

Kurpiowski horror świata. O poezji wojennej Leszka Bakuły i Mieczysława Czychowskiego

Wstęp

Jerzy Bartmiński, opisując fonetykę tekstu śpiewanego, stwierdził, że prymarną cechą poezji ludowej jest meliczność, wyrażona przede wszystkim w deformacjach samogłosek, w tym: w labializacji samogłosek nagłosowych oraz w dyftongizacji kształtującej śpiewność tekstu gwarowego. Istotną rolę odgrywają w procesie poetyzacji utworu liczne formacje słowotwórcze, przede wszystkim przekształcenia deminutywne i hipokorystyczne – zdrobnienia, spieszczenia i pozostałe zwroty emocjonalne. Za „gramatykę” znaczeń w folklorze poetyckim odpowiada jednak tworzenie opozycji leksykalnych i semantycznych. Przykładami ekwiwalentów wytwarzanych w oparciu o tekst artystyczny są odpowiedniki: *chata* – *chałupa*, *dom*; *stojawa* – *prześlica*, *adwent* (leksykalne); a także: *marmurowy* (‘kosztowny’ – ‘z marmuru’) lub *toczony* (‘piękny’ – ‘wytoczony’; semantyczne)¹.

XX-wieczni użytkownicy gwary kurpiowskiej, w tym poeci, odnosząc się między innymi do wzorców przywołanych przez Bartmińskiego, zweryfikowali schemat tak zwanej kurpiowskiej gadki, która do niedawna stanowiła podstawowe wskazanie warsztatowe dla każdego posługującego się gwarą pisarza. Jedną z przyczyn modernizacji gadki stała się postępująca technicyzacja i uprzemysłowienie, w perspektywie historycznej zaś – doświadczenie II wojny światowej. Celem niniejszego artykułu jest próba opisu modernizacji języka kurpiowskiego i mitogemów kultury kurpiowskiej na przykładzie twórczości dwóch poetów regionu ostrołęckiego: Leszka Bakuły, uprawiającego – zgodnie ze wskazaniami Bartmińskiego – konsekwentną melikę gwarową, oraz Mieczysława Czychowskiego, poety niemelicznego, który posługuje się jedynie kodem kurpiowskich artefaktów: mitów, symbolik, alegorii z regionu.

Przedmiotem analizy staną się dwa tomiki poezji wojennej obydwu autorów, w których Bakuła i Czychowski przenoszą w opis wojny obronnej 1939 roku relikty myślenia magicznego i demonologicznego Kurpiów, w wypadku Bakuły – z pełnym rezerwarem gwarowym regionu. Zarówno w *Lelujach* Bakuły (wyd. w Poznaniu w 1968 roku), jak i w *Krwią lamowane* Czychowskiego (wyd. w Gdańsku w 1979 roku) kurpiowski horror świata wdziera się w quasi-realistyczny opis bitew pod Myszyniecem i pod Wizną, wprowadzając w tę poezję odrębny gwarowy mit narracyjny.

¹ Zob. J. Bartmiński, *Fonetyka tekstu śpiewanego oraz Pozameliczne i pozawersyfikacyjne wyróżniki stylu artystycznego* [w:] idem, *O języku folkloru*, Wrocław 1973, s. 65–136, s. 221–258.

Poezja Leszka Bakuły – horror uwolniony

Modernizacja gwary kurpiowskiej w jej głównej formie podawczej, którą stanowiła gadka, znalazła jedną ze swoich najdobitniejszych ilustracji w wierszu Leszka Bakuły pod tytułem *Piosenka kurpiowska*:

„za wykrot chłopcoki – wyciągta fuzyje
jak sobzie z tych fajek po faszystach pyknem
niejeden nie zdąży kichnąć zanim fiknie
bzij zabij zatańcuj Niemcom powolnika
dał nam wzór Raginis jaka śmierć Polaka”².

Główne składowe poetyzacji tekstu gwarowego, które analizował Bartmiński, znajdują w utworze Bakuły swoje odzwierciedlenie. Pojawiają się intrygujące opozycje lekсыkalne, których stosowalność powinniśmy raczej zlokalizować na pograniczu lekсыki i metafory niż w sferze czystej lekсыki (*fuzyje – fajki*), adresaci apelu lirycznego tytułowani są z kolei za pomocą wyrażenia emotywnego (*chłopcomi*).

Modernizacja tekstu Bakuły nie odbywa się jednak na poziomie ustalenia prozodii i lekсыki frazy. Głównym weryfikatorem *Piosenki kurpiowskiej* jest bowiem struktura mityczna utworu. Gadka, którą reprezentuje wiersz, rezerwuje swoją formę dla antyfaszystowskiego pamfletu, niezwiązanego bynajmniej z polem tematycznym tej formy gwarowej. Pojawiają się tu również charakterystyczne dla Bakuły symbole ludowości: powolnik symbolizujący w utworach pisarza taniec życia i popędu³, mit Raginisa jako wodza ludu, symbol ofiary doskonałej (Władysław Raginis, dowódca odcinka „Wizna” w dniach 8–10 września 1939 roku jest w kurpiowskiej wyobraźni poetyckiej „nowym Sowińskim w okopach Woli”) oraz wyobrażenie Kurpiów jako ludzi lasu, obrońców czystego stanu natury („do lasu czołgami nie wjadą bestyje”⁴).

Interesującej zmianie ulegają również w wierszu Bakuły motywy magiczne, które z pogańskich (właściwych demonologii obecnej w gadce kurpiowskiej) ewoluują w quasi-chrześcijańskie:

„jadu goście jadu każdy ma łeb gadu
krytego pancerzem – niech ich diabeł bierze
niech ich złe wydusi – niech ich pierun łupnie
jeśli oni całe przejadu przez Kurpie”⁵.

W cytowanym czterowersie, otwierającym *Piosenkę kurpiowską*, obecnych jest wiele znaczeń właściwych topice chrześcijańskiej, Bakuła nasycy je jednak parodystyczną deformacją, taką zapewne, jaka mogłaby cechować słownictwo pogańskich neofitów chrzczonych bez przygotowania i katechizacji (co tyczyć się miało – wedle podań – mieszkowej chrystianizacji). Język natury, przeplatając się z nowym sakralnym

² L. Bakuła, *Piosenka kurpiowska* [w:] *Kurpie w poezji*, wyb. i oprac. E. Zielińska, Ostrołęka 1987, s. 28.

³ „Kurpianki jak krzewy/ jałowców zielonych/ Wisielczuk z Olesią/ powolnik powolnik/ padają na kilim/ pagórka ud białych/ a czołko wiatr niesie”. Zob. L. Bakuła, *Powolnik* [w:] idem, *Leluje*, Poznań 1968, s. 64.

⁴ L. Bakuła, *Piosenka kurpiowska*, op. cit., s. 28.

⁵ Ibidem, s. 27.

dialektem, tworzył dziwaczne zrosty opisujące porządek naturalny razem z religijnym, bez jakichkolwiek demarkacji, w eklektyzmie zestawiającym ze sobą konkurencyjne mity Boga i legendy „leśnego kosmosu”⁶. Świadczy o tym między innymi Bakutowski opis faszysty jako istoty o „gadzim łbie, krytym pancerzem”, który – można odnieść wrażenie – odsyła treść tej metafory do biblijnego przekleństwa rzuconego na „plemię zmiłowe” z Księgi Rodzaju. Ów stan „pograniczności” etyczno-religijnej zachowała gadka kurpiowska, do niej właśnie nawiązuje poeta, dokonując parabolicznego opisu faszystu jako folklorystycznej kategorii zła.

Kolejnym ze znaków wykroczenia poza formułę gadki jest w *Piosence kurpiowskiej* dekonstrukcja motywu odwiedzin gościa w domu. W utworze Bakuty „odwiedzającym” jest gad-faszysta, którego zamiast gościć należy przepędzić jak demona, złego ducha nieprzychylnego rodzinie i społeczności. W tak skonstruowanym obrazie á rebours kurpiowski poeta analizuje pierwotny ludowy lęk Kurpiów przed horrorem świata, objawiający się pęknięciem „stref” rzeczywistości na skutek nieoczekiwanych, demonicznych „odwiedz” nieproszonego gościa – wojennego oprawcy.

Halina Kubicka uznaje model odwiedzin w kulturze za przejaw niepokoju związanego z ingerencją inności – z wprowadzaniem w kosmos świata ustalonego w swoich granicach tak zwanego *numinosum*. Rozumiana w ten sposób obca obecność jest – jej zdaniem – podstawowym założeniem zarówno literatury postgotyckiej, w tym horroru demonicznego, jak i grozy w folklorze:

„Dwuprzestrzenny wszechświat – sfera racjonalności »świata człowieka, domeny zdarzeń zrozumiałych« i sfera Innego, »numinosum tego, co poza zdolnością ludzkiego pojmowania« – jest charakterystyczny dla całej literatury postgotyckiej ale i dla baśni oraz wierzeń wywodzących się z kultury ludowej. Sfera numinosum wyraża typowe dla horroru starcie z tym, co obce, inne, nieoswojone. W przypadku horroru demonicznego rozróżnienie w konstrukcji świata jest szczególnie mocno akcentowane, bardzo silnie podkreśla się tu wszak istnienie, w opozycji do porządku ludzi, innej sfery przynależnej demonom, Szatanowi i podziemnej części świata”⁷.

Idea *numinosum* obecna jest w większości wierszy wojennych Bakuty, współkonstruuje tym samym dwuprzestrzeń⁸ kurpiowskiego kosmosu, wprowadzając do jej dziedziny horror wynikający z „nadmiaru” istnienia. Niech za przykłady wykorzystania poetyckiego przekształcenia *numinosum* posłużą: konieczność przyjęcia nieproszonego gościa

⁶ Na skrajną łączliwość tematyki pogańskiej z chrześcijańską zwraca również uwagę Marcin Jakubczyk, opisując znaczenie teorii amalgamatu: „Większość tekstów dowodzi, że bardzo płynna jest w kulturze ludowej granica między prawdami kanonicznymi uznawanymi przez Kościół a ludową wiarą. Formy językowe użyte w klątwach wskazują na płynność między modlitwą i przekleństwem (zob. żeby ci Bozia palcym pokozoł), między wiarą w Boga a zabobonami i przesądami. To wszystko sprawia, że otrzymujemy coś w rodzaju **amalgamatu**, którego dwa podstawowe składniki, czyli prawdy kanoniczne i wierzenia ludowe, gubią swoją tożsamość, nieustannie się ze sobą ścierając i korespondując, co tworzy nową jakość”. Zob. M. Jakubczyk, *Stwarzanie słowem, czyli magia językowa w tekstach folkloru (na materiale z Podkarpacia)*, „Literatura Ludowa”, nr 2 (53), marzec – kwiecień, Wrocław 2009, s. 41.

⁷ H. Kubicka, *Przestrzeń w horrorze demonicznym: miejsca, przedmioty, symbole*, „Literatura Ludowa”, nr 1 (53), styczeń – luty, Wrocław 2009, s. 39.

⁸ Termin H. Kubickiej, znamionujący przepływanie znaczeń wewnątrz „pęknięcia świata”: ibidem, s. 39 (rys. 1).

(*Piosenka kurpiowska*) i atak czerwonych diabłów na most pod Myszyńcem (potop szwedzki w *Kopańskim moście*⁹).

Wobec ataku *numinosum* gromada Kurpiów zachować może ironiczny dystans lub stanąć wespół do walki i pielęgnować w sobie villonowski uśmiech i lekkość uczestnictwa w hekatombie:

„a Kurpie leżą stoją wiszą
za pniami sosen i pykają
jakby kurzyli swoje fajki
po ojcach dziadach dziedziczone”¹⁰.

W wyobraźni kurpiowskiej, rekonstruowanej przez Bakułę w wierszach takich jak *Most kopański*, *Wisielec* i *Piosenka kurpiowska*, wojna jest formą *danse macabre* zamkniętego w mikrokosmosie regionu. Dla Kurpia odmianę tańca stanowi nie tylko zabijanie, lecz także śmierć jego samego. Ową dynamikę „horroru uwolnionego” z paraliżu grozy symbolizuje powolniak, motyw taneczny najsilniej ewoluujący w poezji wojennej Bakuły, otwierający najpierw kontekst dionizyjskiej epifanii, podziwu dla życia i seksualności – tak jak w wierszu *Powolniak* – potem zaś oznaczający śmierć przez powieszenie, szczególnie: sposób kołysania się „Kurpiów-wisielców” w *Wisielcu*. Powolniak (wskutek erotycznej genealogii tańca) odwołuje się również do szatu zabijania na polu walki, w tym: do wystrzeliwania pocisków z armat w *Kopańskim moście*:

„powolniak powolniak
powrósto warkocza
tnie świstem powietrze
bursztyny się sypią na piersi ulotność”¹¹.

„wokóło sosny obwieszono
Kurpiami na bartniczych linkach
tańczą Kurpiki powolniaka
wichrem huśtani obracani
zatańczył Konwa raz ostatni”¹².

„armaty walą czuby sosen
co jak dziewczoki w powolniaku
wichrują kitłów gałęzią
płoną jałowce – wielkie świece”¹³.

⁹ W obrazie ataku Szwedów Bakuła dokonuje znaczącego przekształcenia mitologii kurpiowskiej, nadając agresorom postać diabelskich pomiotów i opisując świat zamknięty w stanie szatańskiego kolapsu. Relikty pogańskiej wyobraźni o ostatecznej tragedii natury łączą się tutaj z quasi-chrześcijańskimi obrazami apokalipsy. „Czerwone diabły pod Myszyńcem/ czerwone ognie na śparogach/ niebo sadzami wysypane/ przeciera miotłą wicher z pola/ lecą szatany w trawę z koni/ co padłe na grzbiet walą w niebo”. Zob. L. Bakuła, *Kopański most* [w:] *Kurpie...*, op. cit., s. 63.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Idem, *Powolniak* [w:] ibidem, s. 64.

¹² Idem, *Wisielec* [w:] ibidem, s. 65.

¹³ Symbolika „wielkich świec płonących jałowców” stanowi załączek kurpiowskiej wyobraźni historiozoficznej i świadczy o silnym przekonaniu walczącego Kurpia o uczestnictwie w czymś, co można by określić mianem „mszy dziejów”. Idem, *Kopański most*, op. cit., s. 63.

Roch Sulima, analizując sytuację niezwykłości w ludowych modelach świata, kładzie nacisk na narratywizowanie się symboliki mitu, która kształtuje się i pogłębia w ustnym obiegu tekstów. Przykładem dla Sulimy jest lamentacja jako reakcja na negatywną niezwykłość świata człowieka – reakcja rozwijająca się i poszerzająca w rytuałach głosu-krzyku i milczenia¹⁴. Kurpiowska reakcja na niezwykłość jest antyteetyczna wobec opisywanych przez Sulimę reakcji lamentacyjnych. Stosunek do horroru świata na Kurpiach to stosunek śmiechu i pewności siebie względem relacji życie – śmierć, w poezji Bakuty narratywizacja dotyczy przecież nie metafor żałobnych lub funeralnych, lecz ulubionego tańca Kurpiów, który z symbolicznego wskazania na wolność życia przechodzi w stanie wojny w odniesienie do wolności śmierci¹⁵.

Warta głębszego wglądu jest również semantyka drzew iglastych¹⁶ w poezji wojennej Bakuty, szczególnie sosny, która na Kurpiach zajmuje pola semantyczne równorzędne tym zajmowanym przez figurę jodły – najdoskonalszego drzewa iglastego ludów leśnych, jak twierdzi Katarzyna Smyk:

„(...) o ile w wyobrażeniu tradycyjnym sosna objawia się jako prototypowe drzewo iglaste, o tyle jodła okazuje się idealnym drzewem iglastym jako najzielsza, najgęściejsza i najładniejsza. (...) Zatem, dla sosny nadrzędnymi fasetami były: nazwy, wygląd i cechy, lokalizacja sosny, sosna jako lokalizator i części sosny. Dla jodły układ pierwszoplanowych faset wygląda już nieco inaczej: nazwy, zastosowanie w obrzędowości, lecznictwie i magii, najważniejsza cecha, jodła jako lokalizator, jodła jako obiekt czynności oraz części”¹⁷.

Sosna, podobnie jak jodła, to, według Smyk, święte drzewo krzyżowe (w wypadku drugiego z wymienionych drzew decydują o tym odpowiednio powykrzywiane gałązki), które centralizuje w sobie opozycję życia i śmierci. Jednak nie jest ona – zdaniem badaczki, tak jak jodła – opisywana jako miejsce śmierci niezawinionej, brutalnej lub nagle przetrwanej (pod jodłą grzebie się martwe dzieci, żonobójca umieszcza ciało swojej ofiary, a chcący się zabić powinien się powiesić właśnie na tym drzewie). Sosny w poezji Bakuty nie wiąże się z miejscem mordu, raczej stanowi ona element kurpiowskich pieśni partyzanckich, oznaczający dobre miejsce zarówno na skonanie, jak i na odparcie wroga. Okazuje się tym samym artefaktem magicznym obdarzonym mocą redukcji rzeczywistości horroru do rzeczywistości codziennej, talizmanem przywracającym *res naturae* w dotychczasowy stan wojny i zagłady:

¹⁴ Jak podkreśla Sulima, rytuał milczenia jest już dziedzictwem nowoczesnych społeczności w obrębie folkloru, zrzeczeniem się semiotyki biologii w imię semiotyki kultury. Zob. R. Sulima, *Niezwykłe sytuacje wobec historycznej zmienności kulturowych modeli świata*, „Literatura Ludowa”, nr 4–5 (53), lipiec – październik, Wrocław 2009, s. 35.

¹⁵ Zestawienie poezji Bakuty z terminologią Sulimy nie wydaje mi się nadużyciem pojęciowym. Co prawda, Sulima odnosi swoje konkluzje jedynie do sfery oralnego przekazu w folklorze, niemniej jednak wiele przesłanek wskazuje na to, że podobny bieg narracji da się zaobserwować w ludowym piśmiennictwie artystycznym.

¹⁶ Semantyka drzew iglastych może również nadawać znaczenie składnikom intymnego obrazu świata w poezji. Poezję tak sprywatyzowaną należy sytuować niejako poza folklorem, choć nadal korzysta ona z ludowych narzędzi opisu rzeczywistości. Tytuł debiutanckiego zbioru wierszy Edwarda Kupiszewskiego (jednego z najważniejszych poetów II połowy XX wieku w Ostrołęce) wydanego w 1975 roku w Warszawie to *Okrucy iglastego serca*.

¹⁷ K. Smyk, *Jodła w ludowym obrazie świata*, „Literatura Ludowa”, nr 1 (53), styczeń – luty, Wrocław 2009, s. 54–55.

„A gdy wojna – chłop ciebie zwali
przeciw czołgom wrogów na drogę.
stanie z bronią, jak Kurpie stali,
tu, gdzie leżysz rodzinnym progiem”¹⁸.

Poezja Mieczysława Czychowskiego – horror zatrzymany

Zbiór poezji wojennej Mieczysława Czychowskiego zlokalizowany jest w pierwszej części jego tomu wierszy *Krwią lamowane* zatytułowanej *Ojcowie*. Twórczość wojenna poety to przykład poezji niemelicznej i pozbawionej predylekcji gwarowych (nie stanowi ona zatem, jak życzyłby sobie tego Bartmiński, *exemplum* folkloru poetyckiego), pamięć regionalna zawarta jest jedynie w mitologizacji opisów wojennych i powojennych. Mit w ujęciu poetyckim Czychowskiego stanowi rodzaj „szczętku” ocalonego z pożogi, folklor zaś – jedynie reminiscencją symbolik, które tracą swój dystyngtywny charakter, mieszając się z powszechnymi kodami symbolicznymi obrazu świata (Czychowski nazywany był przez ostrołęczan „gdańskim Kurpiem” lub „Kurpiem na obczyźnie”).

Nie oznacza to jednak, że wiersze opublikowane w *Krwią lamowane* są poezją ludowych miazmatów lub przykładami wybiórczego podejścia do folkloru. Symbolika kurpiowska powraca w ikonizacji liryki intymnej Czychowskiego. Przejęcie ikon Kurpiowszczyzny odbywa się na zasadzie dziedziczenia desygnatów, przywoływania przedmiotów ściśle wiążących się ze specyfiką życia Kurpia, na przykład „złoty ul rozwiązany z tęczy” w wierszu *Czas jest* wyrażeniem metonimicznym, opisującym jedną z głównych kurpiowskich praktyk, którą było bartnictwo:

„Poczekajmy do wiosny.
Zobaczysz jeszcze kwitnącą koronę –
Złoty ul rozwiązany z tęczy”¹⁹.

Opisując w języku poetyckim doświadczenie wojny, Czychowski delimituje odniesienia ludowe i folklorystyczne w wierszach. Surogatem stylizacji gwarowych stają się nagromadzenia ikon i symboli, wkomponowanych w krajobraz tła w sposób dynamiczny i nieskoordynowany. Determinuje je „ruch przepływu”, są ruchomą panoramą dla dziejących się wydarzeń, ale jednocześnie same siebie tworzą, dominując nad tłem siłą wyrazu pierwszego planu. W wierszu *Atak kawalerii V Pułku Ułanów w 1939 roku* jedynie sporadycznie²⁰ pojawiają się u Czychowskiego relikty mitogemów kurpiowskiej kultury ludowej: „drzewca sosen” lub „malwy u okien”. Toną one jednak w nadrealistycznych, niezliczonych grupach ikon referujących charakter ruchów batalistycznych:

¹⁸ L. Bakula, *Sosna* [w:] *Kurpie...*, op. cit., s. 38.

¹⁹ M. Czychowski, *Czas* [w:] idem, *Krwią lamowane*, Gdańsk 1979, s. 20.

²⁰ W większości utworów z tomu *Krwią lamowane* symbole folklorystyczne pojawiają się z niewielką frekwencją, ale za to w znaczących partiach tekstu. Jedynym wyjątkiem jest wiersz *Rok 1939*, w którym zwracają uwagę liczne leksemy związane z Kurpiowszczyzną. Większość z nich ogranicza się jednak do opisu kawalerskich konnic (bułany, chrzęszące popręgi, siodła z juchtu etc.). Statystyczna odrębność *Roku 1939* może wynikać z nagłej zmiany planu twórczego Czychowskiego: poeta być może postawił sobie zadanie napisania klasycznego (przynajmniej w sferze symboliki) ludowego wiersza o wojnie na Kurpiach. Zob. idem, *Rok 1939* [w:] *ibidem*, s. 12.

„Ornaty wyszarpnięte z mięsa
kość pęknięta
słońca rozprysk.
Węzły czarne – czerwone.
Drzewca sosen
wbite w niebo.
(...) Nagły
krwotok krajobrazu
w pędzie
końskich kopyt.
(...) Śmierć świetlista.
Malwy u okien”²¹.

Podobna sytuacja liryczna rekonstruowana jest przez Cychowskiego w *Krajobrazie po bitwie*. Jedynym artefaktem wyobraźni ludowej obecnym w tym utworze są otwierające przestrzeń pejzażu lirycznego obrazy ściętej brzozy i nieba, jednak obydwa znaki zostają już w kolejnych wersach zdegradowane przez strumień kontrobrazów wprowadzających w przestrzeń tekstu symbolikę wojny i zagłady świata prywatnego:

„W zdziwieniu oniemiały
brzozę ściętą z niebem obchodzisz.
(...) Przewróć
ze świstu bomb
olbrzymie leje dymiąca –
pobojowisko.
Popalone kamienie
fundamentu domu
w którym się urodziłeś”²².

Stosunek Cychowskiego do horroru ludowego jako formy eksplikacji grozy wojennej pozostaje niewątpliwie sceptyczny. Rytuał magiczny nie może zneutralizować opisu grozy egzystencjalnej, folklor jako sposób obrony przed horrorem okazuje się naiwny i niefunkcjonalny, innymi słowy: zawodzi jego użytkownika, nie staje się tym samym w żadnej mierze rodzajem literatury kompensacyjnej. Poezja nie udaje się jednak w zupełności uwolnić od reliktywów myślenia magicznego, wskutek tego w minimalny sposób udaje mu się stopniować stany napięcia wywołane uczuciem wojennej grozy.

Niezdolność opisu świata śmierci, z którym obcuje „Ja” wierszy Cychowskiego, i eklektyczne powiązanie ludowości z naturalizmem²³ skutkują dekompozycją poetyckiego uniwersum w całym tomie *Krwień lamowane*. Magia i realizm, nawzajem podważając swoje porządki, „wytwarzają” w wyobraźni poety obraz Kurpiów fragmentarycznych,

²¹ Idem, *Atak kawalerii V Pułku Ułanów w 1939 roku* [w:] ibidem, s. 17.

²² Idem, *Krajobraz po bitwie* [w:] ibidem, s. 15.

²³ W wypadku prozy tego rodzaju syntezy znalazły wielu znaczących naśladowców, między innymi Jerzego Kosińskiego w *Malowanym ptaku*, także (w pewnym sensie) Czesława Miłosza w *Dolinie Issy*.

„nieukończonych” i pozostawionych *in potentio*. Odrzucenie myślenia magicznego owocuje zatem odrzuceniem świata istniejącego w całości i w uporządkowaniu. Horror ludowy zostaje przez Czychowskiego „zatrzymany”, razem z nim zaś zahamowaniu ulegają wszystkie quasi-racjonalne porządki, które wcześniej sankcjonowały istnienie Kurpiów w przestrzeni horroru.

W kulturze ludowej magia pełni rolę substytutu rozumu. Jej usunięcie z danej przestrzeni użytkowania doprowadza do tych samych konsekwencji, do jakich w XIX-wiecznej Europie doprowadził antyracjonalny manifest Fryderyka Nietzschego. Do magii jako formy panteistycznego prawodawstwa w folklorze odwołuje się między innymi Jan Kajfosz w artykule *Magia w ludowym obrazie życia pozagrobowego*:

„W świecie zdominowanym przez magię rozumianą jako system porządkujący istnieje trwała łączność między wszystkim, co razem sąsiaduje oraz wszystkim, co jest do siebie pod różnymi względami podobne. Część równoznaczna jest tutaj z całością (*pars pro toto*) i dlatego wszystko, co dzieje się z częścią, dzieje się również z całością”²⁴.

W ujęciu Kajfosa magiczność jest czynnikiem konstytutywnym każdego ludowego uniwersum, reguluje także prawa i normy współżycia danej społeczności oraz umożliwia wykształcenie określonych etologii i moralności. Każdy przejaw ludzkiej praktyki winien być przenoszony na płaszczyznę magicznego uzasadnienia, w przeciwnym razie dochodzi bowiem w obszarze wspólnoty do światopoglądowych sprzeczności, a w wypadku braku podstawowych narzędzi cywilizacyjnych lub kulturowej aprowizacji – do anihilacji danej grupy ludzkiej. Proces autodestrukcji społeczeństwa nagle odciętego od magii skutkuje mnożeniem antytez dotyczących stanu kondycji ludzkiej w społeczności, doprowadza w końcu do wytworzenia „inności” i z pomocą rodzącego się indywidualizmu rozsądza ludowość od środka.

Do podobnego stanu doprowadza w swojej poezji Czychowski, modyfikując i zawężając w wojennych lirykach zastosowanie ludowego horroru. W wierszu *Ojcowie* za pomocą przemienneho zestawiania personalizacji i depersonalizacji przedstawia obraz usamodzielniania się tego, co zostaje wyalienowane z folkloru jako w pełni ukształtowany podmiot ludzki:

„I zobaczę nas człowiekiem.
Nie zobaczę się człowiekiem.
Nie zobaczę nas człowiekiem.
I zobaczę się człowiekiem.

Wyprostuję – co krzywo”²⁵.

Horror indywidualny, będący przedmiotem cytowanego tetrastychu, zostaje zrekapitulowany prostą aforystyczną receptą rozwiązującą w jednym wersie horror ludowy.

²⁴ Referując ten przypis, Kajfosz powołuje się na uwagi Marcela Maussa z *Socjologii i antropologii* (Warszawa 1973, s. 82). Zob. J. Kajfosz, *Magia w ludowym obrazie życia pozagrobowego*, „Literatura Ludowa”, nr 6 (52), listopad – grudzień, Wrocław 2008, s. 17.

²⁵ M. Czychowski, *Ojcowie*, op. cit., s. 10–11.

Dramat nieporozumienia w wierszu *Ojcowie* opiera się zatem na konflikcie wynikającym z asymetrii dwóch dyskursów grozy: dyskursu horroru egzystencjalnego („I zobaczę nas człowiekiem...”) oraz dyskursu horroru ludowego („Wyprostuj – co krzywo”). Horror ludowy nie jest w stanie rozwiązać paradoksu horroru egzystencji, ten zaś – nie musi rozwiązywać problemu horroru ludowego (gdyż to horror „samorozwiązujący się” i „samowikłający się”).

Wnioski

Zarówno Leszek Bakuła, jak i Mieczysław Czychowski, ostrołęccy poeci ziemi kurpiowskiej, w liryce wojennej rozliczają się z dziedzictwem ludowej grozy. Bakuła w *Lelujach* dokonuje jego afirmacji i legitymizacji, przedłużając w tych ramach poetycki styl językowy i mityczny, przynależny kurpiowskim podaniom z pogranicza horroru i baśni. Pisząc wiersze, wytwarza tym samym nowe egzemplarze tekstów opisujących ten sam typ odniesień prezentujących groźbę związaną z regionem, z którego się wywodzi: *horror loci*.

Czychowski ustosunkowuje się polemicznie do klasycznych przedstawień grozy jako właściwego środka opisu horroru II wojny światowej. W *Krwiu laminowane* zachowuje jedynie szczytki kurpiowskiej wyobraźni mitycznej, wiążące się z reprezentacją grozy w literaturze ludowej. Poza minimalną frekwencją regionalnych artefaktów horroru w wierszach Czychowskiego pozostają jedynie reminiscencyjne odniesienia do kultury ludowej Kurpiów, między innymi w drobnych aforyzmach (*Ojcowie*). Autor postuluje indywidualistyczny i uniwersalistyczny obraz wojny, *horror mundi* jest dla niego zarazem sprywatyzowanym *horror vacui*. Ukazuje także świat pozbawiony ludowej magii i niewykształcający jeszcze osobniczych tożsamości ludzkich: określa ową rzeczywistość, postępując się językiem poetyckich antynomii stanowienia (nierелеwantne zdania egzystencjalne w *Ojcach*).

XX-wieczne pojęcie horroru na Kurpiach ewoluuje zatem w poezji Bakuły i Czychowskiego od *horror loci* (będącego jeszcze dziedzictwem romantycznej twórczości balladowej Adama Mickiewicza, Tarasa Szewczenki, Władysława Syrokomli, etc.) do *horror mundi* i *horror vacui*, stanowiących poromantyczną odpowiedź na zapotrzebowanie na nowy model „grozy małych ojczyzn”. Dodajmy, model zasadniczo wykraczający poza ludowość i jej dotychczasowe kanony. Model operacyjny i zobiektywizowany, który można dostosować tak, aby opisywał sytuację graniczną, nie odwołując się przy tym ani do ludowych mitologii, ani do schedy po jakimkolwiek języku magicznym...

Summary

Horror Mundi in Kurpie.

On War Poetry by Leszek Bakula and Mieczysław Czychowski

The article discusses the specificity of Curpian folk poetry as modern regional literature on the basis of the war poems by Leszek Bakula and Mieczyslaw Czychowski. Both poets incorporate in their works various inspirations deriving from folk culture, such as the references to magic and dance or to the symbolism of trees (pine and birch).

In their poetry, this context enables a shift from a typical war narration to the contemplation of Curpian folk horror. Bakuła refreshes the regional variant of horror, whereas Czychowski introduces new artistic models of terror into the folk narration. As a result, Bakuła's poetry remains a representation of horror loci, while Czychowski's illustrates a new type of terror, called horror mundi or horror vacui.



Rossana Alexandrowa-Nowakowska, cykl: *Krzyże w stylu ludowym*