

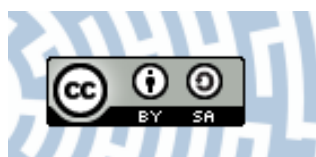


You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Wielogłosowość i milczenie w poetyce żydowskiej — „gdy ciało staje się słowem” : kilka uwag o poezji Zuzanny Ginczanki

Author: Ewa Borkowska

Citation style: Borkowska Ewa. (2020). Wielogłosowość i milczenie w poetyce żydowskiej — „gdy ciało staje się słowem” : kilka uwag o poezji Zuzanny Ginczanki. "Iudaica Russica" nr 1 (2020), s. 56-71, doi 10.31261/IR.2020.04.04



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



EWA BORKOWSKA

Uniwersytet Śląski



ORCID: 0000-0002-0124-0781

Wielogłosowość i milczenie w poetyce żydowskiej — „gdy ciało staje się słowem”: kilka uwag o poezji Zuzanny Ginczanki

Polyphony and Silence in a Jewish Poetics — when the ‘flesh was made word’
— some remarks about Zuzanna Ginczanka’s Poetry

Summary: The article is an attempt at presenting an inspiring writing of Zuzanna Ginczanka (Polina Gincburg) who was a Ukrainian-born Jewish poet writing in Polish. Due to her multifarious identity, it is in her poetry that one finds voices that reverberate from various nations and cultures, which makes an original polyphonic, geographic and mythological texture. Ginczanka’s poetics venerates the body since, in her view, contrary to the dogma of incarnation, it was the ‘flesh that was made word’. In her poems it is the *Songs of So gs* whose physicality more than metaphoricity inspires the poetic images. It is also nature that becomes an incentive for the poetic creation, which proves that poetry derives from the Greek word *poiesis*. In the times of the Holocaust atrocities, the language of poetry became for her the ‘house of poetic Being’ and several geographical places served her as security which, however, she had to constantly abandon in fear of Nazi repressors. Her monumental poems, chief among which is ‘The Fire-Bird’, due to its orchestration and almost sonorous imagery can compare with Igor Stravinsky’s ballet of the eponymous title. Her attachment to the earth and the living place, no matter how insecure, brought about that several geo-poetic images can be traced in her poetic works.

Keywords: Jewish matters, the Holocaust, Stravinsky, Fire-Bird, music, poetics, geopoetics

Многоголосие и молчание в еврейской поэтике — «когда тело становится словом»: некоторые замечания о поэзии Зузанны Гинчанки

Резюме: Статья является попыткой показать Зузанну Гинчанку (урожденная Сара Полина Гинцбург) как оригинальную поэтессу, которая родилась в Украине, пишет на польском языке, и имеет еврейские корни. Из-за сложной идентичности Гинчанки в ее стихах звучат голоса разных народов и культур, что создает интересную материю полифоническую, географическую, а также мифологическую. Гинчанка черпает вдохновение из *Песни Песней Соломона*, из богатства природы, но прежде всего выступает как «ювелир слова», который считает, что поэтическая материя — это непрерывный процесс творения (*poiesis*). В творчестве Гинчанки находят свое отражение мифологические мотивы, как в поэме «Жар-птица», по звучанию и образу напоминающей балет Игоря Стравинского с таким же названием. Во время Холокоста поэтесса находит убежище в «доме поэтического бытия», но также

и в многочисленных местах в Польше и Украине. Поэзия Гинчанки глубоко «погружена» в землю (гео), и память о ее географическом месте рождения порождает в ее стихах многие геопозитические элементы.

Ключевые слова: геопозитика, поэтка, Холокост, Жар-птица, Стравинский, музыка, еврейские корни

Pamięci Kirka Douglasa (Issura Danielovitcha), największego aktora Ameryki, pochodzącego z rodziny rosyjskich imigrantów żydowskich, który zmarł 5 lutego 2020 roku.

Poezja jest refleksją nad miejscem, przestrzenią dźwięków, głosami przyrody i wielogłosowością kulturową, tak jak ma to miejsce u Zuzanny Ginczanki, właściwie Sary Poliny Gincburg, rosyjsko-ukraińsko-polskiej poetki pochodzenia żydowskiego. Słowa i dźwięki wzbogaca poetka obrazami z mitologii, magii, sztuki, jakby pragnęła zapomnieć o codziennym życiu, w którym ucieczka przed traumą wojny i śmiercią z powodu żydowskich korzeni („sprawy korzenne”) nie pozwalała, aby dłużej delektować się pięknem świata. Podróż do Lwowa jesienią 2018 roku stała się dla mnie inspiracją do myślenia o Ginczance (1917–1944/45), młodo zmarłej poetce o nieprzeciętnej urodzie i talencie poetyckim. Fotografia poetki widniała na jednej z ulic Lwowa w galerii zdjęć, które stanowiły wystawę upamiętniającą bohaterskich Żydów — filozofów, lekarzy, pisarzy, artystów, naukowców z czasów II wojny światowej — ofiar pogromu dokonanego przez nazistów we Lwowie i innych polskich miastach w tamtym czasie. Na plakacie wystawy pokazano najbardziej znaną fotografię Ginczanki, z pięknym uśmiechem młodej kobiety, której uroda stała się wręcz kultowa (choć niebezpieczna) w okresie Zagłady. Krótki rys biograficzny pod fotografią poetki napisany został w języku ukraińskim i angielskim. Z notatki autorstwa Anny Chebotarowej dowiadujemy się, że Polina Gincburg uczyła się w gimnazjum im. Tadeusza Kościuszki w Równem, a w 1935 roku została studentką Uniwersytetu Warszawskiego, na którym doznała wielu upokorzeń antysemitycznych. Tylko jeden zbiór wierszy o *centaurach* ukazał się w 1936 roku, a więc za życia poetki, i zdobył szerokie uznanie w świecie literackim. Chebotarowa wskazała, że współcześni poetki podkreślali innowacyjną naturę jej poezji, pełnej ożywczego ducha inspiracji i niezwykle inteligentnego obrazowaniem. Notatka z wystawy informuje o Ginczance, poetce, która pracowała dla wielu literackich periodyków, a także prowadziła swój program w polskim radiu. w czasie wakacji odwiedzała swoją babkę Klarę Sandberg w Równem, a w 1939 roku tam właśnie zastała ją wojna. W lecie 1942 roku, Ginczanka

najprawdopodobniej została zadenuncjowana przez dozorczynię budynku, gdy policja prowadziła poszukiwania ludności pochodzenia żydowskiego w kamienicach przy jednej z krakowskich ulic. Poetka wówczas zdołała uciec. Z tamtego czasu pochodzi poemat *Non omnis moriar*, który jest protestem przeciw śmierci, nawiązaniem do ody Horacego, próbą samoobrony przed zagładą. Jeden z autorów eseju o Ginczance — w kontekście jej wczesnej śmierci — nazwał ten tytuł „szyderstwem”¹. W poemacie poetka podejmuje tematykę przeszukiwania i przejmowania przez sąsiadów własności należącej do Żydów i wskazuje na kobietę, która wydała ją gestapo (w rzeczywistości nie wiadomo, czy tak było naprawdę). Ginczankę rozstrzelano w Krakowie w 1944 roku na krótko przed wyzwoleniem miasta z rąk nazistów; miała wtedy zaledwie 27 lat.

W dialogu *Rozprawa Ginczanki* znajdujemy motywy poszukiwania miejsca, powrotu do domu, czyli nurtujące poetkę „sprawy korzenne”, które kierują uwagę czytelnika ku źródłom, ku miejscu urodzenia, tak ważnym w literaturze i filozofii żydowskiej. Miejsce pochodzenia poetki jest ważne w geopoetyce, dla której przedmiotem badań są sfery geograficzne, ale także kulturowe (np. kultury dźwięków), antropocentryczne, przestrzenie literackie, muzyczne, wizualne i inne². Czytając wiersze Ginczanki łatwo zauważyć, że źródła jej inspiracji, poza kulturą żydowską, stanowią także obszary jak przyroda, historia ziemi, pojęcie czasu, ale także pewne uniwersalia, które w każdym czasie stanowiły przedmiot eksploracji i zainteresowania człowieka (np. mitologia, historia czy religia). Ginczanka porusza się w obszarach, które stanowią wyzwania dla badaczy zainteresowanych geopoetyką, dyscypliną, która nie jest stała lecz ulega ekspansji, pozostaje w nieustannej fazie rozwoju. Wraz z nowymi wyzwaniami zmieniającego się świata pojawiają się kolejne odgałęzienia czy aspekty (nowe „zwroty”), które geopoetyka przejmuje. Słynne zdanie niemieckiego poety, że „poetycko człowiek mieszka na tej ziemi”³ otwiera przestrzeń sztuki literackiej na coraz to nowe walory geopoetyki, którą zapoczątkował Kenneth White, a po nim rozwinęli kolejni badacze. Wiersze Ginczanki dają do myślenia (Heideggerowskie *es gibt zu denken*⁴) w kategoriach geopoetyckich, ale także sze-

¹ Zob. K. Koprowska, S. Papier, R. Sendyka (red.), *Jak burgund pod światło... szkice o Zuzannie Ginczance*, Kultura pamięci, Kraków 2018, s. 60, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/53918/Jak_burgund_pod_swiatlo..._Szkice_o_Zuza.pdf?sequence=1&isAllowed=y [20.03.2020].

² Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014, s. 9–13.

³ F. Hölderlin, cyt. za M. Heidegger, *...poetycko mieszka człowiek...*, w: M. Heidegger, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Baran i Suszyński Sp. z o.o., Kraków 2002, s. 168.

⁴ P. Nadal, *Thinking in Heidegger*, <http://belate.wordpress.com/2010/11/18/heidegger-letter-on-humanism/> [25.03.2020].

roko pojętego pogranicza kultur, w których poetka wyrastała. „No a dalej bieg się odmienia” konstatuje poetka w wierszu *Proces*, gdy kwestionuje tradycyjne „Słowo wcielone” i zastępuje je „słowem ucieleśnionym” (poetyką ciała). Deklaracja poetki, że poezja podlega nieustannej transformacji, a jej „bieg się odmienia”, może oznaczać nie tylko odejście od nauki o wcieleniu (przejście do modernizmu, a potem dalej do sztuki współczesnej), ale także skierowanie uwagi ku nowym kierunkom myślenia w poezji, być może właśnie geopoetyckim. W geopoetyce nie słowo wcielone, ale ciało i zmysły przyjmują w procesie tworzenia rolę nadrzędną.

Po pierwsze zatem, teza poetki, że to „ciało stało się słowem” jest rodzajem reorientacji, zaprzeczeniem odwiecznej tradycji słowa wcielonego, przejściem od wiary w Logos do fascynacji ciałem. Bardziej niż znaczenie metaforyczne wcielenia, interesują poetkę somatyczne i fizyczne aspekty tworzenia, gdy ciało, a nie Logos, staje się źródłem sztuki poetyckiej. Poetka wnika w historię ziemi (geo) i traktuje „process” narodzin rzeczy bardziej fizycznie niż intelektualnie, bardziej gramatycznie i językowo niż metaforycznie. Jej obrazy historyczne sięgają epoki przemian skorupy ziemskiej, miocenu i karbonu, ery żelaza i ruchów górotwórczych (wulkany), „gdy zorzą wstaje genesis”, aż po czasy zmiany biegu rzeczy, gdy „ciało staje się słowem” i wyraża to, co bardziej zmysłowe niż uniwersalne.

Po drugie owa „zmiana biegu rzeczy” pokazuje nowe podejście do języka poetyckiego, jak to trafnie ujmuje Izolda Kiec, gdy charakteryzuje dogłębne wyczucie słowa u Ginczanki, często w kontekście filologicznym. Według Kiec język poetycki Sulamitki z Równego jest instrumentem uczuć, narzędziem samopoznania i matrycą służącą porządkowaniu egzystencjalnych projektów przyszłości. Jest [są] wyrazem emocji, które z czasem ulegać będą racjonalizacji, kamuflażom, presji i opresji konwencji. Dlatego być może juvenilia fascynują współczesne badaczki i współczesnych badaczy, którzy sięgają pod powierzchnię języka, szkicują twarze maskowane pracowicie w procesie dorastania poetów i dojrzewania poezji⁵.

W ten sposób Izolda Kiec określa zmiany w języku poezji współczesnej, w której sensualizacja, fizyczność czy cielesność jest odczuwalna coraz bardziej. Wyrażenia takie jak: „chłodna obcość słowa, fonetyczny skrzep nieznannej jeszcze treści” (wiersz *Poznanie*⁶), który „przelewa się bulgotem w chłonność warg” to prowokacje werbalne i metaforyczne wypowiedane z filologiczną odwagą

⁵ Zob. I. Kiec, *Wstęp i opracowanie*, w: Z. Ginczanka, *Poezje zebrane (1931–1944)*, Marginesy, Warszawa 2019, s. 14–15.

⁶ Z. Ginczanka, *Poezje zebrane (1931–1944)*..., s. 162.

i entuzjazmem. Porównanie skrzepu do słowa jest rodzajem metafory medycznej; skrzep tamuje krwawienie (także proces inicjacji) i oznacza, że dopiero cielesne (dźwiękowe) wypowiedzenie słowa porządkuje (czyni dojrzałym) język poetycki. Apologia ciała przywołuje także *Pieśni Salomona*, które poza metaforą biblijną zawierają treści niezwykle sensualne i zachwycają opisami piękna ciała oblubienicy. Opis zmysłowych doznań w *Pieśni VIII* mógł stanowić inspirację dla poetyckich wyobrażeń wiersza (np. „rozszadza chłodne skrzepy treść/ i przelewa się bulgotem w chłonność warg”, albo „zdziwienie i zachwyty falośpiewny/ rozkołysał mnie, rozchwiał mnie słowem” w wymienionym już wierszu *Poznanie*).

Zwrot ku somatycznej koncepcji języka, powrót do ideału piękna w procesie tworzenia, jest rodzajem zwrotu semantycznego, „komunikacyjnym zakłóceniem, efektem dezorientacji”⁷. Opis wręcz orientalnej scenerii (geopoetyckie „łóżę nasze z ziemi”, Pnp 1:16), roślinności i zapachów Wschodu (mandragora, winorośl, mirra, kadzidło, heban, granaty, kwiaty henny i nardu, wonne zioła, lilie, itp.) wzmacnia przesłanie aktu nie tylko zmysłowego, ale także językowego. Poezja Ginczanki jest podporządkowana geografii zmysłów i stąd pochodzą niezadkie zakłócenia tradycyjnego sposobu (biegu) myślenia o poezji, dla której początkiem był Logos.

Po trzecie, w poetyce Ginczanki widać także powrót do prastarych baśni i mitów, które często stanowiły bogate zaplecze intelektualne, kulturowe oraz estetyczne poezji i muzyki (także baletu i opery). Inspiracją dla twórczości poetyckiej staje się nie tylko starotestamentowa księga *Pieśni na Pieśniach*, ale także inne źródła biblijne czy mitologiczne. W czasach Zagłady poetka uczyła się „męskiego sposobu radzenia sobie ze światem”, jak pisze Izolda Kiec we *Wstępie do Poezji zebranych Ginczanki*⁸. Poetka nieustannie walczyła ze strachem i z przeciwnościami losu, gdyż znajdowała się w ciągłym niebezpieczeństwie śmierci. Inspiracje mitologiczne, do których sięgała, kreują pewien model „kultu heroicznego” (por. Thomas Carlyle i jego *On Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History*) czy też zakotwiczenia w mitycznej przeszłości, do której poeci odwołują się w czasach „dramaturgii... pełnych klęsk, ale też odradzającej się wiary w zwycięstwo... cichego triumfalizmu”⁹, jak to celnie ujmuje Kiec.

Elżbieta Konończuk, opisując „meandry geopoetyki” stwierdza, że „Kenneth White (twórca teorii geopoetyki) postrzega poetycką siłę sprawczą w zjawiskach geograficznych i przyrodniczych, któ-

⁷ E. Rybicka, *Geopoetyka...*, s. 16.

⁸ I. Kiec, *Wstęp i opracowanie...*, s. 23.

⁹ Tamże, s. 25.

re odczytywane przez człowieka jako 'teksty' metaforyczne mogą wywoływać doświadczenia estetyczne¹⁰. Powołując się na prace Michela Collota, Konończuk stwierdza, że początek geopoetyki „White'a-piechura”, jak go ciekawie określa, przypada na moment, gdy „ciało (a nie słowo — E.B) wyrusza w przestrzeń”¹¹. Poetycka księga utworów Ginczanki zaprasza wręcz do podróżowania (a może bardziej przemieszczania się często potajemnie, niczym baśniowy żar-ptak) razem z poetką, która nieustannie „ucieka”¹² nie tylko „poza”, ale także „przed czymś” i „przed kimś” w strachu (przed ujawnieniem), aby nie zostać rozpoznaną lub zadenuncjowaną w czasie, gdy naród żydowski obok narodu polskiego ponosił największe straty wojenne w historii ludzkości. Rytm tego biegu słychać wyraźnie w muzyce wierszy utrzymanych w tempie *allegro*, czasem *agitato*, często *misteriozo*, ale zawsze *grazioso* i *so-stenuto*. Wielogłosowość i zmiany agogiczne w poematach Ginczanki stają się uzasadnione, gdy czytelnik uświadomi sobie jej zmagania z czasem, traumę przeżyć i ulotność życia młodej kobiety, która ciągle zmieniała miejsca zamieszkania. Tułaczka to ciekawy motyw w poezji żydowskiej, przypominający Żyda wiecznego tułacza (wiersz *Kulistość*), motyw wędrowki, gdy „każde naprzód powrotem się stanie”¹³. U Celana metaforą wędrowki i nieustannego powrotu do ojczyzny stał się „Meridian”, południk, którego kolistość symbolizuje powrót z wygnania do domu (motyw Żyda Wiecznego Tułacza)¹⁴. Ucieczka przed śmiercią, „fuga śmierci” (por. Paul Celan — *Todesfuge*)¹⁵ wywiera znaczny wpływ na twórczość poetki, ewokuje znaczenia będące owocem świadomości żydowskich korzeni w czasach *Shoa*, Zagłady.

W monografii historycznej *The Holocaust The Fate of European Jewry*, Leni Yahil przedstawia nie tylko historię europejskich Żydów, ale także ich losy i cierpienia w rejonach zamieszkiwanych przez nich od 1932 roku po czas II wojny światowej¹⁶. Podczas

¹⁰ E. Konończuk, w *meandrach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6 (156), s. 213–228, 215, lub s. 220, bazhum.muzh.pl [1.03.2020].

¹¹ Tamże, s. 221.

¹² Ucieczka w czasie Zagłady stała się nie tylko rzeczywistością, ale także rodzajem postawy. Szybkie przemieszczanie się mogło bowiem ustrzec przed „łapaną”, a potem wywiezieniem do obozu. Także w samym obozie niepokój i strach prowokował ciągły pośpiech i ukrywanie się przed oprawcami. o traumach ucieczki pisze m.in. Seweryna Szmaglewska w książce *Dymy nad Birkenau* (Książka i Wiedza, Warszawa 1994); pisarka przeżyła bowiem w obozie koncentracyjnym Auschwitz-Birkenau dwa lata; uciekła podczas ewakuacji z obozu w tzw. Marszu Śmierci w styczniu 1945 roku.

¹³ Z. Ginczanka, *Poezje zebrane*..., s. 127.

¹⁴ P. Celan, *Collected Prose*, przeł. R. Waldrop, PN Review Carcanet, Manchester 1986, s. 54.

¹⁵ P. Celan, *Psalm i inne wiersze*, przeł. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2013, s. 36 (wiersz *Fuga śmierci* przeł. S.J. Lec).

¹⁶ L. Yahil, *The Holocaust The Fate of European Jewry*, Oxford University Press, Oxford 1991, s. 264–266, 344–355.

gdy na Ukrainie, w Równem, zostało zgładzonych siedemnaście i pół tysiąca Żydów, los Żydów rumuńskich w Transylwanii, w Bukowinie, skąd pochodził Paul Celan, był podobny. Piszący po niemiecku Celan znajdował się jednak w innej sytuacji niż Ginczanka, która wybrała język polski (nie rosyjski) jako język mowy poetyckiej. Czytanie poezji Celana (1920–1970) było pewnego rodzaju przeżyciem elegijnym, nierzadko na pół mistycznym, pełnym smutnej refleksji nad losem rumuńskiego Żyda piszącego w języku niemieckim w czasach Zagłady. Po wojnie i wiele lat potem, Celan podzielił los Żyda tułacza, który z Bukowiny wędrował na Zachód Europy, by zakończyć życie samobójczą śmiercią we Francji; człowieka świadomego historii swojego narodu i wrażliwego na cierpienia i prześladowania tysięcy Żydów w pierwszej połowie XX wieku. W poezji trudno wyrazić traumę o Zagładzie poprzez język, dlatego Celan ucieka się do metafory „krata mowy” (*Sprachgitter*), która wskazuje, że porozumienie poety ze światem zewnętrznym jest niezwykle trudne, niczym poprzez kratę (*Gitter*), jak w klauzurze. Czytanie wierszy Ginczanki mimo ich wojennej „fabuły” jest jednakże ożywcze; dowodzi bowiem, że jeśli w sercu poety mieszka młodość i pokój, niestraszne są, albo umiejętnie ukrywane, koszmary represji.

Początek bez Logos, czyli geopoetyka *Genesis*

Poetyckie *Credo* Ginczanki, które jest opisem stworzenia natury, jak w poemacie *Proces*, nie ogranicza się do apologii „genezis”, lecz jest ciągłym powrotem do tonacji *Pieśni nad pieśniami* (*Shir He-Shirim*), bardziej jednak w kategoriach miłości cielesnej niż ewangelicznego Logos. W wierszu *Proces* prawda o wcieleniu ulega reorientacji, być może pod wpływem traumy albo pragnienia ujawnienia własnej tajemnicy wiary w poetyckie początki słowa; czytamy zatem:

Na początku było niebo i ziemia
I jelonki
I jelenie płowe.
No a dalej bieg się odmienia:
oto
ciało
Stało się
słowem.

Zdekonstruowanie prawdy o wcieleniu pokazuje, że poezja Ginczanki rodzi się nie z transcendentnych inspiracji, które na-

wiedzącą myśl, lecz z wiary w immanentne zakorzenienie („sprawy korzenne”) człowieka w przyrodzie, która ma swoje własne reguły, zgoła odmienne od tych ustanowionych przez ludzi. Zakwestionowanie prymatu słowa poprzez deklarację, że to „ciało stało się słowem” ukazuje tryumf fizyczności, miłości erotycznej i radości życia, które ukazały liryczne dialogi miłosne Oblubieńca i Oblubienicy (odczytane bardziej symbolicznie niż metaforycznie). *Pieśni nad pieśniami* bowiem pokazują istotę zjednoczenia w miłości Oblubieńca i Oblubienicy, wizję pełni życia, sensu miłości i ponadludzkiego zjednoczenia z ukochanym, które płonie „żarem ognia” (Pnp rozdz. 8 „żar jej [miłości] to żar ognia, płomień Pański”). Wydaje się, jakby poetka pragnęła w owej miłości pozostać na zawsze, schować się w idealnym pięknie i spokoju myśli, z dala od wojennej traumy.

Sebastian Brejnak w eseju *Ginczanka przed prawem języka* w książce *Jak burgund pod światło*... zastanawia się jak określić naturę języka zaproponowaną przez poetkę. Opierając się na teorii dekonstrukcji wyjaśnia, że w tekście poetyckim Ginczanki występuje nieustanne opóźnienie, coś w rodzaju niepokoju przed prawem, niemożność dotarcia do istoty nazwy, co powoduje swoiste *ritardando*. W poemacie *Proces*, jak zauważa Brejnak, który odnosi się do słynnego tekstu Kafki:

[...] poetka problematyzuje kwestię powstawania, a raczej stawania się języka, fingując pragnienie poznania jego genealogii. [...] w jej fikcji miesza się ze sobą, jak w Joyce’owskich *chaokosmosach*, genezyjska historia biblijna i naukowy (geologiczno-biologiczny) mit o początkach świata¹⁷.

Tę konfrontację sfer, historycznej, biblijnej, naukowej i biologicznej, można odczytać jako walkę z trudnościami dotarcia do źródeł, do „spraw korzennych”, które tkwiły głęboko w umyśle poetki, lecz których nie potrafiła odpowiednio wyartykułować. Słynne pytanie Theodora Adorno — czy poezja po Auschwitz jest nadal możliwa, nasuwa odpowiedź, że „pisanie po Zagładzie” nigdy już nie będzie takie, jak przedtem. Zdaniem Brejnaka poetka komponuje raczej z „gotowych konfiguracji”, niż tworzy „ex nihilo”, co także jest dowodem na wyczerpanie zasobów języka poezji. Język doznał traumatycznego cierpienia, został „doświadczony”, poraniony i okaleczony (por. „kikuty słów” w poemacie *Alchemiczny Celana*)¹⁸. Słuchając rytmu wiersza *Proces*, ale także innych poematów, czytelnik może odnieść wrażenie, że utrzymane

¹⁷ Cyt. za K. Koprowska, S. Papier, R. Sendyka (red.), *Jak burgund*... , s. 60.

¹⁸ P. Celan, *Poems*, przeł. M. Hamburger, Persea Books, New York, 1988, s. 179 (tłum. moje — E. B.).

są one w tempie *rubato*. Każda kolejna myśl w wierszu opóźnia się, czy też „okrada” następną, jakby poetka obawiała się, czy zdąży wypowiedzieć wszystko do końca. Tytułowe słowo „proces” sugeruje nie tylko aktywność jakiegoś wydarzenia, lecz staje się „oskarżaniem” przeciwko zbrodni zagłady i wywieraniem nieustannej presji w celu poszukiwania winnych. Tony elegijne przeplatają się z uwielbieniem życia, przyrody, z miłością do wszelkiego żyjącego stworzenia, świata i ludzi, których spotkanie (poetka w jednym z poematów określa ten moment „świętem spotkania”)¹⁹ stawało się często inspiracją do napisania kolejnych wierszy.

Żar miłości, żar Pieśni, Żar-ptak

W poetyce Ginczanki dostrzec można także „ucieczkę” w świat mitologiczny, gdy poetka szuka wytchnienia (czy schronienia) w wyobraźni, w prastarych opowieściach, z których jedną jest baśń o ognistym ptaku. „Żar ognia miłości” z *Pieśni nad pieśniami* stał się symbolem mocy, siły i kultu nie tylko umiłowania, ale także poetyckich inspiracji, które mają swoje źródło w legendach, baśniach i opowieściach mitologicznych. Skomponowana w 1910 roku muzyka baletowa Igora Strawińskiego *Ognisty ptak* przywołuje baśń o Iwanie Carewiczu, który chciał zabić w magicznym gaju żar-ptaka, lecz uległ błagalnej prośbie magicznego stworzenia i w zamian za darowanie mu życia otrzymał od niego pióro (aluzja do pióra poety jest tutaj wyraźna). Jego użycie miało pomóc w potrzebie i posłużyć Iwanowi do przyzwania żar-ptaka w chwili niebezpieczeństwa. Żar-ptak zdradza miejsce pobytu szkatuły z duszą czarownika (Kościęj Nieśmiertelny), którą Iwan niszczy i w ten sposób ratuje zaczarowane stworzenia przed niebezpiecznym Kościęjem. W wierszu *Żar-Ptak* Ginczanki znajdujemy nie tylko magiczną postać tytułowego ptaka, jak w librecie baletu Strawińskiego, ale także geopoetycki obraz „kolumn bazaltu”, którego dotknięcie ratuje poetkę od „smutku, rozpacz, zatracenia i zguby”, jak złote pióro ognistego ptaka. Poetka zwraca się do Boga („Pana”), zupełnie inaczej niż psalmista, który prosi o łaskę, aby nie doświadczać jej szczęściem, gdyż może „nie przetrwać próby”²⁰. Wybór bazaltu nie jest tutaj przypadkowy; bazalt jest bowiem skałą wulkaniczną o dużej odporności na warunki fizyczne i atmosferyczne, podobnie jak człowiek, który okazał się niezłomny, doznając traumatycznych doświadczeń wojny. Bazalt jest skałą o ponurej kolorystyce, a jed-

¹⁹ Z. Ginczanka, *Poezje zebrane...*, s. 309. Cytat pochodzi z wiersza z *różowego listu*.

²⁰ Tamże, s. 321–322.

nak można w niej dostrzec skupienia zielonkawych kryształków ziarenek minerałów, melafirów lub „migdałowców” (migdałowiec w kulturze i estetyce żydowskiej ma ważne znaczenie symboliczne, gdyż może oznaczać początek, nowe życie, wiosnę)²¹. W wierszu *Poznanie* migdał jest symbolem poetyckiego słowa: „rozgrzyź słowo — jak migdał — w cierpki smak/ oto rozkosz”, triumf, zwycięstwo „dźwięcznych liter świst i gwizd... zbawić sobą w sens i cel” (wiersz *Poznanie*). Pióro żar-ptaka podarowane bohaterowi baśni symbolizuje, niczym skała bazaltu, triumf sztuki poetyckiej nad śmiercią, stanowi poetyckie *non omnis moriar*.

Legenda żar-ptaka wywołuje skojarzenie nie tylko z muzyką baletową Igora Stawińskiego, ale także z postacią Leóna Baksta (Lwa Samojłowicza Rosenberga), który był rysownikiem, ilustratorem, członkiem grupy baletowej (Rosyjskie Balety) Siergieja Diagilewa (1872–1929 zmarłego w Wenecji) i wykonał piękną rysunek „baletnicy” w 1910 roku, w którym tancerka podobna jest do „żar-ptaka”. Być może historia ptaka autorstwa Iwana Bilibina (1876–1942) — rosyjskiego projektanta i ilustratora, który namalował ilustracje do rosyjskiej bajki o ptaku ognistym w 1899 roku — zainspirowała Baksta, a potem także rosyjskiego kompozytora do stworzenia wizji magicznego ptaka, ukrytego w folklorze Wschodu. Fascynacja opowieścią o żar-ptaku stała się także motywem poematu: „Przebiegam czujna i patrzę”, „ziemia i... niebo zderzają się obok mych warg”, „trzepot i popłoch” — to tylko niektóre wybrane frazy z wiersza Ginczanki, które przypominają obrazy „Pieśni nad pieśniami”. Frazy akustyczne, takie jak „łopot przelotu”, „trzepot i popłoch” czy „tokowanie”, podobnie jak obrazy wizualne zwinnych ruchów ptaka, także przypominają faunę z *Pieśni Salomona*. Poetka w taki sposób snuje opowieść poetycką o magicznym ptaku:

Żar-Ptak zatonął mi w chmurze.
Zdejmuję sennie przyłbicę i idę świadoma strat
w pełni podziemnych wspomnień i snów wiejących od ścian
ciche, zastygłe podziemia. Zmęczenie dławi mi krtań,
a za mną smugą surową wiersze znaczą mój ślad.
[...] w kamieniołomach smutku wyrzekam się ptaków
i spełnień, dotykam kolumn bazaltu:
— Panie, — powtarzam śpiewnie, — wypróbuj mnie smutkiem,
rozpaczą, dnem zatracenia i zguby,

²¹ W Księdze Jeremiasza (1:11–12) migdał po hebr. znaczy szakad, ale też podobne słowo szakad oznacza „czuwać”, także dopilnować, dopatrywać. Gdy Bóg pyta Jeremiasza, co widzi, ten odpowiada, że migdałowe drzewo, a wtedy Bóg potwierdza, że dobrze widzi drzewo migdałowe, bo on Bóg chce dopilnować, aby wypełniło się wszystko to, co On zapowiedział. Gałązki migdałowca, który kwitnie w zimie, najwcześniej w lutym, symbolizują nadzieję nawet w ciężkim bólu Izraela; jest nadzieją na zmianę pory roku, zmianę dotkliwej zimy.

lecz szczęściem już nie doświadczaj,
nie przetrwam bowiem próby²².

W wizerunku magicznego ptaka znajduje Ginczanka poetyckie podpowiedzi do napisania wiersza, jakby zmęczona traumatycznym doświadczeniem istnienia; woli szukać natchnienia w magii, w folklorze, w baśniowych wizjach, które są bliższe jej poezji. Porównanie poematu z muzyką baletu Strawińskiego pozwala dostrzec wiele podobieństw natury ikonograficznej, akustycznej, mitologicznej: w rytmie, w performansie, w efektach dźwiękowych²³, w zróżnicowaniach agogicznych, w niespodziewanych „zwrotach” tonacji, kolorystyce, itp. Symbolika muzyczna obecna jest już w pierwszych wersach poematu:

[...] mądrym żądłem języka struny wspierając gardłowe
Żar-Ptak o piórach z płomieni tokuje i niepokoi?²⁴

Orkiestra, która wykonuje muzykę baletu *Ognisty ptak* w znacznej mierze wykorzystuje potencjał instrumentów smyczkowych, które niezwykle precyzyjnie odtwarzają *staccata* na strunach skrzypiec, a brzmienia *tremola* (drżące ruchy smyczków), czy *pizzicato* (szarpanie strun) na przemian tworzą niezwykłą dźwiękową paletę ruchów trzepoczącego skrzydłami ptaka; ksylofon natomiast wzmacnia efekty „tokowania” żar-ptaka, który w ostatnich akordach *tutti* orkiestry, puzonów, waltorni i instrumentów dętych blaszanych „tonie w chmurze” (muzyka baletu jest rapsodyczna, elegijna, podobnie jak narracja poetki, która wyrzeka się „spełnień w kamieniołomach smutku”).

Rytm *Żar-Ptaka* utrzymany jest w jambie, co wywołuje wrażenie jakby poetka stawała co chwilę w biegu, zadyszana, załęknioma, lecz niestrudzona, stale w ucieczce przed prześladowcami. Ten rodzaj odpoczynku, pauzy (muzycznej *fermaty*) w celu wytchnienia ciekawie określa Celan nazywając go w swojej poezji „die Atemwende”²⁵, „zmianą oddechu”, która jest równocześnie

²² Z. Ginczanka, *Poezje zebrane...*, s. 321–322.

²³ Najlepsze w mojej opinii wykonanie muzyki baletu *Ognisty ptak* Strawińskiego pochodzi z roku 2000, gdy wykonywali ją Filharmonicy Wiedeńscy pod batutą Walerija Giergijewa na Festiwalu w Salzburgu; dyrygent znakomicie prowadzi orkiestrę, która pod jego kierownictwem wykonuje niezwykle efektywne rytmiczne i akustyczne, których wiele u Strawińskiego. Znakomite wykonanie muzyki rosyjskiego kompozytora perfekcyjnie obrazuje baśń o ognistym ptaku, eksponując baśniowe i mitologiczne elementy ikonograficzne baletu. Walerij Giergijew wykonuje kunsztowne gesty czterema palcami prawej ręki podczas dyrygowania, tworząc niezwykłą choreografię manualną; jego gestykulacja pomaga słuchaczom wyobrazić sobie mitologiczną postać ptaka i podkreśla efekty akustyczne, „łopot przelotu”, „trzepot i popłoch” żar-ptaka, apelując z niezwykłą mocą do wyobraźni.

²⁴ Z. Ginczanka, *Poezje zebrane...*, s. 322.

²⁵ Zob. P. Celan, *Atemwende Gedichte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1967.

metamorfozą języka po traumatycznych doznaniach zniszczenia i wyciszenia. Podobnie dzieje się z muzyką baletu Strawińskiego, która także pokazuje „odejście” od tradycyjnej harmonii i kontrpunktu (w pierwszej dekadzie XX wieku), a staje się bardziej dzika, agresywna, chaotyczna z pozoru, utrzymana w tonacji minoro-wej, nieokiełznana, ale błyskotliwa i mistrzowska. Jednoaktowy balet to wręcz popis *tutti* orkiestry, głośne *fortissimo* smyczków, a pod koniec utworu instrumentów dętych, które w ostatniej chwili gry nieco zwalniają, cichną, by zakończyć majestatycznym *diminuendo*. W poemacie *Panteistyczne* poetka żali się na zatrzymanie czasu, pisze: „znieruchomiał czas jak synkopa” i na próżno oczekuje głosu Boga „w gorejącym i ognistym krzaku”²⁶. Muzyka baletu Strawińskiego mogłaby posłużyć jako ilustracja dźwiękowa poematu *Żar-Ptak*. Sama poetka chwilami przypomina „żar-ptaka”, którego magiczne złote pióro jest symbolem poezji, pozwala na twardą absorpcję rzeczywistości w „kamieniołomach smutku”, na przetrwanie okrucieństwa w czasach Zagłady. Poetka przystaje na rozpacz, „zatrącenie i zgubę”, gotowa do ciągłej ucieczki, zbyt słaba, aby na przekór światu znosić więcej radości niż cierpienia, ale oddana poetyckim rytmom, które stale przynoszą nadzieję. Zanurza się więc w magicznym śnie opowieści o ptaku:

I nagle — łopot przelotu. w oddali głos mi się roi,
w zielone soczyste gaje wbiegam znów, i znowu
mądrym żądłem języka struny wspierając gardłowe,
Żar-Ptak o piórach z płomieni tokuje i niepokoi.
Lecz nie ma rzeczy zupełnych — i żadna dlatego rzecz
nie wtrąci mnie w miłość doszczętną,
zwątpienie doszczętne ni gniew,
blask piór mnie nie porazi, nie zakołysze mną śpiew,
i skrzydło mnie nie uderzy i nie odrzuci wstecz²⁷.

Jest to opis momentu *poiesis* (tworzenia), ścieranie się głosu i obrazu, symbioza ziemi (*geo*) i nieba, wrażeń słuchowych i wizualnych, synestezja łopotu skrzydeł ptaka (dźwięku) i żaru ognia (obraz). W sono-poetyce Ginczanki fizjologiczna geneza dźwięku i wymowy głosek, poprzez ruchy języka poruszającego niemal struny głosowe jeszcze mocniej uwydatnia wrażenia foniczne mowy. Żar-ptak symbolizuje ogień poprzez skrzydła, które mają kształt płomieni i rozpościerają się w powietrzu, ale także dostarcza wrażeń słuchowych poprzez tokowanie, symbol kreacji

²⁶ Z. Ginczanka, *Poezje zebrane...*, s. 175.

²⁷ Tamże, s. 322.

i obecności. Poetka komponuje fugę dźwięków, które pozostają w nieustannej ucieczce; miejsce poetki podobnie jak żar-ptaka jest tajemnicze, mitologiczne, musi je ciągle ukrywać, zmienia miejsce pobytu i chociaż jest zmuszona pozostawać w ukryciu (w ciszy), pragnie poprzez wiersze „zaznaczyć swój ślad” (jak ptak w chwili tokowania). Dla poetki ów moment to „niebo i ziemia”, które już zastała przychodząc na świat, to przyroda w postaci magicznego ptaka, którego skrzydła wybijają tylko moment „poczęcia”. Jednakże doznania takie jak miłość, zwątpienie, czy gniew nigdy nie są „doszczętne”, zawsze pozostaje jeszcze coś niedopowiedzianego, co dowodzi, że poezja jest aktem twórczym (*Żar-ptak*).

W poezji żydowskiej często dominuje tematyka pamięci i ocalenia od zapomnienia, jak u Celana w zbiorze *Mohn und Gadachtnis*, krawędzi życia i śmierci, miłości i wycofania, ucieczki, przypomnianiu o źródłach, a równocześnie zapominania o traumie Zagłady. Oboje poeci, Celan i Ginczanka, tęsknią do źródeł ziemi i miejsca (Ukraina i Bukowina), w których znajdują początek istnienia, własną ojczyznę w przestrzeni bezdomności i depozyt pamięci, która ocala od zapomnienia. U Celana muzyka dźwięków języka niemieckiego staje się niezbędną do wyrażania przepływu uczuć i powrotu do lat dzieciństwa spędzonego w Bukowinie. U Ginczanki zwrot ku naturze i wsłuchiwanie się w muzykę dźwięków przyrody staje się poetyckim ubogaceniem i inspiracją dla twórczości. Trudno o bardziej celną symbolikę aktu kreacji niż obraz upierzonego skrzydła, którego pióra symbolizują instrumenty pisania. Muzyka i słowa, dźwięki i pismo stają się naturalną metaforą poetyckiego tworzenia.

Non omnis moriar

Myślenie i tożsamość poetki ukształtowała kultura wielojęzyczna i wielogłosowa: ukraińska, rosyjska, żydowska i polska, które w jej życiu współgrały i współlistniały. Poetycką tożsamość Ginczanki najlepiej wyraża poemat *Non omnis moriar*, który sięga czasów romantyzmu literackiego Juliusza Słowackiego:

Non omnis moriar — moje dumne włości,
Łąki moich obrusów, twierdze szaf niezłomnych,
Prześcieradła rozległe, drogocenna pościel
I suknie, jasne suknie pozostaną po mnie.
Nie zostawiłam tutaj żadnego dziedzica,
Niech więc rzeczy żydowskie twoja dłoń wyszpera,
Chominowo, lwowianko, dzielna żono szpicla,
Donosicielko chyża, matko folksdojczera.

Twoje, niech twoim służą, bo po cóż by obcym,
Bliscy moi — nie lutnia to, nie puste imię.
Pamiętam o was, wyście, kiedy szli szupowcy,
Też pamiętali o mnie. Przypomnieli i mnie²⁸.

Ta elegia poetycka jest wyrazem żalu skierowanym do kobiety, która zadenuncjowała żydowską poetkę Niemcom, i wobec tego ona sama nie ma już nic do stracenia, gdyż śmierć zakończyła jej pielgrzymkę doczesną. Pozostawia tylko „rzeczy żydowskie” dla tych, którzy okazali się bliscy i wierni. Prosi nie tyle o pamięć w poezji, ile o przypomnienie jej postaci wśród bliskich, na przekór Słowackiemu, od którego przejęła zapis poetyckiego „testamentu”. Świadoma, w jaki sposób penetrowano mienie żydowskie (także w Auschwitz, w obozie), gardzi tymi, którzy poszukiwali tylko bogactwa. Jest jednak pełna wiary, że po skończeniu okrutnej wojny nadejdzie czas spokoju i „anielskiego bytowania”.

Cielesność, fizyczność i naturalizm tkwią głęboko w odczuciach poetki, wyostrzają zdolności zmysłowe, wzmacniają słuch i wyężdżają wzrok, aby lepiej wsłuchać się w pulsowanie życia i natury. Natura w jej wierszach ma cechy epifaniczne, objawia się „panteistycznie” (jak w poemacie o tym samym tytule, gdzie „bóg objawia się w krzaku bzu”, a nie w krzewie gorejącym). Dorota Wojda słusznie zauważa, gdy interpretuje Ginczanekę poprzez fenomenologię Merleau-Ponty’ego, że:

[...] w podobną stronę („forma wykracza poza widzialne i otwiera się na strukturę Bytu”, Merleau-Ponty) zmierza refleksja poetki, która używa wiele synestezji, niekiedy też kubistycznych obrazów literackich, by ukazać znaczenie somatyczności człowieka i rzeczy oraz afirmować całą pełnię ich sensorium²⁹.

W poemacie *Gramatyka* czytamy:

Oto jest bryła i kształt, oto jest treść nieodzowna,
konkretność istoty rzeczy, materia wkuta w rzeczownik,
i nieruchomość świata i spokój martwot i stałość,
coś, co trwa wciąż i jest, słowo stężone w ciało.
Oto są proste stoły i twarde drewniane ławy,
oto są wątłe i mokre z tkanek roślinnych trawy,
oto jest rudy kościół, co w Bogu gotykiem sterczy,
i oto jest żyłne tętnicze ludzkie najprostsze serce³⁰.

²⁸ Z. Ginczanka, *Poezje zebrane...*, s. 447. Wiersz nie posiada tytułu — zwykle jest zaznaczany jako *Non omnis moriar — moje dumne włosci*.

²⁹ D. Wojda, *Sprawy korzenne. Fenomenologia Zuzanny Ginczanki*, http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element-ojs-doi-10_14746_pt_2017_28_14?q=bwmeta1.element-ojs-issn-2450-5765-year-2017-issue-28;16&qt=CHILDREN-STATELESS [30.03.2020].

³⁰ Z. Ginczanka, *Poezje zebrane...*, s. 295.

Poza solidnymi, ale niemymi formami i pozornie nieruchomymi rzeczami-rzeźbami, które stanowią o formie i konturze świata, jest życie ludzkie, które tętni jak puls serca w ciele człowieka („jestem po prostu tętnicą, / którą krąży jak krew / w świecie / azot” — wiersz *Panteistyczne*)³¹. Trzeba tylko, wedle słów poetki:

[...] wrosnąć w słowa tak radośnie,
A pokochać słowa tak łatwo?
[Trzeba tylko] wziąć je do ręki i obejrzeć jak burgund pod światło [...]

jak pisze w wierszu *Gramatyka*, w którym ucieka się do finezyjnej frazy, by podkreślić, jak ważna dla poety jest gramatyczna czujność i filologiczne „koneserstwo słowa”³².

W poezji i kulturze żydowskiej, jak pokazuje przykład Ginczan-ki, istotne jest — z powodu traumy bezdomności i opuszczenia — niekończące się poszukiwanie źródeł, początków, miejsca pochodzenia. Podobnie u Celana dramatycznie brzmi metafora „kopania grobu w powietrzu” (*Fuga śmierci*), jakby w ziemi nie było już miejsca, a jedynie powietrze stało się przestrzenią dymu wychodzącego z krematorium. W poetyckiej estetyce Ginczanki metronomem staje się nieustanna ucieczka („fuga” od łacińskiego *fugire* — uciekać) przed śmiercią w poszukiwaniu miejsca do życia i radosnej młodości, która wbrew wszelkim zagrożeniom i losowi, gloryfikuje filozofię *carpe diem*. Postać Sulamitki w poezji Celana ma spopielone włosy, inaczej niż złotowłosa Sulamitka Goethego i Heinego. U Ginczanki (nazywanej Sulamitką z Równego) piękno świata jest niczym piękno stworzone przez Boga, który się skrywa (jak w księdze Izajasza *Deus absconditus*), i który jest ciszą, natomiast Bóg Celana jest Nikim (*Niemand*) i do Niego adresowane są poetyckie modlitwy. Celan jest bliższy średniowiecznej „pobożności myślenia” jako wielbiciel i czytelnik Mistrza Eckharta, Ginczanka natomiast woli wyzwolony z kontemplacji renesans, a potem zmysłowy barok, gdyż nie ma czasu na rozmyślanie; jej poetycka „fuga” jest stale „w drodze” (Heidegger — „unterweg”), nabiera przyspieszenia, „accelerando”. U Ginczanki ważny jest Oblubieniec i radość z owoców stworzenia: „i widzi bóg, że jest dobrze gdy zorzą wstaje genesis” (wiersz *Proces*)³³. Poetka wierzy w procesy tworzenia świata, w ruchy górotwórcze, lawy wulkanów w epoce karbonu i żelaza, gdy Bóg „śpiewającym powietrzem w fujarki kraterów gwizdże”.

³¹ Tamże, s. 176.

³² Tamże, s. 295.

³³ Tamże, s. 281.

Zachowanie muzyczności języka i jego żywotności jest w tej poezji znaczące i niesie spory potencjał semantyczny. Ginczanekę od czytujemy i słuchamy w oryginale, bo wybrała język polski (choć władała także płynnie językiem rosyjskim), ale nie jest to język łatwy. Wyrażenie emocji w niepokoju i pośpiechu, ciągle w biegu, aby ratować życie i zdążyć wypowiedzieć nadmiar myśli i wrażeń, stało się myślą przewodnią tej poezji.

Józef Łobodowski (1909–1988), polski poeta zmarły w Hiszpanii, autor m.in. *Pieśni o Ukrainie* i zasłużony w sprawach dialogu polsko-ukraińskiego na polu kultury i literatury, tak zakończył wspomnienie o poetce, które wydał w Toronto w 1987 roku:

Czy rosną jakieś kwiaty na bezimiennym grobie Zuzanny, rozstrzelanej tylko dlatego, że należała do rasy hebrajskiej? Nie uczyniono dla niej, dla jej młodości, urody i poezji żadnego wyjątku. Niekiedy zastanawiam się, o czym mógł myśleć, jeżeli w ogóle myśleć był w stanie, ów germański knecht, gdy wpakował kilka kul z rozpylacza w piękne ciało Zuzanny? Czy była dla niego tylko Żydówką, którą z racji jej pochodzenia należało zlikwidować, czy żywym człowiekiem, którego jedyną winą była rasa, skazana na zgubę? Czy jej morderca żyje jeszcze i czy zdaje sobie sprawę z tego, co uczynił? Zuzanna Ginczanka — „tragiczna gawęda”, jak wspomnienie o niej określił także już nie żyjący Jan Śpiewak³⁴!

Poeta poświęcił Ginczance wiersz, który nazwał „śpiewnych słów ożałobionym trenem”. Nawiązał w nim do żar-ptaka, o którym „baśń, choć dawno umarła, ciągle tkwi (zawsze tkwiła) w sercu” Sulamitki z Równego³⁵.

³⁴ J. Łobodowski napisał wspomnienie o Ginczance w *Pamięci Sulamity*, Toronto 1987; pisze o swoim spotkaniu z Ginczanką w Równem w 1933 roku. Wspomnienie Łobodowskiego: <https://docplayer.pl/32645413-Zuzanna-ginczanka-jozef-lobodowski-zrodlo-pamieci-sulamity-toronto-1987.html> [8.02.2020].

³⁵ Wiersz J. Łobodowskiego *Bajka o Żar-Ptaku* poświęcony Zuzannie Ginczance zamieszczony został w *Poezjach zebranych (1931–1944)* pod redakcją Izoldy Kiec, s. 323–325.