I. Kiec, *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt*, wyd. Marginesy, Poznań 2020.

„Szpilek” obnaża społeczne dylematy i problemy Międzywojnia, pokazując jego drugie, ciemne dziesięciolecie? Jaki świat wyłania się spod szkiełka Zuzanny Ginczanki, z jakiej perspektywy poetka go widziała?

Przegląd stanu badań i wynikającej z niego problematyki

Dotychczasowy stan badań naukowych na temat utworów poetki podejmowanych przez badaczy omówionych powyżej (Araszkiewicz, Głowiński, Kiec, Koterska, Janion) skupia się na postrzeganiu zmysłowości, kobiecości, związków z lirykami Bolesława Leśmiana oraz tragiźmie jej losu i przeczuciu nadchodzącej apokalipsy wojny; a przecież Ginczanka we wspomnieniach jest opisywana jako autorka przekorna, kontrowersyjna – świadczą o tym jej mało opracowane teksty publikowane w ”Szpilekach”. Studia nad zrozumieniem ironii mogłyby poszerzyć więc zakres badań nad jej twórczością. Do tej pory jedynie Kiec i Araszkiewicz dokonały szczegółowej interpretacji wiersza *O centaurach*, w którym pojawia się tak charakterystyczna dla Ginczanki rezolutna ironia. Inni badacze, być może ze względu na charakter swoich publikacji, wypowiadali się na temat całej twórczości Ginczanki lub wiersza *Non omnis moriar*. Jak zauważa przywołana już wcześniej Alicja Koterska, w interpretacjach wierszy Ginczanki widoczne są trzy tendencje: odczytywanie tekstu poprzez namiętność i zmysłowość (1), określenie roli poety (2), ale też przez melancholię powstałą w wyniku naruszenia więzi z matką, z którą Ginczanka już od wczesnego dzieciństwa utraciła kontakt (3)¹⁹. Niestety niektóre ze współczesnych interpretacji odbierają twórczości Ginczanki szansę pokazania potencjału tkwiącego w samej materii utworów, które przecież nasuwają wielorakie wnioski na wielu płaszczyznach znaczeniowych. Na poetce nadal ciąży piętno, stygmat pięknej, wzruszająco młodej (bo ledwo dwudziestosiedmioletniej), tragicznie zamordowanej żydowskiej piętności, co czyni ją bardziej wyobcowaną z literatury polskiej. Nie oznacza to, iż nie należy wykorzystywać życiorysu literatki w badaniu utworów, ponieważ dobrze wykorzystany materiał biograficzny naddaje dodatkowej wartości interpretacji. Należałoby jednak traktować personalną historię autorki jako jeden z kontekstów interpretacyjnych, nie czyniąc go głównym punktem wyjścia, czego nie udało się dokonać Jarosławowi Mikołajewskiemu w publikacji *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki*. Sama Zuzanna, wybierając język

¹⁹ A. Koterska, *Wybrane problemy recepcji Zuzanny Ginczanki* [w:] *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918-1939. Z antologii*, pod red. E. Graczyk i in., wyd. Libron, Warszawa 2011, s. 75.

polski oraz kulturę polską jako swoją, określiła siebie jako Polkę o żydowskich korzeniach. Skoro więc przyjętym jest, aby Juliana Tuwima czy Antoniego Słonimskiego zaliczać w poczet poetów i twórców polskich, analogicznie powinniśmy postąpić w przypadku Zuzanny i dać jej poezji prawo do zaistnienia w polskich kontekstach. Z tego też względu postanowiłam nie omawiać w poniższej pracy tak dobrze znanego wiersza *Non omnis moriar*, który, choć zapewnia Ginczance poczesne miejsce w historii literatury, nie powinien być jedynym, z jakiego jest znana.

Material i cele pracy

Niniejsza praca ma na celu przyjrzenie się kategorii ironicznej w perspektywie specyficznego postrzegania świata jaki jawi się w wierszach Zuzanny i udowodnienie, iż jest ona bardzo charakterystyczna dla poetki. Subiektywna motywacja, by odejść od tradycji omawiania utworów *O centaurach*, *Żar-Ptak* czy *Non omnis moriar*, które stały się tak reprezentatywne dla twórczości poetki i niejako ją uformowały w świadomości czytelniczej, zaowocowała decyzją wyboru nieco mniej charakterystycznych wierszy zawartych w tej pracy: *Spleen*, *Łowy*, *Przypadek*.

Kolejnym celem tej pracy jest próba interpretacji, w jaki sposób Ginczanka stawia w tych tekstach pytania o wystarczalność języka poetyckiego w stosunku do świata przedstawionego, przygląda się dojrzewaniu kobiecego ciała, dostrzegając jednocześnie jego kruchość, wyśmiewa stereotypy, rozważa role narzucone społecznie w realiach Dwudziestolecia. Ponadto praca podejmuje refleksję nad tym, w jaki sposób ironia wpływała na opisywanie losu i tragizmu życia ludzkiego czy też kwestii żydowskiej poruszanej przez poetkę. Od razu należy zastrzec przy tym, iż dyskurs ironiczny będący jednym z istotnych punktów tej analizy jest na tyle nieuchwytny, wymykający się klasyfikacjom, że wszelkie próby zdefiniowania go nie będą nigdy definicjami ostatecznymi. Warto jednak zabierać głos w ramach tego dyskursu, aby uzyskać szersze spektrum możliwości interpretacyjnych.

Struktura pracy

Struktura pracy wynika z określonych wcześniej celów, począwszy od przybliżenia pokrótce istnienia wspomnianej uprzednio kategorii estetycznej jaką jest ironia oraz zastosowania jej w poezji Zuzanny Ginczanki, aby następnie przejść do rozważań

tematycznych takich jak los i tragizm egzystencji, istnienie kobiety w społeczeństwie, polityka dwudziestolecia międzywojennego oraz reakcja poetki na bieżące wydarzenia. Wszystkie powyżej wymienione zagadnienia będą zanalizowane w ramach hermeneutyki na przykładzie wspomnianych już wierszy poetki: *Spleenu*, *Łowów*, *Przypadku*. Rozdział pierwszy poświęcony zostanie zagadnieniu ironii i jej historii oraz zastosowaniu w literaturze, aby tym samym nakreślić pole do analizy ironii w utworach Ginczanki w dalszej części pracy. W rozdziale drugim zostanie ukazany stosunek Ginczanki do kobiecości oraz konwenansów z nią związanych w świetle tradycji młodopolskiej w utworze *Spleen*, rozdział trzeci zaś poruszy tematykę wielopłaszczyznowego Obcego w tej poezji, definicję satyry (zwłaszcza tej istniejącej w Dwudziestoleciu) oraz komentarz poetki dotyczący sytuacji politycznej z końca lat trzydziestych XX wieku zawarty w *Łowach*. Rozdział czwarty poświęcony będzie *Przypadkowi* i krytyce oraz analizie postawy poetyckiej w odniesieniu do rzeczywistości, jak również zagadnieniu wystarczalności instrumentarium językowego według Ginczanki. W zakończeniu zaś postaram się podsumować wnioski zebrane ze wszystkich powyższych rozdziałów i scharakteryzować postawę ironiczną typową dla zaprezentowanych utworów z lat trzydziestych XX wieku. Istotnym celem będzie także ukazanie pozycji Zuzanny Ginczanki w kręgu Skamandra oraz podobieństwa i różnice jej twórczości w porównaniu z twórczością jej poprzedników literackich.

Odnosząc się do badań nad ironią jako dyskursu literackiego, powołując się na krytykę feministyczną oraz historię literatury Dwudziestolecia, pragnę metodą hermeneutyczną dokonać analizy porównawczej wybranych utworów po to, by odkryć, jaki świat wyłania się ze spojrzenia przez krzywe szkiełko poetki żyjącej w nieprzyjaznym jej środowisku. Co oznaczał tajemniczy uśmiech Ginczanki? Czy kwitowała nim rzeczywistość Dwudziestolecia? Jaki był stosunek ówczesnego środowiska literackiego do niej jako do ironistki, poetki, młodej kobiety, prowincjuszki, Żydówki, przejawiający się chociażby w żarcie Juliana Tuwima, który dzwoniąc do niej, zawsze rozpoczynał rozmowę: "Witaj, Zuzanno, tu jeden ze starców"²⁰.

²⁰ *Ibidem*, s. 21.

ROZDZIAŁ 1. ISTOTA IRONII

Aby móc zanalizować istotę ironii używanej przez Zuzannę Ginczanę, należy poświęcić uwagę samej definicji tego pojęcia, nie takiej oczywistej zresztą. Według Bedy Allemanna w artykule *O ironii jako kategorii literackiej* ironia nie posiada pochodzenia literackiego, mimo że pojawia się już w początkach literatury europejskiej: w poezji epickiej Homera i lirycznej Archilocha. Pierwszą jej definicję odnajdziemy nie w arystotelesowskiej *Poetyce*, a w jego *Etyce nikomachejskiej*, co świadczy o przyporządkowaniu jej według kategorii etycznych jako niedomówienia ludycznego, *understatement* sytuującego się w ramach systematycznej analizy fundamentalnych postaw istoty ludzkiej²¹. Ironia zobrazowana została w tym dziele na przykładzie starożytnego filozofa, Sokratesa; stąd też mowa o ironii sokratycznej (metoda rozmowy stosowana przez Sokratesa wobec tych, od których nie spodziewał się żadnego pouczenia; służyła do usuwania pozorów prawdy²²). W wieku siedemnastym G.J. Vossius podejmuje pierwsze kroki w poszukiwaniu definicji toposu wypowiedzi ironicznej. Jego wysiłki zaowocowały stwierdzeniem, iż takowa wypowiedź polega na wykorzystaniu środków, sformułowań, nacechowań emocjonalnych, udawanego patosu, wyolbrzymienia, powtórzenia oraz pytań retorycznych. Definicję rozwija wiele wieków później Kierkegaard w swej rozprawie doktorskiej (*Om begrebet Ironi*, 1841), poszerzając istniejące uprzednio pojęcie również o kategorię ironii romantycznej. Nadal funkcjonowała ona wówczas głównie na płaszczyźnie filozoficznej i metafizycznej. Naczelną zasadą rządzącą ironią staje się *immutatio verborum*, czyli nieprzystawanie znaczenia do treści, utrata wyrazu przez język. Etos ironii polega na usankcjonowaniu negacji jako metody wyłaniania wartości²³.

Allemann wysuwa zaś spostrzeżenie, iż tradycyjnie ujmowana jest jako punkt widzenia, indywidualny sposób myślenia. Współcześnie zaś staje się odmianą dyskursu, zjawiskiem specyficznie literackim zawsze stojącym w relacji z zastaną rzeczywistością. Oznacza to, iż ironia stanu świata implikuje dyskurs zwany ironią literacką²⁴.

Aby mogła ona zaistnieć, musi w niej zawierać się czynnik refleksji i dialektyki. Oba te składniki uprzednio były sygnalizowane subtelnymi znakami w tekście (takimi jak

²¹ B. Allemann, *O ironii jako kategorii literackiej* [w:] "Pamiętnik Literacki" 77/1, 1986, s. 227.

²² <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/ironia-sokratejska:3915443.html> [dostęp online: 16.01.2020]

²³ J. Grudzień, *Prozaiczny ironista, ironiczny prozaik? O ironii w przedwojennych polemikach Juliana Tuwima*, <https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/handle/11320/8577> [dostęp online: 28.03.2020]

²⁴ B. Allemann, *O ironii jako kategorii literackiej* [w:] "Pamiętnik Literacki" 77/1, 1986, s. 228.

znaczące powtórzenia zdań, znaki interpunkcyjne, stosowanie wykrzykników w nawiasach), jednak współczesny czytelnik, nie oczekując już od autora ułatwiania mu gry literackiej, odrzuca te sygnały. Powoduje to zanikanie lub zupełny brak takich wyrazistych sposobów na zaznaczenie wydziwisku dwuznaczności w tekście, stąd też pojawiają się podstawowe trudności w określeniu samej ironii. W najprostszym zatem i najbardziej uniwersalnym ujęciu ironia jest, według Allemanna, przejrzystym kontrastem między przekazem a rzeczywistym jego znaczeniem, formą mówienia odwrotności tego, co się chce powiedzieć²⁵. Co więcej, przenosi rozważania na kolejną płaszczyznę, nawiązując do Tomasza Manna, który uważał, iż jest to także gra między przeciwstawnymi w jego rozumieniu pojęciami życia i ducha, sferą realną, namacalną codzienności, a sferą metafizyczną²⁶.

Owo zagadnienie zostało później rozwinięte przez Davida S. Kaufera w *Ironii, formie interpretacyjnej i teorii znaczenia*, który zauważa, że dodatkową cechą tej kategorii stanowi fakt, iż różnica między wspomnianym wyżej przekazem literalnym a faktycznym jest przejrzysta dla wtajemniczonego, tj. każdego, kto rozumie, co w danym utworze jest ironiczne. W tej różnicy kryje się cała dialektyka i zdolność refleksji w ironii.

Kaufer dokonuje także wyraźnego podziału na ironię i sarkazm, co nie pozostaje bez znaczenia zwłaszcza przy analizowaniu utworów literackich. O ile ironię można rozumieć jako przeciwieństwo znaczeń, o tyle sarkazm jest ogólnym tonem wypowiedzi; ze względu na wzajemne przenikanie się tych pojęć są one często mylone. Poprzez ich połączenie uzyskuje się efekt wzmocnienia sarkazmu, a tym samym wyraźniejszego nakreślenia kontekstu, w jakim zostaje on użyty. Ironia jako taka pełni więc funkcję nasilenia tonu sarkastycznego oraz funkcję środka retorycznego pozwalającego na podkreślenie faktu poprzez jego zaprzeczenie, na nawiązanie więzi między nadawcą a odbiorcą²⁷.

Badacz w dalszym ciągu wskazuje dwa główne rodzaje ironii: sytuacji i nadawcy. W obu powyższych przypadkach ironia zawiera w sobie dystans i perspektywę pozwalającą na komentowanie świata z zewnątrz. Z pierwszym rodzajem mamy do czynienia, gdy odnosi się on wyłącznie do stanów rzeczy, nie mówiąc o jednostkach ludzkich. Drugi rodzaj zaś pojawia się w momencie, kiedy nadawca wypowiedzi wyraża ją w swych słowach stojących w opozycji do rzeczywistości.

²⁵ *Ibidem*, s. 230.

²⁶ *Op.cit.*, s. 240.

²⁷ D.S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia* [w:] "Pamiętnik Literacki" 77/1, 1986, s.318.

Ciekawą jest zatem relacja podmiotu do ironii, którą można podzielić na trzy postawy:

1. postawę ironisty, czyli tego, który ją wytwarza,
2. obserwatora ironii,
3. ofiary ironii.

Obserwatorzy, a w literaturze odbiorcy ironii, w przeciwieństwie do nadawców nie tworzą jej jako takiej, są jednak zdolni, by w pełni ją rozumieć. Co więcej, w kontekście ironii sytuacyjnej, role te nakładają się na siebie, ponieważ świadkowie danej sytuacji wytwarzają ją poprzez aktywną interpretację wydarzenia, którego właśnie doświadczają. „Ofiary ironii” zaś, według Kaufera, w przeciwieństwie do pozostałych postaw, nie wychwytyją ironii skierowanej do nich, bądź nie są do tego zdolne na skutek naiwności lub błędnych przekonań. Podstawą tego, aby utwór (lub sytuację) uznać za ironiczne jest w świetle definicji Kaufera zestawienie interpretacji, które się wzajemnie ze sobą wykluczają. Ofiary ironii to ci, którzy kreują i przyjmują za pewnik interpretacje błędne (błędne z perspektywy obserwatorów lub w założeniu samego ironisty)²⁸. Zdarza się też, że celem ironisty jest ironia sama w sobie, czyli satysfakcja wynikająca z poczucia wyższości i przekonania o możliwości pokonania przeciwnika własną bronią. Ironia werbalna to środek, a nie cel wypowiedzi; używana jest także w niedopowiedzeniach. I chociaż jest ona porozumieniem między nadawcą a odbiorcą, któremu przeznaczają się rolę „wtajemniczonego”, zawsze pojawia się możliwość jej niezrozumienia²⁹.

Kolejna próba zagłębienia się w dyskurs ironii literackiej została podjęta przez Lee Jong-Oh oraz Kim Yong-Deog, gdzie wprowadzone zostały również pojęcia parodii (szczególnie istotne w dalszej analizie wierszy Ginczanki). Parodia, określana mianem „ironii w działaniu”, jest zawsze mową klasyczną. Ma ona na celu śmieszyć i drwić, co wynika z warunków społeczno-historycznych i wiąże się z odwróceniem ról: parodiujący może sam stać się obiektem parodii, co tworzy dystans ironiczny między parodiującym a parodiowanym³⁰. Innymi słowy, poprzez ten właśnie dystans krytyczny w parodii otrzymuje się ironię. Idąc dalej tym tokiem myślenia, parodią ironiczną będzie rozdźwięk służący ośmieszeniu lub dewaloryzacji, gdzie dodatkowo pojawia się komizm związany ściśle

²⁸ *Ibidem*, s. 317.

²⁹ J. Grudzień, *Prozaiczny ironista, ironiczny prozaik? O ironii w przedwojennych polemikach Juliana Tuwima*, <https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/handle/11320/8577>, s. 331 [dostęp online: 28.03. 2020]

³⁰ L. Jong-Oh, K. Yong-Deog, *Ironia-przypadek „Oblubienicy” Alberta Cohena*, „Pamiętnik Literacki” CII, 2011, z. 3, s. 172.

z ironią. Ironia może być także antyfrastyczna (ponieważ werbalnie opiera się przeważnie na antyfrazie) i związana z humorem. Humor ostatecznie obejmuje wszystkie składniki komizmu, niezależnie, czy to ironia, parodia czy satyra; ironia może przybrać odcień humoru, jako że oba pojęcia współlistnieją ze sobą, przenikając się wzajemnie. Szczególnie ciekawym przykładem takiego współlistnienia jest przedziwny twór, zwany humorem żydowskim. Opiera się on na tzw. czarnym, nieco brutalnym humorem, który staje się głównym sposobem na życie (czy też przeżycie). Myślę, że można zaryzykować stwierdzenie, iż sama Ginczanka od niego nie była wolna (mówiąc tu nie tylko o *Non omnis moriar*, ale choćby i o *Łowach*). Nawet Ginczankowe posługiwanie się satyrą oznacza w istocie używanie ironii walczącej, w której normy moralne są relatywnie jasne i pozwalają jej na przyjęcie formy groteski i absurdu. Satyra jest w naturalny sposób zbliżona do komizmu. Korzysta ona też z litoty czy hiperboli; hiperbola ironiczna obnaża świat hipokryzji, uwydatniając cynizm. Autoironia zaś w ujęciu Lee Jong stanowi próbę przekształcenia porażki, odrzucenia i samotności w zwycięstwo; wszystko skupia się w napięciu między treścią a sposobem wyrażenia, w dystansie ironicznym w relacji z narratorem, bohaterami, ale i właściwym sensem wypowiedzi.

Kolejny badacz, David Holdcroft, podkreślił wagę interpretacji tego samego dzieła z punktu widzenia *irony reading*, przeciwstawiając go *direct reading*. Holdcroft dochodzi do wniosku, iż tym, co charakteryzuje wkład autora-ironisty, jest nieprzestrzeżenie do pewnego stopnia Austinowskiego założenia o celach rozmowy (czy w tym wypadku: literackiego dialogu między nadawcą a odbiorcą). Badacz stawia także pytanie, czy Sokrates był ironistą w tradycyjnym tego słowa znaczeniu: w jego wypowiedziach nie ma negacji, antyfrastyczności. Tym, co ostatecznie przesądza o ironii, jest jej illokucyjność, czyli intencja, z jaką autor jej używa³¹.

Poetka, której utwory będą tematem tej pracy, wykorzystywała ironię, aby ukazać swoją refleksję na temat współczesnego jej świata oraz dystans wobec istniejących wówczas postaw w społeczeństwie. Zanim przejdę do analizy wierszy, pragnę zauważyć, że sposób, w jaki ironia objawia się w tej poezji, może się nieco wymykać z istniejących obecnie istniejących pojęć. Co więcej, Ginczanka wyprzedzając nieco swoje czasy, wpasowuje się w późniejszą definicję postmodernistycznego ironisty, który:

³¹ D. Holdcroft, *Irony as a Trope, and Irony as Discourse* [w:] "Poetics Today", vol. 4, no. 3, 1983, s. 496-504.

[...] is typically involved IN, not necessarily WITH this world.³²

Oznacza to, iż ironista jest zwykle włączony w swój świat, zaangażowany i biorący udział w wydarzeniach dziejących się dookoła niego, ale niekoniecznie musi być w pełni jego częścią, być z nim związanym, pozostając na stanowisku zdystansowanego komentatora rzeczywistości.

Próbując więc znaleźć odpowiednią definicję, która byłaby najtrafniejsza w odniesieniu do międzywojennej twórczości poetki i podsumowująca wszystkie powyższe badania na temat kategorii ironicznej, należałoby może hipotetycznie podzielić kategorie, na jakie dzieli ona swój punkt widzenia. Ironia Zuzanny Ginczanki jest zatem:

- a. ironią kobiety świadomej własnej cielesności,
- b. ironią Obcej,
- c. ironią satyryczną (w dużej mierze polityczną),
- d. ironią tragiczną (losu),
- e. ironią konwencji.

Każda z podanych propozycji pełni inną funkcję w utworach i składa się na pewien całokształt dzieła Zuzanny.

³² A. Wilde, *Barthelme Unfair to Kierkegaard: Some Thoughts on Modern and Postmodern Irony* [w:] "Boundary 2", vol. 5, no. 1, 1976, s. 47.

ROZDZIAŁ 2. BEATRYCZE I SALOME

Poezja Zuzanny Ginczanki nie wpisywała się w modernistyczną kobiecość (o ile można mówić o „modernistycznej” kobiecości, zważywszy na to, iż liczba poetek w stosunku do liczby wszystkich poetów wynosiła nieledwie 10%³³) Dwudziestolecia, jeśli zastosować wobec niej miarę, jaką proponuje Anna Augustyniak. Ginczanka nie pisze o „drogich perfumach”, „egzotyce podróży” czy też „cierpieniach miłości” jak choćby Maria Pawlikowska-Jasnorzewska lub Irena Tuwim³⁴. Jest to kobieca poezja nie wstydząca się siebie, nie ukrywająca swojego ja, choć niepozbawiona jest kokieterii, a ściślej rzecz mówiąc: jest to rodzaj poezji łączący pełnię kobiecości z inteligencją. Co więcej, człowiek w poezji Ginczanki tkwi zawsze między domeną cielesności a operacjami rozumowymi³⁵. Taki sposób pisania pozwalał na ukazanie przestarzałości konwencji w odniesieniu do rodzącej się kreacji Kobiety Nowej (figury buntowniczkii, redefiniującej zastane normy), gdy tak zwane „dobre wychowanie” stawiane było ponad rzeczywiste pragnienia i namiętności. Cechą tej kreacji jest ruchliwość i ciekawość świata, nadmiar energii zamieniany w teksty własne. Przyczyną i siłą sprawczą tej poezji jest presja seksualności; gdyby takowej nie było, wtedy poezja kobieca nie byłaby rozpatrywana głównie w zależności od rzeczywistej płci autora³⁶. Okres krystalizowania się konwencji kobiecości to przełom XIX i XX wieku, gdy pojawiają się zagadnienia takie jak tożsamość w odwołaniu się do autobiografii i/lub kobiecości, a podstawowym punktem odniesienia staje się patriariat. Chociaż mimo to można postawić pytanie, czy kobiecość w literaturze musi być opozycją do męskości; współcześnie granica ta zaciera się coraz bardziej, aczkolwiek w czasach międzywojennych zapewne w dużej mierze pojęcia te rzeczywiście konfrontowano ze sobą na zasadzie przeciwieństw³⁷.

³³ A. Augustyniak, *Irena Tuwim. Nie umarłam z miłości*, Trzecia Strona, Warszawa 2016, s. 67.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ A. Łazicka, *Umysł i słowo, ciało i rzecz. O twórczości Zuzanny Ginczanki* [w:] *Kobiece dwudziestolecie 1918-1939*, red. R. Sioma, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018, s. 324.

³⁶ G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca* [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie-antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, wyd. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2009, s.67-79.

³⁷ E. Kraskowska, *O tak zwanej "kobiecości" jako konwencji literackiej* [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska i L. Sikorska, wyd. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000, s. 200-210.

Wyrazem dystansu wobec konwencji oraz ukazaniem perspektywy kobiety uwięzionej w konwenansach staje się *Spleen*. Jak zauważyła Izolda Kiec, ów wiersz prezentuje Nową Kobietę, która dopiero się rodzi, powstaje, stwarza samą siebie; czy jednak ma ku temu warunki³⁸? Już na wstępie warto zauważyć, że chociaż przypisywano kobietom-autorkom uprawianie literatury kobiecej, to jednak ten utwór nie jest skierowany docelowo głównie do kobiet, a przede wszystkim do mężczyzn.

W wierszu *Spleen* Ginczanka stosuje regularny piętnastozgłoskowiec w pierwszej części utworu oraz dziesięciozgłoskowiec w drugiej. Z kwestii formalnych widoczne są również rymy parzyste żeńskie (również w pierwszej części) i przeplatane w drugiej. Wiersz wyraźnie jest podzielony na dwoje, symbolizując różne postawy podmiotu lirycznego wobec tytułowego spleenu. Samo słowo „spleen” pochodzi z angielskiego pojęcia dosłownie oznaczającego śledzionę – ze względu na to, że choroby tej części ciała łączono z uczuciami takimi jak apatia, marazm, chandra, nastrój przygnębienia i irytacji. Spleen łączy się z tradycją Młodej Polski i przecuciem bliżej nieokreślonego końca (co reprezentuje chociażby wiersz Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Koniec wieku*). Wiąże się również z postacią Baudelaire’owskiego melancholika z *Kwiatów zła*, któremu brak zapału do podjęcia jakiegokolwiek działania mogącego go ocalić ze wspomnianego marazmu. W pierwszej zatem części utworu podmiot liryczny w postaci kobiety kontestuje zastaną uprzednią, młodopolską tradycję, zastępując ją żywiołowością postulowaną od czasów Dwudziestolecia i Skamandrytów. Melancholii tytułu przeciwstawia działania raczej ekstremalne, o mocy niszczycielskiej, aby pokazać siłę emocji tkwiących w podmiocie lirycznym. Pojawia się kreacja kobiety jako żywiołu niszczycielskiego, wyjętego spod sztywnych ram konwenansów. Być może postawa ta nawołuje w ten sposób do obalenia niefunkcjonującego właściwie wychowania oraz dusznej moralności mieszczaństwa. Wszystkie czasowniki odnoszą się do obrazowego przedstawienia krajobrazu zniszczonego, przywodzącego na myśl krajobraz bitewny. Podmiot liryczny, który jest kobietą wyznaje:

[gdybym tylko mogła] potłukłabym na drobne szkło pobladłych markiz główki
rozbiłabym na miałkość drzazg brzuchate osramówki
skopałabym lustrzaność tafl, aż pękłyby z odklaskiem

³⁸ I. Kiec, *Wstęp* [w:] Z. Ginczanka, *Poezje zebrane (1931-1944)*, wyd. Marginesy, Poznań 2019, s. 16.

deptałabym na żwir i piach czerepy luster z trzaskiem,
aniołki połamałabym o szklanych, lśniących zadkach³⁹

Jest tak, jakby przeniesiono krajobraz bitewny w domowe pielesza, w pomieszczenie, w którym ktoś dostał ataku szału; kobieta tkwiąca w domu staje się brutalnym najeźdźcą, a jej ofiarami przedmioty codziennego użytku (markizy, żarówki – „osramówki, lustra, figurki aniołków”). Główki markiz przywodzą na myśl rozbijanie główek dzieci, czerepy luster kojarzą się z bezczeszczeniem czaszek wrogów i nieskrywanej w działaniu swoistej furii, siły zdolnej lustra sprowadzić do postaci żwiru i piachu, a symbol niewinności-aniółki-bezceremonialnie połamać. Ciekawym jest zastosowanie przez Ginczanek neologizmu „odklask”, który w połączeniu z pozostałymi metaforami tworzy obraz sensualny: wrażenie hałasu, huku wraz z rozbitym szkłem, do którego należy podchodzić ostrożnie ze względu na jego ostrość, a tym samym na potencjalną możliwość zranienia się. Obnaża to swoistą wrażliwość, kruchość, niewystarczalność materii wobec pragnień i silnych emocji. Również lustra nie pozostają bez znaczenia, a chęć ich zniszczenia może być interpretowana dwojako. Lustra tworzy się z myślą o tym, aby odbijały wiernie rzeczywistość. Ta prawidłowość w momencie jego rozbicia zostaje zachwiana, świat podmiotu lirycznego nie daje się sprowadzić do wiernego wpasowania się w wymagania owej rzeczywistości. Co więcej, lusterka przypisane są domenie kobiecej jako symbol próżności, ale także wymagań dotyczących kanonu piękna i dążenia do niego. Destrukcja lustra jest zatem sprzeciwem wobec dotychczasowej formy kobiecości. Same zaś czyny charakteryzują się zaskakującą gwałtownością w zestawieniu z kreacją delikatnej, „słabszej” płci, świadcząc o tym, że nawet kobietę stać swoiste barbarzyństwo, zastrzeżone raczej w odniesieniu do wojennych czynów mężczyzn-herosów. Pojawia się pewien element ironii w tym nowatorskim zestawieniu kontrastu wojny krajobrazu zniszczenia i środowiska domowego. Aby dopełnić swej buntowniczej, nonkonformistycznej postawy, sięga po repertuar przekleństw nieprzystojących według konwenansów społecznych damie – ukazuje ona słowa, które chciałyby z siebie wyrzucić, słowa używane w trakcie ulicznych bójek, czyli znowu przenosi nas do wydarzenia, w którym panna z dobrego domu nie powinna uczestniczyć:

³⁹ Z. Ginczanka, *Spleen* [w:] tejsze, *Mądrość jak rozkosz. Wiersze wybrane*, Czuły barbarzyńca, Warszawa 2017, s. 25.

-a potem klęłabym: u-uch! Jak się klnie w mięsnych jatkach!
Stanęłabym i klęłabym psią krwią-cholera jasną,
pod boki bym ujęła się: niech czarci was w pysk trzasną!⁴⁰

Postawa z ujęciem się pod boki jest gestem powszechnie oznaczającym, bądź pretendującym do wyrażenia pewności siebie oraz zawziętości, gotowości do konfrontacji, co w porównaniu z dalszą częścią utworu staje się szczególnie wymowne. Przekleństwa, dla współczesnego czytelnika dość łagodne, aczkolwiek nieprzystojące dziewczynie w 1933 roku, kierowane są w stronę towarzystwa wytwornych *messieurs* i jedynej oprócz podmiotu lirycznego w opisanym sytuacji lirycznej *madame*. Co więcej, słowa zostają w pierwszej strofie wyjęte spod władzy sensów i desygnacji – przestaje być ważne ich znaczenie, kluczowa natomiast okazuje się ich materialność, sensualność; są one zawadiackie, rozpasane i nastawione na dźwięczność. Takie podejście do słów jest bliskie zarówno Ginczance jak i Leśmianowi⁴¹. Wszystko to wskazuje na dyskurs Ginczanki z tradycją, tak obecny w międzywojennej liryce, która wchodzi w konflikt z epoką Młodej Polski. Jak zauważa bowiem Michał Głowiński:

Reakcja antymłodopolska była przede wszystkim sprzeciwem wobec obowiązującej w poprzednich latach manieri [...] W Dwudziestoleciu radykalnie odrzucono to wszystko, co charakteryzowało przeciętną poezję młodopolską, a więc ustabilizowany zespół „nastrojowych” motywów, luźną impresjonistyczną konstrukcję wiersza, a także słownictwo, w którym dominowały poetyzmy, nie będące już niczym więcej jak *cliches* [...] Znaczące bowiem było to, co wykraczało poza zastane manieryzmy. Przedmiot negacji stanowiło także obiegowe w okresie Młodej Polski rozumienie poezji, traktowanie jej w sposób krańcowo ekspresyjny, jako mowy uczuć; zanegowano pojmowanie poezji jako *soliloquium*, w którym czynnikiem najważniejszym był monologizujący poeta⁴².

Ginczanka wchodzi w dyskurs z tradycją, bawiąc się z nią, chociaż niekoniecznie ją odrzucając, raczej kpi sobie z niej, ukazując jej niedostatki w świetle ironicznym. Zaciera przy tym granice między tradycją Dwudziestolecia a Młodą Polską, w jednym utworze łącząc

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ A. Fac-Biedziuk, „Rozgryźć słowo- jak migdał- w cierpki smak”. *O poznaniu w poezji Zuzanny Ginczanki* [w:] *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918-1939. Z antologią*, red. E. Graczyk i in., wyd. Libron, Warszawa 2011, s.80.

⁴² M. Głowiński, *Wstęp* [w:] *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. VII.

bunt i energię Skamandrytów z młodopolskim spleenem, tworzy wypowiedź pośrednią, stanowiącą monolog, ale przy jednoczesnym kreowaniu przestrzeni dla odbiorców. W punkcie kulminacyjnym wiersza w centrum stawia nie siebie-poetkę, a przestarzałe wartości oraz kultywowanie nieaktualnej tradycji, która nadal ją obowiązuje. Widoczne to jest w tym, jak cała deklarowana powyżej chęć czynu załamuje się, pozostając w sferze działań niedokonanych, począwszy od wersu dziewiątego, kiedy wszystkie objawy buntu zostają zawieszane na rzecz ramy społecznej, wymagającej przestrzegania *savoir-vivre*'u:

Lecz pardonnez moi messieurs et vous, madame kochana-

Nie zrobię tego, Boże broń, wszak jestem w y c h o w a n a⁴³

Poprzez zastosowanie rozstrzelenia między literami czytelnik dostaje wyraźny sygnał o wykorzystaniu przez autorkę ironii, co w kontekście dalszej interpretacji pracy każe mu nie traktować dosłownie wypowiedzianych słów. Zdaniem Izoldy Kiec następuje tu autoironiczna eksplikacja; przekaz Ginczanki można uznać za zapowiedź buntu, który jednak kończy się grzecznościowymi zwrotami w języku francuskim, tak chętnie wtrącanym do wypowiedzi przez dobrze wykształcone klasy społeczne lub mieszczan aspirujących do reprezentowania wyższego poziomu kultury⁴⁴. Według Kiec. sprzeciw wobec konwencji nie oznacza wcale pragnienia jej likwidacji:

Ironiczny uśmiech poetki dowodzi, że gra toczy się poza granicami rzeczywistości, w sferze imaginacji, a jej celem jest poznanie i zrozumienie rzeczywistości, uzyskanie świadomości roli w niej spełnionej oraz ukształtowanie własnej filozofii życia i wizji wewnętrznego świata jednostki⁴⁵.

Należałoby się jednak zastanowić, czy ów bunt to wyłącznie „bunt społeczny wymierzony przeciwko kulturze mieszczańskiej, konwenansom”, czy nie jest on także dyskursem z tradycją literacką narzucającą kobietom określone ramy istnienia, tj. egzystencję w dwóch osłonach: jako wcielenie niebiańskiej, będącej uosobieniem dobra i słodczy Beatrycze a demonicznej, czyhającej na życie mężczyzny kobiety zbuntowanej – Salome. Jednak w tym utworze demoniczna Salome, która w imię swojego buntu zamieniłaby swoje otoczenie

⁴³ Op. cit.

⁴⁴ I. Kiec, *Zuzanna Ginczanka. Życie i twórczość*, wyd. Obserwator, Poznań 1994, s.45.

⁴⁵ *Ibidem*.

w dymiące zgliszcza, wrywając się tym samym spod kurateli oczekiwań wobec niej, musi ustąpić na rzecz Beatrycze.⁴⁶

Pojawiający się w drugiej części utworu obraz Beatrycze – kobiety jako „cnotliwego kwiatu w sukience – bliski jest sylwetce młodopolskiej damy wychowanej w tradycji *weltschmerz*, wciąż moralnie niewinnej. Ów „kwiat w sukience” charakteryzować się powinien pragnieniem życia w samotności wśród wspomnień, przemieszanych i powracających w różnej kolejności niczym przetasowane przez graczy karty; uświęcać ją powinien smutek oraz poczucie przygnębienia związane z przecuciem, iż życie mogło potoczyć się inaczej, lepiej. Melancholijna Beatrycze skazana jest na sen o „szarych godzinach” przed ostatecznym nadejściem zmierzchu, przy akompaniamencie jednostajnych etiud „Czernego”. Jest to nawiązanie do Carla Czernego, austriackiego pianisty, kompozytora oraz pedagoga, który posiadał czeskie korzenie.⁴⁷ Kompozycje Czernego wpisywały się w powtarzalny rytm, potęgujący uczucie marazmu, a część jego wariacji było przeznaczonych na fortepian, zwłaszcza na grę na 4, 6, a nawet 8 rąk. Nie pozostaje to bez znaczenia, jeśli weźmie się pod uwagę, jaki nacisk kładziono na wychowanie muzyczne młodej damy oraz na pojawianie się motywu gry na cztery ręce w powieściach rozwijających wątek miłosny między dwojgiem ludzi. Nasuwa się odległe skojarzenie melancholijnej gry w samotności, akompaniamentu do wspomnienia utraconej miłości: białych rąk kochanka i kamei na czarnym tle.

Same kamee zasługują na uwagę: z definicji wynika, iż jest to kamień ozdobiony wypukle ciętym reliefem, z reguły półszlachetny lub szlachetny. Mają długą historię, ale w odniesieniu do mody kobiecej, stały się popularne, a wręcz konieczne w drugiej połowie XIX wieku, kiedy to eleganckie damy, noszące żaboty lub suknie zapinane wysoko pod szyją, przypinały do nich broszki z kameą. W sytuacji, gdy kamea nie była kolorowa, używano jej jako elementu żałobnej biżuterii, w polskiej tradycji utożsamianej z tradycją biżuterii noszonej po upadku powstania styczniowego. To znów kieruje uwagę czytelnika w stronę pograżonej w smutku osmętnicy, żyjącej w nieutulonym żalu⁴⁸.

Ironia, jak zaznaczałam we wcześniejszej części pracy, jest swoistym porozumieniem między nadawcą a odbiorcą. Warto tu więc zwrócić uwagę na to, kim jest odbiorca ironii

⁴⁶ Podział na Beatrycze i Salome (a raczej podważenie tego podziału) pojawia się także w interpretacji wiersza *To jedno* dokonanej przez Agatę Araszkiewicz, por. A. Araszkiewicz, *Rozkosz Ginczanki* [w:] Z. Ginczanka, *Mądrość jak rozkosz. Wiersze wybrane*, Czuły barbarzyńca, Warszawa 2017.

⁴⁷ <https://www.allmusic.com/artist/carl-czerny-mn0001168110/biography> [dostęp online: 16.01.2020]

⁴⁸ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/osm%C4%99tnica> [dostęp online: 22.01.2020]

w przypadku wiersza *Spleen*. Wydaje się stosownym takiego odbiorcę zdefiniować na dwóch albo nawet trzech płaszczyznach według teorii Kauferowskiej. Pierwszoplanowym odbiorcą są panowie – *messieurs* i jedna kobieta – *madame*, z którymi podmiot liryczny nawiązuje dialog ironiczny, czyniąc ich ofiarami tego dialogu, jednoznacznie je wysmiewając. Chociaż należałoby może raczej doprecyzować, iż jest to dialog z wartościami reprezentowanymi przez owe dystyngowane postacie oraz z patriachatem, w którym to opinia mężczyzny staje się kluczowa dla postrzegania kobiety, i w którym nieszczęsna *madame* może się tylko przystosować do narzuconych jej warunków bycia dobrze wychowaną damą. W takim układzie słowo należy do mężczyzny: panienka jako potencjalna kandydatka na żonę powinna zachowywać się poprawnie. Istnieje jednakże jeszcze druga warstwa odbiorcza: czytelnik wirtualny, odbiorca stojący poza tekstem, mający świadomość Ginczankowskich zamiarów wykpienia pewnych społecznych ról. Gdyby wypowiedź bohaterki lirycznej zachować w formie oralnej, wtedy mielibyśmy świadomość ironii dzięki odpowiedniej intonacji; poetka umieszcza jednak w tekście sygnały, które czytelnikowi wirtualnemu mają dać jasno do zrozumienia prawdziwe intencje bohaterki lirycznej (takie jak zastosowanie rozstrzelenia we frazie). Kim więc staje się wtedy ów zaprojektowany przez nią odbiorca ironii?

Zasugerowałabym stwierdzenie, iż w założeniu jest to nie jedna, a wiele osób, raczej kobiet (choć w perspektywie uniwersalnej można by zastosować je do każdej osoby, która czuje się ograniczona konwenansami), które borykają się z podobnymi dylematami, co bohaterka *Spleenu* i które dążą do zaproponowanego na przełomie XIX/XX wieku modelu Nowej Kobiety. Na tym mogłabym poprzestać, ale jest jeszcze trzecia warstwa odbiorcza, autoironiczna; jakby bohaterka liryczna podejmowała dyskusję sama ze sobą, tylko pozornie kierując ją w stronę szerszej publiczności; poprzez ironię dokonuje autoeksplicacji, próbuje określić swoje stanowisko w określonym już społeczeństwie i przekonać siebie samą o słuszności „dobrego wychowania”. Jest wtedy rodzajem aktorki prowadzącej monolog z samą sobą, kreując przy tym przestrzeń dla bezstronnego obserwatora jej zmagania. Ofiarami ironii stają się wszyscy wierzący w tradycję, natomiast podmiot liryczny jako nadawca, przyjmuje postawę dystansu wobec swojej wypowiedzi. W tym się wyraża też największa obcość kobiety: w perspektywie, która nie pozwala jej się stać ani Beatrycze, ani Salome. Jest w niej demoniczność i chęć zniszczenia przypisywana Salome, ostatecznie jednak pozornie, w ironicznej drugiej części wiersza, przez wzgląd na dobre wychowanie, zwycięża niewinna, uduchowiona Beatrycze. Jednak przez sam fakt projektowania na płaszczyźnie imaginacji możliwości wcielenia się w rolę niszczycielki, niebiański wizerunek panny zostaje zakłócony i powstaje przestrzeń dla Obcej: tej trzeciej, która z dystansu, z ironią analizuje sytuację.

Autoironia wiąże się właśnie ze świadomością tej dwoistości wkraczającej w zagadnienia zarówno egzystencji kobiet jak również ich twórczości. Sama poetka nie jest w pełni wolna od oficjalnych związków ze światem buduaru, salonu, kawiarni – stąd też jej zaangażowanie w wydarzenia bez bycia bezwarunkową częścią tego świata. Stara się ona ten dyskomfort oswoić śmiechem, a dziewczęca autoironia bohaterki lirycznej skutecznie zostaje przeciwstawiona męskim gestom i zachowaniom. Jak się okazuje, baudelairowski *spleen* to niewystarczająca i niewygodna dla płci żeńskiej konwencja, ich naturalna energia wyraża się w żywiołowej rewolucji, na poły kpiącej i korzystającej z humoru, ale także ukazującej gniew czy chęć dążenia zmiany (tu się nie zgodzę z Izoldą Kiec, która poprzestaje na podkreśleniu wyłącznie żartobliwego charakteru utworu – sądzę, iż mimo wszystko Ginczanka zawarła bardzo świadomie element buntu i gniewu). Jak podsumowuje Kiec skuteczność dążeń poetki do wykpienia konwencji w tym wierszu:

Za pomocą śmiechu, ironii i autoironii poetka wydobywa się z wielowiekowego milczenia i ciszy, dokonuje aktu samopoznania rzeczywistości i samopoznania kobiecej duszy, definiuje „babskość” i zakłóca relacje władzy-rozumianej jako kontrola nad dyskursem, także poetyckim⁴⁹.

Być może jest to więc rodzaj manifestu kobiety napiętnowanej w stosunku do „męskiego, <<neutralnego>> wzorca”⁵⁰; tym samym ironia objawia się jako kategoria objawiająca obcość kobiety jako takiej w literaturze, w pełni świadomej własnej cielesności, a już w szczególności kobiety piszącej.

⁴⁹ I. Kiec, *Wstęp* [w:] Z. Ginczanka, *Poezje zebrane (1931-1944)*, wyd. Marginesy, Poznań 2019, s.17.

⁵⁰ A. Łazicka, *Umysł i słowo, ciało i rzecz. O twórczości Zuzanny Ginczanki* [w:] *Kobiece dwudziestolecie 1918-1939*, red. R. Sioma, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018, s. 322.

ROZDZIAŁ 3. OBCA WŚRÓD SWOICH

Perspektywa Ginczanki nie jest perspektywą wyłącznie kobiecą; jest również perspektywą satyryczki, obserwującej bieżące wydarzenia z dystansu i podsumowującej inteligentną drwiną jako bronią przed rzeczywistością. Jej satyry odzwierciedlają jej rzeczywistą postawę: według anegdoty przytoczonej przez Agatę Araszkiwicz w *Rozkoszy Ginczanki*, na balu prasy poetka wystąpiła w kostiumie podróżniczki, który był aluzją do tytułu książki Arkadego Fiedlera *Jutro na Madagaskar* parodiując tym samym hasło radykalnych nacjonalistów „Żydzi na Madagaskar”⁵¹. Kolejnym więc sposobem na komentowanie rzeczywistości przez poetkę stał się udział w warszawskim tygodniku satyrycznym „Szpilki”, powstałym w 1935 roku, gdy druga dekada Dwudziestolecia zaczęła już nabierać ciemnych barw związanych z gęstniejącą wówczas atmosferą polityczną. „Szpilki” pełniły szczególną rolę satyrycznego czasopisma troszczącego się o jakość publikacji oraz będącego opozycyjnym głosem wobec polityki obozu sanacji. Współpracownicy „Szpilek” przyjmują wzory satyry skamandryckiej publikowanej dziesięć lat wcześniej w „Cyruliku Warszawskim”, uaktualniając ją jednak o dopisanie nowej problematyki. Najwidoczniejsze tendencje ich działalności można zdefiniować jako walkę z antysemityzmem i faszyzmem⁵².

Dla poetki stało się to szansą nie tylko na uzyskanie honorarium za publikację tekstów, ale także na aktywne uczestnictwo w dyskursie literackim i wyrażanie swych poglądów na temat wydarzeń ówczesnego świata⁵³. Jako jedyna dama w tym towarzystwie przeciera szlaki kobiecych dokonań literackich, drwiąc z ograniczeń związanych z płcią⁵⁴. Realizuje jednak tematy społeczne w sposób sobie właściwy, tzn. odżegnując się od zbiorowych emocji czy programowych manifestów, zawsze pozostając w roli obserwatora zdarzeń lub indywidualnie wyrażającej siebie jednostki. Fascynują ją nowatorskie kierunki w poezji polskiej, takie jak na przykład liryki Bolesława Leśmiana. Ceni także dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego; wszystko to nie pozostaje bez wpływu na jej pisarstwo

⁵¹ A. Araszkiwicz, *Rozkosz Ginczanki*, [w:] Z. Ginczanka, *Mądrość jak rozkosz. Wiersze wybrane*, Czuły barbarzyńca, Warszawa 2017, s.177.

⁵² J. Łojek, J. Myśliński, W. Władka, *Dzieje prasy polskiej*, wyd. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1988, s. 119.

⁵³ I. Kiec, *Ginczanka. Życie i twórczość*, Obserwator, Poznań 1994, s. 107-108.

⁵⁴ I. Kiec, *Wstęp* [w:] Z. Ginczanka, *Udźwignąć własne szczęście. Poezje*, Książnica Włoczęgów i Uczonych, Poznań 1991, s.7.

satyryczne. Gatunek przez nią uprawiany to satyra liryczna, która traci swój bezosobowy charakter, ujawniając głos poety, człowieka przeczuwającego nadchodzące, tragiczne chwile. W swych utworach satyrycznych poetka eksponuje rymy dokładne, regularny rytm wiersza, nazywa wydarzenia wprost. To też sposób na kontestację rzeczywistości: na drwinę z konwencji społecznych przypisanych płci.

Utwory satyryczne Ginczanki ukazują jej podwójną obcość. Według definicji Obcy jest pojęciem stosowanym często wobec nieznanego, potencjalnego zagrożenia, osoby odmiennej kulturowo, niepoznanej przez nas na tyle, aby zostać dookreśloną kulturowo. Zygmunt Bauman przytacza rozumienie obcości jako nieuleczalnej choroby, zaburzenia ładu i harmonii⁵⁵. Obcość Zuzanny jest implikowana przez jej płeć i przez pochodzenie żydowskie, które również we współczesnej recepcji utworów poetki stawia ją w wymiarze, gdzie poznanie jest niemożliwe. Zaistniała sytuacja klasyfikuje ją jako Obcą wśród swoich: zawsze na granicy pomiędzy tym, co Inne, a tym, co swojskie. Jej satyra zatem może być odczytywana jako metoda wyrażenia ironii, która drwi z braku pełnej inkluzji i tym samym czyni wykluczenie bardziej znośnym. Jest to odmiana humoru żydowskiego, nastawionego przeciw na przetrwanie w nieprzyjaznym społeczeństwie⁵⁶. Kultura żydowska opiera się na wielowiekowej tradycji kwestionowania i podważania autorytetów religijnych, co decydująco wpłynęło na powstanie specyficznego rodzaju humoru, który pozwala w sposób autoironiczny, szyderski, ale też terapeutyczny postrzegać zmagania z codziennością. Jego istota tkwi nie tylko w zwielokrotnieniu paradoksów, ale też w charakterystycznej afektacji i błyskotliwości⁵⁷. Żydowskie żarty rzadko atakują obcych, skupiając się przede wszystkim na własnych dziwactwach. Charakterystyczne jest mnożenie wątpliwości (Marek Różycki nazywa to filozofią wąpiącej pewności⁵⁸), dążenie do głębszego sensu. Istnieje tu też tendencja do braku udzielania bezpośrednich odpowiedzi. Popularną tematyką humoru żydowskiego jest między innymi asymilacja, sukces zawodowy, spryt i chciwość, judaizm, rabini oraz antysemityzm. Poprzez wybór języka polskiego jako języka wypowiedzi poetyckiej, Zuzanna Ginczanka świadomie zdecydowała się stać częścią polskiej kultury – nie chciałabym więc w tym punkcie pracy dokonywać interpretacji poprzez jej żydowskie

⁵⁵ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995, s.72.

⁵⁶ <https://www.salon24.pl/u/marrjr/859128,humor-zydowski-czyli-filozofia-watpiacej-pewnosci> [dostęp online: 28.03.2019]

⁵⁷ <https://histmag.org/Tuwim-polski-Tuwim-zydowski-8424> [dostęp online: 5. 05. 2020]

⁵⁸ <https://www.salon24.pl/u/marrjr/859128,humor-zydowski-czyli-filozofia-watpiacej-pewnosci> [dostęp online: 28.03.2019]

pochodzenie. Warto jednak mieć na uwadze ten kontekst i możliwy wpływ tej kultury na kształtowanie jej własnej postawy, sprzeciwu wobec antysemityzmu oraz zastosowania ironii bądź autoironii.

Kategoria obcości pojawia się również na płaszczyźnie poglądów i ogólnie przyjętych postaw: utwory satyryczne świadczą o przyjmowaniu pozycji osoby z zewnątrz, obserwatora-świadka wydarzeń, ale nie ich bezpośredniego uczestnika ani tym bardziej kogoś utożsamiającego się z propagowanymi wówczas ideami. Są też zwrotem poetki ku stylowi dosadnemu, innemu niż jej liryki, co zauważa Michał Głowiński⁵⁹. Wpisuje się to poniekąd również w schemat paradygmatu romantycznego, gdy pozycja podmiotu jest pozycją zewnętrzną; gdy dystans umożliwia mu zamianę doświadczalnego, realnego świata w świat-ramę obrazu, świat-alegorię⁶⁰.

Podwójność, żeby nie powiedzieć wręcz potrójność tej obcości (obcości jako kobiety, jako osoby pochodzenia żydowskiego, jako podmiotu zewnętrznego), która egzemplifikuje się w ironii Obcej, pojawia się najwyraźniej w utworze *Łowy*, zamieszczonym w „Szpilkach” w 1937 roku, gdy powszechne stały się czyny o charakterze antysemickim (jak choćby ekscesy na Uniwersytecie Warszawskim i Politechnice Warszawskiej; był to też rok wprowadzenia getta ławkowego na niektórych uczelniach wyższych). Wiersz został napisany regularnym dziesięciozłogłosem przy użyciu rymów dokładnych, w dużej mierze żeńskich. Metaforyczny tytuł nasuwa skojarzenia z tradycją łowiecką, uświęconym kodeksem polowań należącym do domeny męskiej, utrzymany jest też w tradycji eposów wychwalających bohaterskie czyny szlacheckich rycerzy. Ginczanka odnosi się także do staropolskiej tradycji łowów szlacheckich, pojawiającej się już u Daniela Naborowskiego w *Łowach*⁶¹, czy też w Mickiewiczowskim *Panu Tadeuszu* (vide: *Księga czwarta: Dyplomatyka i łowy*). Etos rycerski łączy się w tych utworach z etosem polskim, niepozbawionym kokieterii i rywalizacji o rękę damy (u Naborowskiego łowczy polujący na damę-łanię sam zostaje postrzelony przez Kupidyna, bożka miłości). Poetka może nawiązywać też do konwencji baśniowej, gdzie „zamierzchłe dzieje” oraz umiejscowienie wydarzeń utworu w „borach i kniejach” to parafraza czasu (dawno, dawno temu) i miejsca akcji (lasy) w baśni. Kontrast między tematyką baśniową a, jak się okazuje w późniejszych

⁵⁹ M. Głowiński, *O liryce i satyrze Zuzanny Ginczanki* [w:] A. Araszkiwicz, *Wypowiadam wam swoje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Fundacja OŚKa, Warszawa 2001, s. 118.

⁶⁰ A. Araszkiwicz, *Nie zatracić cech kobiecości*, [w:] tejże, *Wypowiadam wam swoje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Fundacja OŚKa, Warszawa 2001, s. 127.

⁶¹ http://www.staropolska.pl/barok/D_Naborowski/wybor_01.html [dostęp online: 5.05. 2020]

przesłankach, całkowicie realną, współczesną tematyką to jednocześnie pierwsza oznaka ironii. Tradycje samych łowów sięgają czasów pradawnych, gdy były one konieczne dla zdobycia pożywienia, potem dopiero stały się rozrywką szlachecką, przeznaczoną dla mężczyzn. Element baśniowości nie zostaje zakłócony w momencie wprowadzenia w tok utworu myśliwych, ale wzmaga atmosferę niepokoju: myśliwi są „czarni”. Odnosząc się do baśni, postaci symbolizujące zło są kojarzone właśnie z kolorem czarnym. Również w kontekście antysemityzmu czerń wiąże się ze stereotypem wyglądu żydowskiego, który przypisywał semicie czarny kolor oczu oraz włosów. Mrok gęstnieje z każdym wersem, podkreślona zostaje gwałtowność oraz dynamika ich pogoni za czymś, co się nie daje jednoznacznie określić („pędzą jak wichry”). Zdaje się, że zwierzyna umie się kamuflować, lub jest zbyt subtelna, aby zostawiać jednoznaczne wskazówki. W kolejnych zwrotkach następuje zaburzenie Leśmianowskiego sposobu kreowania sytuacji lirycznej, czyli umieszczenia jej w realiach legendarnych, na rzecz satyrycznej drwiny ze społecznego, rozprzestrzeniającego się w dwudziestoleciu międzywojennym antysemityzmu:

W gąszczach przeszłości z uporem mrówki

babki szukają, babki – żydówki

babki-żydówki bliźniego swego

wroga ciętego, druha dobrego⁶²

Warto zwrócić uwagę na to, w jaki sposób ironia obnaża kontrast między postaciami dzielnych myśliwych i ich rycerskiego polowania w kontekście przyrównania ich starań do „uporu mrówki”: ciężkiej, drobiazgowej pracy polegającej na sprawdzaniu drzew genealogicznych w celu odkrycia, czy dana osoba posiada korzenie żydowskie. Postaci rycerskie sprowadzone do drobnych owadów ulegają deheroizacji, co więcej, owa metafora zdaje się sugerować, iż próbują podjąć się zadania, które zdaje się ich przerasta. „Gąszcze przeszłości” mogą stanowić zawity labirynt, pełen niejasności. Przywołanie metafory upartej mrówki sugeruje jeszcze jedną możliwość interpretacji, zważywszy na fakt, że te owady tworzą strukturę złożoną społeczności o wyraźnej hierarchii i ściśle, wręcz pedantycznie przydzielonych obowiązkach. Ich funkcja w takiej społeczności sprowadza się do odgrywania przypisanej odgórnie roli, a wszystko to w celu przyczynienia się do sprawnego

⁶² Z. Ginczanka, *Łowy [w:] teźże, Mądrość jak rozkosz. Wiersze wybrane*, Czuły barbarzyńca, Warszawa 2017, s.136.

funkcjonowania całego mrowiska. Idąc tym tropem można zaryzykować stwierdzenie, iż zewnętrzny podmiot jest zdystansowany, świadomy propagandy antysemitycznej. Sugeruje także reprezentowany przez tropicieli brak niezależności umysłowej, indywidualności w obliczu działań masy.

Również przywołana aż trzykrotnie „babka-żydówka” niesie ze sobą wydźwięk ironiczny. Słowo „babka” posiada wielorakie znaczenia, nie tylko jako odniesienie do matki ojca lub matki, ale także istniało w kontekście gwary wiejskiej jako określenie na starszą, zwykle dość biedną i zaniedbaną kobietę. W przestarzałej formie w świadomości użytkowników języka polskiego funkcjonowało również jako definicja wiejskiej znachorki parającej się wróżbiarstwem, ziołolecznictwem, jak również akuszerki, pomagającej przy porodach, ale nie posiadającej fachowego wykształcenia⁶³. Wszystko to składa się na obraz przywołujący na myśl polowanie na czarownice. Ponownie zostaje zaburzony obraz myśliwych, których przecież tak patetycznie ukazano jako spadkobierców dzielnych wojowników i walecznych rycerzy:

Poryw pierś im wypręża
godny rycerza i godny męża⁶⁴

Jeśli rzeczywiście kierowaliby się zasadami etosu rycerskiego, takimi jak honor, oraz uwzględnialiby szlachetność w stosunku do kobiet, to jakżeby mogli ścigać bezbronną „babkę”, do tego krewną „bliźniego swego”, niezależnie od tego, czy bliźni jest zaciekłym wrogiem, czy też dobrym przyjacielem? Wyczuwalne staje się nawiązanie do motywu z Biblii: „Będziesz miłował swego bliźniego jak siebie samego”⁶⁵, tym razem w formie ironicznej, gorzkiej refleksji w jaki swobodny sposób tropiciele poczuwający się do przynależności do religii katolickiej traktują tych, którzy powinni wedle przytoczonego powyżej przykazania miłosierdzia być przecież im braćmi i siostrami. Uważam, że nie bez powodu poetka przywołała trzykrotnie, i to w kolejności jedna po drugiej określenia „babki-żydówki”. Czyż, sięgając znów do motywów z Nowego Testamentu, nie odnajdujemy ponownie podobieństwa do trzykrotnego zaparcia się Jezusa przez Piotra? Sama symbolika liczby trzy w chrześcijaństwie nawiązuje do Trójcy Świętej. Czy w tym wydaniu trzykrotne nazwanie babki-żydówki nie mogłoby być analizowane w kontekście odwrócenia sytuacji

⁶³ *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. Stanisław Dubisz i Elżbieta Sobol, Wydawnictwo Naukowe PWN.

⁶⁴ Op. cit.

⁶⁵ Mk 12, 29-31.

religijnej, gdzie w ramach odwetu za umęczenie Jezusa przez Żydów to Żydzi są teraz stygmatyzowanymi?

Kolejną możliwością interpretacyjną jest nawiązanie do norymberskich ustaw rasowych Rzeszy z 1935 roku. O żydowskości danej osoby decydowało jej pochodzenie do drugiego pokolenia wstecz, tj. dziadków. Każdy Niemiec, który miał 3 z 4 dziadków żydowskiego pochodzenia, uznawany był za Żyda. Żydowskość dziedziczyło się po linii żeńskiej, stąd też babka staje się głównym celem poszukiwań donosicieli⁶⁶. Babka w dalszym ciągu zostaje porównana do ściganej przez mężczyzn łani, zwierzęcia zaliczanego do łagodnych i nacechowanych dodatnio w kulturze oraz wiązane także z niewinnością, bezbronnością. Autorka zdaje się w dalszym ciągu ironicznie drwić z rycerskiego polowania na kobietę, które kompromituje tradycję fałszywie rozumianych pojęć:

A gdy wywęszą babkę jak łanię,
to w surmy, w trąby, w rogi i granie!

O łowy piękne! O dumne łowy
w tajnych, sekretnych dziejach alkowy!

O wielkie, harde, wzniosłe tropienia,
godne rycerzy i godne pienia!⁶⁷

Występuje kolejny poziom drwiny, podkreślanej przez apostrofy i patos w użyciu przymiotników do łowów: polowanie odbywa się poprzez ściganie związków pokrewieństwa w mało rycerskim miejscu, sypialni, tj. poprzez tropienie tajemnic życia intymnego.

Nadawca ironii w *Łowach* jest ukryty (występuje tu narracja trzecioosobowa); komentuje sytuację w świecie przedstawionym, ale jego samego bezpośrednio w nim nie ma. Po sposobie w jakim wyraża on swój punkt widzenia, można stwierdzić, iż należy on do tego świata, w którym ta sytuacja zachodzi, ale nie identyfikuje siebie jako części grupy myśliwych. Należy tutaj poświęcić chwilę uwagi wspomnianym już apostrofom w ostatnich wersach wiersza. Te figury retoryczne, charakteryzujące się podniosłym stylem wypowiedzi,

⁶⁶ <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1508478,1,zaczelo-sie-od-ustaw-norymberskich.read>

[dostęp online: 5.05.2020]

⁶⁷ Z. Ginczanka, *Łowy* [w:] tejsze, *Mądrość jak rozkosz. Wiersze wybrane*, wyd. Czuły barbarzyńca, Warszawa 2017, s.136.

nasuwają skojarzenie z tradycją eposu literackiego, w którym zwyczajowo się określa bezpośredniego adresata takowego utworu (osobę, bóstwo, ideę). Celem takiej apostrofy zwykle było opiewanie męstwa rycerskiego i bohaterskich czynów, a nadawcą był poeta czy trubadur. Zderzenie patosu apostrofy z brutalnością realiów potęguje groteskowość i ironię sytuacyjną: przemoc wobec babki trudno sklasyfikować jako bohaterstwo. Co więcej, prowadzi to czytelnika do wniosku, że bezpośrednim adresatem (a może raczej ofiarą) tej ironii nie są myśliwi sami w sobie, a raczej idea, która im przyświeca: idea łowów i tropienia, idea antysemityzmu. To ona, a pośrednio wszyscy ci, którzy się z nią zgadzają, podlegają krytyce poetki. Oczywiście założony czytelnik wirtualny powinien stać po stronie nadawcy i na mocy niewyrażonego wprost porozumienia wyczuć głęboki niesmak komentującego antysemickie zapędy społeczeństwa z końca lat trzydziestych XX wieku. Owym niebezpośrednim odbiorcą są więc wszyscy ci, którzy wierzą w ideę humanitarności i nie dzielą świata podług religii ani pochodzenia.

Co ciekawe, nakładają się tu dwie płaszczyzny obcości: nie tylko niechęci wobec obcych manifestowanych poprzez chęć ich ścigania, a tym samym bezlitosnego stygmatyzowania i wydziedziczenia ze społeczeństwa, czynienia ich wyobcowanymi nawet jeśli są przyjaciółmi, ale także obcości kobiety w tym wszystkim; to kobieta jest tą, która daje życie, a więc współodpowiedzialną za tworzenie obcych. To wobec kobiety także skierowana jest ta nie dająca się usprawiedliwić w oczach Ginczanki przemoc. W utworze napastnikami są oni – mężczyźni, a ofiarą ona – płeć "słabsza"; jej wyobcowanie również na tym gruncie staje się widoczne.

Jest też trzecia forma obcości: wiersz nie został ukazany z perspektywy bezpośredniego, pierwszoosobowego podmiotu lirycznego, wręcz przeciwnie, należy on do liryki pośredniej. Pozycja podmiotu to pozycja zdystansowana, pozwalająca na zastosowanie ironii i podjęcie refleksji w kwestii słuszności działań skierowanych przeciwko osobom semickiego pochodzenia, kobietom, bądź Obcym w jakiegokolwiek innej kategorii. W ten sposób rzeczywistość Obcego, którego mrok coraz bardziej gęstnieje, staje się na poły dowcipną a na poły gorzką ramą legendarnego, zaczerpniętą jakby z Leśmianowskich liryków, świata przedstawionego. Być może w tym też wyraża się tragizm tej ironii: z niemożności asymilacji, wejścia w dialog, w porozumienie międzykulturowe. Oczekiwanie na ostateczne przeniesienie się z kategorii obcości na płaszczyznę swojskości jest daremne.

ROZDZIAŁ 4. SZCZELINY PRZYPADKU

Ginczanka jest uważaną obserwatorką otaczającego ją świata, celebrytuje ulotność ludzkiej egzystencji, tworzy „szczeliny istnienia”⁶⁸. Idzie tym samym w ślad za kolegami ze Skamandra, którzy wykorzystywali tematy znajdujące się wcześniej poza granicami poezji. Międzywojnie zaczęło kanonizować tematy uznawane za niskie, obyczajowe, życia codziennego, niebędącego wcześniej przedmiotem zainteresowania. Pod tym względem Ginczanka stała się młodszą koleżanką i spadkobierczynią Skamandrytów. To oni też sięgnęli po mowę potoczną zwykłego mieszkańca współczesnego miasta. Jak zastrzega jednak Michał Głowiński, tę codzienność łączono wciąż z wątkami mitologicznymi i religijnymi.

Poetka zaś idzie o krok dalej i neguje w wierszu *Przypadek* tendencje do kanonizacji codzienności.⁶⁹ Zderza mitologizację ze swoistym turpizmem, liryce pejzażu przeciwstawia dramat zwykłego istnienia. Nie jest to optymistyczna wersja świata bez zastrzeżeń, przeciwnie, świat poetki zasnuwa się cieniem niepokoju o teraźniejszość i przyszłość, będąc tym samym załącznikiem przyszłego katastrofizmu. I tak jak wczesny Tuwim czy Wierzyński, którzy w swych utworach konstruują bohatera nieokreślonego przez status społeczny, mieszkańca wielkiego miasta, włóczęgi, tak Ginczanka przeciwstawia im swoje bohaterki: młode dziewczyny, żyjące wyraźnie w podziałach klasowych, nie mające możliwości podjęcia wielkomięskiej tułaczki, ale nie będące też w pełni beztruskimi bywalczyniami salonów czy damami na wzór bohaterek Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Ginczankę łączy z kolegami kompozycja wierszy: są to często wypowiedzi skierowane do drugiej osoby. Nie podziela ona jednak ich fascynacji miastem – dla niej miasto jest wartością raczej negatywną, pozytywnie zaś wartościuje bliskość natury, przyrody. Również groteska nie jest jej obca⁷⁰. Wyraża się ona zwykle w dekompozycji elementów świata i z założenia wchodzi w konflikt z regułami zdrowego rozsądku, co pozwala ją traktować jako podstawowy rodzaj twórczości opartej na grze absurdu. Korzystał z niej zarówno Tuwim jak i Słonimski.⁷¹ Stanowi ona wyraz nieufności wobec świata

⁶⁸ „Szczeliny istnienia” są metaforą wykorzystaną we wstępie do utworów Ginczanki przez Izoldę Kiec. I. Kiec, *Wstęp* [w:] Z. Ginczanka, *Poezje zebrane (1931-1944)*, wyd. Marginesy, Poznań 2019, s. 16.

⁶⁹ M. Głowiński, *Wstęp* [w:] *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. XXXI-XXXIII

⁷⁰ *Ibidem*, s. XLXIX

⁷¹ Op. cit., s. L.

współczesnego, łączy się z wizjami kosmicznymi (których zasadniczo jednak poetka w *Przypadku* nie przywołuje), podejmuje krytykę współczesnej kultury.

Przypadek, napisany w 1934 roku jest jej wnikliwą obserwacją, porównaniem losów dwóch szesnastoletnich dziewcząt, które spotykają się przypadkiem na rogu ulicy. Zdaje się, że ich rówieństwo powinna oznaczać dziewczęcą wspólnotę doświadczeń, w rzeczywistości jest inaczej. Warto przyjrzeć się temu, jak Ginczanka bawi się formą tego wiersza: zaczyna pierwszą część utworu klasycznymi dla polskiej poezji ośmio- i dziewięciozłóskowymi wersami, im bliżej jednak punktu kulminacyjnego, tym bardziej sylaby zaczynają być nierówne, gubić się, rwać, wpadać w rytm i z niego wypadać (wahają się przeważnie między sześcioma a dziesięcioma sylabami). Pod koniec jednak, gdy Ginczanka zbliża się do puenty, także i forma staje się na powrót klasyczna, poukładana i ponownie przeważają ośmio- i dziewięciozłóskowe wersy.

Nie pozostaje to bez znaczenia, jeśli zauważyć, w jaki sposób konstruowane są postaci dwóch szesnastolatek. Pierwsza z nich jest dobrze sytuowaną panią, która żyje w pięciopokojowym, wygodnym domu, wychowywana w zgodzie z religijnymi nakazami, żeby nie powiedzieć, że niemal w dewocji ("chwile są awemarią drżącą"). Byt ma zapewniony, nie musi pracować (jej trud jest słodki, "topi się jak miód w ustach"), nie zna ona głodu, a to, że po ciemnej nocy zawsze wstaje słońce, jest niezaprzeczalnym faktem. Szesnastolatka ta wierzy w ideały:

Wyrzeźbiła mi ciało harmonia,
wyrzeźbiła mi rysy duma –
można miłość zdobyć jak świat
w rozmarzeniach, w dzwonnych zadumach
i w kwitnących wiosną jabłoniach,
gdy za kwiatem opada kwiat⁷².

Jej niezachwiana wiara, spokojne, harmonijne wychowanie i poczucie dumy oraz własnej godności pozwala jej ufać w to, iż miłość to poetycka idea opatulona w marzenia, związana z radosnym oczekiwaniem na spełnienie miłości (opadanie białego kwiatu jabłoni jest bardzo sensualnym wyrazem tej nadziei) oraz dziewczęcym, niespiesznym dojrzewaniem w wiosnie młodości. Nie ma wątpliwości w to, że świat stoi przed nią otworem, zdaje się być cnotliwą, nieskalaną panią.

⁷² Z. Ginczanka, *Przypadek* [w:] tejże, *Wiersze zebrane*, oprac. I. Kiec, Fundacja Pogranicze, Sejny 2014.s.174.

Czy jednak rzeczywiście ten obraz jest tak harmonijny, jak by się czytelnikowi zdawało w pierwszej chwili? Nie, wręcz przeciwnie – od samego początku pojawiają się w wierszu elementy, które nieco tę harmonię zaburzają. Jednym z tych elementów jest autoironia, wprowadzona od protekcyjnego wyjaśnienia:

Rzecz jest w tym, że mieszkam wygodnie:
pięć pokoi – no i tak dalej⁷³

Już początek wiersza w ten sposób sugeruje ton lekkiego zniecierpliwienia, czy wręcz wyższości nad odbiorcą. Nieistotne jest tak naprawdę, jakie warunki materialne ma bohaterka. Przypuszczenie to zostaje potwierdzone poprzez podanie w wątpliwość pewności faktów w postaci statystyk:

Czyż cyfry statystyk powiedzą:
jak graniczną miedzą
chodnikiem z deszczułek
przedzielił zaułek
mnie
i
ją - ?⁷⁴

W tym momencie utwór wypada z rytmu i zaczyna nabierać coraz większego charakteru ironicznego. Ani statystyki, ani naukowość badań nie są w stanie określić jasno przypadkowości, jaka rządzi ludzkim życiem. Chodnik z deszczułek sugeruje, że bohaterka zawędrowała w zaułek, który staje się granicą między życiem dostatnym a życiem ulicznym – nie ma już kamienia czy bruku, są zaś deski położone na ziemi, aby ochronić stopy przed ich zabrudzeniem, przed kontaktem z rzeczywistym życiem. Na tej granicy poznajemy „ją”: drugą bohaterkę tego wiersza, która staje się wyrazem kontrastu. Każde zdanie charakteryzujące tę drugą szesnastolatkę stoi w jaskrawym kontraście z postacią pierwszej z nich:

⁷³ ⁷³ Z. Ginczanka, *Przypadek* [w:] *tejsze*, *Wiersze zebrane*, oprac. I. Kiec, Fundacja Pogranicze, Sejny 2014, s.174.

⁷⁴ *Ibidem*, s.175.

Ona
ma szesnaście lat.
Wykoślawił jej ciało tryper
wypokraczył jej rysy syfilis⁷⁵.

Opis wyglądu i sytuacji życiowej drugiej nastolatki stoi w tragicznej sprzeczności z opisem pierwszej i niweczy sielankowy obraz, a wszystko zostaje obnażone i wyjaskrawione w świetle ironii. Dumie, godności i harmonii egzystencji pierwszej szesnastolatki zostaje przeciwstawiona wypaczona, chorobliwa druga szesnastolatka. Naznaczona jest chorobami należącymi do wstydlivych, wenerycznych, nabytych drogą powszechnie uznawaną za hańbiącą, odzierającą pannę z jakiegokolwiek niewinności i godności. Zarówno tryper (który jest inną nazwą rzeźączki) jak i syfilis (którego nazwa w języku starogreckim oznacza dosłownie "brudny") jednoznacznie ją stygmatyzują jako nierządnicę. "Ona" jest postacią skrajnie turpistyczną, Baudelaire'owską, brzydką; pokraczną i wykoślawioną (można by uznać: dosłownie wykolejoną, tą, która zboczyła ze ścieżki cnoty). Co więcej, "ja" w wierszu przyznaje się do własnej, zupełnej niewiedzy na temat realiów życia "tej drugiej," ponieważ jest zatopiona w poezji, marzeniach sennych, w idealistycznym obrazie świata, w którym nie ma miejsca na brzydotę. Również cielesność i samoświadomość nastolatek podlegają zupełnie innym prawom: pierwsza z nich nie ma pojęcia na temat fizyczności kryjącej się za ideą miłości, przeczuwa jedynie swoje dojrzewanie, podczas gdy druga z nich doświadcza swej cielesności w nadmiarze, świadomie wykorzystując swe ciało w celach zarobkowych i skazując je na ból i cierpienie. Cechą wspólną dla nich obu staje się brak doświadczenia miłości: pierwsza jeszcze dojrzewa do momentu zakochania się, druga zaś porzuciła już ideę miłości na rzecz przetrwania. Życie nie jest dla niej łaskawe, miała już dziecko (czas przeszły sugerowałby, że dziecko nie żyje lub w najlepszym razie nie znajduje się pod jej opieką), nie posiada czterech palców, które utraciła w wyniku wypadku. Cały opis tej postaci podsumowany jest bardzo dotkliwym, bolesnym, wulgarnym sarkazmem:

Tradycję ma starą, szlachecką:
jest po matkach i po babkach
kurwą⁷⁶

⁷⁵ Op. cit.

⁷⁶ Z. Ginczanka, *Przypadek* [w:] tejże, *Wiersze zebrane*, oprac. I. Kiec, Fundacja Pogranicze, Sejny 2014, s.175.

Bezpośredniość i kolokwialność poetki szokują, a absurd tego określenia podkreśla wyraziste odwołanie do prostytutki jako najstarszego zawodu świata z klasowym stereotypem dobrze sytuowanej rodziny szlacheckiej. Używanie kolokwializmów w poezji stało się zjawiskiem charakterystycznym głównie dla pierwszego dziesięciolecia międzywojnia. Jego konsekwencje, jak widać na powyższym przykładzie, mają jednak znaczenie również w następnej dekadzie. Kolokwializmy i wulgaryzmy jako element języka poetyckiego są wynikiem wprowadzania w obręb poezji elementów reprezentujących środowiskowe, regionalne i funkcjonalne odmiany języka⁷⁷.

Ironia jest konsekwentnie, jeśli nie nawet wyraziściej, konstruowana w kolejnej części wiersza. Powraca motyw z początku utworu, stanowiąc swoistą klamrę kompozycyjną (łącznie z dopełnieniem: „dzień chyli się słońcem” w kontraście do początkowego „noc wstaje słońcem” – czy może być to zmierzch postawy optymistycznej?), ponownie złożony z metafor, epitetów i porównań, bardzo sensualny. Różnica kryje się w sposobie zastosowania obrazów, w stosowaniu znaczeń przeciwstawnych. W poetycki sposób zderza się prozaiczność i język rzeczywistości zdominowany przez fizjologię:

trza żołądek co dnia nasycać,
gdy jak wąż łądyga lilii
z bólu skręca się dwunastnica;
rzecz jest w tym: (dzień chyli się słońcem) -
trzeba zdobyć złoty na opał
gdy jak bez liliowiejący
w mróz fioletem twardnieje stopa⁷⁸.

Metafory i porównania kojarzone z pięknem, harmonią oraz wzniosłością czy wręcz patosem poetka używa do oddania cierpienia, nędzy i bólu. Głód, konieczność zdobycia pieniędzy i odmrożone stopy są tym, co się kryje za zaułkiem, tym, co poniekąd usprawiedliwia postępowanie drugiej nastolatki: ostatecznie konieczność przetrwania i zaspokojenia podstawowych potrzeb fizjologicznych nie idzie w parze z ideałami.

Całość zmierza do końca, gdy czytelnik ponownie znajduje się na rogu zaułka: w momencie mijania się na ulicy pojawia się refleksja nad podobieństwami, które łączą te

⁷⁷ M. Głowiński, *Wstęp* [w:] *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. LX.

⁷⁸ Z. Ginczanka, *Przypadek* [w:] *tejże, Wiersze zebrane*, oprac. I. Kiec, Fundacja Pogranicze, Sejny 2014, s.176.

dwie postaci. Mimo diametralnych różnic, łączy je ten sam wstyd, zakorzeniony w przypadkowości ich egzystencji, w przeczuciu obcości wobec cudzego losu. Wszystkie te różnice w zasadzie nie mają znaczenia, zacierają się wobec stwierdzenia, że obecna sytuacja obu dziewczyn wynika wyłącznie z przypadkowości, z faktu, że jedna urodziła się lepiej sytuowanej stronie zaułka, a druga po gorzej sytuowanej stronie. Obie uciekają wzrokiem, spuszczają go na dół, na deszczułki, a to spojrzenie ścigane jest przez "kulawy traf" – przez wadliwy łut szczęścia bądź nieszczęścia. Obie zdają sobie sprawę z tego, iż każda z nich po prostu musi żyć w narzuconej jej konwencji społecznej, żadna z nich nie dokonała świadomego wyboru swojego losu. Właśnie w tym kryje się największy tragizm sytuacji lirycznej: w przypadkowości, katastroficznym wręcz braku konkretnego, odgórnie narzuconego celu egzystencji.

Można zaryzykować stwierdzenie, iż w taki sposób Zuzanna Ginczanka interpretowała ironię tragiczną. Ten rodzaj ironii definiuje się poprzez nieprzewycięzoną sprzeczność naznaczającą los bohatera tragedii (tu: dwóch dojrzewających panienek), których czyny wbrew ich woli czy wiedzy prowadzą do nieuchronnie do wypełnienia przeznaczenia. Jej źródłem jest niezgodność między stanem wiedzy o sobie samym a rzeczywistością, a jej celem często jest zdystansowanie podmiotu wypowiedzi od samej wypowiedzi. Ironia Ginczanki wykracza nieco poza tradycyjne rozumienie: nieprzewycięzona sprzeczność wciąż piętnuje los bohaterek, ale ich nieświadome czyny nie prowadzą nieuchronnie do wypełnienia przeznaczenia. Jedynym wymiarem przeznaczenia staje się przypadek, co jeszcze bardziej podkreśla tragizm egzystencji i ponure, katastroficzne podejście do rzeczywistości, które stawia Ginczankę w szeregu poetów sceptycznych, niegłoszących bezwarunkowego optymizmu (tak charakterystycznych dla drugiego dziesięciolecia w okresie międzywojennym, gdy niepokój i przeczucie nadchodzącej katastrofy się nasilało).

Warto poświęcić chwilę uwagi kompozycji zastosowanej przez poetkę, aby ukazać kontrast budujący ironię. W pierwszej części utworu konstruuje świat idealny, wprowadzając widza w charakterystykę idealnej dorastającej nastolatki. Następnie używa jako przejścia granicznego sytuacji lirycznej umieszczonej w zaułku, który staje się wstępem do przedstawienia świata zupełnie pozbawionego pozytywnych cech. W przedostatniej części wiersza obie płaszczyzny rzeczywistości są w absurdalny sposób zestawione po to, aby dojść do konkluzji o przypadkowości ludzkiego życia w ostatnim fragmencie utworu, umieszczonym na powrót na granicy między światami.

Kto mówi w tym utworze? W pierwszym momencie łatwo uznać, iż ze względu na zastosowanie pierwszej osoby liczby pojedynczej: szesnastolatka z lepszej strony zaułka.

Jednak przy bliższej obserwacji ta oczywistość zostaje zaburzona: bo jeśli rzeczywiście jest ona taka, jaką siebie kreuje w swojej wypowiedzi, to staje się widoczna autoironiczna eksplikacja, podobna do tej zastosowanej w *Spleenie*. Tylko że w tym momencie jej wnikliwość obserwacji i przemyśleń sugeruje, iż nie jest ona tak niewinna, nieświadoma swojej cielesności i zanurzona całkowicie w świecie marzeń sennych oraz niebieskich migdałów. Ginczanka stosuje tu podwójny wymiar ironii wobec swojej bohaterki: przedstawiając ją jako oderwaną od realiów i nieobecną w brutalnym świecie, a jednocześnie czyniąc ją zbyt świadomą siebie i rzeczywistych reguł rządzących światem, by mogła całkowicie wpasować się w ramę konwencjonalnej szesnastolatki. "Ja" w utworze jest jednocześnie nadawcą ironii, który jest bohaterem sytuacji lirycznej, ale zarazem obserwatorem, komentującym z dystansu samego siebie. Istnieje w świecie przedstawionym, nie jest jednak stuprocentowo zaangażowany w ten świat, będąc na symbolicznym pograniczu: nie tylko dosłownym, również metaforycznym.

Trudniejsze pytanie pojawia się w momencie, gdy zaczniemy się zastanawiać, kim jest odbiorca tego utworu. Zasadniczo wiersz skomponowano w formie monologu, jednak można odnieść wrażenie, że jest to monolog skierowany do szerszej publiczności, wyczuwalna krytyka społeczna. Jeśli przyjąć za punkt wyjścia interpretację, że sposób postrzegania świata przez "ja" w wierszu to sposób opisywania rzeczywistości przez poetę tradycyjnego (tradycyjnego, czyli młodopolskiego, chociaż coraz mniej w tych czasach się kontestuje ten model poety; zwłaszcza, że w latach trzydziestych obserwuje się zwiększone zainteresowanie tradycją, współczesną historią oraz funkcją poezji w literaturze polskiej), a "ona" jest przedstawicielką prozy życia, to w efekcie można uzyskać interesujący rezultat zmagania metaopoetyckich Ginczanki. Podstawową przyczyną poszukiwań językowych poetki jest zużywanie się słów oraz banalizowanie lirycznych tematów i środków wyrazu artystycznego⁷⁹. Co więcej, jak pisze Anna Fac-Biedziuk, poetka z satyrycznym zacięciem wyszydza przestarzałe poetyckie instrumentarium, które okazuje się impotentne wobec żywiołów i nadmiarów⁸⁰. W obliczu prawdy życia poecie brakuje narzędzi do opisanego świata oraz wydarzeń mających w nim miejsce; język jest zbyt statyczny, wzniosły, patetyczny, niewystarczająco bliski bohaterów sytuacji lirycznych. Można by nawet wręcz powiedzieć,

⁷⁹ A. Łazicka, *Umysł i słowo, ciało i rzecz. O twórczości Zuzanny Ginczanki* [w:] *Kobiece dwudziestolecie 1918-1939*, red. R. Sioma, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018, s. 324.

⁸⁰ A. Fac-Biedziuk, „Rozgryźć słowo- jak migdał- w ciepłki smak”. *O poznaniu w poezji Zuzanny Ginczanki* [w:] *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918-1939. Z antologią*, red. E. Graczyk i in., wyd. Libron, Warszawa 2011, s.84.

że jest nieodpowiedni, aby opisywać nim tragizm i przypadkowość egzystencji człowieka. Wspomniana już powyżej badaczka pisze słusznie zauważa:

Język rozumiany jako narzędzie poznania pojęciowego, poddawany jest ostrej krytyce ze względu na swoją nieoperatywność, statyczność, stopień skonwencjonalizowania. Liryka Ginczanki przedstawia rzeczywistość, w której „więź ze światem zarzucona została słowami, zasypana”⁸¹.

W tym rozumieniu niemożność porozumienia się pomiędzy dwiema szesnastolatkami staje się ponownie pułapką konwencji, z której jedyną ucieczką jest korzystanie z ironii jako narzędzia podważającego zastany porządek. Aby wyraźniej uwypuklić ten kontrast, należałoby zawęzić interpretację jeszcze bardziej i pierwszą szesnastolatkę zdefiniować jako symbol poety, a drugą uznać za świat, czy też za publiczność, czytelnika, z którym poeta ma kontakt. W takim przypadku Ginczanka podejmuje dyskurs ironiczny, aby zdefiniować rolę poety jako zawstydzonego obserwatora, który tak naprawdę nie ma pojęcia, jak ze swoim instrumentarium dotrzeć do swojego czytelnika. Tkwi w niej nieufność wobec tradycji, w której nie potrafi znaleźć oparcia. Jak pisze Izolda Kiec:

Poszukując istoty świata i istoty języka wciąż natrafia na konwencje, które uniemożliwiają jakiegokolwiek poznanie. Dlatego rodzi się bunt [...] Także słowo jest kształtowane przez konwencję, która oddziela wypowiedź od rzeczywistości, nie pozwalając na ”przyległość” świata i języka⁸².

Poeta powinien być zdolny do zauważania, czy wręcz celebrowania ulotnych zdarzeń, znajdując się w swoistej ”szczelinie istnienia”. Nie jest jego wyłączną rolą szukanie piękna i ideału w świecie, a zauważanie jego niedostatków. Powinno go cechować posiadanie świadomości na temat ulotności i przypadkowości świata przedstawionego, oraz dążenie do ucieczki od konwencji. Korzystanie z dyskursu ironicznego umożliwia osiągnięcie tego celu.

Sytuując ten wiersz z 1934 roku w kontekście biograficznym, zważywszy na fakt, że Ginczanka urodziła się w 1917 roku, można uznać, że szesnastoletnia wówczas poetka wykreowała postać szesnastolatki jako figurę samej siebie. Jest to zatem jej świadectwo

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² I. Kiec, *Wstęp* [w:] Z. Ginczanka, *Udźwignąć własne szczęście. Poezje*, Książnica Włoczęgów i Uczonych, Poznań 1991, s.17.

własnych poszukiwań poetyckich, zadawania pytań o słusność przyjętego przez nią światopoglądu oraz wrażliwości poetyckiej. Być może w pewnej mierze utwór posiada również znamiona satyry na brak równości klasowej.

Nadawcą ironii jest więc dosłownie szesnastolatka, metaforycznie poeta, biograficznie Ginczanka, obiektywnie zdystansowany obserwator zdolny zobaczyć kontrasty rzeczywistości. Kto jednak ostatecznie w tym ujęciu może zostać odbiorcą ironii, z którym nawiązuje się porozumienie? Odpowiedź może być rozpatrywana wielorako: adresatem może być bliżej nieokreślona publiczność świadoma dystansu między bohaterką a sytuacją liryczną, sam nadawca – dziewczyna eksplikująca samą siebie, lub wszyscy ci, którzy ulegają bezkrytycznie konwencji i powielają językowe chwytły retoryczne.

Jednak w świecie, w którym rządzi przypadek, brakuje jasno określonej odpowiedzi, czy istnieje jakakolwiek szansa na wymknięcie się z konwencji przypadkowości, oraz czy poezja w ogóle jest w stanie zakryć słowami szczeliny przypadku, pęknięcia istnienia.

ZAKOŃCZENIE. CZERWONE GWIAZDY, BIAŁE GWIAZDY

Analiza powyższych utworów potwierdza, że oprócz zauważonej przez poprzednich badaczy melancholii czy odkrywania własnej cielesności, bliskości z naturą, balansowania między mądrością a rozkoszą (jak w wierszu *O centaurach*), twórczość Zuzanny Ginczanki charakteryzuje się ironią. Wyrasta ona z postawy negacji, z jej sprzeciwu wobec konwencji, która utkwiała głęboko zarówno w użyciu języka poetyckiego jak i rzeczywistości tym językiem opisywanej. Charakteryzuje ją dystans obserwatora, kogoś, kto współistnieje wraz ze swoimi bohaterami lub wręcz staje się bohaterem lirycznym, ale nigdy nie jest w pełni częścią świata przedstawionego. Ironia jest środkiem nawiązywania porozumienia między poetką a jej publicznością, obnażeniem absurdu (który był bliski zarówno jej jak i jej przyjacielowi, Witoldowi Gombrowiczowi), sposobem na wymknięcie się z zagrażającej jej konwencji. Ukazuje poprzez tą kategorię estetyczną także krytykę oraz ten cierpiący, tragiczny, a zarazem ocalający w obliczu niebezpieczeństwa śmiech.

Poetka wprowadza elementy humoru żydowskiego, powieła też niektóre cechy literatów skupionych wokół ugrupowania Skamandra, ale do niego nie należy, pozostając na jego pograniczu. Powodów tego może być kilka: przede wszystkim fakt, że jej pierwsze znane nam utwory powstały w 1931 roku, czyli już w latach, gdy następowała powolna dezintegracja grupy skamandryckiej. Zanikają wtedy już tendencje optymistyczno-witalistyczne, charakterystyczne dla pierwszego pokolenia; poetka należy już do młodych literatów, których postawa kształtowała się podczas tzw. dziesięciolecia ciemnego czasów Dwudziestolecia. Ginczanka neguje również koncepcję poety-słowiarka, słownego rzemieślnika, koryfeusza tłumu, przedstawiając w zamian swoje przemyślenia co do samowystarczalności językowej. Ukazuje zwątpienie dotyczące zachwyty nad życiem (*Przypadek*), unikając gloryfikacji codzienności, zwracając jednocześnie uwagę na kryjące się w niej niebezpieczeństwo. Potęgą masy, tłumu jest potęgą niepokojącą, kultywującą poglądy uwsteczniające (*Łowy*). Nie ma w niej usprawiedliwienia czy zgody na egzystencję wybitnej jednostki będącej ponad dobrem i złem (nadczołwieka), do którego nawiązania pojawiały się w poezji Skamandrytów. Na pograniczu z nimi jednak stawia ją używanie elementów języka potocznego, stosowanie wulgaryzmów, neologizmów czy kolokwializmów, łączenie różnych form wypowiedzi takich jak liryka czy satyra. Domaga się tak samo jak oni klasycznych reguł wiersza, bawiąc się z impresjonistyczną młodopolską formą (wszystkie powyżej analizowane utwory balansowały na granicy tradycyjnej formy z impresjonistyczną, z przewagą jednak

w stosunku do tradycji). Jej poezja w dojrzałej fazie twórczości, w okresie publikacji w „Szpilkach” związana była z życiem politycznym, komentując na bieżąco wydarzenia społeczne. I wreszcie: Ginczanka spotykała się w kawiarniach, obracała się w towarzystwie członków ugrupowania, była wśród Skamandrytów, chociaż nie ma wzmianek o tym, czy recytowała w trakcie tych spotkań swoje wiersze. Ironia poetki zdaje się zawsze sytuować w opozycji do tradycji: skamandryckiej, młodopolskiej, społecznej (poprzez wyrażenie krytyki roli przypisywanej dorastającej panience, istniejącego stereotypu Beatrycze i Salome). Ironia zabiera również głos w krytycznej analizie celowości egzystencji, poczuciu wyobcowania (jako pisarki, kobiety, osoby świadomie wybierającej kulturę polską jako swoją); wyśmiewa także bezsensowne mechanizmy nienawiści i antysemityzmu.

Być może najlepszą charakterystyką poetki na podsumowanie tej pracy będzie ta dokonana przez Dorotę Chróścielewską w wierszu *Zuzanna Ginczanka*, w którym zauważa ona dwoistość tej postaci: ”jedna ręka kota głaskała/druga ręka wiązała się w pięść⁸³”. Ironia służyła Zuzannie Ginczance do walki z nieprzyjaznym jej pod każdym względem światem, jednocześnie pozwalając jej zachować delikatność i niefrasobliwość, pełną humoru niesforność. Nawet jej twórczość realizuje różne krańce przyjmowanych przez nią postaw, tak jak gwiazdy z końca utworu Chróścielewskiej:

Tylko płoną czerwone gwiazdy
białe gwiazdy Zuzanny Ginczanki⁸⁴

Są one biało-czerwone tak jak flaga Polski, kraju, którego poetka czuła się obywatelką, ale też białe, jak jej czyste, trzeźwe spojrzenie na świat, oraz czerwone jak jej gniew wobec zauważalnej niesprawiedliwości oraz wartości negatywnych, których nie chciała realizować w swoim krótkim, choć bogatym życiu.

⁸³ D. Chróścielewska, *Portret dziewczyny z różą*, wyd. Łódzkie, Łódź 1972, s. 15.

⁸⁴ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTU

1. Ginczanka Zuzanna, *Mądrość jak rozkosz. Wiersze wybrane*, Czuły barbarzyńca, Warszawa 2017.
2. Ginczanka Zuzanna, *Udźwignąć własne szczęście. Poezje*, Książnica Włoczęgów i Uczonych, Poznań 1991.
3. Ginczanka Zuzanna, *Wiersze zebrane*, oprac. I. Kiec, Fundacja Pogranicze, Sejny 2014.
4. Ginczanka Zuzanna, *Poezje zebrane (1931-1944)*, oprac. I. Kiec, Marginesy, Poznań 2019.

LITERATURA PRZEDMIOTU

5. Allemann Beda, *O ironii jako kategorii literackiej* [w:] "Pamiętnik Literacki" 77/1, 1986.
6. Araszkiewicz Agata, *Wypowiadam wam swoje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Fundacja OŚKa, Warszawa 2001.
7. Augustyniak Anna, *Irena Tuwim. Nie umarłam z miłości*, Trzecia Strona, Warszawa 2016.
8. Bauman Zygmunt, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995.
9. Chróścielewska Dorota, *Portret dziewczyny z różą*, Łódzkie, Łódź 1972.
10. *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie-antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2009.
11. *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918-1939. Z antologią*, red. E. Graczyk i in., wyd. Libron, Warszawa 2011.
12. *Dzieje prasy polskiej*, wyd. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1988.
13. Grudzień Jadwiga, *Prozaiczny ironista, ironiczny prozaik? O ironii w przedwojennych polemikach Juliana Tuwima*, <https://repozytorium.uwb.edu.pl/jsui/handle/11320/8577> [dostęp online: 28.03. 2020]

14. Holdcroft David, *Irony as a Trope, and Irony as Discourse* [w:] "Poetics Today", vol. 4, no. 3, 1983.
15. http://www.staropolska.pl/barok/D_Naborowski/wybor_01.html [dostęp online: 5.05.2020]
16. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/ironia-sokratejska;3915443.html> [dostęp online: 16.01.2020]
17. <https://histmag.org/Tuwim-polski-Tuwim-zydowski-8424> [dostęp online: 5. 05. 2020]
18. <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/osm%C4%99tnica> [dostęp online: 22.01.2020]
19. <https://www.allmusic.com/artist/carl-czerny-mn0001168110/biography> [dostęp online: 16.01.2020]
20. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1508478,1,zaczelo-sie-od-ustaw-norymberskich.read> [dostęp online: 5.05.2020]
21. <https://www.salon24.pl/u/marrjr/859128,humor-zydowski-czyli-filozofia-watpiacej-pewnosci> [dostęp online: 28.03.2019]
22. Jong Lee, *Ironia-przypadek "Oblubienicy" Alberta Cohena*, "Pamiętnik Literacki" CII, 2011, z. 3.
23. Kaufer David S., *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia* [w:] "Pamiętnik Literacki" 77/1, 1986.
24. Kiec Izolda, *Zuzanna Ginczanka. Życie i twórczość*, Obserwator, Poznań 1994.
25. *Kobiece dwudziestolecie 1918-1939*, red. R. Sioma, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018.
26. *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska i L. Sikorska, wyd. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000.
27. *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987.
28. *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. Stanisław Dubisz i Elżbieta Sobol, Wydawnictwo Naukowe PWN.
29. Wilde Alan, *Barthelme Unfair to Kierkegaard: Some Thoughts on Modern and Postmodern Irony* [w:] "Boundary 2", vol. 5, no. 1, 1976.

ANEKS. ANALIZOWANE WIERSZE

Spleen

Potłukłabym na drobne szkło pobladłych markiz główki,
rozbiłabym na miałość drzazg brzuchate osramówki,
skopałabym lustrzaność tafl, aż pękłyby z odklaskiem,
deptałabym na żwir i piach czerepy luster z traskiem,
aniołki połamałabym o szklanych, lśniących zadkach –
- a potem klęłabym: u-uch! jak klnie się w mięsnych jatkach!
Stanęłabym i klęłabym psią krwią – cholera jasną,
pod boki bym ujęła się: niech czarci w pysk was trzasną!

Lecz pardonnez moi messieurs et vous, madame kochana –
nie zrobię tego, Boże broń, wszak jestem w y c h o w a n a

Ne vous craignez pas, mademoiselle, cnotliwy kwiat w sukience,
pozwolę sobie, *permettez?* – na mały spleen – nic więcej.

Na samotność minioność naniżę – –
Zmieszam karty przeszłości – jak gracze – –
i przeżegnam się smętkiem – jak krzyżem:
– wszystko mogło być przecie inaczej – –
– będę śniła o szarych godzinach –
Jednostajnych etiudach, jak „Czerny” –
– będę miłość wyblakłą wspominać –
białe ręce – kamee na czerni – –

(26 stycznia 1933)

Łowy

W gąszcze przeszłości, w zamierzchłe dzieje,
w groźne, zawile bory i knieje,

z dłonią wplecioną w uprząż i grzywy
czarni na koniach pędzą myśliwi.

Nozdrza rozdęte, tułów schylony
usta zacięte, wzrok wyteżony –

pędzą jak wichry czarnym galopem
za wątlm śladem, za nikłym tropem.

Jakiż to zapał wzrok im rozszerza?
Czego szukają? Jakiego zwierza?

Jakiż to poryw pierś im wypręża
godny rycerza i godny męża?

Pędzą myśliwi w zamierzchłe dzieje,
gdzie ślad porasta i trop czernieje,

w gąszczach przeszłości z uporem mrówki,
babki szukają, babki-żydówki,

babki-żydówki bliźniego swego,
wroga ciętego, druha dobrego,

a gdy wywęszą babkę jak łanię,
to w surmy, w trąby, w rogi i granie!

O łowy piękne! O, dumne łowy
w tajnych, sekretnych dziejach alkowy!

O wielkie, harde, wzniosłe tropienia,
godne rycerzy i godne pienia!

(„Szpilki” 1937, nr 14, s.3)

Przypadek

Rzecz jest w tym, że mieszkam wygodnie:
pięć pokoi – no i tak dalej,
że nie pojmem, co to wygłodnieć
co to zmarznąć (noc słońcem wstaje);
rzecz jest w tym, że obok kominka
chwile są awemarią drżące,
że mój trud się topi w spoczynkach –
– jak miód w ustach (noc wstaje słońcem)

Ja

mam szesnaście lat.

Wyrzeźbiła mi ciało harmonia
wyrzeźbiła mi rysy duma –
Można miłość zdobyć jak świat
w rozmarzeniach, w dzwonnych zadumach
i w kwitnących wiosną jabłoniach,
gdy za kwiatem opada
kwiat.

Czyż cyfry statystyk powiedzą:
jak graniczną miedzą
chodnikiem z deszczulek
przedzielił zaułek
mnie
i
ją – ?

Ona

ma szesnaście lat.

Wykoślawił jej ciało tryper,
wypokraczył jej rysy
syfilis.

Nawet nie wiem, jaki jest jej świat –
– (zatopiona w dzwonnych zadumach
i kwitnących wiosną jabłoniach,
gdy za kwiatem opada
kwiat.)

Wiem to tylko, że miała już dziecko,
że jej wóz cztery palce urwał
że tradycję ma starą, szlachecką:
jest po matkach i po babkach
kurwą

Rzecz jest w tym: (dzień słońcem się chyli)
trza żołądek co dnia nasycać,
gdy jak wąta łodyga lili
z bólu skręca się dwunastnica;
rzecz jest w tym: (dzień chyli się słońcem) –
trzeba zdobyć złoty na opał,
gdy jak bez liliowiejący
w mróz fioletem twardnieje stopa.

Gdy mijamy się w zaułku,
jest właściwie już wszystko jedno:
takim samym mijamy się krokiem,
takim samym mijamy się wzrokiem
i ten sam przepala nas wstyd
nieznajome szesnastolatki,
ją
i
mnie
– za przypadek.
Wzrok ucieka po deszczułkach
i kulawy ściga go traf:
urodziłam się po tej stronie,
ona zaś po tej drugiej stronie
zaułka.

(29 stycznia 1934)