



Anna Mlekodaj  <https://orcid.org/0000-0001-9883-2320>

Akademia Nauk Stosowanych w Nowym Targu, Instytut Nauk Humanistyczno-Społecznych, ul. Kokoszków 70  
34-400 Nowy Targ, e-mail: [annamlekodaj3@gmail.com](mailto:annamlekodaj3@gmail.com)

## WIĄZANKA KWIECIA CZY WYKWINTNY BUKIET? FIGURY MYŚLI I FIGURY SŁÓW W GWAROWEJ POEZJI JANA MAZURA Z PODHAŁA

A BUNCH OF THE WILDFLOWERS OR AN ELEGANT BOUQUET?  
RHETORICAL DEVICES IN THE DIALECT POETRY OF JAN MAZUR  
FROM PODHALE

**Słowa kluczowe:** gwara podhalańska, poezja gwarowa, styl, figury słów, figury myśli  
**Keywords:** Podhale dialect, dialect poetry, style, figures of speech, figurative thought

### Streszczenie

Gwarowa poezja zazwyczaj bywa traktowana jako synonim poezji ludowej. O ile w większości przypadków takie uproszczenie jest słuszne, o tyle nie opisuje ono w całości tego zjawiska w odniesieniu do Podhala. Celem artykułu jest wykazanie, że na Podhalu już przed II wojną światową zaznaczył się niemotywowany ludowością nurt gwarowej poezji. Jej twórcami byli wykształceni górale, żyjący często poza Podhalem. Traktowali oni gwarę jak równoprawny język, zdolny tworzyć oryginalną literaturę. W swej twórczości świadomie wykorzystywali typowe dla poezji figury retoryczne i tropy stylistyczne. Ich twórczość przyczyniła się do wewnętrznego zróżnicowania gwary podhalańskiej, świadomie wychodzącego poza ludowy styl artystyczny. Teza ta została udowodniona drogą analizy stylistyczno-językowej wybranych utworów Jana Mazura.

### Abstract

Dialect poetry is usually treated as a synonym of folk poetry. While in most cases such a simplification is correct, it fails to describe the entirety of this phenomenon in relation to Podhale. The purpose of the article is to demonstrate that a trend of dialect poetry not motivated by folklore made its mark in Podhale region still before World War II. Its creators were educated highlanders, often living outside Podhale. They treated dialect as an equal language capable of creating original literature. In their work, they consciously used figures of speech and stylistic tropes typical of poetry. Their work contributed to the internal differentiation of the Podhale dialect consciously going beyond just the folk artistic style. This thesis is proven by a stylistic and linguistic analysis of selected works by Jan Mazur.

## 1. WPROWADZENIE

W dotychczasowych rozważaniach poświęconych gwarowej poezji Podhala prze-ważał pogląd, iż w całości mieści się ona w tzw. nurcie ludowym. Tymczasem uważniejsze rozpatrzenie tego złożonego zjawiska, jakim jest liryczna twórczość górali podhalańskich, połączone z uwzględnieniem jego różnorodnych kontekstów i inspiracji, skłoniło badaczy do rewizji tego poglądu [Mlekodaj, 2015]. W rzeczywistości w poezji Podhala od jej zarania koegzystują dwa nurty – ludowy i literacki, z których każdy jest zakorzeniony w innym wymiarze kultury regionu. Pierwszy wywodzi się z tradycji pieśniowej i jest realizowany według poetyki ludowego stylu artystycznego. Drugi natomiast swoje inspiracje czerpie z pozaregionalnych doświadczeń literackich, a w warstwie stylistycznej z obcych ludowości figur stylistycznych, które – wyrażone w gwarze – znacznie poszerzają jej zdolność reprezentacji świata. Celem niniejszego artykułu jest analiza figur stylu retorycznego w gwarowej poezji Podhala, reprezentującej jej nurt literacki, na przykładzie wybranych tekstów Jana Mazura. Rozważania te poprzedzi krótki zarys rozwoju podhalańskiej liryki oraz towarzyszącej jej refleksji badawczej.

## 2. W KRĘGU GWAROWEJ POEZJI PODHALA

Gwarowa poezja na Podhalu, niezależnie od swej natury, przez wiele dekad była (a czasami wciąż jest) traktowana jako zjawisko homogeniczne i monolityczne. Zaliczana do twórczości ludowej, w opinii badaczy stanowiła wyraz artystycznych ambicji, potrzeb i możliwości amatorów, którzy zyskali tylko podstawy wykształcenia, a na co dzień zajmowali się głównie pracą na roli. Takie stanowisko wiązało się przede wszystkim ze statusem gwary. Określono ją jako mowę wsi. Dostrzegano przede wszystkim jej konkretny i pragmatyczny charakter. Przyjęto, że w swoim terytorialnym zróżnicowaniu w pełni odzwierciedla zarówno życie codzienne polskiego ludu, jak i jego mentalność. Podobne oczekiwania artykułowano także w stosunku do gwarowej twórczości literackiej, która w pierwszych dekadach XX wieku zaczęła stopniowo wypierać folklor, rozumiany tu w węższym zakresie – jako ustna twórczość o prymarnym lub sekundarnym charakterze. Po wierszach gwarowych, choćby były publikowane w formie antologii lub samodzielnych autorskich tomików, oczekiwano chłopskiego widzenia i odczuwania świata [Budzyk, 1937, s. 6; Zawodziński, 1937, s. 14–15]. Wiązało się to z przypisaniem literaturze ludowej w ogóle, a gwarowej w szczególności, określonych kręgów tematycznych, które pokrywały się z zasobami leksykalnymi gwary, a te z kolei wyznaczały zakres dostępnego poznania i rozumienia świata. Nikt też nie zakładał, że gwara może poszerzać ów zakres takimi samymi

środkami, jakimi czyni to każdy inny język, który ma ambicję tworzenia własnej literatury. Opinia ta w odniesieniu do gwarowej poezji Podhala uformowała się już w latach trzydziestych XX wieku, kiedy to zaczęły się ukazywać drukiem pierwsze wiersze gwarowe góralskich poetów, i pozostała w mocy aż do lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Stanisław Pigoń we wstępie do *Poezji młodego Podhala* [Pigoń, 1937] już na samym początku zaznaczył:

Chcąc należycie ocenić osobliwość, chcąc oszacować właściwą wagę niniejszej antologii, trzeba ją ustawić i ująć w należytej perspektywie. Wiązanka kwiecia zebrana wprost na łące pieczołowitą dłonią gospodarza inny ma charakter i inną woń niż wykwinny bukiet ułożony w miejskiej kwiaciarni. Jej zaś wartość uczuciowa – obojętne w tej chwili: mniejsza czy większa – jest w każdym razie także z istoty swej inna [Pigoń, 1937, s. 7].

Zastosowana przez Pigionia metaforyczna antyteza – wiązanka polnego kwiecia a wykwinny bukiet z miejskiej kwiaciarni – choć nie miała w zamierzeniu autora waloryzować poezji gwarowej w stosunku do poezji w języku literackim, to właśnie uczyniła. I nie chodzi tu wyłącznie o kwestie estetyczne czy emocjonalne, ale wręcz ontologiczne. Jest bowiem w tej opinii głębokie przekonanie, że gwara nie jest i co ważniejsze – nie może być pełnoprawnym językiem poezji. Tę prawdę trzeba przywołać na wstępie. Gwarowy tekst poetycki różni się ze swej natury od takiegoż tekstu w języku literackim i nigdy nie będą mogły stać obok siebie jako zjawiska w pełni tożsame, jak nie stawia się wiązanki polnych kwiatów obok wykwinnego bukietu. Co więcej – ta różnica jest niemal dogmatyczna; nie ma powodu, aby ją w tym miejscu udowadniać.

Długo też nie przypisywano gwarom wewnętrznego zróżnicowania stylistycznego. Dopiero analiza folkloru z perspektywy lingwistycznej wykazała odmienny stan rzeczy. Jerzy Bartmiński, autor wielu rozpraw z tego zakresu [Bartmiński, 1973; 1977; 1990; 2001], wyodrębnił tzw. ludowy styl artystyczny oraz wyznaczył jego podstawowe cechy. Podkreślił także jego interdialektalny i ponadregionalny charakter; w podobnym kształcie daje się on zidentyfikować w folklorze wszystkich regionów, wykazuje także duże pokrewieństwo z językiem folkloru słowiańskiego.

Zestaw cech ludowego stylu artystycznego wyznaczały w warstwie leksykalnej poetyzmy (głównie archaizmy, ale także zapożyczenia oraz różnego rodzaju derywaty słowotwórcze), w warstwie składniowej – powtórzenie i paralelizm, a w warstwie semantycznej – symbol. Oralna natura folkloru sprawiła, że językowa odmienność jego tekstów została utrwalona w postaci zamkniętych formuł lub dopuszczających pewną inwencję twórczą, luźniejszych w swej strukturze wyrażeń formułicznych. W obu przypadkach stanowią one rodzaj odtwarzalnej według określonych prawideł konstrukcji segmentacyjno-leksykalno-semantycznej, która

funkcjonowała zarówno w świadomości nadawcy, jak i odbiorcy [Bartmiński, 1974, s. 20–23]. Tak rozumiana formuła była zarówno eksponentem ludowego stylu artystycznego, jak i nośnikiem pewnego uniwersalnego pojmowania rzeczywistości w zakresie ludowej koncepcji czasu i przestrzeni, waloryzacji świata natury, a także powszechnie akceptowanego i pożądanego ładu społecznego.

Ludowy styl artystyczny formował się w przestrzeni tradycyjnych przekazów synkretycznych, w których słowo było powiązane z innymi formami wyrazu, a całość służyła dopełnieniu rozmaitych obrzędów. Tymczasem XX wiek przyniósł osłabienie mechanizmów folkloru, rozumianego w szerszym, etnograficznym znaczeniu. Równoległe do tego, w pewnym sensie jako reakcja na zanik dawnego obyczaju, na wsi uaktywniła się potrzeba pisania, choć nie od razu i nie wszędzie gwara została uznana za język godny pisma.

Na Podhalu jednak problem ten nie odegrał większej roli. Być może pod wpływem stylizujących na gwarę literatów lub też ośmieleni powszechną na przełomie XIX i XX wieku modą na góralszczyznę piszący autochtoni chętnie i bez oporów posługiwali się rodzimą mową w prozie i w poezji. Dotyczyło to w równej mierze zarówno prostych górali, którzy znali wyłącznie gwarę, jak i Podhalan wykształconych, dla których gwara była mową pierwszą, lecz niejedyną. Z racji gawędziarskich tradycji regionalnych w rodzącej się literaturze Podhala dominowała epika [Mleko-daj, 2014, s. 184]. Pierwsze gwarowe opowiadania Andrzeja Stopki czy Wojciecha Brzegi ukazały się drukiem na przełomie XIX i XX wieku. Na świadomą siebie i własnych celów gwarową poezję Podhala trzeba było jeszcze nieco poczekać.

Mówiąc o przyczynach emancypacji kultury Podhala w ogóle, a gwary w szczególności, nie można pominąć mocnego oddziaływania ruchu regionalnego, którego główne zasady zostały zwerbalizowane w formie zobowiązań, jakimi w istocie były ogłoszone w 1922 roku na Zjeździe Podhalan *Wskazania dla synów Podhala* Władysława Orkana. Pośród wielu dezyderatów, jeden odnosił się do imperatywu kształcenia się młodych górali, a inne do świadomego kulturowania rodzimej sztuki. „Dąż do tego – mówił Orkan – aby twoja oczyszczona z nalotów obcych kultura ludowa poszła w górę, rozkwitnęła w kwiat wielkiej kultury narodowej, godnej zająć poczesne miejsce w dorobku wszechludzkiem”, a dalej: „By twa nabudowana literatura wzmogła się wyżej, poniosła sławę twej ojczyzny dalej, stała się wszechną całemu światu” [Orkan, 1970, s. 367–368].

Twórca regionalizmu podhalańskiego, autor *Komorników*, także użył metafory kwiatu, ale w tej wizji współczesna Orkanowi kultura ludowa jest jego załączkową formą. W miarę rozwoju twórczej pracy ma się on rozwinąć w kwiat kultury narodowej, partycypującej w dorobku wszechludzkiem. Tak więc nie dwa bukiety, ale jeden – bezwzględnie wykwinny.

W latach trzydziestych XX wieku oprócz wspomnianej już antologii pt. *Poezja młodego Podhala* wyszły trzy samodzielne tomiki gwarowej poezji. W 1935 roku

w Krakowie ukazał się zbiór wierszy i gawęd Antoniego Zachemskiego pt. *Gęśle z jawora*, w 1936 roku we Lwowie tomik wierszy Jana Mazura pt. *Z wysokim Tater wiaterny sum*, w Kościelisku zaś zbiór poezji Stanisława Nędzy-Kubińca pt. *Na nową perć*. Poza tym wiersze młodych podhalańskich poetów ukazywały się na łamach „Gazety Podhalańskiej”, „Orędownika”, „Ziemi Podhalańskiej”, „Gospodarza” i innych pism otwartych na problemy kultury wsi. Tak więc lata trzydzieste XX wieku odegrały istotną rolę w formowaniu się literackiego nurtu gwarowej poezji Podhala. Po wojnie zaś, szczególnie od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, jego przedstawiciele coraz częściej dochodzili do głosu, publikując na łamach regionalnych czasopism lub wydając samodzielne tomiki wierszy.

Ważnym mecenasem gwarowej poezji Podhala było lubelskie Stowarzyszenie Twórców Ludowych, które zrzeszało wszelkiego rodzaju wiejskich artystów, w tym także poetów, z różnych regionów Polski. Przynależność do tej organizacji w połączeniu z proklamowaną przez władze ludowością państwa kazały każdego gwarowego poetę, który wydawał tomiki swoich wierszy w Ludowej Spółdzielni Wydawniczej, nazywać ludowym. Gwara była jednym z podstawowych kryteriów tego przyporządkowania. Tym samym mniej lub bardziej świadomie nawiązano do utrwalonego jeszcze przed wojną stereotypu. W jednym rzędzie stawiano zarówno kontynuatorów nurtu folklorowego, których twórczość realizowała założenia ludowego stylu artystycznego, jak i poetów, którzy świadomie i celowo wychodzili poza jego granice. Niezależnie więc od wszelkich formalnych i ideowych różnic poetami ludowymi stali się piszący w przeważającej większości gwarą Hanka Nowobielska, Antonina Zachara-Wnękowa, Stanisław Nędza-Kubiniec czy Wanda Czubernatowa, a nawet Augustyn Suski, czyli twórcy, którzy wyraźnie i na wielu poziomach wychodzili poza kanony ludowości [Mlekodaj, 2015, s. 44–50]. Była to jednak stosunkowo niewysoka cena za możliwość publikacji tekstów. Wydawnicza działalność lubelskiego Stowarzyszenia Twórców Ludowych, prowadzona w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, do dziś pozostaje trudna do przecenienia.

Granice twórczych kompetencji ludowych poetów zarówno co do problematyki, jak i stylu artystycznej wypowiedzi zostały dosyć wyraźnie zakreślone. Ciekawy w tym kontekście wydaje się spór, jaki miał miejsce między Hanką Nowobielską, poetką z Białki Tatrzańskiej, a organizującym w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku życie literackie na Podhalu Tadeuszem Staichem. Ten zasłużony polonista i edytor poetyckich tekstów gwarowych zarzucił bowiem Nowobielskiej „myślenie inteligenckie”, które jego zdaniem kłóciło się z gwarą jako tworzywem poezji ludowej. Poetka poczuła się mocno dotknięta taką opinią, nie chciała bowiem zgodzić się na odgórne klasyfikacje,

a gwarę traktowała jak każdy język, w którym posługujący się nim człowiek ma prawo wyrażać własne myśli, jakiegokolwiek by one były.

Po roku 1990 znacząco zmieniły się zasady funkcjonowania rynku wydawniczego. Pojawiły się regionalne i lokalne oficyny wydawnicze, nikt też nie kontrolował już tekstów pod kątem ludowej prawomyślności. Znacząco też przybyło materiału do badań.

Próba objęcia całościowym spojrzeniem literackiej twórczości góralskich poetów od początku istnienia tego zjawiska aż po czasy współczesne pozwoliła postawić tezę, w myśl której w gwarowej poezji Podhala dają się wyodrębnić dwa równoległe nurty [Mlekodaj, 2015, s. 43].

Pierwszy stanowi literacką kontynuację ludowej tradycji pieśniowej, a jego płaszczyzną odniesienia jest folklor, drugi natomiast realizuje idee liryki ugruntowane w polskiej tradycji literackiej niemotywowanej folklorem. Rozróżnieniu temu sprzyja wiele czynników. Ze względu jednak na temat artykułu skoncentruję się wyłącznie na aspekcie stylistycznym.

Teksty wpisujące się w nurt folklorowy i pozostające w kręgu ludowego stylu artystycznego spełniają oczekiwania i zaspokajają potrzeby zarówno samych poetów, jak i odbiorców ich tekstów. Twórcy tego nurtu należą do odchodzącego już dziś pokolenia, które doświadczyło dawnego wiejskiego życia, toczącego się wokół pracy na roli, na hali, zależnego od natury i podporządkowanego jej rytmowi. Są to piewcy góralskiej tradycji i dawnego porządku świata, ludzie ze wzrokiem utkwionym w przeszłości. Terazniejszość jest dla nich znakiem zmian na gorsze. Porzucone pola, zaniechanie tradycji, niekorzystne zmiany w relacjach międzyludzkich – oto główne rysy niszczące dawny ład. Poza tym świat współczesnej góralskiej wsi trudno opisać coraz mniej rozumiałym dla kolejnych pokoleń językiem zakorzenionym w folklorze i do niego odsyłającym. Wiele słów wyszło z użycia, wiele straciło swoje desygnaty, ponieważ oznaczane nimi obiekty bezpowrotnie zniknęły z wiejskiej rzeczywistości. Poeci tego nurtu przywołują obrazy świata, który pozostaje poza doświadczeniem młodszych pokoleń, a ich twórczość ma w dużej mierze wspomnieniowo-sentymentalny charakter. Pod względem formalnym teksty tego nurtu nawiązują do tradycji pieśniowej, dążą do regularnej budowy i w miarę dokładnych rymów (często gramatycznych). W sferze obrazowania odwołują się do antropomorfizacji, paralelizmu semantycznego i zakorzenionego w ludowości symbolu. Poeci sięgają po utrwaloną już zwyczajem formę, nie eksperymentują z nią, nie szukają alternatywnych sposobów wyrażenia swej indywidualności twórczej. W dalszym ciągu, jak w żywym folklorze, istotną rolę odgrywa wspólnotowość doświadczenia i form jego artystycznego wyrazu.

Natomiast twórcy gwarowych tekstów nurtu literackiego poezji Podhala wyrażnie i z pełną świadomością wychodzą poza krąg ludowego stylu artystycznego zarówno na poziomie idei, jak i środków wyrazu. Nie znaczy to jednak, że ignorują właściwy gwarze potencjał semantyczny. Potrafią go jednak świadomie poszerzać,

umiejętnie dobierając i stosując w odpowiednich miejscach uniwersalne figury retoryczne. Kulturowana w ten sposób gwara zyskuje prawo języka poezji równorzędnego w stosunku do wszystkich innych. Warto podkreślić, że nurt ten wyodrębnił się w czasach, kiedy folklor był jeszcze żywą rzeczywistością. Mimo to zachęcona Orkanowskim wskazaniem nowa generacja poetów Podhala, kształtująca swoje artystyczne gusty pod wpływem nurtów dwudziestolecia międzywojennego, potraktowała gwarę w podobny sposób, jak przed wiekami Kochanowski potraktował polszczyznę, niedocenianą w świecie łacińskiego uniwersum. Zainicjowano tym samym pracę nad jej rozwojem, co Podhalu przyniosło nieocenione korzyści. Jednym z tych młodych, ambitnych poetów był Jan Mazur.

### 3. FIGURATYWNOŚĆ STYLU PODHALAŃSKIEGO POETY JANA MAZURA

Styl retoryczny jest wygodnym i obiektywnym narzędziem analizy. Jego istota polega na takiej organizacji wypowiedzi, w której zostały świadomie naruszone zasady obowiązujące w codziennej komunikacji przez wprowadzenie różnego rodzaju figur stylistycznych. Zamierzone odstępstwa od naturalnego toku wypowiedzi nie są w pełni dowolne, lecz mieszczą się w obrębie rozmaitych konwencji, uformowanych na gruncie retoryki, w tej jej części, która zajmowała się wymową [Kudra, 2012, s. 218]. Retoryka elokucyjna wypracowała specyficzne sposoby organizacji wypowiedzi, ujmując je w tzw. figury słów i figury myśli.

Figury słów są znakiem świadomego i celowego naruszenia zasad składni, ujętych w gramatykach opisowych danego systemu językowego. Do bogatego zbioru figur słów zaliczają się m.in. anafora, epifora, enumeracja, elipsa, inwersja, klimaks, paronomazja czy polisyndeton. Figury myśli z kolei służą wyeksponowaniu szczególnego, nietypowego przebiegu procesu myślowego. Ze względu na jego twórczy charakter służą one do jak najprecyzyjniejszego ujęcia przekazywanego nowego sensu wypowiedzi poetyckiej [Ziomek, 1990, s. 201–202]. W takim znaczeniu także tropy stylistyczne (metaforę, epitet i porównanie) można zaliczyć do figur myśli. Oczywiście oba poziomy – słów i myśli – w praktyce łączą się z sobą, tworząc – jak je nazwał Andrzej Kudra – figury konceptualne. Dla celów niniejszej analizy zachowamy jednak klasyczny podział, rozpatrując każde z nich oddzielnie.

Czas teraz przejść do konkretnych przykładów gwarowej poezji Podhala nurtu literackiego. Dostarczą ich teksty Jana Mazura, wchodzące w skład pierwszego tomiku jego poezji<sup>1</sup> pt. *Z wysokik Tater wiaterny sum* oraz publikowane w przy-

<sup>1</sup> Prawdopodobnie Jan Mazur przygotował do druku także drugi tomik gwarowych poezji, który złożył w Książnicy Atlas w 1938 roku, jednak książka ta nigdy nie trafiła na rynek.

woływanej już antologii pt. *Poezja młodego Podhala*. Jan Mazur – obok Augustyna Suskiego i Hanki Nowobielskiej – należy do pierwszego pokolenia podhalańskich poetów tworzących w gwarze, dla których inspiracją stała się współczesna im polska liryka.

Jan Mazur urodził się w 1915 roku. Dzieciństwo i młodość spędził we wsi Suche w gminie Poronin. Dzięki wsparciu miejscowej nauczycielki i działaczki społecznej Antoniny Tatar zyskał wykształcenie. Początkowo uczył się w gimnazjum w Nowym Targu, a następnie we Lwowie. Tam też po uzyskaniu matury studiował polonistykę na Uniwersytecie Jana Kazimierza. Ani oddalenie od rodzinnego Podhala, ani też formalne polonistyczne wykształcenie nie przeszkodziły Mazurowi w kultywowaniu rodzinnej gwary także w formie literackiej. Co więcej, swoją twórczość traktował profesjonalnie. Świadczy o tym jedyny zachowany pisany gwarą list Jana Mazura do jego dobrodziejki Antoniny Tatar, w którym donosi:

Miołek tu w styczniu, lutym i marcu trzy wieczory autorskie. Cytołek swoje włosne wiersze. Widziało się to bars ludziom i duzo ludzi zawse przychodziło. Sale zawse pełne. Teraz pjadę z temi wieczorami do Krakowa, do Poznania i do Warsiawy. Zaprosajom mie, to trza jechać. Sławny polski kompozytor prof. Wallek Walewski ułożył do mojego wiersa muzyke i na konkursie na najpiykniejsom pieśń podholańskom dostał piyrsom nodgrode. I teraz on mi bedzie dorobioł muzyke do innyk wiersów<sup>2</sup>.

Gwara była naturalnym językiem Mazura. Jako student polonistyki z pewnością miał kompetencje w zakresie polszczyzny literackiej, a mimo to właśnie gwarą posługiwał się w prywatnych listach do równie biegle nią władającej Antoniny Tatar, która – jako absolwentka seminarium nauczycielskiego – także doskonale operowała polszczyzną ogólną. Ten list pokazuje, że gwara była dla Mazura nie tylko pierwszym, ale i najbliższym językiem. Nie porzucił go też do końca swojego, niestety, krótkiego życia. W 1940 roku został bowiem wraz z rzeszą innych Polaków deportowany w głąb Rosji. Do dziś nie znamy ani dokładnej daty, ani też miejsca jego śmierci.

Jako wykształcony polonista oraz absolwent gimnazjum klasycznego Jan Mazur miał z pewnością szeroką wiedzę na temat stylu retorycznego, jego figur oraz ich zastosowania w poezji. Można więc założyć, że własne wiersze tworzył świadomie, doprowadzając je do formy, która najlepiej przysłuży się poprawnej interpretacji tekstu przez odbiorcę. Jednak z drugiej strony Mazur, mając doskonałe wycucie gwary, rozumiał naturę jej ograniczeń. Wiedział, że o istocie tej mowy nie stanowią zjawiska fonetyczne, które łatwo przenieść na wyrazy spoza gwary, ale rodzaj wewnętrznej prawdy i językowej spójności. Stąd też jego starania koncentrowały

2 Z rękopisu listu adresowanego do Antoniny Tatar, będącego w posiadaniu autorki.



się nie tyle na przekraczaniu granic gwary wyznaczonych jej naturalną leksyką, ile na pogłębianiu i modyfikowaniu niesionych przez nią treści. W tym celu stosował różnorodne figury stylistyczne, jak choćby w cytowanym poniżej wierszu, od którego wziął tytuł cały zbiór:

Z wysokik Tater  
wiaterny sum  
nawioł mi w serce  
śpiywek i dum.

Sikławic cystyk  
zwonioncy huk  
taktem po wantak  
stalowym tłuk...

I dziś tyn nute,  
co od nik mom,  
na strunak słowa  
posyłam wom.

Wiersz składa się z trzech strof, z których każda jest jednym zdaniem. W każdym z nich szyk został świadomie zaburzony. W pierwszym, które w potocznej mowie mogłoby przyjąć następujący kształt: *Wiaterny sum z wysokik Tater nawioł mi śpiywek i dum w serce*, autor zastosował inwersję. Przesuwając w głąb zdania podmiot i przenosząc na jego koniec szeregowo dopełnienie bliższe (*śpiywek i dum*), zdynamizował obraz, który ponadto został podkreślony uzyskanym w ten sposób rymem męskim (*sum – dum*). Drugie zdanie także zostało poddane przekształceniom składniowym. W szyku nienacechowanym brzmiałoby ono następująco: *Zwonioncy huk cystyk sikławic tłuk taktem stalowym po wantak*. Tymczasem po zastosowaniu inwersji, która tu dodatkowo, poza odwróceniem kolejności, kazała odseparować epitet od określanego rzeczownika (*taktem /.../ stalowym*), strofa wnosi do całości efekt chaosu, który towarzyszy gwałtownym zjawiskom tatrzańskiej natury. Efekt potęguje także paronomazja: *zwonioncy cystyk sikławic huk* oraz – podobnie jak w strofie pierwszej – rym męski. Trzecie zdanie, tym razem złożone, również zostało przekształcone składniowo. W wersji neutralnej brzmiałoby ono następująco: *Posyłam wom dziś na strunak słowa tyn nute, co mom od nik*. Tymczasem poeta, podobnie jak wcześniej, świadomie miesza szyk słów, aby w miejscach akcentowanych znalazł się ciąg najistotniejszych słów: *nute – mom – słowo – dom*. Inwersja nie wyczerpuje zasobu figur słów w tym krótkim tekście. W komponowaniu całości autor zastosował także gradację, również służącą dynamizacji przekazu.

Strofy pierwsza i druga mówią w gruncie rzeczy o tym samym – wskazują źródła natchnienia poety. Za każdym razem są nimi jakieś aspekty górskiej natury, które obdarzały poetę swoją mocą. Ta moc jest jednak stopniowana; w pierwszej strofie zostaje wyrażona związkami *sum nawioł*, w drugiej natomiast *huk tłuk*. Figura taka, znana również jako klimaks, sprawia, że – być może nawet poza świadomą percepcją odbiorcy – wzrasta wewnętrzna energia przekazu. W przypadku analizowanego wiersza ma ona spotęgować siłę przesłania, które autor tak mocno zaakcentował w ostatniej strofie, oraz podkreślić wartość samej poezji.

Inną figurą związaną ze zmianą szyku wyrazów w zdaniu jest zastosowany przez Mazura w drugiej strofie chiazm. Polega on na ułożeniu krzyżowym sąsiadujących z sobą wyrazów, które mają podobną funkcję gramatyczną lub semantyczną. U Mazura chiazm jest zasadą spajającą dwa pierwsze wersy omawianej zwrotki:

siklawic cystyk  
zwońiący huk

realizujące następujący układ krzyżowy:

- rzeczownik – epitet           A B
- epitet – rzeczownik           B A

Zważywszy na to, że w strukturze całości środkowa strofa ma pełnić funkcję kulminacyjną, chiazm dodatkowo akcentuje jej zwartość i wewnętrzną energię.

Omówione wyżej figury słów w pewnym sensie są podporządkowane tkwiącym w głębszych pokładach tekstu figurom myśli. Są one bowiem najważniejszym sygnałem tego, że cały komunikat poetycki został uformowany w tak nieoczywisty sposób w celu przekazania sensów, których by nie udźwignęło słowo potoczne. Przede wszystkim całość tekstu została ujęta w nadrzędną figurę kontaktu – poeta zwraca się do swoich czytelników, deklarując, że to właśnie dla nich podejmuje ogromny trud przetworzenia górskich żywiołów w słowo (*nute / co od nik mom / na strunak słowa / posyłam wom*). Jest to równocześnie deklaracja szczególnej misji podjętej dla dobra, dla zysku, dla pożytku tego, kto będzie słuchał jego pieśni. W ślad za figurą kontaktu postępują figury ematywne, które dopełniają ekspresji przesłania. Wśród nich na pierwszy plan wysuwa się *expolitio*, czyli chwyt polegający na przedstawianiu tej samej treści różnymi środkami językowymi. Pierwsza i druga strofa w istocie powtarzają tę samą treść, którą można by ująć w formułę: ‘pisanie wierszy nauczyły mnie górskie żywioły’, różni je tylko stopień natężenia (odpowiednio wymodelowany za pomocą stosownych figur słów). Istotna dla przekazu jest również figura kompozycyjna polegająca na przyjęciu chronologii jako osi kompozycyjnej. Łączy ona w jeden ciąg przeszłość (*nawioł, tłukł*) z terażniejszością (*mom*) i czynnością wysuniętą w przyszłość względem wszystkich wcześniejszych (*posyłam wom*).

Ostatnią wreszcie grupą przekształceń bliższych figurom myśli niż słów są tropy. Mazur stosował je oszczędnie. W analizowanym wierszu mamy do czynienia zaledwie z dwoma epitetami metaforycznymi oraz jednym wyrażeniem metaforycznym. Żaden z występujących w tekście epitetów metaforycznych, tj.: *stalowy takt*, *zwonioncy huk*, nie występuje w mowie potocznej, nie jest także zaczerpnięty z folkloru. Określenie *stalowy* w odniesieniu do *taktu* ma cechy synestezji. *Zwonioncy huk* natomiast odnosi się do wzmożonych doznań akustycznych. Wyrażenie metaforyczne *przesyłać [coś] na strunak słowa* uruchamia system asocjacji bliskich życiu górali, dla których muzyka jest stałą towarzyszką życia, a gęśle, skrzypce i basy są elementami codzienności. Biegły w swej sztuce muzykant przed grą stroi swój instrument. Każdy góral był wielokrotnie świadkiem tej czynności, dlatego też dobrze wie, czym są struny, ma z nimi ściśle określone i utrwalone wyobrażenia. Połączenie *struna słowa* przenosi skojarzenia związane z muzyką na pole znaczeniowe rzeczownika *słowo*, tworząc nową jakość semantyczną. Słowo, dodajmy – gwarowe, staje się instrumentem, który wymaga wirtuoza. Mimo nowatorstwa metafora ta jest osadzona w rzeczywistości zakorzenionej w góralskim doświadczeniu, a przez to sugestywna i łatwa do zrozumienia.

Jan Mazur był poetą, którego artystyczną wrażliwość uformowała podhalańska kultura na równi z lekturami poznanymi w związku ze zdobytą edukacją o rytmie klasycznym oraz ogólną wiedzą humanistyczną. Gwarę traktował jak autonomiczny język, nie zaś jak odmianę terytorialną polszczyzny. Wierzył, że może ona stać się tworzywem poezji i udowadniał to każdym swoim tekstem. Jak choćby i tym pt. *W nocy*:

Cyko zygor na ścianie  
Tyko w piersi serdecko...  
Urodzajom se oba  
A noc słucho izbeckom.

Urodzajom se oba:  
Zygor – casu wskazowac  
I me serce siyrota,  
Co wie ino załowac.

Tym razem, w przeciwieństwie do wcześniejszego przykładu, mamy do czynienia z realistycznym szkicem, który mógłby służyć za szkic dla malarza. Obrazowość tekstu jest konsekwencją zastosowanych środków stylistycznych. Odmienna od standardowej organizacja poszczególnych wyrazów manifestuje się już zastosowaną na wstępie inwersją i paralelizmem składniowym. Układ orzeczenie – podmiot

– okolicznik miejsca został powtórzony w dwóch pierwszych wersach, lecz niedokładnie, ponieważ autor wzbogacił tok słów, stosując chiazm:

[cyko] zygor na ścianie	A B
[tyko] w piersi serdecko	B A

Cały tekst wykazuje wysoki kunszt kompozycyjny. Przesunięcie na początek wersu onomatopeicznych czasowników *cyko* – *tyko* nie tylko rytmizuje wiersz w takt czasu odmierzanego przez wskazówki zegara i bicie ludzkiego serca, ale też wprowadza rym inicjalny, który dodatkowo wiąże obie te rzeczywistości symbolizujące przemijanie. Wewnętrzna spójność obrazu została podkreślona powtórzeniami. Dwukrotnie występujący w niezmienionej postaci wers *urodzajom se oba* akcentuje najistotniejszy sens, wokół którego poeta zbudował napięcie tego złożonego pod względem temporalnym obrazu. Jest to zabieg nawiązujący do znanej w retoryce figury słów o nazwie *redditio*, polegającej na powtórzeniu tej samej frazy na końcu i na początku segmentu. Spokój nocy zakłóca bezsenność bohatera, który wsłuchuje się w tykanie zegara i w bicie własnego serca, dostrzegając podobieństwo między nimi, ale także i różnice wynikające z faktu, że serce ludzkie jest przepełnione cierpieniem, sprowadzającym bezsenność, zegar natomiast pozostaje jedynie bezdusznym mechanizmem. Powtórzenie jest typową cechą ludowego stylu artystycznego, Mazur jednak stosuje je w zupełnie inny sposób. Po pierwsze – powtarza całą frazę, po drugie zaś – powtórzenia nie następują bezpośrednio po sobie. Mimo to i w ludowym stylu artystycznym, i w poetyce tekstu Jana Mazura powtórzenie ma odegrać podobną rolę – poza intensyfikacją wybranego elementu spowalnia semantyczny tok wypowiedzi, wstrzymuje czas, aby odbiorca mógł głębiej zanurzyć się w przeżywaną właśnie chwilę [Bartmiński, 2001, s. 230]. Otwarta powtórzeniem druga strofa każe wrócić do pierwszej i pogłębić jej rozumienie przez dopowiedzenie kolejnych informacji o przywołanych tam podmiotach. W istocie więc ujęta w niej treść nakłada się niejako na treść pierwszej strofy, wzmacnia ją i poszerza, ale nie rozwija w czasie. W ten sposób autor ujmując przemijanie, paradoksalnie zatrzymując je w swoistej stop-klatce.

Na poziomie figur myśli także obserwujemy świadome i twórcze nawiązanie do ludowości. Tym razem dotyczy ono paralelizmu, który w ludowym interdialekcie pozwala wyrazić i zrozumieć ludzkie doświadczenia przez analogię do świata natury. Jan Mazur jednak buduje swój paralelizm w obrębie przestrzeni niewielkiej izby, w której kosmiczny ruch planet i gwiazd jest reprezentowany przez zupełnie swojski, obecny w każdym domu *zygor na ścianie* – *casu wskazowac*. Paralelne względem jego tykania bicie ludzkiego serca, mimo pozornego podobieństwa, nie powtarza tej samej treści, ale przeciwstawia obojętnemu upływowi czasu ludzkie cierpienie.

Jak zwykle u tego poety obserwujemy oszczędność w środkach. Temu celowi doskonale przysłużyła się gwara podhalańska, konkretna, lapidarna i nawet w swej artystycznej odsonie stroniąca od przesadnej zdobności. Z jej powściągliwością i dążeniem do skrótu dobrze współgra zastosowana w wierszu jedyna metafora: *noc słucho izbeckom*. Po raz trzeci w tym tekście mamy nawiązanie do ludowości, a ściślej do ludowego zwyczaju ożywiania zjawisk przyrody, a nawet ich personifikowania. Metafora Mazura jest jednak całkowicie oryginalna. W tekstach ludowych noc chodzi po niebie, sieje gwiazdami, jest antagonistką dnia i wszelkiej jasności, wywołuje złe moce itd., tymczasem w tekście Jana Mazura staje się ona cichym świadkiem ludzkiej bezsenności. Nie przybierając żadnych konkretnych kształtów, rozgościła się mrokiem w izbie i – podobnie jak człowiek – wsłuchiwała się ograniczoną ścianami przestrzenią w dialog ludzkiego serca z mechanizmem zegara.

O ile pierwszy z analizowanych wierszy można by potraktować jako manifest poetyki młodego poety, w którym – jak napisał S. Pigoń – „juhasia junackość Mazura, kipiąca w nim radość życia, młodość prężąca się do lotów wypowiedziała się słowem energicznym, rytmem wiersza targanym, niespokojnym” [Pigoń, 1937, s. 12], o tyle wiersz pt. *W nocy* jest poetyckim, intymnym obrazem ludzkiego lęku przed przemijaniem – uniwersalnym doświadczeniem, które znalazło wyraz we wszystkich językach świata, a dzięki Mazurowi także w gwarze podhalańskiej. Sposób, w jaki używał on góralskiej mowy w poezji, w jaki osiągał swoje artystyczne cele, sprawił, że nawet w dalekim Lwowie jego wiersze budziły zainteresowanie odbiorców i dawały im tę satysfakcję, jaką człowiekowi może dać dobra poezja.

#### 4. ZAKOŃCZENIE

Zarówno wykształcenie Jana Mazura, jak i jego profesjonalne podejście do twórczości pozwalają przyjąć założenie, że był twórcą w pełni świadomym swojego poetyckiego warsztatu. Znając doskonale gwarę, organizował ją w swoich tekstach po nowatorsku, nie przekraczając jednak granic, poza którymi straciłaby swoją wiarygodność. W obrębie gwarowej rzeczywistości językowej Jan Mazur potrafił stworzyć poezję kreuującą nowe obrazy, intensyfikującą przeżywane emocje, poszukującą głębszych sensów. Innymi słowy, mając do dyspozycji dosyć ograniczony kod, skoncentrował się na poszerzaniu bądź pogłębianiu znaczeń. Można więc powiedzieć, że jego zasługa dla gwary w istocie przypominała tę, którą Jan Kochanowski oddał w swoim czasie emancypującemu się językowi polskiemu. I podobnie jak Jan z Czarnolasu, Mazur osiągał swój cel na drodze doskonalenia i wzbogacania stylu swoich tekstów. Jan Mazur swoją twórczość wyprowadził poza krąg ludowości, lecz nie zerwał naturalnych więzi łączących ją z Podhalem. Wciąż z tych samych polnych kwiatów uczył się składać kunsztowne bukiety.

Poezja Jana Mazura nie była odosobnionym zjawiskiem. W jego pokoleniu tą samą drogą twórczą podążali Augustyn Suski, Hanka Nowobielska, Antoni Zachemski, Stanisław Nędza-Kubiniec i Antonina Zachara-Wnękowa. W kolejnych generacjach stworzony przez nich nurt literacki znalazł swoich kontynuatorów w osobach Wandy Szado-Kudasikowej, Wandy Czubernatowej, Jana Fudali, Joanny Grucy-Słodyczki, Andrzeja Gąsienicy Makowskiego i wielu innych. Dzięki ich twórczości gwara podhalańska nie tylko umocniła swoją pozycję, ale także stała się mową zdolną wyrażać najsubtelniejsze uczucia i najgłębsze emocje.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTMIŃSKI Jerzy, 1973, *O języku folkloru*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- BARTMIŃSKI Jerzy, 1974, „*Jaś koniki poil*” (*Uwagi o stylu erotyku ludowego*), „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja”, z. 2(14), s. 11–24.
- BARTMIŃSKI Jerzy, 1977, *O derywacji stylistycznej: gwara ludowa w funkcji języka artystycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- BARTMIŃSKI Jerzy, 1990, *Język – folklor – poetyka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- BARTMIŃSKI Jerzy, 2001, *Ludowy styl artystyczny*, w: tenże, red., *Współczesny język polski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 223–233.
- BUDZYK Kazimierz, 1937, *O gwarze, języku literackim i języku literatury*, „Język Polski”, R. 6, s. 161–170.
- KUDRA Andrzej, 2012, *Pojęcie figury konceptualnej*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, t. 4, s. 217–221.
- MLEKODAJ Anna, 2014, *O literackim potencjale gwary podhalańskiej*, w: M. Rak, K. Sikora, red., *Badania dialektologiczne: stan, perspektywy, metodologia*, „Biblioteka LingVariów”, z. 17, s. 181–188.
- MLEKODAJ Anna, 2015, „*Kwietno pani*”. *O gwarowej poezji Podhala w ujęciu kulturowym*, Wydawnictwo Zachylina, Rabka-Zdrój.
- ORKAN Władysław, 1970, *Wskazania dla synów Podhala*, w: tenże, *Listy ze wsi i inne pisma społeczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 266–271.
- PIGOŃ Stanisław, 1937, *Słowo wstępne*, w: J. Bielatowicz, red., *Poezja młodego Podhala*, nakładem Koła Polonistów Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 7–12.
- ZAWODZIŃSKI Karol, 1937, *Liryka i epika wierszem*, „Rocznik Literacki”, s. 5–44.
- ZIOMEK Jerzy, 1990, *Retoryka opisowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.