

Czasopismo Instytutu  
Filologii Polskiej i Logopedii  
Uniwersytetu Łódzkiego

# Czytanie i Literatury

7  
2018

ISSN: 2299-7458

ŁÓDZKIE STUDIA LITERATUROZNAWCZE

W NUMERZE

CZYTANIE LEŚMIANA

CZYTANIE TRADYCJI

RECENZJE

CZYTANIE (OKOŁO)ŁÓDZKIE

ROZMOWY (NIE TYLKO) O CZYTANIU



# Czytanie Leśmiana

Czasopismo  
Instytutu Filologii Polskiej  
Uniwersytetu Łódzkiego

Czytanie I  
Literatury

7  
2018

ŁÓDZKIE STUDIA LITERATUROZNAWCZE

# Czytanie Leśmiana

**W** WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU  
ŁÓDZKIEGO

C O P E

## ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Krystyna Pietrych (redaktor naczelna), Maria Berkan-Jabłońska (zastępca redaktor naczelnej), Katarzyna Badowska, Tomasz Cieślak, Anita Jarzyna, Agnieszka Kałowska (sekretarz redakcji), Michał Kuran, Magdalena Lachman, Jerzy Wiśniewski

## RADA PROGRAMOWA

Krystyna Barkowska (Daugavpils Universitāte, Łotwa), Grażyna Borkowska (IBL PAN), Jacek Brzozowski, Margreta Grigorova (St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Turnovo, Bułgaria), Elwira Grossman (University of Glasgow, Wielka Brytania), Danuta Künstler-Langner (UMK), Roman Krzywy (UW), Anna Legeżyńska (UAM), Bogdan Mazan (UŁ), Krystyna Płachcińska (UŁ), Zofia Rejman-Pietrzykowska (UW), Dorota Siwicka (IBL PAN), Marie Sobotková (Univerzita Palackého v Olomouci, Republika Czeska), Barbara Wolska (UŁ)

## RECENZENCI

Anna Węgrzyniak, Elżbieta Winiecka, Anna Kurska, Agnieszka Czyżak

## ADRES REDAKCJI

90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173, p. 3.85  
tel. 42 635 68 93, e-mail: czytanieliteratury@gmail.com  
<https://czasopisma.uni.lodz.pl/czytanieliteratury/>

ISSN: 2299-7458

e-ISSN: 2449-8386

© copyright by Authors, Łódź 2018

© copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018  
Łódź 2018

**Redaktorzy tomu:** Tomasz Cieślak, Krystyna Pietrych

**Projekt graficzny:** Piotr Karczewski

**Skład:** Katarzyna Turkowska

**Redakcja językowa:** Marta Barańska, Rozalia Wojkiewicz

**Tłumaczenie tekstów na język angielski:** Agnieszka Świderek

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08941.18.0.C

ark. druk. 29,375

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Williama H. Lindleya 8

[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Publikacja dofinansowana przez zakłady literaturoznawcze  
Instytutu Filologii Polskiej i Logopedii UŁ

## Spis treści Index of Contents

Od redakcji Editorial	7
<b>CZYTANIE LEŚMIANA READING LEŚMIAN</b>	
<b>ANNA CZABANOWSKA-WRÓBEL</b> Leśmian przed Prawem. Wartość życia i wzniosłość prawa Leśmian before the Law. The value of life and the grandeur of law	11
<b>MAŁGORZATA GORCZYŃSKA</b> Miejsca Leśmiana – dzisiaj (o najnowszej recepcji krytycznoliterackiej) The place of Leśmian today (on contemporary literary criticism reception)	31
<b>DOROTA WOJDA</b> Warkocz. Transgresje Leśmiana The plait. Leśmian's transgressions	49
<b>URSZULA M. PILCH</b> Afekt wobec braku. Poezja Bolesława Leśmiana Affect versus lack. Poetry by Bolesław Leśmian	83
<b>DARIA LEKOWSKA</b> Przyroda niemożliwa? Ślady ekopoetyckie w Leśmianowskiej zieloności Impossible nature? Eco-poetic traces in Leśmian's verdure	101
<b>JOANNA DEMBIŃSKA-PAWELEC</b> Zatopiony w umieraniu. O <i>Topielcu</i> Leśmiana raz jeszcze Drowned in death. Once again on <i>Topielec</i> by Leśmian	115

**KRYSTYNA PIETRYCH**

O Leśmianowskiej *Niedzieli* raz jeszcze

Again on Leśmian's *Niedziela* (*Sunday*)

**129**

**HELENA HEJMAN**

*Piła* Bolesława Leśmiana – w stronę transu i transgresji

Bolesław Leśmian's *Piła* (*The Saw*): towards trans and transgression

**147**

**DAWID KRASZEWSKI**

Kategorie reprezentacji i cielesności w wierszu

*Z dłońmi tak splecionymi...* Bolesława Leśmiana

Categories of representation and carnality in the poem

*Z dłońmi tak splecionymi...* (*With your hands clasped...*)

by Bolesław Leśmian

**163**

**PIOTR MICHAŁOWSKI**

Znikomek wśród innobytów. Przyczynek do anatomii

Leśmianowskiej wyobraźni

Znikomek among other-beings. Analysis of the anatomy

of Leśmian's imagination

**177**

**DARIUSZ SZCZUKOWSKI**

Dar przyjaźni. Dar opowieści. *Dwaj Macieje*

The gift of friendship. The gift of story. *Dwaj Macieje*

**195**

**LESZEK ZWIERZYŃSKI**

Człowiek Kosmiczny – morituralny – miłosny

w późnej poezji Leśmiana. Studium z antropologii wyobraźni

The cosmic – mortal – amorous man in late poetry by Leśmian

A study on the anthropology of imagination

**211**

**DOBRAWA LISAK-GĘBALA**

Przeinaczanie i inne kłęski poetów

Leśmianowski projekt poetologiczny w świetle lektury

*Przygód Sindbada Żeglarza*

Distortion and other failures of poets.

Leśmian's poetological project in the light of the reading of

*Przygody Sindbada Żeglarza* (*The adventures of Sinbad the Sailor*)

**229**

**MARTA KAŻMIERCZAK**

Czy istnieje przepis na obcojęzycznego Leśmiana?

Is there a recipe for Leśmian in other languages?

**245**

**ANNA BEDNARCZYK**

Bolesław Leśmian w rosyjskojęzycznym Internecie

a kwestia popularności

Bolesław Leśmian in the Internet in Russian and the issue of popularity

**285**

**CZYTANIE TRADYCJI  
READING TRADITION**

**DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ**

*Ultimus* Marii Konopnickiej – nowela o deprawacji

*Ultimus* by Maria Konopnicka: a short story on depravation

**311**

**RECENZJE  
REVIEWS**

**GOŚĆ/INNOŚĆ DYSKURSU POSTHUMANISTYCZNEGO**

(rec. Anna Filipowicz, *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017)

rec. **Andrzej Juchniewicz**

Host/otherness of post-humanist discourse

**325**

**HARTWIG PRZESTRZENIE**

(rec. Elżbieta Dutka, *Centra, prowincje, zaułki. Twórczość Julii Hartwig jako auto/bio/geo/grafia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", Kraków 2016)

rec. **Emilia Gałczyńska**

Hartwig spatially

**339**

**W ARCHIWUM JERZEGO – PRZESTRZENIE PAMIĘCI,  
PRZESTRZENIE ROZPROSZENIA,  
ZAKAMARKI INTERPRETACJI**

(rec. Jerzy Kandziora, *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2017)

rec. **Daria Nowicka**

In Jerzy's archive: spaces of memory, spaces of dispersion, recesses of interpretation

**347**

**CZYTANIE (OKOŁO)ŁÓDZKIE  
READING ŁÓDŹ**

**KRYSTYNA RATAJSKA**

Czym są *Kwiaty polskie* Tuwima?

What is *Kwiaty polskie* by Tuwim?

**359**

**MARIA BERKAN-JABŁOŃSKA, JERZY WIŚNIEWSKI**

Wspomnienie o Krystynie Ratajskiej

A memory of Krystyna Ratajska

**373**

**SYLWESTER KOŁODZIEJCZYK**

Łódzcy poeci dwudziestolecia międzywojennego i ich miasto

Lodz poets of the interwar period and their city

**377**

**PRZEMYSŁAW DAKOWICZ**

Kalendarium życia kulturalnego Łodzi (cz. 3) 16–30 kwietnia 1945

Calendar of cultural life in Lodz (vol. 3) 16–30 April 1945

**407**

**ROZMOWY (NIE TYLKO) O CZYTANIU**

**CONVERSATIONS (NOT ONLY) ABOUT READING**

Gombrowicz w Buenos Aires. Wywiad z Nicolasem Hochmanem  
(rozm. Ewa Kobyłecka-Piwońska)

Gombrowicz in Buenos Aires. An interview with Nicolás Hochman

**453**

**NOTY O AUTORACH**

**463**



# Od redakcji

Wracamy do poezji. W numerze pierwszym czytaliśmy Iwaszkiewicza i Miłosza, w drugim – Różewicza, w trzecim – Tuwima. A teraz, w siódmym roczniku „Czytania Literatury”, zabieramy Państwa w niezwykłą przestrzeń Leśmianowskiego matecznika.

W roku 2017 przypadała 140 rocznica urodzin i 80 rocznica śmierci Bolesława Leśmiana. Okazało się, że jeden z najwybitniejszych polskich poetów XX wieku (może najwybitniejszy?) nie jest postacią na tyle ważną dla kultury narodowej, aby stać się patronem roku. Na posiedzeniu Senatu RP przegrał w głosowaniu z Władysławem Biegańskim, generałem Józefem Hallerem, Tadeuszem Kościuszką, Władysławem Raczkiewiczem oraz Matką Boską Częstochowską. Jak słusznie zauważył Marcin Napiórkowski na łamach „Więzi”: „Nie ulega wątpliwości, że kandydatura poety przypadła dlatego, że mniej pasowała do modelu pamięci, budowanego przez uchwały kommemoratywne. Dotyczy to w szczególności polityki pamięci Prawa i Sprawiedliwości”<sup>1</sup>. Stało się zatem tak, że twórczość autora *Sadu rozstajnego*, z ducha metafizyczna i uniwersalna, podporządkowana została bieżącym sprawom ideowo-politycznym i walce o rząd „naszych” dusz. Pisze o tym w numerze Małgorzata Górczyńska, słusznie zwracając uwagę na niebezpieczną reaktywację kwestii polskości/żydowskości Leśmiana, która kojarzyć się może z atakami antysemitycznymi na poetę w latach trzydziestych.

Jednak rok 2017 był Rokiem Leśmiana. Zorganizowano wówczas wiele spotkań, sesji, odczytów i różnego typu imprez, podczas których słowo (nie tylko) poetyckie autora *Łąki* stało się przedmiotem naukowej refleksji bądź artystycznej kreacji. Sami zatem, jako społeczeństwo, uczciliśmy Rok Leśmianowski<sup>2</sup>. W listopadzie 2017 roku na łódzkiej polonistyce odbyła się konferencja naukowa „Leśmian od nowa”, podejmująca próbę (re)interpretacji całego dorobku poety ze współczesnej perspektywy. Kolejne odsłony tego przedsięwzięcia – poświadczające wielość i różnorodność optyk i perspektyw,

<sup>1</sup> M. Napiórkowski, *Rok, którego nie ma*, „Więź” 2017, nr 2, s. 186.

<sup>2</sup> Zob. B. Palocha, *Sami uczcimy Rok Leśmianowski*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/sami-uczmy-rok-leśmianowski/>, 22 stycznia 2017 (dostęp: 15.10.2018).



w jakich badacze dziś sytuują dokonania poety – tworzą dział pierwszy tego numeru, *Czytanie Leśmiana*.

Drugi, niezwykle ważny blok tekstów poświęciliśmy zmarłej badaczce „życia pośmiertnego” idei polskiego romantyzmu, znawczyni Tuwima i tropicielce nieodkrytych szlaków łódzkiego środowiska kulturalnego, naszej Autorce i Przyjaciółce, profesor Krystynie Ratajskiej. Publikujemy zapis ostatniego Jej publicznego wystąpienia, poświęconego *Kwiatom polskim*, które miało miejsce 13 września 2017 roku w Domu Literatury w Łodzi, podczas obchodów urodzin Tuwima.

Łódzkie tematy podejmują także Sylwester Kołodziejczyk, prezentujący polskojęzyczne środowisko literackie okresu międzywojennego w naszym mieście, koncentrując się na twórczości: Artura Głisczyńskiego, Marii Przedborskiej, Mieczysława Brauna, Witolda Wandurskiego i Konstantego Dobrzyńskiego oraz Przemysław Dakowicz, który w trzeciej części swego *Kalendarium łódzkiego życia kulturalnego w latach 1945–1946* przedstawia wydarzenia historyczne, polityczne i artystycznego drugiej połowy kwietnia 1945 roku. Z kolei nowe odczytanie tradycji proponuje Dorota Samborska-Kukuć, otwierając inną perspektywę interpretacyjną wczesnej noweli Marii Konopnickiej *Ultimus*. Zaproponowany, odmienny od ujęć wcześniejszych, empatyczny odbiór, aktywujący szczególnie nacechowaną relację odbiorca-tekst, stanowi niespodziewany łącznik ze sposobami czytania poezji Leśmiana.

W dziale recenzji znalazły się omówienia trzech książek: Anny Filipowicz (*Prze)zwierzczenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*, sytuującej się na przecięciu literaturoznawstwa oraz humanistyki ekologicznej, *animal studies, affective studies*; Elżbiety Dutki *Centra, prowincje, zaułki. Twórczość Julii Hartwig jako auto/bio/geo/grafia*, w której kategorii przestrzenne spełniają rolę klucza kompozycyjno-interpretacyjnego twórczości autorki *Bez pożegnań*; Jerzego Kandziory *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, będącej próbą całościowego spojrzenia na tę twórczość w ujęciu diachronicznym.

Numer zamyka rozmowa Ewy Kobyłeckiej-Piwońskiej z Nicolásem Hochmanem o „życiu pośmiertnym” Gombrowicza we współczesnym Buenos Aires. Jak bujnie rozwija się to życie, niech świadczą słowa Hochmana:

(...) organizujemy II Międzynarodowy Kongres Witolda Gombrowicza, który odbędzie się w sierpniu 2019 w Buenos Aires. Będą spotkania, wykłady, cykl kinowy, mikroteatr, *city tours* i międzynarodowy konkurs plakatu. Przygotowujemy także nagrodę Gombrowicza dla powieści hiszpańskojęzycznej. Chcielibyśmy także ogłosić Tandil „Miastem Gombrowicza”. Wybiegając nieco w przyszłość, powiem, że chodzi nam też po głowie szalony pomysł zorganizowania czegoś jednocześnie we Wsoli, Warszawie, Vence, Paryżu, Buenos Aires, Córdoba, Santiago del Estero i Tandilu.

Może warto, by polscy literaturoznawcy ten „szalony pomysł” podjęli?

CZYTANIE  
LEŚMIANA





# Leśmian przed Prawem

## Wartość życia i wzniosłość prawa

### Bezprzymiotnikowe życie

Znaczenie bezwzględnej wartości życia w twórczości Leśmiana chciałabym ukazać, odwołując się do dwóch utworów poetyckich; są to ballada *Asoka* z tomu *Łąka* i opublikowany pośmiertnie wiersz z incipitem „Przez śnieżycę, co wyjąć, powiększa przestworza...”. Mają one za tło skrajnie niepodobne do siebie krajobrazy kulturowe – legendarny świat starożytnych Indii i rzeczywistość społeczną dwudziestolecia międzywojennego, ów tak rzadko ukazywany przez Leśmiana, zdegradowany w sensie metafizycznym „pejzaż współczesny”, by posłużyć się tytułem innego wyjątkowego wiersza. Trudno o większy kontrast – a jednak oba dzieła łączy niezachwiane przekonanie, że zabójstwo jest złem, a na straży życia, nie tylko ludzkiego, powinno stać prawo<sup>1</sup>.

Zagadnienie wzniosłości prawa, wspólne dla przywołanych utworów, jest o wiele bardziej nieoczywiste i wymaga przypomnienia wagi zagadnień społecznych, ekonomicznych i właśnie prawnych, poruszanych przez poetę w jego szkicach, co ukazał Jan Zięba<sup>2</sup>. Uwzględnienie poglądów wyrażanych

---

\* Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, e-mail: anna.czabanowska-wrobel@uj.edu.pl.

<sup>1</sup> Związki między prawem a literaturą przedstawia syntetycznie M. Jakubowiak, *Nieuchronny plagiat. Prawo autorskie w nowoczesnym dyskursie literackim*, Warszawa 2017, s. 19–35.

<sup>2</sup> Zob. J. Zięba, *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, Kraków 2000; tenże, *Pieniądz i słowo. Nowoczesne paradoksy Leśmianowskiego języka poetyckiego*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 227–237.

przez Leśmiana w eseistyce bez tracenia z oczu perspektyw estetycznych i metafizycznych, jakie otwiera poezja, to trudność, z którą warto się zmierzyć. Relacje pomiędzy prawem a literaturą w twórczości absolwenta studiów prawniczych, jakim był Leśmian, to przy tym temat godny znacznie szerszej uwagi. Niezależnie od akcentowanej przez autora *Znaczenia pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* opozycji między twórczą, stwarzającą naturą a „wrtórą rzeczywistością” życia społecznego, w której przejawia się prawo pisane małą literą, także ta druga budziła jego zainteresowanie, również w poezji.

Słowa „w życiu nic nie ma, oprócz życia”<sup>3</sup> nie są wypowiedzianą przez przypadek czy dla rymu Leśmianowską tautologią. Pojęcie życia to – zarówno u autora *Łąki*, jak i u jego rówieśników – kategoria absolutna, bezprzymiotnikowa i obywatująca się bez definicji; nie jest ona przy tym zdeterminowana tylko biologicznie, a z pewnością rozważania poety o życiu nie są zależne wyłącznie od nauk przyrodniczych<sup>4</sup>. Autor *Napoju cienistego* zna inne sposoby układania opowieści o nim, ugruntowane w tradycji filozoficznej i w naukach społecznych, ale w swojej refleksji poetyckiej czerpie przede wszystkim z samej literatury, zaczynając od najdawniejszych, archaicznych dzieł ludzkości, starożytnych eposów, mitów i baśni.

W poezji Leśmiana nie brak formuł związanych z samym zjawiskiem życia, z intensywnością czystego istnienia; „[...] to czujne, bezbrzeżne z całych sił – istnienie”<sup>5</sup> staje się przedmiotem afirmacji na przekór śmierci, o której nigdy się tu nie zapomina. „Przyszedłem na ten świat / I nie chcę go porzucić”<sup>6</sup> – deklaruje podmiot jednego z wierszy. W innym zachęca do przeżywania życia w czystej postaci, dla niego samego: „Trzeba nic nie mieć prawdziwie, / Żyć tylko tym, że się żyje”<sup>7</sup>. Michał Paweł Markowski akcentuje, że „życie” należy do najistotniejszych tematów Leśmiana:

Tak właśnie jest u Leśmiana: życie to żywioł najpotężniejszy, który wszystko zagarnia, który wszystkiemu nadaje znaczenie lub znaczenie odbiera. W tym sensie to nie człowiek żyje, ale życie się ucławia (ale też wciela się w inne kreatury), dając człowiekowi jedynie iluzję sprawczości, a nie sprawczość samą<sup>8</sup>.

Ostatnie stwierdzenie warto rozwinąć, gdyż poczucie sprawczości pojawia się dopiero na płaszczyźnie społecznej (w tym także prawnej); co

<sup>3</sup> B. Leśmian, *Szewczyk*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 217.

<sup>4</sup> Zob. G. Anidjar, *Znaczenie życia*, przeł. T. Bilczewski i A. Kowalce-Pawlik, [w:] *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, pod red. A. Legeżyńskiej i R. Nycza, Warszawa 2012, s. 227–266.

<sup>5</sup> B. Leśmian, *Z lat dziecięcych*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 386.

<sup>6</sup> Tenże, *W słońcu*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 13.

<sup>7</sup> Tenże, *Pogoda*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 159.

<sup>8</sup> M.P. Markowski, *Życie, pieszczota, sztuka, śmierć*, [w:] „Lecz nie było już świata...”. *Bolesław Leśmian. Miłość i śmierć. Wiersze*, całość ułożył, fotografie wykonał i słowem wstępnym opatrzył A. Nowakowski, Kraków 2017, s. 108–109.

nie wyklucza uczestnictwa we wzajemnych relacjach także aktorów nieludzkich (a co właśnie zaznacza się w utworach Leśmiana, również tych fantastycznych).

### Jak gdyby. Wiersze-przypowieści

Zaplecze filozoficzne Leśmianowskiego witalizmu to przede wszystkim koncepcje Bergsona, ale też, jeśli weźmiemy pod uwagę rozległy, choć nieusystematyzowany, charakter lektur poety, inne „filozofie życia” z początku XX wieku<sup>9</sup>. Żaden z filozofów nie jest przez niego traktowany jako niepodważalny autorytet; jego zdaniem każde myślenie opiera się na pewnego rodzaju fikcji, „baśni”, przyjętym bez dowodów założeniu. Jak o tym pisał w eseju *Z rozmyślań o Bergsonie*: „Nawet nauka, ścisła, logiczna nauka, nie może się obejść bez wzgardzonej przez siebie baśniowości”<sup>10</sup>. Wydane w roku 1911 dzieło Hansa Vaihingera *Die Philosophie des Als Ob* ukazywało rolę użytecznych fikcji, za których pomocą człowiek próbuje ujmować dostępną mu rzeczywistość<sup>11</sup>. Niezależnie od koncepcji niemieckiego myśliciela, Leśmian wyraża w szkicu z roku 1910 przekonanie o przemijającym charakterze hipotez nauki i filozofii.

Fikcja literacka staje się dla Leśmiana przestrzenią bezpiecznego eksperymentu „jak gdyby”, poetyckie utwory narracyjne są terenem, na którym twórca może bezkarnie sprawdzać dowolne założenia i ich przeciwieństwa. Siła Leśmianowskich wierszy-przypowieści kryje się w ich absolutnej wieloznaczności. Stanowią one rodzaj magicznego lustra, w którym interpretator zobaczy to, co wydaje mu się ważne: absurd istnienia i wierność Boga, okrucieństwo i współczucie, obojętność i wzajemność (skrajności te można wydobyć choćby z wiersza *Marcin Swoboda*, do którego odnosił się w swoim szkicu Markowski<sup>12</sup>, z ballady *Strój*, którą interpretował Ryszard Nycz<sup>13</sup>, czy z poematu *Dziewczyzna*). Rozsuniecie między pozorowaną spójnością narracji a całkowitą destrukcją dawnych znaczeń doprowadzone jest do granic wyrażalności w ważnym programowym wierszu *Słowa do pieśni bez słów*<sup>14</sup>. W wielu utworach narracyjnych o spójnej fabule jest to mniej zauważalne, jednak także w nich obowiązuje nadrzędna zasada polegająca na łamaniu metodami poetyckimi stereotypowych przebiegów fabularnych właściwych

<sup>9</sup> Zob. A. Bielik-Robson, *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012 oraz B. Sienkiewicz, *Filozofia życia vs. Koncepcja mechanistyczna. Od filozofii życia do posthumanizmu. Przypadek Leśmiana i Schulza*, [w:] *Młódopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i U.M. Pilch, Kraków 2016.

<sup>10</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 10.

<sup>11</sup> Zob. A. Janaszczuk, *Na granicy neokantyzmu. O filozofii Hansa Vaihingera*, Gdańsk 2010.

<sup>12</sup> Markowski, dz. cyt.

<sup>13</sup> R. Nycz, *Wielowykładalność. Symboliczne alegorie Leśmiana*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 131-137.

<sup>14</sup> Zob. M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 57-63.

dla „prostych form”. Taką rolę pełni choćby „powieść” układana przez tytułową bohaterkę wiersza *Lalka*. Wykładnie parabol poetyckich, fabuł, które dają się pomyśleć, są niejako wpisane w zamiar nierozstrzygalności. Intencją poetyckich działań Leśmiana bywa destrukcja powszechnie przyjmowanego sposobu myślenia, ale najgłębszy cel ma charakter gestu mesjańskiego. Rodolphe Gasché napisał o Kafce, odwołując się do myśli Waltera Benjamina:

Do zbawienia można dotrzeć od strony jego podszewki. Choć pozostaje całkowicie odmienny, świat mitu stanowi spodnią stronę świata objawienia. Niewiele trzeba – choć niewiele jest tutaj wszystkim – by przewlec jedną stronę na drugą<sup>15</sup>.

### Dobre Prawo

Nie wolno zabijać – ta idea opanowuje wojownika i władcę – Asokę, który „rozził się duchem” na widok poległych wrogów. W wyniku wewnętrznej przemiany postanawia zmienić prawa swojego państwa i zakazać wszelkiej przemocy. Bohater Leśmiana wypowiada w performatywny sposób słowa potrójnej przysięgi:

[...] „Odtąd niech wrogów nie będzie na świecie,  
Niech łzom stanie się zadość, niech spoczną zamiecie –  
Tak przysięgam : po pierwsze, po wtóre, po trzeciej!”

I ukląklszy na mieczu, jak klęczą mocarze,  
Poukochał kolejno te rany, te – wraże,  
I zgromadził w pamięci przewymarłe twarze<sup>16</sup>

Bohater jest postacią historyczną, prawodawcą starożytnych Indii, który stał się również tematem wielu legend. Jego imię, inaczej niż w przypadku postaci z wiersza zatytułowanego *Asoka*, będzie tu zapisywane jako Aśoka. Historyczny władca, pochodzący z dynastii Maurjów, żył w latach 304–232 p.n.e.; jego imperium obejmowało przede wszystkim tereny Indii, Pakistanu i Afganistanu. Po zwycięskiej wojnie z Kalingą, państwem położonym na terenie dzisiejszych Indii, Aśoka przechodzi głęboką przemianę – z okrutnego wojownika staje się łagodnym prawodawcą<sup>17</sup>. Życzliwość, szacunek, wspaniałomyślność, szczerłość, prawdomówność, czystość serca, entuzjazm, wierność, samokontrola, wyrzeczenie się przemocy stanowiły odtąd istotę

<sup>15</sup> R. Gasché, *Prawo Kafki: w polu sił między judaizmem a hellenizmem*, przeł. N. Rapp, [w:] *Nienasyceńce. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał i A. Żychliński, Kraków 2011, s. 354.

<sup>16</sup> B. Leśmian, *Asoka*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 261.

<sup>17</sup> Legendy wyostrzają kontrast między wcześniejszym okrucieństwem króla mordującego przeciwników politycznych i krewnych a zachowaniem bohatera po przemianie w dobrego władcę.

ustanowionego przez niego Dobrego Prawa, którego zasady nakazał wyryć na wielu kolumnach, obeliskach czy budowlach w całym kraju:

Oto skrucha ogarnęła Miłego Bogom Króla z powodu zwycięstwa nad krajem Kalingów. Bo gdy wolny kraj zostaje zdobyty, powoduje to ofiary w zabitych oraz śmierć i deportację ludzi. Myśl o tym odczuwa Król Miły Bogom nad miarę boleśnie jako poważne obciążenie<sup>18</sup>.

Przemianę Aśoki łączono z jego buddyjskim nawróceniem, jednak polityczny zamysł i propagowanie tolerancji wykraczały poza jedną religię. Badania dwujęzycznych inskrypcji Aśoki, zapisanych po grecku i aramejsku, pochodzących z Kandaharu i Dżalalabadu, dały uczonym wyobrażenie o skali, także moralnej, jego przedsięwzięcia obliczonego na długie trwanie (nadzieja ta nie została spełniona i imperium Aśoki nie przetrwało po jego śmierci). Królewscy tłumacze uwzględniali więc także tradycje greckie, gdy buddyjskie pojęcie prawa (*dhamma*) oddawali jako *eusebia* (uczciwość, pobożność)<sup>19</sup>.

Co istotne dla poematu Leśmiana, historyczny Aśoka nakazał budowanie schronisk dla pielgrzymów, jako miejsc, w których znajdowały się drzewa dające cień, i lecznic dla chorych istot (nie tylko dla ludzi). W syntezie dziejów powszechnych wydanej w dwudziestolecie międzywojennym, kiedy to wiersz Leśmiana był już opublikowany, Eugeniusz Słuszkiewicz pisał:

Na rozkaz cesarza sadzono wzdłuż gościńców drzewa figowe dla cienia, a mangowe dla owoców, kopano studnie, budowano szopy dla podróżnych, troszczono się o biednych i opiekowano chorymi<sup>20</sup>.

Warto przyrzeć się uważnie temu, co Leśmian wydobywa z opowieści o Aśoce, gdyż sama sekwencja zdarzeń podpowiada jej sens. Przemiana duchowa, rezygnacja z przemocy, ustanowienie dobrego prawa, bezinteresowna pomoc dla żywej (radikalnie innej) istoty, wdzięczność i wzajemność, wyzbycie się ograniczeń związanych z własnym „ja” skutkują wewnętrzną harmonią i przynoszą duchowe dary. W proponowanym odczytaniu ograniczam do minimum oczywisty tu kontekst buddyjski, by zaakcentować to, co uniwersalne, a równocześnie niezależne od kulturowego kolorytu opowieści.

<sup>18</sup> *Orędzia króla Asioki*, przeł. J. Makowiecka, Warszawa 1964, s. 20, cyt. za: M. Marczevska-Rytko, *Asioka jako twórca buddyzmu społecznego*, „Annales UMCS” 1997, vol. 4, s. 165.

<sup>19</sup> J. Fedirko, *Kandaharskie inskrypcje króla Aśoki*, „Peregrinus Cracoviensis” 2014, nr 2, s. 72. Autor przywołuje opinię Anny Świderkówny, która podkreślała uniwersalny charakter przesłania Aśoki i związku przekładu orędzia z kulturą grecką: „Można by po prostu sądzić, że mamy do czynienia z fragmentami greckiej literatury filozoficznej!”. A. Świderkówna, *Hellenika. Wizerunek epoki od Aleksandra do Augusta*, Warszawa 1978, s. 264.

<sup>20</sup> E. Słuszkiewicz, *Historia Indii*, [w:] *Wielka historia powszechna*, pod red. J. Dąbrowskiego, O. Haleckiego, M. Kukiela, S. Lama, t. 1, J. Bromski, J. Czekanowski, J. Jaworski, J. Kostrzewski, T. Narolewski, S. Przeworski, E. Słuszkiewicz, J. Smoleński, *Pradzieje ludzkości i historia państwa Wschodu*, Warszawa 1935, s. 376.



Uratowane baśniowe drzewo odwdzięcza się człowiekowi, a wdzięczność przeradza się w bezwarunkowe uczucie. Asoka za swoje decyzje i działania zostaje niejako nagrodzony bezinteresowną i „niepotrzebną” miłością wierzby, której wcześniej udzielił pomocy. Dobro rodzi tu dobro, tak jak w wielu innych Leśmianowskich parabolach zło wywołuje zło, brak miłości skutkuje poczuciem pustki, a miłość – na przekór absurdalności istnienia – obdarza. Gdyby wydawało się to zbyt proste i nazbyt optymistyczne, mamy pamiętać, że dzieje się tak jedynie w opowieści.

## Żywe życie

Leśmian nazywa legendarne drzewo króla Asoki „wierzbą” i jest to najlepsza możliwa decyzja – nieznanne w Europie drzewo asioka (*Saraca indica* lub *Saraca asioka*) należące do rodziny bobowatych zyskuje w polszczyźnie neutralną i zrozumiałą nazwę o jednoznacznie żeńskim aspekcie, symbolicznie nacechowaną związkami z wodą, płaczem (dodatkowo u poety wartościowym) i słabością. Prawdziwe drzewo asioka było czczone w Indiach i jest uznawane do dziś za lecznicze (w tym dobroczynne dla kobiet pragnących potomstwa). W jego cieniu miał przyjść na świat Budda, rośliny te sadzono więc w okolicach buddyjskich pustelni. Delikatne, czerwone kwiaty asioki pełniły również ważną funkcję w obrzędach hinduistycznych, a legendy dotyczące drzewa były powiązane z opowieściami o miłości Ramy i jego żony Sity.

Przekazy na temat historycznego króla obrosły w legendy związane z drzewami i dają się sprowadzić do kilku wariantów, w których istotne jest przywiązanie władcy do asioki, a także swoiste zrównanie – za sprawą imienia – losów człowieka i rośliny. Aśoka spędza pod ulubionym drzewem wiele czasu, medytuje i sprawuje władzę w jego cieniu, wręcz utożsamia się z nim, co prowadzi do nieporozumień z kobietami z królewskiego harem, wreszcie, pod koniec życia „usycha” i umiera w jego pobliżu<sup>21</sup>. W jednej z popularnych legend cały harem lub jedna z małżonek z zazdrości niszczy wybrane przez męża drzewo, którym bywał również inny ceniony w Indiach gatunek – muszkatowiec. Władca pogrążony w rozpacz ratuje swoją roślinę, lecząc ją mlekiem i nie opuszczając jej ani na chwilę<sup>22</sup>. Autor *Poematów zazdrośnych* nie rozwinął motywu zazdrości małżonki (czy też wielu żon) króla o ukochane drzewo, musiałby wówczas wprowadzić elementy okrucieństwa i zemsty, których poemat jest pozbawiony. Narrator wspomina tylko o zrozumiałym zapomnieniu władcy – otoczonego przez piękne dziewczęta – o wierzbie, „bo któż to spamięta?”. Jednak w paradoksalny sposób brak kochającej istoty daje o sobie znać nawet podczas świątecznych tańców. Asoka „[...] czuł, że

<sup>21</sup> Zob. J. Strong, *The Legend of King Aśoka. A Study and Translation of Asokāvadāna*, Delhi 2008, tu zwłaszcza rozdział *The Aśoka Tree*, s. 127–130.

<sup>22</sup> J. Krzyżowski, *Cudowne odrodzenie muszkatozca*, [w:] tegoż, *Legendy króla Asioki*, [b.m.] 2005, s. 53.

tchom dziewczęcym brak jakichś koralu, / I że coś powierzbnego w duszy mu się żali”<sup>23</sup>.

Leśmian przemyślał istotę legend o Aśoce i jego roślinnej imienniczce – w stylizowanej szacie poematu ukazuje tajemniczą więź łączącą człowieka i drzewo<sup>24</sup>. W wywiadzie udzielonym Edwardowi Boyé powołuje się na ten utwór, gdy wyjaśnia rozmówcy swoje poglądy: „Miłość moja do natury była zawsze konkretna. Przecież w wierszu *Asoka* wierzba przychodzi do króla i wyznaje mu swoją najprawdziwszą, rzeczywistą miłość”<sup>25</sup>. Naturalne w tym wypadku lektury w kontekście filozofii buddyjskiej<sup>26</sup> czy ekokrytyki<sup>27</sup> nie zamykają drogi do innych odczytań, w których najważniejszy jest uniwersalny sens miłości przekraczającej wszelkie granice (w tym także granice królestw przyrodniczych). Uczucie uratowanego drzewa jest z początku wdzięcznością, później nie wymaga już żadnego uzasadnienia, stając się afirmacją istnienia Drugiego w całej jego odmienności, i daje się zrozumieć tylko w tautologicznych formułach, znanych poezji miłosnej na całym świecie, „bo ty to ty”, tylko ty jesteś tobą.

W tomie *Łąka* wzajemna bliskość i zatarcie granic następuje między Bogiem a fantastycznym drzewem w balladzie *Dąb*, natomiast przeciwieństwem bezinteresownej relacji króla i wierzby jest sytuacja z ballady *Wiśnia*, której tytułowa bohaterka odmawia człowiekowi wzajemności i powtarza: „Ach, nie po to się czerwienię, / żeby gasić twe pragnienie!”<sup>28</sup>. Postać ludzka staje się tu figurą niespełnionego pożądanego, zatrzymanego na wieczność. Doskonała miłość Asoki i nieodwzajemnione uczucie bezimiennego króla mają jednak wspólny mianownik – obdarzają nieśmiertelnością („Ona z dawna przez jego kochanie / Nieśmiertelne pozyskała trwanie”<sup>29</sup> – czytamy w *Wiśni*).

W świetle tradycji Wschodu, bliskiej historycznemu Aśoce, ujawnia się duchowa strona więzi dwóch niepodobnych do siebie istot, wzmocniona w oryginalnych przekazach indyjskich tożsamością ich imienia z przeczącym przedrostkiem *a-*, które znaczy w sanskrycie: „bez troski”, pozbawiony smutku czy też cierpienia. Mistyczna formuła hinduizmu, znana też w buddyzmie, *tat tvam asi* – „ty jesteś tym” – staje się w tym świetle czymś naturalnym.

<sup>23</sup> B. Leśmian, *Asoka*, s. 262.

<sup>24</sup> Zob. J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981; H. Marlewicz, *Leśmian – indyjskie inspiracje*, „Perspektywy Kultury” 2009, nr 1, s. 69–84; I. Milewska, *The „Mahabharata” Epic, Its Translations and Its Influence on Polish Intellectual Circles and General Readers*, „Iuvenilia Philologorum Cracoviensium” 2012, t. 5, s. 287–315.

<sup>25</sup> B. Leśmian, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności* [rozmowę przeprowadził Edward Boyé], [w:] *Szkice...*, s. 547.

<sup>26</sup> Już Adam Szczerbowski wskazywał na religijne motywy działań Aśoki, który „przyjawszy naukę Wyzwolonego, stawiać kazał dla ludzi, zwierząt i roślin szpitale, aby wcielić w życie naukę Doskonałego”. A. Szczerbowski, „Brzegiem szatu w niepojętość zieloności”. O „Łące” Bolesława Leśmiana, Warszawa 1934, s. 30.

<sup>27</sup> Wątki ekokrytyczne poezji Leśmiana zostały podjęte przez Darię Lekowską na konferencji „Leśmian od nowa”, Łódź, 6–8 listopada 2017.

<sup>28</sup> B. Leśmian, *Wiśnia*, [w:] *tegoż, Poezje...*, s. 178.

<sup>29</sup> Tamże.

U Leśmiana Asoka początkowo nie może odwzajemnić uczuć drzewa, by nieoczekiwanie odkryć swoją wzajemność:

Król Asoka z pałacu wybiegł na spotkanie  
I wyciągnął ramiona i poglądał na nie,  
Że się tak wyciągnęły i tak niezachwianie.

I przybyłej sam wskazał wcieleniem swej dłoni,  
Kędy ma się zielenić i w jakiej ustroni –<sup>30</sup>

Spontaniczne działanie obywa się bez słów i jest wyrazem reakcji ciała i psychiki jako jedności; mówiąc w języku Młodej Polski – wcielonej duszy, a w koncepcjach współczesnej nauki – ucieleśnionego umysłu. Refleksja bohatera *ex post* obejmuje szereg rodzących się emocji, które – dopiero gdy je on u siebie zauważa – może uznać za podobne do samej miłości. Asoka mówi:

„[...] Czuję szczęście, gdy duszę w twoją zieleń wysłę,  
Do miłości podobne tak bardzo, tak ściśle,  
Że jest samą miłością, skoro się zamyślę...”<sup>31</sup>

Tak pojmowany stan jest, pomimo niewspółmierności relacji człowieka i drzewa, „samą miłością”. Dobitny ton poematu, wzmocniony przez potrójne, dokładne rymy w każdej jego tercynie (aaa, bbb) i baśniowa fabuła budują naiwną siłę opowieści ze szczęśliwym zakończeniem, której delikatny humor jest niebezpiecznie bliski bolesnej ironii.

Poemat Leśmiana jest z pewnością wieloznaczny, zwłaszcza gdy chodzi o możliwe konteksty jego interpretacji, jednak fundamentalne znaczenie utworu podpowiada logika samej opowieści. Warunek duchowej harmonii to rezygnacja z przemocy i zadeklarowanie jako obowiązującej zasady: nie wolno zabijać. Miłość, jaką obdarzony został bohater, ufundowana jest na przekonaniu o wartości samego życia.

### Pod prawem czy przed Prawem?

„Wtóra rzeczywistość”, życie społeczne jako główny temat pojawia się w wierszach Leśmiana znacznie rzadziej wobec tematyzowanej w tak wielu utworach (zwłaszcza w tomie *Łąka*) utopii bezpośredniości i zawsze na pewien sposób spleciona jest z tym, co należy do sfery twórczej natury; dlatego ważne są wyjątki potwierdzające regułę. Taki utworem jest rewelacyjny

<sup>30</sup> Tenże, *Asoka*, s. 262. Z kolei w balladzie *Dąb* Bóg „biegł żywcem do grajka i wyciągał swe dłonie”. Tenże, *Dąb*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 191. Ze względu na znaczenie, jakie ma określenie „żywcem” w kolejnym wierszu, sygnalizuję, że mimo groteskowej konwencji, ujawnia tu się idea Boga żywego.

<sup>31</sup> Tenże, *Asoka*, s. 263.

w swoich skrótowych, drapieżnych diagnozach społecznych *Pejzaż współczesny*, którego akcja rozgrywa się, jak pamiętamy, w niedobrym „krwi pożywką podchmielonym czasie”<sup>32</sup>, gdy poezja straciła swój związek z metafizyką, a „porównanie się stało tylko – porównaniem”<sup>33</sup>. Tu jedyny raz w utworze wierszowanym znajdujemy słowa takie jak „kolektyw”, który „tańczy tango dlatego, że mu się należy”<sup>34</sup>.

Takim utworem jest również mniej znany wiersz z incipitem „Przez śnieżycę, co wyjąć, powiększa przestworza...”; w pierwodruku w *Dziejbie leśnej* nadano mu tytuł *Zbój*. Jest to swego rodzaju odpowiedź Leśmiana na literaturę, która chce „życie w rodzajowe pokurczyć obrazki” – próba udowodnienia, że nawet bardzo przyziemna sytuacja może zostać ukazana w sposób, który nadbudowuje nad nią całe piętra znaczeń i obrazów (z wizerunkiem słabo ukrytego w obłokach Boga włącznie). Składający się z czterech strof wiersz pragnę przytoczyć w całości.

Przez śnieżycę, co wyjąć, powiększa przestworza,  
Zbój się skrada – w nawianej puszyściejąc bieli...  
Nie masz prawa sięgania do ludzkiej gardzieli!  
Mam – prawo noża!

Pcha go naprzód w mrok pusty wichur i nadzieja...  
Stanął nagle, jak gdyby z durną zmorą zszedł się.  
I oczy, zaszronione nieściśle, rozkleja  
I patrzy przed się.

Z cieniem, który ułomnie zboczony na murze  
Na przelewnie ramiona wdział czapę bez głowy,  
W sztywnym brzasku latarni piętrzy się w mundurze  
Posterunkowy.

Księżyc na chmur czuprynę wypluśnął dzban mleka,  
A Bóg żywcem uchodzi w śnieg, w chłód i w zawieję.  
Zbój krzyczy: „Panie Chmura!” – i w nicość ucieka,  
A on – olbrzymiejąc – poważnieje...<sup>35</sup>

Czas akcji jest tu bardzo krótki, ograniczony do jednego wyrazistego epizodu. Zbudowany z czterech strof czarno-biały (a ściślej – operujący kontrastem bieli i ciemnego granatu) uliczny obrazek prezentuje scenkę jak z teatru cieni, czy lepiej, z ówczesnego ekspresjonistycznego kina. Akcja

<sup>32</sup> Tenże, *Pejzaż współczesny*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 395.

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Tenże, [Przez śnieżycę, co wyjąć, powiększa przestworza...], [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 504.

rozgrywa się w zimową noc, na zasypanej śniegiem ulicy, w słabym świetle latarni, na tle nieba i w blasku księżyca.

Fragment eseju *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, pochodzącego z roku 1910, stanowi ważny kontekst do sytuacji zarysowanej w wierszu:

Powaga znaków i stanowisk jest między innymi zbawczym warunkiem bezpieczeństwa publicznego.

Zbrodniarz nieustraszenie napada na silniejszego odeń i lepiej uzbrojonego przechodnia. Natomiast cofa się lekliwie na widok słabszego fizycznie i nawet gorzej uzbrojonego urzędnika policyjnego. Nie obawa kary powstrzymuje go od zbrodni. Tak w jednym, jak w drugim wypadku obawa kary w jednakim stopniu mogłaby pohamować jego zbrodnicze chęci.

Na widok wszakże dowolnego pozornie znaku, mianowicie munduru – myśl zbrodniarza z osobistego, izolowanego świata przenosi się do świata międzyludzkiego, do świata znaków i stanowisk i sylogizując się z danymi tego świata, zmienia swój poprzedni kierunek lub w ogóle – sparaliżowana nagle zmianą kierunku – przestaje istnieć<sup>36</sup>.

Skomentujmy, że termin „sylogizmować się” w tym wypadku nawiązuje do pojęcia sylogizmu prawniczego, oznaczającego czynność, w której ogólna, abstrakcyjna norma prawna jest zastosowana do stanu faktycznego<sup>37</sup>. Posługując się językiem użytym przez Leśmiana w eseju, proces myślowy, który dokonał się w natychmiastowym tempie w umyśle bohatera wiersza, można opisać jako subsumpcję; sytuacja, w której się znalazł, została przez niego przyporządkowana normie prawnej, której obowiązywanie przypomniał mu widok policyjnego munduru<sup>38</sup>.

Pierwszą z postaci pojawiających się na scenie wiersza jest umownie nakreślony bandyta czyniący przygotowania do zbrodni, jaką stanowi rozbój z użyciem noża. Rozbój, w którego skład wchodzi zabór mienia i zamach na osobę, w przedwojennym prawie karnym był traktowany jako szczególnie groźne, niebezpieczne przestępstwo<sup>39</sup>. Właśnie przeciw takiemu czynowi protestuje głos mówiący w wierszu (pozostając przy filmowej metaforze, powiemy, że jest to głos z offu, należący nie tylko do narratora, gdyż wyrażający prawdę uznawaną przez całą zbiorowość), na co pada zuchwała, amoralna odpowiedź: „Mam – prawo noża!” – to odpowiednik wyrażeń

<sup>36</sup> Tenże, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, [w:] tegoż, *Szkice...*, s. 36–37. Słowa te przywołuje i komentuje J. Zięba, *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny*, s. 96–97.

<sup>37</sup> Zob. O. Nawrot, *Wprowadzenie do logiki dla prawników*, Warszawa 2012, s. 229–230.

<sup>38</sup> S. Waltoś, *Proces karny. Zarys systemu*, Warszawa 2008, s. 20.

<sup>39</sup> Kodeks karny z roku 1932 w artykule 259 definiował rozbój w podobny sposób jak dzisiaj, jako przestępstwo złożone z kradzieży i zamachu na osobę. Zob. M. Piątkowska, *Życie przestępcze w przedwojennej Polsce. Grandesy – kasiarze – brylanty*, Warszawa 2012, s. 136.

takich jak prawo pięści, siły czy prawo kaduka, nazywających bezprawną przemoc. Właśnie zamach na osobę budzi sprzeciw wyrażony zakazem: „Nie masz prawa...” w stanowiącym synekdochę ekspresywnym sformułowaniu o „ludzkiej gardzieli”<sup>40</sup>.

Brak jeszcze w tak zarysowanej scenie pełnej płaszczyzny osobowej, nie doszło nawet do sytuacji, w której „zbój” stanąłby naprzeciw swojej potencjalnej ofiary – natomiast w chwili pojawiania się na horyzoncie sylwetki człowieka, będącego zarazem reprezentantem zbiorowości i uznawanych przez nią zasad, rodzi się radykalnie nowa płaszczyzna – prawna. Na zaśniewanej ulicy majaczy cień „stróża prawa”, najniższego rangą urzędnika państwowego na służbie. Opisując w ten sposób Leśmianowską scenkę, odwołuję się do nowatorskiej w jego czasach koncepcji jednego z najwybitniejszych teoretyków prawa – Leona Petrażyckiego, absolwenta tej samej uczelni, którą ukończył Leśmian, Uniwersytetu Kijowskiego.

Dzieło Petrażyckiego *O pobudkach postępowania i o istocie moralności i prawa*, opublikowane po raz pierwszy w roku 1904, zawiera jedną z najbardziej oryginalnych koncepcji, w której prawo traktowane jest jako emocja, co wymaga niestety, jak podkreśla Bartosz Brożek, osobnego języka, gdyż autor definiował emocje w sposób dziś nieprzyjęty<sup>41</sup>. Petrażycki wyróżnił czucia, uczucia i właśnie emocje, mające według niego podwójny, „podrażnieniowo-popędowy” charakter, i zakładał, że „ze stanowiska historyczno-ewolucyjnego”<sup>42</sup> emocje odgrywały pierwotnie największą rolę w życiu psychicznym człowieka. Zdaniem myśliciela emocje prawne, różniące się od moralnych, są nie mniej powszechne i zinterioryzowane przez ludzi niż te moralne. Mając świadomość uproszczenia, na jakie pozwalałam sobie wobec skomplikowanej koncepcji Petrażyckiego, chcę zauważyć, że poetycki przykład, którym posłużył się Leśmian, to wyabstrahowany *casus* emocji prawnej, bez najmniejszej domieszki emocji moralnej. „Zawodowy” bandyta zareagował na mundur, a nie miał nawet okazji, by przeżyć wstrząs moralny, nie było tu jeszcze potencjalnej ofiary. Tu kończy się analogia, gdyż w wierszu pojawia się obok wymiaru horyzontalnego, inny – wertykalny.

### To, co wysokie i to, co niskie

Przestępca nie ma jeszcze upatrzonej ofiary, nie widzi dobrze twarzy najniższego funkcjonariusza policji, ale sam jego „mundur” – znak przypomina mu cały splot relacji społecznych, w których jest zanurzony, a które

<sup>40</sup> Odpowiedzialność za życie Innego jest stałym motywem w poetyckim myśleniu Leśmiana. Pisałam o tym w szkicu *Leśmian: Ja i Inny*, [w:] *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 344–381.

<sup>41</sup> B. Brożek, *Emocje jako fundament prawa. Uwagi o teorii Leona Petrażyckiego*, [w:] *Naturalizm prawniczy. Stanowiska*, red. naukowa J. Stelmach, B. Brożek, Ł. Kurek, K. Eliasz, Warszawa 2015, s. 253–265. Por. też M. Kik, *Leona Petrażyckiego filozofia prawa*, „Czasopismo Filozoficzne” 2006, nr 1, s. 52–60.

<sup>42</sup> L. Petrażycki, *Wstęp do nauki o prawie i moralności*, Warszawa 1959, s. 403, cyt. za: B. Brożek, *Emocje...*, s. 255.

ignorował, gdy wołał o przysługującym mu rzekomo „prawie noża”. Posterunkowy z wiersza staje się za sprawą munduru „stróżem prawa” i strażnikiem Prawa<sup>43</sup>. Jacques Derrida zauważa, że znajdować się przed prawem to zawsze jedynie być przed jego przedstawicielami: „Człowiek znajduje się więc w obliczu prawa, nawet na nie nie patrząc; może być więc w jego obliczu, a zarazem nigdy nie wejść z nim w kontakt”<sup>44</sup>.

Leśmianowski bandyta – tak samo jak niepodobny do niego „niewinny” bohater przypowieści Kafki – spotyka tylko „najniższego ze strażników”, za którym „stoją kolejno strażnicy, jeden potężniejszy niż drugi”<sup>45</sup>. Dla „człowieka ze wsi” i dla Leśmianowskiego zbója sam widok tego najniższego okazuje się „nie do zniesienia”. Postacie umieszczone przez Leśmiana w ulicznej zimowej scenerii są słabo widoczne, jednak to posterunkowy, powiększony o wysokość chybotliwego cienia, stoi niewzruszenie „na widoku”, a zbój tylko wyłania się z ciemności, by uciekać chyłkiem poza ramy kadru. Żaden z nich nie widzi niewidzialnego Prawa, ale obaj mają nad głowami ten sam księżyc i piętrzące się obłoki. W porównaniu z ciężarem gatunkowym Kafkowskiej przypowieści ironiczna lekkość wiersza sprawia wrażenie, że może tu się pojawić nieco Chagallowski obraz Boga „umykającego” przed zbrodniczą ręką.

Żaden z ludzkich bohaterów nie jest określony ogólnym mianem „człowiek”, są „zbójem” i „posterunkowym”, funkcjonując w jednoznacznie rozdanych rolach, wyznaczonych właśnie przez prawo. „Nie instytucja dla człowieka, lecz człowiek dla instytucji. Nie prawo dla jednostki, lecz jednostka dla wypełnienia tego prawa”<sup>46</sup> – pisał Leśmian w przywołanym już eseju *Znaczenie pośrednictwa...*, poddając krytyce „zestandardyzowane” wyobrażenia o przestępcy, które wyłaniają się z norm nowoczesnego prawa:

Nie sama kara, lecz przynależna mu za te zbrodnie o g ó l n i k o w o ś ć kary, jak ciężka zmora, spada na zbyt luźnie zastosowane do niej bary żywego zbrodniarza, pociągniętego do odpowiedzialności nie tyle za swoje własne przestępstwo, ile za umówione z góry wykonanie przewidzianego czynu, włączanego natychmiast do łańcucha przyczyn i skutków, który na kształt łańcucha sędziowskiego dźwiga na swej szyi ten sam człowiek przeciętny<sup>47</sup>.

Interpretacja utworu poetyckiego nie może się jednak upodobnić do ponad stuletnich anegdot o egzaminach, podczas których studenci prawa musieli wykazywać, że w swoim otoczeniu dostrzegają „podmioty i przedmioty prawa”. Stosowanie języka prawnego jest uzasadnione tylko o tyle,

<sup>43</sup> Ze względu na paralelę Schulz – Leśmian warto zastanowić się nad różnicami w ich podejściu do Kafkowskiego Prawa. Zob. P. Tacik, *Schulz i Kafka wobec Prawa*, [w:] *Schulz. Między mitem a filozofią*, pod red. J. Michalik i P. Bursztyki, Gdańsk 2014, s. 67–84.

<sup>44</sup> J. Derrida, *Przed prawem*, przeł. J. Gutorow, [w:] *Nienasycenie...*, s. 212.

<sup>45</sup> F. Kafka, *Przed Prawem*, przeł. J. Ekier, [w:] *Nienasycenie...*, s. 192.

<sup>46</sup> B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa...*, s. 32.

<sup>47</sup> Tamże, s. 34.

o ile wnosi coś do interpretacji. Scenka uliczna z wiersza to nie tylko ilustracja przekonania Leśmiana o znaczeniu strzeżenia porządku prawnego za pomocą widzialnych, materialnych znaków. Paradoksalnie – to, co zostało ochronione, jest niewidzialne – to czyste życie, wartość życia jako takiego.

Leśmianowski Bóg nie jest strażnikiem, nie wiadomo nawet, czy jest gwarantem ziemskiego prawa. Nie został zabity w czasach po „śmierci Boga”; nie stał się ofiarą zbrodni udaremnionej przez samą obecność „stróża prawa”. Dawno abdykował z pozycji wszechmocnego władcy, a przecież to – na sposób znany zarówno z tradycji żydowskiej, jak i z katolickiego *Aktu wiary* – Bóg żywy. Wyobrażenie Boga jako ocaleńca jest tu czymś rewelacyjnym, w źródłowym znaczeniu słowa, odsłania bowiem tajemnicę absolutnego, ponadjednostkowego życia. Wizja ta pozwala Leśmianowi uwolnić się od wielu aporii nowoczesności. Jedno zaskakujące, nieoczekiwane słowo, „zywcem”, wprowadza szereg możliwych perspektyw: Bóg nie został ani zabity, ani „schwytyany żywcem”, pozostał nieuchwytny.

Bóg (postać z poetyckiej przypowieści) bezpiecznie się oddala, natomiast w paralelnej ucieczce w świecie „dolnym” zbój pogrąża się w „nicości” i niekoniecznie jest to nicość jego moralnego zła, może to być również pustka potencjalnego czynu. Inaczej niż u Kafki, gdzie każdy jest niejako winny, u Leśmiana zawodowy przestępca uniknął tym razem nie tylko kary, ale także winy. Bóg nie oskarża go, ale też nie usprawiedliwia, nie został tu wpisany w (ojcowską) rolę sędziego.

W tym miejscu powinna się pojawić najkrótsza choćby dygresja o nożu jako ulubionym „narzędziu zbrodni” reprezentującym u Leśmiana wszystkie inne możliwe przedmioty, które służą do zabijania. W wierszu *Wrogowie* niepokojąca obecność noża oznacza potencjalną możliwość zamordowania jednego przeciwnika przez drugiego. W utworze *Zły jar* chodzi o samobójstwo – „nóż” to rzekoma „przyczyna” targnięcia się przez osamotnionego człowieka na własne życie. Leśmian nawiązuje tu między innymi do wypowiedzianej w esejach krytyki dosłownie pojmowanej przyczynowości; to, co poprzedza dane wydarzenie, nie powinno być mechanicznie traktowane jako jego przyczyna. „Na lep noża”<sup>48</sup> idzie wreszcie bezbronny inteligent, który zderza się „we mgłę” ze „zbojem” w jednej z migawek *Pejzażu współczesnego*. Jego przeciwnik, który „uderza w minę”, niekoniecznie atakuje fizycznie, ale nawołuje do nienawiści.

Gdy pominąć utwory pisane prozą, najbardziej skomplikowana i rozbudowana intryga kryminalna związana z przestępstwem z użyciem noża odtwarzana jest (w ramach swoistej rekonstrukcji wydarzeń przeprowadzanej w zaświatach) przez bohaterów *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*. Jest tu ofiara i motyw zbrodni, jest też „zabójczyni młoda”, ale okazuje się, że to zdradzona przez Sobstyła Krzemina namówiła swoją rywalkę, Marcjanę, by ta ją zabiła. Tonacja buffo zderza się z tonem wielkiego serio, gdy u Leśmiana mowa jest o metafizycznym wymiarze istnienia.

<sup>48</sup> Tenże, *Pejzaż współczesny*, s. 395.



Powracam do wiersza. To, co niskie i to, co wzniosłe – dwie kategorie estetyczne i dwie perspektywy spotykają się tu ze sobą<sup>49</sup>. Budowa wersów i rymy tworzą dynamikę utworu, w każdej z czterech kwartyn mamy trzy wersy napisane trzynastozgłoskowcem przeciwstawione ostatniej, krótszej, pięciosylabowej. W początkowej strofie jest to odpowiedź przestępcy przyznającego sobie prawo noża – wers ten rymuje się z pierwszym w strofie. W trzech kolejnych kwartynach ostatni wers łączy się za pomocą rymu z przedostatnim. Przedostatnią strofę zamyka ciężkie, pięciosylabowe, prozaiczne słowo „posterunkowy”, dające się w słowniku poetyckim Leśmiana zestawić jedynie z „ministrem” czy „dziennikarzami” z *Pejzażu współczesnego*, wnosi ono element zaskoczenia, „zatrzymuje” czytelnika, tak jak widok policjanta powstrzymał działanie przestępcy.

W ostatniej strofie zamiast oczekiwanych pięciu sylab mamy odmianę – pojawia się tu wers dziesięciosylabowy. Hipotetyczne zdanie „On – olbrzymieje”, które wpisywałoby się w ustanowiony przez trzy poprzednie zwrotki rytm, zamykałoby utwór mocną puentą. Pozbawione takiej dynamiki stwierdzenie „A on – olbrzymiejąc – poważnieje...”, zakończone wielokropkiem, wprowadza zwolnienie tempa odpowiadające quasi-realistycznej akcji. Posterunkowy nie podejmuje pościgu za przestępcą, nie ma do tego powodu. Wystarczy, że trwa na wyznaczonym dla niego miejscu, a porządek – moralny i prawny – zostanie zachowany.

Warto raz jeszcze przeczytać wiersz Leśmiana na tle utworów z dwudziestolecia międzywojennego, w których Bóg ukazany został jako groźny policjant, strzegący ładu świata. Teksty te zinterpretował Tomasz Cieślak, dowodząc, że w twórczości autorów o orientacji lewicowej był to stały, powtarzający się motyw<sup>50</sup>. Zwłaszcza jeden ze wskazanych przez łódzkiego badacza wierszy, *Policjant Aleksandra Wata*, może, na zasadzie kontrastu, dopomóc w zrozumieniu stanowiska, jakie zajmuje Leśmian.

Bohater liryczny tego utworu (opublikowanego na łamach „Nowej Kultury” 1924, nr 3) czyni z Boga groźnego policjanta świata. Bóg pilnuje porządku, który sam ustanowił. [...] Świat, jaki im stworzył, jest więzieniem<sup>51</sup>.

W wierszu Wata „prawo” pojawia się jako synonim opresji, mowa jest o „pustej stronicy praw”, a podmiot zapowiada „bliski dzień, gdy zniknie jak krosta / policjant z góry, policjant z rogu”<sup>52</sup>. W bluźnierczej analogii Bóg jawi się jako bezwzględny stróż porządku. W tym historycznym kontekście

<sup>49</sup> Zob. T. Kostkiewiczowa, M. Popiel, *Wzniosłość*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Terminy – pojęcia – zjawiska – przekroje*, pod red. J. Bachórze, G. Borkowskiej, T. Kostkiewiczowej, M. Rudkowskiej i M. Strzyżewskiego, Toruń–Warszawa 2016, t. 2, s. 783–789.

<sup>50</sup> T. Cieślak, *Bóg i niebo w poezji rewolucyjnej dwudziestolecia międzywojennego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, nr 4.

<sup>51</sup> Tamże, s. 77.

<sup>52</sup> A. Wat, *Poezje zebrane*, Kraków 1992, s. 163. T. Cieślak przypomina też *Zagłębnie Dąbrowskie* Władysława Broniewskiego, gdzie: „Na rogu stoi policjant, / nad policjantem Bóg”, zob. T. Cieślak, dz. cyt., s. 78.

widać wyraźnie, że dla Leśmiana sytuacja i cały „pejzaż metafizyczny” rysują się zupełnie inaczej. Jeśli dodać do tego, że jego myśl dotycząca strzeżenia prawa wyrażona została w eseju jeszcze w czasach, gdy porządku pilnował carski policjant, staje się bardziej wyraźne, że motywowany religijnie zakaz „nie zabijaj” jest dla niego nadrzędny i niekwestionowany, niezależnie od niedoskonałości czy nawet opresywności systemów prawnych tworzonych przez ludzi. Mimo niejednoznaczności i groteskowego charakteru utwór nie pozostawia wątpliwości w kluczowej kwestii – nikt nie daje nikomu prawa do tego, by odbierać innym życie. Przy tym nad całą scenką unosi się aura niedopowiedzenia i nie trzeba niweczyć jej nazbyt jednoznaczną interpretacją. Jednak wolno chyba wypowiedzieć następującą konkluzję: ponieważ nie doszło do zabójstwa człowieka, Bóg uniknął tu śmierci, a dzieje się tak dzięki prawu.

Jest też najtrudniejsze pytanie o zapisane dużą literą Prawo. Byłoby ono w tej miniaturze poetyckiej właśnie „samym strzeżeniem”, jak w egzegezie Derridy (nie odważę się powiedzieć: jak u Kafki...) – „prawo to byłoby samym strzeżeniem, już tylko strzeżeniem. Tym jednym spojrzeniem pomiędzy strażnikiem i człowiekiem”<sup>53</sup>. W przypowieści Kafki „z drzwi Prawa bije nigdy niegasnący blask”<sup>54</sup>. U Leśmiana mamy symetryczny „dolny” blask/brzask latarni i „górnny” – białego księżycowego światła. W zakończeniu poetyckiej paraboli czytamy „On olbrzymiejąc – poważnieje...”. On – czyli kto? Posterunkowy, księżyc czy Bóg? To wcale nie jest oczywiste. Nawet jeśli przyjąć, że policjant nosi nazwisko Chmura<sup>55</sup> (byłoby ono motywowane zarazem realistycznie i alegorycznie), to tego rodzaju założenie również niczego nie przesądza.

Zestawienie niewielkiego wiersza z przypowieścią Kafki wydaje się niekorzystne dla Leśmiana – nie sposób wyczerpać sensu parabolicznej pułapki, jaką pisarz zastawił na czytelnika. Na takim tle myśl Leśmiana wydaje się bardzo czytelna – nikt nie dał nam prawa, by pozbawiać innych życia, nie wolno zabijać, Bóg, żywy Bóg nie jest zabójcą, ale zawsze ofiarą. Pozorna prostota wiersza wiąże się z manifestowanym tu ironicznym naiwnym zaufaniem do prawa (i Prawa), strzeżonego przez samotnego policjanta. Optymistyczne zakończenie jest jednak wyjątkiem, nie zaś regułą; tym razem się udało – bandyta odstąpił od swojego zamiaru, nikt nie stracił życia, a Bóg (żywy Bóg) ocalał.

## Atak na granice

Na krótko przed samobójczą śmiercią Gilles Deleuze rozważał absolutne znaczenie życia, znajdując również literackie przykłady sytuacji, w których wartość życia w czystej postaci oddziela się niejako od osoby. W utworze

<sup>53</sup> J. Derrida, *Przed Prawem*, [w:] *Nienasycenie...*, s. 218.

<sup>54</sup> F. Kafka, *Przed Prawem*, [w:] *Nienasycenie...*, s. 192.

<sup>55</sup> „W ostatniej strofie wiersza [...] spotykają się – księżyc, Bóg, skradający się zbój i posterunkowy Chmura. Niezwykle jest uzyskane w ten sposób zmieszanie tego, co wysokie, i tego, co niskie, tego, co wzniosłe, i tego, co pospolite”. M. Stala, *Coś srebrnego dzieje się w chmur dali. Dziesięć uwag o księżycu w poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, pod red. U.M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014, s. 376.

Dickensa *Nasz wspólny przyjaciel* ukazana jest troska ludzi otaczających łotra spoczywającego na łożu śmierci i ich walka o utrzymanie go przy życiu: „W miarę jednak, jak powraca do świata żywych, jego wybawcy stają się coraz bardziej nieczuli, on sam zaś staje się na powrót grubiański i niegodziwy”<sup>56</sup>. Zdaniem filozofa, pisarz przedstawił tu w czystej postaci „jakieś życie”, bezosobowe, a przy tym jednostkowe. Swoją refleksję uogólnia następująco:

Nie należy ograniczać życia do pojedynczego momentu, w którym życie jednostkowe stawia czoła powszechnej śmierci. *Jakieś życie* jest wszędzie, w każdym momencie, przemierzającym przez ten lub inny żywy podmiot i mierzonym przez to, co już przeżyte: życie immanentne, niosące za sobą wydarzenia lub osobliwości, które jedynie aktualizują się w podmiotach i przedmiotach. Owo niezdefiniowane życie samo w sobie nie ma nawet tak bliskich sobie momentów, lecz jedynie między-czasy, między-momenty<sup>57</sup>.

Słowa myśliciela, który był również komentatorem Bergsona, dobrze oddają to, co poezja XX wieku wyrażała w sposób niedyskursywny, a co Leśmian ujmował w wierszach-przypowieściach. Dwa kontrastowe przykłady: stylizowany poemat *Asoka* i nowoczesny „pejzaż metafizyczny” pozwalają zobaczyć ten sam zakaz „nie zabijaj” wpisany w przekonanie o wartości życia – niezależnie od tradycji, buddyjskiej i judeochrześcijańskiej. Żaden z utworów nie mówi o „człowieku pierwotnym”, w żadnym to, co ludzkie, nie jest „naturalne” – oba są całkowicie, choć na różny sposób, zanurzone w kulturze i w tym, co społeczne. Przy wszystkich oczywistych różnicach z przyjętej tu perspektywy ważną rolę odgrywa fakt, że odmienna w obu wierszach jest relacja człowiek – prawo. Uwewnętrzniony imperatyw etyczny uczyniony obowiązującą zasadą przez starożytnego władcę i zewnętrzny impuls dwudziestowiecznego przestępcy wobec znaku przypominającego o normach prawnych różnią się radykalnie, tak samo jak balladowy, baśniowy poemat nie przypomina groteskowej ulicznej migawki.

W tym miejscu otwiera się możliwość dalszych rozważań o relacjach między myślą Leśmiana a zagadnieniami prawnymi, zwłaszcza filozofią prawa. Jeden z najgłębszych problemów wiąże się ze wzniosłym sensem prawa i samego myślenia prawnego jako wyznaczania granic, jako czynności dzielenia i łączenia. Leśmian zgodziłby się z Simmlem, że: „Tylko człowiekowi – w odróżnieniu od natury – dane jest łączyć i rozdzielać i to w szczególny sposób, mianowicie tak, że jedno jest zawsze warunkiem drugiego”<sup>58</sup>. Spodobałaby mu się zapewne następująca myśl:

<sup>56</sup> G. Deleuze, *Immanencja: życie...*, przeł. K.M. Jaksender, Kraków 2017, s. 17.

<sup>57</sup> Tamże, s. 19–20.

<sup>58</sup> G. Simmel, *Most i drzewi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 248.

Człowiek jest istotą łączącą, która zawsze musi rozdzielać, aby móc łączyć – toteż gołe, neutralne istnienie dwóch brzegów musimy najpierw duchowo ująć jako rozdział, aby połączyć je mostem. Człowiek jest też istotą, która potrzebuje granic i nieustannie je przekracza. Domostwo zamknięte drzwiami oznacza wprawdzie, że z nieprzerwanej jedności naturalnego bytu człowiek wydziela kawałek dla siebie. Ale nieforemna nieskończoność bytu przybiera kształt dopiero dzięki ludzkiej zdolności ograniczania i podobnie granice, jakie człowiek nieustannie sobie zakreśla, zyskują sens i godność dopiero dzięki temu, co unaocznia ruchomość drzwi: dzięki temu, że człowiek w każdej chwili może z tego ograniczenia wyjść na wolność<sup>59</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- Anidjar G., *Znaczenie życia*, przeł. T. Bilczewski i A. Kowalcze-Pawlik, [w:] *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, pod red. A. Legeżyńskiej i R. Nycza, Warszawa 2012.
- Bielik-Robson A., *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012.
- Brożek B., *Emocje jako fundament prawa. Uwagi o teorii Leona Petrażyckiego*, [w:] *Naturalizm prawniczy. Stanowiska*, red. naukowa J. Stelmach, B. Brożek, Ł. Kurek, K. Elias, Warszawa 2015.
- Deleuze G., *Immanencja: życie...*, przeł. K.M. Jaksender, Kraków 2017.
- Fedirko J., *Kandaharskie inskrypcje króla Aśoki, „Peregrinus Cracoviensis”* 2014, nr 2.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.
- Jakubowiak M., *Nieuchronny plagiat. Prawo autorskie w nowoczesnym dyskursie literackim*, Warszawa 2017.
- Kik M., *Leona Petrażyckiego filozofia prawa*, „Czasopismo Filozoficzne” 2006, nr 1.
- Krzyżowski J., *Legendy króla Asioki*, [b.m.] 2005.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.
- Leśmian B., *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.
- Marczewska-Rytko M., *Asioka jako twórca buddyźmu społecznego*, „Annales UMCS” 1997, vol. 4.
- Markowski M.P., *Życie, pieśń, sztuka, śmierć*, [w:] *„Lecz nie było już świata...”*, red. A. Nowakowski, Kraków 2017.
- Marlewicz H., *Leśmian – indyjskie inspiracje*, „Perspektywy Kultury” 2009, nr 1.
- Milewska I., *The „Mahabharata” Epic, Its Translations and Its Influence on Polish Intellectual Circles and General Readers*, „Juvenilia Philologorum Cracoviensium” 2012, t. 5.
- Orędzia króla Asioki*, przeł. J. Makowiecka, Warszawa 1964.
- Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał i A. Żychliński, Kraków 2011.

<sup>59</sup> Tamże, s. 255.

- Nycz R., *Wielowykładalność. Symboliczne alegorie Leśmiana*, [w:] R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Piątkowska M., *Życie przestępcze w przedwojennej Polsce. Grandesy – kasiarze – brylanty*, Warszawa 2012.
- Sienkiewicz B., *Filozofia życia vs. Koncepcja mechanistyczna. Od filozofii życia do posthumanizmu. Przypadek Leśmiana i Schulza*, [w:] *Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i U.M. Pilch, Kraków 2016.
- Simmel G., *Most i drzewi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006.
- Strong J., *The Legend of King Aśoka. A Study and Translation of Asokāvadāna*, Delhi 2008.
- Szczerbowski A., „Brzegiem szatu w niepojętość zieloności”. O „Łące” Bolesława Leśmiana, Warszawa 1934.
- Tacik P., *Szulz i Kafka wobec Prawa*, [w:] *Szulz. Między mitem a filozofią*, pod red. J. Michalik i P. Bursztyki, Gdańsk 2014.
- Tuczyński J., *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981.
- Waltoś S., *Proces karny. Zarys systemu*, Warszawa 2008.
- Zięba J., *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, Kraków 2000.
- Zięba J., *Pieniądz i słowo. Nowoczesne paradoksy Leśmianowskiego języka poetyckiego*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6.

## STRESZCZENIE

W eseistyce Bolesława Leśmiana, absolwenta studiów prawniczych, zwraca uwagę nie tylko obecność kontekstu filozoficznego czy socjologicznego, ale także prawnego, podczas gdy jego poezja wydaje się całkowicie odległa od zagadnień prawa. W zaproponowanej w artykule interpretacji dwóch niepodobnych utworów poetyckich, ballady *Aśoka* z tomu *Łąka* i wiersza o incypicie „Przez śnieżycę, co wyjąc powiększa przestworza” z tomu *Dziejba leśna*, ukazana zostaje kwestia prawnej ochrony wartości, jaką stanowi życie. Władca i prawodawca starożytnych Indii, Aśoka, zagwarantował ją w swoich orędziach. Bohaterowi licznych legend otwiera to drogę do tego, co duchowe. W XX wieku wartości ludzkiego życia strzeże „przedstawiciel prawa”, umundurowany policjant, którego sama obecność na ulicy udaremnia rozbój. W obu przypadkach życie traktowane jest przez Leśmiana jako najwyższa wartość, motywowana metafizycznie, co otwiera drogę do dalszych rozważań dotyczących wzniosłości prawa w rozumieniu poety, a także do pytania, czy zagadnienie związków literatury i prawa, znane z badań nad twórczością Franza Kafki, może pomóc w zrozumieniu światopoglądu Bolesława Leśmiana.

## Słowa kluczowe

poezja Bolesława Leśmiana, eseistyka Bolesława Leśmiana, prawo a literatura, witalizm, wartość życia

## SUMMARY

### Leśmian before the Law. The value of life and the grandeur of law

Essay writing by Bolesław Leśmian, a graduate of law, draws attention not only to the presence of the philosophical or sociological context but also the legal one while his poetry seems to be completely detached from legal practice. The issue of legal protection of values represented by life is depicted in the interpretation of two dissimilar poetic works, namely the ballad *Asoka* from the volume *Łąka* (The Meadow) and the poem starting with the words "Przez śnieżycę, co wyjąć powiększa przestworza" from *Dziejba leśna* (Forest Happenings). Aśoka, a monarch and lawmaker in ancient India, guaranteed it in his addresses. It paths the way to the spiritual for the hero of many legends. In the 20th century the value of human life is guarded by "a representative of law", uniformed police officer whose very presence in the street prevents robbery. In both cases life is treated by Leśmian as the highest value motivated metaphysically, which opens the way for further reflections concerning the grandeur of law as understood by the poet as well as to the question whether the issue of connections between literature and law, already known from the research into the literary output of Franz Kafka, may help understand Bolesław Leśmian's outlook on life.

#### Keywords

Bolesław Leśmian's poetry, Bolesław Leśmian's essay writing, law versus literature, vitalism, value of life



MAŁGORZATA  
GORCZYŃSKA\*



0000-0003-0356-2917



# Miejsca Leśmiana – dzisiaj (o najnowszej recepcji krytycznoliterackiej)

31

MIEJSKA LEŚMIANA – DZISIAJ...

Wykaz literatury przedmiotu w książce *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*<sup>1</sup> kończy się na roku 2006, właściwy materiał badawczy stanowiły jednak świadectwa recepcji z lat 1902–2000. Pisząc dzisiaj *post-scriptum* do *Miejsc Leśmiana*, zaczynam tam, gdzie zakończyłam stuletnią historię krytycznoliterackiej recepcji Leśmiana, czyli około roku 2000. To data całkowicie umowna – nie stanowi żadnej cezury ani w dziejach odbioru krytycznoliterackiego (który jest głównym przedmiotem moich zainteresowań), ani też w równoległych dziejach naukowej leśmianologii (którą uwzględniam w tym zakresie, w jakim realizuje funkcje właściwe krytyce). Cezura właściwa przypada na pierwsze lata ostatniej dekady XX wieku: wtedy zaczął się okres, który w książce określiłam jako „jeszcze jeden powrót do Leśmiana”. Przypomnę, że *Powrót do Leśmiana* to tytuł szkicu Stanisława Lema opublikowanego w „Tygodniku Powszechnym” w 1996 roku<sup>2</sup> i że taki sam tytuł nosił tekst Wiesława Pawła Szymańskiego zamieszczony w tym samym czasopiśmie w roku 1962<sup>3</sup> – wystąpienia te nie tyle zainicjowały dwa kolejne „powroty do Leśmiana”, co były wyrazem świadomości, że „powrót” właśnie się dokonuje.

Od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku nastąpiło przyspieszenie recepcji i po roku 2000 tendencja ta się utrzymała. Tradycyjnie liczba świadectw odbioru wzrastała w latach jubileuszowych: 2007 i 2017. Nowością

\* Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Teorii Literatury, e-mail: malgorzata.gorczyńska@uwr.edu.pl.

<sup>1</sup> M. Gorczyńska, *Miejsca Leśmiana. Topika recepcji krytycznoliterackiej*, Kraków 2011.

<sup>2</sup> S. Lem, *Powrót do Leśmiana*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 46.

<sup>3</sup> W.[P.] Szymański, *Powrót do Leśmiana*, „Tygodnik Powszechny” 1962, nr 45.



było natomiast zagęszczenie rytmu rocznicowego: w roku 2012 upłynęło sto lat od publikacji pierwszej książki poetyckiej Leśmiana i z tej okazji na Uniwersytecie Jagiellońskim odbyła się konferencja naukowa pt. *Stulecie „Sadu rozstajnego”*. Można to zdarzenie potraktować jako wyraz potrzeby, by leśmianologiczny dialog przebiegał bardziej regularnie – badacze i krytycy nie czekają już na zwyczajowe okazje, lecz kreują własne.

Punktem odniesienia dla przyspieszającego procesu jest okres poprzedzający najnowszy „powrót do Leśmiana” – ćwierćwiecze stabilizacji. W leśmianologii zyskał wówczas przewagę dyskurs akademicki, wypowiedzi krytycznoliterackie zeszyły na dalszy plan (tak jest zresztą do dzisiaj, jeśli wziąć pod uwagę procentowy udział tekstów krytycznych – w liczbach bezwzględnych odnotować ich jednak należy znacząco więcej niż w dekadach poprzednich). Charakterystyczna dla tego wcześniejszego etapu recepcji może być uwaga Bohdana Zadury w przedmowie do *Poezji Leśmiana* z 1982 roku:

Nie jest [...] Bolesław Leśmian poetą nieznanym ani zapoznanym. Wiadomo o nim jeśli nie wszystko, to wystarczająco dużo, bym nie miał złudzeń, iż potrafię ową wiedzę w najskromniejszy bodaj sposób uzupełnić<sup>4</sup>.

Nowy „powrót” stał się możliwy dzięki przekonaniu, że Leśmian jednak nie został do końca poznany. Przekonanie to zyskało zaś wsparcie w publikacjach Leśmianowskich *ineditów*. Rozpoczęta w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku akcja wydawnicza Rochelle Stone (*Skrzypek opętany, Pierrot i Kolumbia*, 1985; *Życie – snem*, 1987), Wacława Lewandowskiego (*Klechdy polskie*, 1999), Jacka Trznadla (*Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, 1998) oraz Dariusza Pachockiego (*Satyr i Nimfa, Baśń o złotym grzebyku*, z Arturem Truszkowskim, 2011; *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, 2014; *Skrzypek opętany*, 2016) uświadomiła leśmianologom, że są jeszcze w twórczości poety obszary niezbadane lub przebadane niedostatecznie oraz że twórczość ta wciąż nie jest dostępna w całości i w pełnej, niezafałszowanej postaci (ani *Poezje zebrane* w opracowaniu Aleksandra Madydy, 1993, ani przygotowane przez Trznadla *Dziela wszystkie*, t. 1–4, 2010–2013, nie spełniają wszystkich wymogów stawianych edycjom krytycznym). Pachocki swoją rzeczową relację o perypetiach edytorskich rękopisów przechowywanych obecnie w Ransom Center w Austin zakończył fantazją na temat tajemniczej walizki z manuskryptami Leśmiana, złożonej w czasie wojny w piwnicy domu przy ul. Rakowieckiej: „Przetrwała ona zarówno bombowe naloty, jak i powstańczę zawieruchę. Czekaj<sup>5</sup>”. Obraz rękopisów czekających na odnalezienie i publikację można transponować na całą twórczość Leśmiana: ona również zdaje się oczekiwać na swoich edytorów i interpretatorów.

<sup>4</sup> B. Zadura, „Trudno dać imię temu, co w dalekość płynie...”, [w:] B. Leśmian, *Poezje*, wybrał i wstępem opatrzył B. Zadura, Lublin 1982, s. 5.

<sup>5</sup> D. Pachocki, *Zagadnienia i zagadki edytorskie w rękopisach Bolesława Leśmiana*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2, s. 124. O „brulionach z Rakowieckiej” pisał też Jarosław Marek Rymkiewicz, zob. tegoż, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 31–34.

Tak w każdym razie widzą to leśmianolodzy, jak można sądzić z powtarzających się narzekania na niedostateczne zainteresowanie twórczością Leśmiana. „Od dłuższego czasu nie ma już ani jednej placówki badawczej uniwersyteckiej bądź akademickiej, w kraju i na świecie, specjalizującej się w tym zakresie”<sup>6</sup> – pisał Eugeniusz Czaplejewicz we wstępie do zbioru *Poetyki Leśmiana* (2002). Pięć lat później Michał Paweł Markowski stwierdził: „Studia nad Leśmianem nie są, jak na poetę tej miary, ani zbyt obfite, ani nazbyt intrygujące”<sup>7</sup>. W 2012 roku opinię tę powtórzyli Bogusław Grodzki i Dariusz Trzeźniowski: „Mimo że Bolesław Leśmian jest uważany za jednego z najwybitniejszych poetów polskich dwudziestego wieku, istnieje stosunkowo niewiele książek poświęconych jego twórczości”<sup>8</sup>. Trudno powiedzieć, ile książek leśmianolodzy uznaliby za liczbę satysfakcjonującą, zważywszy na fakt, że tylko w latach 2000–2011 ukazało się osiem monografii naukowych<sup>9</sup>, trzy książki zbiorowe<sup>10</sup>, trzy biografie<sup>11</sup>, tom wspomnień<sup>12</sup>, a także sylwiczna *Encyklopedia* Jarosława Marka Rymkiewicza. W ciągu następnych pięciu lat – czyli do momentu, gdy piszę te słowa – przybyły kolejne pozycje książkowe: sześć monografii<sup>13</sup>, książka zbiorowa<sup>14</sup>, antologia wierszy uzupełniona zbiorem szkiców siedmiorga autorów<sup>15</sup> oraz katalog towarzyszący rocznicowej

<sup>6</sup> E. Czaplejewicz, *Słowo wstępne*, [w:] *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, pod red. E. Czaplejewicza i W. Sadowskiego, Warszawa 2002, s. 5.

<sup>7</sup> M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 157.

<sup>8</sup> *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, pod red. B. Grodzkiego i D. Trzeźniowskiego, Radom 2012, s. 5.

<sup>9</sup> J. Zięba, *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, Kraków 2000; A. Sobieska, *Twórczość Bolesława Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005; E. Boniecki, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008; B. Stelmaszczyk, *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009; M. Nawrocki, *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009; W. Cockiewicz, *Metaforyka Leśmiana (analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011; M. Górczyńska, dz. cyt.

<sup>10</sup> Oprócz przywołanej wcześniej książki *Poetyki Leśmiana...* są to także: *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, pod red. B. Stelmaszczyk i T. Cieślaka, Kraków 2000; *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.

<sup>11</sup> P. Łopuszański, *Leśmian*, Wrocław 2000; tenże, *Zofia i Bolesław Leśmianowie*, Kraków 2005; tenże, *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, Warszawa 2006.

<sup>12</sup> *Leśmian, Leśmian... Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, zebrane przez A.W. Kulika, Gdańsk 2008.

<sup>13</sup> M. Kaźmierczak, *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012; B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012; J. Wawryk, *Wokół Leśmianowskich baśni dla dzieci*, Wrocław 2013; P. Szwed, *Oddalenie. Poezja Bolesława Leśmiana wobec romantyzmu polskiego*, Katowice 2014; K. Dobrowolska, *Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor*, Warszawa 2014; Ż. Nalewajk-Turecka, *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne*, Kraków 2015.

<sup>14</sup> *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, pod red. U.M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014.

<sup>15</sup> B. Leśmian, *„Lecz nie było już świata...”. Miłość i śmierć. Wiersze, całość ułożył, fotografie wykonał i słowem wstępnym opatrzył A. Nowakowski*, Kraków 2017.

wystawie<sup>16</sup>. Listy nie można uznać za kompletną (nie obejmuje np. prac, których Leśmian nie jest jedynym bohaterem, choć pojawia się w tytule), a przecież same tylko wymienione tu pozycje przekraczają liczebnie sumę wszystkich książek o poecie, które napisano w całym wieku XX.

Liczyby nie wydają się jednak istotne: narzekanie na stan recepcji jest leśmianologicznym rytuałem i wynika z perswazyjnego ukierunkowania wypowiedzi (w metarefleksji zorientowanej poznawczo obraz przedstawia się zgoda odmiennie: komentatorzy zgodnie mówią o „lawinowym” przyroście prac o Leśmianie<sup>17</sup>). Przestrzeganie tego rytuału pozwala zachować tożsamość przedmiotu – bycie niedocenionym to wszak ważny składnik literackiej osoby Leśmiana. Nie doceniali poety współcześni (nad tym ubolewano jeszcze za jego życia), nie mają dla niego wystarczającego uznania także późniejsze pokolenia krytyków i badaczy (jak można sądzić z obecnych narzekañ). Niedocnienie jest więc dla leśmianologów zjawiskiem po części aktualnym, choć na ogół to recepcja „za życia” przedstawiana jest – nie bez słuszności, bo współczesne opinie na temat poety były najbardziej zróżnicowane – w najczarniejszych barwach. W narracji o późniejszych dziejach odbioru te zdarzenia, o których piszący chce pamiętać, są przedstawiane jako wyjątkowe i opatrywane rozmaitymi „co prawda” czy „nie licząc” (w zbiorowej świadomości leśmianologii najmocniej osadziły się wystąpienia Artura Sandauera, pamiętany jest też – to po części magia zagranicznego nazwiska – Paul Coates); o reszcie się nie wspomina. Dzięki tej wybiórczej pamięci „powrót do Leśmiana” zdarza się zawsze po raz pierwszy. Czaplejewicz, który pamiętał o okresie od lat sześćdziesiątych do połowy osiemdziesiątych XX wieku, gdy prac o poecie „przybywało lawinowo [sic!] zarówno w kraju, jak i za granicą”, mimo wszystko uznał, że „leśmianologię dotknął los Leśmianowskiej Dziewczyny, co «spoczęła niezjawiona»”<sup>18</sup>. „Powrót” (również Czaplejewicz używa tego określenia) jest zatem sprawą przyszłości, inicjowaną już teraz przez badacza i jego współpracowników. Nowość „powrotu” wynika też z jakościowo-ilościowego stanu recepcji w okresie bezpośrednio poprzedzającym moment teraźniejszy – Czaplejewicz nie wahał się określić tej sytuacji mianem „wielce niekorzystnej”, a nawet „zatrważającej”<sup>19</sup>.

Krytyk lub badacz ogłaszający „powrót” sytuuje się w opozycji do odbiorców „wcześniejszych”, zwłaszcza profesjonalnych, i chętnie przedstawia się jako rzecznik czytelników („garstki” lub „rzeszy”, ale zawsze „wiernych”);

<sup>16</sup> „Wiecznie siebie nowego głodnym, jak żuraw w szuję w przyszłość wyciągniętą” – Bolesław Leśmian 1877–1937, red. A. Kluba, Warszawa 2017.

<sup>17</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Dyskrekcja*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2, s. 190; P. Polaszek, *Poezja Bolesława Leśmiana w refleksji naukowej 2011–2015*, [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, pod red. E. Jakiela i T. Linknera, Gdańsk 2016, s. 119; we wcześniejszym sprawozdaniu Polaszka z recepcji naukowej Leśmiana pojawia się określenie „wysyp”, tenże, *Recepcja poezji Bolesława Leśmiana w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku. Rekonesans*, [w:] *Literatura na progu XXI wieku*, pod red. J. Chłosty-Zielonki i Z. Chojnowskiego, Olsztyn 2014, s. 43.

<sup>18</sup> E. Czaplejewicz, dz. cyt., s. 5.

<sup>19</sup> Tamże.

w innym wariantcie tej postawy akcentuje swoją przynależność do świata literatury (znów: w kontrze do zawodowych „znawców”). „Jestem w końcu pisarzem [...]”<sup>20</sup> – to pierwsze słowa *Powrotu do Leśmiana* Lema. Dziwiąc się, że poeta w okresie międzywojennym „nie cieszył się [...] w ogóle należną sławą”, powołał się on na wyższy autorytet pisarski: „I Szymborska w «Tygodniku Powszechnym» to zauważyła; dla niej także Leśmian jest największą naszą poetycką armatą”<sup>21</sup> (pisał to półtora miesiąca po przyznaniu poetce Literackiej Nagrody Nobla). Lem kilkakrotnie podkreślił osobisty aspekt wysokiej oceny: „jeszcze od czasów gimnazjalnych” Leśmian był jego „najukochańszym poetą”<sup>22</sup>. Autobiograficzne wzmianki o wczesnych kontaktach czytelniczych z poezją autora *Łąki* (najczęściej chodzi o ten właśnie zbiór) to również stały motyw leśmianologii. Przede wszystkim wspierają one sąd oceniający. Młodzieńcze zauroczenie jawi się jako autentyczne, szczere, zatem też bardziej wiarygodne. Gdzieś w tle pobrzmiwa wszakże nuta przechwałki, licytowania się na pierwszeństwo (istotne w kontekście absolutnej nowości „powrotu”).

Jacek Gutorow we wstępie do autorskiego wyboru wierszy Leśmiana *Z tamtej strony ciszy* rozpoznał ten autobiograficzny motyw jako mało oryginalny – a mimo to posłużył się nim, budując dość obszerną narrację o własnym pierwszym spotkaniu z poetą. Wyciągnął z niej jednak raczej nieoczekiwane wnioski:

Czytając ponownie Leśmiana, wracałem myślą do swoich pierwszych spotkań z poezją w ogóle. Były to najprostsze z możliwych sytuacji: kilka wierszy, żadnych informacji o autorze, naiwne próby przypasowania poetyckich zdań do własnego życia, równie naiwne zdziwienie tą bądź tamtą metaforą. Być może musimy ponownie nauczyć się takiej lektury? Kto wie, czy wiersze Leśmiana nie byłyby dobrym punktem wyjścia do takiej nauki? Wszak jest to poezja pierwszego, dziecięcego zdziwienia obrazem, słowem, dźwiękiem?<sup>23</sup>

Argument (znany nam w wysłowieniu Zadury), że o Leśmianie napisano już wszystko, zostaje tu najpierw przywołany aprobatywnie. Autorytetami Gutorowa (który sam prezentuje się jako czytelnik, poeta i krytyk, ale nie profesor filologii, choć przecież nim także jest) są Maria Podraza-Kwiatkowska i Janusz Sławiński. Aprobata nie jest jednak zupełna. Pisząc o powodach, dla których firmuje jeszcze jeden wybór poezji Leśmiana, Gutorow pyta retorycznie:

<sup>20</sup> Lem, dz. cyt., s. 6.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> J. Gutorow, *Biała magia*, [w:] B. Leśmian, *Z tamtej strony ciszy*, wybór i posłowie J. Gutorow, Wrocław 2012, s. 85–86.

Czy dałbym radę wytłumaczyć, czemu wyprawiam się dobrze udeptanym szlakiem, zdając sobie sprawę, że niczego nowego na tej drodze już raczej nie odnajdę, że zapuszczam się w teren znakomicie opisany przez kartografów i przyrodników, tudzież nie najgorzej oswojony przez poszukiwaczy poetyckich przygód?<sup>24</sup>

Odpowiedź brzmi wpieryw negatywnie („nie potrafiłbym odpowiedzieć w satysfakcjonujący sposób”), ale następnie przeczenie zostaje uchylone: „O tej poezji można pisać bez końca. Każde spotkanie jest inne”<sup>25</sup>. Ostatecznie Gutorow stwierdza z całkowitą pewnością: „Czy da się czytać Leśmiana inaczej? Jak najbardziej!”<sup>26</sup> – i od razu proponuje kilka wątków interpretacyjnych, ciekawych i rzeczywiście nowych, to znaczy będących jego własnym pomysłem lub przynajmniej takich, które nie zostały jeszcze wyeksploatowane przez leśmianologię. Do działu nowości należy też doliczyć propozycję „naiwnej” lektury Leśmiana, czyli czytania poza leśmianologiczną tradycją (jeśli się nie mylę, naiwne, nieuczzone podejście jest zaledwie punktem wyjścia dla wzorca czytania proponowanego przez Gutorowa).

Dość nietypowo zatem Gutorow nie tylko pamięta dorobek poprzedników, lecz także go docenia – a mimo to jest w stanie powiedzieć coś nowego. Oczywiście również on pamięta wybiórczo; należałoby tu zresztą zaznaczyć, że nie wszystkie przejawy zapomnienia muszą być rozpatrywane jako element strategii retorycznej; leśmianologiczna bibliografia osiągnęła dziś takie rozmiary, że objęcie jej pamięcią, nie mówiąc już o głębszym przyswojeniu, zaczyna właśnie przekraczać granice możliwości (czego boleśnie doświadcza pisząca te słowa), a z pewnością je przekroczy, jeśli utrzyma się „lawinowe” tempo przyrostu prac o Leśmianie. Można by sądzić, że autentyczna czy udawana amnezja pozwoli leśmianologom uwolnić się od interpretacyjnych stereotypów i obiegowych prawd o poecie, jest to jednak przypuszczenie na ogół mylne. Tekst Gutorowa, odważnie wytyczający nowe ścieżki, wyrasta w tym aspekcie ponad krytycznoliteracką średnią. Bardziej typowe są wypowiedzi, w których nowość ujęcia ma charakter głównie językowy – polega na odświeżeniu słownika. Przykładem takiej uwspółcześniającej translacji może być szkic Grzegorza Czerwińskiego: mocno osadzony w tradycji leśmianologicznej topos „poezji przyrody” – w wariacie rozwiniętym przez Trznadla („mit regresu”) i Michała Głowińskiego („poeta jako człowiek pierwotny”) – zyskał nową szatę leksykalną, stając się „filozofią ekologiczną”<sup>27</sup> Leśmiana. Oczywiście nie jest to zwykła substytucja; jak to zazwyczaj z przekładem bywa, powstaje pewna nadwyżka sensu, a znów inne znaczenia zostają odsunięte na bok czy nawet zatarte.

<sup>24</sup> Tamże, s. 70.

<sup>25</sup> Tamże, s. 78.

<sup>26</sup> Tamże, s. 75.

<sup>27</sup> G. Czerwiński, *Przyroda sama w sobie a dramat „Topielca”, czyli o dylematach „filozofii ekologicznej” Bolesława Leśmiana*, „Dzikie Życie” 2006, nr 2.

Zmiany na poziomie słownikowym nie są więc obojętne i dlatego warto je odnotować. Jako przykład podam zaznaczającą się w wypowiedziach dotyczących motywów erotycznych u Leśmiana skłonność do zastępowania – będących wcześniej w powszechnym użyciu – formuł peryfrastycznych i eufemizmów jednoznacznymi, ale przez to dość dosadnymi, terminami fachowymi. Tam więc, gdzie dawniej mowa była o mgle jako pseudonimie „miłosnego spełnienia” czy o „autoerotyzmie”, albo inaczej: „związanej z niebytem erotyce czystej wyobraźni” (Sandauer) – teraz używa się po prostu słów „orgazm” i „masturbacja” (pierwszy przykład pochodzi z artykułu naukowego Piotra Szweda, drugi – z felietonu Piotra Piętaka zamieszczonego na blogu internetowym<sup>28</sup>). Jest to, jak sądzę, coś więcej niż tylko zmiana stylistyczna – jest to przesunięcie interpretacyjne.

Przez cały okres obecnie rozgrywającego się „powrotu” leśmianologia wchodziła w kontakt z nieznanymi sobie wcześniej – na ogół poststrukturalistycznymi – językami teoretycznymi. Skutkowało to nie tylko wprowadzeniem nowych kategorii opisowych, ale też poszerzeniem indeksu osobowego autorytetów. Marcin Orliński powołał się np. na Richarda Rorty’ego, by opatrzyć Leśmiana etykietą „ironistki” (termin z książki *Przygodność, ironia, solidarność*) i by scharakteryzować poetę następująco:

Ironistka, w przeciwieństwie do metafizyka, nie wierzy, że można zbliżyć się do jakiejś ostatecznej „prawdy” na gruncie jednego słownika finalnego, ani że świat posiada jakąś „naturę”, a rzeczy – „istotę”<sup>29</sup>.

Krytyk odwołał się ponadto do tekstu *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej* Wolfganga Welscha oraz cytował (z drugiej ręki) słynną frazę z *Kondycji ponowoczesnej*: „Z postawą Leśmiana koresponduje, jak sądzę, sformułowanie, za pomocą którego Jean-François Lyotard opisywał postawę postmodernistyczną: «podejrzliwość wobec metanarracji»”<sup>30</sup>. Efekt autorytetu, czyli wzmocnienie argumentacji krytyka, jest tylko ubocznym skutkiem podobnych zestawień – leśmianologowi chodzi przede wszystkim o ujęcie przedmiotu w takie obramowanie z nazwisk i cytatów, które wyeksponuje jego pożądane właściwości. Rama nie musi być współczesna (Orliński cytował też Nietzschego), o ile przywoływane autorytety mieszczą się w obszarze dzisiejszej tradycji pozytywnej. Celem ostatecznym jest bowiem wykazanie, że twórczość Leśmiana pozostaje aktualna (co równa się wysokiej ocenie).

To, że twórczość ta łatwo poddaje się uwspółcześniającym ujęciom, że jest – jak pisała Anna Sobieska – „elastyczna”, również świadczy na jej korzyść. Sobieska wprawdzie zauważyła, że podatność na nowe interpretacje może

<sup>28</sup> P. Szwed, *Z księgi romantycznych przeczuć. Motyw „widzącej natury” w poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny...*, s. 88; P. Piętak, *Leśmian – patron Europy*, www.prawica.net, 14 listopada 2016 (dostęp: 4.11.2017).

<sup>29</sup> M. Orliński, *Ironia i perwersja w poezji Bolesława Leśmiana*, „Kresy” 2007, nr 3, s. 218.

<sup>30</sup> Tamże.

być nie tyle właściwością samej poezji, co wynikać z rozpowszechniającej się dziś „polifonicznej” koncepcji dzieła poetyckiego, zgodnie z którą dzieło

[...] z lubością zezwala, by odkrywano [...] poszczególne warstwy, poziomy i penetrowano poukrywane mniej lub bardziej głęboko zakamarki, dające możliwość odmiennych od tych zazwyczaj spodziewanych sposobów artykulacji<sup>31</sup>

– niemniej badaczka przemilczała to, że przecież nie wszystkie dzieła próbuje się w ten sposób „penetrować”, więc chyba nie wszystkie mają dostatecznie wiele „warstw” i „zakamarków”. Wybór poezji Leśmiana nie jest aksjologicznie neutralny, podobnie jak nie jest neutralna zaangażowana w jej opis erotyczna metaforyka („z lubością zezwala” etc.) oraz terminologia zapożyczona z psychoanalizy Jacques’a Lacana, z pism Daniela Sibony’ego, Rolanda Barthes’a, Jacques’a Derridy oraz z *gender* i *queer studies* (np. Judith Butler). Sieć terminów i metafor, w jaką Sobieska oplotła badany przedmiot, jest naprawdę gęsta:

Spróbuję zrekonstruować swego rodzaju scenariusz fantazmatyczny, jaki wpisany został w Leśmianowski poemat [*Pan Błyszczczyński*], pewną logikę pożądania, jaka uwidacznia się w kreacyjnym spojrzeniu „błyszczyciel” tytułowego bohatera. Przedstawię więc ów poemat jako opowieść o uwodzeniu, o bezsilności uwodziciela, a przy okazji o matrofobii i kilku fantazmatycznych deformacjach, kliszach kobiecości, jakimi „napikowana” jest poezja twórcy perwersyjnych ballad o *Pile*, *Gadzie*, czy *Pannie Annie* – a więc mówić będę przede wszystkim o kobiecie jako traumie chaosu, o kobiecie jako suplemencie i dopełnieniu męskości, wreszcie o kobiecości jako szansie na transgresję; kobiecie jako Barthes’owskim *punctum* – łączniku z rzeczywistością pozajęzykową; miłosnej ranie zmieniającej i uwodzącej Oglądającego, pozwalającej mu przekroczyć granice słowa, przejść do świata, gdzie cisza i milczenie mówią<sup>32</sup>.

Stosowanie anachronicznych określeń sprawia wrażenie, że twórczość poety zostaje przemieszczona w przyszłość. I rzeczywiście, deklarowanym przez Sobieską celem analizy jest wykazanie prekursorstwa Leśmiana na gruncie historii idei (ujęcie badaczki stanowi więc wariant toposu „filozofii Leśmiana”, ale wtórnie również toposu lokalizacji historycznoliterackiej: „gdzie umieścić Leśmiana?”). Sobieska ujawnia, że jej opis jest

[...] przede wszystkim próbą przedstawienia Leśmiana jako post-Leśmiana (określenie Marcina Orlińskiego), prekursora Lacanowskiego ujęcia

<sup>31</sup> A. Sobieska, *Pana Błyszczczyńskiego fantazmowanie o kobiecości, czyli Leśmian o doświadczeniu queer*, [w:] *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny...*, s. 57.

<sup>32</sup> Tamże, s. 58.

kobiecości; prekursora perspektywy *queer* jako stanowiska postpłciowego, postawy dystansującej się do własnego znaczenia, własnej niestabilności, braku doświadczanego w sobie i Inności w świecie, postawy afirmującej Różnicę<sup>33</sup>.

Okazuje się więc, że jako prekursor Lacana i teorii *queer* (a chyba również dekonstrukcjonizmu) Leśmian wykracza poza modernizm – w kierunku postmodernizmu. Podobną tezę postawił przywołany przez Sobieską Orliński. Ogólnie można zauważyć, że dzisiejsi leśmianolodzy coraz odważniej lokalizują twórczość poety w ponowoczesności, a zatem w epoce, w której sami żyją. Zresztą już koncept Leśmiana-modernisty (w szerokim znaczeniu terminu „modernizm”), rozpropagowany przede wszystkim przez Ryszarda Nycza, niekoniecznie wykluczał poetę ze współczesności. Co prawda Nycz w przedmowie do *Języka modernizmu* zaznaczał, że modernizm jest formacją „w fazie zmierzchu, skostnienia, petryfikacji”<sup>34</sup> i w zasadzie już zamkniętą, z czego wynikało, że również modernistyczną twórczość Leśmiana oglądał badacz z zewnętrznej, postmodernistycznej perspektywy – jednak dystans był raczej deklaracyjny. Inni leśmianolodzy dystans ten w ogóle unicestwiali, jak to czynił Markowski w podręcznikowej syntezie *Polska literatura nowoczesna*. Modernizm, a zwłaszcza jego nurt krytyczny (którego przedstawicielem miałby być Leśmian), nie jest oddzielony od „dziś” Markowskiego:

Leśmian, Schulz i Witkacy nie tylko stworzyli oryginalne myślowe i stylistyczne idiomy literackie [...], ale wynaleźli też języki, którymi może posługiwać się literatura nowoczesna, wolna od dziewiętnastowiecznych naleciałości, krytycznie opukująca myślową współczesność. Bohaterowie tej książki to polscy *logoteci*, wynalazcy, albo lepiej: ustawiacze języków [...], które do dziś zasługują na baczną uwagę<sup>35</sup>.

Mimo wyeksponowania kwestii „języków”, Markowskiego interesuje raczej „filozoficzna” czy „kulturowa” interpretacja twórczości Leśmiana, stąd i w ocenie tej twórczości nie bierze pod uwagę jej ściśle literackich, językowo-stylistycznych wymiarów:

Leśmian, Schulz, Witkacy mówią nam coś ważnego o człowieku, o jego lękach, jego nadziejach, jego kłopotach ze samym sobą, o pomyłkach, ale mówią nam też o kłopotach, jakie człowiek nowoczesny ma z rozumieniem, interpretowaniem i przedstawianiem świata. Z tego powodu są oni pisarzami nie tylko ważnymi dla przeszłości, ale także nieocenionymi dziś. [...] Ani Żeromski, ani Tuwim, ani Kaden-Bandrowski, ani Peiper nie

<sup>33</sup> Tamże, s. 59.

<sup>34</sup> R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 8.

<sup>35</sup> M.P. Markowski, dz. cyt., s. 7.



mogliby – tak uważam – zostać naszymi najbardziej współczesnymi, gdy chodzi o sprawy jednostki i jej relacji ze światem<sup>36</sup>.

Z diagnozą tą zapewne zgodziłyby się Magdalena Rabizo-Birek, chociaż zauważyła ona, że „Leśmian nie pisze o świecie, w którym żyjemy, który stanowi paradygmat nowoczesności”<sup>37</sup>. Mimo to Leśmian jest poetą nowoczesnym, i to w wielu wymiarach – według autorki „da się tego poetę postawić blisko poszukiwań np. Hermana Hessego i widzieć w nim prekursora współczesnej ekologii, New Age, alterglobalizmu, kreującego holistyczną wizję bytu jako łańcucha wszelkich istnień”, a także „pełnego metafizycznego niepokoju agnostyka”<sup>38</sup>. Dlatego też Rabizo-Birek skłonna była uznać, że Leśmian – obok Różewicza – jest tym twórcą, który ma największy wpływ na polską poezję:

Wydaje mi się, że dziś aktualne, twórcze, dyskutowane, podejmowane i kontynuowane są dwie skrajne drogi w poezji, dwa projekty poetyckie wymierzone w Nic, które jest w nas i nas otacza. Jest to poezja Leśmiana i poezja Różewicza<sup>39</sup>.

Topika lokalizacyjna (w dwóch wariantach: postmodernistycznym i modernistycznym) stanowi ośrodkowy punkt leśmianologii w okresie obecnego „powrotu”. Umieszczenie twórczości Leśmiana w modernizmie lub nawet uznanie jej za prekursorską względem postmodernizmu jest tym, co odróżnia nowych leśmianologów (zmiana pokoleniowa też jest tu widoczna) od ich poprzedników.

Inna, choć już jednak nie tak ważna cecha wspólna to ponowne podjęcie zagadnienia stosunku Leśmiana (i jego poezji) do spraw narodowych, w tym toposu żydowskości/polskości. W drugiej połowie XX wieku topos ten funkcjonował na dwa sposoby: po pierwsze, przywoływany był w wyobcowującym cudzysłowie w ramach rytualnej narracji o odrzuceniu poety przez współczesnych; po wtóre, wykorzystywany był negatyw argumentów antysemickich, tzn. leśmianolodzy gromadzili dowody na „rodzimość”, „polskość”, „słowiańskość” Leśmiana, a żydowskość marginalizowali (fundatorem tej linii był Sandauer). W kwestii związków poety z kulturą żydowską funkcjonowała swoista blokada poznawcza. Anna Czabanowska-Wróbel, która jako pierwsza tę blokadę przełamała, publikując w 2003 roku w „Pamiętniku Literackim” rewelatorski i bardzo przekonujący artykuł o mistyce żydowskiej w twórczości Leśmiana, wyjaśniła przyczyny oporu swoich poprzedników właśnie pamięcią o wystąpieniach krytyków nacjonalistycznych:

<sup>36</sup> Tamże, s. 8–9.

<sup>37</sup> M. Rabizo-Birek, *Leśmian – tradycyjny czy nowoczesny?*, „Fraza” 2007, nr 2, s. 290.

<sup>38</sup> Tamże, s. 291.

<sup>39</sup> Tamże, s. 290.

Można podejrzewać, że do słabego, jak dotąd, oświetlenia wagi tradycji żydowskiej u Leśmiana przyczyniły się echa ataków antysemitycznej publicystyki okresu międzywojennego [...] i pojawiające się w tego rodzaju tekstach próby naznaczania specyficznym „żydowskiego” sposobu uprawiania literatury<sup>40</sup>.

Po roku 2003 problem relacji Leśmiana z tradycją żydowską podjęła praska polonistka Michała Benešová<sup>41</sup>; temat wszedł też do dyskursu krytyczno-literackiego, np. Gutorow, niewątpliwie korzystając z ustaleń Czabanowskiej-Wróbel, pisał, że u Leśmiana „odnajdziemy ślady fascynacji pismami kabalistycznymi”<sup>42</sup>. Ten sam krytyk – już zupełnie samodzielnie – zwrócił też uwagę na inne przeoczone dotąd zagadnienie, kiedy zatrzymał się nad „nie spodziewanym kresowym zaśpiewem”<sup>43</sup> w końcowym fragmencie dziewiątej części poematu *Zielona godzina*. Wpływ języków wschodniosłowiańskich na polszczyznę Leśmiana to problem, który powinno podjąć akademickie literaturoznawstwo.

Inną wersję toposu żydowskości/polskości prezentują publikacje współczesnych krytyków o orientacji narodowej. Pierwszy z tych tekstów to dość głośny w swoim czasie *Rebus Leśmiana* Krzysztofa Masłonia, opublikowany w weekendowym magazynie „Rzeczpospolitej” (2010). Krytyk posłużył się toposem w sposób nie do końca jawny. Przytoczył więc najpierw obszernie cytaty z przedwojennych krytyków nacjonalistycznych i opatrzył je komentarzem: „Dość to wszystko obrzydliwe”<sup>44</sup>. Kiedy jednak relacjonował spór Stanisława Pieńkowskiego z Antonim Langem, dorzucił uwagę: „Obiektywizm Langego był jednak wątpliwy; ten tłumacz Baudelaire’a był kuzynem Leśmiana”<sup>45</sup>; w innym zaś miejscu stwierdził, że „zastrzeżenia krytyków do Leśmianowej polszczyzny wykraczają poza antysemityczne ramy”<sup>46</sup>, nie podał jednak ani jednego przykładu takich obiekcji, który nie byłby sformułowany w kontekście wypowiedzi antysemitycznej.

Nic więc dziwnego, że inni autorzy w wypowiedzi samego Masłonia doszukiwali się zakamuflowanej postawy antyżydowskiej. Paweł Rams zinterpretował ją jako „paradygmatyczny” przykład „odżywiania we współczesnym dyskursie”<sup>47</sup> języka i argumentacji skrajnych nacjonalistów. Rams zwrócił uwagę, że Masłoń dość zręcznie ukrywa antysemityczne nastawienie, starając się nie przekroczyć obowiązujących norm poprawności politycznej.

<sup>40</sup> A. Czabanowska-Wróbel, „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?”: mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3, s. 86.

<sup>41</sup> M. Benešová, *Ve světle kabaly. Židovská mystika v české literatuře meziválečného období* (Aleksander Wat, Bruno Schulz, Bolesław Leśmian), Praha 2017.

<sup>42</sup> J. Gutorow, dz. cyt., s. 72.

<sup>43</sup> Tamże, s. 82.

<sup>44</sup> K. Masłoń, *Rebus Leśmiana*, „Plus Minus” 2010, 31 lipca – 1 sierpnia, s. 11.

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> P. Rams, *Wiek z Leśmianem*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1, s. 223.

Aluzje Masłonia wychwylił też Piotr Śliwiński. W felietonie w „Tygodniku Powszechnym” ironizował:

Masłoń dzieli pogląd o słabościach Leśmianowego wysłowienia, lecz uzasadnia go – oczywiście – inaczej. Leśmian nie zawsze potrafił dobrze pisać, ponieważ – nie potrafił. Antysemityzm i antymodernizm, żadnego powinowactwa, oczywiście.

Skąd więc mój niesmak?<sup>48</sup>

Tego rodzaju podejrzeń nie budzi szkic Bronisława Wildsteina *Narodowość rozumiana jako język*, argumentacja nakierowana jest w nim bowiem na wykazanie polskości Leśmiana. Według publicysty „Do Rzeczy” „polska afiliacja” Leśmiana „nie musiała być oczywista” – była więc sprawą świadomego wyboru, przede wszystkim wyboru języka, a właściwie „poezji pisanej w języku konkretnego narodu”<sup>49</sup>. W tym kontekście cytaty z przedwojennych krytyków nacjonalistycznych (niektóre z nich te same co u Masłonia) nabierają jednoznacznie negatywnego zabarwienia i autor nie próbuje ich cieniować, odróżniając to, co „dość obrzydliwe”, od tego, co brzmi rozsądnie. W kwestii literackiej rangi Leśmiana Wildstein również nie zgłasza zastrzeżeń: jest to dla niego „wielki i osobny talent” oraz „jeden z bardziej oryginalnych i twórczych artystów polskiego języka”<sup>50</sup>. Wypowiedź Wildsteina stanowi próbę uzgodnienia wartości narodowych z uznaniem dla pisarza pochodzenia żydowskiego. Rozwiązanie, oparte na retorycznym rozszczepieniu na „być Polakiem” i „stać się Polakiem”, było już wcześniej przyjmowane przez leśmianologów – po raz pierwszy zastosował je natomiast krytyk zorientowany narodowo. Widać tu zresztą pewną obawę, że argument odwołujący się do wyboru języka może okazać się niewystarczający dla wykazania polskości Leśmiana: uprzedzając ten zarzut, Wildstein przypomniał, że poeta „był nawet zatrzymany przez policję carską za patriotyczną aktywność”<sup>51</sup> (ten heroiczny motyw jest obecny w niektórych ujęciach biograficznych, np. w książkach Piotra Łopuszańskiego).

Do takich asekuracji nie musiał się uciekać Rymkiewicz, który posłużył się podobnym schematem argumentacyjnym, lecz pominął dowodzenie, pokazując tym samym, że jest ono zbędne – polsność Leśmiana jest niekwestionowanym faktem. W liście otwartym *Do redaktorów „Gazety Wyborczej” na zadane mi publicznie pytanie, jak naprawdę nazywał się mój ojciec* odnoszący się do Leśmiana *passus* brzmi po prostu: „Bolesław Leśmian, z ojca Lesman, największy poeta polski XX wieku, pochodził z rodziny żydowskiej. Był

<sup>48</sup> P. Śliwiński, *Poeta, wieczny Żyd*, <http://www.tygodnikpowszechny.pl/poeta-wieczny-zyd-142908>, 18.08.2010 (dostęp: 3.11.2017).

<sup>49</sup> B. Wildstein, *Narodowość rozumiana jako język*, „Do Rzeczy” 2014, nr 51-52, s. 66.

<sup>50</sup> Tamże, s. 66, 68.

<sup>51</sup> Tamże, s. 66.

dobrym Polakiem”<sup>52</sup> (podobną konstrukcję mają pozostałe elementy tego przypominającego litanie wyliczenia, każdy poświęcony innemu polskiemu pisarzowi). Wypowiedzi Rymkiewicza i Wildsteina dowodzą, że polska krytyka zorientowana narodowo nie musi być automatycznie antysemicka.

Topos polskości/żydowskości Leśmiana pojawił się ponadto w publicystyce dotyczącej kwestii niedoszłego Roku Leśmiana (przypomnę, że chodziło o odrzucenie przez Senat Rzeczypospolitej Polskiej propozycji, by z racji dwóch okrągłych rocznic poeta został ogłoszony patronem roku 2017). W „Polityce” Justyna Sobolewska dociekała: „Dlaczego jeden z największych poetów polskich okazał się nieodpowiedni? Co przeszkadzało – żydowskie pochodzenie? To, że pisał erotyki?”<sup>53</sup>. Bartosz Palocha w „Krytyce Politycznej” zgadywał dość podobnie:

Może poza żydowskim pochodzeniem największą jego zbrodnią jest to, że nie chciał się wpisać w starą polską tradycję dwulicowości. [...] Nie przyjmował też świątobliwej miny. [...]

Bolek, rozpustny Żyd, zanurzający się w mitycznej Słowiańszczyźnie, to już prawdziwe multi-kulti<sup>54</sup>.

W „Gazecie Wyborczej” Jarosław Mikołajewski, rozważając przyczyny tego odrzucenia, stwierdził natomiast sarkastycznie: „Ale chyba nie chodzi o pochodzenie. Przecież brak uprzedzeń senatorowie udowodnili akceptacją Madonny o mojąszowym rodowodzie”<sup>55</sup> (krytyk zrobił tu aluzję do faktu, że zdominowany przez prawicowych polityków Senat opowiedział się za innymi kandydatami na patronów, w tym za Matką Boską Częstochowską). Artykuł Mikołajewskiego pod wieloma względami przypomina zwykły portret krytyczny (w tym wypadku z dominantą biograficzną), ale krytycznoliterackie funkcje poznawczo-oceniająca i operacyjna podporządkowane są tezie politycznej, wyrażonej w puencie tekstu: „Senatorowie PiS odrzucili język, w którym wszyscy czujemy się jak w samym sercu najbardziej istotnego istnienia”<sup>56</sup>. Również zastosowane przez Mikołajewskiego argumenty z autorytetu ostatecznie odnoszą się do polityki, nie do poezji: „I zastanawia, dlaczego przed głosowaniem prawica nie poszła po rozum do mędrców, których uważa za guru” – pisał publicysta „Gazety Wyborczej”, wskazując

<sup>52</sup> J.M. Rymkiewicz, *Do redaktorów „Gazety Wyborczej” w odpowiedzi na zadane mi publicznie pytanie, jak naprawdę nazywał się mój ojciec*, <https://wpolityce.pl/m/polityka/116008-do-redaktorow-gazety...-mi-publicznie-pytanie-jak-naprawde-nazywal-sie-moj-ojciec> (dostęp: 4.11.2017).

<sup>53</sup> J. Sobolewska, *Nie dajmy zniknąć Leśmianowi*, „Polityka” 2017, nr 1, s. 130.

<sup>54</sup> B. Palocha, *Sami uczymy Rok Leśmianowski*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/sami-uczmy-rok-leśmianowski/>, 22 stycznia 2017 (dostęp: 9.02.2018).

<sup>55</sup> J. Mikołajewski, *Leśmian. Bolesław Wielki, król bez korony*, <http://wyborcza.pl/7,75517,20967001,lesmian-boleslaw-wielki-krol-bez-korony.html>, 12 listopada 2016 (dostęp: 31.10.2017).

<sup>56</sup> Tamże.

na Trznadla i Rymkiewicza jako autorów „wspaniałych ksiąg o Leśmianie”<sup>57</sup>. Słowem, tekst Mikołajewskiego, podobnie jak inne wypowiedzi związane z niedoszłym Rokiem Leśmiana, realizuje funkcje krytycznoliterackie w sposób pretekstowy i ciąży ku publicystyce politycznej. To upolitycznienie Leśmiana stanowi kolejne *novum* leśmianologii, choć zauważyć też należy, że sprawa „roku, którego nie było” (by sparafrazować tytuł podsumowującego, bardzo zresztą wyważonego, artykułu Marcina Napiórkowskiego w „Więzi”<sup>58</sup>) idealnie wpisuje się w legendę „bolesnej sławy” Leśmiana i najprawdopodobniej w tej legendzie trwale się ulokuje.

## BIBLIOGRAFIA

- Boniecki E., *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008.
- Cockiewicz W., *Metaforyka Leśmiana (analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011.
- Czabanowska-Wróbel A., *Dyskrecja, „Teksty Drugie”* 2002, nr 1/2.
- Czabanowska-Wróbel A., „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?”. *Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana, „Pamiętnik Literacki”* 2003, z. 3.
- Czaplejewicz E., *Słowo wstępne, [w:] Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, pod red. E. Czaplejewicza i W. Sadowskiego, Warszawa 2002.
- Czerwiński G., *Przyroda sama w sobie a dramat „Topielca”, czyli o dylematach „filozofii ekologicznej” Bolesława Leśmiana, „Dziki Życie”* 2006, nr 2.
- Dobrowolska K., *Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor*, Warszawa 2014.
- Gorczyńska M., *Miejsca Leśmiana. Topika recepcji krytycznoliterackiej*, Kraków 2011.
- Grodzki B., *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012.
- Gutorow J., *Biała magia, [w:] B. Leśmian, Z tamtej strony ciszy*, wybór i posłowie J. Gutorow, Wrocław 2012.
- Każmierczak M., *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012.
- Leśmian B., „Lecz nie było już świata...”. *Miłość i śmierć. Wiersze, całość ułożył, fotografie wykonał i słowem wstępnym opatrzył A. Nowakowski*, Kraków 2017.
- Leśmian, Leśmian.... Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, zebrane przez A.W. Kulika, Gdańsk 2008.
- Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, pod red. B. Grodzkiego i D. Trzeźniowskiego, „Radomskie Monografie Filologiczne” 2012, nr 1.
- Łopuszański P., *Leśmian*, Wrocław 2000.
- Łopuszański P., *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, Warszawa 2006.
- Łopuszański P., *Zofia i Bolesław Leśmianowie*, Kraków 2005.

<sup>57</sup> Tamże.

<sup>58</sup> M. Napiórkowski, *Rok, którego nie ma, „Więź”* 2017, nr 2.

- Masłoń K., *Rebus Leśmiana*, „Plus Minus” 2010, 31 lipca – 1 sierpnia.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian*, Schulz, Witkacy, Kraków 2007.
- Mikołajewski J., *Leśmian. Bolesław Wielki, król bez korony*, <http://wyborcza.pl/7,75517,20967001,lesmian-boleslaw-wielki-krol-bez-korony.html>, 12 listopada 2016 (dostęp: 31.10.2017).
- Nalewajk-Turecka Ż., *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne*, Kraków 2015.
- Napiórkowski M., *Rok, którego nie ma*, „Więź” 2017, nr 2.
- Nawrocki M., *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009.
- Orliński M., *Ironia i perwersja w poezji Bolesława Leśmiana*, „Kresy” 2007, nr 3.
- Pachocki D., *Zagadnienia i zagadki edytorskie w rękopisach Bolesława Leśmiana*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2.
- Palocha B., *Sami uczymy Rok Leśmianowski*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/sami-uczmy-rok-leśmianowski/>, 22 stycznia 2017 (dostęp: 9.02.2018).
- Piętak P., *Leśmian – patron Europy*, [www.prawica.net](http://www.prawica.net), 14 listopada 2016 (dostęp: 4.11.2017).
- Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, pod red. B. Stelmaszczyk i T. Cieślaka, Kraków 2000.
- Polaszek P., *Poezja Bolesława Leśmiana w refleksji naukowej 2011–2015*, [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, pod red. E. Jakiela i T. Linknera, Gdańsk 2016.
- Polaszek P., *Recepcja poezji Bolesława Leśmiana w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku. Rekonesans*, [w:] *Literatura na progu XXI wieku*, pod red. J. Chłosty-Zielonki i Z. Chojnowskiego, Olsztyn 2014.
- Rabizo-Birek M., *Leśmian – tradycyjny czy nowoczesny?*, „Fraza” 2007, nr 2.
- Rams P., *Wiek z Leśmianem*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1.
- Rymkiewicz J.M., *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Sobieska A., *Pana Błyszczczyńskiego fantazmowanie o kobiecości, czyli Leśmian o doświadczeniu queer*, [w:] *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, pod red. B. Grodzkiego i D. Trzeźniowskiego, „Radomskie Monografie Filologiczne” 2012, nr 1.
- Sobieska A., *Twórczość Bolesława Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.
- Sobolewska J., *Nie dajmy zniknąć Leśmianowi*, „Polityka” 2017, nr 1.
- Stelmaszczyk B., *Istnieć w dwoistym świecie.... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009.
- Stulecie „Sadu rozstajnego”*, pod red. U.M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014.
- Szwed P., *Oddalenie: poezja Bolesława Leśmiana wobec romantyzmu polskiego*, Katowice 2014.
- Szwed P., *Z księgi romantycznych przeczuć. Motyw „widzącej natury” w poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, pod red. B. Grodzkiego i D. Trzeźniowskiego, „Radomskie Monografie Filologiczne” 2012, nr 1.
- Śliwiński P., *Poeta, wieczny Żyd*, <http://www.tygodnikpowszechny.pl/poeta-wieczny-zyd-142908>, 18 sierpnia 2010 (dostęp: 3.11.2017).
- Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.

- Wawryk J., *Wokół Leśmianowskich baśni dla dzieci*, Wrocław 2013.
- „Wiecznie siebie nowego głodnym, jak żuraw z szyją w przyszłość wyciągniętą” – Bolesław Leśmian 1877–1937, red. A. Kluba, Warszawa 2017.
- Wildstein B., *Narodowość rozumiana jako język*, „Do Rzeczy” 2014, nr 51–52.
- Zadura B., „Trudno dać imię temu, co w dalekość płynie...”, [w:] B. Leśmian, *Poezje*, wybrał i wstępem opatrzył B. Zadura, Lublin 1982.
- Zięba J., *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, Kraków 2000.

## STRESZCZENIE

Artykuł stanowiący *postscriptum* do książki *Miejsca Leśmiana. Topika recepcji krytycznoliterackiej* (2011) szkicuje historię krytycznoliterackiego odbioru twórczości Bolesława Leśmiana od pierwszych lat XXI wieku do jubileuszowego roku 2017. Przyspieszenie recepcji, wyraźnie zaznaczające się już na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, w omawianym okresie nie tylko utrzymało się, ale wręcz wzmoгло. Krytycy coraz śmielej mówią też o prekursorstwie Leśmiana względem dwudziestowiecznego modernizmu i postmodernizmu; „(post)modernizacjom” Leśmiana towarzyszą z kolei zmiany na poziomie językowym (choć część z nich ma charakter raczej powierzchowny). Mimo akcentowanej przez krytyków nieciągłości, trwający od ponad dwóch dekad „powrót do Leśmiana” jest w znacznej mierze powrotem do ujęć oraz wątków wcześniejszej recepcji. Zdarzają się jednak znaczące przesunięcia, np. w użyciach toposu żydowskości/polskości Leśmiana. Do zjawisk zupełnie nowych należy natomiast upolitycznienie dyskursu o poecie.

## Słowa kluczowe

Bolesław Leśmian, recepcja, krytyka literacka, topos krytycznoliteracki

## SUMMARY

### The place of Leśmian today (on contemporary literary criticism reception)

The paper, being a postscript to the book *Miejsca Leśmiana. Topika recepcji krytycznoliterackiej* (Leśmian's places. The topos of critical reception) (2011), outlines the history of literary criticism reception of Bolesław Leśmian's output from the first years of the 21st century to the jubilee year 2017. Not only did the accelerated reception visible already in the early 1990s continue to gain momentum but it even got stronger in the analyzed period. Critics are bolder and bolder in speaking of Leśmian as a precursor of the 20th century modernism and postmodernism; “(post) modernizations” of Leśmian are accompanied, in turn, by changes on the level of language (even though some of them are rather superficial). Despite the discontinuity highlighted by critics, this “return to Leśmian”, which has lasted for over two

decades, is to a large extent a come-back to approaches and threads of earlier reception. There are, however, significant shifts, e.g. in the uses of the topos of Leśmian's Jewish/Polish identity. Totally new phenomena, in contrast, include politicization of the discourse about the poet.

**Keywords**

Bolesław Leśmian, reception, literary criticism, literary critical topos





DOROTA  
WOJDA\*



0000-0001-8215-6831



# Warkocz

## Transgresje Leśmiana

### Złoty splot iluzji i prawdy

„Płasz **złocisty**”, „tkanica żywa”, „sieć **złocisto**-płowa” – to warkocz w poezji Bolesława Leśmiana. Opisując go, twórca używa inwencyjnych tropów, ewokujących drogocenną wartość przez ornamentacje stylistyczne, a także zobrazowania blasku i kosztowności, wprowadzane słownictwem związanym ze światłem słonecznym i złotem. Figury te ukazują warkocz jako żywą istotę: „Na pierś jej wpełzał, na kark spadał biały, [...] / Szukał tych dłoni, które go czesały” (*Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*, P 127)<sup>1</sup> oraz jako splecioną, mającą zdolność ruchu materię: „**złotą** sieć warkocza zanurzyła w głębi” (*Głuchoniema*, P 46); „Nic tylko porusza się i **złoci**” (*Majka*, KP 472). Wyróżniam w cytatach słowa określające najcenniejszy kruszec, by unocznic jego częstą obecność w Leśmianowskich wizjach warkocza, przyciągającą uwagę do wartości samej w sobie, jaką może być splot kobiecych włosów<sup>2</sup>, ale też autoteliczna poezja. O tym znaczeniu przekonuje

\* Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Teorii Literatury, e-mail: dorota.wojda@uj.edu.pl.

<sup>1</sup> Pisma Bolesława Leśmiana cytuję wedle wydań oznaczonych skrótami: KP – *Klechdy polskie*, [w:] *Dzieła wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012; L – *Listy*, [w:] *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012; P – *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010; PS – *Przygody Sindbada Żeglarza*, [w:] *Dzieła wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*; SN – *Satyr i Nimfa*, [w:] *Dzieła wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*; Sz – *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.

<sup>2</sup> O kobiecych włosach jako fantazmacie erotycznym i szczególnej wartości w piśmarstwie poety por. B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012, s. 297-306.

nasilenie funkcji poetyckiej w opisach „tkanicy żywej” (*Wiedźma*, KP 496) – formy „utkanej”, zintegrowanej tak jak mowa wiązana i tekst (*textus* to po łacinie „tkanina”, „splot”, a *texere*: „tkać”, „splatać”, „wić”)<sup>3</sup>. Miejsca, w których Leśmian pisze o warkoczu, cechują się tym, iż występuje w nich wątek przekraczania granic między różnymi światami i stanami istnienia: życiem a śmiercią, rozumem a fantazją, twórcą a jego sztuką. W ten sposób charakteryzuje poeta doznanie graniczne, poświadczane w dziełach scalających kreację z egzystencją:

Stąd czar ksiąg owych: są rzeczywiste nawet wtedy, gdy są fantastyczne. Fantazja bowiem nie jest tu frazesem lub sztuką, lecz jakoby czynem spotęgowanym [...], prawdą, która dostąpiła takiej ekstazy, że nie wymaga [...] umożliwień. [...] Nauczyć się ekstazy – nie można. [...] żadne wtajemniczenie ideowe nie obdarza wiedzą po temu niezbędną. Po ciemku i po omacku kroczy się ku słońcu – źródłu upojeń niezbadanych i właściwie – bezimiennych (*Św. Franciszek z Asyżu*, Sz 463, 466)<sup>4</sup>.

Tak ujmując biografię świętego Franciszka i jego pochwałę istnienia z *Pieśni słonecznej*, Leśmian zapewne charakteryzował również własny ideał załamywania się opozycji między życiem a sztuką. Dominującemu przekonaniu, że poezja tego twórcy nie jest autobiograficzna, przeciwstawił Artur Sandauer opinię, iż ma ona taki wymiar, co trudno rozszyfrować na skutek zakamuflowania go mało realistycznymi motywami sadyzmu czy nekrofilii lub zamianą płci<sup>5</sup>. Tymczasem – jak dowodził krytyk – autor *Spojrzystości* wysnuwał poezję z prywatnego imaginarium, dla którego źródłowe były wątki „niebylej dziewczyny” i „romansu z niebytem”. Rozpatrując je, Sandauer odwołał się do fenomenologicznej analizy wyobraźni Jeana-Paula Sartre’a, by dojść do wniosku, że Leśmian przydawał kreacjom fantazji pograniczny status:

<sup>3</sup> Z perspektywy historycznoliterackiej dla poetyki Leśmiana istotna jest forma, jaką na przykład ma *Zołotorosypjuwiczność* Wasilija Kamińskiego, polegająca na zespalaniu różnych rdzeni (por. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Wielojęzyczność jako chwyt*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 50–51). Siergiej Awierincew uważa, iż kreacje te bliskie są „słowosplotom” (określenie Jana z Damaszku) – helleńskim złożeniom, obecnym też w literaturach słowiańskich – bo także podkreślają „cielesny, dotykalny kształt słowa”. Neologizmy Leśmiana łączą prawdę z iluzją, tak jak „«splecione» słowo greckiego poety [...] jest czczoną świętością [...] i zamierzoną sztuczką” S. Awierincew, (*Słowiańskie słowo a tradycja hellenizmu*, [w:] tegoż, *Na skrzyżowaniu literackich tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*, przeł., wstęp, noty biograficzne D. Ulicka, Warszawa 1988, s. 362, 365). Za zwrócenie uwagi na te konteksty dziękuję profesor Annie Czabanowskiej-Wróbel.

<sup>4</sup> Podobnie sądzi Michel Foucault: „Transgresja jest gestem dotyczącym granicy: tu, w cienkiej linii objawia się błyskawica jej przejścia. [...]. Nadto ta gra posługuje się czymś więcej niż owe elementy: umieszcza je w niepewności, w natychmiast obalanych pewnikach, gdzie myśl wklęła się szybko, kiedy próbuje je uchwycić. [...] Jest ona słonecznym przeciwieństwem satanicznej negacji” (M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, przeł. T. Komendant, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 51, 53).

<sup>5</sup> Por. A. Sandauer, *Samobójstwo Mityrdatesa. Eseje*, Warszawa 1968, s. 13–39.

Ulepiona z tkanki snu dziewczyna to [...] usamodzielniający się akt wyobraźni, który [...] zatrzymał się w pół drogi na pograniczu wewnętrznej i zewnętrznej rzeczywistości. [...] Na paradoksalnym tym gruncie [Leśmian] buduje erotyczny mit „niebyłej dziewczyny”; na nim – ontologiczny mit „bytów niebyłych” [...], wyobrażenia kojarzy się u niego w stopniu rzadkim ze zdrowym rozsądkiem: pierwsza skłania go do tworzenia fantazmatów, drugi – do odsądzania ich od rzeczywistości<sup>6</sup>.

Diagnoza ta zawiera obserwacje kluczowe – jak sądzę – dla odczytania motywu warkocza z tekstów poety, z drugiej zaś strony prześledzenie wpisanej w ten wątek autorskiej sygnatury pozwala doprecyzować, na czym polega działanie Leśmianowskiej wyobraźni i na jakich zasadach łączy się ona z transgresją. Poprowadzę wywód tak, by rozpocząć od wskazania dominujących znaczeń mikrofigur stylistycznych z figurą warkocza, a następnie skomentuję większe całości literackie zawierające ten obraz. W interpretacjach przywołam konteksty gnostyckiej wizji związku między częściami a całością, pojęcie fantazji zarysowane przez Friedricha Schlegla oraz ideę *farmakonu* według Jacques’a Derridy. Choć filozofie te różnią się od siebie, wspólne jest dla nich, istotne w objaśnianiu fantazmatyki Leśmiana, zauważanie w świecie procesu, w którym stale zachodzi oscylacja między realnością a iluzją.

Właśnie taką wymowę – odsłaniającą migotliwą tożsamość prawdy i fikcji, stanu faktycznego i zapośredniczonego we śnie, w odbiciu tafli wodnej czy lustra<sup>7</sup> – mają w utworach Leśmiana tropy stylistyczne z motywem warkocza. Nierzadko złożony obraz poetycki, obejmujący metaforę, łączy osobne zjawiska, tym bardziej podkreślając sens ścisłego splecenia form w całości bytu: „I nie odróżnić twoich warkoczy / Od brzoź, weśnionych w głębie jeziorne...” (*Niebo przyćmione*, P 14). Czasem ukazuje on zaś nie tyle „tkaninę życia”, ile niemoc zrozumienia jej – rozwikłania tajemnicy światła i złota przez mrok: „Jakże łatwo zwać szczęście [...] // Łatwiej, niż rozpleść złotą warkocza zawilość, / Niepojętą dla zmierzchów [...]” (*O zmierzchu*, P 17). Leśmianowskie teksty zawierają też jednak wizje prezentujące niemożność zespolenia rozproszonych części: „Warkocz jej turkotał w powietrzu niby tkanica żywa, która nie może swych włókien rozwianych pozbierać i w kształt jeden zgromadzić” (*Wiedźma*, KP 496). Paradoksalny status bytu odsłania się również w opisach z tej samej kreacji, gdzie warkocz, jak w *Ubóstwie miłości*, ewokuje zarazem wolność, niewolę i schronienie: „Od żaglowania różowe ramiona / Wplotła w warkocza **pozłociste** sieci”; „[...] okuta / W **złote** kajdany własnego warkocza!”; „Cała w warkocza **złocistej** ustroni!” (P 581, 585). Tu

<sup>6</sup> Tamże, s. 20, 35.

<sup>7</sup> Por. M. Głowiński, *Leśmian – sen*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 4: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 219–244; I. Opacki, „*Pośmiertna w głębi jezior maska*”, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 230–351; P. Coates, *Identyfikacja i nieidentyfikacja w twórczości Bolesława Leśmiana. Studium o tautologii, paradoksie i lustrze*, Wrocław 1973; P. Dybel, *Lacan i Leśmian – dwa zwierciadła*, [w:] tegoż, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 243–262.

oraz w innych lirykach złote włosy okazują się figurą poezji jako fenomenu pogranicznego – tworu fantazji o własnej dynamice, którego nie ma realnie, który jednak posiada moc sprawczą i wywołuje uczucia, jak uzmysławia to *Pan Błyszczczyński*:

Rzęsy miała dosyć złote, by rozwidnić blaskiem rzęs tych  
 Dno zmyślonych jezior, gdzie mży śmierć zmyślona –  
 Warkocz łatwo się płoszył, więc skrzydłami fal gęstych  
 Wciąż uciekał i powracał na ramiona. [...]

Próżno szukam w jej warkoczach żdźbeł istnienia, snu okruszyn,  
 Próżno chcę ugłaskać pozłocisty kędzierz!  
 Tak mnie wzrusza ten niebyt, cudny niebyt dziewczuszn!...  
 Bądź miłościw niebytowi... Wiem, że będziesz...

(*Pan Błyszczczyński, P 454*)

W eseistyce Leśmian ukazuje analogię między warkoczem a pieśnią i rytmem, które uważa za wyróżniki poezji oraz uniwersalne zasady bytu, podobne do kobiecego uczesania przez regularne splecenie części w całość. Harmonię taką wprowadza pisarz do prozy, mającej tu i teraz jednoczyć życie ze sztuką:

Odtwórzmy w sobie te zamarłe pieśni i poprzez śpiew spójrzmy na snopy zboża i na żuraw, i na chałupę, i na warkocz dziewczyny [...]. Żuraw poda głos chałupie, a chałupa porozumie się ze snopem zboża, a snop zboża spokrewni się z warkoczem dziewczyny.

Teraz właśnie dłoń nasza niechaj dotknie tego warkocza, a już go nie odróżni od pieśni, która go zaplotła lub rozplotła, i nic tej dłoni nie pozostanie, jak właśnie zaplatać go lub rozplatać, aby czynność pieśni w pieśń przeobrazić. I teraz właśnie niechaj [...] oczy przymkną się nagle, aby nie spłoszyć rytmu, który ciał dwoje wypełnił i pozwolił tym ciałom być tym, czym są naprawdę: narzędziami pieśni, uczestnikami rytmu powszechnego (*U źródeł rytmu, Sz 54–55*).

Poeta somatyzuje proces twórczy, samą literaturę i akt jej odbioru, co warkocz odpowiednio wyraża metaforą z powodu bliskiej styczności z ciałem, do którego jednak nie należy, pośrednicząc między „ja” a światem. Jako swoista kompozycja odrębnych pasm, równocześnie zaś zmysłowo-erotyczny fantazmat, warkocz demonstruje miłosny rytm świata i literatury, współbrzmienie różnych istot w jednym chórze. Niekiedy dziewczęce włosy mocniej łączy Leśmian z Erosem, ukazując w nich źródło rozkoszy, figurę seksualnego pożądania albo nawet perwersji: „Gdy twój warkocz, jak w słońcu wybijała ziele, / Tchem rozwartych ogrodów mą duszę owionie, / Głowę twą, niby puchar, ujmuję w swe dłonie / I wargami w ślad dreszczu prowadzę po

ciele” ([Czasami mojej ślepej posłuszny ochocie...], P 202); „Żądze moje! Ta – spiekle rozchyliła usta, / Inna własnym warkoczem słodkim, jak rozpusta, / Chłoscze piersi [...]” (*Sad*, P 48). W *Ogrodzie zaklętym* powraca porównanie warkocza do „ziela”, zyskującego własności czarodziejskie i mocą hiperboli tak bujnego, że aż tonie w nim cały świat. Połączenie warkoczy królowy z piekłem, opętaniem i nieskończonością ma szczególną wymowę, gdyż postać ta, wysnuta z marzeń i snów, jest upersonifikowaną poezją<sup>8</sup>:

Pod jednym drzewem niezbadanym,  
Zaczarowanym, obłąkanym,  
Gdzie każdy liść od marzeń kona,  
Na wpół stworzona, wpół wyśniona,  
Królowna cudna odpoczywa!  
Z skroni jej warkocz wonny spływa [...]  
Po wszystkich ścieżkach tak się ściele,  
Jak czarodziejskie jakieś ziele [...]

I z jakich piekieł twe warkocze,  
Po których drżący teraz krocze?  
I mów mi, w jaką wiodą stronę  
Warkocze twoje nieskończone –  
Bo mnie na wiek, na wiek już cały  
Warkocze twoje opętały!

(*Ogród zaklęty*, P 88)

Z perspektywy zarysowanej w tym utworze poezja nie jawi się jako esencja życia – co ukazywał szkic *U źródeł rytmu* – wręcz przeciwnie: to zwiedzenie rozumu i obiekt żądz prowadzącej do zatracenia tożsamości, może też do ostatecznej destrukcji. Taki przekaz wynika także z fragmentu *Przygód Sindbada Żeglarza*, który obrazuje napaść na bohaterów załogi Purpurowca, składającej się z kobiet-olbrzymek, o symbolicznych, stale podkreślanych atrybutach: „warkocze ich są purpurowe”; „płoną nasze warkocze szkarłatne. Zaplatajmy je co prędzej”; „już zaplotły swe warkocze” (PS 195–197). W tej wizji powraca, częste w pisarstwie Leśmiana, skojarzenie warkoczy z węzami, słanymi tutaj w spojrzeniach kobiet na zgubę mężczyzn. Co znamienne, węże określają te same tropy, którymi charakteryzuje twórca *Przemian* splecione włosy oraz poezję – były to „tysiące złotych smug”, „ruchliwe i lotne”, „jarczyły się w ciemnościach” (PS 197). Porażające taką bronią kobiety-olbrzymki

<sup>8</sup> Inaczej odczytuje ten liryk Anna Czabanowska-Wróbel: „nieskończone warkocze oplatają ów *hortus conclusus*, [...] świat fantazji [...]. Równocześnie królowna, jak dziewczyna z *Pana Błyszczącyńskiego*, nie jest personifikacją poezji. To wieloznaczny symbol [...] wszystkiego, co i w sztuce, i w psychice ludzkiej najcenniejsze” (A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, [w:] *też*, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 203).

zabierają mężczyzn do niewoli, by sprzedać ich czarownikom na zaklętej wyspie. Opowieść o Purpurowcu uznać można za przekaz autotematyczny, gdyż prezentuje on, jak działa i do czego prowadzi piękno fantazji, której „pozłociste sieci” okazują się pułapką i zniewoleniem.

W *Przygodach...* znajdują się też jednak inne zobrazowania sztuki poetyckiej, symbolizowanej figurą warkocza i równoznacznej z transgresją, przejściem z jednego stanu w drugi, od życia do śmierci, a zarazem od poezji do prozy. Królowy Sermina i Urgela ocalają Sindbada miłością i magią, posiadając graniczny, paradoksalny status – pierwsza istnieje tak intensywnie, że spala się w przyspieszonym rytmie swego serca, druga to zaś senne marzenie na tyle realne, że dźwięki jej lutni słychać na jawie<sup>9</sup>. Giną one bezpowrotnie, co w ten sposób opisuje Leśmian: „Warkocze jej, olbrzymie, złote warkocze, skręcały się kurczowo, jak w ogniu, chociaż ognia nie było widać”; „dłonie Stelli nie mogąc rozszarpać zbyt nikłych i niepochwytnych warkoczy, ześliźnięły się na piersi wróżki i wpiły się w jej widmowe, niepochwytne ciało, które było tylko snem złąknionym” (*PS* 97, 164). Poetycką iluzję unicestwienia prozaiczna rzeczywistość, choć właśnie dzięki tej ułudzie – snom i czarom symbolizowanym „złotą siecią” warkoczy, świat przemieniał się, piękniał i uwalniał od zła.

### **Farmakon i magia Alkmeny**

Zestawione ze sobą metaliterackie narracje z *Przygód Sindbada Żeglarza* ukazują, że w imaginacyjnej poezji tkwi sprzeczność, stanowi ona bowiem zagrożenie dla rzeczywistości, obezwładnia mirażami, zarazem jednak wprowadza życie w zamaryły bez marzeń świat. Warkocz jest figurą tej sztuki pozorów, ale również wglądu w antynomiczność istnienia, w którym prawda splata się z iluzją. Ponadto symbolizuje on przenikanie czy zderzanie opozycyjnych wymiarów bytu – gdy żywioł fantazji, jak w przygodzie z Purpurowcem, wdziera się w zwykle środowisko lub odwrotnie, jak w historiach Serminy i Urgeli, kiedy przyziemne instynkty zapanowują nad poezją i magią, żeby je zniszczyć. Takie odczytanie Leśmianowskich paradoksów koresponduje z tezą Sandauera, iż twórczość poety i w ogóle sztuka nowoczesna broni się przed unicestwieniem, nasilając to, co jej zagraża: „By się na toksyczne działanie ironii znieczulić, musiała doży jej potęgować – niczym ów Mityrydates, który przez zażywanie w coraz to większych dawkach trucizny uodpornił

<sup>9</sup> Maria Podraza-Kwiatkowska włącza Urgelę do bytów intencjonalnych, symbolizujących w modernizmie kwestie ontologiczne. Zauważa ponadto, że autor takiej kreacji podkreśla różnicę między nią a rzeczywistością, a zarazem nakłania czytelnika, by przyjął jej istnienie; występuje on „w roli *metteur en scène*, iluzjonisty, prestidigitatora” (M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 351, 355). Z kolei Bogusław Grodzki, tytułując podrozdział swojej książki *Urgela, czyli sen transgresywny*, odnotowuje, iż bohaterka *Przygód...* to „poetycki wzorzec Leśmianowskiej d z i e w c z y n y, [...] jawi się ona jako postać niematerialna, pozostająca na granicy światów” (B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, s. 271).

się na otrucie”<sup>10</sup>. Ironia, rozumiana przez krytyka, za Friedrichem Schleglem, jako samolikwidacja i samostworzenie, realizuje się w kreacjach Leśmiana w taki sposób, że negują one siebie (warkocze z historii o Purpurowcu), by dokonać afirmacji (warkocze Serminy i Urgeli). Przykłady tej ironicznej formy dostrzegł Sandauer właśnie w *Przygodach Sindbada Żeglarza* czy w liryku *Sen wiejski*:

Śniący – wiedząc, że to sen tylko – czyni wysiłek, by go „przymusić do trwania” i by „wkroczyć we własną opowieść”, czyli przenieść ją do rzeczywistości. Śniące się dziewczęta – wiedząc, że są snem tylko – [...] są właśnie w trakcie uniezależniania się od swego twórcy. [...] obie strony – umieszczone na dwu platformach bytu, podmiotowej i przedmiotowej – usiłują ją zredukować do jednej, przedrzeć się do siebie [...]. Czujemy wzajemny ich wysiłek przebicia dzielącej je przegrody ontologicznej, widzimy dokonującą się i dokonać nie mogący proces inkarnacji<sup>11</sup>.

Tę diagnozę poetyki negatywno-kreacyjnej uznał Erazm Kuźma za wyprzedzającą ujęcie *farmakonu* Derridy<sup>12</sup>, w którym filozof nawiązuje do Platońskiej wykładni pisma, by twierdzić, iż owo zapośredniczenie mowy podtrzymuje rzeczywistość w istnieniu, ale zarazem ją niszczy (*farmakon* gr. – „lek”, „trucizna”). Tak samo jak wszelkie formy iluzji, w tym kreacje mimetyczne, pismo podaje złudzenia za prawdę, gdyż „naśladuje, znaczy, przedstawia – pod nieobecność rzeczy samej, którą zdaje się odtwarzać, i bez psychicznego czy pamięciowego ożywienia”<sup>13</sup>. Derrida przypomina też jednak myślenie Gorgiasza z *Pochwały Heleny*, że nie tyle pismo, ile słowo i byt stanowią *farmakon*: „należałoby tutaj mówić o «irracjonalności» żywego *logosu*, o jego wróżebnej władzy, unieruchamiającej sile przyciągania, alchemicznym przeobrażeniu, które upodabnia go do czarnoksięstwa i magii”<sup>14</sup>. Jak twierdził grecki filozof, „Natchnione czary bogów za pomocą słów sprowadzają przyjemność i oddalają żalobę. Tworząc wszak jedno z tym, co myśli dusza, czarodziejska moc uwodzi ją, zjednuje sobie i odmienia”<sup>15</sup>. Podobną do tej oceny refleksję wyraża Leśmian, gdy przeciwstawia *logosowi*, jako bliższy prawdzie istnienia, *melos* (Sermina śpiewa, Urgela zaś gra na lutni), by podkreślać, że w kształcie słownym poezja zawsze staje się pozorem, uobecnia

<sup>10</sup> A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*, s. 141–142.

<sup>11</sup> Tamże, s. 187–188.

<sup>12</sup> Por. E. Kuźma, *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 51.

<sup>13</sup> J. Derrida, *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, [w:] tegoż, *Pismo filozofii*, wybór i przedm. B. Banasiak, Kraków 1993, s. 63.

<sup>14</sup> Tamże, s. 63.

<sup>15</sup> *La Revue de Poésie, Gorgias, Éloge d'Hélène*, traduct. M. Deguy, „La Parole dite” 1964, n° 90, s. 47, cyt. za: tamże, s. 68. Polski przekład: Gorgiasz, *Pochwała Heleny*, przeł. i wstęp K. Tużczyńska-Maciejewska, „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 3, s. 123.



widma rzeczy, a nie realny świat<sup>16</sup>. Pisarz rozwija ten wątek w poemacie *Niedopita czara*:

O! wszyscy o tym wiedzą aniołowie,  
 Jak trudno duszę wypowiedzieć w słowie!  
 O! niewysłowień weselna żalobo!  
 Myśmy, nie mówiąc, rozmawiali z sobą... [...]  
 Słońce do twego złotego warkocza  
 Dolało złota, aż zwizjonowany  
 Olśnieniem światła, zdał się przedłużeniem  
 Marzeń, we śniącej utajonych głowie!...

(*Niedopita czara*, P 606)

Utopia pozakodowej komunikacji spełnia się tutaj tak, że słońce, znak najwyższej wartości, jawi się pod postacią olśniewającego blasku kamieni szlachetnych i złota, jako „światła dreszcze, / Łzy, bezcielesne podobne opalom, / **Złote** trójkąty i węzły, i pęta” (P 606). W ten sam sposób toczy się między kochankami rozmowa bez słów – ich dusze dokonują ekspresji przez emanację, łącząc się ze światłem słonecznym w jednej wizji, mimo że pozasłownej, też jednak będącej iluzją i czarem poetyckim. Zjawiskowy staje się warkocz, w dwójnasób cenny, gdyż złote włosy wzbogaca złoto słońca, co czyni go podobnym do alchemicznego tygla, gdzie wytapia się *materia prima*. Intensyfikacja wartości okazuje się więc tożsama z nasileniem wizji oraz objawieniem snów i marzeń, w którym warkocz jest formą mediumiczną, zdolną wyrazić i urzeczywistnić w sobie fantazje zyskujące wiecznotrwały byt: „nieskończone sploty [...] / Rosną, jak bluszcze, bo nikt im nie wzbrania, / Nieobcinanym od chwili skonania...” (P 605).

Leśmian aktualizuje symbolikę włosów jako pośrednika między duszą a światem oraz umiejscowienia siły połączonej z energią słoneczną, odpowiadającą za stworzenie i odradzanie się Kosmosu: „długie włosy kojarzono często z promieniami słonecznymi, dlatego w ikonografii greckiej głowę Heliosa, boga słońca, przedstawiano jako otoczoną promieniami sprawiającymi wrażenie złotych włosów”<sup>17</sup>. Charakter solarny mają często rytualne gesty „zamykania” (splatanie, przedzenie, spinanie) i „otwierania” (rozplatanie, prucie, rozpinanie), mające zatrzymać albo wywołać przemianę jednego stanu w drugi. W związku z tym „najbardziej uniwersalną czynnością apotropaiczną, wykorzystującą magiczne właściwości związywania

<sup>16</sup> W liryku *Rozmowa ciała mówi do duszy*: „Milcz! Nie mówi się prawdy, lecz bez słów się śpiewa. / Kłamie ten, co zna słowa, a nut nie pamięta” (P 213). Tak pisze o tych wersach Andrzej Zawadzki: „to nie język, co podkreślone jest przez wątki milczenia, kłamliwości słowa, bezsłownej pieśni – lecz taniec i muzyka umożliwiają tu poznanie w [...] akcie transgresji” (A. Zawadzki, „*Poeci [...] nie chcą, nie śmieją już tańczyć*” – *metafora tańca w twórczości Leśmiana*, [w:] tegoż, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2010, s. 349).

<sup>17</sup> K. Banek, *Opowieść o włosach. Zwyczaje – rytuały – symbolika*, Warszawa 2010, s. 72.

i rozwiązywania, było wytyczanie granicy”<sup>18</sup>. Takie wyjaśnienie obrzędów przejścia, sformułowane przez Arnolda van Gennepa i odniesione do magii Alkmeny<sup>19</sup> przez Ludwika Stommę, przekonuje, iż Leśmianowskie wizje warkocza symbolizują transgresję:

By zmienić stan x [...] – co staje się za pośrednictwem obrzędu – na stan y [...], trzeba najpierw wyjść (co wiąże się z całą procedurą magiczno-rytualną) z początkowego stanu [...], następnie poddać się zespolowi obrzędowemu okresu przejścia, by wreszcie zostać magicznie zamkniętym w nowym stanie [...]. Do jakiej kategorii przypisać należy przestrzeń samej między, granicy wsi, progę? [...] Granice są eksterytorialne, tj. obiekty tej kategorii należą do obu rozdzielanych szeregów transformacji [...] i jednocześnie nie należą do żadnego z nich<sup>20</sup>.

W poemacie *Niedopita czara* przekraczanie granic demonstrują opisy wbiegania do „mrocznej głębiny”, przyciągania przez „Otchłannej wody magnetyzm tęczy” czy lotu „w dal”, gdzie Bóg „w wiecznym wyda się rozpędzie / Mgłą” (P 604, 609, 614). Niespełniony w miłości bohater jednak nie doświadcza ekstazy, tylko stale wspomina jej możliwość bądź marzy o niej, więc nie powraca do wcześniejszego stanu ani też nie przechodzi w inną sytuację, pozostając istotą graniczną. Wizje bezpośredniej obecności: komunii dusz, zjednoczenia złota warkocza ze złotem słońca, okazują się złudzeniami, które poezja „naśladuje, znaczy, przedstawia – p o d n i e o b e c n o ś ć r z e c z y s a m e j”<sup>21</sup>. Stąd podkreślanie iluzoryczności doznań: „miłość nasza jest odwieczną Marą”, „widma”, „cienie”, „rzeka marzeń”, „sen we śnie” (P 605–612). Z takiej serii metafor wyłania się obraz miłości i poezji jako *farmakonu* – to zjawiska fantastyczne, lecz podające się za prawdę. O źródłowej dla nich mocy, stwarzającej świat, pisze Leśmian: „nicość **złota** krew słońca wysysa”; „słońce, bóg przybity / Do nieba” (P 607, 608).

### Istoty transgresywne

Wiele wątków łączy *Niedopitą czarę* z wierszy rozproszonych, napisaną w 1902 roku, z późniejszą o dziewięć lat *Nieznaną podróżą Sindbada-Żeglarza*, gdzie warkocz to atrybut czarodziejki symbolizującej przemianę – za dnia „**złocistowłose**”, a w nocy ozdobionej „kruczym spletem” (P 113)<sup>22</sup>. Stanie

<sup>18</sup> P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa-Wrocław 1998, s. 637.

<sup>19</sup> Mit Alkmeny opowiada o gestach magicznych wykonywanych przez Herę, by opóźnić narodziny Heraklesa. Zob. L. Stomma, *Magia Alkmeny*, „Etnografia Polska” 1976, z. 1, s. 99–101.

<sup>20</sup> Tamże, s. 102, 107.

<sup>21</sup> J. Derrida, *Farmakon*, s. 63.

<sup>22</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Leopold Staff i Bolesław Leśmian, czyli o dwóch poematach tercyną*, [w:] *Poetyka. Polityka. Retoryka*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006, s. 251–252. Lidia Wiśniewska podkreśla „dwoistość tak charakterystycznego dla dziewczyny powiązania

się on poniekąd odrębnym bohaterem literackim, do czego prowadzą inkrustujące poemat antycypacje: „I w tył warkoczem wstrząsnęła, jak żmiją”; „I odgarniała natrętnych warkoczy, / Ażeby przydać uwagi żalobie”; „I wyrzuciła z warkoczów ukrycia / Dłonie, jak z nagle rozdwojonej szaty” (P 109, 111, 112). Tak jak w *Niedopitej czarze*, obecne są tu motywy solarne, pozasłowna komunikacja oraz wizja warkocza, który urzeczywistnia fantazję:

Więc zrozumiałem, że ją traf słoneczny  
Stworzył i ciała białośnieżną ciszę  
Rozśpiewał nagle w purpury zgiełk wieczny - [...]

Od stóp do głowy - pieśń bez słów szeregu...

Jak gdyby tańcem zakłócone ciało,  
Że mu ciężyla słów żmudna osłona,  
Samym słów brakiem - swą nagość śpiewało!...; [...]

Jej warkocz, spadły pół-wężem na trawę,  
Zdał się zuchwałym, bujnym przedłużeniem  
Ukrytej myśli na kark biały - w jawę

(*Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*, P 110, 115-116, 122)

Dopisując ten apokryf do *Księgi tysiąca i jednej nocy* niedługo wcześniej, zanim stworzył *Przygody Sindbada Żeglarza*, Leśmian również i tutaj wprowadził prywatną fantazmatykę, w której - jak w historiach o Urgeli czy Majce z *Klechd polskich* - czarująca warkoczami bohaterka uosabia poezję i przegrywa rywalizację o ukochanego z dziewczyną personifikującą prozaiczność. Mocą swej magii ucieleśnia ona wszystko, z czym się styka, w szczególności zmienia imaginację w rzeczywistość, jest więc istotą transgresywną; jak mówi sama o sobie: „W polu mi - polno, a w lesie mi - leśno, / Dość mi wbiec w gęstwę, by stać się tam drzewną” (P 114). Dlatego ponosi ona śmierć, gdy Sindbad zaczyna tego pragnąć, unicestwiając najpierw złocistą naturę dziewczyny: „I po warkoczu **złotym** niepochwytne / Dreszcze przebiegły - i także pociemniał! / - «O, spójrz - szepnęła - jak ja czarno kwitnę...»” (P 123). Takie przedstawienie poezji ma wiele wspólnego z jej charakterystykami z innych utworów Leśmiana: to absolutna wartość pokrewna słońcu i złotu, przemiana, zespolenie sprzeczności, „pieśń bez słów” (o czym będę pisać dalej) oraz przedziwny splot fantazji i realności, w którym - niby w mnogich zwierciadłach - poezja odbija rzeczywistość,

---

złota (światło słoneczne, dzienne, symbolizujące życie) i mroku (czerni nocy lub śmierci)” (L. Wiśniewska, *Znane i nieznanne przygody Sindbada-Żeglarza i Każdego*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 188).

zwielokrotnia ją i przeobraża, kreując świat zwracający się przeciwko niej<sup>23</sup>. Jak w Schleglowskim ujęciu ironii, owa samolikwidacja prowadzi do samostworzenia, co dokonuje się w *Nieznanej podróży...* w kulminacyjnej scenie z motywem warkocza:

Ten – rósł po śmierci, dłużył się i szerzył,  
Spóźniony w zgonie – rozszumiał się cały,  
Jakby w swej pani zgon jeszcze nie wierzył.

Na pierś jej wpełzał, na kark spadał biały,  
W czarnych kędziorach szept skargi przytłumiał,  
Szukał tych dłoni, które go cesały...

Znalazł je wreszcie – i wszystko zrozumiał.  
I, węsząc bezwład śmiertelnej drzemoty,  
Zwikał się w sobie i tak zanieszumiał.

Wówczas mu chyba pozgonne zaloty  
Kazały zmarłą przystroić w żałobie,  
Bo się **odzłocił** nagle – żywiec **złoty!**...

Kto mu przywrócił ten dar? Czy sam sobie?  
Czy chciał, by zmarła w sen nie byle jaki  
Szła po dawnemu, we wszystkiej ozdobie?

A może ona sama skroś orszaki  
Cieniów, pośmiertnym skupionych kuligiem,  
**Złote** mi zowąd podawała znaki?...

(*Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*, P 127)

„Żywiec **złoty**” przypomina inne zanimizowane kreacje Leśmiana – warkocz Majki: „u stóp mu się uklada i łąsi się i waruje, jak ten pies wierny” (*Majka*, KP 473) albo zmrocze: „gdy ty białą dłonią głaszczesz je po grzbiecie, / Ono, mruczając, do stóp twych korzy się i łąsi” [Wyszło z boru ślepaawe, zjesieniałe zmrocze...], P 201. Istoty owe lgną do człowieka niby oswojone zwierzęta, choć są niesamowitymi, budzącymi niepokój tworamii fantazji. W *Nieznanej podróży...* splecione włosy na powrót emanują witalną mocą, poruszają się, a nawet posługują zmysłami, kiedy pieszczą i ozdabiają „baśni królownę” (P 118). Obraz ów

<sup>23</sup> Na zwierciadlanosć *Nieznanej podróży...* zwracano uwagę, jednak nie w kontekście metaliterackim, ale w związku z motywem odbicia, z relacjami łączącymi bohaterów czy z oniryczną formą poematu. Por. A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 167; I. Opacki, „Pośmiertna w głębi jezior maska”, s. 271–272; L. Wiśniewska, *Znane i nieznanne przygody Sindbada-Żeglarza i Każdego*, s. 182, 185; B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, s. 199.

można odczytywać na różne sposoby<sup>24</sup>, tak między innymi, że warkocz przetrwał śmierć emanującej z dziewczyny poezji, gdyż stanowi jej esencję, najpełniejsze wcielenie, symbolizujące wiekuiste życie. Czy jest ono pozorne, czy autentyczne, tego Leśmian nie mówi, pozostawiając tekst i naturę twórczości – jako zespolenia fantazji z rzeczywistością – nierozstrzygalnymi.

Paradoks ten ukazuje także wiersz *Głuchoniema*, gdzie „śpiewaczka bezgłośna, lira bez lirnika” personifikuje pozasłowną sztukę poetycką, jawiąc się w aurze iluzji: „Nikt nie zna jej nazwiska ni snu, co ją stworzył”; „We wsi naszej niezemskie bywają wieczory, / Gdy zorza świat przemienia w sen o snach nietrwały” (*Głuchoniema*, P 46). A jednak tej wymagowanej postaci dana zostaje transgresja:

Tam stanęła, jak człowiek, co nie słysząc, słucha –  
I złotą sieć warkocza zanurzyła w głębi.  
Rybaczka! chciała może złowić sen gołębi,  
Który własnym jej głosem na dnie rzeki grucha!

Albo może pragnęła ta łowczyni śmiała  
Chwycić własne odbicie w sieć złocisto-płową,  
Myśląc, że ono, ludzką obdarzone mową,  
Opowie ludziom wszystko, o czym wciąż milczała!

Nagle strząsnęła sploty. Ognie zórz ją złocą,  
Jak światłość wiekuista, przyćmiona i senna...  
Obca sobie i światu, między dniem a nocą  
Nad bezimienną rzeką stoi bezimienna...

(*Głuchoniema*, P 46–47)

Przedstawił tu Leśmian sytuację, w której problematyczne nie jest wykreowanie „pieśni bez słów” (*Słowa do pieśni bez słów*, P 444) – istnieje ona bowiem w duszy dziewczyny – ale trudność stanowi przekazanie jej innym pod nieobecność języka czy w ogóle głosu<sup>25</sup>. Skrytą poezję pragnie się uobecnić w mowie, tak jak gnostycka pełnia wymagała emanacji w materię, by powstał świat, chociaż oznaczało to jej rozproszenie. I tak jak materia,

<sup>24</sup> W interpretacji Bogusława Grodzkiego „Widok wijących się czarnych splotów przypominających powolne hipnotyzujące ruchy węża zdaje się symbolizować nieokiełznaną zmysłowość, grę ciemnych instynktów dobywających się z mrocznej sfery *id*” (B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, s. 205, por. też s. 300–302).

<sup>25</sup> Jak zauważył Michał Głowiński, idea „pieśni bez słów” „w formie jeszcze nie wykrystalizowanej pojawia się w *Głuchoniemej*, wierszu zbudowanym konsekwentnie na przeciwstawieniu niemoty i śpiewu [...]. Tutaj przeciwstawienie dążenia do ekspresji i niemożności jej wyartykułowania ujęte zostało – by tak powiedzieć – w metaforze fizjologicznej. W wierszach późniejszych przeciwstawienie to stanie się przeciwstawieniem pieśni i słowa, pieśni i mowy” (M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, s. 57).

warkocz zachowuje w sobie poblask pierwotnej światłości, stając się „złotą siecią” – wedle słów z *Niedopitej czary* – „przedłużeniem / Marzeń, we śniącej utajonych głowie” (P 606). Gnostyckim tropem wydaje się w tym liryku nie tylko wizja uzewnętrzniania hermetycznej istoty oraz trwania śladów tej całości we fragmentach, ale też opis ekstatycznej iluminacji relacjonowanej przez gnostyków:

W duchowej ekstazie, która ma być doświadczeniem bezpośredniej obecności akosmicznej esencji, stapiają się unicestwienie i deifikacja osoby. W kontekście gnostyckim tym przemieniającym człowieka doświadczeniem twarzą w twarz jest *gnosis*, w najbardziej podniosłym, a zarazem w najbardziej paradoksalnym sensie tego słowa – jest to bowiem poznanie tego, co niepoznawalne. [...], gdzie byt wiedzącego zlewa się z bytem jego przedmiotu [...]. Według świadectwa literatury mistycznej jednoczy ono pustkę i pełnię. Jego światło oświeca i oslepia. [...] Wolno nam nazwać je antycypacją śmierci – jako że faktycznie jest ono często opisywane przy pomocy metafor umierania<sup>26</sup>.

Taką chyba transgresję przedstawia zakończenie wiersza – bohaterka „złoci” się „ogniami zórz”, jakby została namaszczona, uświęcona boskim światłem, zresztą poeta używa dalej sakralizującego tropu, porównując dziewczynę do wiekuiwej światłości. Przez takie obrazowanie dochodzi do „złania się” złota warkocza ze złotem gasnącego słońca – iskry ukrytego w materii blasku powracają niejako do swego źródła. „Pustce i pełni” ekstatycznej iluminacji, na jakie wskazuje Hans Jonas, odpowiadają w utworze Leśmiana paradoksy bytu granicznego, spomiędzy życia i śmierci. Słońce pogrąża się w mroku, więc opromieniona nim postać jest „jak światłość wiekuiwa”, ale „przyćmiona i senna”, nie należy ani do siebie, ani do świata oraz ani do dnia, ani do nocy. Ponadto negatywna treść doświadczenia transgresyjnego, wynikająca z jego niewyraźności, przejawia się w słowach „Trudno dać imię temu, co w dalekość płynie...” (P 46) oraz w nazwaniu dziewczyny i rzeki, w której poszukiwała ona poznania – „beziemiennymi”<sup>27</sup>. Wpatrująca się w głębinę „rybaczka” przekracza barierę dzielącą różne sfery bytu, ale i sama uosabia granicę, a „obiekty tej kategorii należą do obu rozdzielanych szeregów transformacji [...] i jednocześnie nie należą do żadnego z nich”<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> H. Jonas, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 300–301, 302.

<sup>27</sup> Anna Sobieska zwraca uwagę na częste pojawianie się w poezji Leśmiana kobiet beziemiennych, przypominających Piękną Damę ze sztuki symbolizmu rosyjskiego, nazywaną – ze względu na ukrycie jej imienia – „świętą Sofią” albo „Wszechjednością”. Badaczka dopatruje się związków między tymi postaciami a gnostycyzmem i prawosławiem, o których świadczy mediumiczność kobiecych person. Zauważa ponadto: „Kobieta, która jest i której zarazem nie ma, [...] prowadzi do najgłębiej frapującego symbolizmu pytania o granice dzielące prawdę istnienia od pozoru” (zob. A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005, s. 307, cyt. s. 320).

<sup>28</sup> L. Stomma, *Magia Alkmeny*, s. 107.

Własności, jakimi odznacza się Leśmianowska bohaterka, ma też jej warkocz, podobny do instrumentu opisywanego przez twórcę w innych miejscach. Każdorazowo chodzi o narzędzie do „połowu” poezji – w eseju „złota wędka” wylawiać ma „szczegół żywy”, nasycający sobą treść wiersza (Aleksander Szczęsny: „To, co się stało”, Sz 368), w liryku *Z wędką* zdobycze to „gwiazda nowa”, „piosnka tajemnicza” lub „nieznane jakieś słowo” (P 571), a „głuchoniema” pragnęła pewnie „złotą siecią warkocza” wylowić „sen gołębi”, obdarzony jej głosem albo „własne odbicie”, zdolne do ekspresji. W tych metaliterackich tekstach aktywność twórcza skierowana zostaje w domeny pozapodmiotowe, przy czym komplikuje to wiersz o „śpiewaczce bezgłośnej”, poezja już tu bowiem wewnątrz duszy istnieje, warkocz zaś, jej emanacja, złowić ma w „złotą sieć” fenomeny snu czy odbicia, a w nich – medium języka. Paradoks polega tutaj na tym, iż bezgłośną pieśń oraz ekstatyczne doznanie ujmuje w słowa Leśmian, a poza nim należący do świata przedstawionego narrator, który wyznaje, że zamierzał uśmiercić dziewczynę, by wydobyć z niej poezję i samemu stać się artystą:

Ja – chciałem być jej śmiercią, aby w jej milczeniu  
Znaleźć strunę, na której Bóg dłonie położył.

Myślałem, że gdy w złotym wieczności obłędzie  
Garścią ziemi uderzę w niemą pierś dziewczyny,  
Pierś ta dumką łabędzią zahuczy w doliny  
I zbudzi na jeziorach uśpione łabędzie!...

(*Głuchoniema*, P 46)

Okazuje się więc, że w liryku tym autor *W nicość śniącej się drogi* przedstawił nie jedno poetyckie narzędzie, ale cały ich szereg: pierwszy twórca, Bóg, porusza strunę w duszy głuchoniemej, na niej chce bezskutecznie zagrać persona liryczna, dziewczyna używa zaś warkocza jako sieci do pozyskania dźwięków dla swej niemej pieśni, i to wszystko wygrywa Leśmian, by ukazać dokonaną transgresję, a zarazem niemożność znalezienia dla niej środków wyrazu. Dzieje się w tej kreacji literackiej tak, jakby każde z mediów poezji osiągnąć miało spełnienie – coś więcej niż ekspresję, bo przemianę rzeczywistości, wyrwanie jej ze snu – ale wszystkie chybiamy celu. Równolegle w planie gnoseologicznym duszę olśniewa poznanie („ogień zórz ją złocą”), lecz może być ono piękną i chwilową iluzją („zorza świat przemienia w sen o snach nietrwały”). Drugie z tych znaczeń uwypukla ironia, z jaką narrator mówi o intencjach głuchoniemej: „chciała może złowić sen gołębi, / Który własnym jej głosem na dnie rzeki grucha! // Albo może pragnęła ta łowczyni śmiała / Chwycić własne odbicie w sieć złocisto-płową”. Zachodzi dysproporcja między pochwałą bohaterki za wolę czynu a fantasmagoriami czy nawet absurdami, wedle których nierealne zjawiska można pochwyć

i wyzyskać do kreacji języka, w szczególności mowy poetyckiej. A przecież z tych właśnie zjawisk wysnuwa Leśmian poezję. Oznacza to, że ironia podmiotu lirycznego staje się autoironią pisarza dokonującego deziluzji własnych dzieł, jednocześnie zaś afirmującego je przez negację w aktach samolikwidacji i samostworzenia.

Wielopiętrowa ironia z wczesnego wiersza, w późniejszych tekstach jeszcze bardziej komplikowana, zgadza się z definicją tej figury podaną przez Leśmiana w szkicu poświęconym nowelistyce Leona Choromańskiego, gdzie czytamy, że „Jest ona narażeniem się na napaść czyhającej zewsząd nicości w celu wytrzymania tej napaści, ażeby tym sposobem raz jeszcze *ab absurdo* potwierdzić wartość życia” (Sz 415). Zgodność ta wynika stąd, że twórca powtarza – zgodnie z dynamiką permanentnej parabazy – gest zanegowania kreacji literackiej oraz realnego świata jako zwodniczych pozorów, by w następnym geście odkrywać w nich artystyczną i egzystencjalną prawdę. Przemieszczaniu się między tymi biegunami nadaje pisarz formę procesu mogącego trwać w nieskończoność, bez uznania za właściwą którejkolwiek ze stron, co oznacza, że Leśmianowska transgresja jest ciągłym krążeniem od nicości do życia, i z powrotem. „Złota sieć warkocza” raz narzuca wyobraźni „wspomnienia o rzeczach, które nie istniały”, a raz porusza w niej „strunę, na której Bóg dłonie położył”.

### Ironiczna gnoza

Do podobnych ustaleń prowadzi lektura najczęściej przez badaczy komentowanej wizji warkocza z pisarstwa Leśmiana – obrazu dusiołka z *Majki*, zawartej w *Klechdach polskich*. Analizując tę prozę w kontekście folklorystycznym, Lidia Ligęza odnotowuje, że motyw ów „jest oryginalnym pomysłem poety, nawiązującym do rozlicznych form «stracha»”<sup>29</sup>. Nina Taylor zastanawia się zaś, „Czy chodzi o poślizgnięcie freudowskie lub substytucję, o metonimię skojarzeniową, seksualną *pars pro toto*?”<sup>30</sup> Z kolei Beata Wałęciuk-Dejneka pisze, iż występuje tu „«złota konwencja» – złocisty warkocz rusalki – która w folklorze wskazywała na sytuację niecodzienną, sygnalizującą transcendentny wymiar zdarzenia”<sup>31</sup>. Takich między innymi tropów użył poeta w opisach warkocza: „opadł na pszenicę, gromadząc się na jej powierzchni we **złote** wzgórze”; „nie chce się tym **złociuchom** tak prędko rozstawać ze sobą”; „pusząc się i **złocąc** od pośpiechu”; „płąc i popłoch **złocisty**”; „brzemie **złote**” (KP 453–481). Rzadkie są wśród nich środki zgodne ze zwyczajem językowym, dominują neologizmy i animizacje łączące warkocz ze złotem, by prezentować go jako niesamowitą, drogocenną formę.

<sup>29</sup> L. Ligęza, „Klechdy polskie” Leśmiana na tle folklorystycznym, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1, s. 131.

<sup>30</sup> N. Taylor, „Klechdy polskie” – baśń nieustająca, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana*, s. 286.

<sup>31</sup> B. Wałęciuk-Dejneka, „...leśna jest, i ruczajna, i górską, i wszelaką” – Leśmianowska demonologia kobieca. Wokół „Klechd polskich”, [w:] *też*, *Inny obraz feminy. Szkice folklorystyczno-literackie*, „Opuscula Slavica Sedlcensia”, t. 3, red. R. Mnich, R. Bobryk, Siedlce 2012, s. 286.



Stanowi to kolejny argument na rzecz tezy, że w imaginarium Leśmiana splecione włosy są szczególną wartością, wymagającą poetyckich opisów, i odwrotnie – że stają się symbolem poezji oraz procesu twórczego. W *Majce*, podobnie jak w *Głuchoniemej*, takie symboliczne znaczenie mają warkocz i jego posiadaczka, ściślej mówiąc, uobecnia on ją na zasadzie *pars pro toto*, będąc magicznym substytutem i posłańcem rusałki<sup>32</sup>. Fabułę klechdy inicjuje objawienie się bohaterowi poezji pod postacią warkocza:

Pociągnął za sznur i widzi, że to nie sznur, lecz warkocz **złocisty**.

Pociągnął tedy za warkocz, a tuż za warkoczem głowa się czyjaś z pszenicy wychyla [...], a w ślad za głową – szyja biała, a w ślad za szyją – ramiona młode [...].

– Puść mnie! – jęknęła Majka, gdyż ona to była we własnej osobie. [...]

– Nie puszczę! – powtórzył Dziura, zgrubiałymi od pracy palcami wyczuwając miękkość i bezbronność jedwabistego i zwilżonego rosą warkocza, który w tym miejscu, gdzie go uścisk dłoni zdławił, zagrzał się i od zagrzewku parował wonią ziół polnych. [...]

– Czekałam na ciebie w pszenicy, jak się czeka w alkwie, zewsząd na oścież rozwartej. Nie zgotowałam twym dłoniom innej przegrody, prócz tego oto warkocza (KP 451–452).

Kreując ludową stylizację, Leśmian posłużył się charakterystyczną dla folkloru kompozycją – serią wyliczeń powtarzanych łańcuchowo, która tutaj buduje napięcie, by odraczać ukazanie się tajemniczej istoty i podkreślać magiczne spojenie z nią warkocza. Eksponowana jest w tym opisie sensualno-erotyczna wizja włosów, kuszących Marcina Dziurę swą barwą, miękkością i wonią do zbliżenia się ku Majce. Zwraca także uwagę czarodziejska sztuka, za sprawą której warkocz staje się „przegrodą” dla wstępującego w łan pszenicy, jak do alkwie, bohatera. W planie symbolicznym oraz kompozycyjnym motyw ten powoduje, że zawiązaniu akcji odpowiada podjęcie wątku splecionej formy i przywołanie magii Alkmeny, gdzie granicę wytycza się przez „metaforyczne węzły”<sup>33</sup>. Tworząc taki węzeł, rusałka wyodrębnia ze zwyczajnej rzeczywistości enklawę czarów, analogiczne jest działanie Leśmiana, który odgradza poezję od prozaicznego świata. Kolejny moment w opowieści, gdy warkocz odgrywa istotną rolę, następuje wówczas, gdy fabuła zatrzymuje się na skutek unikania przez bohatera spotkań z Majką. Wysyła ona wtedy swoje złote sploty niczym list mówiący o tęsknocie:

<sup>32</sup> W taki sposób charakteryzuje tego rodzaju więź Jan Szafraniec: „Koncepcja przyrody przenikniętej jednym duchem (tchnieniem) uzasadnia przekonanie prekursorów magii, że rozdzielenie przedmiotów pozostających uprzednio w styczności nie przerywa związku między nimi. [...] Przekonanie to, zawarte w zasadzie «część zamiast całości», stanowi fundamentalne założenie wielu technik magicznych, w których działanie na część jest zarazem działaniem na całość” (J. Szafraniec, *Rekwizyty i substytuty magiczne*, [w:] tegoż, *Magia, rytury i terapia*, Warszawa 1994, s. 59).

<sup>33</sup> Por. L. Stomma, *Magia Alkmeny*, s. 106–107.

Ubiegł Dziura kilka kroków od chaty, lecz widzi, że warkocz go ściga nieodstępnie, puszając się i **złocąc** od pośpiechu.

Dziura – na lewo, warkocz – na lewo.

Dziura – na prawo, warkocz – na prawo. [...]

Dziura tę noc spędził bezsennie, wpatrzony w warkocz, który **złocąc** się usilnie, noc całą u stóp jego przeleżał. [...] znikł żywcem, jak żywcem się zjawił (KP 473).

W scenie tej wyraźne są komizm liryczny oraz ironia Leśmiana, z jednej bowiem strony przeznaczona niby dla dzieci historia śmieszny obrazem dziwnego pościgu, w którym bohater, „rzemień od portek w biegu poprawiając”, ucieka przed pełznącym i napuszonym w gonitwie warkoczem (KP 473). Z drugiej zaś – wzrusza obraz dusiołka, zachowującego się „jak ten pies wierny” i „jak robak bezdomny” (KP 473), a przede wszystkim budzi współczucie odrzucona Majka, śląc ukochanemu część samej siebie. Te kontrastowe znaczenia są źródłem ironii, ponadto wypływa ona z metaliterackiego przekazu, gdyż uznanie warkocza za figurę poezji ujawnia sprzeczność między zabawną fabułą o zwalczaniu zmyły a przejmującym obrazem tego, że usuwa się z życia poezję, by stale odczuwać jej brak. Taki sens jeszcze się komplikuje przez najważniejszą oraz najbardziej literacką w klechdzie wizję warkocza:

Włos po włosie z warkocza wysnuwał i rzucał na wiatr w cztery strony świata. Świeże powietrze zaproszyło się wkrótce tysiącem nici **złocistych**, które zawirowały w tańcu niepochwytym [...].

Przez rozplątaną wzwyż gmatwaninę tych nici przeświecały gwiazdy dalekie, przypominając oku obecność nieba poza nimi.

Zdawało się Dziurze, że świat cały, jakby **złotym** niewodem schwypany, zbłąkał się w tej zamieci i że odtąd na tym świecie inny porządek, a właściwie bezład nastanie.

W końcu już nie widział nawet nici, tylko sam płas **złocisty** i samo zatrzęsienie. [...] Czekał tylko na chwilę, aż wiatr go kędyś uniesie i zatraci. [...] Ale zaledwo krok ku chałupie uczynił, nici **złociste** jęły się pośpiesznie gromadzić i jednoczyć, i po chwili przekonał się Dziura naocznie, że się splotły po dawnemu w warkocz rusałczany (KP 481).

W tym pięknym opisie powraca metafora warkocza jako „**złotej** sieci”, w wierszu *Głuchoniema* obecna śladowo, tu natomiast rozwinięta w szczegółowy obraz niewodu i tkaniny, bogato inkrustowany tropami odnoszącymi się do złota. Na planie fabularnym dochodzi do jego powstania w następstwie porady znachora, żeby zniszczyć warkocz, rozplatając go na pojedyncze włosy i rozrzucając je we wszystkich kierunkach. Ma to więc być akt o charakterze alkmenicznym, odwracający utworzenie węzła przez rusałkę, na płaszczyźnie narracyjnej rozwiązujący opowieść. Zarazem oznacza on symboliczną śmierć Majki oraz unicestwienie poezji, demonstrowanej licznymi środkami

literackimi, semantyką złota oraz tekstualnym obrazowaniem splątanych nici. Podobnie jak utwór o „śpiewacze bezgłośniej”, klechda zawiera gnostyckie reminiscencje: wizje podzielonej na fragmenty całości, dążącej do zintegrowania, i przebijającego się przez mrok blasku. W gnostycyzmie wyrażały one ideę rozpadu pleromy na cząstki materii, przechowującej w sobie światło i wbrew ciemności wciąż usiłujące zjednoczyć swe rozproszone iskry<sup>34</sup>. Tak mówią o tym teksty mandejskie, *Ewangelia Prawdy* czy pisma Porfiriusza:

Kto zabrał pieśń pochwalną, porozrywał ją i wszędy porozrzucił?;

Przez jedność każdy jeden odnajdzie siebie. Przez gnozę oczyści się z wielości ku jedności wchłaniając materię w siebie samego na wzór ognia, i – jak ciemność [znika] przez światło, śmierć przez życie;

Próbuj wejść w siebie, zbierając ukryte w ciele wszystkie twe cząstki [...] rozsypane z owej jedności, którą niegdyś przepępiała wielkość jej potęgi. Połącz i zjednocz wrodzone idee i spróbuj wyrazić jasno te, która są pogmatwane i wydobyć na jaw te, które są ukryte<sup>35</sup>.

Leśmian ukazuje rozpleciony warkocz – rozproszoną pełnię – jako „gmatwaninę”, „bezład” i „zbląkanie się świata w zamieci”, by dopełnić te obrazy idiomatyczną dla jego pisarstwa figurą tańca, symbolizującą dynamikę, rytm życia oraz język poetycki<sup>36</sup>. Reżyser sztuki *Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie* Chrystiana Dietricha Grabbego twierdzi, że w spektaklu tym taniec „miał nieustannie napomykać o całości rozwijającej się na tle ironicznego pojmowania zjawisk życia i śmierci” (*O sztuce teatralnej*, Sz 175). W *Majce* taniec „nici **złocistych**” uobecnia to, co było całością i wydaje się utracone: warkocz, miłość, poezję oraz tajemnicę metafizycznego istnienia, na którą świetliste zjawisko kieruje uwagę bohatera i czytelników: „Przez rozplątaną wzwyż gmatwaninę tych nici przeświecały gwiazdy dalekie, przypominając oku obecność nieba poza nimi”. (*KP* 481). Dlatego można mówić o występowaniu w prozie Leśmiana ironii tragicznej, gdyż bohater nie zdaje sobie sprawy ze znaczenia swego czynu, jego *hybris* polega na uznaniu, że pozbywa się z chałupy dusiołka, podczas gdy zaprzepaszcza to, co w życiu najcenniejsze. Czytelnikom pozostawia Leśmian wybór, jak zrozumieją klechdę i czy odniosą jej przekaz do własnej egzystencji. *Majka* opuszcza *Dziurę*, który myśli: „Wolę ją warkocz mojej baby, bo choć od ogona świńskiego nie większy, ależ za to po nocach

<sup>34</sup> Por. R. Haardt, *Gnosis: Charakter and Testimony*, transl. J.F. Hendry, Leiden 1971, s. 353–369.

<sup>35</sup> Kolejne cyt. *Das Johannesbuch der Mandäer*, Giessen 1915, s. 13; „*Gospel of Truth*”: *Evangelium Veritatis*, eds, transl. M. Malinine, H.C. Puech, G. Quispel, Zürich 1956, 25: 10–19; Porphyry, *Ad Marcellam*, ed. W. Pötscher, Leiden 1969, s. X, cyt. za: H. Jonas, *Religia gnozy*, s. 73, 74–75.

<sup>36</sup> Por. E. Czaplajewicz, *Taniec i śmiech w poezji Leśmiana*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 4, s. 53–60; A. Zawadzki, „*Poeci [...] nie chcą, nie śmieją już tańczyć*”..., s. 343–352; D. Szczukowski, *Święto wiosny. Bolesława Leśmiana taniec poezji*, [w:] *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, Gdańsk 2012, s. 323–331.

nie straszy” (KP 486). Rusałczany warkocz splótl się jednak i wrócił na swoje miejsce: „złocił się i puszystymi zwojami opadał, jak zazwyczaj, z ramion ku stopom” (KP 486); pewnie więc można go tam odnaleźć, razem z poezją.

W interpretacji *Głuchoniemej* wskazywałam, że Leśmian spiętrza różne poziomy semantyczne, by je konfliktować i nie rozstrzygać, czy któryś z nich jest obowiązujący, a przez to wprowadzać ironię. Taką formę zyskała też *Majka*, gdzie znaczenie oscyluje wciąż między biegunami, jakie wyróżnił Sandauer, zwracając uwagę na obecność ironii romantycznej w tekstach poety: „egzaltowana wyobraźnia kojarzy się u niego w stopniu rzadkim ze zdrowym rozsądkiem: pierwsza skłania go do tworzenia fantazmatów, drugi – do odsądzania ich od rzeczywistości”<sup>37</sup>. W klechdzie „zdrowy rozsądek” przypisany jest Dziurze, nim kieruje się on, gdy nie wybiera za żonę rusalki z rybim ogonem, lecz młynarzową o kształtach jak „bufory nadchodzącego pociągu” (KP 482). Wyobraźnię uosabia zaś *Majka*, która obdarza ukochanego księgą o podwodnych czarach i pozwala mu spojrzeć na świat jej oczami, kiedy porywa ich w nieskończoność pływająca łąka. Analogiczna opozycja dotyczy potencjalnej lektury, można bowiem rozważnie uznać, iż klechda Leśmiana to adresowana do dzieci baśń, łącząca motywy ludowe z pomysłami, jakie pisarz artystycznie rozwinął dopiero w poezji. Albo inaczej – można stwierdzić, że niezwykle opisy warkocza są jedynie fantazją literacką, przełamowaną racjonalnością i komizmem, jak w takiej grze słów:

– A jeśli mi się i przykrzy, ma baba na mnie trzy sposoby, aby ze mnie owo przykrzenie się wytrzebić. [...] Pierwszy sposób – bicie pałką po głowie, drugi sposób – bicie kijem po skroni, a trzeci – bicie dragiem po łbie.

– Któryż z tych sposobów najbardziej ci do serca przypada? [...].

– Do serca – żaden, a do głowy – wszystkie trzy.

*Majka* zaśmiała się srebrnym, ku wszelkim dalom i oddalom rozdwojonym śmiechem [...] – skoczyła do jeziora i znikła pod falą (KP 487–488).

Stając po stronie *Majki*, czyli wyobraźni, przyjmie się odwrotną perspektywę, by dostrzec, iż pragmatyzm i rozumowe poznanie są złudne, bo nie pozwalają człowiekowi pragnąć niczego więcej oprócz „stałego gruntu, [...] popielatki, którą przez całe życie uprawiał” (KP 469). Z tej perspektywy dzięki fantazji i poezji objawia się prawda – to, co nieskończone i niewyrażalne, tak jak spoza „złotej sieci” warkocza „przeświecały gwiazdy dalekie, przypominając oku obecność nieba poza nimi” (KP 481). Dołączenie do tych znaczeń kontekstu gnostyckiego uzupełnia je o myśl, wedle której świat jest iluzją – czemu odpowiadają symbole zasłony, upojenia, snu – jednak przebija się przez nią światło. Jak zauważa Stephan A. Hoeller, tytułując wstępny rozdział swojej książki *Light from beyond the Veil*, część gnostyckich nurtów koresponduje z hinduizmem ze względu na wspólne dla nich przeświadczenie

<sup>37</sup> A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*, s. 35.

o iluzorycznym statusie rzeczywistości<sup>38</sup>. Maja (sansk. – „coś, czego nie ma”) to ułuda ogarniająca byt albo wręcz siła z nim tożsama, która udaremnia poznanie wszechświata, lecz właśnie w mirażach skrywa prawdę. Majki są – opowiada narrator – „ze wszystkich wodnic najpiękniejsze. Można je często przyłapać w lesie, gdy, splątany warkoczem zawadziwszy o gałęzie, wiszą bezradnie, wyczekując pomocy ludzkiej” (KP 459). Od Leśmiana nie dowiemy się, czy kuszenie rusalki zaprowadzić miało Marcina Dziurę w topiel jeziora, by poniósł śmierć, czy też wiodło ku pełnemu czarów życiu w podwodnej krainie. Tak samo nie zyskamy pewności, czy aby nie ma racji bohater, gdy trzeźwo stwierdza:

Nie dla mnie te schadzki po księżycu i te dłonie białe, pracą nietknięte. Tak mi z tym do twarzy, jak kobyle we wianku rucianym! Żle się dzieje, gdy człek nie do swoich rzeczy się kwapi. Po cóż mi było, u licha, jej oczyma na jezioro pooglądać i cielskiem nienawykłym tłoczyć się w ową nieskończoność, do której dusza moja ani się przypiąć, ani przyłatać nie mogła! (KP 471).

Sztukę „ironicznego pojmowania zjawisk życia i śmierci” (Sz 175) realizuje poeta w *Majce* na takiej zasadzie, że zderza rozum z wyobraźnią, a ponadto świat ludzki z pozaludzkim, nie deklarując się jednoznacznie za żadną ze stron. W związku z tym ciekawa jest postać znachora, formułującego myśl, jaką mógłby wygłosić sam Leśmian: „Wszystko się zdarza i na tym, i na tamtym świecie, bo od tego są te światy rodzone, aby się na nich wszystko wedle możliwości zdarzało” (KP 479). Tak autor *Klechd...* pisał o tej kreacji w liście do Zenona Przesmyckiego: „nadałem utworom artyzm, wysnuty z napomknięć ludowych, a oparty na równości świata i zaświata. Na tych dwóch szalach – ziemskiej i niebieskiej – zważyłem duszę ludzką, notując skrzętnie każde uchylenie się tej lub innej szali” (L 403). Z podobieństwa uwag o tym i tamtym świecie jako „równych” oraz „rodzonych” można wnosić, że znachor to *porte-parole* Leśmiana, lecz wobec niego twórca również się dystansuje, w czym widzieć można autoironię. Wiejski szarlatan na klatkę z kanarkiem „patrzył tak, jakby wzrok w dali nieograniczonej utkwiał, chociaż miał tę klatkę tuż popod nosem” (KP 475). Urodził się w poniedziałek, w tym samym dniu tygodnia, co – według oficjalnej daty – Leśmian, i tylko tego dnia udziela nauk, popisując się tajemną wiedzą: „A wiesz ty, że przez wyłot sęka w trumnie diabła zobaczyć można?” (KP 476). I tak jak Leśmian, układa zaklęcia „ze słów dziwnych i niepochwytnych” (KP 477), mrużąc długo, niezrozumiale, co męczy Dziurę, jak chyba niejednego czytelnika udręczyła poezja Leśmiana: „Jeśli tych słów nie ukróci, głowa mi pewnikiem wniwecz się zamroczy i – nie daj Boże – zdębieje na karku, jak ta kapusta” (KP 477). Przeciwnie

<sup>38</sup> Tu i dalej por. S.A. Hoaller, *Gnosticism: New Light on the Ancient Tradition of Inner Knowing*, Wheaton 2002, s. 175-190.

niż pisarz, znachor jest olbrzymem, choć mieszka w chałupce niczym dla krasnoludka<sup>39</sup>. Tym kontrastem i paralelami poeta wprowadza formę *mise en abyme* – umieszcza w tekście lustro, w którym odbija się z autoironią jego dzieło i on sam, dzięki czemu afirmowana jest fantazja:

[...] ta „boska gra” wyobraźni i intelektu, oscylująca pomiędzy tym i tam-tym światem lub osadzająca kosmos natury w kosmosie wyobraźni, sprawiająca, że twórca mógł szybować nad stworzonym światem, ale i ciągle ingerował w jego oblicze. Ironia romantyczna umożliwiająca twórcy wzlot nad dziełem, a także udostępniająca mu wszelkie obszary myśli, wyobraźni i rzeczywistości, była więc przede wszystkim uświadomieniem rangi fantazji<sup>40</sup>.

W inspirującej późniejszej ujęcia koncepcji Johanna Gottlieba Fichtego metafora „unoszenia” się autora nad własną kreacją (w oryginale *Schweben*, tłumaczone też jako „szybowanie” czy „oscylacja”) oznacza „aktywność transcendentálną wyobraźni” – ruch, w którym stale „przeplýwa» ona pomiędzy dwoma swymi biegunami<sup>41</sup>, jakimi są intelekt i zmysły<sup>42</sup>. Proces ten ustanawia nie tylko sztukę, ale także samą rzeczywistość, stąd według Friedricha Schlegla i innych filozofów doby romantyzmu moc wytwarzania obrazów jest narzędziem – jakbyśmy je dziś nazwali – performatywnym, powołującym do istnienia progresywną, wiecznie stającą się poezję, a zarazem świat bytujący *in statu nascendi*, w ciągłych transfiguracjach. Ironiczny autor przegląda się w tekście jak w lustrach, rozszczepiających jego podmiotowość, by wywołać efekt nieskończoności<sup>43</sup>. Odgrywa on w dziedzinie języka artystycznego rolę maga czy ekwilibrysty, który swą sztuką bezustannie przemieszcza perspektywę od iluzji do prawdy, zacierając między nimi różnicę. Permanentna parabaza realizuje się w eksponowaniu i naruszaniu granicy między twórcą a dziełem, przez co zwraca uwagę, że nie jest ono autonomiczne, lecz stoi za nim sprawca, teatralizujący również własną osobę. Taką poezję uznał Schlegel za transcendentálną w tym znaczeniu, iż ma za przedmiot samą siebie, choć też dotyczy rzeczywistości, są one bowiem względem siebie izomorficzne, jako w równej mierze determinowane przez paradoksy iluzji oraz deziluzji, tworzenia i niszczenia. W związku z tymi sprzecznościami dostrzega się

<sup>39</sup> Jak odnotowuje Jarosław Marek Rymkiewicz, współcześni podkreślali „krasnalowatość” Leśmiana, by lekceważyć i uważać za nierzeczywistą jego postać oraz poezję, co odbierało tej twórczości znaczenie: „Ale takie są właśnie skutki, kiedy pozory bierze się za rzeczywistość i w poważnym olbrzymie widzi się – skoczno go znikomka” (J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 84, 89).

<sup>40</sup> W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 72–73.

<sup>41</sup> M.J. Siemek, przypis tłumacza, [w:] J.G. Fichte, *Teoria wiedzy*, t. 1, przeł. M.J. Siemek, Warszawa 1996, s. 232.

<sup>42</sup> Tu i dalej por. S.E. Alford, *Irony and the Logic of the Romantic Imagination*, New York 1984.

<sup>43</sup> Por. L. Dällenbach, *The Mirror in the Text*, transl. J. Whitely, E. Hughes, Cambridge 1989.

analogię między filozofią ironii romantycznej a gnostycyzmem oraz ideą *farmakonu*<sup>44</sup>. Tak pisze o niej Agata Bielik-Robson:

Ironia wyobrażona jest [...] na kształt gnostyckiej *scintilli*, iskierki podtrzymującej egzystencję świata, rozproszonej w bycie pod postacią *animae mundi*. Doskonale pasuje do niej także wypracowany przez Greków model *farmakonu* – substancji, której niewielka ilość daje życie, zbyt duża jednak uśmierca. Ironia jest więc iskłą, cieniem, *farmakonem* – czy jak jeszcze nazwiemy ową nieuchwytną esencję, która jest panem zarówno życia i śmierci; jest stałą, lecz niebezpieczną komponentą bytu, dla której przewidziana została odpowiednia miara<sup>45</sup>.

Chwiejną równowagę w stosowaniu ironii stara się zachować Leśmian w *Majce* i w innych utworach oraz wprost o niej mówi, oczekując „uczucio-wo-ironicznej syntezy” (*Leon Choromański*: „*Zuzanna*”, Sz 415) albo doceniając poezję Heinricha Heinego, cechującą się „czarodziejską przerzutnością [...] z krainy westchnień księżycowych w świat zapalczącej ironii i drwiny” (*Henryk Heine*: „*Pieśni współczesne*”, Sz 488). Taka właśnie magia literacka spełnia się w klechdzie, raz oszałamiając czytelnika cudami wyobraźni, uosobionej w *Majce*, a raz przemawiając mu do rozumu trzeźwością Dziury, która w zderzeniu z liryzmem wywołuje ironię i śmiech. Mocą poetyckich czarów autor wciela się w świecie przedstawionym w znawcę magii, jednak on również podlega ironii, jako marudny zaklinacz, o poczuciu wielkości nie na swoją miarę. Tego rodzaju forma demonstruje możliwość rozciągania iluzji i deziluzji w nieskończoność, tworzy permanentną parabazę, odzwierciedlającą naturę świata. Prawda *ad infinitum* przenika się tu ze złudzeniem, a wyobrażenia i liryzm wciąż odsłaniają podszycie racjonalnością, i odwrotnie – rozum stale odkrywa w sobie sprzeczne z nim treści. Ironia jest zatem w pisarstwie Leśmiana transcendowaniem pomiędzy różnymi piętami kreacji literackiej, różnymi władzami mentalnymi oraz opozycyjnymi sferami bytu.

### Od parabazy do „bezsłownej melodii”

Wizja warkocza pojawia się też w prozie *Satyr i Nimfa*, z popularnym na przełomie XIX i XX wieku motywem faunicznym, obecnym choćby w Nietzscheańskiej filozofii dionizyjskiej<sup>46</sup>. Tekst Leśmiana powstał około roku 1935 (ukazał się dopiero w 2011) i jest świadectwem kryzysu myśli wprowadza-

<sup>44</sup> Por. B. Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1969, s. 61–69.

<sup>45</sup> A. Bielik-Robson, *Granice ironii*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 167–168.

<sup>46</sup> Jak pisze Grzegorz Igliński, motyw ten wyrażał „wolę życiową, ruch, dynamikę, zmienność – ducha natury, który nie uznaje żadnych stałych [...] granic” (G. Igliński, *W modnym kostiumie Fauna. Postacie „fauniczne” w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku oraz ich wpływ na kulturę współczesną*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2012, rok 5, s. 73). Ryszard Nycz twierdzi jednak, że takie jak Faun czy Satyr groteskowe, niejednorodne postaci (łączy one w sobie człowieka ze zwierzęciem), zostały w modernizmie pozbawione „wszelkich niskich, trywialnych i materialnych cech. Tak «oczyszczone» mogły

nej za pośrednictwem faunicznych wątków, a jednocześnie autoironii pisarza. Jak w *Poradniku dla recenzentów literackich*, gdzie ośmiesza się „misterną dzierzgankę stylu warkoczowego z barokiem” (Sz 108), zostaje tu strawestowana idiomatyka poety:

Pleciesz, jak się plecie warkocze nad strumieniem! [...] Że też ta czynność codzienna aż do tego stopnia zdążyła wpłynąć na twoje myślenie! A przy tym – ta nieznośna zależność twych myśli od barwy włosów [...]. Jeszcze jeden dowód na poparcie materializmu dziejowego w zastosowaniu do szczupłego obrębu twej istoty, ograniczonej w przestrzeni [...] wspomnień **złotego** warkocza (SN 661).

Leśmian ukazuje przemianę Satyra, jaka dokonała się po jego powrocie z miasta, gdzie zyskał wiedzę, iż jest „niewspółczesny” (SN 665), wierzy bowiem w metafizykę, wieczny mit i potęgę natury, nie zaś w materializm dziejowy i cywilizacyjne wynalazki. Na dwa lata przed śmiercią, uważany za epigona Młodej Polski<sup>47</sup>, poeta sam czuje się anachroniczny i portretuje siebie w postaci Satyra, by zakwestionować swoje poglądy, ale z jeszcze większą mocą zwrócić się przeciwko nowoczesnej kulturze. Permanentna parabaza spełnia się tutaj w ciągłym przechodzeniu od negacji własnego pisarstwa do krytyki sprzecznych z nim treści, czemu służą reminiscencje z różnych tekstów poety. Obejmują one wątek warkocza: „świat jest czarniejszy niż twe **złote** włosy”; „**złote** warkocze”; „z dala od twych miękkich warkoczów” (SN 662, 663), a także motywy trójkąta miłosnego (*Nieznana podróż...*, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, *Skrzypek opętany*), lotu do nieba piłki (*Dziejba leśna*, *Baśń o rumaku zaklętym*) czy upadku w otchłań: „Satyr stacza się w otchłań – do góry nogami” (SN 676); „Powpadali w otchłań śmierci nogami do góry!” (*Świdryga i Midryga*, P 175). Obok tych nawiązań występują echa krytycznej diagnozy z esejów poety, na pozór brzmiące tak, jakby zmieniały się w akceptację współczesności: „bądźmy choć trochę dziennikarzami... To nas zbliży do wyczucia faktycznej strony trzeźwego życia”; „Człowiek współczesny posiada duszę bieżącą” (SN 674, 665)<sup>48</sup>. Tak mówi o naturze Satyr, wykreowany jako negatywne *porte-parole* autora Łąki, wyznającego mit człowieka pierwotnego:

---

już egzystować w strefie wzniosłości [...]” (R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, Wrocław 1997, s. 236).

<sup>47</sup> Tak osądzał Adam Ważyk: „Nazwać *Łąką* zbiór wierszy w tym czasie, kiedy poezja obalala rogatki i wkraczała na dobre do miasta! [...] *Łąka* leżała na stoliku jak anachronizm wycięty w prostokąt”; Leśmian to „zapóźniony modernista” (A. Ważyk, *Kwestia gustu*, s. 154, 157).

<sup>48</sup> W esejach Leśmian pisał: „[człowiek przeciętny tworzy] w t ó r ą r z e c z y w i s t o ś ć, którą najczęściej mamy na myśli, gdy mowa [...] o trzeźwym poglądzie na życie” (*Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, Sz 35); „[poeta] zamiast dążyć do nowości, którą w sztuce jest tylko – niepowtarzalna indywidualność – dąży do współczesności” (*Z rozmyślań o poezji*, Sz 61–62); „Kwestie bieżące, jako łatwiejsze do postrzeżenia, bardziej zajmują ogół i prasę niżli sprawy treści ogólniejszej. [...] chętniej zastanawiamy się nad potrzebą odnowienia zepsutego bruku niż nad potrzebą pozyskania zaniedbanej od dawna kultury” (*O potrzebie pracy kulturalnej*, Sz 88).



[...] czym są te lasy i łąki, i strumienie? [...] Czym jest ta cała przyroda, to całe nasze królestwo, gdzie przebywaliśmy dotąd w tym przekonaniu, że przebywamy w przepychu, w dostojności, w potędze i wykwincie? [...] Ordynarnym letniskiem, gdzie byle burżuj spędza czas na ubłazaniu żołądka nabiałem i jarzynami! [...] Kto chce się rozwijać umysłowo, musi korzystać z wynalazków technicznych. One bowiem [...] nałamują ducha do nowych uczuć i nowych idei (SN 667).

W tekście występuje też jednak inna odautorska persona – zdystansowany wobec bohaterów narrator, przypominający „ja” z didaskaliów czy z teatralnej parabazy, przez co utwór upodabnia się do dramatu, a ironia uzyskuje bardziej skomplikowaną formę. Wypowiedzi tej postaci nieoczekiwanie przerywają tok zdań i fabuły, ażeby odbierać słowom Satyra i Nimfy powagę, a zarazem przywracać to, było w nich negowane<sup>49</sup> – „królestwo natury” czy wartość złotych warkoczy: „opędza nieznacznym ruchem ogona zieloną muchę”; „przyłapując mimo woli nozdrzami przelotny zapach rozżarzonej w słońcu macierzanki”; „żaglując mimo woli złotymi warkoczami” (SN 662, 677). Oprócz tych parabaz pojawiają się takie, których metajęzykowa funkcja powoduje wyjście poza świat przedstawiony, ku pojęciom grafii, retoryki bądź filozofii: „mówiąc nawiasem – dodaje nagle Satyr, kreśląc jednocześnie ogonem w powietrzu niepochwytną podobiznę wspomnianego nawiasu”; „pogwizdując przy tym w tych miejscach zdania, gdzie [...] mówca zadawał się zazwyczaj tym lub innym napomknieniem na domysłą obecność przecinka, punktu lub wreszcie cudzysłowu”; „Kto zna terminologię metafizyczną, ten zrozumie całą doniosłość i całą głębię ostatniego spostrzeżenia” (SN 663, 666). Dzięki tego rodzaju mowie apart Leśmian teatralizuje tekst i wprowadza ironię jako bliską idei Schlegla, w której transgresja między iluzją a prawdą oznacza „zasadę wychylania się autora z kart tworzonego dzieła”<sup>50</sup>. Raz poeta jawi się tutaj w osobie kreatora fikcyjnej rzeczywistości, a raz burzy tę iluzję, odsłaniając jej literacko-autobiograficzne źródła czy nawet wznosi się ponad nią – „szybuje”, jak pisał Schlegel – prezentując się w roli dysponenta pisarskich, retorycznych i filozoficznych konwencji.

Permanentna parabaza osiąga w opowiadaniu apogeum w scenie finałowej, która zawiera wizję „czynu”, jakiego dokonuje Satyr w imię „prawdziwego życia” (SN 673), zamierzając dowieść, iż jego byt nie jest iluzją. Podjęcie tego wątku także ma charakter autoironiczny, ponieważ twórca *Dziewczyny* niejednokrotnie objaśniał filozofię czynu i sam realizował ją w praktyce literackiej, ale nadawał jej znaczenia odwrotne do treści sugerowanych w późnej

<sup>49</sup> Tak ujmuje Paul de Man parabazę i odpowiadający jej w składni anakolot: „to przezwanie jakiegoś dyskursu przez zmianę retorycznego rejestru. [...] bezustanne zakłócenie narracyjnego złudzenia przez wtręty”; „zamiast czegoś, czego moglibyśmy po danej składni oczekiwać, otrzymujemy coś całkiem innego” (P. de Man, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 29).

<sup>50</sup> W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, s. 166.

prozie<sup>51</sup>. Sądził, że „prawdą życiową” nie są autentyczne fakty, lecz działania będące „uprawdopodobnieniem snów, które nie zawsze w życiu zdarzyć się chcą lub mogą” (*Andrzej Galica: „Przysięga”, Sz 165*)<sup>52</sup>. Tymczasem Satyr pragnie zaprzeczyć swej istocie jako złudnej, czyniąc ją absolutnie realną: „odchodzę, ażeby z dala od twych miękkich warkoczów – szukać twardej rzeczywistości [...], granitowej potęgi i spiżowych czynów! [...] Reszta – złudzenie...” (SN 673). Za taki czyn uznaje on zadanie sobie śmierci, skok w otchłań, często prezentowaną w pisarstwie Leśmiana, tu jednak przedstawioną całkiem inaczej – parodystycznie wobec własnych kreacji oraz modernistycznych schematów<sup>53</sup>. W lirykach poety czytamy:

Kiedy wnoszę do lasu znój mego żywota  
I twarz tak niepodobną do tego, co leśne,  
Widzę otchłań, co skomląc, w gęstwinie się miota  
I rozrania o sęki swe żale bezkresne [...]

Czuję rozpacz jej naga, czuję głód jej bosa,  
Jej bezdomność, gałęzi owianą szelestem,  
I oczy, które we mnie przez mętne szkła rosy  
Widzą kogoś innego, niż ten, który jestem

(*Otchłań, P 275*)

Z górskich szczytów lawina, Bogu czyniąc szkodę.  
Strąciła w przepaść nizin Marcina Swobodę.

Spadał czując, jak w ciele kość szaleje krucha,  
I uderzył się o ziem ostatnią mgłą ducha. [...]

A Bóg otchłań do niego przybliżył mogilną,  
Aby ciału ułatwić śmierć już bardzo pilną.

(*Marcin Swoboda, P 355*)

<sup>51</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Leśmianowy „czyn”*, „Ruch Literacki” 1964, nr 5/6, s. 259–272; A. Sobieska, *Leśmianowskie metafory czynu twórczego*, [w:] tejsze, *Twórczość Leśmiana*, s. 204–254.

<sup>52</sup> Poeta stwierdzał także: „Chwila czynu jest chwilą narażenia się jednostki na zawód i rozczarowanie w potęgę czysto ludzkiego rozumu, jest chwilą przypomnienia obecności wszechświata i jego potęg tajemnych” (*Z rozmyślań o Bergsonie, Sz 19*). Pisał też o stopieniu z naturą i wracaniu z niej ku sobie już jako poszukiwacz samowiedzy „przygotowany na nowe trudy miłości i zapalu dla tej dziwnej uludy, która we wszechświecie nosi przezwisko człowieka, a która odtąd ma być znów jego rzeczywistością” (*Przemiany rzeczywistości, Sz 46*).

<sup>53</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia*, [w:] tejsze, *Sonnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 59; W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, „Ruch Literacki” 1992, nr 1/2, s. 11–17; M. Głowiński, *Poezja przeczenia*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, s. 129–138; M. Woźniak-Łabieniec, *Leśmianowska „ontologia” nicości*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, z. 1, s. 55–81.

W późnej prozie takie obrazy upadku w otchłań i jej samej ulegają trawestacji:

[...] [Satyr] pośpiesza do znanej mu na skraju lasu otchłani. [...] Była po urwistych brzegach porośnięta chwastem potwornym. [...] poskręcane kurczowo cielska kaktusów, obojętnie najeżonych kolcami, wznosiły nad otchłanią swe liście bezszumne i grube, jak ochłapy zzieleniałego mięsa. [...]

– Chodzi mi tylko o fakt! – zawołał nagle i dał na wpół kozłemu, a na wpół tygrysiemu susa w samą paszczę otchłani. [...] Teraz Nimfa ściga Satyra w otchłani! [...] Dalej i głębiej. Głębiej i bezpowrotnie!

Jeszcze chwila – i Satyr słyszy cudaczny, nieprzewidywany w locie loskot wszystkich naraz kości [...]. I właśnie w tej chwili czuje coś, jakby dotknięcie trzciny wodnej [...]. To Nimfa spazmatycznym uderzeniem rozpędanego na osłep ciała dobija rozciągniętego na dnie przepaści kochanka! (SN 674–678).

Zamiast wzniosłości i trwogi, jakie budzi widok otchłani – nieludzkiej, a mimo to kojarzonej przez człowieka z jego własnymi doznaniem – pojawiają się tutaj groteska i komizm, wywołane przerysowaniem opisu, kakofonią i niezgraniem ze sobą motywów (otchłań – kaktusy – mięso; sus kozłi – tygrysi; ściganie Satyra przez Nimfę; trywialny finał ekstatycznego lotu jako przygniecenie lekkim ciałem kochanki). Dysharmonię tę puentuje narrator w ostatnim zdaniu: „Co za dziwny zbieg okoliczności!...” (SN 678). Może tylko słowa poświęcone Nimfie nie są ironiczne: „Kochała go naprawdę!”, „Buja w powietrzu, żeglując mimo woli złotymi warkoczami”, „leż może zaważyć taka woń i takie srebro rozefkane?...” (SN 677); jakby Leśmian ze wszystkich istotnych dla niego wartości ocalał jedynie miłość kobiety i złote warkocze, ślady ginącej poezji. Obiektem ironii staje się nawet ona sama, co ujawnia przywołanie jej najpełniejszego dookreślenia z dzieł poety, zawartego w recenzji *Zuzanny* Leona Choromańskiego:

Jest to umyślne gromadzenie przeszkód i zapór dla tym większej radości przewycięzania ich w locie i dla tym sumienniejszego wypróbowania mocy tego lotu [...]. Jest ona narażeniem się na napaść czyhającej zewsząd nicości w celu wytrzymania tej napaści, ażeby tym sposobem raz jeszcze *ab absurdo* potwierdzić wartość życia i złożyć mu w ofierze absurdalne, dziwaczne, opętające dowody miłości. [...] powinna stać się podobną do [...] tygrysa, powinna być – cicha jak cień, o oczach pełnych drzemliwego złota, a jednocześnie gotowa zawsze do skoków tygrysi. (Sz 415–416).

Tak jak ironista z tej wizji, Satyr ma duszę „tygryσιο spragnioną czynu” (SN 671), co udowodnić chce „tygrysim susem” (SN 676), wypróbowując moc swego lotu w głąb otchłani dla potwierdzenia prawdy życia. Odmienność polega na tym, że rozumie on tę prawdę przeciwnie do Leśmiana, dla którego

był wylania się z iluzji czy wręcz jest z nią scalony: „Szczypta złądy... Żdźbło jawy... Zaufaj, nim zgaśnie!” (Kopciuszek, P 348). Ponadto w szkicu poeta mówi z emfazą i liryzmem, a w opowiadaniu wybiera tonację satyryczną, jakiej patronuje opisany tam bohater. Możliwe, że pierwszy tekst oświetla drugi również dzięki słowom o wyrażanej ironią „bolesnej satyriazie” (Sz 416). Z ich perspektywy późny utwór ukazywałby w krzywym zwierciadle *satyriasis* i nimfomanię, efekty wzmożonego zaangażowania erotycznego, niewykluczone, iż nie bez podtekstów autobiograficznych<sup>54</sup>. Zbieżności i różnice między zestawianymi obrazami prowadzą do spostrzeżenia, zgodnie z którym Leśmian ironicznie podważa ironię, by demonstrować, że podjęta w chybionym celu transcendentalna błazenada obraca w niwecz wszelki byt, a także siebie samą. Skutkiem rzucenia się Satyra w otchłań jest śmierć, jak tego chciał – „fakt niezaprzeczony” (SN 675), ale i poznanie, iż nie „spiżowy czyn” (SN 673), lecz to, czego się wyrzekł, „lekkość” Nimfy, zaważy na jego losie. Tymczasem ironia ma przywracać „«raj utracony» [...] pierworódtwa duchowego, wrażeń po raz pierwszy doznanych, [...] to zawiły i karnawałowo upiorny powrót do źródeł” (Sz 414). Myśl ta bliska jest koncepcji Schlegla, o której Paul de Man pisze:

[*reelle Sprache*] przebłykuje pierwotną naturą [...]. „To jest początek każdej poezji, zawieszać pojęcia i prawa myśli racjonalnej, aby nas ponownie umieścić w pięknym zamęcie fantazji w pierwotnym chaosie ludzkiej natury (dla którego mitologia jest najlepszą nazwą)”. [...] Schlegel opracowuje tę kwestię, udosławiając metaforę złota; *reelle Sprache* jako złoto, coś, co ma wartość realną<sup>55</sup>.

Poświęciłam sporo miejsca prozatorskiej miniaturze poety, uważam ją bowiem za szczególnie ważną kreację – arcydzieło ironii, dokument samowiedzy autora i swego rodzaju summę literacką, zbierającą różne motywy Leśmianowskiego pisarstwa, wśród których zasadniczy okazuje się wątek złotego warkocza. Do niedawna utwór należał do *ineditów* i nie zyskał jeszcze pogłębionych odczytań<sup>56</sup>, a tym bardziej na to zasługuje, że naświetla inne

<sup>54</sup> Interpretując twórczość Leśmiana przez pryzmat psychoanalizy, Grodzki zauważa podobieństwo między Sindbadem a Casanovą („można go postrzegać jako mężczyznę chorobliwie owładniętego żądzą miłosnego obcowania”) i uznaje, iż światem poety rządzi Eros. Badacz dowodzi, że „Leśmian wykazywał skłonność do projektowania na swych bohaterów własnych upodobań, skłonności, a nawet specyficznych potrzeb i zachowań erotycznych” (B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, s. 259, 306).

<sup>55</sup> P. de Man, *Pojęcie ironii*, s. 33.

<sup>56</sup> Por. wymienione niżej recenzje książki B. Leśmian, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebieniu*, oprac. i posłowie D. Pachocki, A. Truskowski, Lublin 2011. Jarosław Cymerman wydobywa „pierwiastek teatru” cechujący opowiadanie (J. Cymerman, *Manowce poety*, „Akcent” 2012, nr 3, s. 142). Z kolei Ewelina Głowacka zauważa w nim groteskę, ale nie dostrzega ironii, uznając, że w mieście Satyr uczyłowieczył się, zyskał intelekt, by w doznaniu kłęski uczynić decyzję o samobójstwie „manifestem wolności”. W słowach tej postaci odnajduje recenzentka poglądy autora, by opacznie identyfikować je z filozofią Jeana-Paula Sartre’a, którego cytuje: „liczy się tylko rzeczywistość, [...] marzenia, oczekiwania, nadzieje pozwalają zdefiniować

znaczące, choć niedoceniane teksty Leśmiana, jak *Warkocz*, którego lekturę specjalnie zostawiłam na koniec:

Znowu nędza do ucha nam śpiewa,  
I tej śpiewki słuchamy bezradnie.  
W piecu reszta dopala się drzewa –  
A co jutro uczynić wypadnie?

Mówię do cię z koślawym uśmiechem:  
„Mam ja trąby, fujary, organy,  
Śpiewak ze mnie, co kupczy swym echem –  
Gdzież mam echu ustawić stragany?”

Z bezmyślnego wyrazem skupienia  
Dzieci nasze w nas patrzą ciekawie.  
Ty mi ruchem wskazujesz ramienia  
Bose nogi, zwieszono na ławie.

Ból się skrzętny w twych wargach trzepocze,  
Aż myśl zbawcza w tym bólu urasta:  
„Wiem, co zrobię! Obetnę warkocze  
I na sprzedaż poniosę do miasta!

Głód je co dzień przepala zarzewiem,  
Co dzień wiotsze i wartość już tracą.  
Tak mi smutno i straszno, bo nie wiem,  
Ile ludzie za warkocz zapłacą?”

(*Warkocz*, P 256)

Wizja utraty przez warkocze wartości znajduje się również w liryku z *Dziejby leśnej*, symbolizowana przejmującym obrazem unurzania ich w pył: „Wynędzniała, na ból swój nieczuła – / Pylną drogę zamiatasz przed nami / Warkoczami, warkoczami, warkoczami!” („Com uczynił, żeś nagle polbladła?...”, P 488). Jeśli tam bohater zrywa z kobietą dla nowej partnerki, to w utworze pomieszczonym w *Łące ową „inną”*, którą mężczyzna wybiera, jest poezja. Wskazują na nią instrumenty o swoistym charakterze, nie lira czy fletnia, lecz „trąby, fujary, organy”, brzmiające tak – co ilustrują onomatopeje – że

---

człowieka jedynie jako marzenie zwodnicze” (E. Głowacka, *Z życia Satyra*, „Kronos” 2012, nr 3, s. 298). Grzegorz Kalinowski wspomina o ironii, pisząc też: „*Satyr i Nimfa* jeszcze jeden z intrygujących światów poetycko-epickich Leśmiana, utwór wymagający dokładnego rozpoznania w kontekście jego twórczości lirycznej i baśniowej, jakże odmienny od schematów obowiązujących w muzyce, malarstwie i literaturze” (G. Kalinowski, *Odnalezione utwory Leśmiana*, „Kwartalnik Artystyczny” 2012, nr 1, s. 166). W żadnej z tych recenzji nie skomentowano wątku złotych warkoczy, a tylko w ostatniej zwrócono uwagę, że Nimfie zawdzięcza Satyr uśmierzenie bólu przez śmierć.

zaprzeczają liryce, zwłaszcza eufonicznej. Siebie nazywa twórca „śpiewakiem”<sup>57</sup>, poezję zaś „echem”, zapytując z ironią: „Gdzież mam echu ustawić stragany?”, jakby odpowiadała na pretensję o brak środków do życia ripostą, że sztuka nie jest na sprzedaż. Słowa te są jedyną w tekście mową postaci, za to występują mimika, spojrzenie, gesty i myśl: „z koślawym uśmiechem”; „z wyrazem skupienia”; „patrzą ciekawie”; „ruchem wskazujesz ramienia”; „Ból się [...] w twych wargach trzepocze, / Aż myśl zbawcza w tym bólu urasta”. Wydaje się, że Leśmian czyni akcję liryczną „pieśnią bez słów” – pantomimą, budzącą skojarzenia z dramatami określonymi jako „baśnie mimiczne”<sup>58</sup>, ale w jej obrębie wybrzmiewa głos nie mający za wiele wspólnego z poezją: „Znowu nędza do ucha nam śpiewa, / I tej śpiewki słuchamy bezradnie”.

Mnożąc piętra znaczeniowe tekstu i rodzaje pieśni, autor Łąki wprowadza ironię jako rezultat sprzeczności między nimi, okazuje się bowiem, że prawdziwa poezja nie jest tym, za co uważa ją śpiewak – donośnym brzmieniem trąb, fujar i organów, sztuką niewymienialną na inne dobra. Właśnie z perspektywy *Satyra* i *Nimfy* przekaz wiersza staje się bardziej czytelny, gdyż łączy te utwory temat autentycznej i pozornej wartości, ukazanie, że nie z „czynów spiżowych” (SN 673), ale – jak to również uzmysławia esej o świętym Franciszku z Asyżu – z „nędzy życia faktycznego” (Sz 466) może wypływać poezja, jeśli ze względu na nie poświęca się to, co najważniejsze. Porzucona Nimfa traci życie w otchłani, lecz to jej lekka postać, złote warkocze, „srebro rozełkane” (SN 677) zyskują wagę, przynosząc Satyrowi upragnioną śmierć. Podobnie kobieta z wiersza, gdy w domu panuje bieda, gotowa jest pozbawić siebie warkoczy, a przez to one – chociaż „Głód je co dzień przepala zarzewiem, / Co dzień wiotsze i wartość już tracą” – stają się cenniejszą od sztuki śpiewaka „pieśnią bez słów”, poezją.

W eseju *Z rozmyślań o poezji* Leśmian wymienia różne instrumenty – ale nie te z liryki – dowodząc, że symbolizują one autorskie style bądź nurty literackie. Używa jednak szczególnej formuły: „instrumenty mimiczne”, co łączy się z przeciwstawieniem wierszowi materialnemu niematerialnego, czyli „bezsłownej melodii, na którą się składa i rytm, i stopa metryczna, i następność dźwiękowa wyrazów, i ich powtarzalność, i wiązanie się w zdania, i spadki tych zdań, i sama intonacja, [...] wszystko, co jest wierszem prócz wiersza widomego i namacalnego” (Sz 68). W ten sposób określa poeta „pieśń bez słów”, a więc właśnie kreację mimiczną<sup>59</sup>. Wyliczone komponenty wiersza czynią go mową wiązaną – scaloną powtarzającymi się rytmicznie środkami literackimi. Warkocz przypomina ją swoim kształtem, gdyż w jedną

<sup>57</sup> O Leśmianowskiej idei poety-śpiewaka, reprezentującej nowoczesny orfizm por. A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak – dwie metafory poety*, [w:] tejsze, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 13–28.

<sup>58</sup> Jak pisze Katarzyna Fazan, „Wizja sceniczna ma być... pieśnią. [...] Dramaty mimiczne Leśmiana można by nazwać «słowami do pieśni bez słów»” (K. Fazan, *Leśmianowskie epifanie sceniczne. O baśniach mimicznych*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana*, s. 323).

<sup>59</sup> Por. A. Zawadzki, *Norwid, Mallarmé, Leśmian: mimika jako przedstawienie przedstawienia*, [w:] tegoż, *Literatura a myśl słaba*, s. 382–389.

całość oraz w harmonijnym układzie spleta w sobie różne pasma, i przede wszystkim z tego powodu stanowi w pisarstwie Leśmiana metaforę poezji. Znaczy to, że odpowiada „bezsłownej melodii”, niewyrażalnej tajemnicy bytu, która wiecznie trwa pod powierzchnią mowy. Ona chyba skrywa się w niewidzialności i płaczącej ciszy z *Jana Tajemnika*:

A na ziemi cisza rozmaita: brzozowa – w brzożach, topolowa – w topolach, a płacząca – w wierzbach płaczących. A owa płacząca tak się jakoś do ziemi chyliła, jakby kto nowym grzebieniem warkocze jej odwieczne rozczesywał. Wszystko zasię niewidzialne – i grzebień nowy, i warkocze odwieczne, i ten, kto rozczesywać raczył... (KP 425–426).

Warkocz – „żywiec złoty”, „sieć złocisto-płowa” – jest równocześnie figurą poezji, fantazji oraz ironii jako dokonywania transgresji i samej granicy. Symbolizując sztukę poetycką, uzmysławia jej wartość przez opisy złota i ornamentację literackie, aby wyzwalać moc takiego języka – zdolnego tworzyć wizje, w których sny czy marzenia uzewnętrzniają się na pograniczu wyobraźni i rzeczywistości: złoty warkocz, „zwizjowany / Olśnieniem światła, zdał się przedłużeniem / Marzeń, we śniącej utajonych głowie!...” (*Niedopita czara*, P 606). Jako zaś unaocznienie ironii, rozplatanie i spletające się włosy, posyłane przez Majkę ukochanemu, by przybył na spotkanie, oznaczają dynamikę w obrębie całości bytowej, która po rozpadzie dąży do integracji, a także poruszanie się między sprzecznościami oraz wzywaniem do niego czytelników.

## BIBLIOGRAFIA

- Alford S.E., *Irony and the Logic of the Romantic Imagination*, New York 1984.
- Allemann B., *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1969.
- Awierincew S., *Słowiańskie słowo a tradycja hellenizmu*, [w:] S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu literackich tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*, przeł., wstęp, noty biograficzne D. Ulicka, Warszawa 1988.
- Banek K., *Opowieść o włosach. Zwyczaj – rytuały – symbolika*, Warszawa 2010.
- Bielik-Robson A., *Granice ironii*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., *Wielojęzyczność jako chwyt*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6.
- Coates P., *Identyczność i nieidentyczność w twórczości Bolesława Leśmiana. Studium o tau-tologii, paradoksie i lustrze*, Wrocław 1973.
- Cymerman J., *Manowce poety*, „Akcent” 2012, nr 3.
- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, [w:] A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Czabanowska-Wróbel A., *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.

- Czaplaiewicz E., *Taniec i śmiech w poezji Leśmiana*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 4.
- Dällenbach L., *The Mirror in the Text*, transl. J. Whitely, E. Hughes, Cambridge 1989.
- Derrida J., *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, [w:] J. Derrida, *Pismo filozofii*, wybór i przedm. B. Banasiak, Kraków 1993.
- Dybel P., *Lacan i Leśmian – dwa zwierciadła*, [w:] P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.
- Fazan K., *Leśmianowskie epifanie sceniczne. O baśniach mimicznych*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Fichte J.G., *Teoria wiedzy*, t. 1, przeł. M.J. Siemek, Warszawa 1996.
- Foucault M., *Przedmowa do transgresji*, przeł. T. Komendant, [w:] M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, *Postowie* M.P. Markowski, Warszawa 1999.
- Głowacka E., *Z życia Satyra*, „Kronos” 2012, nr 3.
- Głowiński M., *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 4: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.
- Gorgiasz, *Pochwała Heleny*, przeł. i wstęp K. Tuszyńska-Maciejewska, „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 3.
- Grodzki B., *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012.
- Haardt R., *Gnosis: Charakter and Testimony*, transl. J.F. Hendry, Leiden 1971.
- Hoaller S.A., *Gnosticism: New Light on the Ancient Tradition of Inner Knowing*, Wheaton 2002.
- Igliński G., *W modnym kostiumie Fauna. Postacie „fauniczne” w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku oraz ich wpływ na kulturę współczesną*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2012, rok 5.
- Jonas H., *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994.
- Kalinowski G., *Odnalezione utwory Leśmiana*, „Kwartalnik Artystyczny” 2012, nr 1.
- Kowalski P., *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa-Wrocław 1998.
- Kuźma E., *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasiak, Warszawa 1995.
- Leśmian B., *Dzieła wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Leśmian B., *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.
- Leśmian B., *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.
- Leśmian B., *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Ligeża L., „Klechdy polskie” *Leśmiana na tle folklorystycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1.
- Man de P., *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Opacki I., „Pośmiertna w głębi jezior maska”, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Leopold Staff i Bolesław Leśmian, czyli o dwóch poematach tercyną*, [w:] *Poetyka. Polityka. Retoryka*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Leśmianowy „czyn”*, „Ruch Literacki” 1964, nr 5/6.



- Podraza-Kwiatkowska M., *Pustka – otchłań – pełnia*, [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- La Revue de Poésie, Gorgias, Éloge d'Hélène*, traduct. M. Deguy, „La Parole dite” 1964, n° 90.
- Rymkiewicz J.M., *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Sandaier A., *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*, Warszawa 1968.
- Sobieska A., *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.
- Stomma L., *Magia Alkmeny*, „Etnografia Polska” 1976, z. 1.
- Stróżewski W., *Metafizyka Leśmiana*, „Ruch Literacki” 1992, nr 1/2.
- Szafranec J., *Magia, ryt i terapia*, Warszawa 1994.
- Szczukowski D., *Święto wiosny. Bolesława Leśmiana taniec poezji*, [w:] *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, Gdańsk 2012.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.
- Taylor N., „*Klechdy polskie*” – baśń nieustająca, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Wałęciuk-Dejneka B., „...leśna jest, i ruczajna, i górka, i wszelaka” – *Leśmianowska demonologia kobieca. Wokół „Klechd polskich”*, [w:] B. Wałęciuk-Dejneka, *Inny obraz feminy. Szkice folklorystyczno-literackie*, „Opuscula Slavica Sedlcensia”, t. 3, red. R. Mnich, R. Bobryk, Siedlce 2012.
- Ważyk A., *Kwestia gustu*, Warszawa 1966.
- Wiśniewska L., *Znane i nieznanne przygody Sindbada-Żeglarza i Każdego*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Woźniak-Łabieniec M., *Leśmianowska „ontologia” nicości*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, z. 1.
- Zawadzki A., *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2010.

## STRESZCZENIE

Zawarte w tym artykule interpretacje dotyczą motywu warkocza, który pojawia się w różnych formach gatunkowych pisarstwa Bolesława Leśmiana. Część pierwsza wprowadza w jego najważniejsze znaczenia symboliczne: wyjątkowej wartości – odpowiadającej mowie związanej, sztuce poetyckiej – a jednocześnie transgresji i zespolenia pozor z prawdą. Wątki te rozwijane są w kolejnym podrozdziale, uzasadniającym twierdzenie, że za pośrednictwem przedstawień warkocza Leśmian ironicznie ukazuje paradoksalność bytu, jako splotu fantazji z realnością. Myśl poety zostaje w tej partii objaśniona koncepcją *farmakonu* Jacques’a Derridy. Następną część artykułu prezentuje Leśmianowskie istoty transgresywne – kobiety z warkoczami i same warkoczce, obrazujące, że symbolizowana przez nie poezja stanowi wartość, która jest przemianą, „pieśnią bez słów”, naruszaniem granic i połączeniem sprzeczności. Zestawienie tych wątków z ideami gnostyckimi, kontynuowane w dalszym wyodrębnionym fragmencie, nakłada się na ukazanie powiązań twórczości Leśmiana

z formułą ironii romantycznej, szczególnie w ujęciu Friedricha Schlegla. Parabazie, autoironicznym tropem i wyobrażeniu „bezsłownej melodii” poświęcone są końcowe interpretacje, zmierzające do wniosku, że warkocz jest w dziełach Leśmiana figurą niewyrażalnej tajemnicy bytu, a zarazem symbolizuje poezję, ironię i fantazję.

### **Słowa kluczowe**

Bolesław Leśmian, motyw warkocza, transgresja, fantazja, ironia, gnoza, *farmakon*

### **SUMMARY**

#### **The plait. Leśmian's transgressions**

The interpretations included in the paper refer to the motif of the plait which appeared in different genre forms of Bolesław Leśmian's writing. Part one offers an introduction to its most important symbolic meanings: extraordinary value which corresponds to verse, poetic art and, at the same time, transgression and fusion of the appearance with the truth. These threads are developed in the following sub-chapter which justifies the assumption that through depicting the plait Leśmian ironically shows the paradoxality of existence as a tangle of fantasy and reality. The poet's thought is explained in this part by the concept of Jacques Derrida's *pharmakon*. The subsequent part of the article presents Leśmian's transgressive creatures: women with plaits and plaits alone illustrating that poetry symbolized by them represents a value which is a transformation, "song with no words", violation of boundaries and fusion of contradictions. Juxtaposing these motifs with gnostic ideas continued in the following isolated fragment overlaps with showing connections between Leśmian's works with the formula of romantic irony, particularly as understood by Friedrich Schlegel. The parabasis, auto-ironic traces and the concept of "wordless melody" are analyzed in final interpretations which lead to the conclusion that the plait in Leśmian's works is a figure of the unthinkable mystery of existence, and at the same time it symbolizes poetry, irony and fantasy.

### **Keywords**

Bolesław Leśmian, motif of plait, transgression, fantasy, irony, gnosis, *pharmakon*



URSZULA M.  
PILCH\*



0000-0003-0337-1686



# Afekt wobec braku

## Poezja Bolesława Leśmiana

83

AFEKT WOBEC BRAKU. POEZJA BOLESŁAWA LEŚMIANA

Nicość i próżnia bywają w poezji Bolesława Leśmiana traktowane jak rana, luka w całości, znacznie częściej jednak albo przybierają kształt wszechogarniającej nieskończoności, albo stają się bytem osobnym, inną formą świata, istnieniem niepodważalnym, aczkolwiek opartym na nieistnieniu.

Klasyczne już formuły: „Romans z niebytem” Artura Sandauera<sup>1</sup>, „Poezja śmierci” Michała Głowińskiego<sup>2</sup>, „Nadmiar nieposiadania” Tymoteusza Karpowicza<sup>3</sup>, „Niepochwycień” Jana Prokopa<sup>4</sup>, „Poezja i nicość” Michała Pawła Markowskiego<sup>5</sup>, określenia takie jak „Dante niebytu, nieistnienia, niedoistnienia, odkrywca obszarów rozciągających się między bytem a nicością czy – odwrotnie – między nicością a bytem” Jerzego Kwiatkowskiego<sup>6</sup> – wyrażają nieco inny kierunek myślenia o poezji Leśmiana niż proponowany przeze mnie, który skądinąd oczywiście z tych formuł wyrasta.

Próbuję bowiem zastanowić się, co dzieje się z „ja” mówiącym, które konfrontuje się z innym w bardzo szczególnej sytuacji przeżywania bólu

\* Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, e-mail: [urszulampilch@gmail.com](mailto:urszulampilch@gmail.com).

<sup>1</sup> A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*, Warszawa 1968.

<sup>2</sup> M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

<sup>3</sup> T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Warszawa 1975.

<sup>4</sup> J. Prokop, *Niepochwycień (Motyw regresu w poezji Leśmiana)*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971.

<sup>5</sup> M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007. Por. też hasło *Nicość*, [w:] J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001. Por. także P. Michałowski, *Bolesław Leśmian: ktoś „oprócz głosu”*, [w:] tegoż, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008. Tu zwłaszcza podrozdział: *Samo-niewiedza, zanik, niebyt*. Zob. także, M. Woźniak-Łabieniec, *Leśmianowska „ontologia” nicości*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, nr 1, s. 55–81.

<sup>6</sup> J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, wyd. 3, Warszawa 2000, s. 101.

wynikającego z braku. Ów brak rozumiem najprościej: jako rozpoznanie, że nie ma czegoś upragnionego albo łagodniej mówiąc: oczekiwanego, spodziewanego. Bohater liryczny przeżywający stan nie-pełni nie zawsze ma świadomość, czego mu brakuje, zwłaszcza jeśli to coś wykracza poza jego istotę. Takich odkryć może dokonywać „ja”, ale problem świadomości nie wydaje się najistotniejszy. Zgodzić się w tym miejscu można z konstatacją Elżbiety Winieckiej porównującej pragnienie w twórczości Leśmiana z Lévinasowską koncepcją pragnienia:

Leśmian wyposaża swoich bohaterów w intuicję metafizyczną: wszyscy oni przeczuwają coś, co znajduje się poza ich zasięgiem, co nie ma charakteru esencjalnego, co nawet nie jest bytem. To, co upragnione jest niedefiniowane, choć nietożsame z Bogiem, inaczej niż u Lévinasa. Świat Leśmiana jest dużo bardziej skomplikowany, mniej oczywisty, jest wyrazem wątplenia, a nie pewności<sup>7</sup>.

Sprawą pierwszoplanową okazuje się dla mnie empatyczne współodczuwanie (stąd brak konieczności czy nawet możliwości owych rozpoznań) „ja” z innym. W momencie odkrycia cudzego bólu następuje stan afektywny<sup>8</sup>, który nie podlega już ani uświadomieniu, ani opisaniu. Zderzenie na osi „ja” – inny – brak przynosi i stwarza afekt.

Anna Czabanowska-Wróbel widzi w relacji „ja” z innym także wymiar głęboko etyczny, związany ze współczuciem wobec ludzi, zwierząt, roślin,

<sup>7</sup> E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 215. A dalej jeszcze: „Pełnia, rozumiana jako stan zaspokojenia i stabilności «ja», jest w świecie Leśmiana – i nie tylko u niego – nieosiągalna” (tamże, s. 216).

<sup>8</sup> W rozumieniu za: B. Massumi, *Autonomia afektu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6. Por. także M. Zaleski, *Niczym mydło w grze scrabble*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6. Autor pisze między innymi: „Afekt jest czymś, co niepodległe władzy reprezentacji. To przekonanie należałoby chyba uznać za aksjomat «zwrotu afektywnego», o którym słyszymy od dobrych dwóch dekad. Wyzwolony spod prymatu reprezentacji afekt (czyż racjonalna metafizyka nie przyzwyczajała nas – także słowami poetów – do myślenia, że to, «co nienazwane zmierza do nieistnienia?») odsyła do tego, co nieprzedstawialne. Zarazem jest doskonale materialny: jest symptomem, stanem ciała, obrazem, frazą muzyczną albo tekstem literackim. Więc jeśli nawet uchyla się reprezentacji, to istnieje za jej pośrednictwem i często z reprezentacją, która stanowi tylko jego artystyczne bądź tematyczne opracowanie, jest utożsamiany” (s. 33). Zob. także *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, pod red. R. Nycza, A. Łebkowskiej, A. Daukszy, Warszawa 2015. Tu w artykule *Zdarzenie – afekt – twórczość*, Anna Łebkowska zwróciła uwagę: „W efekcie koncentracji uwagi na wytyczaniu granicy między afektem i emocjami ten pierwszy nie tylko bywa przesuwany w sferę tego, co preliminarne, przedświadome, autonomiczne i efemeryczne, ale zarazem utożsamiany bywa jako rodzaj bezosobowej intensywności, która nie przynależy w pełni ani do podmiotu, ani do przedmiotu. Wśród cech wspólnych afektu [...] wymienić należy przede wszystkim: silne wzburzenie, nagłość, intensywność, ustawiczną relację pomiędzy: zdolnością do działania a byciem poddawanym działaniu; przy czym owe działania mogą być nagłe i natychmiastowe, mogą też ulegać wydłużeniu w czasie (stąd też podkreślania tu rola aspektu procesualnego, nie dają się sprowadzić do aktywności intelektualnej, nie są też wyłącznie cielesne. Zarazem – nie domykając afektu w żadnej z tych sfer – nie odbiera mu się jednak swoistej formy poznawczej” (tamże, s. 348–349). Zob. także bardzo istotne ustalenia w tekście P. Czaplńskiego, *Poetyka afektywna i powieść o rodzinie*.

przyrody nieożywionej<sup>9</sup>. Mnie natomiast zajmuje taki typ przeżycia, które trudno utożsamić ze współczuciem, ponieważ owo przeżycie nie zostaje w poezji Leśmiana dopowiedziane. Może jednak z odczuwania współczucia wynikać. Wydaje się, że właśnie ta nieokreśloność umożliwiła późniejsze mówienie o przeżyciu afektywnym. Do wymienionych przez Czabanowską-Wróbel istot, na których skupia się współczujące Leśmianowskie „ja”, dodaje byty abstrakcyjne – cierpiące.

Kilka najważniejszych kierunków, w których można interpretować Leśmianowski brak, daje się wyróżnić we frazach z *Nieznanej podróży Sindbada Żeglarza*<sup>10</sup>:

I zdało mi się, że niegdyś sam byłem  
Brzegiem, zniknionym w bezkresów przeźroczu,  
A od którego swój okręt odbilem...

I że sam siebie straciłem już z oczu,  
Stając się coraz to bardziej bezbrzeżny  
W rozłące z sobą i w swym podobłoczcu...

(*Nieznana podróż Sindbada Żeglarza*, s. 133)<sup>11</sup>

W tej sytuacji rozpoznawania braku można przede wszystkim zauważyć samozwrotność w postrzeganiu świata. Bohater – mówiący – przeżywa

<sup>9</sup> O innym zob. cały rozdział *Leśmian: Ja i inny*, [w:] A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009. Autorka pisze tu między innymi słowa, bardzo ważne dla niniejszej refleksji: „Spotkanie z innym, z jego cierpieniem i odmiennością to spotkanie z zaniedbaną, opatrzoną znakiem zapytania, nietrwałą, ale jedyną dostępną boskością” (s. 351). Badaczka, skupiając się na spotkaniu innego w człowieku i zwierzęciu zauważa: „Wymiar etyczny tej twórczości jest równie wyraźny jak epistemologiczny, który dostrzegano znacznie częściej. Najłatwiej go znaleźć w wierszach, których bohaterami są ludzie (a czasami ludzie i towarzyszące im zwierzęta)”, zob. tamże, s. 361. Z podobnej refleksji wyrastają konstatacje: „Miłość stanowi warunek poznania i rozumienia – również jako więź ze światem i głębokie współodczuwanie z nim, współczucie dla zaludniających go cierpiących, niedoskonałych istot (przede wszystkim ludzi, ale też zwierząt, takich jak pies czy wół ze znanych wierszy), dla oczekującego i domagającego się zbawienia ciała ludzkiego, stanowiącego jedność psychofizyczną z tym, co Leśmian nazywa po młodopolsku «duszą». Współczucie to dotyczy najszerzej całej materii stworzonego świata, więc w tym samym stopniu drzew i kwiatów, co przyrody nieożywionej, za którą Leśmianowski człowiek czuje się także odpowiedzialny”. Zob. też: *Bolesław Leśmian i „słowo ostatnie”*, [w:] „*Lecz nie było już świata...*”. *Bolesław Leśmian. Miłość i śmierć. Wiersze*, całość ułożył, fotografie wykonał i słowem wstępnym opatrzył A. Nowakowski, Kraków 2017, s. 92.

<sup>10</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Leopold Staff i Bolesław Leśmian, czyli o dwóch poematach tercyną*, [w:] też: *Labirynty – kładki – drogowskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Kraków 2011. Por. także uwagi A. Czabanowskiej-Wróbel, która pisze o dekrystalizacji osobowości Sindbada – A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 223.

<sup>11</sup> Wszystkie cytaty z poezji Bolesława Leśmiana pochodzą z wydania B. Leśmian, *Poezje zebrane*, red. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, obwol. i il. L.T. Karczewski, Toruń 2000. Liczby w nawiasach oznaczają numer strony.

sytuację, w której uosabia w samym sobie (metaforycznie rzecz jasna, ale może nie tylko) brzeg. Od niego odbija swój statek. Następuje zatem rodzaj utożsamienia i równoczesnego rozdwojenia na to, co stałe (bo tak moglibyśmy ów brzeg rozumieć) i na to, co ruchome, dynamiczne. Ten stan jeszcze bardziej komplikuje się, ponieważ brzeg zanika, stając się przestrzenią zmienną i dynamiczną. Niknie w bezkresie, nicość przybiera wymiar nieskończoności. Sytuacja, mająca swe podstawy w obserwacji realności, tu okazuje się sytuacją tracenía samego siebie: brzeg zanika, ponieważ Sindbad oddala się, ale możliwe, że tego brzegu nie było już wcześniej. Świat buduje się wokół stwarzania braku. Odpływanie od nieistniejącego brzegu, identyfikowanego z samym sobą, potęguje efekt rozpadu tożsamości bohatera, który przeżywa po pierwsze rozłąkę z samym sobą, po drugie stawanie się pojedynczym punktem w nicości, po trzecie zanikanie, rozpraszanie (skądinąd przypominające przeżycie panteistyczne) samego siebie. Rozbicie koherentnej tożsamości powoduje, że wszystko zanika. Sindbad, który doświadcza braku, sam staje się nieobecny i sam staje się z brakiem tożsamy. Następujące później miłość, morderstwo (będące już obiektem analiz) stanowią rodzaj historii zainfekowanej intensywnością rozpoznania własnego braku.

Tę historię opowiedzianą w pierwszej osobie wolno rzutować na sposoby postrzegania tożsamości budowanej na nie-pełni. Sytuacja wydaje się nieco bardziej skomplikowana, gdy w grę wchodzi empatyczne widzenie kogoś, kto odkrywa próżnię, pustkę, nicość. W poemacie *Oczy w niebiosach*<sup>12</sup> będzie to rozpoznanie nicości zewnętrznej, która nie musi (choć oczywiście może) naruszać koherentnej tożsamości:

[...] nas – widzających – nikt zowąd nie widzi  
 I nie dosięga miłością, ni męką!  
 Myśmy powstały, by chłonać te światy  
 I wlec się ku nim bezdrożem a drogą,  
 Lecz nikt nam, w mroku wyrosłym jak kwiaty,  
 Nie przeciwpowstał – i nie ma nikogo!  
 I nikt na zwiady w głąb naszą daleką  
 Nie wyśle strzały, ni pary gołębi!...  
 Zasłoń nas, zasłoń znużoną powieką,  
 Nie daj nam patrzeć, władco naszej głębi!  
 Oczy, na zwiady wysłane w gwiazd roje,  
 Pochodnie, zgasłe nad marzeń ruczajem –

<sup>12</sup> O poemacie zob. M. Woźniak-Łabieniec, *Między mrokiem a światłem. Epistemologiczne peregrynacje podmiotu w wierszu „Oczy w niebiosach” (z cyklu „Poematy zazdrosne”)*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, pod red. U.M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014, por. także U.M. Pilch, *Podmiot zamknięty w spojrzeniu*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, s. 97–98; a przede wszystkim zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Leśmian – autonomizacja poznania wzroku w poemacie „Oczy w niebiosach”*, [w:] *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/articles/lesmian-autonomizacja-poznania-wzroku-w-poemacie-oczy-w-niebiosach-766/> (dostęp 27.03.2019).

Oto was z wolna zamykam – sny moje! –  
Oczy zamknięte, wspomóżcie się wzajem!...

(*Oczy w niebiosach*, s. 127-128)

W poemacie *Oczy w niebiosach* poszukiwanie odwzajemnionego spojrzenia, będące przecież potrzebą bycia widzianym, zobaczenia i bycia dostrzeżonym, która mogłoby potwierdzić istnienie – kończy się fiaskiem. Czytelnik zderzony jest z sytuacją pragnienia, poszukiwania i wreszcie odkrycia okazujących się odsłonięciem braku absolutnego. Enumeracyjne<sup>13</sup> nagromadzenie zaimków zaprzeczonych i partykuł „nie” potęguje efekt braku, wyolbrzymiającego jeszcze absolutną samotność. Zostaje ona jednak do pewnego stopnia przynajmniej podważona przez podwójność oczu, mogących stanowić dla siebie ukojenie. Pusta transcendencja zmusza do ich zamknięcia, do zamknięcia się w samym sobie, równocześnie do zwrotu do wewnątrz samego siebie. Animizacja oczu służy ich oddzieleniu („Oczy, na zwiady wysłane w gwiazdy roje”), traktowaniu ich jako osobnych bytów obdarzonych samodzielnym istnieniem. Z tego powodu „ja” wchodzi w rolę podwójną: tego, kto sam przeżywa odkrycie próżni o wymiarze totalnym, i tego, kto widzi, jak inny boryka się z tym samym cierpieniem.

Zaistniały stan – budzenie się intensywnego przeżycia – wymyka się opisowi i abstrakcyjnym pojęciom. Wykrzyknienia, pauzy, trzykropki mocno akcentują stan napięcia, nie zostaje ono jednak nazwane, ponieważ najbliższe mu do stanu afektywnego.

Ujawnia się tu sposób, w jaki „ja” postrzega innego, który odnajduje jakieś niedopełnienie czy nawet próżnię. W pozostałych tekstach Leśmiana odkrywa brak o charakterze tożsamościowym w wersji najmocniejszej przybierający charakter braku samego siebie. Może w ogóle dałoby się powiedzieć o poezji autora *Łąki*, że znamienne jest dla niej takie wprowadzanie postaci bohatera lirycznego, które wiąże się z nieartykułowanym bądź nieartykułowanym przeżywaniem przezeń doświadczenia braku<sup>14</sup>.

W wierszu *Ich szatan* bohater liryczny jest również, podobnie do Sindbada, skonstruowany na antytezie choć innego rodzaju, raczej (co też oksymoronicznie) współczująco sarkastycznej: „utraciwszy święty zapal grzechu”, „Włóczy się, jak bez celu”, „Próżno szuka płomienia dla swojej pochodni”, „Więc wybrednie beczynny, a pełen olśnienia”. Pozbawienie tytułowego szatana cech tradycyjnie mu przypisywanych czyni zeń postać na wskroś sprzeczną, równocześnie tragiczną i afirmatywną. Jego osobowość opiera się

<sup>13</sup> Zabieg wyliczenia jest skądinąd bardzo częsty w tekstach eksponujących stan melancholii (M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, którzy nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 31).

<sup>14</sup> Por. T. Cieślak, *Liryka bezpośrednia w twórczości Bolesława Leśmiana*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000. Autor podejmuje niezwykle istotną kwestię liryki bezpośredniej u Leśmiana, co dla niniejszych rozważań okazuje się bardzo ważne.



na wielokrotnej negacji, której kulminacją jest odmowa rozpoznania siebie właśnie jako zaprzeczenia:

Bo w pazurach swobody, pozornie pastuszej,  
W usilnym niewkraczaniu we własne bezedno –  
Tkwi niejedna tortura i piekło niejedno,  
Godne nawet najbardziej nieśmiertelnej duszy!

(*Ich szatan*, s. 101)

Niemal zgodnie z zasadami logicznego rachunku zdań podwójność tych zaprzeczeń (skądinąd lubiana przez Leśmiana) służy afirmatywnemu powrotowi do własnej boskiej tożsamości i zarazem potwierdzeniu cierpienia.

Jeszcze inaczej sytuacja wygląda w cyklu *Aniołowie*<sup>15</sup> z dobitnym pointującym wierszem:

Nie ma ich nigdzie i w żadnej ustroni –  
Ni cnót ich śpiewnych, ni żądz nieugaśnych,  
Ni harf, grających pod męką ich dłoni,  
Ni surm, wiecznością i brązem hałaśnych!  
Trudno mieć wiarę w tę bajkę zakłęta,  
Jak trudno czasem żal rozbiałościżyć  
W postać łabędzia z szyją, snem przygięta...  
I ja w nich nie chcę, nie mogę uwierzyć!  
Ni w to, że Bogu w marzeniach się roją,  
Ni w to, że skrzydłem od grzechu mię strzegą –  
A jeśli śpiewam, to tylko dlatego,  
By zakłopotać ich bólem pieśń moją –

I by niewiary sromotę bezsterną  
Pokrzepić pieśnią pokłonną i wierną.

(\*\*\*, s. 88)

Leśmianowscy aniołowie są wyłącznie negacją. Odmawia się im każdej właściwości, która mogłaby potwierdzić ich istnienie. W ten sposób – poprzez zaprzeczenie – Leśmian tworzy niezwykle szczegółową charakterystykę,

---

<sup>15</sup> Zob. przede wszystkim: M. Stala, *O tych, których nie ma. Na marginesie Leśmianowskiego cyklu „Aniołowie”, [w:] tegoż, Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001; por także A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, s. 259–260; M. Nawrocki, *Wariacje anielskie*, [w:] *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, pod red. B. Grodzkiego i D. Trzeźniowskiego, „Radomskie Monografie filologiczne” 2012, nr 1, Radom 2012. Nie wymieniam tu wszystkich tekstów dotyczących aniołów i anielskości w twórczości Leśmiana. Por. także, choć o innym utworze: M. Nawrocki, „Ballada bezлюдna”: *spełnione nieistnienie – niespełnione istnienie*, [w:] tegoż, *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009.

z której wylaniają się sylwetki nakreślone przez odzieranie z cech, przez odmawianie swoistości, właściwości. Stają się wyłącznie brakiem, ale brak totalny nie neguje samego bytu. Uświadomienie sobie, że owo nieistnienie odczuwa swoją bolesną istotę, wyzwala współodczuwanie. Ból jest najmocniejszym znakiem istnienia. Marian Stala pisze:

Być wszystkim i niczym – to przekraczać granice ludzkiego bytowania i nie móc ich w pełni osiągnąć. Być wszystkim i niczym – to pozostawać wieczną możliwością, ale daleko od łaski wcielenia [...] odsłania zatem Leśmian nieustanny ruch tego, co nie istnieje, nakierowany w stronę istniejącego i uświadamia bolesność bezcielesnej formy bytowania, która jest równie dotkliwa, jak cierpienia ciała...<sup>16</sup>

„Ja” liryczne zderza się z Aniołami (albo z wyobrażeniem o nich) dotkliwie cierpiącymi z powodu swego nie-bytu. Próby rozpoznania cudzych odczuć wyzwalają stan nie dający się już opisać („A jeśli śpiewam, to tylko dlatego, / By zakłopotać ich bólem pieśń moją”). Tu autotematyczny zwrot mógłby stanowić ucieczkę w rejony, gdzie – nieco może nawet chępliwie – mówi się o motywacjach twórczości. Słowem kluczem okazuje się, jak sądzę, wyraz „zakłopotać”, z całym jego specyficznym niedookreśleniem, dzięki któremu właśnie stan wzbudzany przez zakłopotanie nie może podlegać reprezentacji. Staje się ono – samo przecież trudne do zdefiniowania – raczej bodźcem wyzwalającym stan afektywny, który to bodziec tu ma być równocześnie samozwrotny i metatekstowy.

Uwrażliwienie na innego, który przeżywa niepełnię, niewcielenie, empatyczne otwarcie na ten stan grozy, zostawiające „ja” bezradnym, znajdują swą dobitną realizację w *Otchłani*<sup>17</sup>:

Kiedy wnoszę do lasu znój mego żywota  
I twarz tak niepodobną do tego, co leśne,  
Widzę otchłań, co, skomląc, w gęstwinie się miota  
I rozrania o sęki swe żale bezkreśne.

Rozedrgana zielonym, pełnym rosy płaczem,  
Przerażona niebiosów uludnym poblizem –  
Kona z męki i tęskni nie wiadomo za czym,  
I cierpi, że nie może na ziemię paść krzyżem.

I nie wie, do jakiego snu ma się ułożyć,  
I szuka, węsząc bólem, parowu lub jaru,  
Aby go dopasować do swego bezmiaru  
I zamieszkać na chwilę, i w ciszę się wdrożyć.

<sup>16</sup> M. Stala, *O tych, których nie ma*, s. 112–113.

<sup>17</sup> Por. M. Głowiński, *Bolesław Leśmian. „Otchłań”*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, wyd. 3, Gdańsk 2001. Por. również M. Nawrocki, *Wariacje istnieniowe*, s. 52–59.

Czuję rozpacz jej naga, czuję głód jej bosy,  
 Jej bezdomność, gałęzi owianą szelestem,  
 I oczy, które we mnie przez mętne szkła rosy  
 Widzą kogoś innego, niż ten, który jestem.

(*Otchłań*, s. 299)

Uczucia tytułowej Otchłani (żale, przerażenie, tęsknota, cierpienie, rozpacz), a związane z odkryciem immanentnego braku tworzącego jej istotę, są chyba w najbardziej możliwie empatyczny sposób na ten brak przeniesione. Antropomorfizowana i animalizowana otchłań przeżywa rozpacz i grozę rozpoznawania własnej tożsamości, którą jest nicłość. Wkraczający w przestrzeń lasu (obarczoną w tradycji bardzo rozbudowaną symboliką) ten, kto postrzega siebie jako innego, odkrywa otchłań. W jakimś stopniu może to być odmiana pejzażu wewnętrznego, nie jest to jednak zabieg typowy dla Leśmiana. Mamy tu bowiem do czynienia z otchłanią jako osobną istotą; ożywiona – odczuwa rozpacz. Teoretycznie zupełnie abstrakcyjna przeżywa na najwyższych rejestrach swój żal<sup>18</sup>, który musi być (bo taka jest ona sama) „bezkreśny”. Niewyposażona w ciało – rani się i płacze<sup>19</sup>. Przeżywa więc cierpienie ciała, ale nie ma ciała<sup>20</sup>, które dałoby jej ukojenie w geście czy we śnie. Określenia oparte na zaprzeczeniach: żale bezkresne, tęskni nie wiadomo za czym, cierpi, że nie może, nie wie, bezdomność, eksponują, ujawniają tożsamość, będącą samym brakiem i jako ów brak mającą moc odczuwania. „Ja” liryczne odkrywające otchłań rozpoznaje ją, może odczuć ją samą. Ale otchłań nie zna nikogo poza sobą, ponieważ jest wyłącznie brakiem. Co dzieje się z „ja” lirycznym? Emocje, które mógłby wzbudzać brak hiperbolizowany tu do rozmiaru otchłani, stają się emocjami otchłani, „ja” liryczne natomiast wydaje się przeniesione na inny poziom – poziom pytań ontologicznych. Zbudowanie sytuacji opisywania cudzych emocji wybija podmiot z własnego

<sup>18</sup> Michał Głowiński pisze: „Otchłań nie przestaje być otchłanią, nie traci swej «istoty otchłani», ale jest wyposażona w pełen repertuar życia psychicznego. [...] «cierpienia» nie wynikają z prostego przerzucenia na otchłań właściwości ludzkich, są one pochodną niejako jej istoty. Otchłań cierpi przez to, że nie może robić tego, co wykracza właśnie poza jej istotę. [...] Psychizacja ma w opisywanym wierszu jeszcze jeden wymiar, jeszcze jeden sens. Zanimizowana otchłań ma być bowiem w pełni paralelna wobec poety («podmiotu lirycznego»), który ją dostrzegł po wejściu do lasu”, M. Głowiński, *Bolesław Leśmian. „Otchłań”*, s. 274–275. Zob. także: T. Cieślak, *Liryka bezpośrednia w twórczości Bolesława Leśmiana*, s. 117.

<sup>19</sup> O roli oksymoronu u Leśmiana zob. T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, s. 256–257.

<sup>20</sup> M. Stala, *Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana*, [w:] tegoż, *Trzy nieskończoności*. Badacz, nawiązując do *Otchłani*, pisze między innymi: „w Leśmianowskim świecie łatwiej natrafić na doznanie braku ciała niż na doświadczenie pełni cielesnego istnienia. Ten brak przybiera dwie zasadnicze, źródłowo odstępne, postaci. W pierwszej, metafizycznej, jest on tożsamy z danym każdemu bytowi niecielesnemu – pragnieniem wcielenia, ucieleśnienia, zetknięcia się z ludzkim ciałem. [...] W postaci drugiej, erotycznej, wspomniane doświadczenie przybiera formę nieobecności ciała innego człowieka, chęć uobecnienia tego ciała i zawładnięcia nim, jeśli nie w rzeczywistości, to choćby we śnie czy w marzeniu”, s. 102–103.

istnienia lub odwrotnie: bycie nierozpoznanym przez otchłań (to skądinąd odwrócona w pewnym sensie sytuacja z poematu *Oczy w niebiosach*) pozwala pokazać niemożność komunikacji. Ale przecież nie tylko: uwrażliwienie na rozpacz innego wyzwala niezwykle mocne przeżycie wybijające go z własnej tożsamości, lecz jako takie niepodlegające już w ogóle określeniu, a tym bardziej werbalizacji.

W *Gwiazdach* „ja” liryczne mówi o próżni, którą widzi, a właściwie o próżni, która ogniskuje się w jego oku<sup>21</sup>:

Tej nocy niebo w dreszczach od gwiazd mrugawicy  
 Kołysało swój bezmiar w sąsiednie bezmiary,  
 To w próżnię radosne unosząc pożary,  
 To zbliżając je znowu ku mojej żrenicy

(*Gwiazdy*, s. 166)

Ale znów w zamykającym utwór dwuwersie przenosi się akcent na przeżycie jeszcze inne, na przyśnione wołanie o pomoc:

Skroń znurzoną pochylam do stogu na łące,  
 Garścią rozćwierkanego rojem świerszczów siana  
 Rzeźwiąć oczy, smugami gwiazd jeszcze gorące,  
 I do snu odniałego padam na kolana.

I śni mi się, i trwogą uderza do głowy  
 Krzyk o pomoc i zawiew południa licowy.

(*Gwiazdy*, s. 166)

Po pierwsze podmiot mówi dobitnie i wyraźnie o samym sobie, odnosi do siebie cały świat<sup>22</sup>. Po drugie w tym witalistycznym obrazie następuje przeniesienie akcentu na obecność innego, który ujawnia się nagle w grozie strachu czy cierpienia, w krzyku o pomoc. Warto zwrócić uwagę na to, jak nazwane są uczucia wywoływane przez ów krzyk. Próbuje się nazwać uderzający także w sferę somatyczną stan na pograniczu snu, trwogi i wreszcie odczuwanej aury lipcowego popołudnia. Tak mocno zakorzeniona biblijnie (ale też w ogóle kulturowo) trwoga nie wyczerpuje przecież możliwości interpretacyjnych całego przeżycia. Odsyła raczej do kulturowo rozpoznawalnych emocji, równocześnie wraz z pozostałymi określeniami i sugestiami intuicyjnie wskazując na stan afektywny, wymykający się reprezentacji.

<sup>21</sup> Por. interpretacja tego wiersza, [w:] A. Lam, *Obraz i dyskurs w poezji Leśmiana*, [w:] *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, pod red. E. Czapplejowicz i W. Sadowskiego, Warszawa 2002, s. 46.

<sup>22</sup> Co oczywiście bardzo rzadkie u Leśmiana, por. np. C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 39–42.

W wierszu *V* z cyklu *Zielona godzina* otchłań opisywana jest za pomocą przeczeń:

Jam jest miejsce spotkania łąz ze złotym kurzem  
Słońca, ptakom widnego!... Oto bór śni o mnie  
Sen, liśćmi zaproszony, gałęzisty sen!

Śni, że idę, nie wiedząc ni dokąd, ni za czym, –  
Ku bezcelom, zapadłym w nieprzebytą ciszę,  
Gdzie wszystko jest – bez nazwy, bez granic, bez tchu.

Na rękach niosę strumień, potrząsany płaczem,  
I uśmiechem go koję, i do snu kołyszę,  
By go złożyć pod skałą – na trawie – na mchu.

(*V*, s. 55)

Poetyka apofatyczna, o której pisali dobitnie w innych kontekstach Erazm Kuźma czy Dorota Wojda<sup>23</sup>, powoduje tu, że – mówiąc najprościej – ważniejszy jest fakt braku niż to, czego brakuje. U Leśmiana epitety oparte na przeczeniu opisują cechy wyróżniające i stanowią rodzaj wspólnej charakterystyki wszystkich określanych przez negację istnień<sup>24</sup>. Wyznaczają najbardziej zasadnicze postrzeganie świata przez pryzmat tego, czego nie ma, przez odarcie z jakichś przynależnych mu cech. Pozbawianie tych cech eksponuje niepełność bytu, ale właśnie owa niepełność staje się cechą wyróżniającą, która nie podlega zmianie, określa tożsamość i istotę. Język nazywa takie cechy przez zaprzeczenie, ale te zjawiska i stany wymykają się kategorii braku, stanowią osobne byty, które nie podlegają uzupełnieniu. Tu także, jak w *Otchłani*, następuje próba wzajemnego rozpoznania, która zawisa na odkryciu inności.

Inność wyrastająca z rozpoznania braku wybrzmiewa Głuchoniemę<sup>25</sup>:

Obca sobie i światu, między dniem a nocą  
Nad bezimienną rzeką stoi bezimienna...

(*Głuchoniema*, s. 71)

<sup>23</sup> Zob. E. Kuźma, *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki*, [w:] *Poetyka bez granic*, pod red. W. Boleckiego i W. Tomasika, Warszawa 1995; D. Wojda, *Poetyka negatywna*, [w:] też, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996. Zob. też M. Głowiński, *Poezja przeczenia*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*.

<sup>24</sup> Por. m.in. M. Głowiński, *Poetyka przeczenia*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Autor w innym miejscu pisze: „Nicość, nieistnienie, niebytność nie są u Leśmiana raz na zawsze dane w jednej niezmienniej postaci, i one także się dzieją, nadchodzą i przechodzą, podlegają przekształceniom” (s. 254).

<sup>25</sup> Por. A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność: O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004, s. 76–78; A. Jarzyna, *Imaginauci. Pismo wyobraźni Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*, Łódź, 2017, s. 150–154.

Tytułowa bohaterka liryczna ogniskuje w sobie własną pustkę i pustkę świata. Będąc nienazwaną i nie mogąc nazwać (a zatem i stworzyć) staje się punktem w świecie, w którym ona i świat opisywani są przez brak. Sam mechanizm postrzegania innego wydaje się podobny do mechanizmu w *Ołchlani* – „ja” postrzega świat przez pryzmat braku, w tym momencie właśnie dopiero zaczyna się przeżycie – uruchomione zostają najgłębsze pokłady afektu. Tak jest przecież w *Dziewczynie czy Pana Błyszczyńskim*, *Dwojgu ludzińkach*, *Pururawie* i *Urwasi*. W *Głuchoniemej* reakcja „ja” lirycznego na dostrzeżenie braku jest dwojaka i dwupoziomowa. Po pierwsze pojawia się w odruchu buntu rodzaj agresji, która doprowadzić ma do gwałtownej zmiany – do wydobywania głosu z dziewczyny:

Myślałem, że gdy w złotym wieczności obłądzie  
 Garścią ziemi uderzę w niemą pierś dziewczyny,  
 Pierś ta dumką zahuczy w doliny  
 I zbudzi na jeziorach uśpione łabędzie!...

(*Głuchoniema*, s. 70)

Obłąd staje się stanem z natury swojej niepojętym, niezrozumiałym, a jednocześnie stanem afektywnym, który doprowadza do ostrej reakcji. Do ataku przepelnionego agresją, połączonego z pragnieniem cudu. Niemal grzebalny gest („Garścią ziemi uderzę w niemą pierś dziewczyny”) w swej sile nic jednak nie zmienia, nie następuje żaden oczekiwany, wzniosły przełom. Gest ten jest natomiast momentem przejściowym w kompozycji wiersza – podkreślona zostaje analogia między tytułową *Głuchoniemą* a bezimienną rzeką<sup>26</sup>. Nie ma potem w utworze żadnego zwerbalizowanego nawiązania do jakiegokolwiek reakcji podmiotu na obserwowaną rzeczywistość. Widzi on dziewczynę wyłącznie przez pryzmat tego, co ocenia jako brak (a więc niemotę i głuchotę). Im dokładniej opisuje ją i otaczający świat, tym mniej mówi o sobie. Jest to zasadniczy sygnał niewerbalnego i nieartykułowanego przeżywania tego, co widzi „ja”. Sygnał ten ujawnia się na niewyraźnym, niepojmowalnym poziomie afektu. W rozbięciu końcowego czterowersu na dwa dystychy da się zauważyć swoiste wygaszanie słowa, co zostaje jeszcze mocniej zaakcentowane przez trzykropki.

Nagle strząsnęła sploty. Ognie zórz ją złocą,  
 Jak światłość wiekuista, przyćmiona i senna...

<sup>26</sup> O braku imienia pisze Tymoteusz Karpowicz: „Brak imienia zostawia istotę jakby bez istnienia (*Głuchoniema*), w pozycji między: między materią martwą a żywą. [...] Brak imienia jest lingwistyczną śmiercią. A skoro język jest bezpośrednio sprzęgnięty z nazwaną formą życia, jego drugim krwiobiegim – brak imienia jest śmiercią fizyczną”, zob.: T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, s. 252. Por. także o tym wierszu M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, s. 58.

Obca sobie i światu, między dniem a nocą  
Nad bezimienną rzeką stoi bezimienna...

(*Głuchoniema*, s. 71)

Czytelnik nie może już dowiedzieć się, co odczuwa podmiot, widząc dziewczynę prześwieconą wiekiustą światłością. Takim zamknięciem utworu „ja” mówiące wychodzi poza opis tego, co, jak domyśla się, czuje dziewczyna. Niemożność mówienia o sobie wyrasta nie tylko z niewyraźności, ale także z nierozpoznawalności afektu. Albo inaczej: niemożność owa zostaje zawieszona pomiędzy symbolicznym a afektywnym, pozostając – jak sądzę – bliżej afektywnego.

\*\*\*

Bywa też i tak, że odkrycie własnego (tym razem wyrażonego, podmiotowego) braku przetwarza się w jakość pozytywną:

W *Ubóstwie* czytamy:

Kto potrafi żal dłońmi tak tłumić obiema!  
Kto zdoła, gdy mu z oczu nicość jawę zmiecie,  
Tak nic nie mieć, naprawdę nic nie mieć na świecie,  
Jak człowiek, co nic nie ma, naprawdę nic nie ma!

(*Ubóstwo*, s. 459)

Pojawiający się tu wyrażony *explicite* żal po stracie najbliższych potęgowany jest na poziomie brzmieniowym przez aliteracyjne nawracanie znaczącego przeciw zaimka „nic”, ale też poprzez powtarzanie przeczenia „nie” czy wreszcie przez ujednociające i zarazem rytmizujące powtarzanie głoski „ć” w określeniach: „nicość”, „mieć”, „zmiecie”, „świecie”. Umieszczenie tych dwu ostatnich wyrazów w pozycji rymowej wywołuje efekt anihilacji świata. Aż czterokrotne (poliptotoniczne) powtórzenie „nic nie ma” tę anihilację potwierdza i wzmacnia. Konieczne jest jednak dopowiedzenie: cierpienie związane z brakiem staje się tu czynnikiem sankcjonującym człowieczeństwo, przeżywanie braku umożliwia walkę z nocą i próżnią, staje się zatem – paradoksalnie – przeciwieństwem braku.

Jeszcze inaczej podmiot doświadcza unicestwienia czy unicestwiania (bo ta niedokonaność wydaje się jedną z ważniejszych cech przemian u Leśmiana) bytu, który jest wysnuty z niego i przez niego samego. Tworzenie wymyka się twórcy, istnienie kreuje kolejne. I właśnie w momencie zanikania tych samowolnych, niezależnych tworów upatruję poczucia braku, tęsknoty. Tak przecież będzie w *Kabale*:

Do tańca gra im zwiewna, dalsza od miesiąca  
Muzyka, wywołana ich stóp wirowaniem,

Melodia, nie wiadomo skąd wypływająca,  
Melodia, co trwa kędyś poza własnym trwaniem.

Trwa i śpiewa o bramach, gdzie w progach u celu  
Nic nas jeszcze nie czeka prócz oczekiwania,  
O krainach przebrzmiałych, kędy w harf weselu  
Sam taniec bez tancerzy upojnie się śłania!...

Sam taniec bez tancerzy, sam szal bez przedmiotu –  
Trwa i śpiewa, i nagle w oddaleniu kona.  
Wraz z nim pierzcha i moja baśń niedokończona,  
Sen wysnuty z niczego albo z gwiazd obrotu!

I znowu dawny pokój widzę pełen cieni,  
Co przed chwilą krył zamku zakłętę chwałę –  
W dłoni mam karty – żółkłe jak liście jesieni,  
Od wichru wróżb trawiących. Układam kabałę...

(*Kabała*, s. 75)

Uwidacznia się w tych wierszach (które stanowią przecież wyłącznie przykład z ogromnej ilości tego typu utworów Leśmiana) charakterystyczne odwrócenie proporcji w porównaniu z poezją większości poetów Młodej Polski. U nich mianowicie najczęściej punktem odniesienia w odkrywaniu braku jest sam podmiot, to on zauważa wyrwę w świecie, która niesie dojmujący ból. U Leśmiana brak istnieje niezależnie od „ja”, albo inaczej: owo „ja” nie jest najważniejszym punktem odniesienia. W tym świecie próbuje znieść się każdą podmiotowość jako niezbywalne źródło woli czy twórczości. W wierszu *Kabała* wróżenie z kart, o czym pisała Anna Czabanowska-Wróbel<sup>27</sup>, pozwala na zaistnienie abstrakcyjnych jakości i stanów trwających niezależnie. Uczucia podmiotu nazwane zostają kilkakrotnie. W chwili, w której z kabały powstaje baśń, znów następuje zawieszenie emocjonalności podmiotu. Odkrycie samoistnego bytu i samoistnego braku wzbudza stan, który nie podlega w ogóle określeniu. „Ja” mówiące natomiast na zasadzie nawrotu znów układa kabałę.

\*\*\*

Leśmianowska samoistność, egzystująca bez czy niezależnie od podmiotu twórczego, wywodząca się sama z siebie, uosabiana, odkrywa jednak swoje zawieszenie w pustce. I choć można powiedzieć, że istnienie unieważnienia ów brak, to równocześnie go tym bardziej sankcjonuje. Negacja odnosi

<sup>27</sup> Anna Czabanowska-Wróbel, „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?”: mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana, [w:] *tejsze, Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, s. 296; zob. *tejsze, Baśń w literaturze Młodej Polski*, s. 204.



się do nicości, ale też bezgraniczności, nieskończoności, kiedy bezmiar jest obiektem a zarazem metaforą samego poznania; to poznawanie nieistnienia, które postrzegane jest jako istniejące. Nie-byt jest bowiem i czuje.

W poezji autora *Sadu rozstajnego* młodopolska rozpacz, melancholia, tęsknota wynikające z rozpoznania braku zostają przekroczone. Poeci Młodej Polski, przeżywając w rozmaity sposób owo rozpoznanie i przyjmując rozmaite postawy wobec utraty, poczucia niedopełnienia, pustki zawsze pojmują brak jako stan negatywności. Ów brak jest miejscem do wypełnienia, które wypełnione nie zostaje<sup>28</sup>. Przyjmuje też kształt ostateczny, nie dający się zmienić – i w pewnym sensie dlatego (ze względu na niezmienność, wyrazistość, ostrość przeżycia) okazuje się atrakcyjny. Każdy z tych stanów jest postrzegany jako miejsce puste, okaleczone, rana w całości.

U Leśmiana natomiast wykształca się odmienna sytuacja. Po pierwsze brak staje się bytem, po drugie uczucia wynikające z odkrywania i przeformułowania ontologicznego braku są inne niż u pozostałych. Przede wszystkim wydają się mniej chętnie werbalizowane, a dokładniej rzecz ujmując – „ja” określa przede wszystkim przeżycie innego dostrzegającego lukę w bycie. Własnych przeżyć kogoś, kto empatycznie dostrzega tę rozpacz, już nie.

Powiedziałabym, że dla Leśmiana ważniejsze wydaje się opisywanie aktu odkrywania braku, niż nazywanie emocji związanych z tym odkryciem. Jakość, intensywność przeżyć jest oczywiście niezmiernie istotna, ale sytuuje się poniżej werbalizowanego, gdzieś między zabiegami symbolistycznymi a afektem. Procesualne, zmienne, pulsujące odkrywanie próżni, nicości jest przeżyciem nie-do-nazwania. Innymi słowy: empatycznie nakierowane „ja” liryczne zderza się z innym, który przeżywa brak. Odczucia innego zostają przez osobę mówiącą w tekście – do pewnego przynajmniej stopnia – rozpoznane a nawet nazwane. Dopiero w tym, co rozgrywa się później, upatruję stanu afektywnego. Empatyczne zderzenie i współodczuwanie wybija „ja” z samego siebie, rozbija czasami tekst – doprowadza bowiem do przeżycia, które pasuje się poniżej uświadomionego, tym bardziej wyrażonego. A przecież jest nawet poniżej niewyraźnego.

Niemniej jednak staje się źródłem tekstu i zarazem źródłem kolejnych afektów<sup>29</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, którzy nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.  
 Cieślak T., *Liryka bezpośrednia w twórczości Bolesława Leśmiana*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.

<sup>28</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] tejsze, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

<sup>29</sup> O wzajemnej zależności między sztuką i efektem por. G. Deleuze, F. Guattari, *Percept, afekt i pojęcie*, [w:] tychże, *Co to jest filozofia*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.

- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Czabanowska-Wróbel A., *Bolesław Leśmian i „słowo ostatnie”*, [w:] *„Lecz nie było już świata...” Bolesław Leśmian. Miłość i śmierć. Wiersze, całość ułożył, fotografie wykonał i słowem wstępnym opatrzył A. Nowakowski*, Kraków 2017.
- Czabanowska-Wróbel A., *Leśmian – autonomizacja poznania wzroku w poemacie „Oczy w niebiosach”*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/lesmian-autonomizacja-poznania-wzroku-w-poemacie-oczy-w-niebiosach-766/>.
- Czabanowska-Wróbel A., *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.
- Czapliński P., *Poetyka afektywna i powieść o rodzinie*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, pod red. R. Nycza, A. Łebkowskiej, A. Daukszy, Warszawa 2015.
- Deleuze G., Guattari F., *Percept, afekt i pojęcie*, [w:] G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.
- Głowiński M., *Bolesław Leśmian. „Otchłań”*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, wyd. 3, Gdańsk 2001.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.
- Jarzyna A., *Imaginauci. Pismo wyobraźni Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*, Łódź 2017.
- Karpowicz T., *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Warszawa 1975.
- Kłuba A., *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność: O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004.
- Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, pod red. R. Nycza, A. Łebkowskiej, A. Daukszy, Warszawa 2015.
- Kuźma E., *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki*, [w:] *Poetyka bez granic*, pod red. W. Boleckiego i W. Tomasika, Warszawa 1995.
- Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, wyd. 3, Warszawa 2000.
- Lam A., *Obraz i dyskurs w poezji Leśmiana*, [w:] *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, pod red. E. Czuplejowicz i W. Sadowskiego, Warszawa 2002.
- Łebkowska A., *Zdarzenie – afekt – twórczość*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, pod red. R. Nycza, A. Łebkowskiej, A. Daukszy, Warszawa 2015.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian*, Schulz, Witkacy, Kraków 2007.
- Massumi B., *Autonomia afektu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Michałowski P., *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008.
- Nawrocki M., *„Ballada bezładna”: spełnione nieistnienie – niespełnione istnienie*, [w:] M. Nawrocki, *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009.
- Nawrocki M., *Wariacje anielskie*, [w:] *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, pod red. B. Grodzkiego i D. Trzeźniowskiego „Radomskie Monografie filologiczne” 2012, nr 1, Radom 2012.
- Pilch U.M., *Podmiot zamknięty w spojrzeniu*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, pod red. U.M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014.

- Podraza-Kwiatkowska M., *Leopold Staff i Bolesław Leśmian, czyli o dwóch poematach tercyną*, [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Labirynty – kładki – drogowaskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Kraków 2011.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
- Prokop J., *Niepochwycień (Motyw regresu w poezji Leśmiana)*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971.
- Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982.
- Rymkiewicz J.M., *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Sandauer A., *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*, Warszawa 1955.
- Stala M., *Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana*, [w:] M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.
- Stala M., *O tych, których nie ma. Na marginesie Leśmianowskiego cyklu „Aniołowie”*, [w:] M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.
- Winiecka E., *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.
- Wojda D., *Poetyka negatywna*, [w:] D. Wojda, *Milczenie słowa. O poezji Władysława Szymborskiej*, Kraków 1996.
- Woźniak-Łabieniec M., *Leśmianowska „ontologia” nicości, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, nr 1.*
- Woźniak-Łabieniec M., *Między mrokiem a światłem. Epistemologiczne peregrynacje podmiotu w wierszu „Oczy w niebiosach” (z cyklu „Poematy zazdrosne”)*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, pod red. U.M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014.
- Zaleski M., *Niczym mydło w grze scrabble, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.*

## STRESZCZENIE

Lektura poezji Bolesława Leśmiana pozwala wskazać zasadniczą cechę w postaci wielowymiarowego uwrażliwienia na brak. W liryce autora *Sadu rozstajnego* wyróżniam te zabiegi, które wydobywają już na poziomie językowym poczucie niepełni, nieobecności, nieistnienia. Apofatyczność języka przekłada się na problem niebytu jako braku znaczącego. Zajmuję się brakiem nie tyle jako kategorią zaprzeczenia istnienia, ile raczej jako samodzielnym, ukonstituowanym, afektywnym rodzajem przeżycia. Zastanawiam się, co dzieje się z „ja” mówiącym, które konfrontuje się z innym w sytuacji przeżywania bólu wynikającego z braku. Najbardziej istotne okazuje się empatyczne współodczuwanie „ja” z innym. W momencie odkrycia cudzego bólu następuje stan afektywny, który nie podlega już ani uświadomieniu, ani opisaniu. Zderzenie na osi „ja” – inny – brak przynosi i stwarza afekt. Empatycznie nakierowane „ja” liryczne zderza się z innym, który przeżywa brak. Odczucia

innego zostają przez osobę mówiącą w tekście – do pewnego przynajmniej stopnia – rozpoznane, a nawet nazwane. Dopiero w tym, co rozgrywa się później, upatrują stanu afektywnego. Empatyczne zderzenie i współodczuwanie wybija „ja” z samego siebie, rozbija czasami tekst – doprowadza bowiem do przeżycia, które plasuje się poniżej uświadomionego, tym bardziej wyrażonego i wreszcie niewyraźnego. Jest przeżyciem nie-do-nazwania.

### **Słowa kluczowe**

Leśmian, poezja, brak, afekt

### **SUMMARY**

#### **Affect versus lack. Poetry by Bolesław Leśmian**

The article explores multi-dimensional sensitivity to the void as a major feature of Bolesław Leśmian's poetry. The author distinguishes those stylistic devices which extract, on the level of language, the the feeling of non-fullness, absence, or non-existence in Leśmian's poems. Apophatic language translates itself into the issue of nonexistence seen as meaningful lack. The article focuses not so much on the category of the negation of existence as on independent, fixed, affective type of experience. The author inquires what happens with the poetic voice confronted with the Other in a situation experiencing pain resulting from lack. Empathetic co-feeling of "I" with the other turns out to be the most important state. The moment someone else's pain is discovered, feelings change into the affective state which cannot be either realized or described. The I-Other-void confrontation brings about an affect. The empathetic "I" meets the Other who experiences various kinds of absence. The Other's feelings become recognized and even, to some extent, defined by the person who speaks in the text but the affect happens afterwards. The emphatic confrontation and co-feeling destruct the coherent voice and the text itself for it causes that kind of unspeakable experience that cannot be realized, expressed or represented. This is an experience not-to-be-named.

### **Keywords**

Leśmian, poetry, lack, absence, affect



DARIA  
LEKOWSKA\*



0000-0003-2013-7824



# Przyroda niemożliwa? Ślady ekopoetyckie w Leśmianowskiej zieloności

101

PRZYRODA NIEMOŻLIWA? ŚLADY EKOPOETYCKIE W LEŚMIANOWSKIEJ ZIELONOŚCI

Bolesława Leśmiana z dużą dozą śmiałości można nazwać poetą przyrody, lecz intuicji tej już na samym początku towarzyszyć powinna badawcza podejrzliwość. Przywołuję ją jako subtelną prowokację, mając na uwadze, że jeden z najważniejszych dwudziestowiecznych pisarzy zarówno wpisuje się w ramy tej szeroko rozumianej kategorii, jak i jednocześnie poza nie wykracza. Niemniej jednak przyrodnicze obszary od dawna znajdowały się w centrum wielu prac dotyczących twórczości autora *Sadu rozstajnego*, a badacze i krytycy bez wahania wskazywali na różnie pojmowaną naturę jako jeden z istotniejszych tropów interpretacyjnych i fundamentów lirycznego świata<sup>1</sup>. Ryszard Nycz pozytywne źródło krystalizacji Leśmianowskiej poetyki upatruje właśnie w nowym doświadczeniu natury (polegającym na obdarzeniu jej możliwością „widzenia” oraz na odkryciu auratycznego oddziaływania przedmiotów), które ujawnione już w debiutanckim tomie, przyczyniło się do stworzenia uderzającej jednorodnością „nowej,

\* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu, e-mail: [daria.lekowska@amu.edu.pl](mailto:daria.lekowska@amu.edu.pl).

<sup>1</sup> Na zagrożenia wynikające z powszechnego czytania Leśmiana w określonych przyrodniczych kontekstach zwracał uwagę Michał Paweł Markowski: „Taki stereotyp [poezji natury pierwotnej, dziewiczej – przyp. D.L.] przylgnął do Leśmiana nieodwracalnie, pytanie tylko, co by to miało znaczyć? [...] Przyroda czy natura to raczej żywotny mit potrzebny samym krytykom, mniej zaś poetom [...]”. Zob. M.P. Markowski, *Leśmian. Poezja i nicość*, [w:] tegoż, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 114. Trudno dziś w pełni zgodzić się z tym stwierdzeniem, zwłaszcza mając na uwadze optykę ekologiczną, która stara się przekroczyć postrzeganie przyrody w obrębie mitu.

całościowej wizji poetyckiej<sup>2</sup>, stając się tym samym motywacją poezji. Podobnie rzecz ujmuje Anna Barcz, pisząc: „U Leśmiana zresztą szczególnego znaczenia nabiera katalizująca funkcja języka poetyckiego w rozumieniu otwierania doświadczenia na nieuprzedzoną relację ze światem przyrody, która staje się źródłem i realizacją samego języka poezji<sup>3</sup>. Badaczka zauważa, że Leśmianowska poetyka scala się z formą istnienia rzeczywistości, odkrywając związek człowieka z przyrodą na zasadzie kondycji epistemologicznej<sup>4</sup>.

Podążając za wcześniejszymi przyrodniczymi odczytaniem, ale i interpretując w poprzek nich oraz starając się poza nie wykroczyć, chciałabym przyjrzeć się przyrodzie Leśmiana, uruchamiając stosunkowo młodą perspektywę badawczą, jaką jest ekopoetyka, w której status natury oraz literatury, a także relacje zachodzące między podmiotem i pozaludzką przyrodą stanowią kwestię pierwszoplanową. Ekopoetykę rozumiem w sposób szeroki, jako projekt wychodzący poza ramy strategii literackiej, zaproponowany przez Julię Fiedorczyk, definiującą tę dziedzinę w oparciu o jej grecki źródłosłów:

Ekopoetyka, rozumiana zgodnie z etymologią, to praktyka budowania domu, sposób tworzenia relacji z innymi istotami i bytami w oparciu o pogłębioną świadomość materialnych i kosmicznych wymiarów naszego bycia. Ekopoetyka jest praktyką świadomego stawania się. Stanowi próbę stworzenia nowej epistemologii, wykluczającej instrumentalne podejście do innych istot i wyrastającej ze zrozumienia, że Ziemia – a w istocie kosmos – jest domem, *oikosem*, dobrem wspólnym wielu ludzi i nie-ludzi<sup>5</sup>.

Optyka ekologiczna wydaje się metodą, która pozwoli spojrzeć na naturę wyłaniającą się z poezji Leśmiana na nowo, a w próbie przekroczenia interpretacyjnych schematów i stereotypów umożliwi wydobycie na powierzchnię nieuświadomionych wcześniej sensów. Warto mieć jednak na uwadze, że nie każdy tekst poetycki przedstawiający przyrodę poddaje się „ekologizowaniu”, toteż przy próbie wskazania tych miejsc poezji Leśmiana, które mogą

<sup>2</sup> R. Nycz, „Słowami... w świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 122.

<sup>3</sup> A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016, s. 176. Badaczka sytuuje twórczość Leśmiana w nowym, interesującym kontekście, korespondującym z ujęciem ekopoetyckim. W analizie utworów posługuje się zaproponowanym przez siebie pojęciem, jakim jest realizm ekologiczny. Barcz tak definiuje wypracowaną metodę: „Wprowadzany przeze mnie *realizm ekologiczny* nie polega już wcale na klasycznym naśladowaniu natury, raczej na odkrywaniu zakrytych kulturowo więzów, spłotów i zależności między człowiekiem a organicznym, przyrodniczym otoczeniem. W tym podejściu rzeczywistość prezentuje się jako przestrzeń otwarta, niezdefiniowana, stawiając na nowo pytanie dotyczące związku człowieka ze światem przyrody o to, czym jest realizm, w jakich innych modelach współegzystencji funkcjonujemy, kiedy chcemy uniknąć dominującej roli człowieka albo fenomenologicznie – wziąć ją w nawias”. Tamże, s. 90.

<sup>4</sup> Tamże, s. 194.

<sup>5</sup> J. Fiedorczyk, G. Beltrán, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Warszawa 2015, s. 86.

nieść nowe znaczenia, postaram się wykazać interpretacyjną ostrożnością. Michał Głowiński pisze, że: „Podstawowe Leśmianowskie tematy ujawniają się w wielu wypadkach już na poziomie jednego słowa, słowa pojedynczego”<sup>6</sup>, dlatego punktem wyjścia i jednocześnie punktem orientacyjnym jest dla mnie pojemny semantycznie w odniesieniu do poezji, a przede wszystkim natury poety wyraz **zieloność**, który można z jednej strony odczytywać jako synonim przyrody, z drugiej zaś rozumieć jako słowo-klucz pomocne przy próbie pochwycenia czy chociażby szkicowego nakreślenia samej istoty Leśmianowskiego świata przedstawionego<sup>7</sup>.

Badacze chętnie zgłębiali problematykę zieleni/zieloności, często w bezpośrednim nawiązaniu do *Topielca*<sup>8</sup>, lub analizowali ową kategorię w kontekście barw dominujących w poezji autora *Łąki*<sup>9</sup>. Przyroda za pomocą metonimicznego, szeroko zakrojonego ujęcia (zieloność) wypełnia tę poezję po brzegi i rozprzestrzenia się, rozrasta niekontrolowanie, docierając także w obszary tych utworów, w których niekoniecznie została nazwana wprost; stanowi również pewnego rodzaju ramę, kłamrę kompozycyjną, inicjującą i domykającą ludzkie życie oraz ludzką pamięć. Wspomnianą prawidłowość można zauważyć w dwóch typach wierszy: wspomnieniowych rojeniach z dzieciństwa oraz wierszach „przedśmiertnych”. W utworze *Z lat dziecięcych*<sup>10</sup> poeta pisze:

<sup>6</sup> M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 279.

<sup>7</sup> Nie stawiam znaku równości między „zielenią” a „zielonością”, choć interpretatorzy stosują te wyrazy częstokroć wymiennie; sam Leśmian nie ustala między nimi określonego porządku. Wspólne słowom odniesienie do barwy oraz uruchomienie skojarzeń przyrodniczych w przypadku zieloności „rozrasta się” i kieruje czytelniczą uwagę „w głąb” przyrody – innymi słowy, proponuję rozumienie zieloności jako pewnego zbioru cech charakterystycznych dla Leśmianowskiej natury (zieloność byłaby zatem wobec przyrody tym, czym człowieczeństwo jest wobec człowieka), a także jako przejawu myślenia metonimicznego, które w utworach poety można zaobserwować.

<sup>8</sup> Adam Szčerbowski pisze, że Leśmianowska zieleń sama w sobie jest synonimem praiśności, a wędrowiec, poznając „rzecz w sobie”, zapada się „w praiśność wszechrzeczy”, z kolei Kazimierz Wyka podkreśla, że wędrowiec Leśmiana tonie w „Kantowskim pojęciu zieleni jako takiej, zieleni samej w sobie, zieleni *ans ich selbst*”. Zob. A. Szčerbowski, *Bolesław Leśmian*, Zamość 1938, s. 19; K. Wyka, *Zarys współczesnej literatury polskiej (1884–1925)*, Kraków 1951, s. 252–253. Interesujące ekokrytyczne odczytanie *Topielca* proponuje Dawid Gostyński w niedawno wydanej książce *Literatura i jej natury*, podkreślając destabilizację antropocentrycznego modelu myślenia. Por. D. Gostyński, *Związki. „Topielec” Bolesława Leśmiana*, [w:] P. Czaplński, J.B. Bednarek, D. Gostyński, *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich*, Poznań 2017, s. 125–128.

<sup>9</sup> Tego typu odczytania można znaleźć w pracach Anny Czabanowskiej-Wróbel oraz Piotra Michałowskiego. Badacze wychodzą jednak poza postrzeganie zieleni wyłącznie w kategoriach barwnych, problematyzując ją i odnosząc również do natury, ponadludzkiej siły czy partnera dialogu. Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Poezja Bolesława Leśmiana*, [w:] teże, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 251–361; P. Michałowski, *Zieleń Leśmiana. Monochromatyczne przechadzki po niektórych światach i zaświatach przedstawionych*, [w:] *Barwa w kulturze i języku*, t. 4, red. E. Komorowska i D. Stanulewicz, Szczecin 2013, s. 85–99.

<sup>10</sup> Wszystkie cytowane przeze mnie utwory pochodzą z wydania: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. J. Trzandiel, Warszawa 2010. Na oznaczenia poszczególnych



Przypominam – wszystkiego przypomnieć nie zdołam:  
 Trawa... Za trawą – wszechświat... A ja – kogoś wołam.  
 [...]
   
 A jeszcze? Co mi jeszcze z lat dawnych się marzy?  
 Ogród, gdzie dużo liści znajomych i twarzy –  
 Same liście i twarze!... Liściasto i ludno!  
 [...]
   
 Biegnę, głowę gmatwając w szumach, w podobłoczach!  
 Oddech nieba mam – w piersi! – Drzew wierzchołki – w oczach!

(Z lat dziecięcych, Nc, s. 386)

Natura, w tym utworze obecna dzięki figurze ogrodu<sup>11</sup>, stanowi jedno z pierwszych wspomnień lat dziecięcych, przywoływanych z pamięci obrazów radosnego obcowania z pierwszą poznaną przestrzenią przyrodniczą, wyznaczającą granice ówczesnego świata dziecka i kształtującą jego wrażliwość<sup>12</sup>. To narzucające się pierwszeństwo ogrodu, będącego dopiero zapowiedzią natury, koresponduje z rozmyślaniami poety na temat chwili tuż przed śmiercią, jak w trzystrofowym wierszu *Las*, w którym poeta zastanawia się, co w owym momencie wydobędzie ze zbioru wspomnień; rozważa młodość, „czyjeś twarze” i niebezpieczeństwo paraliżu pamięci, spowodowanego sytuacją przedśmiertną. Wydaje się, że strofa ostatnia zawiera jasno wyrażone pragnienie:

Lub ci może zielonym narzuci się złotem  
 Las, widziany przygodnie – niegdyś – mimolotem,  
 Co go wywiały z pamięci nieprzytomny czas?...  
 I ócz zezem niecałe rojąc nieboskłony,  
 Łzami druha powitasz – i umrzesz, wpatrzony  
 W las nagły, niespodziany, zapomniany las!...

(*Las*, Sr, s. 23)

Można chyba powiedzieć, że drogocenna zieloność lasu, niespodziewana obecność jego obrazu w chwili śmierci zarysowują sytuację, która choć w pewnym stopniu osłabia grozę umierania. Pozornie nie jest to las

tomów stosuję skróty: *Sad rozstajny* (Sr), *Łąka* (Ł), *Napój cienisty* (Nc), *Dziejba leśna* (Dz), *Poezje wyproszone* (Pr). W nawiasie podaję też numer strony oraz tytuł utworu.

<sup>11</sup> O Leśmianowskich ogrodach wspomina Anita Jarzyna. Por. też, *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*, Łódź-Kraków 2017, s. 62–63.

<sup>12</sup> Jasna, dziecięca wizja ogrodu pozostaje w kontraście do późniejszego widzenia tej przyrodniczej przestrzeni tuż przed nastaniem wieczoru: „Ogród nawrzał zielenią już inną, już nie tą – / Zamrugany na przemian słońcem i sztachetą. / O, teraz stwierz co prędzej nietutejszość kwiatów, / Gdy trawniki coś mają z obczyzny zaświatów!” (*Przedwieczery*, Nc, s. 390).

poznany, nie jest to też las konkretny – poeta podkreśla jego przygodność, a jednocześnie nadaje mu wyjątkowy status, paradoksalnie nazywając druhem i odrzucając to, co w ostatecznej chwili nie wytrzymało próby i straciło wartość: dawną młodość, dawnych ludzi. Las przetrwał, być może dzięki wcześniejszej mimowolności doświadczenia narzuca się nagle i niespodzianie – w obrębie tego paradoksu czuć wyraźne napięcie.

Nie zawsze to przyroda opanowuje ludzki obszar wspomnień – w poezji Leśmiana spotkać można sytuację odwrotną, kiedy to człowiek wyraźnie wkacza w przestrzeń natury, podkreślając niejednolity charakter podejmowanego przez siebie działania, które oparte bywa na niszczeniu i niesymetrycznej relacji: „I przysła!... Czują mrowisk ruchliwe pagóry, / Że to ja po nich stąpam, rwąc pajęczyn gazę, / Skrzącą się, jak sam poblask – znikąd i bez tła...” (II, Sr, s. 32). Pierwszy tercet drugiej części *Zielonej godziny* zawiera obraz wtargnięcia człowieka w leśną sferę, naznaczoną przez formy twórczej aktywności zwierząt – mrówek budujących mrowiska i pajaków przędących pajęczynę. Występowanie tych organizmów nie jest jednak wyrażone wprost; istnienie mrówek zostaje zaznaczone w sformułowaniu przywodzącym na myśl zgrubienie, obecność pajaków opiera się tylko na wskazaniu ich wytworu, raczej nieistotnego dla podmiotu wiersza, wchodzącego w przyrodę gwałtownie i nieostrożnie<sup>13</sup>.

Dla przeciwwagi jednak można przywołać sytuację zupełnie odmienną, reprezentowaną chociażby przez bohatera *Topielca*, który: „Aż nagle w niecierpliwiej zapragnął żalobie / Zwiedzić duchem na przelaj zieleń samą w sobie” (*Topielec*, Ł, s. 137). Zgadzam się w tym miejscu z Dawidem Gostyńskim, który zauważa, że topielec zwiedza, czyli nie najeżdża, nie podbija, nie opanowuje. Zwiedza, a więc doświadcza. Nie zawsze jako ktoś pożądaný, nie zawsze w sposób właściwy, nie zawsze jako ktoś całkowicie swój – ale już nigdy jako ten sam<sup>14</sup>.

Różne doświadczenia i postawy wobec natury, które można zaobserwować w dwóch przywołanych utworach<sup>15</sup>, pokazują, że przyroda Leśmiana nie jest pojęciem łatwym do zdefiniowania, co więcej, wydaje się pojęciem do zdefiniowania niemożliwym – składają się na nią przyrodnicze światy poszczególnych utworów, niekiedy zupełnie od siebie odmiennych, niekiedy nawiązujących dialog właściwymi sobie tylko językami (i przedstawieniami) zieloności.

Wewnętrzne zróżnicowanie natury wiąże się u Leśmiana także z przyglądaniem się jej przez pryzmat pojedynczego istnienia. Poeta często koncentruje spojrzenie na zaobserwowanym szczególe, odnosząc go jednocześnie do całości (po raz kolejny autor *Łąki* prezentuje myślenie metonimiczne, a nawet synekdochiczne):

Świat, zda się, dziś nam nastał, a na pola szczercu,  
Gdzie zieleń swym wyrojem omgłiła rozłogi,

<sup>13</sup> Omawiany cytat jest jednocześnie kolejnym przejawem metonimicznego myślenia poety (pajęczyna zamiast pająka, mrowiska zamiast mrówek).

<sup>14</sup> D. Gostyński, dz. cyt., s. 128.

<sup>15</sup> Co interesujące, Piotr Michałowski, analizując poemat *Zielona godzina*, stwierdza, że: „Pierwszoosobowy bohater stanowi inny wariant «topielca zieleni»”. Por. tenże, dz. cyt., s. 94.

Bocian, pod prostym kątem załamując nogi  
 I dziób dzierżąc wzdłuż piersi dogodnie, jak cybuch,  
 Kroczy donikąd, w słońca zapatrzonego wybuch,  
 Co skrzy się, że go okiem zgarnąć niepodobna,  
 We wszystkich rosach naraz i w każdej z osobna

(*Wiosna*, Ł, s. 148)

Lubię dojrzeć ukradkiem  
 Kłos, co w kwiatach przypadkiem  
 Tak inny wzwyż rośnie

(\*\*\* [Żuraw skrzypli za furtą ogrodu...], Ł, s. 156)

Uważność<sup>16</sup>, jaką przejawia podmiot, może być interpretowana jako wartość ekopoetycka – poprzez wyodrębnienie ze sfery zieloności pojedynczego detalu Leśmian staje się obserwatorem wyczulonym na to, co poza człowiekiem, kierującym uwagę na świat istniejący wokół. Uważność łączy się niejednokrotnie z zadziwieniem, z radością czystą i niewinną, będącą jednocześnie czułą kontemplacją przyrody, jak w poniższym wierszu:

Zapłoniona czereśnia, przez wróble opita,  
 Skrzy bielście ku słońcu odziobaną pestę.  
 Korę, sokiem nabrzmiałą, żuk drasnął i przez tę  
 Drobną skazę żywicy płowa kropla świta.

Jeszcze pod zlewą rosy obfitej niezwykle  
 Kwiat się wątły ugina i ziemi dosięga,  
 I młodych jeszcze mrówek cwałująca wstęga,  
 Zachowując kształt w biegu, różowieje nikle.

Jakaż radość bezbronna i z jakąż leż siłą  
 Wzbiera we mnie i serce obnaża na światy,  
 Gdy zaoczę tej nocy narodzone kwiaty  
 W miejscu, gdzie jeszcze wczoraj tych kwiatów nie było!

(\*\*\* [Zapłoniona czereśnia, przez wróble opita...], Ł, s. 154)

<sup>16</sup> O związkach między uważnością, czujnością i ekopoetyką pisze Julia Fiedorczyk: „Ekologicznie zorientowana poezja nie musi koniecznie polegać na celebrowaniu – czy to nie-ludzkiej natury, czy to naszej z nią więzi. Jest raczej praktyką uważnego słuchania. [...] Poezja, szczególnie eksperymentująca, poszukująca nowych środków wyrazu, testująca granice znaczenia, przeciwdziałala kostnieniu języka i powstawaniu klisz. W konsekwencji sprawnia, że jesteśmy czujniejsi. Pogłębiona świadomość językowa – większa czujność – przekłada się na możliwość poszerzenia świadomości obywatelskiej, a ostatecznie także na większą wolność w podejmowaniu adekwatnych działań”. J. Fiedorczyk, G. Beltrán, dz. cyt., s. 14.

Leśmian daje tym utworem lekcję delikatności – przedstawia kruchość przyrody, zauważając ranki, skazy, wątpliwości, które w zaproponowanym w wierszu ujęciu nie stają się słabością natury, a są powodem jej afirmacji. Zauważyć można także łagodną grę przeciwieństw, opartą na konsekwentnym zestawianiu obfitości z czymś nieznacznym i niepozornym, składającą się na tkliwość przyrody, pod której wpływem podmiot „serce obnaża na światy”. Uwagę zwracają także mrówki, których przemieszczanie się zostało zaobserwowane i zyskało miano „cwałującej wstęgi”, co sprawia, że ich zwykły na pozór ruch staje się uroczyście (w typowo ludzkim układzie estetycznych odniesień) i zadziwiająco zdyscyplinowany, ukazany w niecodziennym kontekście otwierającym na doświadczanie przyrody. Zadziwienie naturą często zjawia się też ostro i nagle:

Ta murawa, wychmarzona z rosy,  
Mym się oczom tak narzuca, jak dziwota,  
Skoro jabłko, zjedzone przez osy,  
Wskaże mi ją, dzwoniąc w ziemię, jak pięść złota.  
Wzrok zdziwiony nią pieszczę,  
Jakbym nie znał jej jeszcze  
Za dni mego żywota

(\*\*\* [Żuraw skrzypli za furtą ogrodu...], Ł, s. 156)

Przytoczony cytat brzmi jak próbka ćwiczenia z wyobraźni – niezwykle istotnego ekopoetyckiego gestu, umożliwiającego bezpośredni kontakt z dziwnością świata, tutaj zapośredniczonego przez metaforę opartą na neologizmie wychmarzonej z rosy murawy, która dzięki odpowiedniemu ukształtowaniu brzmieniowemu ma szansę zaistnieć wyraźnie także w języku – odświeżonym języku poezji, wykonującym powolną pracę rozszczelniania znaczeń. Jak pisze Michał Paweł Markowski:

Na tym właśnie polega filozoficzność Leśmianowskiej poezji: odświeżony język odsłania nam odświeżoną rzeczywistość. Odświeżoną nie znaczy jednak sztucznie udekorowaną, lecz istotną, uwolnioną od zastygłego kształtu narzuconego rzeczywistości przez zrutynizowaną percepcję i równie zautomatyzowany język<sup>17</sup>.

Wydaje się, że poezji Leśmiana w dużym stopniu bliska jest ekopoetycka praktyka destabilizacji skostniałych struktur i dążenie do pojmowania wierszy jako źródła wiedzy i związanego z tym nowego, uważnego spojrzenia

<sup>17</sup> M.P. Markowski, dz. cyt., s. 91. Pisze o tym także Anna Barcz, ujmując rzecz następująco: „Nie-ludzki rodowód poezji Leśmiana odkrywa jednak przede wszystkim filozoficzny związek procesu tworzenia, który chcąc uchwycić sedno, zamierzoną treść, czerpie z tego, co przyrodnicze w rzeczywistości: z tego, co jest pierwotne względem człowieka [...]”. Zob. A. Barcz, dz. cyt., s. 194.

na przyrodę. Jan Błoński pisał: „Poezja była dlań na pewno jakąś wiedzą o świecie i zarazem jakimś sposobem istnienia w tymże”<sup>18</sup>. Dla Leśmiana ważny jest poznawczy potencjał zawarty w poezji<sup>19</sup> – to dzięki słowom autor *Dziejby leśnej* chce wniknąć w opowiadany świat i tworzone przez siebie wieloświaty, bo jak słusznie zauważa Artur Sandauer:

Leśmian – powiedziałem kiedyś – zastępuje wszechświat – wieloświatem; nadużywając etymologii słowa *universum*, można by rzec, że zastępuje on je przez *poliversum*. Rozbijając ciągłość kosmosu na lokalne „okolice”, jest on rówieśnikiem Einsteina i poprzednikiem Heideggera<sup>20</sup>.

Lokalne „okolice” – przyrodnicze mikroświaty – tworzą jednocześnie zamknięte, odrębne poetyckie ekosystemy, dzięki czemu natura poety nie jest zastygłym monolitem, a stale pulsującą i migotliwą zielonością, nieuchwytną w procesie poznania, tak bardzo zajmującym podmiot Leśmianowskich wierszy. Stąd też liczne próby spotkania z przyrodą, wyjścia ku niej i (po)istnienia w przestrzeni stwarzającej szansę „odczłowieczenia”, rozumianego nie jako zatracanie tożsamości, lecz jako otwarcie i gotowość na doświadczenie inności oraz akceptację możliwych skutków tego działania<sup>21</sup>. Naturalną konsekwencją takiej postawy jest dialogiczny charakter poezji Leśmiana<sup>22</sup>, paradoksalnie będący dialogiem pozasłownym. Agnieszka Kluba pisze:

Zwyczajowe relacje ulegają tu niustannym zmianom, są odwracane lub celowo negowane. Wszystkie elementy uczestniczące w tym świecie – byty organiczne i nieorganiczne, materialne i abstrakcyjne, fizyczne i mentalne – prowadzą między sobą dialog, który, mimo że pozasłowny, do zaistnienia we właściwych słowach właśnie tęskni i tęsknocie daje wyraz<sup>23</sup>.

Przestrzeń wspólnego uniwersalnego języka nie jest możliwa do wyznaczenia, na taką samą niemożliwość skazany jest podejmowany z zielonością dialog, który ma szansę realizować się jedynie niepełnie i hipotetycznie w formie pragnienia: ostatecznie próba nawiązania kontaktu zostaje zerwana, a „rozmówcy” cofają się w „swoje” światy, jak w przedostatniej części *Zielonej godziny*:

<sup>18</sup> J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 63.

<sup>19</sup> Por. A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 51.

<sup>20</sup> A. Sandauer, *Poezja twórczych potęg natury*, [w:] *Studia o Leśmianie*, s. 8.

<sup>21</sup> Por. A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 356.

<sup>22</sup> Zob. M. Głowiński, dz. cyt., s. 295. Badacz pisze (w odniesieniu do *Otchłani*): „Chodzi tu o «rozmowę» człowieka z przyrodą, o to, że człowiek stoi naprzeciw natury jak równy wobec równego”.

<sup>23</sup> A. Kluba, *Niezrozumiałe – nienazwane – nowoczesne. Leśmian i Iwaszkiewicz – dwa modele poetyckiej niewyraźności*, [w:] teże, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Toruń 2014, s. 72–73.

I długo my patrzyli w siebie – niezwiezeni.  
Wonią głębin rozkwitłych pojąc się nawzajem.  
Zieleniąc się na przemian tajnią swoich szat,

Aż dojrzawszy z kolei gromadę swych cieni,  
Gdy nas pierwszy lęk nagłym rozdzielił ruczajem,  
Cofnęliśmy się – każde w swą ciemność, w swój świat.

(IX, Sr, s. 39)

Podmiotowi wystarczy jednak często samo poczucie bliskości i wrażenie odwzajemnionego zainteresowania (być może o charakterze kompensacyjnym):

Teraz ja wiem, że wokół – poza mną i – dalej  
[...]  
Wszystko widzi się! Wszystko pełni się po brzegi  
Czarem odbić wzajemnych! Spójrzysz przez igliwie  
W niebiosy, a w jezioro – poprzez płotów chrust!...

(X, Sr, s. 40)

Powyższa postawa wydaje się dość istotna; w tak zarysowanej sytuacji nie chodziłoby już o chęć posiadania innego bytu<sup>24</sup>, a o potrzebę stworzenia pewnego rodzaju międzygatunkowej wspólnoty, nawet jeśli miałyby zasadzać się ona na iluzorycznych fundamentach. Poeta w liście do Miriama pisał:

Zdawało mi się, że – po wielu zbłąkaniach – powrócił do natury, na nowo, raz jeszcze we mnie odzobaczanej i potwierdzonej, do natury, która podczas mej niebytności zdążyła się już odmienić i p o z y s k a ć m o ż n o ś ć s p o g l ą d a n i a w e m n i e t a k s a m o, j a k j a w n i ą s p o g l ą d a m. [...] Nigdy jeszcze nie miałem tak w y r a ż e n o g o w i d z e n i a r z e c z y [podkr. – R.N.]<sup>25</sup>.

Wydaje się, że powyższe uwagi Leśmiana korespondują z ekopoetycznym przekonaniem, zgodnie z którym poezja może stanowić sposób na doświadczenie stanów wzmożonej intensywności percepcji, ponieważ ukazuje przenikanie się różnych istnień<sup>26</sup>. Można odnieść wrażenie, że poetyckie

<sup>24</sup> Por. T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975, s. 170. Poeta pisze: „Leśmianowski świat jest chory od pragnienia posiadania tego, czym się jest, czym jest druga osoba lub przedmiot czy zjawisko przyrody [...]. Tragedią Leśmianowskiego świata jest p ł y n n o ś ć t e s t a t o r ó w p o s i a d a n i a, o s o b l i w y c h u t r w a l a c z y – n i e t r w a ł e g o”. Tamże.

<sup>25</sup> Cyt. za: R. Nycz, dz. cyt., s. 121.

<sup>26</sup> J. Fiedorczuk, G. Beltrán, dz. cyt., s. 89.

„powroty” Leśmiana do natury nie zajmują w jego twórczości wyraźnie eksponowanego miejsca (choć nietrudno na nie natrafić) być może dlatego, że radykalne zerwanie nigdy nie nastąpiło; co innego wchodzenie w przyrodę o różnym zabarwieniu emocjonalnym, sygnalizowane już wcześniej. Nie bez znaczenia pozostaje także sceneria, w której podmiot się znajduje – nie każda przestrzeń przyrodnicza może oddziaływać auratycznie (i tak samo). Widać to choćby w zestawieniu dwóch wierszy: *Lasu* i *Wczesnego ranka*. Fragment pierwszego z nich brzmi następująco:

Wielki mroczny las... Słońce zaledwo przenika  
 W jego głębie, nabite kwieciem i zielenią.  
 Jaki zamęt cisz, szumów! Lekki prąd wietrzyka,  
 Jak niepokój, przelata nad lasu bezdenią.  
 Samotnego jeziora żrenica wybladła  
 Chłonie sutą zieloność i nieba szmat siny.  
 Drzewa tak się kołyszą jak ciężkie wahadła,  
 Co szumem wydzwanianą wieczności godziny!  
 Idę i czuję, że las ma tak samo duszę  
 Jak ja – duszę cielskimi dębów przytłoczoną,  
 Skrępowaną powojem i mchów rdzawą błoną,  
 I korzeniami wrosłą w samotności głusze!

(*Las*, Pr, s. 593)

Las Leśmiana scharakteryzowany został jako przestrzeń głęboka, silnie zajmująca uwagę, wypełniona różnymi elementami, które składają się na jej leśną istotę. Także w układzie graficznym – utwór napisany został wierszem stychicznym, więc i formalnie bliskość i mnogość słów nie przepuszcza światła, tworząc „gęstwinię”. Wejście w głąb lasu bezpośrednio pobudza wyobraźnię podmiotu do fantazjowania na temat duszy tego konkretnego miejsca (ruch fizyczny inicjuje wewnętrzne poruszenie myśli), która opisana jest w sposób najbardziej w mniemaniu opisującego trafny – jako esencja leśnej scenerii i niezgłębionej tajemnicy roztaczającej się przed oczyma. Inaczej w wierszu *Wczesnym rankiem*:

Gdy ulice, stopami ludzkimi nie tknięte.  
 W słońcu porannym stoją dla nieba otworem,  
 Nie poznają drzew dawnych – takie są zakłete,  
 Tak trafnie olbrzymieją i tak pachną – borem.

Zda się, że po raz pierwszy owiane szelestem  
 Jawią się moim oczom w cudnym niepoznaniu,  
 Jakbym zastał je nagle na ich skrytym trwaniu  
 W świecie zgoła odmiennym, niż ten, gdzie ja jestem.

Lecz pierwszy zgiełk ulicy, wrzask życia uludy  
 Płoszy je, że – malejąc – tłumią czary swoje  
 I cofają się właśnie w ten świat, gdzie ja stoję  
 I podglądam ich pilnych przeistoczeń trudy.

(*Wczesnym rankiem*, Dz, s. 479)

Tutaj przedmiotem opisu stają się drzewa, obserwowane na chwilę przed zbudzeniem się mieszkańców bliżej nieokreślonej miejscowości. Wczesny ranek zostaje przedstawiony jako czas graniczny, wyjątkowo łaskawy dla drzew<sup>27</sup>, które przez zaledwie mgnienie mogą jawić się jako istoty pochodzące z innej przestrzeni, „cudnie niepoznane” i „trafnie olbrzymiejące”, podobnie jak rośliny wchodzące w skład lasu/boru. Miasto nie jest jednak obszarem sprzyjającym takiemu postrzeganiu przyrody i gdy tylko pierwszy dźwięk ulicy dobiega do uszu podmiotu, czar pryska, a to, co zostaje, dalekie jest od obeszwałniającej (auratycznie oddziaływającej) siły zieloności<sup>28</sup>. Leśmian jednak ani nie dokonuje sztucznego podziału na obszar kultury i natury, ani nie ustosunkowuje się negatywnie wobec przestrzeni miejskich<sup>29</sup> (choć wyraźnie sugeruje odmienność doświadczenia natury). We *Wczesnym ranku* można raczej dostrzec przekonanie o możliwości zaszczepienia nawet na niesprzyjającym gruncie takiego sposobu widzenia, który choć na moment pozwoli zobaczyć więcej i głębiej – choć przez mgnienie inaczej niż zwykle, odświeżenie, wszak o widzenie prowokujące do refleksji tu chodzi.

\*\*\*

Przyroda Leśmiana wydaje się przyrodą niemożliwą – gdy mający przed nią widmo definicji, staje się migotliwa i każdy kolejny wiersz destabilizuje oraz unieważnia jej wyobrażenie, złudnie pochwycone w utworach poprzednich. Trudność z zatrzymaniem metonimicznie rozumianej zieloności wytrąca z interpretacyjnych przyzwyczajzeń, dezorientuje i ostatecznie jedynie przyzwolenie na lekturowe zagubienie staje się wyjściem z niekomfortowej sytuacji. W przypadku Leśmiana trudno bowiem mówić o spójnym, jednolitym

<sup>27</sup> Grupa tych zdrewniałych roślin w innym wierszu zostaje szczególnie uprzywilejowana poprzez zauważenie i przyznanie jej pierwszeństwa widzenia: „Zwabiony owym znakiem, biegnę tam niezwłocznie, / Aby zawczasu jeszcze, nim wpłynę w noc ciemną, / Zastać na nikłym trwaniu i sprawdzić naocznie / To właśnie, co już drzewa widziały przede mną”. (\*\*\*) [Oto słońce przenika światłem bór daleki...], Ł, s. 147).

<sup>28</sup> Niezupełnie zgadzam się z Wojciechem Wądołowskim, który stwierdza, że w twórczości Leśmiana „przejście od kultury do natury to swoisty regres ewolucyjny, cofnięcie się do etapu, do światopoglądu tzw. kultur magicznych, nie znających jeszcze rozdziału na «świeckość» i «świętość»”. W. Wądołowski, *Doświadczenie Natury. Kilka uwag o „Łące” Bolesława Leśmiana*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak i B. Stelmaszczyk, s. 248–249. Wydaje się, że takie rozgraniczenie w przypadku Leśmiana jest zbyt dużym uogólnieniem, w dodatku dość nieprzydatnym.

<sup>29</sup> Inaczej w wierszu *Sen*: „Znikło miasto, gdzie wrzała bezzasadna praca / I gdzie się rozbudował śmiech, niebyt i żal” (*Sen*, Nc, s. 415).



projekcie ekopoetyckim, raczej o ekopoetyckich śladach<sup>30</sup> – niekiedy nikłych, innym razem nazbyt wyraźnych, ale jednak obecnych, przecinających wydeptane ścieżki interpretacyjne i prowadzących poza ramy uproszczeń oraz uogólnień. Warto za nimi podążać, by spróbować spojrzeć na Leśmianowską propozycję przyrody raz jeszcze z nieco innej perspektywy.

## BIBLIOGRAFIA

- Barcz A., *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016.
- Błoński J., *Bergson a program poetycki Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 62–91.
- Czabanowska-Wróbel A., *Poezja Bolesława Leśmiana*, [w:] A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 251–361.
- Fiedorcuk J., Beltrán G., *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Warszawa 2015.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.
- Gostyński D., *Związki. „Topielec” Bolesława Leśmiana*, [w:] P. Czapliński, J.B. Bednarek, D. Gostyński, *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich*, Poznań 2017, s. 125–128.
- Jarzyna A., *Część pierwsza. Sto lat wyobraźni*, [w:] A. Jarzyna, *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*, Łódź–Kraków 2017, s. 13–134.
- Karpowicz T., *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975.
- Kłuba A., *Niezrozumiałe – nienazwane – nowoczesne. Leśmian i Iwaskiewicz – dwa modele poetyckiej niewyrażalności*, [w:] A. Kłuba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyrażalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Toruń 2014, s. 67–92.
- Leśmian B., *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. J. Trzandel, Warszawa 2010.
- Markowski M.P., *Leśmian. Poezja i nicość*, [w:] M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, Kraków 2007, s. 83–158.
- Michałowski P., *Zieleń Leśmiana. Monochromatyczne przechadzki po niektórych światach i zaświatach przedstawionych*, [w:] *Barwa w kulturze i języku*, t. 4, red. E. Komorowska i D. Stanulewicz, Szczecin 2013, s. 85–99.
- Nycz R., *„Słowami... w świat wyglądam”*. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 117–139.
- Sandauer A., *Poezja twórczych potęg natury*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 7–14.

<sup>30</sup> O koncepcie śladu w twórczości Leśmiana pisze Ryszard Nycz (interpretując *Zwiewność*): „Rozwiązanie, jakie znajduje poeta, polega na ujęciu i zestawieniu nie tyle samych rzeczy, co śladów ich obecności. [...] tematykacji podlega tu raczej to, że coś było, aniżeli zostaje uchwycone i określone czym było to, co się przejawilo – a co mogło jedynie pozostawić jakiś autentyczny, niepowtarzalny, ale niejasny, enigmatyczny zarazem odcisk: auratyczny ślad swej obecności”. R. Nycz, dz. cyt., s. 133–134.

Szczerbowski A., *Bolesław Leśmian*, Zamość 1938.

Wądołowski W., *Doświadczenie Natury. Kilka uwag o „Łące” Bolesława Leśmiana*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak i B. Stelmaszczyk, s. 245–251.

Wyka K., *Zarys współczesnej literatury polskiej (1884–1925)*, Kraków 1951.

## STRESZCZENIE

Szkic *Przyroda niemożliwa? Ślady ekopoetyckie w Leśmianowskiej zieloności* jest zarazem propozycją, jak i próbą odczytania twórczości autora *Dziejby leśnej* z perspektywy ekopoetyckiej. Interpretacji poddane zostają liryczne sposoby przedstawienia przyrody, z uwzględnieniem ich metonimicznego charakteru (zieloność) i uwikłania w proces kształtowania języka poetyckiego. Przyrodnicze uniwersum zarysowane przez Leśmiana wiąże się ze zgodą na różnorodność, skomplikowanie i nieuchwytność natury w procesie poznania, która jednocześnie w połączeniu z materią słowa obdarzona zostaje poznawczym potencjałem. Leśmianowskie wiersze zdają się tworzyć nie tyle spójny ekopoetycki projekt, co raczej przejawiać pewną ekopoetycką intuicję.

### Słowa kluczowe

Bolesław Leśmian, ekopoetyka, poezja, przyroda, zieloność

## SUMMARY

### Impossible nature? Eco poetic traces in Leśmian's verdure

The essay *Impossible nature? Eco poetic traces in Leśmian's verdure* is both a proposal and an attempt to interpret the literary output of the author of *Dziejba leśna* (Forest Happenings) from the eco poetic perspective. Lyrical ways of presenting nature are subject to interpretation, accounting for their metonymic character (verdure) and entanglement in the process of shaping the poetic language. The natural universe outlined by Leśmian is connected with the approval of diversity, complexity and elusiveness of nature in the process of cognition. At the same time nature becomes endowed with cognitive potential when combined with the substance of words. Leśmian's poems seem to form not so much a coherent eco poetic project as manifest certain eco poetic intuition.

### Keywords

Bolesław Leśmian, eco poetics, poetry, nature, verdure



JOANNA  
DEMBIŃSKA-PAWELEC\*



0000-0001-7242-381X



# Zatopiony w umieraniu O *Topielcu* Leśmiana raz jeszcze

115

ZATOPIONY W UMIERANIU. O TOPIELCU LEŚMIANA RAZ JESZCZE

Wiersz Bolesława Leśmiana *Topielec* pochodzi z drugiego tomu poety zatytułowanego *Łąka*. Utwór to niezwykle i intrygujący. Leśmian nadał mu szczególne znaczenie, umieszczając go na początku całego zbioru, w miejscu otwarcia, obdarzając go niejako sygnaturą inicjalną. W pierwszej, pisanej jeszcze w latach trzydziestych monografii poezji Leśmiana, na wyjątkowe znaczenie tego utworu wskazywał Adam Szczerbowski, zauważając:

prowodzi on nas [...] niezawodnie, pewnie i prosto w odrębny świat *Łąki*, w świat jej mitu i jej koncepcji poetyckich, wskazując ich źródło i charakter, tworząc jakby motyw przewodni całej książki, motyw, którego przetwarzaniem, wygraniem do ostatnich tonów, a może i przewyciężeniem w końcowych akordach będą kolejno po sobie następujące pieśni poematu<sup>1</sup>.

W latach dwudziestych XX wieku *Topielec* stał się przedmiotem polemiki toczonej między Ottonem Forstem de Battaglią i Antonim Langem<sup>2</sup>. Źródłem sporu było upatrywane przez Battaglię podobieństwo do sonetu Arthura Rimbauda *Le Dormeur du val*. Leśmian w tej polemice, zauważa Katarzyna Kuczyńska-Koschany, „staje się po raz pierwszy poetą europejskim w szerokiej świadomości”<sup>3</sup>.

\* Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, Zakład Teorii Literatury, e-mail: joanna.dembinska-pawelec@us.edu.pl.

<sup>1</sup> A. Szczerbowski, *Bolesław Leśmian*, Warszawa–Zamość 1938, s. 18.

<sup>2</sup> Szczegółowo polemikę tę, prowadzoną w językach niemieckim i francuskim, prezentuje i omawia K. Kuczyńska-Koschany, *Zawier(u)szony znikomek. Rimbaud Leśmiana – recepcja nowoczesna?*, [w:] *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, pod red. B. Grodzkiego i D. Trzeźniowskiego, Radom 2012, s. 291–308.

<sup>3</sup> Tamże, s. 298.

Szczególny charakter *Topielca* nie umknął uwadze badaczy. Do czasów obecnych wiersz ten doczekał się wielu obszernych interpretacji, m.in. autorstwa Jarosława Marka Rymkiewicza<sup>4</sup>, Jacka Trznadla<sup>5</sup> oraz Ireneusza Opackiego<sup>6</sup>. Był także przedmiotem uwagi w szkicach podejmujących przekrojowe zagadnienia poezji Leśmiana, m.in. Adama Szczerbowskiego<sup>7</sup>, Michała Głowińskiego<sup>8</sup>, Jana Prokopa<sup>9</sup>, Cezarego Rowińskiego<sup>10</sup>, Mariana Stali<sup>11</sup> czy Michała Pawła Markowskiego<sup>12</sup>. Zasób leksykalny *Topielca* z kolei wykorzystywany był w analizach słotwórczych m.in. w pracach Stanisława Papierkowskiego<sup>13</sup> czy Ewy Olkuśnik<sup>14</sup>. Rymkiewicz, zapewne w trakcie pracy nad interpretacją, zainspirowany *Topielcem* napisał własny wiersz zatytułowany *Pamięci B.L.*, w którym wyraźne pozostają ślady intertekstualnych odniesień do utworu Leśmiana<sup>15</sup>. Zważywszy na ilość odwołań można już mówić o pewnej historii recepcji *Topielca*, a jednak wydaje się zasadne, by pochylić się nad tym utworem raz jeszcze.

Tom *Łąka* ukazał się w wydawnictwie Jakuba Mortkowicza w dwu wydaniach. Pierwsze pochodzi z 1920 roku<sup>16</sup>, wznowienie opatrzone zostało datą 1937<sup>17</sup> (jest to rok śmierci poety), jednak Urzędowy Wykaz Druków

<sup>4</sup> J.M. Rymkiewicz, „Odczłowieczając duszę”. („*Topielec*” Bolesława Leśmiana na tle porównawczym), [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 201–229. O wierszu *Topielec* wspomina także J.M. Rymkiewicz, [w:] tegoż, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 193, 246–250.

<sup>5</sup> J. Trznadel, *Topielec*, [w:] tegoż, *Nad Leśmianem. Wiersze i analizy*, Kraków 1999, s. 34–36. Odwołanie do *Topielca* zawiera także książka Jacka Trznadla, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 114–117. Problematykę *Topielca* sygnalizuje również Trznadel w edycji Biblioteki Narodowej. Zob. J. Trznadel, *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983, s. XIV–XV.

<sup>6</sup> I. Opacki, *Bolesław Leśmian „Topielec”*, [w:] *Poezja polska od romantyzmu do dwudziestolecia międzywojennego. Interpretacje*, pod red. A. Kowalczykowej i T. Marciszuk, Warszawa 1999, s. 163–172.

<sup>7</sup> A. Szczerbowski, *Bolesław Leśmian*, s. 18–19.

<sup>8</sup> M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

<sup>9</sup> J. Prokop, *Niepochwyceni (Motyw regresu w poezji Leśmiana)*, [w:] *Studia o Leśmianie*, s. 53–61.

<sup>10</sup> C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 182–203.

<sup>11</sup> M. Stala, *Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana*, [w:] tegoż, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosa*, Kraków 2001, s. 85–109.

<sup>12</sup> M.P. Markowski, *Leśmian. Poezja i nicość*, [w:] tegoż, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 83–158.

<sup>13</sup> S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964.

<sup>14</sup> E. Olkuśnik, *Słotwórstwo na usługach filozofii*, [w:] *Studia o Leśmianie*, s. 151–183.

<sup>15</sup> J.M. Rymkiewicz, *Pamięci B.L.*, [w:] tegoż, *Co to jest drożdż*, Warszawa 1973, s. 18. Interpretację wiersza Rymkiewicza w kontekście intertekstualnych odniesień do *Topielca* Leśmiana przedstawiłam w szkicu *Apokryf Jarosława Marka Rymkiewicza. O wierszu „Pamięci B.L.”*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego. Interpretacje” 2012, nr 1, s. 11–25.

<sup>16</sup> B. Leśmian, *Topielec*, [w:] tegoż, *Łąka*, Warszawa–Kraków 1920, s. 9.

<sup>17</sup> B. Leśmian, *Topielec*, [w:] tegoż, *Łąka*, Warszawa 1937, s. 9.

Wydanych w Rzeczypospolitej Polskiej odnotowuje jego edycję z maja 1938 roku<sup>18</sup>. W obydwu wydaniach wiersz *Topielec* wydrukowany jest odmiennie. Różnicuje je jeden wyraz. W wersji z 1920 roku pojawia się słowo „beźswiat” („beźswiat zarośli”), w wersji z 1937 roku „beźswit” („beźswit zarośli”).

Jacek Trznadel, przygotowując publikację *Poezji Leśmiana*, wydaną przez PIW w 1965 roku, zaznaczał: „Za podstawę obecnego wydania przyjęto teksty pierwszych wydań książkowych”<sup>19</sup>. Wiersz *Topielec* zatem we wznowieniu po II wojnie światowej ukazał się ze słowem „beźswiat”. Pomimo iż do edycji *Poezji* z 1975 roku Trznadel zdecydował się wprowadzić pierwsze poprawki, także do wierszy z tomu *Łąka*, *Topielec* pozostał w wersji niezmienionej. I tak wszystkie przedruki poezji zebranych i wybranych powiełały wariant tekstu wiersza z pierwszego wydania (1920). Podobnie *Wybór poezji* przygotowany przez Stanisława Barańczaka kopiował zapis edycji Trznadla z 1965 roku<sup>20</sup>. W *Poezjach zebranych* w opracowaniu Aleksandra Madydy *Topielec* również pozostał ze słowem „beźswiat”<sup>21</sup>.

Konsekwentne przedrukowywanie *Topielca* w wersji z pierwszego wydania z 1920 roku w oczywisty sposób utrwaliło taki jego odbiór czytelnicy. Wszystkie interpretacje tego wiersza – między innymi Rymkiewicza, Trznadla, Opackiego – oparte są na edycji tekstu ze słowem „beźswiat”. Co więcej, typowy dla Leśmiana neologizm pojawiał się jako przykład w analizach słowotwórczych, np. Ewy Olkuśnik – rozpatrującej formację rzeczownikowe z przedrostkami „bez”<sup>22</sup>. Podobnie Michał Głowiński, opisując formuły prywatywne z przyimkiem i przedrostkiem „bez” rozważa również słowo „beźswiat” z *Topielca*<sup>23</sup>. Michał Paweł Markowski w pracy *Polska literatura nowoczesna w Słowniku pojęć Leśmiana* umieszcza osobne hasło „Beźswiat”, gdzie obok dwu innych użyczeń podaje również przykład z wiersza *Topielec*<sup>24</sup>.

Jedynie Stanisław K. Papierkowski odnotował zacierpięty z *Topielca* neologizm „beźswit”, a więc słowo pochodzące z drugiego wydania *Łąki*<sup>25</sup>. I co ciekawe, pomimo iż badacz zamieszcza jego definicję, interpretatorzy

<sup>18</sup> Szczegółowo sprawę wydania *Łąki* omawia Jarosław Marek Rymkiewicz. Zob. J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, s. 189–193.

<sup>19</sup> J. Trznadel, *Zasady wydania*, [w:] B. Leśmian, *Poezje*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1965, s. 492.

<sup>20</sup> B. Leśmian, *Wybór poezji*, wyboru dokonał i posłowiem opatrzył S. Barańczak, Warszawa 1996. W nocie *Od wydawcy* pojawia się następująca informacja: „Tekst niniejszego *Wyboru poezji* oparto na wydaniu: Bolesław Leśmian, *Poezje*. Opracował Jacek Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965” (s. 403).

<sup>21</sup> B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, obwol. i il. L.T. Karzewski, Toruń 2000, s. 165.

<sup>22</sup> E. Olkuśnik, *Słowotwórstwo na usługach filozofii*, s. 154, 171.

<sup>23</sup> M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, s. 115.

<sup>24</sup> M.P. Markowski, *Leśmian. Poezja i nicość*, s. 146. W hasło „Beźswiat” Markowski pisze: „Bodaj po raz pierwszy *beźswiat* pojawia się u Leśmiana w *Topielcu*. [...] Beźswiat nie jest ani światem, ani zaświatem, nie jest też nicością, lecz tym, co daje się zdefiniować wyłącznie przez radykalną negację tego, co jest”.

<sup>25</sup> S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian*, s. 118.

odwołujący się do tego opracowania konsekwentnie przywołują definicję słowa „beźswiat”, ale pochodzącą z wiersza *Eliasz*<sup>26</sup>.

Warto podkreślić, że kwestia dwu odmian tekstowych *Topielca* nie była nie zauważona przez badaczy, istniała w dyskursie naukowym. Michał Głowiński, odnotowując dwie edycje *Łąki* i dwie odmiany tekstu *Topielca*, zaznaczał w przypisie, że „powstaje pewien problem filologiczny”, jednocześnie deklarował: „Zgadzam się z J. Trznadlem [...] że właśnie «beźswiat» jest formą poprawną”<sup>27</sup>. Z kolei Jarosław Marek Rymkiewicz w książce *Leśmian. Encyklopedia* przeglądając się decyzjom wydawców notował w trybie modalnym: „Może mają rację – ale «beźswit zarośli» też jest bardzo dobry”<sup>28</sup>.

Jakie argumenty zadecydowały, że Jacek Trznadel postanowił pozostawić w *Topielcu* słowo „beźswiat”, a nie, opublikowane siedemnaście lat później w drugim wydaniu, wyrażenie „beźswit”? Podstawowe pytanie brzmi czy *Leśmian* miał wpływ na kształt publikacji z 1937 roku? Trznadel przyjmuje, że pomimo daty wydrukowanej na stronie tytułowej tom *Łąka* ukazał się faktycznie wiosną 1938 roku, a więc już po śmierci poety<sup>29</sup>. Nie można tu jednak pominąć faktu, że już w *Napój cienistym* z 1936 roku, a więc z dużym wyprzedzeniem czasowym, zawarta była informacja o druku drugiego wydania *Łąki*<sup>30</sup>. Być może więc *Leśmian* wziął udział w przygotowaniach poprawionej zawartości tego tomu. W *Przypisach* do PIW-owskiego wydania *Poezji* z roku 1965 Trznadel pisał o drugiej edycji *Łąki*: „Jest tu tak wiele błędów, przekreślonych wyrazów, zmienionych tytułów, że nie do przyjęcia jest możliwość opieki autora nad tekstem. [...] Różnice w stosunku do pierwszego wydania *Łąki* mogą wynikać z pozostawionych wskazówek autora, ale równie dobrze – z niestarannej korekty”<sup>31</sup>.

Czy zatem były wskazówki i ingerencje *Leśmiana*, zastanawia się Rymkiewicz, czy odmiany tekstu powstały z niestarannej korekty? „Kwestia ta – pisze badacz – jak się zdaje, nie może zostać rozstrzygnięta, a nie jest to sprawa błaha”<sup>32</sup>. Biorąc pod uwagę, że *Leśmian* współpracował z wydawnictwem w trakcie przygotowywania edycji *Napój cienisty* i wówczas na jednej ze stron podano informację o drugim wydaniu *Łąki* („2 wydanie w druku”<sup>33</sup>), to można przyjąć hipotezę o poprawkach tekstowych samego poety. W *Zasadach wydania* tomu *Poezji* z 1965 roku Trznadel sam podkreślał: „*Leśmian* należał niewątpliwie do cyzelatorów, przerabiał wielokrotnie swoje utwory”<sup>34</sup>. Nie można zatem wykluczyć, że w drugim wydaniu poeta dokonał również

<sup>26</sup> Por. np. J.M. Rymkiewicz, „*Odczłowieczając duszę*”, s. 225.

<sup>27</sup> M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, s. 116.

<sup>28</sup> J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, s. 193.

<sup>29</sup> J. Trznadel, *Przypisy*, [w:] B. *Leśmian, Poezje*, s. 508.

<sup>30</sup> B. *Leśmian, Napój cienisty*, Warszawa 1936.

<sup>31</sup> J. Trznadel, *Przypisy*, s. 508.

<sup>32</sup> J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, s. 193.

<sup>33</sup> B. *Leśmian, Napój cienisty*, s. 220.

<sup>34</sup> J. Trznadel, *Zasady wydania*, s. 485.

zmiany w *Topielcu*, poprawiając błąd pierwszego wydania, ale w późniejszych latach edycje jego utworów tę korekcyjną pracę poety zaprzepaścili.

W przypisie bezpośrednio odnoszącym się do *Topielca* Trznadel, wzmiankując o drugim wydaniu *Łąki* i różnicy tekstowej „bezświat – bezświt”, pisał następująco: „Mimo że taka lekcja jest pewną pokusą dla edytora: analogia «bezświt – bezbrzask», i mimo że zachodzi możliwość pomyłki w I wyd. *Łąki*, nie uważałem za uprawnione wprowadzenie emendacji. Po pierwsze, wskazano wyżej na generalną «niepoprawność» wyd. II i «poprawność» wyd. I. Łątwiej także przypuścić opuszczenie litery niż jej dodanie. Ponadto «bezświat» tego wersu również posiada swoje artystyczne uzasadnienie jako analogia i przeciwstawienie do tekstu wcześniejszego o cztery wersy: «biegł wybrzeżami coraz innych światów». A więc «zabrnął» w końcu – w «bezświat»<sup>35</sup>.

Końcowa argumentacja Trznadla niejako mimochodem odsłania możliwy mechanizm zecerskiej pomyłki, która mogła się zdarzyć w pierwszym wydaniu: oto słowo „światów” układane w trzynastym wersie niejako automatycznie narzuciło w siedemnastym wersie sugestię słowa „bezświat” w miejsce osobliwego neologizmu „bezświt”. Wątpliwe jest również rozstrzygnięcie czy dla pracownika drukarni łatwiejsze jest opuszczenie, czy dodanie litery. Błąd mógł więc powstać nie z tego właśnie powodu, ale poprzez analogiczne i mechaniczne powtórzenie głoskowego składu wcześniejszego o cztery wersy słowa „światów”.

Wiadomo ze wspomnień starszej córki poety – Lusi, że po ukazaniu się *Łąki*, Leśmiana ogarnęła rozpacz. Uznał, że „wiersze są słabe”<sup>36</sup>. Można sobie wyobrazić, jak przegląda w Warszawie czy później w Hrubieszowie długo oczekiwany tom i dostrzega kolejne pomyłki w wydrukowanych utworach, zmienione wyrazy, przestawione przecinki, brakujące znaki diakrytyczne. Każdy autor, a zwłaszcza poeta, w dodatku tak skrupulatny i wrażliwy na kwestię edytorską jak Leśmian, po odkryciu uchybień i usterek w druku popadłby w rozpacz. Nadzieja pozostawała w drugim wydaniu. Jak się okazało, mogła to być złudna nadzieja.

Okoliczności odsłaniające kulisy różnic w edycji pierwszego i drugiego wydania *Topielca* z konieczności muszą pozostać w sferze domniemań, domysłów czy nawet fantazji. Może zatem warto próbować szukać wskazówek i podpowiedzi w samym tekście wiersza. W moim odczytaniu odwoływać się będę do wersji utworu z 1937 roku, a więc do drugiego wydania *Łąki*<sup>37</sup>.

*Topielec* to wiersz o śmierci i istnieniu pośmiertnym, trwaniu w śmierci, w poistnieniu<sup>38</sup>, a może – przede wszystkim – o zatapianiu się w stanie pośmiertnego bytowania. Adam Szczerbowski nakreślił jego tematykę następująco:

<sup>35</sup> J. Trznadel, *Przypisy*, s. 509.

<sup>36</sup> Jarosław Marek Rymkiewicz tłumaczy tę rozpacz Leśmiana poczuciem braku talentu. Zob. J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, s. 191.

<sup>37</sup> B. Leśmian, *Topielec*, [w:] tegoż, *Łąka*, Warszawa 1937, s. 9.

<sup>38</sup> O poistnieniu i pośmiertności w poezji Leśmiana pisał Michał Nawrocki. Zob. M. Nawrocki, *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009, s. 128-149.



Człowiek świat cały przewędrował „z obłoków w obłoki” i nie znalazłszy zaspokojeń pełnych i prawdziwych, zapragnął [...] poznać *zieleni samą w sobie*; poddając się temu pragnieniu, ucieleśnionemu w demona zieleni, szedł doń „bezbrzeżami coraz innych światów”, aż doszedłszy, utonął w niej, we wszechzieleni, złączył się z nią, pogrążył się w nią na zawsze.<sup>39</sup>

*Topielec* ma charakter balladowy<sup>40</sup>. Życie wędrowca, który pogrążył się i utonął we wszechzieleni wkracza w odrębną dziedzinę niebytu, „w zieleni samą w sobie”, w przestrzeń nicości, w zaświat<sup>41</sup>. Faktyczność śmierci wędrowca oznajmia balladowy narrator w sposób bezpośredni: „na leśnej polanie, [...] Leżą zwłoki wędrowca, zbędne sobie zwłoki”. Śmierć, która powszechnie wydaje się pewnym kresem, tu jest momentem przemiany, a także początkiem opowieści o pośmiertnym, duchowym wędrowaniu<sup>42</sup>. Jak zauważał bowiem Władysław Stróżewski, który analizował metafizykę autora *Łąki*: „Leśmian jest pluralistą”<sup>43</sup>. „Różnorodność sposobów istnienia – podkreślał badacz – jest jedną z podstaw różnorodności Leśmianowskiego świata”<sup>44</sup>.

Wiersz rozpoczyna się metaforą, która od razu wprowadza kontekst akwacyjny: „W zwiewnych nurtach kostrzewy”. Leśmian przekształca krajobraz leśnej polany – podobnie jak Adam Mickiewicz, opisując w *Stepach Akermańskich* bezmiar stepowej przestrzeni jako „przestwór” „suchego [...] oceanu”<sup>45</sup>. W wierszu Leśmiana zwiewnym trawom na łące – kostrzewom – nadana zostaje w poetyckim przetworzeniu postać rzecznych nurtów, w których głębi spoczywają zwłoki wędrowca. W ten sposób ciało zmarłego staje się topielcem na leśnej polanie. Śmierć wędrowca w nurtach łąki zapowiada niejako dalszy ciąg w zaświatach. „Po śmierci trwać musisz!”<sup>46</sup> – zapisuje poeta w innym wierszu. Śmierć w ujęciu autora *Łąki*, zauważa Głowiński, „nigdy nie stanowi natychmiastowego i nieodwołalnego zamknięcia życia.

<sup>39</sup> A. Szczerbowski, *Bolesław Leśmian*, s. 18.

<sup>40</sup> I. Opacki w interpretacji *Topielca* wskazuje na wpływ tradycji ballad romantycznych o kuszeniu człowieka przez demoniczne siły. Zwraca również uwagę na przekształcanie schematu balladowego dokonane przez Leśmiana. Zob. I. Opacki, *Bolesław Leśmian „Topielec”*, s. 163–172.

<sup>41</sup> Szczegółowo na temat zaświata Leśmiana pisał Michał Głowiński w rozdziale *Zaświat przedstawiony*. Zob. M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, s. 279–291.

<sup>42</sup> Tomasz Bocheński, pochylając się nad zagadnieniem nicości w poezji Leśmiana, zauważał m.in., że „wyobrażeniu śmierci jako inicjacji imaginacji poety przeciwstawia śmierć jako przejście pozorne”. Zob. T. Bocheński, *Określenia nicości w „Dziełbie leśnej”*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, Kraków 2000, s. 212.

<sup>43</sup> W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, [w:] tegoż, *Istnienie i sens*, Kraków 1994, s. 199.

<sup>44</sup> Tamże, s. 198.

<sup>45</sup> A. Mickiewicz, *Stepy Akermańskie*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. W. Borowy i L. Płoszewski, Kraków 1948, s. 183.

<sup>46</sup> B. Leśmian, [*U wód Hiranjawati – nad brzegiem żałoby...*], [w:] B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, s. 536. Oprócz utworu *Topielec* pozostałe wiersze Leśmiana cytuję za tym wydaniem.

Jest procesem, umieraniem, rozciąga się w czasie<sup>47</sup>. „Leśmianowskie wiersze pośmiertne – pisze Michał Paweł Markowski – starają się pokazać życie po śmierci, jako inną tylko modalność egzystencji zanurzonej w tym świecie<sup>48</sup>.”

Leśmian w rozmowie z Edwardem Boyé wspominał o rodzaju afektacji odczuwanej w kontakcie z naturą: „mówiąc o przyrodzie traktuję ją tak, jakbym nie tylko ja do niej tęsknił, lecz i ona do mnie<sup>49</sup>”. W taki właśnie sposób jest to ukazane w *Topielcu*. Oto wędrowiec, jak czytamy:

Przewędrował świat cały z obłoków w obłoki,  
Aż nagle w niecierpliwej zapragnął żalobie  
Zwiedzić duchem na przełaj zieleń samą w sobie.

Pragnienie oddania się naturze, wnikięcia w nią, ale odczuwane w „niecierpliwej [...] żalobie”, a więc jakby w pożądaniu śmierci, kieruje jego poczynaniami. I natura odpowiada na dążność niebacznego wędrowca, posyłając demona zieleni:

Wówczas demon zieleni wszechleśnym powiewem  
Ogarnął go, gdy w drodze przystanął pod drzewem,  
I wabił nieustannych rozkwitów pośpiechem,  
I nęcił ust zdyszanych tajemnym bezśmiechem,  
I czarował zniszczotą wonnych niedowcieleń,  
I kusił coraz głębiej – w tę zieleń, w tę zieleń!

Demon zieleni, jak w fabułach balladowych opowieści, „ogarnął” wędrowca, „wabił” go, „nęcił”, „czarował” i „kusił”, zaspokajając jego pragnienie zatracenia i śmierci. Jan Prokop zauważał, że „Leśmianowski topielec pozwala się wchłonać żywiołowi zieleni. Instynkt śmierci – pisze badacz – wiąże się tutaj, jak często, z erotyzmem<sup>50</sup>”. Paradoksalnie jednak erotyzm ten oparty jest na doświadczeniu niewystarczalności i braku, wszak demon zieleni „wabił [...] rozkwitów pośpiechem”, „nęcił ust zdyszanych [...] bezśmiechem”, „czarował zniszczotą [...] niedowcieleń”. Szereg wyrażań prywatywnych<sup>51</sup> wskazuje, że instynkt śmierci zaspokaja się w przejawach nicości: w doświadczeniu braku, ułomności, czy niespełnienia<sup>52</sup>.

<sup>47</sup> M. Głowiński: *Zaświat przedstawiony*, s. 254.

<sup>48</sup> M.P. Markowski, *Leśmian. Poezja i nicość*, s. 135.

<sup>49</sup> E. Boyé, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 545. Pierwodruk: *W niepojętej zieloności*, „Pion” 1934, nr 23.

<sup>50</sup> J. Prokop, *Niepochwycen (Motyw regresu w poezji Leśmiana)*, s. 56.

<sup>51</sup> Analizę wyrażań prywatywnych w poezji Leśmiana przeprowadził Michał Głowiński w książce *Zaświat przedstawiony*, s. 114–123.

<sup>52</sup> Władysław Stróżewski, rozpatrując zagadnienie nicości, pisze: „Leśmian odkrywa nicość w doświadczeniu braku, ułomności, niespełnienia. Bliższy jest w tym Norwidowi niż filozofom XX wieku”. Zob. W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, s. 212.

Dusza wędrowca wabiona przez demona zieleni pogrążała się coraz bardziej w „zieleń samą w sobie”. To wyrażenie w niemal oczywisty sposób nasuwało interpretatorom skojarzenia z filozofią Immanuela Kanta: „praiśność zwie się z i e l e n i ą s a m ą w s o b i e, na wyraźny wzór r z e c z y s a m e j w s o b i e (*Ding ans ich*)” – pisał Szczerbowski. W takim kontekście odczytywali *Topielca* także Kazimierz Wyka i Cezary Rowiński. Tymczasem Rymkiewicz w interpretacji *Topielca* przekonująco dowodził, że Leśmian nie odwołuje się tu do pojęcia z filozofii Kanta<sup>53</sup>. Sam zresztą autor *Sadu rozstajnego* w szkicu zatytułowanym *Z rozmyślań o Bergsonie* wyraźnie odrzucał idealizm poznawczy Kanta<sup>54</sup>. Z kolei w przywoływanej już rozmowie z Edwardem Boyé Leśmian mówił: „Pragnę ujmować przyrodę jako rzecz samą w sobie. W tym wszystkim tkwi stanowczo jakaś metafizyka, której wypowiedzieć nie umiem”<sup>55</sup>.

Próbował wyjaśnić to Władysław Stróżewski, który zwracał uwagę, że świat Leśmiana dostępny duchowemu i zmysłowemu doświadczeniu jest wewnętrznie zróżnicowany: „Relatywne rozumienie niebytu [...] – tłumaczył – nie «rozsadza» więc jedności rzeczywiście, lecz jedynie ją różnicuje, a jego pojęcie ostaje się nawet w takich metafizykach, które – jak metafizyka Bergsona – akcentują ciągłość i pełnię jako podstawową cechę bytu”<sup>56</sup>.

Niebyt wewnętrznie zróżnicowany kształtuje przestrzeń w *Topielcu*. Balladowy narrator relacjonuje duchową peregrynację wędrowca:

A on biegł wybrzeżami coraz innych światów,  
Odczłowieczając duszę i oddech wśród kwiatów,  
Aż zabrnął w takich jagód rozdzwonione dzbany,  
W taką zamroc paproci, w takich cisz kurhany,  
W taki bezświt zarośli, w taki bezbrzask głuchy,  
W takich szumów ostatnie kędyś zawieruchy,  
Że leży oto martwy w stu wiosen bezdeni [...]

Pośpieszna wędrowka przebiega „wybrzeżami coraz innych światów” i prowadzi w coraz większą ciemność<sup>57</sup> – w „zamroc”, „bezświt”, „bezbrzask” – oraz ciszę i „szumów ostatnie kędyś zawieruchy”. Dlatego za błędne

<sup>53</sup> J.M. Rymkiewicz: „Odczłowieczając duszę”, s. 202–204. Zob. także I. Opacki, *Bolesław Leśmian „Topielec”*, s. 168–169.

<sup>54</sup> Leśmian pisał: „Kant, piszący o rzeczy samej w sobie, czyż nie jest z punktu widzenia logiki zdarzeniem niemożliwym, obrazem potwornym? Czyżbyśmy nie mogli go zapytać, jakim prawem wie, jakim prawem d o m y ś l a s i ę o istnieniu rzeczy samej w sobie, która zgodnie z jego własnym mniemaniem jest niedostępna naszemu badaniu, naszej wiedzy?... [...] Oczywiście, jest on nielogiczny”, wyróżnienie w cytacie – Bolesław Leśmian, zob. B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, s. 7–8.

<sup>55</sup> E. Boyé, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*, s. 545.

<sup>56</sup> W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, s. 204.

<sup>57</sup> Symbolikę światła i mroku, ale interpretowaną w kontekście wierzeń gnostyckich, analizowała Dorota Wojda. Zob. D. Wojda, *Światło i mrok. Ekonomia poetycka „Sadu rozstajnego”*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, pod red. U.M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014, s. 167–189.

należy uznać słowo „bezświat” z pierwszego wydania *Łąki* w wyrażeniu „bezświat zarośli”, bo wędrowiec „biegł wybrzeżami coraz innych światów”, aż zabrnął w świat najbardziej cichy i ciemny, gdzie panuje „zamroc paproci”, właśnie „bezświt zarośli” i „bezbrzask głuchy”. Władysław Stróżewski za „najtrafniejsze określenie istoty przedmiotu metafizyki Leśmiana” uznaje „tonalność bytu”<sup>58</sup>. Pojęcie to wywodzi z filozofii Gastona Bachelarda, którego myśli w następujący sposób referowała Barbara Skarga: „Byt przyjmuje różne odcienie. [...] trzeba podkreślić wielość i różnorodność odcieni filozoficznych, gdy mowa o bycie. Nie wszystko jest rzeczywiste, w taki sam sposób”<sup>59</sup>.

W taki tonalny sposób zarysowuje się niebyt w *Topielcu*. Najbardziej odległy świat zaświata, w który prowadzi wędrowca demon zieleni to mroczna, cicha, z szumami zawieruchy „bezden”, najbardziej tanatyczna kraina nicości. „Nieskończoność jest siostrą nicości” – podkreślał Stróżewski<sup>60</sup>.

Leśmian w *Topielcu* dookreśla ten świat nieskończonego niebytu, do którego dociera wędrowiec:

[...] leży oto martwy w stu wiosen bezdeni,  
Cienisty, jak bór w borze – topielec zieleni.

„Bezden” „stu wiosen” pozostaje odległym zaświatem, w którym duch wędrowca „leży oto martwy”, można powiedzieć, że niejako spoczywa na marach. Zupełnie inaczej jest na przykład w zakończeniu dramatu *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, gdzie zmarłym bohaterom ukazują się oznaki „wiosny poza wiosną”. W finalnych wypowiedziach dawno zmarli wykrzykują:

Tak! Liście ponad siebie rosną!  
Takiej wiosny nie było! Wiosna poza wiosną!  
Kwiaty się wymykają drzewom, drzewa – kwiatom!<sup>61</sup>

W finałowej scenie dramatu Anna Czabanowska-Wróbel dostrzega „nadzieję na odnowienie starego świata, pod warunkiem przejścia przez śmierć”<sup>62</sup>. Zapowiedź odkupienia i przemiany istnienia w niebycie symbolizowana jest nadejściem wiosny i świetlistej jasności. Tymczasem w *Topielcu* wędrowiec znajduje się jakby na drugim krańcu tego tonalnie postrzeganego zaświata. W „zamroczu”, „bezświcie”, „bezbrzasku”, w ciemnościach i ciszy „leży oto martwy w stu wiosen bezdeni”.

Przejście ze świata w zaświat, a następnie peregrynacja do coraz ciemniejszych obszarów niebytu związana jest z metamorfozą wędrowca:

<sup>58</sup> W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, s. 209.

<sup>59</sup> Cyt. za: W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, s. 209.

<sup>60</sup> W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, s. 210.

<sup>61</sup> B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, s. 712.

<sup>62</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3, s. 99.

A on biegł wybrzeżami coraz innych światów,  
Odczłowiczając duszę i oddech wśród kwiatów [...]

Przemianie, oprócz oddechu, poddana jest dusza, która podlega procesowi odczłowiczenia. Czym może być owo odczłowiczenie<sup>63</sup>? Marian Stala zauważał, że „w świecie stworzonym przez Leśmiana istnienie cielesne przyciąga do siebie wszelkie inne tryby egzystencji... Jest istnieniem o najwyższym stopniu intensywności”, rodzajem „trudno dostępnego centrum świata”<sup>64</sup>. Dowodził ponadto, że „byt cielesny przyciąga duszę mocniej niż byt duchowy”<sup>65</sup>. W podobnym tonie pisał Stróżewski: „Istnienie «najmocniejsze» utożsamia się z życiem. Tam przejawia się ono najpełniej i w najwyższym stopniu realizuje”<sup>66</sup>.

Zatem wędrowiec z wiersza *Topielec*, „odczłowiczając duszę”, traci to istnienie najmocniejsze, oddala się od cielesnej, zmysłowej intensywności, od pełni doznań, od tego centrum świata i pogrąża się, zatapia w ciemność i ciszę. Ostatecznie, jak konkluduje balladowy narrator:

[...] leży oto martwy w stu wiosen bezdeni,  
Cienisty, jak bór w borze – topielec zieleni.

„Odczłowiczając duszę” staje się „martwy” i „cienisty”. Za sprawą porównania określona została tonalność tej cienistości zatopionego, martwego wędrowca, który leży „Cienisty, jak bór w borze”. Parafrazując Głowińskiego<sup>67</sup> można by powiedzieć, że cienistość została podniesiona do drugiej potęgi, jest mroczna, „zgęstwiona” i nieprzenikniona. I taka stała się dusza wędrowca jako topielca zieleni.

Dusza w poezji Leśmiana często przybierała postać cienia<sup>68</sup>. Na przykład w wierszu *Wy ruszyła dusza w drogę* możemy przeczytać:

Zawołały wszystkie lasy pełne motyli:  
„Spocznij, duszo, w naszym cieniu – nie zwlekaj chwili!”

<sup>63</sup> J.M. Rymkiewicz zastanawiając się nad pojęciem „odczłowiczenia” w twórczości Leśmiana pisze, że „nie da się tego zrozumieć” (s. 250), to „musi pozostać tajemnicą” (s. 245). Wskazuje jednak na interesujący związek tego pojęcia z *Tako rzecze Zaratustra* Fryderyka Nietzschego. Zob. *Odczłowiczenie*, [w:] J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, s. 245–250.

<sup>64</sup> M. Stala, *Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana*, s. 102, 104.

<sup>65</sup> Tamże, s. 101.

<sup>66</sup> W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, s. 197.

<sup>67</sup> Michał Głowiński, interpretując *Balladę bezludną*, analizuje zwrot „Cień jej cienia”. Zob. M. Głowiński, *Wiersze Bolesława Leśmiana: interpretacje*, Warszawa 1972, s. 71.

<sup>68</sup> Na temat cienia w poezji Leśmiana pisała B. Stelmaszczyk, *Leśmianowski „cień” – symbol rozszerzonej przestrzeni podmiotu*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, s. 69–83.

I dusza odpowiada:

„Jakże mogę w waszym cieniu spocząć niezwłocznie,  
Kiedy sama jestem cieniem, gdzie nikt nie spocznie!”<sup>69</sup>

W wierszu *Za grobem* postać zmarłego, który „już nie dba o swe ciało i kości”, przyjmuje również postać cienia:

Z zaproszoną wspomnieniami żrenicą  
Cień zmarłego, co drętwość pokonał,  
Mknie pośmiertnie urojoną ulicą [...]”<sup>70</sup>

W *Topielcu* wędrowiec nie jest nazwany cieniem, ale określony jako: „Cienisty, jak bór w borze”. Tautologia porównania intensyfikuje jego cieniistość, niejako zagęszcza ją.

W wierszu Leśmiana *Dziewczyzna*, jak pamiętamy, dwunastu braci jednocześnie zmarło w trakcie rozbijania muru. Doznali śmierci, po której stali się cieniami:

I wszyscy w jednym zmarli dniu, i noc wieczystą mieli jedną!  
Lecz cienie zmarłych – Boże mój! – nie wypuściły młotów z dłoni!

Bracia jako cienie pracowali nadal zgodnie w obszarze zaświata, ale trwało to do momentu utraty sił:

Lecz ceniom zbrakło nagle sił, a cień się mrokom nie opiera!  
I powymarły jeszcze raz, bo nigdy dość się nie umiera...”<sup>71</sup>

Leśmian zapisuje: „cień się mrokom nie opiera” i dlatego „nigdy dość się nie umiera”. Mrok nicości jest silniejszy niż istnienie duszy. W obszarze zaświata cień może umrzeć, co więcej może umrzeć wiele razy. Taki los przydarzył się w wierszu *Śmierć wtóra* „Dwojgu zmarłym w cmentarza zakątku”, którzy jako cienie „Niespodziewanie zmarli śmiercią drugą”<sup>72</sup>.

W *Topielcu* wędrowiec „cienisty, jak bór w borze”, jak mówi narrator, „leży oto martwy”. Śmierć na łące w „nurtach kostrzewy” ma zatem swoje odzwierciedlenie i kontynuację w „zamroczy paproci”, „bezświcie zarośli”, „bezbrzasku”, „ciszy”, bezdeni. Wędrowiec – polny topielec zmarły na leśnej polanie dopełnia swoje istnienie jako cienisty topielec zatopiony w niebycie, w „zieleni samej w sobie”. „Coś, co dzieje się w najmniejszej części światła – tłumaczy Stróżewski – pociąga za sobą konsekwencje, które poruszają

<sup>69</sup> B. Leśmian, [Wyruszyła dusza w drogę... Dzwonią we dzwony...], s. 509.

<sup>70</sup> B. Leśmian, *Za grobem*, s. 457.

<sup>71</sup> B. Leśmian, *Dziewczyzna*, s. 349–350.

<sup>72</sup> B. Leśmian, *Śmierć wtóra*, s. 529.

całość<sup>73</sup>. Dlatego Leśmianowskie „dramaty – pisze Głowiński – rozpoczęte w przestrzeni ziemskiej nie kończą się w okolicy pośmiertnej, przeciwnie, trwają nadal, niekiedy nawet podlegają spotęgowaniu. [...] Rozpoczęty dramat toczy się dalej<sup>74</sup>”.

Zastanawiające jest jednak, dlaczego topielca spotkał aż tak dramatyczny los? Czytamy w wierszu, że wędrowiec pogrążony był w „niecierpliwej [...] żalobie”, może zatem w melancholii, może rozpaczy. W efekcie tego stanu „zapragnął” nieistnienia, duchowej wędrówki, trwania w nicości i poddał się instynktowi śmierci. Za odmowę życia przyszło mu w niebycie zapłacić srogą karę – trwania w ciszy, mroku i martwocie. I płacić za odmowę daru życia przyjdzie mu pewnie jeszcze przez czas bezdeni „stu wiosen”, a może jeszcze dłużej. Jak mówi bowiem zza grobu zmarły marynarz z wiersza *Cmentarz*: „Kto raz w podróż wyruszył – już się nie zatrzyma<sup>75</sup>”.

W takim odczytaniu *Topielec* wyrastałby z modernistycznej atmosfery przeżywania tzw. „choroby wieku”. Leśmian zajmowałby jednak stanowisko odmienne i wskazywał na wartość życia oraz na metafizyczne konsekwencje poddania się pociągającym instynktom śmierci. Nieodparcie nasuwają się tu słowa Adama Szczerbowski, które wypada tylko powtórzyć: „Czytelnikowi, pochylonemu nad tomem poezji Leśmiana, blednie twarz od tego spotkania z wiecznością, naprzeciw której wyjść musi wraz z poetą, a ustom braknie słów na wyrażenie zachwyty dla twórcy snów spełnionych na jawie sztuki<sup>76</sup>”.

W rozmowie z Edwardem Boyé Leśmian zaznaczał: „Zwiedzam wszechświat nie od strony zieleni i kwiatów. Wchodzę weń przez wrota smutku, a nie zieloności<sup>77</sup>”. I taki jest *Topielec* – przeraźliwie smutny wiersz o utracie sensu życia, śmierci, a w konsekwencji pogrążeniu i zatraceniu duszy.

## BIBLIOGRAFIA

- Bocheński T., *Określenia nicości w „Dziejbie leśnej”*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, Kraków 2000.
- Czabanowska-Wróbel A., *Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3.
- Dembińska-Pawelec J., *Apokryf Jarosława Marka Rymkiewicza. O wierszu „Pamięci B.L.”*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego. Interpretacje” 2012, nr 1.
- Głowiński M., *Wiersze Bolesława Leśmiana: interpretacje*, Warszawa 1972.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

<sup>73</sup> W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, s. 206.

<sup>74</sup> M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, s. 287.

<sup>75</sup> B. Leśmian, *Cmentarz*, s. 456.

<sup>76</sup> A. Szczerbowski, *Bolesław Leśmian*, s. 63.

<sup>77</sup> E. Boyé, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*, s. 549.

- Kuczyńska-Koschany K., *Zawier(u)szony znikomek. Rimbaud Leśmiana – recepcja nowoczesna?*, [w:] *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, pod red. B. Grodzkiego i D. Trzeźniowskiego, Radom 2012.
- Leśmian B., *Napój cienisty*, Warszawa 1936.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 2000.
- Leśmian B., *Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.
- Leśmian B., *Topielec*, [w:] B. Leśmian, *Łąka*, Warszawa–Kraków 1920.
- Leśmian B., *Topielec*, [w:] B. Leśmian, *Łąka*, Warszawa 1937.
- Leśmian B., *Wybór poezji*, wyboru dokonał i posłowiem opatrzył S. Barańczak, Warszawa 1996.
- Markowski M.P., *Leśmian. Poezja i nicość*, [w:] M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian*, Schulz, Witkacy, Kraków 2007.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. W. Borowy i L. Płoszewski, Kraków 1948.
- Nawrocki M., *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009.
- Olkuśnik E., *Słowotwórstwo na usługach filozofii*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971.
- Opacki I., *Bolesław Leśmian „Topielec”*, [w:] *Poezja polska od romantyzmu do dwudziestolecia międzywojennego. Interpretacje*, pod red. A. Kowalczykowej i T. Marciszek, Warszawa 1999.
- Papierkowski S.K., *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964.
- Prokop J., *Niepochwycen (Motyw regresu w poezji Leśmiana)*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971.
- Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982.
- Rymkiewicz J.M., *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Rymkiewicz J.M., *„Odczłowieczając duszę”. („Topielec” Bolesława Leśmiana na tle porównawczym)*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971.
- Rymkiewicz J.M., *Pamięci B.L.*, [w:] J.M. Rymkiewicz, *Co to jest drozd*, Warszawa 1973.
- Stala M., *Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana*, [w:] M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.
- Stelmaszczyk B., *Leśmianowski „cień” – symbol rozszerzonej przestrzeni podmiotu*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, pod red. U.M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014.
- Stróżewski W., *Metafizyka Leśmiana*, [w:] W. Stróżewski, *Istnienie i sens*, Kraków 1994.
- Szczerbowski A., *Bolesław Leśmian*, Warszawa–Zamość 1938.
- Trznadel J., *Nad Leśmianem. Wiersze i analizy*, Kraków 1999.
- Trznadel J., *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.
- Trznadel J., *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983.
- Trznadel J., *Zasady wydania*, [w:] B. Leśmian, *Poezje*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1965.
- Wojda D., *Światło i mrok. Ekonomia poetycka „Sadu rozstajnego”*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, pod red. U.M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014.



## STRESZCZENIE

Szkic prezentuje interpretację wiersza Bolesława Leśmiana *Topielec*, który wielokrotnie był przedmiotem zainteresowania badaczy. Autorka szkicu zwraca uwagę na różnicę edytorską, która pojawiła się w drugim wydaniu tomu *Łąka* z 1937 roku. W pierwszym wydaniu książki z roku 1920 wydrukowane jest słowo „bezświat” („bezświat zarośli”) i ta wersja przyjęta została powszechnie w kolejnych wznowieniach i opracowaniach poezji Leśmiana. Autorka szkicu ukazuje, że to raczej wersja drugiego wydania – „bezświt” („bezświt zarośli”) – zgodna jest z poetyką Leśmianowskich wierszy i zamysłem utworu. W interpretacji zgodnej z edycją z 1937 roku *Topielec* to wiersz o pogrążaniu w śmierci i stopniowym zatracaniu duszy.

### Słowa kluczowe

Bolesław Leśmian, poezja, *Topielec*, edycja, śmierć

## SUMMARY

### Drowned in death. Once again on *Topielec* by Leśmian

The essay presents an interpretation of Bolesław Leśmian's poem entitled *Topielec* (The Drowned), which has already been the subject of interest of many different scholars. The author of the essay draws attention to the difference in editing which appeared in the second edition of the volume *Łąka* (The Meadow) from 1937. The first edition of the book from 1920 contains the word "bezświat" (unworld) in the phrase "bezświat zarośli" (unworld of thicket) and this version was commonly adopted in the subsequent editions and analyses of Leśmian's poetry. The author of the essay argues that it is rather the version of the second edition, namely "bezświt" (non-dusk) in "bezświt zarośli" (non-dusk of thicket), that is in accord with the poetics of Leśmian's verse and the idea of the work. In the interpretation in accordance with the 1937 edition *Topielec* is a poem about drowning in death and gradual losing of the soul.

### Keywords

Bolesław Leśmian, poetry, *Topielec*, edition, death

KRYSTYNA  
PIETRYCH\*



0000-0001-9796-185X



# O Leśmianowskiej *Niedzieli raz jeszcze*

Szli tędy ludzie biedni, prości –  
Bez przeznaczenia, bez przyszłości.  
Widziałem ich, słyszałem ich!...

Szli niepotrzebni, nieprzytomni –  
Kto ich zobaczył – ten zapomni.  
Widziałem ich, słyszałem ich!...

Szli ubogiego brzegiem cienia –  
I nikt nie stwierdził ich istnienia.  
Widziałem ich, słyszałem ich!...

Śpiewali skargę byle jaką  
I umierali jako tako...  
Widziałem ich, słyszałem ich!...

Już ich nie widzę i nie słyszę –  
Lubię trwającą po nich ciszę.  
Widziałem ją, słyszałem ją!...

(*Ludzie*)<sup>1</sup>

Te widziane przez poetę postaci w wierszu *Ludzie z Napoju cienistego* zanim się rozplyną i znikną, pozostawiając po sobie ciszę, zaistnieją w sposób pełniejszy i o wiele bardziej pochwytny w innym utworze z tego samego tomu.

\* Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Wydział Filologiczny, Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu, e-mail: [pietrych@op.pl](mailto:pietrych@op.pl).

<sup>1</sup> B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 368.

Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że owi „ludzie biedni, prości” znajdują swe ucieleśnienie w późnym Leśmianowskim erotyku – części pierwszej lirycznej opowieści o tych, których istnienia, poza poetą, „nikt nie stwierdził”. W *Niedzieli* pojawiają się jako „dwoje nędzarzy”, starych i bezdomnych:

Za miastem na odludziu – rozpacz i Niedziela!  
Puste niebo zaledwo ziemi się udziela.

Dwoje nędzarzy bladych z miłości i strachu  
Szuka w rowie przytułku dla pieszczot bez dachu.

On jej piersi, zużytym śmiałkujące czarem,  
Ogarnia skrzętnej dłoni przymilnym sucharem.

A ona w zmierzchach rowu żrenicami dnieje,  
Oddając, zamiast cnoty – mus i beznadzieję.

Niedoleżni od żądzy, śmieszni od pośpiechu  
Uzręczniali się gnuśnie do żwawego grzechu.

Do jej włosów wargami wpełzał, jak do krzaka,  
Raz tylko czule słówko szepnął na bosaka.

I ona, nim wylgnęła z rąk uboczem ciała,  
Raz się tylko do niego mgłą przycałowała.

Trudno im, w twardym łożu głodne żarząc brzuchy,  
Ciulać steranych pieszczot poniszczzone puchy!

Nawet w snach upojenia tkwią zadry i sęki:  
Trzeba się pocałować do nacichłej męki.

Trzeba dreszczom dać dostęp do zbolałych kości –  
Więc kochali się wrogo – na przekór miłości.

Poistnieli dla siebie z łaski tego cienia,  
Co ich w rowie od reszty wygrodził istnienia.

Milczkiem rozkosz spożyli – z dala od wesela,  
Tyle tylko, że była naokół Niedziela!

(*Niedziela*)<sup>2</sup>

Jednak „dwoje ludzińków” z *Niedzieli* w inną, jak sądzę, niż erotyczno-miłosną narrację zostało uwikłanych. Leśmianowski poeta ogląda ich,

<sup>2</sup> Tamże, s. 388.

podobnie jak bohaterów wiersza poprzedniego, „z wysoka”, jednocześnie dystansując się wobec ich przygód i empatycznie w nich uczestnicząc. Różnica polega jednak na szczególnym przemieszczeniu, jakie się dokonuje, a na które dobitnie wskazują już tytuły: *Ludzie* wyznaczają niejako miejsce centralne widzianym postaciom, *Niedziela* czyni z nich element jakiegoś wydarzenia o większej niż ludzka czy nawet ziemiska skali. O czym zatem mówi poeta, snując balladową opowieść o tym, co zdarzyło się pewnej niedzieli „za miastem na odludziu”?

Wiersz *Niedziela* z rzadka interesował badaczy. Osobny tekst poświęciła mu Barbara Gutkowska, pisząc przede wszystkim o odmiennej niż w wierszach wcześniejszych wizji Leśmianowskiej miłości<sup>3</sup>; inni odwoływali się do niego incydentalnie, np. na marginesie analiz języka poetyckiego autora *Łąki*, kwestii związanych z kształtowaniem sytuacji fabularnych i kreowaniem poetyckiej przestrzeni<sup>4</sup> bądź traktując go jako egzemplifikację w rozważaniach dotyczących teatralizacji<sup>5</sup>, groteski<sup>6</sup>, doświadczenia metafizycznego<sup>7</sup>. Może ten wiersz wydał się jasny, przejrzysty, niemal oczywisty w swych sensach i znaczeniach? Myliłby się jednak ten, kto sądzi, że *Niedziela* nie skrywa żadnej tajemnicy. Czy zresztą w przypadku Leśmiana wiersz „oczywisty” – niedomagający się uważnej lektury weryfikującej pierwsze wrażenia i kwestionującej nazbyt powierzchowne odczytania – w ogóle istnieje? Na to, zdawać by się mogło, retoryczne pytanie staram się udzielić odpowiedzi nadal dalekiej od ostatecznej konkluzji, powracając po kilkunastu latach do podjętej niegdyś próby odczytania tego wiersza, aby poddać ją nie tylko istotnym uzupełnieniom, ale także daleko idącym modyfikacjom i zmianom<sup>8</sup>.

*Niedziela* wydrukowana po raz pierwszy w 1932 roku w 14 numerze „Kultury” – redagowanej przez Kazimierza Wierzyńskiego, pisma na łamach którego wiele poetyckich tekstów Leśmiana wówczas publikował – włączona potem została do *Napoju cienistego* i wraz z trzynastoma innymi utworami opatrzona nadrzędnym tytułem: *W chmur odbiciu*. Można by błędnie sądzić, że o charakterze całego tego cyklu wiele mówią tytuły tworzących go wierszy: *Poranek*, *Przedświtem*, *Wieczór* [Drobne okno otwórz niespodzianie...], *Przedwieczerek*, *W odmętach wieczoru*, *W śniegu*, *W deszczu* i potraktować je jako poetyckie zapisy chwil, oddające ulotne, niemal niepochwytne zmiany światła, barw, wyglądów otaczającego świata, tak jak dynamicznie jawią się one w doznaniach podmiotu. Jednak w liryce Leśmiana nigdy nie chodzi o samą

<sup>3</sup> B. Gutkowska, *Cienisty erotyzm. O „Niedzieli”*, [w:] *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, pod red. B. Stelmaszczyk, T. Cieślaka, Kraków 2000.

<sup>4</sup> Zob. choćby: M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 78, 200, 286; E. Olkuśnik, *Słowotwórstwo na usługach filozofii*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 170.

<sup>5</sup> E. Czapplewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973, s. 138.

<sup>6</sup> E. Sidoruk, *Charakter i miejsce groteski w poezji Leśmiana*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 134, 137, 143.

<sup>7</sup> T. Gruchot, *Leśmianowskie sytuacje metafizyczne*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana*, s. 57.

<sup>8</sup> K. Pietrych, *O „Niedzieli”*, [w:] *Poezje Bolesława Leśmiana*.

malowniczość i nastrojowość, nawet w wersji najbardziej oryginalnej i subtelnej, zmierzającej do wydobywania odrębności i niezwykłości każdego, najbardziej nawet powszedniego zjawiska. Pejzażowe wiersze, impresjonistyczne opisy, czysta wrażeniowość – jak pokazuje Anna Czabanowska-Wróbel – są w tej poezji już u jej początków podporządkowane symbolistycznej semantyce:

Celem nie jest imitowanie ani rzeczywistości, ani jej subiektywnego odbioru, lecz wydobywanie znaczenia. Śmiałość i bogactwo symbolicznych kolorów Leśmiana uderzają na tle subtelnych, zamglonych barw innych poetów. Impresjonistyczna „stylistyka niuansu” ustępuje stopniowo miejsca nowej „stylistyce intensywności”<sup>9</sup>.

Nie chodzi w tym przypadku także o wskazanie i wydobywanie – jak w *Łące* – relacji pomiędzy naturą a człowiekiem, relacji zawsze spontanicznej, bezpośredniej, pozbawionej schematyzującego i asekuracyjnego pośrednictwa racjonalnego namysłu. Choć przecież nierzadko w cyklu *W chmur odbiciu* ukazany zostaje autentyczny i niezakłamywany kontakt, wynikający z jednorazowego doświadczenia, który staje się swoistą epifanią. Raz sprawić to może nadciągający wieczór:

Ogród nawrzał zielenią już inną, już nie tą –  
Zamrugany na przemian światłem i sztachetą.  
O, teraz stwierdź co prędzej nietutejszość kwiatów,  
Gdy trawniki coś mają z obczyzny zaświatów!

(*Przedwieczerek*)<sup>10</sup>

Innym razem śnieg, który pokrył wszystko dokoła:

Można teraz się zabłąkać wśród białego czaru,  
Świat w nim bezimiennie, gubiąc swe granice.  
Można teraz nie poznać parowu i jaru,  
I nie trafić na drogę i złudzić źrenice...

(*W śniegu*)<sup>11</sup>

Może się nawet wydawać, że obiektem najgłębszego wtajemniczenia staje się tu *natura naturans* – urzana momentalnie, pochwycona w dynamice nieustannych przemian, wielopostaciowa, złożona z niepoliczalnej ilości elementów, wspaniała w swym przepychu, przejawianiu się, zmienności; zawsze w swym kształcie nieostateczna – żywiołowa moc tajemna: wspaniała, nieprzenikniona i groźna. Umykająca wszelkim próbom językowego pochwylenia i zrozumienia.

<sup>9</sup> A. Czabanowska-Wróbel, „Niepojętość zieloności” i „możliwość szkartatu”. *O kolorystyce Bolesława Leśmiana*, [w:] *teżże, Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 275.

<sup>10</sup> B. Leśmian, dz. cyt., s. 390.

<sup>11</sup> Tamże, s. 393.

A jednak tym razem nie o tej wielopostaciowej, nieobjętej naturze mówi Leśmian. Wydaje się, że w cyklu *W chmur odbiciu* stanowi ona raczej przesłone tego, co się pod nią kryje i jednocześnie się poprzez nią, w śladach i odbiciach, ujawnia. Już w inicjalnym wierszu znajdujemy zapowiedź mających nastąpić wtajemniczeń:

W chmur odbiciu – śpią żółwie...  
Woda z niebem – coś snuje i współwie –  
Tą współwiedzą drżą liście,  
Kwiaty o niej ziołom dają znać.

(*W chmur odbiciu*)<sup>12</sup>

„Świat się sprawdza w jeziorze” – Leśmian po raz kolejny, posługując się w swej twórczości motywem odbicia, odsłania i ujawnia to, co w zwykłej percepcji pozostaje ukryte. To widzenie, prawdziwe i głębokie, pozwala odkryć jednak inne niż na początku poetyckiej drogi, prawdy. *W Prologu* otwierającym *Z księgi przeczuc w Sadzie rozstajnym* „szereg odbić zasuniętych w wieczność” otwierało dostęp do „bezczasu”, w którym każde istnienie zanurzone było w „Baś[ni]”, co się sama z siebie bez końca wysnuwa / Po to, aby się nigdy nie dosnuć do końca...”. Nawet jeśli jest to obraz zaświatów, to bardzo szczególnie pojmowanych: jako wieczne trwanie, w którym kolejne praistnienia bytują – jakże młodopolsko – „w zgróz tajemnych krasie”. Cykl *W chmur odbiciu* inne widzenie istoty rzeczy aktywizuje, jakby w zdarzeniu najbanalniejszym nawet otwierała się jakaś szczelina, poprzez którą ujawnia się inne, głębsze znaczenie doświadczenia podmiotu. I tak np. poranek czerwcowy staje się Leśmianowską wersją Goetheańskiego zaklęcia „Chwilo trwaj!”, wstrzymującego przemijanie (*Poranek*); dane w dzieciństwie „bezbrzeżne z całych sił – istnienie”, teraz pojawić się może jedynie we wspomnieniu (*Z lat dziecięcych*). Chwila obecna nie daje poczucia radości i upojenia, lecz zapowiada zbliżającą się noc i ciemność:

Wieczór różnie niszczeje po krzakach,  
Cień do rowu włazi na czworakach.  
Za miedzami, za ustroniem młyna  
Bóg się kończy – trawa się zaczyna.  
Kurz świetlejąc, dogasa nad drogą,  
I jest wszystko, choć nie ma nikogo!

(*Wieczór*)<sup>13</sup>

Elementy widzialnego świata odsyłają zaś do innej rzeczywistości:

Ogród nawrzał zielenią już inną, już nie tą –  
Zamrugany na przemian słońcem i sztachetą.

<sup>12</sup> Tamże, s. 381.

<sup>13</sup> Tamże, s. 387.

O, teraz stwierdź co prędzej nietutejszość kwiatów,  
Gdy trawniki coś mają z obczyzny zaświatów.

(Przedwieczerz)<sup>14</sup>

To, co dane w złowieszczym przecuciu to zapowiedź kresu. A świat, niczym wypełniona ciemnymi znakami księga, te złe przecucia co rusz potwierdza. Jest tak, jakby życie układało się pod dyktando trzech słów: „utruda”, „błędowie” i „grób” z tytułowego wiersza, a groza świata wzywała poroczywie spoza pięknych widoków wschodu i zachodu. Takie „nie mimetyczne i [nie] malarskie, ale symboliczne”<sup>15</sup> widzenie różowych obłoków, „koralu zórz” i „zgasłych błękitów”, wydobywające tragizm ludzkiej kondycji, wzmacniają dodatkowo wiersze o cierpieniu, które stanowi ciemny rewers feerii rozedrganych barw i zapachów. Pierwszy z nich mówi o znoju zwierzęcia i jego męce pośród wiosennego rozkwitu natury (*Wół wiosnowaty*)<sup>16</sup>, drugi – o niedoli dziobatej Magdy i jej „czworga małomównych chłopiąt” wyraziście skontrastowanej z zachodzącym złościście „w bezkresach” słońcem (*Magda*)<sup>17</sup>. Zamykający cykl wiersz *Pejzaż współczesny* przynosi po wcześniejszych obrazach natury – co niezmiernie rzadkie w twórczości Leśmiana<sup>18</sup> – obraz współczesnego świata wielkich miast, z więńczącą utwór katastroficzną diagnozą:

I te sklepy, co w światel mizdrzą się potopie!  
I te drzewa, co wiedzą, że tkwią w Europie!  
I księżyc, co na dachach dośnił się do czczości!  
I niebo – nad dachami! Niebo bez przyszłości.

(*Pejzaż współczesny*)<sup>19</sup>

W takim świecie poeta traci swój najistotniejszy dar – język, który przenika do głębi bytu i ma moc odkrywania tajemnicy:

<sup>14</sup> Tamże, s. 390.

<sup>15</sup> A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 279.

<sup>16</sup> Adam Szczerbowski zestawiał ten wiersz z *Il bove* Giosuè Carducciego (zob. A. Szczerbowski, *Bolesław Leśmian*, Warszawa-Zamość 1938, s. 50), a Anna Czabanowska-Wróbel pisze o „zderzeniu z radykalną innością, z tym, co poza człowieczeństwem” (A. Czabanowska-Wróbel, *Leśmian: ja i Inny*, [w:] tejsze, *Złotnik i śpiewak*, s. 256-257).

<sup>17</sup> Warto odnotować, że wiersz ten w pierwodruku nosił tytuł *Wiecór* („Gazeta Polska” 1933, nr 105) – zmiana wyraźnie przesuwająca akcent: z przyrody na los człowieka.

<sup>18</sup> Jak stwierdza Czabanowska-Wróbel: „Lektura esejów i wierszy Leśmiana dowodzi, że chociaż autor *Pejzażu współczesnego* niezwykle rzadko wypowiadał się bezpośrednio o czasach sobie współczesnych, miał na ich temat głębokie i przemyślane poglądy, którym w sposób «przemieszczony» i zuniwersalizowany dał wyraz także w poezji. W napisanym tuż przed śmiercią szkicu *Z rozmyślań o poezji* powątpiewał, czy współczesność nadaje się na temat literacki, i nie bez ironii, zadawał pytanie, czym naprawdę jest «współczesność»” (A. Czabanowska-Wróbel, *Rozstaje*, [w:] tejsze, *Złotnik i śpiewak*, s. 265).

<sup>19</sup> B. Leśmian, dz. cyt., s. 396.

Poeta, na arytmieję dwojga skrzydeł chory,  
Kroczy w poszukiwaniu znikłej metafory

Słowo się nie spokrewnia z pozasłownym trwaniem –  
Porównanie się stało tylko – porównaniem.

(*Pejzaż współczesny*)<sup>20</sup>

Leśmian, dla którego słowo winno „spokrewniać się z pozasłownym trwaniem”, i który nie chce „życia w rodzajowe pokurczyć obrazki”, najwyższą powinnością poezji pozostaje wnikanie w metafizyczne wymiary bytu.

Jak się wobec pełnych ciemnych i katastroficznych przeczuć wierszy tworzących *W chmur odbiciu* sytuuje *Niedziela*? Jakie zajmuje miejsce w układzie całego cyklu? Leśmian, jak wiadomo, komponował swoje poetyckie tomy pieczołowicie: wybór i układ nie były nigdy kwestią przypadku, lecz przemyślanej, rozważanej wielokrotnie decyzji<sup>21</sup>. Wiersz *Niedziela*, umieszczony jako siódmy (a więc niemal centralnie w czternastoelementowej całości), łączy z pozostałymi utworami tematyczne powinowactwa, związane z zagadnieniami starości i cierpienia. Z drugiej jednak strony ten ciemny erotyk wyraźnie się od innych wierszy różni – w zestawieniu z estetyzująco-symbolicznymi opisaniami przyrody, wypełniającymi większość tekstów *W chmur odbiciu*, staje się manifestacją estetycznej surowości i groteski. Jest nadto jedynym wierszem w całym cyklu, który należy do nurtu „narracyjno-fabularnego”:

Semantyka utworu podporządkowana jest tu historii rozwijanej zgodnie z regułami przyczynowo-skutkowych powiązań oraz zasadzie znaczeniowej progresji kulminującej w zakończeniu tekstu poetyckiego, który nosi często charakter pointy lub ogólnego alegoryczno-symbolicznego przesłania. Najbardziej charakterystyczną – a także popularną – grupą tekstów tego rodzaju są zapewne specyficzne Leśmianowskie, ludowo-metafizyczne ballady, takie jak *Gad*, *Dusiołek*, *Dziewczyzna*, *Strój*, *Szewczyk*, *Świdryga* i *Midryga*, *Piła*<sup>22</sup>.

Do takich ballad można także zaliczyć *Niedzielę* – opowiada ona wszak pewną historię, a zamykające ją zdanie pełni funkcję podsumowującego uogólnienia i ma charakter sentencjonalnej konkluzji. Ta ballada, jako się rzekło, do pozostałych wierszy cyklu jakoś nie pasuje, wyróżniając się swą

<sup>20</sup> Tamże, s. 395.

<sup>21</sup> Zob. choćby korespondencję Leśmiana z Miriamem dotyczącą planów kompozycji *Sadu rozstajnego* (B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 310–320; por. A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 251–266.).

<sup>22</sup> Wszystkie pozostałe mają, wedle tej samej propozycji, charakter „opisowo-refleksyjny”, R. Nycz, *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] *Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. II wojna światowa*, t. 1, pod red. R. Nycza i J. Jarzębskiego, Kraków 1997, s. 40.



ostentacyjną antyestetyką<sup>23</sup> i gatunkową specyfiką. A może niesie także jakąś inną w stosunku do pozostałych tekstów problematykę?

*Niedziela* napisana jest strofą dystychiczną. Leśmian w wywiadzie udzielonym Edwardowi Boyé powiedział: „w balladach moich zdarzają się często dystychy jako trafiające najlepiej do pamięci, poza tym może i to, że nigdy nie przenoszę zdania do następnego wiersza”<sup>24</sup>. Michał Głowiński, charakteryzując Leśmianowski dystych, zwracał uwagę, że „jest to strofa zamknięta tak pod względem składniowym, jak i rymowym”<sup>25</sup>. A dzieje się tak, ponieważ węzły składniowe przypadają na średniówkę i klauzulę, a całość rytmicznie dąży ku sylabotonicznemu uporządkowaniu. Tak więc najistotniejszym czynnikiem porządkującym tekst jest jego dystychiczna organizacja. Dystychowi towarzyszy zaś zjawisko paralelizmu, tzn. odpowiedniość układów syntaktycznych i semantycznych w ramach strofy, a także odpowiedniość w strukturze całego utworu, np. na płaszczyźnie świata przedstawionego. Strofa, zwłaszcza o kroju tak wyrazistym jak dystych, staje się bowiem jednostką kompozycyjną w szerszym sensie; nie tylko fenomenem z zakresu uporządkowania wersyfikacyjnego<sup>26</sup>.

*Niedziela* składa się z 12 dystychów, każdy jest składniową całością, której spoistość wzmacnia jeszcze rym i dążenie do rytmicznego uporządkowania 13-zgłoskowca, co wynika niewątpliwie z Leśmianowskiej estetyki, zgodnie z którą rytm to podstawowy warunek wszelkiej wypowiedzi poetyckiej<sup>27</sup>.

Dystych pierwszy, jako jedyny w całym wierszu, składa się z dwu zdań, które mają charakter opisowy: kreślą scenerię dla mających się rozegrać wydarzeń. Opis ten, językowo przejrzysty i oszczędny, znaczeniowo ani prosty, ani oczywisty nie jest. Sam początek – „Za miastem na odludziu” – to relacja obiektywnie określająca miejsce. Część drugą tego zdania trudno już potraktować jako prostą kontynuację powyższego opisu – ani „rozpacz”, ani „Niedziela” nie nazywają konkretnych cech postrzeganego świata czy jakichś jego elementów. Elipsa łącząca obie części zdania sugeruje, że słowa te odnieść by raczej należało do własności miejsca, niż do stanów psychicznych podmiotu, rzutowanych na zewnątrz (co zresztą wtedy miałyby znaczyć „Niedziela”?). Psychizacja pejzażu, polegająca na przypisywaniu częściom bądź całości krajobrazu przeżyć i nastrojów podmiotu, zabieg występujący bardzo często w liryce młodopolskiej, nie wszedł do Leśmianowskiego języka poetyckiego. Słów „rozpacz” i „Niedziela” używa poeta metonimicznie,

<sup>23</sup> Elementy antyestetyczne odnaleźć można także w wierszach *Wół wiosłowy* i *Magda*, ale cierpienie i brzydota w nich ukazane zostają na tle rozkwitającej, wspaniałej natury, choć wyraziście z nią kontrastują, to mimo wszystko pozbawione są naturalistycznej drastyczności i groteskowej dosadności.

<sup>24</sup> E. Boyé, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*, [w:] B. Leśmian, *Szkice literackie*, oprac. i wstępem opatrzył J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 499; pierwodruk: *W niepojętej zieloności*, „Pion” 1934, nr 23.

<sup>25</sup> M. Głowiński, *Dystychy balladowe Leśmiana*, [w:] *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, pod red. K. Budzyka, Wrocław 1963, s. 139.

<sup>26</sup> Zob. tamże, s. 147.

<sup>27</sup> Zob. B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd i U źródeł rytmu*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*.

wskazując własności miejsca „za miastem na odludziu”, które – posłużmy się trafnym spostrzeżeniem Głowińskiego – „zostały przywołane na zasadzie swego rodzaju przeniesienia i osadzenia w kontekście, gdyż są motywowane przez inne przedmioty, o których się mówi”<sup>28</sup>. Są więc zapowiedzią ciągu dalszego, ale jednocześnie – już na samym początku – sygnalizują szersze znaczenie mającej się rozegrać historii; nie tylko w porządku linearnym ją rozpoczynają, co w planie szerszym antycypują jej sens i wymiar uniwersalny.

Zacznijmy od słowa „Niedziela”. Mogłoby ono nazywać, zgodnie ze swym słownikowym znaczeniem, po prostu dzień tygodnia, co prawda szczególny, bo niepowседневny, świąteczny, będący dla chrześcijan czasem przeznaczonym na religijne praktyki, skierowanym nie ku sprawom ziemskim, lecz duchowym. Leśmian zapisał jednak to słowo wielką literą, sugerując odmienność i wyjątkowość właśnie tej niedzieli. Pisanie rzeczowników pospolitych wielkimi literami to proceder tak rozpowszechniony w Młodej Polsce, że nabierający z czasem cech pretensjonalnej maniery. U Leśmiana zabieg ten występuje stosunkowo rzadko, nie staje się stylistycznym ornamentem, zawsze motywowany jest wewnątrztekstowo i niesie jakieś istotne znaczenie. Warto w tym kontekście dla przykładu przywołać nazwy kolejno przemierzanych przez tytułowego bohatera poematu *Eliasz światów*: „Nieskończoność”, „Śnisko”, „Smuga”, „Innota”, „Ciszyczna”.

Słowo „Niedziela” każe myśleć o niedzieli wyjątkowej, pod jakimś względem szczególnej, „większej”, a więc bardziej znaczącej od innych „zwykłych” niedziel. W ten sposób w Leśmianowskiej przywołana zostaje wizja Wielkiej Niedzieli, Niedzieli Wielkanocnej – w tradycji chrześcijańskiej najważniejszego wydarzenia, święta odkupienia grzechów i zbawienia świata, święta, poświęconej męką i zmartwychwstaniem, miłości Boga do człowieka.

Powróćmy na chwilę do pierwodruku wiersza – opublikowany w „Kulturze”, ukazał się z datą 3 kwietnia, a więc tydzień po przypadających w 1932 roku świątach wielkanocnych, co wzmacnia dodatkowo nie tylko argumenty dotyczące semantyki słowa „Niedziela”, ale – co istotniejsze – wskazuje także na zaangażowany, polemiczny wobec religii charakter Leśmianowskiego erotyku. Niedziela Wielkanocna to w chrześcijaństwie czas największej radości, czas zwycięstwa nad grzechem, złem, śmiercią. U Leśmiana – nie tyle paradoksalnie, co obrazoburczo – „rozpacz i Niedziela”. Zdanie drugie tego dystychu przynosi uzasadnienie: „Puste niebo za ledwo ziemi się udziela”.

„Puste niebo” to obraz tak częsty w dekadencjach wierszach, że stał się w istocie spetryfikowaną, pozbawioną siły wyrazu, językowa kliszą. Miał oczywiście wyrażać skrajne zwątpienie, a nierzadko i negację w istnienie Boga, odwoływał się do Nietzscheańskiej diagnozy: „Bóg umarł”. Z rodzimych praktyk przywołajmy choćby słynne: „Bóg umarł. Niebo puste” Leopolda Staffa czy Wincentego Koraba Brzozowskiego: „Przestrzeń wieczności jest pusta”<sup>29</sup>. U Leśmiana „puste niebo” to także wyraz zwątpienia i braku

<sup>28</sup> M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, s. 92.

<sup>29</sup> Cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 50.

wiary w Boga, a zatem w boską miłość, odkupienie i zbawienie człowieka. Ale pojawiają się tu sensory bogatsze. Poeta zaczerpnął wyrażenie „puste niebo” z języka liryki młodopolskiej, ale zbanalizowaną metaforę ukonkretnił i udośćwonił, zdeleksykalizował. Tu niebo, poprzez zestawienie z ziemią, staje się przede wszystkim elementem widzianego pejzażu; na dole – ziemia, na górze – niebo, tak wertykalnie porządkujemy przestrzeń. To nie jest niebo pojmowane jako przestrzeń transcendentna i metafizyczna, lecz – poprzez deleksykalizację metafory – niebo to obszar rozpościerający się ponad ziemią, jedynie to, co widać ponad, na górze.

Relacja niebo–ziemia, określona czasownikiem zwrotnym „udzielać się komu”, oznacza, jak podaje *Słownik warszawski*, „zarazić go, przejść, rozszerzyć na niego”<sup>30</sup>. Dokonująca się w ten sposób personifikacja nieba nie staje się jednak sygnałem boskiej ingerencji, lecz paradoksalnie śladem nieistnienia Boga, i jednocześnie – figurą ludzkiego sposobu bycia w świecie. Jak pisał Leśmian:

[Antropomorfizm – dop. K.P.] pojmowany funkcjonalnie jest nieodpartym i nieuniknionym warunkiem wszelkiej twórczości ludzkiej, która dąży nie tylko do poznania przyrody, lecz i władztwa nad nią, nie tylko do przepojenia się i przesycenia jej prawami, lecz i do narzucenia jej praw własnych. Poznanie, jako cel, wyłącza antropomorfizm. Ten zaś ostatni z poznania czyniąc środek na nowo zyskuje rację bytu<sup>31</sup>.

Związek nieba i ziemi, niegdyś ścisły i mocny, będący nierozzerwalnym połączeniem *sacrum* i *profanum*, Boga i ludzi, zmienił się radykalnie – stał się „zaledwo” zestawieniem dwóch elementów przestrzeni, pozbawionym głębszych konotacji: góry i dołu w sensie najdosłowniejszym. Puste niebo nie „udziela się” ziemi i nie skrywa boskiej obecności, także – a raczej zwłaszcza – w Wielką Niedzielę, gdy ów brak jest odczuwany jeszcze bardziej dojmująco i tragicznie. Na ziemi, której niebo udzieliło nie swego błogosławieństwa, lecz swej pustki – panuje bezdenne i bezkresne rozpacz. W takiej scenerii pojawiają się ludzie:

Dwoje nędzarzy błędnych z miłości i strachu  
Szuka w rowie przytułku dla pieszczot bez dachu.

Leśmian, który tak chętnie oddaje w wielu utworach głos swoim bohaterom, tym dwojgu każe do końca milczeć. Choć może niezupełnie... I pomiędzy tą parą zaistnieje dialog, bezsłowny i cielesny. Dystych trzeci i czwarty są bowiem jakby somatycznymi wypowiedziami bohaterów: najpierw „mówi” on, potem ona; w dalszej części tego szczególnego dialogu – w szóstym

<sup>30</sup> J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1919, t. 7, s. 240.

<sup>31</sup> B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, [w:] tegoż, *Szkieł literackie*, s. 50.

dystychu – to mężczyzna ponownie „dochodzi do głosu”, w siódmym inicjatywę przejmuję kobieta. Dwuwersy ósmy, dziewiąty i dziesiąty potraktować można jako szczególny przypadek mowy pozornie zależnej, przynoszą bowiem wiedzę na temat wewnętrznych przeżyć i doznań bohaterów, w dwu ostatnich dystychach swój komentarz wypowiada zaś narrator.

Pod pustym niebem, na odludziu toczy się miłosna, bezsłowna rozmowa ciał dwojga kochanków. To „nędzni” kochankowie: biedni, starzy, cierpiący. Należą do galerii Leśmianowskich dziadych, żebraków, kalek, pokracznych bohaterów z *Pieśni kalekujących* czy *Postaci*. Ci nędzarze zajmują w Leśmianowskim świecie uprzywilejowane miejsce, istnieją bowiem w sposób autentyczny, bez jakiegokolwiek zabezpieczenia między nimi a bytem. To daje im bezpośredni, pozbawiony mediatyzacyjnych przesłon, kontakt ze światem i życiem<sup>32</sup>. Leśmian pisał o tym wprost w szkicu *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, przeciwstawiając człowiekowi przeciętnemu człowieka „wyzwolonego do życia bezpośredniego”:

Paradoksem się to wyda, bolesnym, pełnym sarkazmu paradoksem, gdy powiemy, że jedynie skargi i jęki nędzarzy, pochrzest ich pięści, głodem pokurczonych, głuchy pomruk i rżenie piersi, którym odmówiono „środków do życia” – jedynie te b e z p o ś r e d n i o [wyróżn. – K.P.] z życiem związane krwawe głosy i męczarnie, rozedrgane ruchy godne są i zdolne zapęłnić ową próżnię, ożywić jej martwość, uczynić ją znośną i usprawiedliwić jej obecność<sup>33</sup>.

Uczucie, jakie łączy bohaterów *Niedzieli*, jest – jak oni sami – nędzne i ułomne. Nie niesie poczucia szczęścia, spełnienia, rozkoszy, nie daje też ukojenia w cierpieniu. Jest przede wszystkim „potężną i wszechobejmującą moc[ą] życia, ale jest to moc brutalna i bezwzględna, ponieważ objawia się tylko i wyłącznie poprzez zmysły”<sup>34</sup>. Erotyzm w *Niedzieli* nie daje jakiegokolwiek, choćby chwilowej radości. Jakże daleko odszedł Leśmian w swym późnym erotyku od ekstatycznych doznań z *Malinowego chruśniaka*<sup>35</sup>. Relacja pomiędzy dwojgiem nędzarzy jest metonimicznie paralelna w stosunku do związku ziemi i nieba z początku wiersza, można by powiedzieć, że jedno drugiemu „zaledwo się udziela”. Ten paralelizm wzmacnia jedno ze znaczeń czasownika, odnotowane w *Słowniku warszawskim*: udzielać sobie, oddać się, „dopuszczać do stosunku cielesnego z sobą”<sup>36</sup>. Pod pustym niebem miłość pomiędzy ludźmi staje się jedynie „pustym” spotkaniem dwóch ciał.

<sup>32</sup> Por. A. Sandauer, *Filozofia Leśmiana*, [w:] tegoż, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1969, s. 16–23; J. Trznadel, *Leśmian (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 330–334; C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 165–167.

<sup>33</sup> B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa*, s. 64.

<sup>34</sup> C. Rowiński, dz. cyt., s. 232.

<sup>35</sup> Por. B. Gutkowska, dz. cyt.

<sup>36</sup> J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, dz. cyt., s. 240.

I w pustce się rozgrywa. To szokujące u Leśmiana, który nawet zaświat wypełnił bytem i zaludnił, że świadkiem miłosnej schadzki nie staje się choćby najbardziej karłowate drzewo, najlichszy kwiatek, najmniejsza kępa trawy. Jest rów i nic poza tym. Jakby dokoła panowała pustynna martwość. W wierszu, co prawda, pojawia się krzak (dystych szósty), ale jako człon porównania, i tym samym nabiera abstrakcyjnego znaczenia związanego z gmatwaniną i splątaniem; nie tyle jest krzakiem, co oddaje pewną jakość, która krzak posiada. Podobną funkcję pełnią „zadry i sęki” w dystychu dziewiątym.

W *Niedzieli* bohaterowie nie mówi do siebie ani słowa. Milczy także przyroda: żaden owad nie brzęczy, ptak nie śpiewa, drzewo ni rzeka nie szumią. To kolejny paralelizm – pod pustym niebem rozciąga się pusta ziemia. Ta pustka oddaje nieobecność Boga, ale także brak miłości jako relacji łączącej pierwiastek cielesny i duchowy. Jak zauważa Władysław Stróżewski, Leśmianowski „świat napiętnowany jest brakiem”:

Brak to jak gdyby szczegółowe, partykularne „nic”, objawiające się w tajemniczy sposób w wyniku pozbawienia czegoś jakiejś własności, która z „natury” powinna mu przysługiwać. Tej nie istniejącej własności nie da się zastąpić niczym innym, co by ją zrównoważyło: dlatego określanie braku mianem niebytu [...] jest po prostu błędne. [...] wszystko trzeba interpretować w kategoriach braku, odwołującego się do nicestwującej świat nicości<sup>37</sup>.

W cyklu *W malinowym chruśniaku* Leśmianowska miłość działa się pośród rozkwitu przyrody, jej nieprzebranego bogactwa, wspaniałości, przepychu. Kontekst to odległy, ale jest również znacznie bliższy wiersza sąsiadującego z *Niedzielą* w cyklu *W chmur odbiciu*. W *Poranku* tak opisana została sceneria spotkania kochanków:

Miedzą w zieleń idziemy. Najsukrytym żdźbłem dłoni  
Wżywaj się w kwiat, oślepiły od słońca i rosy!  
Deszcz zrywamy! Pod wierzbą przykucnął wiatr bosy!  
Ciszom, spadłym z zaświatów, do ucha świerszcz dzwoni!

(*Poranek*)<sup>38</sup>

Kontrast z pustką, brakiem, nicością *Niedzieli* jest porażający.

Człowiek – pisał Rowiński – stanowiący nieodłączną część natury, podany jest tym samym prawom, co i cała przyroda, a jej najbardziej podstawowym prawem jest prawo życia, które ujawnia się w tajemnicy Erosa.

<sup>37</sup> W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, [w:] tegoż, *Istnienie i sens*, Kraków 1994, s. 204–205.

<sup>38</sup> B. Leśmian, *Poezje zebrane*, s. 382.

Miłość, miłość zmysłowa, jest więzią, która w sposób najbardziej oczywisty łączy człowieka z naturą. Leśmianowska liryka miłosna odzwierciedla dokładnie witalizm całej filozofii poety. Nawet w tak bardzo osobistych utworach, które składają się na cykl *W malinowym chruśniaku*, natura nie tylko jest malowniczą scenerią do dramatu miłosnego, lecz stanowi żywą analogię sytuacji erotycznych opisywanych przez Leśmiana<sup>39</sup>.

Bohaterów *Niedzieli* łączy nie tyle miłość zmysłowa, co jakiś rodzaj ślepej determinacji, której całkowicie podlegają. Jałowa i pusta jest przestrzeń ich spotkania i – prawem odbicia – tak samo jałowa i pusta jest istota ich związku: „Więc kochali się wrogo – na przekór miłości”.

A jednak ta miłość, jak by nie była ułomna, kaleka i groteskowa, jest dla obojga bohaterów jedyną wartością: dzięki niej oboje „poistnieli” – dzięki sobie i poprzez siebie, bo ów cień, „co ich w rowie od reszty wygrodził istnienia”, jest jedynie widowym znakiem braku jakiegokolwiek łaski czy choćby opieki sprawowanej nad ludzkim światem. „Postnienie” odległe jest wprawdzie od pełnego i trwałego „zaistnienia”, ale – być może – stanowi jedyny sposób ludzkiego bytowania, zawsze niepełny, kaleki, ułomny, w rzeczywistości bez Boga. „W świecie, który dzieje się sam – napisał Tomasz Cieślak – człowiek potrzebuje najbardziej drugiego człowieka”<sup>40</sup>. Bo tylko drugi człowiek daje szansę na jakąkolwiek więź, choćby wypełnioną męką i – jak wszystko dokoła – rozpaczą.

Milczkiem rozkosz spożyli – z dala od wesela,  
Tyle tylko, że była naokół Niedziela!

W wielkanocną Niedzielę jedyną wartością okazuje się nie boskie, lecz ludzkie cierpienie, obecne nawet w ludzkiej miłości. Dwoje biednych, starych i cierpiących bohaterów *Niedzieli* buduje wyrazistą opozycję do mitu „bogumiłego muzyka” o którym wspomina Artur Sandauer<sup>41</sup>. Można by, prawem kontrastu, zestawiać ich także z tymi, o których mowa w Ewangelii św. Mateusza (5, 3–5):

Błogosławieni ubodzy w duchu, albowiem do nich należy królestwo niebieskie.  
Błogosławieni, którzy się smucą, albowiem oni będą pocieszeni.  
Błogosławieni cisi, albowiem oni na własność posiadą ziemię<sup>42</sup>.

Leśmianowscy „ubodzy, cisi i smutni”, na pustej ziemi i pod pustym niebem, nie są błogosławieni i nie zostaną zbawieni. Jak niegdyś konstatawał Rowiński:

<sup>39</sup> C. Rowiński, dz. cyt., s. 227.

<sup>40</sup> T. Cieślak, *Bóg i świat w poezji Bolesława Leśmiana*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, z. 1, s. 42.

<sup>41</sup> A. Sandauer, dz. cyt., s. 23.

<sup>42</sup> *Biblia Tysiąclecia*, oprac. zespół biblistów polskich, Poznań–Warszawa 1980, s. 1128.

problem śmierci Boga nabiera niekiedy u Leśmiana zabarwienia tragicznego, wtedy mianowicie, kiedy widziany jest nie w optyce Boga filozofów, lecz Boga prostaczków. Dumna samotność i tragiczna wolność stają się nie do zniesienia dla zwykłych ludzi; nie znajdując oparcia w Bogu, nie znajdują go już nigdzie<sup>43</sup>.

Tak jest choćby w przypadku bohaterów wierszy *Dwoje ludzińków* i *Ludzie* czy klechdy *Podlasiak*. Tak jest również w i omawianym utworze – „tyle tylko, że była naokół Niedziela!”. Owo „tyle tylko” przeczytać można jako wyraz tragicznej i gorzkiej ironii, jako: „I co z tego, że była naokół Niedziela”. Nie jedynie sarkastyczne, ale także bluźniercze rejestry da się w tym okrzyku usłyszeć.

*Niedziela* nie jest jednak – jak sędzę – wierszem-oskarżeniem skierowanym do nieobecnego Boga, nie jest wyrażaniem pięści pod pustym niebem i na pustej ziemi. Najgłębszym i najczystszy tonem w tym utworze rozbrzmiewa współczucie. Nie znajduje ono werbalnego wyrazu, narrator ani razu nie ujawnia bezpośredniego zaangażowania w rozgrywającą się sytuację, stara się ją – takie można odnieść wrażenie – po prostu relacjonować. A nawet buduje, jak się wydaje, wyraźny dystans pomiędzy sobą opowiadającym, a tymi, których „miłosna przygoda” rozgrywa się przed jego oczami. Nieprzypadkowo Leśmian wybrał balladową konwencję i sięgnął po dystych, strofę dającą możliwość neutralnego opisu bez eksponowania sfery wewnętrznych przeżyć podmiotu<sup>44</sup>. Jednak ten dystans niepostrzeżenie niknie – w dystychach ósmym, dziewiątym i dziesiątym perspektywa narratora zlewa się ze sposobem widzenia postaci. Następuje połączenie i utożsamienie, poeta staje się nie tylko jedynym świadkiem miłosnej męki, ale także tym, który współ-jest i współ-cierpi z dwojgiem nędzarzy. W istocie ich los jest bowiem losem zarówno poety, jak i nas wszystkich. Tę tragiczną diagnozę Leśmian już nie za pomocą kostiumu opowieści, lecz w formie liryki bezpośredniej wyraził w wierszu *Ubóstwo*:

Kto potrafi żal dłońmi tak tłumić obiema!  
Kto zdoła, gdy mu z oczu nicość jawę zmiecie,  
Tak nic nie mieć, naprawdę nic nie mieć na świecie,  
Jak człowiek, co nic nie ma, naprawdę nic nie ma!

(*Ubóstwo*)<sup>45</sup>

Fundamentalny brak staje się wyznacznikiem ludzkiej kondycji. Życie jest nieustającym podążaniem za nieosiągalnym szczęściem i niemożliwym spełnieniem, a zakończyć się musi nieuchronną katastrofą. Jak napisał autor

<sup>43</sup> C. Rowiński, dz. cyt., s. 165.

<sup>44</sup> Por. M. Głowiński, *Dystychy balladowe Leśmiana*, s. 149.

<sup>45</sup> B. Leśmian, *Poezje zebrane*, s. 439.

*Świata jako woli i przedstawienia*, którego poglądy stanowiły wyraźną inspirację dla Leśmiana:

Każde życie wynika z jakiejś potrzeby, jakiegoś cierpienia, a każde zaspokojenie jest tylko odjęciem bólu, a nie uzyskaniem szczęścia pozytywnego, bowiem [dop. K.P.] cierpienie jest istotą całego życia i jest z nim nierozłączne<sup>46</sup>.

Ten głęboko pesymistyczny akord przejmująco wybrzmiewa w *Niedzieli*. Związek dwojga bohaterów – w zgodzie z myślą Arthura Schopenhauera – to miłość, pojmowana jako popęd płciowy, najgłębsze źródło i najsilniejsza motywacja ludzkiego życia, będąca w istocie ślepą determinacją, która czyni z człowieka bezwolną istotą dążącą jedynie do chwilowego, bo innego być nie może, zaspokojenia.

Co człowiek, postawiony wobec takich metafizycznych uwarunkowań, może zrobić. W późnym dziele o etyce Schopenhauer pisał:

samo [...] współczucie jest niezaprzeczalnym faktem ludzkiej świadomości, jest jej istotnie właściwym i nie opiera się na żadnych przypuszczeniach, pojęciach, dogmatach, podaniach, wychowaniu, ani wykształceniu; jest pierwotne i bezpośrednie, tkwi w samej naturze ludzkiej<sup>47</sup>.

Leśmianowska *Niedziela* jest świadectwem współlbycia z innymi, stanowi wyraz współczucia dla cudzego i własnego losu. Pod pustym niebem, na pustej ziemi Leśmian, utożsamiając się z dwojgiem nędzarzy, niemych w swym cierpieniu, staje po ich stronie. I o tym cierpieniu empatycznie opowiada. Jedyną wartością w świecie zdegradowanego istnienia i wątpliwej transcendencji są bowiem współczucie i współlbycie. Nie dokonuje się tu zmartwychwstanie Boga, ale otwiera przestrzeń ludzkiej wspólnoty, połączonej miłosierdziem. „To jest właśnie istota Leśmianowskiego zbawienia – rzecz trafnie rozpoznawała Anna Czabanowska-Wróbel – (i jedyna nadzieja zbawienia, która jest u niego afirmowana bez zastrzeżeń): inny człowiek tak samo jak ja ogołocy ze wszystkiego ma w sobie uzdrawiającą dla mnie moc<sup>48</sup>. W *Niedzieli*, co prawda, nie ma ta moc cudownej siły uzdrowicielskiej, ale działa poprzez pełne czułości spojrzenie, którym poeta ogarnia stare, udęczone, nie tylko miłosnym znojem, ciała kochanków. Bowiem „jedyne, co może zrobić poezja, to, pamiętając o śmierci, ogarnąć miłością wszystko, co da się nią objąć<sup>49</sup>. Taka poezja staje się konsolacją, rodzajem świeckiego braterstwa w świecie bez Boga.

<sup>46</sup> A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, cyt za: W. Abendroth, *Artur Schopenhauer*, przeł. R. Różanowski, Wrocław 1998, s. 69 i 70.

<sup>47</sup> A. Schopenhauer, *Dwa podstawowe problemy etyki*, cyt za: W. Abendroth, dz. cyt., s. 125.

<sup>48</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Leśmian: ja i Inny*, [w:] *też*, *Złotnik i śpiewak*, s. 252.

<sup>49</sup> Tamże, s. 361.



**BIBLIOGRAFIA**

- Cieślak T., *Bóg i świat w poezji Bolesława Leśmiana*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, z. 1.
- Czabanowska-Wróbel A., *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.
- Czaplejewicz E., *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973.
- Głowiński M., *Dystychy balladowe Leśmiana*, [w:] *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Sofii*, pod red. K. Budzyska, Wrocław 1963.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Leśmian B., *Szkice literackie*, oprac. i wstępem opatrzył J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Leśmian B., *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962.
- Nycza R., *Bolesław Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] *Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. II wojna światowa*, t. 1, pod red. R. Nycza i J. Jarzębskiego, Kraków 1997.
- Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, pod red. B. Stelmaszczyk, T. Cieślaka, Kraków 2000.
- Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982.
- Sandauer A., *Filozofia Leśmiana*, [w:] A. Sandauer, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1969.
- Stróżewski W., *Metafizyka Leśmiana*, [w:] W. Stróżewski, *Istnienie i sens*, Kraków 1994.
- Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971.
- Szczerbowski A., *Bolesław Leśmian*, Warszawa-Zamość 1938.
- Trznadel J., *Leśmian (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.
- Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.

**STRESZCZENIE**

Artykuł stanowi próbę wieloaspektowej analizy i interpretacji wiersza Leśmiana *Niedziela*, poprzez usytuowanie go, najpierw, w kontekście cyklu *W chmur odbiciu*, w którym został umieszczony, a następnie – poprzez wydobycie znaczeń immanentnie zawartych w utworze. Szczególną uwagę zwrócono na: semantykę ballady, symbolikę *Niedzieli* (pisanej wielką literą), biblijne nawiązania intertekstualne, Schopenhauerowskie inspiracje. Wnikliwe rozważania dotyczące tych kwestii prowadzą do konkluzji, dotyczących zadań i powinności poezji w świecie podporządkowanym cierpieniu i śmierci.

**Słowa kluczowe**

poezja, Bolesław Leśmian, ballada, empatia, erotyk

## SUMMARY

### Again on Leśmian's *Niedziela* (Sunday)

The paper represents an attempt at a multi-aspect analysis and interpretation of Leśmian's poem entitled *Niedziela* (Sunday) through putting it firstly in the context of the cycle *W chmur odbiciu* (In the reflection of clouds) in which it was placed, and then through extracting some immanent meaning contained in the poem. Particular attention was paid to the ballads semantics, the symbolism of Sunday (spelt with a capital letter), Biblical intertextual references and Schopenhauer's inspirations. Careful analysis of these issues leads to conclusions concerning tasks and obligations of poetry in the world subdued to suffering and death.

#### Keywords

poetry, Bolesław Leśmian, ballad, empathy, erotic poem



HELENA  
HEJMAN\*



0000-0002-2568-2015



# Piła

## Bolesława Leśmiana – w stronę transu i transgresji

Pejzaż wewnętrzny ciała związany jest ze śmiercią i miłością:  
kochanek i morderca są jego uprzywilejowanymi eksploratorami.

K.A. Jeleński<sup>1</sup>

Libertyńskie postulaty, by „być żywiołem” czy wręcz „przelicytować naturę”<sup>2</sup> w okrucieństwie, ludzako przypominają odkodowane imperatywy bohaterów ballady *Piła* Bolesława Leśmiana. Fantazmatyczny libertynizm poety sytuuje się na antypodach myśli ufundowanej przez epokę francuskiego oświecenia, aktualizuje frenetyzm obrazowania rewolucyjnego, wprowadzając go w świat na poły baśniowy, który niewinnie zazielenia wyklętą kryptę blasfemii sadyzycznego erotyzmu i pleśnieje na szczątkach krwawej atmosfery schyłku *ancien régime*. Brakuje w balladzie Leśmiana perwersji delektującej się przekroczeniem społecznie konstytuowanej moralności religijnej, bowiem Boga już (chyba?) nie ma (choć świat ma jeszcze kulisy), jest za to problematyczny dla samego siebie człowiek i burzycielski gest transgresji. Skrajny pesymizm libertynizmu, wynikający z przekonania, że świat redukuje się do przemocy i okrucieństwa<sup>3</sup>, równoważony jest u Leśmiana – podobnie jak w dziełach markiza de Sade’a – przez humor i ironię, wynikające z bezradności człowieka świadomego swej

\* Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej, e-mail: [helena.hejman@gmail.com](mailto:helena.hejman@gmail.com).

<sup>1</sup> K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, wyb. i oprac. P. Kłoczowski, tłum. J. Lisowski, wyd. 2, Gdańsk 2013, s. 5.

<sup>2</sup> Zob. przypis 43 do rozdziału *De Trinitate*, [w:] K. Matuszewski, *Sade. Msza okrucieństwa*, Gdańsk 2008, s. 326.

<sup>3</sup> Tamże, s. 20.

śmiertelności. Zresztą brutalizm scen erotycznych w balladach nie uderza tak, jak naturalistyczne opisy z *Nowej Justyny*, dominuje w nich bowiem groteska. Odształceniu ulega też element grozy. Nie ma tu gwałtu i pełnej uzurpacji, oporu cnoty, nawet trwogi. Ofiary nie tylko afirmują zadawane im okrucieństwo, z pasją wręcz dążą do doznań ostatecznych.

Rewolucja to po trosze wskrzeszony wampir czasów de Sade'a, a zarazem realny kontekst życia Leśmiana: I wojna światowa, przewrót bolszewicki 1917 roku. Poeta, spisując prolegomena do twórczości literackiej w szkicach z lat 1910–1915, dystansował się od pisarstwa zaangażowanego w doświadczenie pokoleniowe, kojarzące się z zapośredniczeniem przypisywanym przezeń stanowi *natura naturata*, jednocześnie jednak ambicją jego było przemycanie w zakamarkach subiektywnej poetyckiej rzeczywistości – okrucichów epokowej *episteme*. W ankiecie „Czasu” z 1935 roku Leśmian deklarował, że jednostka twórcza ulega innym wpływom niż „szary człowiek” – trzcina na społeczno-politycznym wietrze historii – kształtuje ją bowiem światopoglądowy dorobek epoki: „idee filozoficzne, poglądy na sztukę”<sup>4</sup>. Leśmian (jeszcze pod wpływem utopii sztuki dla sztuki?) nie zakładał możliwości wzajemnej wymiany między tymi porządkami i rzeczywiście znalazł dla siebie indyferentną na współczesność niszę, w której ślady konkretnego czasu porosła dla niepoznaki łąka; branie ich za poszlaki wymaga nieufności wobec łatwych porównań, a jednak ulegam nieodpartemu wrażeniu, że echo spektakli okrucieństwa pobrzmiwa jeszcze w mitycznym świecie niektórych ballad.

Patrząc na ten problem z perspektywy chronologii (Leśmian modernizuje wyobrażenie o rewolucji), pochyłmy się jeszcze nad przypadkiem markiza de Sade'a. Tu piętno *episteme* jest daleko bardziej czytelne<sup>5</sup>. *Res extensa* w dobie Wielkiej Rewolucji Francuskiej dopisuje kolejne epizody do swej kanonicznej roli – kozła ofiarnego dyskursywnej manipulacji. Mamy ciało torturowane i dekapitowane, ciało otwierane i studiowane w teatrach anatomicznych, ciało używane w sposób dewiacyjny przez libertynów, ciało-maszynę Juliana Offraya de La Mettriego, a nawet ciało polityczne, o którym pisali Monteskiusz i Jean Jacques Rousseau. Nadmiar okrucieństwa w okresie terroru (1789–1793) rozładowywał nastroje tłumu i legitymizował zbrodnie jako działanie nakierowane na przywrócenie społecznej równowagi. Aby jednak z krwawych ablucji nie wyłonił się obraz czystej rzezi, poczynaniom rewolucjonistów i libertynów towarzyszyła aura gwałtownego wyzwolenia, szaleństwa i karnawału, strojąca maszkę w szaty wolności. Ścięcie króla inicjowało świat na opak, w którym zakaz (na chwilę, zanim zmienił swoją instancję) uległ zawieszeniu, prowokując

<sup>4</sup> B. Leśmian, *Środowisko jest zbiorem banalnych idei; nowe wartości do życia zbiorowego wnosi jednostka twórcza* [cytat zastępujący tytuł], „Czas” 1935, nr 131, s. 4.

<sup>5</sup> Nie chodzi o stereotypy wynikające z powierzchownego utożsamienia światopoglądu bohaterów Sade'a z ideologią rewolucyjnego terroru. Na temat tego typu uproszczeń zob.: B. Banasiak, *Obywatel Louis Sade, albo le Marquis sans-culotte parvenu*, [http://sade.ph-f.org/teksty\\_pdf/bb\\_obywatel\\_sade.pdf](http://sade.ph-f.org/teksty_pdf/bb_obywatel_sade.pdf) (dostęp: 11.05.2017). „Sens rewolucji – pisał wprost Georges Bataille – nie został dany w ideach Sade'a, idee te w żaden sposób nie są redukwalne do rewolucji”, zob.: G. Bataille, *Sade*, tłum. B. Banasiak, „Nowa Krytyka” 1995, nr 6, s. 215.

święto(kradztwo). Rozkielznany lud nie raz dawał dowody krwiożerczości: szpalery siepaczy czekały na ofiary pod salami rozpraw, by zadawać im śmierć uderzeniami młotów i pogrzebaczy, w czasie masakr (np. w La Rochelle w marcu 1793 roku) kluczowe było „ścięcie kołnierzyka”, po którym ciało można było patroszyć, pozbawiać włosów, uszu, genitaliów... Te ochłapy lud traktował później niczym krwawe trofea i obnosił w pochodach wbite na czubek piki lub wideł<sup>6</sup>. Królował fantazmat pożerania ludzkiego ciała; masowość zjawiska, błźniercze okrzyki, opary i widok krwi wprawiały zaś oprawców i oprawczynie w trans, który nadawał misteryjny sens nieokiełznanemu kaleczeniu, gryzieniu, szarpaniu ciał ofiar. W porównaniu z tym Sade, sublimujący swe popędy w wizje drastycznych orgii podczas zamknięcia w Bastylii<sup>7</sup> i Charenton czy organizujący grupowe ekscesy w swoich posiadłościach (nie osiagające zresztą pułapu wyczynów libertyńskich z jego utworów), wypada raczej niewinnie. Istnieje za to związek między traumatyczną trwogą, odczuwaną przez niektórych uczestników krwawych świąt jako „świadomość i odrzucenie – ściśle ze sobą powiązane – bliskości ze zwierzęciem i potworem; przerażające odkrycie potencjalnej ohydry w sobie”<sup>8</sup> i doświadczeniem lektury Sade’a (niewykluczone, że o to mu chodziło, sam deklarował się jako przeciwnik kar cielesnych), której potworność polega na „możliwym współnictwie z jego myślą”<sup>9</sup>.

W *Łzach Erosa* Georges’a Bataille’a napotyamy rycinę *Piła* Lucasa Cranacha Starszego, przedstawiającą męczeństwo świętego Szymona. Nagi mężczyzna rozpięty jest na specjalnym rusztowaniu nogami do góry, a ukazany w dynamicznej pozie kat rozcina jego ciało na dwoje. Bataille konfrontuje konwencjonalną aluzyjność aktów kobiecych (kuszących bardziej seksualnie niż erotycznie<sup>10</sup>) z zakrytym, parafilicznym sensem sceny tortury, która ma posmak sodomiczno-sadyczny, a więc transgresywny.

Owszem, wielkie kapelusze nagich kobiet Cranacha odpowiadają obsesji prowokowania. Dziś lekkość obyczajów jest wielka i gotowi jesteśmy się z tego śmiać... Winniśmy jednak coś więcej niż pobłażliwy uśmiech człowiekowi, który ukazał długą piłę rozcinającą krocze powieszonoego za nogi męczennika...<sup>11</sup>

<sup>6</sup> A. Corbin, *Bóle, cierpienia i niedole ciała*, [w:] *Historia ciała*, t. 2, *Od Rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, tłum. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2013, s. 199–203.

<sup>7</sup> Bataille wskazuje na taki – represyjny – kontekst *Justyny* i *Stu dwudziestu dni Sodomy*, zob.: G. Bataille, *Sade*, s. 232–233.

<sup>8</sup> A. Corbin, *Bóle, cierpienia i niedole ciała*, s. 202.

<sup>9</sup> K. Matuszewski, *Sade, czyli filozof niebezpieczny*, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 18.

<sup>10</sup> Fundamentalne rozróżnienie w myśli Bataille’a. Seksualność służy prokreacji, opisuje stosunki cielesne wszystkich zwierząt. Erotyzm to bezpłodna, autoteliczna rozkosz: „W świadomości człowieka [...] jest tym, co kwestionuje jego byt”, zob.: G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, wyd. 3, Gdańsk 2015, s. 31.

<sup>11</sup> G. Bataille, *Łzy Erosa*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2009, s. 98.



LUCAS CRANACH STARSZY,  
MĘCZEŃSTWO ŚWIĘTEGO  
SZYMONA (FRAGMENT)

Idea „sadosochizmu”<sup>12</sup> w *Pile* Leśmiana, tak jak późniejsza refleksja Bataille’a, dokonuje znacznego przesunięcia wobec makabrycznego obrazu martyrologii. Idąca przez las zmora o ząbkowanej kibici przypomina<sup>13</sup> fetysz doby rewolucji francuskiej – gilotynę – istną *femme fatale*, która uwodzi niebezpieczeństwem jako symbol kastracji i onanii<sup>14</sup> oraz nosicielka śmierci („A zębami chłopców nęci i zna czar mogiły”<sup>15</sup>), jest jednak o wiele mniej ergonomicznym narzędziem wymierzania kary niż XVIII-wieczny wynalazek i należy do czasów, w których ważniejszy niż szybkość i łatwość wykonania wyroku śmierci był spektakl torturowanego ciała, wynikający z publicznego charakteru kaźni<sup>16</sup>. Możliwe, że Leśmian wybrał pilę między innymi po to, by steatralizować przed czytelnikiem scenę erotyczną (rozegrać ją w paraleli do aktu widowiskowej egzekucji), a także „podbić stawkę” polskiej oświeceniowej poezji libertyńskiej za pomocą drastycznego utensylium, dodając pikanterii czytelniczemu aktowi *voyeuryzmu*<sup>17</sup>. Perwersyjność starożytno-średniowiecznego

<sup>12</sup> Ujmując to pojęcie w cudzysłów, sadyzm i masochizm wykluczają się bowiem w swych założeniach: sadysta nie może doznać rozkoszy z kimś, kto z ochotą cierpi, masochista nie pożąda zaś prawdziwych, lecz zainscenizowanych i wyreżyserowanych przez siebie, katuszy. Według Gilles’a Deleuze’a ma to związek z odmiennością zaburzeń struktury psychicznej – sadysta cierpi na przerosł *superego* (racjonalnie legitymizuje swoją władzę nad ofiarą), masochista odznacza się nadmiernie narcystycznym *ego*. Zob. G. Deleuze, *Prezentacja Sacher-Masocha. Chłód i okrucieństwo*, tłum. T. Swoboda, „Schulz/Forum” 2016, nr 7; J. Augsburg, *Masochizmy. Mitologizacja jako estetyka kryzysu w twórczości Brunona Schulza*, tłum. K. Lukas, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 15, s. 287–288.

<sup>13</sup> Wedle kanonicznej wykładni Jacka Trznadła, Leśmianańska bohaterka przypomina co innego: upiora o pile zamiast kręgosłupa z ludowych wierzeń, zob.: J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (próbę przekroju)*, Warszawa 1964, s. 165.

<sup>14</sup> Zob. głosę *Gilotyna*, [w:] A. Taborska, *Senny żywot Leonory de la Cruz*, Gdańsk 2011, s. 87–89; D. Gerould, *Historia gilotyny. Legenda i moral.* tłum. A. Kruczkowska, Gdańsk 1996.

<sup>15</sup> Wszystkie fragmenty wiersza pochodzą z wydania: B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983, s. 77–79.

<sup>16</sup> M. Foucault, *Ciało skazańców*, tłum. T. Komendant, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, wyb. i oprac. A. Chałupnik, Warszawa 2008, s. 253–257. Podobne spostrzeżenie zanotował przed autorem *Nadzorować i karać* Karol Irzykowski: „[...] sądzę, że moment dekoracyjno-teatralny jest w torturze istotny, bo nie chodzi tylko o sam ból, lecz także o zmiążdżenie, o degradację człowieka”, zob.: *Przypis 4* do eseju *Alchemia ciała (Zagadnienie okrucieństwa)*, [w:] K. Irzykowski, *Alchemia ciała i inne szkice oraz aforyzmy*, wyb. W. Głowala, Wrocław 1996, s. 95.

<sup>17</sup> „Poezja Leśmiana pragnie być nie tylko śpiewem, lecz więcej – teatrem. Chce mieć nie tylko słuchaczy, choćby nawet byli oni już «zarażeni» śpiewem i w śpiewie współuczestniczący, lecz także – widzów teatralnych”. E. Czapplewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973, s. 138.

wymiaru sprawiedliwości i Leśmianowskiej wyobraźni leży także w innowacyjnym wykorzystaniu utylitarne go narzędzia w celu bezcelowego (sic!) wyszarpania z ciała bólu przemieszanego z rozkoszą („Idę w miłość, jak chadzałam na leśne wyręby!” – podnieca się Piła). Bataille powiedziałby może, że mamy w tej balladzie do czynienia z otwarciem na nie użytkowe, odrzuceniem pragmatyzmu w nadziei na doświadczenie niemożliwego<sup>18</sup>.

Monstrualność kobiecej postaci wiąże się z nietypową reifikacją, dobrowolnym utożsamieniem<sup>19</sup> z zębiastym instrumentem, ewokującym psychoanalityczny motyw *vagina dentata*. Skojarzenie to nie powoduje – wbrew przewidywaniom – impotencji kochanka, a nawet stanowi dla niego miłosne wyzwanie – parobczak aż płonie, żeby się „ciałem przymiarkować do nowej pieśczo ty”. Właśnie. Krzysztof Matuszewski przypomina entuzjastyczną i bezpruderyjną konstatację Chantal Thomas: „Sade nadaje się do czytania podczas pieśczo ty”<sup>20</sup>. To samo dotyczy ballad erotycznych Leśmiana. Dialog Piły i parobczaka jest przecież rodzajem werbalnej gry wstępnej, w której kochankowie prześcigają się w obietnicach niecodziennych rozkoszy<sup>21</sup>. Zęby ewidentnie służą tutaj budowaniu erotycznego napięcia:

Pocałunki dla cię, chłopcze, w ostrą stal uzbiorę,  
Błysk – niedobłysk na wyblysku – oto zęby moje!

Oczaruj się tym widokiem, coś go nie widywał,  
Ośnijże się tymi snami, coś ich nie wyśniwał!

Pierre Klossowski zauważył, że to postać kobieca (Julietta) ucieleśnia u Sade’a paradygmat transgresji: przekraczając swój status przedmiotu męskiej przyjemności, zrównując się w rozkoszy z mężczyzną, wspinając się na szczyty zmysłowości i doprowadzając do przekroczenia własnej płci<sup>22</sup>. Perwersja Piły w podobny sposób zmusza do odwrócenia ról aktu miłosnego – to ona będzie penetrować, bo ucieleśnia agresywną dominację stereotypowo

<sup>18</sup> K. Matuszewski, *Sade. Msza okrucieństwa*, s. 16.

<sup>19</sup> Metafora ryby-piły, którą Leśmian przedstawił w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* ukazuje współpracę woli („chcienia”) i przyrodzonych, instynktownych możliwości cielesnych, tenże, *Z rozmyślań o Bergsonie*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 1959, s. 39–40. Zob. też J. Różyc-Molenda, *O fenomenologii kawałkowania*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, red. A. Nawarecki, t. 1, Katowice 2000, s. 197.

<sup>20</sup> K. Matuszewski, *Sade. Msza okrucieństwa*, s. 41.

<sup>21</sup> Podobna zależność między podburzającym do przemocy słowem a zbrodniczym gestem stanowiła zbiorową motywację masakr doby rewolucji francuskiej, co podkreśla analogię między erotycznym ekscysem i kaźnią, zob. A. Corbin, *Bóle, cierpienia i niedole ciała*, s. 201.

<sup>22</sup> P. Klossowski, *Integralna potworność*, tłum. B. Banasiak, s. 10–11, [http://sade.ph-f.org/teksty\\_pdf/klossowski\\_potwornosc.pdf](http://sade.ph-f.org/teksty_pdf/klossowski_potwornosc.pdf) (dostęp: 12.06.2017).



łączoną z mężczyzną<sup>23</sup>. Chłopak co prawda obiecuje stanąć na wysokości zadania:

„Będę ciebie kochał mocą, z którą się mocije,  
Będę ciebie tak całował, jak nikt nie całuje! [...]”

Ale jednocześnie pozostaje uległy (cecha rzekomo żeńska), godzi się na libertyńskie żądanie posłuszeństwa:

„Chcę dla twojej, dla zabawy tak się przeinaczyć,  
Abym mógł się na twych zębach dreszczami poznać!”

Performatywna płciowość powiązana jest tu z odgrywaniem ról kata i ofiary, które amplifikują się w dążeniu do bliskości i gdzieś tam unieważniają – na moment rozpląnięcia w ekstatycznej beźróżnicy. Transgresywny seks to obcowanie poprzez okrucieństwo, zadawane komuś, zadawane przez kogoś. Paradoks „sodomachizmu”: uzależnienie przyjemności libertyna od cierpienia woli i ciała ofiary kwestionuje jego suwerenną władzę, a torturowanemu obiektowi przyznaje prawo do pewnej aktywności, pozwala mu zatracić siebie w zatraceniu kata. Zapał chłopaka i gotowość na ból uniemożliwiają Piłę faktyczny gwałt. „Libertyn i jego ofiara – pisał Octavio Paz – stają się współnikami za cenę szczególnej filozoficznej porażki: równocześnie pęka bezgraniczna obojętność libertyna i nieskończona bierność ofiary”<sup>24</sup>.

Pragnienie zatraty cechuje obie połówki, ale Piła dąży do niej w dionizyjskim szale, parobkiem rządzi zaś instynkt autodestrukcji, jego zawołania łączą popęd seksualny z niszczycielskim. W myśl pilnującego ekonomicznej równowagi (np. popędów, inwestycji libidalnych) Freuda, istnienie człowieka opiera się na zasadzie progenitury i samonegacji<sup>25</sup>. Dla Bataille’a, kontestującego wstrzemięźliwą („ograniczoną”) ekonomię klasyczną, skandaliczny nadmiar życia (symbolizowany przez słońce, które wyłącznie trwoni energię) domaga się rozrzutności. Ballady Leśmiana apologizują sam erotyzm – seksualność odartą z funkcji prokreacyjnej. Wartością jej jest przekroczenie, rozkosz o ryśach *jouissance* – odnajdująca się poza freudowską zasadą przyjemności, w ekscyście bólu, traumy, masochizmu, sadyzmu, *Lustmordu*... – rozkosz poniekąd psychicznie rujnująca. Miętkość i ciepło ciała naruszane są zimnem twardej stali, grobowym chłodem znaczącym się dreszczykiem nieużytkowej rozkoszy.

<sup>23</sup> „W ruchu rozprężenia strona męska odgrywa w zasadzie rolę czynną, strona żeńska zaś bierną”, G. Bataille, *Erotyzm*, s. 20.

<sup>24</sup> O. Paz, *Erotyzm i seksualizm*, tłum. P. Fornelski, [w:] *Antropologia ciała*, s. 200.

<sup>25</sup> „Na gruncie rozważań teoretycznych, popartych przez biologię, przypuściliśmy istnienie popędu śmierci, którego zadaniem jest sprowadzenie życia organicznego z powrotem do stanu martwego, podczas gdy eros zmierza do tego, by przez coraz dalej sięgającą koncentrację żywej substancji rozproszonej w formie cząsteczek skomplikować życie i tym samym, naturalnie, zachować je. Przy tym oba popędy zachowują się – w najściślejszym rozumieniu tego słowa – konserwatywnie, dążą bowiem do przywrócenia stanu zakłóconego przez powstanie życia”, S. Freud, *Dwa rodzaje popędów*, tłum. J. Prokopiuk, [w:] *Antropologia ciała*, s. 202.

Jedyne, co może urodzić się w wyniku tego obcowania, to śmierć. Tylko jaka? Czy traktować entropię członków ciała parobka jako figurację doświadczenia orgazmu-malej śmierci czy też rozczłonkowanie na przedłużeniu śmierci jako takiej? Takie dwuznaczności wyolbrzymiają problem Erosa i Tanatosa<sup>26</sup> u Leśmiana, chociaż prawdę mówiąc, śmierć (jako taka) pozostaje tutaj nieobecna albo niedopowiedziana (nie ma mowy o tym, że chłopak umiera), zastępuje ją kontrast między ciałem monolitycznym a pokawałkowanym, między tym, co stanowiło o całości nazwanej „parobczynem” a szczątkami, w których tli się jeszcze życie, „ale już nie człowiek”. Chaos pośmiertnego rozpadu staje się lądząco podobny do rozprzężenia zmysłów i wrażenia dezintegracji ciała po doświadczeniu erotyzmu<sup>27</sup>, Leśmian skacze przez nagrobek.

Zobaczmy, co się dzieje, gdy bohaterowie ballady przechodzą od słów do czynów.

Zazgrzytała od rozkoszy, naostrzyła zęby:

„Idę w miłość, jak chadzałam na leśne wyręby!”

Zaszumiła ponad nimi ta wierzba złotocha –

Poznał chłopiec, czym w uścisku jest stal, gdy pokocha!

Całowała go zębami na dwoje, na troje:

„Hej, niejedną z ciebie duszę w zaświaty wyroję!”

Poszarpała go pieścizną na nierówne części:

„Niech wam, moje wy drobiażdżki, w śmierci się poszczęści!”

Kawałkowanie ciała słyszalne jest – według Justyny Różyc-Molendy – w warstwie wersyfikacyjnej utworu, który złożony został czternastozgłoskowcem (8 + 6). „Rytmizacja ta przywołuje na myśl rytm cięcia piłą”<sup>28</sup>. Może i rytm uprawiania miłości? Wyraz określający ruchy frykcyjne w *Nowej Justynie* Sade’a Matuszewski przetłumaczył właśnie jako „piłowanie”<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Zbliżają go do Deleuzjańskiego ujęcia: „Eros zostaje odseksualniony i zabity po to, by Tanatos mógł ulec reseksualizacji”, G. Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus*, [w:] L. von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt am Main 1997, s. 276, cyt. za: J. Augsburg, *Masochizmy. Mitologizacja jako estetyka kryzysu w twórczości Brunona Schulza*, s. 289.

<sup>27</sup> Podobne skojarzenia wywołuje dzieło Hansa Bellmera: „Pokawałkowane lalki i ich zwielokrotnione, wynaturzone wypukłości odczytywać można jako zapis doświadczeń erotycznych, w których ciało nie jest postrzegane jako integralna całość, a właśnie jako olbrzymiejące, pulsujące i poodłączane od siebie fragmenty”, A. Rosochacka, *Potworne ciała protetycznego. Obcość uwewnętrzniona*, „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 133, [http://www.swiatislowo.ath.bielsko.pl/sisl8/11.rosochacka-potworne\\_ciala\\_protetycznego.pdf](http://www.swiatislowo.ath.bielsko.pl/sisl8/11.rosochacka-potworne_ciala_protetycznego.pdf) (dostęp: 30.04.2017).

<sup>28</sup> J. Różyc-Molenda, *O fenomenologii kawałkowania*, s. 205.

<sup>29</sup> Pierwszy tego typu fragment to opis defloracji Justyny, na którą powążył się Saint-Floren: „Och, co za runda! Rzekłbyś, że to rozjuszony tygrys rozszarpujący jagnię. Piłuje, rozdziera, przeklina; leje się krew – nic go nie powstrzymuje”, cyt. za: K. Matuszewski, *Sade. Msza okrucieństwa*, s. 70. „Energia pieprzenia” była też motorem napędowym masakr, których dopuszczano się w czasach rewolucji francuskiej (słowo „pieprzyć” dominowało w zapalczywych okrzykach), A. Corbin, *Bóle, cierpienia i niedole ciała*, s. 201. Na takie konteksty nie natrafimy w koncepcji

Czynności zgrzytania, ostrzenia zębów, całowania i szarpania dają wgląd w możliwości „gramatyki cielesnego bólu”, jaką stanowi reżyserowana przez kata tortura<sup>30</sup>. Do miłosnej pracy zagrzewają Piłę zapalczywe okrzyki; brzmia one bluźnierczo, jakby zmora podsyciała w sobie poczucie występku, będące źródłem jej ekstazy. Bataille pisał, że

w momencie transgresji czujemy trwogę, bez której nie byłoby zakazu: na tym polega doświadczenie grzechu. Doświadczenie prowadzi do transgresji spełnionej, udanej, która podtrzymuje zakaz po to, by się nim rozkoszować<sup>31</sup>.

Libertyński rys tej gry obalania i podtrzymywania granic cechuje wyzwanie rzucone niebu przez Piłę, które wieńczy akt rozrzucania członków parobka: „Niechaj Bóg was pouzbiera, ludzkie omieciny!”<sup>32</sup>.

Barbara Sienkiewicz łączy niszczyielską pasję Piły z ambicjami epistemicznymi. Żeńskie monstrum uprzedmiotawia swój preparat badawczy, porównując miłość do wyrębu, a następnie ów obiekt – mówiąc eufemistycznie – otwiera.

Pragnie wdrzeć się w ciało parobczaka, poszerzyć możliwości, jakie oferuje poznanie przez zmysł dotyku czy wzroku, przekroczyć przeto granice „zamkniętego” ciała. Otworzyć je, wnikając za pomocą gwałtu i miłości<sup>33</sup>.

*Piła* może wynikać z pasji perwersyjnej docieklivosti, jako próba odpowiedzi na pytanie, które zaimprovizował w eseju *Alchemia ciała* Karol Irzykowski: „jak wygląda człowiek jako rzecz, gdy się go przepiłowuje jak deskę [...]?”<sup>34</sup>, ale zarazem odsyła w stronę ludyczności, kojarzy się z iluzjonistycznym numerem – przepiłowanie kobiety (kolejny *twist* – bo tu mężczyzny) na pół. Każę to brać w nawias wszelkie próby rozstrzygającej i poważnej hermeneutyki Leśmiana. Poetyka pół żartem, pół serio drwi z naukowego podejścia, ale na szczęście umożliwia też śmiech z niewiedzy...

Głód Piły. Jest o wiele gwałtowniejszy niż głód cierpliwych anatomów, lecz wątpliwe, by przez to porównanie czynił stawką erotyzmu pragmatyczne poznanie, zdobycie wiedzy. Gwiazdą przewodnią psychosomatycznych

„panseksualizmu” w znanej monografii Leśmianowskiej, zob.: C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 225–248.

<sup>30</sup> A. Corbin, *Bóle, cierpienia i niedole ciała*, s. 210.

<sup>31</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, s. 42.

<sup>32</sup> Bataille właśnie tak pisze o markizie de Sadzie: „[...]jego ateizm rzuca bogu wyzwanie i rozkoszuje się świętokradztwem”, zob.: G. Bataille, *Sade*, s. 219.

<sup>33</sup> B. Sienkiewicz, *Leśmianowska „alchemia ciała”* (cykle „Ballady” i „Pieśni kalekujące” z tomu „Łąka”), „Nauka” 2010, nr 4, s. 166.

<sup>34</sup> K. Irzykowski, *Alchemia ciała (Zagadnienie okrucieństwa)*, s. 95.

rekonesansów jest niewyrażalne, jakby pozaempiryczne, doświadczenie. Nie można uznać go za cel, bo to cała „podróż do kresu możliwości człowieka”<sup>35</sup>.

Piła – konstatuje Barbara Sienkiewicz – odkrywa tylko brak tego czegoś, co jako zasada integrująca jest bez nazwy. Ciało parobczaka okazuje się ciałem granicznym poznania, samo zaś poznanie – nienasycone, otwarte na to, co niepoznane<sup>36</sup>.

Przenikający Piłę żywioł dionizyjski wydobywa z niej menadę, rozszarpującą ciało mężczyzny i w czynności tej odnajdującą – chyba „tylko” tajemnicę. To sama granica rozumu domaga się przekroczenia<sup>37</sup> – badacz, który swoim laboratorium czyni eksces, a do tego bierze w nim czynny udział, gwałtownie zaprzecza poznawczemu obiektywizmowi; wiwisekcja żywego organizmu, tortury, a cóż dopiero transgresywny seks, w którym role podmiotu i przedmiotu ulegają stałej wymianie – tam, gdzie słycać jęk żywej istoty i czuć pulsowanie jej krwi, nie może być mowy o procedurze poznawczej, co najwyżej ekstremalnych eksperymentach wobec granic. Szał oddala bowiem świadomość<sup>38</sup>. Transgresja jawi się manewrem od znanego do nieznanego (proces epistemiczny charakteryzuje przeciwny ruch tego wahadła), wydobyciem się z iluzji *cogito* w samo kwestionowanie, negację bytu. Niewiedza, jako obszar bezlitosnych i samozatrąceńcych poszukiwań wewnętrznych, błyska brakiem sensu, czyli ułtymatywnym sensem człowieka<sup>39</sup>; ale dopiero to unicestwienie nieciągłego istnienia, do którego czujemy mimowolne przywiązanie, przejawia się jako sakralne niemożliwe. Bataille: „O ciągłości bytu powiem tylko tyle, że moim zdaniem nie jest poznawalna, ale jest nam dane jej doświadczenie – w formie zawsze niepewnej, wątpliwej”<sup>40</sup>.

Zamiast *panowania*, do którego ośmiela poznawcza pewność – pisał Matuszewski – [Bataille – przyp. H.H.] postuluje – w sposób na poły ironiczny, wymuszony paradoksem samoprzewycięzania człowieka [...] – *suwerenność* jako emanację *nie-wiedzy*<sup>41</sup>.

<sup>35</sup> G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, tłum. M. Ochab, [w:] *Osoby. Transgresje 3*, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 269.

<sup>36</sup> B. Sienkiewicz, *Leśmianowska „alchemia ciała” (cykle „Ballady” i „Pieśni kalekujące” z tomu „Łąka”)*, s. 169.

<sup>37</sup> Wiąże się to także z przekroczeniem granicy, jaką zakreśla wiedza, którą można by przypisać Leśmianowi, biorąc pod uwagę fakty historycznoliterackie.

<sup>38</sup> G. Bataille, *Sade*, s. 229.

<sup>39</sup> K. Matuszewski, *Człowiek – eternizacja hiatusu. Szkic antropologii Georges’a Bataille’a*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica” 2007, nr 19/20, s. 162.

<sup>40</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, s. 25.

<sup>41</sup> K. Matuszewski, *Bataille – praktyka ekstazy*, „Hybris” 2011, nr 1, [http://magazynhybris.com/images/teksty/01/KRZYSZTOF%20MATUSZEWSKI%20\\_%20BATAILLE%20-%20PRAKTYKA%20EKSTAZY.pdf](http://magazynhybris.com/images/teksty/01/KRZYSZTOF%20MATUSZEWSKI%20_%20BATAILLE%20-%20PRAKTYKA%20EKSTAZY.pdf) (dostęp: 13.05.2017).

Doświadczenie świętego wymiaru ciągłości bliskie jest stanom szału misteryjnego (*mania telestike*) i wartościom, jakie w żywiole dionizyjskim afirmował Friedrich Nietzsche. Dla Bataille'a o boskości Bachusa stanowi szaleństwo: „Jednakże szaleństwo jest z natury boskie. Boskie, czyli odrzucające reguły rozumu”<sup>42</sup>. Między jednym a drugim jest jeszcze obrazoburcze *sacrum* sadyczne: bezproduktywny, autoteliczny i nieumotywowany pragmatycznymi czy mistycznymi celami – erotyczny nadmiar. Doświadczenie wewnętrzne o proveniencji libertyńskiej i doświadczenie mistyczne spotykają się tam, gdzie eksces i zatrata owocują irracjonalnym doznaniem bliskim *numinosum*, buzującym pierwiastkami *tremendum* i *fascinans*. Istotna różnica między religijną ekstazą a transgresją polega na tym, że ta druga pomija określenie celu swojego doświadczenia, nie poprzestaje na kontemplacji tego, co w założeniu miało objawiać się jako Bóg.

Chciałem – deklarował Bataille – aby doświadczenie wiodło tam, gdzie ono prowadzi, nie zaś prowadzić je samemu do jakiegoś z góry wyznaczonego celu. I mówię od razu, że nie wiecie ono do żadnego portu (lecz do zagubienia się, absurdu). Chciałem, aby jego zasadą była nie-wiedza – a więc bardziej jeszcze rygorystycznie posłużyłem się metodą, w której celowali chrześcijanie (zaszli tą drogą tak daleko, jak na to dogmat pozwalał). [...] Doświadczenie jest zakwestionowaniem (poddaniem próbie) – w lęku i gorączce – tego, co człowiek wie o istnieniu. Jakikolwiek byłoby w tej gorączce jego rozeznanie, nie może on powiedzieć: „widziałem to a to, to, co widziałem jest takie a takie”; nie może powiedzieć: „widziałem Boga, absolut albo istotę świata” – lecz co najwyżej powiedzieć: „to, co widziałem, wymyka się rozumieniu” [...].<sup>43</sup>

Dodajmy, że erotyzm, według Michela Foucaulta, od czasów Sade'a trzeba wiązać ze „śmiercią Boga”, która stanowi warunek przekroczenia<sup>44</sup>. Jest to jeszcze jeden „dowód” na skrajną autoteliczność gestów transgresji. Libertynka Piła nie uprawia nienasyconej miłości w celach poznawczych, chyba nie można powiedzieć nawet, by z pełną premedytacją testowała Boga, którego obalnego imienia używa tylko jako katalizatora rozpusty. Ulega raczej kaprysowi („Upatrzyła parobczaka na schyłku doliny”) i dopuszcza się nieużytecznego (bezpłodnego) aktu erotycznego, dopuszcza się czegoś, co z perspektywy międzywojennego egzystencjalizmu można chyba nazwać – *l'acte gratuit*. *Lustmord*.

Transowa rytmiczność o randze żywiołu przenikającego wszystkie byty poezji Leśmiana<sup>45</sup>, ten uniwersalny puls krwi, który podtrzymuje istnienie

<sup>42</sup> G. Bataille, *Łzy Erosa*, s. 82.

<sup>43</sup> Tenże, *Doświadczenie wewnętrzne*, s. 266–267.

<sup>44</sup> M. Foucault, *Przedmowa do Transgresji*, [w:] *Osoby. Transgresje* 3, s. 304–305. Według Klossowskiego parafilia jest świadectwem ateizmu (czyli zdrowego rozsądku, który wyklucza – lub zajmuje miejsce – Boga); ateizm z kolei, to „racjonalny powód trwania w anomalii”, P. Klossowski, dz. cyt., s. 1–5.

<sup>45</sup> O paradoksach rytmu u Leśmiana zob. K. Dybciak, „Wywalczyć cudaczne prawo bytu...”. *Antropologia Leśmiana*, „Twórczość” 1978, nr 5, s. 84–86.

i umożliwia życiodajny lub życiopodobny ruch, przenika bohaterów wierszy do tego stopnia, że nie pozwala im na spoczynek. Echo tego rytmu odzywa się w poszarpanych częściach ciała parobczaka, które zamiast popaść w inercję, usamodzielniają się i ruszają, przeszywane galwanizującym prądem poezji. Żywiolowe falowanie nie natrafia w *Pile* na moment sylabotonicznej arytmii, który pozwoliłby czytelnikowi odczuć punkt szczytowy, doświadczenie głębi bytu w małej śmierci. Zresztą transgresja jest błyskawicą, cięciem gilotyny, chwilą przejścia w ruch, momentem gry granicy i przekroczenia, a więc czymś nieuchwytnym w melodyjnym języku opowiadacza, a także z punktu widzenia podglądacza. Jako zjawisko apofatyczne opiera się oczywiście werbalnej artykulacji. Jako doświadczenie wewnętrzne nie może zostać uchwycone wzrokowo...

Tymczasem „ludzkie omieciny”:

Same chciały się uciulać w kształt wielce bywały  
Jeno znaleźć siebie w świecie wzajem nie umiały.

Zaczęło się od mrugania ległych w kurzu powiek –  
Nie wiadomo, kto w nich mrugał, ale już nie człowiek!

Głowa dudniąc, mknie po grobli, szukająca karku,  
Jak ta dynia, gdy się dłoniom umknie na jarmarku.

Piersią, sobie przywłaszczoną, jar grabieżczo dyszy,  
Uchem, wbiegłym na wierzchołek, wierzba coś tam słyszy!

Oczy, wzajem rozłączone, tleją bez połysku,  
Jedno brzęczy w pajęczynie, drugie śpi w mrowisku.

A ta ręka, co się wzniosła w próżnię ponad drogą,  
Znakiem krzyża przeżegnała nie wiadomo kogo!

Transgresywne dążenie, aby osiągnąć „taki punkt w życiu, który znajduje się tak blisko niemożliwości życia, jak to tylko możliwe”<sup>46</sup>, unieważnia na swym szczycie podmiotową jaźń. Ciało i psychika występują w przemieszaniu i wspólnie ulegają degradacji – zanik *ego*, które dotąd nazywało się „parobczakiem”, wiąże się z dyspersją cielesnych członków, a nawet przypisanych niektórym organom zmysłów. Powrót od konstruktów do ciała w kawałkach odwraca proces samostanowienia: bliskość zrodzona z przemocy eksterminuje tożsamościowy ład<sup>47</sup>. Z podobnego doświadczenia (paradoksalnie niepowiązanego właściwie z mechanicystycznym podejściem do ciała) zrodziła się idea *Lalki* Hansa Bellmera, którą można było – jak pisał Konstanty Jeleński –

<sup>46</sup> M. Foucault, *Dits et écrits. 1954–1988*, t. 4, Paris 1994, s. 43, cyt. za: A. Kapusta, *Filozofia ekstremalna. Wokół myśli krytycznej Michela Foucaulta*, Lublin 2002, s. 34.

<sup>47</sup> K. Matuszewski, *Sade. Msza okrucieństwa*, s. 40.

rozkładać, fotografować poszczególne detale lub całości potwierdzające nieświadome rojenia, będące obiektywizacją doznań zwanych cenestetycznymi – gdy ciało w stuporze nie rozróżnia już własnych członków [wyróżn. – H.H.]<sup>48</sup>.

Układ somatyczny kochanka ulega entropii: powieki osobno, głowa osobno, także pierś, ucho, oczy, ręka. Metafora alfabetu ciała, jaką Eugeniusz Czaplejewicz odnalazł w szkicu Leśmiana poświęconym *Pieśni nad Pieśniami*<sup>49</sup>, jest efektowna, ale niewystarczająca; wyliczenie elementów abecadła w tym wypadku jeszcze nic nie znaczy<sup>50</sup>. Zbiór znaków stanowi punkt wyjścia, ale właściwą drogą semiozy Leśmianowskiej jest tworzenie słów (najlepiej neologizmów lub onomatopej) i zdań (jak u Bellmera: zdań – nieskończonych ciągów sensów – a nie zamkniętych systemów gramatycznych). „Ciało, które doznało przyjemności – pisał Jean-Luc Nancy – rozciąga się we wszystkich kierunkach, nadając sens wszystkim im naraz, a równocześnie żadnemu z nich”<sup>51</sup>. Na przedłużeniu odosobnienia części cielesnych leży separacja zmysłów, które nie tworzą już zsynchronizowanego organu sensorycznej percepcji i odbierają bodźce osobno. Nancy uznaje rozproszenie odczuć za konsekwencję doznania przyjemności:

zmysły nie dotykają się – nie ma „zmysłu wspólnego” ani odczucia „w sobie”; Arystoteles wie o tym, kiedy mówi, że każdy zmysł czuje oraz czuje, że się czuje, każdy z osobna i bez zwierzchniego nadzoru, każdy odizolowany jako wzrok, słuch, smak, zapach, dotyk – każdy doznający przyjemności równoczesnej ze świadomością doznawania przyjemności w całkowitym oddaleniu od swojego doznawania przyjemności; z tego biorą swój początek wszystkie teorie sztuki<sup>52</sup>.

Wyobrazeniowe źródło Leśmianowskich kadrów pokawałkowanego ciała i ruchu scalania Iwona Gralewicz-Wolny odnalazła w romantyzmie<sup>53</sup>. Opisany w IX scenie trzeciej części *Dziadów* Adama Mickiewicza cykl wiecznego powrotu jako pośmiertnej kary dotyczy Bajkowa, który pragnął co roku zmieniać żonę, więc przewrotne niebo wabiło go w zaświatach wizją zmysłowej dziewicy, oddzielanej od niego, gdy był już blisko, przez krwiożercze psy.

<sup>48</sup> K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, s. 9.

<sup>49</sup> E. Czaplejewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*, s. 59.

<sup>50</sup> Osobny argument (który mógłby być kontrargumentem dla tej pracy) pożyczam od poststrukturalisty: „Kiedy bierze się pod uwagę pismo jako całość, to ciało mogłoby być jedną z jego liter – a jednak nigdy nią nie jest. Możliwe też, że jest ono literą bardziej oddaloną, bardziej zdekonstruowaną niż wszelka literalność: jest «liternością», która nie daje się przeczytać. I tak oto ciało jest tym, co nie daje się odczytać z pisma – właśnie z pisma”, J.-L. Nancy, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 77.

<sup>51</sup> Tamże, s. 105.

<sup>52</sup> Tamże.

<sup>53</sup> I. Gralewicz-Wolny, *Drobiażdżki i omieciny. O rozproszeniu ciała w poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, s. 190–192.

Niezmiennie rozszarpywane przez nie na ochłapy, ciało poplecznika Senatora od razu po zniknięciu stada – mocą kreacji momentalnej, możliwej tylko w liryce – lgnęło do zespolenia po to, by po raz kolejny odebrać tę samą karę. U Leśmiana, w poezji którego rytm sugeruje możliwość podobnej cyklicznej repetycji, entropia wydaje się nieodwracalna, zaświaty milczą, a natura pozostaje indyferentna wobec zagadnień etycznych, nie rozdziela kar. Poza tym ruch rozpadu i scalania u Mickiewicza jest permanentnym scenariuszem eschatologicznym. Kara odbywa się w nieskończoność, nie ma mowy o me-tempychozie czy metamorfozie. W *Pile* – zamiast cyklu – występuje ruch od jedności do wielości. W wyniku asymilacji części ciała eksparobczaka przez przyrodę powstaje prawdziwa groteska, poetycki ekwiwalent ornamentu łączącego motywy flory z członkami ludzkimi.

Symultanicznie z orgazmicznym doświadczeniem rozprężenia ciała i zmysłów snuje się wątek rozpadu pośmiertnego, którego zwieńczeniem jest gest przeżegnania, ustanawiający nad zwłokami chłopca symboliczny (albo konwencjonalny) krzyż nagrobny. Ten sam gest łatwo odczytać odmiennie, jako perskie oko puszczane przez parobczaka, puentujące niepowtarzalne doznanie rozkoszy jeszcze jednym libertyńsko-błudnierczym wybrykiem, który świadczy o tym, że gra w transgresję warta była świeczki. Jeśli przyjąć wariant śmierci, to życie, tłące się w pozbawionej rdzenia osobowości miazdze, jest fermentacją gnijących tkanek, ruchliwością toczącego ją robactwa (oczy znalazły się nawet w siedzibach pająka i mrówek). *Credo*: odłamki istnienia ludzkiego mogą przetrwać w przyrodzie za cenę utraty tożsamości oraz odpodobnienia względem pierwowzoru.

Wolę jednak czytać te strofy *Pity* jako nałożenie na siebie dwóch wariantów w powidoku, jednoczesne działanie małej i wielkiej śmierci, zmierzające do punktu, w którym przeciwieństwa życia i śmierci trwają obok siebie, nie utożsamiając się ze sobą ani się nawzajem nie negując<sup>54</sup>. Ta mała jest wszakże zapowiedzią swej następczyni, wielka może okazać się odtworzeniem doznania, którego człowiek doświadczał w transgresji.

Pora wrócić do gilotyny. Głowa samotnie tocząca się po grobli ewokuje konsekwencje intymnego z nią obcowania. Otwiera się portal do historycznych scen dekapitacji – tych scenek rodzajowych czasów rewolucji francuskiej, wśród których ścięcie Ludwika XVI wybija się swym symbolicznym zacięciem<sup>55</sup>. Oto lud uśmierca króla, a równocześnie abstrakcję Boga, którą rozum nie raz podawał w stan kryzysu. Powstaje logocentryczna próżnia, dezorganizująca prawo, zaś ciało (lud/wierni) pozbawione głowy – popada w ekstatyczny chaos. Ballada Leśmiana podpowiada kontekst jarmarku. Wszakże stan (pozornego) bezkrólewia umożliwia (choćby w Bachtinowskiej koncepcji

<sup>54</sup> K. Matuszewski, *Człowiek – eternizacja hiatusu. Szkic antropologii Georges'a Bataille'a*, s. 161.

<sup>55</sup> „Dwudziestego pierwszego stycznia 1793 roku królobójstwo odwraca ceremonial śmierci króla. Owego dnia zdumieni patrioci z radością wpatrują się w głowę potwora i płynącą z niej krew, która ma odrodzić Republikę. Przyjaciele króla zaś rzucają się, by umoczyć chusteczkę w tej odkupicielskiej cieczy, której przelanie czyni z Ludwika XVI Chrystusową postać męczennika”, A. Corbin, *Bóle, cierpienia i niedole ciała*, s. 221-222.



dołu materialno-cieleśnego) celebrację tymczasowego odwrócenia porządków społecznych, święto inwersji, która w rzeczywistości służy utrwaleniu *status quo*. Bataille w *Erotyzmie* przeniósł ten przypadek na pole gry transgresji i zakazu; pisał o prawdziwej śmierci władcy, która urągając barierom uosobianym według ludu przez króla i obwarowującym gwałt rozpadu, odbiera sens ustanowionym granicom i rozpętuje wśród poddanych święto (kradztwo). Świat bez głowy dowartościowuje antylogocentryzm, marginalizowane i tabuizowane zjawiska, oznacza możliwość transgresji oraz dostęp do ciągłości – sakralności ponadrozumowej, wolnej od racjonalizacji i etycyzacji<sup>56</sup>. Bezgłowy (*acéphale*)<sup>57</sup> *modus* istnienia, który staje się udziałem eksparobka, podejmuje nietzscheańskie wyzwanie „śmierci Boga”, czyniąc kwestionowanie wszelkich skostniałych i pragmatycznie motywowanych struktur symbolicznych warunkiem własnej suwerenności<sup>58</sup>, nawet za cenę autodestrukcji.

## BIBLIOGRAFIA

- Augsburger J., *Masochizmy. Mitologizacja jako estetyka kryzysu w twórczości Brunona Schulza*, tłum. K. Lukas, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 15.
- Banasiak B., *Obywatel Louis Sade, albo le Marquis sans-culotte parvenu*, [http://sade.ph-f.org/teksty\\_pdf/bb\\_obywatel\\_sade.pdf](http://sade.ph-f.org/teksty_pdf/bb_obywatel_sade.pdf) (dostęp: 11.05.2017).
- Bataille G., *Doświadczenie wewnętrzne*, tłum. M. Ochab, [w:] *Osoby. Transgresje 3*, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984.
- Bataille G., *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, wyd. 3, Gdańsk 2015.
- Bataille G., *Łzy Erosa*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2009.
- Bataille G., *Sade*, tłum. B. Banasiak, „Nowa Krytyka” 1995, nr 6.
- Corbin A., *Bóle, cierpienia i niedole ciała*, [w:] *Historia ciała*, t. 2, *Od Rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, tłum. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2013.
- Czaplejewicz E., *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973.
- Deleuze G., *Prezentacja Sacher-Masocha. Chłód i okrucieństwo*, tłum. T. Swoboda, „Schulz/Forum” 2016, nr 7.
- Dybczak K., „Wywalczyć cudaczne prawo bytu...”. *Antropologia Leśmiana*, „Twórczość” 1978, nr 5.
- Foucault M., *Ciało skazańców*, tłum. T. Komendant, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, wyb. i oprac. A. Chałupnik, Warszawa 2008.
- Foucault M., *Przedmowa do Transgresji*, [w:] *Osoby. Transgresje 3*, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984.

<sup>56</sup> Epistemologia mistyczna proponuje rozróżnienie na *sacrum* (w uproszczeniu: moralność) i *numinosum* (świętość irracjonalna).

<sup>57</sup> Niefortunnie termin ten odsyła mimo wszystko do głowy (jako przedmiotu resentymentu?), dlatego bezgłowy sposób istnienia – lepiej niż słowo – ilustruje rycina z okładki czasopisma *Acéphale*.

<sup>58</sup> Zob. K. Matuszewski, *Bataille – praktyka ekstazy*.

- Freud S., *Dwa rodzaje popędów*, tłum. J. Prokopiuk, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, wyb. i oprac. A. Chałupnik, Warszawa 2008.
- Gerould D., *Historia gilotyny. Legenda i morał*, tłum. A. Kruczkowska, Gdańsk 1996.
- Gralewicz-Wolny I., *Drobiażdżki i omieciny. O rozproszeniu ciała w poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, red. A. Nawarecki, t. 1, Katowice 2000.
- Irzykowski K., *Alchemia ciała (Zagadnienie okrucieństwa)* [w:] K. Irzykowski, *Alchemia ciała i inne szkice oraz aforyzmy*, wyb. W. Głowala, Wrocław 1996.
- Jeleński K.A., *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, wyb. i oprac. P. Kłoczowski, tłum. J. Lisowski, wyd. 2, Gdańsk 2013.
- Kapusta A., *Filozofia ekstremalna. Wokół myśli krytycznej Michela Foucaulta*, Lublin 2002.
- Klossowski P., *Integralna potworność*, tłum. B. Banasiak, s. 10–11, [http://sade.ph-f.org/teksty\\_pdf/klossowski\\_potwornosc.pdf](http://sade.ph-f.org/teksty_pdf/klossowski_potwornosc.pdf) (dostęp: 12.06.2017).
- Leśmian B., *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983.
- Leśmian B., *Środowisko jest zbiorem banalnych idei; nowe wartości do życia zbiorowego wnosi jednostka twórcza* [cytat zastępujący tytuł], „Czas” 1935, nr 131.
- Leśmian B., *Z rozmyślań o Bergsonie*, [w:] B. Leśmian, *Szkice literackie*, Warszawa 1959.
- Matuszewski K., *Bataille – praktyka ekstazy*, „Hybris” 2011, nr 1, [http://magazynhybris.com/images/teksty/01/KRZYSZTOF%20MATUSZEWSKI%20\\_%20BATAILLE%20-%20PRAKTYKA%20EKSTAZY.pdf](http://magazynhybris.com/images/teksty/01/KRZYSZTOF%20MATUSZEWSKI%20_%20BATAILLE%20-%20PRAKTYKA%20EKSTAZY.pdf) (dostęp: 13.05.2017).
- Matuszewski K., *Człowiek – eternizacja hiatusu. Szkic antropologii Georges’a Bataille’a*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica” 2007, nr 19/20.
- Matuszewski K., *Sade, czyli filozof niebezpieczny*, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.
- Matuszewski K., *Sade. Msza okrucieństwa*, Gdańsk 2008.
- Nancy J.-L., *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.
- Paz O., *Erotyzm i seksualizm*, tłum. P. Fornelski, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, wyb. i oprac. A. Chałupnik, Warszawa 2008.
- Rosochacka A., *Potworne ciała protetycznego. Obcość uwewnętrzniiona*, „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 133, [http://www.swiatislowo.ath.bielsko.pl/sis18/11.rosochacka-potworne\\_ciala\\_protetycznego.pdf](http://www.swiatislowo.ath.bielsko.pl/sis18/11.rosochacka-potworne_ciala_protetycznego.pdf) (dostęp: 30.04.2017).
- Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982.
- Różyc-Molenda J., *O fenomenologii kawałkowania*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, red. A. Nawarecki, t. 1, Katowice 2000.
- Sienkiewicz B., *Leśmianowska „alchemia ciała” (cykle „Ballady” i „Pieśni kalekujące” z tomu „Łąka”)*, „Nauka” 2010, nr 4.
- Taborska A., *Senny żywot Leonory de la Cruz*, Gdańsk 2011.
- Trznadel J., *Twórczość Leśmiana (próba przekroju)*, Warszawa 1964.

## STRESZCZENIE

Transgresja angażuje psychosomatycznie: cielesne doznanie bólu i rozkoszy, sprovokowane przez samozachowawcze ograniczenia, toruje drogę doświadczeniom oderwanym od zmysłów i rozumu. Naruszenie barier narusza człowieka; potem jest niemożliwe, którego transpozycją w znanej balladzie Leśmiana – *Piła* – jest dezintegracja i dyspersja ciała, doznającego okrutnej rozkoszy. Artykuł stanowi próbę odświeżonej lektury tej ballady, proponuje uwzględnienie w interpretacji – nietypowego dla badań nad Leśmianem – sadycznego kontekstu. W *Piła* inspiracja wierzeniowością ludową, na którą wskazywał już Jacek Trznadel, przenika się z modernistycznie przepracowanym doświadczeniem rewolucji. Tematyzowane w utworze podobieństwo cielesnego obcowania do sceny widowiskowej tortury umożliwi potraktowanie tej ballady jako ważnego głosu w kwestii rozróżnienia między seksualnością, której celem jest progenitura, a erotyzmem, zmierzającym do rozkoszy bezpłodnej i nieużytecznej. Artykuł skupia się na charakterystyce libertyńskich rysów poetyki Leśmiana, wskazaniu potencjalnych źródeł obrazu kobiety-piły, znaczeniu eksklamacji balladowych kochanków, zagadnieniu rytmu oraz symbolice ciała pokawałkowanego.

### Słowa kluczowe

Leśmian, *Piła*, transgresja, libertynizm, rewolucja, ciało

## SUMMARY

### Bolesław Leśmian's *Piła* (The Saw): towards trans and transgression

Transgression engages psychosomatically: the corporeal experience of pain and pleasure provoked by self-preservation constraints paves the way for experiences detached from the senses and reason. Violation of barriers violates the man; beyond that lays the impossible, which in the well-known Leśmian's ballad *Piła* is transposed as disintegration and dispersion of the body experiencing cruel delight. The article is an attempt at refreshed reading of this ballad; it suggests taking into account a sadistic context which is considered atypical of research into Leśmian. In this poem the inspiration of folk beliefs permeates with the modernist experience of the revolution. The similarity of carnal intercourse to a scene of spectacular torture makes it possible to treat this ballad as an important voice in the issue of distinction between sexuality aimed at progeny, and eroticism leading to barren and unuseful pleasure. The paper focuses on the characteristics of libertine features of Leśmian's poetics, the indication of potential sources of the woman-saw image, the importance of exclamations of ballad lovers, the issue of rhythm and the symbolism of fragmented body.

### Keywords

Leśmian, *Piła*, *The Saw*, transgression, libertinism, revolution, body, somatics

# Kategorie reprezentacji i cielesności w wierszu *Z dłońmi tak splecionymi...* Bolesława Leśmiana

Kategorie cielesności i reprezentacji nie są tożsame ani jednoznaczne, niemniej wiele je łączy. Pojęcie cielesności ma szeroki zakres, bo ciało jest wszechobecne w kulturze i dwudziestowiecznej humanistyce, a wręcz zajmuje w niej centralne miejsce<sup>1</sup>. Zyskuje rozmaite reprezentacje kulturowe lub traci utrwalone, o czym poucza trzytomowa *Historia ciała*<sup>2</sup>. Wymiana reprezentacji na kolejne reprezentacje opowiada ciało w nieustannym ruchu, poruszeniu i działaniu. Mimo mnogości przedstawień od początku naczynych wartościowaniem, ciało odczuwa piętno i piękno tożsamości. Doświadczające, a zarazem doświadczone ciało interpretuje i zostaje zinterpretowane – wystawione na pokaz. Im więcej ciał wokół, tym więcej reprezentacji. Jedynie ruch i działanie umożliwiają wymknięcie się poza znaki śmiertelności, lecz ostatecznie przełom XIX i XX wieku obejmuje całe ciało spojrzeniem.

Trzytomowa *Historia ciała* uzmysławia jedno: reprezentacje, usiłując uobecnić, przekonująco konstruują i rekonstruują ciało, a zarazem przesłaniają oraz zapośredniczają autentyczne podmiotowe doświadczenie. Krótko mówiąc, ukazujemy „zamiast” i nazywamy „obok”. Tym samym ciało, kładąc znak

\* Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Wydział Humanistyczny, Instytut Polonistyki i Logopedii, e-mail: [widszewski@gmail.com](mailto:widszewski@gmail.com).

<sup>1</sup> A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 9.

<sup>2</sup> *Historia ciała*, t. 1, *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2015; t. 2, *Od Rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, przeł. K. Belaid i T. Stróżyński, Gdańsk 2013; t. 3, *Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J.-J. Courtine, przeł. K. Belaid i T. Stróżyński, Gdańsk 2014.

pod własną nieobecność<sup>3</sup>, interpretuje samo siebie<sup>4</sup>. Nie ulega wątpliwości, że kłopot pojawił się wraz z odsunięciem kategorii metafizycznych, takich jak cel, jedność, byt<sup>5</sup>, opartych na opozycji *soma* i *cogito* oraz z zanikaniem odrębności podmiotu i przedmiotu lub z ich magiczną czy widmową odrębnością.

tak się miesza  
tak się miesza  
we mnie  
to co siwi panowie  
podzielili raz na zawsze  
i powiedzieli  
to jest podmiot  
a to jest przedmiot<sup>6</sup>

– czytamy u Zbigniewa Herberta. Konieczność ekwiwalentyzacji oraz wynikającą stąd substytucyjność reprezentacji opisują wnikliwe rozpoznania Michała Pawła Markowskiego<sup>7</sup>, Arne Melberga<sup>8</sup> czy klasyczne prace Ericha Auerbacha<sup>9</sup> i Wolfganga Isera<sup>10</sup>, traktujące o wymienionych dwu aspektach reprezentacji: mimetycznym i performatywnym. O tym, jak język przekazuje doświadczenia zmysłowe, pisał także, a może przede wszystkim, Roman Ingarden<sup>11</sup>. Nie wolno nam pominąć również Maurice'a Merleau-Ponty'ego<sup>12</sup>. Kwestia reprezentacji pozostaje nierozstrzygnięta, ponieważ za obiema teoriami przemawiają równie mocne racje.

Podczas gdy modelem *mimetycznym* rządzi zasada współmierności lub adekwatności, która określa reguły odnoszenia reprezentacji do świata, model *performatywny* opiera się na wytwarzaniu: reprezentacja jest wyobrażeniem, które w ostatecznym rozrachunku nie odsyła donikąd poza sobą samym<sup>13</sup>.

<sup>3</sup> Greckie *logos* wiąże się z *legein*, oznaczającym 'mówić, kłaść, wyjawiać'.

<sup>4</sup> A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało. O jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 11-27.

<sup>5</sup> M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 353.

<sup>6</sup> Z. Herbert, *Chciałbym opisać*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2008, s. 86.

<sup>7</sup> M.P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2012. Zob. tenże, *Pragnienie obecności*, Gdańsk 1999.

<sup>8</sup> A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.

<sup>9</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 2004.

<sup>10</sup> W. Iser, *Representation. A Performative Act*, [w:] *The Aims of Representation. Subject/Text/History*, red. M. Krieger, Stanford 1987.

<sup>11</sup> R. Ingarden, *Studia z teorii poznania*, oprac. A. Węgrzecki, Warszawa 1995; tenże, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.

<sup>12</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, posł. J. Migasiński, Warszawa 2001; tenże, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska i in., wstępem opatrzył, całość przekładu przejrzał i popr. J. Migasiński, Warszawa 1996.

<sup>13</sup> M.P. Markowski, *O reprezentacji*, s. 290.

Zatem model mimetyczny akcentuje wierność i adekwatność, zaś w modelu semiotycznym czy performatywnym

prawdziwość reprezentacji wynika nie z jej „podobieństwa” do rzeczywistości, ale przeciwnie: z jej mocy negocjowania tego, co „zewnętrzne” wedle reguł doskonałej autonomii ontologicznej. Te dwie różne filozofie wynikają ze strukturalnej dwudzielności samej reprezentacji<sup>14</sup>.

Omawiana tu dwudzielność okazuje się problemem cielesnej obecności podmiotu i cielesnej ekonomii, rozumianej poprzez

ekonomiczny ruch śladu zakładający jednocześnie swe znamię [*marque*] i zamazanie – margines swej niemożliwości – wedle stosunku, którego żadna spekulatywna dialektyka tego samego i innego nie mogłaby opanować<sup>15</sup>.

Ekonomia dynamiki reprezentacji zakłada wspólną płaszczyznę, wspólny mianownik porozumienia, wynikający ze wspólnych potrzeb uczestników kulturowej wymiany. Tymczasem, zdaniem zwolenników teorii performatywnej, trudno wyznaczyć niezamącony, źródłowy fundament wymiany, bo natura znaku

ustanawia go od początku jako ślad, każe mu zmieniać miejsce i znikać w trakcie ukazywania się, wykraczać poza siebie nie zmieniając pozycji. Zatarcie tego zarannego śladu różnicy jest więc „tym samym”, co jego zarysowanie w tekście metafizycznym. Tekst ten powinien zachować znamię tego, co utracił lub odłożył, odsunął na bok. [...] to, co obecne, staje się śladem śladu, znakiem znaku. Nie jest już tym, do czego odsyła się zawsze w ostatniej instancji<sup>16</sup>.

Zatarcie zarannego śladu różnicy między tym, co może zostać uobecnione, a tym, co ginie bezpowrotnie w chwili uobecniania. Jawność Bycia Bytu.

Jak dotrzeć do śladu Leśmiana? Jak mówić o swoistości liryki autora *Sadu rozstajnego*? Jak wobec złożoności problemu reprezentacji ciała analizować twórczość poety mającego tak bogatą recepcję (o czym wyczerpująco pisała Małgorzata Górczyńska)<sup>17</sup>? Jak daleko może posunąć się poeta w pogoni za ciałem? Za autentycznym przeżyciem doświadczenia ciała. Chciałbym wydobywać „ciałość” poezji Leśmiana w wierszu o incipicie \*\*\* [Z dłońmi tak

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> J. Derrida, *La dissémination*, Paris 1993, cyt. za: M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 175.

<sup>16</sup> J. Derrida, *Różnia (différance)*, przeł. J. Skoczylas, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, wybrał i wstępem opatrzył Marek J. Siemiek, przeł. S. Cichowicz i in., Warszawa 1978, s. 406.

<sup>17</sup> M. Górczyńska, *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*, Kraków 2011.

splecionymi, jakbyś klęcząc, spała...], a zarazem „uniknąć przy tym oznaczenia go lub nadawania mu znaczeń”<sup>18</sup>, by nie traktować liryki jako *corpus delicti*.

Utwór pochodzący z cyklu *W malinowym chruśniaku*<sup>19</sup> przechowuje „doświadczenie somatyczne” – doświadczenie „Somatekstu” i jego reprezentacji<sup>20</sup>:

Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś, klęcząc, spała,  
W niedostępne mym oczom wpatrzona widzenie,  
Płaczesz przez sen i wstrząsem wylęklęgo ciała  
Błagasz o nagłą pomoc, o rychłe zbawienie.

Jeszcze płaczu niesytą do piersi cię tulę,  
A ty goisz się we mnie, niby Ignąca rana,  
A ja płacz twój całuję, biodra i kolana  
I ramię, i zsuniętą z ramienia koszulę.

Lecz, karmiony ust twoich splakany oddechem,  
Nie pytam o treść widzeń. Dopiero z porania  
Zadaję ciemną nocą tłumione pytania.  
Odpowiadasz bezładnie – ja słucham z uśmiechem.

Liryk urzeka subtelną, wysublimowaną erotyką, charakterystyczną dla Leśmiana. Sytuacja liryczna wydaje się jasna: męzczyzna obejmuje śpiącą niespokojnie kobietę. Tymczasem mówiący nie budzi ukochanej targanej „wstrząsem wylęklęgo ciała”, męczzonej koszmarem. Całuje ją i obejmuje, ale nie wrywa jej sennym marom. Dlaczego? Wiersz stanowi zapis *post factum* intymnej mowy ciała, zapis uchylecia opozycji: przeszłość – przyszłość, podmiot – przedmiot, Ja – Ty. Ciało zostaje objęte drugim ciałem i „goi się niby Ignąca rana”. Somatyczny dialog przybiera formę dotyku. Ciało śniącej kobiety, którym wstrząsa lęk, staje się granicą wysłowienia i źródłem logosu. „Nie wyjawia, nie skrywa, ale daje znaki”<sup>21</sup> – powiada Heraklit.

<sup>18</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 12.

<sup>19</sup> B. Leśmian, \*\*\* [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała...], [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 200.

<sup>20</sup> A. Dziadek, dz. cyt., s. 23 i 167–168. „W pierwszej kolejności nasuwa się na wskroś oczywiste, jednoznaczne skojarzenie z feministyczną krytyką literacką, jednak nie chodzi mi o takie rozumienie terminu, ponieważ przedmiotem refleksji w tym rozdziale nie będą teksty, które odwołują się bezpośrednio do problematyki korporealnej w kategoriach różnicy seksualnej. Wiążą się one natomiast ściśle z ciałem ze względu na specyfikę percypowania, w którym biorą udział rozmaite zmysły (wzrok, słuch, dotyk). Obok wskazanego powyżej znaczenia istnieje również francuski termin «Somatexte», który pojawia się w zupełnie innym kontekście w pracach opierających się na kognitywizmie. W ujęciu kognitywistycznym Somatekst (zapis tego terminu wielką literą stosuje Christian Bonnet) jest definiowany w kontekście typografii i komunikacji jako to, co nadaje Tekstowi formę drukowaną: (...) odstępy, miejsca puste, układ na stronie. (...) Somatekst jest zbiorem sygnałów niejęzykowych postrzeganych za pomocą zmysłów i stanowiących ucieleśnienie Tekstu, jego «ciało». Tamże, s. 167–168.

<sup>21</sup> Heraklit, *O naturze*, cyt. za: K. Mrówka, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, wstęp i oprac. K. Mrówka, Warszawa 2004, s. 263.

\*\*\* [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś kłęząc, spała...] narasta koncentrycznie i skokowo wokół ciała utożsamionego z raną (*notabene* motyw ciała wyrastającego z rany podejmuje *Kłęska* [Dawniej mi się zdawało, że z mroków chaosu...] – poprzez kompozycję utożsamiającą świat i ranę<sup>22</sup> znosi różnicę „przed – po”, czy jakby chciał Derrida, różnię<sup>23</sup>). Tym samym od inicjalnego wersu, „dłoni tak splecionych”, leksem ‘splatać’ zostaje wprowadzony pomiędzy słowami analogicznie do wariacji muzycznej lub jak temat w opowiadaniu<sup>24</sup>, a sens naciska, powodując napięcia pomiędzy *signifiants* w łańcuchu wersów. Czemu naciska? Bo „jedyną dostępną formą kontaktu z wypowiedzią Innego jest «nacisk» (*insistance*) ze strony *signifiant*. «Obecność *signifiant* w Innym jest w istocie obecnością zwykle zamkniętą dla podmiotu, bowiem zwykle znajduje się ona w stanie stłumienia (*verdrangt*) i dlatego naciska ona poprzez swój automatyzm powtórzenia»<sup>25</sup>. Nacisk, a więc dotyk, więc gest. Utwór nie wywołuje obrazu marzenia sennego z nicości, ale się „nicestwi”, odsłaniając co pewien czas widok rozedrganego ciała – dotykiem. Słowo odsłania dokładnie tyle, ile zasłania<sup>26</sup>. Nie widzimy więcej ponad to, co ukazane w zapisie gestu *post factum*. Liryk nie przekazuje barwnie ujętych treści marzenia, nie wydobywa zmysłowych detali, tj. kolorów, majączenia światła itp. *Dotyka*. Sensualność i synestezyjność przenikają na inny, pozaleksykalny stopień *significance*<sup>27</sup>, poza kategoryzację podmiot – przedmiot. \*\*\* [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś kłęząc, spała...] inscenizuje doświadczenie ciała, z jednej strony czule dotykanego: „Jeszcze

<sup>22</sup> A. Skrendo, *Bolesław Leśmian: „najtrwalszy ze wszystkich przywidzeń i dziwoł”*, [w:] tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 96–120.

<sup>23</sup> J. Derrida, *Różnia...*, s. 383–386.

<sup>24</sup> A. Dziadek, dz. cyt., s. 22. Por. tegoż, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 33. Adam Dziadek, stosując w analizie poezji pojęcie rytmu według Henriego Meschonnicca, wyjaśnia: „«Wartość [*vaueur*]»: element zarówno znaku, jak i tekstu, które są w dziele nierozłączne. Wartość występuje w pełnym zakresie na poziomie literackości. Pełni funkcję elementu systemu dzieła, w miarę jak dzieło konstytuuje się poprzez różnice. Te różnice pojawiają się jako: fonemy, słowa, postaci, przedmioty, miejsca, sceny itd. Nie istnieje wartość w stanie czystym, jedynie wewnątrz systemu. Wartość nadaje całemu dyskursowi semantykę odmienną od sensu leksykalnego”. A. Dziadek, *Rytm i podmiot*, s. 33. Chodzi o system rozumiany przez autora *Critique du rythme* jako „bezustanne strukturowanie”.

<sup>25</sup> K. Kłosiński, *Roland Barthes. La plaisir du texte*, [w:] *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, t. 5, red. B. Skarga, przy współpracy S. Borzysa i H. Floryńskiej-Lalewicz, Warszawa 1997, z. 2, s. 50–51. Zob. J. Kristeva, *Generowanie formuły*, [w:] tejże, *Séméiotiké. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2015, s. 186 i 280. Tomasz Stróżyński przekłada *insister* i *consister* jako 'nalegać' oraz 'polegać', tymczasem Krzysztof Kłosiński tłumaczy te terminy jako 'naciskać' oraz 'zgęszczać' i powiada: „Kristeva cytuje inne zdanie Lacana, że «w łańcuchu *signifiant* sens naciska, ale żaden z elementów tego łańcucha nie zgęszcza się w znaczeniu» (w oryginale gra słów *insister/consister*) i prowadzi do wniosku, że konceptualizuje on w sposób radykalnie nowy «relację *signifiant/sens* jako relację naciskania, a nie zgęszczania”. K. Kłosiński, dz. cyt., s. 51.

<sup>26</sup> Choć omawiany „somaliryk” pochodzi z tomu *Lęka* (1920), przywołuje na myśl tytuł zbioru pt. *Napój cienisty* (1936), asocjujący osłonięcie od światła, niedostępność dla oczu oraz dotyk ust. Ze względu na spoistość wywodu przytaczam *corpus delicti* zaczerpnięty z inicjalnego cyklu *Dziewczyzna rozumna*: „Dusza przez sen tak szumi”. Stwierdzenie o właściwości słowa czerpię z wiersza Tadeusza Dąbrowskiego *Słowo*, [w:] *Czarny kwadrat*, Kraków 2009, s. 41.

<sup>27</sup> A. Dziadek, *Projekt...*, s. 34.



płaczu niesytą do piersi cię tulę”, „płacz twój całuję, biodra i kolana / I ramię”, a z drugiej dotkniętego łękiem, wstrząsem, płaczem we śnie, ponieważ ciało śpiącej to „Ignąca rana”, czyli rana otwarta jeszcze, gojąca się, bolesna dotkliwie. „Cały czas chodzi nam o coś, co wers poetycki robi”<sup>28</sup>. Rana odmyka inną rzeczywistość, ale jednocześnie przymyka się rzeczywistość dobrze znana. Dlatego Leśmian, opisując ukochane, targane „wstrząsem wylękle ciało”, nie podaje dookreśleń cierpienia<sup>29</sup>, jakie fantazja zwykła podawać do „potwarzania” kreatur i powtarzania wielokrotnych, niepokojących groteskowych przestrzeni, do odbijania i uosabiania przeżyć. Za to sugestywnie obrysowuje językiem cielesny, niemal widmowy kontur, powidok, poświat. Poeta tuli swoim ciałem i całując, obejmuje ustami, a miejsca dotyku są znaczące: ona jest *signifiance* – *signifiant* w ruchu – tu w tym śnie nie ma spoczynku, on zaś tym, który zabliznia ranę – on jest bliźnim. Wers przypomina wtedy szew, ślad po zrośnięciu tkanek, Ignienie. Wiersz – ligninę.

Bliskość *psyche* intymna do tego stopnia, że można jej dotknąć, odsuwa pokusę zawłaszczenia ciała wzrokiem. Wynika stąd logiczna konsekwencja – zamilknięcie, milczenie. Paradoksalne działanie utworu uwidacznia tekstualność. Liryczny opis splotu ciał uzmysławia sensor dotyku. Kinestezja<sup>30</sup> współgra z postawą poetyckiego milczenia, jaką oddaje „znaczącość”<sup>31</sup> wiersza. Tekst Leśmiana przybiera dynamiczną postać, przebiega tropem zjawisk kontrastu i następstw transwersyjnych odbić, asocjując „somatekst” o efemerycznej postaci splotu, warkocza, sieci, ogniów, tkaniny czy organicznej tkanki, *notabene* utkanej z włókien chromosomu<sup>32</sup>. Nośnik materiału DNA przechowuje cechy, świadczące o autentyczności i osobowości, przenika każdą komórkę ciała. Chromosom stanowi figurę milczenia, kontrasygnatę<sup>33</sup> jedności, obcowania z poezją, a zarazem zbliżenia psycho-cielesno-duchowego. Chromosom możemy zobaczyć<sup>34</sup> jako skrzyżowanie obecności i nieobecności, bytu

<sup>28</sup> A. Sosnowski, *Stare śpiewki (sześć godzin lekcyjnych o poezji)*, Wrocław 2013, s. 9.

<sup>29</sup> M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988, s. 107–108. Badacz zauważa: „Wniosek o upodrzednieniu określenia wobec określanego przedmiotu jest sądem końcowym wyłącznie w porządku lektury tekstów. W porządku ich tworzenia jest (prawdopodobnie) odwrotnie, to znaczy przekonanie to stanowi wstępny, przyjmowany bezzakończoności aksjomat. To nie z ubóstwa epitetów wynika «twardość» przedmiotu, lecz raczej zakładany sposób ujmowania świata w siatkę kategorii implikuje pewien sposób myślenia o nim. W tej zaś kategoryzacji to, co jest, znaczy więcej, niż jakie jest”. Tamże.

<sup>30</sup> Gr. *kineo* – 'poruszam', *aisthesis* – 'czucie'.

<sup>31</sup> A. Dziadek, *Projekt...*, s. 34.

<sup>32</sup> Gr. *chróma* – barwa, *sóma* – ciało.

<sup>33</sup> M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji...*, s. 290.

<sup>34</sup> A. Dziadek, *Projekt...*, s. 168. *Projekt krytyki somatycznej* prezentuje sposób czytania transwersalnego, angażujący zmysł wzroku. Na stronie 168 czytamy: „Tekst jest przeznaczony do czytania i zawiera informację, Somatekst z kolei musi być zobaczony i służy podtrzymaniu relacji z czytelnikiem. Zgodnie z ustaleniami neurolingwistów struktury podkorowe mózgu odpowiadają ze emocjonalne podtrzymywanie lektury – w takim ujęciu sygnały Tekstu i sygnały Somatekstu wywołują reakcję przedkorową, emocjonalną, przedświadomą i tym samym wywierają znaczący wpływ na czytelnika, który z nimi obcuje”.

i nicości, *signifiant* i *signifié*, ciała i słowa, *somy* i *semy* pod postacią *chiasmós*<sup>35</sup>, oznaczającej figurę retoryczną, ale też skrzyżowanie włókien wzrokowych, odbierających wrażenia w polu widzenia, tzn. w obszarze widzianym przez nieruchome oko. Mówimy o genotekście, wygenerowanym przedmiocie semiotycznym, osadzonym głębiej niż

struktura głęboka artykułująca następstwa linearne. Ten „głębszy” mechanizm, genotekst, posiada zdolność aplikowania najmniejszych elementów znaczących, morfofonemicznych, w sposób nieskończony, po to, aby móc generować przedmioty semiotyczne, które empirycznie można przedstawić za pomocą modelu grafu<sup>36</sup>.

Jak ujrzyć genotekst podpisany<sup>37</sup> przez Leśmiana? Syntagma trójstrofowego trzynastozgłoskowca sylabicznego przypomina skręcone, splecione włókna DNA, najsilniej skupione w dwuwersie:

A ty goisz się we mnie, niby lgnąca rana,  
A ja płacz twój całuję, biodra i kolana,

czyli w miejscu występującym dokładnie w połowie utworu. Taka kompozycja asocjuje objęcie, tulenie, a także pępek, miejsce na ciele porośle żywą tkanką tuż po narodzinach. Sen ewokuje nieuchronne skojarzenie z pępkiem snu, metafora Freuda oznacza dotyk tego, co nieznanne, tego, co się dosiada do nieznanego<sup>38</sup>. Stąd właśnie wiersz emanuje i rozprzestrzenia się sekwencyjnie, uzmysławiając splot włókien DNA. Jedynie te wersy mieszczą proste wypowiedzenia o symetrycznej budowie: „A ja / A ty”. Liryk zawiera cztery okresy. Dzięki temu, mimo rozbudowanej składni, wyczuwamy wyrazisty rytm podczas lektury (*metron*<sup>39</sup>), wzmocniony porządkiem rymów dokładnych: I. abab, II. abba, III. abba, jak i średniówką z uprzednim akcentem na drugiej sylabie, wyczuwalną jedynie w wersach nieparzystych pierwszej strofy oraz wersie 2 i 3 drugiej strofy, a to dodatkowo dynamizuje lekturę. Rytm (*rytmos*<sup>40</sup>) przeplata człony w taki sposób, by retardować wystąpienie orzeczenia lub zaraz po jego wybrzmieniu rozciągać dopełnienia, mnożyć przydawki. Orzeczenia, informujące o czynnościach podmiotu, asocjują „wstrząsy wylękłego ciała”,

<sup>35</sup> M. Bodkin, *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*, przeł. P. Mroczkowski, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2. „Specjalne znaczenie emocjonalne, które posiadają pewne poematy – znaczenie wykraczające poza jakikolwiek konkretny sens [meaning] przekazany przez utwór – przypisuje on [Carl Gustav Jung – przyp. D.K.] nieświadomym siłom działającym w psychice czytelnika nieświadomie lub podświadomie; nazywa je «pierwotnymi obrazami» [«primordial images»] lub archetypami”. Tamże, s. 211.

<sup>36</sup> A. Dziadek, *Rytm i podmiot...*, s. 41.

<sup>37</sup> Łac. *infra* – ‘poniżej, głębiej’ + struktura.

<sup>38</sup> A. Lipszyc, *Imię jako pępek snu, czyli jak odzyskać rzeczy, których nigdy nie mieliśmy*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 23.

<sup>39</sup> A. Dziadek, *Projekt krytyki...*, s. 30–40.

<sup>40</sup> Tamże.

dlatego wokół nich dynamizuje się i narasta tempo oddechu, np. „Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała, / W niedostępne mym oczom wpatrzone widzenie”. Twórcze modyfikacje współzależności pomiędzy grupami podmiotu i orzeczenia otwierają możliwość wtrąceń i nawrotów, co uwidacznia dzięki analizie logiczno-retorycznej (fenotekst) chromosomowy kształt „Somatekstu” (genotekst), metonimicznie wyrażony puentą: „Odpowiadasz bezładnie – ja słucham z uśmiechem”, eksponującą podmiot. Z porządkiem wersyfikacyjnym współgra rytm tropów. Zgęszczanie się epitetów („spłakany oddech”) w peryfrazie („karmiony ust twoich spłakany oddechem”), ekspresyjnie podmalowanych inwersją, przepływanie asercji w porównania („Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała”), słowem – zjawisk językowych koncentrycznie narastających wokół ciała-rany śpiącej, przywodzi na myśl metaforę Martina Heideggera o języku, który nas „obchodzi”. Transwersalna naprzemiennność tropów i asercji wyznacza rytm wiersza skojarzony z rytmem wstrząsów ciała. Pulsowanie tropów, przrzucanych do kolejnych wersów, akcentuje średniówka w funkcji pauzy. Właśnie pauza wyznacza granicę reprezentacji ciała, bo konsekwentnie uprzedza następstwo tropu.

Dzięki zdolności aplikowania najmniejszych elementów znaczących genotekst wywołuje wrażenia zmysłowe charakterystyczne dla perspektywy leżącego ciała. Harmonia głoskowa, współgrając z dynamiką intonacji, translokuje wznoszenie i opadanie, lekliwe wstrząsy ciała, nagle kurcze mięśni, a także splot ciał. Podczas lektury wychwytyjemy szумы, nawroty spółgłosek – spanie i niespokojne spięcia, wstrząsy ciała szamoczącego się po pościeli oddaje alternacja *s : sp : p* następnie *cz : c'* asocjuje onomatopeicznie szep; *s : sz* imituje szamotanie się, szum bielizny pościelowej; *s : s'* może ewokować oddech śpiącego: [*s, si, s, si*] lub oddech przez płacz.

Sygnatura poety multiplikuje gestem „permanentnej parabazy”<sup>41</sup> Leśmiana, który pisze Leśmiana, który *post factum* czyta Leśmiana, który doświadcza autentycznego, niezapśredniczonego ciała własnym ciałem. Leśmiana, który dotyka problemu tożsamości, bo jak wspomnieliśmy, \*\*\* [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała...] jest domeną milczenia. *Rytmos* przebiega od wylęklego wstrząsem ciała do dotyku, do ukojenia, od doświadczenia do płynnego przejścia pomiędzy reprezentacjami. Dzięki pisaniu oba momenty ewokują i interioryzują intymność i Inność doświadczenia cielesności. Ślad syllepsy przebiega od Leśmiana przez Leśmiana do Leśmiana, by dotknąć naszego ciała na przykład wtedy, gdy czytamy: „Goisz się we mnie, niby lgnąca rana”. Gdy wymawiamy słowo „lgnąca”, odczuwamy mikroruch języka, wędrującego w ślad za głoskami *l, g, n* od przodu do tyłu podniebienia, a głos wpada nosowo w głąb krtani na głoskach niskich *q, a* – co dodatkowo podkreśla wygłosowa „rana”. Podążając za głosem, zanurzamy się w ranę-ciało. Epitet „lgnąca” to centromer<sup>42</sup>, jądro splotu DNA i słowo-temat

<sup>41</sup> P. de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11. Zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1972, s. 75 i 170.

<sup>42</sup> Łac. *centrum* – ‘środek’, gr. *méros* – część.

rozniesione metonimicznie po wierszu (*verso*: 'Ignąca', *recto*: 'splatać'). Centrum utworu skupia sens osobowego Bycia ciała, a zarazem dysonans niezbornej, astygmatycznej reprezentacji ciała. Polisemiczne „Ignąć” to 1) garnąć się do kogoś lub czegoś, 2) przylepiać się do czegoś, 3) skłaniać się, garnąć się do kogoś, czuć sympatię, mieć pociąg do kogoś, pragnąć zbliżenia; ale też 4) grzęznąć, więznąć w czymś. Wszystkie te znaczenia absorbuje liryk, nawet splakane, złane potem ciało, które może być lepkie. Tym sposobem leksem „Ignąca” skrywa ironię samego znaku, rozumianego jednocześnie jako „podstawienie pod nieobecność «zamiast» czegoś innego lub przeciwko czemuś innemu – i uobecnienie – przywołanie, oddanie bądź restytucja tego, co istnieje poza samą reprezentacją, czyli na «wystawieniu» tego czegoś na widok”<sup>43</sup>. Wszystkie znaczenia 'Ignąć', implikowane przez wiersz, określają śniące ciało obejmowane ciałem przytomnym, ale zarazem żadne nie wyczerpuje ciała w jego obecności. Ono nie więźnie ani nie grzęźnie w reprezentacji – milczy. Można by rzec, że ciało samo jest żywą i wieczną negacją własnego organu – języka.

Ciało poddane tekstualnej grze obecności i nieobecności wymaga przeniesienia uwagi z analizowanej struktury na fizyczną powłokę znaku, bo wyzyskując materialny (ontyczny) potencjał *signe (geste)*, „somaliryk” inscenizuje cielesne doświadczenie – „z dłońmi tak splecionymi”: splotu, wiązania, ogniwa, warkocza, sieci, włókien tkaniny, włókien mięśni, organicznej tkanki. Kreśli widmowy ślad obecności ciała, uświadamiając jednocześnie nieobecność, a ściślej, możliwość zarówno obecności, jak i nieobecności. Uwydatnia nie-zależność ejdetycznie pojmowanej formy znaku oraz syntagmatycznej i semantycznej za-wartości. „Somawiersz” pobudza percepcję powłoki tekstu, uwidaczniającą ślady (*trace*) ciała poddanego afektom, czytelne jedynie dzięki percepcji wzrokowej po uprzedniej analizie języka. Oczekuje przytomnego obcowania z poezją, intymnego, intymniejszego niż dekodowanie znaczeń oraz sensów utwierdzającym gestem interpretacji. „Somatekst” czerpie źródło z gry (*le jeu*) pomiędzy statycznością pisma (*signifié*) i dynamicznością struktury retoryczno-logicznej (*signifiant*) wiersza. „U początku” tekstu zatem tkwi niespójność, nieodzowna w odczytaniu \*\*\* [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała...]. Kieruje uwagę na sens niesprowadzalny do stwierdzenia obecności bądź nieobecności jakiejś cechy, a następnie sformułowania zaobserwowanych wniosków. „Somaliryk” Leśmiana wymaga wczucia się i wycucia „przestrzeni inskrypcji”, „infrastruktury” wiersza, niewykładalnej i nieprzekładalnej. Dostrzegalnej tylko pod postacią różnicy czy też różni, zmarszczonego naskórka tekstu.

Owo „na początku” to właśnie możliwość inskrypcji: wpisania tego, co istnieje, w tkanę różnic po to tylko, by jednocześnie to umożliwić i unie-możliwić (tzn. pozbawić znamion bezpośredniości)<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> M.P. Markowski, *O reprezentacji*, s. 290.

<sup>44</sup> Tenże, *Efekt inskrypcji...*, s. 111 i 112.

Leśmian postępuje, rzec by nawet trzeba, po omacku. „Somaliryk” pobudza nieświadomość, podszeptuje język niby sufler (*la parole soufflée*)<sup>45</sup>. Tekst sugeruje regularny ruch ku dołowi: „A ja płacz twój całuję, biodra i kolana, // I ramię, i zsuniętą z ramienia koszulę”, lecz brak pewności, czy to świadome zamierzenie poety. Raczej usta składające pocałunki jedynie ukazują miejsca na ciele śpiącej kobiety, podczas gdy leży ona na boku skulona w embrion. Ani więcej, ani mniej. Wolno przyjąć, że owszem, autor postępuje w tajemniczy, acz umyślny sposób. Pytanie tylko, czy wtedy, kiedy jeszcze pisze, czy wtedy, gdy już czyta dopiero co napisany wiersz? Jeśli interpretujemy z przytoczonych dwu wersów systematyczny ruch liniowy wzdłuż ciała ku dołowi lub systematyczny ruch po linii ku duszy, ku sercu nękanym przez mary, ku tajemnicy spowitej w środku pępka snu albo pępka rozumianego hinduistycznie jako jezioro umiejscowione na brzuchu Garbhodakaśaji Wisznu, czyli jako brama do wszelkiej możliwej rzeczywistości, *etc.* – czy nie kusi nas harmonia strukturalnej rachuby? Nieuchronność następstwa litery za literą, słowa za słowem, zdania za zdaniem, wersu za wersem, strofy za strofą, wiersza za poezją. Najpierw to, potem to. Subtelnie i namiętnie od szyi poczynając, całować szamoczące się we śnie ciało ukochanej, które nie znajduje sobie jednego wyleżanego miejsca. „Sens sensu senny jest”<sup>46</sup>.

Albo jeszcze lepiej: to! (...) Sens jest tylko błyskiem, draśnięciem: «*When the light of sense goes out, but with a flesh that has revealed the invisible world*» (...). Albo jeszcze inaczej: haiku (*rys*) odtwarza gest desygnacji małego dziecka, które pokazuje palcem, co jest co (haiku nie liczy się z podmiotem), mówiąc po prostu: to! ruchem tak szybkim (pozbawionym całego pośrednictwa: wiedzy, nazwy, a nawet posiadania), że wskazane wymyka się wszelkiej klasyfikacji przedmiotów<sup>47</sup>.

*Signe*, gest obrysowywania rany językiem: to. Czy nie na tym polega ironia, „permanentna parabaza alegorii”: nicuje konwencjonalny i arbitralny stosunek między znaczeniem dosłownym a przenośnym, czyniąc nieskutecznym akt predykcji: S jest P pod względem P1 – ?

[...] wydaje się, że tylko opisując język, który nie ma na myśli znaczeń, które wypowiada, można rzeczywiście wypowiedzieć znaczenia, które ma się na myśli<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> J. Derrida, *La parole soufflée*, [w:] *L'écriture et la différence*, Paris-Seuil 1967, s. 253–292. Zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuki w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 167–168.

<sup>46</sup> P. Śliwiński, *Kwadratura wiersza*, [w:] tegoż, *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Wrocław 2012, s. 81.

<sup>47</sup> R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2012, s. 120–121. Jak wskazuje Dziadek, przywołany wiersz to fragment z *The Prelude* W. Wordswortha. Przekłada go tak: „Gdy światło sensu gaśnie, ale z błyskiem odsłaniającym niewidzialny świat”. Tamże, s. 120.

<sup>48</sup> P. de Man, dz. cyt., s. 219.

[...] znak wskazuje na coś, co jest różne od jego znaczenia dosłownego i co ma za zadanie tematyzację właśnie tej różnicy<sup>49</sup>.

[...] zjawisko to mieści się w klasie wszystkich zjawisk artystycznych, które dostrzegają w istocie ludzkiej stałą dwoistość, moc bycia sobą i zarazem innym<sup>50</sup>.

Natura tego podwojenia jest czymś podstawowym w kwestii rozumienia ironii. Chodzi o relację, która ma miejsce w obrębie świadomości pomiędzy jednym a drugim ja, a nie jest to relacja intersubiektywna. [...] W ramach intersubiektywności rzeczywiście trzeba by mówić o różnicy w kategoriach wyższości jednego podmiotu nad drugim, ze wszystkimi implikacjami przemocy, woli mocy oraz władzy [...]. Jeśli jednak pojęcie „wyższości” nadal pozostaje w mocy, kiedy ja wchodzi w związek nie z innymi podmiotami, lecz z czymś, co żadnym ja właśnie nie jest, to wówczas ta tak zwana wyższość oznacza po prostu *d y s t a n s*, konstytutywny dla wszelkich aktów refleksji<sup>51</sup>.

Na twarzy Innego maluje się wyraz ironicznej refleksji: „Opowiadasz bezładnie – ja słucham z uśmiechem”, oznaczającej milczenie, a zarazem świadomość, że u źródła Tego Samego prze-bywa Inny. Nieuniknioną konieczność zbliżenia poprzez dotyk do doświadczenia, jakiego nie sposób ująć, oswoić, utrzymać w oczywistości, u-oczy-w-istnić. Nieuchronny brak absolutnego po-rozumienia, tłumione pytania, bezładne odpowiedzi.

Śpiąca nieświadomość odzwierciedla nieświadomość tekstu, będącego radykalnym i nieredukowalnym, a jednocześnie substytucyjnym, ale nigdy substancjalnym odniesieniem do Innego: Jego inności nie sposób ustanowić poprzez znak, bo znak wnosi podwojenie „jest i nie jest” z samej swej natury, re-prezentując obecność. „Jest” presuponuje już „nie jest” – i odwrotnie – a więc poprzedza i zapośrednicza odniesienie, dlatego też „inskrpcja to źródło zapisane [*l'origine ecrite*]: wyznaczone i odtąd wpisane w system, w pewną figurę, którą już nie rozporządza”<sup>52</sup>. Tą figurą okazuje się splot, wiązanie, wątek tkaniny lub zrost tkanki, genetyczna chiazma albo tekstualny chiasm, „widoczny” czy raczej wyczuwalny dopiero dzięki analizie języka (period retoryczny, rozkład logiczny zdania, tropy, *etc.*). Czemu zatem służy wprowadzenie *chiasmós*? I czy musi służyć opisowi zupełnemu, wyczerpującemu? Spójrzmy raz jeszcze na układ rymów – przeplot/rana: I. abab, splot/Ignięcie: II. abba, III. abba. *Chiasmós* to efekt inskrpcji, wskaźnik ruchu i tego, co na zewnątrz tekstu, uprzestrzennienia wiersza pod postacią percypowanego,

<sup>49</sup> Tamże, s. 217.

<sup>50</sup> Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire*, przeł. M. Bieńczyk, cyt. za: P. de Man, dz. cyt., s. 220.

<sup>51</sup> P. de Man, dz. cyt., s. 219–221

<sup>52</sup> M.P. Markowski, *Efekt inskrpcji...*, s. 113–114. Na temat rozważań Derridy dotyczących fenomenologii por. C. Woźniak, *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii*, Kraków 2013, s. 133–154.

doświadczanego wzrokowo, śladu (*trace*). Przybierając postać pisma (*écriture*), sygnuje obecność radykalnie inną niż tu oto teraz, ponieważ „teraz” (nie) jest wymawianym *in actu* „teraz”, doświadczanym „teraz”<sup>53</sup>. Powtórzony doświadczenie nie będzie już tym samym doświadczeniem<sup>54</sup>. Coś, co asygnuje znak, staje się odwleczoną obecnością, oczekuje kontrasygnaty, odsłony. Coś, co wydarza się więcej niż raz – zanika w repetycji. Dlaczego istnieje więc raczej coś, niż nic? Dlaczego nie istnieje coś, co mogłoby lub powinno uwidaczniać? Co mogłoby być uwidocznione?

Analiza \*\*\* [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała...] w perspektywie kategorii cielesności i reprezentacji prowadzi do namysłu nad pojęciem ironii i milczenia. Krytyka somatyczna dostarcza sposobów opisu zjawisk literackich nieuchwytnych przy stosowaniu dotychczasowych metodologii. Granicę słów wyznacza każdorazowa lektura ciałem, samym sobą, tzn. autentycznie przeżytym i przeżytym doświadczeniem świata. Tożsamość zależy od tego, czy „ciało stanowi integralną część świata w takim sensie, w jakim stanowi ono część tego samego organizmu”<sup>55</sup>. Chiazmowy „soma-wiersz” Leśmiana dopełnia tekst – jak *signifiant* i *signifié* – istnieje między nimi więź fizyczna<sup>56</sup>. Najdobitniej przejawia poetycką sugestywność auto-ironicznego gestu. Wizualno-dotykowa gra z czytelnikiem przekracza ramy reprezentacji ku milczeniu:

Ironiczny rozdział między tym, co mówi się wprost, a tym, co faktycznie daje się do zrozumienia, sygnalizuje (...), że owa niezbieżność, czy niewspółmierność słowa i myśli, zjawiska i istoty, tragiczna nieadekwatność wyrazu – ma charakter trwały, jest znamieniem ograniczonych możliwości ludzkiego poznania w ogóle<sup>57</sup>.

Przytomna, intymna lektura poezji uzmysławia, że każdy wyraz posiada swój własny środek, środek ledwie wyczuwalny pod językiem.

## BIBLIOGRAFIA

- Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przekł. Z. Żabicki, Warszawa 2004.  
 Barthes R., *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2012.

<sup>53</sup> K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1998. Por. tenże, *Heidegger: filozof i czas*, „Teksty” 1974, nr 6 (18), s. 56–59, por. s. 56–61.

<sup>54</sup> Zob. J. Derrida, *Szibbolet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Bytom 2000.

<sup>55</sup> A. Dziadek, *Projekt...*, s. 21.

<sup>56</sup> Tamże, s. 168.

<sup>57</sup> R. Nycz, *Język modernizmu*, Toruń 2013, s. 111.

- Bodkin M., *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*, przeł. P. Mroczkowski, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.
- Buczyńska-Garewicz H., *Czytanie Nietzschego*, Kraków 2013.
- Derrida J., *Szibboleth dla Paula Celana*, przekł. A. Dziadek, Bytom 2000.
- Drogi współczesnej filozofii*, wyb. i wstęp M.J. Siemek, przekł. S. Cichowicz i in., Warszawa 1978.
- Dziadek A., *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.
- Gorczyńska M., *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*, Kraków 2011.
- Historia ciała*, t. 1, *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przekł. T. Stróżyński, Gdańsk 2015.
- Historia ciała*, t. 2, *Od Rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, przekł. K. Belaid i T. Stróżyński, Gdańsk 2013.
- Historia ciała*, t. 3, *Różne spojrzenia, wiek XX*, red. J.-J. Courtine, przekł. K. Belaid i T. Stróżyński, Gdańsk 2014.
- Ingarden R., *O dziele literackim*, przekł. M. Turowicz, Warszawa 1960.
- Ingarden R., *Studia z teorii poznania. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, oprac. A. Węgrzecki, Warszawa 1995.
- Iser W., *The Aims of Representation: Subject/Text/History*, red. M. Krieger, Stanford 1987.
- Kristeva J., *Séméiotiké. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2015.
- Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2012.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.
- Lipszyc A., *Imię jako pępek snu, czyli jak odzyskać rzeczy, których nigdy nie mieliśmy*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5.
- Malberg A., *Teorie mimesis. Repetycja*, przekł. J. Balbierz, Kraków 2002.
- de Man P., *Retoryka czasowości*, przekł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11.
- Markowski M.P., *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003.
- Markowski M.P., *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997.
- Markowski M.P., *Pragnienie obecności*, Gdańsk 1999.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, postł. J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, przekł. M. Kowalska i in., wstępem opatrzył, całość przekładu przejrzał i popr. J. Migasiński, Warszawa 1996.
- Michalski K., *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1998.
- Mrówka K., *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, wstęp i opr. K. Mrówka, Warszawa 2004.
- Nancy J.-L., *Corpus*, przekł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.
- Nycz R., *Język modernizmu*, Toruń 2013.
- Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, t. 5, red. B. Skarga, przy współpracy S. Borzysza i H. Floryńskiej-Lalewicz, Warszawa 1997.
- Skrendo A., *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.
- Sosnowski A., *Stare śpiewki (sześć godzin lekcyjnych o poezji)*, Wrocław 2013.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1972.
- Śliwiński P., *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Wrocław 2012.
- Woźniak C., *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii*, Kraków 2013.



## STRESZCZENIE

Autor rozpatruje wiersz Bolesława Leśmiana \*\*\* [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała...] pod względem kategorii cielesności i reprezentacji, skupiając uwagę na zagadnieniu rytmu. Analizuje „znaczącość”, śledzi występowanie transwersalnych odbić, bada logiczną oraz retoryczną strukturę, która odsłania swoją dynamiczność oraz przestrzenność pod postacią ogniw łańcucha DNA. Interpretacja fonologicznej powłoki tekstu uzmysławia somatyczne doświadczenie lektury liryku, a tym samym sposób, w jaki Leśmianowski podmiot nawiązuje kontakt z czytelnikiem.

### Słowa kluczowe

Bolesław Leśmian, projekt krytyki somatycznej, ciało, afekt, rytm, *significance*, genotekst, fenotekst, *Somatexte*

## SUMMARY

### Categories of representation and carnality in the poem *Z dłońmi tak splecionymi...* (With your hands clasped...) by Bolesław Leśmian

Bolesław Leśmian's poem \*\*\* [Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś klęcząc, spała...] (With your hands clasped as if you slept kneeling) is analyzed with regard to the categories of carnality and representation, paying attention to the issue of rhythm. The author examines "significance", traces the occurrence of transversal reflections and researches the logical and rhetorical structure which reveals its dynamic character and spatiality in the form of DNA chain links. The interpretation of the phonological layer of the text brings to mind somatic experiencing of reading the lyric poem, and consequently the way in which Leśmian's the subject establishes contact with the reader.

### Keywords

Bolesław Leśmian, somatic criticism project, body, affect, rhythm, *significance*, genotext, phenotext, *Somatext*

PIOTR  
MICHAŁOWSKI\*



0000-0002-8716-9655



# Znikomek

## wśród innobyków. Przyczynek do anatomii Leśmianowskiej wyobraźni

177

ZNIKOMEK WŚRÓD INNOBYKÓW. PRZYSZYNEK DO ANATOMII...

Jak wiadomo, światy przedstawione Bolesława Leśmiana zamieszkują prócz ludzi – odmieńców i kalek albo przeciętnych postaci z ludu, przeżywających niezwykle przygody – także osobliwe stwory nieludzkie, a raczej nie w pełni ludzkie, bo wprawdzie nieco zwierzęce, jednak i w jakimś stopniu człekokształtne. Wyposażone są w szczególną świadomość – zmodyfikowaną jakąś dewiacyjną hipertrofią albo redukcją. Cechy te, które nazwałbym antropomorfizmem alternatywnym, sytuują stworzenia autora *Łąki* wprawdzie w sąsiedztwie innych ogrodów zoologii fantastycznej, ale jednak pozostają zamknięte w osobnym rezerwacie prywatnych autorskich wyobrażeń. Przyjrzyjmy się najpierw ich sąsiedztwu, by poszukać możliwych źródeł inspiracji dla postaci wykreowanych w Leśmianowskich balladach.

Proponuję tu jednak spojrzenie ahistoryczne, uwzględniające wyobrażenia zarówno wcześniejsze niż twórczość Leśmiana, jak i późniejsze, gdyż chodzi o porównanie potencjałów ludzkiej wyobraźni, a nie genetyczne śledzenie źródeł konkretnych pomysłów, gdyż wszystkie one w różnym stopniu są pochodną jakichś imaginariów mitologii i folkloru. Celem przeglądu będzie zatem wyznaczenie uniwersalnych wektorów uprawiania różnie pojętej teleologicznie fantastyki. Dlatego rozpocznę od zjawisk w kulturze współczesnej, jako nie tylko najbliższych chronologicznie, lecz także powszechnie dostępnych.

Dopiero na szerokim tle, wyznaczającym horyzont wyobraźni, umieścić wybrane stwory Leśmiana, próbując odnaleźć ich powinowactwa ze

\* Uniwersytet Szczeciński, Wydział Filologiczny, Instytut Polonistyki, Kulturoznawstwa i Dziennikarstwa, Zakład Teorii i Antropologii Literatury, e-mail: karapet@wp.pl.

wspólnotą wyobraźni dawnej i dzisiejszej, a bliżej przyjrzeć się jednemu z nich, który wydaje się bytem skrajnym – zarówno ontologicznie, jak wyobrażeniowo. W zestawieniu z innymi imaginariami świat Leśmiana okaże się w dużym stopniu autonomiczny i przewyższający radykalizmem kreacji zarówno mitologie, jak ich dzisiejsze transformacje w literaturze fantastycznej, popularnej, humorystycznej czy dziecięcej.

## W ogrodach fantastyki

Współczesny przyrost fantastyki (bo z nazwy „rozwój” świadomie rezygnuję, nie dostrzegając w lawinowym przyroście znamion postępu) sprawia, że populacja stworów zrodzonych z wyobraźni rozmnaża się żywiołowo i w sposób niekontrolowany. Przyspieszenie tego procesu i tempo mutacji, którego nie uzasadnia żadna teoria ewolucji, odbywa się głównie za sprawą kultury masowej, zdominowanej przez powieści Johna Ronalda Reuela Tolkiena, ich adaptacje i parafrazy w całym nurcie *fantasy* oraz serię filmową *Gwiezdne wojny*. To świat już ściśle skodyfikowany, którego znajomość jest warunkiem zrozumienia filmowych fabuł i komunikacji z kilkoma już pokoleniami młodzieży na nich wychowanych. Kluczową rolę pośród postaci grają Jedi –

starożytny zakon „wrażliwych na Moc”, czyli istoty, w których organizmach występuje stężenie midichlorianów. Midichloriany są nanoorganizmami występującymi w każdym żywym organizmie i umożliwiającymi mu Odczuwanie Mocy. W Zakonie Jedi wielką uwagę przywiązuje się do umiejętności panowania nad swymi emocjami, ponieważ niektóre z nich prowadzą na ciemną stronę Mocy i do upadku Jedi<sup>1</sup>.

Dalej możemy dowiedzieć się o ich wrogach Sithach, reprezentujących „ciemną stronę Mocy”, z którymi oni walczą dla utrzymania pokoju w Republice Galaktycznej. Jednym z Jedi jest Anakin Skywalker, we wcześniejszym wcieleniu Darth Vader. Metamorfozę psychiczną bohatera zaznacza stereotypowa zmiana wyglądu, bliska schematom moralitetowym i pierwszym westernom, w których biały kapelusz był atrybutem charakteru pozytywnego, czarny – negatywnego: Skywalker jest niebieskookim blondynem, Vader natomiast jest żółtooki i łysy – wbrew tradycji, która z takim typem urody zazwyczaj kontrastuje piwnookiego bruneta. Ta modyfikacja stereotypu zapewne była unikiem kreatorów przed posądzeniem o rasizm. Zauważmy jednak, iż w tej charakterystyce najważniejsze są cechy psychologiczne, służące za dydaktyczne *exemplum*. Reszta to pseudonaukowa motywacja typowa dla fabuł *science fiction*, dowolnie powołująca się na prawa biologii i genetyki. Odkrycia naukowe stanowią trop ciekawy dla stworzenia hipotezy świata alternatywnego, ale tu zaniechany, bo w całej serii dominuje przygodowa

<sup>1</sup> Jedi, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Jedi> (dostęp: 30.11.2017).

fabuła z prostym etosem walki i kiczowatą batalistyką. Metamorfoza bohatera zbliża go bardziej do bohaterów romantycznych i pochodnych: Mickiewiczowskiego Gustawa-Konrada i Sienkiewiczowskiego Kmicica-Babinicza niż tajemniczych bytów Leśmiana.

Ponieważ w obszarach kultury popularnej daje się zauważyć przede wszystkim banał kopiowania pomysłów dawnych mitologii z naiwną ich modernizacją, poszukajmy przykładów bardziej oryginalnych w literaturze, gdyż te wydają się bliższe imaginacyjnym „odkryciom” autora *Napoju cieni-stego*, a taki jest cel tego przeglądu starszych bestiariuszy.

*Księga istot zmyślonych* Jorge’a Luisa Borgesa<sup>2</sup> – to bestiarium z 20. stulecia, jak dotąd najpełniejsze, bo retrospektywne, skompilowane z różnych mitologii starożytnych i średniowiecznych oraz kreacji literackich, ale nie powiązanych fabularnie jak w *Metamorfozach* Owidiusza, lecz ułożonych w alfabetycznym porządku encyklopedii. Stwory tam opisane mają swoją genezę i dość długą historię – wprawdzie często wielowariantową, jak mity wędrujące po różnych wspólnotach wierzeń – która kończy się zazwyczaj wcieleniem w jakąś aktualną formę przyrody nieożywionej, przeważnie zjawisko meteorologiczne albo gwiazdozbiór. Oczywiście, są dziwne jako nieistniejące realnie, ale trudno uznać, że zagadkowe, gdyż swoim istnieniem nie przynoszą niepokoju tajemnicy – przynajmniej dziś, w rzeczywistości wirtualnej symulaków, a więc w perspektywie kurczącego się świata rzeczy niemożliwych.

W ogrodzie Borgesa obok zwierząt fantastycznych występuje fauna rzeczywista, ale zniekształcona legendą i przesądem, taka jak pelikan i salamandra. Argentyński pisarz przytacza również wierzenia drwali z Wisconsin i Minnesoty, wedle których istnieją Latające Pstrągi bojące się wody, Głuptak Zębiasty pływający tyłem, by woda nie dostała się do jego ust, Niezdarnik Goździkowaty, wijący gniazda dnem do góry i fruwający tyłem, gdyż nie obchodzi go, dokąd leci, a tylko to, gdzie był<sup>3</sup>. Zwierzęta podobnie zdeformowane, o narządach zredukowanych lub pomnożonych albo o nietypowym zachowaniu, tworzyli także liczni baśniopisarze i autorzy wierszyków dla dzieci (jak pominięty przez Borgesa Jan Brzechwa w utworze *Na wyspach Bergamutach* czy Maciej Wojtyszko<sup>4</sup>).

W klasyce mitów grecko-rzymskich, indyjskich, celtyckich czy innych przeważają produkty metamorfozy lub krzyżowania. Być może hybrydy to zwierzęta bliskie gatunkom rzeczywistym, lecz jeszcze nie odkrytym, a przyszłe postępy zoologii poszukiwawczej pozbawią je fantastyczności – tak jak niegdyś nietoperza (uważanego dawniej za pół-mysz i pół-ptaka), a w przeszłości znacznie bliższej okapi – przypominające zarówno zebrego jak żyrafę.

<sup>2</sup> J.L. Borges, *Księga istot zmyślonych*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 2000.

<sup>3</sup> Tamże, s. 55.

<sup>4</sup> Maciej Wojtyszko stworzył jedną z ciekawszych galerii fantastycznych postaci, takich jak: Bromba, Pciuch, Fumy, Gźdacz, Fikander, Gluś w swojej książce *Bromba i inni* (Warszawa 1975) oraz kilku następnych. Systematykę tej fauny można poznać szczegółowo na stronie: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bromba\\_i\\_inni#Postacie](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bromba_i_inni#Postacie) (dostęp: 30.11.2017).

W kompendium Borgesa znajdziemy jednak ponadto stwory, które mogłyby zainspirować Leśmiana – nie ze względu na wygląd, lecz na rys psychologiczno-egzystencjalny. Oto parę z nich.

Odradek – przypomina szpulkę nici w kształcie gwiazdki z podstawką. Nie wiadomo, po co istnieje, jest mały i rozsnuwa nici, zakochuje się jak dziecko, nie jest groźny. Pochodzi z mitologii słowiańskiej lub germańskiej, a pojawia się w bestiariuszu Borgesa jako wypis z dzieł Franza Kafki<sup>5</sup>.

Squonk (*Lacrimacorpus dissolvens*), żyjący jedynie w Pensylwanii: „jest raczej oschły, podróżuje przeważnie o zmroku. Eksperci twierdzą, że jest najniezwyklejszym ze zwierząt”. Nietrudno go wytropić, bo „ciągle płacze i zostawia za sobą ślady łez” [...]. „Pan J. Wentling [...] miał smutne doświadczenie z pewnym squonkiem [...] Pocieszył go i namówił, by wszedł do worka, po czym zabrał do domu, w pewnej chwili worek stał się lekki, a płacz ucichł. Wentling otworzył worek: były w nim tylko łyzy i bąbelki”.

William T. Cox, *Fearsome Creatures of the Lamberwoods*, Washington 1910<sup>6</sup>.

Łatwo wątek ten skojarzyć z Leśmianowską balladą *Dziewczyzna* i spu-entować: „I nic nie było oprócz głosu”, ale motyw Leśmianowski podlega tu eskalacji, bo znika nawet łkanie.

Elfy – jeśli oddalić potoczną o nich wiedzę jako o Tolkienowskiej „rasie” rozpoznawalnej po uszach, a przyjąć, że ich nazwa pochodzi od niemieckiego „Alp”, czyli koszmar, to można je wiązać ze średniowiecznymi wierzeniami, według których ugniatają piersi śpiących, powodując senne koszmary<sup>7</sup>. A zatem właśnie elf może być pierwowzorem Leśmianowskiego Dusiołka, mającego wprawdzie rodowód ludowy i słowiański.

Podobnie mógłby Leśmiana zainspirować Kot z Cheshire i koty Kilkenny pochodzące z *Alicji w krainie czarów* Lewisa Carrolla. Pierwszy kot obdarzony został „zdolnością stopniowego znikania, tak, że w końcu pozostawał już tylko jego uśmiech, bez pyszczka ni zębów. O kotach z Kilkenny mówi się, iż tak się ze sobą biły, że się nawzajem pożarły, pozostawiawszy po sobie tylko ogony”<sup>8</sup>.

Bestiariusz Stanisława Lema ma natomiast charakter nie historyczno-muzealny, lecz futurologiczno-eksperymentalny, toteż jego wkład autorski jest znacznie większy, gdyż pisarz staje się przede wszystkim kreatorem, a nie jak Borges zbieraczem i antologistą przeszukującym dawne mitologie. Nie ustanawia on jednak żadnego kanonu ni zwartego kompendium, a jego zwierzyniec istnieje w stanie rozproszenia; pojedyncze stwory wiodą żywot samotniczy lub stadny w autonomicznych światach przedstawionych różnych utworów, zwłaszcza opowiadań. Niektóre stwory fantastyczne pokazywane są w perspektywie poważnej, stanowiąc element hipotetycznych światów przyszłości lub przyszłego horyzontu wiedzy o już istniejącym Wszechświecie, o istotach

<sup>5</sup> J.L. Borges, *Księga istot zmyślonych*, s. 141–143.

<sup>6</sup> Tamże, s. 189–190.

<sup>7</sup> Tamże, s. 47.

<sup>8</sup> Tamże, s. 109.

i zjawiskach z odległych galaktyk, nieznanymi obiektami przyrody, które tylko umownie nazywać można przez analogię „florą i fauną kosmiczną”.

Lem początkowo był twórcą z kręgu *science fiction*, ale potem stał się zawziętym krytykiem i parodystą tego nurtu, toteż jego kreacje kosmiczne mają status niejednakowy, zależny od genologicznych zróżnicowań i modalności przedstawień. Można wyodrębnić trzy ich grupy:

1. Formy życia, powoływane serio, które zmuszają do przekroczenia perspektywy antropocentrycznej i rezygnacji z odwołań do podobnych tylko z pozoru form przyrody ziemskiej. To „płucodrzewa” z powieści *Eden*, mikrocząstki w kształcie litery „Y” zdolne zbudować dowolny obiekt (*Niezwy- ciężony*), „myślący” ocean i rodzone przezeń symetriady w *Solaris*.

2. Elementy groteskowo-parodystyczne, służące za krytykę i karykaturę naiwnych wyobrażeń u seryjnych twórców *science fiction* w kulturze masowej. W opowiadaniu *Ratujmy kosmos* (*List otwarty Ijlona Tichego* z tomu *Dzienniki gwiazdowe*) pojawia się skierowane do turystów kosmicznych ostrzeżenie przed złośliwością pewnych istot, a zarazem apel ekologa, który alarmuje przed wyginięciem niektórych gatunków. Narrator wymienia stwory działające na zasadzie mimikry:

wężonóg teleskopek, który w miejscach widokowych rozstawia trzy cienkie długie nogi w kształt trójnoga, rozszerzonym tubusem ogona celuje w krajobraz, a jego ślina imituje soczewkę lunety; wędłowce, czajaki polkliwe (drapieżce czyhające na turystów), rzęsula niedoładzka, moczycier przepaśny, woczykij brutalik (udaje on kioski z wodą sodową, hamaki, natryski z kurkami i ręcznikami), mrówka krzesłówka dręczypupa (udająca wiklinowy fotelik)<sup>9</sup>.

Pełna lista „odkryć” parazoologicznych Lema (a niektóre z nich wspierają dość nieporadne rysunki autora) byłaby znacznie dłuższa.

3. W podobnej funkcji parodii występuje fauna kosmiczna wyłącznie w enumeracji samych atrakcyjnie poetyckich i zabawnych nazw, bez żadnych opisów anatomicznych czy funkcjonalnych. Nazwy te służą tylko do wskazania innobytów możliwych, a czytelnikowi zupełnie nieznanymi. Pćmy, murkwie, graszaki, płukwy, filidrony, zamry, kambuzele, ściśnietia, wytrzapki, rymundy, trzepce wspierają dydaktyczne przesłanie w noweli *Jak ocalał świat* z tomu *Cyberiada*. O gryzmaczach i gwajdolnicach dowiadujemy się jedynie tego, iż istniały na firmamencie<sup>10</sup>.

Wkład Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w rozwój zoologii fantastycznej jest niestety wątpliwy, bo wprawdzie oryginalny, lecz jednostronnie groteskowy, ukierunkowany wyłącznie parodystycznie. W traktacie *Nieznani mieszkańcy naszych borów* (z cyklu *Listy z fiołkiem*) autor pobieżnie charakteryzuje kilka zwierząt z wyraźnym lekceważeniem precyzji opisu i jego

<sup>9</sup> S. Lem, *Ratujmy kosmos* (*List otwarty Ijlona Tichego*), [w:] tegoż, *Dzienniki gwiazdowe*, Warszawa 1971, s. 413–430.

<sup>10</sup> Tenże, *Jak ocalał świat*, [w:] tegoż, *Opowiadania wybrane*, Kraków 1975, s. 121–125.

wartości poznawczej, gdyż inwencja skupia się głównie na niespodziankach onomastycznych. Oto wyimki z jego bestiariusza:

„[...] Ciapciusz

Nikłe, prawie że niewidoczne stworzonko (żyjątko) z gatunku ssaków obłych. Żywi się śmierdzącą padliną. Rozmnaża się w miarę sił. Chłopcy i dziewczęta, nie straszcie ciapcusią swoimi dzikimi rykami, gdy ten ostatni wygrzewa się na słońcu.

Pitwa

Rodzaj Rypały.

Gulbrason

Ponury, trawożerny ssak bez dowcipu i puenty.

Oksztoń-Grabarz

Inaczej szakal polski. Przebywa w mrokach. Odnacza się niesłychaną perfidią i hipokryzją. Jesienią ze sfermentowanych liści gruszki wysysa alkohol i pod zgubnym wpływem tego ostatniego niszczy drzewa i inne meble w salonie przyrody. Nie rozmnaża się zupełnie.

Gzęgźółka

Rodzaj królika dzikiego, krwawookiego. Bez przerwy podskakuje, co go naraża na obrażenia cielesne. Rozmnaża się.

Pseudońiofon krótkowłosa

Do tej chwili: brak jakichkolwiek danych [...]”<sup>11</sup>.

Natomiast w innej rozprawie – *Oszczędności zoologiczne* Gałczyński zgłasza postulat redukcji zwierząt oraz podaje ich listę, złożoną ze stworów zarówno istniejących jak nieistniejących<sup>12</sup>.

Mitologie dziecięce mają charakter również ludyczny, ale i wśród nich występują indywidua nacechowane psychologią postrzegania i samoświadomości: Bestiarium Borgesa ułożone alfabetycznie zamykają Zwierzęta lustrzane. U Lewisa Carrolla w powieści *Po drugiej stronie lustra* pojawia się lustrzany potwór Jabberwocky, który ma skrzydła nietoperza, ogon jaszczurki, szyję węża, zębatą paszczę i pazury ptasie, a więc na tle hybryd mitologicznych wyróżnia się najwyższym zwielokrotnieniem cech o zwierzęcej proveniencji<sup>13</sup>. W fantastycznym świecie Macieja Wojtyszki żyją bardziej tajemniczy zwierciadlani Wicewersowie Dzicy.

<sup>11</sup> K.I. Gałczyński, *Nieznani mieszkańcy naszych borów*, [w:] tegoż, *Liryka i groteska*, Warszawa 1975, s. 267–268.

<sup>12</sup> Tamże, s. 262–264.

<sup>13</sup> Niemniej być może właśnie nieokreśloność wyglądu wynikająca z nawarstwienia podobieństw do zwierząt istniejących inspirowała polskich tłumaczy, którzy zgłosili tak liczne

Michał Łukaszewicz w opowiadaniu (dla dorosłych) *Wyzwolony* odkrył stwora, który powinien zostać objęty ochroną – w czasach malejącej roli literatury i recesji czytelnictwa. Co jednak najciekawsze, to wprawdzie humorystycznie, lecz także dydaktycznie nacechowana metaliterackość, gdyż nowe zwierzę mogłoby objąć patronat nad pisarzami, a nawet zastąpić na Helikonie Euterpe, Erato i Kaliope, choć tymczasem nie stwierdzono żadnej poświęconej mu ody czy choćby apostrofy. Ów stwór ma imię znaczące „Skryboń”, a oto jego dość precyzyjna charakterystyka:

Pisze biegnąc [...] Każda jego stopa ma pięć przeciwlegle ustawionych kopyto-palcatek. Dwie małe, dwie średnie i jedną dużą. Ich wzajemne ułożenie tworzy odpowiedni znak, a sposób stawiania nóg – system znaków. Przecinki i kropki stawia ogonem<sup>14</sup>.

Granice i ścieżki ludzkiej wyobraźni kreującej *quasi*-przyrodnicze byty domagają się jakiejś systematyki fantastycznej. Najbliższym spełnieniem tej idei był chyba Borges. Gdyby stworzyć bestiariusz kompletne, gromadzące pomysły wszystkich mitologii, fantazji literackich i plastycznych (Salvador Dali miałby tu wkład bodaj największy), to prawdopodobnie wirtualną faunę dałoby się usystematyzować wedle reguł retoryki i poetyki.

Figury *per adiectionem* – Cerber, Hydra, Amfisbena (wąż o dwóch początkach), Bayamus (trzynogi stwór z noweli Stefana Themersona).

Figury *per detractioem* – np. Jednorożec (*Unicorn*), Cyklop (jednooki), Nosnos (który „ma tylko jedno oko, jeden policzek, jedną nogę i pół serca”)<sup>15</sup>.

Figury *per immutationem* – ta grupa miałaby chyba największą reprezentację, bo skupia wszystkie krzyżówki i kontaminacje, a więc hybrydy, takie jak Minotaur, Centaur, Pegaz, Gryf.

Figury *per ordinem* – „wąż, który zaczyna się na końcu swojego ogona” – z zoologii fantastycznej Borgesa<sup>16</sup>.

## W ogrodzie niezoolożycznym Leśmiana

Zasadniczą odrębność postaci fantastycznych ze światów przedstawionych Leśmiana określić można tak: nie tyle mieszczą się one w kolejnej zoologii fantastycznej, ile stanowią niepodległą republikę ontologii fantastycznej. Na streszczonym tu pstrakaty tle mitologii i jej dwudziestowiecznych aneksów stwory Leśmiana zdecydowanie wyróżniają się zarówno substancjalnie, jak funkcjonalnie. W mitologiach dominują bowiem bestie siejące zniszczenie,

---

propozycje nazwania bestii: Dziwołeki (Antoni Marianowicz lub Hanna Bałtyn), Żabrolaki (Robert Stiller), Dżabbersmok (Maciej Słomczyński), Dziaberlak (Jolanta Kozak), Żebrolak (Janusz Korwin-Mikke), Dziabliada (Stanisław Barańczak). Podaję za: *Jabberwocky*, stronę: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Jabberwock> (dostęp: 30.11 2017).

<sup>14</sup> M. Łukaszewicz, *Wyzwolony*, [w:] tegoż, *Dom z zapalonymi światłami*, Kraków 1987, s. 53.

<sup>15</sup> J.L. Borges, *Księga istot zmyślonych*, s. 137.

<sup>16</sup> Tamże, s. 206–207.



śmierć, zło; przeważnie są krwiożercze i władcze albo przynajmniej podstępne i oszukańcze. Niewiele znajdziemy pośród nich istot sympatycznych, opisywanych przez litotę i *hipocoristicum*. Postaci Leśmianowskie wydają się antytezą takich kreacji, reprezentując zamiast grozy i potęgi raczej słabość, kruchość i efemeryczność egzystencji, a nawet kompleks niższości; przede wszystkim rzadko straszą (do wyjątków należy Dusiołek), a jeśli budzą przerażenie, to raczej dlatego, że same boją się i zasługują na współczucie.

W mitologiach dominuje mimetyzm, a więc fauna podobna jest do rzeczywistości, lecz wynaturzona, poddana hiperbolizacji pewnych cech morfologicznych lub skrzyżowana w hybrydę. Natomiast Leśmian, choć stosuje również opis antropomorficzny lub animalistyczny, przede wszystkim reifikuje abstrakcję<sup>17</sup>. Jego stwory istnieją w perspektywie eks-centryczności i anti-antropocentryzmu, których konsekwencjami są hipotetyczne kreacje odmiennych świadomości u istniejących realnie obiektów natury. Podobną funkcję w poezji Zbigniewa Herberta pełni *Kamyk*, a w wierszach Wisławy Szymborskiej: śniący stary żółw, tarsjusz czy ziarenko piasku. Leśmianowi chodzi nie tyle o popis fantazji w kreowaniu istnień przez naturę „przeoczonych”, ile o alternatywny punkt widzenia rzeczywistości, o przeciwstawienie antropocentrycznym schematom poznania innych stanów świadomości jako „światów możliwych”, otwarcie nowego horyzontu epistemicznego. Stwory Leśmiana są niekiedy hipostazami dylematów ontologii i egzystencji; dlatego warto sięgnąć po kategorię innobytu, którą wprowadził Stanisław Balbus piszący o „światach możliwych” w poezji Wisławy Szymborskiej; choć w tej analogii konieczne będą pewne istotne zastrzeżenia.

Na pewno Leśmianowskie istoty reprezentują jakiś „byt zachwiany w swej pewności ontologicznej”<sup>18</sup> – z tym, że w odróżnieniu od realnych obiektów przyrody, które obdarza świadomością autorka *Wielkiej liczby*, są to formy przyrody fantastyczne. W obydwu przypadkach jednak stanowią alternatywną wizję świata przeciwstawioną antropocentryzmowi, a zatem otwierają zewnętrzne, pozaludzkie perspektywy postrzegania rzeczywistości, założone eksperymentalnie w celu zakwestionowania albo przynajmniej podważenia rutyny poznania naukowego i potocznego. Pisze Stanisław Balbus:

Wszędzie hipotezy takie stawiane są po to, aby powiedzieć coś ważnego o świecie aktualnym, zaistniałym, co pośród urzeczywistnionych i oswojonych faktów pozostaje gołym okiem niewidoczne<sup>19</sup>.

Dalej badacz obszernie uzasadnia uniwersalizm zewnętrznej perspektywy oglądu rzeczywistości:

<sup>17</sup> M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 34, 200.

<sup>18</sup> S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 135.

<sup>19</sup> Tamże.

Rola „innobytów” polega przede wszystkim na tym, że ich perspektywa może obejmować – i ustanawiać jako jeden ze światów możliwych – całą przestrzeń rzeczywistości ludzkiej i całą ludzką historię<sup>20</sup>.

U Szymborskiej takie egzotyczne spojrzenia na świat mają niewątpliwie motywację poznawczą, nawet jeśli wyczerpują się na krytyce *epistémé*. W przypadku Leśmiana intencja nie jest już tak oczywista, gdyż dociekania o naturze świata pojawiają się incydentalnie, a zwykle toną w osobliwie przygodowej fabule. Zanurzenie w alternatywnej irracjonalnej dziwności wydaje się często ważniejsze niż diagnozowanie świata realnego.

Metodą kreacji Leśmianowskich innobytów jest opis fragmentaryczny, jeśli chodzi o wygląd, gdyż ogranicza się do wymienienia paru cech, niekoniecznie istotnych, ale zawsze uzasadnionych funkcjonalnie a rozproszonych i rzucanych jakby mimochodem przez narratora skupionego głównie na dynamice balladowej akcji.

Przyjrzyjmy się najważniejszym osobnikom, a raczej ich streszczonym rysopisom, które nie mogłyby posłużyć za materiał do portretów pamięciowych rysowanych jako załączniki do listów gończych.

Śnigrobek – ma wygląd niedookreślony: jest „błękitnawo zapatrzony w paproć”, a wędrując w dal „się złoci”, ale nawet te skąpe i zmienne cechy tracą znaczenie w rozwijającej się fabule, a rysem istotnym pozostaje tylko to, że egzystuje on gdzieś na niepewnym pograniczu życia i śmierci.

Zmierzchun – nie ma żadnego wyglądu, choć łączy cechy antropomorficzne ze zwierzęcymi; dokonuje gwałtu na śpiącej dziewczynie – może więc być hipostazą pożądania, popędu Erosa i Tanatosa, instynktu z pogranicza miłości i śmierci; a więc i Freudowskiej nieświadomości.

Niewidzialni – są bytami programowo abstrakcyjnymi, tworam duchowymi, ale jednak wyposażonymi namiastkowo w konkret cielesny: mają „dłonie”.

Pozorzanie – to twory pochodne od człowieka i przezeń wyśnione, ale zarazem zwrotnie śniące o nim; lecz idealne, nieśmiertelne, przez co bliższe Bogu.

Skrzeble – wydają się wyjątkowe jako zwierzęcopodobne drapieżniki, a konkretnie gryzonie: „kogo gryzą we śnie, ginie ten na jawie”. Sen im wystarcza, ponieważ same istnieją jedynie warunkowo: śnią swe istnienie i „nie żyją nigdy, tylko umierają”. Są więc swego rodzaju bytem regresywnym, a ponadto – krzywym lustrem człowieczeństwa, przypominającym, że już począwszy od urodzenia każda chwila przybliży nas do śmierci; a zatem sensem życia musi być jego zanik.

Srebroń – to personifikacja lub animalizacja efektów świetlnych (gwiazd, księżycy, rosy) w walce resztek światła z nadchodzącym mrokiem. Jest energią światła, która udziela blasku otoczeniu, a tym samym staje się w nocy ostatnim azylem istnienia, nawet zastępując Boga. Nie wiadomo, jak sam

<sup>20</sup> Tamże, s. 159–160.

wygląda, gdyż chyba w ogóle wyglądu nie posiada jako byt niesubstancjalny. Jest „niepoprawnym Istnieniowcem”, co można rozumieć jako czysty wyabstrahowany z materii, bezcielesny akt bycia, przeciwstawiony śmierci i nicości. Zjawisko przyrody, któremu Leśmian nie pozwala zastygnąć w żadnej antropomorfizacji, jak to czyniły dawne mity. Jego portret wyłania się jednak nie tylko z fragmentarycznego opisu, ale również ze stylistyki narracji, z „międzysłowia”, gdyż układy brzmieniowe, a dokładniej chwyt instrumentacyjny nazwany przez Ferdinanda de Saussure’a „anagramem brzmieniowym” wykrył w swej interpretacji *Srebronia* Edward Balcerzan<sup>21</sup>. Trzeba uznać wyjątkowość *Srebronia* pośród bohaterów innych ballad, gdyż zastosowana metoda wydaje się bliska zarówno późniejszym doświadczeniom poezji konkretnej, jak autotematyzmowi, manifestując zawisłość bohatera od językowej kreacji. Właśnie w tym utworze osiąga najwyższe natężenie relacja, o której pisze Michał Głowiński: „homologia między niezwykłością wypowiedzenia a niezwykłością zdarzeń i wzajemnej ich motywacji”; język i mowa przenikają do fantastycznej fabuły i droga wyobraźni wiedzie od metafory do mitu<sup>22</sup>.

Łatwo zauważyć, że nie wszystkie imiona „mówiące”, czyli utworzone od pojęć, nazw przedmiotów, zjawisk lub czynności, wydają się adekwatne w świetle skąpych opisów postaci oraz ich przygód. W imieniu *Zmierzchna* trudno dopatrzeć się ścisłego związku z jego przestępczą działalnością, a jedynie pora dnia pośrednio nasuwać może dalekie skojarzenia z erotyką i przemocą.

Innobyty Leśmiana przeważnie wiodą żywot samotników; a niektóre, choć występujące w liczbie mnogiej jak *Skrzeble* czy *Pomorzanie*, nie tyle żyją w stadach, ile tworzą wspólnotę gatunku – równie wykluczoną lub zmarginalizowaną. Wprawdzie przeżywają osobliwie świat realny, nawiązując z nim kontakt i egzotyczne dialogi, ale wzajemnie się nie znają, żyjąc w światach równoległych tak samo dziwnych, a jednak wobec siebie osobnych; nie tworzą mieszanego królestwa zwierząt w jednym rezerwacie, choć wspólnotę niektórych ustanawia niekiedy dopiero perspektywa kreatora – jak w wierszu *Dokoła klombu*, przedstawiającym korowód osobnych światów z ich bohaterami, który zamyka cykl *Postacie* i ujmuje niejako w cudzysłów jednej modalności: wszystkie wykreowane istoty okazują się wytworami marzeń sennych.

Indywidualistą jest również postać pochodząca z tego samego cyklu (ze zbioru *Napój cienisty*), którą jako najciekawszą obrałem za przedmiot interpretacji.

### Znikomek

W cienistym istnień bezładzie Znikomek błąka się skocznie.  
Jedno ma oko błękitne, a drugie – piwne, więc raczej

<sup>21</sup> E. Balcerzan, *Pełno rozwiśleń i udnistrzeń*, [w:] tegoż, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Poznań 1971, s. 29–44.

<sup>22</sup> M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, s. 100–101.

Nie widzi świata tak samo, lecz każdym okiem – inaczej –  
I nie wie, który z tych światów jest rzeczywisty – zaocznie?

Dwie dusze tai w swej piersi: jedna po niebie się wólczy –  
Druga – na ziemi marnieje. Dwie naraz kocha dziewczyny:  
Ta czarna – snu wieczystego na pamięć barwnie się uczy –  
Ta jasna – całun powiewny tka dla umarłej doliny.

Któraż z nich kocha naprawdę? Złe ścieżki! – Głębokie wody! –  
Urwiska! – Nawoływania! – I znikąd żadnej pomocy! –  
I powikłane od lęku, w mrok pierzchające ogrody! –  
A w dłoniach – nadmiar istnienia, a w oczach – okruchy nocy!

I mgła na ustach dziewczyny, rumianych marzeń rozgrzewką –  
A kwiaty wzajem się widzą – a zgony wzajem się tłumią! –  
Znikomek spożył kęs nieba i miesza złotą mątwką  
Cień własny z cieniem brzoź kilku. A brzozy śnią się i szumią<sup>23</sup>.

Ta stosunkowo krótka ballada, złożona zaledwie z czterech 16-zgłoskowych tetrastychów ze średniówką 8+8, sama wydaje się „znikoma” – jak chciałoby się rzec, wmawiając poecie gest autotematyczny, podobny jak w innych przypadkach przenikania cech świata przedstawionego do tytułów: *Ballada bezludna*, *Ballada dziadowska*. Byłaby to zatem przez analogię „Ballada znikoma” – jeśli chodzi zarówno o niewielkie rozmiary tekstu, jak fabułę zminimalizowaną do wyrwykowej charakterystyki postaci, opisu sytuacji i paru zdarzeń. Oto Znikomek błąka się w swym środowisku – zapewne naturalnym, ale od początku mu nieprzyjaznym, podejmując daremne wysiłki poznawcze i erotyczne: postrzega wzrokiem, odczuwa, przeżywa i próbuje kochać. W swych działaniach zarówno epistemicznych jak miłosnych wykazuje niemoc, a jego bezsilne dążenia kontrastują z typową dla Leśmianowskiego świata nadaktywnością przyrodniczej scenarii. Smutny los zmarginalizowanego istnienia, sytuujący go pośród licznych banitów z innych ballad, wydaje się niema skargą albo jakąś interpelacją do domniemanego Stwórcy, protestem przeciw ontologicznemu wykluczeniu.

A przecież Znikomek jednak istnieje, choć z góry skazany na byt niepełny, o czym programowo uprzedza jego mówiące imię. Nie wiadomo jednak, czego dotyczy zaprogramowany w nim minimalizm. Na czym polega kalectwo lub niespełnienie? Czy na tym, że istnieje w sposób niewidzialny, namiastkowy, czy też nieświadomy lub niepewny? Czy ten stan bycia na marginesie rzeczywistości albo pomiędzy jej sferami sytuuje go na granicy egzystencji, czy może tylko na granicy poznania i samoświadomości? Czy wreszcie chodzi o to, że jego istnienie polega właśnie na stopniowym, lecz nieskończonym zanikaniu, zmierzającym do nieosiągalnej asymptoty absolutnego nieistnienia?

<sup>23</sup> B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 2000, s. 364.

Wszystkie te wykładnie imienia wydają się równie prawomocne – może z wyjątkiem tej najbanalniejszej, że chodzi po prostu o małe rozmiary stworzonka; jest ono bowiem wszechobecne, choć skazane na wieczne błędzenie niczym Żyd Wieczny Tułacz. Wydaje się jednak przede wszystkim reprezentacją uniwersalnej ludzkiej bojaźliwej niepewności egzystencjalnej i epistemicznej.

By sprawdzić jego tożsamość najpierw poznajmy wygląd, potem czyny i pragnienia tej osobliwej postaci. Zacznijmy zatem od rysopisu.

### Granice widzenia i zagranica widzialności

Naturalnym odruchem czytelnika jest uruchomienie procesu, nazwanego przez Romana Ingardena „konkretyzacją”, toteż nie powinno dziwić naiwne dążenie każdego interpretatora, by postać czy szerzej; „aktanta”, portretowanego w balladzie spróbować jakoś „zobaczyć”, czyli dopełnić jego przemilczany wygląd siłą własnej wyobraźni. W tym wypadku jednak w punkcie wyjścia tej procedury dysponujemy danymi wyjątkowo skąpy mi, dostarczonymi przez ledwie szczątkowy opis, który zresztą skupia się bardziej na otoczeniu niż samym bohaterze. Z charakterystyki, raczej psychologicznej i behawioralno-funkcjonalnej, dowiadujemy się bowiem zaledwie tyle: Znikomek porusza się „skocznie” (a więc rytmicznie, tanecznie, co może oznaczać także „poetycko”) i ma zdolną do miłości „duszę”. Jeśli chodzi o wygląd zewnętrzny, to prócz jakiegoś narządu służącego do odżywiania oraz przyrządzenia pokarmu ma w swym rysopisie jedynie cechę szczególną: różnobarwną parę oczu.

Wymienione cechy wystarczają jednak, by skierować naszą wyobraźnię na tory analogii ze światem zwierzęcym albo zasugerować jakiś antropomorfizm, a te asocjacje aktywizują już pewne automatyzmy w dalszym implikowanym dookreślaniu prawem prostych podobieństw. Skoro Znikomek „skacze”, to musi mieć nogi, jeśli coś zjada, to ma jamę ustną, pysk, ryj, gębę albo paszczę, a żeby mógł coś „mieszać”, powinien być wyposażony w jakiś narząd chwytny: nibynóżki, macki, język lub ogon, wreszcie łapy lub ręce – ale w trzeciej strofie czytamy nawet o antropomorficznych „dłoniach”.

Poszukujemy natomiast jeszcze atrybutów innych niż ludzkie i zwierzęce, a więc jakichś elementów dystynktywnych w morfologii ciała, które zdecydowanie odróżniają Znikomka od znanych gatunków fauny i form humanoidalnych, także tych z różnych etapów antropogenezy. Szczegółowy rysopis pozostaje jednak w sferze dowolnych domniemań, gdyż jako przemilczany w opowieści stanowiłby nie lada wyzwanie dla imaginations policyjnego rysownika, podejmującego próbę stworzenia „portretu pamięciowego” ścięganego obiektu. Ubogi materiał empiryczny narażony jest zatem z jednej strony na serię łatwych stereotypowych dopowiedzeń, z drugiej na nieograniczoną dowolność suplementacji, swawolę fantazji i „radosną twórczość” – bliską baśni, mitologii lub *science fiction*. Obie drogi zaprowadzą donikąd, gdyż stwór konkretyzowany tymi metodami utraci swą ontologiczną niepowtarzalność

i tylko zasili ogromne zasoby istniejących w kulturze bestiariów o stwora, będącego kolejnym, wprawdzie niedokładnym i niezamierzonym, duplikatem któregoś z dawnych pomysłów.

Dlatego przyjrzyjmy się Leśmianowskiemu opisowi uważniej, by powściągliwie uzupełnić go o cechy w utworze przemilczane. Znając ogólny kierunek i cel fantastycznych kreacji autora *Łąki* domyślamy się przecież, iż najważniejszy w nich nie musi być wcale wygląd (stąd jego szkicowość), lecz charakterystyka miejsca innobytu w świecie. Groteskowo różnobarwna para oczu zdarza się, nawet pośród ludzi – choć nieczęsto, co wykorzystał Michaił Bułhakow sygnalizując wyjątkowość proweniencji Wolanda:

Prawe oko czarne, lewe nie wiedzieć czemu zielone. Brwi czarne, ale jedna umieszczona wyżej niż druga. Słowem – cudzoziemiec<sup>24</sup>.

Ta rzadka cecha genetycznego zakłócenia pigmentacji tęczówki jednak nie powoduje zaburzeń w postrzeganiu świata przez człowieka. U Znikomka natomiast jest inaczej: oko niebieskie i oko piwne determinują dwoistą percepcję rzeczywistości i ustanawiają jego wyalienowaną tożsamość. Zauważmy jednak od razu, że ten fakt wcale nie jest oczywisty w perspektywie narratora, dysponującego wiedzą ograniczoną przez pozycję zewnętrznego obserwatora, który potrafi wysnuć zaledwie hipotezę psychologiczną:

Jedno oko błękitne, a drugie – piwne, więc r a c z e j  
Nie widzi świata tak samo, lecz każdym okiem inaczej.  
[podkreśl. – P.M.]

Nadal nie wiadomo jednak, na czym owa różnica widzenia polega: czy oznacza, że Znikomek widzi podwójnie, czyli dwa obrazy nakładają mu się niby w diaporamie, czy też widzi niestereoskopowo (bez ogniskowej), każdym okiem inny fragment otoczenia – jak płastuga czy kameleon, których wzrok jest rozbieżny, a kierunek i pole widzenia niezależne dla każdej gałki ocznej?

W opowieści o życiu Znikomka i poetyckim opisie gatunku jego wygląd jest więc kwestią drugorzędną, a głównym zagadnieniem staje się to, co i w jaki sposób Znikomek widzi. Możemy więc porzucić wysiłki, by go koniecznie „zobaczyć” w jakimś kształcie fizycznym – na rzecz empatycznego wniknięcia w sam punkt i zakres jego widzenia – w perspektywę postrzegania świata, która może okazać się alegorią *epistémé* i manifestacją pewnego światopoglądu.

To sam Znikomek, z jego zagadką odczuć i przeżyć, staje się przedmiotem dociekań narratora. Stwór usytuowany w jakimś niemożliwym a przynajmniej nieuchwytnym i niewyobrażalnym, zerowym punkcie percepcji całego Wszechświata, punkcie zarazem ruchomym, bo przemieszczającym

<sup>24</sup> M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski, Warszawa 2001, s. 13–14.

się skokowo (bo „skocznie”) i stochastycznie niczym ruchy Brauna. Być może to byłoby podobne do mikroskopijnej cząsteczki lub atomu – niewidzialny, ale na pewno widzący.

### Znikomek i świat

Efemeryczna i zmarginalizowana pozycja Znikomka służy opisowi otaczającej go przestrzeni, którą błądzi, a zatem która w efekcie posłużyć mogłaby do sformułowania jakiejś diagnozy rzeczywistości. Znikomek jest bowiem niepojętego świata wytworem albo jego konsekwencją. Pierwsze słowa ballady to okoliczniki miejsca, a więc elementy opisu lokalizującego, który właśnie scenerię eksponuje na pierwszym planie: „w cienistym istnieć bezładzie”.

Mrok i chaos, w którym bohater nie potrafi się zadomowić i którego nie potrafi zrozumieć, skazuje go na sprzeczne hipotezy, między którymi waha się jego percepcja. Dusza Znikomka przeżywa odwieczny dylemat poznawczy i bliskie psychomachii rozdarcie na dwie przeciwne tęsknoty duszy i ciała: do nieba albo do ziemi. Ścierają się opozycyjne stanowiska ontologiczne, przywołując odwieczną antynomię idealizmu i materializmu. Byłaby to dość czytelna parabola, gdyby nie została skomplikowana inną antynomią. Rozterka pragnień nakłada się bowiem na dwie koncepcje miłości, reprezentowane przez dwie dziewczyny. Nie chodzi tu jednak o erotyzm, lecz o kolejny dylemat epistemologiczny: która miłość jest prawdziwa, skoro już trzeba wybierać tylko jedną, z koniecznością wykluczenia drugiej. Tymczasem jednak charakterystyka obu elementów tej alternatywy rozłącznej (dysjunkcji) nie jest wcale tak oczywista, jak może sugerować manichejsko-moralitetowe skonstrastowanie brunetki z blondynką:

Ta czarna – snu wieczystego na pamięć barwnie się uczy,  
Ta jasna – całun powiewny tka dla umarłej doliny.

Są to chyba najbardziej enigmatyczne wersy w całym utworze. „Czarna” należy do postrzegania barwnego rzeczywistości, ale zmusza zarazem do zerwania ze światem dla wieczności i wyboru „zaświata”. „Jasna” natomiast – nie można stwierdzić, że czyni na odwrót, a wolno przypuścić, że postępuje podobnie jak tamta, ale inną drogą, bo „całun powiewny” to tylko odmienna forma wieczności, która jakoś zasnuwa rzeczywistość materialną. Na czym więc polega przeciwieństwo tych przedsięwzięć i narzucony przez nie Znikomkowi dylemat wyboru? Może na przeciwstawieniu widzialności i niewidzialności? Dla pierwszej dziewczyny aksjomatem jest widzialna powierzchnia barwnego świata fizycznego, gdyż ten skrywa wieczność niby niewidoczną podszewkę. Dla drugiej natomiast absolutem jest sama idea wieczności. Arystotelizm *versus* platonizm? Sądy aposterioryczne *contra* aprioryczne? Empiria przeciwstawiona wierze?

Niepewność, nieoznaczoność, chaos – to sens ostatniej strofy, niejako nawiązującej do punktu wyjścia; zakończenie otwarte, typowe dla Leśmianowskich fabuł balladowych, w których finale u kresu dążeń bohatera czyha z góry przygotowana i przeczuwana klęska. Kwestia, gdzie się znajduje rzeczywistość prawdziwa: czy prawda leży po stronie realizmu, czy też idealizmu ontologicznego, pozostaje nierozstrzygnięta i okazuje się nierozstrzygalna. Z jednej strony „w dłoniach nadmiar istnienia” stanowi empiryczny dowód na istnienie świata materialnego; z drugiej – „okrucy nocy” sprawiają, że wzrok napotyka na tajemnicze granice postrzegania sensorycznego i tonie w bezmiarze możliwości snu.

Dezorientacja Znikomka wydaje się alegorią rozterek filozofów. W końcu zatracą on własną odrębność od świata i gubi świadomość opozycji między podmiotem a przedmiotem poznania, gdyż miesza „Cień własny z cieniem brzoź kilku” – jakby pragnąc integracji ze światem. Co ważne jednak, tłem jego klęski osamotnienia a zarazem przejawem obojętności wobec niej otoczenia jest bezkolizyjna odwieczna komunikacja między bytami natury:

A kwiaty wzajem się widzą – a zgony wzajem się tłumią! –  
[..] A brzozy śnią się i szumią.

Dramat w życiu doskonale skomunikowanych i wzajemnie rozumiejących się roślin pozostaje przeoczonym albo zignorowanym przez przyrodę epizodem. Ofiara w skali Wszeczeństwa: przemian pór roku, dnia i nocy, ruchu planet pozostaje właśnie nieistotnym „Znikomkiem”. Nie należąc ani do świata roślin, ani królestwa zwierząt, ani sfery ludzkiej; nie mieszcząc się ani po stronie natury, ani kultury, żyje na pograniczu ich wszystkich jak wielokrotny banita. Jego status ontyczny pozostaje wątpliwy; być może jest zaledwie niespełnionym projektem Stwórcy, wynalazkiem teoretycznie możliwym, dziełem niepodległej wyobraźni albo rywalizującym z ziemską rzeczywistością poetyckim postulatem. W świecie przedstawionym na pewno egzystuje na marginesie istnienia, który jednak może skupiać największe tajemnice całego Bytu.

## BIBLIOGRAFIA

- Balbus S., *Świat ze wszystkich stron świata. O Wistawie Szymborskiej*, Kraków 1996.
- Balcerzan E., *Pełno rozwiśleń i udniestrzeń*, [w:] E. Balcerzan, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Poznań 1971, s. 29–44.
- Borges J.L., *Księga istot zmyślonych*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 2000.
- Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*, przeł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski, Warszawa 2001.
- Gałczyński K.I., *Nieznani mieszkańcy naszych borów*, [w:] K.I. Gałczyński, *Liryka i groteska*, Warszawa 1975, s. 267–268.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.
- Lem S., *Jak ocalał świat*, [w:] S. Lem, *Opowiadania wybrane*, Kraków 1975, s. 121–125.



Lem S., *Ratujmy kosmos (List otwarty Ijlona Tichego)*, [w:] S. Lem, *Dzienniki gwiazdowe*, Warszawa 1971, s. 413–430.

Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 2000.

Łukaszewicz M., *Wyzwolony*, [w:] M. Łukaszewicz, *Dom z zapalonymi światłami*, Kraków 1987.

*Bomba i inni. Postacie*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bromba\\_i\\_inni#Postacie](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bromba_i_inni#Postacie).

*Jabberwocky*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Jabberwock>.

*Jedi*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Jed>.

## STRESZCZENIE

Artykuł jest próbą usytuowania świata osobliwych stworów kreowanych w balladach Bolesława Leśmiana wobec innych bestiariuszy wywiedzionych z mitologii oraz literackich kreacji w zakresie: *science fiction*, baśni i groteski, twórczości dla dzieci i kultury popularnej, m.in. Jorge Luisa Borgesa, Stanisława Lema, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Macieja Wojtyszki. Na tym tle odrębność wyobraźni Leśmiana skłania do nazwania jej ontologią fantastyczną i odniesienia do kategorii „innobytu”. Leśmian kreuje swe postaci w perspektywie anty-antropocentrycznej – jako istnienia alternatywne. Ich wyglądy pozostają niedookreślone, gdyż szczegółowe charakterystyki rozpraszone w narracji skupiają się przede wszystkim na ich marginalizowanej wobec świata realnego egzystencji. Przegląd ważniejszych Leśmianowskich stworów zamyka szczegółowa interpretacja ballady *Znikomek* ze zbioru *Napój cienisty*.

### Słowa kluczowe

Leśmian Bolesław, poezja polska XX wieku, bestiariusz, mitologia, zoologia fantastyczna, fantastyka naukowa, literatura współczesna, tradycja kultury

## SUMMARY

### **Znikomek among other-beings. Analysis of the anatomy of Leśmian's imagination**

The article is an attempt to situate the world of peculiar creatures created in the ballads of Bolesław Leśmian with other bestiaries drawn from mythology and literary creations in the field of science fiction, fairy tales and grotesque, creativity for children and popular culture, by, for instance, Jorge Luis Borges, Stanisław Lem, Konstanty Ildefons Gałczyński, Maciej Wojtyszko. Against this background, the distinctiveness of Leśmian's imagination makes us call it a fantastic ontology and references to the category of "other-beings". Leśmian creates his characters in an anti-anthropocentric perspective as an alternative existence. Their appearance remains undetermined as the residual characteristics dispersed in the narrative focus primarily on their existence marginalized with regard to the real world. An

overview of the most important Leśmian creatures closes with a detailed interpretation of the ballad *Znikomek* from the collection *Napój cienisty* (Shadowy Drink).

**Keywords**

Leśmian Bolesław, Polish poetry in the 21st century, bestiary, mythology, fantastic zoology, science fiction, contemporary literature, tradition of culture



DARIUSZ  
SZCZUKOWSKI\*



0000-0002-3407-9584



# Dar przyjaźni

## Dar opowieści. *Dwaj Macieje*

195

DAR PRZYJAŹNI. DAR OPowieści. DWAJ MACIEJE

[...] nie wiem, czy co lepszego nad przyjaźń  
bogowie nieśmiertelni człowiekowi dali<sup>1</sup>.

Ta kawiarnia Miki. Smaczniański, Miecznik, i ów malarz,  
który nie uszedł w trumnie swemu przeznaczeniu.  
Jakieś dalekie, bezcielesne widma. Tylko Franc Fiszer trwa  
niezmiennie z tą samą postacią, tym samym tubalnym głosem,  
tą samą metafizyką i tym samym bodajże kwiatkiem w butonierce<sup>2</sup>.  
(SzL, s. 548)

Wiersz *Dwaj Macieje*, który biograf Leśmiana Piotr Łopuszański określa humorystycznym<sup>3</sup>, może być ciekawy z kilku powodów. Jednym z nich na pewno jest to, iż poeta umieszcza w swym utworze dedykację skierowaną do Franciszka Fiszera<sup>4</sup>. Brzmi ona tak:

---

\* Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Polonistyki Stosowanej, e-mail: [dariusz.szczukowski@ug.edu.pl](mailto:dariusz.szczukowski@ug.edu.pl).

<sup>1</sup> Ciceron, *O przyjaźni*, [w:] *Pisma filozoficzne Marka Tulliusza Cicerona*, przeł. E. Rykaczewski, t. 8, cz. 2, Poznań 1879, s. 192.

<sup>2</sup> Dla oznaczenia cytowanych wydań utworów Bolesława Leśmiana używam następujących skrótów: PZ – *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, SzL – *Szkie literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011. Po przecinku podaję numer strony.

<sup>3</sup> P. Łopuszański, *Leśmian*, Wrocław 2000, s. 181.

<sup>4</sup> W tomie *Napój cienisty* znajdziemy także inne utwory dedykowane Władysławowi Jaroszewiczowi, Herminii Naglerowej; *Pan Błyszczynski* zostaje poświęcony Kazimierzowi Wierzyńskiemu z dedykacją: „Jego żywotnym zmaganiom się z upiorami współczesności i zdobyczym przeobrażeniem twórczym” (PZ, 451), a w *Eliasz* znajdziemy taki zapis: „Adamowi Szczerbowskiemu w imię wspólnej wiary w zwycięstwo sztuki nad rozpanoszoną zmorą szarego człowieka” (PZ, 458). W tym tomie poeta poszukuje wspólnoty, mającej uchronić go przed pogłębiającym się poczuciem klęski i przeczuciem nadchodzącej śmierci.

Drogiemu przyjacielowi, Franciszkowi Fiszerowi, z pełnym wzruszenia uznaniem dla smutnych i wesołych cudów Jego cygańskiego żywota i ze szczerym zachwytem dla Jego wiecznie młodych uniesień i pomysłów metafizycznych (PZ, s. 465).

W tym krótkim szkicu chciałbym pójść tropem tej dedykacji i w mojej propozycji interpretacyjnej zastanowić się nad tym, co Leśmian mówi o przyjaźni, także i tej, głęboko osobistej, z Fiszerem.

Dedykacja pozwala czytać ten wiersz w jak najbardziej intymnym, „autobiograficznym” tonie. Dla Rolanda Barthes’a jest ona „wpisem: inny zostaje wpisany, wpisał siebie w tekst, zostawił w nim zwielokrotniony ślad”<sup>5</sup>. Nie możemy jednak zapomnieć o trybie jak najbardziej „uniwersalnym”. Dedykacja bowiem jest ekspozycją, wystawieniem tego, co intymne, na spojrzenie czytelników<sup>6</sup>.

Wiersz *Dwaj Macieje* z pełną powagą zdradza, mimo jakże „fantastycznej” i humorystycznej tonacji, bolesną świadomość (przecucie) nadchodzącej (przezuwanej) śmierci. Leśmian dedykuje (daruje) utwór Franciszkowi Fiszerowi niedługo przed jego śmiercią. Fiszer umiera bowiem dziewiątego kwietnia 1937 roku, sam Leśmian przeżywa przyjaciela tylko o pół roku. Umiera piątego listopada.

Śmierć „warszawskiego Sokratesa” – jak nazywano Fiszera – wprowadza Leśmiana w głęboki smutek, z którego poeta nie wydostanie się do końca swego życia. Leopold Lewin wspomina, że na pogrzebie Fiszera: „Płacz Leśmiana robił wstrząsające wrażenie – był to płacz nieporadnego dziecka, które się skarży na niesprawiedliwość losu”<sup>7</sup>. Płacz poety jest tutaj bardzo wymowny. To przyjacielski gest, mowa pośmiertna, która jednak nie mówi nic o wielkości umarłego, lecz wskazuje na melancholijne utożsamienie się z nim. Ból, którego nie przezwycięży żaden język, nawet język ciała.

Nadchodząca śmierć ciąży nad wierszem Leśmiana. Poeta uśmierca bohaterów utworu, którzy nie dość, że są przyjaciółmi, to jeszcze noszą takie samo imię. Tekst jednocześnie staje się już dla dzisiejszego czytelnika

<sup>5</sup> R. Barthes, *Fragments dyskursu mitologicznego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2011, s. 123.

<sup>6</sup> R. Barthes powiada: „Przedmiot, który daję, nie jest już tautologiczny (daję to, co ci daję), jest do interpretacji; ma sens (sensy), który wykracza daleko poza swój adres: mogą do woli pisać twoje imię na moim dziele, i tak zostało ono napisane dla «nich» (dla innych, dla czytelników)”. Tamże, s. 122.

<sup>7</sup> L. Lewin, *Wspomnienie o Leśmianie*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, pod red. Z. Jastrzębskiego, Lublin 1966, s. 309. Maria Ludwika, córka poety, tak pisze o Fiszerze: „[...] w mojej pamięci pozostał zawsze ten sam, jedyny obraz brodatego, potężnego Sokratesa, jakby go natura powołała do życia tylko w tej jedynej formie”. Wspomina ostatnie momenty życia Fiszera, w których to cała rodzina Leśmiana odwiedzała go w szpitalu: „Myśmy stali w progu. Ojciec zbliżył się do łóża przyjaciela, żeby go pożegnać. Straszliwie płakał. Mimo że Franz zmarł, kontakt się z nim nie przerwał. Podarowano ojcu głowę Fiszera z ostatniej szopki. Z tą olbrzymią brodą. Z kawałką drutu zrobiono mu okulary. W usta wetknięto fajkę. Postawiliśmy głowę na kredensie. Nie dawała spokoju. W nocy osnuwały ją jakieś błyszczące nici. Ojciec pomyślał wtedy, że Franc przyszedł po niego. Czuł się źle. Uradzili z matką schować głowę Fiszera i włożyli do szuflady biurka”. M.L. Mazurowa, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, s. 68–69.

utworem „pośmiertnym”, który przeżył zarówno autora, jak i tego, któremu został zadedykowany. Wiersz zatem ujawnia swój żalobny charakter, ale jego pamięć, siła opowieści jest pewniejsza od zbawienia.

### Przyjaźń nieskromna

Sama dedykacja – świadectwo wdzięczności, ale też i podziwu – napisana ze swadą i isticie barokową ornamentyką, narzuca tryb lektury „niepoważnej”, tak jak niepoważni w oczach swoich kolegów byli Fiszer i Leśmian<sup>8</sup>. Stanowili oni nierozłączną parę, mimo iż sami mieli różne temperamenty i gusta. Izabela Czajka-Stachowicz wspomina:

Bolesława Leśmiana poznałam prawie równocześnie z Franciszkiem Fiszerem. Byli nierozłącznymi przyjaciółmi, a widok ich razem zadziwił mnie i cieszył. Franciszek, olbrzym, o niepomiernym brzuchu i Jowiszowej głowie, ozdobionej różnokolorową brodą [...] – a przy nim malutki, kruchy z rudawymi wąsikami – Leśmian, wyglądał jak chrząszczyk albo żuczek<sup>9</sup>.

Ten kontrast fizyczny pomiędzy przyjaciółmi widoczny jest również na karykaturze Jerzego Zaruby *Franciszek Fiszer i Bolesław Leśmian grający w szachy w kawiarni Bliklego*. Widzimy na niej ledwie mieszczącego się na krześle Fiszera i mikroskopijnego Leśmiana. Ogromnej postury filozof, trzymający w lewej ręce fajkę, z zamaszystym gestem wykonuje kolejny ruch pionkiem (być może jest to wieża albo królowa) przed pochylonym nad szachownicą, skulonym, zatykającym uszy poetą, niemogącym – być może – znieść triumfującego głosu przyjaciela.

Powróćmy do dedykacji. Fiszer jest w oczach Leśmiana outsiderem, wcieleniem nomady. Poeta zwraca uwagę na „cygański żywot” i „młodzieńcze uniesienia” przyjaciela, ciągle gotowego do przekraczania zastanych światów i prawideł codziennego życia, czyli sposobu egzystowania (by powołać się na określenie samego Leśmiana) „człowieka przeciętnego”. W tym wypadku przyjaźń byłaby zatem wymierzona w porządek mieszczański, naznaczony przemocą zależności ekonomicznych. Poeta, sam nieradzący sobie z problemami codziennej egzystencji, obdarza przyjaźnią osobę, której żywot nie mieści się w jasno wypracowanych formach życia społecznego. Fiszer to

<sup>8</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć, że Fiszer należał do ulubieńców warszawskich artystów. Tuwim napisał wiersz *Do Franciszka Fiszera*. Lechoń liryk Proust dedykował przekornie filozofowi, który francuskiego pisarza nie cenil. Zob. J. Lechoń, *Poezje*, Wrocław 1990, s. 35. A tak portretuje krótko Fiszera Łopuszański: „Franciszek Fiszer, przed I wojną nazywany Fransem, po wojnie – Francem; filozof, twórca anegdot, pieczeniarsz. W młodości, zdarzyło mu się wprost z Sielanki w Warszawie pojechać na dalszy ciąg hulanki do... Wiednia. Był dozgonnym przyjacielem Leśmiana. Ich widok mógł rozśmieszyć największego ponuraka. Fiszer – ogromny jak Gargantua, z wielką czarną brodą, a obok niego drobny, niziutki Leśmian. Trudno było o większy kontrast, a jednak poeta i *bon vivant* stanowili nieodłączną parę”. P. Łopuszański, *Leśmian*, s. 46.

<sup>9</sup> I. Czajka-Stachowicz, *Wspomnienie o Bolesławie Leśmianie*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, s. 260.

młodzieńczy i niespokojny duch, pozbawiony ciężkości bycia. Tym samym przyjaźń urasta tutaj do siły zdolnej przekraczać mieszczańsko umeblowaną rzeczywistość, podporządkowaną władzy anonimowości i ekonomii.

Formuła dedykacji zmusza do zastanowienia się nad jej sensami w kontekście wiersza. Przypomnijmy, że 'dedykacja' pochodzi od łacińskiego słowa *dedicatio*, oznaczającego „poświęcenie”, które u Leśmiana jest nie tylko wyrazem wdzięczności, ale i odsyła do treści wiersza. Sam pomysł napisania opowieści o przyjaciółach chcących zdobyć ziele nieśmiertelności można czytać jako odpowiedź poety na niewyczerpaną inwencję przyjaciela, owe „pomysły metafizyczne”, o których mowa w dedykacji.

Nieprzypadkowo w wierszu występują „dwaj Macieje”, co zdaje się skandaliczną nadwyżką podwajającą jednostkowość ludzkiego istnienia. Leśmian kreśli zatem jeden z wymiarów przyjaźni, który Jacques Derrida, odwołując się do słynnej frazy Cycerona, wiąże z narcyzmem:

Kto bowiem spogląda na przyjaciela, spogląda jakby na jakieś własne odbicie (*tamquam exemplar aliquod intuetur sui*). Dlatego i nieobecni są przy nas, i potrzebujący mają dostatek, i słabi czują się wzmocnieni (*et imbecilli valent*), i – co może brzmieć zbyt już dziwnie – umarli żyją (*mortui vivunt*): taka cześć, taka pamięć i taka tęsknota przyjaciół im towarzyszy. Przez to i śmierć tamtych wydaje się szczęśliwa (*ex quo illorum beata mors videtur*), i życie tych chwalebne (*vita laudabilis*)<sup>10</sup>.

Cyceron nadaje przyjaźni znaczenie szczególne. Przyjaźń bowiem dzięki pamięci i tęsknocie staje się orężem przeciw śmierci. Ma charakter i uobecniający, i uwznioślający, wyzwala z zakłętego koła konieczności: narodzin i śmierci. Derrida tak komentuje myśl rzymskiego filozofa:

Przyjaźń łączy w sobie wiele pożytków, jak zaznacza Cyceron, ale żadnego z nich nie da się porównać z dobrą nadzieją, z zachwytem przyszłością, która pokona śmierć. Z powodu śmierci, tego unikalnego przejścia poza życie, przyjaźń daje nam nadzieję, która nie ma nic wspólnego, oprócz nazwy, z jakąkolwiek inną nadzieją<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Cyceron, *Leliusz o przyjaźni*, cyt. za: J. Derrida, *Oligarchie: wymienianie, wyliczanie, obliczanie*, przeł. A. Dziadek, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2010, nr 17, s. 155. (Jest to fragment książki J. Derridy *Politiques de l'amitié. Suivi de L'oreille de Heidegger*, Paris 1994). Spadkobiercą myśli Cycerona i Arystotelesa będzie Michel de Montaigne, który w *Próbach* pisze, że dusze przyjaciół „zlewają się [...] i stapiają jedna z drugą w aliażu tak doskonałym, że zacierają i gubią bez śladu szew, który je połączył”. M. de Montaigne, *O przyjaźni*, [w:] tegoż, *Próby*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1957, ks. 1, s. 281. Myśląc o przyjaźni, nie sposób pominąć na gruncie polskim licznych prac Tadeusza Sławka. Odsyłam tutaj do dwóch: T. Sławek, *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a*, Katowice 2001; tegoż, *Przyjaźń i powaga bycia*, [w:] *Sztuka relacji międzyludzkich. Miłość, małżeństwo, rodzina*, praca zbiorowa pod red. J. Augustyna, Kraków 2014, s. 95–104.

<sup>11</sup> J. Derrida, *Oligarchie: wymienianie, wyliczanie, obliczanie*, s. 154.

Dla Derridy pytanie o przyjaźń będzie pytaniem o nadzieję, o to, co mejsjańskie, w końcu też francuski myśliciel będzie próbował przeformułować znaczenie tego, co polityczne, tworząc etykę gościnności i przyjaźni. Wiersz Leśmiana stawia pytanie o sens przyjaźni w naszej skończonej egzystencji i jednocześnie pyta o sens poezji. Utwór nieprzypadkowo rozpoczyna się od zdania: „Pleć pleciugo” – w tym zwrocie można dostrzec kolejną autotematyczną figurę Leśmianowskiej opowieści, wciąż na nowo mieniącej się znaczeniami, pełnej inwencji, „wiecznie młodych uniesień”, która przeciwstawia się bezruchowi i napierającej nicości. Utwór bowiem rozwija się zgodnie z wszelkimi prawidłami towarzyskiej opowieści, związanej z darem konceptu i anegdoty, z którego słynął Fiszer. Nieprzypadkowo Leśmian zamknie pierwszą strofę emfaticznym: „Nie chcę umrzeć – i kwita! Chcę potrwać – i basta!” (PZ, 467). Być może próbuje w ten sposób – poprzez eufoniczne „basta” – „zapisać” *timbre* donośnego głosu swego przyjaciela. W ten oto sposób pasja opowieści spotyka się z pasją życia. Głos przyjaciela staje się nośnikiem bezwarunkowego pragnienia życia.

Wiersz Leśmiana pisany jest przeciw starości i jednocześnie obnaża jej odwieczną głupotę pragnienia umknięcia śmierci<sup>12</sup>. Jeśliby przyjąć retorykę Martina Heideggera, którą jego uważny czytelnik i równie zaciekle polemista Emmanuel Lévinas komentuje w ten sposób: „Bycie ku śmierci w heideggerowskiej egzystencji autentycznej jest najwyższym poziomem przytomności, a przez to najwyższym męstwem”<sup>13</sup>, to widzimy, że bohaterowie utworu nie przygotowują się do śmierci, lecz chcą od niej uciec. Wiersz nie ma nic z poetyki *ars moriendi*. Leśmian wpisuje więc wiersz w konflikt między świadomością bezwarunkowej śmierci a pragnieniem życia, które potrafiłoby oprzeć się śmierci, zatem między – by użyć języka filozofów – Heideggerowskim *byciem ku śmierci* a Lévinasa *życiem przeciw śmierci*:

„Coraz w niebie – wiosenniej, a w polu – pstrokaciej.  
Lada parów potrafi, śniąc, kwiatami zarość!  
A my – co? – Do wieczności mizdrząca się starość?”

<sup>12</sup> Jacek Trznadel, zbliżając Leśmiana do egzystencjalizmu, wskazywał na heroiczny laicki stoicyzm bohaterów wiersza. Tenże, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 147. Edward Boniecki widzi w tym wierszu pogodzenie się ze śmiertelnością człowieka i nieśmiertelnością Boga. E. Boniecki, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008, s. 100. Inaczej jeszcze czyta ten wiersz Marek Kurkiewicz. Bydgoski badacz pisze: „Nie chcąc widzieć w nich tylko altruistycznych i tragicznych herosów albo lekkomyślnych darczyńców, nie sposób uciec tu od myśli, że krew i ciało nie są dlań najważniejsze, że istnieją sprawy większej wagi aniżeli doczesne, zmysłowe doznania. I może nawet, że wieczne uwięzienie w cielesności mogłoby być w rezultacie większym koszmarem niż śmierć, tym bardziej, iż ziele gwarantowało wyłącznie nieśmiertelność, nie uwalniało od codziennych nieszczęść, ewentualnych przyszłych rozpacz i bólu, tak ciała, jak i duszy”. M. Kurkiewicz, *Rola i znaczenie motywu krwi w poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, pod red. B. Grodzkiego i D. Trześniowskiego, Radom 2012, s. 112. W dalszej części wywodu Kurkiewicz powołuje się na pracę Cezarego Rowińskiego, dla którego nieśmiertelność w poezji Leśmiana zatrzymywałaby bergsonowską *élan vital*. Zob. C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 133.

<sup>13</sup> E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, tłum. J. Margański, Warszawa 1999, s. 70.



Wstyd mi z siana, gdy słońce złotą igra zmrużką,  
 Z przedwczesną i zuchwałą pieścizoty pogróżką  
 Zerwać się do dziewczyny, jak gęś, co spod płotu  
 Zrywa się z wielkim krzykiem do niskiego lotu!...  
 Wstyd mi pysk – modrym oczom przysunąć do widna,  
 Bo te oczy – śmieszliwe, a dziewczka – bezwstydna!  
 Byle durniom zejść z drogi miałbym bezrozumnie?  
 Zamiast z dziewczką – na sianie, bez dziewczki spać w trumnie?  
 Dość mam śmierci, co siłkiem po ziemi się szasta!  
 Nie chcę umrzeć – i kwita! Chcę potrwać – i basta!"

(PZ, s. 467)

Starość okazuje się więc czymś wstydliwym, niemogącym sprostać obfитоści natury, zmysłowości życia, prezentowanej tutaj przez wiejską dziewczynę. Nasi bohaterowie to dobrze znani starcy podglądający Zuzannę, pragnący erotycznych uniesień; wyznacznik męskości stanowi dla nich niczym nieograniczona *potentia*, moc płciowa, którą starość i śmierć brutalnie przerywają<sup>14</sup>. Starość jest przede wszystkim bierna, pozbawiona mocy sprawczej, a tę chęć odzyskać przyjaciele, którzy decydują się na czyn przeznaczony w baśniach dla młodych herosów.

Zwróćmy uwagę, że w cytowanym wyżej fragmencie poeta odwraca dychotomiczną strukturę świata. Wieczność w tradycji platońskiej i chrześcijańskiej, przynależna do świata idei czy boskości, nie jest naszym bohaterom do niczego potrzebna. Utożsamiona zostaje ze śmiercią i nicością. Kiedy to do wieczności „mizdrzy się starość”, nasi bohaterowie pragną – jak mówi Leśmian – „potrwać”, a więc w ludzkiej skończoności poszukują intensywności życia, pojmowanego na wskroś zmysłowo i temporalnie.

Leśmian zdaje się mówić tak: skoro śmierć jest najbardziej własna, to może uda się ją pokonać poprzez przyjaźń, rozumianą jako przekroczenie własnego egotyzmu – walkę, w której zaczynamy mieć liczebną przewagę nad pojedynczą śmiercią. Przyjaźń wyzwala więc w naszych bohaterach iście Nietzscheańską *Wille zur Macht*. Macieje podejmują ryzyko wyprawy i wyruszają do walki z Czmurem, potworem, który „wśród czarów dzikich i samotnych – / I nic – tylko pilnuje zakłętego ziela, / Które nieśmiertelności – gdy je zjesz – udziela” (PZ, s. 467)<sup>15</sup>. Ich solidarność daje im przewagę nad potworem. „Przed nadmiarem Maciejów gdzie szukać obrony? / Tu – Maciej i tam – Maciej! Maciej – z każdej strony!” (PZ, s. 469). Przyjaciele mogą zatem na siebie liczyć i jednocześnie ich zachowanie jest nieobliczalne i nieprzewidywalne.

<sup>14</sup> O splocie władzy z potencją płciową zob. P. Quignard, *Seks i trwoga*, przeł. K. Rutkowski, Warszawa 2002, s. 21–22.

<sup>15</sup> Dla Rymkiewicza Czumur zalicza się do tych potworów Leśmianowskich, które „jakoś związane z nicością – są, jeśli nie jawnymi, to może jej tajnymi reprezentantami”. J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 24.

Ta nieobliczalność przyjaźni wiąże się zarazem z wiarą w siłę opowieści/poezji, mimo że poeta jest świadomy konwencjonalności mowy. Mimochodem oznajmia: „Już zawczasu się srożąc pod gołym niebiesem, / Jak mówią w tym powieście, gdzie mimo zwyczajów / Niebo jest – Bóg wie czemu – męskiego rodzaju.” (PZ, s. 467). To przecież legenda o ziele nieśmiertelności, którą przypomina jeden z Maciejów, prowadzi do podjęcia wspólnej ryzykownej decyzji o zdobyciu tej rzadkiej rośliny. Nieprzypadkowo też Czmur określa próbę zdobycia zieleń przez naszych bohaterów jako „dybanie na baśń leśną”. Samo ziele bohaterowie poznają po tym, „że było – zakłętą” (PZ, s. 469). Te sformułowania wprowadzają nas na tropy związane z „istotą” Leśmianowskiej poezji, umykającej przed nazwaniem, skrywającej swój sekret, w tym sensie, że staje się ona doświadczeniem przekraczającym świat gotowych pojęć i doświadczeń. Taki trop interpretacyjny podejmuje Jacek Trznadel, dla którego upragniony skarb to symbol życia i poezji<sup>16</sup>. Baśń leśna byłaby zatem – podobnie jak przyjaźń – mocą intensyfikującą życie, drogocennym skarbem odbierającym śmierci jej władzę, a więc, mówiąc najkrócej, pragnieniem niemożliwego i nieobliczalnego.

Nieśmiertelność jako abstrakcyjna idea zostaje w wierszu utożsamiona z konkretną i materialną rośliną, jednak pozostaje ona w sferze niemożliwości. Ziele, którego pilnuje Czmur, jest skarbem „bez użytku”, niemogącym zostać włączonym w przebieg historii ludzkiej („dzieje się człowiek”) i dziejów Boga („Włącz ten dar, Płacyboże, do twych w niebie dziejów”). Jest zatem bezużyteczne, funkcjonuje na prawach widmowego skarbu, którego nie można wpisać w czasowość życia.

Poeta, kreśląc obraz walki z pilnującym skarbu potworem, odtwarza archetypiczne wyobrażenia, o których Mircea Eliade pisze tak:

Gryfy i potwory stoją zawsze na straży dróg do zbawienia, tzn. pełnią straż pod drzewem żywota lub innym podobnym symbolem [...]. Węże pilnują wszystkich dróg do nieśmiertelności, tj. każdego „centrum”, każdego naczynia, gdzie koncentruje się świętość całej rzeczywistej substancji, itd. [...], pilnują skarbów schowanych w głębi ziemi lub diamentów i pereł w głębi oceanu – każdego symbolu wcielającego *sacrum*, udzielającego mocy, życia i wszechwiedzy<sup>17</sup>.

Kim byłby Czmur, ten „zmór podrzutek”, mieszkający „wśród czarów dzikich i samotnych” (PZ, s. 467), który, jak czytamy: „Czarami się najeżył – i nieludzko czeka...”, „w słońcu się biesi” (PZ, s. 468), a pokonany przez Maciejów: „Zaklął siebie słów mglistym – i tak zaczął znikać, / By ciałem do niebytu, znikając, nawykać... / Trudno stwierdzić, czy umarł, czy wpelźł na kształt gadu / W nicość, pełną kryjówek... Dość, że znikł

<sup>16</sup> Zob. J. Trznadel, [rec. książki] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1, s. 368–369.

<sup>17</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 281.

bez śladu. / Znikł do cna i do ista, jakby go nie było ” (PZ, s. 469)? Leśmian, pisząc o Czmurze, używa z jednej strony kategorii związanych z ulotnością, nieoczywistością istnienia, w końcu też z nicością, z drugiej zaś – opisuje go jako wcielenie czystej „nie ludzkiej” przemocy, bezdusznej władzy, która wyznacza granice naszego życia w zaklętym kole narodzin i śmierci. Walka z Czmurem byłaby braterską próbą przewyciężenia kruchości i słabości ludzkiej egzystencji i zamachem na okrutne prawo śmierci, którego strażnikiem jest ta kreatura.

Zwycięstwo nad Czmurem okazuje się zwycięstwem niepełnym. Skarb zostaje co prawda zdobyty, ale okazuje się, że przyjaciele z powodu odniesionych ran nie mogą spożyć czarodziejskiej rośliny: „Daremnie próbowali gryźć ziele i łykać – / Nie chciały im się szczęki zmiażdżone domykać... / Czumur za życia posiadał jakie takie siły, / Bo cielska Maciejowe od ran się roiły” (PZ, s. 469). Wyczerpani po walce chcą powrócić do domu z nadzieją, że zdołają zjeść ziele, które przysporzy im upragnionej nieśmiertelności:

Do pierwszego Macieja rzecze Maciej wtóry:  
 „Tak się kości gną we mnie, jak te obce wióry.  
 W tym, że Czumur nas nadpsował – nie ma jeszcze sromu.  
 Czas duszom – do pokuty... Czas ciałom – do domu...  
 Lubię księżyc – na strychu, a słońce – w altanie,  
 Ale lubię najbardziej – siebie wzdłuż na sianie!...  
 Ty poleżysz ustronnie – i ja też poleżę.  
 Odzyskamy sił krztynę, szeptając pacierze,  
 Grzeszną duszę do Boga nastroim, jak skrzypkę,  
 A ziele spożyjemy z mlekiem na przechlipkę”.

(PZ, s. 469–470)

W tym fragmencie Leśmian, wykorzystując platońskie rozróżnienie dusza/ciało, dokonuje „rozsunięcia” się czasu na dwie modalności: czas ciała, który tutaj jest wyrażony w porządku ziemskiego zakorzenienia, ujętego w orbitę przygodności, i czas duszy, odsyłający do chrześcijańskich figur grzechu i pokuty. Ciało zostaje tutaj potwornie zranione, naznaczone koniecznością umierania. Zwróćmy jeszcze uwagę, że modlitwa, o której mowa w wierszu, ma charakter przebłagalny, ma być formą pokuty za przekroczenie zakazu – próbę zdobycia nieśmiertelności. Zakładająca dystans między korzącym się człowiekiem a Bogiem, jest jednak w kontekście wiersza dwuznaczna. Można ją odczytywać jako próbę oszukania Boga. W takiej optyce modlitwa duszy miałaby ukryć spożycie ziela. Byłaby parawanem, za którym odbywa się świętokradczy posiłek. Gdy Leśmian mówi o spożyciu ziela „z mlekiem na przechlipkę” przez rannych, krwawiących przyjaciół, to odsyła do znaczenia ofiary i Eucharystii, co jeszcze wyraźniej widać w dalszej części wiersza.

## „Dar to – nie lada, i skarb – nie drobnota”

Przyjaźń Maciejów, ujęta w ramy męskiej solidarności, braterstwa w walce z potworem, zostaje jednak wystawiona na jeszcze jedną próbę. Kiedy myślimy, że razem z przyjaciółmi dotrzemy do domu, Leśmian kieruje narrację na inne tory. W drodze powrotnej bowiem Macieje, ranni po walce z Czmu-rem, spotykają kogoś, kto radykalnie nie pasuje do ich świata:

I tak gwarząc, szli do dom – tam, gdzie dal i droga,  
I na skrócie spotkali twarz w twarz – Płaczyboga.  
Miał Płaczybóg źrenice – dalami posnute,  
A w źrenicach na przemian – zadumę i smutę.

(PZ, s. 470)

Spotkanie z Płaczybogiem odbywa się gdzieś „na skrócie” – jest całkowicie nieprzewidywalne, przypadkowe, rozbija przewidywany kierunek zdarzeń.

Leśmian, przywołując postać Płaczyboga, posługuje się tak idiomatycznymi wyrażeniami, że trudno wpisać ją w określone języki teologiczne i filozoficzne. Spotkanie z Płaczybogiem opisywane jako „twarz w twarz” odsyła do biblijnego *facie ad faciem*. Jeśli pamiętamy Pawłowe: „Teraz widzimy przez zwierciadło, niejasno; wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz” (1 Kor 13, 12), to spotkanie „twarz w twarz” staje się aktem poznania i samopoznania, wyjścia z impasu złudnych odbić. Płaczybóg pozbawiony jest jakiegokolwiek mocy i władzy. Jego oczy przywołują żalobę i smutek, a nie pełnię szczęścia i poznania (czy samopoznania), ewokują nicość i pustkę.

Można by powiedzieć, posługując się retoryką Lévinasa, że w tak za-inscenizowanym spotkaniu Maciejów z Płaczybogiem mamy do czynienia z epifanią twarzy<sup>18</sup>. Według francuskiego filozofa epifania twarzy przekracza horyzont epistemologii i ontologii, otwiera na inność, zranienie. Lévinas, pisząc o twarzy, posługuje się różnymi figurami innego: „obcego”, „nędzara”, „proletariusza” – by podać tylko kilka przykładów. Jest to więc sytuacja asymetryczna: „Inny zawsze jest mistrzem, rozrywającym świat samozadowolenia. Uznać innego to uznać głód. Uznać innego to dawać. Ale dawać nauczycielowi, mistrzowi, temu, do kogo w wymiarze wysokości mówimy «panie»”<sup>19</sup>. W myśli Lévinasa „ja” staje się zatem zakładnikiem innego, etyka wyprzedza wszelką ontologię. W tym kontekście można powiedzieć, że Leśmian w orbitę przyjaźni ujętej narcystycznie wprowadza innego, wybijając swoich bohaterów ze świata swojskości. Twarz Płaczyboga wzywa do odpowiedzi naszych przyjaciół:

<sup>18</sup> O kategorii inności w twórczości Leśmiana zob.: A. Czabanowska-Wróbel, *Leśmian: Ja i inny*, [w:] tejsze, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kregu modernizmu*, Kraków 2002, s. 344–361. Badaczkę zastanawia też motyw łez w dziele Leśmiana, w tym także motyw Boga płaczącego. Zob. tejsze, *Płacz Leśmiana*, [w:] dz. cyt., s. 325–343.

<sup>19</sup> E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 75.

Trącił Maciej Macieja: „Chwila uroczysta!  
 Pierwszy przemów do Boga, boś lepszy mówista”. –  
 Rzekł Maciej: „Płaczyboże, co płaczesz uboczem –  
 Chcę Ci mówić o wszystkim, ino nie wiem – o czym!  
 Pochwalona ta z Tobą znajomość bezkreśna.  
 W lesie – nasze spotkanie. Dziej się – wola leśna!  
 To powiadam po pierwsze. A mówię po wtóre:  
 Dziej się człowiek, idący w bezmiary niektóre!  
 Nie zbraknie Bogu stawy (to mówię – po trzeciej!) –  
 Dopóki jeden Maciej trwa jeszcze na świecie!”

I z zanadrza, jak z hojnej wyciągnął skarboney  
 Ziele – i Płaczybogę podał zamyślony.

(PZ, s. 470)

Wyrażenie „znajomość bezkreśna” odsyła do znaczeń: „całkowita”, „nie-wymagająca słów”. Skoro przymiotem Boga jest wszechwiedza, to właściwie każda wypowiedź jest zbędna, nie niesie jakiegokolwiek treści, której nie znałby Bóg – stąd zakłopotanie Macieja. Słowa te można rozumieć inaczej – ironicznie: „bezkreśna” – niemożliwa, gdyż istnienie człowieka wypełnia czas/kres. Enigmatyczne sformułowanie „Dziej się człowiek, idący w bezmiary niektóre” wskazuje na „niedokończony”, „uczasowiony” charakter ludzkiego istnienia, w przeciwieństwie do bezkresu Boga. Ludzkim bezmiarom trzeba zaznaczyć pewne granice, dlatego muszą być „niektóre”, w znaczeniu: „nie każde”. W końcu też Płaczybóg odarty jest ze wszelkich przymiotów władzy: „dziej się – wola leśna” – mówi Maciej. Las jako scena spotkania wskazuje na przypadkowość, przygodność; to sceneria natury, nieodsyłająca do transcendentnego *sanctum*<sup>20</sup>. Przytoczony zwrot można też odczytać jako wolę samego opowiadania na wzór „dziejby leśnej”.

Decyzję o oddaniu ziela Płaczybogę podejmuje nasz bohater w imieniu swoim i przyjaciela. Leśmian milczy o tym, jak zachowuje się drugi Maciej, czy w pełni akceptuje on postanowienie swego kompana. Przyjaciele w tym wierszu mówią jednym głosem, nie negocjują ze sobą. W słowach Macieja „Nie zbraknie Bogu stawy (to mówię – po trzeciej!) – / Dopóki jeden Maciej trwa jeszcze na świecie!” przejawia się bezwarunkowy nakaz wynikający z faktu samego istnienia. Bohater uświadamia sobie, że to nie jego życie (jak można domniemywać, także i nie jego przyjaciela), nie jego śmierć (ani jego przyjaciela) powinny być przedmiotem zatroskania, lecz życie i śmierć

<sup>20</sup> Analizą motywu lasu w poezji Leśmiana zajmowała się D. Kulczycka, „Ja jestem las ten cały – las cały aż po skraj”. Kilka spostrzeżeń na temat lasu w twórczości i życiu autora „Zielonej godziny”, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 253–263; zob. też: W. Wądołowski, *Doświadczenie Natury. Kilka uwag o „Łące” Bolesława Leśmiana*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana*, s. 245–251.

innego. W ten oto sposób Leśmian otwiera przyjaźń na to, co inne, buduje rodzaj wspólnoty cierpiących. Przyjaźń staje się domeną poświęcenia, nie tylko utwierdzenia własnych odrębnych więzi. Przekracza więc swoją hojnością wzór tautologicznej swojskości.

Wspólna wyprawa po ziele nieśmiertelności staje się odkryciem skończoności i niepowtarzalności własnego życia, ale też i niepowtarzalności przyjaźni:

Weź to ziele na wszelki w niebiosach przypadek,  
 Jako po dwóch Maciejach niepodzielny spadek.  
 Wiem, że cierpisz niekiedy – i ja czasem cierpię.  
 A nuż się nieśmiertelność w niebiosach wyczerpie!  
 Chociaż trwoga to – płonna, lecz myśl niebezwindna:  
 Pewniejsze dwie wieczności, niżli wieczność – jedna.  
 Dość Ci, Boże, źdźbło małe tego ziela spożyć,  
 By do drugiej wieczności bez uszczerbku dożyć.  
 Kto zasłużył na ziele – niech się nim odświeży.  
 Bóg się nieśmiertelność – nam się Bóg należy.

(PZ, s. 470)

Wydarty Czmuirowi skarb/zdobyc przemiała się w dar i spadek, antycypujący śmierć bohaterów. Znowu pojawia się w wierszu opozycja między pojedynczym istnieniem a wspólnotą przyjaciół: samotny Płaczybóg staje się spadkobiercą ziela, skarbu przyjaźni Maciejów, które przemiała się w ziele pamięci – jedyną formułę nieśmiertelności.

Uczynek naszych przyjaciół urasta tutaj do rangi niecodziennego, cudownego wydarzenia, radykalnie przekraczającego to, co możliwe. Przyjaźń tym samym staje się hojnością, wyrastającą poza porządek ekonomicznych kalkulacji. Na twarzy obdarowanego na chwilę zagościła radość: „Wziął Płaczybóg podarek z tym bożym uśmiechem, / Co sprawił, że las z większym zieleniał pośpiechem” (PZ, s. 470); Bóg tak odpowiada przyjaciołom:

[...] „Dar to – nie lada, i skarb – nie drobnota –  
 I pewne przedłużenie wiecznego żywota!  
 Czymże was wynagrodzę – jaką z nieba chwałą  
 Za to, co się w tej chwili we wszechświecie stało!  
 Nic nigdzie nie posiadam, sam jestem – samiustek  
 Wśród ziemskiej niedoli i zaziemskich pustek.  
 Trzeba w płacz mój na ślepo, z całych sił uwierzyć,  
 By chcieć ze mną żyć razem, albo razem – nie żyć.  
 Na krańcach mego płaczu będę na was czekał.  
 Nie zwlekajcie zbyt długo. Ja – nie będę zwlekał...”

(PZ, s. 470–471)

Leśmian gra tutaj paradoksami. Dar staje się przedłużeniem życia, a Bóg – dłużnikiem człowieka. Płaczybóg mówi językiem katechizmu (chce wynagrodzić za dobro). Nigdy jednak nie odwdzięczy się Maciejom, tym samym to on staje się ich dłużnikiem. Pozbawiony prawa własności, domu, nie może uczestniczyć zatem w prawie ekonomicznej wymiany.

Dar Maciejów okazuje się bezinteresowny, nie będzie, mimo kalkulacji jednego z przyjaciół, gwarancją nieśmiertelności. Nikt nie zdoła przecież uwierzyć w wieczność takiego Boga – w wieczność pojętą jako synonim szczęśliwości i zbawienia. Wiara w płacz Boga „na ślepo” jest gestem radykalnie nierozumnym – osobliwym *credo quia absurdum*, tak jak nierozumna (nieobliczalna) staje się w wierszu przyjaźń.

Rozmowa z Bogiem prowadzi do wykrwawienia się bohaterów utworu Leśmiana:

Rzekł Maciej do Macieja: „Z ran moich niemal  
 Podczas rozmowy z Bogiem krwi się w świat przelało”.  
 I na nogach się zachwiał i bardzo niezgrabny  
 Na trawę się wywrócił bokiem, jak wóz drabny.  
 Drugi Maciej na ból swój boczył się i srożył,  
 Lecz – by ciału dogodzić – obok się ułożył.  
 Rzekł jeden: „Czemuś taki srebrniasty na licu,  
 Jakbyś gębę przed chwilą wytarzał w księżycu?”  
 Drugi na to: „Już do snu nicość mnie kołycha.  
 Wiem, co we mnie cierpiało – nie wiem, co nacicha...  
 Brak mi ziela... Ha, trudno! Niech Bóg się posili –  
 Bardzo by się przydało i nam w takiej chwili!”  
 Naówczas do Macieja rzekł Maciej: „Macieju!  
 Tak mi dobrze w mym bólu, jak w samym Betleju...  
 Pragnę tylko ostatnich ku niebu przesileń,  
 By zrzucić ciała mego uciążliwą wyleń –  
 A zrzucając – nie jęknę ani się zasmucę.  
 Odwróć łeb, byś nie widział, czym będę, gdy zrzucę...”

(PZ, s. 471)

W tradycji Kościoła katolickiego Eucharystia nie tylko jest figurą upamiętnienia, rytualnego powtórzenia, lecz także wskazuje na rzeczywiste uobecnienie się ciała Chrystusa. Leśmian znacząco przekształca zwrot charakteryzujący ofiarę Syna Bożego. Krew Chrystusa przelana jest „za” (za nasze grzechy), a przelana krew przyjaciół wsiąka w ziemię<sup>21</sup>. Tym samym zostaje ona pozbawiona wymiaru zbawczego.

<sup>21</sup> M. Kurkiewicz pisze: „Jeśli przyjąć, że, jak twierdzą niektórzy, krew ludzka jest źródłem życia, wówczas ta przelana przez obu bohaterów Leśmiana w intencji Płaczyboga, daje temu ostatniemu energię potrzebną nieśmiertelności, na równi z pożądanym zieleń”. M. Kurkiewicz, dz. cyt., s. 112.

Lévinas zaznacza:

Gdyby nie było czucia, wszelka ofiara złożona w imię Innego byłaby bez znaczenia. To dzięki temu, że można cierpieć i rozkoszować się życiem, nabiera ono znaczenia czegoś, co można ofiarować. Prawdziwy dar to nie coś, co mamy w nadmiarze, lecz chleb odjęty od ust<sup>22</sup>.

Nasi przyjaciele dosłownie odejmują sobie od ust ziele. Ziele nieśmiertelności jest też sekretem ich przyjaźni – darem śmiertelnym, pozbawiającym Maciejów nadziei na zbawienie, otwiera na bliskość wobec innego. Ostatnia scena wiersza jest przejmująca i nie pozostawia złudzeń co do wszelkich mitów zbawczych. Poeta uśmierca bezlitośnie bohaterów:

Chciał się właśnie odwrócić Maciej od Macieja,  
Ale go zamroczyła wielka beznadzieja!  
A już śmierć się zbliżyła, by ich snem utrudzić.  
Nie wiedziała, którego ma najpierw wystudzić.  
Świat im w oczach zanikał... Nastaly złe dreszcze.  
I już świata nie było, a trwali gdzieś jeszcze...  
Rzekł jeden: „Noc nadchodzi!” – A drugi rzekł: „Dnieje!” –  
Tak zmarli jednocześnie obydwaj Macieje.

(PZ, s. 471)

Śmierć jako ostateczny koniec staje się wspólnym doświadczeniem obu przyjaciół, a jednocześnie czymś odrębnym. Każdy z przyjaciół umiera własną śmiercią, jednak Leśmian, darując jednoczesne konanie bohaterom, pozbawia ich bólu utraty. W tym sensie walka Maciejów z Czmurem jest zwycięstwem nad ideą nieśmiertelności, ale też i zwycięstwem nad samą śmiercią, która przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie – nasi bohaterowie w spokoju umierają.

Przyjaźń w wierszu *Dwaj Macieje* okazuje się nieobliczalna, wykracza poza wszelkie kalkulacje. Nie zamyka się w narcystycznie podwojonej egzystencji, lecz gotowa jest do bezinteresownej ofiary. Przyjaźń zatem: „Dar to – nie lada, i skarb – nie drobnota”.

\*\*\*

Leśmian na pogrzebie swego przyjaciela Fiszera płakał. Fiszer podczas pogrzebu Leśmiana miał rzekomo odpowiedzieć na ostatnie zdanie przemawiającego nad grobem poety Kadena-Bandrowskiego: „Bądź zdrow, kolego!” – w taki oto sposób: „He, he, he, w tych katakumbach na pewno się przeziębili!”. To jednak tylko anegdota, jedna z wielu przypisywanych

<sup>22</sup> E. Lévinas, *Inaczej niż być lub poza istotą*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 2000, s. 123.



Fiszerowi<sup>23</sup>. Ale skoro po własnej śmierci Leśmian miał nachodzić swoją rodzinę, to dlaczego Fiszer nie mógłby pojawić się na pogrzebie przyjaciela?

Ostatecznym pocieszeniem może być tylko dar wiersza, dar opowieści. Pleć pleciugo!

## BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2011.
- Boniecki E., *Archaiczny świat Bolesława. Leśmiana*, Gdańsk 2008.
- Cycon, *O przyjaźni*, [w:] *Pisma filozoficzne Marka Tulliusza Cyconera*, przeł. E. Rykaczewski, t. 8, cz. 2, Poznań 1897.
- Czabanowska-Wróbel A., *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2002.
- Czajka-Stachowska I., *Wspomnienie o Bolesławie Leśmianie*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, pod red. Z. Jastrzębskiego, Lublin 1966.
- Derrida J., *Oligarchie: wymienianie, wyliczanie, obliczanie*, przeł. A. Dziadek, [w:] „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2010, nr 17.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.
- Kulczycka D., „Ja jestem ten las cały – las cały aż po skraj”. Kilka spostrzeżeń na temat lasu w twórczości autora „Zielonej godziny”, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Ceślaka, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Kurkiewicz M., *Rola i znaczenie motywu krwi w poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, pod red. B. Grodzkiego i D. Trzeźniowskiego, Radom 2012.
- Lechoń J., *Poezje*, Wrocław 1990.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.
- Leśmian B., *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Lévinas E., *Czas i to, co inne*, przeł. J. Margański, Warszawa 1999.
- Lévinas E., *Inaczej niż być lub poza istotą*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 2000.
- Lewin L., *Wspomnienie o Leśmianie*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, pod red. Z. Jastrzębskiego, Lublin 1966.
- Łopuszański P., *Fiszer pierwszy i ostatni*, [w:] „Polityka” 2007, 5 kwietnia, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/214962,1,fiszer-pierwszy-i-ostatni.read?page=45&moduleId=5311> (dostęp: 10.10.2017).
- Łopuszański P., *Leśmian*, Wrocław 2000.
- Mazurowa M.L., *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, pod red. Z. Jastrzębskiego, Lublin 1966.

<sup>23</sup> Zob. P. Łopuszański, *Fiszer Pierwszy i Ostatni*, „Polityka” 2007, 5 kwietnia, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/214962,1,fiszer-pierwszy-i-ostatni.read?page=45&moduleId=5311> (dostęp: 10.10.2017).

- Montaigne M. de, *O przyjaźni*, [w:] M. Montaigne, *Próby*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1957.
- Quignard P., *Seks i trwoga*, przeł. K. Rutkowski, Warszawa 2002.
- Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982.
- Rymkiewicz J.M., *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Sławek T., *Przyjaźń i powaga bycia*, [w:] *Sztuka relacji międzyludzkich. Miłość, małżeństwo, rodzina*, praca zbiorowa pod red. J. Augustyna SJ, Kraków 2014.
- Sławek T., *U-bywanie. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a*, Katowice 2001.
- Trznadel J., [rec. książki] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1.
- Trznadel J., *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.
- Wądołowski W., *Doświadczenie natury. Kilka uwag o „Łące” Bolesława Leśmiana*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka, B. Stelmaszczuk, Kraków 2000.

## STRESZCZENIE

Artykuł jest próbą interpretacji wiersza Bolesława Leśmiana *Dwaj Macieje* w kontekście autobiograficznego doświadczenia poety – jego przyjaźni z Franzem Fischere. Utwór Leśmiana jest w mojej propozycji lekturowej świadectwem wary w dar przyjaźni i dar opowieści.

### Słowa kluczowe

Bolesław Leśmian, Franz Fiszer, autobiografizm, przyjaźń

## SUMMARY

### The gift of friendship. The gift of story. *Dwaj Macieje*

The paper is an attempt to interpret *Dwaj Macieje* (Two Maciejs), a poem by Bolesław Leśmian in the context of the poet's autobiographical experience, namely his friendship with Franz Fischer. In the proposed interpretation Leśmian's work is a testimony of the faith in the gift of friendship and the gift of story.

### Keywords

Bolesław Leśmian, Franz Fiszer, autobiographism, friendship



LESZEK  
ZWIERZYŃSKI\*



0000-0002-6157-7589



# Człowiek Kosmiczny – morituralny – miłosny w późnej poezji Leśmiana. Studium z antropologii wyobraźni

211

CZŁOWIEK KOSMICZNY – MORITURALNY – MIŁOSNY...

## I

Jaki jest człowiek w późnej poezji Leśmiana? Niewątpliwie jest istotą ontologicznie dynamiczną – nieustannie przekracza antropomorficzne kontury, stwarzając swe niezwykle, metamorficzne człowieczeństwo. Pisano o tym wiele, ale temat wydaje się wciąż otwarty; ja również tylko naszkicuję kilka jego rysów. Najpierw chciałbym zarysować perspektywę moich rozważań. Istotne będą dla mnie zasadnicze kierunki rozwoju Leśmianowskiej poetyckiej antropologii, a także płaszczyzna, na której można będzie skutecznie ją opisać. Chcę do tego celu wykorzystać perspektywę wyobraźni poetyckiej jednak nieco przetworzonej i ukierunkowanej na badanie wyobrażeń antropologicznych w poezji, zbliżając się w tym trochę do badań Gilberta Duranda<sup>1</sup>.

\* Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Zakład Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu, e-mail: leszek.zwierzynski@us.edu.pl.

<sup>1</sup> Klasykne badania wyobraźni poetyckiej to oczywiście prace Gastona Bachelarda i Georges'a Pouleta. Prace Duranda, do których nieco zbliża się płaszczyzna metodologiczna niniejszego tekstu, wydano w tomie *Potęga świata wyobrażeń czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002. Podobne ujęcie wątku antropologicznego wykorzystano w badaniach poezji Leśmiana Marzena Karwowska. Zob. też, *Wątki antropologiczne w poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, pod red. U.M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014. W tymże tomie znajduje się szereg interesujących „świeżych” tekstów o Leśmianie, także o podmiotowości i wyobraźni. Od strony teoretycznej model człowieka opisał Cezary Rowiński (*Człowiek i świat*

W *Sadzie rozstajnym* następuje nowe sformułowanie modernistycznych tematów. Pojawiają się graniczne kształty paraantropologiczne („oddaleńcy”, „aniołowie”). Tu także, w *Zielonej godzinie*, stworzona zostaje nowa postać relacji człowiek-natura, a las staje się realnym i metafizycznym krajobrazem wewnętrznym podmiotu. Transgresyjny kształt owego podmiotu stanowi, jak się wydaje, szczególnie ważny składnik tomu, rozwijany w kolejnych zbiorach Leśmiana. W *Łące* następuje rozszerzenie i radykalizacja tego tematu: w *Topielcu* obserwujemy całkowite pochłonięcie antropomorficzności przez naturę, a w finałowym, tytułowym poemacie dokonuje się ekstatyczna „eksplozja” – hierogamia Łąki jako osobowego bytu natury i bohatera-podmiotu, przemieniającego w tym miłosnym zbliżeniu swą metafizyczną istotę. Ale *Łąka* to także eksperymenty transantropologiczności w *Balladach* i *Pieśniach kalekujących* – transgresyjne przemiany ciała (*Piła*) i wizje „innej” erotyki (*Zaloty*).

Dalsze, teraz metafizyczne już w swej istocie eksperymenty dokonują się w *Napoju cienistym*, gdzie można zaobserwować najważniejszy chyba zwrot<sup>2</sup> w rozwoju poezji Leśmiana. Na tę nowość składa się niezwykle wizja świata przygrobowego, próby granicznej antropologii bytów paraludzkich (*Postaci*) i radykalne eksperymenty z istnieniem w transgresyjnych poematach metafizycznych (*Eliasz*, *Dwaj Macieje*, *Pan Błyszczyński*). Zmienia się teraz wyraźnie struktura Bytu. O ile w *Łące* natura jest w swym istnieniu ciągła, stwarzająca jeden wszechogarniający, przemieniający się Kosmos życia, o tyle w *Napoju cienistym* ujawnia się wielość przestrzeni istnienia; zarysowują się szczeliny, nieciągłość. Na pierwszy plan wysuwa się wymiar metafizyczny Bytu. Stąd coraz większa i bardziej zasadnicza rola nicości jako najważniejszego, istotowego symbolu ontologicznego.

Ale *Napój cienisty* to także *Zwiewność* – liryk szczególnie istotny (osadzony w ważkim cyklu *Spojrzyście*), bardzo bogaty w sensory i nowe perspektywy poetyckie. Będę chciał go wykorzystać jako soczewkę w spojrzeniu na późne przemiany antropologii poety; utwór ten zawiera bowiem także Leśmianowski model wyobraźniowego konstruowania interesującego kształtu antropologicznego. *Zwiewność* precyzyjnie, wzorcowo odczytał Ryszard Nycz<sup>3</sup>, wydobywając najistotniejszy w wierszu splot zjawisk<sup>4</sup>, wskazując

---

w poezji Leśmiana. *Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982). Zob. także: B. Stelmaszczyk, *Istnieć w dwoistym świecie. Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009. Trudno pominąć klasyczną książkę, z której wielokrotnie czerpałem – Michała Głowińskiego *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981. Wiersze Leśmiana według wydania: B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.

<sup>2</sup> Właściwie powinno się tu użyć terminu „skręt”, wykorzystywanego przez Leśmiana w wierszach *Napój...* do zaznaczania przechodzenia w inną metafizycznie przestrzeń.

<sup>3</sup> R. Nycz, „Słowami... w świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 128–138. Wcześniej dostrzegli ten wiersz Jacek Trznadel w książce *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 343–344, i Adam Ważyk (*Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 19–20), ale dopiero lektura Nycza ukazała wagę i nośność utworu.

<sup>4</sup> Badacz rozsupluje także istotne w wierszu „miejsca trudne” – chociażby niejednoznaczność „zgonu pszczoł” i podwójny sens ludzkiej czynności „wyzierania” – w świat i na motyla (stawanie się nim).

„przygodność bytu” jako podstawową właściwość tekstu i postaci bytu w nim danego (przypadkowość wszelkich porządków zarysowujących się w wierszu). To znakomite odczytanie stanowić będzie dla mnie podstawę, chciałbym jednak dookreślić niektóre, szczególnie ważne dla mnie aspekty liryku i przesunąć chwilami akcenty. Zmieniam także nieco perspektywę widzenia, co pozwala postrzegać wiersz jako realizację Leśmianowskiej, nowatorskiej postaci obrazu poetyckiego i nowej mistyki poetyckiej, otwierającej niejako przestrzeń „postsekularną”.

## II

*Zwiewność* to niewątpliwie lista „okruchów Bytu” w metonimicznym układzie. Bycie w tych okruchach zostało ustatycznione, urzeczowione, dane już nawet nie w postaci bezokoliczników (jak w Lirykach lozańskich), lecz w formie rzeczowników odczasownikowych<sup>5</sup>. Od początku też oprócz zasadniczego enumeracyjnego porządku zarysowują się w liryku inne, podmiotowe sposoby układania, właściwe człowiekowi (od wnętrza – do zewnętrzności, od owadziego – do ludzkiego). Każdy okruch ukazany został w jakiejś ramie obrysowującej go, zasadniczo metonimicznie z nim związanej. Tak częściowo i statycznie wszystko bytuje w całym wierszu, poza dwiema enklawami<sup>6</sup>. Jedną stanowi ostatnia, antropologiczna strofa. Wcześniej człowiek był obecny w metonimicznym szeregu oderwanych okruchów Bytu. („Ja – w lesie. Mgłą byłeś?” i jeszcze radykalniej: „usta twoje – w alei”<sup>7</sup>). W ostatniej zwrotce ludzki okruch zostaje rozwinięty do pełniejszej i działającej postaci. Odczytane przez Nycza ludzkie „wyzieranie” na motyla stanowi, jak się wydaje, kontynuację obrazu lozańskiego, nie tylko ze względu na analogicznie metamorficzny, transgresyjny sens motylowości, lecz także z uwagi na stworzoną w obu utworach podobną, nieteologiczną symboliczność jako sposób konceptualizowania transantropomorficznej bytowości człowieka w „czasie marnym”.

Aby odczytać ten końcowy kształt antropologiczny, muszę najpierw skupić się na dwóch (komentowanych już przez Nycza) fundamentalnych określeniach ontologicznych – „gęstości” (w wierszu w rzeczownikowej postaci „gęstwy”), trzykrotnie powtórzonej, i „zwiewności”. Gęstość, ważny fenomen Leśmianowskiej poezji, obecna jest już w *Łące* i funkcjonuje jako cecha bycia natury – bujnej, stwarzającej się, splatającej w zwartą, wielopłaszczyznową tkaninę Bytu. Ale w *Napoju cienistym* „gęstość” zaczyna oznaczać już cechę

<sup>5</sup> W pierwszych okruchach pojawiają się wprawdzie czasowniki, ale nie dotyczą samych przedstawianych bytów.

<sup>6</sup> To, że w liryku nie wszystko mieści się w modelu „przygodności”, dostrzegł już jakiś czas temu Piotr Michałowski. Wprawdzie badacz wskazuje sygnał odejścia od niej w czym innym – w metafizycznym ujęciu fali, wprowadzającej metafizyczny właśnie porządek – ale najistotniejsza wydaje się sama intuicja transgresji poza porządek przygodności, wydarzająca się w tym niezwykłym utworze. Zob. tenże, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, s. 26–29.

<sup>7</sup> B. Leśmian, *Zwiewność*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 412.

metafizyczną. Najwyraźniej może w *Eliasz* – pojawia się tu ona, gdy Prorok przekracza granice astronomicznego kosmosu, wkraczając w przestrzeń metafizyczną – „I brnął w gąszcz, gdzie z nicością zmieszane na poły, / Włóczą się niedowcieleń pełzliwe męcioly”<sup>8</sup> – fizykalnie niemal pustą, lecz stwórczą, żywą i metafizycznie gęstą. To rzeczywistość dopiero wydarzająca się, powstająca, jeszcze bezforemna<sup>9</sup>. Taka właśnie „gęstość” („gęstwa”) określa bytowość człowieka na granicy („widnokres”).

Drugi fenomen („zwiewność”) wydaje się bardziej skomplikowany. Nycz wiąże go ze wspomnianą fundamentalną cechą ontologiczną – przygodnością. Dostrzec jednak można, że „zwiewność” w wierszu odnosi się bezpośrednio tylko do człowieka („zwiewna gęstwa”). Nawet jeżeli zgodzić się, że określenie to wskazuje przygodność jego bytu, pojawia się ono w momencie zaistnienia człowieka w pełniejszej, czynnej postaci. Nie wydaje się, aby przygodność stanowiła całość sensu zwiewności. Cecha ta (co Nycz dostrzega) obecna jest także w innych utworach Leśmiana, chociażby w liryku \*\*\* [W ślad za górnym orszakiem obłoków...] czy w *Panu Błyszczynskim*, i wskazuje tu raczej inną niż przygodność cechę – ontologiczną niestabilność, niedookreśloność, płynność bytową. Dopiero obie własności razem (metonimiczna i metaforyczna) stanowią pełne metafizyczne określenie natury rzeczy w *Zwiewności*; dotyczy to także natury człowieka – bytowości granicznej, istniejącej i działającej w różnych płaszczyznach Bytu i w różnych jego porządkach, egzystencją niewątpliwie włączonego w jego przygodność, lecz mogącego ją przekraczać. Takie metafizyczne skrzyżowanie odsłania skądinąd ważną cechę nowatorskich symboli (czy może transsymboli)<sup>10</sup> Leśmiana, które wyraźnie funkcjonują w wielowymiarowej przestrzeni semantycznej, co określa ich postać i mechanizmy.

Jeszcze bardziej niezwykle otwarcie Bytu i poezji wydarza się w drugiej strofie *Zwiewności*. „Inna narracja” rozpoczyna się właściwie już w strofie pierwszej. Po trzech pierwszych okrucach (brzmiących jak wstępne akordy) pada syntetyczne, uniwersalne: „A wszystko – niczyje”<sup>11</sup>. Wieloznaczne, ale stanowiące zapewne wyraz owej fundamentalnej przygodności Bytu, braku jakiegokolwiek zasady metafizycznej, co podważa wszystkie zarysowujące się w wierszu porządki. Ten podmiotowy komentarz nabiera jednak wyraźnie cech osobowej perspektywy konkretnego „ja”, innej niż obiektywna fenomenologia okruców. Widoczny jest drugi jeszcze przeskok – zamiast animalno-antropomorficznych okruców pojawia się, jako ich interpretacja, metafora roślinna. Co to wszystko znaczy?

<sup>8</sup> Tenże, *Eliasz*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 461.

<sup>9</sup> Warto dodać, że w tymże punkcie Kosmosu pojawiają się (jako przejaw gęstości) epifanie nowoczesne i negatywne – „Śnisko” i jego nicościujący krąg. O epifaniach nowoczesnych i negatywnych zob.: R. Nycz, *Literatura jako trop...*, s. 41–49.

<sup>10</sup> Niemożliwe jest w niniejszym krótkim tekście zajęcie się problemem symbolizmu czy niesymbolizmu Leśmiana.

<sup>11</sup> B. Leśmian, *Zwiewność*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 412.

Leśmian zaczyna teraz używać innego języka, gdyż fenomenologiczny opis okazał się niepełny, dając tylko intelektualną, statyczną postać rzeczywistości. Nowy sposób mówienia przynosi jako rezultat ontologiczną epifanię, stanowiącą po stronie języka hieroglif, coś, co się poza ów pojęciowy język wyrywa. „Wszystko”, czyli co? To, co dotychczas ukazane (okruchy, ślady), czy wszystko w wierszu lub wręcz w Bycie? To, co tu powiedziano, z jednej strony podważa przyjęte, uznane porządki, ujawniając „przygodność”, ale z drugiej przekracza dalej także samą przygodność, prowadząc w zupełnie inną przestrzeń widzenia – okazuje się, że to, co uważamy za życie (istnienie), w rzeczywistości nie jest nim jeszcze. Istnienie jest czymś trudniejszym, głębszym, czymś do zdobycia, do stworzenia<sup>12</sup>. Czymś, co zawiera zarazem w swojej istocie bezkształt, niewyraźność. Aby to uchwycić, Leśmian stwarza nową postać języka, który ma naturę trochę pajęczynową – w centrum nic, niedostępność, a to, czym jest niewyraźne, trzeba czytać z otoczki, z krawędzi, z tła. W gruncie rzeczy poeta wyrywa użyte tu słowa z języka i tworzy swoiste enklawy – własne przestrzenie językowe, wyraźnie epifaniczne. Nie jest proste ich odczytanie – przełożenie na język pojęciowy.

Wydaje się, że druga strofa nie ma określonego, stabilnego przedmiotu wypowiedzi ani także podmiotu<sup>13</sup>. Poeta opisuje niezwykle „TO”, metaforyczne, inne – jakby obiekt niebiański (rozumiany nie w sensie teologicznym, lecz jako inne pasmo bytu i inna struktura), stykający się z czymś Transcendentnym („u ciszy podnóża”). Owo opisywane stanowi jakiś płynny, niewyraźny ekstrakt życia (istnienia). Poeta mówi bowiem o wspomnianym „wszystkim” ze strofy pierwszej; cały czas podążamy wzdłuż tej samej nitki wywiedzionej z przywołanego zdania. Nitki pajęczynowej, co się w tej strofie ostatecznie ujawnia. „TO”, opisywane językiem metaforycznym (chwilami trochę baśniowym z Leśmianowską dozą humoru) jest aktywne („modrzy się”, „napurpurza” – „buńczucznie”).

Ale dalej, aby powiedzieć o „TYM” coś istotnego, poeta zupełnie wykołaja język, rzeźbiąc w nim nowy, transgresyjny – radykalniejszy niż gdziekolwiek wcześniej – kształt sensu i Bytu. Trzeci wers zawiera zderzenie dwóch niezgodnych struktur składniowych: „A jest go tak niewiele, że mniej, niż niebiesko”<sup>14</sup>. Jakby metafora, ale działająca na poziomie składni, jako zderzenie, zawirowanie gramatyczne. Obie części zdania rozwierają się jak nożyce w różne strony, rozrywając strukturę języka i metafizykę bytu. Powstaje pytanie: czego „jest tak niewiele”? I co to znaczy „mniej niż niebiesko”? Chyba wyrażają dalej naturę Tego, co „wszystko – niczyje”, kontynuując ową niezwykłą nić, zaczepioną w przytoczonym stwierdzeniu. Ono nie ma natury niebiańskiej, sakralnej. Tu poeta mówi o metafizycznym wymiarze bytu (żyjącego), ale językiem przygodnościowym, metonimicznym. Stąd owo

<sup>12</sup> Dodać koniecznie trzeba, że Leśmian nie cofa się tu do tradycyjnej, sakralnej metafizyki, lecz tworzy dalej epifanię, wyrastającą jeszcze z tradycji, ale otwierającą się na bezkształtność epifanii nowoczesnej.

<sup>13</sup> Wskazywałem już tego przejawy obecne w końcówce strofy pierwszej.

<sup>14</sup> B. Leśmian, *Zwiewność*, s. 412.



niby ilościowe ujęcie, któremu umyka druga część zdania, chcąc wyrazić (w tymże metonimicznym języku) to, co wartościujące, o wyższym poziomie (aspekcie) bytu<sup>15</sup>.

Następny wers radykalizuje ten transjęzykowy sposób mówienia. „Nic, prócz tła” – to może najważniejsze, najdalej idące, zdanie ontologiczne Leśmiana, w tym wierszu i w ogóle<sup>16</sup>. Raczej jednak (mimo eliptycznej konstrukcji) nie powinno być ono interpretowane w ramach ontologii przypadku czy nicości. W związku z jego sąsiedztwem takie odczytanie byłoby czymś dowolnym i w istocie nietłumaczącym ani tego, co się w tej strofie wydarza, ani przemiany języka, jaka się tu dokonuje. Zdanie to, stanowiące kontynuację „nici”, wyrywa się ze zwykłej struktury mówienia. Podążając za „nitką”, dostrzegam dwa stadia odczytania. Pierwsze wskazuje, że owo „Wszystko” (do którego my również przynależymy), które bytuje u „ciszy podnóża”, którego jest „mniej, niż niebiesko”, cały czas jeszcze nie jest Tym, co istotowe i prawdziwe. To, co widzimy, słyszymy, pojmujemy, co sobie wyobrażamy, to, co jako ekstrakt, płynność, plazmę próbujemy dostrzec, jest zaledwie tłem dla czegoś (prawdziwego). Czegoś, co powinno być, zaistnieć – jako Byt, jako My. Ale taka interpretacja cały czas mieści się jeszcze w tradycyjnym ujęciu sakralno-metafizycznym. A Leśmian wyraźnie mówi tu coś nowego (język!). Dlatego wiarygodniejsze jest radykalniejsze odczytanie tego zdania. To, co napotykamy, szukając Bytu prawdziwego (dokonując językowej, wyobraźniowej destylacji), i co postrzegamy jako bezforemność, tło, okazuje się w rzeczywistości niezwykle, niewyobrażalnym i prawdziwym obliczem Istnienia, wywracającym wyobraźnię na drugą stronę. W tym innym widzeniu nie tylko nie ma już rozdziału na powierzchnię i głębię, tło i kształt – wszystko jest Innym; wykracza to zdecydowanie poza nasze kategorie ontologiczne. Czysto mistyczna poetyka (i metafizyka!) apofatyczna<sup>17</sup>.

A kontynuację, spełnienie, następny krok tego postmetafizycznego widzenia, swoistą epifanię postsekularną<sup>18</sup>, stanowi ostatni, abstrakcyjny obraz-zdanie strofy: „Biały obłok z liliową przekreśką”. To jakby bytowa

<sup>15</sup> Podobnie za chwilę Leśmian mówi o tle – z perspektywy sakralnej to chaos, nic; z perspektywy przygodnościowej – bezkształt, nieorganizowana materia, z której wylania się straszne oblicze bytu. Dopiero – mówiąc nowym językiem – postsekularne ujęcie odsłania, że w owym bezkształcie obecne jest (zadane do czytania) prawdziwe, nieoswojone metafizyczne oblicze bytu. Kontynuacją tej nowej ontologii jest morfologia obłoku.

<sup>16</sup> Oczywiście takich transgresyjnych zdań-obrazów jest w poezji Leśmiana więcej, chociażby w *Eliaszu* czy w *Dwóch Maciejach*. Samo rozwarte zdanie o „mniej, niż niebiesko” można by potraktować jako zwykłą metaforę, gdyby jego kontynuacją nie były następne dwa zdania zupełnie „osobne”.

<sup>17</sup> Jest to chyba bliskie (mimo innej nieco płaszczyzny ujęcia) tego, co Nycz określa w analizach *Zwiewności* jako epifania negatywna. Zob. R. Nycz, „Słowami... w świat wyglądam”..., s. 132-135.

<sup>18</sup> Używam tego pojęcia (pojawiającego się na łódzkiej konferencji leśmianowskiej także w innych referatach), zaznaczając, że Leśmian w swojej twórczości wykracza poza tradycyjną dychotomię *sacrum/profanum* i przyjmuje wobec zjawisk sakralnych inne, osobne stanowisko, bliskie współczesnej postsekularności, a przynajmniej niektórym jej nurtom. Zob. chociażby: K. Jarzyńska, *Postsekularyzm – wyzwanie dla teorii i historii literatury (rozpoznania wstępne)*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1/2, s. 294-307. Konferencja *Leśmian od nowa*, Łódź, 6-8 listopada 2017.

postać tła, dookreślanie tego, czym ono jest. Dopełniająca opis, ale dalej funkcjonująca w ramach ontologii tła. To już jest „coś”. Obraz „mystyczny”, choć abstrakcyjny... Niby zakorzeniony w tradycji symbolicznej, lecz wyrywający się z niej i tworzący coś nowego. Obłok – biały (ikonicznie, emocjonalnie pozytywny). Byt jak tło, niebiański, nieopisywalny fizycznie, niepoznawalny, ale niebędący mgłą. Z liliową<sup>19</sup> przekreską – z zupełnie innego obszaru wyobraźni. Secesyjna abstrakcja. „Przekreska”, czyli podział; a więc byt transcendentny – obłok – nie jest jednorodny, nie jest jednością, całością. Jest wielość. Jakby Leśmian, krusząc w wierszu Byt na okruchy, teraz sklejał je na zupełnie innej zasadzie w abstrakcyjny „Byt mistyczny”. Właściwie znów obraz pajęczynowy. A to przecież nowa postać Bytu: nieba, natury, nas.

Jak jawią się kształty świata w perspektywie tej „ontologii tła”? W trzeciej strofie fragmentaryzacja wydaje się radykalizować – „okruchy” (wręcz kawałki) bytu dane są teraz wyraźnie w ramach dobieranych na zasadzie oglądu poznającego, a nie porządku Bytu. Dostrzegalne jest jednak, że tej „destrukcji”, radykalizacji „przygodności” towarzyszy równoległe tworzenie nowych sposobów porządkowania Kosmosu. Ramy dobierane w subiektywnym ujęciu podmiotu dookreślają jakoś metaforycznie otaczane przez siebie „okruchy”, a te łączą się w bytowe pasma, układające poznawane w pewien porządek metafizyczny.

Spróbuję w tej perspektywie obejrzeć jeszcze raz końcową strofę. Stanowi ona niewątpliwie niezwykłą próbę ontologicznej, metafizycznej antropologii, stwarzanej językiem czysto Leśmianowskim, którego główną zasadą jest tu dwoistość (rozgałęzianie znaczeń). Człowiek dany jest w tej strofie ikonicznie, poprzez konkretne przedstawienie. Ale zaczyna się ona (podobnie jak pierwsza) urzeczowioną czynnością („chód”), jakby ta była podmiotem. A potem „po ziemi” – będące tu ramą i określeniem bytu (losu) ludzkiego. Sam człowiek został jednak gramatycznie (jako dopełnienie) przesunięty na dalszy plan. To odsunięcie dokonuje się także w sposób tematyczny w określeniu „na widnokresie” (dopełnionym w przerzutni przez „malejąc”), dwoiście jego sytuację wyrażającym: jako sytuację dziejową człowieka współczesnego i zarazem jego sytuację metafizyczną (bytu ku śmierci) i egzystencjalną (bycia na granicy), ujętą w horyzontalnym modelu mitycznym<sup>20</sup>. To przesunięcie pomniejsza człowieka, ale ułatwia zarazem jego sytuację metafizyczną (niesienie ciała), choć to ułatwienie niekoniecznie jest dobre w perspektywie wartości.

Istotowo byt człowieka określa centralna metafora ontologiczna – „zwiewna gęstwa ciała”. Jej Leśmianowskie składniki analizowałem wyżej, ale w soczewce ontologii tła uzyskują one pełniejsze znaczenie. „Gęstwę” opisać chyba można jako realniejszą, bardziej własną i dotykalszą niż ogólniejszy „gąszcz”. Sama metafora jest zresztą wyraźnie oksymoroniczna,

<sup>19</sup> Liliowość dawałaby możliwość symbolicznej (teologicznej) interpretacji tego mistycznego obrazu (boski obłok okazuje się zmieniony, przedzielony przez element ludzki, maryjny), ale nie wydaje się to zgodne z intencją wiersza (nici...).

<sup>20</sup> E. Mieleński, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981. Widnokres wskazuje także koniec poznania.

scalająca w bycie ludzkim przeciwstawne bieguny. Nosimy „zwiewną gęstwę ciała”, czyli stanowi ona nie tylko naszą substancję, ale też nasze brzemię<sup>21</sup>. Jesteśmy realni, cielesni, ale w swej zwiewności stanowimy „prześwit bycia”, będąc otwartymi na metamorfozę, transcendencję. Dalej, dwa szeregi – dwa rozwinięcia gramatyczno-znaczeniowe „gęstwy” jako określenia naszej bytowości, zawierające jednak nieusuwalnie „zwiewność” (obecną w samych rozwinięciach). W „gęstwie” człowiek „modli się” i „gmatwa”, co oznacza dwie rozbieżne w podstawowych swych wektorach czynności (kształty bycia). Z jednej strony – otwieranie się dynamicznym aktem duchowym (transgresja metafizyczna, lot); z drugiej – negatywne wzmacnianie cielesnej gęstwy jako splotu, błędzenia, zaplątywania się, zagubienia<sup>22</sup>. Ciało i jego potrzeby urealnijają nas, ale i wikłają. To wszystko określa nasze realne, ale i symboliczne właściwości. W tym się wydarza nasza egzystencja, nasz los.

W dodatku dzieje się to „co chwila”, kanwą naszej egzystencji jest więc czas punktowy, nieciągły. Kończąca liryk metafora „wyziera” mówi o dwoistej transgresji z „gęstwy” – realnie w świat (co likwiduje zamknięcie, separację, samotność) i symbolicznie – wskazując na możliwość, zdolność do metafizycznej metamorfozy w motyla, stanowiącego tu symbol transcendencji, wielokształtny i nieprzeznaczony do ujednoznaczniającej konkretyzacji. Najważniejsza pozostaje jednak sama „zwiewna gęstwa” – niezwykle ujęcie naszego bytu jako czystej materialnej formy, bez żadnych akcydensów. Realne, konkretne i materialne (nie pojęciowe!), lecz zarazem najbardziej ogólne – ludzka forma ontologiczna. Metafizyczna forma ciała.

### III

Trzy „antropologiczne” wiersze z *Dziejby leśnej*, które chciałbym teraz szkicowo odczytać (wykorzystując jako soczewkę perspektywę *Zwiewności*), ukazują dalsze przemiany poezji Leśmiana i jego modelu antropologicznego. Jacek Trznadel podkreśla widoczne tu skupienie na samej sferze egzystencjalnej i zwiększoną realność świata<sup>23</sup>. Podobnie ujmuje ten końcowy zwrot Leśmiana Michał Paweł Markowski, podkreślając także autorskie nacechowanie podmiotu<sup>24</sup>. Zgoda. Ale to tylko jedna strona tego, co się tu wydarza. Drugą stanowi jednak nadal mityczność, choć przemieniona teraz, skondensowana i zrośnięta nierozzerwalnie z owym egzystencjalnym, autorskim, mocnym konturem „ja”. W trzech wybranych przeze mnie lirykach mityczne osadzenie jest wyraźnie widoczne. A poprzedzone są nowym – egzystencjalno-mitycznym poetyckim „życiorysem” – wierszem o incipicie

<sup>21</sup> Nieprzypadkowo odwołuję się do symboliki zła Ricoeura, jako analogicznie określającej sytuację człowieka w odniesieniu do *sacrum*. Zob. tenże, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.

<sup>22</sup> To drugi z Ricoeurowskich symboli zła, tu zawarty potencjalnie, jako kształt wyraźnie wewnętrzny.

<sup>23</sup> J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana...*, s. 339–344.

<sup>24</sup> M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.

[Niegdyś dom mój ochoczy i świat za dąbrową...], nawiązującym nieco do *Topielca*, choć radykalizującym go i upodmiotawiającym. To oczywiście mityczny obraz życia autorskiego, mityczność ta zresztą nie osłabia egzystencjalnej realności, lecz ją – inaczej – wzmacnia.

Pierwszy z późnych Leśmianowskich liryków o Człowieku Kosmicznym<sup>25</sup> [Tu jestem – w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze...] mówi o konkretnym „ja”, a zarazem w szczególny sposób o samym istnieniu. Nie tylko o jego biblijno-parmenidejskiej postaci „jestem”, lecz także o dynamicznym „idę” („spieszę”)<sup>26</sup> i o jeszcze bardziej radykalnym dzianiu się („trwam”), zawierającym nieskończony ruch transgresji. To „ja”, będąc niewątpliwie istnieniem kosmicznym, nie ma jednak rysów ludzkich, danych w sposób stematyzowany<sup>27</sup>. Widzimy tylko jego postaci istnienia i przestrzenie, w których się istoczy<sup>28</sup>. „Tu jestem – w mrokach ziemi”<sup>29</sup>; „ja” jakby już pośmiertne<sup>30</sup> (choć zgodzić się trzeba z Markowskim, że wyraźniej i mocniej niż onegdaj ma ono autorski status i modus mówienia), bytujące zarazem w głębi ziemi i w przestworze nieba. Te dwie biegunowe przestrzenie, określane jako „Tu” i „Tam”, nie są jednak w liryku (podobnie jak „ja”) statyczne i będą się istotowo przemieniać. W określeniu „ja” nacisk pada zaś nie na status metafizyczny, lecz na strukturę ontologiczną. Obserwujemy rozpad jednorodności istnienia „ja”, przejawiający się na razie w jednoczesnym bytowaniu „Tu” i „Tam”.

Najważniejszą cechą Kosmosu stanowi tu transgresyjność: jego przestrzeń, rozumiana w podstawowym, astronomicznym sensie, przekraczana jest przez sferę symboliczną („boża mgła”); ale to nie koniec, bo właśnie Kosmos podlega w utworze antropomorfizacji i w tej postaci poszerzany zostaje przez sny (głębia wewnętrzna)<sup>31</sup>. Nawet jednak taki transgresyjny świat nie mieści w sobie całości „ja” – ono go przekracza, transcenduje zarówno w nieskończoność kosmiczną, szerszą niż „boża mgła”, jak i w nieskończoność wewnętrzną, głębszą niż kosmiczne sny. Istnienie jako pączkowanie i transgresja. W takim Kosmosie wydarza się „jestem” i takież jest ono samo.

A dalej dzieje się jeszcze dziwniej – „ja” odsłania (stwarza?) radykalnie swą wielopunktową strukturę ontologiczną. Zupełnie inny, „nieciągly”, model tożsamości. Nie tylko: „Zewsząd idę ku sobie” (tu dostrzec można wciąż centrum tożsamości), lecz także: „wszędzie na się czekam” [podkr. L.Z.].

<sup>25</sup> O Człowieku Kosmicznym zob.: Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980, s. 204–210, 224; W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995, s. 59–62.

<sup>26</sup> Ich drugą, komplementarną, również – przez potencjalność oczekiwania, skupiania – dynamiczną stronę stanowią: „czekam”, „zwlekam”.

<sup>27</sup> A są one w symbolu Człowieka Kosmicznego niezbędne. W analizowanym liryku pojawiają się (na zasadzie odwrócenia, skrzyżowania cech) w Kosmosie.

<sup>28</sup> Wydaje się, że mimo to symbol Człowieka Kosmicznego w tym i następnych analizowanych lirykach jest u podstaw immanentnie obecny.

<sup>29</sup> B. Leśmian, [Tu jestem – w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze...], [w:] tegoż, *Poezje*, s. 478.

<sup>30</sup> „W mrokach ziemi” oznaczać może również metaforycznie wyrażoną istotę bytowania człowieka, charakterystykę jego losu.

<sup>31</sup> To jakby inna twarz Kosmosu astronomiczno-biblijnego.

Decentracja, wielopunktowość „ja”, radykalniejsze niż w granicznej, genezyjskiej poezji Słowackiego. „Ja” w tej części liryku jest właściwie ruchem skupiania i rozpraszania, tożsamym już z Kosmosem. Ale zmienia się także sam Kosmos – zostaje wchłonięty przez „ja”. „Tu” i „Tam” określają teraz nie przestrzenie świata, lecz stany skupienia „ja” kosmicznego<sup>32</sup>.

W ostatnich wersach utworu owo „ja” wyraża inna jeszcze metafora – modlitwa, symbol ze sfery sakralnej. Akt duchowy, transcendujący świat fizyczny, przedzieranie się do sfery boskiej. Ale w analizowanym liryku Leśmiana akt ów wyjęty zostaje z przestrzeni religijnej, stając się czystym ekstraktem ruchu transgresji, lotem nieskończonym, odrzucającym chęć dotarcia do jakiegokolwiek statycznego celu i przemiany w jakąkolwiek ostateczną bytowość<sup>33</sup>. „Ja” w dodatku uwalnia się w tym locie od jednej z fundamentalnych, egzystencjalnych cech Leśmianowskiego człowieczeństwa, jaką stanowi „bycie-ku-śmierci”. Teraz leci „poza swą żałobą”<sup>34</sup>. Granice śmierci przestają być granicą konstytutywną transgresyjnego ludzkiego bycia.

Jak te metamorfozy „ja” rysują się w perspektywie stworzonej przez nowe obrazowanie *Zwiewności*? W pierwszym segmencie utworu kontury „ja” (i Kosmosu) – mimo decentracji, metaforyzacji – rysowane są jeszcze w sposób tematyczny, obrazowy. W drugim segmencie<sup>35</sup> widzimy ruch wahadłowy (tworzący jakby kolistość dynamicznego bytowania „ja”), niewątpliwie biegunowy (idę/czekam, spieszę/zwlekam), wyraźna się staje figuralność jako podstawowy sposób dziania się i wyrażania. Ta figuralność podkreślona jest jeszcze przez związanie ruchu z muzyką („spieszę dośpiewnie”). W ostatnim dystychu wyjście w przestrzeń symboliczną i kształt bycia dane są już jedynie przez figurę – metaforę i to mającą wyraźnie charakter nie symboliczny, lecz metonimiczny<sup>36</sup>. Można jeszcze dociekliwie zapytać o substancję bytową „ja”. Nie jest ono ujęte w postać cielesną, antropologiczną, określają ją jednak bytowo pośrednio przestrzenie istnienia („Tu” i „Tam”) i ich właściwości (mrok ziemi, szum gwiazd, boża mgła, ustne drganie powietrza). Ważnym elementem bycia „ja” jest także jego transgresyjność. W drugiej strofie zasadniczo zanikają przestrzenie, a „ja” staje się tym dziwnym, bytowym dzianiem się kosmicznym, wchłaniającym Kosmos. Jako dodatkowy rys można wskazać

<sup>32</sup> Markowski odczytuje to inaczej – jako ciągłość „Tu” i „Tam”. Wskazać jednak można, iż określone przestrzenie są one tylko w pierwszej strofie („gdzie”), dalej tej przestrzenności już brak, dostrzega się natomiast globalne, wszechobjmujące „zawszad”, „wszędzie”, wyraźnie związane z postacią istnienia podmiotu. Zob. M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna...*, s. 129–132.

<sup>33</sup> Oczywiście w innym, możliwym ujęciu modlitwa właśnie czymś takim jest – nieskończonym trwaniem-transcendowaniem.

<sup>34</sup> Podobnie wyzwolenie dokonuje się już w poemacie *Łąka*.

<sup>35</sup> Wiersz zasadniczo jest ciągły, ale wyraźnie dzieli się na dwa segmenty czterowersowe, one dzielą się z kolei na dwa dystychy. Klasyczny trzynastogłoskowiec (którym utwór jest napisany, jak słusznie zaznacza Markowski) już w pierwszym wersie zostaje „rozsadzony”, przedłużony przerzutnią.

<sup>36</sup> P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybylski, Kraków 2004, s. 74–98; R. Nycz, *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] tegoż, *Język modernizmu*, Wrocław 1997.

owo „spieszę dośpiewnie”, przejęte od wchłoniętego Kosmosu, wzbogacone o własne „docisnie”. W końcowej fazie istnienia (ostatni dystych) bytową materią „ja” staje się duchowe ciało modlitwy, które jest jednak tylko jego analogonem, podobieństwem. Dosłownym kształtem „ja” staje się tekstowość – przeplatanie określeń „ja” i modlitwy, a także – mistyczna apofatyeczność zaprzeczeń określających istnienie („poza swą żałobą” i „nie chce się spełnić”). I jeszcze końcowe (w dystychu i liryku): „bo woli być sobą”. Niezwykła tożsamość, niedana wprost, budowana pośrednio i metaforycznie w całym przebiegu wiersza.

W dwóch następnych „antropologicznych” wierszach jako przejaw istności „ja” wskazane zostało ciało. Ono stanowi bytową realność „ja”, jest jednak specyficzne, realne i metafizyczne. Liryk [Ciało me, wklęte w korowód istnienia...]<sup>37</sup> ukazuje takie właśnie konkretnie ludzkie ciało w niezwykle kosmicznym bytowaniu. Pierwszy wers utworu zawiera wyraźne odniesienia do znanych tradycji religijnych – chrześcijaństwa, hinduizmu (korowód istnienia), dalej zaś pojawia się tańczący bohater-podmiot – Dionizos? Sziwa? Zaratustra? Ale te religijne symbole (także filozoficzne – Bergsonowska baśń) stanowią tu raczej kontrapunkt dla budowanego poetycko indywidualnego symbolu Leśmianowskiego<sup>38</sup>. Bardziej sugestywne i istotne wydaje się owo niezwykle ustanowienie – „wklęty”<sup>39</sup>: „ja” włączone w szereg istnienia, ale jakby przemocą, zaklęciem, kłątwą... A przecież liryk ten jest chyba najbardziej ekstatycznym utworem późnego Leśmiana. Erupcja rytmu, ruchu i pieśni. To one wydają się w nim najważniejsze – rozrywają tradycyjne obrazy religijne i inaczej łączą „ja” z Kosmosem.

W wierszu oprócz przywołanych symboli (porządku metaforycznego) zaznaczony został także inny, metonimiczny układ, co widoczne jest szczególnie w pierwszej strofie. Ciało „ja” włączone zostało w szereg, łańcuch istnienia. Samo owo ciało (wzruszone przez kosmos – słońce) ma też wyraźnie linearny kształt („od stóp aż do głów”), takż tworzą też „ruchy [...] i znie ruchomienia”; stanowi ono ponadto swoisty pas transmisyjny metamorfozy ruchu kosmicznego poprzez rytm w słowo (poetyckie). Dionizos okazuje się tu także Orfeuszem. Mamy w utworze właściwie trzy przestrzenie: ciała, Kosmosu i poezji (wnętrza „ja”). Przejawy linearności i metonimiczności dostrzec można również w następnych strofach: dynamiczny ruch Boga-kaskady, a także uczyniona Przezeń we wnętrzu „ja” dal. Ale w drugiej strofie dominantą staje się ruch kolisty. Taniec (wir, turkot) jako inny ruch – święty, obrzędowy, dokonujący się wokół centrum, osi Kosmosu. W tym ruchu kosmicznego tańca „ja” (mikrokosmos) idealnie współgra z makrokosmosem<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> B. Leśmian, [Ciało me, wklęte w korowód istnienia...], [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 513.

<sup>38</sup> Podobnie jak sam symbol Człowieka Kosmicznego, zawarty jednak konkretniej w postaci, w jaką bohater-podmiot wiersza się przemienia.

<sup>39</sup> Pojawia się ono także w innych wierszach Leśmiana, raczej jednak jako sposób „konstruowania”, istnienia ciała („głowa wklęta w ramiona”).

<sup>40</sup> W pierwszych dwóch strofach wyróżnić można cztery dwuwersy: o ciele i jego relacji z Kosmosem, o ciele jako ruchu, o Kosmosie tańczącym (dwuwersy o ciele i Kosmosie zaczynają

Dalej zaczyna się baśń o zantropomorfizowanym wieczorze (wskazująca dzień jako model czasowy, porządek świata) rozwinięta metaforycznym obrazem tegoż wieczoru. W tych ramach obrazowych i temporalnych dokonuje się najgwałtowniejszy, najbardziej energetyczny ruch – Boga-kaskady; jakby spadającego bytu kosmicznego. Bóg jest tu częścią kosmosu, ale zarazem przekracza go – otwiera przestrzeń wewnętrzną w „ja” uderzeniem w pierś, czyni w nim „dal”. I to rozdzwonioną. W tym momencie ujawnia się zarazem „ja” – mówi już nie „ciało me”, lecz właśnie „ja” („ogarniam”, „widzę”). Zmienia się także relacja z Kosmosem: oprócz zainicjowanego przez Boga ruchu wewnątrz „ja” obserwujemy także inny ruch „ja” – ogarnia ono niebiosa pieśnią powstałą w swym wnętrzu – całkowite utożsamienie, ale i interioryzację kosmosu. Ten, który był wklęty w korowód istnienia, teraz obejmuje swą pieśnią, swym wnętrzem Całość, stając się prawdziwym Człowiekiem Kosmicznym.

Powstaje w kontekście *Zwiewności* pytanie o ontologiczną konsystencję ciała i „ja”, o ich substancję bytową. Inaczej niż w [Tu jestem – w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze...], ciało w ekstatycznym wierszu znajduje się na pierwszym planie, nie powinno być więc z opisem trudności, ale... Nie ma w liryku [Ciało me, wklęte w korowód istnienia...] doświadczenia substancjalności ciała, dotyku jego materii. Jest dany jego kształt („od stóp aż do głów”), wymienione zostają jego części (głowa, pierś, serce). I to wszystko. Trochę sugerują czasowniki („wklęte”, „wzruszone”), ale prawdziwą materią, wypełnieniem ciała (i szerzej – „ja”), są tu ruch i dźwięk (rytm, płas) dane w obrazach i brzmieniach – „ruchy dziwne i znieruchomienia”, „takt serca”, rozdzwonienie w dal, drganie w piersi „rozdzwonionych losów” oraz (najbardziej sugestywne i substancjalne): „Bije do głowy rozśpiewana krew”<sup>41</sup>. Obraz ciała, a zarazem przestrzeni wnętrza. Ciało jako ruch i dźwięk, rytm i pieśń.

W liryku [Jak niewiele ma znaków to ubogie ciało...]<sup>42</sup>, trzecim z wybranych przeze mnie „antropologicznych” wierszy Leśmiana, istnieje właściwie tylko samo ciało – zresztą szczególnie konkretne, naoczne. Świat przywołany zostaje tylko po to, by zniknąć, zgasnąć. A ciało potraktowane jest jako samoistny Kosmos (realny i metafizyczny) i zarazem system semiotyczny, oznajmiający, wyrażający to, co się z ciałem, z podmiotem dzieje. Mówiący o tym początek utworu ma charakter ogólny i brzmi jak sentencja. Dopiero w trzecim wersie dowiadujemy się już konkretniej, że coś się stało, wydarzyło; „coś”<sup>43</sup>, co sprawiło, że system semiotyczny ciała zawodzi – zmieniają się jego znaki, przestając być sobą.

---

się anaforą „zna”, co łączy obie strofy i przestrzenie), wreszcie następuje scalanie (tekstowe) mikrokosmosu z makrokosmosem.

<sup>41</sup> Krew to nie tylko płynna, ale i najbardziej dynamiczna ludzka materia wewnętrzna. W Biblii stanowi materię życia. W liryku staje się rozśpiewana i rozdzwoniona (Boży impuls duchowy, uczyniony przez Jego ruch fizyczny) i obejmuje sobą gwałtownie całe „ja” i następnie cały Kosmos.

<sup>42</sup> B. Leśmian, [Jak niewiele ma znaków to ubogie ciało...], [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 514.

<sup>43</sup> Nie zostaje to w żaden sposób wypowiedziane, ukonkretnione. Można jedynie domniemywać, dookreślenie zdarzenia stanowi podstawowe zadanie interpretacyjne w wierszu.

Dalej ukazywane zostaje doświadczenie owej przemiany, odtożsamienia znaków i – „ja”. Bo ujawnia się teraz także jednostkowe „ja”, które jest podmiotem tego doświadczenia. Zmysły (wzrok, słuch), usta, ręce i pamięć, uczestnicząc w jakiejś nieodwracalnej sytuacji granicznej, przestają być sobą. „Ja” stwierdza, że patrzenie nie jest już widzeniem, nasłuchiwanie – słyszeniem. Przestrzenie tego nie-poznania stanowią otchłań i cisza. W ten sposób powstaje podstawowa dla wiersza semiotyka i metafizyka apofatyczna. To, co jest, to, co się dzieje, określane jest przez negację, bowiem (podobnie jak w mistyce) inaczej nie da się tego opisać. Z tą metodą (poetyką) opisu wiąże się nietożsamość, wieloistość doświadczeń i znaków ciała: usta są blade, ale „ten to ból biały” może oznaczać śmierć lub miłość, którą sugeruje podmiot jako przyczynę<sup>44</sup>. Właściwie wszystko, co się wydarza, można odczytać jako opis procesu umierania, gaśnięcia „ja”, ale także jako opis jakiejś innej sytuacji granicznej<sup>45</sup>. Uśmiech nie jest już uśmiechem – to wyraźne podważenie zasady tożsamości będącej fundamentem Bytu. Ten fundament metafizyczny został wcześniej wyrażony (w trzecim wersie mówiącym o przemianie sytuacji) Leśmianowską tautologią językową – magicznym, baśniowym „stało się, bo się stało”. Teraz owa tożsamość przestaje obowiązywać.

Funkcje poznawcze i znaczące odrywają się od zmysłów; następuje także osłabienie jedności „ja” – zmysły i znaki jakby autonomizują się. „Ja” przestaje nimi rządzić; interpretuje je tylko i – dodajmy – ta interpretacja nie jest jedyną możliwą, chwilami wręcz wydaje się potwierdzać to, czemu zaprzecza (bładość ust / śmierć). Podobnie znak załamanych rąk<sup>46</sup> odklejony od rozpaczki. Bo w naszej ludzkiej przestrzeni są to przecież gesty tragedii greckiej, a także, w tradycji chrześcijańskiej – gesty pasyjne, „dolorystyczne”.

Autonomizacja, upsychicznienie (upodmiotowienie) obejmuje w utworze nie tylko części ciała, zmysły, lecz także akty psychiczno-cielne, takie jak uśmiech („sam uśmiech wie o tem”). To niezwykle dzianie się w następnych wersach rozszerza się, rozgałęzia jeszcze bardziej, łącząc w jeden splot wielość aspektów (poziomów) „ja” i Bytu. Stwierdzenie: „A gdy ciebie wspominam” nie tylko ujawnia, że morituralny erotyk zwrócony jest do jakiejś lirycznej „Ty”, ale wiąże w jedno: „Ja”, pamięć, w której się owa „Ty” zjawia (a więc świat wewnętrzny podmiotu) i świat fizyczny (ukazujący się w tym jednym wersie, aby natychmiast zgasnąć), wreszcie oczy, w których zjawia się i niknie ów świat. Oczy te mają także naturę podmiotową (psychiczną autonomię) – „tak chce się im właśnie”, są jednak jakoś związane ze zdarzeniami świata wewnętrznego,

<sup>44</sup> Oczywiście takie biegunowe zestawienie podkreślające podobieństwo miłości i śmierci można odnaleźć już we wcześniejszej literaturze, chociażby w poezji barokowej Andrzeja Morsztyna, który ich zestawienie czyni barokową grą (choć to zabawa ze śmiercią). Inaczej, choć również wykorzystując taką grę dwóch szeregów (one są tu jednak odmienne, upodobnione tylko w osobie lirycznej Ty), traktuje to dziwne podobieństwo Juliusz Słowacki. Natomiast w wierszu Leśmiana nie ma zabawy, jest głębokie przeżycie egzystencjalne i całkowite scalenie obu szeregów, które stają się dwiema stronami bytu „ja”.

<sup>45</sup> Właściwie każdy znak funkcjonuje tu niejako równocześnie w dwóch szeregach – śmierci i miłości. Nie da się ich odróżnić.

<sup>46</sup> Znak ten pojawiał się już w innych utworach (*Zmierzch bezpowrotny*, *Zmierzchny*).



podobnie jak świat zewnętrzny, istniejący i gasnący w związku z aktami psychiczno-duchowymi podmiotu. W wierszu dokonuje się więc nie tylko radykalna fragmentaryzacja „ja” (autonomizacja części jego podmiotowości), lecz także niezwykle scalanie elementów Kosmosu i „ja”, przebiegające na innej, zaledwie zarysowanej, „mystycznej” płaszczyźnie. Ale to wszystko wydarza się właśnie w „ja”, w jego ciele, na dziwnych, trudnych do zrozumienia zasadach.

Kim jest „ja” tego kosmiczno-duchowego dziania się? To jakiś dziwny kosmiczny, morituralny, miłosny performer, który próbuje zrozumieć, opisać (stworzyć?) swą nową, przemieniającą się postać<sup>47</sup>. Wydaje się, że nie ma w nim już granicy między życiem a śmiercią. Tym się zasadniczo różni od wcześniejszych Leśmianowskich postaci przygrobowych, które zjawiały się na granicy, ale których bytowość sytuowała się już zdecydowanie poza życiem<sup>48</sup>. Teraz „ja”, będące w analizowanym liryku jedynym Kosmosem, próbuje rozpoznać, zrozumieć, co się wydarzyło, że stało się nietożsame, łącząc w sobie nierozłączne dwa odmienne szeregi – miłości i śmierci. One nie tylko się w nim stykają, lecz są już tym samym. Dwoma stronami tego samego, które stało się Innym.

#### IV

Można teraz zadać pytanie, jak się rysuje jako całość ta graniczna postać człowieka – jej „zwiewność” i „gęstwa” – w perspektywie nowego, Leśmianowskiego widzenia. Dla podmiotu wiersza [Tu jestem – w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze...] zwiewność polega zasadniczo na tym, że „ja” i Kosmos przenikają się. A wszystko staje się płynne i transgresyjne. Kosmos początkowo przejmuje rysy ludzkie (śni, gra i śpiewa), ale podmiot-bohater zachowuje przemieniony ekstrakt swej gęstwy (coraz bardziej innej, wielopunktowej – w tym być może przejawia się istotniejsza, wewnętrzna zwiewność) i stopniowo wchłania Kosmos, czyniąc jego bieguny aspektami swojej metafizycznej bytowości, stając się na koniec czystym i nieskończonym ruchem transgresji<sup>49</sup>.

W „antropologicznych” wierszach „cielesnych” widoczna jest inna postać współgrania, scalania „ja” z Kosmosem. W pierwszym z nich [Ciało me, wklęte w korowód istnienia...] obserwujemy niejako kosmiczne zwielokrotnienie *Łąki*. Ciało tańczy z Kosmosem i przetwarza jego rytm na pieśń i kosmiczne, choć nadal ludzkie słowo. A „ja” uruchomione i rozszerzone wewnątrz przez Boga (immanentne jądro Kosmosu) stwarza w swym rozdzwonionym wnętrzu mistyczną pieśń, którą obejmuje Całość Bytu. Niezwykła transcendencja wewnętrzna – nie ma już ani pustki, ani śmierci, ani

<sup>47</sup> Trochę jak Widmo w II części *Dziadów* czy Gustaw w ich części IV, interpretujący siebie i swoją egzystencję.

<sup>48</sup> Można wprawdzie wskazać takowe w końcówce *Eliasa*, a także inne Leśmianowskie postaci graniczne w *Napoju cienistym*, ale żadna z nich nie stanowi tak wyraziście scalonej osi kosmicznej.

<sup>49</sup> Zgodzić się zarazem trzeba, że ten niezwykle kształt podmiotu stanowi bardzo realne, egzystencjalne, choć zarazem metafizyczno-mistyczne oblicze „ja” autorskiego, w jakiś sposób przezeń rzeczywiście doświadczane.

zaświatów. Jest jedna mistyczna, wszechobejmująca gęstwa – ekstatyczny rytm i pieśń, w której Kosmos staje się całkowicie zwiewny.

W liryku [Jak niewiele ma znaków to ubogie ciało...] gęstwa ciała zostaje już skupiona całkowicie w sobie i tylko ona jest. Łączy i scala w swym kosmicznym i transcendentnym spektaklu wszystko – życie i śmierć (miłość i śmierć), ale przemienione. Zwiewność polega na tym, że wszystko przestaje być sobą, stając się nietożsame i dwoiste. „Ja” nie może tu wyjść poza siebie (do „Ty”), bo wtedy świat (którego właściwie nie ma, skoro są otchłania i cisza) – gaśnie. Naga egzystencja, nagie cielesne „ja” wchłonęło zupełnie Kosmos, zawarło w sobie, scalając także wszystkie granice – samą gęstość i zwiewność. I dalej jest nagie i mówi sobą coś zupełnie innego, nowego, ale dla nas dalece niezrozumiałego<sup>50</sup>.

Te trzy wizje kosmicznej człowieczości są niewątpliwie transgresyjne, ale każdorazowo inaczej – co świadczy o tym, że sama transgresyjność przestaje być jednoznaczna. Oczywiście stają się one jeszcze bardziej radykalne niż transgresje w *Łące* czy w *Napoju cienistym*. Nie polegają (co wyraźne szczególnie w trzecim interpretowanym liryku) tylko na przemianie bytu antropomorficznego w inny, szerszy, lecz także na o wiele bardziej zdecydowanym przekraczaniu znanej nam jawy istnienia (podobnie jak w końcówce *Eliasa* – choć jeszcze nieco inaczej). Nasze istnienie staje się inną jawą.

Można jeszcze na koniec zapytać, jaką rolę pełni w tych lirykach przywołany symbol Człowieka Kosmicznego (tego, który wiąże na nowo rozdzielone poziomy Bytu, tak aby funkcjonowała między nimi komunikacja). Jak się wydaje, w analizowanych tu wierszach „antropologicznych” dokonuje się, każdorazowo inaczej, taki akt metafizycznej przemiany Kosmosu i nowe, inne związanie wszystkiego z „ja” (widoczne szczególnie w pierwszych dwóch utworach). Oczywiście realizuje się to wszystko na zupełnie innej płaszczyźnie metafizycznej i w innym świecie niż ten, w którym funkcjonował hermetyczny symbol<sup>51</sup>. We wszystkich trzech lirykach następuje właściwie całkowite scalenie Kosmosu i „ja” oraz transgresja poza znane nam ich postaci, co najwyrazistsze i najradykalniejsze w liryku [Jak niewiele ma znaków to ubogie ciało...], przeczuwającym jawę ponad istnieniem.

## BIBLIOGRAFIA

- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.  
 Jarzyńska K., *Postsekularyzm – wyzwanie dla teorii i historii literatury (rozpoznania wstępne)*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1-2, s. 294-307.  
 Karwowska M., *Wątki antropologiczne w poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, pod red. U.M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014.

<sup>50</sup> We wskazanym utworze i w końcówce liryku [Tu jestem – w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze...] Leśmian zdaje się dotykać tego, co w lekturze *Zwiewności* nazwałem roboczo ontologią tła. W wierszach „antropologicznych” poeta nie wnika jednak tak głęboko w wydarzającą się w *Zwiewności* epifanię nowoczesną.

<sup>51</sup> Ale przecież już romantyczne wcielenie było jego zdecydowanym przekształceniem.

- Kępiński Z., *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980.
- de Man P., *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Michałowski P., *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008.
- Mieletinski. E., *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981.
- Nycz R., „Słowami... w świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] R. Nycz, *Język modernizmu*, Wrocław 1997.
- Potęga świata wyobrażeń czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002.
- Ricoeur P., *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.
- Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982.
- Stelmaszczyk B., *Istnieć w dwoistym świecie. Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009.
- Szturc W., *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995.
- Trznadel J., *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.
- Ważyk A., *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976.

## STRESZCZENIE

Próba opisanie transgresyjnego modelu antropologicznego późnych wierszy Leśmiana. W badaniu inspiracją stały się poetyckie działania samego poety, który w liryku *Zwiewność* stworzył nowy „mistyczny” obraz poetycki, a następnie wysnuł z niego niezwykłą, materialno-metafizyczną formę ludzkiego bytu. Z tego dzieła poetyckiej kreacji uczyniono w artykule wyobraźniową soczewkę, umożliwiającą adekwatny ogląd nowych radykalnych form ludzkiego bytu i wydarzających się w ich powstawaniu zjawisk – destrukcji, metamorfoz i transgresyjnego scalania z Kosmosem, a także materii owego bytu (rytmu i ruchu).

## Słowa kluczowe

Leśmian, wyobrażenia poetycka, obraz poetycki, antropologia, Człowiek Kosmiczny

## SUMMARY

### The cosmic – mortal – amorous man in late poetry by Leśmian. A study on the anthropology of imagination

The paper is aimed at describing the transgressive anthropological model of Leśmian's late poetry. The research was inspired by poetic activities of the poet

himself, who in his poem *Zwiewność* (Ethereality) created a new “mystical” poetic image, and then extracted an unusual material and metaphysical form of human existence from it. This work of poetic creation is turned in the article into the lens of imagination which allows to perceive adequately new radical forms of human existence and phenomena occurring in their creation, such as destruction, metamorphoses and transgressive fusion with the cosmos as well as the matter of this existence (rhythm and movement).

**Keywords**

Leśmian, poetic imagination, poetic image, anthropology, cosmic man





# Przeinaczanie i inne klęski poetów Leśmianowski projekt poetologiczny w świetle lektury *Przygód Sindbada Żeglarza*

Szkice metapoetyckie Bolesława Leśmiana, zarówno teksty wcześniejsze, opublikowane w latach 1910–1915<sup>1</sup>, jak i napisany pod koniec życia artykuł *Z rozmyślań o poezji*<sup>2</sup>, prezentują konsekwentny program poetycki, w którym niejednokrotnie dają o sobie znać zaufanie w moc sztuki, kult genialności, przekonanie o poznawczej i stwórczej roli słowa poetyckiego. Program ów ujawnia się również w wielu Leśmianowskich wierszach. Warto na wstępie przypomnieć w syntetycznym skrócie kilka jego założeń. Poeta okazuje się według autora *Łąki* człowiekiem pierwotnym, lub co najmniej „pierwotniejszym”<sup>3</sup>, od ludzi sobie współczesnych, więc zdolny jest chwytać epifanie „rytmu powszechnego”<sup>4</sup>, pozostając blisko natury w jej kreatywnym aspekcie. Potrafi zaklinać owe epifanie w rozkołysany rytm swych wierszy, te zaś – choć ustabilizowane w zapisie – nie są skostniałe, lecz przeciwnie: przechowywać mają w sobie chwilę ruchu, przemiany, która może być

\* Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, e-mail: [dobrawa.lisak-gebala@uwr.edu.pl](mailto:dobrawa.lisak-gebala@uwr.edu.pl).

<sup>1</sup> B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* [1910]; *Rytm jako światopogląd* [1910]; *Przemiany rzeczywistości* [1910–1911]; *Artysta i model* [1911]; *U źródeł rytmu* [1915], [w:] tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 2. *Szkice literackie*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 7–58.

<sup>2</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, s. 59–72.

<sup>3</sup> Tenże, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, s. 24.

<sup>4</sup> Tamże, s. 22; B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, s. 54–55.

ożywiana w czytelnicznej repetycji<sup>5</sup>. Wtedy ów zaklęty w tekście poetyckim czas zmartwychwstaje (ta optymistyczna wizja rozwinięta jest np. w wierszu *Dla legendy*<sup>6</sup>). „Rytm jest powrotny i powtarzalny i na tym polega jego weselność. [...] To, co rytm ogarnął, nieśmiertelnieje [...]” – pisał Leśmian w szkicu *U źródeł rytmu*<sup>7</sup>. Idąc w ślady śmiałego przekonania, przebijającego z powyższych słów, dojść można do wniosku, że ich autor szczerze wierzył w zdolność poezji do wywalczenia sobie owego wspomnianego w *Południu* „wstępu do bezmiaru”, „żywota wiecznego” usytuowanego w „wolnej umieszczce dla trwania na nice” (Pz 2, 242–243).

Jednakże gdy – podążając za sposobem myślenia interpretatora wspomnianego wiersza, Michała Pawła Markowskiego<sup>8</sup> – każdy przywoływany przez Leśmiana akt śnienia, wyśpiewywania, snucia baśni czy marzeń uznaje się za obraz poezjowania, sformułować można hipotezę o zgoła przeciwnej wymowie. Oto bowiem dostrzeże się, że owe twory geniuszu poetyckiego zaskakująco często okazują się nad wyraz kruche; nierzadko tuż po swym objawieniu się bezpowrotnie znikają, naznaczone są „krótkotrwałością, złudnością, daremnością prób bytostwórczego nazywania”<sup>9</sup>. Widoczny staje się zatem pewien paradoks: za potęgą kreacyjną wychylającą się ku nieśmiertelności niczym cień podąża entropia. „Mag ma w zasadzie pełną władzę nad pojawiającą się rzeczywistością. [...] Mimo tej władzy nie udaje mu się utrzymać wywołanego świata w stanie istnienia” – pisał Michał Głowiński o „sile destrukcji”, która czai się w świecie Pana Błyszczyńskiego (w jego kreacji badacz rozpoznawał „metaforę poety”) i która dotykać ma całego „Leśmianowskiego *universum*”. „Nie o nią wszakże chodzi”<sup>10</sup> – tak skwitował Głowiński własną, niezbyt optymistyczną obserwację. W niniejszym artykule natomiast właśnie owa siła destrukcji stanie się jednym z głównych zagadnień, chcę bowiem zadać pytanie o to, jakie i czym umotywowane klęski grożą poezji oraz poetom według wyobrażeń Leśmiana. Zaproponuję przy tym nietypową optykę – gdyż w centrum moich rozważań postawię tekst traktowany zwykle jako marginalny w dorobku autora *Łąki*, czyli baśni *Przygody Sindbada Żeglarza*. Na początku jednak niezbędne okazuje się

<sup>5</sup> Tamże, s. 57. Szczegółowe omówienia Leśmianowskiej koncepcji rytmu odnaleźć można m.in. w pracach: J. Dembińska-Pawelec, *Bolesław Leśmian – światopogląd rytmiczny*, [w:] te same, *Poezja jest sztuką rytmu. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010, s. 134–155; T. Wójcik, *Rytm w światopoglądzie Bolesława Leśmiana*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 1, s. 78–83.

<sup>6</sup> B. Leśmian, *Dla legendy*, [w:] tenże, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 2017, s. 89–90. W dalszej części artykułu cytaty z tego wydania oznaczam skrótem Pz, podając numer tomu oraz numer strony.

<sup>7</sup> B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, s. 56.

<sup>8</sup> M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 120–121.

<sup>9</sup> A. Kluba, *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, wyd. 2, Toruń 2014, s. 72.

<sup>10</sup> M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana. Prace wybrane*, t. 4, Kraków 1998, s. 33.

poszukiwanie odpowiedzi na interesujące mnie pytanie w innych dziełach Leśmiana, przede wszystkim w jego szkicach metapoetyckich.

Michał Głowiński tak naprawdę nie zbył wspomnianego paradoksu milczeniem: tłumaczył ulotność twórczości niefortunnych Leśmianowskich demiurgów powiązaniem i samych kreatorów, i ich dzieł z wychwalanym przez Leśmiana w jego szkicach „wszechogarniającym rytmem”, który „zapewnia wprawdzie jakiś porządek, ale na tyle swobodny, że dopuszcza elementy niespodziewane, w tym nawet dramatyczne wstrząsy”<sup>11</sup>, innymi słowy: jest ze swej natury dynamiczny i zmienny, bliski pojęciu *élan vital* u Henriego Bergsona. W tym sensie wykreowane, wyśnione przez bohaterów światy byłyby, podobnie jak kolejne przywoływane przez poetę zagadkowe „bóstwa”, „chwilowymi wcieleniami siły witalnej”<sup>12</sup>; wcieleniami „chwilowymi”, a więc nieaspirującymi do trwałości.

Czy jednak można tę diagnozę odnieść także do kondycji modelowego poety i jego twórców już poza *universum* wiersza? W szkicach metapoetyckich autora *Sadu rozstajnego* – obok zapewnień na temat uniesmiertelnienia rytmu w wierszu – znajdziemy kilka uwag o potrzebie nowości w poezji. Leśmian zwraca mianowicie uwagę na nowość i niespodziewaność objawiające się nagle, przybywające jak gdyby z zewnątrz podczas aktu tworzenia<sup>13</sup>. Warto zauważyć, iż najpierw człowiek jako jednostka twórcza („wiecznie siebie nowego głodny”), kolejnym razem zaś – poeta, przyrównany zostaje tu do żurawia, który stale wyciąga szyję ku przyszłości<sup>14</sup>. Padają i dosadniejsze słowa: „Poeci nigdy nie szczędzą żadnych ofiar, byle tylko rozstać się ze starym, przebrzmiałym wierszem, z przestarzałą treścią i formą i uzyskać wiersz nowy – wiersz, który budzi zamarłą już uwagę słuchacza i roznieca na nowo zapal twórczy w samym autorze”<sup>15</sup>. Także w bezpośrednio sformułowanym programie poetyckim tego pisarza można zatem dostrzec interesujący mnie paradoks: obok antagonizmu sfer *natura naturans* i *natura naturata* ujawnia się mniej oczywisty konflikt wewnętrzny w ramach tej pierwszej, pozytywnie ocenianej przez Leśmiana dziedziny, czyli konflikt idei nieśmiertelności twórców natchnienia z ideą stałego parcia przez artystę naprzód. Uzasadnione staje się w tym kontekście sformułowanie szeregu pytań: czyżby wiersze autentycznie zrodzone z rytmu wyjęte były według Leśmiana spod władzy likwidatorskiego żywiołu?; co miałyby dziać się z przeszłymi dokonaniem artysty i „żywotem wiecznym” rozśpiewanego wiersza – czy sam twórca go porzuca, by dać się nieść dalej sile życiowej? Kto miałby zadbać o te osierocone

<sup>11</sup> Tamże, s. 34.

<sup>12</sup> J. Błoński, *Bergson a program poetycki Bolesława Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 81.

<sup>13</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, s. 69.

<sup>14</sup> B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, s. 26; B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, s. 66.

<sup>15</sup> Tamże, s. 65. W dalszym fragmencie czytamy: „Poeci przychodzą na świat z wrodzoną wiedzą swego nowego – dotąd nieznanego jeszcze wiersza” (tamże, s. 70), co sugerowałoby, że nowość w poezji bierze się także z przemiany pokoleń.



twory? Czy znajdują się czytelnicy zainteresowani nienową twórczością, dzięki którym rytm wiersza zmartwychwstanie? To rozpisanie paradoksu z kręgu filozofii poezji na ciąg konkretniejszych pytań pozwala tropić inne potencjalne kłęski, które czyhać mogą na autora i jego dzieła. Oczywiście w poezji oraz szkicach Leśmiana powracają liczne obrazy niepowodzeń, dotyczące spraw zdecydowanie bardziej przyziemnych. Taką porażką jest wspomniana w wierszu *Poeta*, cechująca artystę „niezdolność do zarobkowania” (Pz 2, 92), Leśmian stwierdza też, że w warunkach niesprzyjających, w epokach nierozpoetyzowanych, prawdziwy poeta jest jak bocian z podciętymi lotkami, niezdolny do lotu<sup>16</sup>. To jednak kłęski ze względu na okoliczności zewnętrzne, mnie interesują zaś owe wspomniane przed chwilą wewnętrzne zagrożenia przyczajone w aktywności poetyckiej. Chciałabym poszukać tak rozumianego tematu kłęski, analizując losy najbardziej feralnego poety w galerii twórców przywoływanych przez Leśmiana, czyli Tarabuka z *Przygód Sindbada Żeglarza*<sup>17</sup>. Inne wypowiedzi autora *Łąki* (w tym wypowiedzi poetyckie), pochodzące z różnych lat i zawierające komplementarne wątki, traktować będę jako niezbędny kontekst moich analiz<sup>18</sup>.

*Przygody Sindbada Żeglarza* napisał Leśmian na zamówienie wydawcy Jakuba Mortkowicza, który poprosił o dostarczenie bajek arabskich. Ów tom prozy, zawierający wiele motywów charakterystycznych w późniejszym czasie dla wyobraźni pisarza, został ogłoszony drukiem w 1913 roku<sup>19</sup>, a więc niedługo po opublikowaniu pełnych wiary w moc poezji szkiców literackich. Pozornie marginalną i potraktowaną prześmiewczo postać baśniowego grafomana warto postawić w centrum refleksji nad zagrożeniami związanymi z twórczością poetycką, gdyż w jego przypadku – na przekór aż nazbyt ewidentnej megalomanii, która *notabene* stanowić może komiczne echo Leśmianowskiego kultu potęgi sztuki – ujawnia się najwięcej interesujących mnie kłesk. Historia wierszoklety, potraktowana jako alegoria, pozwala zadać wiele istotnych pytań o metapoetyckie poglądy twórcy *Przygód*. Na aspekt autotematyczny w kreacji tego bohatera zwracali już uwagę Bogusław Grodzki<sup>20</sup> oraz Joanna Wawryk<sup>21</sup>. Do tej postaci nawiązał także Ryszard Koziółek, który w eseju *Wuj Tarabuk*

<sup>16</sup> Tamże, s. 60–61.

<sup>17</sup> Leśmian w swej opowieści daleko odbiegł od litery pierwowzoru, czyli *Baśni tysiąca i jednej nocy*. Groteskowa postać Tarabuka jest w całości jego pomysłem; wuj Sindbada, będący słuchaczem opowieści o przygodach siostrzeńca, zastępuje w tym zakresie oryginalną, poważniejszą postać Sindbada Tragarza (B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012, s. 95).

<sup>18</sup> To podejście wpisuje się w propozycję metodologiczną francuskich krytyków tematycznych. Zob. M. Głowiński, *Wprowadzenie* [do dzieła:] *Przekłady. Francuska krytyka tematyczna, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2, s. 174*. Reprezentatywny wybór szkiców programowych autorstwa krytyków tematycznych znalazł się w wyborze: *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, wybór H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski, przedm. M. Żurowski, Warszawa 1998.

<sup>19</sup> R. Zimand, *Preliminaria do klechd Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, s. 373–377.

<sup>20</sup> B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, s. 24.

<sup>21</sup> J. Wawryk, *Wokół Leśmianowskich baśni dla dzieci*, Wrocław 2013.

i *ńędza pisania* uznał owego bohatera za „czciociela materialności pisma”<sup>22</sup>, czyli przeciwieństwo Sindbada, władającego żywym, porywającym słuchaczy słowem. Choć ta interpretacja jest z pewnością inspirująca, zamierzam odnieść się do niej polemicznie. Przypomnę, iż pismo w szkicach literackich było wartościowane przez Leśmiana zdecydowanie negatywnie, pozytywny aspekt poezji autor ów wiązał ze śpiewem i rytmem<sup>23</sup>. Tarabuk w swej postawie powtarza zaś według mnie wiernie, na ile to w jego przypadku możliwe, podejście samego autora *Przygód*; tak naprawdę nie jest fanatykiem pisma, lecz musi na piśmie polegać, gdyż ma – co jest wielokrotnie w baśni podkreślane – słabą pamięć (co rzecz jasna kojarzy się z Platońskim ujęciem pisma rozwiniętym w dialogu *Fajdros*, podług którego pismo to zło konieczne dla ludzi o kiepskiej pamięci)<sup>24</sup>. Postać Tarabuka jest oczywiście potraktowana ironicznie (może nawet nosi ślady autoironii<sup>25</sup>), lecz sądzę, że w istocie dąży on z całych sił do ideału śpiewaka bliskiego „człowiekowi pierwotnemu”, który jak w *Zamyśleniu* miałby uczyć przybyłe z lasu, dziewicze pieśni swej własnej mowy (Pz 1, 353). Joanna Wawryk zauważa wprost, że Leśmianowski program poezji ukazany został w baśni na opak<sup>26</sup>. Tak właśnie jest, lecz opaczność – co w dalszym toku artykułu spróbuję udowodnić – nie wynika z samych intencji bagdadzkiego bogacza, ale z nader licznych klęsk, których doświadcza on podczas próby realizowania ambitnego programu poetyckiego. Zwróćmy uwagę na kilka istotnych kwestii, które przesądzają o zamiarach Tarabuka.

Wuj Sindbada co dzień pisze wsłuchany w szum morza, można powiedzieć więc, że próbuje rytm natury przełożyć na słowa wiersza; stosuje lub raczej stara się stosować (w „nie ludzkich trudach i mękach” pocąc się i sapiąc – PSŻ, 6<sup>27</sup>) regularny rytm oraz rymy dokładne. Jego ideałem wydaje się zatem wiersz śpiewny, łatwy do zapamiętania. Co więcej, zawsze czyta każdy swój tekst na głos, i to bardzo donośnie, aż do zdarcia gardła. Skoro Tarabuk oddaje prymat wykonaniu głosowemu, a nie martwej literze, nie pasuje doń

<sup>22</sup> R. Koziołek, *Wuj Tarabuk i ńędza pisania*, [w:] tegoż, *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*, Katowice 2011, s. 206.

<sup>23</sup> „Podmiot czynności twórczych nazywany jest [...] «śpiewakiem». [...] wokalne nazwy występują tam, gdzie można się domyślać programu literackiego, tam, gdzie Leśmian traktuje wypowiedź jako autentyczną ekspresję poetycką. W tych wypadkach zaś, gdy mamy do czynienia z dystansem, z postawą ironiczną, pojawiają się takie słowa, jak «pisać», «wiersz» [...]”, zob. M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, s. 48.

<sup>24</sup> Odnajdujemy tu ostrzeżenie przed sytuacją, w której człowiek „zaufa pismu i będzie sobie przypominał wszystko z zewnątrz, ze znaków obcych jego istocie, a nie z własnego wnętrza, z siebie samego” i zapewnienie, iż pismo, ujęte jako „pozór mądrości”, może „tylko przypomnieć człowiekowi, który rzecz samą zna, to, o czym pismo traktuje” (Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2002, s. 92).

<sup>25</sup> J. Wawryk, *Wokół Leśmianowskich baśni dla dzieci*, s. 120.

<sup>26</sup> Tamże, s. 12. Podobnie Włodzimierz Próchnicki (*U początków poetyki Leśmiana*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1977, z. 36, s. 186) dostrzegł w obrazie Tarabuka niebezpośrednią, kpiarską krytykę pomysłów na poezję odmiennych od koncepcji i praktyki samego Leśmiana.

<sup>27</sup> Wszystkie cytaty z tego utworu, oznaczone skrótem PSŻ, przytaczam za wydaniem: B. Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*, Kraków 1950.

miano „fanatyka pisma”. To zresztą nie jest jego żywiołem, gdyż wuj, choć biegły w kaligrafowaniu, cierpi na swoistą dysortografię – w każdym słowie popełnia po dwa, trzy błędy, następnie, próbując poprawiać pomyłki, jeszcze bardziej przekręca słowa. Pismo wydaje się wręcz jego wrogiem. Kwestia znalezienia trwałego zapisu to ponadto stała udręka wierszoklety, jego utwory w formie zanotowanej ciągle znikają: wiatr zwiewa je do wody (tak jakby morze celowo niszczyło nieudane dzieła zainspirowane własnym szumem), rękopisy zostają wyprane do czysta, chłosta czyni wytatuowane poematy nieczytelnymi, na koniec historii krewka żonka nakazuje zaś usunąć teksty ze skóry. Choć Tarabuk bez wytchnienia tworzy w ramach potężnej logorei (a raczej nie grafomanii), dochodząc do zawrotnej liczby 999 tysięcy wierszy, i ciągle prze naprzód, wychyla się ku nowości, jego dorobek bezpowrotnie przepada.

Zanim do tego dojdzie, wuj Sindbada próbuje za wszelką cenę powiązać utwór poetycki z żywym ciałem, a nie martwym pismem. Dąży do sztucznego zespolenia rytmu swych nieudanych wierszy z rytmem antropologicznym (terminu tego użył Piotr Śniedziwski, takim rytmem jest np. rytm serca<sup>28</sup>). W wersji groteskowej i odwróconej pojawia się tu więc motyw znany m.in. z wydanego pośmiertnie wiersza [Ciało me, wklęte w korowód istnienia...] (Pz 2, 281), w którym czytamy takie oto zapewnienie: „Ciało me [...] zna ruchy dziwne i znieruchomienia, / które zeń w śpiewie przechodzą do słów”. Podług tej wizji rytm przejawiający się w ciele samoczynnie przekształca się w słowa, a owocem tej przemiany powinien być oczywiście śpiew, „wiersz śpiewny”. Natomiast w przypadku zapominalskiego Tarabuka wykorzystane musi zostać pismo, tym razem pismo na ciele, czyli tatuaż (by nie dało się już stracić rękopisów), człowiek staje się więc żywą księgą<sup>29</sup>. Co istotne, nieszczęsny wierszokleta sam swych tatuaży nie może odcyfrować domaga się więc, by ktoś odczytał tekst na głos, przywracając go pamięci uszczęśliwionego autora (pod koniec opowieści rymopis stwierdzi: „Największą dla mnie rozkoszą jest przypomnienie zapomnianego wiersza” – PSŻ, 194). Tarabuk potrzebuje więc kolejnych ciał, które doprowadzą do zmartwychwstania rytmu, chce nawet ofiarować Sindbadowi prawo przedruku dzieł po śmierci – by jego spuścizna nie zginęła bez śladu. Przemocą uczy także niewolnice swoich tekstów na pamięć, aby utwory co dzień mogły odżywać podczas rytualnej recytacji. Niewątpliwie epizod ów stanowi groteskowo zniekształconą, bo wobec mierności rymowanek opartą na przymusie, realizację twierdzenia Leśmiana: „Nie w książce, lecz w pamięci ludzkiej wiersz lubi przebywać”<sup>30</sup>.

Kolejną przyczyną klęsk Tarabuka jest zatem brak uznania czytelników (którego doświadczał niejednokrotnie sam Leśmian<sup>31</sup>). Okazuje się, że nikt

<sup>28</sup> P. Śniedziwski, „Treść, gdy w rytm się stacza”. *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3, s. 145.

<sup>29</sup> J. Wawryk, *Wokół Leśmianowskich baśni dla dzieci*, s. 123.

<sup>30</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, s. 69.

<sup>31</sup> Jak zauważa Bogusław Grodzki (*Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglارza” Bolesława Leśmiana*, s. 105), Leśmian jako „wegetujący na marginesie społeczeństwa

z własnej woli nie użycza swego ciała dla rytmu jego wierszy, zanurzając się w lekturze, świadomie deklamując z pamięci bądź słuchając przychylnie. W *Przygodach* pojawia się całe mnóstwo znakomitych językowo, druzgoczących recenzji, które padają z ust nietypowych krytyków literackich: brzydkiego, lecz uczonego, Diabła Morskiego, niezbyt rozgarniętej praczki i samego Sindbada. Warto najpierw zacytować zrymowane słowa pierwszego z wymienionych zoili:

Trzęsę się, bo doprawdy w życiu po raz pierwszy  
Przeczytałem tak dużo tak okropnych wierszy!  
Co za rymy bez sensu wuj Tarabuk przedzie!  
Głupstwo siedzi na głupstwie, błąd siedzi na błędzie.  
Osiół pisałby lepiej, a noga stołowa  
Więcej ma w sobie sensu niżli jego głowa.

(PSŻ, 12).

Praczka z kolei, pomyliwszy bieliznę z rękopisami, tak oto – praktycznie i bezlitośnie – podsumowuje nieprzydatność dzieł Tarabuka: „Plamka koło plamki tak akuratnie wyściubiona, jakby kto miał umyślną przyjemność w onym starannym płamieniu. [...] ani się tym osłonić, ani się w to wystroić. Ale potem z mnóstwa owych plamek wymiarkowałam. Że to pewnikiem jakieś śliniaczki abo i co innego” (PSŻ, 76). Przy okazji płody rzekomych natchnień zaczynają funkcjonować jako skutek uboczny czysto życiowej czynności jedzenia. Warto też zauważyć, że Tarabuk ma przy swoim łóżku dwa kufrы, które stale zapełnia – prawy służy do zbierania systematycznie brudzonej bielizny, lewy – do kolekcjonowania rękopisów powstających z równą regularnością. Krewny Sindbada nie może zaprzestać zapełniania ani pierwszego, ani drugiego pojemnika, egzystencja biologiczna i egzystencja twórcza są w jego przypadku zaskakująco zrównane. Nic dziwnego, że feralny poeta myli się, wskazując praczce kufer do opróżnienia (wskazuje kufer prawy, lecz podnosi rękę lewą – na domiar złego jest bowiem mańkutem).

Choć sam Leśmian jako filozof poezji wyraził zrozumienie dla poszukujących, a więc i błędzących, nieudolnych jeszcze, artystów słowa („Trudno się domyślić, jakimi środkami – jakimi napomknieniami i zakłęciami wiersz z ł y lub d o b r y [podkr. D.L.-G.] potrafi przyswoić sobie terażniejszość – zaskarbić przyszłość – przewidzieć własne swoje jutro i pojutrze, ażeby wreszcie zbudować odpowiedni instrument, na którym odtąd grać będzie”<sup>32</sup>) – dla

---

poeta improduktyw”, mający już 36 lat, „opisując niedole nieszczęsnego Tarabuka, do pewnego stopnia wyrażał [...] swoje własne lęki i frustracje, których jako poeta sam doświadczał na co dzień, napotykał na tępy mur niezrozumienia nie tylko ze strony filisterskich czytelników, ale również kolegów po piórze”. Dzieje recepcji krytycznej utworów Leśmiana od debiutu do wydania *Przygód Sindbada Żeglarza* opisuje szczegółowo M. Gorczyńska (*Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*, Kraków 2011, s. 23–33).

<sup>32</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, s. 71.

błądów i mierności artystycznej Tarabuka nikt z przywoływanych w tej baśni postaci nie ma litości, nikt też nie żałuje straty jego wierszy. Bagdadzki nieudacznik nie pozostaje jednak wśród bohaterów Leśmiana odosobniony. Jest jak nieszczęśliwy Srebroń, na którego efemeryczne dzieła czyha nicość, czy Pan Błyszczczyński, którego świat nieuchronnie przemija, lub kreator-marzyciel biernie obserwujący tytułową klęskę wyrojonych przez siebie „bujnych ogrodów” (wiersz *Kłęska* z tomu *Sad rozstajny* – Pz 1, 87–88), czy też bracia z *Dziewczyny* na próżno wierzący w sny<sup>33</sup>. U Leśmiana każdy takowy zapaleńiec, „obłądny nie istniejących zdarzeń wspominać” (*Słowa do pieśni bez słów*, Pz 2, 196) koniec końców pozostaje z niczym. Wuj Sindbada jest pod wieloma względami takim właśnie *outsiderem*, dziwakiem żyjącym w świecie baśni, choć zarazem stanowi odwrotność poety nędzarza (ten charakterystyczny dla Leśmiana motyw znajdziemy nie tylko w pełnych żalu listach do Miriama oraz w rozmowie ze Stefanem Glinką<sup>34</sup>, ale i w wierszach, m.in. *Trupięgi* czy *Poeta*), gdyż Tarabuk jest bogaczem, czysto hipotetycznie da się zatem stwierdzić, że mógłby kazać wykuć swoje wiersze w marmurze lub odlać spżizowe tablice z inskrypcjami, jednak wybiera ciało, pamięć oraz wykonanie głosowe. Hołduje więc ideałom Leśmiana i właśnie dlatego zostaje z niczym.

Natomiast bodaj najpoważniejsza klęska Tarabuka, czyli po prostu mierność artystyczna, odróżnia go od innych Leśmianowskich bohaterów. Rymopis, mimo że dba o rytm i chce być takim poetą, jakiego wymarzył sobie Leśmian, nie umie rozśpiewać zwykłych słów, odmienić ich w sposób artystyczny, choć faktycznie stale je przeinacza, w pierwszej kolejności przekręcając zapis (rzeka – „żega”, ptak – „bdak” – „bdach”). Nieposłuszne słowa jak gdyby samoczynnie mu się wymykają, nie mogą przestać się przekształcać. Nowość, niespodziewaność, które przybywają do Tarabuka w akcie twórczym, nie są więc darem, lecz przekleństwem. Nieszczęśnik wypacza też codzienną mowę – a takie przeinaczanie jest zawsze formą nieświadomego odreagowywania klęsk. Wpierw pojawia się częściowa afazja, następnie wuja przesładują natręctwa językowe zaburzające komunikację, lecz owocujące ciekawymi gramami słownymi w dialogach. Jednakże te misterne chwyt – czyli sukces samego autora *Przygód!* – przedstawione są w ramach baśni jako kolejna mimowolna porażka wierszoklety.

Do przeinaczania tekstu wierszy podług oceny Sindbada przyczyniają się też niewolnice-recytatorki, wyznaje on bowiem wprost: „Jakkolwiek pierwowzór mógł być tak samo bezładny i niezrozumiały, zastanawiała mnie wszakże pewnego rodzaju przesada w bezładzie i niezrozumiałości. Słowem – podejrzewałem i dotąd podejrzewam niewolnice mego wuja o to, że korzystając z nieobecności zniszczonych pierwowzorów wyzyskiwały jego

<sup>33</sup> Jak dowodzi Tomasz Cieślak, wobec zaborczej nicości „[...] każdy z bohaterów świata przedstawionego jest w jakiejś mierze Znikomkiem. Istnieje ku ztracie, obserwując umiarnie świata wokół [...]” (T. Cieślak, *Bóg i świat w poezji Bolesława Leśmiana*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, z. 1, s. 30).

<sup>34</sup> B. Leśmian, *Praca zarobkowa literatów*, [w:] *Szkice literackie*, s. 542–543.

słabą pamięć, odmieniając dowolnie słowa oryginałów i zastępując je byle jakimi odpowiednikami lub nieodpowiednikami” (PSŻ, 98).

Efekt bezładu potęgowany jest przez zawrotne tempo deklamacji, kolejna faza twórcza Tarabuka to bowiem ideał bliski „świętemu bełkotowi”<sup>35</sup>. Zgodnie z wujowym *credo*: „Trzeba nawet dojść do tego, aby wargi, trzepocąc się na wyprzódki, pogmatwały się w swych wspólnych rozpędach” (PSŻ, 99–100). Poezja ta, co istotne, pasuje jedynie częściowo do ideału Leśmiana; co prawda jest niekomunikatywna, ale jako „magiczna” staje po stronie instynktu oraz wychwalanej intuicji, nie zaś intelektu. Tarabuk argumentuje podobnie jak Wielimir Chlebnikow, który przekonywał: „[...] zaklanie i zamawianie tak zwanej mowy magicznej, kultowy język pogaństwa, te «szagadam, magadam, wygadamy, pi, pac, pacu» – to szeregi sylab, z których rozsądek nie może sobie zdać sprawy, i jest to jakby język pozarozumowy w mowie ludowej. A tymczasem tym niezrozumiałym słowom przypisuje się wielką władzę nad człowiekiem, czary wróżebne, bezpośredni wpływ na losy człowieka. Skupiona jest w nich siła czarów”<sup>36</sup>.

Przywołane już wielokrotnie, zagadkowe słowo „przeinaczanie”, które postanowiłam wyróżnić w tytule niniejszego tekstu, zajmuje ważną pozycję w metapoetyckich wierszach Leśmiana, np. w *Słowach do pieśni bez słów*. Jak je rozumieć? Autor *Łąki* twierdził, iż poeta winien rytmem wiersza kołysać treść tak długo, aż ta się „przeinaczy” (*Poeta*, Pz 2, 92), czyli pozytywnie odmieni: rozśpiewa, pozostając zrozumiałą, łatwą do zapamiętania. Leśmian dystansował się od zalecenia silnego metaforyzowania wszystkich słów w wierszu<sup>37</sup>, więc w takim przeinaczaniu nie może chodzić o udziwnianie obrazowania na siłę. Dowartościowywał za to subtelne transakcentacje (jak w zaakcentowanym na ostatniej sylabie słowie „dziewczyna” w pieśni ludowej<sup>38</sup>, chwalił też podobne zabiegi w poezji Marii Konopnickiej<sup>39</sup>). Analogicznym drobnym przesunięciem brzmieniowym jest przeinaczenie nazwiska samego autora *Łąki*, czyli zaproponowana przez Antoniego Langego zamiana twardo brzmiącego nazwiska Lesman na miękkie i niosące wiele skojarzeń, jak gdyby poetycko rozkołysane czy rozśpiewane, „Leśmian”. W tym kontekście ciężkawe, zacierające sens udźwięcznienia dokonywane w piśmie przez Tarabuka mogłyby zostać potraktowane jako takiego przeinaczania parodystyczne przeciwieństwo.

Trzeba również pamiętać, że w omawianej baśni przeinaczenia, np. zniekształcenie imienia „Sindbad” („Hindbad”), materializują się i mają realny, często zgubny wpływ na losy bohaterów. Warto więc rozważyć, czy nie należałoby rozróżnić dwóch rodzajów przeinaczania: nieudacznego

<sup>35</sup> W. Próchnicki (*U początków poetyki Leśmiana*, s. 156) interpretuje tę scenę jako krytykę poezji czystej Henriego Brémonda.

<sup>36</sup> W. Chlebnikow, *O wierszach*, [w:] tegoż, *Włamanie do wszechświata. Poezja i proza*, wybór i przekład A. Kamińska i J. Śpiewak, Kraków 1972, s. 40.

<sup>37</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, s. 68.

<sup>38</sup> B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, s. 53; tegoż, *Rytm jako światopogląd*, s. 40.

<sup>39</sup> Tamże, s. 41.

i natchnionego, błędnego i „obłądnego” (to słowo w poezji Leśmiana powraca w pozytywnych kontekstach: „obłądny nie istniejących zdarzeń wspominać” – *Słowa do pieśni bez słów*, Pz 2, 196; „obłądu bezwina” – *Do śpiewaka*, Pz 1, 355). Ponadto pojawia się pytanie, czy byłyby to dwa rodzaje poetyckiego przeinaczania, czy tylko dwa aspekty tej samej aktywności: jej awers i rewers, aspekt chwalebny, stwórczy i aspekt gorzki, który czasem jednak się pojawia, bo poeta, szukając, błędząc po omacku, ponosi klęskę. Ujawniać mógłby się tu zatem ślad rozterek twórczych typowych dla ambitnego artysty słowa, niepewnego co do statusu własnego poezjowania.

Mierność dzieł Tarabuka wiąże się z jeszcze jednym zagadnieniem. Jak przekonywał Ireneusz Opacki<sup>40</sup>, Leśmian uprawiał kult wierszy jako rozkołysanych odbić rzeczywistości – te odbicia byłyby jedynie „prawdopodobnymi” odwzorowaniami „pieśni bez słów”, mimo to odwzorowaniami najwłaściwszymi z dostępnych. Tarabuk wydaje się uwięziony w świecie tautologii i oczywistości, uważa swe wiersze za „prawdziwe” (pisze: „Morze – to nie rzeka, a ptak – to nie krowa!” – PSŻ, 6), dlatego też ze względu na samą intencję sprzeniewierza się programowi Leśmiana. Nie jest to jednak tak proste, gdy weźmiemy pod uwagę całą historię przedstawioną w baśni. Tarabuk, mimo iż słucha morskiego szumu, pisze kiepskie wiersze, więc natura zapewne nie użyczyła mu swego rytmu lub on nie podolał zadaniu prawdziwego poety-śpiewaka – nie oswoił tej „pieśni bez słów”, toteż natura, pod postacią żyjącego w głębinach Diabła Morskiego, zemściła się na wierszoklecie. Diabeł Morski na odwrocie zatopionego utworu Tarabuka zanotował własny wiersz, można wręcz domniemywać, iż jest to wiersz zdecydowanie lepszy (napisany nobilitującym podług polskiej tradycji trzynastozgłoskowcem) i nieporównanie sensowniejszy. Jego słowa lśniły i pachniały, a przede wszystkim miały realny wpływ na rzeczywistość, bo zmaterializowały się pod postacią siedmiu baśniowych przygód Sindbada – „idealnego czytelnika”<sup>41</sup>. Diabeł Morski okazuje się pisarzem-demiurgiem władającym słowem o stwórczej mocy. Gdy list zapisany na rewersie rękopisu wraca do wuja, koło się zamyka, przygody się kończą. Tarabuk styranizowany przez świeżo poślubioną Barabakasentorynę musi zmyć tatuaże i codziennie przynosić do podarcia nowy wiersz, staje się statecznym małżonkiem-pantoflarzem. Sindbad, szczęśliwie wyswatany, także wiedzie spokojny żywot. Ale przecież to właśnie w momencie gdy Tarabuk ponosi klęskę, jako poeta bez utrwalonego dorobku, który w dodatku skapitulował wobec powszedniości, znika Diabeł Morski – czy więc te dwie postaci nie są nierozdzielne, jakby były dwoma aspektami jednej istoty (na podobieństwa między tymi bohaterami zwracał już uwagę Grodzki<sup>42</sup>)? Gdy wiersze Tarabuka

<sup>40</sup> I. Opacki, *Poetyckie dialogi z kontekstem*, Katowice 1979, s. 118–136.

<sup>41</sup> B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, s. 115.

<sup>42</sup> Tamże, s. 39. Postać Diabła Morskiego była też interpretowana jako uosobienie freudowskiego *id* (pożądlivej strony osobowości) Sindbada – zob. A. Czabanowska-Wróbel,

od razu po powstaniu przepadają, ze świata przedstawionego *Przygód* znika cała baśniowość, cała poezja, czyli jednak wujowe przeinaczanie – pokrętnie co prawda i niebezpośrednio – kreowało baśń. Mamy więc do czynienia z odwróceniem postulatu „Dziełu się należy nieśmiertelność, a twórcy – śmierć po spełnieniu dzieła”<sup>43</sup> – twórca jest cały i zdrow, zatem ponosi klęskę zapewne najstraszliwszą według Leśmiana – zbliża się do modelu „człowieka przeciętnego”<sup>44</sup>, więc dzieło musi umrzeć. To sytuacja podobna do opisanych w *Przygodach* dziejów królestwa rządzonego przez pragmatycznie nastawionego Kogokolwiek, w którym zginęło wszystko, co piękne, poeci wymarli, pozostała część ludności pograżyła się zaś w melancholii (PSŻ, 89–90). Jednakże Tarabuk, co istotne, takiej melancholii, równoznacznej z zagładą poezji, nie poddaje się (nie przypomina więc jeszcze jednego Leśmianowskiego poety po klęsce, czyli Don Kichota, dawniej błędnego rycerza, który w „pozagrobowym parku” melancholijnie i szydlerczo nie dopuszcza już do głosu żadnych „nowych błędów, snów i opętania” – *Don Kichot*, Pz 1, 341), gdyż bagdadzki twórca mimo wszystko... nadal pisze. Stała produkcja poezji jest u niego po prostu sposobem życia, tyle że ubezwłasnowolniony małżonek okazuje się pogodzony z tym, iż jego wiersze nie doświadczą unieśmiertelnienia. Tę prostą sytuację, kontynuując przyjęty tu model lektury, warto potraktować jako alegorię odnoszącą się do statusu każdej poezji. Gdy weźmiemy pod uwagę eseistyczne zapewnienia Leśmiana z *Rozmyślań o Bergsonie*, strategia Tarabuka okazać się może bowiem jedynym rozsądnym wyjściem dla artysty słowa, gdyż w świetle też opublikowanych w 1910 roku klęska każdej utrwalonej baśni (a w słowniku tego autora baśń i poezja to nieomal synonimy) jawi się jako nieuchronna, a nawet w pewnym sensie potrzebna. Leśmian przekonywał: „Baśń po pewnym czasie zginąć musi. To zaś, co po niej i od niej zostaje, jest samo przez się zdobyczą pomniejszą. Kilka dobrych rozumowań, kilka niezgorszych prawd na użytek codzienny myślenia ludzkiego – oto wszystko”<sup>45</sup>. Dziejowy dorobek baśni składałby się zaś z „myśli niedowiedzionych, z wieści znikąd, z wilków żelaznych, ze świętych koszałków-opałków, słowem, z tego wszystkiego, co jest wzgardzone, potępione, nieuznane i nienaukowe”<sup>46</sup>. Baśń, poezja wywiedzione z instynktu są podług koncepcji Leśmiana-bergsonisty przeciwieństwem twórców intelektu, ale czy owoce instynktu także nie mogą wejść w konflikt z „wichrem życiowym”, który je powołał? Z wywodu Leśmiana płynie wniosek, że póty nie przeciwstawiają się one *élan vital*, póki nie zostaną przykute do utrwalonej formy. Żaden wiersz Tarabuka nie chce się

*Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 220–221. Wcześniej o Diablu Morskim jako „istnieniu wypływającym z jaźni samego Sindbada” pisał Włodzimierz Próchnicki (*U początków poetyki Leśmiana*, s. 159).

<sup>43</sup> B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, s. 57.

<sup>44</sup> Zob. B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, s. 34–39.

<sup>45</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, s. 9.

<sup>46</sup> Tamże, s. 9–10.



ustabilizować, wszelkie gotowe zapisy muszą być porywane przez wiatr, topione w morzu, wywabiane przez praczkę, bo okazują się niedoskonałe nie tylko w sensie artystycznym, ale też przez samą swoją materialność, a ta wszak sprzeniewierza się zmienności właściwej dla wszechmocnego pędu życiowego<sup>47</sup>. Spisane wiersze byłyby jak wyśnione przez Miraklesa królestwa, których mieszkańcy błagają o unicestwienie, bo cierpią katusze przykuci do swej zastygłej w jednej formie rólki. Gdy olbrzym się budzi, z ulgą giną, ale za chwilę czarodziej śni nowy świat (PSŻ, 187–189). I tak zapewne dzieć się ma bez końca, jak w wierszu *W chmur odbiciu* (Pz 2, 122: „Nie ma świata! – Nie było! – Jest – znów! –”), bo tego wymaga „wicher życiowy”<sup>48</sup>. Ważniejsza byłaby idea twórcza, nie gotowe dzieło, liczy się bowiem to, by pozostać blisko domeny *natura naturans*, nie domeny *natura naturata* – która przypomina muzeum<sup>49</sup>. Rewersem chełpliwych zapewnień o nieśmiertelności wiersza staje się wtedy – właściwe bergsoniście – przekonanie o tym, że prawdziwy pęd twórczy nie zna zastoju i porzucac musi wszelkie swe zmaterializowane, odłączone od pulsującego życiem rytmu owoce. Tarabuk trwa zawieszony w tym paradoksie: nie przestaje tworzyć, ale mierzyć się musi ze stałym zaczynaniem od nowa. Dane mu jest w pewnym sensie błogosławieństwo „filozofii samego życia, osnutej na myśleniu w czasie rzeczywistym, niepochwytne zmiennym, z którego nie można żadnej rzeczy martwej, żadnego przedmiotu oderwanego wyłonić. Byłoby to myślenie od razu całym życiem [podkr. oryg.]”<sup>50</sup>.

Jednakże gdy uwzględnimy rywalizację na polu twórczości słownej między Tarabukiem a Diabłem Morskim, ujawni się kolejny zgoła pesymistyczny akcent w Leśmianowskiej filozofii poezji, powyższa, jakże korzystna dla Sindbadowego wuja, interpretacja okaże się zaś zbyt uproszczeniem. Oto bowiem trzeba pamiętać, że to sama natura wygenerowała z siebie Diabła Morskiego – arcypoetę, tego, który umie stwórczo przeinaczać. Czy zatem jakkolwiek człowiek może konkurować z samoródtwem natury (którego obraz odnaleźć możemy np. w wierszu *Przemiany*<sup>51</sup>)? „Kto cię odmłodzi żywocie wieczny. Sam się przeinacz” – to zdanie z kluczowego, zdaniem wielu badaczy<sup>52</sup>, zagadkowego wiersza *Słowa do pieśni bez słów* (Pz 2, 196) także

<sup>47</sup> Przypomnieć można w tym kontekście koncepcję innego autora inspirującego się *Ewolucją twórczą* Henriego Bergsona, czyli Geорга Simmla; według niej życie, które krystalizuje się w formach, musi stale je obalać, szukając nowych wcieleń (G. Simmel, *Transcendencja życia*, [w:] tenże, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, przeł. M. Tokarzewska, wstęp S. Borzym, Warszawa 2007).

<sup>48</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, s. 12.

<sup>49</sup> B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, s. 32, 33.

<sup>50</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, s. 15.

<sup>51</sup> Wizję tę analizował Grzegorz Igliński (*Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*, Warszawa 2005, s. 59–65).

<sup>52</sup> M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, s. 57; M. Woźniak-Łabieniec, *Metamorfozy Leśmianowskiego człowieka (zarys problematyki)*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 75–77; A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 318–321.

wskazuje drogę przeinaczania bez udziału człowieka władającego słowem. Może więc artystyczne przeinaczanie odpornej materii języka, jako aktywność człowieka próbującego zmierzyć się z odwieczną „pieśnią bez słów”, z konieczności naznaczone jest nieziszczalnością – tak jak myślenie „rozkołysane rytmem” i mające być jedynie „prawdopodobne, jeżeli prawdziwym być nie może”<sup>53</sup>. „[Z]ywocie wieczny [...] bywam tobie najbliższy tylko we śnie i w kłęsce...” – to kolejne słowa z cytowanego liryku (Pz 2, 196). Wiersz śpiewny, czyli własny ton człowieka („skrócenie”, „przecięcie”, „przekład, tłumaczenie”<sup>54</sup>) nawiązujący do „pieśni bez słów”, zawsze pozostanie niedoskonały, więc punktem odniesienia mimo wszystko okazuje się jakiś nigdy nieosiągalny, fortunny przekład melodii na słowo – takiego słowa już z pewnością w świecie współczesnym nie ma, musiałoby to być słowo wzięte z „języka adamowego”<sup>55</sup>. Choć Leśmian nie nawiązywał wprost do tego tradycyjnego wyobrażenia, z jego sposobu dowodzenia wywieść można hipotezę, że każdy wiersz zaistniały staje się poniekąd rodzajem kontrafaktury<sup>56</sup>, a może nawet parodią, gdy przywołamy najstarsze rozumienie tego terminu przypomniane przez Giorgia Agambena<sup>57</sup> (chodzi o śpiewanie „obok pieśni”, *para ten oden*, dołączanie do tekstu niepasującej melodii, wtedy gdy drogi muzyki i języka już się rozeszły, gdy zerwana została więź między rytmem melodii a rytmem mowy, oczywista w świecie antycznym). Poezja byłaby zawsze echem, odbiciem, czasami mylonym z bezsłownym oryginałem. Jak dowodzi znawca parodii, Simon Dentith, słowne echo nigdy nie jest niewinne<sup>58</sup>. Jest parodią, przeinaczeniem – często nieuprawnionym, raczej błędnym niż „oblędnym”, a nawet kłamliwym, wszak w *Rozmowie z tomem Łąka* ciało poucza duszę „Nie mówi się prawdy, lecz bez słów się śpiewa. Kłamie ten, co zna słowa, a nut nie pamięta” (Pz 1, 350).

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., *Parodia*, [w:] G. Agamben, *Profanacje*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Błoński J., *Bergson a program poetycki Bolesława Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.

<sup>53</sup> B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, s. 41.

<sup>54</sup> B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*, s. 45.

<sup>55</sup> O związku biblijnej wizji rajskiego języka z koncepcjami głoszącymi naturalną motywację znaku językowego pisała Zofia Mitosek (*Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 239–240).

<sup>56</sup> W kontekście tego wiersza o praktyce dodawania nowego tekstu do chasydzkich „pieśni bez słów” pisała Anna Czabanowska-Wróbel (*Złotnik i śpiewak*, s. 317–318).

<sup>57</sup> G. Agamben, *Parodia*, [w:] tegoż, *Profanacje*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 53–54.

<sup>58</sup> S. Dentith, *Parody*, Londyn–Nowy Jork 2005, s. 1–6.

- Chlebniak W., *O wierszach*, [w:] W. Chlebniak, *Włamanie do wszechświata. Poezja i proza*, wybór i przekład A. Kamińska i J. Śpiewak, Kraków 1972.
- Cieślak T., *Bóg i świat w poezji Bolesława Leśmiana*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, z. 1.
- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Czabanowska-Wróbel A., *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.
- Dembińska-Pawelec J., *Bolesław Leśmian – światopogląd rytmiczny*, [w:] J. Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010.
- Dentith S., *Parody*, Londyn–Nowy Jork 2005.
- Głowiński M., *Wprowadzenie*, [do dzieła:] *Przekłady. Francuska krytyka tematyczna*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2, s. 174.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana. Prace wybrane*, t. 4, Kraków 1998.
- Gorczyńska M., *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*, Kraków 2011.
- Grodzki B., *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012.
- Igliński G., *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*, Warszawa 2005.
- Kłuba A., *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, wyd. 2, Toruń 2014.
- Koziołek R., *Wuj Tarabuk i nędra pisania*, [w:] R. Koziołek, *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*, Katowice 2011.
- Leśmian B., *Dzieła wszystkie*, t. 2. *Szkice literackie*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2011.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*, t. 1 i 2, Warszawa 2017.
- Leśmian B., *Przygody Sindbada Żeglarza*, Kraków 1950.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.
- Opacki I., *Poetyckie dialogi z kontekstem*, Katowice 1979.
- Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2002.
- Próchnicki W., *U początków poetyki Leśmiana*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1977, z. 36.
- Simmel G., *Transcendencja życia*, [w:] G. Simmel, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, przeł. M. Tokarzewska, wstęp S. Borzym, Warszawa 2007.
- Szkoła Genevska w krytyce. Antologia*, wybór H. Chudak i in., Warszawa 1998.
- Śniedziwski P., „Treść, gdy w rytm się stacza”. *Leśmian i symboliczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3.
- Wawryk J., *Wokół Leśmianowskich baśni dla dzieci*, Wrocław 2013.
- Woźniak-Łabieniec M., *Metamorfozy Leśmianowskiego człowieka (zarys problematyki)*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Wójcik T., *Rytm w światopoglądzie Bolesława Leśmiana*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 1.

## STRESZCZENIE

Artykuł ma na celu prześledzenie motywu klęski poety w kontekście projektu poetologicznego, najlepiej wyartykułowanego przez Bolesława Leśmiana w szkicach literackich, ale rozwijanego też w licznych wierszach z wątkami autotematycznymi. Autorka proponuje perspektywę peryferyjną, w centrum rozważań stawiając najbardziej feralnego poetę z galerii twórców przywoływanych przez Leśmiana, czyli wuja Tarabuka z *Przygód Sindbada Żeglarza* (1913). Choć ta wczesna baśń literacka traktowana jest zwykle jako tekst marginalny w dorobku pisarza, zawiera w postaci załączkowej wiele elementów istotnych dla jego światopoglądu literackiego. Należy do nich między innymi wizja poety, który stara się rytm natury przekładać na rytm swoich śpiewnych wierszy, jednak stale doświadcza różnego rodzaju porażek – owoce jego pracy ulegają destrukcji, a kolejne metody utrwalania poezji przeinaczają oryginalny zamysł autora. Artykuł zawiera elementy polemiki z esejem Ryszarda Koziółka *Wuj Tarabuk i nędza pisania*.

### Słowa kluczowe

Leśmian Bolesław, *Przygody Sindbada Żeglarza*, baśń literacka, poeta jako bohater literacki, autotematyzm w literaturze, filozofia poezji

## SUMMARY

### **Distortion and other failures of poets. Leśmian's poetological project in the light of the reading of *Przygody Sindbada Żeglarza* (The Adventures of Sinbad the Sailor)**

The paper is aimed at tracing the motif of the poet's failure in the context of the poetological project, articulated most vividly by Bolesław Leśmian in his literary essays, but also developed in numerous poems with auto-thematic threads. The author proposes a peripheral perspective, placing in the centre of his deliberations the most ill-fated poet from the gallery of artists evoked by Leśmian, Sinbad's uncle Tarabuk from *Przygody Sindbada Żeglarza* (The Adventures of Sinbad the Sailor) (1913). Even though this early literary fable tends to be treated as a marginal text in the poet's literary output, it does contain in its core many elements which are important for his literary views. One of them is, for instance, the vision of a poet who strives to translate the rhythm of nature into the rhythm of his melodious verse, yet continues to experience failures of different types: the fruits of

his labour undergo destruction, and subsequent methods of preserving poetry distort the author's original intention. The paper contains elements of polemics with the essay entitled *Wuj Tarabuk i nędza pisania* (Uncle Tarabuk and the misery of writing) by Ryszard Koziółek.

### **Keywords**

Leśmian Bolesław, *Przygody Sindbada Żeglarza*, literary fable, poet as a literary hero, auto-thematism in literature, philosophy of poetry

MARTA  
KAŻMIERCZAK\*



0000-0003-2925-0209



# Czy istnieje przepis na obcojęzycznego Leśmiana?

## Uwagi wstępne

Twórczość Bolesława Leśmiana często uchodzi w odbiorze potocznym za *ex definitione* nieprzekładalną. Podobną opinię formułowało również wielu czytelników profesjonalnych, w tym tłumacze (Mieczysław Jastrun, Stanisław Barańczak, Czesław Miłosz). Kategoria nieprzekładalności w dyskursie o tym poecie bywa przywoływana nawet tam, gdzie zupełnie nie należy do przedmiotu rozważań<sup>1</sup>. Wbrew oczywistym trudnościom poezję tę tłumaczono jednak na przynajmniej dwanaście języków o różnym stopniu pokrewieństwa z polszczyzną (od słowackiego po hebrajski), zaś od wydania najstarszych obcojęzycznych wersji (czeskich, Františka Kvapila, i rosyjskich, Michała Choromańskiego) mija niemal 90 lat. Odmienne strategie i poziom tłumaczeń, ich różna ilość w poszczególnych krajach oraz wciąż marginalna pozycja autora *Łąki* w kanonie europejskim skłaniają do podjęcia refleksji metodologicznej nad poezją Leśmiana z perspektywy przekładu.

Artykuł ma zatem na celu podsumowanie najistotniejszych trudności, jakie twórczość poety stawia przed tłumaczami, i wyabstrahowanie na podstawie praktyki translatorskiej w różnych językach pewnych recept – takich rozwiązań i podejść, których szersze zastosowanie dawałoby szansę na

\* Uniwersytet Warszawski, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Instytut Lingwistyki Stosowanej, Zakład Badań nad Przekładem Pisemnym, e-mail: mkazmierczak@uw.edu.pl.

<sup>1</sup> Np. A. Spólna, *Dziwna encyklopedia. Model lektury Leśmiana wpisany w książkę Jarostawa Marka Rymkiewicza*, [w:] *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, red. B. Grodzki, D. Trześniowski, Radom 2012, s. 352.

zoptymalizowanie rezultatu przekładu. Przywołanie pojęcia optymalizacji, jakości, skłania mnie do zaznaczenia, że jedną z podstawowych funkcji krytyki przekładu jest funkcja postulatywna<sup>2</sup>. Można powiedzieć, że stopień uruchomienia tej funkcji zależy od (ściślej: jest odwrotnie proporcjonalny do) jakości tłumaczeń. Natomiast opcji metodologicznej, do której przynależność deklaruję, zdecydowanie nie należy identyfikować z krytyką normatywną, lecz raczej z tzw. krytyką opisową, choć niecofającą się przed ocenami. Niniejszy artykuł to w zasadzie pierwszy mój tekst o charakterze postulatywnym. Jest on też próbą przewartościowania myślenia o Leśmianie jako zadaniu translatorskim, co akcentuję w podsumowaniu.

Postaram się przy tym odwoływać nie tylko do swoich spostrzeżeń, ale również do jak najszerszego spektrum wypowiedzi krytyki na temat tłumaczeń Leśmiana oraz do autokomentarzy tłumaczy na temat strategii, by zapewnić postulatowi możliwie wysoki stopień intersubiektywności. Warto od razu zaznaczyć, że w przypadku Leśmiana krytyka przekładu powstająca w kulturach docelowych (a tym bardziej nastawiona na funkcję poznawczą, to jest, jak pisze Marta Buczek, zaznajamiająca kulturę przyjmującą z regułami poetyki danego pisarza<sup>3</sup>) istnieje w znikomym stopniu i praktycznie nie wykracza poza periteksty obcojęzycznych wydań. Tymczasem gdy mowa o twórczości tak idiosynkratycznej jak Leśmianowska, jest oczywiste, że przy tłumaczeniu dochodzi do silniejszego niż w innych przypadkach ścierania się norm wyjściowych i docelowych<sup>4</sup>, czy też ścierania się tekstu z normami kultury przyjmującej. Wobec efektów uniezwyklenia szczególnego znaczenia nabiera kategoria akceptowalności, której istotność dla funkcjonowania przekładów podkreśla Gideon Toury<sup>5</sup>. Do sytuacji konstruowania przekazu tego poety w obcych językach i jego odbioru wyjątkowo przystaje również koncepcja tłumaczenia jako negocjowania, proponowana m.in. przez Umberta Eco<sup>6</sup>. Te uwarunkowania będą starała się brać pod uwagę.

Pytanie o przepis na obcojęzyczne wersje to w języku przekładoznawstwa pytanie o dominantę semantyczną<sup>7</sup>, czy raczej – bo ku tej koncepcji się skłaniam –

<sup>2</sup> W. Soliński, *Przekład artystyczny a kultura literacka. Komunikacja i metakomunikacja literacka*, Wrocław 1987, s. 78–79.

<sup>3</sup> M. Buczek, *Krytyka przekładu a następne wersje tekstu (O dwóch tłumaczeniach słowackiego opowiadania Vincenta Šikuli w Polsce i ich krytyce)*, [w:] *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, red. P. Fast, Katowice 1999, s. 172.

<sup>4</sup> Zob. G. Toury, *The Nature and Role of Norms in Translation*, [w:] tegoż, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam–Philadelphia 1995, s. 53–69.

<sup>5</sup> Tenże, *Descriptive Translation Studies...*, s. 36–38, 60, 70–80; tenże, *Metoda opisowych badań przekładu*, tłum. A. Sadza, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 206–222.

<sup>6</sup> U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2004, zvl. s. 17, 91–94, 192–195.

<sup>7</sup> S. Barańczak, *Mały lecz maksymalistyczny manifest translologiczny (1990)*, [w:] tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Kraków 2004, wyd. 3, s. 35–36.

translatoryczną<sup>8</sup>, zespół intersubiektywnie<sup>9</sup> istotnych cech, które należy zachować w tłumaczeniu, jeśli ma ono być adekwatne, oraz o to, czy taki inwariant w danym języku i kulturze docelowej rzeczywiście można ocalić. W odniesieniu do makrotekstu twórczości poetyckiej konieczne jest wyabstrahowanie dominanty wieloskładnikowej. Na potrzeby niniejszych rozważań wyodrębniłam trzy takie komponenty poetyki (niezwykłość wysłowienia, melodyjność, mitotwórstwo) oraz niesprowadzalną do żadnego z tych porządków cechą artystycznej oryginalności (wrażenie niezwykłości). Podporządkowane im będą niektóre zagadnienia szczegółowe. Przykłady zostaną zaczerpnięte z tłumaczeń na angielski, niemiecki, rosyjski, ukraiński, czeski i włoski. Szczegółowe przybliżenie korpusu przekładów Leśmiana na różne języki, do którego będę sięgać, nie jest możliwe w ramach artykułu. Wypada odesłać do wcześniejszych prac zawierających takie przeglądy, zaznaczając zarazem zaistnienie nowych tłumaczeń<sup>10</sup>. Przechodzę zatem do omówienia składników translatorskiego przepisu.

### 1. Pierwiastek słowotwórczy. Uniezwyklenie języka

Jako pierwszy komponent Leśmianowskiej dominanty przekładowej niewątpliwie należy wskazać uniezwyklenie języka, na które składają się:

- leśmianizmy leksykalne: neologizmy właściwe (np. „docałować się”, „rozżałobnić”, „zjesieniałość”), ale też dialektyzmy (np. „wyrychlić”, „wiśniato”), archaizmy (np. „pierzchota”, „mrugawica”)<sup>11</sup> oraz neosemantyzmy; ich ściśle rozgraniczenie nastęrcza niekiedy znacznych trudności nawet specjalistom<sup>12</sup>, a rzadko ma miejsce w nieprofesjonalnym odbiorze czytelnicy<sup>13</sup>, co dla pragmatyki tłumaczenia stanowi przesłankę dla łącznego traktowania tej warstwy leksykalnej;

- neologizmy frazeologiczne: „ciąłać ciszę” (*Srebroń*), „zmór odmęty” (*Szewczyk*), „wzorzyste zagadki” (*Chatupa*), etc.;

- tautologie, jak „wiosna wiosnuje” (*Co w mgłach czyni żagiel na głębinie?...*), „śniegiem się ośnieżyć” (*Mrok na schodach*);

- przekraczanie reguł semantycznych i składniowych polszczyzny ogólnej m.in. poprzez:

<sup>8</sup> A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie*, Łódź 1999, s. 19.

<sup>9</sup> Por. postulat intersubiektywności dominanty: M. Kaźmierczak, *Jak wygląda koniec świata? Dominanty w przekładach wiersza Czesława Miłosza*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2012, t. 18: *Dominanta a przekład*, red. A. Bednarczyk, J. Brzozowski, s. 113.

<sup>10</sup> M. Kaźmierczak, *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2012, s. 8–17; też, *Leśmian po angielsku (zarys recepcji)*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” 2007, nr 4 (93), s. 55–60; też, *Leśmian po rosyjsku – zarys recepcji*, [w:] *Literatura polska w świecie, t. 3, Obecności*, red. R. Cudak, Katowice 2010, s. 281–292.

<sup>11</sup> Kategoryzacja przykładów za: S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964.

<sup>12</sup> Zob. K. Wyka, *Czytam Leśmiana*, [w:] tegoż, *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965, s. 275.

<sup>13</sup> Założenie potwierdzone empirycznie na grupie zainteresowanych (uczestników poświęconego Leśmianowi spotkania, Żydowski Instytut Historyczny, 26 lutego 2017 roku), którzy nie potrafili sklasyfikować wymienionych wyżej w akapicie wyrazów.



- rozbudowywanie łączliwości i reakcji wyrazów: „palce skrważone na ośle” (*W malinowym chruśniaku...*); „snu wiecznego na pamięć barwnie się uczy” (*Znikomek*);

- specyficzne operowanie przyimkami, np. „uzręczniać się do grzechu” (*Niedziela*), w szczególności łączenie „w” z biernikiem: „podpatrzył w blask boginię” (*Akteon*), *W nicość śniąca się droga*;

- operowanie narzędnikiem: „rozżalić się duchem” (*Asoka*); „piersi Czerwcami gorące” (*Ballada bezludna*);

- używanie czasowników nieprzechodnich lub zwrotnych w znaczeniu przechodnim: „Kto dziewczynę przybłąkał w twych pragnień ustronie?” (*Dżananda*).

Zostały one opisane w podstawowych pracach o języku Leśmiana<sup>14</sup>, dlatego nie podejmuję w tym miejscu analizy tych kategorii. Na potrzeby poetyki translatorskiej podkreślę natomiast konieczność uchwycenia funkcji poszczególnych jednostek w określonym kontekście przy wspólnym dla nich efekcie pragmatycznym – niezwykłości.

Sposoby posługiwania się przez Leśmiana materiałem językowym niejednokrotnie napotykają barierę tłumaczeniową z powodu różnic systemowych pomiędzy językami. Karl Dedecius wskazywał, że z uwagi na częstość w niemieckim rzeczowników odczasownikowych i regularną możliwość dokonywania złożań neologizmy poety „przetłumaczone ściśle” okazują się wyrazami standardowymi, a przy tym często niepoetycznymi<sup>15</sup>. Stanisław Barańczak konstatował, że inwencja Leśmiana lokuje się właśnie w tych obszarach słowotwórstwa, „w których język angielski dysponuje możliwościami nieporównanie mniejszymi”<sup>16</sup> niż polski. Trudności nie ograniczają się do relacji z kręgiem germańskim: Anna Muszyńska<sup>17</sup> zwraca uwagę na niemożność odtworzenia w języku słoweńskim operowania bezprzyimkowym narzędnikiem na przykładzie zwrotów z *Wyznania spóźnionego*: „twoim weselem roz[niec]ony gwar”<sup>18</sup>, „twoimi oczami upatrzoną drogę”.

<sup>14</sup> M.in.: J. Trznadel, *Analiza cech stylistycznych*, [w:] tegoż, *Twórczość Leśmiana – próba przekroju*, Warszawa 1964, s. 207–230; J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 92–123; M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981 (zwl. szkice: *O języku poetyckim Leśmiana*, *Poezja przeczenia*, *Uniezwyklenia*, *narracja i czas*); E. Radtke, *O mechanizmach przesunięć semantycznych i przekształceń słowotwórczych w cyklu Bolesława Leśmiana „Postacie”*, „Pamiętnik Literacki” r. 81: 1990, nr 2, s. 139–165.

<sup>15</sup> K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*, tłum. J. Prokop, wstęp J. Kwiatkowski, Kraków 1974, s. 167.

<sup>16</sup> S. Barańczak, *Odkrywanie Ameryce... Leśmiana*, [w:] tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 144. Jest to polska wersja cytowanej dalej anglojęzycznej recenzji.

<sup>17</sup> A. Muszyńska, *Miłość grzeczna i subtelna. Kilka uwag o słoweńskiej antologii polskiej liryki miłosnej w przekładzie Rozki Štefan*, [w:] *Pleć w przekładzie*, red. P. Fast, Katowice–Częstochowa 2006, s. 186–92.

<sup>18</sup> Zapis skorygowany za: B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 2000, s. 340, NC. Wszystkie cytaty z wierszy Leśmiana przytaczam za tym wydaniem; numery stron podaję bezpośrednio w tekście, po oznaczającym tę edycję skrócie PZ. Oznaczam również miejsce utworów w dorobku poety: SR – *Sad rozstajny*, Ł – *Łąka*, NC – *Napój cienisty*, DL – *Dziejba leśna*.

Wbrew obiektywnym trudnościom i wbrew spodziewaniu neologizmy rzadko całkowicie znikają z przekładów Leśmiana. Zwykle nawet tłumacze wprowadzający do danego języka zaledwie garść wierszy poety starają się zasygnalizować tę cechę jego poetyki – przykładem niech będzie właśnie Dedecius (m.in. rzeczowniki *Gräserunwelt*, *Unverkörperung*, *Waldeszangen*<sup>19</sup>, czasowniki *hindurchküssen*, *verkindlichen*<sup>20</sup>). Co więcej, nawet w wersjach, które wypada uznać za najsłabsze w danej kulturze docelowej – jak angielskie przekłady Jana Langer – widoczny jest wysiłek słowotwórczy, niekiedy udany (jak *unsyloan*<sup>21</sup>). Natomiast cechy Leśmianowskiego neologizowania, które zwykle w przekładach zanikają, to **systemowość** i **naturalność**.

Słowotwórstwo poety jest doskonale osadzone w polszczyźnie, wykorzystuje możliwości mowy i przywołuje słowa jakby potencjalne. Wiele formacji sprawia – jak to ujmuje Ewa Olkuśnik – „wrażenie rdzennych, wywołanych potrzebą nazwania rzeczywiście istniejącego desygnatu”<sup>22</sup>. Leśmianizmy w **naturalny** sposób wyrastają z polskiej leksyki; tłumaczom zaś zdarza się granicę naturalności przekraczać. Sztuczność, wysilenie wielu neologizmów zarzucał Sandrze Celt, twórczyni pierwszego anglojęzycznego tomiku<sup>23</sup> autora *Łąki*, Stanisław Barańczak<sup>24</sup>. Sama zwracałam uwagę na nadużywanie przez tę tłumaczkę jednej techniki słowotwórczej – tworzenia zestawień przy pomocy łącznika (raczej niż zabiegów morfologicznych). Tu przywołam inny przykład, z wiersza *Po ciemku*:

Mrok, co wsnął się w ich ściśliwe sploty,  
Nic nie znalazł w ciałach prócz pieszczoty!

(*Po ciemku*, PZ, s. 336, NC)

And the murk which **inspinuates**<sup>25</sup>  
Finds in flesh nothing but embrace

(*In the Dark*, ME, s. 65).

<sup>19</sup> B. Leśmian, *Ertrunkener*, [w:] *Polnische Poesie des 20. Jahrhunderts*, wybór i tłum. K. Dedecius, München 1964, s. 18.

<sup>20</sup> B. Leśmian, *Du nahst dem ersten Nebel...*, tamże, s. 19.

<sup>21</sup> Tenże, *In the Darkness*, [w:] *Magic and Glory of Twentieth Century Polish Poetry*, vol.1, *Leśmian and Tuwim*, tłum. J. Langer, London 2000, s. 77. Cytaty z tłumaczeń lokalizuję numerem strony po odpowiednim skrócie oznaczającym daną publikację, o ile przywoływana jest kilkakrotnie. Wszystkie cytaty z tego wydania oznaczam dalej skrótem MG.

<sup>22</sup> E. Olkuśnik, *Słowotwórstwo na usługach filozofii*, [w:] *Studia o Leśmianie...*, s. 154.

<sup>23</sup> *Mythematics and Extropy. Selected Poems of Bolesław Leśmian*, tłum. i oprac. S. Celt, Stevens Point, Wisconsin, 1987. Wszystkie cytaty z tego wydania oznaczam skrótem ME.

<sup>24</sup> S. Barańczak, [recenzja:] „*Mythematics and Extropy: Selected Poems of Bolesław Lesmian*”, *transl. and annotated by Sandra Celt*, „*The Polish Review*” vol. 33: 1988, nr 1, s. 87-88; tenże, *Odkrywanie Ameryce... Leśmiana*, [w:] tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 148.

<sup>25</sup> Wszystkie wyróżnienia w cytatach pochodzą od autorki artykułu.

*Inspinuate* to czasownik utworzony w sposób pożądaný, bo poprzez nałożenie dwóch wyrazów, które pozostają w docelowym słowie czytelne: *insinuate* (*oneself*), ‘wślizgnąć, wkraść się’ + *spine*, ‘kręgosłup’. Mimo to efekt wydaje się niefortunny tak co do semantyki – mrok przecież wsnuwa się między kochanków, nie zaś w szkielet każdego z nich – jak i brzmienia (leksemy podstawowe podpowiadają dwie różne wokalizacje litery oznaczającej samogłoskę w drugiej sylabie).

Są leśmianizmy – nazwy, które trzeba próbować przekładać metodą jeden do jednego. Przyjrzyjmy się, czy brzmią przekonująco i naturalnie odpowiedniki wybranej nazwy rzeczy (dialektyzm) i nazwy osobowej (neologizm) w ujęciu kilkorga tłumaczy.

Trupięgi (PZ, s. 445, NC)	Znikomek (PZ, s. 364, NC)
ros. <i>топыги</i> – D. Samoǳłow (ST <sup>26</sup> , s. 223)	ang. <i>Paltry</i> – S. Celt (ME, s. 77)
ros. <i>трупяки</i> – G. Zeldowicz (ZZ <sup>27</sup> , s. 182)	ang. <i>Nearunbeen</i> – M. Polak-Chlabicz (Mv, s. 97)
ang. <i>sarcophaboos</i> – S. Celt (ME, s. 101)	ros. <i>Утлик</i> – A. Gieleskuł (ST, s. 183)
ang. <i>cadaveries</i> – L. Yankevich <sup>28</sup>	cz. <i>Nicútek</i> – J. Pilař <sup>31</sup>
ang. <i>mortsocks</i> – M. Polak-Chlabicz (Mv <sup>29</sup> , s. 117)	cz. <i>Zmizínek</i> – V. Dvořáčková <sup>32</sup>
wł. <i>le scarpe del morto povero</i> – V. Rossella <sup>30</sup>	wł. <i>Scomparello</i> – S. Bruni <sup>33</sup>

Semantyczne nawiązanie do śmierci zawarte w nazwie „trupięgów” znika we wczesnym rosyjskim wariacie, bowiem *топыги* to po prostu łapcie z łyka. O nieadekwatności propozycji Dawida Samoǳłowa pisała Anna Bednarczyk, wskazując, że wybór pociągnął za sobą także inne przesunięcia w treści wiersza, i akcentując wyższość neosemantyzmu ‘trupiaki’ w wariacie

<sup>26</sup> Б. Лесьмян, *Стихи*, wstęp А. Гелескул, wybór Н. Богомолова, Москва 1971. Wszystkie cytaty z tego tomu oznaczam skrótem ST, numer strony i nazwisko tłumacza podaję w tekście.

<sup>27</sup> В. Леśмян / Б. Лесьмян, *Zielony dzban / Зелёный жбан. Избранные стихи в польском оригинале и в русском переводе Геннадия Зельдовича*, przedm. А. Bogusławski, Toruń 2004. Wszystkie cytaty z przekładów Zeldowicza pochodzą z tego wydania, oznaczonego dalej ZZ.

<sup>28</sup> В. Леśмян, *Cadaveries*, tłum. L. Yankevich, „The Susquehanna Quarterly” vol. 3: 2001, nr 4 <http://www.susquehannaquarterly.org/lesmian.htm> (dostęp: 2.12.2003).

<sup>29</sup> Tenże, *Marvellations. The Best-Loved Poems*, wybór i tłum. M. Polak-Chlabicz, New York 2017, wyd. 2, poprawione. Przy kolejnych dodrukach tłumacz wprowadza zmiany do tekstów przekładów, a nawet kompozycji tomu – dlatego sygnalizuję wersję tekstu, będącego podstawą omówienia. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem Mv.

<sup>30</sup> Tenże, *Le scarpe del morto povero*, tłum. V. Rossella, „Poesia” 2000, nr 143.

<sup>31</sup> Tenże, *Zelená hodina*, tłum. J. Pilař, Praha 1972, s. 116

<sup>32</sup> Tenże, *Rostla višěň na královském sadě*, tłum. i oprac. V. Dvořáčková, Jinočany 2005, s. 72.

<sup>33</sup> Tenże, *Ždžbto času / Lo stelo del tempo*, w prow. i tłum. S. Bruni, Kraków–Budapeszt 2012, s. 77.

Gennadija Zeldowicza<sup>34</sup>. *Sarcophaboots* Sandry Celt brzmią nazbyt żartobliwie, wręcz parodystycznie, skoro odwołanie do sarkofagu pojawia się w kontekście wyposażania do trumny nędzarza<sup>35</sup>. *Cadaveries* Leo Yankevicha, z pozoru w pełni ekwiwalentne, bo wywiedzione od słowa *cadaver*, ‘trup, zwłoki’, również okazują się nieadekwatne stylistycznie, podstawa derywacji to bowiem słowo z dyskursu medycznego<sup>36</sup> i jako latynizm z pewnością nieznanne biedocie. Marian Polak-Chłabicz, podobnie jak Celt, łączy morfem zapożyczony z morfem rodzimym. Pierwszy rdzeń słowa *mortsocks* w sposób czytelny odsyła do domeny śmierci (choć w znaczeniu rzeczownikowym *mort* nie jest już w użyciu<sup>37</sup>), jednak znów wątpliwość budzi przywołanie elementu łacińskiego w nazwie butów biedaka. Słowo *sock* zaś historycznie oznaczało lekkie obuwie<sup>38</sup>, lecz to znaczenie nie występuje we współczesnej angielszczyźnie, dlatego *mortsocks* zostaną zrozumiane raczej jako „śmiertelne skarpetki” lub także onuce, co chyba wywoła efekt komiczny. Co więcej, przy pierwszej lekturze tytułu – ze względu na slangowe znaczenie wyrazu *sock* – odbiorcom może narzucić się skojarzenie ze ‘śmiertelnym ciosem’. Niemniej tłumacze angielscy przynajmniej podjęli wyzwanie, natomiast propozycję Valerii Rosselli, tłumaczenie opisowe, ‘buty zmarłego biedaka’, przywołują jako wyraz translatorskiej bezradności. Ta technika przekładu powinna mieć o tyle ograniczone zastosowanie, że u Leśmiana uniezwyklenie słownictwa (i frazeologii) i zagęszczenie w nich znaczeń służy właśnie wyeliminowaniu opisu<sup>39</sup>.

Przejdźmy do Znikomka. Ta nazwa w ujęciu Celt jest zwykłym adiectivum o znaczeniu ‘liczy, marny, nędzny’. Nie pobrzmiwa w niej sympatia, którą w oryginale koduje przyrostek używany w polszczyźnie często w funkcji zdrabniającej. Znikomek Polaka-Chłabicza to *Nearunbeen*: ktoś, kto ‘niemal przestał być’, lub ‘jest blisko niebytu’. Jest to semantycznie przekonujące złożenie przysłówka *near* (‘prawie’, ‘blisko’) z imiesłowem czasu przeszłego od hipotetycznego verbum ‘*to unbe*’ (zaprzeczonego ‘być’). Pewien niepokój budzi ta formacja od strony gramatycznej. Może wywołać skojarzenia z niepoprawnymi konstrukcjami z elipsą czasownika posiłkowego, typu „podmiot + *been*”, charakterystycznymi dla języka warstw niewykształconych. Po drugie, pojawia się wątpliwość, czy od czasownika, który oznaczałby ‘przestać istnieć’, można utworzyć formę bierną. Rozwiązanie wydaje się zatem ryzykowne z punktu widzenia akceptowalności w języku docelowym.

<sup>34</sup> A. Беднарчик, *Имя собственное – заглавие – вопросы перевода*, [w:] *Имя текста / Имя в тексте*, red. Н. Ишук-Фадеева, Тверь 2004, s. 29–30.

<sup>35</sup> Problem ten odnotował pierwszy recenzent tomiku, skądinąd doceniając dowcipność tej wersji i skłonność tłumaczki do podążania za semantyką leśmianizmów: S. Barańczak, „*Mythematics and Extropy...*”, s. 87.

<sup>36</sup> Por. kwalifikator w słowniku: *The New Kosciuszko Foundation Dictionary / Nowy słownik Fundacji Kościuszkowskiej*, red. J. Fisiak, Kraków 2003.

<sup>37</sup> Por. *Oxford English Dictionary: The definitive record of the English language*, Oxford University Press, <http://www.oed.com.0000a1kb0b79.han.buw.uw.edu.pl/view/Entry/122428?rsk=y=dSx9yC&result=1&isAdvanced=false#eid> (dostęp: 1.12.2017).

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> Zob. M. Głowiński, dz. cyt., s. 69.

Trzeba jednak odnotować, że tłumacz dąży do zakorzenienia takiej formy w angielszczyźnie Leśmiana, wprowadzając w innym miejscu postać imiesłowową *unbeen* (Mv, s. 145). Propozycja rosyjska ma podobną semantykę jak wariant *Celt*, podstawę słowotwórczą stanowi tu bowiem przymiotnik *умлыѣ* – ‘kruchy, nietrwały, słaby’. *Умлык* jest jednak neologizmem Anatolija Gieleskuła, a przy tym sufiks *-ик* wnosi pożądaną konotację zdrobnienia. Mimo to podobieństwo ortograficzne i fonetyczne niepotrzebnie zabarwia znaczeniowo ten neologizm skojarzeniem ze słowem *умумка* – ‘ślimak’. Przekonującą propozycję stanowi *Nicůtek*, w którym brzmi zarówno „nic” (czes. *nic*), jak i „marność” (*nicotný* – ‘marny’). Podczas gdy Jan Pilař wyprofilowuje i wzmacnia znaczenie „znikomości”, autorka innej czeskiej propozycji, Vlasta Dvořáčková, idzie tropem „znikania”: *Zmizínek* pochodzi od wyrazów *zmizení* – ‘zniknięcie’ i *zmizet* – ‘zniknąć’. Oba znaczenia natomiast udało się znakomicie uchwycić tylko Silvii Brunii, dzięki dosłownemu (‘znikać’) i przenośnemu (‘źle się prezentować’) znaczeniu włoskiego czasownika *scomparire* oraz sufiksowi *-ello*, który tworzy deminutiva rzeczownikowe<sup>40</sup>.

Jednak usiłowanie oddania **każdego** neologizmu przy pomocy przekładu na poziomie morfemów nieuchronnie prowadzić będzie do nienaturalności. Niekiedy jest to możliwe, np. czasownik „przeciwzłocić się” powtarzający się w *Panterze*<sup>41</sup> Polak-Chlabicz konsekwentnie tłumaczy jako *to countergolden* („W chwili, gdy ja się słońcu przeciwzłocę!”, PZ, s. 119–120, SR – „While countergoldening all the sun, I lie”, Mv, s. 21, 23). Podobnie dzieje się w przekładzie Pietro Marchesaniego: *antidorarsi*, zdublowane zresztą (niekoniecznie fortunnie) przyimkowym ‘przeciw’ – *contra* („contra il sole mi antidoro”<sup>42</sup>; u Leśmiana: ‘przeciwzłocić się komu’, jak: ‘przeciwstawiać się komu’). Wystarczy jednak spojrzeć na wiersz *Chałupa* w wariacie Gennadija Zeldowicza (*Xama*, ZŻ, s. 184), by docenić zalety bardziej elastycznej strategii. „Niepochwytność świata” to analogiczna *неухватчивость мира* (unikalne, jak się wydaje, połączenie wyrazowe w rosyjskim), ale już „niebyt”, który pozwolił sobie traktować jako Leśmianowski neosemantyzm, to *безбытье* – nośnikiem negacji jest nie partykuła przecząca, lecz przyrostek. Finałowe „domrzeć się” słusznie przestaje w języku rosyjskim być czasownikiem zwrotnym („Bylebym się w słońcu do Boga nie domar!” – „Лишь бы только не домер до Божьего чуда!”). Natomiast w przypadku „przesosnowych progów” tłumacz nie siłił się odtworzyć przymiotnika przy pomocy analogicznego przedrostka, lecz wzmocnienie cechy wyraził prefiksem *раз*<sup>43</sup>: „Рассосновая ляжет к ногам половица”. W wersji oryginału „Oczom twym przywłaszczę wszystkie las i pole” mamy do czynienia

<sup>40</sup> N. Zingarelli, *Suffissi*, [w:] *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna 1973, wyd. 10, s. 1078.

<sup>41</sup> O oddziaływaniu kolorem jako narzędziu akcji sprawczej zob.: J. Ślósarska, *Aktualizacje antropologicznych struktur wyobraźni w wierszach Bolesława Leśmiana i Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, Warszawa 2002, s. 56.

<sup>42</sup> B. Leśmian, *Pantera*, tłum. P. Marchesani, „Niebo” 1980, nr 11, s. 23, 25, 27.

<sup>43</sup> Według słownika: „раз- (рас-): Обозначает высшую степень проявления какого-либо качества, свойства” (*Большой толковый словарь русского языка*, red. С. Кузнецов, С-Петербург 2004).

z niezwyklieniem łączliwości ('przywłaszczyć coś oczom') i składni (standardowo: 'przywłaszczyć sobie'). W przekładzie już sama forma *привлащю* jest niecodzienna, bowiem czasownik *привлащитъ* nie należy do współczesnej ruszczyzny – notuje go jednak historyczny słownik Władimira Dala<sup>44</sup>.

Ostatni przykład unaocznia, że skoro leśmianizmy nie zawsze są neologizmami właściwymi, lecz także archaizmami lub dialektyzmami, otwiera to tłumaczom drogę do czerpania z analogicznych zasobów leksykalnych w poszczególnych językach docelowych, a dążenie do naturalności dykcji nawet ich do tego zobowiązuje. Zatem na przykład tłumacze rosyjscy z powodzeniem sięgają do cerkiewnosłowiańszczyzny dla lokalnego podniesienia stylu<sup>45</sup>, zaś w charakterze dialektyzmów stosują niekiedy ukrainizmy. Przekładający na język angielski mają z kolei możliwość wykorzystywania bogatej synonimii i rozpiętości stylistycznej związanej ze współwystępowaniem wyrazów o różnym źródłosłowie: łacińskim, romańskim i anglosaskim. Z sięganiem do mniej eksploatowanych zasobów języka łączą się jednak pewne niebezpieczeństwa, m.in. utożsamienia stylu Leśmiana czy poetyckości z używaniem słów długich, wyszukanych<sup>46</sup>, zarazem rzadkich i nieprzejrzystych znaczeniowo. O innych ograniczeniach korzystania z zasobów leksykalnych piszę niżej, w punkcie trzecim. Tymczasem przejdźmy do drugiej sygnalizowanej cechy Leśmianowskiego słowotwórstwa.

W poetyce Leśmiana niezwyklenia językowe odgrywają szczególną rolę ze względu na znaczną częstotliwość, zróżnicowanie, ale także **systemowość**. Neologizmy tworzą grupy semantyczne, np. „śniarz”, „śnisty”, „śniwula”, „śnitrupek”, „śnigrobek”, oraz paradygmaty słowotwórcze, np. „zaniedyszec”, „zanieistnieć”, „zaniepatrzyć się”, „zanieaszumieć”, „zanieśpiewanie”.

Przyglądając się rosyjskiemu tomikowi *Cmuxu* z 1971 roku (ST), Wojciech Chlebda<sup>47</sup> wskazuje na ilościowe i jakościowe różnice słowotwórcze między oryginałem – makrotekstem a przekładami rosyjskimi, odnotowuje też brak odtworzenia pewnych **typów** słowotwórstwa. Na tej podstawie wnioskuje o nieprzechodzeniu ilości w jakość semantyczną, w wyniku czego incydentalne neologizmy przekładowe – w odróżnieniu od Leśmianowskich – nie sprawiają wrażenia artystycznie koniecznych.

Podobnie wypada ocenić pierwszy angielski tom Leśmianowski (ME). Sandra Celt proponuje dość liczne neologizmy i okazjonalizmy, które są mniej (*rust-drag... away*<sup>48</sup>) lub bardziej (*farawayness, largescent, omniwoodent, porcupout*) udane, lecz nie

<sup>44</sup> В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, [w:] *Иллюстрированный энциклопедический словарь*, DISC-ИЭС01/02, Москва 2004.

<sup>45</sup> O różnicowaniu rejestru w przekładzie oraz o strategii przeciwstawiania sobie cerkiewnosłowianizmów i potoczizmów zob.: M. Kaźmierczak, *Kłopoty ze wzniósłością – Leśmian po rosyjsku i po angielsku*, [w:] *Między oryginałem a przekładem*, t. 14, *Wzniosłość i styl wysoki w przekładzie*, red. J. Brzozowski, M. Filipowicz-Rudek, Kraków 2008, s. 103–117.

<sup>46</sup> Zob. tamże.

<sup>47</sup> W. Chlebda, *Neologizmy i neosemantyzmy B. Leśmiana w rosyjskich przekładach jego utworów. Założenia metodologiczne*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu. Filologia Rosyjska” 1983, z. 23, s. 149–159.

<sup>48</sup> Odpowiednik Leśmianowskiego frazeologizmu „powlec rdzą” z *Dziewczynny*, ME, s. 71, mylnie utworzony w oparciu o czasownik *to drag* – ‘wlec, ciągnąć za sobą’.

wpisują się w żaden określony wzorzec słowotwórczy. Sprawiają wrażenie dobieranych indywidualnie raczej do poszczególnych utworów niż do całokształtu tej poezji. Jedyną konstantą wydaje się wspomniana już predylekcja tłumaczki do zestawień z dywizami: *air-current, to flower-flounder, to zephyr-kidnap, no-dawn* to przykłady z samego tylko *Topielca (The Drowner, ME, s. 9)*. Z techniki tej oszczędniej korzystają zarówno Leśmian<sup>49</sup>, jak i np. Polak-Chlabicz<sup>50</sup>. Zapowiedzianych we wstępie tłumaczki (ME, s. viii) formacji czasownikowych z formantem *-ify* jest w całym tomie zaledwie dwanaście, przy czym niektóre z nich nie są neologizmami (np. *speechify* – ‘perorować’). Natomiast pewnej patyny przydają wariantom Celt, skądinąd często potocznym, przysłówki i przymiotniki z saksońskim przedrostkiem *a-*, zarówno notowane przez słowniki: *aflutter, athirst, a-sudden, afar, aglitter, aglow, abuzz*, jak i okazjonalne: *acraze, awhisper, atrill, aquiet, adawn*. Nastąpiła zresztą ich ekspansja w innych, późniejszych tłumaczeniach Leśmiana na angielski, i formacje takie stały się w zasadzie jedynym „ponadindywidualnym” wyróżnikiem dykcji poety w tym języku. Poniższe zestawienie pokazuje zarówno tę ekspansję, jak i to, że wspomniane formy prefiksalne pojawiają się jako odpowiedniki różnych części mowy i zdania, niekoniecznie o charakterze okolicznikowym czy przydawkowym, oraz nie zawsze nacechowanych innowacyjnością. Przykłady ułożone są tu w kolejności chronologicznej powstawania tłumaczeń, wyróżnione zostały formacje z *a-* i motywujące je znaczeniowo elementy oryginałów.

<p>outside, giving thoughts distance, <b>aslant</b>, <b>aflow</b>, The bird, as always, glided. (<i>Brother</i>, J. Peterkiewicz, B. Singer<sup>51</sup>)</p>	<p>Za oknem, myśl o dalach wzniecając <b>ukosem</b>, Przemknął na zawsze – ptak. (<i>Brat</i>, PZ, s. 344, NC)</p>
<p>And while he speaks, the Void has bared her fangs <b>Aglitter</b> with her viciousness sincere (<i>Silveron</i>, S. Celt, ME, s. 81)</p>	<p>I gdy tak mówi – nicość właśnie Kłami <b>połyska</b> – zła i szczerza – (<i>Srebroń</i>, PZ, s. 368, NC)</p>
<p><b>Asounded</b> stars, where notwhole in God cloud do I go, Where sky <b>awide</b>, trembles aloud, dreams to me and tells me, [...] Here I hasten <b>ahummed</b>, there – <b>ahushed</b> I refrain (<i>Here stay I – darkness to earth...</i>, R. Reisner<sup>52</sup>)</p>	<p><b>W szumie</b> gwiazd, gdzie niecały w mgłę bożej się mieszczę, Gdzie powietrze, drżąc ustnie, sny mówi i gra mi, [...] Tu się spieszę <b>dośpiwnie</b>, tam – <b>docisnie</b> zwlekam (<i>Tu jestem – w mrokach ziemi...</i>, PZ, s. 490, DL)</p>

<sup>49</sup> Zob. S. Papierkowski, dz. cyt., s. 150–154.

<sup>50</sup> Por. przekonujące złożenie imiesłowowe *lust-bestormed* (B. Leśmian, 33 *Most Beautiful Love Poems*, wybór i tłum. M. Polak-Chlabicz, New York 2017, wyd. drugie, zmienione, s. 101), w oryginale: „żądzą opętany” (*Twój portret z lat dziecińczych...*, PZ, s. 504, DL).

<sup>51</sup> B. Leśmian, *Brother*, tłum. J. Peterkiewicz, B. Singer, [w:] *Five Centuries of Polish Poetry, 1450–1970*, tłum. J. Peterkiewicz, B. Singer, J. Stallworthy, London 1970, wyd. 2, s. 84.

<sup>52</sup> B. Leśmian, *Here stay I – darkness to earth and stay I...*, tłum. R. Reisner, „Ars Interpres. An International Journal of Poetry, Translation and Art” 2005, nr 5, [http://www.arsint.com/2005/b\\_1\\_4\\_5.html](http://www.arsint.com/2005/b_1_4_5.html) (dostęp: 1.10.2017).

mouth <b>atremble</b> (M. Weyland, <i>I am here – in earth’s twilight</i> <sup>53</sup> ) orally <b>atremble</b> (B. Paloff, wywiad on-line <sup>54</sup> )	Gdzie powietrze, <b>drząc ustnie</b> , sny mówi i gra mi (tamże)
And strew myself on cherries’ forehead <b>afar, ablaze</b> – as dust of gold ( <i>Dusky Skies</i> , M. Polak-Chlabicz, Mv, s. 15)	Na skroń kalinom, ujrzanym <b>w dali</b> Paść złotym kurzem w purpur <b>pożodze</b> ( <i>Niebo przyćmione</i> , PZ, s. 33, SR)
Why so many faces and candles – <b>alight?</b> (M. Polak-Chlabicz, Mv, s. 111)	Po co tyle świec nade mną, tyle twarzy... (PZ, s. 443, NC) [domyślnie: – zapalonych]

W translatorskich i krytycznych utyskiwaniach na nieprzekładalność Leśmiana uderza koncentrowanie się na niemożliwości odtworzenia pojedynczych konkretnych wyrazów<sup>55</sup>. Podkreślmy, że utopia – istotnie prowadzącą do nieprzekładalności – byłaby próba oddawania każdego neologizmu neologizmem, i to o tej samej budowie. Zarówno naturalność, jak i postulowaną przez Chlebę systemowość uda się osiągnąć jedynie tym przekładowcom, którzy zamiast poszukiwać odpowiedniości „jeden do jednego” (i niewolniczo tłumaczyć neologizm za neologizm, archaizm za archaizm itd.) będą traktować zespół tłumaczonych przez siebie utworów jako makrotekst poetyki i szeroko stosować **zasadę kompensacji**, tzn. neologizować w punktach innych niż autor (za to tam, gdzie pozwala na to język docelowy) i wymiennie stosować neologizmy, historyzmy i dialektyzmy (przy zachowaniu proporcji ich frekwencji). Na mniejszą skalę stosuje tę zasadę wielu tłumaczy.

Maria Zarębina pokazała na przykładzie *Topielca*, że Dedecius proponuje odmienną dystrybucję neologizmów w tekście wiersza oraz że semy „zostały porozdzielane i poskładane inaczej”<sup>56</sup>, w odmienne konstrukcje. Pozytywny rezultat artystyczny w języku docelowym należy przypisać właśnie tej swobodzie naddawania dziwności i innowacyjności w niekoniecznie tych samych co w tekście źródłowym punktach.

Natomiast Celt, wskazując czytelnikom utworzony przez siebie neologizm niemotywowany oryginałem – *porcupout* w przekładzie *Przemian* – czuje się zobowiązana tłumaczyć się z tego, że pozwoliła sobie na własne słowotwórstwo („I took the liberty of creating a linguistic innovation of my

<sup>53</sup> B. Leśmian, *I am here – in earth’s twilight...*, [w:] *Stowo/The Word*, wybór i tłum. M. Weyland, Blackheath, New South Wales 2010, s. 363.

<sup>54</sup> B. Paloff, *Spójrzmy inaczej na Sienkiewicza*, rozm. M. Gliński, [na:] *Culture.pl*, Instytut im. A. Mickiewicza, 1.02.2016, <http://culture.pl/pl/artykul/benjamin-paloff-spojrzmy-inaczej-na-sienkiewicza-wywiad> (dostęp: 1.10.2017).

<sup>55</sup> Celt podaje jako przykład „niedowcielenie” (na ten wyraz źródłowy wskazuje opisowy ekwiwalent – ME, s. 11), Barańczak – „zniszczotę” (*Odkrywanie Ameryce...*, s. 144), Dedecius – „brzóstwo” (*Notatnik tłumacza...*, s. 167). Gieleskul we wstępie do tomu *Cmuhu* stwierdza, że „przekład neologizmów zazwyczaj pozostaje niepełnowartościowy” („неполноценен” – A. Гелескул, *Болезнь Лесьми*, [w:] ST, s. 17).

<sup>56</sup> M. Zarębina, *Z warsztatu tłumacza (O przekładach Karla Dedeciusa)*, „Język Polski” r. 71: 1990, nr 3–5, s. 181.



own”, ME, s. xii, por. *Transformations*, ME, s. 21). Tymczasem, jak pokażą dalsze przykłady, najlepiej z językiem Leśmiana radzą sobie przekładowcy, którzy z takich licencji korzystają śmiało.

Pierwszym tłumaczem, który zaproponował spójną wizję leksyki i konsekwentne podejście do translatorskiego słowotwórstwa, jest Gennadij Zeldowicz. Na przykład do środków słowotwórczych ekspansywnych w oryginałach należy przyrostek *bez-*. Wykorzystując bliskość języka polskiego i rosyjskiego, z tego samego afiksu Zeldowicz uczynił jeden z podstawowych formantów służących innowacji językowej w przekładach. Porównajmy neologizmy i okazjonalizmy polskiego poety oraz jego tłumacza:

Bezbożyzna, bezbrzask, bezbyt, bezcel, beczczas, bezdeń, bezgwar, bezkrzewie, bezkwiecie, bezlesie, beznamysł, bezokole, bezpożytek, bezprzyczyna, bezrobota, bezrozłąka, bezszum, bezśmiech, bezświat, bezświt, beztęsknota, bezukrycie, bezwieść, bezwina, bezwyraz, bezzacisze, bezzaduma, bezżałoba; bezdomnieć, bezimiennieć, bezlistnieć, bezładnieć, bezwstydzic; bezbłękitnie, bezhałaśnie, bezludnie, bezwczesnie, bezziemnie; bezoporny, bezsterny, bezśpiewny, beztęczny (PZ, wybrane; niektóre z nich użyte kilkakrotnie).

**Безбожье**, безбытье, безграничье, бездолье, бездонье, бездышье, беззвучье, безлюбье, безмерье, безмирье, **безотчетье**, бесконечье, бескровье, беспечалье, бесполье, бесскорбье, бессонье, бесчинье, бестелье-безродье, безголоски, безмерности; безголоситься, безмериться, бесколеиться, бескровить, бессмертиться; безвременно, бездышно, беспреградно, бескровней, безлюдней; безбытный, безвеселый, безвидный, безлицый, безмежный, бестелый, бестишный; бесколышен, бесполетен (ZŻ).

Formacje tłumacza, choć nie symetryczne, liczebnością niemal dorównują oryginalnym, mimo że przekłady obejmują zaledwie część utworów Leśmiana. Odnotujmy, że rosyjskie słowa, które pod względem budowy sprawiają wrażenie dokładnych odpowiedników „leśmianizmów”, nie muszą występować w charakterze ich przekładowych ekwiwalentów. Na przykład *безбожье* bynajmniej nie pojawia się na miejscu „bezbożyzny”, lecz „zaniku w błękiecie” (*Dżananda*, ZŻ, s. 135), a *безотчетья* odpowiadają neologizmowi frazeologicznemu – „bez-wiednej woni” (*Nocą utówioną*, ZŻ, s. 117). Jednak sumaryczny efekt działań słowotwórczych tłumacza, tak pod względem stylistyki, jak i wywieranego wrażenia, bardzo przypomina makrotekst oryginału. Odnosząc się do propozycji teoretycznej Wojciecha Chlebdy, można powiedzieć, że neologizmy Zeldowicza mają „charakter konieczny”, stanowią swoistą jakość semantyczną<sup>57</sup>.

<sup>57</sup> W. Chlebda, *Neologizmy i neosemantyzmy B. Leśmiana w rosyjskich przekładach...*, s. 156–157.

Na gruncie angielskim podobną inwencję leksykalną wykazuje dopiero Marian Polak-Chlabicz, publikujący swoje przekłady od 2011 roku. Stosuje liczne zabiegi słowotwórcze oraz obficie czerpie ze słownictwa dawnego i dialektalnego. Znajdujemy w jego tekstach archaiczno-poetycki czasownik *hie*, ‘pospieszać’, rzeczownik *greenth* zamiast współczesnego *green*, ‘zielen’, czy zapomnianą formę *humblebee* (zam. *bumblebee*) na oznaczenie trzmieła; archaiczne przysłowki *whilom*, *allwhere*. W tomiku *Marvellations* (s. 35, 37) Bajdała nazywa się *Vagrom* (rzadka postać przymiotnika *vagrant*, jest zatem wędrowcem) – wyraz ten zastąpił bliższe oryginałowi, lecz nienacechowane niezwykłością określenie gaduły, *Prattler*, z pierwodruku<sup>58</sup>. W wielu miejscach Polak-Chlabicz odtwarza neologizmy w oryginalnym kontekście (np. *autumnized* i *the under-cloud*, LP<sup>59</sup>, s. 57, wobec: „zjesieniały”, „podobłoczce” – por. *Wyszło z boru zjesieniałe zmrocze...*, PZ, s. 234, Ł), lecz także zręcznie posługuje się kompensacją, przy czym wiele jego okazjonalizmów zachwyca naturalnością, np.: „with her **milkful** breasts” – „z mlekiem w piersi” (*Saurian*, Mv, s. 33 – *Gad*). Co więcej, tłumacz stara się, by neologizmy, tak jak w poetyce oryginału, miały charakter systemowy. Podobnie jak w przypadku formacji Zeldowicza ograniczę się do pokazania jednego paradygmatu, z przedrostkiem przeczącym *un-*. Przeważają w nim czasowniki, często w formie imiesłowowej: *to unglare*, *to unhug* (LP, s. 25, 45), *unsunned*, *unmanned*, *unreddened*, *ungo*, *unbeen*, *unhide* (Mv, s. 19, 27, 63, 143, 145, 153), *to unnothing*, *to unexist* (BtB<sup>60</sup>, s. 65, 69). Znajdziemy też formacje przedrostkowo-sufiksalne, jak rzeczownik *unseenness* (Mv, s. 99), przymiotnik *unpalmable* (LP, s. 101), przysłowki: *uneyely*, *untreewise* (Mv, s. 79, 81).

Tym, co ogranicza inwencję językową translatorów, może być obawa o akceptowalność niezwykłych, lecz także nieuświadomianie sobie całości poetyki Leśmiana. W tym miejscu na zasygnalizowanie zasługują problemy związane ze współtworzeniem obcojęzycznego makrotekstu przez różnych tłumaczy. W przypadku pierwszej szerszej rosyjskiej prezentacji Leśmiana w 1971 roku (ST) można upatrywać przyczyny mniejszej liczby i doraźności neologizmów właśnie w rozdzieleniu zadań pomiędzy kilkanaście osobowości translatorskich<sup>61</sup>.

Podobnie jest w zredagowanym przez Andrieja Bazilewskiego tomie *Безлюдная баллада* z 2006 roku<sup>62</sup>, obejmującym ogromną część dorobku poety

<sup>58</sup> B. Leśmian, *33 Most Beautiful Love Poems*, tłum. M. Polak-Chlabicz, New York 2011, s. 111, 113.

<sup>59</sup> Tenże, *33 Most Beautiful Love Poems*, tłum. M. Polak-Chlabicz, New York 2017, wyd. drugie, zmienione. Odtąd wszystkie odwołania do tej publikacji odnoszą się do wydania drugiego, oznaczonego skrótem LP.

<sup>60</sup> Tenże, *Beyond the Beyond*, tłum. M. Polak-Chlabicz, New York 2017. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem BtB.

<sup>61</sup> Na niejednorodność stylistyczną wynikającą z takiego komponowania tomów poetyckich zwraca uwagę Anatoly Liberman: tenże, *English poetry with a Russian accent*, [w:] *Translation and Meaning*, Part 3, red. B. Lewandowska-Tomaszczyk, M. Thelen, Łódź–Maastricht 1995, s. 434.

<sup>62</sup> Б. Лесьмян, *Безлюдная баллада или Слова для песни без слов. Поэзия. Театр. Проза*, red. i wstęp А. Базилевский, Москва 2006.

i prezentującym wiele utworów nawet w alternatywnych wersjach różnego autorstwa. Mimo wzrastającej z czasem tendencji tłumaczy do uniezwyklenia wysłowienia, wieloautorska prezentacja przekładowa niekoniecznie służy budowaniu spójnej wizji idiosynkratycznego języka. Wpływa to także na odbiór tłumaczeń Zeldowicza, częściowo przedrukowanych w wyborze Bazilewskiego, których specyfika niknie, gdy wtapiają się w tkanę całości tomu.

Drugi aspekt uniezwyklenia języka, nowatorskie przekształcenia łączliwości i składni, z konieczności potraktuję tu skrótowo. Frazeologię uważa Głowiński za główną u Leśmiana sferę innowacji językowych<sup>63</sup>, dlatego innowacyjność tłumacza nie powinna wyczerpywać się na słowotwórstwie. Zarazem jednak naciąganie czy łamanie reguł semantycznych i składniowych właśnie w tej sferze wydaje się najtrudniejsze i najbardziej łączy się z ryzykiem przekroczenia granic akceptowalności. Musi odbywać się, jak słusznie podkreśla Izabela Szymańska, z uwzględnieniem środków charakterystycznych dla danego języka<sup>64</sup>. Szymańska z powodzeniem przymierza do Leśmiana jako zadania translatorskiego kategorii gramatyki konstrukcji, wskazując w szczególności na mechanizm koercji – rozciągania istniejących struktur przez podstawianie niepasujących elementów. Takie przekształcenia rozpoznawalnych konstrukcji pokazuje na przykładzie *W malinowym chruśniaku...* w niepublikowanym tłumaczeniu angielskim Davida Malcolma i Agaty Miksy<sup>65</sup>: nieoczekiwaną łączliwość czasownika („drowned from eyes” – ‘zatonieni przed wzrokiem’), użycie czasownika nieprzechodniego w kontekście wymagającym przechodniego („berries come that night” – „przybyłe tej nocy maliny”), rzeczownikowe potraktowanie czasownika („dziwota” – *amaze*<sup>66</sup>). Wprawdzie trudno zgodzić się z wysoką oceną melodyjności translatu<sup>67</sup> i zignorować niektóre sformułowania mało zrozumiałe bądź ryzykowne (np. „I grabbed you hands – thoughtful, you let them go”), lecz badaczka niewątpliwie wypunktowała rozwiązania przekładowe najbardziej przekonujące, korespondujące z poetyką Leśmiana i doskonale ilustrujące strategię translatorską, która, jeśli szerzej realizowana, daje szansę artystycznego powodzenia.

Zaznaczę, że na domenę frazeologii rozciąga się wiele z tego, co powiedziano wyżej w odniesieniu do leśmianizmów leksykalnych. Obserwujemy między innymi jeśli nie systemowość, to paralelność rodzajów połączeń (por. „kęs nieba” w *Znikomku*, „kęs istnienia” w *Szewczyku*), którą warto – jako zasadę, nie jako sprzężenie konkretnych jednostek – przenieść do tłumaczeń. Także w tej sferze powinna być stosowana zasada **kompensacji**. Pokażmy trzy godne uwagi

<sup>63</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 90.

<sup>64</sup> I. Szymańska, *In Grammberry Thicket. How to Negotiate Leśmian into English*, [w:] *Face to Face, Page to Page. PASE Papers in Literature, Language and Culture*, red. D. Babilas, A. Piskorska, P. Rutkowski, Warszawa 2014, s. 287.

<sup>65</sup> Tamże, s. 294–295.

<sup>66</sup> Większe słowniki odnotowują ten wyraz jako rzeczownik, por. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language. Unabridged*, red. P.B. Gove, [Köln] 1993.

<sup>67</sup> I. Szymańska, dz. cyt., s. 293–294.

zabiegi dokonane w materii trzech języków. Na przykład Zeldowicz wprowadza charakterystyczne dla Leśmiana użycie przyimka „w” z biernikiem w wierszu *Po ciemku, po ciemku łkasz...* Po rosyjsku ty liryczne „placze w mrok”:

Po ciemku, po ciemku łkasz

(PZ, s. 282, Ł).

Ты плачешь, плачешь во тьму

(ZZ, s. 99).

Skądinąd tłumacz wydobywa tu cechę, której obecność w języku poety Michał Głowiński przypisuje wpływowi ruszczyzny<sup>68</sup>. Przekształcenie składniowe i semantyczne (przestrzenne potraktowanie mroku) dokonuje się niewątpliwie zgodnie z duchem języka przyjmującego.

Podobnie udane rozwiązania znajdziemy i w tłumaczeniach na języki germańskie. W erotyku *Ty pierwszej mgły dosięgasz...* Dedecius przekłada wiernie Leśmianowską innowację frazeologiczną z wersu „I zdybawszy twój bezkres, sam ginę w bezkresie” (PZ, s. 236, Ł) – „Und fassend dein Unendlich selbst ins Endloss fallen”<sup>69</sup>. Zarazem wzmacnia efekt niezwykłości poprzez nadanie przymiotnikom *unendlich* i *endloss* funkcji rzeczowników (czy też derywację wsteczną od rzeczowników *Unendlichkeit* i *Endlosigkeit*). Inne możliwości pokazuje rekonstrukcja zwrotu „w czujnym objęciu” (*Śnigrobek*, PZ, s. 390, NC) przez Polaka-Chłabczaka jako „huggingly observant” (*Gravedreamling*, BtB, s. 41). Występujący w oryginale związek przymiotnika i rzeczownika zastępuje tu przymiotnik modyfikowany przez przysłówek, przy czym jeśli chodzi o zawartość semantyczną, ośrodek frazy i element modyfikujący zamieniają się znaczeniami. Powstaje zaś formuła niewątpliwie osobliwa, a brzmiąca przekonująco w angielszczyźnie.

Drugie zagadnienie to **czytelność składni** w tekście docelowym. Sięgnę tu po przykłady w języku angielskim, w którym tłumaczenia często rodzą problemy składniowe (piszę o tym niżej w punkcie dotyczącym metryki). Będą to wersje Davida Malcolma, zaznaczmy, że określane jako robocze.

Mają zmarli w niedzielę ten pośmiertny kłopot,  
Że w obczyźnie cmentarza czują się – bezdomnie –  
A lubią noc tę spędzać popod mgłą lub popod  
Wiecznością, co się w jarach gęstwi nieprzytomnie.

(W zakątku cmentarza, PZ, s. 361, NC)

On Sunday the dead have this trouble in death –  
In the cemetery's exile they walk homelessly;

<sup>68</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 77.

<sup>69</sup> B. Leśmian, *Du nahst dem ersten Nebel...*, [w:] *Polnische Poesie...*, s. 19.

They love spending that night 'neath mist or 'neath  
The **thick ever** that hanges in **coombes** thoughtlessly<sup>70</sup>.

*Eternity*, odpowiednik pojęciowy „wieczności”, to słowo nieporęczne metrycznie, stąd rzeczownikowe użycie przysłówka *ever* (nb. konwersja gramatyczna stanowi produktywną praktykę słowotwórczą w angielszczyźnie). Widać też, że tłumacz swobodnie przenosi wyznaczniki niezwykłości – np. na neutralne w oryginale „jary”<sup>71</sup>. Wydaje się jednak wątpliwe, czy poza lekturą dwujęzyczną „thick ever” jest wystarczająco czytelne jako „gęste zawsze”, czy też raczej – mimo charakteru ośrodka frazy naddanego przysłówkowi przez szyk – segment sprawia wrażenie niedokończonego: „zawsze gęste co?”. Próby odtworzenia Leśmianowskich przekształceń składni powinny być dostosowane do syntaktycznych możliwości danego języka. Tymczasem to zdanie z przekładu Malcolma pozostaje dla mnie niezrozumiałe nawet w lekturze związanej:

My hand in growth's willed madness  
Up and through the monstrous vast lustful<sup>72</sup>.

Ręka ma w samowolnym obłądnie rozrostu  
Wszereż i wzwyz potworniała od żądzy bezmiaru

(*Ręka*, PZ, s. 249, Ł).

Czasownik „potwornieć” otrzymał kontekstowy odpowiednik przymiotnikowy (*monstrous* – składniowo powiązane z *vast*, ‘bezmiarem’), lecz na to miejsce nie pojawiło się inne orzeczenie. Celowo sięgnęłam tu do propozycji translatorskich rodzimego użytkownika angielszczyzny, by pokazać, że problem nie jest banalny i że borykają się z nim nie tylko ci tłumacze Leśmiana, którzy przyswajają go językowi niebędącemu dla nich samym pierwszym językiem.

Poezja Leśmiana wymaga od przekładowcy twórczego podejścia do języka docelowego, a zatem i wirtuozerii w posługiwaniu się nim. Potrzebna jest zarówno kompetencja słowotwórcza i frazematyczna, jak i korzystanie z niej z przekonaniem. Tłumacz, który nie czuje się „drugim autorem”<sup>73</sup>, a zarazem nie porusza się z absolutną pewnością na gruncie języka docelowego, nie stworzy przekonujących ekwiwalentów na poziomie tekstu. Musi jednak negocjować swoją innowacyjność z systemem języka, łamać jego reguły... zgodnie z „zasadami” łamania ich przez rodzimych użytkowników języka.

<sup>70</sup> B. Leśmian, *In the Cemetery Corner*, tłum. D. Malcolm, „Tekstualia” 2015, nr 4 (43), s. 155.

<sup>71</sup> *Coombe* to rzadka dialektalna (brytyjska) forma zapisu wyrazu *combe*, pochodzenia celtyckiego, który słownik definiuje jako „a deep narrow valley”, tj. ‘jar, parów’ (*Webster's Third New International Dictionary*...).

<sup>72</sup> B. Leśmian, *Hand*, tłum. D. Malcolm, „Tekstualia” 2015, nr 4 (43), s. 156.

<sup>73</sup> Por. A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999, wyd. 2.

## 2. Pierwiastek meliczny i rytmiczny

Jako drugi składnik dominanty wskaźmy melodyjność Leśmianowskiego wiersza, którą będę tu omawiać w ścisłym powiązaniu z zagadnieniami formy wersyfikacyjnej. Jak wiadomo, Leśmian rygorystycznie realizował wybierane przez siebie wzorce sylabotoniczne i sylabiczne i uznawał wyłącznie rymy pełne. W poezji autora *Dziewczyzny* muzyczność frazy ma charakter sensotwórczy, dlatego dążąc do pełnowartościowego przekładu, nie można jej z muzyki odzierać. Postulowanie odtworzenia wyznaczników formalnych w tłumaczeniu uzasadnia też znacząca opozycja między żywiołowością słowotwórstwa i kreatywnej wyobraźni a rygoryzmem formalnym<sup>74</sup>. Zachowanie formy ma w tym wypadku charakter wymogu nie tylko estetycznego, lecz i światopoglądowego.

Muzyczność można zaś odtworzyć jedynie, oddając pierwszeństwo rytmowi, który dla Leśmiana stanowi istotę poezji<sup>75</sup>. Wymaga to zarazem przemyślanych wyborów leksykalnych – na przeszkodzie melodyjności wersu mogą stanąć nieeufoniczne lub nieukładające się we wzorzec metryczny wyrazy i zwroty, które niekiedy narzuca treść fabularna lub filozoficzna wiersza. Ponadto w tłumaczeniu ważną rolę należałoby przypisać środkom instrumentacji typowym dla danej kultury literackiej. Na przykład w angielszczyźnie będzie to aliteracja, której liczne zastosowania znajdziemy w propozycjach Polaka-Chłabicza. Między innymi w tłumaczeniu liryku *W malinowym chruśniaku...* doznania związane z odgłosami ogrodu okazują się ekspansywne i w drugim wersie następuje zmiana modalności sensorycznej<sup>76</sup> w porównaniu z oryginałem (por. nadorganizację dźwiękową):

Bąk złośnik huczał basem, jakby straszyl kwiaty,  
Rdzawe guzy na słońcu wygrzewał liść chory

(PZ, s. 228, Ł).

A humblebee hums gruffly as if ruffling blooms,  
A weakly leaf sunbathes its brown-blighted bums

(*The raspberry brushwood*, Mv, s. 53).

<sup>74</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 64–66.

<sup>75</sup> Zob. B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, [w:] tegoż, *Szkie literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 66–68; tenże, *Z rozmyślań o poezji*, tamże, s. 76–91. O miejscu rytmu w poetyce i światopoglądzie Leśmiana zob. m.in.: Piotr Śniedziewski, „Treść, gdy w rytm się stacza”. *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” r. 97: 2006, nr 3, s. 135–152.

<sup>76</sup> Por. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Fokalizacja zmysłowa w przekładzie*, [w:] *Sensualność w kulturze polskiej. Reprezentacje zmysłów w języku, literaturze i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. W. Bolecki, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/fokalizacja-zmyslowa-w-przekladzie-620/> (dostęp: 30.01.2018).

Istotny czynnik muzyczności wiersza stanowią rymy. Rozważając je w kontekście przekładowej dominanty, należy pamiętać o trzech kwestiach: konsekwencji ich stosowania, trzymaniu się określonego wybranego wzorca oraz o tym, że poeta posługiwał się wyłącznie spółbrzmieniami pełnymi.

Postulaty te są na ogół realizowane w przekładach na języki słowiańskie. O ile wczesnym rosyjskim tłumaczeniom Leśmiana można zarzucić uładzenie języka, to z pewnością nie – braki formalne. W nieco późniejszej recepcji wyróżniają się teksty Natalii Astafjewej<sup>77</sup>, która sięga po rymy niedokładne, czasami oparte na zaskakująco wręcz odległych spółbrzmieniach, np. *неумело – небо* (Солдат, s. 65), *проломят – молот* (Дева, s. 66), *пальцев – толются* (Пчелы, s. 67). Wśród (profesjonalnych) tłumaczeń rosyjskich powstałych w XXI wieku trudno byłoby znaleźć wersje podobnie daleko odchodzące i od standardów Leśmiana, i od konserwatywnej pod tym względem tradycji rosyjskiej. Rymują się również wszystkie znane mi przekłady ukraińskie – Wiktora Koptiłowa<sup>78</sup>, Julii Bułachowskiej<sup>79</sup>, Wołodymyra Hucalenki<sup>80</sup>, Dmytra Pawłyczki<sup>81</sup> (aczkolwiek powstałe w 2017 roku warianty Walentyny Sobol<sup>82</sup> operują głównie rymami przybliżonymi). Ten wyznacznik formalny zachowują także czeskie tłumaczenia Pilařa<sup>83</sup> i Dvořačkovej<sup>84</sup>, słoweńskie Rozki Štefan<sup>85</sup> oraz – mimo trudności, jakie sprawia rymowanie w tym języku – sześć bułgarskich różnego autorstwa pomieszczonych w antologii poezji polskiej z 1967 roku<sup>86</sup>.

Natomiast w przekładach angielskich rym bywa pomijany, zgodnie zresztą z pewną tendencją do takiego postępowania w tłumaczeniach na ten język<sup>87</sup>. Jan Langer korzysta z rymów okazjonalnie, zwykle wówczas, gdy one w jakiś sposób same narzucają się przy podążaniu za sformułowaniami oryginału<sup>88</sup>. Jednak częściowe odtworzenie rymów jestem skłonna uznać za roz-

<sup>77</sup> *Польские поэты XX века. Антология* (2 t.), red. i tłum. Н. Астафьева, В. Британинский, С-Петербург 2000, t. 1, s. 62–68.

<sup>78</sup> *Антологія польської поезії* (2 t.), red. М. Бажан і ін., Київ 1979, t. 2, s. 25–34.

<sup>79</sup> Ilustrujące wywód w pracy: В. Василенко, *Поетичний світ Болеслава Лесьмяна*, Київ 1990.

<sup>80</sup> *Dźwięki polskiej lutni / Perezvoni polської лютні. Поетична антологія*, tłum. В. Гуцаленко, Київ 2001, s. 203, 205.

<sup>81</sup> *Антологія польської поезії у перекладах Дмитра Павличка*, Київ 2001, s. 174–179.

<sup>82</sup> Zamieszczone w artykule: В. Соболев, *Українсько-польські інспірації любові і смерті. Перспективи вивчення*, [w:] *Szkice językowe i literacko-kulturowe*, red. О. Borys i in., Warszawa-Frankiws'k 2017, s. 190–192.

<sup>83</sup> В. Leśmian, *Zelená hodina...*

<sup>84</sup> Tegož, *Rostla viševň na královském sadě...*

<sup>85</sup> Tegož, *Zapozneno priznanje*, [w:] *Prošnja za srečne otoke. Antologija poljske ljubezenske lirike*, wybór i tłum. R. Štefan, Radovljica 1999, s. 52.

<sup>86</sup> *Съвременни полски поети*, red. Д. Габе і ін., Софія 1967, s. 23–28.

<sup>87</sup> Argumenty na rzecz takiego podejścia formuluje Adam Czerniawski: tenże, *Przekład poezji: teoria i praktyka*, [w:] *Klasyzycyzm i awangardowość w przekładzie*, red. P. Fast, Katowice 1995, s. 31–32.

<sup>88</sup> Np. w tłumaczeniu *Gdy domdlewasz na tożu...* (PZ, s. 333, NC) czasownik 'omdlewać, to faint, automatycznie nasuwa się jako rym do kończącego drugi wers okolicznika „daremnie” – ang. *in vain*; zob. MG, s. 121.

wiązanie gorsze niż ich programowe odrzucenie. Czytelnikowi przekładu rym doraźny może wydać się komiczny, może być poczytany za brak warsztatowy, co w lekturze jednojęzycznej niewątpliwie rzutuje na odbiór samego poety. Takie samo niebezpieczeństwo stwarza pozostawianie niektórych klauzul bez współbrzmień oraz – mimo trudności, jakie sprawia rymowanie w tym języku – posługiwanie się ubogimi czy zbanalizowanymi rymami.

W większości przypadków angielscy tłumacze Leśmiana czynią wysiłek odtworzenia rymów. Jednak nierzadko są to właśnie rymy wysiłone. Osiąga się je poprzez naginanie składni – która w języku angielskim ma przecież charakter pozycyjny – czego skutkiem jest często wrażenie nienaturalności i afektacji. Dalsze sposoby to watowanie końcówek wersów nieistotną treścią oraz stosowanie przerzutni, która u polskiego poety jest zabiegiem rzadkim – jego wersy mają najczęściej charakter syntaktycznych całości<sup>89</sup>. W poniższym wyimku z dorobku translatorskiego Celt widać właśnie i przerzutnię (przyimek oddzielony od frazy nominalnej)<sup>90</sup>, i brak językowej ekonomii („co chcesz powiedzieć?” – ‘daj mi wskazówkę’ – ‘wyjaśnij’) zaprzęgnięte w służbę rymu:

O szyby – jeszcze chłodne – uderza pozłotą  
 Nagły z nieba na ziemię światel zlot i spust –  
 Usta twe – na mych oczach! Co chcesz tą pieścizotą  
 Powiedzieć? Mów – lecz zmyślnych nie odrywaj ust!

(*Usta i oczy*, PZ s. 31, SR)

A sudden conflagration splatters gold onto  
The still-cool windowpanes. What do you **mean to say**  
 By kissing both my eyes like this? **Give me a clue,**  
**Explain**, but please don't tear those clever lips away!

(Celt, ME s. 5)

Inną przypadłością angielskich wersji utworów Leśmiana są rymy oparte na synkopie, wymagające transakcentacji (podkreślenia wskazują sylaby akcentowane): *Lass* – sadness (*A Girl*, tłum. J. Langer, MG s. 123); *chest* – forest, *dress* – breathless, *indigence* – existence (tłum. M.J. Mikoś<sup>91</sup>); *threshold* – behold (tłum. B. Keane<sup>92</sup>). Wydaje się, że to próby wykorzystania obecnej w poezji

<sup>89</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 64.

<sup>90</sup> Tłumaczka zastrzega w przedmowie, że stosowanie przerzutni lub unikanie jej uzależniła od stylu poszczególnych utworów (ME, s. vii), rozróżnienie jest jednak nieprecyzyjne i nieprzekonujące.

<sup>91</sup> B. Leśmian, *The Forest, Ursula Kochanowska, People*, [w:] *Polish Literature from 1864 to 1918: Realism and Young Poland. An Anthology*, red. M.J. Mikos, Bloomington, Indiana 2006, s. 297-301.

<sup>92</sup> Tenże, *Two People*, tłum. B. Keane, „The Warsaw Voice Online” 30 listopada 1997, <http://www.warsawvoice.pl/archiwum.phtml/7975/> (dostęp: 30.12.2006). Przedruk [na:] <https://allpoetry.com/Two-People> (dostęp: 2.01.2018).



angielskiej tendencji do rymowania paroksytonów z oksytonami (tworzenie faktycznych rymów męskich, jak *prosperity* – *thee* już u Chaucera, przy rezygnacji z rymów daktylicznych w poezji serio). Co więcej, tłumacze swobodnie mieszają rymy żeńskie i męskie w obrębie pojedynczych utworów – przy czym nie w ramach jakiegoś regularnego schematu strofy (jak robił to przecież i Leśmian), lecz zupełnie dowolnie, czy raczej ulegając nasuwającym się współbrzmieniom. I tak na przykład w ujęciu Celt pierwsze trzy dystychy *Dwojga ludzińków* mają klauzule paroksytoniczne, a pozostałych siedem – oksytoniczne (*Two Humble Humans*, ME, s. 53). Polak-Chlabicz stosuje przeważnie rymy męskie i na tle tej wyraźnej tendencji tym mocniej zaznaczają się odstępstwa o nieregularnym charakterze. Widać, że tłumacz sięga po paroksytony powodowany koniecznością semantyczną lub potrzebą umieszczenia dodatkowych treści w wersie (m.in. rozrzucone pary klauzul żeńskich w przekładach *Topielca* i *Dżanandy*, Mv, s. 27, BtB, s. 13, 15).

Ewentualnym wyjściem byłoby rozluźnienie schematu, np. rezygnacja z rymów krzyżowych w czterowierszach na rzecz współbrzmień tylko klauzul parzystych, za to zrymowanych bez artystycznych kompromisów. Oczywiście wybrany wzorzec należałoby wtedy realizować w całym danym utworze. Pożądane jest także zachowanie różnorodności stosowanych schematów wersyfikacyjnych.

Druga możliwość złagodzenia problemów z rymowaniem to stawianie w klauzulach... neologizmów i okazjonalizmów. Byłaby to praktyka nieobca Leśmianowi – niekiedy czyniono mu wręcz zarzuty, iż jego słowotwory służą wyłącznie dostarczaniu rymów („chłopal” do „opal”, „cmentach” do „lamentach”). Także badacz języka poety, Stanisław Papierkowski, opatruje niektóre leksemy, m.in. nazwę kwiatu „śniwula”, komentarzem „formacja przywołana tylko przez rym”<sup>93</sup>. Strategię tę zdarza się stosować Chlabiczowi, np. w przekładzie *Topielca* rzadki dialektyzm *blooth* (zam. *bloom*) tworzy współbrzmienie z *through* (Mv, s. 27, BtB, s. 37).

Tłumacze języka angielskiego na ogół poświęcają więcej uwagi rymowi niż rytmowi. Niesłusznie, bowiem współbrzmienia słów umieszczonych w klauzulach nie mogą same stanowić wyznaczników poetyckości, jeśli wersy nie mają ze sobą nic wspólnego pod względem prozodycznym.

Najbliższy oryginalnej melodyjności pozostaje Marcel Weyland, którego przekłady wyróżniają się pozytywnie także pod innymi względami. W jego tłumaczeniach jest niewiele usterek wersyfikacyjnych, a w niektórych tekstach udaje mu się wręcz osiągnąć ekwimetryczność:

The fiery smile of brief sunset skies  
(O, keep on shining!) – already dies

And but one only rosy cloud still  
slowly dies at the edge of the hill

<sup>93</sup> S. Papierkowski, dz. cyt., s. 146.

And one more lived-out bright golden day  
(O, keep on shining!) – sinks into shade<sup>94</sup>.

Płomienny uśmiech nietrwałych zórz  
(O, złoć się dłużej!) – umiera już.

I jeszcze jedna z różowych chmur  
Skrajem dogasa na grzbiecie gór.

I jeden jeszcze przeżyty dzień  
(O, złoć się dłużej!) – odchodzi w cień...

(PZ, s. 425, NC).

Polak-Chlabicz, który przewyższa Weylanda inwencją językową, ustępuje mu pod względem rzemiosła wersyfikacyjnego, choć i jemu, zwłaszcza w liryce miłosnej, udaje się często osiągnąć regularność metryczną (choćby w przekładzie tegoż liryku, zbliżonym do rysunku oryginału: *A flaming smile of flighty glows*, Mv, s. 105). Natomiast wiele tłumaczeń, w szczególności wierszy filozoficznych (*Topielec*) i narracyjnych odznacza się rytmiczną amorficznością. W innych wiersz jakby nieustannie szukał właściwego dla siebie kształtu metrycznego, czego przykładem jest *Saurian* (Mv, s. 33), przekład *Gada*. Utwór rozpoczyna się jako wiersz toniczny (czteroprzyciskowy):

With her milkful breasts, orchardwards she struts,                   (5+5)  
Suddenly a saurian springs out of the shrubs                         (6+5).

Kolejny dystych „ustatecznia się” w jedenastozgłoskowiec:

Now he starts to choke her coiling round her waist                   (6+5)  
And fondles her throughly, poisons her in haste                     (6+5).

Trzeci dwuwiersz przekonująco imituje rysunek rytmiczny oryginału, mimo że w drugim półwersie wydłuża schemat o jedną sylabę:

He schools her to swoon together in bed,                                 (5+5)  
To stroke her own breasts by heaving his head                         (5+5)

(Mv, s. 33)

<sup>94</sup> B. Leśmian, *Fiery Smile*, [w:] *Słowo/The Word...*, s. 365. Interpunkcja za źródłem.

Uczył ją wspólnym namdlewać snem, (5+4)  
 Pierś głaskać w dłonie porwanym łbem (5+4)

(PZ, s. 193, Ł).

Reszta tłumaczenia ciąży ku rytmowi oryginału, lecz czasem się z nim rozchodzi, zaś średniówka bywa żeńska lub męska.

Przytaczam trzecią strofę w ukraińskim tłumaczeniu Dmytra Pawłyuczki i rosyjskim Siergieja Szorgina na potwierdzenie wykorzystywania w kręgu wschodniosłowiańskim możliwości odtwarzania metrum oryginału. Oba przekłady w całości pisane są taką miarą:

Вчив брати в руки свій лоб удав, (5+4)  
 И гладить груди він ним навчав<sup>95</sup>.

Ее учил он вдвоем дремать, (5+4)  
 И гладить змея, и прижимать<sup>96</sup>.

Bynajmniej nie proponuję ekwimetryczności jako składnika dominanty translatorycznej. Karl Dedecius, który w wielu przypadkach dokonał właśnie tłumaczeń miarą oryginału (*Dwojga ludzieńków, Ty pierwszej mgły dosięgasz...*), podkreślał, że może to być niewystarczającym kryterium udanego przekładu<sup>97</sup>. Istotne jest natomiast, by wierszom autora *Rytmu jako światopoglądu jakiś rytm* w tłumaczeniu nadać oraz respektować ewentualne znaczące opozycje, np. wymienne stosowanie wersów zbudowanych z różnych stóp czy różną budowę strofy i refrenu, jak w *Szewczyku*, a także zachować potencjał skojarzeniowy rytmów. Po pojawieniu się translacji Zeldowicza pozytywnie ocenili respektowanie przez niego takich zasad Andrzej Bogusławski (zmiana o charakterze dynamicznym w refrenie *Ballady bezludnej*)<sup>98</sup> i Anna Bednarczyk (zachowanie aluzji do chybotliwego kroku pomimo zmiany metrum w przekładzie *Żołnierza*)<sup>99</sup>. Inny przykład zaczerpnijmy z dorobku Anatolija Gieleskuła, wybitnego tłumacza, cennego również za wkład w przyswajanie ruszczyźnie Leśmiana (por. wypowiedź Adama Pomorskiego niżej). Trzynastozgłoskowiec zastąpił on złożonymi z szesnastu sylab logaedami zbudowanymi z jambu i dwóch amfibrachów w każdym półwersie.

<sup>95</sup> Б. Лесьмян, *Змій*, [w:] *Антологія польської поезії у перекладах Дмитра Павличка*, s. 177.

<sup>96</sup> Tenże, *Гад*, tłum. С. Шоргин, [w:] Б. Лесьмян, *Безлюдная баллада...*, s. 114.

<sup>97</sup> K. Dedecius, dz. cyt., s. 166, przytoczenie – w dalszej części artykułu.

<sup>98</sup> A. Bogusławski, *Rosyjski Leśmian rediwiwus*, tłum. J. Wajszczuk / A. Богуславский, *Русский Лесьмян rediwiwus*, [w:] Б. Лесьмян, *Zielony dzban / Зелений жбан...*, s. 11, 18.

<sup>99</sup> A. Bednarczyk, *Problem dobrego tłumaczenia a dydaktyka przekładu (Bolesław Leśmian w przekładzie Gennadija Zeldowicza)*, [w:] *Z problemów przekładu i stosunków międzyjęzykowych*, t. 3, red. M. Piotrowska, T. Szczerbowski, Kraków 2006, s. 94.

Jam – lalka. W mych kolczykach szkli się zaświat dżdżysty.  
 Suknia jawą atlasu ze snem się kojarzy.  
 Lubię fajans mych oczu i zapach kleisty  
 Farby, rumieńcem śmierci młodzącej mat twarzy

(*Lalka*, PZ, s. 371, NC).

Я – кукла. Светятся серьги росой нездешнего мира,  
 И сном по шелковой яви на платье вытканы маки.  
 Люблю фаянсовый взгляд мой и клейкий запах кармина,  
 Который смертным румянцем горит на матовом лаке

(*Кукла*, ST, s. 188).

Wydłużenie wersu o trzy sylaby pozwala zachować znaczną zgodność z treścią oryginału i uniknąć semantycznych redukcji, zaś naddany format jest sugestywny i w niczym niesprzeczny z sensami utworu. To przykład udanego negocjowania między poetyką oryginału a preferencjami docelowego systemu literackiego, faworyzującego sylabotonizm.

Dotychczasowe przekłady angielskie przeważnie jednak pod względem wersyfikacji kuleją. Co ciekawe, tłumaczy profesjonalistów (rozumiem przez to: drukujących swe prace) może tu zawstydzić amatorka. Jedynym angielskim wariantem *Dziewczyny* zachowującym metrum i praktycznie wolnym od potknięć rytmicznych jest propozycja Marii Gral. Oto próbka:

„O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!”  
 Tak, waląc w mur, dwunasty cień do jedenastu innych rzecze

(PZ, s. 350, NC).

“Let’s hurry and undo cold stone, before in death the Girl’s entrusted!”  
 The youngest shadow thus cried out – and in their hammers’ strength  
 they trusted<sup>100</sup>.

Nieeufoniczne z reguły warianty angielskie nie powinny zatem skłaniać do uogólnień o niemożności odtworzenia melodii Leśmianowskiego wiersza w tym języku, gdyż zdarzają się wyjątki. Także kształtowanie fonicznej postaci tekstu przez Dedeciusa dowodzi, że ten składnik dominanty translatorskiej można zachować na gruncie germańskim.

Zadziwia natomiast fakt, iż nie nadano regularnej formy przekładom Leśmiana na włoski, który ma reputację najbardziej melodyjnego wśród

<sup>100</sup> B. Leśmian, *The Girl*, tłum. M. Gral, <http://abyjezykgietki.tumblr.com/post/150423920082/boles%C5%82aw-le%C5%9Bmian-the-girl> (dostęp: 30.10.2017).

języków europejskich i któremu przypisuje się ponadprzeciętną swobodę rymowania<sup>101</sup>. Tak było na łamach mediolańskiego czasopisma „Niebo”, gdzie w 1980 roku zaprezentowano szesnaście wierszy w tłumaczeniach, które wypada nazwać filologicznymi czy syntagmatycznymi, i zaledwie trzy ballady ujęte w rymowane dystychy, a także specyficzną wersję *Dziewczyny*. Zwykle po przekładzie dokonany przez literata w oparciu o wariant filologiczny spodziewamy się naddania organizacji poetyckiej, natomiast u poety Milo De Angelisa rezultatem jest... proza. Przywołane przed chwilą wezwanie braci, cieni i młotów brzmi tu: „Dai, più in fretta, sbriciolamo questa gelida roccia prima che la morte ricopra di ruggine la ragazza”<sup>102</sup>. Nie jest ono nawet zorganizowane rytmicznie i brzmieniowo w sposób, który pozwoliłby nazwać je prozą poetycką.

Podobnie ma się rzecz z tomem *Lo stelo del tempo* wydanym przez Silię Bruni w 2012 roku<sup>103</sup>. Dwujęzyczność tej edycji, duży format, elegancka szata graficzna obiecują równie wysmakowany kształt literacki zawartości. Tymczasem zachowanie podziału na strofy i wersy także tu służy niemal wyłącznie wizualnej, nie zaś prozodycznej organizacji tekstów, które (z nielicznymi wyjątkami) pozostają niezrytmizowane i niespięte rymami. Zakrawa na paradoks, że w posłowie do *Źdźbła czasu* Marina Ciccarini przywołuje opinię Leśmiana<sup>104</sup>, iż dobry przekład to taki, który – gdy zna się oryginał – można rozpoznać po rytmie i melodyce. W ten sposób paratekst interpretatorki mimochodem dezawuuje metodę translatorską przyjętą przez tłumaczkę.

Jak świadczy materiał przedstawiony przez Olę Płaszczewską<sup>105</sup>, Leśmian nie jest jedynym poetą polskim przekładanym na włoski tą metodą, która zakłada „przekazanie treści” w oderwaniu od formy, tak jakby nie były one integralną całością<sup>106</sup>. Jest to mylnie pojęte dążenie do niezafalszowania wymowy utworu<sup>107</sup>, podczas gdy, przeciwnie, właśnie filologiczne glosy podane tak, jakby były przekładem artystycznym, dają fałszywe wyobrażenie o poetyce oryginału. Poświęcony autorowi *Łąki* numer „Nieba”

<sup>101</sup> Zob. np. O. Płaszczewska, *Włoskie przekłady dzieł Juliusza Słowackiego*, Kraków 2004, s. 28.

<sup>102</sup> B. Leśmian, *La ragazza*, tłum. M. De Angelis, na podst. tłum. dosł. I. Pawłowskiej, „Niebo” 1980, nr 11, s. 57. Okoliczności powstania pisma i fascynacji De Angelisa Leśmianem interesująco naświetliła ostatnio Patrycja Polanowska (*Bolesław Leśmian we Włoszech: Milo De Angelis i jego niebiańska podróż*, referat wygłoszony na konferencji „Leśmian w Europie i na świecie”, Uniwersytet Warszawski, 23 października 2017), nie wyjaśniła jednak idiosynkratycznej postaci przekładu.

<sup>103</sup> B. Leśmian, *Źdźbło czasu / Lo stelo del tempo*, wpraw. i tłum. S. Bruni, posł. M. Ciccarini, fot. A. Wodnicki, Kraków–Budapeszt 2012.

<sup>104</sup> M. Ciccarini, *Postfazione. L'irripetibile individualità*, tamże, s. 113, 115. Zob. B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, s. 86.

<sup>105</sup> O. Płaszczewska, dz. cyt. Badaczka wykazuje dużo zrozumienia wobec opisywanej strategii, ale i ona stwierdza, i to w przypadku dramatu, nie liryków, że „pozbawienie tekstu jego rymowanej formy w znacznym stopniu zmniejsza sugestywność utworu” (s. 133).

<sup>106</sup> Zob. S. Barańczak, *Mały lecz maksymalistyczny...*, s. 26, tenże, *Odkrywanie Ameryce...*, s. 145.

<sup>107</sup> O takiej motywacji włoskich tłumaczy-polonistów zob. O. Płaszczewska, dz. cyt., s. 123.

zrecenzowała po angielsku Celt<sup>108</sup> na kilka lat przed publikacją własnych przekładów. Wyraźnie dystansuje się od podejścia włoskich tłumaczy do formy wierszowej oraz zauważa przesunięcie stylistyczne, jakie ono za sobą pociąga (imaginistyczna proza à la Baudelaire). Słusznie wytyka też autorom przekładów, że nie przyswoili sobie podstawowych założeń programowych szkiców Leśmiana o poezji, które zamieszczają w czasopiśmie<sup>109</sup>.

Oczywiście samo ubranie tekstu w formę wierszowaną nie gwarantuje wysokiego arcyzmu. Podkreślał to już Tadeusz Boy-Żeleński, zwracając przy tym uwagę na różnicę między szkolarską pedanterią a faktycznym wyczuciem poezji: „znamiennie, że francuski poeta tłumaczy prozą, niemiecki filolog – wierszem”<sup>110</sup>. Niektóre wyimki z przekładów przytaczane tutaj również pokazują, że nie wystarczy po prostu zachować rymów i rytmu „bo Leśmian uważał je za niezbędne” (Celt, ME, s. vii). Boy pisał jednak o poematach, formie epickiej, nie zaś o liryce, natomiast sam autor *Łąki* wyraźnie sprzeciwiał się „proz[ie], jeno graficznie upodobnion[ej] do wiersza”<sup>111</sup>. Dlatego zasadne wydaje się oczekiwanie w przekładach jego poezji zachowywania lub wprowadzania wyznaczników, które w danej tradycji znamionują klasyczne formy wersyfikacyjne – nawet wtedy, gdy formy te nie należą już do aktywnego repertuaru środków poetyckich. Zaś dla języków rozpatrywanych w niniejszym artykule klasyczny kształt wersyfikacyjny oznacza środki analogiczne do stosowanych przez Leśmiana.

Warto tu przywołać opinię Piotra Fasta, który w odniesieniu do porównywalnego kierunku tłumaczenia pisze, że zmniejszanie regularności w metrum i rymie przy tłumaczeniu z bardzo tradycyjnej do dziś poezji rosyjskojęzycznej na polski to nie tyle kulturowa „polonizacja”, ile praktyka, która „razi”. Badacz pisze następnie: „Sądzę, że jest to raczej błąd warsztatowy niż próba dostosowania przekładu do konwencji literackiej kultury docelowej. Uważam tak tym bardziej, że przenoszenie do kultury przekładu cech konwencji literackich oryginału daje szansę na wzbogacenie zasobu środków artystycznych, choć jednocześnie może doprowadzić do odmiennego funkcjonowania tekstu w porównaniu z rodzimym kontekstem”<sup>112</sup>.

W sytuacji przekładania Leśmiana niezwykle istotna jest wspomniana dychotomia: rygorystyczne przestrzeganie wymogów wiersza stanowi przeciwagę dla swobodnego obchodzenia się z materia słowną. Jeśli nie zostanie pokazany konserwatywny stosunek poety do kwestii formy, słowiarstwo może w tekstach docelowych stać się zaledwie dziwactwem. Prowadzi to do postulatu traktowania jeśli nie rymu – sam Leśmian uznawał go

<sup>108</sup> S. Celt, *The Quarrel Between the Professors and the Poets (with apologies to Jonathan Swift)*, „The Polish Review” vol. 27: 1982, nr 1/2, s. 150-154.

<sup>109</sup> Tamże, s. 151.

<sup>110</sup> T. Boy-Żeleński, *Proza, wiersz, przekłady*, [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007, s. 133.

<sup>111</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji...*, s. 85.

<sup>112</sup> P. Fast, *O granicach przekładalności*, [w:] *Przekład artystyczny*, t. 1, *Problemy teorii i krytyki*, red. P. Fast, Katowice 1991, s. 28-29.

wszakże za drugorzędny wobec rytmu<sup>113</sup> – to przynajmniej właśnie **rytmu jako priorytetu przekładu** (niekoniecznie ekwimetrycznego). Taką dominantę zresztą formułują *explicitie* niektórzy tłumacze, np. Vlasta Dvořáčková nazwała rytm Leśmiana nicią Ariadny<sup>114</sup> swojej pracy translatorskiej.

### 3. Pierwiastek mitotwórczy

Na poziomie treści i zawartości pojęciowej niełatwo wybrać jedną dominantę dla całokształtu rozległej tematycznie i myślowo poezji (taki inwariant należałoby określić indywidualnie dla poszczególnych tłumaczonych wierszy). Po rozważeniu uznałam, że tym składnikiem powinien być pierwiastek mitotwórczy, jemu bowiem można podporządkować niektóre inne konstanty poetyki Leśmiana, jak sięganie do ludowości czy obecność filozoficznej warstwy wypowiedzi. Przenika się też w pewnym wymiarze z aspektami już omówionymi. Do przyjęcia takich założeń zachęcają zarówno dawniejsze, jak i współczesne odczytania twórczości poety<sup>115</sup>. Z uwagi na wyższy poziom ogólności wynikają z tego składnika przesłanki na użytek przekładu, ale też i selekcji utworów do tłumaczenia (element norm wstępnych<sup>116</sup>).

Zacznijmy od zagadnień łączących się z dwoma poprzednimi punktami. Słowotwórcze zabiegi tłumaczeniowe powinny odzwierciedlać świadomość kreacyjnej roli słowa: wraz z nowymi wyrazami tworzy Leśmian nowe byty i nowe światy. Owa „ściska zależność zdarzeń w świecie i zdarzeń językowych”<sup>117</sup> narzuca neologizmom przekładowym pewne zadania – i ograniczenia: na przykład nie mogą one zostać podporządkowane funkcji ludycznej. Choć i u Leśmiana bywają nośnikami komizmu, to jest to przede wszystkim „słowotwórstwo na usługach filozofii” według formuły Olkuśnik. W tym sensie swobodę twórczą tłumaczy, o której była mowa w punkcie pierwszym, ogranicza konieczność uchwycenia **roli** neologizmów w określonym kontekście, gdyż, jak ujmuje to Michał Głowiński, uniezwyklenia nabierają „poetyckiej wagi wówczas dopiero, gdy stały się w danej wypowiedzi funkcjonalne” i umotywowane<sup>118</sup>.

Mitopoetycki projekt może niechętny podważyć leksem czy zwrot nieadekwatny stylistycznie. W balladzie *Dziewczyzna* w ujęciu Langerdy dysonans

<sup>113</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji...*, s. 85.

<sup>114</sup> V. Dvořáčková, *Co překládám?*, „Listy. Dvuměsíčník pro kulturu a dialog” 2004, nr 4, <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=044&clanek=040419> (dostęp: 3.10.2017).

<sup>115</sup> J. Trznadel, dz. cyt.; A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, [w:] tejsze, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 198–234; E. Boniecki, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008.

<sup>116</sup> G. Toury, *Descriptive Translation Studies...*, s. 58; por. tenże, *Metoda opisowych badań przekładu...*, s. 210.

<sup>117</sup> Formuła M.P. Markowskiego: tenże, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian*, Schulz, Witkacy, Kraków 2007, s. 98.

<sup>118</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 186.

stylistyczno-emocjonalny wprowadza rzeczownik *lass* (*A Girl*, MG, s. 123). Do tytułowej bohaterki, utożsamianej przez interpretatorów z różnymi wartościami i będącej tajemniczym „impulsem intencjonalnym”<sup>119</sup> działań, odniesiony zostaje wyraz kojarzony z rzeczywistością wiejską, co zakłóca metafizyczną powagę utworu. Ostrożności wymaga również używanie w przekładach takiej leksyki dialektalnej, która ściśle zwiąże tekst docelowy z określonym regionem. By pozostać przy tym samym słowie wyjściowym, wyraz *colleen* wydaje się kłopotliwy jako nazwa którejś z licznych Leśmianowskich „dziewczyn”. Nie tylko jest wyraźnie rozpoznawalny jako leksem irlandzki, ale wręcz ma wąską denotację: „irlandzka dziewczyna, młoda Irlandka”<sup>120</sup>. Użycie go przez Polaka-Chlabicza w przekładzie *Śnigrobka* (BtB, s. 41) sprawia, że do „krainy półduchów i półciał” wkrada się sugestia konkretnej lokalizacji geograficznej. Wprawdzie dialektyzm pojawia się jakby mimochodem, tylko w porównaniu: „quite like a colleen” („mgła nierozpoznawka” jest „podobna dziewczynie / Która los w snach zgubiła”, PZ, s. 390, NC), lecz towarzyszy mu nagromadzenie gminnych form skróconych: ‘yond, ‘thout, ‘side, ‘mong. Dlatego przejście w rozwoju mikrofabuły od ludowej zjawy, którą w przekładzie poniekąd staje się mgła, do poziomu uniwersum („The cosmos became like a myth”, BtB, s. 43) staje się tu przeskokiem radykalniejszym niż w oryginale („A wszechświat, co już stał się czymś w rodzaju mitu”, PZ, s. 391).

Z mitotwórstwem łączy się ponadto inkantacyjność wiersza – to kolejny argument na rzecz uwzględniania rytmu w przekładzie, a zarazem na rzecz odtwarzania powtórzeń i paralelizmów. Repetycje mogą być nośnikami różnych znaczeń, często związanych z mityzacją przestrzeni wiersza. Na przykład w zakończeniu *Dusiołka* zastosowanie tej samej formuły otwierającej trzy kolejne strofy służy uwypukleniu tego, że Bajdała traktuje Stwórcę tak samo, jak i dwoje innych swoich „rozmówców”: „Rzekł Bajdała do szkapcy”, „Rzekł Bajdała do wołu”, „Rzekł Bajdała do Boga” (PZ, s. 202, Ł). Tymczasem ten zabieg znika ze wszystkich dostępnych mi przekładów (w kolejności chronologicznej: Samojłow, ST, s. 89–90, Pilař<sup>121</sup>, Siergiej Pietrow<sup>122</sup>, Polak-Chlabicz, Mv, s. 37).

Leśmian odwołuje się do mitów i archetypów, żeby poddawać je nieustannym rewizjom. By odwołania te pozostały czytelne w przekładzie, niezbędne jest m.in. respektowanie wyznaczników dyskursu filozoficznego i odtwarzanie odniesień intertekstualnych o charakterze filozoficznym (tłumacząc *Dusiołka*, łatwo zapomnieć, że to ballada filozoficzna). Tymczasem te elementy intertekstualne często ulegają zatarciu w przekładach, nawet proponowanych przez tłumaczy trafnie rekonstruujących inne składniki Leśmianowskiego języka i świata<sup>123</sup>, dlatego zasługują na osobne podkreślenie

<sup>119</sup> A. Izdebska, *O „Dziewczyninie”*, [w:] *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 38. Autorka przytacza interpretację tej postaci sformułowaną we wcześniejszej literaturze przedmiotu.

<sup>120</sup> *The New Kosciuszko Foundation Dictionary...*

<sup>121</sup> B. Leśmian, *Zelená hodina...*, s. 108.

<sup>122</sup> Б. Лесьмян, *Безлюдная баллада...*, s. 118.

<sup>123</sup> Zob. M. Kaźmierczak, *Interteksty o charakterze filozoficznym*, [w:] *też*, *Przekład w kręgu intertekstualności...*, s. 126–145.



w tym miejscu. W podsumowującym artykuł przepisie ujmuję te zagadnienia w kilku wyodrębnionych punktach.

Jak wspomniano, istotną rolę gra już sama selekcja tekstów do tłumaczenia. Przestrzenią Leśmianowskiego mitu jest „zaświat przedstawiony”, mający, jak to ujął Michał Głowiński, swoją geografii i swoją strukturę<sup>124</sup>. Zamieszkują go różne byty i niebyty, których wielość i osobność wypada pokazać w obcojęzycznych wyborach, a dla ich adekwatnego przedstawienia należy respektować poetykę negacji oraz poetykę niedoskonałości i niekompletności. Byłaby zatem błędem na poziomie normy wstępnej na przykład niechęć do prezentowania czytelnikom przekładów „istnień wybrakowanych”<sup>125</sup>.

Do tego, co stanowi istotę rzeczy, bytu, sięga Leśmian przy pomocy ludowości. Zatem istotne jest reprezentowanie motywów ludowych w wyborach tekstów tłumaczonych, na przekór trudnościom w odtwarzaniu tego aspektu w pewnych kontekstach docelowych (na przeszkodę w postaci niskiego statusu kultury ludowej w danym społeczeństwie wskazuje Arent van Nieukerken<sup>126</sup> na przykładzie kontekstu holenderskiego). Ten wyznacznik poetyki Leśmiana jedni tłumacze eksponują (Jan Pilań, być może nie bez związku z faktem, że kultura czeska jest w znacznej mierze kulturą plebejską), inni zaś bezradnie pomijają. Właśnie jako tuszowanie ludowości opisuje Katarzyna Lukas selekcję tekstów w antologii Dedeciusa<sup>127</sup> (choć, trzeba zaznaczyć, opiera się tu na sześciu utworach, nie zaś na całym Leśmianowskim dorobku antologisty). Odwołując się do jednej z ballad, Lukas dowodzi, że będący wyznacznikiem ludowości jawor w kontekście docelowym nie może pozostać nośnikiem kodu kulturowego:

Pod **jaworem** dwa łóżka, pod jaworem dwa cienie,  
Pod **jaworem** ostatnie, beznadziejne spojrzenie

(*Dwoje ludzieńków*, PZ s. 270, Ł).

Unterm **Ahorn** – zwei Betten, unterm **Ahorn** – zwei Schatten,  
Und zwei Blicke, die letzten, die kein Hoffen mehr hatten<sup>128</sup>.

Przyjrzyjmy się ujęciom tego dystychu w dwóch innych językach, gdzie odwzorowanie ludowego kodu również okazało się problematyczne:

<sup>124</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 291.

<sup>125</sup> M.P. Markowski, dz. cyt., s. 133-137, 147.

<sup>126</sup> A. van Nieukerken, *Zachodnie konteksty przekładów i interpretacji Leśmiana*, referat wygłoszony na konferencji „Leśmian w Europie i na świecie”, UW, 24 października 2017. Zob. tenże, audycja „Sztuka przekładu”, PR2 (data emisji: 6.11.2017).

<sup>127</sup> Zdaniem badaczki na pierwszy plan wysuwa się tu metafizyczność Leśmiana. K. Lukas, *Bolesław Leśmian und Bruno Schulz in deutschen Übersetzungen. Übersetzer im Spannungsfeld von Kultur, Individualästhetik und (Sprach-)Philosophie*, [w:] *Übersetzungslandschaften: Themen und Akteure der Literaturübersetzung in Ost- und Mitteleuropa*, red. Sch. Schahadat, Š. Zbytovský, Bielefeld 2016, s. 131-132.

<sup>128</sup> B. Leśmian, *Zwei Menschlein*, [w:] *Polnische Poesie...*, s. 20.

Under a **sycamore**, two beds, two shadows lay,  
Under a **sycamore**, two lovers passed away<sup>129</sup>.

Під **сосною** – два ліжка, під сосною – дві тіні,  
І два погляди згасли в безнадійнім тремтінні<sup>130</sup>.

Taksonomicznie poprawnym odpowiednikiem jaworu jest forma *sycamore* w wariancie Barry'ego Keane'a; co więcej, pojawia się ona w niektórych ludowych pieśniach. Mimo to pole skojarzeniowe wyrazu związane jest silnie z Biblią i należąca do pejzażu bliskowschodniego sykomorą<sup>131</sup>. Z kolei odbiorcom wschodniosłowiańskim jawor niewątpliwie może kojarzyć się z folklorem oraz literacką stylizacją ludową. Od słowa *явор* pochodzi ludowo-poetyckie określenie w języku rosyjskim *яровчатые гусли* – pochwała dźwięcznego instrumentu<sup>132</sup>. Jednak jawor ma znaczenie symboliczne przede wszystkim w poezji ukraińskiej – ludowej i literackiej, ta odmiana klonu występuje bowiem na terenach Europy południowej i środkowej, nie zaś w samej Rosji. Dlatego zastąpienie nazwy tego drzewa nienacechowaną kulturowo nazwą „sosna” w tłumaczeniu Dmytra Pawłyuczki dziwi, tym bardziej że nie daje się uzasadnić np. względami metrycznymi. Być może motywacją była chęć odróżnienia się od decyzji przekładowej Wiktora Koptiłowa, u którego czytamy: „Дві під явором ліжка, дві під явором тіні”<sup>133</sup>. O ile w przypadku angielszczyzny bezpieczniejszym wyborem mógłby się okazać hiperonim *maple* (jak u Celt, ME, s. 53) lub odwołanie do innego drzewa, np. wiązu, to na gruncie przekładów na języki wschodniosłowiańskie optymalne wydaje się zachowanie „jaworu” bez względu na rozwój serii translatorskiej, w której zresztą, jak chcą niektórzy badacze, reguła plagiatu nie obowiązuje w stosunku do niższych układów stylistycznych<sup>134</sup>.

Z folkloru wywodzi się wiele istot Leśmianowskiego imaginarium i zasługują one na miejsce również w obcojęzycznych galeriach „Postaci”. Wydaje się, że wolno przy tym sięgać (rozważnie) do mitologicznych uniwersaliów, by dobrać odpowiedniki dla planetników, boginiaków, etc. zaludniających ten zaświat<sup>135</sup>. Ostrożności wymaga odwoływanie się do imaginarium danej kultury docelowej; eksperymentuje w tym zakresie Krzysztof Bartnicki

<sup>129</sup> Tenże, *Two People*, tłum. B. Keane, „The Warsaw Voice Online”.

<sup>130</sup> Б. Лесьмян, *Дві людиноньки*, [w:] *Антологія польської поезії у перекладах Дмитра Павличка...*, s. 176.

<sup>131</sup> Takie przypuszczenie potwierdza hasło 'Sycamore and sycomore', [w:] *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, New York 1952, wyd. popr., s. 879.

<sup>132</sup> *Большой толковый словарь русского языка...*

<sup>133</sup> Б. Лесьмян, *Дві людиноньки*, tłum. В. Коптілов, [w:] *Антологія польської поезії*, red. М. Бажан і in., t. 2, s. 34.

<sup>134</sup> A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 195.

<sup>135</sup> Por. zestawienie istot fantastycznych w ludowych wierzeniach Wielkiej Brytanii: K. Briggs, *A Dictionary of Fairies*, Harmondsworth 1979.

w niepublikowanych przekładach Leśmiana o charakterze transkulturowym<sup>136</sup>, których rezultatu nie sposób oszacować zaocznie.

Wybory tłumaczeniowe może wspierać strategia paratekstowa. Wskażmy dwa przykłady kierowania przez tłumaczy uwagi odbiorców ku interesującemu nas pierwiastkowi. Sandra Celt już poprzez umieszczony w tytule zbioru autorski, niecierpiący z Leśmiana neologizm *mythematics* daje do zrozumienia, że poezję tę należy czytać jako mitopeję tworzoną z matematyczną precyzją. Analogiczną wskazówkę interpretacyjną przynosi przedmowa (ME, s. x-xi). Z kolei Polak-Chlabczyk nie tylko włącza do swojego wyboru *Dwóch Maciejów* (wśród przekładanych utworów poety dominują teksty krótsze), z jawnie mitycznym wątkiem wyprawy po ziele nieśmiertelności, ale też podkreśla jego istotność przy pomocy zabiegu metatekstowego. Przekład uwzględnia dedykację dla Franciszka Fiszera i jego „smutnych i wesołych cudów” – „dreary and merry marvels” (Mv, s. 119). Powstaje tu związek z tytułem zbioru, *Marvellations*, który wypada uznać za neosemantyzm, gdyż historyczny wyraz oznaczający ‘przedmiot podziwienia’ napęlnia tłumacz pozytywnym sensem<sup>137</sup>. Owo powiązanie z ramą tekstową nadaje w angielskim zbiorze specjalną wagę poematowi odwołującemu się, jak przypomina Edward Boniecki, do mitu poświęcenia, ofiary podtrzymującej porządek świata<sup>138</sup>. Poprzez wybór tekstu i jego profilowanie w tomie realizuje się zadanie prezentowania utworów obrazujących „przemian[ę] rzeczywistości w mit”<sup>139</sup>.

#### 4. Unikalność poetyki

Przedstawmy przesłankę dominantną ostatnią, a przy tym zawierającą w sobie pozostałe: w przekładach należy **ocalić niezwykłość** Leśmiana, nie wolno go zbanalizować. O realności takiego niebezpieczeństwa niech świadczy uwaga odnosząca się do recepcji poety w kulturze, w której był on – nawet przed 2002 rokiem, kiedy Adam Pomorski sformułował poniższy sąd – najszerzej i stosunkowo najlepiej prezentowany:

W odbiorze rosyjskiego czytelnika kanon polskiej poezji współczesnej albo nie istnieje, albo kojarzy się ze zjawiskami i z nazwiskami z przeszłości, z poprzedniej epoki. [...] To, co odbiegało od kliszy *sztediesiatnicestwa*, w przekładzie jakże często staczało się w niewdzięczną retorykę – nawet Leśmian, żywcem wywodzący się z rosyjskiego symbolizmu – w rosyjskich przekładach (z wyjątkiem tłumaczeń Gieleskuła) okazał się piewą banałów<sup>140</sup>.

<sup>136</sup> Zob. M. Gliński, *The Greatest Poet You'll Never Read*, [na:] *Culture.pl*, Instytut im. A. Mickiewicza, 21.01.2017, <http://culture.pl/en/article/the-greatest-poet-youll-never-read> (dostęp: 3.01.2018).

<sup>137</sup> Por. 'Marvellation' [w:] *Oxford English Dictionary...* (dostęp: 1.12.2017). Okazjonalizm ten odpowiadałby „cudłu” z *Pszczół* (PZ, s. 360, NC).

<sup>138</sup> E. Boniecki, dz. cyt., s. 101.

<sup>139</sup> J. Trznadel, dz. cyt., s. 38.

<sup>140</sup> A. Pomorski, *Słowa poetyj oprawne w serce*, „Więź” 2002, nr 1, s. 139.

Z pewnością istotny dla artystycznego sukcesu jest świadomy wysiłek unikania sztampy. Na przykład, ponieważ erotyki Leśmiana miały charakter nowatorski<sup>141</sup>, nie powinny w przekładzie stać się domeną klisz. Warto w tym kontekście przywołać opinię Juliana Maliszewskiego, który na materiale wiersza *Pieszczota (Liebkosung)* pokazuje, że przy tłumaczeniu liryki miłosnej Dedeciusowi udaje się uniknąć popadania w sentymentalizm<sup>142</sup>. Skoro u Leśmiana „przyroda nie pozuje do krajobrazu”<sup>143</sup>, to i w tłumaczeniach natura nie powinna stać się ugrzecznoną czy naiwnie antropomorfizowaną. Skoro Leśmian nie sięgał po typowe rekwiizyty śmierci<sup>144</sup>, za niefortunne należy uznać pojawienie się słowa *чепен*, ‘czaszka’, w wariacie wiersza *Do siostry pióra* Borysa Pasternaka (*Сечме*, ST s. 229). W tym punkcie przepis na przekład jest trudnym do wyczerpującego sformułowania spisem zakazów, definiowanych w odniesieniu do znajomości poetyki tłumaczonego autora i konwencji kultury docelowej – konwencji, wobec których przekład powinien być przynajmniej w jakimś stopniu nastawiony polemicznie, zamiast się im podporządkowywać.

Co ciekawe, od konwencjonalności zadanej przez oryginał ucieka najwcześniejszy wariant rosyjski, Michała Choromańskiego:

I nie odróżnić ust twych koralu  
Od owych kalin na owej drodze!

(*Niebo przyćmione*, PZ, s. 33, SR).

Никак различить: это красные губы  
Иль это калины горят вдоль дорог?<sup>145</sup>

Tłumacz rezygnuje z „ust koralu”, zrymowanych także dość banalnie, z „dali”. Pozostawia desygnat niezbędny do porównania z kaliną, czerwienią warg, zaś oryginalność strofy podnosi przez ciekawy rym składany *губы – пустоту бы*. Wprawdzie tłumaczenie powstało pod koniec lat dwudziestych XX wieku, kiedy Leśmian dał już wyraz swojej dojrzałości twórczej w *Łące* i publikowanych w prasie wierszach, włączonych później do *Napoju cienistego*, niemniej może zaskakiwać, że Choromański, który na potrzeby przygotowanej z Sergiejem Kułakowskim antologii przełożył zaledwie dwa wczesne liryki Leśmiana, z takim wyczuciem ignoruje sztampę, w gruncie rzeczy dla poety nietypową.

<sup>141</sup> T. Skubalanka, *U źródeł stylu erotyków Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie...*, s. 129.

<sup>142</sup> J. Maliszewski, *Niemieckojęzyczne przekłady współczesnej liryki polskiej*, Katowice 2004, s. 54–55.

<sup>143</sup> O. Ortwin, *Łąka*, [w:] tegoż, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, oprac. J. Czachowska, Warszawa 1970, s. 241. Pierwodruk: „Przegląd Warszawski” 1922, r. 2, t. 4, nr 14, s. 268–273.

<sup>144</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 252–253.

<sup>145</sup> Б. Лесьмян, *Вечернее небо*, [w:] *Современные польские поэты в очерках Сергея Кулаковского и переводах Михаила Хороманского*, Берлин 1929, s. 150.

Niekiedy jednak nawet tłumaczenie bardzo wysokiej próby z jakichś mało uchwytnych przyczyn pozostawia niejasne poczucie niespełnienia. O swoim przekładzie *Dziewczyny*, uznanym za znakomity m.in. przez Jerzego Kwiatkowskiego<sup>146</sup>, Dedecius pisze:

Ta sama tonacja, ten sam rytm, treść uchwycona prawie dosłownie. Krytycy polscy, porównując na oko oba teksty, byli nieomal zachwyceni. Ja – nie, ponieważ dosłowność i podobieństwo przekładu nie oddawały jednak w sumie (co zdołałem zaobserwować u moich słuchaczy i czytelników) rzeczy najistotniejszych: nastroju, przeżycia wewnętrznego, poezji oryginału<sup>147</sup>.

W tym wypadku wolno potraktować autokomentarz jako dowód stawiania sobie przez tłumacza nadzwyczaj wysokich wymagań. Wszakże pytanie, skąd zaczerpnąć to wrażenie oryginalności, którym trzeba nasycić przekład, pozostaje. Źródła tej cechy są trudno definiowalne, jednak sądzę, że realizacja takiej dominanty, jaką tu pokazałam, może przyczynić się do pochwycenia owej niepochwytności. Pożyteczne wydaje się również zaakceptowanie proponowanego na gruncie literaturoznawczym przez Janusza Sławińskiego „spojrzenia[na] na dorobek Leśmiana jak na jeden wielki tekst rozrastający się poprzez utwory poszczególne. I odwrotnie: każdy z jego wierszy [...] może być interpretowany jako mikrokosmos pełnej twórczości, jako komórka izomorficzna w swojej strukturze wobec *universum* poetyckiego, które reprezentuje”<sup>148</sup>. Przyjęcie takiego założenia nakłada na tłumaczy dodatkowe ograniczenie – konieczność respektowania poetyki autora w każdym, nawet mniej reprezentatywnym czy mniej dojrzałym utworze. Zarazem daje swobodę przenoszenia cech istotnych dla stylu twórcy *Napoju cienistego* pomiędzy poszczególnymi utworami, kompensowania nieuchronnych strat „w międzywierszu”. Budowania oryginalności jego poetyki jako całości.

### Przepis – suma składników

Wnioski z powyższych rozważań wypada teraz zebrać w punktach, tak by istotnie sformułować zwięzły przepis na udane tłumaczenie wierszy autora *Pana Błyszczynskiego*.

**Składniki (1)** – język Leśmiana:

- obowiązkowe zabiegi słowotwórcze w przekładzie;
- ograniczenie przekładu opisowego;
- **naturalność** neologizmów – zgodność z regułami derywacji danego języka docelowego; pożądana iluzja rdzenności;
- **systemowość** słowotwórstwa;

<sup>146</sup> J. Kwiatkowski, *Wstęp*, [w:] K. Dedecius, *Notatnik tłumacza...*, s. 15.

<sup>147</sup> K. Dedecius, dz. cyt., s. 166.

<sup>148</sup> J. Sławiński, dz. cyt., s. 97.

- sięganie do zasobów archaizmów, dialektyzmów;
- zasada kompensacji w obrębie zbioru;
- „nowe słowa – nowe światy”.

**Składniki (2)** – pierwiastek muzyczny i rytmiczny:

- melodyjność jako semantyczny aspekt wiersza;
- instrumentacja – środki typowe dla języka docelowego;
- zachowanie lub wprowadzenie wyznaczników, które w danej tradycji znamionują klasyczne formy wersyfikacyjne;
- ściśle przestrzeganie wybranego wzorca;
- języki o ograniczonym słowniku rymów: ewentualne rozluźnienie schematu rymowego; regularny biały wiersz (?);
- **rytm jako priorytet przekładu** (niekoniecznie ekwimetrycznego);
- odtworzenie znaczących opozycji, np. wymiennego stosowania wersów zbudowanych z różnych stóp;
- różnorodność wzorców wersyfikacyjnych.

**Składniki (3)** – warstwa treściowa i światopoglądowa:

- odtworzenie poetyki negacji i poetyki braku;
- respektowanie wyznaczników dyskursu filozoficznego, fraz o charakterze gnomicznym;
- odtwarzanie odniesień intertekstualnych o charakterze filozoficznym;
- zachowanie logiki konstrukcji utworu (m.in. powtórzeń);
- nienaruszanie point ideowych;
- respektowanie poetyki niedoskonałości i niekompletności;
- odstępianie od (celowego) ujednoznaczniania i dopowiadania.

**Składniki (4):** oryginalność:

- zakaz świadomego banalizowania;
- traktowanie przekładanej poezji jako makrotekstu.

Na koniec wypada wskazać, w jakim sensie jest to czytanie Leśmiana na nowo. Moim celem było nie tylko przedstawienie garści uwag i porad, chciałabym także **wpłynąć na zmianę myślenia o Leśmianie w przekładzie**. Pora przenieść akcent z utyskiwań na nieprzetłumaczalność (co zwalnia z odpowiedzialności za ewentualną porażkę – a krytykę z góry usposabia negatywnie do rezultatów) na kwestie rzetelnej translatorskiej hermeneutyki tej poezji (która pozwoli ambitnie, choć realistycznie wyznaczać sobie cele) oraz po prostu rzemiosła (tylko dzięki niemu możliwe jest bowiem „ocalanie w tłumaczeniu”). Dlatego na koniec przedstawiam swoją propozycję translatorską, która realizuje poczynione tu założenia. Sformułowałam ją dla języka angielskiego, gdyż temu właśnie językowi, jak dotąd, poezja Leśmiana stawia wyraźny opór. Tekst wpisuje się w serię translatorską, stanowi zatem również przejaw pośredniej krytyki tłumaczenia.

Przekład jest ekwimetryczny, za wyjątkiem skrócenia o jedną sylabę w związku ze wprowadzeniem typowych dla angielszczyzny klauzul oksytonicznych. Pozostaje przy tym meliczny, tzn. można go wykonać wokalnie

na melodię skomponowaną do oryginalnego tekstu przez Stanisława Syrewicza – wymaga to jedynie wokalne realizacji dwóch nut na ostatniej sylabie wersów ujętych w dystychy (natomiast optycznie dłuższy wers refreniczny ma tę samą budowę, co oryginał). Tłumaczenie operuje rymami (pełnymi i przybliżonymi), zachowuje powtórzenia, zawiera neologizm (postawiony w klauzuli, *unneed*), archaizm (*plaint*), aliteracje (w. 1, 2). Jedyna manipulacja pozycyjną składnią to inwersja „On verge of meagre shade they went”, w rodzaju przyjętym w utworach poetyckich. Staralam się też odtworzyć poetykę bylejakości, pomimo oporu angielszczyzny w tym obszarze: *like any; ever so frail* (*ever so* + przymiotnik to potoczna konstrukcja emfaticzna: ‘tak bardzo *jakiś*’). W ostatnim dystychu nawiązuję też do dykcji zadanej przez poprzedników, sięgając po przysłówek z formantem *a-*.

<p><i>Ludzie</i> Szli tędy ludzie biedni, prości – Bez przeznaczenia, bez przyszłości. Widziałem ich, słyszałem ich!...</p> <p>Szli niepotrzebni, nieprzytomni – Kto ich zobaczy – ten zapomni. Widziałem ich, słyszałem ich!...</p> <p>Szli ubogiego brzegiem cienia – I nikt nie stwierdził ich istnienia. Widziałem ich, słyszałem ich!...</p> <p>Śpiewali skargę byle jaką I umierali jako tako... Widziałem ich, słyszałem ich!...</p> <p>Już ich nie widzę i nie słyszę – Lubię trwającą po nich ciszę. Widziałem ją, słyszałem ją!...</p>	<p><i>They went this way</i> Poor simple people went this way – With no futurity, no fate. I've seen them, though, I've heard them, though!...</p> <p>They went, unconscious, in <b>unneed</b> – Whoever sees them, pays no heed. I've seen them, though, I've heard them, though!...</p> <p><u>On verge of meagre shade they went,</u> With their existence unconfirmed. I've seen them, though, I've heard them, though!...</p> <p>They sang a <b>plaint like any</b> wail, And died their death <b>ever so frail</b>. I've seen them, though, I've heard them, though!...</p> <p>Now I can see them, hear no more; I like the silence left ashore. I've seen it, though, I've heard it, though!...</p>
B. Leśmian, PZ, s. 395, NC	Tłum. M. Kaźmierczak

Z przyjętego traktowania twórczości Leśmiana jako makrotekstu wynika tu pewne zagęszczenie cech jego języka, np. pojawia się niemotywowany oryginałem neologizm. Ufam, że przedstawione założenia sprawdziły się jako podstawa translatorskiej poetyki.

## BIBLIOGRAFIA

- Antologiya pol's'koï poyezii* (2 t.), red. M. Bazhan i in., Kiïv 1979, t. 2.
- Antologiya pol's'koï poyezii u perekladakh Dmitra Pavlichka*, Kiïv 2001.
- Barańczak S., [recenzja:] „*Mythematics and Extropy: Selected Poems of Bolesław Leśmian*”, transl. and annotated by Sandra Celt, „*The Polish Review*” vol. 33: 1988, nr 1, s. 85–88.
- Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Kraków 2004, wyd. 3.
- Bednarczyk A., *Imya sobstvennoye – zaglaviye – voprosy perevoda*, [w:] *Imya teksta/Imya v tekste*, red. N. Ishchuk-Fadeyeva, Tver' 2004, s. 23–30.
- Bednarczyk A., *Problem dobrego tłumaczenia a dydaktyka przekładu (Bolesław Leśmian w przekładzie Gennadija Zeldowicza)*, [w:] *Z problemów przekładu i stosunków międzyjęzykowych*, t. 3, red. M. Piotrowska, T. Szczerbowski, Kraków 2006, s. 86–95.
- Bednarczyk A., *Wybory translatorskie*, Łódź 1999.
- Bol'shoy tolkovyy slovar' russkogo yazyka*, red. S. Kuznetsov, S-Petersburg 2004.
- Boniecki E., *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008.
- Boy-Żeleński T., *Proza, wiersz, przekłady*, [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007, s. 130–135.
- Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, New York 1952, wyd. popr.
- Briggs K., *A Dictionary of Fairies*, Harmondsworth 1979.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., *Fokalizacja zmysłowa w przekładzie*, [w:] *Sensualność w kulturze polskiej. Reprezentacje zmysłów w języku, literaturze i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. W. Bolecki, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/fokalizacja-zmyslowa-w-przekladzie-620/> (dostęp: 30.01.2018).
- Buczek M., *Krytyka przekładu a następne wersje tekstu (O dwóch tłumaczeniach słowackiego opowiadania Vincenta Sikuli w Polsce i ich krytyce)*, [w:] *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, red. P. Fast, Katowice 1999, s. 167–175.
- Celt S., *The Quarrel Between the Professors and the Poets (with apologies to Jonathan Swift)*, „*The Polish Review*” vol. 27: 1982, nr 1/2, s. 150–154.
- Chlebda W., *Neologizmy i neosemantyzmy B. Leśmiana w rosyjskich przekładach jego utworów. Założenia metodologiczne*, „*Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu. Filologia Rosyjska*” 1983, z. 23, s. 149–159.
- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Czerniawski A., *Przekład poezji: teoria i praktyka*, [w:] *Klasycyzm i awangardowość w przekładzie*, red. P. Fast, Katowice 1995, s. 25–41.
- Daľ V., *Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka*, [w:] *Illyustrirovannyy entsiklopedicheskiy slovar'*, DISC-ИЭС01/02, Moskva 2004.
- Dedecius K., *Notatnik tłumacza*, tłum. J. Prokop, wstęp J. Kwiatkowski, Kraków 1974.
- Dvorackova V., *Co pfekladam?*, „*Listy. Dvuměsíčník pro kulturu a dialog*” 2004, nr 4, <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=044&clanek=040419> (dostęp: 3.10.2017).
- Dźwięki polskiej lutni / Perezooni pol's'koï lyutni. Poyetichna antologiya*, tłum. V. Gut-salenko, Kiïv 2001.
- Eco U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2004.



- Fast P., *O granicach przekładalności*, [w:] *Przekład artystyczny*, t. 1, *Problemy teorii i krytyki*, red. P. Fast, Katowice 1991, s. 19–31.
- Five Centuries of Polish Poetry, 1450–1970*, tłum. J. Peterkiewicz, B. Singer, J. Stallworthy, London 1970, wyd. 2.
- Gliński M., *The Greatest Poet You'll Never Read*, [na:] *Culture.pl*, Instytut im. A. Mickiewicza, 21.01.2017, <http://culture.pl/en/article/the-greatest-poet-youll-never-read> (dostęp: 3.01.2018).
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.
- Izdebska A., O „Dziewczynię”, [w:] *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 31–43.
- Każmierczak M., *Jak wygląda koniec świata? Dominanty w przekładach wiersza Czesława Miłosza, „Między Oryginałem a Przekładem”* 2012, t. 18, *Dominanta a przekład*, red. A. Bednarczyk, J. Brzozowski, s. 97–115.
- Każmierczak M., *Kłopoty ze wzniosłością - Leśmian po rosyjsku i po angielsku*, [w:] *Między oryginałem a przekładem*, t. 14, *Wzniosłość i styl wysoki w przekładzie*, red. J. Brzozowski, M. Filipowicz-Rudek, Kraków, 2008, s. 103–117.
- Każmierczak M., *Leśmian po angielsku (zarys recepcji)*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” 2007, nr 4 (93), s. 55–60.
- Każmierczak M., *Leśmian po rosyjsku - zarys recepcji*, [w:] *Literatura polska w świecie*, t. 3, *Obecności*, red. R. Cudak, Katowice 2010, s. 281–292.
- Każmierczak M., *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2012.
- Legeżyńska A., *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999, wyd. 2.
- Leśmian B., *33 Most Beautiful Love Poems*, tłum. M. Polak-Chlabicz, New York 2011. Wyd. drugie, zmienione – New York 2017.
- Leśmian B., *Beyond the Beyond*, tłum. M. Polak-Chlabicz, New York 2017
- Leśmian B., *Bezlyudnaya ballada ili Slova dlya pesni bez slov. Poeziya. Teatr. Proza*, red. i wstęp A. Bazilevskiy, Moskva 2006.
- Leśmian B., *Cadaveries*, tłum. L. Yankevich, „The Susquehanna Quarterly” vol. 3: 2001, nr 4, <http://www.susquehannaquarterly.org/lesmian.htm> (dostęp: 2.12.2003).
- Leśmian B., *Here stay I- darkness to earth and stay I...*, tłum. R. Reisner, „Ars Interpres. An International Journal of Poetry, Translation and Art” 2005, nr 5, [http://www.arsint.com/2005/b\\_1\\_4\\_5.html](http://www.arsint.com/2005/b_1_4_5.html) (dostęp: 1.10.2017).
- Leśmian B., *In the Cemetery Corner, Hand*, tłum. D. Malcolm, „Tekstualia” 2015, nr 4 (43), s. 155–156.
- Leśmian B., *Le scarpe del morto povero*, tłum. V. Rossella, „Poesia” 2000, nr 143.
- Leśmian B., *Marvellations. The Best-Loved Poems*, wybór i tłum. M. Polak-Chlabicz, New York 2017, wyd. 2, poprawione.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 2000.
- Leśmian B., *Rostla visen na kralovskem sade*, tłum. i oprac. V. Dvorackova, Jinocany 2005.
- Leśmian B., *Stikhi*, wstęp A. Geleskul, wybór N. Bogomolova, Moskva 1971.
- Leśmian B., *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959.

- Leśmian B., *The Girl*, tłum. M. Gral, <http://abyjezykgietki.tumblr.com/post/150423920082/boles%C5%82aw-le%C5%9Bmian-the-girl> (dostęp: 30.10.2017).
- Leśmian B., *Two People*, tłum. B. Keane, „The Warsaw Voice Online” 30 listopada 1997, <http://www.warsawvoice.pl/archiwum.phtml/7975/> (dostęp: 30.12.2006).  
Przedruk [na:] <https://allpoetry.com/Two-People> (dostęp: 2.01.2018).
- Leśmian B., *Vecherneye nebo*, [w:] *Sovremennyye pol'skiye poety v ocherkakh Sergeya Kulakovskogo i perevodakh Mikhaila Khoromanskogo*, Berlin 1929, s. 150.
- Leśmian B., *Zelena hodina*, tłum. J. Pilar, Praha 1972.
- Leśmian B., *Żdźbło czasu/Lo stelo del tempo*, wpraw. i tłum. S. Bruni, posł. M. Ciccarini, fot. A. Wodnicki, Kraków-Budapeszt 2012.
- Leśmian B., *Zielony dzban / Zelenyy zhban. Izbrannyye stikhi v pol'skom originale i v russkom perevode Gennadiya Zel'dovicha*, przedm. A. Bogusławski, Toruń 2004.
- Liberman A., *English poetry with a Russian accent*, [w:] *Translation and Meaning*, Part 3, red. B. Lewandowska-Tomaszczyk, M. Thelen, Łódź-Maastricht 1995, s. 429–440.
- Lukas K., *Bolesław Leśmian und Bruno Schulz in deutschen Übersetzungen. Übersetzer im Spannungsfeld von Kultur, Individualästhetik und (Sprach-)Philosophie*, [w:] *Übersetzungslandschaften: Themen und Akteure der Literaturübersetzung in Ost- und Mitteleuropa*, red. Sch. Schahadat, S. Zbytovsky, Bielefeld 2016, s. 127–144.
- Magic and Glory of Twentieth Century Polish Poetry*, vol.1, *Leśmian and Tuwim*, tłum. J. Langer, London 2000.
- Maliszewski J., *Niemieckojęzyczne przekłady współczesnej liryki polskiej*, Katowice 2004.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Muszyńska A., *Miłość grzeczna i subtelna. Kilka uwag o słoweńskiej antologii polskiej liryki miłosnej w przekładzie Rozki Stefan*, [w:] *Płeć w przekładzie*, red. P. Fast, Katowice-Częstochowa 2006, s. 177–197.
- Mythematics and Extropy. Selected Poems of Bolesław Leśmian*, tłum. i oprac. S. Celt, Stevens Point, Wisconsin, 1987
- The New Kosciuszko Foundation Dictionary / Nowy słownik Fundacji Kościuszkowskiej*, red. J. Fisiak, Kraków 2003.
- „Niebo” 1980, nr 11, red. P. Marchesani, Milano.
- van Nieuwerkerken A., *Zachodnie konteksty przekładów i interpretacji Leśmiana*, referat wygłoszony na konferencji „Leśmian w Europie i na świecie”, Uniwersytet Warszawski, 24 października 2017.
- Olkuśnik E., *Słowotwórstwo na usługach filozofii*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971 s. 151–183.
- Ortwin O., *Łąka*, [w:] O. Ortwin, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, oprac. J. Czachowska, Warszawa 1970, s. 240–246.
- Oxford English Dictionary: The definitive record of the English language*. Oxford University Press, <http://www.oed.com.oed.han.buw.uw.edu.pl/> (dostęp: 1.12.2017).
- Paloff B., *Spójrzmy inaczej na Sienkiewicza*, rozm. M. Gliński, [na:] *Culture.pl*, Instytut im. A. Mickiewicza, 1.02.2016, <http://culture.pl/pl/artykul/benjamin-paloff-spojrzmy-inaczej-na-sienkiewicza-wywiad> (dostęp: 1.10.2017).
- Papierkowski S.K., *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964.
- Płaszczewska O., *Włoskie przekłady dzieł Juliusza Słowackiego*, Kraków 2004.

- Polanowska P, *Bolesław Leśmian we Włoszech: Milo De Angelis i jego niebiańska podróż*, referat wygłoszony na konferencji „Leśmian w Europie i na świecie”, Uniwersytet Warszawski, 23 października 2017.
- Polish Literature from 1864 to 1918: Realism and Young Poland. An Anthology*, red. M.J. Mikos, Bloomington, Indiana 2006.
- Polnische Poesie des 20. Jahrhunderts*, wybór i tłum. K. Dedecius, Munchen 1964.
- Pomorski A., *Słowa poety oprawne w serce*, „Więź” 2002, nr 1, s. 135–146.
- Pol'skiye poety KHKH veka. Antologiya* (2 t.), red. i tłum. N. Astaf'va, V. Britanishskiy, S-Peterburg 2000, t. 1.
- Prosnja za srecne otoke. Antologija poljske ljubezenske lirike*, wybór i tłum. R. Stefan, Radovljica 1999.
- Radtke E., *O mechanizmach przesunięć semantycznych i przekształceń słowotwórczych w cyklu Bolesława Leśmiana „Postacie”, „Pamiętnik Literacki”* r. 81: 1990, nr 2, s. 139–165.
- Skubalanka T., *U źródeł stylu erotyków Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 124–150.
- Sławiński J., *Semantyka poetycka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 92–123.
- Słowo/The Word*, wybór i tłum. M. Weyland, Blackheath, New South Wales 2010.
- Sobol' V., *Ukrains'ko-pols'ki inspiratsii lyubovi i smerti. Perspektivi viovchennya*, [w:] *Szkice językowe i literacko-kulturowe*, red. O. Borys i in., Warszawa–Iwano–Frankiwnsk 2017, s. 180–194.
- Soliński W., *Przekład artystyczny a kultura literacka. Komunikacja i metakomunikacja literacka*, Wrocław 1987
- Spólna A., *Dziwna encyklopedia. Model lektury Leśmiana wpisany w książkę Jarostawa Marka Rymkiewicza*, [w:] *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, red. B. Grodzki, D. Trześniowski, Radom 2012, s. 345–355.
- S''vremenni polski poyeti*, red. D. Gabe i in., Sofiya 1967.
- Szymańska I., *In Grammberry Thicket. How to Negotiate Leśmian into English*, [w:] *Face to Face, Page to Page. PASE Papers in Literature, Language and Culture*, red. D. Babilas, A. Piskorska, P Rutkowski, Warszawa 2014, s. 287–296.
- Ślósarska J., *Aktualizacje antropologicznych struktur wyobraźni w wierszach Bolesława Leśmiana i Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, red. E. Czaplewicz, W. Sadowski, Warszawa 2002, s. 53–64.
- Śniedziewski P., „Treść, gdy w rytm się stacza”. *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” r. 97: 2006, nr 3, s. 135–152.
- Toury G., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam – Philadelphia 1995.
- Toury G., *Metoda opisowych badań przekładu*, tłum. A. Sadza, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 206–222.
- Trznadel J., *Twórczość Leśmiana – próba przekroju*, Warszawa 1964.
- Vasilenko V., *Poyetichniy soit Boleslava Les'myana*, Kiiw 1990.
- Webster's Third New International Dictionary of the English Language. Unabridged*, red. P.B. Gove, [Koln] 1993.

- Wyka K., *Czytam Leśmiana*, [w:] K. Wyka, *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965, s. 234–281.
- Zarebina M., *Z warsztatu tłumacza (O przekładach Karla Dedeciusa)*, „Język Polski” r. 71: 1990, nr 3–5, s. 176–187.
- Zingarelli N., *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna 1973, wyd. 10.

## STRESZCZENIE

Wbrew oczywistym trudnościom poezję Bolesława Leśmiana przekładano na kilkanaście języków o różnym stopniu pokrewieństwa z polszczyzną. Odmienne strategie i poziom tłumaczeń, ich różna ilość w poszczególnych krajach oraz wciąż marginalna pozycja autora *Łąki* w kanonie europejskim skłaniają do podjęcia refleksji metodologicznej nad jego poezją z perspektywy przekładu.

Artykuł ma na celu podsumowanie najistotniejszych trudności, jakie twórczość Leśmiana stawia przed tłumaczami, i wyabstrahowanie na podstawie praktyki translatorskiej w różnych językach pewnych recept – takich rozwiązań i podejść, których szersze zastosowanie dawałoby szansę na zoptymalizowanie rezultatu przekładu. W nawiązaniu do koncepcji dominanty wyróżniono cztery pierwiastki, których uwzględnienia wymaga adekwatny przekład tej poezji. Prześledzono takie kwestie jak odtwarzanie neologizmów – z naciskiem na systemowość Leśmianowskiego słowotwórstwa – zagadnienia wersyfikacyjne, w tym rolę rytmu i, co za tym idzie, pytanie o ewentualną ekwimetryczność przekładu, wymiar mitotwórczy tej poezji oraz jej unikalny charakter. Na zasygnalizowanie zasługują także problemy związane ze współtworzeniem obcojęzycznego makrotekstu przez różnych tłumaczy oraz odmienne uwarunkowania odbioru w zagranicznej recepcji. Przykłady zostały zaczerpnięte z tłumaczeń na języki angielski, niemiecki, rosyjski, ukraiński i włoski.

## Słowa kluczowe

Bolesław Leśmian, przekładalność, poetyka przekładu, styl autora, neologizmy, forma wersyfikacyjna, mitotwórstwo

## SUMMARY

### Is there a recipe for Leśmian in other languages?

The obvious difficulties notwithstanding, Bolesław Leśmian's poetry has been translated into over a dozen languages of a varied degree of affinity with Polish. The diverse strategies adopted, the differences in quality and quantity of renditions in particular countries as well as the still marginal position of the poet in the European canon all encourage translation-oriented methodological reflection on his oeuvre.

The aim of the paper is to give an overview of the main difficulties encountered by the translators of Leśmian's verse and, on basis of translation practice in various languages, to extract certain recipes, i.e. solutions and approaches which, if applied on a wider scale, promise an optimised result of a translation effort. With reference to the concept of translation dominant(s), four elements have been indicated as necessary for achieving adequacy when rendering Leśmian. The issues discussed encompass the re-creation of neologisms – with an emphasis on the systematic character of the poet's word formation – the verse form, including the role of rhythm and the entailed question of whether the renditions should retain the same metre, the mythopoeic dimension of Leśmian's poetry, as well as its unique character. Worth mentioning are also the problems resulting from the fact that the oeuvre of the poet in a foreign language is co-created by a number of translators in each case and from the differing circumstances of reception in particular cultures. Examples are drawn from translations into English, German, Russian, Ukrainian and Italian.

The English abstract – by the author of the paper.

### **Keywords**

Bolesław Leśmian, translatability, poetics of translation, author's style, neologisms, verse form, myth-making



# Bolesław Leśmian

## w rosyjskojęzycznym Internecie a kwestia popularności

W ostatnich latach pojawiły się w Polsce prace podejmujące problematykę przekładu poezji Bolesława Leśmiana na inne języki, w tym na rosyjski. Są to jednak przede wszystkim liczne artykuły oraz monografia Marty Kaźmierczak<sup>1</sup>, a także jeden z rozdziałów książki Iriny Jermaszowej<sup>2</sup>, która analizuje rosyjskie warianty wierszy poety w kontekście rozważań nad metodą translatorską Natalii Astafiewej i Władimira Britaniszskiego. Pozwolę sobie nie wymieniać pozostałych, pomniejszych prac przekładoznawczych, ponieważ nie to jest przedmiotem moich badań. Ich celem jest natomiast uzupełnienie wcześniejszych rozważań o relację dotyczącą rosyjskojęzycznego Internetu, w którym, jak twierdzą niektórzy, można znaleźć wszystko bądź prawie wszystko. Niemniej nie wszystko, co tam opublikowano, ma taką samą wartość, dlatego też podeszłam do proponowanych badań wybiórczo, zakładając wstępnie, że przyjrę się przede wszystkim stronom internetowym specjalizującym się w prezentacji obcej poezji w tłumaczeniach, takim jak *Стуху.ру*, *Поэзия.ру* czy też projekt „Бек перевода”. W procesie analizy okazało się jednak, że powinnam zwrócić uwagę także na kilka innych autorskich stron, na których zamieszczono większą liczbę przekładów, jak również innego rodzaju wzmianek o Leśmianie.

\* Uniwersytet Łódzki, Instytut Rusycystyki, Zakład Przekładu i Dydaktyki, e-mail: [anbednar@o2.pl](mailto:anbednar@o2.pl).

<sup>1</sup> M. Kaźmierczak, *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2012.

<sup>2</sup> I. Jermaszowa, *Leśmian w pięcioprzekładowej „pigulce” Astafiewej*, [w:] *tejże, Polska poezja w rosyjskim dwugłosie. O tłumaczeniach Natalii Astafiewej i Władimira Britaniszskiego*, Poznań 2016, s. 106–129.

Na podstawie tego materiału chciałabym przeanalizować kwestie związane z występowaniem dzieł polskiego poety w rosyjskojęzycznej przestrzeni cyfrowej, ponieważ współcześnie obecność w globalnej sieci przekłada się na popularność danego autora i konkretnej twórczości. Tak też dzieje się w przypadku Leśmiana i rosyjskojęzycznych czytelników. Ciekawe, że często owa popularność nie wiąże się ani z profesjonalizmem tłumacza, ani z jakością rosyjskich wariantów. Trzeba przy tym wspomnieć, że w Internecie pojawiają się zarówno prace znanych tłumaczy, jak i propozycje amatorów, a przekłady publikowane na stronach www charakteryzuje, eufemistycznie mówiąc „różnorodność jakości”.

Sądę, że przebadanie zawartości choćby części rosyjskojęzycznych stron internetowych zawierających propozycje translatorskie, ale także komentarze i informacje o Leśmianie, może wspomóc badania nad popularnością poety w tym obszarze językowym. Co ciekawe, z moich obserwacji wynika, że zainteresowanie polską poezją (nie tylko twórczością Leśmiana) wśród rosyjskojęzycznych użytkowników Internetu rośnie w ostatnich latach niezależnie od stanu polsko-rosyjskich stosunków dyplomatycznych.

Warto odnotować, że poza przekładami w Internecie znajdujemy informacje o tłumaczeniach, które ukazały się drukiem w Rosji, a wcześniej w ZSRR. Można więc pokusić się o odpowiedź na pytanie, jakiego Leśmiana poznaje dzisiejszy rosyjskojęzyczny czytelnik, co z kolei wiąże się zarówno z wyborem tekstów, jak i z pewnymi wyznacznikami jakości tłumaczenia. Jednak w związku z tym, że na rosyjski została przełożona niemal cała twórczość poety, pytanie brzmi nie tyle „co”, ile „jak” Leśmiana przełożono? Tą kwestią nie będę się jednak zajmować w niniejszym studium.

W tym miejscu trzeba jeszcze zauważyć, że duża część publikowanych w cyberprzestrzeni przekładów to teksty wcześniej już zaistniałe, na przykład w zbiorach poezji czy na łamach czasopism. Dlatego też wszelkie obecne w Internecie tłumaczenia należy moim zdaniem podzielić na posiadające wcześniejszy wariant papierowy oraz opublikowane wyłącznie w cyberprzestrzeni, ale także ze względu na stopień anonimowości autora i stopień ukształtowania przekładu, ponieważ zdarzają się różne wersje translatorskie, poprawiane na kolejnych etapach pracy.

Kwestia anonimowości wiąże się z tym, że tłumaczenia elektroniczne mogą, ale nie muszą być podpisane nazwiskiem tłumacza. Pomijam tu problem prawa autorskiego, zdarza się bowiem, że autorami owych anonimowych wersji są znani przekładowcy, których prace publikowano wcześniej, ale administrator danej strony pominął informację o autorze rosyjskiego wariantu. Stosunkowo często pojawiające się w Internecie przekłady bywają też podpisywane pseudonimem – czasami nawet jedna osoba posługuje się kilkoma. W niektórych przypadkach można odnaleźć nazwisko tłumacza, w innych starania o jego zidentyfikowanie nie przynoszą żadnych rezultatów. Dlatego w niniejszym tekście odnoszę się do tych przekładów, które podpisane są nazwiskiem bądź stałym pseudonimem autora, tym bardziej że często nie można stwierdzić prawdziwości faktów

podanych na stronie internetowej. Taką gwarancję daje chyba jedynie projekt „Век перевода”, prezentujący prace znanych rosyjskich tłumaczy poezji. W pewnym stopniu za wiarygodne można uznać również *Стихи.py* oraz *Поэзия.py* i autorskie strony tłumaczy, na których znalazły się informacje biograficzne.

Można to doskonale zilustrować, posługując się licznymi przykładami, spośród których wybrałam kilka. Pierwszy z nich to słowa anonimowego autora podpisanego pseudonimem Классика\_ zamieszczone na stronie internetowej wraz z równie anonimowymi tłumaczeniami wierszy Leśmiana:

P.S. К сожалению не могу указать имена всех переводчиков данных стихов Б. Лесьмяна, ибо часть этих стихов написана автором по-русски (Лесьмян двадцать лет жил и учился в Киеве, поэтому русский – его второй родной язык), часть переведена А. Гелескулом, а остальных переводчиков я не знаю. Поэтому решил вообще не указывать переводчиков<sup>3</sup>.

Innym przykładem tłumacza podpisującego się pseudonimem (nickiem) jest alsit25. W tym przypadku nazwisko udało się odnaleźć, to mieszkający obecnie w USA inżynier z wykształcenia, Alex Sitnitsky. Zamieścił on na swojej stronie dziesięć przekładów wierszy Leśmiana<sup>4</sup>. Można także przeczytać na niej komentarze tłumacza, na przykład informację o stosowanych przez polskiego poetę neologizmach, ale również śledzić dyskusje z czytelnikami, w tym z innymi tłumaczami Leśmiana, na przykład z Lwem Bondariewskim, mieszkającym w Izraelu inżynierem elektrykiem, który podpisuje się lebo35. Przytoczę fragment jednej z nich, podczas której panowie wymieniają się uwagami na temat swoich przekładów *Ballady bezładnej*, przy okazji „przyszywając łatkę” innej tłumacze tego tekstu – Iris Wirtualis:

lebo35 [Bondariewski – A.B.]: Поздравляю! С нём рождения и с хорошим переводом!

alsit25 [Sitnitsky – A.B.]: спасибо! хороший у вас вариант, а у меня адекватный оригиналу. Вы даже слово Июнь не поняли, что об остальном говорить!

lebo35 [Bondariewski – A.B.]: Оставляю Вам июнь. Ваше изобретение.  
[...]

<sup>3</sup> P.S. К сожалению... – P.S. Niestety nie mogę wskazać nazwisk wszystkich tłumaczy cytowanych wierszy B. Leśmiana, ponieważ część z nich została napisana przez poetę po rosyjsku (Leśmian przez dwadzieścia lat mieszkał i uczył się w Kijowie, dlatego rosyjski jest jego drugim językiem ojczystym), część przełożył A. Gieleskuł, a pozostałych tłumaczy nie znam. Dlatego zdecydowałam się na to, by wcale nie wskazywać tłumaczy. Классика\_, *Болезлав Лесьмян*, [w:] *Стихи для людей*, <http://stihidl.ru/poem/323803> (dostęp: 22.10.2017). Wszystkie przekłady rosyjskich cytatów zostały wykonane przez autorkę tekstu (A.B.).

<sup>4</sup> alsit25, <https://alsit25.livejournal.com/tag/Лесьмян> (dostęp: 22.10.2017).



alsit25 [Sitnitsky – A.B.]: ...а зеркала бывают кривые! я видел два – в вашем исполнении и незабвенной виртухалис<sup>5</sup>

gdzie słowo „wirtuchalis” (ros. виртухалис) zawiera odniesienia do nazwiska/pseudonimu Wirtualis, a zarazem do współczesnego slangu komputerowego (вир – to zgodnie z różnymi rosyjskimi słownikami ‘wirus komputerowy’<sup>6</sup>), ale także do żargonowego виртухаться [wirtuchať’sa], czyli ‘wiercić się’, ‘płatać’, ‘kręcić’ (także wokół kogoś) i wreszcie do używanego w odesskim żargonie, pochodzącego z jidysz, тухес [tuches], co po polsku oznacza ‘tyłek’.

Wracając do Leśmiana, odnotuję, że pod przekładem *Ballady bezludnej* autorstwa Bondariewskiego pojawiły się z kolei następujące komentarze:

Потрясающий оригинал! Потрясающий перевод! Если не трудно – когда жил Болеслав Лесьмян? Огромное спасибо! Всего Вам самого наилучшего, Сёма<sup>7</sup>.

Стих хороший, но почему не рифмован. Ведь в оригинале есть рифмы. Это отход от Лесьмяна существенный<sup>8</sup>.

Problem oceny przekładów pozostawię chętnym, tym bardziej że według mnie żadne z tych trzech tłumaczeń nie jest najlepsze, a adekwatność, o której pisał Sitnitsky, dotyczy przede wszystkim płaszczyzny leksykalno-semantycznej. O wiele ciekawsze wydają się natomiast konstatacje natury socjologicznej. Z jednej strony warto zauważyć, że rosyjskojęzyczny Internet to pojęcie bardzo szerokie (Sitnitsky i Aleksiej Cwietkow mieszkają w USA, Bondariewski w Izraelu, Giennadij Zeldowicz, a także Władimir Stockman w Polsce), choć wspomniana już Wirtualis jest mieszkanką Moskwy. Z drugiej strony wypada zwrócić uwagę na pokolenie tłumaczy z wykształceniem technicznym. Oprócz wymienionych wcześniej, przedstawicielem nauk ścisłych był również zmarły w 2011 roku Anatolij

<sup>5</sup> lebo35: Gratulacje! Z okazji urodzin i dobrego przekładu! / alsit25: Dziękuję! Dobry wariant to ma pan, a ja adekwatny do oryginału. Pan nawet słowa Czerwiec nie zrozumiał, co tam mówić o reszcie! / lebo35: Zostawiam Panu czerwiec. Pańskie odkrycie / [...] alsit25: ...а лустра бывають кривые! Widziałem dwa – w wykonaniu pańskim i niezapomnianej wirtuchalis. Alsit25 i Lebo35, <https://alsit25.livejournal.com/177522.html#comments> (dostęp: 22.10.2017).

<sup>6</sup> Zob. O. Griban (O. Грибан), *Ай, словарь. Информационные технологии – это просто!*, Litres 2017 [e-book], <https://books.google.pl/books?id=FlIiDgAAQBAJ&q=Компьютерный+вирус&hl#v=snippet&q=Компьютерный%20вирус&f=false> (dostęp: 30.10.2017).

<sup>7</sup> Потрясающий... – Wstrząsający oryginał! Wstrząsające tłumaczenie! Jeśli to nie trudne – proszę mi powiedzieć, kiedy żył Bolesław Leśmian? Bardzo dziękuję! Życzę wszystkiego dobrego – Sioma. Zob. S. Ostrowski (С. Островский), *Re: Болеслав Лесьмян. «Безлюдная баллада» (Лев Бондаревский)*, 2005, <http://www.poezia.ru/works/34220> (dostęp: 22.10.2017). Autorem komentarza jest Siemion Ostrowski.

<sup>8</sup> Стих... – Wiersz dobry, ale dlaczego bez rymów. Przecież w oryginale są rymy. To poważne odejście od Leśmiana. A. Lukianow (А. Лукьянов), *Re: Болеслав Лесьмян. „Безлюдная баллада” (Лев Бондаревский)*, 2005, <http://www.poezia.ru/works/34220> (dostęp: 22.10.2017).

Gieleskuł, który ukończył Moskiewski Instytut Przemysłu Naftowego i Gazownictwa, jest nim przekładający Leśmiana Siergiej Szorgin (doktor habilitowany nauk fizyko-matematycznych, łączący hobby translatorskie z pracą w Instytucie Informatyki Rosyjskiej Akademii Nauk). Nie znaczy to, że wśród tłumaczy nie ma humanistów. Jednym z najbardziej znanych jest Andriej Bazilewski, doktor habilitowany nauk filologicznych i redaktor wydanego w 2006 roku tomu przekładów wierszy Leśmiana. Na marginesie niniejszych rozważań pozwolę sobie zauważyć, że techniczne wykształcenie rosyjskich literatów, w tym tłumaczy literackich, jest częstym zjawiskiem, które zwykle, choć nie zawsze, w ZSRR było uwarunkowane politycznie<sup>9</sup>. Niemniej, niezależnie od miejsca zamieszkania i wykształcenia, tłumacze polskiej poezji popularyzują ją wśród czytelników znających język rosyjski.

Przyglądając się istnieniu Leśmiana w rosyjskojęzycznej przestrzeni internetowej, trzeba więc zwrócić uwagę na rosnącą ostatnio liczbę przekładów jego wierszy na rosyjski. W Internecie znajdujemy dane potwierdzające istnienie ogromnej, bo ponadtrzydziestoletniej przerwy między pojawieniem się pierwszego tomu rosyjskich tłumaczeń Leśmiana w 1971 roku<sup>10</sup> a zbiorami wydanymi niedawno, w latach 2006<sup>11</sup>, 2013<sup>12</sup> i 2014<sup>13</sup>. Pomijam tu tom wydany w 2004 roku w Polsce przez Zeldowicza<sup>14</sup> oraz przekłady publikowane w rosyjskich antologiach poezji polskiej czy w czasopismach. Mimo to widoczne „zagęszczenie” rosyjskich tłumaczeń pozwala konstatować wzmożone zainteresowanie tą twórczością na terenie współczesnej Rosji i wśród czytelników rosyjskojęzycznych. Z drugiej strony trzeba zauważyć, że jest to również związane z likwidacją barier cenzuralnych – brak politycznego zaangażowania poezji polskiego twórcy przestał być przeszkodą dla jej publikacji na terenie byłego ZSRR. Zresztą nawet data wydania pierwszego Leśmianowskiego tomu (1971) wskazuje na decyzję o publikacji podjętą już po tzw. odwilży chruszczowowskiej, kiedy pewne, wcześniej niedrukowane teksty mogły ujrzeć światło dzienne. Wypada też w kontekście Internetu zauważyć, że opublikowanie w nim licznych przekładów jest w jakimś sensie symptomatyczne – elektroniczne warianty wierszy nie są bowiem poddawane żadnej cenzurze, a czasem byłaby ona wskazana ze względu na arcyzm,

<sup>9</sup> W ZSRR przedstawiciele niektórych narodowości, zwłaszcza Żydzi, Niemcy, Tatarzy krymscy, Grecy, Turcy, mieli problemy z dostaniem się na studia, a przede wszystkim na studia humanistyczne.

<sup>10</sup> B. Leśmian, *Стихи*, wstęp А. Гелескул, wybór Н. Богомолова, Москва 1971.

<sup>11</sup> Tenże, *Безлюдная баллада, или Слова для песни без слов*, red. i wstęp А. Базилевский, Пултуск-Москва 2006.

<sup>12</sup> Tenże, *Баллады и романсы*, wybór i komentarz Н.Р. Малиновская, wstęp А.М. Гелескул, Санкт-Петербург 2013.

<sup>13</sup> Tenże, *Запоздалое признание*, tłum. Г. Зельдович, Москва 2014.

<sup>14</sup> Tenże, *Zielony dzban. Wybór poezji w oryginalnie polskim i w rosyjskim tłumaczeniu Genadija Zeldowicza/Зеленый жбан. Избранные стихи в польском оригинале и в русском переводе Геннадия Зельдовича*, Toruń 2004.

a raczej jego brak w tłumaczeniu. To polityczne powiązanie (cenzura – polityka wydawnicza) potwierdzają słowa Kseni Starosielskiej:

Były lata chude i tłuste – w zależności od sytuacji politycznej [...].

Najpierw, z początkiem *pieriestrojki*, my – tłumacze – wpadliśmy w stan euforii. Wszystko jest dozwolone, nareszcie można zlikwidować „białe plamy” [...]¹⁵.

Kolejna interesująca mnie kwestia to rodzaj informacji o polskim poecie, jakie pojawiają się przy okazji jego przekładu na rosyjski. Okazuje się, że poza poświęconym Leśmianowi hasłem w *Wikipedii* rosyjski czytelnik może znaleźć w przestrzeni elektronicznej także informacje innego rodzaju, choć nie zawsze najwyższej jakości. Na przykład pod zamieszczonym w 2012 roku na stronie *Проза.ру* esejem Aleksa Bou *Болезлав Лесьмян. Поэзия* (Bolesław Leśmian. *Poezja*)¹⁶ przeczytamy następujące słowa Ludmiły Rogożewej-Karpowicz:

Господин Боу! Я, к сожалению, так и не поняла что это и зачем: сплошная, да к тому же плохая, компиляция из предисловий разных переводчиков Б. Лесьмяна плюс переводы стихов в основном без указания переводчиков. Что это не Ваши переводы, я знаю, т.к. Лесьмяна читала. Собственно и рецензия не нужна. Увы! Л. Рогожева¹⁷.

Odnotujmy, że Rogożewa sama pisze wiersze, tłumaczy poezję, w tym Leśmiana, jest emerytowanym wykładowcą języka rosyjskiego, a swoje teksty publikuje w Internecie, zapraszając czytelników do komentowania jej dokonań. Przedstawia się przy tym publiczności okolicznościowym wierszykiem, który pozwala jej dystansować się od dwóch największych poetek rosyjskich – Anny Achmatowej i Mariny Cwietajewej – i w jakimś stopniu tłumaczy przed czytelnikami ewentualne niedociągnięcia. Przytaczam jego pierwszą strofę wraz z tłumaczeniem na język polski:

¹⁵ K. Starosielska, *Co czyta Rosjanin z literatury polskiej (dzień wczorajszy i dzień dzisiejszy)*, [w:] *Między oryginałem a przekładem*, t. 4, *Literatura polska w przekładzie*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Iwardzikowa, U. Kropiwek, Kraków 1998, s. 12.

¹⁶ A. Bou (A. Bou), *Болезлав Лесьмян. Поэзия*, <https://proza.ru/2012/06/19/1282> (dostęp: 22.10.2017).

¹⁷ Господин... – Panie Bou! Niestety, nie zrozumiałam, co to ma być i po co: zupełna i w dodatku fatalna kompilacja przedmów różnych tłumaczy B. Leśmiana, plus tłumaczenia wierszy, w większości bez wskazania tłumaczy. Że to nie Pana tłumaczenia wiem, bo Leśmiana czytałam. W zasadzie nawet recenzja nie jest potrzebna. No cóż! L. Rogożewa. Tamże (dostęp: 22.10.2017). W tekście używam nazwiska Rogożewa zgodnie z podpisem autorki.

[Я не Марина...]	[Jam nie Marina...]
Я не Марина и не Анна: мне далеко до их высот. На ниве творческой незваной взросла: не роза, а осот <sup>18</sup> .	Jam nie Marina i nie Anna na szczyty te tak trudno wbiec. Wyrosłam tutaj nieproszona – nie tyle róża, ile mlecz <sup>19</sup> . (tłum. A.B.)

Nie będę analizować przekładów autorstwa Rogożewej, odnotuję jednak, że na swojej stronie internetowej prezentuje ona trzydzieści trzy tłumaczenia samego tylko Leśmiana, co moim zdaniem sprawia, że warto bliżej przyjrzeć się jej twórczości.

Wypada także zauważyć, że tłumaczka ta, podobnie jak Cwietkow, jest autorką wstępu do własnych przekładów, zatytułowanego *Поэт магии слова. О творчестве Б. Лесьмяна (Poeta magii słowa. O twórczości B. Leśmiana)*, w którym informuje:

Летом 2009 года приятель подарил мне книжку *Безлюдная баллада, или Слова для песни без слов* польского поэта Болеслава Лесьмяна. Он привёз книгу мне на дачу, и мы вместе стали просматривать её. Польскую поэзию оба знали плохо, имя автора книги слышали впервые, но с первых же страниц поняли, что, несмотря на разный уровень публикуемых переводов, это поэт удивительный, самобытный, неординарный. Я настолько увлеклась его стихами, что захотелось прочитать Лесьмяна в оригинале, попробовать самой переводить с польского эти необычные стихи [...]. Всё дело было в том, что польского языка я не знала<sup>20</sup>.

Po ośmiu latach od tej publikacji na stronie Rogożewej poza przekładami z Leśmiana znajdujemy też *Sonety krymskie* Mickiewicza (niektóre w dwóch wersjach przekładowych) oraz tłumaczenia z angielskiego.

Wróćmy jednak do charakterystyki rosyjskojęzycznego Internetu, w którym pojawiają się także przedruki artykułów ze znanych czasopism, jak „Иностранная литература”, gdzie opublikowano wstęp do tomu przekładów wierszy Leśmiana<sup>21</sup>, czy „Новый мир”, gdzie znajdziemy wypowiedź wspo-

<sup>18</sup> L. Rogożewa-Karpowicz (Л. Рогожева-Карпович), *Я не Марина и не Анна...*, <https://www.stihi.ru/avtor/kavardak&book=10> (dostęp: 22.10.2017).

<sup>19</sup> Tłum. moje – A.B.

<sup>20</sup> Летом... – Latem 2009 roku przyjaciel podarował mi książkę *Bezludna ballada, albo Słowa do pieśni bez słów* polskiego poety Bolesława Leśmiana. Przywiózł mi tę książkę na działkę i zaczęliśmy ją razem przeglądać. Oboje prawie nie znaliśmy polskiej poezji, nazwisko autora książki słyszeliśmy pierwszy raz w życiu, ale od razu zrozumieliśmy, że niezależnie od nierównego poziomu publikowanych przekładów, to jest zadziwiający, samodzielny, oryginalny poeta. Tak wciągnęły mnie jego wiersze, że zapragnęłam przeczytać Leśmiana w oryginale i spróbować tłumaczyć te niezwykle wiersze z polskiego [...]. Problem w tym, że nie znałam polskiego. L. Rogożewa-Karpowicz (Л. Рогожева-Карпович), *Поэт магии слова. О творчестве Б. Лесьмяна*, <https://www.stihi.ru/2013/01/08/3268> (dostęp: 22.10.2017).

<sup>21</sup> A. Gieleskuł (А. Гелескул), „Телом после я стал, а сперва была рана”, [wstęp do:] Б. Лесьмян, *Стихи*, „Иностранная литература” 2006, nr 7, <http://magazines.russ.ru/inostran/2006/7/le3.html> (dostęp: 22.10.2017).

mnianego już Cwietkova, w następujący sposób wyjaśniającego czytelnikom rosyjskim, co skłoniło go do zainteresowania się przekładem polskiej poezji:

В годы моей юности польский язык был для многих из нас своеобразным эквивалентом греческого для римлян, окном в культуру, к которой не было иного доступа. [...] польский был в основном транспортным средством, потому что в польских переводах, которые продавались в сети книжных магазинов „Дружба“, можно было знакомиться с образцами западной литературы [...] Но даже в поезде, ожидая места назначения, поневоле знакомишься с попутчиками и входишь в их обстоятельства. Неожиданно оказалось, что этот польский поезд кое в чем интереснее места назначения – в первую очередь это касалось польской поэзии, которую я поначалу читал наугад, совершенно в ней не ориентируясь [...]”<sup>22</sup>.

Tego typu uwagi stosunkowo często występują w wypowiedziach rosyjskich tłumaczy z języka polskiego, będącego dla nich w przeszłości oknem na świat Zachodu. Obecnie takie przekłady częściej dokonywane są jednak z potrzeby serca, jak w przypadku Rogożewej, która specjalnie dla Leśmiana nauczyła się polskiego.

Należy także zwrócić uwagę na nazwiska tłumaczy pojawiające się na różnych stronach internetowych. Warto przy tym jeszcze raz wskazać na projekt „Век перевода“, gdzie publikowane są przede wszystkim prace uznanych tłumaczy, zwykle starszych, często już nieżyjących, jak Boris Pasternak czy Maria Pietrowych, choć także twórców współczesnych, jak zmarły niedawno Gieleskuł, a także Szorgin, Cwietkow, Zeldowicz. Wszystkich ich nobilituje publikacja na stronach wspomnianego projektu, ponieważ znalezienie się na liście jego autorów oznacza popularność i uznanie. Wypada tu wspomnieć, że w Rosji, a wcześniej w ZSRR bardzo często przekładem zajmowali się znani poeci. Tak też było w przypadku Pasternaka, Pietrowych czy Borisa Słuckiego. Teoretycznie miało to podnosić poziom tłumaczenia. Praktyka dowodzi jednak, że indywidualność poetycka może negatywnie wpływać na rezultat translacji, co nie jest tematem niniejszych rozważań.

Z kolei na stronach *Стухи.ру* oraz *Поэзия.ру* pojawiają najczęściej prace tłumaczy mniej znanych, zwykle publikujących wyłącznie w Internecie, chociaż znajdziemy tu także przekłady Zeldowicza. Niewątpliwym

<sup>22</sup> В годы... – W czasach mojej młodości język polski był dla wielu z nas swoistym ekwiwalentem greki dla Rzymian, oknem do kultury, do której nie było swobodnego dostępu. [...] polski był dla nas przede wszystkim środkiem transportu, ponieważ to w polskich przekładach, sprzedawanych w sieci księgarń „Дружба“, można było zapoznać się z utworami literatury Zachodu [...] Ale nawet w pociągu, w oczekiwaniu na stację docelową poznaje się współpasażerów i wnika w ich problemy. Nieoczekiwanie okazało się, że ten polski pociąg w pewnych momentach jest ciekawszy od celu podróży – przede wszystkim dotyczyło to poezji polskiej, którą najpierw czytałem na oślep, zupełnie się w niej nie orientując [...]. А. Цвѣтков, *За переживших дно и берега...*, „Новый мир” 2011, nr 10, [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2011/10/le10.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/10/le10.html) (dostęp: 22.10.2017).

wyróżnikiem wspomnianych stron jest natomiast aktualność zamieszczanych na nich propozycji translatorskich oraz możliwość konwersacji z ich autorami. Niektóre z nazwisk powtarzają się dość często, kiedy są to autorzy wielu przekładów, jak wspomniany już Bondariewski czy Wirtualis, która zamieściła na stronie internetowej piętnaście tłumaczeń wierszy Leśmiana, ale także dziesięć swoich wariantów tekstów Jeremiego Przybory oraz tłumaczenia z angielskiego i francuskiego. Zdarzają się także pojedyncze próby translatorskie, jak choćby w przypadku Jurija Sałatowa, który przełożył dwa wiersze Leśmiana<sup>23</sup> czy Stockmana, twórcy jednego z rosyjskich wariantów *Dziewczyniny*<sup>24</sup>.

Na popularność danego autora składają się jednak nie tylko tłumaczenia jego utworów, ale też wspomniane na wstępie opracowania naukowe, a nawet wzmianki o danym twórcy w rozważaniach z nim niezwiązanych, bądź związanych tylko pośrednio. Mam tu na myśli pochodzący z czasopisma „Огонёк” tekst Grigorija Krużkova o przekładach autorstwa Pasternaka<sup>25</sup>, którego autor zauważa wprowadzenie do rosyjskiego wariantu Leśmianowskiego tekstu realiów odnoszących się do samego Pasternaka. Myślę też o artykułach okultysty, mistyka, pisarza, poety, tłumacza, literaturoznawcy, specjalisty z zakresu ezoteryki, znawcy alchemii, autora pieśni i kulturologa (taka charakterystyka pojawia się na poświęconych mu stronach), Jewgienija Gołowina, który odwołuje się w nich do dwóch wierszy polskiego poety, a mianowicie do *Piły*<sup>26</sup>, rozpatrywanej z punktu widzenia kabalistycznego obrazu Lilith, oraz *Akteona*<sup>27</sup>, którego tytułowy bohater widziany jest w kontekście tragicznej niewspółmierności monoteistycznej i politeistycznej koncepcji świata. Przy tym są one traktowane przede wszystkim jako ilustracja rozważań rosyjskiego mistyka o podpatrywaniu, obserwacji i postrzeganiu świata. Taki właśnie tytuł *Подсматривание и наблюдение. Созерцание* (*Podpatrywanie i obserwacja. Postrzeganie*) nosi esej Gołowina. Fragment dotyczący Leśmiana i *Akteona* rozpoczynają słowa:

Миф нельзя исследовать, интерпретировать, на основании мифа нельзя „приходить к выводам” научного, психологического либо нравственного характера, миф просто дает знать о своем присутствии – так молния предупреждает бузину: я иду, скрывайся. И это

<sup>23</sup> B. Leśmian, *Люблю тебе шептать слова...*, tłum. Ю. Салатов, <https://www.stihi.ru/2017/06/26/2991> (dostęp: 22.10.2017); tenże, *Я стою здесь за дверями...*, tłum. Ю. Салатов, <https://www.stihi.ru/2017/06/26/2961> (dostęp: 22.10.2017).

<sup>24</sup> B. Leśmian, *Девушка*, tłum. В. Стокман, <http://v-stockman.livejournal.com/23308.html> (dostęp: 22.10.2017).

<sup>25</sup> G. Krużkow (Г. Кружков), *Наузнанку*, <http://www.vavilon.ru/texts/prim/kruzhkov3-18.html> (dostęp: 22.10.2017).

<sup>26</sup> J.W. Gołowin (Е.В. Головин), *Странные женщины. Эссе о Лилит и остальных женщинах*, <http://www.rossia3.ru/culture/speaking/GolovinLilit> (dostęp: 22.10.2017).

<sup>27</sup> Tenże, *Подсматривание и наблюдение. Созерцание*, <http://golovinfond.ru/content/veselaya-nauka-protokoly-sovshchaniy/podsmatrivanie-i-nablyudenie-sozercanie-0> (dostęp: 22.10.2017).

дерево имеет свойство уклоняться от молнии. Мифы повествуют о героях божественного происхождения, и активное пространство мифа не наше пространство суть. Тогда зачем мифы? Возможно, для людей, чувствующих в крови раскаленную божественную тень, заброшенных в болота Гадеса, именуемых „земля“, „материальный мир“, „современная эпоха“ и т. д. Польский поэт Болеслав Лесьмян – один из этих несчастных<sup>28</sup>.

Kończy go natomiast konkluzja:

Люди новой эпохи склонны принимать за целое случайную комбинацию фрагментов, идентифицировать имя и носителя имени, сущность и её субстанцию – дело для греческой религии невозможное. Трагизм стихотворения Лесьмяна объясняется трагизмом монотеистического взгляда, несовпадения двух концепций человека.

Понятно, как во всякой сильной поэзии, здесь таится загадка: кто вброшен, втиснут в человеческое тело, кто это?<sup>29</sup>

Takie wzmiankowanie o Leśmianie w tekstach, które nie zawsze bezpośrednio odnoszą się do jego twórczości oraz przez autorów niebędących badaczami literatury polskiej, jak również odwołania do jego twórczości niewątpliwie są świadectwem dzisiejszej popularności polskiego poety.

Kończąc rozważania o przekładzie, chciałabym wskazać na inne jeszcze dowody tej popularności. Niewątpliwie warto tu odnotować pojawienie się Leśmianowskiego *Gdybym spotkał ciebie znowu pierwszy raz...* na koncercie poświęconym pamięci tłumaczki Marii Pietrowych, gdzie Swietłana Kriuczkowa deklamowała go w obu wersjach językowych<sup>30</sup>.

Jej przykładem z pewnością są również poświęcone Leśmianowi wiersze, napisane i opublikowane przez rosyjskich poetów w Internecie. Pierwszy

<sup>28</sup> Миф... – Миту nie można badać, interpretować, na podstawie mitu nie można „wyciągać wniosków” naukowych ani wniosków o charakterze psychologicznym czy moralnym, mit po prostu daje znak swej obecności – w taki właśnie sposób błyskawica uprzedza dziki bez: nadchodzi, chowaj się. A drzewo to posiada zdolność uchylania się przed błyskawicą. Mity opowiadają o bohaterach boskiego pochodzenia, a aktywna przestrzeń mitu nie jest naszą przestrzenią. Po co więc istnieją mity? Możliwe, że są dla ludzi, którzy czują we krwi rozpalony boski cień, porzuconych na bagnach Hadesu, które nazywa się „ziemia”, „świat materialny”, „epoka współczesna” itd. Polski poeta Bolesław Leśmian jest jednym z tych nieszczęśliwów. Tamże (dostęp: 22.10.2017).

<sup>29</sup> Люди... – Ludzie nowej epoki skłonni są uznawać przypadkowe kombinacje fragmentów za całość, utożsamiać imię i jego nosiciela, istotę i jej substancję – to rzecz dla greckiej religii niemożliwa. Traгизм wiersza Leśmiana tłumaczy się трагизмом монотеистycznej wizji, niewspółmierności dwóch koncepcji człowieka. Oczywiście, że jak w każdej potężnej poezji skrywa się tu zagadka: kto został wrzucony, wciśnięty w ludzkie ciało, kto to jest? Tamże (dostęp: 22.10.2017).

<sup>30</sup> B. Leśmian, *Если бы тебя я встретил в первый раз...*, tłum. M. Петровых, deklamuje C. Крючкова, <https://www.youtube.com/watch?v=E8WasmM3NRE> (dostęp: 22.10.2017); tenże, *Gdybym spotkał ciebie znowu pierwszy raz...*, deklamuje C. Крючкова, <https://www.youtube.com/watch?v=B2AMemJFoSc> (dostęp: 22.10.2017).

z nich to utwór Dmitrija Szczedrowickiego zatytułowany *Поэт Лесьмян*<sup>31</sup> (*Poeta Leśmian*) i będący typowym przykładem wiersza poświęconego innemu, uznanemu za autorytet poecie. Potwierdzają to zarówno słowa o spacerze z Leśmianem po łące, jak i wersy, gdzie Szczedrowicki mówi o więzie Leśmiana, który o pół wieku wyprzedził jego (Szczedrowickiego) brzozę:

Ах, на полвека властный вяз твой  
Мою березу обогнал!<sup>32</sup>

Ach, o pół wieku twój władczy wiąz  
Przegonił moją brzozę

(tłum. filolog. A.B.)

Poniżej prezentuję swój poetycki przekład wiersza Szczedrowickiego, w którym nastąpiły pewne transformacje, między innymi pół wieku ze względu na rym „skurczyło się” do ćwierćwiecza. Niemniej starałam się zachować w tłumaczeniu odniesienia do Leśmiana i jego twórczości, przede wszystkim takie motywy jak łąka sugerowana przez majowe trawy, personifikowana śmierć w oknie, mrok (ćma) i światło. Starałam się też odtworzyć grę słów związaną z imieniem Bolesław. Szczedrowicki wykorzystał tu możliwości dane przez język rosyjski i rozłożył imię Leśmiana na dwie części skojarzone ze znaczeniami: 1. ból – ros. боль [bol’] znaczy ‘ból’, a больной [bol’noj] – ‘chory’, ‘zbołały’ oraz 2. sława – слава [slava], czyli ‘sława’, ‘znaczenie’. W mojej propozycji pojawiły się słowa „sławny bólem sław”. Trzecią dominantą tłumaczenia stała się warstwa foniczna, dlatego też odwzorowałam rosyjski czterostopowy jamb z hiperkateleksą w wersach nieparzystych oraz schemat naprzemiennych rymów żeńskich i męskich, choć spadki żeńskie w wariancie docelowym nie są pełne.

<i>Поэт Лесьмян</i>	<i>Poeta Leśmian</i>
Стучатся в сердце – Видно, Лесьмян, Больной и славный Болеслав.	Ktoś stuka w serce – Pewnie Leśmian, Bolesław sławny bólem sław.
Нет, день не кончился, и мне с ним Еще бродить средь майских трав	Nie, dzień się nie zakończył jeszcze, Pójdziemy w gąszcz majowych traw
Пугливо-детского славянства, А смерть кивает из окна...	Słowiaństwa, co w dziecinnej trwodze, A z okna ręką macha śmierć...
Ах, на полвека властный вяз твой Мою березу обогнал!	Ach, wiąz twój władczy moją brzozę, Przegonił wszak o wieku ćwierć!

<sup>31</sup> D.B. Szczedrowicki (Д.В. Щедровицкий), *Поэт Лесьмян*, <http://shchedrovitskiy.ru/AirFingers.php?page=2> (dostęp: 22.10.2017).

<sup>32</sup> Tamże.



Что мастеришь? — Я строю клетки  
(Пока не выброшен во тьму),  
Чтоб смыслы тьмы ловить при свете  
И просветлять по одному!...<sup>33</sup>

Co tam majstrujesz? – plotę sieci  
(Póki mnie nie wrzucono w cinę),  
Chcę każdy z sensów mroku wzniecić,  
Schwytać je i rozświetlić chcę!...<sup>34</sup>

Przy okazji tego tekstu warto jeszcze zwrócić uwagę na porównanie Leśmiana do wiązu, a rosyjskiego „ja” lirycznego do brzozy. To o tyle ciekawe, że twórczość Leśmiana trudno połączyć z wiązem, w przeciwieństwie do brzóz, które pojawiają się w niej dość często. Jednak brzoza uważana jest za symbol Rosji. Możliwe więc, że właśnie dlatego została ona skojarzona przez Szczedrowickiego ze sobą (autorem rosyjskim), z kolei wiąz stał się symbolem polskiego poety. Dlaczego właśnie wiąz – to już inne pytanie. Prawdopodobnie dla zbudowania powtarzającego się jambicznego schematu wiersza potrzebny był wyraz jednosylabowy i może dobrze, że Szczedrowicki nie wykorzystał w tym miejscu ‘дэбу’ (ros. дуб [dub]), który skojarzony z Leśmianem mógłby zabrzmieć ironicznie.

Autorem drugiego wiersza jest wspominany już Gołowin, który jednak nie tyle poświęca swój tekst polskiemu twórcy, ile poetycko interpretuje jego wiersze. Utwór rosyjskiego autora, co niecodzienne nawet dla współczesnej poezji rosyjskiej, jest wierszem wolnym. Tekst ten przytaczam wraz z próbą „poetyzowanego” przekładu:

[В твоих волосах запутаны  
сосновые иглы...]

В твоих волосах  
запутаны сосновые иглы  
и ночи изрезаны осокой

Юноша останови  
свой неуверенный бег  
Пока пауки не высосали  
твоих зрачков  
И фиолетовая чащоба  
не проросла через мозг

Зачем Ты оставил поляну  
Где цветы сладострастные  
и нетленные кружили тебя  
Водопадом своих сновидений  
и лукавый ручей  
Дразнил тебя  
томной иронией женских изгибов

[W twoje włosy wplątały się  
igły sosnowe...]

W twoje włosy  
wplątały się igły sosnowe  
i noce turzycą pocięte

Młodzieńcze powstrzymaj  
swój niepewny bieg  
Zanim pająki nie wyssa  
twoich źrenic  
A fioletowe chaszczce  
nie przerosną przez mózg

Czemuś zostawił polanę  
Gdzie okrażały cię kwiaty  
lubieżne i niezniszczalne  
Kaskadą sennych widziadeł  
a strumyk obłudny  
Drażnił  
tkliwą ironią kobiecych zakoli

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> D. Szczedrowicki, *Poeta Leśmian*, tłum. A. Bednarczyk.

А теперь ты  
разрываешь ногтями кору  
И тянешь руки  
к сосновым шишкам  
словно они  
Гесперидовы яблоки  
и перед камнем  
Что ржавой порос бородой  
ты склоняешься как перед богом

A teraz sam  
pazurami rwiesz korę  
I ręce wyciągasz  
ku sosnowym szyszkom  
jak gdyby były  
jabłkami Hesperyd  
i kamieniowi  
Co rdzawą obrósł brodą  
bijesz pokłony jak bogu

И там где пространство  
совпадает с тишиной  
И в тишине золотыми прожилками  
блещат крики сивланов  
Лесная зеленая пена  
шипя отступает  
Образуя круг сумасшедший  
где пляшет секунда

I tam gdzie się przestrzeń  
utożsamia z ciszą  
W ciszy żyłkami złotymi  
lśnią sylwanów krzyki  
Leśna piana zielona  
już cofa się sycząc  
I krąg tworzy obłądny  
gdzie taniec sekundy

Юноша останови  
свой неуверенный бег  
В болоте гниет звезда  
и жабы хохочут  
И грязная ртуть  
на сиреневых травах висит

Młodzieńcze postrzymaj  
swój niepewny bieg  
W bagnie gdzieś gwiazda gnije  
chichoczą ropuchy  
I rtęć się brudna  
zwiesza z liliowo-bzowych traw

В шпажнике и желтоцветках  
бродит пьяная старуха  
И космы седые шершавят  
белесые вислые груди  
И в черных глазах ее  
плавает иней ресниц

W gladiolach brodzi i w jaskrach  
jakaś pijana starucha  
siwy strąk włosów ociera  
białą obwisłą pierś  
I widzisz w czarnych oczach  
jak płynie szron jej rzęs

Лови ее лови

Więc łap ją więc ją łap

Благословенна будь  
ревнивая страсть к божеству  
Бег через лес  
и желание стать андрогином<sup>35</sup>

O bądź błogosławiona  
zazdrosna żądzy bóstwa  
Bieg poprzez las  
i pragnienie by stać się androgynem<sup>36</sup>.

(Tłum. A. Bednarczyk)

Do wiersza rozpoczynającego się słowami: [В твоих волосах запутаны сосновые иглы...] (pol. [W twoje włosy wplątały się igły sosnowe...]) rosyjski okultysta wplótł elementy interpretacji przypominające własne, odnotowywane już przeze mnie rozważania o *Akteonie*, dostosowując też pewne obrazy

<sup>35</sup> J.W. Golowin (Е.В. Головин), [В твоих волосах запутаны сосновые иглы...], <http://golovinfond.ru/content/tumany-chernyh-lilij#10>, (dostęp: 22.10.2017).

<sup>36</sup> Tenże, [W twoje włosy wplątały się igły sosnowe...], tłum. A. Bednarczyk.

do własnych wyobrażeń o Leśmianie i jego poezji widzianych w kontekstach mistycyzmu. Nawiązania do *Akteona* można doszukiwać się w pierwszym wersie, gdzie mowa o leśnym igliwiu – przypomnijmy Leśmianowskie: „Pokrzwawiła się wieczność o leśne igliwie!”<sup>37</sup>, przede wszystkim jednak w końcowych wersach rozpatrywanego tekstu:

Благословенна будь	O bądź błogosławiona
ревнивая страсть к божеству	zazdrosna żądzy bóstwa
Бег через лес	Bieg poprzez las
и желание стать андрогинном <sup>38</sup>	i pragnienie by stać się androgynem <sup>39</sup>

Jest to jednocześnie nawiązanie do *Szewczyka*, którego słowa:

Błogosławiony trud,  
Z którego twórczej mocy [...]<sup>40</sup>

wydają się pobrzmiewać w cytowanym wyżej fragmencie wiersza Gołowina. W tekście tym można się jednak dopatrzeć i innych interpretacyjnych „ech” Leśmiana, a mianowicie odwołań do *Zmór wiosennych* czy *Topielca*, szczególnie w kontekście biegu przez las oraz przekształcenia (odczłowieczenia):

Biegnie dziewczyna lasem. Zieleni się jej czas...  
Oto jej włos rozwiany, a oto – szum i las  
[...]  
A teraz biegnie w jawę, przez las na lasu skraj [...]<sup>41</sup>

A on biegł wybrzeżami coraz innych światów,  
Odczłowieczając duszę i oddech wśród kwiatów [...]<sup>42</sup>

Tym bardziej że w *Topielcu* także polana i las upodobniają się do siebie:

W zwiewnych nurtach kostrzewy, na leśnej polanie,  
Gdzie się las upodobnia łące niespodzianie [...]<sup>43</sup>.

<sup>37</sup> B. Leśmian, *Akteon*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/napoj-cienisty-akteon.html> (dostęp: 30.10.2017).

<sup>38</sup> J.W. Gołowin (Е.В. Головин), [В твоих волосах запутаны сосновые иглы...].

<sup>39</sup> J.W. Gołowin (Е.В. Головин), [W twoje włosy wplątały się igły sosnowe...].

<sup>40</sup> B. Leśmian, *Szewczyk*, [https://pl.wikisource.org/wiki/Szewczyk\\_\(Leśmian\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Szewczyk_(Leśmian)) (dostęp: 30.10.2017).

<sup>41</sup> Tenże, *Zmory wiosenne*, <http://literat.ug.edu.pl/xxx/lesman/zmory.htm> (dostęp: 30.10.2017).

<sup>42</sup> Tenże, *Topielec*, <http://literat.ug.edu.pl/xxx/lesman/topiel.htm> (dostęp: 30.10.2017).

<sup>43</sup> Tamże.

W utworze tym można doszukać się również reminiscencji wszelkich Leśmianowskich łąk i polan („Зачем Ты оставил поляну” – „Czemuś zostawił polanę”). Nie ma jednak sensu mnożenie tych odniesień do polskiego poety, ponieważ nawiązania, o których mowa, nie muszą odwoływać się do konkretnego wiersza. Idzie tu raczej o nagromadzenie w rosyjskim tekście elementów obecnych w twórczości Leśmiana, takich choćby jak polana, las, cisza, zieleń, złoto, lśnienie (błyszczzenie), które nie tylko występują u polskiego twórcy, ale często przenikają się nawzajem w jednym tekście, za przykład posłużyć może *Las* czy *Łąka*:

Lub ci może zielonym narzuci się złotem  
Las, widziany przygodnie – niegdyś – mimolotem<sup>44</sup>

Czy pamiętasz, jak głowę wynurzyłeś z boru,  
Aby nazwać mnie Łąką pewnego wieczoru?<sup>45</sup>

U Gołowina obserwujemy to choćby w wersach:

И там где пространство совпадает с тишиной	A teraz gdzie się przestrzeń utożsamia z ciszą
И в тишине золотыми прожилками блестят крики сивланов	W ciszy żyłkami złotymi lśnią sylwanów krzyki
Лесная зеленая пена шипя отступает	Leśna piana zielona już cofa się sycząc

Jednak, z drugiej strony, w utworze rosyjskiego autora pojawiły się charakterystyczne dla niego „ciemne”, pełne brzydoty, prawie turpistyczne obrazy, jak pająki wysysające oczy, chaszczce przerastające mózg, gwiazda gnijąca w bagnie, brudna ręć, wreszcie pijana starucha i siwe kosmyki włosów, które ocierają (trąc, drapiąc) jej obwisłe piersi. Wypada skonstatować, że wiersz tylko do pewnego stopnia został zainspirowany spuścizną Leśmiana, która jedynie zainicjowała jego powstanie. Gołowin przede wszystkim wykorzystał tę twórczość dla poparcia swoich przemyśleń, podobnie jak uczynił to w cytowanym wcześniej eseju. Gdybyśmy jednak chcieli w wierszu rosyjskiego mistyka doszukiwać się Leśmiana, okaże się, że pająk Gołowina nie odpowiada temu z *Ballady bezludnej*, który „w nicość się nastawił, by pochwycić cień jej cienia”, że gnijąca gwiazda w żaden sposób nie nawiązuje do gwiazd lśmianowskich, że obwisła pierś staruchy nie może kojarzyć się z opiewanym przez polskiego poetę pięknem kobiecego ciała. Gdybyśmy

<sup>44</sup> Tenże, *Las*, <http://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/39318-boleslaw-lesmian-las.html> (dostęp: 30.10.2017).

<sup>45</sup> Tenże, *Łąka*, <http://literat.ug.edu.pl/lesman/laka.htm> (dostęp: 30.10.2017).

natomiast chcieli odnaleźć słowa, które stały się pretekstem do nakreślenia obrazu obecnego w pierwszym wersie rosyjskiego utworu, najbliższy okaże się następujący fragment *Łąki*:

I było już wiadomo, że pułap sosnowy  
Wonnym deszczem, jak obłok, pokropi nam głowy.

Trudno jednak uznać, że obrazy z wierszy Leśmiana i Gołowina są tożsame.

W kontekście rozważań o popularności twórcy *Ballady bezludnej* trzeba jeszcze wspomnieć, że prezentowany rosyjski wiersz pod tytułem *Только Лесьмян* (*Tylko Leśmian*) pojawił się w książce Gołowina *Парагон*<sup>46</sup>, a jako *Болеславу Лесьмяну* (*Bolesławowi Leśmianowi*) zyskał dwa różne opracowania muzyczne (w formie melorecytacji<sup>47</sup> oraz piosenki<sup>48</sup>).

Co jest miarą popularności danego twórcy? Jeśli istnienie w Internecie, to Leśmian jest w rosyjskojęzycznym Internecie popularny – wpisując w wyszukiwarce jego nazwisko, uzyskamy informację o istnieniu 109 tysięcy stron, na których ono występuje. Otrzymamy też informację o poświęconych poecie publikacjach, które ukazały się drukiem, uzyskamy dostęp do wielu internetowych wypowiedzi na jego temat, w tym odnoszących się do profesjonalnych bądź amatorskich przekładów utworów Leśmiana. Moim zdaniem zarówno ich wielość, jak i rosnąca liczba tłumaczy świadczą o wzroście popularności, choć nie jest to wcale równoznaczne z wysoką jakością rosyjskich wersji. Tym bardziej że nie wszyscy tak samo ową jakość rozumieją.

Na jednej z rosyjskojęzycznych stron internetowych można odnaleźć anonimowy, podpisany jedynie pseudonimem Джейка (Dżejka) tekst o polskim poecie, który rozpoczyna się słowami:

На что угодно поспорю, что имя это широко неизвестно среди нас.  
Однако несколько строк этого поэта знают многие – тут тоже готова  
на что угодно поспорить. Смотрите –

Я укрыться убийцам не дам,  
Я их всех, я их всех обнаружу.  
Я найду, я найду их. Но сам,  
Сам я всех их, наверное, хуже.

<sup>46</sup> J.W. Gołowin (E.B. Головин), *Лесьмян только*, [w:] tegoż, *Парагон*, Moskwa 2013, s. 118.

<sup>47</sup> Tenże, *Болеславу Лесьмяну*, oprac. muz. i wyk. Ядвига Розенпаулис, <https://www.realmusic.ru/songs/1392338> (dostęp: 30.10.2017).

<sup>48</sup> Tenże, *Болеславу Лесьмяну*, oprac. muz. i wyk. Вилли Семенов, <http://elmikon.online/?mp3-music=%D1%C5%CC%C5%CD%CE%2+%C2%C8%CB%CB%C8&page=6> (dostęp: 30.10.2017).

Где-то что-то такое слышали, правда? Ну конечно, Пастернак. А что и откуда... А вот оттуда! Из стихотворения польского поэта Болеслава Лесьмяна Сестре... в переводе Пастернака<sup>49</sup>.

Wspomniane przez Dżejkę słowa Leśmiana brzmią w oryginale:

Winnych wskazać potrafię!... I nikt się nie broni!...  
I ten – i ta – i ów!...  
I ja sam! Ja – najbardziej, choć wiem, że i oni!  
I ja – i oni znów...<sup>50</sup>

Autorka anonimowego tekstu dostrzega różnice między wariantem polskim i rosyjskim, typowe zresztą dla translatorskiej działalności Pasternaka, takie choćby jak wskazanie winnych w oryginale oraz ich ukrywanie się w tłumaczeniu. Nawiasem mówiąc, ujawnianie odstępstw Pasternaka od oryginału jest trendem nowym, który pojawił się w ostatnich latach. Wcześniej krytycy bądź zachwycali się artyzmem jego tłumaczeń, mając rację o tyle, o ile jego rosyjskie warianty to wspaniałe wiersze, bądź milczeli, nie chcąc, jak ujął to Jurij Lifszyc analizujący jeden z przekładów z gruzińskiego, „psuć sobie reputacji krytyką rodzimego klasyka”<sup>51</sup>.

Tekst Dżejki zamyka akapit cytujący inne słowa polskiego poety:

Он создал утликoв, снигорбикoв, сумеркунов, чмурoв... Описывать его стихи и не подумаю даже. Читайте. Вот, например [...] „Либо ты птица, либо нет! Нельзя быть птицей наполовину! Неполноценное крыло перестает быть крылом”. Он был – птицей<sup>52</sup>.

Słowa te dowodzą, że anonimowa autorka zachwyca się twórczymi dokonaniem Leśmiana. Jednak w jego tekstach nie ma *utlików* ani *snigoborików* (nawiasem mówiąc, literówka Dżejki zmienia znaczenie neologizmu: o ile гроб znaczy ‘trumna’, o tyle горб to ‘garb’ i w efekcie *snigorbik* przekształcił

<sup>49</sup> На что угодно – założę się o cokolwiek, że to imię jest nam szeroko nieznane. Jednak kilka wersów poety zna wielu – tu też gotowa jestem założyć się o cokolwiek. Patrzcie [Я укрыться убийцам не дам, / Я их всех, я их всех обнаружу / Я найду, я найду их. Но сам, / Сам я всех их, наверное, хуже]. Gdzieś coś takiego słyszeliście, prawda? No oczywiście, Pasternak. A co i skąd... A stąd! Z wiersza polskiego poety Bolesława Leśmiana *Do siostry...* w przekładzie Pasternaka. Дзейка, *Болеслав Лесьмян*, <http://www.my-works.org/node/80> (dostęp: 22.10.2017); w słowie *снигорбикoв* literówka – powinno być *снигробикoв*.

<sup>50</sup> B. Leśmian, *Do siostry*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/napoj-cienisty-do-siostry.html> (dostęp: 30.10.2017).

<sup>51</sup> J.I. Lifszyc (Ю.И. Лифшиц), „Синий цвет” *Николоза Бараташвили в переводе Бориса Пастернака. Между Сциллой и Харибдой*, 2015, <http://www.poezia.ru/works/116146> (dostęp: 30.10.2017).

<sup>52</sup> Он создал... – Stworzył *utlików*, *snigorbików*, *sumierkunów*, *czmurów*... Nawet nie spróbuję opisywać jego wierszy. Czytajcie. Na przykład [...] „Albo jesteś ptakiem, albo nie! Nie można być ptakiem w połowie! Niepełnowartościowe skrzydło przestaje być skrzydłem”. On był ptakiem. Дзейка (Дзейка), *Болеслав Лесьмян*.

się w śnigarbika), nie ma też *sumierkunów*. Wymienione w internetowej wypowiedzi postaci to w oryginale: Znikomek, Śnigrobek, Zmierzchun oraz Czmur. I tylko ten ostatni, którego odpowiednik Чмур w języku rosyjskim istnieje, jest regionalizmem pskowskim i oznacza człowieka zgłupiałego lub w stanie odurzenia alkoholowego, a także samo odurzenie, upicie się<sup>53</sup>. W związku z tym zachodzi prawdopodobieństwo, że Leśmian, który znał rosyjski, zapożyczył słowo чмур, transkrybując je na łacinkę, a rosyjski odpowiednik jest niczym innym, jak tylko powrotem do oryginału. Pozostałe neologizmy zostały wykreowane przez tłumaczy na podstawie języka rosyjskiego:

- a. odpowiednik Znikomka – Утлик [utlik] powstał na bazie przenośnego znaczenia przymiotnika утлый – ‘biedny’, ‘nędzny’, ‘żałosny’, a więc także ‘znikomy’, do którego dodano sufiks -ик [-ik], co w języku rosyjskim tworzy zdrobnienie do rzeczowników rodzaju męskiego;
- b. odpowiednik Śnigrobka – Снигробик – skonstruowany został podobnie jak jego polski pierwowzór, to kontaminacja czasownika снить [snit’] – ‘śnić’ i rzeczownika гроб [grob] – ‘trumna’, choć nie do końca tożsama z oryginalnym: „śnić” i „grób”. Do do tego tworu (zlepka) dołączono ten sam, co w przypadku poprzedniego neologizmu sufiks -ик [-ik]. Dodajmy, że sens danego obrazu pozostał taki sam jak w oryginale, a tłumacz twórczo wykorzystał podobieństwo foniczne гроб – гроб;
- c. odpowiednik Zmierzchuna – Сумеркун został zbudowany na podstawie słownikowego odpowiednika polskiego rzeczownika zmierzch – сумерки opatrzonego sufiksem -ун [-un], co oznacza osobę zdolną do określonego działania. W tym przypadku dodano go do rzeczownika, warto jednak dodać, że istnieje też rosyjski czasownik смеркаться – ‘zmierzchać się’. Znaczenie imienia Сумеркун nie jest więc dla rosyjskiego czytelnika tajemnicą.

Niezależnie od sposobu utworzenia rosyjskich neologizmów trzeba przyznać, że są one funkcjonalnymi odpowiednikami nazw stworzeń z wierszy polskiego poety, a tłumacze, kreując je, wykorzystali możliwości dane przez język docelowy. W tym sensie są to więc twory przekładowców, a nie Leśmiana.

Z kolei przytoczone przez Dżęjkę słowa polskiego poety pochodzą ze szkicu *Z rozmyślań o poezji*: „Albo się jest ptakiem – albo się nim nie jest! Nie ma ptaków połowicznych! Skrzydło niecałkowite przestaje być skrzydłem”<sup>54</sup>.

Największa różnica między oryginałem a tłumaczeniem dotyczy zastąpienia polskiego „niecałkowite” rosyjskim „niepełnowartościowe” (неполноценное), choć przekład, odbiegając nieco od znaczeń poszczególnych

<sup>53</sup> Zob. pr. В.И. Даль (W.I. Dal), *Толковый словарь живого великорусского языка* <http://slovardalja.net/word.php?wordid=43130> (dostęp: 30.10.2017).

<sup>54</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, oprac., wstęp J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 78.

składowych oryginału, oddaje jego sensy jako całości. Nie będę natomiast dyskutować z Dzięką o tym, czy Leśmian był, czy też nie był ptakiem.

Wskazane możliwości zaistnienia poety w rosyjskojęzycznym Internecie dowodzą wzrostu jego popularności wśród rosyjskich czytelników. Podobną rolę pełnią też przytoczone anonimowe romantyczno-naiwne enuncjacje. Niewątpliwie potwierdzają one możliwość popularyzowania danej twórczości dzięki narzędziom, jakie daje Internet, poświadczając również tezę o powodzeniu, jakim cieszy się twórczość Leśmiana w Rosji, choć z pewnością nie we wszystkich środowiskach. Nie wszyscy przecież lubią poezję...

Kończąc już rozważania o popularności polskiego poety w rosyjskiej przestrzeni cyfrowej, trzeba dodać, że odnajdujemy w niej również informacje o wierszach pisanych przez Leśmiana po rosyjsku. Są to zarówno studia badawcze odnoszące się do tych utworów, na przykład artykuł Natalii Anaprejkeno<sup>55</sup>, która twórczości tego poety i Maksima Bogdanowicza poświęciła rozprawę doktorską<sup>56</sup>, jak i publikacje omawianych tekstów: poematu *Песни Василисы Премудрой* (*Pieśni przemądrej Wasyliisy*) oraz cykli *Лунное похмелье* (*Księżycowe urojenie*) i *Волны живые* (*Żywe fale*)<sup>57</sup>. Niektóre z wierszy wchodzących skład tych cykli otrzymały formę piosenki, przykładem może być *Ночь* (*Noc*)<sup>58</sup>.

W Internecie pojawiła się także informacja o *Przygodach Sindbada Żeglarsza*, które pod tytułem *Новые приключения Синдбада Морехода* (*Nowe przygody Sindbada Żeglarsza*) ukazały się w rosyjskim tłumaczeniu Jurija Wronskiego w 1992 roku<sup>59</sup>. Temu ostatniemu powiadomieniu towarzyszą słowa wydawcy o książce „napisanej przez wspaniałego, niedocenionego jeszcze u nas polskiego poetę”<sup>60</sup>. Niewątpliwie także ten fakt potwierdza nowe widzenie przez Rosjan Leśmiana oraz dążenie do popularyzacji jego twórczości wśród potencjalnych czytelników. Popularyzacji, co istotne, rosnącej, bowiem nazwisko poety pojawia się – jak wcześniej wskazałam – na 109 tysiącach rosyjskojęzycznych stron internetowych. To liczba większa niż w przypadku chętnie czytanego w Rosji i ZSRR Juliana Tuwima (106 tysięcy)<sup>61</sup>, większa też niż w przypadku Wisławy Szymborskiej (niecałe 49 tysięcy).

<sup>55</sup> N.J. Anaprejkeno (Н.Я. Анапреенко), *Русскоязычные стихи Б. Лесьмяна*, [w:] Projekt: ЭБ БГУ, kolekcja: *Мир языков. Ракурс и Перспектива*, 2010, <http://elib.bsu.by/handle/123456789/21416> (dostęp: 22.10.2017).

<sup>56</sup> N.J. Anaprejkeno (Н.Я. Анапреенка), *Творчыя індывідуальнасці Б. Лесьмяна і М. Багдановіча: параўнальна-тыпалагічны аспект*, promotor М.М. Хмяльніцкі, Мінск 2014.

<sup>57</sup> *Русские стихи Болеслава Лесьмяна* (B. Leśmian, *Песни Василисы Премудрой, Лунное похмелье, Волны живые*), <https://fantlab.ru/blogarticle30066> (dostęp: 22.10.2017).

<sup>58</sup> Zob. np. B. Leśmian, *Ночь*, wyk. Сергей Горковенко, <http://mp3zv.me/music/%D0%91%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2+%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%8C%D0%BC%D1%8F%D0%BD> (dostęp: 30.10.2017).

<sup>59</sup> B. Leśmian, *Новые приключения Синдбада Морехода*, tłum. Ю. Вронский, Московский рабочий, Москва 1992.

<sup>60</sup> *От издателя*, <https://www.ozon.ru/context/detail/id/5552691> (dostęp: 30.10.2017).

<sup>61</sup> Tuwim znany jest jednak przede wszystkim jako autor wierszy dla czytelnika dziecięcego.



Sama liczba stron internetowych nie decyduje oczywiście o niczyjej popularności. Tym bardziej że dane nazwisko może pojawić się na nich w bardzo różnych kontekstach. Niemniej liczba ta, a także owe „różne konteksty”, pozwalają zorientować się w tendencji, bo o uznaniu, jakim cieszy się dany autor, świadczy, jak już wspominałam, również przytaczanie jego nazwiska w wypowiedziach, które pozornie wcale go nie dotyczą. Dlatego właśnie w charakterze deseru pozwalam sobie zacytować słowa tłumaczki poezji angielskiej i polskiej Aleksandry Pietrowej, która pod pseudonimem akula\_dolly<sup>62</sup>, wypowiadając się o rosyjskich tłumaczeniach Norwida, mówi: „В русских переводах Норвиду не повезло – как и великому Болеславу Лесьмяну, как и всей великой польской поэзии, как и вообще польской литературе”<sup>63</sup>.

To znamienne słowa i, jak myślę, pozwalają nam one żywić nadzieje na odrobinę szczęścia w przyszłości. Tym bardziej że Leśmian w rosyjskim Internecie to zjawisko bezsprzecznie nowe. Dlatego też nowe i nowatorskie są wszelkie jego odczytania, nie tylko translatorskie.

## BIBLIOGRAFIA

- akula\_dolly (Petrova A.), 2007, 24 sentyabrya, <http://akula-dolly.livejournal.com/114743.html> (dostęp: 30.10.2017).
- alsit25 (Sitnitsky A.), 2016, <https://alsit25.livejournal.com/177522.html#comments> (dostęp: 22.10.2017).
- Anapreyenko N.Ya., 2010, *Russkoyazychnyyestikhi B. Les'myana*, [w:] Projekt: EB BGU, kolekcja: *Miryazykov. Rakurs i Perspektiva*, <http://elib.bsu.by/handle/123456789/21416> (dostęp: 22.10.2017).
- Anapreyenko N.Ya., 2014, *Tvorchyya indyvidual'nasti B. Les'myana i M. Bagdanovicha: paraŋnal'na-typalagichny aspekt*, promotor M.M. Khmyal'nitski, Minsk 2014.
- Bou A., *Boleslav Les'myan. Poeziya*, <https://proza.ru/2012/06/19/1282> (dostęp: 22.10.2017).
- Dzheyka, *Boleslav Les'myan*, <http://www.my-works.org/node/80> (dostęp: 22.10.2017).
- Dal' V.I., *Tolkovyyslovar' zhivago velikoruskogo yazyka*, <http://slovardalja.net/word.php?wordid=43130> (dostęp: 30.10.2017).
- Geleskul A.M., *Telom posle ya stal, a sperva byla rana*, [wstęp do:] B. Les'myan, *Stikhi*, „Inostrannaya literatura” 2006, nr 7, <http://magazines.russ.ru/inostran/2006/7/le3.html> (dostęp: 22.10.2017).
- Golovin Ye.V., *Boleslavu Les'myanu*, <http://golovinfond.ru/content/tumany-cher-nyh-liliy#10> (dostęp: 22.10.2017).

<sup>62</sup> Акула [akula] – rekin.

<sup>63</sup> В русских... – Norwid nie miał szczęścia do rosyjskich przekładów, podobnie jak nie miał go wielki Bolesław Leśmian, jak nie miała cała poezja polska i cała polska literatura. Akula\_dolly [Петрова А.А.], 24 сентября, 2007, <http://akula-dolly.livejournal.com/114743.html> (dostęp: 30.10.2017).

- Golovin Ye.V., *Boleslavu Les'myanu*, oprac. muz. i wyk. Villi Semenov, <http://elmikon.on-line/?mp3-music=%D1%C5%CC%C5%CDCE%C2+%C2%C8%CB%CB%C8&page=6> (dostęp: 30.10.2017).
- Golovin Ye.V., *Boleslavu Les'myanu*, oprac. muz. i wyk. Yadviga Rozenpaulis, <https://www.realmusic.ru/songs/1392338> (dostęp: 30.10.2017).
- Golovin Ye.V., *Les'myan tol'ko*, [w:] J.W. Golowin, *Paragon*, Moskwa 2013, s. 118.
- Golovin Ye.V., *Podsmatryvaniye i nablyudeniye. Sozertsaniye*, <http://golovinfond.ru/content/veselaya-nauka-protokoly-soveshchaniy/podsmatryvanie-i-nablyudenie-sozercanie-0> (dostęp: 22.10.2017).
- Golovin Ye.V., *Strannyye zhenshchiny. Esse o Lilit i ostal'nykh zhenshchinakh*, <http://www.rossia3.ru/culture/speaking/GolovinLilit> (dostęp: 22.10.2017).
- Griban O., *Ay, slovar'.* *Informatsionnyye tekhnologii – eto prostoi!*, Litres 2017, [https://books.google.pl/books?id=FIIiDgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pl/books?id=FIIiDgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (dostęp: 30.10.2017).
- Jermaszowa I., *Polska poezja w rosyjskim dwuglosie O tłumaczeniach Natalii Astafjewej i Władimira Britaniszskiego*, Poznań 2016.
- Każmierczak M., *Przekład w kręgu intertekstualności*, Warszawa 2012.
- Klassika\_, *Boleslav Les'myan*, [w:] *Stikhi dlya Lyudey*, <http://stihidl.ru/poem/323803> (dostęp: 22.10.2017).
- Kruzhkov G.M., *Naiznanku*, <http://www.vavilon.ru/texts/prim/kruzhkov3-18.html> (dostęp: 22.10.2017).
- Leśmian B., *Akteon*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/napoj-cienisty-akteon.html> (dostęp: 30.10.2017).
- Leśmian B., *Ballady i romansy*, Petersburg 2013.
- Leśmian B., *Bezlyudnaya ballada, ili Slova dlya pesni bez slov*, Moskwa 2006.
- Leśmian B., *Devushka*, tłum. V. Stokman, <http://v-stockman.livejournal.com/23308.html> (dostęp: 22.10.2017).
- Leśmian B., *Do siostry*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/napoj-cienisty-do-siostry.html> (dostęp: 30.10.2017).
- Leśmian B., *Gdybym spotkał ciebie znowu pierwszy raz...*, deklamacja C. Kryuchkova, <https://www.youtube.com/watch?v=B2AMemJFoSc> (dostęp: 22.10.2017).
- Leśmian B., *Las*, <http://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/39318-boleslaw-lesmian-las.html> (dostęp: 30.10.2017).
- Leśmian B., *Lyublyu tebe sheptat' slova...*, tłum. Yu.Salatov, <https://www.stihi.ru/2017/06/26/2991> (dostęp: 22.10.2017).
- Leśmian B., *Łąka*, <http://literat.ug.edu.pl/lesman/laka.htm> (dostęp: 30.10.2017).
- Leśmian B., *Noch'*, wyk. Sergey Gorkovenko, <http://mp3zv.me/music/%D0%91%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2+%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%8C%D0%BC%D1%8F%D0%BD> (dostęp: 30.10.2017).
- Leśmian B., *Novyye priklucheniya Sindbada Morekhoda*, tłum. Yu.Vronskiy, Moskwa 1992.
- Leśmian B., *Stikhi*, wstęp A. Geleskul, wybór N. Bogomolova, Moskwa 1971.
- Leśmian B., *Szewczyk*, [https://pl.wikisource.org/wiki/Szewczyk\\_\(Leśmian\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Szewczyk_(Leśmian)) (dostęp: 30.10.2017).

- Leśmian B., *Szkice literackie*, oprac., wstęp J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Leśmian B., *Topielec*, <http://literat.ug.edu.pl/xxx/lesman/topiel.htm> (dostęp: 30.10.2017).
- Leśmian B., *Ya stoyu zdes' za dveryami...*, tłum. Salatov Yu., <https://www.stihi.ru/2017/06/26/2961> (dostęp: 22.10.2017).
- Leśmian B., *Yesli by tebya ya vstretil v pervyy raz...*, tłum. M. Petrovykh, deklamacja C. Kryuchkova, <https://www.youtube.com/watch?v=E8WasmM3NRE> (dostęp: 22.10.2017).
- Leśmian B., *Zapozdaloye priznaniye*, tłum. G. Ze' dovich, Moskwa 2014.
- Leśmian B., *Zielony dzban / Zelenyy zhan. Izbrannyye stikhi v pol'skom originale i v russkom perevode Gennadiya Zel'dovicha*, Toruń 2004.
- Leśmian B., *Zmory wiosenne*, <http://literat.ug.edu.pl/xxx/lesman/zmory.htm> (dostęp: 30.10.2017).
- Lifshits Yu.I., *„Siniy tsvet” Nikoloza Baratashvili v perevode Borisa Pasternaka*, 2015, <http://www.poezia.ru/works/116146> (dostęp: 30.10.2017).
- Luk'yanov A., *Re: Boleslav Les'myan. Bezlyudnaya ballada. (Lev Bondarevskiy)*, 2005, <http://www.poezia.ru/works/34220>, (dostęp: 30.10.2017).
- Ostrovskiy S., *Re: Boleslav Les'myan. Bezlyudnaya ballada. (Lev Bondarevskiy)*, 2005, <http://www.poezia.ru/works/34220> (dostęp: 30.10.2017).
- Ot izdatelya*, <https://www.ozon.ru/context/detail/id/5552691> (dostęp: 30.10.2017).
- Rogozheva-Karpovich L.L., *Ya ne Marina i ne Anna...*, <https://www.stihi.ru/avtor/kavardak&book=10> (dostęp: 22.10.2017).
- Rogozheva-Karpovich L.L., *Poet magii slova. O tvorchestve B. Les'myana*, <https://www.stihi.ru/2013/01/08/3268> (dostęp: 22.10.2017).
- Russkiye stikhi Boleslava Les'myana* (B. Les'myan, *Pesni Vasilisy Premudoy, Lunnoye pokhmeliye, Volny zhivyye*), <https://fantlab.ru/blogarticle30066> (dostęp: 22.10.2017).
- Shchedrovitskiy D.V., *Poet Les'myan*, <http://shchedrovitskiy.ru/AirFingers.php?page=2> (dostęp: 22.10.2017).
- Starosielska K., *Co czyta Rosjanin z literatury polskiej (dzień wczorajszy i dzień dzisiejszy)*, [w:] *Między oryginałem a przekładem*, t. 4, *Literatura polska w przekładzie*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwić, Kraków 1998, s. 11–15.
- Tsvetkov A.P., *Zaperezhivshikh dno i berega*, [wstęp do:] B. Les'myan, *Stikhi*, tł. A.P. Tsvetkov, „Novyy mir” 2011, nr 10, [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2011/10/le10.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/10/le10.html) (dostęp: 22.10.2017).

## STRESZCZENIE

Celem podjętych badań było uzupełnienie wcześniejszych ustaleń różnych badaczy o zaistnieniu twórczości Bolesława Leśmiana w Rosji, a przede wszystkim w Rosji dzisiejszej, o relację dotyczącą przestrzeni Internetu. Przeprowadzona analiza dotyczyła zarówno uznanych stron internetowych, prezentujących przekłady literatury obcojęzycznej na język rosyjski, jak i wybranych stron autorskich, na których zamieszczono amatorskie tłumaczenia, a także stron, na których pojawiły się różnego rodzaju wzmianki o polskim poecie.

W artykule odniesiono się także do problematyki popularyzacji twórczości polskiego poety i wykorzystania tej twórczości jako podstawy dla własnych utworów literackich bądź wypowiedzi filozoficznych.

Zostały w nim też odnotowane zaistniałe w przestrzeni Internetu, a poświęcone Leśmianowi wiersze oraz utwory wokalne, będące rezultatem stworzenia kompozycji muzycznych do tych tekstów, co niewątpliwie jest dowodem jego popularności wśród rosyjskojęzycznych internautów.

### Słowa kluczowe

Leśmian, Internet, Rosja, przekład, popularność

## SUMMARY

### Bolesław Leśmian in the Internet in Russian and the issue of popularity

The aim of the research was to extend the previous findings of different scholars concerning the emergence of Bolesław Leśmian's literary output in Russia, particularly the Russia of today, by including the aspect of the Internet. The conducted analysis concerned both renowned Russian websites which present renditions of foreign literature into Russian and selected authorial websites publishing amateur translations as well as Internet sites which featured different kinds of comments about the Polish poet.

The article also makes references to the issue of popularization of the Polish poet's literary output and using this output as some grounds for new literary works or philosophical writing.

It also gives a record of poems and vocal works devoted to Leśmian which came into being in the space of the Internet through creation of musical compositions to these texts, which undoubtedly proves the poet's popularity among Russian-speaking Internet users.

### Keywords

Leśmian, Internet, Russia, translation, popularity



CZYTANIE  
TRADYCJI



DOROTA  
SAMBORSKA-KUKUĆ\*



0000-0002-1943-6694



# Ultimus

## Marii Konopnickiej – nowela o deprawacji

311

ULTIMUS MARIII KONOPNICKIEJ – NOWELA O DEPRAWACJI

Po tym jak w latach siedemdziesiątych XIX wieku niemiecki pisarz Paul Heyse sformułował tzw. *Falkentheorie*, tj. teorię sokoła inspirowaną naj-słynniejszą bodaj nowelą Giovanniego Boccaccia<sup>1</sup>, polscy realiści, dbający o kompozycyjną przejrzystość dzieła, dość szybko zareagowali własną tej koncepcji realizacją. Historycy literatury, trafnie rozpoznawszy te urzeczy-wistnienia w Prusowskiej *Kamizelce*, uznali ją za najdoskonalszy przykład teorii Heysego<sup>2</sup>. Nie tylko jednak Bolesław Prus ćwiczył się w dyscyplinie jednego wyrazistego wątku z motywem przewodnim, śladami Heysego poszła i Maria Konopnicka – w jej pisarstwie jest jeszcze jedna, obok *Naszej szkapty* i *Dymu*, wcześniejsza od nich i wyrazistsza, choć niemal nieznaną, nowela – *Ultimus*. To w niej przede wszystkim usiłowała autorka zrealizować receptę Heysego, wykorzystując żurawia (zamiast sokoła) jako atrybut pojawiający się w zasadniczych fazach utworu i w jego punkcie kulminacyjnym po to, by zasygnalizować odmianę losu bohaterów, z którymi ptak powiązany jest symbolicznie.

Byłoby sporym nadużyciem zaliczyć *Ultimusa* do nowel przestrzegających bezwzględnych reguł gatunku, zwłaszcza że grzechem kardynalnym kompozycji tego tekstu jest wprowadzenie wątku pobocznego rozgrywającego

\* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, e-mail: dorota.samborska@uni.lodz.pl.

<sup>1</sup> Teoria Heysego była podejmowana i dyskutowana po wielokroć, zob. m.in. P. Zincke, *Paul Heyses Novellen-Technik. Dargestellt auf Grund einer Untersuchung der Novelle „Zwei Gefangene“*, Karlsruhe 1930; M. Pietrowski, *Morfologia noweli*, przeł. E. Pleszkun-Gawlikowa, „Przegląd Humanistyczny” 1972, z. 1, s. 59–81.

<sup>2</sup> M.in. B. Bobrowska, *Małe narracje Prusa*, Warszawa 2003, s. 29.



się w innym miejscu, wątku, który spowodował zakłócenie symetrii i zaburzenie tak pożądanego przez kodyfikatorów gatunku przejrzystości architektonicznej, nie można także mówić tu o ekonomii wyrazu, wszak utwór ani do zwięzłych, ani do zwartych nie należy<sup>3</sup>. W ogóle Konopnicka wydaje się drwić z restrykcji genologicznej i supremacji formy, wprowadzając własne oryginalne modyfikacje. Czy były one zamierzone? Jeśli tak, kompozycja o zwyrodniałych odnogach epizodycznych miałaby współgrać z treścią – krótkimi dziejami demoralizacji. Przekształcenia mogły jednak wynikać z niedostatków warsztatowych niezbyt jeszcze doświadczonych na polu literackim pisarki. Tak czy owak, próba zrealizowania zaleceń Heysego z użyciem motywu ptaka jako ośrodka kompozycyjnego i atrybutu warta jest uwagi.

*Ultimus* to – jako się rzekło – opowieść o deprawacji. Posłużenie się motywem żurawia, kojarzącego się z majestatem, a zarazem płochliwością i czujnością, osadzenie go w przestrzeni ludzkiej, deprymującej jego naturę, gwałcącej przyrodzone skłonności, jest rodzajem oskarżenia pod adresem tych, którzy skazali pięknego onegdaj ptaka na los wydziedziczony przez swoich tułacza, zepchniętego przez obcych na marginesie żebraka; by przetrwać, ptak organizuje sobie życie, nie przebierając w środkach. Ale jednocześnie – jakby wbrew naturze, za to wskutek nawyku przebywania wśród ludzi – spragniony jest ciepła, bliskości, akceptacji. Tak scharakteryzowany żuraw staje się w noweli Konopnickiej odpowiednikiem określonych postaci ludzkich.

Nigdzie może natura nie występuje u Konopnickiej z tak smutną fizjognomią, jak w tej noweli, przybrawszy na siebie postać owego żurawia; nigdzie jej smutek tak ściśle się nie kojarzy z niedolą ludzką, jak na ruinach kilku spiorunowanych egzystencji, kiedy przetrwawszy wszystkie nawałnice, pozostał sam jeden...<sup>4</sup> –

pisał urzeczony lirycznością obrazów i wnikliwością psychologiczną *Ultimusa* wybitny krytyk literacki, Władysław Bogusławski. Był jednym z niewielu recenzentów, którzy trafnie rozpoznali drzemiący w noweli potężny talent prozatorski znanej już poetki, Marii Konopnickiej. Komentatorzy utworu, nie rozumiejąc niezwyklej kompozycji, odnieśli się do niego co najmniej z rezerwą. Niezwykłość *Ultimusa*, którego zasadniczą treścią jest upadek moralny młodzieńca szlacheckiego rodu, polegała bowiem na wprowadzeniu paralelizmu: człowiek-zwierzę i w znaczeniu naturalistycznym, i w porządku symbolicznym.

<sup>3</sup> W opracowaniach pisarstwa M. Konopnickiej stosuje się do *Ultimusa*, z uwagi na rozwlekłość i niezdyplinowanie formalne, gatunkową klasyfikację właściwą opowiadaniu. Zob. A. Brodzka, *O nowelach Marii Konopnickiej*, Warszawa 1958, s. 93; J. Słomczyńska, *Maria Konopnicka. Życie i twórczość*, Łódź 1946, s. 108.

<sup>4</sup> W. Bogusławski, „Cztery nowele” Marii Konopnickiej [rec.], „Gazeta Polska” 1888, nr 45, s. 3.

Gorzka pointa utworu: „Skąd te złe wiatry idą, co podrywają skrzydła żurawiom? I skąd te idą, co nadłamują duchy młodzieńcze? Nie wiem”<sup>5</sup> – jest retorycznym pytaniem o źródło zła. I jednocześnie – jakże ludzkim – przyznaniem się do bezsilności. Tematyka demoralizacji, z oczywistych powodów społecznych nierzadka w okresie popowstaniowym, dość wspomnieć choćby *Romanową* czy *Sielankę nieróżową* Elizy Orzeszkowej lub *Sierocą dolę* Prusa, jest nieobca i Konopnickiej, która odwiedza więzienia i rozmawia z przestępcami, aby później opisać fenomen ich deprawacji i upadku (*Obrazki więzienne, Pod prawem*). Zwrócono już uwagę na to, że w pisarstwie Konopnickiej uobecnia się literacka forma kielżnania własnych rozterek i problemów jako rodzaj autoterapii<sup>6</sup>, swoista konstrukcja eksterioryzacji bólów i zmartwień, które nie oszczędzały autorki *Dymu*. Poprzez transgresje konfiguracji rodzinnych opisuje Konopnicka sytuacje autopsyjne, próbując zgłębiać ich naturę<sup>7</sup>.

Zasadniczą jednak inspiracją<sup>8</sup>, która wpłynęła na kształt *Ultimusa*, była nowela Orzeszkowej *Romanowa*<sup>9</sup> – jej publikacją zainaugurowała Konopnicka wydawany przez siebie „Świt”. W listach z tego czasu poetka zachwyca się

<sup>5</sup> M. Konopnicka, *Ultimus*, [w:] tejsze, *Cztery nowele*, Warszawa 1888, s. 144.

<sup>6</sup> Pisała o tym m.in. L. Magnone, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011, passim.

<sup>7</sup> W tym sensie byłby *Ultimus* próbą dociekania źródła demoralizacji, której ofiarą padła córka Konopnickiej. Opowiadanie powstawało bowiem w roku 1884, w czasie, gdy pisarka miała już poważne problemy z Heleną. Mówi się o chorobie psychicznej dziewczyny, czerpiąc z opisów, które oddała jej matka w korespondencji do męża i pozostałych dzieci. W jednym z listów, właśnie z 1884 roku, pisze Konopnicka do Orzeszkowej: „Żebyś Ty wiedziała, Elizoo droga, jakie mnie tu zmartwienie w domu trzyma – nie wywoływałabyś na moje usta westchnienia zapytaniem: «czy ty nigdy nie przyjedziesz do nas?» Kiedyś, jak przyjadę, pomówimy o tym. – A teraz powiem Ci tylko, że do zrodzenia takich młodych *Widm* Twoich niekoniecznie potrzebny jest żółty, brzydki i pusty pokój, zapracowany ojciec i pełna popolitości matka” (List M. Konopnickiej do E. Orzeszkowej z 12 stycznia 1884, [w:] M. Konopnicka, *Korespondencja*, t. 2, *Konopnicka – Orzeszkowa (1879–1910)*, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1972, s. 39). Czy w Lusi Otockiej, bohaterce *Widm*, zobaczyła swoją córkę (tak ulubioną przez dziadka Wawrzyńca, o czym pisała w szkicach *Jak się dzieci w Bronowie bawily*, a tak później wykojejoną), czy samą siebie, porzucającą nieznośne dla niej życie w Gusinie – trudno wywnioskować. Z pewnością jednak komentarz-sugestia dotycząca opowiadania Orzeszkowej wyprowadza Konopnicka z własnych doświadczeń: rozejścia się dróg osób najbliższych wskutek czy to skrajnej odmienności poglądów, czy po prostu całkowitej niemożności porozumienia się (tego samego problemu męczących kontaktów, obcości i trudnej miłości między matką a córką dotyka Konopnicka w *Pannie Florentynie*). Nie musi tu mieć nic do rzeczy kontekst socjalistyczny i nihilistyczny *Widm*, na który zwraca uwagę Maria Szypowska, dochodząca zresztą do wniosku: „chyba więc Konopnicka chciała tylko zasygnalizować, że się z jej dziećmi źle dzieje. I zapewne szło jej o Stanisława lub Helenę. Nie wiemy, co już zbroili. Możemy być pewni, że próbowała szukać najrozmaitszych form ratunku...” (M. Szypowska, *Konopnicka jakiej nie znamy*, Poznań 2014, s. 280). Za daleko idącą, antycypującą przyszłe uśiłowania prewencyjne Konopnickiej refleksję biografistki trzeba jednak pohamować. W ustępie listu chodzi po prostu o lęk przed utratą najbliższych, z którymi nie sposób się porozumieć. I ta bezsilność jest chyba głównym powodem dyskretnej skargi.

<sup>8</sup> Choć nie jedyną. W *Ultimucie* widać też wpływy m.in. *Michała Kohlhaasa* Heinricha von Kleista.

<sup>9</sup> Na oczywiste powinowactwa nowel zwróciła uwagę W. Marrené-Morzowska, *Maria Konopnicka. Nowela Ultimius*, „Przegląd Tygodniowy” 1884, nr 22, s. 10.

utworem: „Jestem cała wzruszona Twoją *Romanową*”<sup>10</sup> – i identyfikuje się z tytułową bohaterką:

Jestem w tej chwili bardzo do Twojej Romanowej podobną: lzy mam w oczach i uśmiech jakiś po ustach mi lata. [...] Gdzie Ty się, kobieto, nauczyłaś tak rękę na ludzkim sercu kłaść – i jego drzenie żywe w siebie brać – i jego ruchem pióro swoje wodzić?  
[...] wiedz, żeś napisała rzecz boleśnie piękną i smutnie prawdziwą<sup>11</sup>.

O czym jest zatem *Romanowa*? To studium nałogu i historia upodlenia będącego skutkiem pijaństwa. W charakterze tytułowej postaci występuje matka, która po śmierci męża przyjeżdża ze wsi do miasta, tu wychowuje jedynaka, Michałka. Mimo iż jest on pracowity i zdolny, ulega „wesolej kompanii”, własnym złym instynktom i stacza się na dno społeczne i moralne. Skazany w końcu na lata więzienia za napady chuligańskie i pobicie urzędnika, po wyjściu przepada na zawsze. Obraz cierpiącej i niezmiennie wierzącej w poprawę syna Romanowej musiał urzec i wzruszyć Konopnicką, a pogłębiający się stan deprawacji młodego murarza – przerazić. Być może zobaczyła w *Romanowej* odbicie swoich domowych udręk? Kto wie, czy nowela przyjaciółki nie była dla niej przestrogą i ostrzeżeniem; ślepa miłość matki dającej się wykorzystywać przez owładniętego nałogiem syna, postawa miłosierna i wybacząca prowadzą do zwyrodnień oraz jeszcze większego zepsucia. Warto także wspomnieć i inną, mniej literacką, ale za to wyniesioną z doświadczeń dzieciństwa inspirację. W miniaturce *Z cmentarzy* Konopnicka wspomina Kostuchę, służącą w domu Wasiłowskich w Suwałkach, która oswojonej wronie ucięła tasakiem łebek, bo „biedne ptaszysko kawałek mięsa chciało jej schwycić spod ręki”, a suczce Merci „przetrafiła [...] łapę polanem, wybiła szpikulcem lewe ślepię, pół ogona utrasnęła we drzwiach i cały prawie grzbiet wyparzyła z sierści wrzątkiem”<sup>12</sup>. Te same okaleczenia nosił będzie i tytułowy żuraw.

Nim *Ultimus* ukazał się w roku 1888 w zbiorze *Cztery nowe* (obok *Michała Duniaka*, *Wojciecha Zapaty* i *Pod prawem*), miał pierwodruk w „Świcie”. Ogłoszenie utworu na łamach czasopisma rozpoczęto 3 czerwca 1884 (nr 10), ale pierwsza publikacja – w postaci odczytu – odbyła się 18 maja. Powstał zatem w pierwszej połowie 1884 roku. Nazajutrz po odczycie ukazała się w „Gazecie Warszawskiej” nota, której bardzo pryncypialny, anonimowy autor zarzucał pisarce nieznamość realiów, m.in. obyczajowości starowierców, uwarunkowań wywodów (legitymacji) szlacheckich i nieprzekonującą intrygę (zhańbienie dziecka jako zemsta Cygana Chmiela na szlachciance Rożnowskiej za otrzymaną od niej rekuzę), ale podkreślał

<sup>10</sup> List M. Konopnickiej do E. Orzeszkowej z 30 grudnia 1883, [w:] M. Konopnicka, *Korespondencja*, t. 2, s. 38.

<sup>11</sup> List M. Konopnickiej do E. Orzeszkowej z 24 stycznia 1884, tamże, s. 39.

<sup>12</sup> M. Konopnicka, *Z cmentarzy*, [w:] tejsze, *Moi znajomi*, Warszawa 1890, s. 307.

szlachetną tendencję opowiadania, [...] poetyczny i rzewny wizerunek Ultimusa, [...] żurawia ze złamanymi skrzydłami, sponiewieranego między ludźmi, jak się później miał sponiewierać młody Rożnowski. Do takich należy posągowa w swej prostocie i boleści matka chłopaka. Do takich szalona hulanka Cyganów, złodziejów i przemytników, a potem śmierć Chmiela pod kijami i kamieniami rozwścieczonego nań tłumu<sup>13</sup>.

Ultimus, „ostatni z rodu” (nazwany tak dumnie i wzniosłe przez starego napoleonistę, kanoniera bez ręki, widzącego w ptaku zapewne odpowiednik siebie samego<sup>14</sup>), to upośledzony przez los żuraw, który wskutek niesprzyjającego losu utracił właściciela, a następnie z powodu bezpańskości – także przymioty ciała. Wątek animalny był również zainspirowany *Romanową*. W tekście Orzeszkowej funkcję towarzysza pełnił wierny piesek Żuzuk. Ale o ile tam wątek zwierzęcy odgrywa rolę podrzędną, stanowiąc paradygmat bezwarunkowej wierności człowiekowi, o tyle Konopnicka przekształca go i rozbudowuje tak, że nie akompaniuje on intrydze, ale posiada znacznie głębsze, symboliczne. Nowela rozpoczyna się nim i kończy, a narracja, wprawdzie trzecioosobowa, bywa personalna, prowadzona z perspektywy żurawia. Opisowi postaci i jej dziejom Konopnicka poświęca niepomiarne więcej miejsca niż Orzeszkowa, przywiązując dużą wagę do detali. Aż trudno uwierzyć, że jeden z recenzentów zupełnie nie rozpoznał kluczowego znaczenia tego wątku, kiedy napisał:

W opowieści nie odgrywa on żadnej wybitnej roli; dzielił tylko samotność biednej wyrobnicy i w straszny dzień sądu nad Chmielem towarzyszył jej na miejsce kaźni. Poetce posłużył stary ptak do przeprowadzenia porównania pomiędzy wolnym niegdyś a później na śmietniku skarłałym latawcem z jednej strony, a spodlonym przez życie młodzieńcem – z drugiej<sup>15</sup>.

Niesłychane spłylenie interpretacyjne dowodzi braku wnikliwości, mającego i później – niestety – wpływ na odbiór tego pięknego, a źle ocenionego utworu<sup>16</sup>. Na szczęście byli i uważniejsi recenzenci. Sąd Władysława Bogusławskiego jest rewersem zacytowanej wyżej wypowiedzi:

Jak chór grecki akcentował w działaniu ścierających się naokoło niego tragicznych namiętności potęgę wyższych sił, tak ten skrzydlaty Ultimusz, istny starożytny Choragus, zdaje się co kilka scen regulować samym

<sup>13</sup> „Gazeta Warszawska” 1884, nr 114, s. 2.

<sup>14</sup> W tej analogii losów pobrzmiewają echa *Historii kolka w płocie* J.I. Kraszewskiego.

<sup>15</sup> J.K. Potocki, *Wykłady publiczne. Ultimusz. P. Konopnicka*, „Prawda” 1884, nr 21, s. 250.

<sup>16</sup> Najbardziej złośliwa, wynikająca z braku nie tylko kompetencji czytelniczych, ale i dobrej woli, jest podpisana poligonimem: Item recenzja *Czterech nowel* zamieszczona w „Roli” 1887, nr 50, s. 594. Traktuje się w niej *Ultimusa* jako historię z *Tysiąca i jednej nocy*, „do której przypięto ni stąd ni zowąd starego żurawia”.

milczeniem swoim gorączkowe rytmy akcji i psychologiczne z nich wyprowadzać refleksje<sup>17</sup>.

W rzeczy samej; Konopnicka z zaangażowaniem portretuje żurawia i roztacza przed odbiorcą jego smutne dzieje:

[...] z dawna już okulawiony żuraw [...], wtuliwszy między barki głowę, długimi godzinami patrzył w niebo jedynym okiem, jakie mu zostawiła swawola chłopców miejskich. Cała postawa nieszczęsnego ptaka była nad wyraz śmieszna. Chudy, nastrzępiony, z podwiniętą nogą, którą od czasu do czasu na bok wyciągał dla rozprostowania, szyję miał siłą, miejscami z pierza odartą, przez łeb krwawo zaschłą szramę od polana, które ciśnięto za nim w gorącej jakiejś przeprawie, ogon wyszarpany, ślady deszczów i pyłu miejskiego na sobie noszący, dziób zeschnięty, grzbiet zgarbiony... ruina ptaka, i tyle. Jedyną pamiątką czasów dawnej świetności były wielkie, poderwane nieco skrzydła, które w chwilach zadumy zwieszał ku ziemi, jak zwiesza ramiona człowiek zniechęcony i śmiertelnie smutny. A kiedy je tak opuścił i koszlawo stanął, podjąwszy w niebo skaleczał głowę, można się było i śmiać i wzruszonym czuć na widok tego rozbitka, strąconego z jakichś powietrznych, farysowych dróg...<sup>18</sup>

Skazany na los uciążliwego rezydenta, nauczył się radzić sobie z głodem i zagrożeniem, posuwając się do coraz śmielszych aktów kradzieży:

Bywało, całymi godzinami w sionce pod drabiną stoi skulony, kryjąc się poza wysłużone miotły i upatrując przyjaznej pory, aby się dostać do kuchni, posilić obierzynami kartofli i z cebrzyka napić. [...] zdołał nawet niekiedy pochwycić kawał mięsa ze stolnicy i, przytłamszy się, wysunąć niepostrzeżenie. Głód, nędza i niewola kalectwa, która go trzymała przy ziemi, wyrobiły w nim pewien stopień przebiegłości ludzkiej prawie i znikczemniały nieszczęsnego ptaka. Zimą tedy był żuraw obrazem kompletnego upadku i głębokiej demoralizacji [...]<sup>19</sup>.

Przystosowanie do twardych warunków życia nie zagłuszyło w ptaku pierwotnych instynktów i związku z naturą. Kiedy nadchodzi wiosna, czuje jej zew:

Na wiosnę za to zmieniało się to nieco ku lepszemu. Kiedy pierwsze ciepłe tchy powiały od jezior, od lasów, a wiosenne chóry żab ozwały się z łąk mokrych i wygrzanych stawów, kiedy nad Łuknią, nad Windaną, obłąkiwały się lecące od Bałtyku mewy, żuraw stawał się dziwnie zadumany,

<sup>17</sup> W. Bogusławski, dz. cyt.

<sup>18</sup> M. Konopnicka, *Ultimus*, s. 103-104.

<sup>19</sup> Tamże, s. 105.

niespokojny, dziki. Rankami i wieczorami odbywał jakieś dalekie, dające do myślenia wycieczki, z których powracał zroszony, płochy, niepozwalający zbliżyć się do siebie; w nocy tulił się między śliwiną młodą, abdykując z owej grzędę w chlewiku, o którą przez całą zimę z kogutem domowym bój toczył; we dnie wypatrywał czegoś na horyzontach dalekich, za południowym wiatrem obracając głowę<sup>20</sup>.

Bolesne jest jednak dla Ultimusa spotkanie z przelatującymi żurawiami, które rozpoznają w nim, sponiewieranym w zawieruchach istnienia, gorszą kopię żurawia, niezdolnego już, by latać, niezdolnego, by widzieć. Te dwie prymarne cechy ptaka odjęte mu przez okrutny los czynią z Ultimusa ptasią imitację, zranioną, bezbronną istotę, ściągającą na siebie bezkarne upokarzanie i poniżanie, skazaną na bycie ofiarą. Jego miejsce – przyziemne – jest wśród niechętnych mu lub wrogich ludzi. Cieleśne urazy: złamanie skrzydeł i na wpół oślepienie, których sprawcami są małomiasteczkowi ulicznicy, mają tu znaczenie symboliczne, skazują bowiem Ultimusa na pastwę zarówno ludzi, jak i ptaków:

Aż kiedy wczesnym rankiem, po rosie, ozwało się w powietrzu cichym kruczenie wracających żurawianych kluczów, Ultimus, na jednej nodze stojąc, jakby na pal wbity, szeroko machał wystrzępionymi skrzydłami i wydawał krótki, chrapowaty głos, bardzo podobny do okrzyku tęsknoty. Zdarzało się, że łańcuch żurawi brał lot ku ziemi, pękał w błękicie i z wielkim szumem spadał na żerowisko przygodne. Nakrywała wtedy nieboraka chmura skrzydeł, a ptaki obstępowały go, dziwiąc się i naradzając głośno. Trzeba było widzieć, jaką minę i postawę przybierał wówczas nieszczęśny Ultimus. Skacząc na jednej nodze ochoczo, a drugą ledwo ziemi tykając, usiłował dać do zrozumienia, że jeśli nie posługuje się obiema w równej mierze, to tylko z własnej dobrej woli swojej, i ot tak, z wiosennego kaprysu. Głowę z przyschniętą blizną krwawą dyskretnie w bok przechylał, jakoby z wielkiego animuszu i fantazji to czyniąc, a cała jego fizjognomia nosiła wyraz głębokiego uszczęśliwienia, uśmiechu prawie.

Mądre ptaki nie dały się jednak wywieść w pole. Nie wiadomo jak i po czym, ale zawsze odgadły tę smętną komedię, zawsze zwąchały kuchenne pomyje, którymi trącił, dojrzały okaleczenia i ślepoty... A wtedy, z gniewem zawodu, bezlitością silnych i wzdargą swobodnych, zaczynały z łomotem wielkim w skrzydła bić, wrzaskliwie urągając głowie renegata, który też od razu tracił całą kawalerskość postawy, robił się pokorny, zmalala jakby, i cichym, żalonym piskiem skarżąc się na niedolę swoją. Żurawie jednak wyciągały już do lotu długie szyje, zrywając się zrazu ciężko, potem swobodniej coraz, aż wkrótce wysoko gdzieś, w blaskach wiosennego słońca ginęła czarna ich wstęga. Ultimus zostawał sam. Wtedy to w jedynym jego

<sup>20</sup> Tamże, s. 105–106.

osłupiałym oku zbierała się wielka łza krwawa, chwilę drżała w okrągłej zrenicy, po czym, pękawszy, gasła...

Długi czas chodził potem żuraw jak struty, kulejąc mocniej niż kiedykolwiek, zgarbiony, postarzały, przybity, ledwo sobie żeru szukając. Okaleczoną głowę chował w pokrzywy, puszczające się pod płotem sadu, a końce skrzydeł włożył po ziemi, jakoby ich udźwignąć nie mógł w tej melancholii, która go trapiła<sup>21</sup>.

Wzruszający, pełen empatii wizerunek zantropomorfizowanego w alienacji i melancholii ptaka, którego okaleczenie skazuje na wyobcowanie z przestrzeni przyrodzonej, ale też i ludzkiej, gdzie jako słabszy narażony jest na niebezpieczeństwa i niezasłużoną złość i podłość, czyni opowiadanie Konopnickiej wyjątkowym, dowodząc jej wrażliwości i umiejętności oddania słowem obrazu upadku istoty żywej, zasługującej na współczucie, a doznającej zniewagi i nieczułości. Szorstkość narracyjna i oszczędność komentarza potęgują jeszcze wrażenie.

Cenzuralna konieczność ezopowości zmusiła autorkę do nierozwiniętej jednak w dalszych partiach tekstu sugestii politycznej. Utożsamienie się starego samotnego wiarusa, który utracił rękę jeszcze w bitwach napoleońskich, z wyobcowanym, przeganianym i poniżanym przez niemal wszystkich żurawiem, dowodzi traktowania przez pisarkę tych dwu istot *per analogiam*. Twarda rzeczywistość zepchnęła je obie na margines życia, utrata pełnosprawności skazała na peryferyjne dogorywanie między wspomnieniem dawnej świetności i przeszłych zasług a nędzą i zniewagą terażniejszości. Toteż imię Ultimus nadane żurawowi przez sędziwego kanoniera jest jakby mianowaniem tego najniższego w hierarchii na stopień najwyższego, zasłużonego, którego świetność zastygła w przeszłości. Z poczucia krzywdy i zapomnienia zrodził się bowiem fantazmat wielkości zamkniętej w kształt ptasi – upośledzony i pokrzywdzony. Wielka szkoda, że Konopnicka nie podążyła tym tropem, zdającym się wprost idealnie nadawać do realizacji motywu patriotycznej.

Poprzestała na przesłaniu moralnym, być może faktycznie wysnutym z osobistych dylematów i trosk, z namysłu nad istotą deprawacji i niemożności jej zapobieżenia. Drugą osobą, którą porusza bowiem niedola Ultimusa, jest Małgorzata Rożnowska, stara szlachcianka, wdowa po rezydencie. Troszczy się ona o los ptaka, a ptak odwzajemnia się jej wiernością nieomal psią. Rożnowska ma jedynego syna Julka, który zmierza stopniowo do moralnego upadku i hańby wciągnięty podstępnie do bandy koniokradów przez mszczącego się na wdowie onegdajszego odrzuconego konkurenta, dziś herszta Cyganów, żerującego na prymitywnych instynktach chłopca. Dzieje się to poza świadomością matki; odkryje ona bolesną prawdę dopiero w momencie, gdy syn wraz ze złoczyńcami zostaje pochwycony jako złodziej. Pierwsza – co jest dość wymowne – rzuca kamieniem w deprawatora swojego dziecka, co staje się zarzewiem linczu. Sama

<sup>21</sup> Tamże, s. 106–107.

zostaje stratowana przez tłum, mimo że wierny żuraw próbuje ją osłonić swymi złamanymi skrzydłami, i ratuje życie synowi, odwracając odeń uwagę rozwścieczonej cizby. To ten wątek rozbudowała Konopnicka i te dwie istoty – Ultimusa i młodego Żarnowskiego – pokazała jako pokrewne.

Analogia: człowiek – zwierzę wskazywałaby na naturalistyczną optykę, jaką miała przyjąć autorka, by jak najwyraziściej oddać pewne prawa natury dotyczące jednostki słabsze, podatne na deprawacje, ale też uszkodzone przez los, który stwarza okoliczności niepomysłne, wiodące do zguby. W celu pogłębienia wymowy ideowej pisarka wyposażyła tytułowego żurawia w cechy człowiecze, by zantropomorfizowany stał się bliższy odbiorcy, nie jest bowiem ptak istotą niższą, złożoną z instynktów, przeciwnie – wielokrotnie dowodzi swojej przewagi nad ludźmi – i to przewagi moralnej, wyrosłej na gruncie cierpienia i odrzucenia. Jednocześnie poprzez wzruszającą, a nie oskarżycielską historię ptasiego niezawinionego nieszczęścia, które czyni ze zwierzęcia istotę godną współczucia i litości, a nie potępienia, stwarza Konopnicka kontekst interpretacyjny – zło przychodzi z zewnątrz, ale gwarancją jego skutecznego oddziaływania jest podatność, predyspozycja ulegającej mu jednostki. Gdyby więc nie miał Julek Rożnowski słabości do kobiet, przed którymi chciał uchodzić za herosa, nie przystąpiłby do bandy złodziei imponujących mu siłą i odwagą, nie potrzebowałby pieniędzy, by płacić za wdzięki miejscowej *femme fatale*, Zużki Sas. Chmielowi nie udałby się wówczas niecny plan. To więc także temperament Juliana staje się powodem jego upadku.

Ostrze głównego oskarżenia kieruje jednak Konopnicka w stronę ludzi. To oni – dorośli, zajmujący się opłotkowywaniem bliźnich i rozpowszechnianiem na ich temat wymyślonych w złości kłamstw, oraz ich dzieci – chuligani bestialsko i dla zabawy znęcający się nad bezbronnyimi – są odpowiedzialni za krzywdę i demoralizację. Witalność żurawia, mimo że osłabiona wskutek kalectwa i bezsensownych prześladowań ptaka, a może i jego nadzieja na przeżycie kolejnych wiosen, gdy jeszcze raz poczuje choć na chwilę zew natury, trzymają go przy życiu.

Inaczej zgoła z człowiekiem. Wdowa, osaczona przez żądną linczu cizbę, ulega panicznemu lękowi:

[...] kilkanaście piskliwych głosów zaczęło wołać: matka złodzieja! matka złodzieja!...

Całe zbiegowisko, zapatrzone w otwarte usta pacholka magistratu, obróciło się teraz w stronę kobiety, która krzyknęła przeraźliwie i uciekać chciała... Zatomowano jej drogę. Powstał zamęt, gwar nie do opisania... Chłopaki wrzeszczały jak kanięta, szarpiając na wdowie suknię, targając jej chustkę spłowiałą; inni piaskiem na nią i na żurawia rzucali. Ci, co bliżej docisnąć się nie mogli, opowiadali nadbiegającym, jako to jest sławna złodziejka, którą teraz właśnie przy straganie złapano. Jeszcze dalsi zaprzeczali temu, objaśniając, że nie przy straganie, tylko przy puszcze w kościele, i że to jest chłop przebrany. Kobieta stała w tłumie jakby skamieniała, wyciągnąwszy przed siebie wyschłe swoje ręce. Siwe jej włosy opadły



wzdłuż twarzy, oczy miała szeroko otwarte, nieruchome, szklane. Przy nogach jej bił w skrzydła oślepiony piaskiem *Ultimus*, kruczając groźnie...<sup>22</sup>

Potwarz rzucona na niewinną roznieca zbiorowy szal niszczenia. W tej batalii z rozwścieżoną gromadą ani ona, ani Chmiel nie będą mieli szans. Przerazający jest bowiem gniew zbiorowy, jego siła, tkwiąca w masie podsycających się wzajem w pierwotnej nienawiści i pierwotnym okrucieństwie ludzi, jest miażdżąca.

*Ultimus* to tragiczna historia istot poszkodowanych przez los; pokornych i smutnych – jak żuraw i wdowa Roźnowska, podatnych na zło – jak Julek, wreszcie dyszących zemstą za dawne upokorzenia – jak Jur Chmiel. Ten ostatni nie wywołuje jednak współczucia, już sama jego powierzchowność budzi odrazę. Czyny zaś napawają wstrętem. Do końca pozostaje bezwzględny mścicielem.

Finał noweli to ponowny obraz opuszczonego przez wszystkich ptaka:

Późną dopiero nocą przywłókł się żuraw do starego domostwa i po dawnemu stawał w śliwkowym sadzie, patrząc w górę jedynym swoim osłupiałym okiem. Ale okienko szczytowe nie otworzyło się już dla niego nigdy... Wszyscy zostali przywaleni wspólnym ciężarem, on jeden tylko pozostał, on – i Julek, ostatni także. I chłopiec, jak żuraw, miał kiedyś skrzydła silne i miał dalekie, wiosną kwitnące ziemie przed sobą. Mógł zdążyć ku nim, jak żuraw ku południowi. Ale skrzydła opadły. Spuścił się na śmietnisko życia, aby się brudem jego paść, brudem trującym. I kiedy mu się zdawało, że, żyjąc tak, na wiosnę czeka, na wzlot ku słońcu – on upadał<sup>23</sup>.

Wymowa paraleli zastosowanej w końcowym akordzie dopełnia myśl Konopnickiej o powinowactwach ludzi i zwierząt poddanych nie tylko surowym prawom natury, ale również wpływom nieprzewidywalnych czynników zewnętrznych, które tragicznymi więzami oplatają słabą istotę. Ponury krajobraz życia jako śmietniska pełnego trucizn, jako zwodziciela marnotrawiącego młodość i uzdolnienia, jako sztolni ku otchłani nieprawości jest z jednej strony moralizatorskim napomnieniem i ostrzeżeniem, z drugiej – próbą wnikięcia w trudne problemy osobiste i szukania środków zaradczych. W odróżnieniu od *Romanowej*, *Ultimus* nie jest studium zła tkwiącego w młodym człowieku, ale w otoczeniu, które spycha go w dół, na dno deprawacji. Tym samym odciąża Konopnicka jednostkę, a obwinia podłe lub bezmyślne społeczeństwo. Symptomatyczne są także losy matek-wdów; podczas gdy Roźnowska, ratując syna, ginie stratowana przez żądny mordu tłum, Romanowa żyje nadal, upokorzona, schorowana, będąca cieniem samej siebie, utrzymując się z jałmużny, żebrząc w kościelnej kruchcie. Drastyczność losu tych matek skrzywdzonych przez własne dzieci jest porażająca,

<sup>22</sup> Tamże, s. 141–142.

<sup>23</sup> Tamże, s. 144.

tkwi w opowieściach o nich refleksja i o niedowładzie wychowawczym, i o niemożności zapobieżenia znieprawieniu młodego człowieka urzeczzonego zgubnymi atrakcjami, jakie oferuje życie. Ten niedowład i ta niemożność zasmucają autorki, zarażając smutkiem ich literackie postaci.

Zdeformowany przez okoliczności żywot żurawia spleciony paralelnie z pokazanymi w *Ultimusie* egzystencjami ludzkimi jest w jakimś sensie literalną mimikrą *Sokoła* Boccaccia, gdzie ptak jako atrybut symboliczny pełni rolę zwornika kluczowych zdarzeń. Konopnicka poszerza jednak spectrum oglądu o silne akcenty naturalistyczne: podatność na deprawacyjne oddziaływanie otoczenia, determinizm biologiczny, moralność sflumioną przez słabości charakteru. Wszystko, co żyje – zdaje się mówić pisarka – podlega tym samym prawom degeneracji i zwyrodnienia, jedynym światłem w tym mroku instynktów jest – co paradoksalne – cierpienie stające się źródłem rozumienia odwiecznych praw natury, powszechnych i ujawniających się w analogiach.

## BIBLIOGRAFIA

- Bobrowska B., *Małe narracje Prusa*, Warszawa 2003.
- Bogusławski W., „Cztery nowele” Marii Konopnickiej [rec.], „Gazeta Polska” 1888, nr 45.
- Brodzka A., *O nowelach Marii Konopnickiej*, Warszawa 1958.
- Item, *Cztery nowele*, „Rola” 1887, nr 50.
- Konopnicka M., *Korespondencja*, t. 2, *Konopnicka – Orzeszkowa (1879–1910)*, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1972.
- Konopnicka M., *Ultimus*, [w:] M. Konopnicka, *Cztery nowele*, Warszawa 1888.
- Konopnicka M., *Z cmentarzy*, [w:] M. Konopnicka, *Moi znajomi*, Warszawa 1890.
- Magnone L., *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011.
- Marrené-Morzkowska W., *Maria Konopnicka. Nowela Ultimus*, „Przegląd Tygodniowy” 1884, nr 22.
- Pietrowski M., *Morfologia noweli*, przeł. E. Pleszkun-Gawlikowa, „Przegląd Humanistyczny” 1972, z. 1.
- Potocki J. K., *Wykłady publiczne. Ultimus. P. Konopnicka*, „Prawda” 1884, nr 21.
- Słomczyńska J., *Maria Konopnicka. Życie i twórczość*, Łódź 1946.
- Szypowska M., *Konopnicka jakiej nie znamy*, Poznań 2014.
- Zincke P., *Paul Heyse's Novellen-Technik. Dargestellt auf Grund einer Untersuchung der Novelle „Zwei Gefangene”*, Karlsruhe 1930.

## STRESZCZENIE

W swojej wczesnej noweli *Ultimus* podjęła Konopnicka oryginalną realizację koncepcji *Falkentheorie* Paula Heysego, wykorzystując motyw żurawia jako tematyczny i kompozycyjny zwornik. Konopnicka, zainspirowana w dużej mierze *Romanową*

Orzeszkowej, opowiada o deprawacji moralnej młodego szlachcica, wykorzystując paralelizm: człowiek-zwierzę w dwu porządkach: naturalistycznym i symbolicznym. Empatyczny odbiór lektury odbiegający od interpretacji dawnych pozwala usytuować *Ultimusa* w przestrzeni tekstów, które upominają się o *miserables personas*.

### Słowa kluczowe

Maria Konopnicka, nowela, *Ultimus*, realizm, zwierzęta

### SUMMARY

#### *Ultimus* by Maria Konopnicka: a short story on depravation

In her early short story entitled *Ultimus* Konopnicka accomplished the concept of Falkentheorie by Paul Heyse in an original way, using the motif of a crane as the thematic and composition keystone. Inspired to a large extent by Orzeszkowa's *Romanowa*, Konopnicka writes about moral depravation of a young nobleman, using parallelism: man-animal in two orders – naturalistic and symbolic. The empathic reception of the text diverging from previous interpretations allows to place *Ultimus* among texts which stand up for *miserables personas*.

### Keywords

Maria Konopnicka, short story, *Ultimus*, realism, animals

# RECENZJE



ANDRZEJ  
JUCHNIEWICZ\*



# Gość/inność

## dyskursu posthumanistycznego

Recenzja książki Anny Filipowicz, *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*,  
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017

Wydana w 2017 roku książka Anny Filipowicz<sup>1</sup> stanowi świetny przykład wykorzystania metodologii z pogranicza *animal studies*, humanistyki ekologicznej i studiów afektywnych do zaprezentowania konstelacji problemów ogniskujących się wokół sprawiedliwości ekologicznej, o którą walczą na swój własny sposób poetki/poeci. Recenzowanej rozprawie, odznaczającej się oryginalnością każdej z zaproponowanych interpretacji często pojedynczych wierszy lub interferujących ze sobą fragmentów, przyświeca cel nie tylko śledzenia „rezygnacji z antropocentrycznej pewności siebie” (s. 46), manifestowanej w twórczości arbitralnie wybranych poetów (Anny Świrszczyńskiej, Tadeusza Różewicza, Jarosława Marka Rymkiewicza, Tomasza Różyckiego, Marcina Świetlickiego, Ryszarda Krynickiego i Juliana Tuwima), lecz również zwrócenia uwagi na szowinizm gatunkowy i procesy wykluczania zwierząt o nienormalnym kształcie, obciążonych negatywnymi konotacjami (*casus* much), będących ofiarami przemocy przez oskarżenia o chorobotwórczość (s. 242) lub poddawanych ostracyzmowi ze względu na siłę oddziaływania krzywdzących stereotypów<sup>2</sup>.

Filipowicz, stając w obronie dyskryminowanych gatunków, wskazuje na wspólne ludziom i zwierzętom zachowania w obliczu doświadczeń

\* Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, e-mail: andrzejjuchniewicz@o2.pl.

<sup>1</sup> Anna Filipowicz, *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*, Gdańsk 2017.

<sup>2</sup> Ofiarą takiego myślenia pada Toni – bohater wiersza *Nosorożec* Różewicza: „Jako gatunek skazany na wyginięcie oraz «niedobitek» po lepiej przystosowanych krewnych [...] staje się łatwym celem tych wartościujących praktyk, które wyzyskują przeciw niemu szereg anachronicznych biologicznych typologii, za kryterium klasyfikacji i interpretacji obierających jedynie wygląd ocenianego zwierzęcia” (s. 60).

granicznych<sup>3</sup>: wojen, chorób, śmierci, a także na sytuacje zapewniające gatunkowi ciągłość (połóg, macierzyństwo<sup>4</sup>, związki instytucjonalne, mające na celu mobilizację w celu ochrony gniazda, mrowiska itd.). Poza odnotowywaniem cech charakterystycznych dla zwierząt i wpływających na ich świetne zorganizowanie, Filipowicz podkreśla zwierzęcą aktywność i sprawczość oraz odrzuca hierarchiczność w relacjach ludzko-zwierzęcych (s. 276) na rzecz działań epistemologicznych (odczytywanie „pilnej wieści” pozostawionej na listku przez ślimaka w utworze Krynickiego), a także ochronnych (postulowanie mniej agresywnego zagospodarowywania zwierzęcych enklaw). Co ważne, badaczka rezygnuje z traumatocentryzmu jako jedynego sposobu zwrócenia uwagi na krzywdę zwierząt i zarysowuje nową, afirmatywną wizję mocnego podmiotu, który jest nie tylko, za sprawą medium poezji, zdolny do emancypacji i przemówienia na forum, lecz również do edukowania człowieka „jako jednego z wielu gatunków” (s. 313) na temat nowych form współpracy i koegzystencji.

Zwierzęce zachowania stanowią dla człowieka (przywiązanego do rytuałów i pomnażania kapitału pamięci<sup>5</sup> o nieżyjących członkach wspólnoty) formę poglądowego ćwiczenia, swoistą nieantropocentryczną *ars moriendi* (szczególnie wybór odosobnienia w obliczu nadchodzącej śmierci), a także przykład na to, w jaki sposób może on wyswobodzić się ze zinstytucjonalizowanych form celebracji śmierci oraz zaakceptować bezimienny powrót do gleby, będącej „fabryką życia”<sup>6</sup>:

Zwierzęca ważność polega także na uzmysławianiu człowiekowi, że należy on do zróżnicowanej przyrodniczej rzeczywistości, która nie musi być wcale usensawiana i wyrażana jedynie na ludzki sposób. Spotkanie z kotami pozwala przewartościować nadrzędność rozumowo-językowych

<sup>3</sup> Sytuacje graniczne, według Jacka Leociaka, zapewniają doświadczającemu samopoznanie i utwierdzają go w przekonaniu o wzmacniającej i epifanijnej sile, która wynika z ich doznawania. Badacz zalicza do nich sytuacje, które tylko pozornie nie znajdują słownego ekwiwalentu, jednak mają moc przekształcającą. Zob. J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009.

<sup>4</sup> Rozdział *Gatunkowe sojusze, gatunkowe konflikty. O ludzkich i nie-ludzkich zwierzętach Anny Świrszczyńskiej* można uznać za najlepszy w całej rozprawie. Autorka udowadnia w nim, wykorzystując wiedzę etologiczną i prace Jolanty Brach-Czajny, Donny Haraway, Elizabeth Grosz oraz Rosi Braidotti, że dotyk i wspólne bycie stanowią także fundament (nie)ludzkich relacji matka-dziecko.

<sup>5</sup> O tej szczególnej dysproporcji między upamiętnianiem zmarłych ludzi i zwierząt świadczy (prawie całkowicie) brak pomników i obelisków poświęconych tym ostatnim. Przypadek wypchanego i udostępnionego zwiedzającym muzeum w Chebie ulubionego konia księcia Albrechta von Wallensteina podkreśla niesymetryczność sposobów pielęgnowania pamięci o zwierzętach (szczególnie tych, które doświadczyły wojen). Zob. E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2017, s. 294. Zmianę paradygmatu odnotowuje Éric Baratay, podkreślając ludzką decyzję o uczynieniu zwierząt (frontowych) bohaterami zbiorowej pamięci i uczczeniu ich pamięci przy pomocy form zarezerwowanych dla ludzi. Zob. É. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2014, s. 313.

<sup>6</sup> E. Domańska, *Nekros...*, s. 198.

kompetencji *homo sapiens* oraz podważać wyłączność jego teologicznych czy filozoficznych interpretacji śmierci. Odkrywa ono przed ludźmi takie umieranie, które porzucili na rzecz pragnienia wieczności, podszytego lękiem przed zatraceniem indywidualnej tożsamości (s. 127).

Problemy nurtujące badaczkę sytuują się w polu wrażliwości międzygatunkowej, której podstawę stanowią zbliżone nawyki i identyczne predyspozycje ludzi i zwierząt do sprawowania opieki nad słabszymi osobnikami, a także podobna odporność na ból<sup>7</sup> (również ten powodowany działaniem broni palnej i gazów bojowych). Podkreślenie podobieństw wyklucza pokusę dezawuowania prawa zwierząt do nieograniczonego rozmnażania, zdobywania pożywienia i swobody (a także, co Filipowicz podkreśla, dokonując etycznej interpretacji wiersza *Prawo do zabójstwa* Świrszczyńskiej, prawa do życia poza społecznym odium).

Wybrane przez badaczkę metodologie wraz z tematem, będącym wyzwaniem dla przeciwników prowadzenia paralelnej narracji na temat losu ludzi i zwierząt oraz poświęcania im szczególnej uwagi, świadczą o swoście pojętym aktywizmie, którego fundament stanowi nadzieja na „bardziej świadome życie we wspólnym świecie, na wyzbycie przemocy podejście do zwierząt, a nawet na przyszłe tworzenie poszerzonej o animalne istnienie społeczności” (s. 106). Oczywiście autorka rozumie, że kwestia ochrony środowiska (jedną z jej form jest np. uznanie diety wegetariańskiej za jedyną słuszną) musi być rozpatrywana indywidualnie, ponieważ

to przede wszystkim zamożni i wykształceni pragną «powrotu do natury», ale przecież największą cenę za postęp technologiczny, dokonywany bez uwzględnienia kosztów ekologicznych, ponoszą najbiedniejsi [...]. To oni mieszkają w okolicach terenów skażonych radioaktywnie albo w pobliżu wysypisk śmieci, to ich nie stać na kupowanie ekologicznej żywności albo po prostu czystej wody<sup>8</sup>.

Możliwość wyboru ekologicznego trybu życia, który mógłby realnie poprawić los zwierząt, pociąga za sobą konieczność uwzględnienia kryterium ekonomicznego jako czynnika wprowadzającego nierówność społeczną. Filipowicz opowiada się za namysłem nad stanem natury i jej degradacją poprzez prześledzenie katastroficznych wizji jej zdominowania lub ujarznienia, co

<sup>7</sup> Filipowicz twierdzi, że to właśnie poruszenie problemu cierpienia zwierząt w poezji „skłania do weryfikacji zadań literatury, która miałaby zrywać z utrwalaniem dominacji człowieka nad przyrodą. Stawia to twórcę przed szeregiem wyzwania, związanych ze sposobem oddania innej niż antropocentryczna relacji podmiotu wobec świata oraz innego o niej mówienia” (s. 184). W sukurs temu wyzwaniu przychodzą wyobrażenia oraz wiedza etologiczna, a także perspektywa egocentryczna, bo, jak twierdzi Julia Fiedorcuk: „Ten (nieunikniony) rodzaj antropocentryzmu nie prowadzi do usytuowania człowieka ponad resztą świata, polega jedynie na wybiciu na pierwszy plan faktu, że patrzymy zawsze jako ludzie, wobec czego nasze obserwacje będą ludzkie i antropomorficzne”. (J. Fiedorcuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015, s. 121). Próba dociecenia uczuć i myśli zwierząt byłaby oznaką braku pokory wobec pozaludzkiego świata, a także krokiem do zawłaszczenia go oraz skolonizowania.

<sup>8</sup> J. Fiedorcuk, *Cyborg w ogrodzie...*, s. 90–91.



pozwala „zarówno prześledzić działanie mechanizmów gatunkowistycznej przemocy, jak i odtworzyć perspektywę skrzywdzonych na ich skutek stworzeń, zrekonstruować nierzadko dramatyczne animalne położenie” (s. 106). Założenia te korespondują ze sformułowanym przez Érica Barataya postulatem rozszerzenia pojęcia historii i odrzucenia jej antropocentrycznej definicji, która według Marca Blocha powinna ogniskować się na ludzkich poczynaniach rozciągniętych w czasie i uwzględnieniu wielu punktów widzenia (za sprawą archiwalnych kwerend i wypisów z literatury)<sup>9</sup>.

Baratay podkreśla: „Żywe zwierzę nie może nadal być białą plamą historii”<sup>10</sup>. Rekonstrukcja losu zwierząt możliwa jest, jak poucza francuski historyk, dzięki zastosowaniu „komplementarnej perspektywy badawczej, w tym także z punktu widzenia człowieka”<sup>11</sup>. Zaproponowany przez niego „projekt historii peryferyjnej”, znoszącej hegemonię człowieka, w związku z kryzysem ekologicznym powinien objąć swym zasięgiem zwierzęta, rośliny i ekosystemy, pozwalając uniknąć narażania specjalistów w dziedzinie etnobotaniki czy ekologii na zarzuty o brak zrównoważenia perspektywy badawczej i poddanie się terrorowi spraw mniejszej wagi, za którymi kryją się problemy etyczne niewspółmierne wobec świata ludzkiego<sup>12</sup>. Podstawowym warunkiem odkrycia potencjału nieantropocentrycznego ludzkich świadectw jest lektura relacyjna stowarzyszona z wiedzą etologiczną, umożliwiającą uchwycenie specyficznych zwierzęcych zachowań posiadających określony ładunek semantyczny.

Szczególnie cenne w rozprawie okazują się fragmenty, w których Filipowicz wykorzystuje tę wiedzę, by potwierdzić tezę o ewolucyjnej bliskości ludzi i zwierząt ze względu na prymat zmysłu dotyku:

Pełniący złożone funkcje dotyk może wreszcie stanowić najbardziej tu oczywistą zachętę do rozpoczęcia ssania, gwarantując karmionemu szybsze zdobycie dostępu do naturalnego pożywienia, karmiącej zaś – pobudzenie oraz podtrzymanie laktacji. Odruch ssania wyzwala bowiem u żywiących się mlekiem gatunków właśnie materialna bliskość matki, która przebywa ze swym dzieckiem w układzie „ciało-w-ciało”, rozumianym teraz możliwie najszerszej i nie tylko w porządku ludzkim (s. 229).

Dbałość o teoretyczną podbudowę interpretacji oraz wyczulenie Filipowicz na szczegół, a także dowartościowanie „witalności materialnej”<sup>13</sup>

<sup>9</sup> É. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia...*, s. 37.

<sup>10</sup> Tamże, s. 21.

<sup>11</sup> Tamże, s. 19.

<sup>12</sup> Najnowsza monografia dotycząca relacji ludzi i zwierząt w sytuacjach ekstremalnych spełnia ten warunek i wyznacza nowe formy współbycia, które muszą zostać zaakceptowane, jeśli odkłamywanie historii ma zostać przeprowadzone w pełni uczciwie. Zob. P. Krupiński, *„Dlaczego gęsi krzyczały?”*. *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Warszawa 2016.

<sup>13</sup> E. Rewers, *Praktyka jako badanie: nowe metodologie w humanistyce*, [w:] *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, pod red. A. Legeżyńskiej i R. Nycza, Warszawa 2012, s. 58.

(pozwalającej, według Ewy Rewers, na nowe przeorientowanie humanistyki) świadczą o chęci wyjścia poza normatywną lekturę, ugruntowaną w ramach teorii strukturalistycznej, i zwrócenia uwagi na fakt, „że wszyscy jesteśmy połączeni ze sobą nawzajem oraz ze światem, w którym żyjemy; nawzajem się kształtujemy; nawet nasze przeżycie uzależnione jest od innych”<sup>14</sup>.

Szczególnie za dwa rozdziały należy się autorce uznanie – nie tylko ze względu na wybór twórczości Świrszczyńskiej, która została odczytana przy użyciu nowych metodologii i dowartościowana, lecz również ze względu na rozpatrywane w nich sytuacje wywiedzione z poezji, zmieniające dotychczasową ocenę świata dotkniętego wojnami lub przewrotami i unieważnianie jednowymiarowych ludzko-zwierzęcych relacji w czasie ich trwania. Jak zaznacza Winfried Georg Sebald: „Inaczej niż przy dzisiejszych, z wolna rozprzestrzeniających się katastrofach, burze ogniowe najwyraźniej nie podkopały zdolności regenerowania się natury”<sup>15</sup>, co stanowi komentarz do faktu porostania zbombardowanych ulic Kolonii bujną zielenią. Świat zwierzęco-roślinny posiada zdolności regeneracyjne i przystosowawcze, pozwalające na nowe zagospodarowanie zdegradowanej przestrzeni i odzyskanie „równowagi ekologicznej”<sup>16</sup>.

Wojenne okoliczności, które Świrszczyńska drobiazgowo rekonstruuje w *Budowałam barykadę*, uświadamiają konieczność odrzucenia porządku wartościowania insektów (przede wszystkim wszy<sup>17</sup>), pochodzącego z czasu sprzed katastrofy, ponieważ

te uznawane za antagonistyczne względem człowieka stworzenia nie okazują się u Świrszczyńskiej jednoznacznie wrogie nawet w pragmatycznym, złączonym z pasożytniczym trybem życia wymiarze – jako ucieleśnienie sposobu istnienia, który opiera się na przetrwaniu za czyjąś sprawą czy cudzym kosztem. W okolicznościach wojennej martwoty ich niepokojącą mnogość i aktywność waloryzuje się także jako przejaw witalnego potencjału, tabuizowane „rojenie” uznaje z kolei za cenny atut (s. 196).

Poezja autorki tomu *Jestem baba* podatna jest na transhumanistyczne interpretacje ze względu na wykazywaną przez Świrszczyńską samoświadomość i wiarę w istnienie międzygatunkowych relacji podczas niesprzyjających warunków sanitarno-mieszkaniowych. W *Budowałam barykadę* dochodzi

<sup>14</sup> R.C. Foltz, *Czy przyroda jest sprawcza w znaczeniu historycznym? Historia świata, historia środowiska oraz to, w jaki sposób historycy mogą pomóc ocalić Ziemię*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2010, s. 643.

<sup>15</sup> W.G. Sebald, *Wojna powietrzna i literatura*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2012, s. 52.

<sup>16</sup> R.C. Foltz, *Czy przyroda jest sprawcza...*, s. 651.

<sup>17</sup> O istotności wszy w narracjach lagrowych przekonuje również Barbara Czarnecka, pisząc: „Wydaje się że zacięty resentyment towarzyszący walce z wszami był splotem z rodzajem jakiegoś złożonego afektu, (anty)estetycznej, niepokojącej fascynacji towarzyszącej nieznanym wcześniej przejawom biologii insektów, cieleśnie, choć i traumatycznie tak bliskich”. Zob. B. Czarnecka, *Kobiety w lagrze. Zapis doświadczenia*, Kraków 2018, s. 144.

też do próby nakreślenia etiologii zła tkwiącego w człowieku, a także podkreślenia jego nielojalności (nawet wobec tak nikłych istot jakimi są wszy).

Filipowicz, pisząc o zwierzęcej niedoli, wskazuje na ludzkie uchybienia i niesymetryczność uczuć. Dokonując mikrologicznej analizy wyimków *Kwiatów polskich*, badaczka wskazuje na potencjał retoryki „pieśni zemsty” – nie tylko ustanawiającej wspólnotę autora o podejrzanej oraz naznaczonej przez hitlerowców tożsamości z pozostawionymi bez opieki zwierzętami, które podzieliły los mieszkańców bombardowanych miast, lecz także opartej na sprawiedliwości ekologicznej, będącej zapowiedzią przyjęcia komunistycznej ideologii oraz restytuującej kategorię buntu – kluczową dla ruchów emancypacyjnych i dla przywracania pamięci o zapomnianych i relegowanych na marginesy:

W okolicznościach radykalnego przewrotu, za którym stoi możliwość innej niż dotychczas dystrybucji sił czy potencjałów, nietrudno bowiem odnaleźć żywioną przez Tuwima nadzieję na demontaż odwiecznych schematów unieważniających animalne istnienie (s. 156).

Szczególnie ważny dla rozważań Filipowicz o „kulturowej degradacji empirycznych zwierząt, którym zwyczajowo odmawia się praw przynależnych *conditio humana* i wartościuje na podstawie stopnia użyteczności dla człowieka” (s. 143) okazuje się fragment listu kondolencyjnego Tuwima do siostry Ireny z powodu śmierci psa Kubusia:

Kubunio był kuzynem Dżoncia, który dla nas pozostanie na całe życie wspomnieniem o najlepszym przyjacielu, z którym żadnego człowieka nie mogę porównać. [...] Pies zawsze był przyjacielem człowieka, jak o tym pisał każdy elementarz. Ale na tle „wydarzeń” ostatnich paru lat, gdy człowiek stoczył się (i dalej się stacza) do niebywałych w dziejach swego istnienia nizin, zwierzęta w ogóle, a psy i konie specjalnie, wyrastają do nieba: jako dobroć, mądrość, spokój, łagodność, etyka, dobre wychowanie (z wyjątkiem pewnej niefrasobliwości w załatwianiu potrzeb fizjologicznych). Kiedy my, ludzie, osiągamy takie wyżyny cnót? Nie było, ma się rozumieć, Psa-Szekspira, Psa-Beethovena etc. – ale czy był Pies-Hitler? Zastanówmy się, że ze wszystkich zwierząt człowiek jest jedynym, które przedłużyło swoją łapę – najpierw maczugą, potem nożem, następnie bronią palną, a wreszcie latającymi bombami. – Wszystko to są banalne i znane rzeczy, ale dobrze je sobie przypomnieć. [...] W czasach, gdy giną miliony ludzi, człowiek tak samo cierpi, gdy ginie Jeden Człowiek – lub Jeden Pies, ten najukochańszy...<sup>18</sup>.

Choć badaczka nie wykorzystuje tego fragmentu w swoich rozważaniach, warto zwrócić uwagę na świetne rozeznanie Tuwima w kwestii poboru

<sup>18</sup> A. Augustyniak, *Irena Tuwim. Nie umarłam z miłości. Biografia*, Warszawa 2016, s. 127–129.

zwierząt do walk w czasie Wielkiej Wojny<sup>19</sup> oraz skali zniszczeń, jakie spowodowało podczas kolejnego konfliktu zbrojnego użycie na masową skalę nowoczesnej broni (w tym bomb zapalających). Autor *Ptasiego radia* zdawał sobie sprawę z faktu, że pragmatyzm i polityka stanowią zagrożenie dla statusu niechronionych przez konwencje wojenne zwierząt, a ich oddanie nie zostanie docenione i (symbolicznie) wynagrodzone. W ramach proponowanych przez Filipowicz rozwiązań kwestii nierówności zwierząt i ludzi w aspektach społecznych, prawnych i militarnych bunt stanowi nie tyle powielenie ludzkich siłowych rozwiązań, ile uznanie animalnej kruchości i uzgodnienie nowych warunków współpracy, bez obciążania zwierząt obowiązkami ponad ich miarę (co Tuwim podkreśla w *Kwiatach polskich* i w liście do siostry).

Badaczka ma świadomość, że interpretowane obrazy związane z emancypacją zwierząt stanowią tylko projekcję ludzkich obaw i nadziei związanych z odpowiedzialną partycypacją w procesie tworzenia historii środowiskowej<sup>20</sup>, lecz dzięki swojej sugestywności umożliwiają dostrzeżenie nowych aktantów, którymi są elementy świata natury. Wybór poetów skłonnych do podważania antropocentrycznej perspektywy, dokonany przez Filipowicz, pozwala również dostrzec ich wspólną, kluczową cechę: wymykanie się wszelkim modom i presji utwierdzenia człowieka w jego hegemonii na przełomie XX i XXI wieku. Każdy z przywoływanych autorów tworzy narrację, która nie wpisuje się w obowiązujące w danym momencie standardy postrzegania zwierząt i kryzysu ekologicznego (Świrszczyńska i Tuwim są w tym gronie pionierami i pierwszymi aktywistami ekologicznymi). Wyobrażenia animalna tych poetów pozwala zbliżyć się do wykluczonych i dyskryminowanych, którzy do tej pory byli reprezentowani w literaturze i w historiografii w niewielkim stopniu lub wcale.

Niepodważalnym atutem publikacji jest również drobiazgowe rekonstruowanie stanu badań i konsekwentne wzbogacanie go własnymi тезami. Wzięcie pod uwagę faktu istnienia pokażnej bibliografii dotyczącej m.in. poezji Krynickiego skutkuje prowadzeniem wywodu w sposób rzetelny i niepozostawiający wątpliwości co do autorstwa podtrzymywanych lub podważanych opinii. Filipowicz, interpretując późną poezję autora *Organizmu zbiorowego*, uwzględnia wcześniejsze odczytania (m.in. Aliny Świeściak) i wyprowadza własne, inspirujące wnioski o redukowaniu roli perspektywy antropocentrycznej w wierszach *Kogo pocieszy?*, *Prawie haiku* lub *Ukradkiem*. Odnotowywanie inspiracji zarówno romantycznych (poezja Adama Mickiewicza), jak i modernistycznych (twórczość Czesława Miłosza) motywowane jest respektowaniem ideologii, którą reprezentuje Issa:

Dalekowschodnia poezja, a zwłaszcza fundujący ją światopogląd, służy tutaj poecie za model niehegemonicznej postawy wobec wszystkich, nawet

<sup>19</sup> Zob. É. Baratay, *Zwierzęta w okopach. Zapomniane historie*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2017, s. 73–109.

<sup>20</sup> Zob. „Teksty Drugie” 2017, nr 2 (monograficzny numer poświęcony środowiskowej historii Zagłady) oraz R.C. Foltz, *Czy przyroda jest sprawcza...*, s. 633.

najbardziej niepozornych zwierzęcych istnień. Uznanie, że człowiek dzieli z nimi nie tylko trudy karmicznej podróży, lecz także – w różnym stopniu – wszystkie pozostałe dziedziny egzystencji, skutkuje u Krynickiego przyjęciem bardziej symetrycznego i egalitarystycznego podejścia do opisywanych zwierząt (s. 262).

To właśnie w wierszach-miniaturach dochodzi do uświadomienia potencjału nieantropocentrycznego form gnomicznych, w których ślimak, a także inne zwierzęta (psy, koty) stają się pełnoprawnymi bohaterami lirycznymi. Utwory te cechuje humor, aura znamionująca „gest pożegnania” i troska o ochronę bezbronnych (*Humanitarny ubój*). Na jakość i odkrywczosć prezentowanych tez (m.in. darwinowsko interpretowanych śladów w zwierzęcym uniwersum) wpływ miała decyzja o pluralizmie metodologicznym, stąd trudno wskazać jedną, wiodącą metodę badawczą. Poszczególne studia nie tylko stanowią *novum* w polskich *animal studies* i zachęcają do podjęcia dalszych poszukiwań przykładów wrażliwości międzygatunkowej, lecz również są wzorem w zakresie hołdowania zasadom bliskości tekstu i uważnego czytania.

Choć Filipowicz opiera się na przykładach zaczerpniętych z poezji, w której jednostkowość, idiomatyczność stanowią podstawę transferu doświadczenia (często pozbawionego referencji), to jednak wyobraźni nie można traktować jako zmyślenia, konfabulacji, mającej osłabić wymowę omawianych wierszy. Wyobraźnia jest niezbędna w procesie empatycznego współodczuwania z podmiotami, które dotyka nieuzasadniona krzywda (bez względu na jej rozmiary), pozwala bowiem na twórczą dynamikę uczuć i afektów za pomocą sprawnie wykorzystywanej retoryki (*casus Dwunastu stacji*, w których powidoki zagłady i dziejowych katastrof pozwalają widzieć w robakach niezawinione ofiary zmasowanego ataku). Potencjał wyobraźni wykorzystują również Świetlicki w *Świerszczach* i Rymkiewicz w wierszu *Chodźcie do mnie wiewiórki*; oba teksty tematycznie wiążą się ze śmiercią zwierząt oraz nicością, a więc doświadczeniami bliskimi człowiekowi, stanowią dla niego także wyzwanie pomyślenia o własnej skończoności.

Przywoływane przez badaczkę obrazy mają moc uświadamiania czytelnikowi skali kataklizmu, dlatego *passusy* w *Kwiatach polskich* związane z nawoływaniem warszawskich psów podczas II wojny światowej do buntu nie tyle stanowią źródło historycznej wiedzy o liczbie, losach i rodzajach śmierci psich ofiar, co zwracają uwagę na problem niewspółmierności rekonstrukcji losów zwierząt w czasie wojny/Zagłady wobec stopnia ich cierpienia i prób wyniesienia ludzkich aktorów do rangi jedynek poszkodowanych. Upominanie się o podmioty słabe (ze względu na okoliczności lub na ich skalę „mikro”<sup>21</sup>) stanowi obowiązek tych, którzy wiedzą, że wadliwość reprezen-

<sup>21</sup> „Każdy przypadek animalnego życia, czy to podczas bezwzględnej działkowej eksterminacji, czy to w trakcie obronnej terytorialnej walki, zostaje więc w poemacie nie tylko potraktowany z powagą, lecz także ukonkretniony i urealniony. Poeta zdaje się upamiętniać wszystkie niezauważalne zwykle zwierzęce ofiary ludzkiej ekspansji oraz ujednostkawiać

tacji oraz często brak źródeł (a co gorsza brak chęci ich studiowania) skutkują podtrzymywaniem iluzji rzeczywistości. Cierpienie, ból i sprawczość w ramach działań wojennych to także składowe doświadczenia zwierząt (domowych i egzotycznych<sup>22</sup>). Ich rola w ramach działań wojennych okazuje się (po zbadaniu materiałów archiwalnych) niepoślednia.

Kolejne ogniwa narracji stanowią zrównoważone rozdziały, w których autorka deklaruje otwartość na zwierzęcą obecność i sprawczość w ludzkim świecie. Wspólnotowość jako *modus vivendi* poetów hołdujących różnym, często przeciwnym estetykom, zasada się na prawie do kontemplacji bioróżnorodności, szacunku i uznaniu „ranliwości”<sup>23</sup> gatunków, które do tej pory nie były uwzględniane w bilansie strat lub uzyskiwały status „pasożytów”. Publikacja Filipowicz jest próbą wypracowania zaangażowanej postawy wobec nieprawomocnie marginalizowanych, lekceważonych i często pomijanych zwierzęcych aktorów dwudziestowiecznej historii.

Postawa Filipowicz charakteryzuje się nie tylko empatią oraz odpowiedzialnością, ale także metodycznym podważaniem ustalonych hierarchii i porządków oraz namysłem nad dotąd pomijanymi zagadnieniami bliskich relacji z psami, wszami, insektami i innymi zwierzętami stowarzyszonymi<sup>24</sup>. Działania mające na celu kwestionowanie ludzkiej hegemonii w procesie zasiedlania najbliższego otoczenia (*casus* zwierzęcych mikrohistorii w *Dwunastu stacjach* Różyckiego), projektowania historiografii i spisywania dziejów bombardowanych i okupowanych miast z ludzkiej perspektywy (przypadek *Kwiatów polskich*) stanowią tylko część strategii emancypacji „żywołów męczenników”<sup>25</sup>. Filipowicz silnie podkreśla fikcyjność rozdziału ludzkich i zwierzęcych narracji w czasach „bez wojny”<sup>26</sup>, ponieważ w okresach tych

---

wybory walczących o własne siedliska stworzeń, odtwarzać ich pojedyncze i zbiorowe reakcje, zachowania, doświadczenia”. Filipowicz, dz. cyt., s. 100-101.

<sup>22</sup> Zastanawiający jest brak przejmujących fragmentów prozy Winfrieda Geорга Sebald, który rekonstruował los zwierząt uwięzionych w berlińskim ogrodzie zoologicznym na podstawie wspomnień Lutz Hecka: „Kasetowe bomby zapalające i naboje fosforowe spowodowały pożar w piętnastu budynkach zoo. Pawilon antylop i drapieżników, budynek administracji i willa dyrektora spaliły się doszczętnie, pawilon małp, pawilon kwarantanny, restauracja i indyjska świątynia słoni były mocno strzaskane albo uszkodzone. Jedna trzecia ze stanu liczącego po ewakuacji wciąż jeszcze dwa tysiące zwierząt zginęła. Jelenie i małpy wydostały się na wolność, ptaki wyfrunęły przez rozbite szklane dachy. [...] Nazajutrz mina powietrzna zgruchotała jeszcze trzy piętrowy ozdobny pawilon akwarium i długie na trzydzieści metrów pomieszczenie krokodyli, wraz z sztuczną dżunglą. Pod blokami betonu, zwałami ziemi, odłamkami szkła, przewróconymi palmami i pniami drzew leżały w płytkiej wodzie albo staczały po schodach skręcające się z bólu olbrzymie gady, a przez wyrwę po rozsadzonej tylnej bramie wpadał do wnętrza odbłask płonącego Berlina”. W.G. Sebald, *Wojna powietrzna i literatura...*, s. 109-110.

<sup>23</sup> *Wywrotowość jest kwestią poetyki. Z Julią Fiedorcuk rozmawia Monika Glosowicz*, „Opcje” 2016, nr 1-2, s. 176.

<sup>24</sup> Termin Donny Haraway, zob.: taż, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, pod. red. A. Gajewskiej, Poznań 2012, s. 241-260.

<sup>25</sup> Tak brzmi jeden z rozdziałów książki Érica Barataya *Zwierzęta w okopach*.

<sup>26</sup> Julia Fiedorcuk w wywiadzie z Moniką Glosowicz twierdzi, w kontekście konieczności uznania obecności innych gatunków w przestrzeniach zurbanizowanych i stałego podsyłania dyskomfortu jako wiodącej inspiracji (nie tylko artystycznej), że: „Ekologia jest z gruntu

również dochodzi do nieodwracalnych zniszczeń ekosystemów, biotopów i „zielonych wysp”, które regulują prawidłowe funkcjonowanie człowieka.

(Prze)zwierzęcenia... są także cennym dopełnieniem dotychczasowych publikacji (m.in. *Realizmu ekologicznego* Anny Barcz, *Cyborga w ogrodzie* Julii Fiedorczuk, artykułów Ewy Domańskiej<sup>27</sup>), które korespondują z badawczymi rozpoznaniem Filipowicz i stanowią asumpt do zniesienia opozycji żywe/martwe w odniesieniu do ciała poddającego się procesom rozkładu<sup>28</sup> i wypracowania opisu nowych form współżycia ludzi i zwierząt (*casus* poezji Anny Świrszczyńskiej) lub destabilizują hierarchiczną strukturę pamięci o wojnie, uwzględniając poległe w trakcie jej działań zwierzęta<sup>29</sup>.

Niekwestionowaną zaletą publikacji jest wybór albo takich poetek/poetów, których wrażliwość nie została do tej pory w ogóle określona jako postantropocentryczna, albo takich, w których twórczości świadectwa wyuczulenia na los zwierząt i roślin pojawiały się na marginesie rozważań tematyzowanych w odmienny sposób. Według badaczki Świrszczyńska, Różewicz, Różycki, Świetlicki, Rymkiewicz, Krynicki, Tuwim<sup>30</sup>, a także Jan Kott jako

---

niekomfortowa, bo zmusza nas do fundamentalnych przewartościowań, w pierwszym rzędzie do przemyślenia tego, kim jesteśmy i jakie jest nasze miejsce w poza-ludzkiej przyrodzie. Ekologiczny sposób życia wymaga ograniczeń, przede wszystkim ograniczeń konsumpcji. Nie chcemy się na to godzić. Uratowanie klimatu wymagałoby drastycznego ograniczenia emisji CO<sub>2</sub>, ale już widać, że tego nie zrobimy [...]. Z innej strony, kontakt z dziką przyrodą także oznacza wyjście poza strefę komfortu. Warto spędzić trochę czasu w lesie (oczywiście odpowiedzialnie), bez dostępu do telefonu i internetu. Można się czegoś o sobie nauczyć. Ale nawet w mieście jest dzika przyroda: pająki, szczury, jeże, ptaki. Uznać ich za pełnoprawnych mieszkańców tej przestrzeni to, znów, ograniczyć swoje prawo do absolutnego komfortu. Jeśli chodzi o literaturę, to moim zdaniem mamy ją po to, żeby w miejscu komfortowych odpowiedzi instalowała (czasem uwierające) pytania: mówię o poezji i literackiej prozie". *Wywartość jest kwestią poetyki...*, s. 176.

<sup>27</sup> Zob. E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, też, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5.

<sup>28</sup> E. Domańska pisze: „W niniejszej książce zastanawiam się nie tylko nad tym, czym są martwe ciała i szczątki, lecz także nad tym, co one robią i jak działają. Wzmacnianie martwego podmiotu i odkrywanie dowodów jego – nazwijmy to tak – nekrosprawczości uważam za ważny aspekt badań martwego ciała i szczątków. Jest to oczywiście znany topos «nowej historii społecznej», której celem było oddanie podmiotom podrzędnym (niewolnikom, kobietom, tubylcom, ludziom marginesu itd.) ich sprawczości i koncentrowanie się na grupach pomijanych lub wykluczanych z Historii”. Taż, *Nekros...*, s. 60. Choć Domańska nie wyraża tego wprost, daje do zrozumienia, że za proces tanatomorfozy odpowiadają nicienie, wiję i muchówki, a więc zwierzęta „mikro”, które wywołują w człowieku lęk i obawy, ponieważ ich naturalnym środowiskiem jest ziemia i gnilne środowisko, konotujące rozkład i martwość. Te obawy potwierdza Filipowicz, pisząc: „Lęgące się w organicznych resztkach stworzenia o śliskich ciałach i wielocłonowej budowie, które odżywiają się roślinnymi i zwierzęcymi szczątkami, niosą ze sobą ciągle niebezpieczeństwo naruszenia przejrzystych podziałów na żywe i martwe, twarde i miękkie, zewnętrzne i wewnętrzne. Przez swój sposób istnienia podminowują one bowiem fundament symbolicznego porządku, przywodząc na myśl substancjalną nieczystość, niedającą się ani kontrolować, ani tym bardziej przewyczyć. Ich ujawniające się w momencie najazdu maszyn żerowiska – pełne skupisk wijów, stad skorków i ślimaczych gromad – pomnażają jeszcze ryzyko owej asemantycznej anarchii, zwiększają wrażenie niepokornionej heterogeniczności («wyrojone z wolności»)” (s. 83).

<sup>29</sup> É. Baratay, *Zwierzęta w okopach*, s. 259–265.

<sup>30</sup> Ważnym, choć przeoczonym kontekstem wzbogacającym interpretację *Kwiatów polskich* jest szkic Aleksandra Nawareckiego *Requiem na lepie*. O „Musze” Juliana Tuwima, w którym

autor *Powiastek dla wnuczek* w zwierzęcych narracjach upatrują szansę „na reorientację własnego działania-w-świecie, możliwego nie tyle już wobec lub nawet w imieniu zwierzęcia, ile zawsze w stowarzyszeniu z nim” (s. 25).

Książka Filipowicz to publikacja pionierska ze względu na próbę wypełnienia „białych plam” w recepcji ekologicznej twórczości kanonicznych poetów. Jest także zaproszeniem do dalszych poszukiwań egzemplifikacji przedstawianych tez. Mimo że kolejne rozdziały stanowią zamkniętą całość, a arbitralnie wybrane wiersze cechują różne poetyki, Filipowicz tworzy z nich interesujące konstelacje (wyodrębnia trzy kręgi tematyczne: kryzysy i nadzieje, spotkania na pograniczach oraz działania międzygatunkowe oparte na współdziałaniu i współodczuwaniu) i udowadnia, że ludzkie opowieści sprzyjają ujawnianiu losu zwierząt i interwencji, gdy ich życie jest zagrożone.

Badaczka, konstytuując język zdolny opisać pomijane dotąd przypadki ludzko-zwierzęcych spotkań i sojuszy, pozostaje wierna mikrologii literackiej, co skutkuje zachowaniem równowagi między teoretycznymi rozważaniami a niezbędną w tego rodzaju rozprawie (co dobitnie sugeruje podtytuł: „poetyckie drogi do postantropocentryzmu”) wrażliwością na znaczące szczegóły oraz tradycję, która m.in. w *Dwunastu stacjach* Tomasza Różyckiego i *Kwiatach polskich* odgrywa kluczową rolę zarówno w kwestii restytucji genologicznych wzorców, jak i patriotycznego imaginarium. W książce Filipowicz spotkanie ludzkiego i zwierzęcego jest zarzewiem wiary w zaprowadzenie nowego porządku także poza przestrzenią akademii.

## BIBLIOGRAFIA

- Augustyniak A., *Irena Tuwim. Nie umarłam z miłości. Biografia*, Warszawa 2016.
- Baratay É., *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2014.
- Baratay É., *Zwierzęta w okopach. Zapomniane historie*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2017.
- Czarnecka B., *Kobiety w lagrze. Zapis doświadczenia*, Kraków 2018.
- Domańska E., *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5.
- Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2.
- Domańska E., *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2017.
- Fiedorczyk J., *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015.
- Filipowicz A., *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*, Gdańsk 2017.
- Foltz R.C., *Czy przyroda jest sprawczą w znaczeniu historycznym? Historia świata, historia środowiska oraz to, w jaki sposób historycy mogą pomóc ocalić Ziemię*, [w:] *Teoria*

---

badacz dostrzegł zbieżność technik zabijania insektów z dyskursem parazytologicznym nazistów oraz antycypację Holokaustu „nie z powodu magicznych, kabalistycznych czy satańskich zainteresowań autora, ale dzięki jego nadzwyczajnej intuicji dotyczącej materii, a zwłaszcza przedmiotów”. Zob. A. Nawarecki, *Parafernalia. O rzeczach i marzeniach*, Katowice 2014, s. 240. Lep, pojawiający się w wierszu, jest jednym z narzędzi eksterminacji (podobnie jak iperyt i cyklon B).



wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. *Antologia*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2010.

Haraway D., *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, pod red. A. Gajewskiej, Poznań 2012.

Krupiński K., „Dlaczego gęsi krzyczały?”. *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Warszawa 2016.

Leociak J., *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009.

Nawarecki A., *Paraferalia. O rzeczach i marzeniach*, Katowice 2014.

Rewers E., *Praktyka jako badanie: nowe metodologie w humanistyce*, [w:] *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, pod red. A. Legeżyńskiej i R. Nycza, Warszawa 2012.

Sebald W.G., *Wojna powietrzna i literatura*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2012.

*Wywrotowość jest kwestią poetyki. Z Julią Fiedorczuk rozmawia Monika Glosowitz, „Opcje”* 2016, nr 1–2.

## STRESZCZENIE

Recenzowana książka Anny Filipowicz (*Przez zwierzęcia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*) jest jedną z kluczowych rozpraw badających związki ludzko-zwierzęce na materiale poezji polskiej XX i XXI wieku. Autorka w sposób innowacyjny odczytuje wiersze poetów uznanych za kanonicznych (Anny Świrszczyńskiej, Tadeusza Różewicza, Marcina Świetlickiego, Ryszarda Krynickiego, Tomasza Różyckiego, Jarosława Marka Rymkiewicza i Juliana Tuwima), wykorzystując wiedzę etologiczną i przyrodoznawczą. Największym atutem rozprawy, zdaniem recenzenta, jest mikrologiczna analiza poszczególnych utworów, dowartościowująca szczegół, dzięki czemu czytelnik otrzymuje kompendium podstawowych problemów związanych z emancypacją zwierząt w dwóch planach czasowych (podczas powstania warszawskiego i w czasach współczesnych). Filipowicz postuluje odrzucenie stereotypów, które do tej pory wzmacniały szowinizm gatunkowy i hierarchiczność w ramach akcydentalnych spotkań (*casus* zwierząt zamieszkujących ogrody zoologiczne i przestrzenie nieurbanizowane) i wypracowanie wrażliwości międzygatunkowej. Jej przejawami mogłyby być m.in. troska o dostrzeżenie indywidualnych biografii zwierząt w trakcie konfliktów zbrojnych lub zapobieganie niszczeniu biotopów. Rozprawa Filipowicz jest nie tylko przykładem zręcznego aplikowania metodologii z pogranicza humanistyki ekologicznej, *animal studies*, *affective studies*, lecz również ważnym głosem w debacie o budowaniu ładu ekologicznego i miejscu/roli zwierząt w życiu człowieka.

## Słowa kluczowe

postantropocentryzm, posthumanizm, poezja, zaangażowanie, wspólnota międzygatunkowa

## SUMMARY

### Host/otherness of post-humanist discourse

A review of the book entitled *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu* by Anna Filipowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017

The reviewed book by Anna Filipowicz entitled *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu* is one of the key dissertations analyzing human and animal relations as exemplified by Polish poetry of the 20th and 21st century. The author is innovative in her interpretation of poems by poets considered to be canonical (Anna Świrszczyńska, Tadeusz Różewicz, Marcin Świetlicki, Ryszard Krynicki, Tomasz Różycki, Jarosław Marek Rymkiewicz and Julian Tuwim), using her knowledge of ethology and natural science. The greatest strength of the dissertation, in the opinion of the reviewer, is the micrological analysis of individual works, enhancing the importance of the detail, due to which the reader receives a compendium of major problems connected with animal emancipation in two time planes (during the Warsaw Uprising and in contemporary times). Filipowicz calls for rejecting stereotypes which so far have enhanced species chauvinism and hierarchical structure in accidental encounters (the case of animals living in zoos and non-urbanized areas) as well as developing interspecies sensitivity. Its manifestations could include, for instance, concern about noticing individual biographies of animals during armed conflicts or preventing the destruction of biotopes. Filipowicz's work is not only an example of skillful application of methodology bordering on environmental humanities, animal studies and affective studies, but also an important voice in the debate on constructing environmental order and the place/role of animals in human life.

### Keywords

post-anthropocentrism, post-humanism, poetry, involvement, interspecies community



EMILIA  
GAŁCZYŃSKA\*



0000-0003-4324-2141



# Hartwig przestrzennie

Recenzja książki Elżbiety Dutki *Centra, prowincje, zaułki. Twórczość Julii Hartwig jako auto/bio/geo/grafia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2016

Geopoetyka, przynajmniej na aktualnym etapie, nie jest teorią, ale przede wszystkim praktyką badawczą [...]¹.

Ten ścisły związek pomiędzy gestem pisarskim, literacką *poiesis*, a materialnością miejsca dowodzi, iż miejsce i literatura potrzebują się wzajemnie: przestrzeń wydrążona z pamięci odzyskuje swą historię i przeszłość (nawet jeśli ma ona niekiedy status na poły wyobrażeniowy), literatura z kolei zyskuje zakotwiczenie w materii, będącej śladem przeszłości².

Elżbieta Rybicka

Pisanie o poetce tak szeroko rozpoznanej, interpretowanej i komentowanej wymaga nie lada odwagi, oryginalnego zamysłu badawczego i przede wszystkim czytelniczego fascynacji względem poezji. Do tego wniosku dochodzi Elżbieta Dutka, która na samym początku swojej pracy³ pisze o naukowej recepcji twórczości autorki *Wierszy amerykańskich*, by móc zaproponować własne, nowe odczytanie. Julię Hartwig poznajemy jednak nie tylko jako autorkę tomów poetyckich, ale – do czego badaczka nawiązuje w kolejnych częściach swojej książki – także jako wrażliwą i dociekliwą miłośniczkę

\* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Badań nad Tradycją Europejską, e-mail: egalcz@gmail.com.

¹ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 12.

² Tamże, s. 313.

³ E. Dutka, *Centra, prowincje, zaułki. Twórczość Julii Hartwig jako auto/bio/geo/grafia*, Kraków 2016. W artykule cytaty z niniejszego wydania zostały opatrzone numerem strony w nawiasie.

literatury. Już na tym etapie budowana jest paralela między zainteresowaniami biograficznymi poetki a sposobem ujmowania jej dzieł przez autorkę książki. Tytuł rozprawy naukowej kumuluje napotykaną przez czytelnika rozgałęzienia – epicentrum badawcze stanowią życie i twórczość w kontekście przestrzennym. Książka jest kontynuacją zamiłowań naukowych Dutki „zlokalizowanych” wokół tematyki spacjalnej oraz biograficznej<sup>4</sup>.

Auto/bio/geo/grafia to formuła, która wyrasta z założeń geopoetycznych. Inspirująca i w ostatnich latach szeroko opracowywana teoretycznie<sup>5</sup> praktyka badawcza zostaje urozmaicona i spotęgowana w nowej odsłonie. Autobiografizm implikowany (m.in. sygnały zakodowane w tekście – relacja między tekstami) oraz strategia autobiograficzna (sygnały zewnątrztekstowe: np. wywiady, pamiętniki) są zestawione z kategorią spacjalną. Życie Hartwig staje się tekstem, dopełnionym przez utwór poetycki: „Zatem nie tyle poetka stawia znak równości między życiem a pisaniem, ile poszerza życie o wiersz” (s. 16).

W kolejnych rozdziałach przyglądamy się wierszom, ale także i innym formom aktywności literackiej. Zostają one przypisane do tytułowego centrum, prowincji i zaułka. Obrana nomenklatura jednocześnie odzwierciedla okresy życia we Francji, Ameryce i Polsce. Co ważne: „Dla auto/bio/geo/grafii bowiem charakterystyczne jest odejście od linearnego, wyznaczanego przez chronologię porządku na rzecz odniesień przestrzennych” (s. 31). Wspomniane odniesienia przestrzenne funkcjonują jako klucz kompozycyjny książki podzielonej na trzy segmenty: *Francja – nostalgiczne centrum*, *Ameryka – prowincja codzienności* oraz *Polska – zaułki historii i pamięci*, w ramach których, w konkretnych przykładach utworów, każdorazowo zostają zauważone *spacja* i łączące się z nią przemiany.

Należy podkreślić, że badaczka powołuje się na pojęcie auto/bio/geo/grafii stworzone przez Elżbietę Rybicką. Nie bez powodu używam słowa *pojęcie* (dodałabym *wędrujące* – odwołując się do książki Mieke Bal<sup>6</sup>) – zamiast *termin*, jak czyni to Dutka. Poszczególne, baczne przyglądanie się zgromadzonym tekstom nigdy nie jest domknięte. Stanowi kolejną próbę zrozumienia, nienarzucającą odczytania ostatecznego: „Trajektoria auto/biograficzna jest bowiem współwyznaczana przez akty deterytorializacji i reterytorializacji, kolejne punkty na trasie to nie tylko miejsca postoju, ale miejsca doświadczenia

<sup>4</sup> Mowa o takich książkach jak: *Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego*, Katowice 2000; *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*, Katowice 2008; *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI*, Katowice 2011; *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Katowice 2014.

<sup>5</sup> Warto wspomnieć o takich pozycjach jak m.in.: A. Kronenberg, *Geopoetyka: związki literatury i środowiska*, Łódź 2014; *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, pod red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok 2015; *Przestrzeń – literatura – doświadczenie: z inspiracji geopoetyki*, pod red. T. Gęsińskiej i Z. Kadłubka, Katowice 2016; *Geograficzne przestrzenie utekstowane*, pod red. B. Karwowskiej, E. Konończuk, E. Sidoruk, E. Wampuszyc, Białystok 2017.

<sup>6</sup> M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.

granicznego lub pogranicznego [...], które przenoszone są dalej pod postacią śladów pamięciowych, pamięci ciała, języka, obrazów”<sup>7</sup>.

Rozdział pierwszy poświęcony został debiutanckiemu tomowi *Pożegnanie* oraz ostatniemu „francuskiemu” cyklowi wierszy zawartemu w *Podziękowaniu za gościnę*, w którym czytelnik poznaje Paryż lat czterdziestych ubiegłego stulecia. Dutka w wierszach dostrzega zakodowane lektury poetki – w tamtym czasie zaznajamiała się ona ze stolicą Francji za pośrednictwem dzieł Guillaume’a Apollinaire’a czy Gérarda de Nerval’a. Zawarte w utworach wątki dotyczące pamięci i pamiętania nie są związane jedynie z prywatnymi wydarzeniami z życia Hartwig, ale także nawiązują do szeroko rozumianej historii Europy i jej kultury, przeżyć związanych z okresem II wojny światowej. Dlatego mylnie byłoby spodziewać się w tym rozdziale sentymentalnej interpretacji wierszy z lat młodości. Badaczka szuka dalej, nie tylko w centrum poetyckim, ale także w tekstach znajdujących się na obrzeżach. Poznajemy utwory korespondujące, poszerzające możliwości krytycznego myślenia, dzięki którym Hartwig ukazuje nam się jako biografka.

Najciekawszym fragmentem pierwszego rozdziału wydaje się jego ostatnia, czwarta część *Paryż, Musée de l’Orangerie* – „wizualne zaszczerpienie”. Tytułowa metafora została zaproponowana przez Adama Dziadka. Szkoda, że Dutka w tym momencie nie pokusiła się o stworzenie własnej formuły, gdyż świetnie *wędruje* między dziedziną literatury i malarstwa – próbując doszukać się w twórczości poetki miejsc wspólnych. Za pośrednictwem słów Hartwig przyglądamy się obrazom Marca Chagalla, Pietera Bruegla, Leonarda da Vinci, Salvadora Dali, wspomniani zostają także, jak zauważa badaczka, mniej znani malarze: Robert Campin, John James Audubon.

Poza literaturą malarstwo jest dla poetki najbliższą dziedziną sztuki. We fragmentach dziennika czytamy jej interpretacje obrazów, przemyślenia oraz zapisy rozmów z malarzami. Przestrzeń muzeum to kolejna rozczytywana przez Dutkę *spacja* twórczej inspiracji, ale także pamięci, bycia blisko autora obrazu: „W pisarstwie Hartwig ramy obrazu są granicą nieustannie przekraczaną. Osoba mówiąca «wchodzi» w obraz, ale i często widoczny jest ruch w odwrotnym kierunku – to, co namalowane, wykracza poza ramy w stronę konkretnej biografii [...]” (s. 88). Badaczka nie pomija wcześniejszych prac naukowych, które podejmowały kwestie interdyscyplinarne oraz kulturowe w poezji Hartwig. Częste odwoływanie się do innych tekstów krytycznych (m.in. Anety Grodeckiej, Marcina Telickiego, Marty Flakowicz-Szczyrby) odnajdziemy we wszystkich fragmentach książki. Nawiązania jednak zawsze są przemyślane, nie zaburzają oryginalnego wywodu opartego na tytułowym pojęciu, funkcjonują jako tło i dopełnienie.

W drugim rozdziale znajdujemy się w Ameryce, która jest przefiltrowana przez naukową i poetycką osobowość Hartwig. Sposób pisania o kolejnej przestrzeni pozostaje taki sam jak w poprzedniej części książki. Przewodnikami po nowym świecie są Emily Dickinson, Edward Hopper oraz William

<sup>7</sup> E. Rybicka, dz. cyt., s. 289.

Carlos Williams. Nie brakuje także polskich powiązań, a szczególnie zostaje zaznaczona relacja z Czesławem Miłoszem oraz wpływ, jaki wywarł na poetkę utwór *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Dutka próbowała wcześniej ukazać „mit Francji”, na którym także wychowała się Hartwig, znaleźć jego źródła oraz skutki zmaterializowane w słowie poetyckim i obrazie malarzkim. Tym razem kraj nieograniczonych możliwości – Ameryka – jawi się jako „wyspa samotności”; na niej autorka *Dziennika amerykańskiego* próbuje stworzyć własną przestrzeń życia, funkcjonowania w codzienności.

Tak jak wszystkie tytuły i podtytuły łączą się z geograficzną praktyką interpretacji, tak i tutaj zostaje zauważona przestrzeń Nowego Jorku, Amherst, ale i oczywiście Museum of Modern Art. Poetka nie czuje się w Ameryce tak dobrze jak na starym kontynencie, we Francji. Szuka kontaktu z nową przestrzenią, jednak sztuka wydaje się tym razem niewystarczająca. W piątym podrozdziale zatytułowanym *Nad Pacyfikiem i w górach Sierra Nevada – zwykła mistyka* Dutka zwraca uwagę na fascynację naturą, która pozwoliła poetce na metaforyczne wyjście z muzeum i kontemplację terażniejszości. W ten sposób odnajduje się ona w nowym kontekście. Na początku napotykamy słowa Hartwig z rozmowy przeprowadzonej przez Artura Cieślara, opublikowanej w książce *Życie to podróż, to ocean*<sup>8</sup>:

Nigdy wcześniej nie sądziłam, że można objąć wzrokiem **tak szeroki horyzont**, że można się znaleźć tak daleko od siedzib ludzkich, na prawdziwych pustkowiach, w niesamowitych przestrzeniach, niemożliwych do objęcia wzrokiem ani rozumem. Do dziś mam przed oczami te wciąż inne horyzonty gór, Wielki Kanion, pustynie. Kiedy znajdziemy się oko w oko z naturą, wszystko inne wydaje się mało znaczące (podkr. – E.D.) (s. 148).

Naturę zestawia się z kulturą i równocześnie przypisane zostają im przestrzenie: otwarta i zamknięta. Co ważne, w tekście badawczym ani w poezji nie wykluczają się one, obie *spacje* łączą się w biografii – nie wchodzi w korelację, współlistnieją osobno na zasadzie „otwartej symbiozy”. Inną ważną kwestią są sprawy somatyczne. Cieleśność, która odgrywa ogromną rolę w praktyce geopoetyckiej, staje się jedyną możliwością „dosięgnięcia” horyzontu, zauważenia go i zapamiętania. Zmysł wzroku, dominujący również w recepcji sztuki plastycznej, ukierunkowuje odczucia wewnętrzne, które są często impulsem do tworzenia tekstów literackich.

Inny zauważony wątek to podróż, pozwalająca oswajać samotność i ją akceptować oraz czerpać z niej przyjemność oraz korzyści. Bycie w pojedynkę wywołuje także pytanie o Boga i przeznaczenie. Wybrana formuła auto/bio/geo/grafii jako praktyka stanowi zawsze dopełnienie tekstu literackiego, który to wyznacza kierunek interpretacji. Autorka książki zauważa, że właśnie pobyt w Ameryce jest momentem przemian na gruncie poetyki:

---

<sup>8</sup> *Życie to podróż, to ocean*. Z J. Hartwig rozmawia A. Cieślar, Poznań 2014, s. 60–61, cyt. za: E. Dutka, *Centra, prowincje, zaułki*, s. 148.

Pod wpływem doświadczeń amerykańskich nastąpiło zmodernizowanie idiomu poetyckiego tej artystki, uproszczeniu ulega styl, częściej pojawia się język potoczny, wzrasta znaczenie codzienności i pospolitych doświadczeń (s. 151).

Poza badawczą kontemplacją konkretnego utworu Dutka dąży do stworzenia szerszego obrazu twórczości, do zauważenia zmian fundamentalnych, kształtujących artystyczną świadomość:

„Kraj bez snów” okazuje się zarazem „szerokim horyzontem”, otwierającym na to, co przekracza wydawałoby się tak bardzo „twardą” rzeczywistość najbardziej nowoczesnej, technicyzowanej cywilizacji. Po wielu latach różnych artystycznych poszukiwań poetka znalazła własną formę zapisu tego typu doświadczeń. „Zwykła” mistyka wypełnia „błyski” – utwory, które stały się wręcz znakiem rozpoznawczym późnej twórczości Julii Hartwig (s. 156).

Ostatnia część książki *Polska – zaułki historii i pamięci* staje się okazją, aby powrócić do przeszłości. Podróż tutaj jest symboliczna, a kontakt z krajem ojczystym skomplikowany i nieoczywisty. „Zebrane” w książce przestrzenie lat dzieciństwa i młodości oraz wspomnień, także tych późniejszych, to Lubelszczyzna, Kielecczyzna, Warszawa i Lublin. Osobną *spacją* są opisane relacje Hartwig z polityką i historią oraz fotografią. Omawiane utwory pochodzą z tomu *Wybór wierszy poetów lubelskich* oraz zbioru reportaży *Z niedalekich podróży*. W poprzednich rozdziałach przestrzenie łączyły się z prywatnymi zainteresowaniami poetki i jej biografią. Polska zostaje utożsamiona ze wspólnotą pamięciową, wspomnienia jednostki reprezentują świadomość zbiorową. Także w tej części powracają pytania dotyczące sposobu opisanego Zagłady, m.in. w utworze *Ziemia dawnego getta w Warszawie nie chce się zielenić*.

Książka Dutki jest interesującą i oryginalną próbą odczytania na nowo twórczości poetki rozpoznanej i cenionej. Zupełnie inaczej więc odbieramy znane utwory, których drobiazgową analizę dąży jednak do zbudowania solidnej konstelacji – od szczegółu do syntezy. Tytułowa formuła auto/bio/geo/grafii, tak jak w założeniach geopoetyckich, jest praktyką w działaniu, impulsem do badania literatury pod kątem przestrzennym i biograficznym. W książce staje się stelażem rozważań, uzupełnionym umiejętnie dobraną literaturą przedmiotu. Hartwig odczytujemy wielowymiarowo i interdyscyplinarnie, będąc jednak zawsze u źródeł tekstu wyjściowego – to znaczy poezji, która „dzieje się” przestrzennie i skierowana jest we wszystkie strony.



## BIBLIOGRAFIA

- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.
- Dutka E., *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*, Katowice 2008.
- Dutka E., *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Katowice 2014.
- Dutka E., *Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego*. Katowice 2000.
- Dutka E., *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przelotom wieków XX i XXI*, Katowice 2011.
- Geograficzne przestrzenie utekstwowione*, pod red. B. Karwowskiej, E. Konończuk, E. Sidoruk, E. Wampuszyc, Białystok 2017.
- Kronenberg A., *Geopoetyka: związki literatury i środowiska*, Łódź 2014.
- Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, pod red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok 2015.
- Przestrzeń - literatura - doświadczenie: z inspiracji geopoetyki*, pod red. T. Gęsiny i Z. Kałużka, Katowice 2016.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

## STRESZCZENIE

Auto/bio/geo/grafia jest twórczą i niebanalną soczewką interpretacyjną autorki książki, która przygląda się poszczególnym tomom, wierszom i tekstom o sztuce autorstwa Julii Hartwig. Ramą kompozycyjną, która pozwala na prowadzenie płynnej narracji, staje się przestrzeń, przypisana do tytułowego centrum, prowincji i zaułka. Wspomniane odniesienia przestrzenne funkcjonują jako klucz kompozycyjny książki podzielonej na trzy segmenty: *Francja – nostalgiczne centrum*, *Ameryka – prowincja codzienności* oraz *Polska – zaułki historii i pamięci*, w ramach których, w konkretnych przykładach utworów, każdorazowo zostaje zauważona *spacja* i łączące się z nią przemiany.

## Słowa kluczowe

Julia Hartwig, geografia, biografia, geopoetyka

## SUMMARY

### Hartwig spatially

A review of the book by Elżbieta Dutka *Centra, prowincje, zaułki. Twórczość Julii Hartwig jako auto/bio/geo/geografia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", Kraków 2016

Auto/bio/geo/geographics forms a creative and original interpretive lens of the author of the book, which looks at individual volumes, poems and texts about art by Julia Hartwig. Space assigned to the eponymous center, province and backstreets becomes the compositional frame, allowing for a smooth narration. These spatial references function as the compositional key of the book divided into three segments: *France - a nostalgic center*, *America - the everyday life province* and *Poland - backstreets of history and memory*, in which, in specific examples of works, each time a space and its transformations are accounted for.

### Keywords

Julia Hartwig, geography, biography, geopoetics



DARIA  
NOWICKA\*



0000-0002-6315-7588



# W archiwum Jerzego – przestrzenie pamięci, przestrzenie rozproszenia, zakamarki interpretacji

Recenzja książki Jerzego Kandziory, *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2017

Jerzy Kandziora, historyk literatury, badacz twórczości między innymi Stanisława Barańczaka, Tadeusza Konwickiego, w swojej książce *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*<sup>1</sup> podejmuje próbę całościowego spojrzenia na twórczość autora *Ptaka poza ptakiem* poprzez uwzględnienie kategorii czasu, labiryntu i historii. Kandziora proponuje lekturę przekrojową – począwszy od opisanie biografii osobistej Ficowskiego, przez jego literackie i artystyczne fascynacje Brunonem Schulzem, Witoldem Wojtkiewiczem, Julianem Tuwimem, historią i światem codziennym, aż po doświadczenie pogranicza, tego dosłownego i poetyckiego. Tą eseistyczną, a miejscami również syntetyczną formą opisu Kandziora kontynuuje zainaugurowane przed laty odczytania twórczości autora *Zawczasu z poniewczasem* w oparciu o narrację historyczną. Badacz podkreśla też znaczący wpływ społecznego imaginarij na funkcjonowanie pisarza we współczesnej recepcji.

Twórczość Jerzego Ficowskiego, poety, eseisty, schulzologa, cyganologa, przyjaciela Żydów, do tej pory była odczytywana głównie w kontekście

\* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Zakład Badań nad Tradycją Europejską, e-mail: [darianowicka91@gmail.com](mailto:darianowicka91@gmail.com).

<sup>1</sup> J. Kandziora, *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Gdańsk 2017.

wybranego tematu, problemu poetyckiego. Autorzy i interpretatorzy dzieł twórcy *Zwierzeń*, a warto wspomnieć tu między innymi Paulinę Czwordon, w swoich pracach podejmowali między innymi problematykę empatii w jego twórczości, wątki żydowskie i pożydowskie zapisane w poezji, a także praktykowali czytanie intertekstualne w kontekście dzieł Schulza i Papuszy<sup>2</sup>. Zawsze jednak tym indywidualnym i zbiorowym refleksjom towarzyszyło przeświadczenie o potrzebie totalności lektury Jerzego Ficowskiego. Kandziora w swojej książce z jednej strony kontynuuje dotychczasowe interpretacje, z drugiej jednak, posiłkując się kategorią historii, proponuje konkretny trop lekturowy, scalając i rozwijając w ten sposób dotychczasowe odczytania.

*Ołowiani żołnierze, Moje strony świata, Makowskie bajki, Pismo obrazkowe, Rodzynki z migdałami* to bowiem książki, które autor czyta wieloperspektywicznie, zarówno w kontekście biograficznym, tematycznym, tożsamościowym, jak i pogranicznym. Kandziora zauważa, że w przypadku obcowania z twórczością Ficowskiego, zwłaszcza tą pisaną poniewczasie, niezależnie od przeprowadzonych już badań i interpretacji, wciąż znajdujemy się w labiryncie historii, w pułapkach historii. Recenzowana tu książka odkrywa zaś różnorodne tożsamości poety zapisane w czasie, przestrzeni, w dosłowności.

Studium Kandziory wpisuje się doskonale w krąg opublikowanych ostatnio rozpraw, jak i wznowień wydań tomików poetyckich autora *Zawczasu z poniewczasem*. Warto wspomnieć, że *Poeta w labiryncie historii* ukazał się kilka lat po *Lewych stronach widoków* – wyborze wierszy Ficowskiego w opracowaniu Piotra Sommera. Można przeczytać w tym tomie między innymi takie utwory jak: *Pożydowskie, Pierwieści, List do Marc Chagalla* czy wiersz *Zaręby Kościelne*. Książka Kandziory została opublikowana również w czasowej bliskości ze zbiorem *Lodorosty i bluszczary. Wiersze dla dzieci*<sup>3</sup> wydanym przez Wydawnictwo Wolno.

W projekt opisu narracji historycznej badacz włączył nie tylko własne doświadczenia zdobyte w czasie lektur i rozmów z poetą i jego bliskimi, ale przede wszystkim, jako uważny historyk literatury, odniósł się do świadectw pozostawionych przez poprzednich interpretatorów, powiększając w ten sposób recepcję pisarza. Wobec tej mnogości komentarzy i analiz istotne do rozważenia zdają się kategoria archiwum otwartego<sup>4</sup> i rekonstrukcja biografii, biografii poetyckiej, jakie proponuje autor.

Kandziora stawia przed sobą trudne zadanie – zbadania w pełni spuścizny Ficowskiego wobec poczucia nieustającej historii. Opowiedzenia o całym artystycznym dorobku autora: jego szkicach, esejach, listach, wierszach. Ta literacka monografia pomnaża i rozszerza poetycką recepcję Jerzego

<sup>2</sup> Por. P. Czwordon, *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2010; M. Kobielska, *Nastrajanie pamięci. Artykulacja doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*, Kraków 2010; D. Nowicka, *Pożydowskie. Figury Zagłady w twórczości Jerzego Ficowskiego i Władysława Strzemińskiego*, Kraków 2016.

<sup>3</sup> J. Ficowski, *Lodorosty i bluszczary. Wiersze dla dzieci*, Lusowo 2017.

<sup>4</sup> Por. *Archiwum jako projekt. Poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. K. Pijarski, Warszawa 2011; „Czas Kultury” 2017 nr 2 (poświęcony tematowi archiwum prywatnego).

Ficowskiego, odsłania też i rozbudowuje koncepcję archiwum otwartego, które to badacz odnosi do całej twórczości pisarza.

Autor *Poety w labiryncie historii*, analizując dokonania Ficowskiego, szczególnie nacisk kładzie na jego poetykę i uprawiany przez niego swoisty rodzaj odczytywania świata. Istotny dla całego wywodu pozostaje bowiem dyskurs historii, za którego pomocą Kandziora – obok opisanego oraz przybliżenia klasycznych i rozpoznanych już estetyk, a także arcydzielności prac Ficowskiego – unaocznia wciąż nierozpoznane miejsca w jego twórczości. Przykładem takiego działania okazuje się odkrywanie archiwum epistolarnego pisarza. Listy cygańskie, zarówno te pisane do poety, wielokrotnie uznawane za brata, pomocnika, sąsiada, jak i te wysyłane przez niego do różnych odbiorców, artystów, pojawiają się w opowieściach Kandziory po to, by jeszcze silniej uwyraźnić narrację, by jeszcze mocniej dopowiedzieć, czym w twórczości i życiu Ficowskiego było pogranicze.

A jest ono w relacji badacza po pierwsze słowem poetyckim i jednocześnie towarzyszącym – o czym zdają się przekonywać początkowe rozdziały pracy zatytułowane *Historia w poezji* oraz *Poezja w historii*. Po drugie zaś w kategorii pogranicza zapisany został stan emocjonalny, ten szczególnie rodzaj czuwania w języku (także w jidysz), który daje pisarzowi siłę do wiary w trwanie. Pogranicze dla Ficowskiego-poety to trwanie między pamięcią a przypominaniem.

Samo pogranicze wiąże się również z drugim słowem-kluczem w recepcji Jerzego Ficowskiego – historią. To właśnie ona wyznacza kierunek odczytań, interpretacji i reinterpretacji, które Kandziora proponuje w swojej książce. W omawianym tu przypadku pisania na pograniczu historia przede wszystkim zdaje się dwuzwrotna. Z jednej strony wywodzi się z poezji, ma odsyłać do wydarzeń z życia prywatnego, intymnego, ale też i narodowego, z drugiej natomiast, zwłaszcza wtedy, gdy Ficowski angażuje się w sprawy polityczne, społeczne, tożsamościowe, to „ta historia” przenika do wiersza. Doskonałym przykładem owej zależności zdają się poszukiwania tropów akowskich, zapisy doświadczeń Ficowskiego z okresu przynależności do Armii Krajowej, a także udziału w powstaniu warszawskim. Kandziora zwraca uwagę, że ten rodzaj narracji historycznej, zapisany w 1948 roku przez Ficowskiego w *Ołowianych żołnierzach*, a więc historia doświadczana bezpośrednio, zniknęła z jego późniejszej twórczości. Śmierć kolegów, której doświadczył wówczas młody poeta, sprawiła, że tamta (zaimkowa) historia kojarzyła się głównie z traumą, cierpieniem, bólem zarówno psychicznym, jak i fizycznym. Sam twórca wspominał ją tak:

Niewiele pamiętam, walczyłem z pamięcią, bo zbyt bolała. [...] Wdzięczny jestem 13-letniej Basi, że utrwaliła strzępki pamięci o zapomnianym prawie przeze mnie strzelcu „Wraku”, którym wówczas byłem, o moich poległych kolegach<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> B. Kaczyńska-Januszkiewicz, *Jutro moje urodziny*, „Gazeta Świąteczna” 1994, nr 211 z 10/11 września (wyd. W), s. 16, cyt. za: J. Kandziora, *Poeta w labiryncie historii...*, s. 55.

Powyższy krótki fragment wyjęty ze wspomnień Ficowskiego pokazuje również inne znaczenie historii, ujawniające się, kiedy wykracza ona z wiersza i staje się cudzym słowem, zyskując świadka, który może ochronić czyjąś prawdę, pamięć. Historia nie jest statyczna, podlega reinterpretacjom, odkryciom, powtórzeniom. Mówić i pisać historycznie, zdaniem Ficowskiego, to znaczy zamieszkać w rzeczach codziennych, skupić się na zdarzeniach odosobnionych. Tak zwane wielkie zdarzenia dokonują się właśnie za pośrednictwem mitu i miniatur rzeczywistości, w historii domowej. Wspominała o tym w wywiadzie w „Gazecie Wyborczej” Anna Ficowska-Teodorowicz:

Ojciec był w czasie wojny świadkiem Holocaustu, z czym nie mógł sobie poradzić do końca życia. A mama jest niezwykłym dowodem historii szczęśliwej. Gdyby moi rodzice nie ocalili cudem – ojciec z powstania, a mama z getta – nie byłoby ani mnie, ani trójki moich dzieci<sup>6</sup>.

Kandzióra, analizując w kolejnych podrozdziałach i rozdziałach – *Nie poddać poezji, Papusza, Przestrzenie pamięci, przestrzenie rozproszenia* – tropy narracyjne w twórczości Ficowskiego, wielokrotnie odwołuje się do jego początków poetyckich. Zaznacza jednocześnie, że historia poetyki rozpoczyna się u pisarza właśnie od opowieści o Zagładzie. Historia ukryta w tomie *Odczytanie popiołów* poświęconym pamięci żydowskiej jest ukonkretniona. Ficowski, który rozumiał i poznał, co znaczą dwie strony muru, poeta poszukujący niegdyś nowego języka literatury, zapisał też w sposób najbardziej empatyczny księgę imion, tych nieocalonych, straconych, i ich uwikłanie w los.

Ale historia opisana przez Kandziórę, niwelującego potoczne jej interpretacje, wydaje się też historią inną i o Innych. Jak wskazywał badacz, już samo postawienie *Odczytania popiołów* wobec wielkiej narracji, domagającej się punktu widzenia obiektywnego twórcy i czytelnika, może zdawać się niewłaściwe. Jak się jednak okazuje w procesie następujących po sobie lektur, twórczość Jerzego Ficowskiego polegała na przełamywaniu barier językowych i znaczeniowych, semiotycznych. Historia jako równoległa siostra pamięci opiera się na zrozumieniu i empatii. Stąd u Kandziory ten rodzaj rozszerzonej definicji pojęcia o kategorie losu, pamięci i labiryntu.

Zapisanie historii, jak i zapisanie kogoś i czegoś w historii poezji, zdaniem Ficowskiego następuje w czasie indywidualnym – może dokonać się bezpośrednio w trakcie wydarzenia, być reakcją natychmiastową, ale też może pozostać w strefie poniewczasu. Jerzy Kandzióra, a poniekąd czyni to także Piotr Sommer zwracający uwagę na integralność twórczości Ficowskiego we wstępie do *Lewych stron widoków*, zauważa:

Świadom jestem, że w tym rozdziale [*Opowieść o Zagładzie* – dop. D.N.] objęcie refleksją także wierszy poety dotyczących zagłady Żydów,

<sup>6</sup> A. Szawiel, 90. urodziny Jerzego Ficowskiego. Mówi się o nim „odkrywcą Papuszy”, „Gazeta Wyborcza”, 31 sierpnia 2014, cyt. za: [www.pogranicze.sejny.pl](http://www.pogranicze.sejny.pl) (dostęp: 24.01.2019).

potraktowanie w ten sposób utworów zawartych w zbiorze *Odczytanie popiołów*, może budzić wątpliwości. Przede wszystkim z tego względu, że potocznie rozumiemy dyskurs o historii jako opowieść nacechowaną dystansem do przedstawianej materii, starającą się obiektywizować coś, co traktujemy jako rozdział czasu zamknięty i wystudzony z emocji. [...] Zagłada Żydów jako temat podejmowany przez literaturę powojenną w takim rozumieniu narracji historycznych nie daje się zamknąć. Nie jest ona ani obszarem historii uspokojonej i wolnej od emocji – jej świadkowie nadal żyją wśród nas, a ogrom zbrodni przekracza wszelkie granice i reguły związane z pojęciem wojny – ani też nie jest wydarzeniem wielorako interpretowalnym, będąc zbrodnią bez precedensu w dziejach ludzkości<sup>7</sup>.

Kandziora, badacz drobiazgów archiwalnych, z niezwykłą starannością, uważnością, ale też i potrzebnym sceptycyzmem obok kategorii historii stawia figurę labiryntu. Sama przestrzeń labiryntu zapisała się w wielu tekstach kultury jako miejsce tajemnicze, niebezpieczne, zagadkowe, z którego trudno się wydostać. Zdaje się jednak, że konstrukcja pracy, poszukiwań badawczych Kandziory opiera się przede wszystkim na doświadczeniu schulzowskim, na przenikaniu się światów: poetyckiego, wyobraźniowego z pozaliterackim, zwyczajnym. Jak pamiętamy, w *Sklepiach cynamonowych* chłopiec-narrator zostaje wysłany przez rodziców do domu po portfel ojca. Wędrowka małego człowieka przez ciemne miasto, oglądane i doświadczane wciąż z innej perspektywy, sprawia, że w dziecku rodzi się poczucie zmienności świata, poczucie ciekawości tych metamorfoz.

Kandziora, analizując kategorie historii, narracji historycznej, losu, doświadczenia, pamięci, nie tylko odnosi się do tytułowej poezji, ale stara się uwzględnić cały proces powstawania dzieła. Autor łączy kategorię labiryntu i możliwych w nim zdarzeń – jak zagubienie, odnalezienie, spotkanie – ze studiami pisarskich ról Jerzego Ficowskiego. Proponuje tym samym stworzenie katalogu „tożsamości”/„kreatcji” poetyckich, egzystencjalnych, literackich autora, których istotą i wspólnym pierwiastkiem pozostają świadomość widzenia i zdolność do metamorfoz. Nieustannie dowodzi to przeświadczenia, że osią całej poezji Ficowskiego jest zmiana.

Role, o których myśli Kandziora, wywodzą się z literatury, wprost z wierszy – to rola strażnika pamięci, poety dzieci i dla dzieci, historyka trudnych zdarzeń, opowiadacza historii, osoby pozostającej „pomiędzy”. Ficowski odczytany przez badacza jest przede wszystkim twórcą zaangażowanym, a co się z tym bezpośrednio wiąże, autorem odosobnionym, broniącym ideałów poezji i poetyk, pieśniarzem i antypieśniarzem, akwizytorem w świecie Schulza. Jednak poza wcieleniami poetyckimi Ficowski jawi się jako człowiek domowy – chłopak, ojciec i mąż. To role, które nieustannie na siebie nachodzą, role niezakończone, nieprzerwane. Stąd liczne nagromadzenie porównań

<sup>7</sup> J. Kandziora, *Poeta w labiryncie historii...*, s. 35.



w pracy Kandziory. Za pomocą metafor i zestawień badacz stara się uchwycić sens bycia pisarza w poezji.

Taka sytuacja widoczna jest na przykład w rozdziale *Nie poddać poezji*, który autor poświęca relacji między twórczością a władzą. Analizując wiersz *Pojutrznia*, będący opowieścią o doświadczeniu niewoli, o przymusie, a także o czasie, w którym pamięć nie ma narzędzi do walki, Kandziora proponuje lekturę korespondencyjną między „pojutrznią” a „przepowiednią”. Właśnie w takiej pośredniej, międzywierszowej formie mogą odsłonić się nie tylko zmieniające się role podmiotów lirycznych, ale również inne, różnorodne wizerunki poety. Owe zestawienia mogą przynosić i przynoszą często nieoczekiwane rozwinięcie dyskursu historii.

Obok historii i labiryntu – nadrzędnych kategorii organizujących kompozycję książki (*Historia w poezji, Poezja w historii, Bruno Schulz, Archipelag Jerzego Ficowskiego*) – istotnym kierunkiem interpretacji dzieł Ficowskiego pozostaje również archiwum. Badacz proponuje jednak szczególny jego rodzaj – to archiwum otwarte. Wykorzystanie takiej formuły do opisu twórczości poety nie odnosi się wyłącznie do czynności gromadzenia rzeczy, choć i ona była mu bliska – zbierał przedmioty niezwykle – na przykład pozostawione listy, fotografie, książki, obrazy i obrazki, szkice, skrypty, wycinki z gazet o Marcu Chagallu, czasopisma czy też rękopisy. Archiwum funkcjonuje jako medium przeszłości i pamięci. Jako metafora zdaje się współorganizować konstrukcję opowieści. Jego otwarty wymiar, jaki proponuje Kandziora, ujawnia się w bezpośredniej relacji czytelnika z wierszem.

Ta względna relacyjność kontynuowana jest w całym wywodzie, aż do rozdziału ostatniego – *Archipelag Jerzego Ficowskiego* – w którym badacz omawia kontakty pisarza z kolekcjonerami i bibliofilami, między innymi Wacławem Zawadzkiem. Ficowski cenił w nim zdolność tworzenia niecodziennego archiwum. Największe i niesamowite wrażenie zrobiła na poecie jego domowa biblioteka, zawierająca kolekcję rzadkich druków. Zawadzki był bibliofilem zawsze przygotowanym na prośbę o najdziwniejsze dzieła.

W zakończeniu książki Kandziora próbuje ponownie określić, czym jest i w czym przejawia się tytułowy labirynt historii Jerzego Ficowskiego. Zwraca uwagę między innymi na problem biografii poetyckiej i niebezpieczeństwo popadnięcia przez interpretatorów w badawczy chaos, na konteksty biologiczne i przyrodnicze, tak istotne dla całej twórczości poety, na relacje mistrzów i ucznia – na Leśmiana, Schulza, na pogranicza tożsamościowe i topograficzne, wreszcie na powiązania interdyscyplinarne, na związki między poezją a malarstwem, między metaforą języka i obrazu (Wojtkiewicz).

Warto powrócić do samego początku książki, gdzie autor umieszcza wypowiedź samego Ficowskiego, w której jawią się wszystkie omawiane przez badacza pogranicza twórczości. Być może te słowa należy czytać jako motto narracji historycznej uwikłanej w labirynt:

Stawilem się tutaj z całym bagażem żywota mojego. Wynurzają się z chaosu różne oblicza i imiona rzeczy: motyle, szerszenie, ważki, głosy i barwy

ptaków, Bruno Schulz – herezjarcha pokątny, Leśmian – piewca bezsilnej wszechmocy... Przewodnicy Mitu – wsiowe piastunki i leśni piastuni bajek... Moje rodzeństwo najbliższe: bracia-Żydzi, bracia-Cyganie... Wioliny i wanilie – dźwięczne i wonne przewodniki pamięci, Witold Wojtkiewicz – mistrz cyrku w sierocińcu świata... I inni, i inne, i wszystko, z czym połączyło mnie życie... A gdzie – ja?... To wszystko ja. Ja, jak da się być sobą najbardziej<sup>8</sup>.

Jerzy Ficowski w całej swojej twórczości, przefiltrowanej przez pojęcie historii, jest obserwatorem rzeczywistości – zarazem świata już istniejącego, jak i tego przeczuwanego. Ten wymiar przyszłej zdarzeniowości wpisany zostaje w jego poetykę indywidualną, bolesną i trudną. W refleksji Kandziory autor jawi się jako poeta pograniczny, który za cel swojej refleksji o świecie wybrał egzystencjalne doświadczenie, odczuwanie w języku. Jerzy Ficowski, poeta z antypodów, starający się w poezji przywrócić ufność wobec języka.

Książka Jerzego Kandziory poprzez swoją otwartość, zróżnicowanie dyskursów w zależności od podejmowanej problematyki, ukazywanie archiwum otwartego, które zachęca do indywidualnej, często intymnej lektury twórczości autora *Ptaka poza ptakiem*, po raz kolejny rozszerza literacką recepcję pisarza. Wpisanie poezji Ficowskiego w panoramę polskich twórców, do której przynależał i którą współtworzył, otwiera nową historię, kolejny rozdział literatury. O nowatorskich możliwościach spojrzenia na twórczość Ficowskiego wspominał Kandziora już we wstępie do książki:

U źródeł mojej książki o Jerzym Ficowskim tkwił pewien odruch przekory i poczucie niedoceny istotnego składnika poezji tego autora, który nazwałbym narracją historyczną. Ale sprawa jest znacznie szersza, historia obecna jest u Ficowskiego także w doświadczeniu pozapoetyckim. Od wielu lat mam świadomość, że pisał on jakby dwa teksty: tekst poezji i tekst własnej biografii, i o ile ten pierwszy był wielokrotnie analizowany, odczytywany, o tyle ten drugi wymaga dopiero refleksji i opisu. Domaga się refleksji tym natargowiej, im bardziej oddalamy się od czasów PRL, i dystans ten pozwala zrozumieć, jak niezwykle postacią w krajobrazie powojennej Polski był poeta, ale także badacz życia Cyganów i biograf Brunona Schulza, odkrywca Papuszy, autor piosenek, tłumacz, monografista Witolda Wojtkiewicza, twórca zarazem elitarny i popularny – Jerzy Ficowski. [...] Obie te sprawy, oba te „teksty” – wiersze o historii i ową biografie zewnętrzną człowieka poznającego – ogarniam tytułem niniejszej książki<sup>9</sup>.

Historia będąca osią książki Kandziory to nie tylko metafora do przeczytania – bogata dokumentacja fotograficzna spajająca całą kompozycję

<sup>8</sup> J. Ficowski, przemówienie na uroczystości wręczenia mu nagrody Człowieka Pogranicza w 1999 roku w Sejnach, cyt. za: J. Kandziory, *Poeta w labiryncie historii...*, s. 5.

<sup>9</sup> J. Kandziory, tamże, s. 7.

rozprawy rozszerza definicję narracji o historię wpatrzeń pozaliterackich. Ficowski jest tu również rejestratorem obrazu – szczególnie silnie przemawiają do wyobraźni i rzeczywistości zdjęcia wykonane przez samego poetę. Cyganie z taboru Wajsów, nagrobki żydowskie, spacer po lapidarium, schodki ogrodowe (nieistniejącego) domu Brunona Schulza przy ul. Floriańskiej w Drohobycz, zestawione z interpretacją Jerzego Kandziory, dodają semantycznego wzmocnienia temu, co było widziane na granicy.

Na ostatniej fotografii przedrukowanej w książce widnieje stare, ogromne drzewo; zdjęcie zostało podpisane następująco: „«Stara lipa, Daukszy, fot. T. Ficowski, ok. 1936»; z albumu rodzinnego Jerzego Ficowskiego”<sup>10</sup>. Drzewo silne, potężne, o rozłożystych konarach, już zakwitnięte, liściaste, jakby chciało powiedzieć samo przez się o nieskończoności historii, o nowych genealogiach, ale też o koniecznej i bliskiej perspektywie poznania. To właśnie w tym ostatnim rozdziale Kandziora przytoczył listy od polskich Żydów mieszkających w Izraelu. Pojawił się tam roślinny fragment z Givataim z 12 lipca 1982 roku, który przytaczam na zakończenie:

Tutejsze kwiaty nie mają zapachu, są piękne, ale bezwonne. Nie znam przyczyny, może ktoś ją zna. To kwiaty dla oczu – czy za mało tej łaskawości? Wczoraj, w kamiennym (betonowym) Tel Avivie Irena zauważyła nieznanne jakieś kwiaty w ogródku (przyulicznym). Nazywają się «chawazelet» – tak objaśnił właściciel ogródka, ale co to znaczy po polsku dla kwiatu w Polsce nieznanego – pojęcia nie mam. Nie uwierzysz, ciągle jeszcze «dźwigam» zapach bzu, jaśminu, akacji – kwiatów nieznanych tutaj. Pamiętam zapach malin – tu ich nie ma. Zapach to czy smak?<sup>11</sup>

Kandziora swoją książką prowokuje do zadawania wciąż nowych pytań o twórczość Ficowskiego. Autor czyni to przez bardzo dokładne i wnikliwe badania krytyczne, przez uzasadnioną podejrzliwość wobec poezji. Kategorie pamięci, labiryntu, czasu, kluczowe dla interpretacji całego dorobku pisarskiego twórcy *Odczytania popiołów*, mają zachęcać również do powtórnej lektury Ficowskiego, reinterpretacji, do ponownego bycia w historii.

## BIBLIOGRAFIA

- Archiwum jako projekt. Poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. K. Pijarski, Warszawa 2011.  
„Czas Kultury” 2017, nr 2 (temat numeru: archiwum prywatne).  
Czwordon P., *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2010.

<sup>10</sup> Por. tamże, s. 384.

<sup>11</sup> List S. Wygodzkiego do J. Ficowskiego, datowany: Givataim, 12 lipca 1982, zbiory Ossolineum, cyt. za: J. Kandziora, *Poeta w labiryncie historii...*, s. 354.

- Kaczyńska-Januskiewicz B., *Jutro moje urodziny*, „Gazeta Świąteczna” 1994, nr 211 (wyd. W) z 10/11 września, s. 16.
- Kandziora J., *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2017.
- Kobielska M., *Nastrajanie pamięci. Artystyczna doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*, Kraków 2010.
- Nowicka D., *Pożydowskie. Figury Zagłady w twórczości Jerzego Ficowskiego i Władysława Strzebińskiego*, Kraków 2016.
- Szawiel A., *90. urodziny Jerzego Ficowskiego. Mówi się o nim „odkrywca Papuszy”*, „Gazeta Wyborcza”, 31 sierpnia 2014, cyt. za: [www.pogranicze.sejny.pl](http://www.pogranicze.sejny.pl) (dostęp: 24.01.2019).

## STRESZCZENIE

Jerzy Kandziora w swojej książce *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego* podjął próbę całościowego spojrzenia na twórczość autora *Ptaka poza ptakiem*. Głównymi kategoriami interpretacyjnymi zaproponowanymi przez badacza stały się czas, labirynt i historia. Pozwoliły one autorowi na typ lektury przekrojowej – poczynawszy od opisanego życia przedpoetyckiego Ficowskiego, przez jego literackie i artystyczne fascynacje Schulzem, Wojtkiewiczem, Tuwimem, światem codziennym, aż po doświadczenie pogranicza, tego dosłownego i poetyckiego. Tą eseistyczną, fragmentami również syntetyczną formą opisu, Kandziora zaznacza nowy nurt odczytań twórczości poety, zwraca uwagę zwłaszcza na wpływ społecznego imaginarium w funkcjonowaniu poety we współczesnym literaturoznawstwie.

## Słowa kluczowe

Jerzy Kandziora, Jerzy Ficowski, narracja historyczna, poezja, pogranicze, historia

## SUMMARY

### In Jerzy's archive: spaces of memory, spaces of dispersion, recesses of interpretation

A review of *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego* by Jerzy Kandziora, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2017

In his book *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego* (Poet in the labyrinth of history. Studies on writer's roles of Jerzy Ficowski) Jerzy Kandziora strives to provide a holistic outlook on the literary output of the author of *Ptak poza ptakiem* (A bird beyond birds). The main interpretation categories proposed by

the scholar include time, labyrinth and history. They allowed the author to create a cross-section book ranging from describing Ficowski's pre-poetic life, through his literary and artistic fascinations with Schulz, Wojtkiewicz, Tuwim and the everyday world, to the experience of borderland, both literal and poetic. Using this essayistic and also in some fragments synthetic form of description, Kandziora marks a new trend in interpreting the poet's output and draws attention particularly to the impact of the social imaginary for the functioning of the poet in contemporary literary studies.

**Keywords**

Jerzy Kandziora, Jerzy Ficowski, historical narration, poetry, borderland, history

CZYTANIE  
(OKOŁO)ŁÓDZKIE



KRYSZYNA  
RATAJSKA\*



# Czym są *Kwiaty polskie* Tuwima?

359

CZYM SĄ KWIAITY POLSKIE TUWIMA?

Oto sporządzony na podstawie dokumentacji audiowizualnej zapis ostatniego publicznego wystąpienia prof. dr hab. Krystyny Ratajskiej (1938–2017). Miało ono miejsce podczas panelu dyskusyjnego *Nowe odczytanie „Kwiatów polskich”*, stanowiącego jedno z ogniw przedsięwzięcia *Urodziny Juliana Tuwima 2017*, zorganizowanego 13 września 2017 roku przez Dom Literatury w Łodzi.

Na początku chciałabym poruszyć dwie sprawy. Ta pierwsza to: jak próbowano określić przynależność rodzajowo-gatunkową *Kwiatów polskich*. I druga rzecz, która dla mnie stała się sprawą najważniejszą: co podpowiadał na ten temat Tuwim? Aby na to drugie pytanie odpowiedzieć, trochę musiałam poszperać tu i ówdzie. Szczególnie szukałam materiałów w listach, ponieważ żadnej wypowiedzi ciągłej na ten temat w dorobku Tuwima nie ma. Natomiast w listach do siostry, którą kochał nadzwyczajnie i z którą korespondował w czasie wojny, bardzo często wypowiadał się na ten temat.

Te moje wstępne rozważania postanowiłam zatytułować: „kwiatowanie”. To jest oczywiście określenie stworzone nie przeze mnie, ale przez Tuwima, który poruszając w listach do siostry różne tematy, pisał także o „kwiatowaniu”, czyli o procesie tworzenia *Kwiatów polskich*. A był to w tej korespondencji dla niego temat niemal najważniejszy. Tworzenie *Kwiatów polskich* zajmowało uwagę Tuwima w zasadzie od 1940 aż do 1944 roku. Wtedy zakończył pracę nad pierwszym tomem, dalsze były planowane. Niestety, nie mogliśmy ich ujrzeć i przeczytać. Tuwim poprzestał tylko na tym pierwszym.

---

\* Dr hab.; emerytowany profesor Uniwersytetu Łódzkiego; dawny pracownik dzisiejszego Zakładu Literatury i Tradycji Romantyzmu, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Wydział Filologiczny Uniwersytet Łódzki.



Bardzo ciekawa jest geneza samego pomysłu. Tuwim zaczął pisać swoje *Kwiaty polskie* po okresie strasznego regresu twórczego. Przeżywał te kłopoty zresztą, co zrozumiałe, bezpośrednio po wyjeździe z Polski – po ucieczce z kraju i po wędrówce – po pobytach w Paryżu i Lizbonie, a potem w Rio de Janeiro. Przeżywał okres twórczego impasu, który poważnie go gnębił z bardzo prostej przyczyny: był człowiekiem niezwykle twórczym, a ktoś taki odczuwa radość i pełnię życia tylko wtedy, kiedy tworzy – co oczywiście potwierdzają jego utwory, listy i liczne wypowiedzi.

I raptem, ni stąd, ni zowąd, w tym Rio de Janeiro stało się coś przedziwnego, wskazującego, że w przebiegu procesów twórczych istnieje coś takiego jak natchnienie, jak iskra boża. Tuwim pisał do Antoniego Słonimskiego w liście z 29 listopada 1940 roku, że po okresie milczenia nastąpiła „brazylijska eksplozja”. Oczywiście sformułował to potem w samych *Kwiatach polskich*<sup>1</sup>: „Wybuchła polskich słów kwiaciarnia / I grzmi po Rio de Janeiro” (s. 233). I jeszcze inny fragment: „[...] Rio de Janeiro / Było tych kwiatów oranżerią” (s. 233). A siostrze donosił wtedy: „Piszę jak wariat”.

Wiemy jednak, że Tuwim był człowiekiem szalenie dwoistym w swoim pisaniu i w swoim życiu. Euforia i twórczy entuzjazm nie mogły trwać u niego zbyt długo. Kiedy chcemy zastanowić się nad procesem twórczym *Kwiatów polskich*, musimy wziąć pod uwagę także inne fragmenty z listów Tuwima do siostry. Wtedy przekonamy się, jak zaczynało go drażnić twórcze zwątpienie. Te *Kwiaty polskie* to jest – według niego – „próba bez wartości”; pisze też w ten sposób: „kwiaty wątłym ciureczkiem płyną”; „kwiaty leżą i schną”; „znowu się trapię, że nie piszę, a gdy zacznę, będę się trapił, że są mało warte”; „utwór nędzny, niepotrzebny, marny, kiepski, słaby, głupi”. I wreszcie, przytoczę coś niezmiernie istotnego (będzie to dla nas będzie pierwszy trop, związany z przynależnością gatunkową tego poematu): „Ten utrapiony soliter, ten kręty, zawily wąż morski, ta dziwaczna jedno-taśma dalej się ciągnie, zwija na długość i nie mogę się od niej odczepić; co wieczór wpadam w rozpacz, że to nic nie warte, że nie wybrnę, że nie poradzę. A nazajutrz znowu piszę. Com ja sobie narobił, zabrnąwszy w tę wierszowaną kolubrynę...”.

Chcę, żebyśmy zapamiętali tego „utrapionego solitera” i tego „krętego, zawilego węża morskiego” (zamierzam bowiem jeszcze w dalszych partiach mojej wypowiedzi nawiązać do tych sformułowań). Tymczasem można by dowcipnie stwierdzić, że wyrażenia te – jako określenia gatunkowe – są co najmniej nieprecyzyjne. Zwątpienie Tuwima w sens pisania wynikało na pewno z różnych przyczyn. Przede wszystkim z powodów nader poetyckich: te stany poezyjne nie zawsze nawiedzały Tuwima – to po pierwsze; a po drugie, zwątpienie w sens tworzenia wynikało też ze specyfiki czasów, w których przyszło mu żyć – na emigracji oczywiście: „Nielatwo pisać, gdy się jest całymi dniami w Warszawie, Londynie, Otwocku...”. Wiadomo, kto był w Warszawie. W Londynie była siostra. W Otwocku była matka, Adela

<sup>1</sup> Wszystkie cytowania poematu na podstawie wydania: Julian Tuwim, *Kwiaty polskie*, Warszawa 1977 (w nawiasach podajemy lokalizację cytatu na stronie).

Tuwim, którą dzieci pozostawiły z konieczności w kraju – musiały uciekać z Polski. Zarówno Julian, jak i Irena znaleźli się na obczyźnie, a ich matka została w szpitalu psychiatrycznym w Otwocku, gdzie zamordowali ją Niemcy w 1942 roku.

Kiedy zwątpienie w sens jakiegokolwiek tworzenia w okrutnych czasach stawało się dla Tuwima nie do wytrzymania, sięgał po alkohol: „Zalewam wódką, łzami ten smutek, ten żal, a pisanie wydaje mi się niestosowne i powoduje tamy natury etycznej”. Cytuję te słowa, ponieważ często zastanawiamy się, dlaczego Tuwim nie napisał dalszego ciągu *Kwiatów polskich* i dlaczego przestał pisać po wojnie. Wydaje mi się, że hipotezy, które kiedyś nasunęły mi się na myśl, mają jakiś sens. Ale to zupełnie inny temat. Niezależnie od tych strasznych trudów, rozterek, rozpacz, zalewania wódką i tak dalej, jednak *Kwiaty polskie* – albo ciurkiem, albo gwałtownie i w sposób egzaltowany – powstawały.

Próby oceny tego tekstu odbywały się już w trakcie jego tworzenia. Należy się domyślać, że jako pierwsi fragmenty poematu poznawali przyjaciele – i oczywiście siostra. Pierwsza wiadomość o tych opiniach, wysłana do Ireny Tuwim, jest następująca: „Leszek [czyli Jan Lechoń], Kazio [czyli Kazimierz Wierzyński], Choromański – mówią, że to wspaniale. Nazywają to «Panem Beniowskim» – czyli sięgnięcie do dwóch najważniejszych utworów romantyzmu polskiego: *Pan Tadeusz* i *Beniowski*. Ale mają rację tylko co do tego drugiego utworu. Takim mniej więcej fantastycznym węzłem powieściowym jest ta moja pisanina”. Tuwim potwierdza zatem istnienie powinowactw *Kwiatów polskich* z poematem dygresyjnym – oczywiście romantycznym poematem dygresyjnym – odwołując się do słusznych racji przyjaciół na temat *Beniowskiego*.

Poemat dygresyjny – zgoda. Ale przecież nie tylko. Dla niektórych był to jednak pewnik, że Tuwim napisał poemat dygresyjny. Stąd wynikały nieporozumienia interpretacyjne. I teraz trochę o tym. Ponieważ poemat dygresyjny zawiera w sobie fabułę, ale najważniejsze są w nim fragmenty liryczne – liczne dygresje liryczne – w związku z tym oceniano całość w sposób następujący: „Fabuła – jeśli tak o tym powiedzieć można – *Kwiatów polskich* jest brednią nieprawdopodobną, niemającą pokrycia w życiu i przez to fałszującą wszystkie postacie. To niepojęte, że poeta o takiej magii humoru, jak Tuwim, tak o nim naraz zapomniał”. To Jan Lechoń – w swoim *Dzienniku*. Krytyczny jest też sąd Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, wypowiedziany zaraz po wydaniu *Kwiatów polskich* w 1949 roku: „Uczeń czarnoksiężki przebrał istotnie czarodziejstwa miarękę, gdy między wspaniałe dygresje poetyckie, oszalamiające opisy i hymniczne inwokacje wplótł opowieść o ludziach i zdarzeniach. Jest to historyjka wyjątkowo niezręczna i naiwna. Co w tej opowieści poetyckiej uderza, to zupełna obsesja Tuwima na punkcie krzyżowania ras”. I wreszcie głos Antoniego Słonimskiego, pozostającego jeszcze czas jakiś na emigracji: „*Kwiaty polskie* – obłudne i niemądre w pomyśle fabularnym i przepiękne w dygresjach i fragmentach”. Wniosek z tego jest chyba bardzo prosty: jednoznaczna ocena negatywna fabuły – zachwyty i podziwy dla dygresji lirycznych.

Oceny w Polsce także rychło były wypowiedane. Miały one charakter podobny, choć dotyczyły również innych tematów. Przede wszystkim próbowano sobie odpowiedzieć na pytanie, czy Tuwim jest epigoński, czy też nowatorski? Odpowiedź, niestety, była jednoznaczna: epigoński. Po prostu stworzył poemat dygresyjny i nic nowego w nim nie wymyślił. Kazimierz Wyka pisał wówczas tak: „Ubogi krewny romantycznego poematu dygresyjnego”. Ignacy Matuszewski stwierdzał: „Od czasu romantyzmu wszelkie próby epiki poetyckiej kończą się co najwyżej *Panem Balcerem w Brazylii* – czyli fiaskiem” (co przy okazji wskazuje, jak nieładnie oceniał Matuszewski Marię Konopnicką). Mieczysław Jastrun powiedział mniej więcej to samo: „Tuwim «słowaczy», «puszkinizuje», ubiera się w purpury dziewiętnastowiecznego wiersza i niczego nowego nie tworzy”. Michał Głowiński zarzucał Tuwimowi niewyklarowaną koncepcję i jednocześnie to, co akurat dla tegoż teoretyka było bardzo ważne: „Nie inicjował drogi rozwoju nowej epickiej całości”. Był – krótko mówiąc – wtórny (skądinąd Głowiński jest wyjątkowo wytrwały w swoich sądach; na niedawnej sesji Tuwimowskiej, używając innych argumentów, wypowiedział mniej więcej takie samo zdanie). Wreszcie trzeba pamiętać, że *Kwiaty polskie* wychodziły w okresie modnych produkcyjniaków, więc krytyka socjologiczna była absolutnie miazdząca: „Nie można umieścić dzieła wśród dzieł postępowych i prekursorskich. To jest utwór dziwaczny, dający upust kompleksom, fobiom i ciągłotom mieszczańskim”. To oczywiście jasne: utwór nie był ani budujący, ani huraoptymistyczny, nie odpowiadał kanonom poetyki socrealistycznej, w związku z tym tylko tak jednoznacznie mógł być oceniany.

Wreszcie odwołamy się do jeszcze jednego autorytetu. „To jest ramota, szpargał. Gdy jest traktowany jako kraina pamiętek, jako świadectwo miłującej tęsknoty za ojczyzną, to jest to po prostu staroświecka opowieść, którą należy odłożyć do muzeum literatury” – powiada Czesław Miłosz. „Zamglona i histeryczna uczuciowość, malarstwo przełomu XIX i XX wieku, ale od tego czasu nauczyliśmy się cenić bardziej czyste i ostre przyprawy” – tak kończy swoją wypowiedź Miłosz (dyskutując zresztą z Matuszewskim). Mamy tu oczywiście jednoznaczny sąd na temat nie tylko wtórności, ale i braku jakiegokolwiek nowatorstwa. Ramota, szpargał – to są mocne i negatywne określenia.

W pierwszych reakcjach na *Kwiaty polskie* uznano, że dygresje liryczne są jedyną wartością tego utworu, natomiast poza tym jest on gatunkowo wtórny. I raptem pojawia się coś nowego – wtedy, gdy zaczęto zastanawiać się nad tym, jak to jest właściwie z tą liryką i epiką w *Kwiatach polskich*, kiedy spojrzano na ten utwór nieco inaczej i stwierdzono, że właściwie należy przyznać rację prymatowi treści lirycznych. Artur Sandauer i powtarzający swoje sądy Michał Głowiński zaczynają rzecz traktować w sposób następujący: kiedy się spojrzy na ten utwór jako na tekst, który prezentuje jak gdyby wszechobejmujący liryzm, to ten liryzm może wchłonąć także fabułę. Do tej pory ten sąd utrzymują tuwimolodzy – na przykład Piotr Michałowski czy Piotr Matywiecki, który w swojej książce *Twarze Tuwima* mówi tak: „Umownie

podrzędna fabuła *Kwiatów polskich* sama też często jest dygresją, częściej niż inne dopuszczoną do głosu". Mamy zatem patrzeć na ten tekst – mimo że ma fabułę – jako na tekst liryczny.

Postaram się dorzucić do tego trochę własnego nowatorstwa. Bardzo ciekawe są spostrzeżenia samego Tuwima, zanotowane w trakcie tworzenia poematu, dotyczące tej różnorodności rodzajowo-gatunkowej, którą on próbuje realizować w swoim dziele. Pisząc do siostry, już w trakcie zaawansowanej pracy po 1942 roku, Tuwim powiada tak: „Otóż chciałbym, aby długi poemat epicki był jednym, ogromnym wierszem lirycznym. Wiem, że to niemożliwe, a jednak dręczy mnie żądza, żeby tak było. Magię poetycką, której krótkie spięcia przesywały czasem moje dawne wiersze, chciałbym włączyć w znaczeniu elektronicznym w całość utworu”. Tak wypowiada się 28 września 1943 roku. Z kolei, pisząc do Ireny 16 kwietnia 1944 roku, kiedy poemat jest już prawie ukończony, stwierdza tak: „Należy ten utwór traktować jako zbiór wierszy, ujęty w formę powieści”. Nader oczywisty jest w takim razie zamiar Tuwima, który jeszcze jest bardziej odkrywczy w innym sformułowaniu. Od początku tworzenia żywił przekonanie, że powstaje coś bardzo ważnego, i powiada tak: „Myślę, że będzie to najważniejsza rzecz, jaką w życiu napisałem. Epos, liryka, satyra, groteska – wszystko w magicznym powiązaniu”. Zatem sam Tuwim próbuje podpowiedzieć, że to jest jednak utwór zgoła synkretyczny gatunkowo i rodzajowo, i że nie należy tradycyjnych miar normatywnej poetyki wiązać z jego poetyckim tekstem.

W innych wypowiedziach powtarza się również sformułowanie, że to jest forma pojemna – że absolutnie nie może zmieścić się w niej jakiś jeden określony gatunek czy jeden rodzaj literacki – że to jest po prostu nowość, którą Tuwim sam wymyślił. To, co po pewnym czasie zostało w końcu dostrzeżone przez badaczy jego twórczości – to „magiczne powiązanie” gatunków i rodzajów w *Kwiatach polskich* – było przez niego po prostu zamierzone i przedstawione w listach pisanych w czasie pracy nad tym utworem.

Można więc rzec, że to jest taki tekst, w którym zmieścić się może wszystko i który reprezentuje – jak powiedziałam – nową jakość. Nie tylko formę pojemną, ale nową jakość, która dopuszcza rozmaite gatunki oraz sposoby mówienia o świecie. Słowem: taki barwny kalejdoskop. To bardzo nieprecyzyjne określenie jako termin teoretyczno-literacki, jednak musimy je – jak mi się wydaje – przyjąć. I jeżeli sam Tuwim stara się dokładniej wytłumaczyć, jaki to tekst, to jeszcze powiada tak: „Centralną postacią jest ogrodnik”. Próbuje zatem wyjaśnić jakiś zamysł związany także z bohaterem epickim czy – powiedzmy – epicko-lirycznym: „Centralną postacią jest ogrodnik, robiący bukiet. Ale wszystko tak się wije i plecie wśród tych kwiatów, taka tam odurzająca i oszalała od barw atmosfera, że znajdziesz w moim bukietcie i tatusia siedzącego w banku i grającego w bilard, i Ciebie w Dorset House, i aktora murzyńskiego, który w roku 1880 grał w Łodzi Otella i jakiegoś obłądnego walca, którego ze Stefą tańczyłem w Inowłodzu i prowincjonalnego aptekarza, który wariuje. I mnie, gdy zacząłem wiersze pisać, i mnie rozprawiającego się straszliwie z ozońcami i oenerem”.

W tej formie pojemnej zmieścić się mogą zatem różne jakości i różne tonacje stylistyczne. Mogą być wzniosłe, hymniczne inwokacje o sobie, mogą być liryczne zwierzenia. Wczytując się w *Kwiaty polskie*, znajdujemy liczne, poślednie zupełnie elementy gatunków. Możemy znaleźć i anegdoty, i kuplety nawet, i fragmenty operetkowych arii. A ponadto: cytaty, parafrazy, aluzje, kalambury i opowieści z tak zwanych „podwyrek” łódzkich. Usłyszymy więc łódzką mowę i piosenki z miejskiego folkloru. I wreszcie coś, co dla nas bardzo ważne, czego najmniej dotykamy, co wybiega znacznie poza poetyckość: wierszowaną publicystykę. Wszystkie polemiki, które Tuwim toczy w *Kwiatach polskich* – dzisiaj już zszarzałe i nie w pełni zrozumiałe ze względu na realia – stanowią echo jego przeżyć z dwudziestolecia międzywojennego i z okresu wojny. Dotyczą zatem bardzo konkretnych jego starć z krytykami literackimi oraz z prawicą – nie tylko literacką, ale i polityczną (z owymi OZON-cami i ONR-em). Te pozaliterackie formy wypowiedzi zajmują w utworze bardzo dużo miejsca i są osobistą rozprawą Tuwima z wszystkim, co było mu obce, jako przedstawicielowi nacji żydowskiej, która musiała przeżywać i znosić wszelkie antysemickie napaści. Wiąże się z tym coś jeszcze: refleksja na tematy polityczne rozwija się w historiozoficzne rozważania Tuwima o roli Rosji w wojnie i w demonstrację nienawiści wobec Niemców – w pragnienie ostatecznej z nimi rozprawy; stąd taka jego modlitwa: „Na wschód granicę daj sąsiedzką, / A wieczną przepaść od zachodu” (s. 91).

Wolno było Tuwimowi dyskutować w *Kwiatach polskich* o wszystkim – nawet o roli papieżstwa w czasie wojny (to niezwykle obszerny fragment). Wreszcie wśród tych form pozaliterackich, które uderzają nas swoją innością, znajdują się i takie, które zgoła nawet nie są publicystyką, ale jakąś postacią uczonego traktatu. Nie da się ukryć, że otworzywszy *Kwiaty polskie*, czytamy traktat o bukiciarstwie: „Bukiety wiejskie, jak wiadomo, / Wiązane były wżwyż i stromo. / W barwach podobne do ołtarza, / Kształt serca miały lub wachlarza” (s. 9). Nie będę cytować dalej, bo zgubię to wyrażenie: „jak wiadomo”. „Jak wiadomo” – gdzie takie wyrażenie znajduje zastosowanie? W wykładzie, w pogadance, w pouczeniu, w traktacie (dla przykładu: „jak wiadomo, nauczyliśmy się już tego i tego, a kontynuując wykład, będziemy rozmawiali i o tym, i o tym...”).

Czy Tuwim chciał stworzyć traktat o bukiciarstwie? To kwestia dość trudna do rozstrzygnięcia. Sprowadzanie *Kwiatów polskich* wyłącznie do takiej formuły na pewno zubaża ich interpretację. Ten temat był przez jakiś czas przedmiotem mojego zainteresowania, czego rezultatem stała się książka o mariażu bukiciarstwa z poezją. Spróbuję rzecz ująć najkrócej. Tworzenie bukietu – w przenośnym sensie – to komponowanie całości z rozmaitych i wyjątkowych elementów. W literaturze polskiej możemy odnaleźć niemało utworów, które mają w tytule: „wieńce”, „bukiety”, „wiązanki”, „wianki” (często są to zbiory pieśni). Wiemy, że Tuwim był namiętym zbieraczem, a zajmowało go gromadzenie na przykład takich rzeczy: „Bukiet pieśni światowy, w którym się znajdują piosnki, dumki, arie, krakowiaki, mazury, pieśni miłosne, pasterskie, obyczajowe, towarzyskie, myśliwskie, studenckie,

wesołe, żartobliwe, wyjątki z oper i tak dalej”. Bukiet stanowi sumę czegoś, co szczególnie lubimy. W utworze Tuwima chodzi oczywiście o układanie bukietu kwiatów. „Ten bukiet, kto składa?” – wiemy. Wiemy, że te bukiety składa ogrodnik Dziewierski, główny bohater *Kwiatów polskich*. Ale też samo komponowanie tego poematu przez Tuwima można porównać do tworzenia bukietu – do składania barwnej całości z fragmentów gatunkowo różnorodnych, co sprawia, że mamy do czynienia z utworem synkretycznym, z literacką hybrydą.

O nowatorstwie *Kwiatów polskich* decyduje jednak nie tylko ich niezwykły, gatunkowo-rodzajowy kształt. Próbując przybliżyć specyfikę tego utworu, odwołałam się do słowa „bukiet”, ale wcześniej użyłam określenia „kalejdoskop”. Myślę, że jest ono bardzo trafne, szczególnie jeśli w patrzeniu na to Tuwimowe dzieło przyjmiemy odpowiednią perspektywę. Zacznę od cytatu. Hanna Mortkowicz-Olczakowa – przed wojną bliska znajoma i przyjaciółka Tuwima – po otrzymaniu pierwszego egzemplarza *Kwiatów polskich* powiedziała tak: „Odczytuję wciąż na nowo *Kwiaty polskie* – tę rewelacyjną księgę wiedzy o poecie, gorączkową spowiedź, pełną chaotycznych obrazów i splełanych wątków. I wszystkie minione lata mojej znajomości z Tuwimem wydają mi się właśnie barwnym kalejdoskopem chwil, zdarzeń, odczuć i wzruszeń, wyskoków temperamentu i wybryków pustoty, eksplozji twórczości, przesuwających się obrazów”.

Jeżeli *Kwiaty polskie* Tuwima to księga wiedzy o poecie, to użyjmy jeszcze innego sformułowania: ten utwór to lektura biograficzna. Tak sugeruje Mortkowicz-Olczakowa (zresztą, nie tylko ona). Myślę, że odczytywanie *Kwiatów polskich* jako lektury biograficznej – niezależnie od ich rodzajowej czy gatunkowej przynależności – ma sens. I tego w zasadzie nie trzeba udowadniać. Nie budzi przecież wątpliwości obecność w tym utworze ogromnego bogactwa wspomnień Tuwima – jego młodości i dzieciństwa tutaj w Łodzi, czy też wyjazdów do Inowłodza – tej jego ukochanej małej ojczyzny – albo spacerów po zaczarowanym ogrodzie, czyli Helenowie. Tuwim powiada tak: „Pejzaż ojczysty był moim ukochanym tematem – dlatego, że skoro byłem z dala od ojczyzny – tę ojczyznę nieznośną, Polskę, musiałem w sobie odbudować”. To deklaracja niewymagająca specjalnego objaśnienia, bo przecież większość szerzej znanych – i dziś tu odczytywanych – urywków *Kwiatów polskich* to po prostu fragmenty biograficzne, związane ściśle z Łodzią. Splełają się one także z historią. Był tu akurat czytany fragment dotyczący roku 1905, a więc czasu rewolucji czerwcowej w Łodzi, którą Tuwim oglądał na własne oczy, czemu poświęcił znaczny fragment w *Kwiatach polskich*. W tamtych dniach był u wuja Izydora Krukowskiego na Piotrkowskiej 88 i z balkonu patrzył na manifestację robotniczą. Widział oczywiście to krwawe starcie, w którym polegli bohaterowie; ich losy są potem przedmiotem bardzo powikłanych splotów akcji w *Kwiatach polskich*.

Co do tego, że jest to lektura biograficzna, nikt nie zgłasza zastrzeżeń. Natomiast wątpliwości zaczynają się gdzie indziej. Co to bowiem za lektura biograficzna, co to za pamiętnik, w którym niczego doczytać się nie można?

Bo najpierw człowiek czyta w jakimś fragmencie o dzieciństwie gdzieś tam w Inowłodzu, a potem czyta, ni stąd ni zowąd, o tym, jakie to potrawy są na przykład serwowane w bufecie w Nowym Sączu. Oczywiście świadomie podają dosyć wyostrzone przykłady, o których zresztą pisze bardzo dobrze Herling-Grudziński. Otóż, lektura biograficzna jest możliwa, jeśli przyjmiemy pewne założenie: zastosujemy poetykę asocjacji, poetykę skojarzeń – mądrą poetykę skojarzeń – i postaramy się czytać ten tekst właśnie jak ten barwny kalejdoskop. A przecież kalejdoskop niczego nie pokazuje „po kolei”. Pamiętając o tym, zrozumiemy złożoność tego utworu. Wtedy zrozumiemy także to, co Tuwim chce nam podpowiedzieć – tym razem w tekście *Kwiatów polskich*, nie w liście do siostry. Podsuwa nam bowiem klucze interpretacyjne: czytając ten poemat, można szukać elementów biografii – wewnętrznej, zewnętrznej – poszukiwać śladów przy pomocy „lampy laboratoryjnej”, „słoja pamięci”, „lampy czarnoksięskiej”, „naftowej lampy pamięci”. Albo też pamiętać o tym, że jest to „wężysko zamorskiego chowu” (dlatego prosiłam, by pamiętać o soliterze i wężu). Albo też, że jest to „fantastyczny wąż powieściowy”. Do tej metafory Tuwim wraca po wielekroć – co zresztą zauważa Piotr Matywiecki, podkreślając, że obraz węża rozpadającego się na segmenty i zarazem łączącego się w całość jest jednym z najważniejszych w twórczości Tuwima: „W *Kwiatach polskich* jest jednym z szyfrów kompozycyjnych, sugerujących autonomiczność fragmentów, połączonych jednak w całość za sprawą pamięci”.

W takim razie: co rządzi tą poetyką logiką, przedstawiającą nam w *Kwiatach polskich* wydarzenia nie po kolei – w porządku asocjacyjnym, a nie chronologicznym? Otóż, rządzi tym porządkiem pamięć. A pamięć – dobrze o tym wiemy – niekoniecznie musi być chronologiczna. Ten liryczny pamiętnik Tuwimowski to jak gdyby ogromna gonitwa wspomnień, która – jak trafnie to określił Herling-Grudziński – jest niczym tropikalna przyroda. I rzeczywiście tak to w *Kwiatach polskich* wygląda. Porównywano nawet ten sposób Tuwimowego pisanie do sposobu wspominania, ukazanego w powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Oczywiście Tuwim też szuka „straconego czasu”, na przykład wprowadzając taki zwrot (inspiruje nas do tego, żebyśmy tak myśleli): „Spod podwójnego dna pamięci, / Z głębi serdecznej i letejskiej / Dobywam pasma dni kwieciste...” (s. 235) – czytamy w *Epilogu* poematu.

Jeśli będziemy podzielać ten sposób myślenia o *Kwiatach polskich*, to wówczas poemat ten wyda się nam sumą wspaniałych fragmentów. Choć skądinąd pamięć Tuwima bywała kapryśna. I raptem, obcując z jej wybujałymi „pasmami”, zaczynamy kojarzyć (ja tu coś lansuję własnego): co jest tym alinearnym bytem, który można komponować z różnych absolutnie elementów i jednocześnie – mimo wszystko – stwierdzać, że stanowi on całość? Można powiedzieć, że czymś takim jest wąż właśnie – albo soliter. Ale ja myślę, że coś ładniejszego: bukiet. I bukiet ten składa nieprzerwanie w tym poemacie (wraca ten wątek składania bukietu) ogrodnik Dziewierski.

I tu pojawia się nowość poetycka, która w naszej literaturze nie była tak bardzo rozpowszechniona. Ignacy Dziewierski to nikt inny, jak sam

poeta. Ta identyfikacja „ja” lirycznego z „ja” autorskim – to dopatrywanie się sobowtóra („sobowtórowej” koncepcji) – było bardzo charakterystyczne dla wypowiedzi badaczy już znacznie bardziej współczesnych. Pierwszy wpadł na ten trop Artur Sandauer, ale i późniejsi literaturoznawcy zwracali na to uwagę, zgodnie zresztą powtarzając, że Dziewierski to jest twórca obdarzony talentami samego Tuwima. Jest to przecież artysta, jest to przecież kolekcjoner, jest to zielarz – jest to człowiek, który uprawia różne sztuki. Stąd oczywiście określenia typu: „sobowtór”, „autorskie medium kreacji”, „przyjmuje rolę guślarza, który tworzy bukiet”. Przytaczam różne sądy (ale przede wszystkim myślę o Matywieckim i Michałowskim).

Ta sztuka Dziewierskiego jest trochę oddalona od Tuwimowej, ale czy na pewno? Jest to sztuka prymitywna i jarmarczna. Czym mianowicie zajmował się Dziewierski? Nazywa go Tuwim bardzo ładnie: „Rafael Rawy i Studzianny” (s. 9). Czytamy: „Malarstwem świętym się zatrudniał... / Najlepiej znał się na aniołach: / Złocił im skrzydła po kościołach, / Niebieścił, srebrzył je, wycudniał, / Rzeźbił im z gipsu trąbki śliczne, / Odznaki dawał hieratyczne” (s. 60). Oczywiście te jego folklorystyczne i nieco jarmarczne upodobania są jednocześnie traktowane ciepło. Zatem Tuwim chce przez postać Dziewierskiego coś zasugerować – podpowiedzieć, że po prostu poszerza granice sztuki i dokonuje syntezy różnych jej odmian: buduje pomost między sztuką wysoką a sztuką niską. Formuluje tę podpowiedź w swym poemacie, pisząc między innymi o sztuce Dziewierskiego: wychodząc od sztuki Dziewierskiego, zmierza do przedstawienia pewnych konkluzji. Otóż, opiekun sztuk, Apollo – dowcipnie zauważa Tuwim – sprzyja nie tylko arcydziełom, „[...] nie samym / Szopenom w gwiazdach zapisanym, / Dantom astralnym i Horacym, / Lecz i Dziewierskim, tym Ignacym, / I tworom sztuki ich ubogiej: / Apollo bowiem lubi ogień / Nie tylko gorejących krzaków, / Ale i świeczek na choince / I fajerwerków barwne młyńce; / [...] Ale i kosa, który śwista / U szewca na Podwalu w klatce, / I skromny, przepisany czysto, / Prowincjonalny wiersz w szufladce, / I fotoplastykonu cuda, / I śmieszna zwrotkę, gdy się uda, / I kicz jarmarczny nieporadny, / I bukiet wiejski, jeśli ładny” (s. 66–67).

Jeśli chcemy poszukiwać źródeł kultury współczesnej w *Kwiatach polskich*, to tu je znajdziemy: połączenie – budowanie mostów – między sztuką niską i wysoką. Sam Tuwim jest znakomitym tego przykładem. To był przecież miłośnik szpargałów, sztuki marginesowej, kiczowatej, kuriozalnej – namiętnie zbierał jej świadectwa. Był znanym bibliofilem. W ten sposób nobilitował to, co było dla jemu współczesnych (nie dla nas) kompletnie niezrozumiałe i pozbawione większej wartości. Tuwim w dwudziestoleciu międzywojennym, łącząc w swych artystycznych poczynaniach wielką lirykę z twórczością estradową, wyraźnie nobilitował swoje upodobania kabaretowe i rewiowe, i swoje zainteresowania miejskim folklorem. Słowem: uprawiał sztukę w pełniejszym tego słowa znaczeniu – sztukę, która niekoniecznie musi być i wielka, i wysoka.

Ale poprzestawanie na tych spostrzeżeniach grozi popadnięciem w banał. Tuwim jest bowiem tym artystą, który próbując poszerzyć granice sztuki,



jednocześnie od tej sztuki wiele żąda. Zwróćmy uwagę na to, że ten ogrodnik Dziewierski, który układa bukiet, jest kwiaciarem doskonałym – to jest doskonały florysta. Układa te bukiety „[...] z kunsztem, z ładem, / Z przewodnią myślą i układem” (s. 9). Dalej – bukietarz ten jest bardzo czuły na harmonię i rozkład sił między barwami. Aluzja jest nader wyraźna – to aluzja do precyzji warsztatu artysty. A więc warsztatu bukietarza, lecz i warsztatu poetyckiego. Dziewierski zмага się z anarchią kwiatów, ale jest jednocześnie surowy wobec siebie. Tak jak Tuwim, który zmagał się z anarchią słowa i z jego niedocieczonymi wątkami. Nakazywał: „Surowo składać i odmierzać / Wysokim kunsztem słowa ściśle” (*Do losu*).

Kiedy mówimy o trudzie poetyckim Tuwima, śledząc jego drogę artystyczną od pierwszych tomików do *Kwiatów polskich*, wówczas uświadamiamy sobie, że jest to twórca, któremu można przypisać całe mnóstwo określeń. Możemy powiedzieć, że to łowca słów, że to – tak jak chciał – magik i alchemik, że to człowiek odbywający niezwykle trudne podróże do źródeł słowa. Ale zarazem to ktoś, kto zabiega o warsztat poetycki – odmierza słowa ściśle, używając sformułowań, że poezja musi być „lampą laboratoryjną”, „farmaceutką śliczną”. Musi być zatem doskonała – spełniać podstawowe warunki dzieła sztuki. I ten tak wiele oczekujący od sztuki Tuwim jednocześnie chce być – i bywa – jarmarcznym poetą.

Takie spojrzenie na sztukę jest dla nas – ludzi współczesnych – w pełni zrozumiałe. Nie było jednak łatwe do zaakceptowania przez osoby z generacji Tuwima. Dyskusje na ten temat toczyła z nim siostra. Był to także przedmiot ciągłych utarczek między nim a Skamandrytami. Na przykład Iwaszkiewicz nie mógł zrozumieć, jak poeta tak wybitny – obdarzony taką mocą i witalnością słowa – poeta-kreator, jednocześnie zajmuje się poezją kabaretową. Nam te polemiki są już obce.

Jeżeli jednak chcemy szukać kolejnych powinowactw między poetą a bohaterem *Kwiatów polskich* – rozpoznawać tego sobowtóra w osobie Dziewierskiego – powinniśmy przyrzeć się jeszcze innej sferze. I to jest chyba najciekawszy dla mnie obszar poszukiwań filozoficznych.

Tuwim uchodził za poetę bardzo wesołego, bardzo radosnego, bardzo spontanicznego, bardzo egzaltowanego. Czy na pewno taki był? Z *Twarzy Tuwima* Matywieckiego wypisałam wybrane zwroty – co cechowało Tuwima: egzaltacja, spontaniczność, ekscytacja, entuzjazm, euforia, afekcja, emfaza, brawura, frenezja, fascynacja. A obok tego: melancholia, depresja, myśli o śmierci, beznadziejność, poczucie nicości, melancholia i lęk, melancholia myśli, melancholia nudy, melancholia daremności. Ponieważ Matywiecki sam jest poetą, bardzo dobrze rozumie Tuwima. I można się z nim zgodzić. Podobnie złożony jest portret Dziewierskiego ukazany w *Kwiatach polskich*. Ten bukietarz to również bardzo smutny człowiek, który przeżywa głęboko wewnętrzny dramat – dramat zazdrości – i akcentuje przez to swoją dwoistość. Tuwim nazywa go bardzo ciekawie i trafnie: „Zyżyłuk”.

Dzięki planowemu łączeniu i mieszaniu w poemacie przez poetę „ja” lirycznego z „ja” autorskim możliwe staje się intrygujące spotkanie Ignacego

Dziewierskiego z Julkiem Tuwimem. Spotykają się w kawiarni „U Rożka” w Łodzi (była taka wybitna kawiarnia, o której wszyscy zapomnieliśmy – i to smutne, bo była śliczna i wspaniała), by wymienić poglądy. Niedrukowany fragment *Kwiatów polskich*, pozostający poza tekstem głównym, zawiera między innymi coś takiego: „«Coś Julciowi powiem. Ja długo chory byłem człowiek. Chodziłem jak ten ślepy człowiek, śmierć odczuwałem. Gdzie się ruszyć – śmierć. A wie Julcio, jakem uszedł? Drobiazgiem: farbki, pacyk, pacyk, aniołki, obrazeczki, sztuczki, tu figureczka, tu pajacyk. I co? Odeszł!». Pan Ignacy wyrażał się dość lakonicznie: «Jeszcze przydało się dla wnuczki. Bo się bawiła nimi ślicznie». Tu westchnął i pomilczał chwilę”. Natomiast w samym poemacie napotykaemy takie oto zdania, gdy w duszy Dziewierskiego zaległa pustynia nieustającej śmierci, „[...] puścił się w ucieczkę / Przed tą potęgą przeraźliwą... / Więc dokąd? / W bliską, ziemską żywość, / W drobne i barwne ulubienia, / W radości sztuki – w Domu Zbawienia / Dla osaczonych szarą zgrozą...” (s. 66).

Jeżeli przyjmiemy, że Dziewierski jest portretem duchowym Tuwima (a jest!), to zauważymy jeszcze jedną prawdę: „Zgyźluk”, który siedział w Tuwimie, także szukał terapii. A tą terapią była sztuka. Była oczywiście i pociechą, i ucieczką przed lękiem i śmiercią, ratunkiem przed bezsens – chociażby czasów wojny. Tuwim o swoim wewnętrznym dramacie wspominał także w listach. Pisząc do Bolesława Micińskiego, między innymi mówił o natchnieniu poetyckim. Przeczytam jedno zdanie: „Twórczość jest doprawdy przewyciężeniem śmierci. Lepiej: przewyciężaniem”. Możemy chyba uznać to zdanie za pewnego rodzaju *credo*. Tak było. Tak było oczywiście. Twórczość dla Tuwima była życiem. Bezruch, utrata talentu, odejście od pisania – były śmiercią. I to zdanie, które wypowiedział na emigracji Józef Wittlin, bardzo mnie przekonuje, że „nikt nie był takim dobrym psychologiem i psychiatrą własnej melancholii jak Tuwim”. To oczywiście zaprzecza wypowiedzanym niekiedy opiniom, że Tuwim był absolutnie utalentowany, że go Pan Bóg obdarzył iskrą bożą, ale zarazem był nieinteligentny – po prostu głupi. Nie podzielam podobnych sądów. Kiedy bowiem zaczynamy głębiej poznawać twórczość Tuwima, ostatecznie odczytujemy w jego biografii poetyckiej i w jego biografii myśli jakąś głębię. Oczywiście należałoby też doszukiwać się w jego utworach głębi metafizycznej, ale to już zupełnie odrębny temat.

Tenże sam Tuwim – skoro już poszukiwał różnych źródeł – starał się myśleć nie tylko o swoim wewnętrznym „ja”, ale także o świecie i historii; był jednocześnie twórcą czegoś, co dziś nazywamy mikrologią poetycką. Wydaje się, że można świat postrzegać – tak zresztą Tuwim uważał – podwójnie. Można go widzieć poprzez rzeczy, poprzez szczegół, konkret i jednocześnie można szukać wielkich syntez historycznych. I *Kwiaty polskie* są tego przykładem. W liście do siostry pisał Tuwim tak: „nie tylko nie umiem, ale nie chcę rezygnować z drobnostek, szczegółów, opisów, porównań, skojarzeń. Myślę, że to jednak z drugiej strony słuszne – bo właśnie drobnostki, właśnie szczegóły stanowią o prawdzie życia – realistycznej czy poetyckiej. Odejmi

w *Panu Tadeuszu* tysiąc genialnych szczegółików, a mało zostanie. Cały Gogol jest pełen drobnostek. Tak zwana wielka idea daje w poezji takie słabizny jak *Król Duch* Słowackiego". Bogactwo świata konkretnego w *Kwiatach polskich* sprawiło, że Tuwima zaczęto porównywać z Mickiewiczem. Odpowiadała na te stwierdzenia niezwykle ostro: „Porównywanie mnie pod tym względem z Mickiewiczem jest bluźnierstwem. Mickiewicz jest wielki diament, a ja jestem przy nim kurze gówno”.

W zakresie mikrologicznych upodobań wzorem i sobowtórem jest ponownie Dziewierski. Tworzył rzeczywiście cuda mikrologiczne. Przeczytałem tylko fragment o jednym cudzie – o tym, jak stworzył Psalm Dawidowy: „Tak na kółeczku kartonowym, / Co się w zegarku mogło zmieścić, / Kaligraficzny cud wypieścił: / Psalm Dawidowy, przepisany / Czarnym i srebrnym atramentem / «W sprężynkę» dośrodkowo, kręto / Z mikroskopijną lutnią w centrum” (s. 67–68). Można by rozwinąć w tym momencie niezmiernie ciekawą opowieść, jak to tą pasją mikrologiczną został zarazony Tuwim, dając temu wyraz nie tylko w poemacie, ale także w życiu. Nas przede wszystkim interesuje poemat. To są oczywiście najpiękniejsze fragmenty *Kwiatów polskich*. Te liczne skojarzenia, związane z utraconym domem, Polską, wydobywają tę pamięć szczegółu. Dobrze znany jest fragment o szufladzie, która skrywa pamiętki przeszłości. Ile razy go czytam, to – jak uważam się za strasznego bałaganiarza – to natychmiast się rozgrzeszam: „Wygasłe kwity, wizytówki, / Resztki żarówki, ćwierć-ołówki... / Leży tam spinka, fajka, śrubka,” (s. 85). I konkluzja: „Jak z tą szufladą, tak z ojczyzną: / Nic nie wyrzucisz. Coś ci wzbrania / Przetrzęsnać lamus przywiązania / I «niepotrzebne», «nieużyte» / Usunąć – niech zostanie z tobą” (s. 86). Tuwim buduje obraz ojczyzny przede wszystkim ze zmysłowych ułamków, drobin, okruchów, śladów. Ojczyzna to wąż: „[...] i nagle: / Swąd dymu w polu, choć ogniska / nie widzisz. + Biała chata niska / W sadku wiśniowym. + Na mokradle / ognik wieczorem [...]” (s. 82). To oczywiście niewspółczesne realia, ale wiemy, o co chodzi.

Utwór był pisany w czasie wojny – kiedy działały się rzeczy grzmiące i wielkie, i okrutne jednocześnie. Raptem ojczyzna jest tym, co osobiste i dotykalne – co jest po prostu konkretem – co ma się uobecniać według Tuwima w codziennej mitologii: „Nagłych z zaułka zjawień, olśnień / To z barwy, z linii, to z melodii, / Chwila ojczyzną ci wyrośnie. / Zjawi się taka niewątpliwa, / Wylączna, nie do podrobienia, / Że poznasz z echa, zwęszysz z cienia / To ona, twoja własna, żywa”. Ten fragment sąsiaduje z urywkiem, w którym Tuwim z gniewem protestuje przeciw kreowaniu historii, stającej się narzędziem manipulatorów – tak zwanej „wielkiej” historii. Przeciw tym twórcom mitów ojczyźnianych i bogoojczyźnianych gorąco protestował w wielu fragmentach: „A to silniejsze” – właśnie ten konkretny – „niż potęga / Batorych, Chrobrych, Jagiellonów, / Niż pompacyjna dziejów księga, / [...] / O, te histriony historyczne, / O, ci histerycy historii, / Rymarze «glorii» i «wiktorii», / Gęsi skrzeczące na zapłotkach / O swych kapitolinińskich przodkach!” (s. 86). To potępienie tworzenia

egzaltowanej, bogoojczyźnianej mitologii, którą Tuwim nazywał „bajczarstwem historiozoficznym”.

I jeżeli mamy w jakiś aktualizujący sposób rzecz zamknąć, to powiedziałabym tak: gdyby Tuwim nie wpadł w to bajczarstwo historiozoficzne, a pozostał wierny takiemu oto zdaniu, które pisał do siostry – zaraz je zacytuję – to mielibyśmy innego Tuwima: „Przekleństwo wielkim ideom i ideałom. Ireczko, pomyśl, ilu ludzi spalono i wyrżnięto w imię Chrystusa. Nie ma większych wrogów człowieka, niż tak zwani wielcy reformatorzy i przyjaciele ludzkości. Pozbaw nas, Boże, snów o potędze, wszelkich mocy sił, władzań energii, żelaznych charakterów. Bo kłamstwem jest i fałszem, że te cechy można zużytkować dla dobra człowieczeństwa. Precz z heroizmem, bohaterstwem, sięganiem szczytów i tak dalej”. Lekarstwem miała być codzienna mitologia. Można ułożyć bardzo bogatą antologię wypowiedzi Tuwima na emigracji i z listów do siostry na temat Niemców, potęgi Rosji, potęgi stalinizmu, i jednocześnie zapłakać rzewnie nad tym, że tak bardzo się mylił. Ale jednocześnie upewnić się, że nie był cyniczny.

Tekst do druku przygotował Jerzy Wiśniewski

## STRESZCZENIE

Tekst jest zapisem ostatniego publicznego wystąpienia prof. dr hab. Krystyny Ratajskiej (1938–2017), poświęconego *Kwiatom polskim*, przedstawionego 13 września 2017 roku w Domu Literatury w Łodzi podczas panelu dyskusyjnego, stanowiącego fragment imprezy *Urodziny Juliana Tuwima 2017*. W wykładzie tym zostały na wstępie przypomniane okoliczności genezy i kwestie gatunkowej przynależności *Kwiatów polskich*. Przytaczane przez Autorkę wypowiedzi Tuwima, zaczerpnięte z jego korespondencji, wiodą do spostrzeżeń dotyczących nowatorstwa formalnego tego poematu. *Kwiaty polskie* można nazwać „barwnym kalejdoskopem” – formą pojemną, stanowiącą nową jakość, która dopuszcza rozmaite gatunki oraz sposoby mówienia o świecie. To utwór, w którym mogą się zmieścić różne jakości i rozmaite tonacje stylistyczne. Można też komponowanie tego poematu przez poetę porównać do tworzenia bukietu – do składania barwnej całości z fragmentów gatunkowo różnorodnych, co sprawia, że staje się on utworem synkretycznym – literacką hybrydą. *Kwiaty polskie* Tuwima to także zbudowana z przeróżnych fragmentów „lektura biograficzna”, której niechronologicznym, asocjacyjnym porządkiem rządzi pamięć. Autorka wykładu przypomina również o powinowactwach głównego bohatera poematu – Ignacego Dziewierskiego – z Tuwimem. To, podobnie jak poeta, twórca utalentowany, uprawiający sztukę różnego typu (zarówno wysoką, jak i niską). Może on jednak być także postrzegany jako jego portret duchowy – poszukający w uprawianej przez siebie sztuce pociechy i ucieczki przed lękiem, bezsenssem i śmiercią. Według Autorki *Kwiaty polskie* to, w końcu, utwór zrodzony z mikrologicznej pasji

Tuwima – z zamięłowania do szczegółów i drobiazgów – ukazujący świat, w którego kreacji budulcem stają się zmysłowe ułamki, drobiny, okruchy, ślady.

### Słowa kluczowe

polska poezja XX wieku, twórczość Juliana Tuwima, *Kwiaty polskie*

### SUMMARY

#### What is *Kwiaty polskie* by Tuwim?

The text is a record of the last public appearance of Prof. Krystyna Ratajska Ph.D. (1938–2017) devoted to *Kwiaty polskie* (Polish Flowers) presented on 13 September in Dom Literatury in Lodz during a discussion panel being a fragment of the event *Urodziny Juliana Tuwima 2017* (Julian Tuwim's Birthday 2017). The introduction to the lecture recalls the circumstances of the origin and issue of genre affiliation of *Kwiaty Polskie*. Tuwim's utterances from his correspondence lead to observations concerning the formal innovative character of the poem in question. *Kwiaty Polskie* may be called a "colourful kaleidoscope", a catch-all form representing new quality which allows for different genres and ways of speaking about the world. This is a poem which may contain different qualities and stylistic tones. Composing this poem by the poet may be also compared to creating a bunch of flowers, assembling a colourful whole from fragments diversified with regard to the genre, which makes it a syncretic work, a literary hybrid. Tuwim's *Kwiaty polskie* is also a "biographical reading" composed of different fragments whose unchronological, associative order is governed by memory. The author of the lecture also recalls the relations of Ignacy Dziewierski, the poem's main protagonist, with Tuwim. Like the poet himself he is a talented artist dealing with art of different kinds (both high and low). He may be also perceived as his spiritual portrait seeking consolation and escape from fear, emptiness and death in his art. According to the author, *Kwiaty Polskie* is, all in all, a work born out of Tuwim's micrological passion and his attention to detail, depicting the world in the creation of which sensory elements, particles, pieces and traces become the building material.

### Keywords

Polish poetry in the 20th century, Julian Tuwim's literary output, *Kwiaty polskie*

# Krystyna Ratajska

## (13 III 1938 – 14 X 2017)

Dr hab. prof. UŁ Krystyna Ratajska, z domu Waga, urodziła się w 1938 roku w Mnichach, w woj. wielkopolskim, w powiecie kaliskim. Pochodziła z rodziny nauczycielskiej. Mama, której po latach Krystyna poświęciła wspomnieniową książkę<sup>1</sup>, była nauczycielką z prawdziwego powołania, ofiarnie spełniającą misję edukacyjną i wychowawczą w szkole podstawowej w Mnichach i w Saczynie, dokąd państwo Wagowie przeprowadzili się jeszcze przed wojną. Wyniesione przez Krystynę z domu poczucie etosu zawodowego nigdy jej nie opuściło.

Ukończyła Liceum im. Anny Jagiellonki w Kaliszu, a następnie zamieszkała u swej cioci, również nauczycielki, w Zgierzu. W roku 1955 podjęła studia na łódzkiej polonistyce, by cztery lata później obronić pracę magisterską powstałą pod kierunkiem prof. Stefana Kawyna. Uważała się odtąd, aż do końca swej pracy naukowej, za uczennicę tego wybitnego badacza tradycji romantyzmu. Po studiach objęła stanowisko nauczyciela języka polskiego – najpierw w Szkole Podstawowej nr 3 (1960–1962), potem kolejno: w XXVI LO (wówczas im. M. Fornalskiej; 1963–1965), XXI LO im. B. Prusa (1965–1971) i XIII LO im. M. Piotrowiczowej (1971–1973). W latach siedemdziesiątych zaczęła również współpracować z Okręgowym Ośrodkiem Metodycznym w Łodzi, zaś w 1973 roku dołączyła do grona badaczy z Pracowni Metodyki Nauczania Języka Polskiego Uniwersytetu Łódzkiego. Współpraca z nauczycielami zawsze była bardzo bliska jej sercu, podobnie jak sprawy dydaktyki polonistycznej. Publikowała na ten temat wiele prac, uczestniczyła w licznych konferencjach i panelach, szukała nowych rozwiązań metodycznych, prowadziła cieszące się uznaniem warsztaty dla pedagogów i uczniów. Do ostatnich lat chętnie

<sup>1</sup> K. Ratajska, *Wspomnienia o naszej matce*, Kalisz 2016.

przyjmowała propozycje pracy w ramach zajęć popularyzujących literaturę, które organizowało Wojewódzkie Centrum Doskonalenia Nauczycieli w Łodzi. Była także zaangażowana w działanie Komitetu Okręgowego Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. Zawsze podkreślano jej sumienność, oddanie, entuzjazm dla przedmiotu i życzliwość, zwłaszcza wobec młodego słuchacza.

Z radością, a przede wszystkim z głębokim przekonaniem o celowości, udzielała się w Towarzystwie Literackim im. Adama Mickiewicza. Członkiem Oddziału Łódzkiego była od lat osiemdziesiątych XX wieku. Na początku XXI stulecia została przewodniczącą Oddziału i funkcję tę nieprzerwanie pełniła do roku 2016. W latach 2008–2012 była członkiem Zarządu Głównego Towarzystwa. Jako prezes Oddziału zabiegała o kontakty ze szkołami, przygotowywała cykliczne spotkania dla maturzystów w ramach Akademii Literatury, z których młodzież chętnie korzystała, oraz uczniowskie sesje popularnonaukowe (np. w Jubileuszowym Roku Juliusza Słowackiego).

Na uniwersytecie, w Zakładzie Metodyki, przepracowała blisko dwadzieścia lat. Podczas zajęć dydaktycznych chętnie inicjowała dyskusje o perspektywach szkolnej polonistyki, ale przede wszystkim pomagała swoim studentom w nauczycielskich „debiutach”, nie szczędząc czasu na konsultowanie ich pomysłów. Dzięki jej uwagom niejedną początkowo niedopracowaną lub niepełną konspekt lekcyjny stawał się interesującą i wartościową propozycją metodyczną. Potrafiła niemal z każdej osoby wykrzesać nauczycielski talent.

W roku 1982 obroniła rozprawę doktorską pt. *Modele filomatyzmu i filaretyzmu w drugiej połowie XIX i na początku XX w. (na gruncie historii idei)*. Promotorem dysertacji była prof. Krystyna Poklewska. Na tej podstawie ukazała się z czasem wysoko ceniona w środowisku polonistycznym książka *Dziedzice filomatyzmu* (Wrocław 1987). W 1999 roku uzyskała habilitację w rezultacie pracy nad książką *Neomesjanistyczni spadkobiercy Mickiewicza* (Łódź 1998 [wyd. 1], Łódź 2010 [wyd. 2]), której recenzentkami były Maria Podraza-Kwiatkowska, Krystyna Poklewska i Alina Witkowska. W 2000 roku została pracownikiem Katedry Romantyzmu, Dwudziestolecia Międzywojennego i Literatury Współczesnej, a po przekształceniu jednostki należała do zespołu Katedry Literatury i Tradycji Romantyzmu. W 2008 roku przeszła na emeryturę.

Termin „tradycja” w nazwie zespołu został wprowadzony właśnie z myślą o Krystynie Ratajskiej. Zajmowała się przecież z wielkim oddaniem tropieniem „życia pośmiertnego” polskich romantyków, odnajdywaniem śladów romantycznego dziedzictwa w późniejszych okresach historii naszej kultury. Ciekawiły ją mechanizmy odradzania się myśli romantycznej „w jej różnych kształtach i wewnętrznym zdialogizowaniu”<sup>2</sup>. Krystyna Ratajska z pasją sięgała do zapomnianych tekstów, broszur, listów, biografii, dokumentów osobistych po to, by oficjalny przekaz historycznoliteracki wzmocnić i ożywić świadectwami codziennej, potocznej recepcji literatury. Śledziła rozmaite dysonanse w postawach, deklaracjach, poglądach twórców

<sup>2</sup> Tamże, *Neomesjanistyczni spadkobiercy Mickiewicza*, Łódź 2010, s. 7.

romantycznych i poromantycznych, opisując uważnie, jak idea łączy się z praktyką życia. Wybierała do badań postacie nieraz drugiego planu, ale w większości zaskakujące, pełne zapału, czasem wręcz ekscentrycznego zaangażowania. Pociągały ją przykłady indywidualnego doskonalenia się, niekiedy heroicznego budowania swojej tożsamości. Potwierdzają to wnikliwe analizy Monsalwatu Artura Górskiego, pism Stanisława Szczepanowskiego, Kazimierza Odrzywolskiego, Wincentego Lutosławskiego, Bolesława Czerwieńskiego, młodzieńczych fascynacji Stanisława Pigonia, poezji Jana Lechonia.

Z czasem ważne okazały się dla niej również łódzkie ścieżki poezji, między innymi twórczość i osoba Juliana Tuwima – zarówno dojrzałego literata, jak i w jego dziecięcym wcieleniu<sup>3</sup>. Jeden z uniwersyteckich kolegów, Tomasz Cieślak, wspominał, że czuł się dumny, kiedy zdarzało się jej zadzwonić, żeby skonsultować coś dotyczącego Tuwima. „Przecież wiedziała o nim wszystko!”<sup>4</sup> – mówił. Krystyna Ratajska poświęciła poecie liczne wędrówki po regionie, dociekliwie wynajdywała bliskie mu miejsca w Łodzi i okolicach, penetrowała zagadki biograficzne. Cieszyły ją drobne nawet odkrycia, poznani świadkowie przeszłości, zdjęcia, archiwalne dokumenty, wszystko, co mogło uzupełnić wizerunek autora *Rzeczy czarnoleskiej*. Jej artykuły i książki, zwłaszcza *Kraj młodości szczęśliwy. Śladami Juliana Tuwima po Łodzi i Inowłodzu* (Łódź 2002), dotąd budzą zainteresowanie czytelników, i to nie tylko polonistów. Poemat *Kwiaty polskie* – można śmiało rzec – znała niemal na pamięć! Owocem jednego z jej „śledztw literackich” była wydana w 2007 roku książka *O mariażu bukiciarstwa z poezją. Do źródeł „Kwiatów polskich” Juliana Tuwima*. I właśnie *Kwiaty polskie* stały się tematem jej ostatniego publicznego wystąpienia (które zamieszczamy w całości w bieżącym numerze naszego czasopisma) w Domu Literatury w Łodzi 13 września 2017 roku.

Dodajmy przy tej okazji, że była niebywale skromną osobą, która swoje osiągnięcia stale bagatelizowała i umniejszała, kwitując je często autoironicznymi słowami o „pisaninach”, „drobiazgach”, „książeczkach”.

Trzeba zaznaczyć, iż ponad owymi wysiłkami nauczycielskimi i zasługami naukowymi, których znakomitą merytoryczną wartość widać dobitnie po latach, była po prostu szalenie dobrym i życzliwym człowiekiem. Wychodziła naprzeciw każdemu, z kim się spotykała, szukając w nim i w jego wypowiedziach najpierw tego, co według niej było wartościowe, słuszne, odkrywcze. Umacniała w wyborach, doradzała, upewniała w chwilach wątpliwości. Pomagała i wspierała. Niemal nigdy nie krytykowała, a swoje wątpliwości wyrażała co najwyżej byстрыm spojrzeniem i krótkim pytaniem: „Myślisz?”. W gronie kolegów i przyjaciół wprowadzała szlachetny duch koncyliacji i ożywionej dyskusji. Do tego obdarzona była zmysłem humoru

<sup>3</sup> Taż, *Julek. Podróże do krain wyobraźni Juliana Tuwima*, Łódź 2013. To książka nie tylko o latach dzieciństwa Tuwima, lecz także pisana z myślą o dziecięcym odbiorcy.

<sup>4</sup> Wspólnie redagowali tom *Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*, Łódź 2007.



i talentem gawędziarskim, który wносił w zebrania katedralne niepowtarzalną, pogodną atmosferę. Znała teksty bodaj wszystkich pieśni patriotycznych i religijnych. Śpiewanie, któremu niejednokrotnie przewodziła podczas towarzyskich spotkań, sprawiało jej wielką radość. A przecież nie można zapomnieć, że życie jej nie oszczędzało. Kłopoty zdrowotne i rodzinne, których doświadczyła, mogłyby przytłoczyć niejedną osobę słabszego charakteru.

Śmiała się, że pochodzi z rodziny długowiecznej. W jej przypadku los okazał się mniej łaskawy, ale wszyscy mogliśmy Krystynie Ratajskiej pozazdrościć młodzieńczej witalności i twórczej energii. Zaskakiwał nas nieustanny zapał, prawdziwy pęd do pracy, ciągła potrzeba znajdowania sobie kolejnych wyzwań i wytrwałej ich realizacji, wbrew przeciwnościom. Była w niej ciekawość świata, która sprawiała, że wciąż zwiedzała nowe miejsca, fotografowała je, układała kolejne powieści.

Do przyjaciół zawsze przychodziła z jakimś darem – z podróży przywoziła drobne prezenty, na zdjęciach utrwałała cudowne, przez nikogo innego niezauważane kształty, inspirowała powybieranymi z lamusa bon motami...

Tuż przed śmiercią Krystyna Ratajska pracowała nad tomem poświęconym łódzkim kawiarniom<sup>5</sup>. Przy tej okazji zgromadziła wiele fragmentów wierszy, wspomnień, opowiadań, mających utworzyć antologię towarzyszącą książce. Niestety, nie udało się tego pomysłu zrealizować. Wspominała także o nowym projekcie książkowo-fotograficznym, który roboczo nazwała „Szczyty”. W ten sposób określała wypatrzone przez siebie, a nośne znaczeniowo detale otaczającego świata, pozostałości czegoś, co skazane zostało na przemijanie, na powolne zapadanie w niebyt. Wielką była wrażliwość badaczki na naturę, na świat zwierząt i roślin, koegzystujący z ludzkim, a przecież – z czym trudno było jej się pogodzić – zaniebdywany i pogardzany przez człowieka. Kochała drzewa, ptaki, psy, przydrożne kapliczki, krzyże, pnie i kamienie, na których, przysiadłszy, rozmyślała. Poruszała ją „rzeczywistość utkana z okruchów pamięci, które wracały w myślach, zmuszały do zadumy, domagały się utrwalenia”<sup>6</sup>.

Naszą pamięć o Niej pewnie też Krystyna uznałaby za „szczytek”, mariaż zatrzymanych nagle gestów, spojrzeń, kolorów, dźwięków, obrazów, poczucia chwilowego wspólnego wędrowania...

„Droga kończy się niespodzianie, jakby nie wiedziała, po co istnieje. Żeby zrozumieć jej sens i szlak, którym wiedzie, trzeba rozejrzeć się uważnie i cofnąć w czasie. Wierna pamięć zaludni wówczas pustą przestrzeń i wypełni ją życiem, które odeszło”<sup>7</sup>.

Maria Berkan-Jabłońska  
Jerzy Wiśniewski



0000-0002-7137-6094

<sup>5</sup> K. Ratajska, *U Roszka, Fraszka, Honoratka. O niezwykłych łódzkich kawiarniach*, Łódź 2018.

<sup>6</sup> Tamże, *To tu. Opowieści o drzewach i ptakach*, Łódź 2017, s. 3.

<sup>7</sup> Tamże, s. 6.

# Łódzcy poeci dwudziestolecia międzywojennego i ich miasto

Od końcowej fazy Młodej Polski aż do wybuchu II wojny światowej Łódź miała sporą grupę poetów. Byli to albo rodowici łodzianie, albo ludzie silnie związani z miastem<sup>1</sup>: Artur Gliszczyński<sup>2</sup>, Aleksander Mogilnicki<sup>3</sup>, Antoni Szandlerowski<sup>4</sup>, Zofia Wojnarowska<sup>5</sup>, Jan Nepomucen Miller<sup>6</sup>, Julian Tuwim<sup>7</sup>, Maria Przedborska<sup>8</sup>, Mieczysław Braun<sup>9</sup>, Witold Wandurski<sup>10</sup>, Mieczysław Jastrun<sup>11</sup>, Marian Piechal<sup>12</sup>, Halina Stawarska<sup>13</sup>, Grzegorz

---

\* Absolwent Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego, nauczyciel w Zespole Szkół Salezjańskich im. Ks. Bosko w Łodzi, e-mail: skolster2@gmail.com.

<sup>1</sup> Poeci wymienieni zostaną według daty wydania ich debiutanckich tomików poetyckich. Tytuły tych zbiorów podano w kolejnych przypisach.

<sup>2</sup> A. Gliszczyński, *Z mroku i dymu. Poezje*, Warszawa 1901.

<sup>3</sup> A. Mogilnicki, *Z jasnych dni. Poezje*, Łódź 1903.

<sup>4</sup> A. Szandlerowski, *Poezje*, Warszawa 1912.

<sup>5</sup> Z. Wojnarowska, *Poezje*, Warszawa 1913.

<sup>6</sup> J.N. Miller, *Achilles na marach. Dytyramb*, Warszawa 1918.

<sup>7</sup> J. Tuwim, *Czyhanie na Boga*, Warszawa 1918.

<sup>8</sup> M. Przedborska, *Czerwony Krzyż. Poezje z lat wojny*, Łódź 1922.

<sup>9</sup> M. Braun, *Rzemiosła. Poezje*, Warszawa 1926.

<sup>10</sup> W. Wandurski, *Sadze i złoto. Wiersze*, Kraków 1926.

<sup>11</sup> M. Jastrun, *Spotkanie w czasie*, Warszawa 1929.

<sup>12</sup> M. Piechal, *Krzyk z miasta*, Warszawa 1929.

<sup>13</sup> H. Stawarska, *Z dni trosk i ciszy*, Warszawa 1929.

Timofiejew<sup>14</sup>, Kazimierz Sowiński<sup>15</sup>, Zofia Jabłońska<sup>16</sup>, Antoni Kasprowicz<sup>17</sup>, Tadeusz Sarnecki<sup>18</sup>, Konstanty Dobrzyński<sup>19</sup>, Aleksander Kraśniański<sup>20</sup>.

Spośród nich największe uznanie zdobyli tylko trzej: Tuwim, Piechal i Jastrun. Poeci ci, choć spędzili w Łodzi wiele lat swojego życia, niewiele utworów poświęcili miastu. W wymienionej grupie literatów znajdują się wszak tacy, którzy częściej i chętniej sięgali po motywy i tematy łódzkie. Czasem inspiracją była architektura i przestrzeń, a czasami egzystencja mieszkańców, nastroje społeczne lub wyzwania polityczne. Często przybliżali czytelnikom Łódź w wielu swoich wierszach, a czasami dedykowali fabrycznemu grodowi całe tomiki. Dlatego właśnie ich twórczość zostanie w niniejszej pracy poddana analizie. Będą to: Maria Przedborska, Mieczysław Braun, Witold Wandurski, Konstanty Dobrzyński oraz, w drodze wyjątku, Artur Głisczyński – mimo że o interesującym mnie mieście nie pisał wiele w porównaniu z późniejszymi literatami, to należy go uznać za pierwszego „łódzkiego” poetę.

Innym ważnym powodem, dla którego zaprezentowany zostanie dorobek właśnie tych kilkorga wybranych osób, jest chęć udowodnienia, że łódzcy poeci dwudziestolecia międzywojennego często niesłusznie kojarzeni są wyłącznie z dominującym ówczesnie nurtem poezji – z poetyką Skamandra. Praca ma na celu przypomnienie, iż oprócz poetów takich jak Tuwim, który Łódź opuścił, by studiować i rozwijać się literacko, jak Mieczysław Jastrun, dla którego stanowiła ona jedynie pewien etap w życiu, żyli i pracowali tam literaci związani z miastem na stałe, próbujący stworzyć fundamenty życia artystyczno-kulturalnego. Była to grupka kilkanaściorga poetów; wśród nich znajduje się wyżej wymieniona czwórka.

Tematem głównym niniejszego tekstu pozostaje Łódź i jej społeczeństwo. Spuścizna pisarzy takich jak Tuwim, Piechal czy Broniewski została już dawno dosyć skrupulatnie zbadana. O postrzeganiu miasta w dziełach uznanych poetów pisał Tomasz Cieślak w artykule zatytułowanym *Kilka uwag o przestrzeni łódzkiej w liryce*<sup>21</sup>, do którego będę się jeszcze w niniejszej pracy odwoływał. Dorobek wybranych twórców zostanie zaprezentowany chronologicznie, według dat wydania pierwszych tomów.

Do liryki Łódź wprowadził na początku XX wieku właśnie Artur Głisczyński tomikiem poezji pt. *Z mroku i dymu*. Ten dziennikarz, poeta i satyryk urodził się w 1869 roku we wsi Machory nieopodal Opoczna. Pochodził

<sup>14</sup> G. Timofiejew, *Nie ma mnie w domu*, Warszawa 1930.

<sup>15</sup> K. Sowiński, *Gwiazdy na strychu*, Warszawa 1930.

<sup>16</sup> Z. Jabłońska-Erdmanowa, *Kosówka i kaktus*, Warszawa 1932.

<sup>17</sup> A. Kasprowicz, *Słońce za murem*, Łódź 1935.

<sup>18</sup> T.J. Sarnecki, *Poszukiwanie siebie*, Warszawa 1935.

<sup>19</sup> K. Dobrzyński, *Czarna poezja*, Poznań 1936.

<sup>20</sup> A. Kraśniański, *Wiolonczele i księżyc*, Łódź 1938.

<sup>21</sup> T. Cieślak, *Kilka uwag o przedstawieniach przestrzeni łódzkiej w liryce*, [w:] *Studia i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana profesor Alinie Kowalczykowej*, pod red. J. Brzozowskiego, M. Skrzypczyka i M. Stanisza, Warszawa 2012.

z rodziny szlacheckiej. Do Łodzi przyjechał w wieku dwudziestu lat zaraz po ukończeniu warszawskiej Szkoły Handlowej Leopolda Kronenberga. Pierwszą pracę podjął jako urzędnik Kolei Fabryczno-Łódzkiej. Następnie pracował jako kierownik handlowy fabryki Jana Arkuszewskiego. W tym okresie podjął współpracę z „Dziennikiem Łódzkim”<sup>22</sup> oraz, jako korespondent, z gazetami warszawskimi: „Głosem”<sup>23</sup> i „Wiek”<sup>24</sup>. W roku 1901 przeprowadził się do Warszawy, aby współpracować z humorystyczno-satyrycznym tygodnikiem politycznym „Kurier Świąteczny”<sup>25</sup>, z „Kolcami”<sup>26</sup> czy z popularnym „Kurierem Warszawskim”<sup>27</sup>. Zmarł w roku 1910. Jest autorem m.in. kroniki pt. *Z roku na rok*, która ukazywała się w „Łodzianinie”<sup>28</sup>, oraz współautorem obszernego reportażu *Łódź – miasto i ludzie*, publikowanego w częściach w „Wiek”<sup>29</sup>.

Poza Glisczyńskim na przełomie XIX i XX wieku w Łodzi poezję uprawiali także prawnik Aleksander Mogilnicki i duchowny Antoni Szandlewski. Jednak pierwszy z nich dzielił się z czytelnikami raczej refleksjami na temat społeczeństwa, w którym przyszło mu żyć czy choćby uczuciami do ojczyzny. Drugi, kapłan Kościoła rzymskokatolickiego, nieszczęśliwie zakochany, pisał dramaty i poezje w duchu młodopolskim. Tematem jego utworów nie jest miasto, lecz np. niespełniona miłość mężczyzny do kobiety; często pojawia się w nich motyw bratnich dusz i współodczuwania<sup>30</sup>.

Glisczyński swojej twórczości nie podporządkował współczesnym tendencjom literackim. Jest to poezja publicystyczna, pisana w nurcie realistycznym, najczęściej dydaktyczna – próżno szukać w niej młodopolskich symboli. Inspirowało go głównie miasto, a konkretnie mieszkańcy Łodzi, przede wszystkim ci z nizin społecznych, robotnicy, dzieci, ludzie kalecy, nierzadko żyjący na granicy nędzy. W wierszu pt. *Przy pracy* przedstawił włókienniczą fabrykę za pomocą infernalnych opisów, niczym Dante piekło w *Boskiej komedii*. Podobny zabieg wykorzystał również Reymont w *Ziemi obiecanej*.

<sup>22</sup> „Dziennik Łódzki”, Łódź, od 1884 do chwili obecnej; pierwszy red. – Henryk Elzenberg.

<sup>23</sup> „Głos. Tygodnik literacko-społeczno-polityczny”, Warszawa, tygodnik wydawany od 1886 do 1905 roku; pierwszy red. – Józef Karol Potocki. Od 1900 r.: „Głos. Tygodnik naukowo-literacki, społeczny i polityczny”.

<sup>24</sup> „Wiek”, Warszawa, od 1873 do 1906 r.; pierwszy red. – Fryderyk Henryk Lewestam.

<sup>25</sup> „Kurier Świąteczny”, Warszawa, od 1864 do 1919 r.; pierwszy red. – Arkadiusz Kleczewski.

<sup>26</sup> „Kolce. Kartki humorystyczno-satyryczne”, Warszawa, od 1871 do 1914 r.; pierwszy red. – Mieczysław Dzikowski.

<sup>27</sup> „Kurier Warszawski”, Warszawa, od 1821 do 1939 r.; pierwszy red. – Bruno Kiciński. Z czasopismem współpracowali najwybitniejsi polscy pisarze, m.in. Bolesław Prus, Kazimierz Przerwa-Tetmajer czy Henryk Sienkiewicz.

<sup>28</sup> „Łodzianin. Organ prasowy Polskiej Partii Socjalistycznej, Łódź, od 1919 do 1933 r.; red. – Aleksander Napiórkowski.

<sup>29</sup> Zob. T. Giegier, *Opowieści o dawnych poetach Łodzi*, Łódź 1995, s. 11-14.

<sup>30</sup> Tamże, s. 27-46.

Dziesiątkiem rzędów na wielkiej sali  
 Stoją potwory lśniące ze stali,  
 I pchnięte pasów silnymi sploty  
 Z swej się bezdusznej budzą martwoty,  
 Warcząc, zgrzytając w codziennym szale  
 Piekielnym zgiełkiem wstrząsają salę.

Jak dzikie bestie, ostrymi zęby  
 Gryząc się wiecznie, trybów szeregi  
 Błyskawicznymi kręcą się biegi,  
 Jak pianą pyłów bluzgając kłęby<sup>31</sup>.

Przesadne natężenie czasowników i epitetów sprawia, że wiersz aż kipi od ekspresji. W dalszej części liryku poeta przedstawia naturalistyczny obraz urwanej przez maszynę ręki jednego z robotników:

Obcięto rękaw: kość zdruzgotana  
 Z urwanej ręki ostrzem sterczała,  
 Trójkątna, straszna... a poszarpana  
 Skóra strzępami zwisa długimi [...]<sup>32</sup>.

Gliszczyński jest także autorem satyr. Ich obiektami są przedstawiciele większości warstw łódzkiego społeczeństwa, zarówno inteligencja, jak i fabrykanci oraz przedstawiciele konkretnych zawodów: węglarz, majster, agent, kantorowicz.

W wierszu pt. *Majster* poeta krytykuje beztroskie życie pracownika jednej z łódzkich fabryk. Tytułowy majster nie boi się przełożonego, nie interesuje go polityka i przyszłość, a jego ulubionym zajęciem jest odwiedzanie knajp po pracy:

Dniem pracuje bez wytchnienia,  
 „Donner-wetter” klnie.  
 Wieczór humor i strój zmienia,  
 I kufelki tnie.

Ma „stammkufel”, jest „stammgastem”,  
 W knajpce spędza czas,  
 I potrafi po „piętnastym”  
 Wołać: „nocheinGlas”!

[...]

<sup>31</sup> A. Gliszczyński, *Przy pracy*, [w:] H. Karwacka, *Artur Gliszczyński, pieśniarz fabrycznej Łodzi*, Łódź 1975, s. 251.

<sup>32</sup> Tamże, s. 253.

Za łeb trzyma pryncypała,  
 Własny ceniąc stan.  
 Kto ten człowiek? – Majster z Wólki –  
 „So ein Lodzer Mann”<sup>33</sup>.

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na postać lodzermenscha widzianego oczami pierwszego łódzkiego poety. Lodzermensch Glisczyńskiego to majster o dwóch obliczach: za dnia ciężko pracuje, ceni swój talent i fach. Wieczorem spędza beztrudnie czas, spożywając niezmierzone ilości alkoholu. Jak widać, ta charakterystyka różni się nieco od definicji, którą można zbudować na podstawie *Ziemi obiecanej*<sup>34</sup>.

W jednym z wierszy, pochodzącym z cyklu *Tragedie miejskie* i zatytułowanym *Łódź*, Glisczyński gloryfikuje miasto. Wyraża zachwyt nad jego wielkością oraz chwali przemysłowy charakter, a bawełniane wyroby wysyłane do innych krajów porównuje do skarbów:

Ponad pola matki-ziemi,  
 Ponad ciasny szlak,  
 Wzbił się skrzydły potężnymi  
 Twórczej pracy znak.

I silnymi wzniosł zamachy  
 Nowych czasów cud:  
 Zgrzytem maszyn wrące gmachy,  
 Wielki, dumny gród!

Jakby skarbów źródło w legendzie,  
 On – geniuszu brat –  
 Barw i kształtów milion przędzie  
 I posyła w świat.

[...]

Postęp, twórczość, myśl, co działa,  
 W bratnich sercach sięj –  
 Jak duch dobry – chluba – chwała  
 Matki – ziemi twej!<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Tenże, *Majster*, [w:] H. Karwacka, dz. cyt., s. 324.

<sup>34</sup> Lodzermensch – po niemiecku i w jidysz: człowiek łódzki – typ łódzkiego fabrykanta, wykształcony pod koniec XIX wieku w warunkach drapieżnego kapitalizmu ówczesnego miasta fabrycznego; kosmopolita, silnie związany z fabryczną Łodzią. W folklorze robotniczym przedstawiany jako silny i nieugięty, pracą własnych rąk stawiający fabrykę, dobry pan. W literaturze – bezwzględny geszefciarz, pozbawiony skrupułów moralnych i tradycji, wyznający swoisty etos interesu, w którym najwyższą wartość stanowi pieniądź, zdobywany najczęściej drogą podstępny i przemocy. Zob. A. Hemer, *Twarz lodzermenscha, czyli wizerunek człowieka łódzkiego w „Ziemi obiecanej” Władysława Stanisława Reymonta*, „Czytanie Literatury” 2013, nr 2, s. 312.

<sup>35</sup> A. Glisczyński, *Łódź*, [w:] H. Karwacka, dz. cyt., s. 301–302.

W poezji tego twórcy nie znajdziemy elementów łódzkiej topografii przełomu wieków, obrazów ulic czy architektury. Jest za to wiele opisów fabryk i maszyn fabrycznych, a także pracujących w wielkich zakładach ludzi oraz warunków, w jakich mieszkają najbiedniejsi. Są też obrazy dzieci, jak również typowych mieszkańców Łodzi. Język Gliszczyńskiego nie był oryginalny. Bardzo krytycznie wyraził się o poetyce autora Tadeusz Gicgier, wskazując nowatorstwo treści, nie formy:

[...] forma wierszy jest przestarzała nawet jak na tamte czasy, często epigońska, Konopnicka zderza się z Mickiewiczem [...]. Teksty są „przegadane”, ckleiwe, neoromantyzm przemieszany z naturalizmem, ale treść? Dzięki tym treściom Gliszczyńskiego można z całą odpowiedzialnością za słowo nazwać pierwszym łódzkim poetą urbanistycznym [...]»<sup>36</sup>.

Kolejną postacią, której chciałbym poświęcić uwagę, jest Maria Przedborska (1888–1939?) – działaczka społeczna, doktor filozofii, nauczycielka, pielęgniarka, publicystka i poetka. Z ustaleń Tadeusza Gicgiera wynika, iż w naszym mieście żyły i pisały dwie tak samo nazywające się kobiety:

Przy tym nazwisku natknąłem się na prawdziwą zagadkę literacką, której przyznaję się do tego szczerze, nie udało mi się rozwikłać. Otóż według wszelkiego prawdopodobieństwa żyły i tworzyły w Łodzi pod tym samym imieniem i nazwiskiem – dwie różne poetki, tyle, że w innym czasie.

O Marii Przedborskiej, tej starszej, wiem tylko tyle, że była, jak to się dawniej mawiało, siostrą miłosierdzia. Świadczą o tym jej dwie publikacje: drukowany w „Robotniku” w roku 1919 w odcinkach *Pamiętnik siostry Czerwonego Krzyża* oraz wydane w Łodzi nakładem Księgarni Polskiej w roku 1922 poezje z lat wojny pod tytułem *Czerwony Krzyż*. I na tym moja wiedza o tej poetce się kończy.

Druga Maria Przedborska urodziła się w Łodzi w roku 1915. Uczęszczała do łódzkiego Gimnazjum im. E. Orzeszkowej, które ukończyła w roku 1933<sup>37</sup>.

Okazuje się jednak, że Gicgier nie błysnął dziennikarskim i detektywistycznym zmysłem, starając się odtworzyć biografię łódzkiej poetki. Wystarczyło przyjrzeć się jedynie życiu tej pierwszej Marii.

Andrzej Kempa tak rozpoczął swój artykuł poświęcony Marii Przedborskiej w „Kronice Miasta Łodzi”:

Sprawcą całego zamieszania był Tadeusz Gicgier, który w swojej książce *Opowieści o dawnych poetach Łodzi* wydobył z zapomnienia postać łódzkiej

<sup>36</sup> T. Gicgier, dz. cyt., s. 15–16.

<sup>37</sup> Tamże, s. 133.

poetki Marii Przedborskiej. Całkiem niesłusznie jednak dodał jej do towarzystwa młodszą kobietę o tym samym imieniu i nazwisku, która miała się jakoby urodzić w 1915 r., do 1933 r. uczęszczała do łódzkiego Gimnazjum Żeńskiego im. Elizy Orzeszkowej, pisywała wiersze, drukowane w łódzkiej prasie, w 1937 r. wyemigrowała z Łodzi i ślad po niej zaginął. Pisarz dość bezkrytycznie wykorzystał informacje zawarte w nocie biograficznej zamieszczonej w antologii poezji o Łodzi, opracowanej przez Ziemowita Skibińskiego i Barbarę Stelmaszczyk-Świontek<sup>38</sup>.

Najważniejsze fakty z jej życia znajdujemy m.in. w czwartym tomie słownika biograficznego *Żydzi dawnej Łodzi* Andrzeja Kempy i Marka Szukalaka<sup>39</sup>. Prawdopodobnie autorka *Wśród kominów Łodzi* była pochodzenia żydowskiego<sup>40</sup>. Według Henryka Makowera jesienią 1939 roku prowadziła w warszawskim getcie kursy maturalne dla uczniów szkół średnich. Data i miejsce jej śmierci są nieznane<sup>41</sup>.

Poetycka przynależność Marii Przedborskiej do grup literackich dwudziestolecia międzywojennego nie jest oczywista. Co prawda wersyfikacja w jej tekstach wskazuje na styl skamandrytów (klasyczna budowa wiersza), ale tematycznych powiązań z poezją tej grupy nie znajdziemy.

Z jej życiorysu nie dowiemy się, czy utrzymywała kontakty z innymi poetami międzywojennej Polski, czy też brała udział w spotkaniach literackich, tak jak robili to np. skamandryci w kawiarniach. Trudno też doszukać się w twórczości Przedborskiej inspiracji innymi poetami. Jej praca zawodowa również nie była związana z literaturą.

<sup>38</sup> A. Kempa, *Odkryta tajemnica. Kim była Maria Przedborska*, „Kronika Miasta Łodzi” 2008, nr 3, s. 271.

<sup>39</sup> A. Kempa, M. Szukalak, *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny Żydów łódzkich i z Łodzią związanych*, t. 4, Łódź 2004, s. 272.

<sup>40</sup> Felicja Maria Przedborska urodziła się 30 października 1888 roku. Była córką lekarza. Po ukończeniu żeńskiego gimnazjum w Białymstoku podjęła studia na Uniwersytecie Jagiellońskim, ale po dwóch semestrach przeniosła się na studia do Zurychu. Tam też 3 maja 1911 roku otrzymała promocję na stopień doktora filozofii w zakresie pedagogiki. Wkrótce potem wróciła do kraju. Nauczała w żeńskim gimnazjum Fanny Poznerowej w Warszawie. Pierwsze utwory publikowała w warszawskim miesięczniku „Sfinks” oraz tygodniku „Widnokrąg”. Podczas I wojny światowej pracowała jako pielęgniarka w wojskowych szpitalach. Okres ten zaowocował opowiadaniem *Z pamiętnika siostry Czerwonego Krzyża* i wierszami zebranymi w tomiku *Czerwony Krzyż*. Od 1925 roku była nauczycielką historii i propedeutyki filozofii w Gimnazjum Żeńskim Eugenii Jaszuskiej-Zeligmanowej w Łodzi. Po kilku latach nauczania została zatrudniona w Inspekcji Pracy jako podinspektor pracy do spraw kobiet i młodocianych. Owocami jej badań i kontroli były artykuły w „Głosie Porannym”: *Samowola majstrów wobec robotnic* (1932, nr 106), *Robotnica łódzka w świetle faktów i wspomnień* (1938, nr 146) oraz esej *Kobieta w łódzkim przemyśle*, [w:] *Księga pamiątkowa Syndykatu Dziennikarzy Łódzkich*, Łódź 1939. Także na łamach „Głosu Porannego” w latach 1932-1936 ukazał się jej cykl wierszy *Wśród kominów Łodzi*, inspirowany egzystencją kobiet zatrudnionych w łódzkim przemyśle (zob. A. Kempa, *Odkryta tajemnica...*, s. 271).

<sup>41</sup> A. Kempa, M. Szukalak, *Żydzi dawnej Łodzi*, s. 154-155. Kempa w przypisie do artykułu poświęconego Przedborskiej w „Kronice Miasta Łodzi” dodaje notatkę: „Makower uznał, że Przedborska była polonistką. Być może organizatorzy kursów powierzyli jej, wobec braku innego nauczyciela, prowadzenie wykładów z języka i literatury polskiej”. Tenże, *Odkryta tajemnica...*, s. 272.



Maria Przedborska posiada talent – umie się zdobyć na siłę wyrazu – ma dar obrazowania. Niejeden też z jej wierszy budzi silny oddźwięk.

Razi tylko nieraz sztuczna afektacja i jednostronność tematów. Brak w poezji Przedborskiej jakichkolwiek światła – autorka jakby z góry obrała sobie za cel gromadzenie samych cieni i dobieranie ich do ustalonego poprzednio tematu – zachodzi też obawa, by autorka nie popadła w pewne zmanierowanie... Należałoby nie ograniczać się tylko do zewnętrznych objawów życia, ale wniknąć w głąb, sięgnąć do psychiki i świata myśli społecznej Łodzi, a wówczas poezja, zyskawszy silną podstawę myślową, stanie się poezją wartości nieprzemijającej<sup>42</sup>.

Stolarzewicz ma rację – Przedborską interesuje tylko to, co zewnętrzne: obraz ludzkiej egzystencji. W jej wierszach niewiele jest środków poetyckich, tj. metafor, porównań, apostrof, anafor czy animizacji. Cała twórczość oparta jest na budowaniu drastycznych i pesymistycznych obrazów:

Lat dziewiętnaście. Prządka od Geyera  
Proletariacka choroba: suchoty.  
Szpitalny pokój. Dzień majowy, złoty.  
Krótko się żyje, lecz długo umiera!...

Prządka... Gorąco w sali płuca zżera...  
wilgoć pierś dławi... krew huczy w tętnicach.  
Obsługi żąda wciąż samoprząśnica:  
Pilną być musi prządka u Geyera!<sup>43</sup>

W twórczości Marii Przedborskiej nie znajdziemy elementów sielanowości czy melancholii (w przeciwieństwie do twórczości Wandurskiego i Dobrzyńskiego). Niewiele jest tu także obrazów architektury prezentujących „zewnętrzną” przestrzeń miasta, za to dużo naturalizmu. Najczęściej scenerią wierszy poetki są wnętrza fabryk lub nędznych mieszkań. Autorka postawiła sobie za zadanie obnażenie realiów egzystencji łódzkich robotników, co wiązało się także z jej działalnością w Inspekcji Pracy. Bohaterowie utworów Przedborskiej chorują, głodują, pracują, wegetują w obskurnych izbach i często umierają. Wydaje się, że jej poezja miała na celu rozbudzenie w czytelnikach „Głosu Porannego” wrażliwości na ludzką krzywdę i niedolę. Większość wierszy stanowią pesymistyczne scenki rodzajowe. W tym brudnym i cuchnącym świecie nie ma najmniejszej nadziei na zmianę warunków życia. Nie ma żadnych pozytywnych elementów.

W utworze pt. *Niedziela letnia* poetka prezentuje następującą scenę: małżeństwo robotników z trójką dzieci wybrało się w gorące letnie popołudnie

<sup>42</sup> L. Stolarzewicz, *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia. Szkic literacki i antologia*, Łódź 1935, s. 87.

<sup>43</sup> M. Przedborska, *Suchoty*, „Ilustrowana Rewia Tygodniowa” 1934, nr 22, s. 4.

na spacer do parku. Jedno z dzieci coś zbroiło i rodzice będą musieli pokryć koszty wyrządzonej szkody. Mężczyznę ponoszą nerwy, postanawia się upić. Kobieta, świadoma trudnej sytuacji finansowej rodziny, popada w rozpacz. Ale co innego w tym tekście zwraca uwagę czytelnika. Mianowicie opis łódzkich parków. W mieście pełnym ludzkich nieszczęść nawet przyroda zdaje się chorować i cierpieć:

Miejskie parki: drzew niewiele, suchotnicze krzewy,  
 nędzny trawnik i ławki – nie ma niezajętej!  
 Chodź i szukaj – tu i tam: obie odparz pięty,  
 Jeśli chcesz wygnać z siebie fabryczne wyziewy!<sup>44</sup>

Łatwo można dostrzec kontrast w postrzeganiu podobnej przestrzeni, jaką jest park, w twórczości dwojga poetów – Dobrzyńskiego i Przedborskiej. U Dobrzyńskiego: barwne kwiaty, zieleń, złote słońce – u poetki: uboga roślinność, „umierające” krzewy, brak wolnych ławek, brak jakichkolwiek barw. W jednym z numerów „Głosu Porannego”, w którym ukazało się kilka wierszy Przedborskiej z cyklu *Wśród kominów Łodzi*, poetka dodała dedykację:

ROBOTNICY ŁÓDZKIEJ  
 – jej pracy, zmaganiom i męce,  
 jej modlitwom, zawodom i przekleństwom  
 jej życiu, konaniu i śmierci  
 jej bohaterstwu kobiecemu<sup>45</sup>.

Los łódzkich robotnic i ich dzieci był najważniejszym tematem poezji Przedborskiej. Eksponując biologizm i fizjologię, poetka akcentowała wysiłek i nierówne traktowanie płci. Tego problemu dotyczy wiersz pt. *8 godzin*:

Stoi przy swym warsztacie długich osiem godzin,  
 gdy podczas menstruacji kurcze szarpia ciało,  
 ręce wznosi i czuje, jak krew z niej uchodzi  
 stoi – spocząć nie wolno choć na chwilę małą

Stoi przy swym warsztacie długich osiem godzin,  
 gdy płód, w niej dojrzewając, rozdyma ją całą:  
 lekarz nie da zwolnienia („żadnej to nie szkodzi!”),  
 stoi – spocząć nie wolno choć na chwilę małą!

Stoi przy swym warsztacie długich osiem godzin,  
 gdy nogi z żyłakami są masą nabrzmiałą,

<sup>44</sup> M. Przedborska, *Niedziela letnia*, „Ilustrowana Rewia Tygodniowa” 1935, nr 33, s. 2.

<sup>45</sup> *Taż*, *Robotnicy łódzkiej*, „Głos Poranny” 1934, nr 354, dod. „Specjalny dodatek świąteczny”, s. 2.

której bólu podwyżka nawet nie łagodzi,  
Stoi – spocząc nie wolno choć na chwilę małą!<sup>46</sup>

Poetą łódzkim, którego twórczości chciałbym poświęcić uwagę, jest także Mieczysław Braun (właściwie Aleksander Mieczysław Bronsztejn, 1902–1941?) – weteran wojny polsko-bolszewickiej, prawnik i publicysta<sup>47</sup>.

Jego twórczość należała do tzw. „poezji pracy”. Czytelniczym powodzeniem cieszyły się szczególnie dwa pierwsze opublikowane przez niego tomy: *Rzemiosła i Przemysł*<sup>48</sup>.

Jerzy Kwiatkowski w podręczniku dotyczącym literatury okresu międzywojnia wspomina pięciu poetów związanych z Łodzią. Są to Julian Tuwim, Mieczysław Jastrun, Marian Piechał oraz Mieczysław Braun i Witold Wandurski, a więc głównie ci, którzy związani byli ze środowiskiem warszawskim. Nie poświęca ani słowa twórczości Konstantego Dobrzyńskiego czy Marii Przedborskiej. Świadczy to o drugorzędności ich poezji, języka i warsztatu. O Braunie czytamy w podręczniku Kwiatkowskiego:

Pojawił się też w ówczesnej poezji – zwłaszcza w twórczości Iwaszkiewicza, Stefana Napierskiego, Mieczysława Brauna i właśnie Ludwika Hieronima Morstina – zwrot ku stylizacji. Polegał on głównie na podejmowaniu pewnych gatunków klasycznych, takich jak oda, elegia, list poetycki, w mniejszym stopniu – na delikatnej archaizacji wersyfikacyjno-składniowej. W każdym razie klasycystyczna stylizacja nie zdominowała klasycystycznych ideałów prostoty, jasności, wyrazistości. Toteż jest to okres, w którym poezja skamandrycka staje się najbardziej klarowna, zrównoważona artystycznie, „przezroczysta”<sup>49</sup>.

Łódzki poeta zaliczony został do nurtu skamandryckiego, i słusznie. Jego związki ze Skamandrem sięgają jeszcze lat młodzieńczych. W okresie gimnazjalnym nawiązał znajomość z Julianem Tuwimem. W roku 1919 ukazał się jedyny numer „Tańczącego Ognia”, którego współtwórcami byli siedemnastoletni wówczas Braun oraz inny młody łódzki poeta – Aleksander Kraśniański. Braun zamieścił w piśmie trzy wiersze oraz jedną notę krytyczną. Warto dodać, iż w „Tańczącym Ogniu” dwa utwory opublikował także Antoni Słonimski.

Po rozpoczęciu studiów na warszawskim wydziale prawnym zawarł nowe znajomości z literatami warszawskimi, zarówno skamandrytami, jak i futurystami. Przyjaźnił się z Władysławem Broniewskim. Na początku lat

<sup>46</sup> Taż, *8 godzin*, „Głos Poranny” 1934, nr 354, dod. „Specjalny dodatek świąteczny”, s. 2.

<sup>47</sup> B. Tyszkiewicz, *Braun Mieczysław*, [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, pod. red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. 1, A-B, Warszawa 1994, s. 272–273.

<sup>48</sup> J. Maciejewski, *Wstęp*, [do:] M. Braun, *Wybór poezji*, Warszawa 1979, s. 9–10.

<sup>49</sup> J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2012, s. 115.

dwudziestych publikował wiersze w czasopismach takich jak: „Skamander”<sup>50</sup>, „Nowa Sztuka”<sup>51</sup>, „Wiadomości Literackie”<sup>52</sup>. Częściej niż w Warszawie Braun przebywał w Łodzi – w stolicy nie wynajmował nawet stancji, często nocował u znajomych – gdzie zaczęło się kształtować środowisko literackie. Od czasu do czasu w rodzinnym mieście brał z Tuwimem udział w spotkaniach autorskich<sup>53</sup>.

Prócz sonetów zdarzało mu się pisać elegie czy ballady. Podobnie jak Jana Lechonia inspirowała go poezja wieszczów romantycznych. W jego zbiorach odnajdziemy wiersze poświęcone Mickiewiczowi czy Słowackiemu – np. *Duma o Słowackim*, *O Mickiewiczu* (ale także *Wspomnienie o Żeromskim*) – a ponadto utwory wprost nawiązujące do ich twórczości. W lirykach Brauna tradycja literacka romantyków miesza się z fascynacją zdobyciami techniki początku dwudziestego wieku:

Śród zielonego suchej trawy oceanu,  
Jak łódź samotna, tonąc na dalekim Krymie,  
Mijając koralowe ostrowy burzanu,  
Słuchaj fali: ktoś woła na Litwie twe imię!

Już iskra elektryczna niewidzialną drogą  
Glob obiegła, w powietrze wsiąkła jak w bibułę,  
Już mogą ją pochwycić i słyszeć ją mogą –  
Aparaty najczulsze i serca nieczułe<sup>54</sup>.

U Kwiatkowskiego czytamy:

Szczególnie ciekawa była tu poezja Brauna, zarówno ze względu na nieczęstą wówczas tematykę pracy: tytuły jego pierwszych dwu tomików brzmiały *Rzemiosła* i *Przemysły*, jak i z racji jego drogi ku klasycyzmowi: wiodła ona przez próby futurystyczne i awangardowe, jak wreszcie dzięki wyborowi tradycji: bodajże jako pierwszy Braun sięgnął do klasycyzmu epoki stanisławowskiej i początków XIX wieku<sup>55</sup>.

Co prawda ma Braun w swoim dorobku sporą liczbę „zgrabnych” wierszy, ale do geniuszu Tuwima mu daleko. Widać to szczególnie w lirykach, które nie znalazły się w zbiorach wydanych po wojnie. Tak jest w przypadku

<sup>50</sup> „Skamander”, Warszawa, od 1920 do 1928 oraz od 1935 do 1939. Miesięcznik poetycki. Pierwszy red. – Władysław Zawistowski.

<sup>51</sup> „Nowa Sztuka”, Warszawa, od 1921 do 1922; red. Anatol Stern. Ukazały się jedynie dwa numery tego czasopisma awangardy poetyckiej.

<sup>52</sup> „Wiadomości Literackie” – tygodnik społeczno-kulturalny o orientacji liberalnej wydawany w latach 1924–1939 w Warszawie; red. Mieczysław Grydzewski.

<sup>53</sup> J. Maciejewski, dz. cyt., s. 9–32.

<sup>54</sup> M. Braun, *Radio*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, s. 135.

<sup>55</sup> J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 122.

*Wiersza o Łodzi*. Poeta przesadza z ekspresją w obrazowaniu, a samo miasto jest ukazane w sposób tandetnie naturalistyczny, banalnością rażą również rymy:

Nazywa się po prostu i krótko: Łódź,  
[...]  
Stopiony asfalt syczy i wre,  
ryją galery spienione smugi,  
i miażdżą dziobem: łamią krę  
olbrzymie ptaki-pługi.

Maszyny gryzą kamienny chleb,  
maszyny – maszyny – maszyny pędzą.  
O bruk uderza potworny łeb,  
ścięty okrutną nędzą!

O, czarne miasto! Czarny śnie!  
Krwotoku płucny! Kłątwo gniewna!  
Spiętrzone mury! Szare dni!  
Piosenko śpiewna, rzewna!...<sup>56</sup>

*Rzemiosła* (1926) oraz *Przemysły* (1928) wróżyły Braunowi pomyślną przyszłość literacką. Stało się jednak inaczej. Poeta wybrał karierę prawniczą, poezją zajmował się już tylko sporadycznie w wolnych chwilach. Kolejne tomy *Liść dębowy* (1929) i *Żywe stronicie* (1936) nie cieszyły się tak dużym zainteresowaniem jak wcześniejsze.

Łódź Mieczysława Brauna jest świętym miastem pracy. Toteż poetę interesuje to, co dzieje się wewnątrz warsztatów, fabryk i zakładów świadczących pomniejsze usługi, jak w wierszu *Łódź fabryczna*, w którym wymienione zostają elementy charakterystyczne dla przemysłowego krajobrazu:

Warkocze dymów kłębam nad Łodzią czarną płyną,  
Robocza kurzawa ulic w niebo uderza ofiarnie,  
Czeszą je w górze szczerbate grzebienie wzniosłych kominów,  
Wszystkie warsztaty turkocą, palą się wszystkie latarnie<sup>57</sup>.

Na twórczość Mieczysława Brauna ogromny wpływ wywarła rozprzestrzeniająca się w dwudziestoleciu międzywojennym ideologia socjalistyczna. Jako człowiek o poglądach lewicowych za główny temat poezji obrał sobie opiewanie pracy, pisał o niej w sposób patetyczny. Ten etos pracy związany z odbudową kraju był charakterystyczny raczej dla twórców awangardy (szczególnie dla Juliana Przybosa) niż dla skamandrytów. Łódzki poeta poświęcił owej idei niemal całe dwa pierwsze tomy:

<sup>56</sup> M. Braun, *Wiersz o Łodzi*, [w:] *Łódź od A do Z. Informator uniwersalny*, Łódź 1958, s. 174–175.

<sup>57</sup> Tenże, *Łódź fabryczna*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, s. 148.

*Przemysły* oraz *Rzemiosła*. Braun zakłady stawia na równi z kościołami, pracę na równi z nabożeństwami. Fascynują go odgłosy i ruch maszyn w łódzkich przedsiębiorstwach.

W kościołach czerwonych fabryk krążą pośpiesznie i gwarnie  
Pasy szumiące i dźwignie i dyszą płuca olbrzymów,  
Spieszą się tkalnie, przędzalnie, wrą kolorowe farbiarnie  
Pieśnią twórczego rozpędu, tryskają strofami hymnów!

Kwitnie w motorach i syczy błękitny sen – acetylen,  
W południe dzwoni hejnałem tysiąc blaszanych syren,  
Na czarnych walcach owite rosną radosną potęgą:

Sukno, alpaga i korty, grube włochate marengo, –  
W halach fabrycznych włókniarze stęsknione unoszą twarze,  
Przy nabożeństwie warsztatów turkocą maszyn ołtarze<sup>58</sup>.

Nastroju zadumy nie uniknął Braun podobnie jak Wandurski i Dobrzyński. Jeden z takich melancholijnych liryków znajdziemy w tomie *Sonety* z 1937 roku. Opatrzył go poeta numerem II.

Dwa miasta w jednym. To, oddane wrzawie,  
Gdzie tłum się tłoczy kamienistą drogą  
Śród noży spojrzeń skrzyżowanych wrogo,  
Tu swar wybucha przy powszechnej sprawie.

Tamto – odludne, nie ma w nim nikogo,  
Tam cień przemyka po zwiędłej murawie.  
Samotny błędzę, oglądam na jawie  
niebo samotnych, uśmiechnięte błogo<sup>59</sup>.

W liryku nie pada nazwa miasta, nie ma też nazw ulic ani charakterystycznych elementów architektury, możemy się jedynie domyślać, że chodzi właśnie o Łódź, w której Braun spędził większość swojego życia i która była mu najbliższa. Być może jednak poeta miał na myśli miasto w ogóle, każde w tym kraju. W utworze podmiot liryczny wyraża swoją alienację spośród całej rzeszy mijanych ludzi, z którymi się nie identyfikuje. Przechodnie są nastawieni do siebie wrogo, przez co potęguje się uczucie grozy i liryk nosi znamiona katastrofizmu. Miasto tworzą jakby dwie różne aglomeracje, które wydają się surrealne, a jednocześnie prawdziwe. Nawet podmiot liryczny ma poczucie sobowótowości:

<sup>58</sup> Tamże.

<sup>59</sup> M. Braun, II, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, s. 204.

W jednym i drugim mieszkam jednocześnie,  
Dokoła domy, rysowane we śnie,  
Słońce na krańcach gaśnie jak pochodnia.

Tu na granicy obu miast, jak w chmurze,  
Nagle spotykam twarzą w twarz przy murze  
Siebie, pełnego zadumy przechodnia<sup>60</sup>

Miasto stanowiło także inspirację twórczą dla Witolda Wandurskiego (1891–1934), publicysty, działacza społecznego, dramaturga, dyrektora teatru w Charkowie i kierownika teatru w Kijowie, a pod względem ideowym – zwolennika socjalizmu<sup>61</sup>. Twórca w Łodzi na stałe osiadł w 1921 lub 1922 roku. Jest autorem takich sztuk jak np. *Raban*, *Giełda światowa* oraz burleski jarmarcznej *Gra o Herodzie*<sup>62</sup>.

Do jakiej grupy poetyckiej zaliczyć Witolda Wandurskiego? Ta kwestia nie jest oczywista. W *Dwudziestoleciu międzywojennym* Kwiatkowskiego niewiele znajdziemy informacji o jego twórczości:

Istnieje pewne podobieństwo łączące zwrot ku klasycyzmowi ze zwrotem ku poezji społecznej. Klasycyzm to zdominowanie wyzwolonej sztuki – przez rygor i tradycję. Poezja społeczna to zdominowanie wyzwolonej jednostki – przez poczucie obowiązku wobec zbiorowości. [...]

Zasadniczą zmianę wprowadzają pod tym względem – ściślej czy luźniej związani z ruchem robotniczym, niekiedy z partią komunistyczną – poeci lewicy. Z jednej strony – futuryści czy już raczej eksfurytyści: przede wszystkim Jasiński i w pewnej mierze Stern, a także dwaj poeci innej formacji mniejszego lotu, najbardziej zaangażowani politycznie, Witold Wandurski i Stanisław Ryszard Stande. Z drugiej strony – Broniewski<sup>63</sup>.

Tyle o Wandurskim jako poecie. Opinia dość krytyczna. Ale czy słuszna? I jaka właściwie to jest ta „inna formacja”? Wiadomo, że nie futuryzm. Skamandrycka? Awangardowa?

Poeta posługiwał się przeróżnymi systemami wersyfikacyjnymi, począwszy od wierszy wolnych (*Gołębiarz*), poprzez wiersze nieregularne (*Od północy do świtu*), aż po wiersze o układzie klasycznym (*Miejskie, Wleśniczówce, Stolarka*). Na uwagę zasługuje też słownictwo w twórczości Wandurskiego:

<sup>60</sup> Tamże, s. 204.

<sup>61</sup> Por. M. Kotowska-Kachał, *Wandurski Witold*, [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, t. 9, W-Z, Warszawa 2004, s. 26–29.

<sup>62</sup> T. Gicgier, dz. cyt., s. 89–96.

<sup>63</sup> J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 126–127.

kamgarn<sup>64</sup> czy brandmaury<sup>65</sup> – wyrazy pochodzenia niemieckiego, dziś archaizmy – dawniej słowa wsiąknięte w język łódzkiej społeczności początku XX wieku, oddające jej wielokulturowy charakter. Jedyny tom poetycki Wandurskiego ukazał się w 1926 roku. We wstępie do niego czytamy: „Wiersze i litografie tego tomu powstały – niezależnie od siebie – na bruku łódzkim w okresie 1922–1924”<sup>66</sup>. Tak więc za ucznia Tadeusza Peipera, który swój debiutancki zbiór *A* wydał w 1924 roku, Wandurski uznany być nie może, ale gdyby rozpatrywać wiersze łodzianina pod kątem ideologicznym, to zauważymy, że zdecydowanie więcej łączy go z Awangardą Krakowską niż ze środowiskiem skamandrytów.

U Witolda Wandurskiego, podobnie jak i u twórców Awangardy Krakowskiej, można dostrzec np. fascynację nową, industrialną cywilizacją, propagowanie ideału pracy niezbędnej do odbudowy niepodległego państwa polskiego czy poetykę zaszyfrowanego zdania wymagającego wielokrotnej lektury, koniecznej do właściwej interpretacji utworu poetyckiego. W wielu wierszach Wandurskiego pojawiają się obrazy miejskiej architektury, nazwy ulic czy różne atrakcje związane z egzystencją w aglomeracji, ale nie jest mu obca również tematyka ciężkiej, społecznej pracy:

Jeśli wolno mi jeszcze marzyć  
 Niech marzenie doda mi sił:  
 Chcę nauczyć się kunsztu stolarzy  
 Muzyki hebla i pił.  
 [...]
   
 Białą skórę na dłoniach wydrę  
 Byle tylko stolarzyć wciąż  
 Byle mordą stalową świdra  
 Wgryzać się w drzewny miąższ<sup>67</sup>.

Dorobek poetycki Wandurskiego jest niezwykle skromny – obejmuje zaledwie kilkanaście wierszy i jeden poemat. Być może dlatego właśnie Kwiatkowski niepochwlebnie wypowiedział się na jego temat, ale na tle innych łódzkich poetów twórczość Wandurskiego wydaje się niebanalna, kunsztowna, niezwykle obrazowa i wpływająca na emocje.

To właśnie w jego wierszach szczególnie interesująco została naszkicowana przestrzeń miejska. W *Gołębiarzu* architekturę łódzką zaprezentowano

<sup>64</sup> *Kamgarn* (niem.) – a) wełniana przędza dobrego gatunku, o długiej, równej, bardzo cienkiej nici, produkowana z surowca przerobionego na czesarkach, b) gładka tkanina z wełny czesankowej. Hasło [w:] *Słownik wyrazów obcych PWN*, pod. red. Hipolita Szkiłądzia, Warszawa 1971, s. 334.

<sup>65</sup> *Brandmuer* (niem.) – mur ogniowy, ściana, zwykle z niepalnego materiału, oddzielająca dwie sąsiednie budowle lub części tej samej budowli, chroniąca przed szerzeniem się pożaru. Tamże, s. 93.

<sup>66</sup> W. Wandurski, *Sadze i złoto*, Łódź 1926, s. 6.

<sup>67</sup> Tenże, *Stolarka*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 40.



jako zbiór elementów geometrycznych; zauważamy w niej także cechy krajobrazu górskiego, co wskazuje na ogrom i grozę budynków przemysłowego miasta, na majestat podobny do tego, jaki wzbudzają góry:

Świt.

Kamgarn nieba wysycha po deszczu na słupach kominów

Kamienne miasto, opile pracą, śni sen,

ciężki kamienny,

nad urwiskami brandmaurów.

Kwadraty ulic.

Kuby domów.

Czerwone bloki masywów<sup>68</sup>.

Jednocześnie już w drugim wersie zasygnalizowany został włókienniczy i fabryczny charakter miasta, między innymi poprzez metaforę kamgarnu nieba. Pojawiają się charakterystyczne dla obrazowania Łodzi elementy takie jak kominy fabryk czy kolor ścian: czerwony – ceglany.

W dalszej części utworu podmiot liryczny przedstawia czytelnikowi jednego z mieszkańców miasta – tytułowego bohatera wiersza:

Wchodzi ten, który czuwa nad miastem:

siwiejący gołębiarz.

Otwiera klapę drucianą,

sypie groch,

gwizdże<sup>69</sup>.

Ów siwiejący gołębiarz nie jest postacią jednoznaczną. Sformułowanie „który czuwa nad miastem” nadaje mu charakter mityczny bądź biblijny, mimo iż jego praca, tj. sypanie grochu czy wypuszczanie gołębi z klatki, nie jest niczym niezwykłym. Niezwykły za to staje się lot gołębi, sprowadzony niemal do aktu religijnego:

Stalowo-sine pocztowce.

I ta hołota – metysy upośledzone – pstre siekry.

Siwiejący gołębiarz, gwizdząc, spogląda ku górze

I macha sztandarem.

Misterium!

[..]

Jedyna radosna krzywa!<sup>70</sup>

<sup>68</sup> Tenże, *Gołębiarz*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 5.

<sup>69</sup> Tamże, s. 6.

<sup>70</sup> Tamże.

Podmiot liryczny wyraża zachwyt nad chaotycznym, wolnym lotem ptaków, stanowiącym kontrast dla geometrycznej i uporządkowanej architektury miasta. Jednocześnie „obrząd” ma znamiona zjawiska tajemniczego, magicznego i fascynującego, a sam gołębiarz kreowany jest na biblijnego proroka lub kapłana, próbującego odczytać przyszłość z lotu ptaków, lub też Noego, który na swej arce wypatruje od gołębi znaku – symbolu odrodzonego po katastrofie nowego świata.

Gołębie

rysują znaki tajemne gwiazd niedostępnych,  
które notuje w pamięci  
wsparty o cokół kolumny  
siwiejący gołębiarz:  
ASTROLOG<sup>71</sup>.

Niezwykłe romantyczno-baśniową wizję miasta rysuje poeta w wierszu *Kapitan Nemo*. To przestrzeń zatopiona w „oceanie nocy”. Autor odwołuje się do mitologii, nazywając fabryczną „ziemię obiecaną” „Atlantyda zatopionych miast”. Zatopionych aglomeracji można wskazać wiele, ale Łódź jest tym miastem nieodkrytym i niezbadanym nocą. Nie jest ono tym samym, które tętni życiem za dnia. Poeta postrzega je niby egzotyczną, koralową rafę pełną życia. Po raz kolejny wyróżnia takie składniki architektury jak kominy czy kamienice, ale też maszyny przemysłowe i środki lokomocji – dla niego to żywe istnienia:

podwodne rafy kamienic  
stalaktyty kominów  
ślimaki turbin  
Kraby-lewary  
Stada pociągów – gąsiennic –  
Atlantyda zatopionych miast<sup>72</sup>.

Jesień jest porą dżdżystą i deszczową – miasto tonie w wodzie. Podmiot liryczny utworu przedstawia siebie jako nurka, osobę obcą dla tego podwodnego świata. Niechętnie przemierza ulice. Chciałby płynąć wyżej ku księżycowi.

W jesiennym palcie, jak w zbroi skafandra  
chodzę po miejskim dnie.  
Gumowa salamandra.  
Nurek.  
[...]  
Ołów moich podeszew w trotuarach tonie.  
Zapadam w muł.

<sup>71</sup> Tamże, s. 7.

<sup>72</sup> Tenże, *Kapitan Nemo*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 21.

Kapitanie!  
Cięgnąc do góry!<sup>73</sup>

Ten podwodny świat jest niebezpieczny i nieprzyjazny dla człowieka:

między rafami kamienic  
biegają spłoszone gady – automobile –  
i sączą tubkami żrenic  
jad – acetylen.

W zielonym blasku  
migają rozchybotane plamy  
– ludzie czy ryby? –  
i wystraszone mą gumową maską  
znikają w niebieskim szlamie<sup>74</sup>.

W poemacie *Od północy do świtu* Łódź ukazana została w sposób niemal młodopolski – pobrzmiewa w nim bowiem głos melancholii i zadumy. Po raz kolejny podmiot liryczny porusza się po mieście nocą. Nastrojowość utworu oddana jest za pomocą wrażeń zmysłowych: barwy, smaku, dźwięku. Uczucie melancholii potęguje sygnalizowana jako pora roku pełnia jesieni, jak i również częściowa rytmizacja wiersza.

Iść – iść – iść ulicami  
Zadumanemi nocami mądrej jesieni.  
Iść ulicami: Karola – Pańską – Radwańską –  
hen – na Karolew<sup>75</sup>.

Bohater przemierza konkretne ulice w konkretnym kierunku, lecz punkt dojścia pozostaje nieznany. Wydaje się, że celem samym w sobie jest ruch – podążanie przed siebie, sprawiające wrażenie procesu automatycznego, niemal lunatycznego. Fabryczne miasto wypełnione jest dymem i chłodem, ale jednocześnie w tej mroźnej i zadymionej przestrzeni dominują witalność i pragnienie życia werbalizowane przez podmiot liryku – mieszkańca Łodzi:

Zadymionemi płucami  
pić wino z lodem,  
pić to powietrze jesieni  
pachnące wiatrem i szronem  
i ciałem młodem  
mej żony<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> Tamże, s. 22.

<sup>74</sup> Tamże, s. 22-23.

<sup>75</sup> Tenże, *Od północy do świtu*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 13.

<sup>76</sup> Tamże.

Melancholijna nastrojowość budowana jest także poprzez nawiązanie do dzieł malarstwa. Poeta przywołuje senny obraz *Wyspa umarłych* Arnolda Böcklina. Park miejski ukazany jest jako tajemnicze miejsce – właśnie jako wyspa – pełne grozy, otoczone mrokiem, do którego żywi także mają dostęp. Jednak bohater zdaje się przeczyć emocjom związanym z przemijaniem, gdyż jest świadomy swojej młodości:

Iść pańską – sam – zadumanemi nocami  
koło zamkniętych bram  
koło parku- wyspy umarłych Boecklina –  
i słuchać rytmu swych kroków  
tak jeszcze młodych<sup>77</sup>.

Dalej ta sama mroczna nastrojowość kreowana jest poprzez postać kobiety, być może widziadła – wpływu księżycowego blasku na wyobraźnię. Bohater wiersza nie ufa zmysłowi wzroku. Cały czas także zdaje się ulegać mrocznemu wpływowi parku – wyspy umarłych:

Skwer pusty. Ławka. Samotna dziewczyna  
pensjonarka czy panna z kawiarni  
rękawiczką oczy przesłania od blasku latarni  
[...]  
A może –  
to jeno fantom księżycy?  
Park szumi – wyspa umarłych Boecklina –<sup>78</sup>

Znów tak jak w wierszu *Gołębiarz* pojawia się zabieg geometryzacji przestrzeni. Tym razem owa geometryczność nie dotyczy jednak samych budowli miejskich, ale ich cieni. Są to odbicia fabryk: przędzalni i tkalni. Również bramom placów został nadany regularny, symetryczny kształt łuku:

Zielony księżyc – somnambuliczny rysownik –  
pochylony nad geometrią wykreślną  
tkalni – apretur – przędzalni  
buduje linijką cienie.  
[...]  
i nyże zamkniętych bram  
cyrklem promieni wydrąża<sup>79</sup>.

<sup>77</sup> Tamże, s. 13–14.

<sup>78</sup> Tamże, s. 14.

<sup>79</sup> Tamże.

Łódź niezaprzeczalnie wiąże się z pracą fabryk. Również tego motywu nie pominął Wandurski w swoim poemacie. Był mu on zresztą bliski jako człowiekowi o poglądach lewicowych, a nawet komunistycznych. Fabryki i ich kominy ukazał poeta jako obiekty majestatyczne, uświęcone pracą. Porównał je do świątyń – kościołów lub meczetów, pracowników zaś – do wiernych:

Minarety  
 zamorusane kominy  
 budzą się zwolna i kadzą dymu obłoki.  
 Meczety  
 czerwone bloki  
 [...]
   
 Organy maszyn, ukryte w gorącej parze  
 grają hymn pracy.  
 Migają koła ruchomych ołtarzy<sup>80</sup>.

Poeta zwraca uwagę na wielokulturowość tej „wiernej” masy dążącej do fabryk. Znamienne jest, że przypisuje on stereotypowe cechy tylko dwóm narodowościom, natomiast nie wyodrębnia cech Polaków:

zagrają hejnał radości  
 trąby kominów –  
 a wierni  
 poważni Niemcy – nerwowi Żydzi – Polacy  
 codzienną modlitwę pracy  
 rozpoczną<sup>81</sup>.

Kolejną postacią, której warto przyjrzeć się bliżej, jest Konstanty Dobrzyński<sup>82</sup>. Został on pośród omawianych w niniejszej pracy poetów najbar-

<sup>80</sup> Tamże, s. 17.

<sup>81</sup> Tamże, s. 18.

<sup>82</sup> Urodził się i wychował w jednej z najbiedniejszych dzielnic Łodzi – na Chojnach. Przyszedł na świat 20 grudnia 1908 roku w ubogiej robotniczej rodzinie. Jego ojciec z zawodu był studniarzem; zginął młodo podczas I wojny światowej. Matka poety, aby uniknąć biedy, wyjechała z dziećmi do rodziny na Kujawy, gdzie mały Konstanty zajmował się pasaniem krów. Po kilku latach powrócili do Łodzi. Feliks Bąbol tak wspomina los matki Dobrzyńskiego, która sama musiała utrzymać rodzinę po stracie męża: „Była posługaczką w Domu Starców przy Narutowicza i za 60 złotych musiała wyżywić siebie i dwoje dzieci. Z czasem przychodziło jej to łatwiej, bo nawiązawszy dobre stosunki z kucharką przynosiła raz po raz nadliczbowy kotlet do domu”. F. Bąbol, *Łódź, która odeszła...*, Łódź 1973, s. 75.

Co prawda młody Dobrzyński przed śmiercią ojca zdążył poznać fach studniarza, ale w dzielnicy, w której przyszło mu żyć, mieszkali ludzie niezamożni, więc i nie każdego było stać na wybudowanie studni. Pracy miał mało. Dalej wspomina Bąbol w swojej książce: „w izbie wynajmowanej przez Dobrzyńskich przy Bankowej można było zastać Kostka prawie przez okrągły rok. Gdy siostra chodziła do szkoły, Kostek całymi dniami przesiadywał w tej izbie, uzupełniając swe skromne wykształcenie zdobyte w powszechniaku. Miesiącami wczytywał się w historię literatury, botanikę i zoologię, całe godziny spędzał nad Marksem. Chwytał każdą książkę i wysysał z niej, co tylko mógł. W tym mieszkaniu przy Bankowej często psuły

dziej doświadczony przez życie. Dwukrotnie przerywał naukę (raz po śmierci ojca, drugi podczas choroby matki, kiedy to musiał podjąć pracę) – niestety braki w wykształceniu widać w jego twórczości. Również niekorzystny, bo polityczny i ideologiczny wpływ na jego wiersze wywarło sympatyzujące z endecją czasopismo „Orędownik”, z którym łodzianin współpracował. Gicgier w swojej książce pt. *Opowieści o dawnych poetach Łodzi* cytuje publicystów nie szczędzących krytyki Dobrzyńskiemu. Byli to Władysław Sebyła i Karol Zawodziński:

Można by w nim też odkryć zadatki na poetę, lecz raczej zasługuje na nazwę wierszopisa. Wprowadza czasem dobre motywy alegoryczne (wiersz *Jesień*), lecz możliwości poetyckie toną w powodzi banalnej, dziennikarskiej frazeologii, w wytartych obrazach i przenośniach. [...] Obrazowanie tego, wychwalanego przez pewne sfery polityczne autora jest często wręcz grafomańskie [opuszczenie moje – S. K.]<sup>83</sup>.

Wprawdzie niektóre utwory istotnie mogłyby uzasadniać określenie „Żagwi na wichrach” jako „poezji pięści”, ale nawet one mówią więcej o hysterii i o próbach literackiego ujęcia krzykliwych haseł grupy, dążącej do narzucenia swej brutalnej władzy współobywatelom, niż o istotnie męskiej sile i powadze<sup>84</sup>.

się kotlety z Domu Starców, bo Kostek ich nie jadł, gdyż doskonale opanował uczucie głodu, a cudzymi kotletami gardził”. Tamże, s. 76.

Podjął się pracy w fabryce Scheiblera jako robotnik budowlany. Pozostał tam przez dwa lata, a naukę kontynuował w wieczorowym gimnazjum, gdzie zdał maturę. Tworzył w latach trzydziestych, kiedy to w Łodzi coraz bardziej widoczne były bieda i bezrobocie. Jego wiersze publikowano na łamach „Głosu Porannego” (dziennika o orientacji socjaldemokratycznej, wydawanego w Łodzi w latach 1929–1939; pierwszym redaktorem pisma był Jan Urban, ojciec znanego publicysty, satyryka i polityka Jerzego Urbana). Jeszcze przed opublikowaniem swojego debiutanckiego tomu (*Czarna poezja*, 1936) podjął pracę w łódzkim wydaniu poznańskiego dziennika społeczno-politycznego „Orędownik” (1871–1939). Tuż po debiucie otrzymał posadę w centrali tego pisma, dlatego przeniósł się do Poznania. Jego wiersze często służyły redakcji w politycznej walce. Niektóre utwory poety zostały napisane na zamówienie. Feliks Bąbol w swojej książce umieścił związany z tym faktem cytat Dobrzyńskiego: „Wstydzę się tego, co mi drukują w gazecie – mawiał do przyjaciół i kolegów – ale... co mam robić?” (F. Bąbol, dz. cyt., s. 78). Nie wiadomo jednak, czy słowa te wypowiedział sam Dobrzyński, czy być może ktoś z jego przyjaciół wstydził się za niego i włożył je w usta pisarza.

Za swój drugi tom poetycki (*Żagwie na wichrach*, 1938) wiosną 1939 roku Dobrzyński otrzymał nagrodę tygodnika „Prosto z mostu”, prawdopodobnie ze względów politycznych lub ideowych, gdyż krytycy surowo oceniali jego twórczość.

Tematyka *Żagwi na wichrach* jest dość zróżnicowana. Tom składa się z pięciu cyklów. Znajdziemy tam wiersze sielankowe, jak np. *Wiosna*, *Lipiec*, *Matka*, jest rozdział w całości poświęcony Łodzi, są wiersze o tematyce społecznej, religijnej oraz politycznej, m.in. *Na nowe tory*, *Młodzi*, panegiryk na cześć Romana Dmowskiego czy wiersz *Rocznica* upamiętniający powstanie listopadowe.

Zginął 3 września 1939 roku w Janowie Lubelskim, walcząc z Niemcami. Zob. T. Gicgier, dz. cyt., s. 119.

<sup>83</sup> W. Sebyła, *Liryka*, „Rocznik Literacki za rok 1935”, Warszawa 1936, s. 32, cyt. za: T. Gicgier, dz. cyt., s. 113.

<sup>84</sup> K. Zawodziński, *Liryka i epika wierszem*, [w:] „Rocznik Literacki za rok 1938”, Warszawa 1939, s. 29, cyt. za: T. Gicgier, dz. cyt., s. 113–114.

Fascynacja utworami polskich klasyków poezji była charakterystyczna zarówno dla Brauna, jak i Dobrzyńskiego. Wielkim marzeniem poety z Chojen było spotkanie „legandy” literatury – Leopolda Staffa. Łodzianin dopiął swego. Odwiedził „mistrza” w Warszawie<sup>85</sup>.

Pod względem wersyfikacji większość wierszy Dobrzyńskiego zbudowana jest na sposób klasycystyczny, podobnie jak wiersze skamandrytów. Razi jednak czytelnika przy lekturze niektórych utworów poety zamilowanie do utartych i mało oryginalnych zabiegów literackich, jak np. personifikowania pór roku czy miesięcy:

Harmonią kroków płynnych kołysze się w biodrach,  
 scałowały jej fiołki różowe kolana –  
 idzie życiem, słodyczą i miłością szciodra,  
 zaczarowana w świegoty madonna...  
 Idzie...  
 Wonna,  
 roześmiana.

[...]  
 Nieskalana,  
 różanopalca, roześmiana  
 w i o s n a <sup>86</sup>.

Najbardziej uderza czytelnika jednak to, że tom w całości został dedykowany polskiemu robotnikowi. Czytamy na jednej z początkowych stron *Czarnej poezji*: „Robotnikowi polskiemu, Jego nędzy trudom i znojom, Jego twardej i nieustającej walce o lepsze jutro, Jego roli w przyszłej, Odrodzonej Wielkiej Polsce poświęcam”<sup>87</sup>.

Dziwny to pomysł łączyć wiersze proletariackie, tj. *Strajk*, wiersze polityczne, jak np. *Dmowski*, z wierszami dla dzieci. Na uwagę zasługuje też sposób obrazowania. Metafory Dobrzyńskiego zdają się łamać konwencje tworzenia obrazów literackich. Tak jest np. z niektórymi wersami w wierszu pt. *Zadymiony gród*:

O, miasto spowinięte w gęste dymu chmury,  
 z wiecznie rozkopywaną i targaną jezdnią,  
 gdzie na peryferiach obszarpane mury  
 chcą walczyć swą brzydotą z Twoich kałuż bezdnią!  
 [...]  
 A jednak kocham Ciebie, zadymiony grodzie,  
 Całuję wzrokiem dziurawe Twe chodniki,

<sup>85</sup> F. Bąbol, dz. cyt., s. 75.

<sup>86</sup> K. Dobrzyński, *Wiosna*, [w:] tegoż, *Czarna poezja*, Poznań 1936, s. 16–17.

<sup>87</sup> Tenże, [dedykacja do:] *Czarna poezja*, s. 7.

Gdzie moi najbliżsi w zwartym korowodzie  
Szli, by zdążyć na gwizdek do brudnej fabryki<sup>88</sup>.

Łódź w liryku tym jest zarówno brzydka, jak i pociągająca<sup>89</sup>. Wydaje się, iż poeta usiłuje stworzyć wiersz w myśl Tuwimowskiej frazy – „Więc kocham twą «urodę złą»,/Jak matkę niedobrą – dziecię”<sup>90</sup> – ale czytelnik może mieć wrażenie, że Dobrzyński przesadził ze środkami artystycznymi, w tym przypadku z hiperbolą: „kałuż bezdnia”. Doprawdy trudno wyobrazić sobie bezdnie kałuży – albo kałużę bezdenną. Można mieć też wątpliwość, czy estetycznie uzasadniona jest fraza: „Całuję wzrokiem dziurawe Twe chodniki”. Czy też poeta dał się uwieść zbyt wybujałej wyobraźni?

Melancholia także pojawia się w wierszach Konstantego Dobrzyńskiego, ale już w zdecydowanie mniejszym natężeniu. Szczególnie dostrzegalna jest w liryku pt. *Łódź w nocy* z tomu *Czarna poezja*. Poeta prowadzi nas przez ulice sennego miasta. Wymienia takie detale architektury i przestrzeni jak kominy, kamienice, jezdnie, rynsztoki, latarnie czy tramwaje. Dla poety miasto żyje, toteż pod jego piórem ulega antropomorfizacji lub animacji:

niezliczone kominy, co w dzień dymem zioną,  
sterczą sennie i ciche, czarnymi paszczami  
pijąc metal księżycy [...]

Śpią, okrywszy się cieniem kamieniczne bloki –  
i prostują swe członki jezdnie spracowane,  
oparłszy nagie stopy o brudne rynsztoki  
świecą blade latarnie, nad czymś zadumane<sup>91</sup>.

Warto przyrzeć się bliżej temu zabiegowi poetyckiemu. Takie sformułowania jak „dymem zioną” czy „czarnymi paszczami piją” wskazują raczej na cechy baśniowych stworów niż zwykłych zwierząt. Melancholia zawarta jest natomiast w wyrażeniach „latarnie, nad czymś zadumane”, „wymarłe ulice” albo „wiatr [...], co dziwny nokturn nuci [...], i różnymi głosami nocną ciszę kłóci”<sup>92</sup>.

W wierszach Dobrzyńskiego ważną rolę odgrywa przyroda. W tomie z 1936 roku znajdziemy co najmniej kilkanaście utworów, w których pojawiają się kwiaty, łąki czy drzewa. Jako człowiek wychowany na przedmieściach Łodzi, na Chojnach, przyzwyczajony do życia pośród natury, poeta próbuje

<sup>88</sup> Tenże, *Zadymiony gród*, [w:] tegoż, *Czarna poezja*, s. 51.

<sup>89</sup> Tomasz Cieślak wykazał, iż taka paradoksalna fascynacja brzydotą w postrzeganiu Łodzi jest charakterystyczna dla większości łódzkich poetów, zarówno dla Tuwima, Piechala, jak i Sztaudyngera. T. Cieślak, dz. cyt., s. 493.

<sup>90</sup> J. Tuwim, *Łódź*, [w:] Z. Skibiński, B. Stelmaszczyk-Świontek, *Kwiaty łódzkie. Antologia poezji o Łodzi*, Łódź 1982, s. 129.

<sup>91</sup> K. Dobrzyński, *Łódź w nocy*, [w:] tegoż, *Czarna poezja*, s. 53.

<sup>92</sup> Tamże.



szukać w przemysłowym krajobrazie choćby najdrobniejszych jej oznak. Tak dzieje się w wierszu pt. *Wiosna w Łodzi*, w którym miasto jest prezentowane jako ciemne, ponure i brudne, a nawet więcej – postrzegane w sposób naturalistyczny:

Poprzez ciemń gęstych dymów błysnął promień złoty.  
Zślizgnął się po kominach i po murów bloku  
I do ciemnych suteryn puścił się w zaloty;  
Poigrał po śmietnikach, przejrzał się w rynsztoku.  
[...]  
Przestrzelił chmury pyłu i w twarz robotnika  
Spotniała, zakurzona, złotym blaskiem trysnął!<sup>93</sup>

I w tym nieprzyjemnym, sztucznym dla człowieka środowisku pojawiają się elementy przyrody:

Ze skarłałych krzewów  
Dolatywał chór ptasich szczebiotów i śpiewów.  
I biła hen w niebiosa cudna pieśń radosna.  
Robotnik szepnął z cicha: – Prawda, wszak to wiosna!<sup>94</sup>.

Nieszczęśliwy jest robotnik, który zamknięty w czterech ścianach fabryki, pracujący w pocie czoła, nie dostrzega zmian zachodzących w naturze – zdaje się brzmieć puenta wiersza.

Inaczej dzieje się w liryku pt. *Na Chojnach*. Poeta ukazuje swoją rodzinną dzielnicę jako krainę niezgłębionej radości, przestrzeń niezwykle sielankową. Są to dwa bliskie, a jednocześnie w pewien sposób zupełnie odległe światy: przemysłowa Łódź pełna murów i pobliskie Chojny otoczone ogrodami, drzewami i kwiatami:

Na Chojnach, z dala od gwarne go miasta,  
gdzie się już kończą tramwajowe szyny,  
nagle pod stopą inny świat wyrasta:  
ogrody, drzewa, pęki bzów, jaśminy...<sup>95</sup>

Dobrzyński poświęca również cały wiersz parkowi Poniatowskiego. Wyraża zachwyt nad jego florą, wymienia całą paletę dostrzegalnych w nim barw:

Kwieciste plamy. Żwir. Obłok zieleni.  
Słońce – kadź wielka z roztopionem złotem.

<sup>93</sup> Tenże, *Wiosna w Łodzi*, s. 52.

<sup>94</sup> Tamże.

<sup>95</sup> Tenże, *Na Chojnach*, [w:] tegoż, *Czarna poezja*, s. 56.

Rozbłękitnione ziewają przestrzenie.  
Drżą listki krzewów jarzącym nalotem.

[...]

Nad stawu gładką, mieniącą się misą,  
schylony łowi swe oblicze na dnie,  
zda się do głębin za chwilę zapadnie  
skroplony złotem modry kwiat irysu.

[...]

A gdy się zorzą niebo zaróżowi,  
gorętszym szeptem bzu krzew rozwonieje –  
spłynie z przestworzy srebrny krąg na nowiu,  
by się przechadzać parkową aleją...<sup>96</sup>

Spośród czworga prezentowanych w niniejszej pracy literatów żaden nie przejawia takiego emocjonalnego stosunku do Łodzi jak Konstanty Dobrzyński. Zażyłość z rodzinną miejscowością wyrażona została bodaj najsilniej w liryku pt. *Dwa miasta*. Poeta, posługując się zabiegiem personifikacji, ukazuje kontrast pomiędzy Poznaniem i Łodzią. Nadwarciańskie miasto jest czyste, zadbane, pełne zabytkowych budowli:

Jesteś bardzo „noblify” dostojny Poznaniu.  
Siedzisz czysto wymyty nad brzegami Warty,  
dostojny, okazały, że poznać cię warto.  
Jesteś, jak pełna taktu, ugrzecznona pani.

[...]

I gdy mi podawałeś mile skinąć racząc  
na błyszczących asfaltów polewanej tacy –  
pyszne ciasta – twe wille, operę, pałace,  
nie wiedziałem naprawdę od którego zacząć<sup>97</sup>.

Ale podmiot liryczny w tej pełnej wdzięku przestrzeni nie czuje się dobrze. Kobieta-robotnica uosabia Łódź, jego matkę, ukazaną po części w sposób naturalistyczny, spracowaną, brudną i chorą, dlatego też odczuwa on kompleks niższości. Według Tomasza Cieślaka personifikację Łodzi jako matki szczególnie chętnie stosowali poeci zaangażowani politycznie czy społecznie. Zabieg ten dostrzeżemy także w twórczości Jana Sztaudyngera (fraszka *Do Łodzi*) czy Mariana Piechała (wiersz o identycznym tytule: *Do Łodzi*)<sup>98</sup>. U Dobrzyńskiego znów pojawiają się specyficzne dla przemysłowego miasta elementy architektury – dym fabryk, bruk i rynsztoki.

<sup>96</sup> Tenże, *Park Poniatowskiego*, [w:] tegoż, *Czarna poezja*, s. 55.

<sup>97</sup> Tenże, *Dwa miasta*, [w:] tegoż, *Żagwie na wiatrach*, s. 11.

<sup>98</sup> T. Cieślak, dz. cyt., s. 495.

A ona już czekała na mnie przy rogatkach,  
zaharowana taka, ot... od balii prosto.  
Tam przy dworcu kaliskim usiadła pod mostem,  
W dal oczy wypatrując – moja dobra matka.

Widziałem już z daleka jej głowę znużoną  
i włosy rozkudłane – bure dymy fabryk  
i oczy jej wypełzłe, zmęczeniem czerwone,  
które kiedyś na pewno kwitnęły jak chabry.

Stała trochę niepewna, cicha, zalękniona,  
w rynsztokami brudnymi schlapanej spódnicy  
i ręce z pęcherzami bruków – swe ulice  
wyciągnęła czekając, gdy biegłem w jej stronę<sup>99</sup>.

Po przyjrzeniu się twórczości wybranych łódzkich poetów możemy zauważyć, że każdy z nich przejawiał inny stosunek do pisarstwa. Świadczą o tym już same tematy podejmowane przez tychże literatów. Przedborska – zaangażowana w służbę społeczeństwu, Dobrzyński – aktywny poeta polityczny. Nieco bardziej nowoczesni wydają się Braun, u którego nietrudno dostrzec popularne motywy pracy i rzemiosł związane z rozwojem gospodarczym kraju, oraz Wandurski, przede wszystkim ze względu na sposób potraktowania przez niego przestrzeni miejskiej. Jak udowadnia Elżbieta Rybicka w pracy poświęconej przestrzeni miejskiej w literaturze, takie widzenie miasta nie jest przypadkowe.

Rybicka, znawczyni geopoetyki, wskazuje na przełom, jaki dokonał się w postrzeganiu aglomeracji miejskich w literaturze na przełomie XIX i XX wieku. Objął on m.in. zmianę perspektywy – ujęcia panoramiczne zastąpił widok z punktu widzenia przechodnia:

Kwestia wyboru perspektywy – tak przestrzennej, jak narracyjnej – jest sprawą zasadniczą dla sposobu prezentacji miasta. Symptodem nowoczesnego przedstawiania przestrzeni miejskiej, jak przyjęto uważać, jest swoista „rewolucja percepcyjna”: przejście od zewnętrznego punktu widzenia (panoramicznego, z lotu ptaka lub, jak w dawnych wedykach, spoza granic miasta) do wewnętrznego (percepcji doświadczanej przez przechodnia), od osi wertykalnej do horyzontalnej. Perspektywa panoramiczna sytuuje się ponad lub poza miastem, zakłada nieruchomy punkt widzenia, ogląd całości i dystans przestrzenny, perspektywę przechodnia natomiast warunkuje ruch i zmienność punktów widzenia, zniesienie bądź skrócenie dystansu<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> K. Dobrzyński, *Dwa miasta*, s. 11.

<sup>100</sup> E. Rybicka, *Modernizowanie miasta: zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 109.

Tę różnicę możemy dostrzec również w cytowanych wcześniej utworach łódzkich poetów. Dobrzyński w *Zadymionym grodzie* i Braun w *Łodzi fabrycznej* opisują jeszcze przestrzeń miejską z perspektywy panoramicznej. W ich wierszach mamy do czynienia z całościowym, szerokim obrazem miasta.

Natomiast Witold Wandurski w poemacie *Od północy do świtu* przechadza się ulicami Łodzi, co świadczy o jego modernistycznym podejściu do literatury:

Łódź dymi.  
Sadze na twarzy – jak krosty.  
Syrena śpiewa.  
Wierni do świątyń dążą.  
Idę  
radosny i prosty  
za nimi<sup>101</sup>.

Rybicka w swojej książce, w części poświęconej estetyzacji przestrzeni miejskiej, wskazuje również na opozycję miasto – wieś, która wytworzyła się w czasach romantyzmu i obowiązywała aż do dwudziestolecia międzywojennego. W wolnej Polsce na miejską egzystencję można było spojrzeć z innej perspektywy – obywatela niepodległego państwa. Niemal przez cały XIX wiek cywilizacja wielkomijska ulegała napiętnowaniu, kojarzyła się najczęściej z degradacją ludzkiej moralności i grzechem: „Miasto w tradycji polskiej mogło być Babilonem, Sodomą, Molochem, dżunglą, pustynią, w każdym razie przestrzenią destrukcyjną więzi społeczne i pozbawioną wartości estetycznych”<sup>102</sup>.

W oczach awangardzistów, którzy byli prekursorami nowego spojrzenia, objawiało się ono jako dzieło sztuki. Fascynowało ich to, co działo się na ulicach wielkich miast: tłumy ludzi, tętniące życie, symbole nowoczesności i techniki – auta i elektryczność. Trzeba było również inaczej spojrzeć na miejski pejzaż, na jego architekturę i odkryć na nowo ich piękno.

Przedstawianie miasta jako dzieła sztuki w przypadku poetyki konstruktywistycznej kładzie nacisk na uporządkowanie, planowość układu kompozycyjnego. Decydujące znaczenie ma fakt, że miasto jest przeciwieństwem natury, stanowi planowaną organizację przestrzeni, a ten antynaturalizm manifestuje się zwłaszcza w geometryzacji pejzażu miejskiego, miasta konstruktywistów zabudowane są bowiem figurami geometrycznymi<sup>103</sup>.

Fragment tekstu Rybickiej wyjaśnia też, skąd u Wandurskiego zabieg geometryzacji miejskiej przestrzeni, którym posługiwali się również Tadeusz Peiper, Jalu Kurek czy Julian Przyboś.

<sup>101</sup> W. Wandurski, *Od północy do świtu*, s. 18.

<sup>102</sup> E. Rybicka, dz. cyt., s. 239.

<sup>103</sup> Tamże, s. 245.

## Zakończenie

W międzywojniu w Łodzi nie wykształciła się grupa poetów o wspólnym programie poetyckim lub charakterystycznym tylko dla niej warsztacie. O łódzkiej szkole poetyckiej dwudziestolecia międzywojennego raczej mówić nie możemy. Inaczej sytuacja miała się po wojnie. Ewa Głębička w swojej książce pt. *Grupy literackie w Polsce 1945–1989* wymienia aż dwanaście grup literackich funkcjonujących w Łodzi w okresie od zakończenia II wojny światowej do upadku komunizmu<sup>104</sup>. Zaprezentowana czwórka poetów to cztery indywidualności. Wandurski – awangardzista, Dobrzyński i Braun – zaangażowani politycznie, miłośnicy twórczości skamandrytów i klasyków (ten pierwszy ideowo bliski endecji, drugi zaś lewicy), Przedborska – poetka tkwiąca głęboko w dziewiętnastowiecznym naturalizmie.

Liryki łódzkiej nie można uznać za tak rozwiniętą jak lirykę innych wielkich aglomeracji: Warszawy czy Krakowa, bo i historia Łodzi nie jest tak bogata. W porównaniu z najstarszymi ośrodkami kulturowymi fabryczne miasto rozwija się późno. Ale „gród kominów” musi odznaczać się czymś niezwykłym, skoro pisali o nim tacy wybitni pisarze jak Julian Tuwim, Władysław Broniewski, Julian Przyboś, Jarosław Iwaszkiewicz czy Jarosław Marek Rymkiewicz.

Łódzkie środowisko literackie ciągle ewoluuje. Z każdą dekadą dołącza do niego nowa grupa młodych poetów. Ogłasza się coraz więcej konkursów dla twórców liryki. Najbardziej znane z nich to: konkurs poetycki pod patronatem Stowarzyszenia Literackiego im. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Ogólnopolski Konkurs Poetycki dla Młodych Twórców im. Zbigniewa Dominiaka – „Moje świata widzenie” (organizowany przez Dom Literatury w Łodzi oraz Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział w Łodzi) czy Ogólnopolski Konkurs Poetycki im. Jacka Biereżina. Organizowane są również konkursy prozatorskie.

Kontynuowana jest także tradycja wydawania czasopism literackich. W dwudziestoleciu międzywojennym były to – co prawda krótko działające – „Tańczący Ogień” czy „Meteor”, w których publikowali, a i często debiutowali, najwybitniejsi literaci jak Tuwim czy Słonimski. Dziś ukazują się „Tygiel Kultury” oraz „Arterie”. Warunki do uprawiania literatury są coraz korzystniejsze, a i sama Łódź pojawia się w twórczości coraz młodszych łódzkich poetów. Piszą o niej m.in. Piotr Macierzyński, Przemysław Owczarek, Kacper Płusa czy Szymon Domagała-Jakuć. Prawdopodobnie już niedługo doczekamy się wielu opracowań nowej łódzkiej poezji.

przypowieść o łodzi

jak zmienić bieg wydarzeń w mieście, które nie posiada rzeki, nie niesie głosu ryb, choć leży u źródeł? jest cieczą, która przystosowuje się do kształtu naczynia, a ruch w nim to tylko załamania fal.

<sup>104</sup> E. Głębička, *Grupy literackie w Polsce 1945–1989. Leksykon*, Warszawa 2000, s. 694.

gdy jesienią owijam się w płaszcz z lęku przed deszczem, przed nabraniem wody w usta,  
 na odwrocie jak na etykiecie powinienem podać skład, swoją krótką charakterystykę,  
 to, co wyniosłem, poddając się pływom: ulice, które przypominają czaszkę –  
 czarę goryczy, bezwolne opadanie na dno, odruch chwytania za brzytwę<sup>105</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- Bąbol F., *Łódź, która odeszła...*, Łódź 1973.
- Braun M., *Wiersz o Łodzi*, [w:] *Łódź od A do Z. Informator uniwersalny*, Łódź 1958.
- Braun M., *Wybór poezji*, Warszawa 1979.
- Cieślak T., *Kilka uwag o przedstawieniach przestrzeni łódzkiej w liryce*, [w:] *Studia i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana profesor Alinie Kowalczykowej*, pod red. J. Brzozowskiego, M. Skrzypczyka i M. Stanisza, Warszawa 2012.
- Dobrzyński K., *Czarna poezja*, Poznań 1936.
- Dobrzyński K., *Żagwie na wichrach*, Poznań 1938.
- Gigier T., *Opowieści o dawnych poetach Łodzi*, Łódź 1995.
- Gliszczyński A., *Z mroku i dymu. Poezje*, Warszawa 1901.
- Głębińska E., *Grupy literackie w Polsce 1945–1989. Leksykon*, Warszawa 2000, s. 694.
- Hemer A., *Twarz lodzermenscha, czyli wizerunek człowieka łódzkiego w „Ziemi obiecanej” Władysława Stanisława Reymonta*, „Czytanie Literatury” 2013, nr 2.
- Karwacka H., *Artur Gliszczyński, pieśniarz fabrycznej Łodzi*, Łódź 1975.
- Kempa A., *Odkryta tajemnica. Kim była Maria Przedborska*, „Kronika Miasta Łodzi” 2008, nr 3.
- Kempa A., Szukalak M., *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny Żydów łódzkich i z Łodzią związanych*, t. 4, Łódź 2004.
- Kotowska-Kachal M., *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, t. 9, W-Z, Warszawa 2004.
- Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2012.
- Plusa K., *Ze skraju i ze światła*, Łódź 2012.
- Przedborska M., *Niedziela letnia*, „Ilustrowana Rewia Tygodniowa” 1935, nr 33.
- Przedborska M., [Osiem] 8 godzin, „Głos Poranny” 1934, nr 354, dod. „Specjalny dodatek świąteczny”.
- Przedborska M., *Robotnicy łódzkiej*, „Głos Poranny” 1934, nr 354, dod. „Specjalny dodatek świąteczny”.
- Przedborska M., *Suchoty*, „Ilustrowana Rewia Tygodniowa” 1934, nr 22.
- Rybicka E., *Modernizowanie miasta: zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
- Skibiński Z., Stelmaszczyk-Świąntek B., *Kwiaty łódzkie. Antologia poezji o Łodzi*, Łódź 1982.
- Słownik wyrazów obcych PWN*, pod red. Hipolita Szkiłądzia, Warszawa 1971.
- Stolarzewicz L., *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia. Szkic literacki i antologia*, Łódź 1935.

<sup>105</sup> K. Plusa, *Przypowieść o Łodzi*, [w:] tegoż, *Ze skraju i ze światła*, Łódź 2012, s. 26.

Tyszkiewicz B., Braun Mieczysław, [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, pod. red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. 1, A-B, Warszawa 1994.  
Wandurski W., *Sadze i złoto*, Łódź 1926.

## STRESZCZENIE

Artykuł jest przeglądem osiągnięć łódzkiego polskojęzycznego środowiska literackiego w okresie międzywojennym. Punkt odniesienia stanowi twórczość poety Artura Gliszczyńskiego. Bliższej analizie poddana została liryka czworga tworzących w dwudziestoleciu poetów: Marii Przedborskiej, Mieczysława Brauna, Witolda Wandurskiego oraz Konstantego Dobrzyńskiego. Autor tekstu przygląda się zróżnicowanej poetyce łódzkich artystów oraz wpływowi sztuki dwudziestolecia międzywojennego na ich twórczość. Głównym tematem refleksji jest jednak miasto, jego przestrzeń, mieszkańcy i motywy pokrewne.

### Słowa kluczowe

liryka, XIX wiek, XX wiek, dwudziestolecie międzywojenne, Łódź

## SUMMARY

### Lodz poets of the interwar period and their city

The paper is an overview of some achievements of Lodz Polish-speaking literary circles in the interwar period. The point of reference is the poetic output of Artur Gliszczyński. Closer analysis includes lyrical poetry of four poets of the interwar period: Maria Przedborska, Mieczysław Braun, Witold Wandurski and Konstanty Dobrzyński. The author of the text analyzes the diversified poetics of Lodz artists and the impact of interwar art on their literary output. The main topic of reflection is, however, the city, its space, inhabitants and related motifs.

### Keywords

lyrical poetry, 19th century, 20th century, interwar period, Lodz

PRZEMYSŁAW  
DAKOWICZ\*



0000-0002-7477-2535



# Kalendarium

## życia kulturalnego Łodzi (cz. 3)

### 16–30 kwietnia 1945

Prezentowany trzeci fragment *Kalendarium życia kulturalnego Łodzi 1945 r.* to element szerzej zakrojonego projektu badawczego, mającego na celu opis kulturowo-ideologicznej rewolucji, przeprowadzonej w latach 1945–1948 przez narzuconą Polsce władzę komunistyczną oraz przez wspierających ją (lub: niesprzeciwiających się jej) pisarzy, ludzi teatru i filmu, dziennikarzy i satyryków, a także przez członków najbardziej aktywnych stowarzyszeń i organizacji młodzieżowych o profilu otwarcie komunistycznym lub kryptokomunistycznym. Zadanie opisania i scharakteryzowania łódzkiej kultury w pierwszych miesiącach i latach powojennych sytuuje się na przecięciu kilku specjalności humanistycznych: 1) *stricte* filologicznej, 2) kulturoznawczej, 3) socjologicznej i 4) historyczno-politologicznej. Osoba zamierzająca przedstawić możliwie kompletny obraz tamtej epoki wykroczyć musi poza granice wąsko pojętej analizy i syntezy polonistycznej. Właśnie dlatego prezentowany fragment *Kalendarium życia kulturalnego Łodzi 1945 r.*, składający się z szeregu zapisów ułożonych wedle porządku chronologicznego, obejmuje również najistotniejsze epizody życia politycznego i społecznego.

W tekście posługuję się skrótami tytułów prasowych:

GL – „Głos Ludu”

PZ – „Polska Zbrojna”

R – „Robotnik”

RZ – „Rzeczpospolita”

\* Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Wydział Filologiczny, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI wieku, e-mail: pdakowicz@poczta.onet.pl.



## 16 kwietnia 1945, poniedziałek

1. Kolejne wiece pracowników łódzkich fabryk w związku z planowanym zawarciem ze Związkiem Sowieckim układu o przyjaźni – „m.in. w Wodziewskiej Manufakturze, Monopolu Tytoniowym, u Steinerta, Ejtingtona, Warszawskiego, Stolarowa” (*Układu o przyjaźni polsko-radzieckiej domagają się robotnicy Łodzi*, GL 1945, nr 95 [135], s. 1; zob. także: *Doniosłe uchwały łódzkich włóknarzy*, RZ 1945, nr 100 [140], s. 1; *Zawarcia układu polsko-radzieckiego domaga się świat robotniczy Łodzi i Łowicza*, RZ 1945, nr 101 [141], s. 1).

### 2. W prasie:

2.1. blok tekstów poświęconych stosunkowi przedstawicieli środowiska plastycznego do władzy komunistycznej; wypowiedzi Władysława Daszewskiego, Zbigniewa Pronaszki i Jacka Puszcza:

Oświadczenia wybitnych przedstawicieli sztuki, jakie drukujemy obok dadzą się streścić w jednym zdaniu: plastyka polska jest z nami, z demokracją polską, z ludem polskim. Jest to rzecz wielka, rzecz doniosła. Klasa robotnicza polska w swej walce z faszyzmem, w swej walce z sanacją, w swej walce o nowe oblicze kraju nie od dziś spotykała się z najlepszymi przedstawicielami sztuki polskiej, z najlepszymi spośród przedstawicieli kultury polskiej. Plastycy i pisarze, artyści i muzycy polscy solidaryzowali się nieraz z wyzwolęnczymi dążeniami klasy robotniczej, protestowali przeciw rozpanoszeniu się reakcji w Polsce. [...] A mimo to – ich obecne oświadczenia znamionują nowy etap stosunku kół artystycznych do klasy robotniczej, do demokracji. Nowy etap – bo teraz to, co dotyczyło wtedy tylko najlepszych przedstawicieli tych kół, obejmuje szeroką warstwę pracowników kultury, która przed wojną nie była faszystowską, może nawet – tak na prywatny użytek – brzydziła się faszyzmem, hitleryzmem, ONR-em, sanacją, Ozonem, ale nie była też w obozie wojującej demokracji, stała na uboczu od walki klasy robotniczej, od walki o wolność. Dziś ta warstwa zwraca się stanowczo i zdecydowanie ku nam, ku demokracji, ku ruchowi robotniczemu. (*Stosunek sztuki do nowej Polski*, GL 1945, nr 94 [134], s. 3).

Pierwszym obowiązkiem malarza w stosunku do społeczeństwa jest malować i to dobrze malować. [...] Malarz narzeka teraz często na brak konsumenta. Trochę cierpliwości!! Polska w krótkim czasie, po wojnie, stanie się krajem bogatym i wtedy konsumentem sztuki nie będzie fabrykant czy obszarnek, a każdy robotnik, który, zaspokoiwszy pierwsze potrzeby życiowe, zainteresuje się literaturą, teatrem, malarstwem. Nie znaczy to jednak, żeby malarz miał stać się popularyzatorem sztuki, by miał zniżyć swój poziom. Plastycy poprzez wystawy i dyskusje muszą wychować poczucie estetyczne i smak w szerokich masach, muszą nauczyć człowieka pracy odróżniania prawdziwej sztuki od bohomazu. [...] Wszelkie uwagi jakoby ktokolwiek w tej chwili narzucał artyście tematykę jego

twórczości – są niesłuszne. Nie jest najważniejszym to, co artysta maluje, ale jak to robi. Jednakże wydaje mi się, że malarz w tej chwili powinien stanąć twarzą do nowej rzeczywistości, powinien tworzyć integralną część społeczeństwa i wraz z nim przeżywać „nowe czasy”. Jasne jest, że jeżeli przeciętnemu człowiekowi lata ostatnie wryły się w mózg i serce, to malarz, który przeżywa bardziej emocjonalnie, który jest specjalnie wrażliwy, będzie czuł prawdopodobnie potrzebę wypowiedzenia swoich wrażeń w sztuce. Nie będzie to jednak niczym nakazem, a raczej potrzebą artysty. [...] Ważnym zadaniem dla plastyka jest pomoc w ujawnianiu się nowych talentów, które tkwią na pewno w polskim chłopie i robotniku. [...] Obecnie malarz ma obowiązek pomóc temu przyszłemu koledze, rozwinąć i kształcić tkwiącą w nim zdolność tworzenia. To właśnie zadanie stawia przed sobą Robotniczy Dom Kultury, którego aktywnym współpracownikiem jest artysta malarz Władysław Daszewski (*Prof. Wł. Daszewski o zadaniach sztuki*, GL 1945, nr 94 [134], s. 3).

## 2.2. felieton Wiesława Leona Brudzińskiego na temat roli kina w „nowej Polsce”, zawierający krytykę przedwojennych komedii filmowych:

Kino jest niewątpliwie rozrywką – no i kształci. Dawniej mówiło się – „odrywa od szarzyzny powszedniego dnia”. Teraz powiedzenie to straciło zupełnie swą aktualność – historia naszych dni powszednich jest częstokroć barwniejsza niż niejeden film. Tym niemniej kształcąca rola filmu pozostała, a spragniona filmu – zwłaszcza polskiego filmu – publiczność uczęszcza na przedwojenne komedie, które wyświetlają przede wszystkim nasze kina. Wszystko to jak dotąd byłoby w porządku. Z jednym małym wyjątkiem. Grano w jednym, obecnie grają w innym kinie film pt. *Ksiąźątka*. Treść bezpretensjonalna – ot... jakieś dziewczę z poczty małego miasteczka zakochuje się we właścicielu sąsiedniego majątku i po komedii pomyłek na malowniczym tle górskiego hotelu wychodzi zań za mąż. Otóż to – film, który urabia w pewnym kierunku chłonne umysły młodych przeważnie widzów, urabia bez predestynacji, niepostrzeżenie, a więc tym sugestywniej, jako szczyt szczęścia podaje siedzącym na sali dziewczętom, wśród których nie brak zapewne i pracownic pocztowych, poślubienie na filmie na dodatek całkiem sympatycznego obszarnika. Po pierwsze z materialnego punktu widzenia – po reformie rolnej – takie zamążpójście nie jest karierą, a po drugie – żart na stronę – pomyślmy tu o społeczno-wychowawczym aspekcie tej sprawy. Film, jako niewątpliwie jeden z rodzajów sztuki, jest też jednym z wykładników naszej kultury, kultury Polski Demokratycznej, a do budowania tej kultury do krzewienia jej, ugruntowania wśród społeczeństwa, potrzeba nam innych motywów, zupełnie innych wartości, po prostu innego materiału, niż filmy z tendencją w rodzaju z *Ksiąźątka* (W.L. Brudziński, „*Ksiąźątka*”, R 1945, nr 92 [122], s. 3),

### 2.3. oświadczenie Centralnego Komitetu Żydów Polskich wymierzone w Rząd RP na uchodźstwie:

W parze z propagandą hitlerowskich agentur, które usiłują zmniejszyć ogrom zbrodni popełnionych przez bandy hitlerowskich oprawców na terenie Polski, a w szczególności usiłują zaciemnić koszmarny obraz prawie że totalnego, najbardziej okrutnego i wyrafinowanego wymordowania ludności żydowskiej w Polsce, idzie kłamliwa kampania polskiej reakcji, która nie tylko osłania zbrodnicze bratobójcze wyczyny swych bojówek, ale nawet prezentuje światu te bojówki jako czynnik obrony ludności żydowskiej w Polsce. Ostatnio tzw. londyński „rząd” w audycji radiowej powołał się dla poparcia tej tezy na oświadczenie jakichś Żydów polskich. Należy stwierdzić z całą stanowczością, że te same siły polskiej reakcji, która przed wojną była eksponentem faszystów, rasizmu i antysemityzmu, które w czasie okupacji przeciwstawiły się zbrojnemu oporowi przeciw Niemcom, mordowały i mordują bojowników o demokratyczną, sprawiedliwą Polskę, że te same siły realizowały i realizują hasło hitlerowskiego planu zniszczenia żydostwa polskiego. Stwierdzają to niedwuznacznie fakty mordowania Żydów w ciągu ostatnich dwóch lat na terenie Polski [...]. Jak już wielokrotnie stwierdzaliśmy ludność żydowska w Polsce doznawała i doznaje pomocy i obrony jedynie ze strony obozu polskiej demokracji, reprezentowanej w Krajowej Radzie Narodowej, ze strony Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego, obecnie Rządu Tymczasowego Rzeczypospolitej Polskiej (*Reakcja polska idzie śladami Hitlera. Komunikat Centralnego Komitetu Żydów w Polsce*, GL 1945, nr 94 [134], s. 2).

### 17 kwietnia 1945, wtorek

#### 1. Zakończenie piątego kursu instruktorów propagandy:

Dnia 17 bm. odbyło się uroczyste zakończenie piątego na terenie ziem wyzwolonych, a pierwszego na terenie Łodzi kursu instruktorów propagandy przy Centralnej Szkole Instruktorów. Absolwenci kursu otrzymali skierowania na pracę w terenie. Na zakończeniu kursu był obecny minister informacji i propagandy, tow. [Stefan] Matuszewski, oraz komisja z Wydziału Szkoleniowego Departamentu Wych.-Polit. Ministerstwa. W części oficjalnej zabrał głos tow. Matuszewski, podkreślając zadania instruktorów w terenie i życząc absolwentom owocnej pracy. Absolwent ob. Harbich dziękował w imieniu kolegów Ministerstwu i wykładowcom za włożony wysiłek i troskliwą opiekę. Pokładanego w nas zaufania nie zawiedziemy – zakończył swe przemówienie ob. Harbich. Specjalne podziękowanie złożyli kursanci kierownictwu szkoły: ob. ob. Świtalskiemu i Szemlejowi, którzy maksimum swego czasu oddawali wykładom, pracy

w świetlicy i na seminariach. Drugą część uroczystości wypełnił program artystyczny, przygotowany przez kursantów. Deklamacje zbiorowe i indywidualne, chór i inscenizacje, których autorami byli słuchacze – wykazały dużą dozę pomysłowości i zdolności autorów (kursanci Kurowski, Grzelak, Górecki). (D.E., *Zakończenie kursu Centr. Szkoły Instr. Propagandy*, R 1945, nr 95 [125], s. 4).

## 2. W prasie:

2.1. na łamach „Głosu Ludu” adresowana do członków PPR instrukcja dot. organizacji obchodów pierwszomajowych:

Zgodnie z najlepszymi tradycjami naszego ruchu – dzień 1 Maja obchodzimy jako dzień przyjaźni Narodu Polskiego ze Związkiem Radzieckim. [...] Klasa robotnicza stała się współgospodarzem kraju i unicestwi wszelkie knowania spod znaku NSZ i AK, uprawiających zdradę interesów narodowych (*Przygotujcie się do obchodu 1 maja. Okólnik KCPPR do Komitetów wojew., miejskich, powiatowych i do wszystkich organizacji PPR*, GL 1945, nr 95 [135], s. 3),

2.2. recenzja *Dożywocia* Fredry w Teatrze Wojska Polskiego:

[R]eżyseria Kreczmara, ujęcie wiekowej symboliki typu fredrowskiego w formę scenicznej groteski [...] pozwala rozegrać akcję z nieosłabioną ostrością konfliktów i wyrazistością pointy nie na płaszczyźnie naturalistycznej, [...] ale na płaszczyźnie karykatury, żartu, uwypuklającej dowcip, satyrę, wydobywającej istotny, aktualny sens artystyczny fredrowskiej komedii. Tę koncepcję reżyserską przyjąć trzeba z całym uznaniem prawie za wytyczną dla wszystkich dalszych prób inscenizacji Fredry. [...] Ze stereotypu Łatki [...] wydobył Woszczerowicz zupełnie nowe akcenty [...], stworzył doskonałą postać groteskową, która w tej niekiedy jaskrawej, karykaturalnej interpretacji dała nowy, społeczny można powiedzieć aspekt lichwiarza [...]. Kreczma tak [...] wydaje się być symptomatyczna dla całej koncepcji Teatru Wojska Polskiego, który, sądząc z repertuaru, podjął się aktualizacji i (aby nie nadużyć określenia) w pewnym sensie uspołecznienia polskiej klasyki dramatycznej (M. Fiderer, *„Dożywocie” w Teatrze Wojska Polskiego*, RZ 1945, nr 101 [241], s. 3),

2.3. omówienie zorganizowanego 15 kwietnia „poranku autorskiego” w Robotniczym Domu Kultury; w tekście pada – charakterystyczne dla okresu nieco późniejszego – oskarżenie o artystyczny „paseizm”:

Od pisarza wymaga się dwóch rzeczy: zdecydowanej postawy ideowej i doskonałego wyrazu artystycznego. Od pisarzy młodych wymaga się jeszcze jednego: temperamentu, zdobywczego nastawienia w stosunku do życia, któremu idą na spotkanie. Tego właśnie oczekiwaliśmy od Zespołu

Literackiego Domu Kultury Robotniczej, stanowiącego dalszy ciąg grupy pisarzy łódzkich, wydających swego czasu pismo „Osnowy Literackie”. Obecnie Zespół postawił sobie ciekawe zadanie: wylawiać wśród młodzieży Robotniczych Domów Kultury młode talenty oraz tych, którzy nie mogli dotychczas wypowiedzieć się. Wyglądałoby na to, że pisarze, zgrupowani w Zespole, stanowią będącą bojąwą ekipę, walczącą o nowe formy życia i stylu. Ostatni poranek autorski Zespołu zawiódł w tym kierunku wszelkie oczekiwania. [...] Myśleliśmy, że pisarze ci powiedzą nam coś o dobie obecnej, o przemianach psychicznych, wywołanych wydarzeniami dziejowymi, że wskażą jakiś cel, zarysowujący się na szlaku naszej nowej drogi. Tymczasem wygłoszone utwory zwracały się swoją treścią albo ku martyrologii ostatnich pięciu lat, albo nicowały raz jeszcze tylokrotnie opiewane przeżycia subiektywne bez dostatecznej mocy i artystycznego usprawiedliwienia. [...] [W]iersz Cywińskiego *Spasibo* tchnął żywym nerwem aktualności, odsłaniając społeczne i polityczne oblicze autora, artystycznie jeszcze nie dosyć wyrobione. [...] Pisarzom zgrupowanym w robotniczym Domu Kultury nie wolno być passeistami. Muszą zdobywać i wskazywać przed siebie, a nie zwracać się twarzą wstecz albo jak Budda kontemplować własny pępek. Tego od Zespołu Literackiego mamy prawo spodziewać się i – wymagać (*Acz, Wspomnienia, krew i łzy to jeszcze nie jest wszystko. [Na marginesie poranku autorskiego Zespołu Literackiego Domu Kultury]*, RZ 1945, nr 101 [141], s. 4),

#### 2.4. felieton o wychowawczej funkcji teatru, z odwołaniem do łódzkiej premiery *Wesela*:

Dość już wojennych szmir, dość ohydy pornograficznej. Zerwać z tym raz na zawsze. A odświeżyć możemy się tylko tym, co ma istotną wartość. Co nie tylko bawi, ale i uczy. Teatr nie ma nic wspólnego z cyrkiem. Dzisiejszy widz pozbawiony przez długie lata prawdziwego teatru musi to zrozumieć, że wystawienie *Wesela* nie jest „przypadkową pomyłką artystyczną”. Że jest wielkim zadaniem nowej, odrodzonej sceny: wychowywać. A wielu to się przyda (Dunkan, *W teatrze trzeba... myśleć*, R 1945, nr 93 [123], s. 3),

#### 2.5. artykuł dziennikarza Jana Piotrowskiego o sytuacji wygnańców z Warszawy przybywających do Łodzi:

A Łódź? Przez pięć dni i pięć nocy, bez snu i spoczynku, smagany śniegiem i wiatrem, skostniały od zimna, nieludzko przemęczony, jechałem do tego „mojego” miasta, z którym związane było pół mego życia. Wiedziałem już ze słyszenia, jak żywo odczuwa Łódź dramatyczne perypetie warszawskiego powstania, jak gorąco i ofiarnie, narażając własne bezpieczeństwo przyjmowała mijające to miasto transporty „bandytów warszawskich”, wywożonych do Rzeszy. Ale przybyłem widać za późno, już po wygaśnięciu pierwszych zapalów. Przybyłem do wolnej Łodzi. I tu, niemal na samym wstępie, jak biczem po twarzy, smagnięto mnie tym zdaniem:

– Ano tak! Mieliśmy dotychczas kłopot z folksdojciami, a teraz mamy kłopot z warszawiakami. O, drogi zbłąkany bracie! Z pewnością nie rzuciłbyś mi w twarz tej niemądrej obelgi, gdybyś stał obok mnie w chwili, w której po oswobodzeniu Warszawy powróciłem na ruiny mego domostwa [...]. Jedynie kierując się pamięcią, w piramidach i garstkach spalonych przedmiotów domyśleć się mogłem straconych dla mnie bezpowrotnie obrazów i rękopisów mego zmarłego syna i całych pak moich własnych rękopisów – owocu trzydziestoletniego trudu pisarskiego. [...] O jednym pamiętaj, bracie. Że twórczy, wypływający z miłości regionalizm nie ma nic wspólnego z przesadnie krytycznym nastawieniem do odrębności innych miast i regionów. Że Polska szczerze demokratyczna nie dzieli swych synów, ale ich łączy. I o jednym jeszcze nie zapominaj, bracie. Że wtedy, gdy was katowano w Radogoszczu, nas mordowano na Pawiaku i w Alei Szucha. I że poza tym my, warszawiacy, i wy, łodzianie, często spotykaliśmy się przed wejściem do komór śmierci Majdanka i Oświęcimia (J. Piotrowski, *Prawda o Warszawiakach*, R 1945, nr 93 [123], s. 4).

## 18 kwietnia 1945, środa

### 1. Oficjalna inauguracja działalności Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Łodzi:

W Łodzi powstało Państwowe Konserwatorium Muzyczne pod dyrekcją Kazimierza Wiłkomirskiego. Czynne są już od 24 marca br. wydziały: kompozytorski, kapelmistrzowski, teoretyczny, fortepianowy, instrumentów muzycznych dętych, harfy, organów i muzyki kościelnej. Uroczyste otwarcie wraz z poświęceniem lokalu Konserwatorium odbędzie się w środę 18 kwietnia o godz. 16. Wezmą w nim udział delegaci Ministerstwa Kultury i Sztuki, województwa łódzkiego, władz miejscowych i organizacji artystycznych (*Otwarcie Konserwatorium w Łodzi*, GL 1945, nr 92 [132], s. 4).

Po przemówieniu dyrektora konserwatorium nastąpi część koncertowa, na którą złożą się występy artystyczne profesorów konserwatorium, Haliny Dudzicz-Latoszewskiej i Julii Gorzechowskiej (śpiew), Marii Wiłkomirskiej i Stanisława Szpinalskiego (fortepian) oraz kwartet smyczkowy z Ireną Dubiską, Wandą Wiłkomirską, Mieczysławem Szaławskim i Kazimierzem Wiłkomirskim (*Uroczyste otwarcie Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Łodzi*, RZ 1945, nr 98 [238], s. 4).

### 2. W prasie:

2.1. „Głos Ludu” – blok tekstów związanych z planowanym przez Sowiety i polskich komunistów zawarciem polsko-sowieckiego układu o przyjaźni, 2.1.1. artykuł o znaczeniu politycznego „bloku słowiańskiego”, prawdopodobnie autorstwa Romana Werfla (*Blok słowiański – filar pokoju*, GL 1945, nr 96 [136], s. 1),

### 2.1.2. informacja o kolejnych robotniczych wiecach w Łodzi i Krakowie:

Szeregiem żywiołowych manifestacji dokumentowała w dalszym ciągu robotnicza Łódź swe stanowisko w sprawie jak najszerzej rozbudowy współpracy Polski ze Związkiem Radzieckim. Tysiące pracowników wielkich zakładów przemysłowych Geyera, Widzewskiej Manufaktury, Steinerta, Eitingtona, f-my Warszawski, Stolarow, Zajbert, Gentleman, Plihal i Monopolu Tytoniowego manifestowało na cześć bratniego narodu jugosłowiańskiego, który w dziedzinie współpracy ze Związkiem Radzieckim – zawarciem paktu przyjaźni i współpracy powojennej przyczynia się do przyśpieszenia końca wojny i zabezpieczenia pokoju międzynarodowego. W uchwalonych rezolucjach zebrani zwracają się do Tymczasowego Rządu R. P., by śladem innych narodów słowiańskich i Polska zawarciem analogicznego paktu uzupełniła swój wkład w dziedzinie odbudowy i zabezpieczenia pokoju świata (*Paktu przyjaźni Polski z ZSRR domagają się polscy robotnicy, chłopi i inteligencja pracująca*, GL 1945, nr 96 [136], s. 1),

### 2.1.3. przegląd prasowych reakcji na porozumienie sowiecko-jugosłowiańskie oraz szereg wypowiedzi ludzi nauki i kultury, m.in. organizatorów Uniwersytetu Łódzkiego, prof. Teodora Viewegera i prof. Bolesława Wilanowskiego:

Przez ziemie nasze przechodzi fala wieców i zebrań ludowych, domagających się zawarcia traktatu sojuszniczego między Polską a Związkiem Radzieckim. Masy ludowe: robotnicy, chłopi i inteligencja pracująca dobrze wiedzą, co zawdzięcza Polska Związkowi Radzieckiemu, zdaje sobie sprawę z faktu, że gwarancją pokoju, gwarancją naszej niepodległości jest sojusz przyjaźni i wzajemnej pomocy za Związkiem Radzieckim. [...] Podajemy poniżej wypowiedzi wybitnych przedstawicieli nauki, literatury i sztuki: [...].

Prof. Uniwersytetu Łódzkiego Wilanowski:

Wobec 3-krotnej bez mała przewagi Niemiec w ludziach i kolosalnej w przemyśle, prosta arytmetyka wskazuje nam, że sami rady nie damy. Musimy szukać sojuszników na wypadek ewentualnej agresji niemieckiej. W przyszłej Europie narodom słowiańskim przypadnie w udziale wielkie zadanie do spełnienia. Narody słowiańskie muszą sobie uświadomić to, do czego są zdolne i odpowiednio odegrać tę rolę. Najlepszym rozwiązaniem kwestii bezpieczeństwa byłoby powiązanie wszystkich narodów słowiańskich systemem sojuszków, takich jak zawarty przed kilkoma dniami sojusz Radziecko-Jugosłowiański [*sic!*]. [...]

Rektor Państwowego Uniwersytetu w Łodzi prof. Vieweger:

Sądzę, że system sojuszków między państwami słowiańskimi będzie tą tamą, która zahamuje ambicje niemieckie i odwieczny „Drang nach Osten”. W ramach ogólnego bezpieczeństwa Europy sojusze takie są bezwzględnie konieczne. W serii tych sojuszków naczelne miejsce powinien znaleźć pakt Polsko-Radziecki [sic!], podobny temu jaki niedawno zawarto między ZSRR a Jugosławią (*Przedstawiciele nauki, literatury i sztuki wypowiadają się za paktem przyjaźni ze Zw. Radzieckim*, GL 1945, nr 96 [136], s. 3).

Zob. również: *Przedstawiciele nauki, literatury i sztuki o konieczności zawarcia paktu ze Związkiem Radzieckim*, RZ 1945, nr 102 (242), s. 1; *Polski świat nauki i kultury przyłącza się do żądań klasy robotniczej*, R 1945, nr 94 (124), s. 1.

## 19 kwietnia 1945, czwartek

1. Zawarcie umowy o „wyścigu pracy” między robotnikami Łodzi i Tomaszowa Mazowieckiego:

Wczoraj załogi robotnicze fabryk Scheiblera i Geyera w Łodzi, fabryk Landsberga i Pischka w Tomaszowie Mazowieckim zawarły umowy o spółzawodnictwie w pracy. Donoszą, że z podobną inicjatywą wystąpili robotnicy niektórych zakładów przemysłowych w innych okolicach naszego kraju. Robotnicy biorą na siebie zobowiązanie wykonania przed terminem planu miesięcznej produkcji i dać [sic!] przed 1-ym maja ponad plan znaczną ilość towarów przemysłowych (*Wielka inicjatywa*, GL 1945, nr 98 [138], s. 1).

„Załogi robotników, pracowników, techników i inżynierów naszych zakładów, postanowiły przyjąć następujące zobowiązania przedmajowe, aby zadokumentować tym swą wolę zabezpieczenia niepodległości naszej ojczyzny, umocnienia władzy demokracji i przyspieszenia odbudowy kraju”. Tymi słowami rozpoczyna się umowa o spółzawodnictwie przedmajowym między załogami fabryk Scheiblera i Geyera w Łodzi. [...] Załoga fabryki Scheiblera postanawia plan produkcji za kwiecień wykonać do 28 kwietnia i dać w tym terminie ponad plan 130 tys. m. tkaniny. Załoga Geyera zobowiązuje się wykonać nałożony na nią plan do 21 bn. i ponad plan wyprodukować 80 tys. m. tkaniny. [...] Robotnicy podejmują także kampanię oszczędnościową. Obie załogi fabryczne zobowiązały się zmniejszyć ilość odpadków o 3%. Robotnicy dobrowolnie zobowiązują się podnieść dyscyplinę pracy. Załogi fabryki postanowiły dbać o ład, czystość i porządek (*Przedmajowe spółzawodnictwo robotników. Przedterminowe wykonanie planu produkcji, oszczędność i dyscyplina w pracy*, GL 1945, nr 98 [138], s. 4).



## 2. W prasie:

2.1. w „Głosie Ludu” blok tekstów w związku z rocznicą wybuchu powstania w getcie warszawskim:

2.1.1 artykuł wstępny, zawierający liczne wtręty o charakterze ideologiczno-politycznym (napisany, być może, przez Romana Werfla):

Dziś upływa dwuletnia rocznica bohaterskiego powstania w ghetcie warszawskim. Poświęcamy mu sporo miejsca na dalszych kolumnach naszego pisma. Poświęcamy mu je z dwóch przyczyn. Po pierwsze dyktuje to nam obowiązek wobec dzieci tej samej ziemi, synów tej samej ojczyzny, którzy polegli w walce ze wspólnym wrogiem [...]. Pamiętamy o obrońcach ghetta, czcimy ich pamięć tak samo, jak pamiętamy i czcimy pamięć obrońców Zamojszczyzny, bohaterskich partyzantów polskiej ziemi kieleckiej i żołnierzy AL – obrońców Woli i Starego Miasta Warszawy. Poświęcamy powstaniu ghetta wiele miejsca jeszcze dlatego, że pamięć o tym powstaniu powinna być dla nas wszystkich ostrzeżeniem przed hitlerowską trucizną antysemityzmu, powinna być dla nas wszystkich przypomnieniem, że w ślad za reakcyjnym „bijzydostwem” poszło uderzenie i na nasz naród, na Polaków [...]. Przypomnienie tego faktu jest szczególnie na czasie dzisiaj, kiedy skrytobójcy z AK i NSZ próbują wznawiać w Polsce hitlerowskie metody, próbują dokończyć dzieła SS i Gestapo, podejmując próbę akcji zamachów skrytobójczych wobec tych nielicznych Żydów, którym udało się wyjść z rąk hitlerowskich morderstw [sic!]. [...] Krzyk o kwestii żydowskiej w Polsce był zawsze tylko reakcyjnym manewrem, obliczonym na odwracanie uwagi mas ludowych od rzeczy najważniejszych, od walki przeciwko panowaniu karteli w Polsce. Ale dziś odpadł bodaj cień pozorów dla takiego krzyku. Ta garść Żydów, jaka ocalała po straszliwej hitlerowskiej rzezi nie może stanowić w ogóle żadnego problemu. O co więc chodzi bandytom spod znaku AK i NSZ? Chodzi im po prostu o kontynuowanie hitlerowskich faszystowskich praktyk w Polsce. Chodzi im nie o Żydów, a o to, co stanowi treść faszyzmu: o panowanie obszarnictwa i wielkich kapitalistów. Chodzi im o to, by uderzyć w odradzającą się ludową Polskę. Charakterystyczny jest fakt, że ci sami bandyci, którzy mordują Żydów w małych miasteczkach, próbują grozić chłopom zasiewającym pańską, oddaną im przez rząd Rzeczypospolitej ziemię. Nic bodaj tak dobitnie jak ten fakt nie uwydatnia obszarniczego, szlacheckiego charakteru antysemitycznych prowodyrów. [...] [C]i sami panowie, co mordują Żydów i próbują odstraszyć chłopów od zasiewania pańskiej ziemi, strzelają zza węgła do oficerów tego Wojska Polskiego, które dziś zdobywa dla Polski Szczecin i Wrocław. [...] Mylą się jednak ci panowie, jeśli sądzą, że odrodzona i demokratyczna Polska pozwoli im na kontynuowanie hitlerowskich praktyk. [...] W Polsce rządzi obóz demokracji polskiej, który nie będzie tolerował żadnych faszystowskich, antysemitycznych zbrodniarzy. [...] Nasza partia, Polska Partia Robotnicza, chlubi się tym, że jej oddziały, oddziały

Gwardii Ludowej stały na czele tych, co z „polskiej” strony ghettoowego muru nosły pomoc bohaterskim obrońcom warszawskiego getta. Nasza partia, Polska Partia Robotnicza, wie dobrze i uczy masy robotnicze, że antysemityzm to faszyzm, to wróg ludu polskiego, wróg Polski. Nasza partia, Polska Partia Robotnicza, uczy swych członków przewyciężyć przekłętą spadkę hitleryzmu – antysemityzm w masach narodu, walczyć nieprzerwanie z tymi, co próbują w narodzie szerzyć ten faszystowski jad (*Ghetto warszawskie*, GL 1945, nr 97 [137], s. 1),

### 2.1.2. felieton Seweryna Pollaka *Dymy nad miastem*:

[..] Tam, za murem ludzie walczyli nie o życie – walczyli o godną imienia człowieka śmierć – a to wreszcie obudziło szacunek. Za szacunkiem konsekwentnie szła myśl – pomoc. Lecz myśl ta, nieśmiała i uboga, umierała, ledwo się zrodziwszy – nie było wtedy obiektywnych warunków do ogólnego powstania. I tylko niewielu, a z tych niewielu – tylko ludzie lewicy, prawie tylko peperowcy – ruszyli z czynną pomocą. Reszta – ci zapatrzeni w „Londyn”, ci „humanitarni” – chodzili osowiali po mieście i wdychali gryzący dym. Teraz dopiero, gdy czad oenerowskiej nagonki sprzed wojny, czad nastrojów łyków warszawskich, którzy w okresie masowych wywózek Żydów do obozów śmierci cieszyli się, że Hitler robi za Polaków brudną robotę, gdy trupi smród hitlerowskiej propagandy, zwisły nisko jak chmura nad miastem, wznosił się do góry kłębi dymu z pogorzeliisk – dopiero teraz wszyscy – nawet ten łyk warszawski, nawet przekupka z kolejki – zrozumieli. Było za późno. I nie było rady. Don Kichot załamywał ręce i deklamował o braterstwie. Don Kichot warszawski nie rwał się już nawet do walki z wiatrakami. Skruszył był dawno swą włóczęgą o ghetto ławkowe na uniwersytetach, o walkę „ekonomiczną”. Historia dała mu w pysk, gdyż historia brzydzi się fałszem (S. Pollak, *Dymy nad miastem*, GL 1945, nr 97 [137], s. 3),

### 2.1.3. anonimowy artykuł nt. działalności Żydowskiej Organizacji Bojowej pt. *Żołnierze bez broni* (s. 3),

### 2.1.4. *List komendanta ŻOB do jego zastępcy w Warszawie* (s. 3),

### 2.1.5. artykuł St. Pawlikowskiej o antysemityzmie i powstaniu w getcie warszawskim:

Z 3,5 milionowego narodu żydowskiego zamieszkującego Polskę – pozostały dziś po pięciu i pół latach okupacji hitlerowskiej jedynie strzępy. [...] Wymordowana została prawie całkowicie inteligencja żydowska – nauczyciele, pisarze, poeci, uczeni, rzeźbiarze, malarze, muzycy, aktorzy – warstwa, która ukochała i zrosła się z kulturą, nauką i sztuką polską, która pragnęła dla niej żyć i tworzyć. [...] Antysemityzm, którego ofiarą padli Żydzi polscy i europejscy, aczkolwiek doprowadzony perfidnie do „mistrzowskiego” końca, nie zrodził się w zbrodniczej głowie Hitlera.

Stosowany był on zawsze i wszędzie jako narzędzie reakcyjnych i chyłających się ku upadkowi rządów, chcących utrzymać swą władzę przez tumanienie i mydlenie oczu narodu, i skierowanie jego postępowej walki, zwróconej ostrzem przeciw rządzącym gnębielom narodu – na tory walki z... Żydami. [...] Antysemityzm w Polsce przedwrześniowej służył jako parawan, osłaniający przed buntem gnębionego i wyzyskiwanego ludu warstwę magnatów przemysłu i ziemi. [...] Rasizm hitlerowski był kontynuacją rasizmu sanacyjno-ozonowego, lecz w służbie niemieckiej zaborczej polityki. [...] (S. Pawlikowska, *Antysemityzm – broń reakcji i fašyzmu*, GL 1945, nr 97 [137], s. 3),

2.1.6. wiersz Jana Kotta *Obrońcom ghetta*, opatrzony sygnaturą temporalną „19 kwiecień 1943” (s. 3),

2.2. w „Rzeczpospolitej” (1945, nr 103 [143]):

2.2.1. teksty – bezpośrednio lub pośrednio – związane z rocznicą wybuchu powstania w getcie warszawskim: *Antysemityzmu nie będzie* (s. 1); *Obrońca ghetta warszawskiego* (s. 2–3); *Mordy agentów piątej kolumny* (s. 3 – artykuł zawiera oskarżenie „bandytów spod znaku AK” o mordowanie ludności żydowskiej),

2.2.2. artykuł na temat zależności między rynkiem książki a funkcjonowaniem przemysłu papierniczego, zawierający postulat upaństwowienia fabryk papieru:

O warsztat pracy dla ludzi nauki i nauczania walczymy, domagając się społecznej kontroli nad produkcją papierniczą w Polsce. Bez papieru nie będziemy mieli książki. Dlatego nad pracą administratorów i techników przemysłu papierniczego musi być roztoczona kontrola czynnika społecznego, którego zadaniem byłoby przełamanie oporów istotnych i nieistotnych, byle cel został osiągnięty. Nasze drukarnie i wydawnictwa muszą dostać papier. Konieczne oszczędności w tej dziedzinie, ograniczenie ilości i rozmiarów zbędnych afiszów i reklam – nie da wyników, jeśli sprawa produkcji papieru nie zostanie uznana w praktyce za jedno z najdonioślejszych zagadnień ogólnopaństwowych (rak, *Papier dostać musimy*, RZ 1945, nr 103 [243], s. 3),

2.3. w „Robotniku” informacja o pracach nad uruchomieniem Teatru Miniatur „Syrena” i streszczenie rozmowy z Jerzym Jurandotem:

Na Jurandocie, współtwórcy estradowo-artystycznych widowisk, nie znać lat, dzielących nas od pogodnie-mieszczańskiej ery do ciernistej rzeczywistości wojennej. [...] Cel jego pracy prosty: Zbudować placówkę artystyczną na poziomie najlepszej tradycji polskiego kabaretu literackiego. [...] Pokryć całą Polskę siecią miniaturowych przybytków kultury i sztuki. Natchnąć je nowym duchem. Wydobyć z demoralizującego bagna pornografii i płytkiego dowcipu. Dla ambicji kierowniczych Jurandota

pole niezmiarzone. Ale i możliwości ku temu dziś, gdy teatr wyzwolił się z błędnego koła równoważenia budżetu z aspiracjami artystycznymi. Kabaret współczesny to figlarny żart, cięta riposta o podłożu wychowawczo-społecznym. Akcją i tematem – bujna rzeczywistość codzienna. Zadaniem – wciągnąć i podciągnąć szerokie warstwy. Nauczyć je patrzeć, słuchać i rozumieć. Teoria piękna. Jak wprowadzić ją w czyn, o tym przekona nas Jurandot w charakterze kierownika artystyczno-literackiego teatru miniatur „Syrena” w Łodzi. Gdzie i kiedy łódzka „Syrena” zanuci swój śpiew – to przestało być tajemnicą. Adaptacja pokinowej sali w Grand Hotelu postępuje szybko naprzód. W pierwszych dniach maja nowy przybytek wesolej muzy otworzy gościnne podwoje. Stefcia Górská i Fogg na czele plejady „syreniątek” zaproszą do teatryku upiękzonego przez malarza-dekoratora Praysnera. Prof. Koszutski, czuwający nad zgodnym rytmem spektaklu, twórca i mentor przyszłego reprezentacyjnego baletu – to dalsza przynęta. A autorowie? Do Łodzi przybyło wielu satyryków i literatów. Droga dla młodych talentów również stoi otworem (T. Maliszewski, *Wskrześmy tradycje „Qui pro quo”*. Na marginesie rozmowy z Jurandotem, R 1945, nr 95 [125], s. 4).

## Przed 20 kwietnia 1945

1. Edmund Jan Osmańczyk bezskutecznie usiłuje nakłonić niektórych spośród przebywających w Łodzi pisarzy do wyjazdu na front:

Niecierpliwiłem się. Po powrocie z Gdańska każdy dzień w półstoletniej Łodzi był dla mnie dniem straconym. Ze zdumieniem, choć bez krztyny szacunku, patrzyłem na okopywanie się kolegów po piórze w jakichś dwóch poniemieckich reprezentacyjnych kamienicach miasta Łodzi; słuchałem opowieści pełnych dramatycznego patosu, „że jak się stale nie pilnuje, to albo inni zaraz zajmą, albo co lepsze meble wyniosą do siebie”. Najbardziej uderzała w tych przyziemnych sprawach zaradność poetów w wiciu swych orlich gniazd wśród ciężkich pruskich mebli i gotowość pilnowania ich nawet z bronią w ręku. Jeden z poetów [Adam Ważyk – dop. P.D.] aż zgięty był na lewą stronę od ciężaru zbyt dużego na jego wzrost parabellum. Faktem jest, że przez czas mej wyprawy do Gdańska Jerzy Borejsza nie był w stanie zmobilizować sześciu korespondentów wojennych spośród piszącej wiary [...]. [Ł]udząc się ciągle, że tego czy innego wreszcie nakłoni, odkładał z dnia na dzień mój wylot [...]. W dzień urodzin Adolfa Hitlera, 20 kwietnia, zdecydowałem, że następnego dnia wyruszę z Łodzi, cokolwiek by się działo (E.J. Osmańczyk, *Był rok 1945...*, Warszawa 1970, s. 150–151).

## 20 kwietnia 1945, piątek

1. Paweł Hertz powiadamia Jarosława Iwaszkiewicza o poznańskim projekcie zorganizowania na bazie „Zdroyów”, których pierwszy (i ostatni) numer ukazał się 30 marca 1945 r., nowego periodyku kulturalnego<sup>1</sup>. Pomysłodawca pisma, Czesław Kubalik, przyjeżdża do Łodzi, by skłonić mieszkających tam literatów do współpracy:

P. Kubalik [...] jest w Łodzi, gdzie zbiera materiały. Prawie wszyscy mieszkańcy obu bloków albo dostarczyli, albo dostarczą materiały. [...] Zarówno Julek [Żuławski], jak i ja daliśmy materiał (P. Hertz, A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Korespondencja*, t. 1, Warszawa 2015, s. 101).

2. W prasie:

2.1. w „Głosie Ludu” artykuł wstępny (zapewne autorstwa Romana Werfla) wzywający robotników polskich do „współzawodnictwa pracy”:

Dziś nakazem chwili dla wszystkich robotników jest pójść za przykładem robotników Scheiblera i Geyera w Łodzi [...]. Zbliża się dzień 1 maja, dzień przeglądu sił klasy robotniczej w Polsce i na całym świecie. Dzień ten klasa robotnicza Polski witać będzie wielkimi osiągnięciami. [...] Inicjatywa robotników łódzkich [...] to właśnie jedyna droga ku urzeczywistnieniu ludowej Polski, Polski dobrobytu dla robotników, chłopów, dla wszystkich ludzi pracy. I dlatego Polska Partia Robotnicza wzywa: Robotnicy polscy wyćwiczcie wszystkie siły dla odbudowy zniszczonego przemysłu, dla wzmoczenia produkcji (*Wielka inicjatywa*, GL 1945, nr 98 [138], s. 1),

2.2. sporządzona przez KC PPR lista haseł propagandowych, które „robotnicy, chłopcy i inteligencja pracująca umieszczają [...] na transparentach, w lokalach partyjnych i związkowych” i „głosić będą na wszystkich wiecach, zebraniach i zgromadzeniach w dniu święta 1 maja 1945 r.” (*Hasła 1-majowe wysunięte przez Komitet Centralny Polskiej Partii Robotniczej*, GL 1945, nr 98 [138], s. 3).

Komitet Centralny Polskiej Partii Robotniczej wysunął na dzień 1 maja 1945 następujące hasła:

---

<sup>1</sup> „[P]ierwszy numer dwutygodnika «Życie Literackie» ukazał się 1 VI 1945. Jego wydawcą był Związek Zawodowy Literatów Polskich, oddział w Poznaniu. Redakcja mieściła się przy ul. Kossaka 9. W skład kolegium redakcyjnego wchodził: Jarosław Iwaszkiewicz – redaktor naczelny, Czesław Kubalik – sekretarz, Wojciech Bąk, Jan Leszczyński, Witold Powell, Eugeniusz Żytomirski. Z pismem współpracowali m.in.: Jerzy Broszkiewicz, Maria Castellatti, Kazimierz Czachowski, Paweł Hertz, Mieczysław Jastrun, Jan Kott, Czesław Miłosz, Wojciech Natanson, Artur Maria Swinarski, Kazimierz Wyka. Iwaszkiewicz redagował «Życie Literackie» do sierpnia 1945. Po nim stanowisko redaktora naczelnego objął Wojciech Bąk. W drugim roku swego istnienia pismo upadło z powodu trudności finansowych i nieporozumień w zarządzie ZZLP. Ostatni numer ukazał się 25 IX 1946” (przypis Agnieszki i Roberta Papieskich, [w:] P. Hertz, A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Korespondencja*, t. 1, Warszawa 2015, s. 407).

Niech żyje 1 Maja – dzień międzynarodowej solidarności mas pracujących!  
Niech żyje 1 Maja – dzień mobilizacji sił obozu demokratycznego dla ostatecznego zwycięstwa nad hitleryzmem!

Niech żyje wieczysta przyjaźń i wieczysty sojusz ze Związkiem Radzieckim – rękojmnia naszej niepodległości!

Niech żyje sojusz narodów słowiańskich – fundament pokoju międzynarodowego!

Niech żyje zwycięska Armia Czerwona – oswobodzicielka Narodu Polskiego!

Niech żyje braterstwo broni Armii Czerwonej i Wojska Polskiego – podstawa naszych zwycięstw!

Niech żyje Polska Partia Robotnicza – bojowniczką o wolność Narodu Polskiego!

Niech żyje klasa robotnicza Polski – awangarda w walce Narodu o wolność – współgospodarz kraju!

Niech żyje chłop polski – wyzwolony spod jarzma obszarników, gospodarz na własnej ziemi!

Niech żyje Rząd Tymczasowy Rzeczypospolitej Polskiej – konsekwentnie wprowadzający demokrację i sprawiedliwość społeczną!

Niech żyje demokratyczny front narodowy, niech żyje jedność Narodu!

Niech żyje braterska współpraca Stronnictw Demokratycznych – PPR, PPS, Stronnictwa Ludowego i Stronnictwa Demokratycznego!

Niech żyją polskie strażnice nad Odrą, Nissą i Bałtykiem!

Niech żyje odrodzone, demokratyczne Wojsko Polskie – zbrojne ramię Narodu!

Robotnicy polscy! Wytężcie wszystkie siły dla odbudowy zniszczonego przemysłu!

Kolejarze! Usprawniajcie transport – główny nerw naszej gospodarki!

Inteligencji polska! Wszystkie siły oddaj odbudowie kraju!

Niech żyją odrodzone, jednolite związki zawodowe – masowa organizacja klasy robotniczej!

Niech żyje Związek Walki Młodych – czołowy oddział Młodzieży Polskiej!

Precz z agentami hitlerowskimi spod znaku NSZ!

Hańba rozbijaczom jedności narodu spod znaku A. K.!

2.3. artykuł Andrzeja Nowickiego, współzałożyciela przedwojennych „Szpilek”, na temat reaktywacji pisma i odmiennych warunków, w których obecnie „działa satyra demokratyczna”:

Wydając numer [przed II wojną światową], nigdy nie wiedzieliśmy, czy, kiedy i za co wydamy następny. [...] Sanacyjni szpicle deptali nam po piętach, [Zbigniew] Mitzner często siadywał w więzieniu – Pasternak niekiedy w Berezie. Sanacyjna cenzura wygryzała nam ze szpalt co tylko mogła [...]. Staraliśmy się niczego nie przemilczeć, atakować wszystko i pod tym względem w sanacyjno-faszystowskiej Polsce łatwe mieliśmy zadanie.

I pismo szło, bo było demokratyczne, opozycyjne, ostre, bo sprytnie między wierszami umiało przemycać to, o czym głośno nie wolno było mówić. Dziś czasy się na szczęście zmieniły. To, o czym wtedy nie wolno było mówić, stało się hasłem dnia. Słowa wówczas szeptane, można, a nawet trzeba dziś głośno krzyknąć, zdania, konfiskowane przez ówczesną cenzurę, dziś są plakatowane na murach miast. Demokracja zwyciężyła. – „Szpilki” [...] przestały być pismem opozycyjnym. I dalej, nawet jako pismo pozytywne, prorządowe, „Szpilki” mają w demokratycznej Polsce piękną rolę do spełnienia. Już nie walczą z ohydny sanacyjno-endeckim majakiem. Już jutro może padną ostatnie faszystowsko-hitlerowskie trupy, nie warte nawet kopnięcia. „Szpilki”, bardziej niż teraz, będą mogły zwrócić uwagę na „front wewnętrzny” (A. Nowicki, *Tamte i te „Szpilki”*, RZ 1945, nr 104 [144], s. 3).

## 21 kwietnia 1945, sobota

1. Moskwa, g. 18:00. Podpisanie – w przeddzień 75. rocznicy urodzin Lenina – paktu o przyjaźni i współpracy między władzami Związku Sowieckiego i tzw. Rządem Tymczasowym RP:

Sojusz ten stał się żądaniem całego narodu polskiego – tak żywym, tak powszechnym, tak bezpośrednim, jak samo dążenie do odzyskania i utrwalenia niepodległości, do odbudowy wolnej, silnej demokratycznej Polski. O tym mówią setki i tysiące zgromadzeń robotniczych i chłopskich, setki i tysiące wypowiedzi najwybitniejszych przedstawicieli kultury, sztuki i literatury. Sojusz ze Związkiem Radzieckim jest główną wytyczną polityki wszystkich żywotnych i twórczych sił narodu, skupionych w obozie demokracji polskiej (*Witamy pakt polsko-radziecki*, GL 1945, nr 100 [140], s. 1).

2. Akademia z okazji drugiej rocznicy wybuchu powstania w getcie warszawskim, Dom Kultury Robotniczej:

Po odegraniu przez orkiestrę smyczkową Hymnu [sic!] państwowego, przedstawiciele stronnictw politycznych PPR, PPS, Str. Demokratycznego, Str. Ludowego i Tymczasowego Zarządu Związku Żydowskiego, oddając hołd bohaterom żydowskim, poległym w walce o wspólną sprawę, demokratyczną Polskę, uwypuklili doniosłą rolę i znaczenie walk ghetta na tle ogólnych zmagania z hitlerowskim wrogiem. Następnie orkiestra symfoniczna pod dyr. Zdz. Górzyńskiego odegrała poloneza „A Dur” Szopena i uwerturę „Egmont” [sic!] Beethovena.

Na część drugą programu złożyły się recytacje wierszy poetów polskich i żydowskich oraz odegranie kompozycji fortepianowej pt. „Rapsodia żydowska” (*Akademia ku czci bojowników getta warszawskiego*, GL 1945, nr 100, s. 4).

3. Konferencja w Wojewódzkim Wydziale Kultury i Sztuki dot. współpracy organizacji politycznych, związków zawodowych i prasy z Ośrodkiem Krzewienia Kultury i Sztuki (*Konferencja w Wydziale Kultury*, R 1945, nr 97 [127], s. 4).

4. Dwaj prasowi korespondenci wojenni, Edmund Jan Osmańczyk („Rzeczpospolita”, „Dziennik Polski”) i Marian Brandys („Zwycięzimy”, „Polska Zbrojna”), wylatują z Łodzi do Poznania, skąd zamierzają dostać się na tereny przyfrontowe. Niżej fragmenty – odmiennych w szczegółach – relacji Osmańczyka i Brandysa:

Oświadczyłem Borejszy, że bez względu na to, czy ktokolwiek z organizowanej przezeń ekipy pojedzie, ja lecę następnego dnia [21 kwietnia] rano z Łodzi do Poznania i dalej, czym się da, na front. Mając komandirówkę zdobytą we Włochach i mundur oficera WP byłem spokojny, że trafię do pierwszej linii. Borejsza zgodził się i obiecał wóz na szóstą rano, by mnie zabrał na lotnisko. Kiedy kładłem się spać w Grand Hotelu, zadzwonił telefon:

– Tu porucznik Marian Brandys, brat Kazimierza. Słyszałem, że pan leci na front. Mnie po powrocie z oflagu udało się też zdobyć komandirówkę na Berlin. Czy możemy lecieć razem? [...] Wyruszyliśmy więc razem na lotnisko, lecz pech chciał, że na trzy kilometry przed celem wysiadł samochód i z pół godziny trwała reperacja. Kiedy wjechaliśmy na lotnisko, dakota LOT-u rolowała już do startu. Polecilem szoferowi gonić samolot. Dogoniliśmy go na polu startowym. Otworzono drzwiczki i z dachu samochodu wskoczyliśmy do samolotu. Za godzinę byliśmy w Poznaniu. (E.J. Osmańczyk, *Był rok 1945...*, Warszawa 1970, s. 153).

W dwa dni później w łódzkim „domu Siemens’a”, gdzie mieściła się centrala Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”, podszedł do mnie młody, przystojny człowiek w dziwnym, szarym mundurze z napisem *Poland* na rękawie.

– Nazywam się Jan Edmund Osmańczyk, mamy razem jechać zdobywać Berlin.

I pojechaliśmy (M. Brandys, *Moje przygody z wojskiem*, Londyn 1992, s. 182).

5. W prasie:

5.1. grupa tekstów nt. układu o przyjaźni ze Związkiem Sowieckim:

5.1.1. „Głos Ludu”: (1) notka o „masowych wiecach ludności wsi i miast” pt. *Cały kraj żąda paktu przyjaźni i współpracy z ZSRR jako podstawowej rękojmi naszego bezpieczeństwa* (GL 1945, nr 99 [139], s. 1) oraz (2) kolejne „głosy przedstawicieli nauki i literatury”, m.in. Leona Kruczkowskiego, który stwierdza: „polskie sfery literackie z napięciem oczekują i pragną zawarcia paktu przyjaźni między Związkiem Radzieckim a Polską” (*Tylko przyjaźń ze Zw. Radzieckim zapewni nam pokój, bezpieczeństwo i niepodległość*, GL 1945, nr 99 [139], s. 2),

5.1.2. „Rzeczpospolita”: (1) m.ż., *Dwie ofensywy* (RZ 1945, nr 105 [245], s. 1); (2) *O pakt przyjaźni polsko-radzieckiej* (tamże),



5.2. ogłoszenie społecznej zbiórki książek dla czytelni Towarzystwa Przyjaciół Żołnierza Polskiego przy ul. Piotrkowskiej 97 (*Z Tow. Przyj. Żołn. Pol.*, RZ 1945, nr 105 [245], s. 4),

5.3. artykuł w związku ze śmiercią dwojga oficerów „ludowego” Wojska Polskiego, wymierzony w podziemie niepodległościowe:

Aby dojść do mordowania z za węgła oficerów polskich, należało przejść niemalą drogę wysługiwania się najeźdźcom, drogę zdrady narodowej. I tę drogę panowie spod znaku Raczkiewiczów i Kwapińskich, Sosnkowskich i Andersów, spod znaku AK i NSZ przebyli do końca (*Mordery*, GL 1945, nr 99 [139], s. 1),

5.4. tekst prof. Zygmunta Szymanowskiego, zawierający postulat otwarcia drogi awansu społecznego i zawodowego dla „młodzieży robotniczej i chłopskiej” oraz wykreowania nowych elit:

Wszyscy mamy w pamięci, jaką rolę odegrały nasze uniwersytety w kształtowaniu się ideologii młodzieży akademickiej. Wszak ona stanowiła kadry faszystowskiego aktywu w naszym społeczeństwie. Z tej młodzieży tworzyły się zastępy przedstawicieli „wolnych” zawodów, usuwające sobie z drogi konkurencję kastetem i żyłtką. Działo się to pod hasłem obrony polskiego stanu posiadania i tępienia „barbarzyństwa wschodniego”. Władze uniwersyteckie były bezradne. Żyły w strachu przed naciskiem reakcyjnym opinii publicznej, tolerowanej, a często popieranej przez przedstawicieli rządu, bały się terroru endecko-sanacyjnego i nie interweniowały ani w obronie prawa, ani w obronie szykanowanych profesorów, nie poddających się terrorowi, ani maltretowanych studentów. Odarta z obsłonek ideologicznych cała ta orgia gwałtów często krwawych miała na sobie wyraźne piętno klasowe. [...] A skądże dzieci burżuazji miały rozumieć bieg wypadków historycznych? Różnęły się więc żyłtkami, zaciągały warty przed antykwarniami, prowadziły „Akcję straganową”. Tak było. Czy tak ma być i teraz? [...] Należy [...] rozwinąć energiczną propagandę wśród młodzieży robotniczej i wiejskiej, zachęcić ją do pięcia się w górę [...]. Wychowawcy organizacji młodzieżowych, TUR-u, Wici i Walki Młodych będą mieli inne podejście klasowe do polskiej rzeczywistości. Czerpiemy więc pełną dłońią za skarbcza nieprzebranych i niewyzyskanych dotąd zasobów prawdziwej inteligencji ludów. A władze akademickie? Czas uwierzyć i stwierdzić czynem tę wiarę, że zaczęła się Polska Jutra, że zapadła się w nicość Polska dnia wczorajszego, zaniechać kruczków i sztuczek utrudniających wstępowanie do uczelni, zdobywanie stopni naukowych i habilitacji dla tych, których kłamliwa demagogia endecko-sanacyjna uważa za nie Polaków. Polakiem się jest nie z błogosławieństwa, ale z czynu. Kto w Polsce pracuje, kto po polsku uczy i po polsku pisze, kto owoce swego wysiłku twórczego wkłada do skarbcza kultury polskiej, ten jest prawdziwym Polakiem. [...] Obchodzenie zasady równego startu życiowego jest w chwili obecnej, w okresie największych

strat kulturalnych, przestępstwem wołającym o karę i to nie w odległej przyszłości, lecz właśnie dziś. Po co komu wiadomość, czy matka imatrikułowanego [*sic!*] studenta była żydówką, czy nie, albo czy nazwisko, pod którym przetrwał okupację, może nie raz i walczył, przysługiwało mu przed rokiem 1939. Z tym trzeba skończyć. A kim rządzi strach, niech się boi Polski Dzisiejszej, a nie powrotu wczorajszej (Z. Szymanowski, *Twórzmy nową inteligencję*, R 1945, nr 97 [127], s. 3),

5.5. artykuł Antoniego Pokorskiego na temat kształtu literatury polskiej po zakończeniu wojny (z odwołaniami do tez Jana Kotta i Ewy Szelburg-Zarembiny):

Kilka miesięcy bytu niepodległego wystarczyło, aby [...] ujawniły się zarysy polskiej teorii i praktyki literackiej. Nie tworzą one obrazu pełnego, posiadają wiele z przypadkowości i dorywczości działania. Istnieją już jednak pewne wypowiedzi, które są próbą uogólniania dotychczasowego dorobku, tworzenia norm rozwojowych na przyszłość. Każde wielkie narodowe przeżycie, takie jak wojna, powoduje zmiany w sposobie myślenia i odczuwania ogółu. Pisarz jako organizator uczuć i wyobrażeń musi pierwszy – nie powodując się przypadkowymi nastrojami – dokonać wyboru i znaleźć nowe formy wyrazu. Jedno jest pewne: tak silne i wyniszczające przeżycie, jak obecna wojna, musi w literaturze przejawić się przede wszystkim ustaleniem stosunku do spadku literackiego przeszłości. [...] Te spustoszenia moralne, te łamańce patologiczne, okrutny spadek po hitleryzmie: wynaturzenia, egoizmu, podstępstwa, szabrownictwa – nie może stać się przedmiotem twórczości pisarskiej w sensie psychologicznych dociekań. Gdybyśmy dzisiaj ten przeogromny materiał ludzkich krzywizn i wypaczeń uczynili przedmiotem twórczości pisarzy wychowanych i tworzących pod wpływem psychologicznej literatury Prousta, Joyce’a, Gide’a czy Céline’a – moralność naszych czasów byłaby pogrzebana na długie lata. [...] Niech to bujne tworzywo wojenne odpłynie od nas jako cuchnąca wydzielina „czasów pogardy”, niech pisarz pomoże ludziom odzyskiwać trwale wartości poprzez proste słowa: tak i nie. Jedyny dziś słuszny w literaturze realizm niech w prosto relacjonującym słowie dokonuje podziału. Musimy nie tylko w odbudowie gospodarczej zaczynać w niektórych dziedzinach od początku. Nasz sposób myślenia, zdolność rozgraniczania złego i dobrego musi też stać się przedmiotem elementarnych wysiłków. Niech w tę służbę wprzęgnie się świadoma swych celów literatura (A. Pokorski, *Psychologia i realizm w literaturze*, R 1945, nr 97 [127], s. 3).

## 22 kwietnia 1945, niedziela

1. Recital Grażyny Bacewicz w jednej z sal Państwowego Konserwatorium Muzycznego (ul. 1 Maja 6). Artystka wykonała utwory skrzypcowe m.in. Tartinięgo, Mozarta, Paganiniego, Ravela oraz kompozycje własnego

autorstwa. Akompaniował na fortepianie Kiejstut Bacewicz (*Recital Grażyny Bacewiczówny*, GL 1945, nr 97 [137], s. 4).

2. Akademia z okazji drugiej rocznicy powstania w getcie warszawskim, zorganizowana przez Tymczasowy Komitet Żydowski.

Zebranych powitał przewodniczący Komitetu Żydowskiego, por. Mirski, poczem powołał prezydium w osobach: pełnomocnika Rządu ob. Hanemana, wiceprezydenta m. Łodzi, ob. Ajnenkela oraz przedstawicieli: województwa, partii politycznych, żydowskiego ruchu podziemnego, Związku Partyzantów Żydowskich oraz Związku Dziennikarzy i Literatów Żydowskich. Po wysłuchaniu *Rapsodii Żydowskiej* Lewaka obecni przez powstanie uczcili pamięć tych, co zginęli w obronie honoru ludzi wolnych. Następnie por. Mirski w przemówieniu wygłoszonym w języku żydowskim zobrazował tragiczne losy Żydów w okresie obecnej wojny. W imieniu Rady Miejskiej m. Łodzi, ob. Ajnenkel uczcił pamięć bohaterów ghetta, poczem w imieniu b. więźniów politycznych przemawiał ob. Haneman (*Akademia w rocznicę powstania w getcie warszawskim*, RZ 1945, nr 107 [247], s. 3).

3. Odczyt Bronisława Słotwińskiego w Robotniczym Domu Kultury, ul. Piotrkowska 243. Temat odczytu: *Nowa demokracja polska* (Odczyt, RZ 1945, nr 106 [146], s. 4).

4. Na łódzkim placu Wolności – u stóp pomnika Kościuszki – manifestacja polityczna połączona z wręczeniem delegatom wiejskim aktów własności ziemi w ramach tzw. reformy rolnej. Chłopi wystosowują depeszę do B. Bieruta i E. Osóbki-Morawskiego:

Na trybunie udekorowanej barwami narodowymi, chorągwiami i emblematami państwowymi, otoczeni delegacją wsi w strojach regionalnych stali przedstawiciele Rządu i stronnictw politycznych i związków zawodowych. Potężne okrzyki wielotysięcznego tłumu robotników i chłopów na cześć rządu Tymczasowego, który zrealizował dążenia kościuszkowskie – ziemia dla chłopów, na cześć sojuszu robotniczo-chłopskiego, na cześć wyzwolicielki Armii Czerwonej przerywały przemówienia. Rozentuzjasmowany tłum długo i potężnie manifestował na cześć zawartego układu przyjaźni Polski i Rosji Sowieckiej. Przy dźwiękach hymnów narodowych Polski i Zw. Radzieckiego falowało morze odkrytych głów (*Wręczenie chłopom aktów własności ziemi odbyło się w Łodzi. Robotnicy i chłopi witają radośnie układ polsko-radziecki*, GL 1945, nr 101 [141], s. 4).

5. Uroczyste otwarcie świetlicy zakładowej w „firmie przemysłu metalowego J. John”. Uczestnicy spotkania dziękują B. Bierutowi i E. Osóbce-Morawskiemu za podpisanie układu o przyjaźni ze Związkiem Sowieckim (*Świetlica w f-mie John*, R 1945, nr 100 [130], s. 4).

6. Na łamach „Robotnika” rocznicowy artykuł Bolesława Drobnera o Włodzimierzu Leninie, akcentujący związki Lenina z Polską (pobyty w Krakowie i Ponoronie; przychylny stosunek do uniezależnienia się Polski od Rosji carskiej):

W tym czasie, gdy praca organizacyjna wymagała całego człowieka, Lenin znajduje czas w tym tzw. okresie „krakowskim” na opracowanie idei socjalistycznego budownictwa. N.K. Krupska nazywa „okres krakowski” w życiu Lenina „wstępną klasą” socjalistycznego budownictwa. Ale Lenin ma czas i na rozrywki. W ziemie chodzi na ślizgawkę, na wiosnę jeździ wraz z Krupską rowerem do przecudnego „Lasku Wolskiego”. Rozkochany w kwiatkach, wsłuchuje się godzinami w śpiew leśnego ptactwa, wraca z tego rajy przyrody – do intensywnej pracy redaktorskiej, autorskiej i organizacyjnej. [...] O tym śmiałym polityku, który nie wahał się w najtrudniejszych dla Rosji chwilach wbrew propagowanym wśród ludności rosyjskiej nacjonalistycznym hasłom nienawiści – głosić hasło niepodległości, wolności i siły Nowej Polski, który w ogniu walki do ostatniej chwili podkreślał niechęć Związku Radzieckiego do rozprawy orężnej o granice – Nowa Polska nigdy nie zapomni (B. Drobner, *Lenin a Polska*, R 1945, nr 98 [128], s. 3).

## 22–28 kwietnia 1945

1. Tydzień Książki Polskiej w Łodzi. Mieszkańcy mogli składać książki w siedzibie Kuratorium Okręgu Szkolnego Łódzkiego (ul. Cegielniana 11), w pobliskich szkołach powszechnych, w Bibliotece Miejskiej (ul. Andrzeja 14) i w jej trzech filiach (ul. Senatorska 8, ul. Prusa 15, ul. Piotrkowska 37) – zob. *Składnice książek*, GL 1945, nr 102 [142], s. 4:

W pierwszym dniu „TYGODNIA” tj. 22 kwietnia odbędą się propagandowe pochody młodzieży szkolnej i organizacji młodzieżowych oraz akademie pod hasłem: „ratujmy książkę polską”. W ciągu tygodnia otwarte będą wystawy książek oraz biblioteki. Młodzież w tym czasie będzie zwiedzać zakłady drukarskie, muzea oraz opracowywać będzie tematy o znaczeniu książki w historycznym rozwoju kultury polskiej i ogólnoludzkiej. W ostatnim dniu tygodnia tj. w sobotę 28 kwietnia młodzież szkolna oraz organizacje młodzieżowe przeprowadzą zbiórkę książek oraz zbiórkę pieniężną po domach. W dniu tym odbędzie się również kwesta uliczna pod hasłem: „DAR NA KSIĄŻKĘ POLSKĄ” (*Tydzień książki polskiej odbędzie się w Łodzi od dnia 22 do 29 kwietnia*, GL 1945, nr 95 [135], s. 4).

Akcja Komitetu Wojewódzkiego „Tygodnia Książki Polskiej” idzie w dwu kierunkach: 1. Zbiórki książek dla odbudowy bibliotek publicznych.

2. Zbiórki pieniężnej dla wznowienia wydawnictw (*Tydzień Książki Polskiej*, RZ 1945, nr 98 [238], s. 4):

[...] „Tydzień” rozpocznie się w dniu 22 kwietnia nabożeństwem w kościele katedralnym – po czym młodzież wszystkich szkół i zrzeszonych w tej akcji organizacji młodzieżowych ZWM i TUR – przemaszeruje przez miasto z transparentami i złoży w punktach zbiorczych symboliczną książkę. W ramach „Tygodnia” nastąpi otwarcie trzech bibliotek miejskich [...]. (*Tydzień książki polskiej odbędzie się na terenie wojew. Łódzkiego od 22–29 kwietnia*, GL 1945, nr 100 [140], s. 4).

### 23 kwietnia 1945, poniedziałek

#### 1. Otwarcie szóstego kursu instruktorów propagandy:

Z dniem 23-go bm. rozpoczyna się 6-ty Kurs Instruktorów Propagandy w Łodzi. Kandydaci na Kurs przyjmowani są tylko ze skierowaniami od Woj. i Powiatowych Urzędów Informacji i Propagandy. Kurs będzie trwał 6 tygodni. Uczestnicy Kursu obowiązani są przywieźć ze sobą bieliznę pościelową oraz osobistą. Opłata za Kurs wynosi 300 zł. Zgłaszać się: Łódź, ul. Traugutta 12 do kancelarii (*Kurs instruktorów propagandy*, RZ 1945, nr 105 [245], s. 4).

2. W prasie obszernie artykuły dot. podpisania układu o przyjaźni i współpracy ze Związkiem Sowieckim. Niemal cały numer „Głosu Ludu” poświęcony został temu wydarzeniu. Na pierwszej stronie portret Józefa Stalina. Wśród drukowanych relacji i sprawozdań znalazły się: tekst układu, przemówienie Stalina, przemówienie Edwarda Osóbki-Morawskiego, szereg informacji o entuzjastycznym przyjęciu traktatu przez społeczeństwo polskie (m.in. wypowiedzi ludzi nauki i kultury).

WYBITNY AKTOR, REŻYSER I PEDAGOG ALEKSANDER ZELWEROWICZ  
Osiągnięcie pełnej harmonii sąsiedzkiej, najściślejszej współpracy intelektualnej i najżywszego zbliżenia na polu kulturalnym, gospodarczym i państwowym z Rosją Radziecką jest dla nas rękojmią pokoju – nieodzownego czynnika do podjęcia intensywnej, twórczej pracy nad odbudową Polski. [...]

REKTOR UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO, PROFESOR DR TEODOR VIEWEGER

W zawarciu układu polsko-radzieckiego [...] widzimy zapowiedź normalizacji stosunków powojennych świata. Układ ten w ogólnym systemie sojuszków, łączących Polskę z innymi państwami, zarówno bezpośrednio sąsiadującymi, jak Czechosłowacją, jak i mocarstwami zachodnimi, tj. Francją, Anglią i Stanami Zjednocz., stworzy skuteczną barierę dla dążeń odwetowych Niemiec. Przyczyni się zatem w dużej mierze do pokojowego

rozwoju Europy tak straszliwie doświadczonej i zniszczonej przez barbarzyńskie metody Niemiec [...].

PROFESOR AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH, WŁADYSŁAW DASZEWSKI  
Zawarcie układu polsko-radzieckiego jest podyktowane koniecznością historyczną wynikającą z całokształtu rozwoju naszego kraju. Jedyne w oparciu o potężny Związek Radziecki raz na zawsze zniknie dla Polski groźba agresji niemieckiej. Układ ten zapoczątkowuje ściślejszą współpracę obu narodów nie tylko na gruncie politycznym, ale i w dziedzinie kulturalnej. Wzajemne oddziaływanie kultur obu narodów, które datuje się zresztą nie od dzisiaj, rozwijając się, wniesie niewątpliwie z biegiem czasu nowe i cenne wartości w życie kulturalne i artystyczne zarówno Polski, jak i Związku Radzieckiego.

DYREKTOR TEATRU W. P. MJR WŁADYSŁAW KRASNOWIECKI

Pracownika sztuki interesuje zawsze i wszędzie człowiek i prawda o nim. Będąc podczas wojny na emigracji w Związku Radzieckim, przeżywszy z radzieckimi obywatelami setki surowych dni pracy dla zwycięstwa, [...] mogę z pełnym przekonaniem powiedzieć, że w tym kraju słowo człowiek brzmi tak, jak o tym marzył na lata przed Październikową Rewolucją wielki pisarz-humanista, Maksym Gorkij: Słowo człowiek dźwięczy dumą w Kraju Rad. Podpisanym wczoraj układem zawieramy przyjaźń z milionami silnych, śmiałych, pięknych ludzi. Gdy zameldowałem się w Pierwszej Polskiej Dywizji, formowanej w ZSRR, zobaczyłem nową, wspaniałą broń. Dał ją nam radziecki człowiek w imię przyjaźni i wiary w Polskę i polski naród, dał nie mając jej wówczas jeszcze za wiele. Pomyślałem sobie wtedy to, co mogę z radością powtórzyć dziś. Zyskujemy wiernego sprzymierzeńca. Jako aktor, witam z radością układ z krajem, gdzie skarby kultury stały się własnością mas, gdzie teatr jest głęboką wewnętrzną potrzebą każdego obywatela! Gdzie pracownik sztuki ma świadomość związku ze swoim narodem w pracy i w walce.

POWIEŚCIOPISARKA EWA SZELBURG-ZAREMBINA

Zawarcie układu przyjaźni polsko-radzieckiej wydaje mi się pierwszym i bardzo ważnym krokiem do ziszczenia od wieków narzucającej się, jako konieczność, sprawy współżycia i współpracy narodów słowiańskich, które są predestynowane według mnie do wniesienia nowych i decydujących wartości w organizowanie przyszłego świata, opartego o postęp i sprawiedliwość, w przeciwieństwie do rasistowskich i dyktatorskich zakusów germańskich. Słowiańszczyzna, która obecnie dochodzi do głosu, wniesie na pewno nowe, samodzielne i cenne elementy, wyrastające z jej swoistej odrębności narodowej, a jednocześnie z głębokiego ogólnoludzkiego nurtu humanistycznego, który ją cechuje. Przy tym układ ten, będąc zapoczątkowaniem nowej, dogłębnie szczerzej polityki przyjaźni między dwoma narodami i państwami, dać powinien rękojmię na istotnie pokojowych

założeniach opartej współpracy dla budowy przyszłej, z gruntu demokratycznej Europy.

#### POETA MIECZYSLAW JASTRUN

Związek Radziecki przeważył szalę w tej wojnie, jego potęga zdecydowała o losie Niemiec hitlerowskich. Wydarzenia ostatnich lat powinny były przekonać Polaków, że Polska tylko w oparciu o sojusz z Rosją sowiecką może zachować niepodległość. Dlatego zawarcie paktu polsko-radzieckiego ma olbrzymie znaczenie dla przyszłości naszej Ojczyzny. Dzięki niemu stanie Polska w szeregu krajów, które pójdą z ruchem postępowym historii. Wzajemne porozumienie ze Związkiem Radzieckim nie tylko uniemożliwi na przyszłość agresję Niemiec, nie tylko zapewni rozwój naszemu krajowi, opartemu o szeroką granicę morską i Odrę, lecz także w wysokim stopniu przyczyni się do utrwalenia pokoju w nowym odrodzonym świecie.

#### KRYTYK I POETA JAN KOTT

Pamiętam pochody pierwszomajowe, kiedyśmy szli z okrzykami: „Ręce precz od Związku Rad!” Na długie lata przed wojną w obliczu polskiej reakcji i rosnących coraz bardziej sił międzynarodowego faszyzmu, wiedzieliśmy dobrze, że cała nasza wiara w lepsze jutro opiera się na zaufaniu do Związku Radzieckiego. Pakt przyjaźni ze Związkiem Radzieckim jest przekreśleniem wiekowych błędów naszej polityki zagranicznej, jest nawiązaniem nowych i trwałych więzów z narodem, który dzięki bohaterstwu swoich synów, nie tylko uwolnił nas wszystkich od zniszczenia i całkowitej zaguby [sic!], ale dopomógł nam do zajęcia miejsca w wielkiej rodzinie demokratycznych i kochających wolność narodów świata.

#### POETA STANISŁAW PIĘTAK

Tylko ślepy sądzić by mógł, że po wojnie zniknie niebezpieczeństwo niemieckie. Wiele się nie zmienia, mimo dotkliwej przegranej Niemców, mimo ruiny ich miast i ubytku ludzi. Człowiek się nie zmienia szybko, hitleryzm zaś zbyt głęboko wrósł w świadomość niemiecką, by mógł wyparować jak dym. Hitlerowcy skryją się ze swoją nienawiścią w podziemia i jątrzyć będą w narodzie swoim, tak podatnym wszelkiej idei odwetu i zemsty, nadal. Tymczasem najrychlejszym naszym obowiązkiem jest zaludnić, zagospodarować te ziemie, zyskane i odebrane wrogowi – dalej utrzymać je nie dziesięć lat, a wieki. Musimy więc dać bezwzględnie chłopu czy robotnikowi, wyjeżdżającemu na Zachód, poczucie bezpieczeństwa, by nie czuł się on kimś tymczasowym na tamtym terenie, by ręce w pracy nie opadały mu z lęku i niepewności. Jedyłą gwarancją bezpieczeństwa naszego i utrzymania tamtych ziem, to bezwzględnie ścisły sojusz wojskowy z potężnym Związkiem Radzieckim w ramach ogólnego sojuszu państw słowiańskich. Jest to moje najgłębsze przekonanie. Dlatego też z największą radością witam zawarty w dniu 21 kwietnia układ przyjaźni i współpracy

polskiej ze Związkiem Radzieckim (*Spółeczeństwo polskie gorąco wita układ polsko-radziecki o wieczystej przyjaźni i współpracy*, GL 1945, nr 101 [141], s. 3).

## Nie później niż 24 kwietnia 1945

1. Wiktor Woroszyński zostaje przyjęty do pracy w redakcji „Głosu Ludu”. Stanowisko reportera zaproponował mu Edward Uznański:

Kiedy zgłosiłem się do redakcji po odbiór odrzuconego, jak sądziłem, maszynopisu [z tekstem wiersza *Przed Berlinem*], postawiono mnie przed obliczem wysokiego bruneta w oficerskim mundurze.

– Samiście to napisali?

– Sam.

– Idzie do numeru.

Stałem oszołomiony, a on chodził po pokoju z założonymi do tyłu rękoma.

– Chcecie u nas pracować? – zapytał zniecierpliwiony.

Tego dnia zostałem reporterem działu miejskiego „Głosu Ludu” (W. Woroszyński, *Nasza łódzka młodość*, [w:] *Tranzytem przez Łódź*, Łódź 1964, s. 121).

## 24 kwietnia 1945, wtorek

1. W prasie:

1.1. doniesienia z frontu: *Walki na ulicach Berlina. Wojska radzieckie i polskie wdarły się do Berlina; Polacy szturmują Berlin łącznie z Armią Czerwoną. Zwycięskie walki na zachód od Odry* (GL 1945, nr 102 [142], s. 1); *Czerwona Armia i Wojsko Polskie w Berlinie* (RZ 1945, nr 108 [248], s. 1),

1.2. artykuły o „spontanicznej” reakcji mieszkańców polskich miast na podpisanie układu o przyjaźni z ZSRS:

W dniu dzisiejszym fala wieców ludowych objęła swym zasięgiem cały kraj. Szczególnie masowy charakter przybrały demonstracje mieszkańców Warszawy, Krakowa, Łodzi i Zgierza. [...] Robotnicza Łódź szczególnie żywiłowo manifestowała swe uczucia dla przyjaźni narodów słowiańskich, znajdującej swe najlepsze odzwierciedlenie w zawartym pakcie polsko-radzieckim. Tysiące robotników wielkich zakładów przemysłowych Buhlego, Łódzkiej Fabryki Nici, Seiberta, „Gentleman”, Kindermana, Johna, Klinge i Szulz, a przede wszystkim zebranie przedstawicieli wszystkich Rad Zakładowych – reprezentujących 60-tysięczną masę robotniczą i inteligencji pracującej w spontanicznie uchwalonych rezolucjach i depeszach skierowanych do Prezydenta Krajowej Rady Narodowej ob. B. Bieruta i Premiera Rządu Tymczasowego R. P. ob. Osóbki-Morawskiego oraz Marszałka Związku Radzieckiego Józefa Stalina wyraziło swą największą radość i podziękowanie za wprowadzenie polityki zagranicznej Polski na drogę



braterskiego porozumienia i współpracy ze Związkiem Radzieckim (*Kraj manifestuje swą radość z okazji zawarcia układu polsko-radzieckiego*, GL 1945, nr 102 [142], s. 2; identyczne sformułowania w artykule *Kraj na wieść o zawarciu paktu*, RZ 1945, nr 108 [248], s. 2),

1.3. recenzja drugiego łódzkiego spektaklu Teatru Wojska Polskiego (*Dożywocie* Fredry), napisana przez Jana Kotta, stanowiąca jeden z pierwszych powojennych przykładów zastosowania w krytyce metody marksistowskiej:

Pierwszy, zdaje się, Boy-Żeleński nazwał Fredrę polskim Balzakiem. Główną bohaterką *Komedii Ludzkiej* francuskiego powieściopisarza była... hipoteka. Balzak ukazywał narastanie społeczeństwa kapitalistycznego po wojnach napoleońskich, przechodzenie własności nieruchomości z rąk arystokracji do wzbogaconych bankierów, parcelację obdłużonych majątków pomiędzy chłopów, wzbogaconych na rzemiośle drobnym i handlu. Fredro jest o tyle uboższy od Balzaka, o ile uboższym, bardziej zacofanym i prowincjonalnym był poczynający się wtedy polski kapitalizm w porównaniu do francuskiego. Nie ma u Fredry wielkich finansistów i kokot, przemysłowców i dziennikarzy, nie ma obnażonego splotu polityki i finansów. Jest natomiast dwór szlachecki, który nie może już gospodarować bez dopływu kapitału, są pierwsi bankierzy, pożyczający pod zastaw, są pierwsi drobni spekulanci. [...] Łątka to nie żaden skąpiec i poważny finansista, to zwykły spryciarz i kanciarz. I moim zdaniem słusznie zrobił Woszczerowicz, że upodobił Łatkę do owych szmuglerów warszawskich, co dorobili się na handlu z ghettem, a potem sprzedawali złoto, mareczki i walutę na Placu Napoleona. [...] Nowe ujęcie roli Łatki nie było jedyną wielką zdobyczą przedstawienia w Teatrze Wojska Polskiego. *Dożywocie* jest premierą, która przejdzie do historii teatru fredrowskiego. [...] *Dożywocie* było pierwszym przedstawieniem Fredry, jakie widziałem, w którym wydobyto na jaw i podkreślono historyczne, balzakowskie elementy jego twórczości („*Dożywocie*” *Fredry w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi*, GL 1945, nr 102 [142], s. 3),

1.4. artykuł Seweryna Pollaka *Losy bibliotek warszawskich* (RZ 1945, nr 108 [248], s. 3),

1.5. ogłoszenie reklamujące nowe pismo dla dzieci pt. „Świerszczyk”:

Uwaga! DZIECI! RODZICE! NAUCZYCIELE! WYCHOWAWCY! Już w maju ukaże się PIERWSZE PISMO DLA DZIECI po pięciu latach niewoli, w wyzwolonej niepodległej Polsce demokratycznej. Pismo będzie nosiło tytuł: „Świerszczyk”. Będzie miało mnóstwo kolorowych obrazków. Będzie wypełnione ślicznymi baśniami, wierszykami, opowiadaniem. Będzie bawiło i wychowywało. „Świerszczyk” tworzą najlepsi pisarze i malarze. Wydaje go spółdzielnia „Czytelnik”, Łódź, ulica Piotrkowska 96. DZIECI!

Wasz „Świerszczyk” powita was w pierwszy dzień majowy (RZ 1945, nr 108 [248], s. 4),

1.6. informacja o ukazaniu się w Łodzi pierwszego numeru „Monitora Polskiego” – „Dziennika Urzędowego Rzeczypospolitej Polskiej”, zawierającego „zarządzenia władz naczelných i obwieszczenia urzędowe oraz instytucji państwowych” (*Monitor Polski*, R 1945, nr 100 [130], s. 3).

## 25 kwietnia 1945, środa

1. Paweł Hertz powiadamia Jarosława Iwaszkiewicza o otrzymaniu maszynopisu sztuki *Stara cegielnia* (jest to adaptacja teatralna jednego z Iwaszkiewiczowskich opowiadań), którą obiecuje przekazać – jako propozycję do realizacji scenicznej – dyrektorowi Teatru Wojska Polskiego, Władysławowi Krasnowieckiemu (P. Hertz, A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Korespondencja*, t. 1, Warszawa 2015, s. 102)<sup>2</sup>.

2. Uruchomienie pierwszej po wojnie biblioteki dla młodszych czytelników.

Dn. 25. b. m. odbyło się uroczyste otwarcie pierwszej wypożyczalni książek dla młodzieży szkolnej (Piotrkowska Nr. 37). Na uroczystości otwarcia obecni byli: prezydent Łodzi ob. Mijał, wiceprezydent Ajnenkel, przedstawiciele Zarządu Miejskiego, Wydziału Oświaty i Kultury oraz władze szkolne. Przedstawiciel Wydz. Ośw. ob. Jagodziński zreferował stan bibliotek łódzkich. W Łodzi przed wojną było 10 czytelni dzielnicowych (10 tys. książek). Obecnie czynne są dwie biblioteki miejskie (Prusa 15 i Senatorska 8), w projekcie jest zorganizowanie 15 wypożyczalni. [...] [P]rzemawiali przedstawiciele kuratorium ob. Jan Wiktor i naczelnik Wydziału Ośw. i Kult. ob. Dzienisiewicz. [...] Biblioteka miejska dla dzieci ma skromniusieńki liczbowo księgozbiór – 1290 tomów. [...] W pierwszym dniu zapisało się do czytelni 8-miu uczniów. W przyszłości może z niej korzystać około 350 czytelników (em., *Pierwsza miejska biblioteka dla młodzieży*, RZ 1945, nr 110 [250], s. 4).

3. Wspólna konferencja Władysława Bieńkowskiego, wiceministra oświaty w rządzie komunistycznym, oraz profesorów organizujących się łódzkich uczelni:

W zwięzłym wstępnym przemówieniu wiceminister Bieńkowski przedstawił postulaty, w myśl których Ministerstwo Oświaty projektować

<sup>2</sup> Do wystawienia *Starej cegielni* w Łodzi nie dojdzie. 15 sierpnia 1945 roku Jarosław Iwaszkiewicz napisze do Pawła Hertza, że żaden teatr nie chce grać jego sztuki, określanej jako „nieteatralna i bezideowa”; premiera odbędzie się dopiero 5 marca 1946 roku w teatrze Wilama Horzycy w Toruniu (zob. przypis A. i R. Papieskich, [w:] P. Hertz, A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Korespondencja*, t. 1, Warszawa 2015, s. 427).

i organizować będzie nowe polskie szkolnictwo w ogóle i polskie szkolnictwo wyższe. Postulaty brzmią: 1) Demokracja szkoły, t. j. Powszechność i dostępność dla młodzieży wszystkich warstw społecznych. 2) Stworzenie warunków rzeczowych, które demokrację zrealizują. [...] 1 września rozpocznie pracę nowa szkoła przebudowana w myśl zasad demokracji. Reforma szkolna zrealizuje jednolitość, powszechność i bezpłatność szkoły, usunie antydemokratyczne przeżytki [...]. Łódź musi stać się jednym z wybitniejszych ośrodków szkolnictwa wyższego, powinna i musi posiadać własny uniwersytet, jako zaś ośrodek przemysłowy musi posiadać również własną politechnikę. Uniwersytet Łódzki w największym polskim ośrodku winien stać się reprezentacyjnym polskim uniwersytetem, skupić najlepsze siły z tych szkół wyższych, które w dotychczasowej formie nie mogą prowadzić swej pracy, z Uniwersytetu Warszawskiego, Wolnej Wszechnicy, Uniwersytetu Lwowskiego i Wileńskiego. Uniwersytet Łódzki ma już swoją historię. Na historię tę składa się istnienie Łódzkiej Wszechnicy jak i intensywne prace początkowej grupy profesorów nad otwarciem Uniwersytetu, którego poszczególne wydziały częściowo rozpoczęły już prace. Jedną z dyskutowanych koncepcji jest koncepcja wydzielenia wydziału lekarskiego, stomatologicznego i farmaceutycznego w odrębną Akademię Medyczną. [...] Przedstawiciel Komisji Organizacyjnej rektor Wolnej Wszechnicy Polskiej, profesor Vieweger, mówiąc o tym, jak ciężka jest sytuacja i sama praca, dokonana w sprawie zorganizowania uczelni w imię obowiązku wobec ojczyzny, podkreślił fakt, że zasady, jakimi kierowano się przy założeniu uniwersytetu, całkowicie zbiegają się z wytycznymi ministerstwa, co daje gwarancję, że tendencje wśród profesorów są świadome i że ułatwią one współpracę. [...] Brak sił profesorskich wzmaga jeszcze fakt, że dla przyjezdnych Łódź nie znajduje odpowiednich ludzkich warunków. Zarobki profesorów są znikome, gmachy nie przydzielone, przydzielone nie remontowane, a w budżetach poskreślane pozycje istotne (*Konferencja wiceministra oświaty z przedstawicielami nauki w sprawie wyższych uczelni w Łodzi*, RZ 1945, nr 111 [251], s. 3).

#### 4. W prasie:

4.1. doniesienia z frontu, m.in.: *Walki uliczne w Berlinie. Wojska radzieckie zdobyły południowe i północne dzielnice stolicy Rzeszy* (GL 1945, nr 103 [143], s. 1); *Wojska radzieckie okrążają Berlin. Zacięte walki o ulice i bloki domów* (RZ 1945, nr 109 [249], s. 1),

4.2. debiut prasowy i poetycki niespełna osiemnastoletniego Wiktora Woroszyńskiego – wiersz *Przed Berlinem* (GL 1945, nr 103 [143], s. 3):

Była to rymowana inwektywa, nieporadna i patetyczna [...] – jej mściwy rytm dudnił mi w uszach jeszcze w roztrzęsionej ciepłuszce [...]. Pisałem i przepisywałem *Przed Berlinem* całymi dniami, wśród tolerancyjnego powątpiewania rodziny – w kolejnych zwrotkach znalazła się cała niemal

historia rozpętanej przez Niemców wojny, widziana w dziecinnie-plakato-  
towych barwach [...] (W. Woroszyński, *Nasza łódzka młodość*, [w:] *Tranzjtem  
przez Łódź*, Łódź 1964, s. 120),

4.3. relacja z przygotowań do obchodów święta 1 maja w Robotniczym To-  
warzystwie Przyjaciół Dzieci (ten sam tekst również na łamach „Robotni-  
ka”: J., *W Rob. Tow. Przyjaciół Dzieci*, R 1945, nr 101 [131], s. 4):

Dzieci i młodzież świetlic zakładów wychowawczych RTPD z podnie-  
ceniem, zapałem i radością przygotowują się do wielkiego 1 Maja, tym  
razem już państwowego święta robotniczego. Są wśród tej gromadki  
wychowankowie RTPD z czasu przedokupacyjnego i ci z dumą opowia-  
dają swoim nowym i młodszym towarzyszącom o dawnych niezupełnie  
dozwolonych „ich świętach” 1 Majowych. Tłumaczą tym młodszym co  
„starsi” bohaterowie, że żyją i żyć będą w czasach o wiele, wiele szczę-  
śliwszych niż te, które przypadły na ich dzieciństwo. Na sali roi się od  
dzieci w różnym wieku, kolorowe kostiumy nadają urok ich rozpro-  
mionym, lecz poważnym twarzom. Gromadka tańczy – gromadka  
inscenizuje, gromadka pracuje, w ruchu igły, młotki, klej, kolorowe  
materiały. Z pracowni wychodzą kostiumy, chorągiewki, jakieś tam  
niespodzianki – aż w torebkach! Kilka osób dorosłych konferuje obok  
tej żywej gromadki. To zgłosili się cenni aktorzy, malarze i muzycy,  
którzy mają wziąć udział w święcie dla dzieci obok występów dziecię-  
cych. Jak wynika z całości projektowanego programu, RTPD ma wziąć  
udział w Centralnej Akademii 1 Majowej w Łodzi. [...] Poza tą Centralną  
Akademią, z inicjatywy RTPD przy udziale Zw. Harcerstwa, Zw. Walki  
Młodych i Tur-u (młodz.) organizuje się w kinie „Przedwiośnie” Cen-  
tralna Akademia Dziecięca z udziałem dzieci i dorosłych. [...] Młodzież,  
a także dzieci zademonstrują w dniu święta 1 Maja, że kochają swego  
ojca-robotnika i matkę-robotnicę, że rozumieją i cenią ich zwycięstwo, że  
otrząsnęli się z pięcioletniej faszystowskiej niewoli i gotowi są uczyć się  
od swych rodziców, jak należy walczyć i pracować dla sprawy ludowej  
Polski (J., *Święto Majowe w R.T.P.D.*, GL 1945, nr 103 [143], s. 4),

4.4. felieton o związkach między pracą księgarza (i wydawcy) a życiem  
społecznym:

Prawdziwy księgarz, ten, który rozumie rolę społeczną książki, czuje się  
więcej pracownikiem społecznym niż kupcem i choć mu to nieraz „psuje  
interes”, jak mówią handlarze, nie zważa na to, tylko idzie po swej ideowej  
drodze. Dla prawdziwych księgarzy i wydawców książka jest tym, czym  
być powinna: szerzycielką kultury, zaklętą myślą ludzką. Ci podchodzą  
do książki z pewną ideologią, z pewną linią wytyczną, ze zrozumieniem  
wielkiego zadania, jakim są obarczeni. Dziś z odrodzeniem całego życia  
polskiego odradza się i książka, i księgarstwo, a księgarze niewątpliwie

uczynią wszystko, aby podciągnąć się do poziomu wymagań nowego życia (Z.A. *Księgarz a książka*, RZ 1945, nr 109 [249], s. 3),

#### 4.5. nota dotycząca odtwarzania sieci bibliotek miejskich:

Przed wojną Zarząd Miejski prowadził 6 wypożyczalni książek dla dzieci i młodzieży, 4 dla dorosłych i Bibliotekę Publiczną. Niemcy zniszczyli wszystkie dzielnicowe biblioteki oraz bogaty dział beletrystyczny Biblioteki Publicznej. Książki powieściowe, poezje i popularno-naukowe, które Niemcy uważali za instrument wychowania społecznego – wywozili w zaplombowanych pociągach do papierni w Pabianicach, gdzie ginęły w piecach lub przerabiane były na papier. Ocalał jedynie naukowy dział Biblioteki Publicznej. Straty nie przekraczają 30 proc. Uratowały się również katalogi kartkowe, które stanowiły 20-letni dorobek pracy bibliotekarskiej. Księgozbiór wyrzucony został przez Niemców z dawnego budynku i w nieładzie złożony w zupełnie nieodpowiednim gmachu, gdzie postępował proces zniszczenia. Z darów i napływających każdego dnia zwrotów zostały zorganizowane [w kwietniu 1945 r.] trzy wypożyczalnie dzielnicowe [...] (*Biblioteki miejskie w Łodzi*, RZ 1945, nr 111 [251], s. 4).

### Po 25 kwietnia 1945

#### 1. Czesław Miłosz odwiedza w Łodzi Pawła Hertza:

Czesia Miłosza, który za chwilę przyjedzie do mnie, na pewno uda się wciągnąć do pisma [poznńskiego „Życia Literackiego”]<sup>3</sup> (P. Hertz, A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Korespondencja*, t. 1, Warszawa 2015, s. 102).

### 26 kwietnia 1945, czwartek

#### 1. W prasie:

##### 1.1. artykuł Marii Fiderer na temat symbolicznego, politycznego i społecznego wymiaru świąt 1 i 3 maja:

Uczestnicy [przedwojennych] trzeciomajowych pochodów, defilujący przed panem wojewodą, nie dostrzegli nigdy wielkich historycznych analogii. To, co oni dziedziczyli z historii trzeciomajowej Konstytucji, było nie entuzjastycznym pochodem do Katedry Św. Jana, ale spiskującą przeciwko

<sup>3</sup> W maju 1945 roku Czesław Miłosz pisał do Pawła Hertza w sprawie nowego pisma, którego tytuł roboczy („Zachód”) różnił się jeszcze od ostatecznego („Życie Literackie”): „Wyjazd Janki nastąpił niespodziewanie, więc trudno mi było zebrać materiały dla dla «Zachodu». Rozporządzam dobrymi przekładami z poezji angielskiej różnych epok, niedrukowanymi, kilku autorów i własnymi. Napisz, czy Cię to interesuje” (C. Miłosz, P. Hertz, *Listy 1945–1998*, „Zeszyty Literackie” nr 137, [wiosna 2017], s. 123).

demokracji reakcją i wreszcie walczącą przeciwko postępowi i własnemu państwu Targowicą. [...] Powinni byli szybko wrócić do domów, wstydząc się swej ignorancji i włożyć z powrotem do naftaliny kontusz króla kurkowego. Kontusz nie miał nic wspólnego z Konstytucją 3-go Maja, a jako symbol trzeciomajowego pochodu raz jeszcze tylko świadczył o fatalnej pomyłce historycznej, dokonanej z nadmiernej pyszałkowatości, która psychicznym i politycznym epigonom Targowicy pozwalała wierzyć w to, że oni jedynie dziedziczą historię Polski, bo oni są społeczeństwem – solą ziemi. Pomiędzy świętem 1-go i 3-go Maja nie było i nie ma żadnej różnicy. Oba są świętami, którym z okien przypatruje się strwożona reakcja, oba są świętami walczącej demokracji (M. Fiderer, *Cyklistówki i kontusze*, RZ 1945, nr 110 [250], s. 3),

1.2. kolejne – po artykule Marii Drózdź (*Oddajemy głos nauczycielom*, RZ 1945, nr 105 [245], s. 3) i liście Kazimierza Siemaszki, nauczyciela z Sulejowa (*Listy naszych czytelników: Nauczyciel nie może być głodny*, RZ 1945, nr 106 [246], s. 3) – głosy na temat fatalnej sytuacji pracowników oświaty: (1) *Listy naszych czytelników*, RZ 1945, nr 110 [250], s. 3; (2) J. i *Dlaczego nauczyciele milczą* (tamże).

## 27 kwietnia 1945, piątek

1. W godzinach wieczornych do Łodzi przyjeżdża z Krakowa Juliusz Osterwa. Zamieszkuje w Grand Hotelu:

Przyjechaliśmy tu wczoraj wieczorem. [...] Wyjechałem we czwartek [...]. Do Ostrowca dojechaliśmy wieczorem. [...] Rano śniadanie o 6.30 z mowami i orkiestrą. [...] Po drodze samochód ciągle stękał, stawał. Wiecz. o 6 g. w Piotrkowie. [...] Dojechaliśmy do Łodzi po godz. policyjnej. Wymyłem się i smacznie zasnąłem (*Listy Juliusza Osterwy*, Warszawa 1968, s. 272).

2. Piąte posiedzenie plenarne Miejskiej Rady Narodowej w Łodzi. Kazimierz Mijał składa sprawozdanie z dotychczasowej działalności władz:

W Łodzi czynnych jest już 11 przedszkoli, 100 szkół powszechnych, do których uczęszcza 40.000 młodzieży, gimnazjum i licea, szkoły specjalne, 3 świetlice i 3 biblioteki (*Posiedzenie Rady Miejskiej Narodowej*, RZ 1945, nr 113 [253], s. 4).

3. W prasie:

3.1. w „Głosie Ludu” blok wiadomości o planach wydawniczych i filmowych: (1) zapowiedź ukazania się, w dniu państwowego święta robotników, pierwszych numerów „Twórczości” (Kraków) i „Świerszczyka” (Łódź); (2) powtórzenie informacji o pracach nad łódzkim pismem literacko-społecznym „Kuźnica”, którego redaktorką ma być Zofia Nałkowska; (3) informacja z „wytwórni filmowej Wojska Polskiego” o przyjęciu do produkcji

scenariusza filmu pt. *Oktober* „znanego powieściopisarza Adolfa Rudnickiego” (*Życie kulturalne*, GL 1945, nr 105 [145], s. 4),

3.2. w „Robotniku”:

3.2.1. artykuł Bolesława Dudzińskiego na temat kształtu nowej literatury; autor nawiązuje do forsowanej przez twórców sympatyzujących z PKWN tezy o „bezdziejowości” polskiej literatury przedwojennej i formułuje postulaty na przyszłość:

Tak więc przy obecnej nowej, żywej i uwspółcześnionej produkcji literackiej niezbędna jest staranna selekcja i – nie wahałbym się powiedzieć – cenzura ideologiczna. Oczywiście nie tępa i bezduszna cenzura biurokratycznych gorliwców, lecz czujny i wnikliwy osąd instancji powołanych, jak Zw. Zaw. Literatów Polskich, lektoraty przy spółdzielniach itp. Kto wie, czy nie byłoby celowym wydawanie również utworów o tendencji wątpliwej, jeśli znajdują się w nich trwale i niepoślednie walory artystyczne. Takie utwory mogłyby być traktowane jako dokumenty literacko-historyczne i wydawane w ograniczonej ilości egzemplarzy, wraz z krytycznym wstępem i odpowiednimi komentarzami. [...] Zerwanie z bezdziejowością – to nie tylko czczy formalność, której dopełnienie od razu uprawnia do powagi i wielkości. Zerwanie z bezdziejowością musi być też skrupulatnym rachunkiem artystycznego sumienia, starannym oczyszczeniem się z pleśni dawnych nawyków, przesądów i upodobań, świadomym włączeniem się wreszcie w rytm czasów, które idą krokiem siedmiomilowym (B. Dudziński, *Trudny egzamin*, R 1945, nr 103 [133], s. 3),

3.2.2. felieton Wandy Strzałkowskiej-Koryckiej o Łodzi czasów sanacji i Łodzi powojennej:

Znałam Łódź przedwojenną. Łódź, budzącą się o świcie z rykiem długo niemilkących syren, z szarą wstęgą ciężkiego dymu, wlokącego się daleko za miasto. Jeszcze nim wyruszyły tramwaje na codzienny swój objazd od krańca do krańca, gdy brzuchaty fabrykant przewracał się na drugi bok w ciepłym łóżku, ze wszystkich ulic, prawie ze wszystkich domów, śpieszyła brać robotnicza do codziennej, ciężkiej swej pracy. Zimą, w mroczkach znikającej nocy, rozlegał się tupot nóg, bądź przyspieszający krok z zimna, bądź też z obawy spóźnienia się do pracy, w innych porach roku dobroczynne światło dnia pozwalało bez obawy kroczyć po nierównym i zaniedbanym, pełnym zasadzek, bruku. Miasto kominów... słusznie tak nazwano naszą stolicę przemysłu. Lecz zawsze zapominano, umyślnie, czy też nieumyślnie, dodać jej przydomka: miasto nędzy robotnika. W trudnych zaułkach ulic wznosiły się liche domki, kryjące tragedię. Ubóstwo – słowo za słabe – skrajna nędza przechodziła z pokolenia na pokolenie. [...] Istniały także rokrocznie „pomoce zimowe” dla dzieci ludzi biednych, a biedne dzieci chodziły w dalszym ciągu obdarte, nieraz całą zimą bez obuwia. Istniały w mroźnych miesiącach gorące zupy, latem kolonie lub

półkolonie, a dzieci i tak posiadały na swych ciałkach wrzody z brudu, głodu, marły na suchoty, na rękach zmęczonych i także chorych matek. Dałam się opanować starym wizjom i złym wspomnieniom. Tak przecież nie może być. Tak na pewno nie będzie! To, co było za czasów sanacji, nie powtórzy się teraz. Wielkie zmiany, jakie zaszły w Łodzi w ciągu ostatnich trzech miesięcy, są rękojmią tego, że Łódź, miasto kominów, przestało być miastem nędzy (Wajda [W. Strzałkowska-Korycka], *Miasto kominów – miasto nędzy*, R 1945, nr 103 [133], s. 4).

## Przed 28 kwietnia 1945

1. Pierwszy z cyklu sobotnich wieczorów autorskich w siedzibie Studia Teatru Miejskiego (ul. Gdańska 32); swoje utwory czytali Pola Gojawiczyńska, Ewa Szelburg-Zarembina, Adolf Rudnicki, Stanisław Ryszard Dobrowolski, Mieczysław Jastrun, Jan Kott (występujący jako poeta) i Adam Ważyk:

Związek Zawodowy Literatów Polskich, oddział w Łodzi, organizuje cykl wieczorów autorskich, które będą się odbywały w każdą sobotę o godzinie 17-ej [...]. Bilety wstępu po zł. 10 – sprzedawane będą przy wejściu na salę (*Wieczory autorskie*, RZ 1945, nr 104 [244], s. 4).

Zob. także: *Sprostowanie*, RZ 1945, nr 105 (245), s. 4 [dot. właściwego terminu spotkania – nie 21, jak podano w pierwszej notce, lecz 28 kwietnia].

2. Inauguracyjne posiedzenie Komitetu Odbudowy Kościoła Garnizonowego (pod wezwaniem św. Jerzego, ul. św. Jerzego 9), który „uległ w czasie okupacji niemieckiej znacznym uszkodzeniom”. Inicjatorem spotkania był ks. mjr Włodzimierz Ławrynowicz.

W posiedzeniu wzięli udział przedstawiciele Władz Kurii Biskupiej, Wojska Polskiego, partii politycznych i społeczeństwa. Zebrani jednogłośnie stwierdzili, że kościół garnizonowy powinien być w jak najszybszym czasie przebudowany. Na czas przebudowy postanowiono wszcząć starania o przydzielenie Wojsku Polskiemu innego kościoła w Łodzi (*Kościół garnizonowy w Łodzi*, GL 1945, nr 106 [146], s. 4).

3. W „Robotniku” artykuł Antoniego Pokorskiego na temat czytelnictwa wśród przedstawicieli niższych warstw społecznych:

Rozmawiałem z robotnikiem niezbyt starym, który przeczytał jedną książkę w swym dotychczasowym życiu. Była to bajka. Jakoś mu się tak dalej w życiu układało, że nie sięgnął po drugą. Oczywiście, że wyrobienie czytelnicze tego robotnika jest dotychczas na poziomie tej bajki, że musi on przebyć jeszcze kilka etapów w rozmowie i odczuciu wartości książki, nim zacznie czytać klasyków. Jakie utwory mają być tymi etapami? W tych



warunkach wydaje się konieczna dwutorowość w naszej polityce wydawniczej. Rynek księgarski musi posiadać książki, które stanowiłyby tak zamknięty cykl, by potrafił on wykształcić dobry smak w doborze książki. Chłop, który sięgnął po obszarniczą ziemię i robotnik jako współgospodarz fabryki poprzez radę zakładową – musi sięgnąć po właściwą książkę (A. Pokorski, *Wojna, książka i czytelnik*, R 1945, nr 104 [134], s. 3).

## 28 kwietnia 1945, sobota

### 1. Na zakończenie Tygodnia Książki Polskiej – uroczysta Akademia Książki w Teatrze Wojska Polskiego:

Słowo wstępne wygłosi Dyr. Biblioteki Miejskiej Jan Augustyniak. Na program złożą się recytacje artystów Teatru Miejskiego i Teatru Wojska Polskiego oraz część muzyczna w wykonaniu artystów Wydziału Kultury i Sztuki i orkiestry Teatru Wojska Polskiego. Wejścia za zaproszeniami (*Akademia książki*, GL 1945, nr 106 [146], s. 4).

### 2. Uroczyste otwarcie świetlicy robotniczej przy Państwowych Zakładach Przemysłu Bawełnianego „K. Steinert”:

Na uroczystość tę przybyli przedstawiciele Centralnego Zarządu Przemysłu Włókienniczego, przedstawiciele dyrekcji przemysłu bawełnianego i partii politycznych. [...] Po odegraniu hymnów narodowych polskiego i radzieckiego przemawiał ob. Siotor, który opowiedział, jak robotnicy zakładów Steinerta czuwali dzień i noc, aby zabezpieczyć polskie dobro. Nie dopuścili oni do wywiezienia przez okupanta części maszyn ani do zniszczenia pasów transmisyjnych. [...] Po części oficjalnej nastąpiła część artystyczna programu, której wykonawcami byli wyłącznie pracownicy i pracownice zakładów Steinerta (*Otwarcie świetlicy u Steinerta*, GL 1945, nr 108 [148], s. 4).

### 3. Juliusz Osterwa rozpoczyna próby do inscenizacji *Fantazego* w Teatrze Wojska Polskiego:

Rano zwiedzałem teatr. Wspaniale urządzone i wyposażony. Dużo kolegów i koleżanek. Obiad smaczny. Narady, o 4 próba pierwsza. Po próbie u Macierakowskich na kawie. Mieszka z matką i bratem b. ładnie. Wł. Grabowski żyje! ani nie chorował. Wieczorem zatelefonował Michał Orlicz. Był u mnie z nader miłą żoną. Łódź pełna, czysta i sądząc z wystaw sklepowych bogata. Kraków przy niej biedaczek. Ceny, jak wszędzie. Wszystko można nabyć. Ruch umysłowy poważny. Ani porównania z tym, co było przed wojną (*Listy Juliusza Osterwy*, Warszawa 1968, s. 272).

4. Uruchomienie połączenia kolejowego na trasie Łódź Kaliska – Zduńska Wola – Herby – Tarnowskie Góry – Katowice (*Pociągi Łódź–Katowice*, GL 1945, nr 108 [148], s. 4).

5. W „Głosie Ludu”:

5.1. informacja o sytuacji na froncie (*Armia Czerwona połączyła się z wojskami Sprzymierzonych; Orędzie Marszałka Stalina z okazji połączenia się wojsk sojusznicych na terenie Niemiec; Oświadczenie premiera Churchilla; Przemówienie prezydenta Trumana* – GL 1945, nr 106 [146], s. 1),

5.2. odezwa Wojewódzkiego Komitetu PPR „do robotników, chłopów i inteligencji pracującej”:

TOWARZYSZE! OBYWATELE!  
RODACY!

Po raz pierwszy w dziejach Polski obchodzimy dzień 1 maja w warunkach wolności i demokracji, jako dzień święta państwowego, święta całego narodu. [...]

Tradycje święta majowego zapadły głęboko w duszę narodu. Związała się ściśle z tym świętem historia robotniczej Łodzi.

Nie zapomni Łódź demonstracji majowej w 1892 roku!

Nie zapomni święta majowego w 1905 roku!

Nie raz czerwienią krwi najlepszych synów Łodzi zbroczone zostały sztandary 1-majowe, sztandary walki o wolność Narodu, o wyzwolenie dla mas pracujących. [...]

Kładziemy pod wodzą Rządu Tymczasowego Rz. P. mocne fundamenty pod wielkie dzieło reform gospodarczych i społecznych – BUDUJEMY

PRAWDZIWĄ POLSKĄ DEMOKRACJĘ – WSPÓLNY DOM  
WSZYSTKICH SYNÓW OJCZYZNY.

Nie ma już i nie będzie u nas rządów pasożytów i darmozjadów – obszarników i magnatów kartelowych. Gospodarzem Polski jest człowiek pracy!

Robotnik u warsztatu wie, że trud jego nie będzie tuczył Szajblerów i Poznańskich.

Chłop, orzący skibę wie, że pracuje nie dla Radziwiłłów i Zamojskich, a dla siebie.

Zjednoczony Naród zmiążdży i zniweczy wściekle i rozpaczliwe zakusy reakcji, AK-owskich i NSZ-towskich zbrodniarzy i bratobójców, agentów Sanacji i Oeneru, pragnących powrócić do władzy. [...]

#### ROBOTNIKU ŁÓDZKI!

Ty zawsze świeciłeś przykładem świadomości i patriotyzmu! Cały kraj patrzy na Łódź!

#### WYŻEJ PODNIEŚ WYDAJNOŚĆ I DYSCYPLINĘ PRACY!

Chłopie, bracie robotnika!

Na plony twej pracy czeka Armia, czeka robotnik, który dla ciebie wytwarza artykuły przemysłowe. Każda skiba ziemi niechaj wyda plon obfity.

W dniu naszego święta państwowego 1 maja zameldujemy wszyscy ojczyźnie – my żołnierze frontu pracy – że nie pozostaniemy w tyle za naszymi braćmi żołnierzami Wojska Polskiego, że pracą nad odbudową kraju wbijemy również gwóźdź do trumny wroga (*Odezwa Wojew. Komitetu PPR na dzień 1 maja*, GL 1945, nr 106 [146], s. 4).

### 29 kwietnia 1945, niedziela

1. Koncert wokalny w Państwowym Konserwatorium Muzycznym. Halina Dudicz-Latoszewska wykonała „arie liryczne i koloraturowe wielkich kompozytorów, jak: Mozart, Händel, Rossini, Bizet, Delibes, Verdi, Puccini, Różycki i in.” (*Wieczór arii*, GL 1945, nr 106 [146], s. 4).

2. Paweł Hertz powiadamia Iwaszkiewicza o pozytywnej decyzji władz dot. wydawania w Poznaniu nowego pisma kulturalnego i deklaruje własną aktywność organizacyjną w tej materii:

Julek Żuławski i ja jesteśmy egzekutywą na Łódź. [...] Przystępuję od razu do zbierania materiału, zwracając się do kolegów [...] Zwrócę się do Piętaka, Ważyka, Jastruna i inn. [...], b. chciałbym szerokiej współpracy ich wszystkich. Przygotuję kolumnę rosyjską (Achmatowa wojenna, Błok, Majakowski, może inni jeszcze). Poproszę o artykuł o tym Pollaka lub Sandauera. [...] Niczego specjalnie zamawiać u kolegów w Łodzi nie będę, dopóki sprawa nie wyjaśni się całkowicie i dopóki nie dasz swojego placet, byśmy tę pracę wykonywali z Julkiem w Łodzi. [...] Czy niedobrze byłoby dostać artykuł Krasnowie[ckiego] o nowym teatrze polskim? (P. Hertz, A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Korespondencja*, t. 1, Warszawa 2015, s. 103).

3. W prasie:

3.1. W „Głosie Ludu”

3.1.1. artykuł wstępny – zapewne autorstwa Romana Werfla – przeciwstawiający „rozdarcie wewnętrzne” charakterystyczne, zdaniem autora, dla społeczeństwa II RP obecnej „jedności narodowej” (szczególnie miejsce w rozważaniach zajmuje wzorowa współpraca „bloku partii demokratycznych” – PPR oraz ugrupowań koncesjonowanych: PPS, SL i SD).

Dla Polski przedwrześniowej rzeczą bodaj najbardziej charakterystyczną było rozdarcie wewnętrzne naszego społeczeństwa. Aby utrzymać się przy władzy, sanacja celowo rozbijała jedność Narodu. Poprzez swoje agencje wewnątrz partii i innych organizacji społecznych i kulturalnych sanacja wносиła w nie kłótnie, spory i rozłamy, dążyła do ich rozproszkowania, obezwładnienia i sparaliżowania. Że bezwład społeczeństwa oznaczał bezwład Rzeczypospolitej, że prostą drogą prowadził Państwo do katastrofy – cóż to obchodziło Rydzów i Sosnkowskich, Raczkiewiczów i Składkowskich, Radziwiłłów i Potockich, jeśli to choćby o dzień miało przedłużyć ich panowanie nad narodem. Ów tragiczny okres rozbitcia wewnętrznego narodu nasz ma dziś na szczęście poza sobą (*Największa zdobycz*, GL 1945, nr 107 [147], s. 1),

3.1.2. motywowane ideologicznie wspomnienie o Emilu Zegadłowiczu:

Zbliżyła go do polskiego ruchu robotniczego walka z reakcją. Zbliżyła go ku nam czarnosecinna nagonka szumowiny endeckiej i oenerowskiej. Konfiskaty, denuncjacje, inwektywy – jak zawsze kłamliwe i plugawe. Działo się to kiedyś *ex re Zmór*. Lecz czy tylko te przejścia spowodowały obecność Zegadłowicza na Zjeździe Pracowników Kultury we Lwowie w r. 1936? I nie było potem sprawy politycznej i społecznej naszej lewicy literackiej, w której by Zegadłowicz nie zabierał głosu. Dla tego, kto znał całokształt twórczości poety, „zwrotu” na jego drodze nie było. Jest ważne, by to dzisiaj podkreślić. [...] Jesteśmy dalecy od idealizowania postaci pisarza. Niemniej jest naszym obowiązkiem zarejestrować go na liście naszych ofiar dla Demokratycznej i Ludowej Polski. Zegadłowicz był wiernym i wytrwałym i ten Zegadłowicz pozostając pamięcią między nami – przetrwa ([A.] Piwowarczyk, *Pamięci Emila Zegadłowicza*, GL 1945, nr 107 [147], s. 3),

3.1.3. artykuł o roli książki w epoce powojennej:

Doczekaliśmy się wreszcie, że możemy swobodnie czytać tę książkę polską, że dzieci mogą się z niej uczyć i dziś w demokratycznej Polsce książka ma przed sobą doniosłe zadanie. Toteż zagadnienie książki wyrosło w dobie obecnej w naszym niepodległym państwie na czołowe miejsce. Książka polska była zawsze przewodnikiem walki o byt narodu, była zwiastunem lepszego jutra, była walką o demokratyczną wolność. Ta misja musi pozostać i teraz jej udziałem. Książka musi iść do wszystkich domów i nieść kaganiec oświaty. Musi dotrzeć do wszystkich krańców naszego

kraju, do wszystkich warstw i ugrupowań. Książka polska nie może być pustą rozrywką, w której brzmi nadęty frazes. By jednak książka mogła z pożytkiem spełnić swe zadanie, musi dotrzeć tam, gdzie jej najbardziej potrzeba (T. Nowak, *Książka w nowej Polsce*, GL 1945, nr 107 [147], s. 4),

3.2. w „Robotniku” apel Wydziału Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego o zwracanie do Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki (pl. Wolności 1) „dzieł sztuki oraz książek i ram do obrazów”, które z Muzeum trafiły w ręce prywatne, a także o składanie w siedzibie Muzeum „wszystkich ponemieckich dzieł sztuki oraz przemysłu artystycznego [...] oraz ram do obrazów” (*Apel do obywateli miasta w sprawie zagrabionego mienia muzealnego*, R 1945, nr 105 [135], s. 4).

### 30 kwietnia 1945, poniedziałek

1. Uroczyste akademie poprzedzające obchody święta 1 maja (dwie akademie centralne – w Teatrze Miejskim [dorośli] i w tzw. Sali Śpiewaków [młodzież] – oraz osiem rejonowych); wieczorny „capstrzyk” z udziałem młodzieży:

Po akademiach o godz. 20-ej przejdzie ulicami miasta capstrzyk młodzieżowy z werblami i pochodniami; o godz. 21-ej odbędzie się przyjęcie dla Komitetów Rejonowych, przedstawiciele władz i Związków Samopomocy Chłopskiej. Tramwaje kursować będą do godz. 10-ej (*Program obchodu 1 maja w Łodzi*, GL 1945, nr 106 [146], s. 4).

2. Oficjalne otwarcie Miejskiego Muzeum Przyrodniczego:

Z okazji Święta Majowego – staraniem Wydziału Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego w Łodzi i całego personelu Muzeum, w dniu 30 kwietnia r. b. o godz. 14-ej, odbędzie się uroczyste otwarcie dla publiczności Miejskiego Muzeum Przyrodniczego w Parku Sienkiewicza (*Miejskie Muzeum Przyrodnicze*, R 1945, nr 105 [135], s. 4).

3. W „Głosie Ludu”:

3.1. informacja o sytuacji na froncie (*Wojska radzieckie w centrum Berlina; Niemcy muszą skapitulować wobec trzech wielkich mocarstw* – GL 1945, nr 108 [148], s. 1),

3.2. artykuł Jana Barteckiego o sytuacji nauczycieli, ukazujący skalę trudności organizacyjnych, lokalowych i bytowych w odradzającym się szkolnictwie (*Problemy nauczycielstwa polskiego*, GL 1945, nr 108 [148], s. 3):

Przeświadczenie, jakie żywił ogół oświatowców, że wraz z wolnością płynnie do nas głęboki nurt demokracji (i to demokracji społecznej) sprawiło, że nauczyciel, który na długie lata przed dzisiejszą datą pracował dla tej demokracji, był pewien, iż teraz oświata zajmie nareszcie należne jej miejsce w hierarchii potrzeb państwowych. Przepojony tą wiarą

nauczyciel zajął się z zapalem naprawą, porządkowaniem, meblowaniem i urządzaniem szkoły, zapisywaniem uczniów, organizowaniem klas, zdobywaniem zeszytów, atramentu [...]. Ani spostrzegł, kiedy został bez dachu nad głową, gdyż przyrzeczone mu mieszkanie zajął ktoś inny, ktoś kto miał czas „pochodzić” koło swej sprawy. Nie może nic zaradzić dwustu, trzystu czy nawet czterystuzłotową zaliczką na miesiąc. Zaczyna więc być chłodno i głodno. [...] Decydujące czynniki winny obarczyć przedstawiciele władz i społeczeństwa obowiązkiem natychmiastowego usunięcia braków. Dalsze zaniedbania winny być traktowane jako sabotaż, jako walka z postępem i demokracją i jako takie karane według najsurowszych przepisów.

## Ostatnie dni kwietnia 1945

1. Mirosław Żuławski, zastępca redaktora naczelnego „Rzeczpospolitej”, wyrusza z Łodzi na front w charakterze korespondenta wojennego:

Z końcem kwietnia wybuchła nagle wiosna, gorąca jak lato. Wyrwałem się z redakcji i pojechałem pod Berlin [...]. Dostałem wojskowy mundur, płaszcz, czapkę, onuce i buciory; Izabela cały dzień przyszywała mi do rękawa napisy w trzech językach „Korespondent wojenny”. Z daleka wyglądałem jak jakiś generał i zdarzało się, że oficerowie salutowali na mój widok. Pod Berlinem spotkałem się z Jankiem Osmańczykiem i Marianem Brandysem (M. Żuławski, *Album domowe. Felietony 1990–1995*, Warszawa 1997, s. 302–303).

## BIBLIOGRAFIA

### KORESPONDENCJA, WSPOMNIENIA

- Brandys M., *Moje przygody z wojskiem*, Londyn 1992.  
 Hertz P., Iwaskiewiczowie A. i J., *Korespondencja*, t. 1, Warszawa 2015.  
*Listy Juliusza Osterwy*, Warszawa 1968.  
 Miłosz C., Hertz P., *Listy 1945–1998*, „Zeszyty Literackie” 2017, nr 137.  
*Sposób życia. Z Pawłem Hertzem rozmawia Barbara N. Łopieńska*, Warszawa 1997.  
 Woroszyński W., *Nasza łódzka młodość*, [w:] *Tranzytem przez Łódź*, Łódź 1964.  
 Żuławski M., *Album domowe. Felietony 1990–1995*, Warszawa 1997.

### TEKSTY Z PRASY ŁÓDZKIEJ (1945)

- Artykuły propagandowo-ideologiczne  
*Antysemityzmu nie będzie*, RZ 1945, nr 103 (143), s. 1.

- B., *Ktożby im jeszcze wierzył?*, R 1945, nr 88 (118), s. 1.
- Dobrowolski S. [R.], *Włókniarze zawierają umowę zbiorową*, GL 1945, nr 89 (129), s. 3.
- Doniosłe uchwały łódzkich włókniarzy*, RZ 1945, nr 100 (140), s. 1.
- Drobner B., *Lenin a Polska*, R 1945, nr 98 (128), s. 3.
- Fiderer M., *Cyklistówki i kontusze*, RZ 1945, nr 110 (250), s. 3.
- Kraj manifestuje swą radość z okazji zawarcia układu polsko-radzieckiego*, GL 1945, nr 102 (142), s. 2.
- Kraj na wieść o zawarciu paktu*, RZ 1945, nr 108 (248), s. 2.
- m.ż., *Dwie ofensywy*, RZ 1945, nr 105 (245), s. 1.
- Mordercy*, GL 1945, nr 99 (139), s. 1.
- Mordy agentów piątej kolumny*, RZ 1945, nr 103 (143), s. 3.
- Największa zdobycz*, GL 1945, nr 107 (147), s. 1 [o „jedności narodowej”].
- O pakt przyjaźni polsko-radzieckiej*, RZ 1945, nr 105 (245), s. 1.
- Pawlikowska S., *Antysemityzm – broń reakcji i faszystwu*, GL 1945, nr 97 (137), s. 3.
- Reakcja polska idzie śladami Hitlera. Komunikat Centralnego Komitetu Żydów w Polsce*, GL 1945, nr 94 (134), s. 2.
- Tylko przyjaźń ze Zw. Radzieckim zapewni nam pokój, bezpieczeństwo i niepodległość*, GL 1945, nr 99 (139), s. 2.
- Układu o przyjaźni polsko-radzieckiej domagają się robotnicy Łodzi*, GL 1945, nr 95 (135), s. 1.
- Witamy pakt polsko-radziecki*, GL 1945, nr 100 (140), s. 1.
- Wręczenie chłopom aktów własności ziemi odbyło się w Łodzi. Robotnicy i chłopci witają radośnie układ polsko-radziecki*, GL 1945, nr 101 (141), s. 4.
- Zawarcia układu polsko-radzieckiego domaga się świat robotniczy Łodzi i Łowicza*, RZ 1945, nr 101 (141), s. 1.

#### Felietony

- Duncan, *W teatrze trzeba... myśleć*, R 1945, nr 93 (123), s. 3.
- Pollak S., *Dymy nad miastem*, GL 1945, nr 97 (137), s. 3.
- Wajda [W. Strzałkowska-Korycka], *Miasto kominów – miasto nędzy*, R 1945, nr 103 (133), s. 4.
- Z. A. *Księgarz a książka*, RZ 1945, nr 109 (249), s. 3.

#### Informacje i relacje prasowe

- Akademia ku czci bojowników ghetta warszawskiego*, GL 1945, nr 100 (140), s. 4.
- Akademia w rocznicę powstania w ghetcie warszawskim*, RZ 1945, nr 107 (247), s. 3.
- Biblioteki miejskie w Łodzi*, RZ 1945, nr 111 [251], s. 4.
- Cały kraj żąda paktu przyjaźni i współpracy z ZSRR jako podstawowej rękojmi naszego bezpieczeństwa*, GL 1945, nr 99 (139), s. 1.
- D. E., *Zakończenie kursu Centr. Szkoły Instr. Propagandy*, R 1945, nr 95 (125), s. 4.
- em., *Pierwsza miejska biblioteka dla młodzieży*, RZ 1945, nr 110 (250), s. 4.
- J., *Święto Majowe w R.T.P.D.*, GL 1945, nr 103 (143), s. 4.
- J., *W Rob. Tow. Przyjaciół Dzieci*, R 1945, nr 101 (131), s. 4.
- Konferencja wiceministra oświaty z przedstawicielami nauki w sprawie wyższych uczelni w Łodzi*, RZ 1945, nr 111 (251), s. 3.
- Liga Morska w Łodzi*, RZ 1945, nr 89 (129), s. 4.

- Monitor Polski*, R 1945, nr 100 (130), s. 3.  
*Obrona ghetta warszawskiego*, RZ 1945, nr 103 (143), s. 2-3.  
*Oddział Ligi Morskiej*, R 1945, nr 91 (121), s. 4.  
*Otwarcie Konserwatorium w Łodzi*, GL 1945, nr 92 (132), s. 4.  
*Otwarcie świetlicy u Steinerta*, GL 1945, nr 108 (148), s. 4.  
*Po Radzie Naczelnej Stronnictwa Ludowego*, GL 1945, nr 87 (127), s. 3.  
*Posiedzenie Rady Miejskiej Narodowej*, RZ 1945, nr 113 (253), s. 4.  
*Przedmajowe spółzawodnictwo robotników. Przedterminowe wykonanie planu produkcji, oszczędność i dyscyplina w pracy*, GL 1945, nr 98 (138), s. 4.  
*Świetlica w f-mie John*, R 1945, nr 100 (130), s. 4.

#### Korespondencje i relacje z frontu

- Armia Czerwona połączyła się z wojskami Sprzymierzonych*, GL 1945, nr 106 (146), s. 1.  
*Czerwona Armia i Wojsko Polskie w Berlinie*, RZ 1945, nr 108 (248), s. 1.  
*Niemcy muszą skapitulować wobec trzech wielkich mocarstw*, GL 1945, nr 108 (148), s. 1.  
*Polacy szturmują Berlin łącznie z Armią Czerwoną. Zwycięskie walki na zachód od Odry*, GL 1945, nr 102 (142), s. 1-2.  
*Przymanowski J., Most do zwycięstwa*, GL 1945, nr 89 (129), s. 3.  
*Walki na ulicach Berlina. Wojska radzieckie i polskie wdarły się do Berlina*, GL 1945, nr 102 (142), s. 1.  
*Wojska radzieckie okrążają Berlin. Zacięte walki o ulice i bloki domów*, RZ 1945, nr 109 (249), s. 1.  
*Wojska radzieckie w centrum Berlina*, GL 1945, nr 108 (148), s. 1.

#### Listy do redakcji gazet

- Listy naszych czytelników*, RZ 1945, nr 110 (250), s. 3.  
*Listy naszych czytelników: Nauczyciel nie może być głodny*, RZ 1945, nr 106 (246), s. 3.

#### Ogłoszenia, zapowiedzi, wezwania, zachęty

- Apel do obywateli miasta w sprawie zagrabionego mienia muzealnego*, R 1945, nr 105 (135), s. 4.  
*Konferencja Korespondentów Robotniczych „Głosu Ludu”*, GL 1945, nr 92 (132), s. 4.  
*Kurs instruktorów propagandy*, RZ 1945, nr 105 (245), s. 4.  
*Miejskie Muzeum Przyrodnicze*, R 1945, nr 105 (135), s. 4.  
*Odczyt*, RZ 1945, nr 106 (146), s. 4 [dot. odczytu w Robotniczym Domu Kultury].  
*Odczyt o muzyce sowieckiej*, GL 1945, nr 88 (128), s. 4.  
*Odezwa Wojew. Komitetu PPR na dzień 1 maja*, GL 1945, nr 106 (146), s. 4  
 [ogłoszenie anonsujące kurs „informacyjno-instrukcyjny” dla działaczy Wojewódzkich Komitetów Robotniczych kocesjonowanej PPS], R 1945, nr 87 (117), s. 3  
 [ogłoszenie anonsujące pierwszy numer pisma dla dzieci pt. „Świerszczyk”], RZ 1945, nr 108 (248), s. 4.  
*Pociągi Łódź-Katowice*, GL 1945, nr 108 (148), s. 4.  
*Program obchodu 1 maja w Łodzi*, GL 1945, nr 106 (146), s. 4.  
*Przygotujcie się do obchodu 1 maja. Okólnik KCPPR do Komitetów wojew., miejskich, powiatowych i do wszystkich organizacji PPR*, GL 1945, nr 95 (135), s. 3-4.



*Składnice książek*, GL 1945, nr 102 (142), s. 4 [dot. zbiórki książek podczas Tygodnia Książki Polskiej].

*Wielka inicjatywa*, GL 1945, nr 98 (138), s. 1 [dot. współzawodnictwa pracy].

*Z Tow. Przyj. ŻoŃn. Pol.*, RZ 1945, nr 105 (245), s. 4 [dot. zbiórki książek dla czytelnicy TPŻP].

*Życie kulturalne*, GL 1945, nr 105 (145), s. 4 [dot. m.in. ukazania się nowych czasopism].

#### Program „nowej kultury”

Acz, *Wspomnienia, krew i łzy to jeszcze nie jest wszystko*. [Na marginesie poranku autor-  
skiego Zespołu Literackiego Domu Kultury], RZ 1945, nr 101 (141), s. 4.

Brudziński W.L., „*Książętko*”, R 1945, nr 92 (122), s. 3.

Dudziński B., *Trudny egzamin*, R 1945, nr 103 (133), s. 3.

*Otwarcie studia teatralnego w Łodzi*, GL 1945, nr 97 (137), s. 4 [słowa S.R. Dobrowskie-  
go o „demokratyzacji kultury i sztuki”].

Pokorski A., *Psychologia i realizm w literaturze*, R 1945, nr 97 (127), s. 3.

Pokorski A., *Wojna, książka i czytelnik*, R 1945, nr 104 (134), s. 3.

#### Recenzje

Fiderer M., „*Dożywocie*” w *Teatrze Wojska Polskiego*, RZ 1945, nr 101 (241), s. 3.

#### Rozmowy

Maliszewski T., *Wskrześmy tradycje „Qui pro quo”*. Na marginesie rozmowy z Jurandotem,  
R 1945, nr 95 (125), s. 4.

Prof. Wł. Daszewski o *zadaniach sztuki*, GL 1945, nr 94 (134), s. 3.

#### Utwory literackie na łamach prasy

Hertz P., *Majakowski* [wiersz], GL 1945, nr 92 (132), s. 3.

Kott J., *Obrońcom ghetta* [wiersz], GL 1945, nr 97 (137), s. 3.

Woroszyński W., *Przed Berlinem* [wiersz], GL 1945, nr 103 (143), s. 3.

#### Wypowiedzi ludzi nauki i kultury na tematy polityczne i społeczne

*Polski świat nauki i kultury przyłącza się do żądań klasy robotniczej*, R 1945, nr 94 (124), s. 1.

*Przedstawiciele nauki, literatury i sztuki o konieczności zawarcia paktu ze Związkiem Ra-  
dzieckim*, RZ 1945, nr 102 (242), s. 1.

*Przedstawiciele nauki, literatury i sztuki wypowiadają się za paktem przyjaźni ze Zw. Ra-  
dzieckim*, GL 1945, nr 96 (136), s. 3.

*Spółceństwo polskie gorąco wita układ polsko-radziecki o wieczystej przyjaźni i współpra-  
cy*, GL 1945, nr 101 (141), s. 3.

Z. Szymanowski, *Twórzmy nową inteligencję*, R 1945, nr 97 (127), s. 3.

#### Zapowiedzi imprez kulturalnych

*Akademia książki*, GL 1945, nr 106 (146), s. 4.

„*Dożywocie*” w *Teatrze Wojska Polskiego*, RZ 1945, nr 98 (238), s. 4

[ogłoszenie dot. uroczystej akademii z okazji zdobycia Gdańska], R 1945, nr 83 (113), s. 4.

*Recital Grażyny Bacewiczówny*, GL 1945, nr 97 (137), s. 4.

*Sprostowanie*, RZ 1945, nr 105 (245), s. 4.

- Tydzień Książki Polskiej*, RZ 1945, nr 98 (238), s. 4.  
*Tydzień książki polskiej odbędzie się w Łodzi od dnia 22 do 29 kwietnia*, GL 1945, nr 95 (135), s. 4.  
*Uroczyste otwarcie Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Łodzi*, RZ 1945, nr 98 (238), s. 4.  
*Wieczory autorskie*, RZ 1945, nr 104 (244), s. 4.  
*Wieczór arii*, GL 1945, nr 106 (146), s. 4.

#### Inne teksty prasowe

- Bartecki J., *Dlaczego nauczyciele milczą*, RZ 1945, nr 110 (250), s. 3.  
 Bartecki J., *Problemy nauczycielstwa polskiego*, GL 1945, nr 108 (148), s. 3.  
 Dróżdż M., *Oddajemy głos nauczycielom*, RZ 1945, nr 105 (245), s. 3.  
*Hasła 1-majowe wysunięte przez Komitet Centralny Polskiej Partii Robotniczej*, GL 1945, nr 98 (138), s. 3.  
 Nowak T., *Książka w nowej Polsce*, GL 1945, nr 107 (147), s. 4.  
 Nowicki A., *Tamte i te „Szpilki”*, RZ 1945, nr 104 (144), s. 3.  
*Orędzie Marszałka Stalina z okazji połączenia się wojsk sojuszniczych na terenie Niemiec*, GL 1945, nr 106 (146), s. 1.  
*Oświadczenie premiera Churchilla*, GL 1945, nr 106 (146), s. 1.  
 Piotrowski J., *Prawda o Warszawiakach*, R 1945, nr 93 (123), s. 4.  
 [A.] Piwowarczyk, *Pamięci Emila Zegadłowicza*, GL 1945, nr 107 (147), s. 3.  
 Pollak S., *Losy bibliotek warszawskich*, RZ 1945, nr 108 (248), s. 3.  
*Przemówienie prezydenta Trumana*, GL 1945, nr 106 (146), s. 1.  
 rak, *Papier dostać musimy*, RZ 1945, nr 103 (243), s. 3.  
 Zagajny M., *O opiekę nad repatriantami*, RZ 1945, nr 88 (228), s. 3.

#### STRESZCZENIE

Publikacja niniejsza, trzeci fragment *Kalendarium łódzkiego życia kulturalnego w latach 1945–1946*, obejmuje swoim zakresem drugą połowę kwietnia 1945 roku, czas organizowania się kultury po przeszło pięciu latach niemieckiego terroru okupacyjnego. W dziejach miasta wiosna roku 1945 był to okres szczególny – wobec niemal całkowitego zburzenia Warszawy przez Niemców, na terenie Łodzi ulokowały się niektóre spośród komunistycznych urzędów, zaczęli tu także zjeżdżać ważni przedstawiciele życia umysłowego i kulturalnego. Oferowano im mieszkania, pracę w dynamicznie rozwijającej się, kontrolowanej przez władzę prasie oraz w tworzonych naprędce instytucjach kultury i uczelniach. Autor tekstu próbuje – poprzez szczegółową denotację faktów z pogranicza historii, polityki, życia umysłowego i artystycznego – przedstawić mechanizmy i dynamikę najwcześniejszego etapu kulturowo-ideologicznej rewolucji przeprowadzonej w Polsce w latach 1945–1948.

### **Słowa kluczowe**

Łódź w roku 1945, prasa komunistyczna, łódzkie instytucje kultury, powojenne losy pisarzy, kalendarium; łódzkie życie literackie, propaganda komunistyczna

### **SUMMARY**

#### **Calendar of Cultural Life in Lodz (vol. 3) 16–30 April 1945**

This publication, the third volume of the Calendar of Cultural Life in Lodz between 1945 and 1946 (*Kalendarium łódzkiego życia kulturalnego w latach 1945–1946*), focuses on the second half of April 1945, when cultural life was reorganised after more than five years of German occupation and terror. Spring 1945 was a peculiar period in the history of Lodz: in the face of the virtually complete annihilation of Warsaw, Lodz became the home of some of the Communist offices and was visited by prominent representatives of both intellectual and cultural life. They were offered apartments and jobs in the state-controlled press and hastily established cultural institutions and universities. Through a detailed denotation of facts related to history, politics as well as intellectual and artistic life, the author of the text makes an attempt to present the mechanisms and the dynamics of the earliest stage of the cultural and ideological revolution implemented in Poland between 1945 and 1948.

#### **Keywords**

Lodz in 1945, communist press, institutions of culture in Lodz, post-war fates of writers, calendar, literary life in Lodz, communist propaganda

ROZMOWY  
(NIE TYLKO) O CZYTANIU





# Gombrowicz w Buenos Aires

Wywiad z Nicolásem Hochmanem

**Ewa Kobyłecka-Piwońska<sup>\*</sup>: Pamiętajsz, kiedy pierwszy raz usłyszałeś o Witoldzie Gombrowiczu?**

Nicolás Hochman: Po raz pierwszy przeczytałem chyba jego nazwisko w jednym z esejów Ernesta Sábato. Zaintrygował mnie. Potem natykałem się jeszcze na niego w książkach Milana Kundery, który wynosił Gombrowicza do poziomu Jamesa Joyce’a, Franza Kafki, Hermanna Brocha.

**EK-P: A kiedy zacząłeś go czytać? Spodobał Ci się?**

NH: Zacząłem od *Ferdydurke*, miałem wówczas dwadzieścia dwa lata. Powieść wydała mi się okropna. Ale nadal czytałem Kunderę, który obstawał przy tym, że autor książki jest głównym pisarzem XX wieku, więc postanowiłem dać Gombrowiczowi jeszcze jedną szansę i sięgnąłem po *Kosmos*. Wydał mi się jeszcze gorszy. Mniej więcej w tym czasie zacząłem przygotowywać magisterkę. Mojej promotor powiedziałem, że chciałbym zająć się problemem wygnania u jakiegoś pisarza wschodnioeuropejskiego. Spytała, u kogo. Zasugerowałem Kunderę, a ona odparła, że to niemożliwe, ponieważ

---

<sup>\*</sup> Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Hiszpańskiej, e-mail: ewa.kobylecka@uni.lodz.pl.

twórca jeszcze żyje. Zaproponowałem więc Sándora Máraiego, na co też się nie zgodziła, bo go nie znała. Trochę mnie to zdezorientowało i ponieważ nic innego nie przychodziło mi do głowy, wspomniałem o Gombrowiczu, który się jej spodobał. W wieku dwudziestu czterech lat zacząłem więc czytać go z innego miejsca, z innej perspektywy, i coś się zmieniło. W moim podejściu do niego, ale także ogólnie w moim sposobie obcowania z literaturą.

**EK-P: Dostał więc szansę dlatego, że umarł i zamilkł definitywnie... A tak serio, z jakiego miejsca zacząłeś go wówczas czytać? Jako pisarza-wygnança?**

NH: Przeczytałem wszystko, co było dostępne po hiszpańsku, faktycznie zwracając uwagę na problem wygnania. Moja hipoteza robocza zakładała, że wygnanie nie musi stanowić koniecznie kwestii politycznej, jest bowiem czymś znacznie szerszym i skomplikowanym. Traktowałem wówczas Gombrowicza jako pisarza, który swoją emigrację zaczyna na długo przed przyjazdem do Argentyny. Zacząłem szukać jej genezy jeszcze przed wojną i taka lektura pozwoliła mi postać twórcy sprobematyzować, zrzucić z piedestału i wykroczyć poza miejsca wspólne, w których my, czytelnicy, często go sytuujemy. To, co dzięki temu znalazłem, olśniło mnie i olśniewa nadal czternaście lat później. A ponadto czytanie Gombrowicza nauczyło mnie odmiennego podejścia do literatury, zauważania innych rzeczy, a także upodobania do pisarzy pragnących prowokować i zbijać z tropu. On dał mi lekcję takiego sposobu czytania, który pozwala wykroczyć poza sam tekst i moment lektury.

**EK-P: Które z jego dzieł jest według Ciebie najbardziej argentyńskie?**

NH: Najprostszą odpowiedzią byłoby, że *Trans-Atlantyk*, bo to powieść, która mówi o Argentynie, dzieje się w Argentynie i występują w niej Argentyńczycy. Ale ciekawsze wydaje mi się spojrzenie na *Dziennik* jako na tekst argentyński. A dokładniej na to, jak Argentyna zmusza Gombrowicza do określenia się na nowo jako Polaka. Jak to, co argentyńskie, zmusza go do refleksji, adaptacji i transformacji, do ponownego wymyślenia się jako postać, autor i podmiot. W *Dzienniku* najbardziej pociągają mnie nie anegdoty (choć są genialne), ale to, na co forma tego tekstu pozwala. Nawet jeśli był on skierowany do polskiej publiczności, bez ustanku mówi o Argentynie. W przeciwieństwie zresztą do *Wędrówek po Argentynie*, w których kraj ten pełni wprawdzie funkcję głównego bohatera, ale narrator nie mówi o nim nic prawdziwie odkrywczego. O ile w *Dzienniku* to, co argentyńskie, jawi się jako przyczyna i skutek, o tyle w *Wędrówkach* Gombrowicz kreuje się na antropologa, tłumaczącego cywilizowanym Europejczykom, kim są ci dżicy Amerykanie. I w tym sensie *Wędrówki* uznaję za tekst znacznie bardziej europejski.

**EK-P:** A więc w *Dzienniku* Gombrowicz redefiniuje swoją polskość, obmyśla ją na nowo w kontekście argentyńskim. Pierwszym i ostatnim tematem pisarza jest, jak wiadomo, „ja”. Czy potrafił jednak powiedzieć w *Dzienniku* coś oryginalnego lub nowego o samej Argentynie? Z tego marginalnego miejsca, które zajmował, potrafił dostrzec coś, czego nie widzieli sami Argentyńczycy?

NH: Zdecydowanie tak. Zarówno obcość, jak i niechęć do asymilacji w środowisku literackim pozwoliły mu przenikliwie obserwować kontekst i formy oraz wyciągać ciekawe wnioski na temat kraju i jego mieszkańców. Myślę zresztą, że wnioski te były często błędne, ale fascynuje mnie u Gombrowicza sposób patrzenia, analizowania, zwracanie uwagi na rzeczy pozornie błahe. Słynne zdanie „Zabijcie Borgesa”<sup>1</sup> – co do którego nie wiadomo na pewno, czy je wygłosił – wydaje mi się bardzo trafne, jest dowodem niezwykłej jak na owe czasy przenikliwości umysłu. I ostatecznie nieważne, czy pisarz faktycznie tak powiedział – ważne, że byłoby to bardzo prawdopodobne, bo chodzi o zdanie (ideę, myśl, manifest) bardzo gombrowiczowskie, niemożliwe do sformułowania bez jego tutaj obecności i bez tego, czym ona skutkowałą.

**EK-P:** Przeciw poetom antycypuje w pewien sposób zdanie „Zabijcie Borgesa”, i faktycznie, jest to tekst bardzo popularny w Argentynie, podczas gdy w Polsce uchodzi za raczej drugorzędny. Czy to upodobanie do prowokacji i błazenady każące Gombrowiczowi formułować opinie odmienne od tych, które głosi rozmówca, jest jego najbardziej trwałą spuścizną w Argentynie?

NH: Być może. My, Argentyńczycy, jesteśmy wszyscy trochę błazeńscy w tym sensie, że uczestniczymy w farsie, która stanowi esencję naszego kraju. Farsę tę odgrywamy z upodobaniem i się z nią identyfikujemy. Mam wrażenie, że „kreolska werwa”, która nas determinuje, i którą ucieleśniamy w każdym zakątku świata, stanowiła żywną glebę dla rozwoju Gombrowiczowskich pomysłów i prowokacji. Bardzo nas frapuje, kiedy przybywa i głosi swoje maksymy, bo nie jesteśmy przyzwyczajeni do kogoś bardziej jeszcze prowokacyjnego i buntowniczego niż my sami.

**EK-P:** Czy więc Gombrowicz to pisarz argentyński?

NH: Tak. Nie. Nie wiem. Odpowiedź na to pytanie wymagałaby najpierw ustalenia, co to znaczy „pisarz argentyński”. Podejrzewam jednak, że nie: nigdy nie definiował się jako Argentyńczyk, choć z pewnością sam kraj – język, ludzie, zwyczaje – odcisnęła na nim silne piętno. W Argentynie są tacy,

---

<sup>1</sup> Gombrowicz miał je rzucić na pożegnanie swoim argentyńskim przyjaciółom, wsiadając na statek do Europy.



którzy próbują go zawłaszczyć, założyć mu argentyńską koszulkę, żeby grał w naszej drużynie. Gombrowicz zapewne miałby z nich niezły ubaw.

**EK-P:** W monumentalnej *Historia crítica de la literatura argentina* pod redakcją Noé Jitrika Gombrowicz pojawia się w tomie poświęconym literaturze współczesnej<sup>2</sup>, drugiej połowie XX wieku, a więc epoce, do której w rzeczywistości nie przynależy. Czym tłumaczyć ten poślizg czasowy?

NH: Przede wszystkim sam fakt, że Gombrowicz tam się pojawia – nawet jeśli z opóźnieniem – należy już uznać za sukces, bo to autor niezbyt poważany przez argentyńską akademię. Poza świadectwami o charakterze anegdotycznym, naprawdę mało napisano o nim w Argentynie, a jego obecność w programach uniwersyteckich jest jeszcze bardziej efemeryczna. Mam wrażenie, że właśnie dlatego nie włączono go do tomów wcześniejszych, gdzie historycznie pasowałby lepiej. Czy to skutek niewiedzy, niechęci, czy też stało się tak z powodów politycznych lub estetycznych – faktem jest, że mówimy o jakimś poważnym braku. I nie dlatego, żeby Gombrowicz był niezbędny, ale dlatego, że pozostawił ślad, że nie było nikogo jemu podobnego. Ponadto, znając Elbę Drucaroff [red. tomu, o którym mowa – przyp. E.K.-P.], którą bardzo cenię, myślę sobie, że próbowała jakoś tę lukę wypełnić, nawet jeśli wymagało to przesunięcia go w czasie. On zapewne byłby z takiego przesunięcia bardzo zadowolony.

**EK-P:** Z pewnością. Sama Elsa Drucaroff pisze we wstępie do redagowanego przez siebie tomu, że nie jest to klasyczny podręcznik literatury, a monografia, która skupia się na autorach dokonujących zasadniczych przekształceń i reorganizacji argentyńskiej tradycji literackiej. Porozmawiajmy teraz o działalności grupy „Congreso Gombrowicz”, której jesteś koordynatorem. W 2014 roku zorganizowaliście w Buenos Aires konferencję poświęconą autorowi *Ferdydurke*, pierwszą w Argentynie. Skąd ten pomysł?

NH: To było czyste wariactwo. Początkowo chcieliśmy tylko wydać antologię nieznanych tekstów o Gombrowiczu w celach wyłącznie akademickich. Napisałem do kilku autorów, pomysł im się spodobał, ale wszyscy chcieli wiedzieć, w jakim wydawnictwie ukaże się książka. Skontaktowałem się więc z trzema oficynami i wszystkie były zainteresowane, ale w każdej redaktorzy zastrzegali, że do podjęcia ostatecznej decyzji muszą koniecznie dysponować artykułami. Znalazłem się więc w sytuacji bez wyjścia i wówczas wpadłem na pomysł, by zorganizować małe wydarzenie – zaprosić tych osiem-dziesięć osób, które miały brać udział w antologii, a teksty wygłoszonych prezentacji wysłać do zainteresowanych wydawnictw. Ale nastąpił efekt kuli śnieżnej. Mała, *stricte* akademicka konferencja przerodziła

<sup>2</sup> Elsa Drucaroff, Noé Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, Emecé, Buenos Aires 2000, s. 7-15.

się w ogromne wydarzenie, z sześćdziesięciorgiem uczestników z siedemnastu krajów i cała heca, która rozpełtała się wokół. Choć początkowo nie byliśmy przygotowani na wydarzenie tej skali i nie dysponowaliśmy żadnymi środkami finansowymi, ostatecznie udało nam się zorganizować kongres w Bibliotece Narodowej. Inauguracja odbyła się paradoksalnie w sali imienia Jorge Luisa Borgesa, w obecności Horacia Gonzáleza (dyrektora biblioteki) oraz Teresy Parodi (minister kultury). Konferencję wsparły także polskie instytucje, takie jak Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Instytut Adama Mickiewicza, Instytut Książki i Muzeum Witolda Gombrowicza. Wzięło w niej udział ponad tysiąc osób, a jednym z jej najtrwalszych efektów było wydawanie dzieł zebranych Gombrowicza w Argentynie.

### **EK-P: Jaka była Wasza kolejna inicjatywa?**

NH: Sam kongres nastroił nas bardzo pozytywnie, podobnie jak to, co udało nam się osiągnąć. Ale czuliśmy też, że było to wydarzenie skierowane tylko do społeczności Gombrowiczowskiej i że wśród słuchaczy niewielu było takich, którzy by wcześniej o Gombrowiczu nie słyszeli. Ruszyliśmy więc z kampanią pod hasłem „Wyrzucmy Gombrowicza na ulicę” z zamiarem zdywersyfikowania publiczności.

W 2015 zorganizowaliśmy wydarzenie kulturalne „Gombrowicz w jedną minutę” z udziałem dwudziestu intelektualistów, dziennikarzy, dramaturgów i pisarzy. Spotkaliśmy się wszyscy w klubie i każdemu wręczyliśmy krótki fragment Gombrowiczowskiego tekstu – mniej więcej pół strony – do przeczytania ze sceny. Rzecz wyszła bardzo zabawnie i została świetnie przyjęta, a do tego wśród publiczności (około dwustu osób) niewielu było czytelników Gombrowicza.

W tym samym roku wybraliśmy z jego dzieła także kilka fragmentów wymierzonych przeciwko uniwersytetowi, zaadaptowaliśmy je i daliśmy do przygotowania aktorkom. Następnie udaliśmy się razem na Wydział Filozofii i Literatury Uniwersytetu w Buenos Aires: artystki wpadały do sal w samym środku zajęć i wygłaszały swoje teksty. Reakcje były przeróżne: jedni się śmiali, inni obrażali, jeszcze innym było to obojętne, byli też i tacy, co nas wyrzucili.

W 2016 zrobiliśmy krok do przodu i rzuciliśmy się na głęboką wodę. O ile kongres był wydarzeniem kierowanym do specjalistów, a występy z 2015 roku – do świata kultury, o tyle teraz myśleliśmy o czymś bardziej prowokacyjnym, bardziej wybuchowym. Zorganizowaliśmy więc „Przeciwko pisarzom”, rodzaj konkursu czy telewizyjnego show w teatrze dla pięciuset osób, z wstępem wolnym. Zamiast intelektualistów zaprosiliśmy celebrytów, którzy nie mieli pojęcia, kim był Gombrowicz – osoby związane z telewizją, teatrem popularnym i innymi masowymi wydarzeniami kulturalnymi. I oni byli głównymi bohaterami wieczoru, który upłynął na grach, loteriach fantowych, zgadywankach, a nawet pojedynku na miny. Teatr był wypełniony, i to głównie przez ludzi, którzy o „tym polskim panu” nie słyszeli nigdy – wiele dziewcząt przyszło na

przykład tylko dla Gonzala Heredii (telewizyjnego amanta, który niedawno został też pisarzem). Inni z kolei przechodzili obok, zobaczyli długą, ciągnącą się jeszcze za rogiem kolejkę i gdy dowiedzieli się, że chodzi o bezpłatne wydanie z udziałem gwiazd, niewiele myśląc, też weszli. I zostali do końca. Co ciekawe, wielu zawodowych gombrowiczologów obraziło się na nas z powodu „Przeciwko pisarzom”. Oburzyli się. Rzecz wydała im się niegodna Gombrowicza. Tymczasem dla nas był to właśnie dowód na to, że nam się udało: nie dlatego, żebyśmy byli wierni Gombrowiczowi (nie jesteśmy i nie chcemy być, nie składamy hołdów ani jemu, ani jego twórczości), ale pozostaliśmy wierni jego prowokacyjnemu, lekceważącemu i ludycznemu duchowi.

Rok później, w 2017, wydaliśmy „Witoldę”, przy której znowu się uspokoił, ale jednocześnie wkroczyliśmy w nowy dla nas świat designu, sztuki, awangardy związanej z obrazem.

**EK-P: „Witolda” wzorowana była na „Aurorze. Czasopiśmie oporu”, którego jedyny numer Gombrowicz wydał w 1947 roku, między innymi po to, by wypromować argentyńskie wydanie *Ferdydurke*. A jaki był cel „Witoldy”?**

NH: Przygotowanie „Przeciwko pisarzom” wymagało od nas tyle pracy, że potem powiedzieliśmy sobie: „Zróbmy dla odmiany coś skromnego, symbolicznego”. I to coś oczywiście wymknęło nam się spod kontroli. Od początku mieliśmy zamiar uczcić sześćdziesiątą rocznicę wydania argentyńskiej *Ferdydurke* i poprzedzającej ją „Aurory”, ale najpierw myśleliśmy o czymś w rodzaju festynu z wykorzystaniem Gombrowiczowskich toposów. Ostatecznie wybraliśmy czasopismo, ale „Witolda” nie jest hołdem dla pisarza, nie ma też przedstawiać jego dzieła. Chodzi raczej o publikację, która ukazuje, jak Gombrowicz działa na nas dzisiaj. Wymyśliliśmy ją w taki sposób, by mogła być przeczytana przez szeroką publiczność, nie tylko specjalistów od twórczości pisarza, ale i w taki, by zaawansowani czytelnicy – w tym także eksperci – znaleźli w niej coś świeżego, nowego. Sporo kosztowała nas decyzja o niezamieszczeniu wspomnień jego przyjaciół i znajomych, bo to bardzo wdzięczny materiał – ale wielokrotnie już opisany. A „Witolda” nie miała powtarzać treści już znanych, tylko formułować nowe: inne opinie, inne lektury, inne perspektywy. Nie akademickie, nie ścisłe, nie specjalistyczne. Ja w „Witoldzie” najbardziej cenię fakt, że stwarza przestrzeń wymiany między zawodowymi „gombrowiczologami” (jak Jerzy Jarzębski lub Klementyna Suchanow), uznanymi pisarzami (Enrique Vila-Matas, Juan Villoro, César Aira, Martín Kohan) i osobami ze świata kultury, które wprowadzie Gombrowicza nigdy nie czytały, ale mają o nim coś do powiedzenia. Pytaliśmy ich, czy sięgnęli do jego twórczości, dlaczego tak, a dlaczego nie. Rozmawialiśmy też z tłumaczami utworów pisarza na różne języki, by skonfrontować ich doświadczenia. Wszystko złożyło się na naprawdę świetny materiał.

## **EK-P: A jakie macie pomysły na przyszłość?**

NH: Co roku miotamy się między dwoma biegunami: zdobyć świat lub porzucić całe przedsięwzięcie. Dziś pewne jest tylko to, że organizujemy II Międzynarodowy Kongres Witolda Gombrowicza, który odbędzie się w sierpniu 2019 w Buenos Aires. Będą spotkania, wykłady, cykl kinowy, mikroteatr, *city tours* i międzynarodowy konkurs plakatu. Przygotowujemy także nagrodę Gombrowicza dla powieści hiszpańskojęzycznej. Chcielibyśmy także ogłosić Tandil „Miastem Gombrowicza”. Wybiegając nieco w przyszłość, powiem, że chodzi nam też po głowie szalony pomysł zorganizowania czegoś jednocześnie we Wsoli, Warszawie, Vence, Paryżu, Buenos Aires, Córdoba, Santiago del Estero i Tandilu. Po tym wszystkim zapewne znienawidzimy Gombrowicza i zostaniemy wiernymi czytelnikami Borgesa. Ale po drodze coś zostanie.

### **STRESZCZENIE**

Tematem wywiadu z Nicolásem Hochmanem jest przede wszystkim działalność argentyńskiej grupy Congreso Gombrowicz, która w Buenos Aires organizuje wydarzenia o charakterze naukowym i popularyzatorskim, poświęcone twórczości i legendzie Witolda Gombrowicza.

#### **Słowa kluczowe**

Witold Gombrowicz, Nicolás Hochman, Buenos Aires, niedojrzałość

### **SUMMARY**

#### **Gombrowicz in Buenos Aires. An interview with Nicolás Hochman**

The topic of the interview with Nicolás Hochman is primarily the activity of the Congreso Gombrowicz, an Argentinian group organizing scholarly and popular scientific events in Buenos Aires devoted to the work and legend of Witold Gombrowicz.

#### **Keywords**

Witold Gombrowicz, Nicolás Hochman, Buenos Aires, immaturity



NOTY  
O AUTORACH



**Anna Bednarczyk** – prof. dr hab., Zakład Przekładu i Dydaktyki Instytutu Rusycystyki UŁ. Główne nurty zainteresowań badawczych: poezja rosyjska, przekład literacki, przede wszystkim poetycki i meliczny. Najważniejsze publikacje: *Wysocki po polsku. Problematyka przekładu poezji śpiewanej* (1995), *Wybory translatorskie. Modyfikacja tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny* (1999), *Kulturowe aspekty przekładu literackiego* (2002), *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej* (2008), *Поэзия Сибири на переломе эпох (очерки о романтике и политике)* (2012), *Poezja Syberii na przełomie epok (szkice o romantyce i polityce)* (2014), *Zmagania z przekładem w przestrzeni rosyjskojęzycznej. Teoria i praktyka w ewolucji* (2016).  
Adres e-mail: anbednar@o2.pl.

**Maria Berkan-Jabłońska** – dr hab. prof. UŁ; pracownik Zakładu Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się literaturą XIX wieku. Obecnie interesują ją przede wszystkim zagadnienia romantycznej korespondencji sztuk, twórczość kobieca okresu międzypowstaniowego, dziewiętnastowieczne dzieje literatury popularnej, w tym kryminału, a także kwestie recepcji polskiego piśmiennictwa XIX wieku za granicą. Autorka książek pt.: *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta* (2008), *Arystokratka i biedermeier. Rzecz o Gabrieli z Günterów Puzyninie (1815–1869)* (2015), współredaktor tomów *Mickiewicz wielu pokoleń twórców, badaczy i czytelników* (2008), *Przygody romantycznego „ja”*. *Idee – strategie twórcze – rezonanse* (2012).  
Adres e-mail: m.berkanjablonska@interia.pl.

**Anna Czabanowska-Wróbel** – badaczka literatury Młodej Polski i szeroko pojętego modernizmu, profesor zwyczajny w Katedrze Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, członkini Komisji Historycznoliterackiej krakowskiego oddziału PAN, Komitetu Nauk o Literaturze PAN (od 2016 w składzie prezydium), redakcji „Ruchu Literackiego”. Od 2014 r. kieruje Ośrodkiem Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej WP UJ. Autorka książek: *Baśń w literaturze Młodej Polski* (1996), *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski* (2003), *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego* (2005), *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu* (2009), *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice* (2013) oraz internetowej monografii twórczości Adama Zagajewskiego (2015). Edytorka poezji Józefa Jędraszczyka (1998) i Stanisława Miłaszewskiego (2008). Redaktorka i współredaktorka książek zbiorowych poświęconych między innymi twórczości Bursy, Tetmajera, Staffa,



Micińskiego, Rolicza-Liedera, Wyspiańskiego, Zagajewskiego, modernistycznemu witalizmowi, wyobraźni poetyckiej XX i XXI wieku, wolności i wyobraźni w literaturze dziecięcej. Ostatnio wydała wybór wierszy Leopolda Staffa i towarzyszących im komentarzy zatytułowany „*Podobno jestem niemodny...*”. *Jasność* (2018).

Adres e-mail: anna.czabanowska-wrobel@uj.edu.pl.

**Przemysław Dakowicz** – dr, adiunkt w Katedrze Literatury XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się związkami między romantyzmem a współczesnością, wpływem ideologii komunistycznej na kształt literatury polskiej po 1945 roku oraz współczesną poezją. Autor książek *Helikon i okolice. Notatki o poezji współczesnej* (2008), „*Lecz ty spomniesz, wnuku*”. *Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii* (2011), *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza* (2015), *Lustra tradycji. Studia i szkice interpretacyjne* (2018) oraz siedmiu zbiorów wierszy i kilku tomów eseistycznych.

Adres e-mail: pdakowicz@poczta.onet.pl.

**Joanna Dembińska-Pawelec** – dr hab. prof. UŚ, pracuje w Zakładzie Teorii Literatury na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Prowadzi badania z zakresu poezji współczesnej, genologii oraz interferencji literatury i sztuki. Autorka książek: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka* (1999), *Villanella. Od Anonima do Barańczaka* (2006), „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)* (2010), *Arabeska. Szkice o poezji* (2013). Publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Ruchu Literackim”, „Postscriptum Polonistycznym”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”. Wraz z prof. Constantinem Geambașu przygotowywała publikację wyboru wierszy w języku rumuńskim Stanisława Barańczaka *Mușcă-ți limba. Antologie de versuri* (2018) oraz Adama Zagajewskiego *În căutarea luminii. Antologie de versuri* (2018).

Adres e-mail: joanna.dembinska-pawelec@us.edu.pl.

**Emilia Gałczyńska** – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się poezją, korespondencją sztuk, relacją zachodzącą między ciałem a przestrzenią w literaturze oraz tematyką Zagłady. Od pięciu lat w składzie jury wojewódzkiego konkursu literackiego dla dzieci i młodzieży Turniej Białych Piór im. Ewy Gajowieckiej. Teksty krytyczne publikowała m.in. w „Małym Formacie”, „Pro Arte”, na stronach Biura Literackiego („biBLioteka”, „Przystań”). Współpracuje z Kołem Naukowym Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet” (UAM). Przygotowuje rozprawę doktorską pod kierunkiem prof. Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany.

Adres e-mail: egalcz@gmail.com.

**Małgorzata Gorczyńska** (ur. 1977) pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie jest adiunktem w Zakładzie Teorii Literatury. Stypendystka Akademii Nauk Republiki Czeskiej (2012). Autorka

monografii *Miejsca Leśmiana. Topika recepcji krytycznoliterackiej* (2011), publikuje też w czasopiśmie takich jak „Pamiętnik Literacki” czy „Česká literatura”.

Adres e-mail: malgorzata.gorczyńska@uwr.edu.pl.

**mgr Helena Hejman** – jest doktorantką w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego; przygotowuje rozprawę poświęconą psychosomatycznym koncepcjom, metaforom i obrazom w poezji polskiej XX wieku.

Adres e-mail: helena.hejman@gmail.com.

**Nicolás Hochman** – argentyński pisarz, wydawca, producent i animator kultury. Na podstawie rozprawy poświęconej problematyce wygnania u Witolda Gombrowicza uzyskał doktorat na Narodowym Uniwersytecie w Mar del Plata w Argentynie. Od 2014 roku kieruje grupą Congreso Gombrowicz. Redagował tomy zbiorowe: *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina* (2015), *Esto no es una nariz. Witold Gombrowicz según 40 ilustradores* (2015) i *Witolda. Revista de la persistencia* (2017).

**Andrzej Juchniewicz** – magistrant filologii polskiej w Uniwersytecie Śląskim. Do jego zainteresowań badawczych należą: poezja drugiej połowy XX wieku, genealogia literacka, problematyka żydowska w literaturze polskiej oraz tematyka Zagłady. Publikował w „Narracjach o Zagładzie”, „Postscriptum Polonistycznym”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”, „Nowych Książkach” i „Znaku”.

Adres e-mail: andrzejjuchniewicz@o2.pl.

**Marta Kaźmierczak** – doktor, rusycystka, anglistka, przekładoznawca, adiunkt w Instytucie Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Jej główne zainteresowania badawcze to kulturowe aspekty przekładu, intertekstualność, intersemiotyczność, tłumaczenie poezji. Autorka monografii *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana* (2012) i kilkudziesięciu artykułów dotyczących tłumaczenia i recepcji.

Adres e-mail: mkazmierczak@uw.edu.pl.

**Ewa Kobylecka-Piwońska** – dr hab., adiunkt w Katedrze Filologii Hiszpańskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na współczesnej prozie latynoamerykańskiej, w szczególności argentyńskiej; jest autorką książki *Spojrzenia z zewnątrz. Witold Gombrowicz w literaturze argentyńskiej (1970–2017)*.

Adres e-mail: ewa.kobylecka@uni.lodz.pl.

**Sylwester Kołodziejczyk** – absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Mieszka i pracuje w Łodzi jako nauczyciel.

Adres e-mail: skolster2@gmail.com.

**Dawid Kraszewski** – doktorant w Instytucie Filologii Polskiej i Logopedii na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie. Stażysta w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej imienia Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (MOST 2018/2019). Interesuje się krytyką somatyczną oraz poezją współczesną. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat somatycznej interpretacji rytmu w twórczości Tadeusza Dąbrowskiego. Publikował w „Przestrzeniach Teorii”, „Frazie” i „Pracach Literaturoznawczych”. Adres e-mail: widszewski@gmail.com.

**Daria Lekowska** – doktorantka w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Interesuje się polską poezją XX i XXI wieku oraz krytyką ekologiczną. Pisze pracę doktorską poświęconą zagadnieniu ekopoetyki w poezji kobiet po 1989 roku. Adres e-mail: daria.lekowska@amu.edu.pl.

**Dobrawa Lisak-Gębala** – ur. 1984, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, ukończyła studia kulturoznawcze i polonistyczne na tejże uczelni, autorka monografii *Ultraliteratura* (2014) i *Wizualne odskocznice* (2016), współredaktorka tomów *Esej – sztuka – nauka. Czytając Czapskiego* oraz *Centra – peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Artykuły naukowe publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Przestrzeniach Teorii”, „Autobiografii” i „Res Facta Nova”. Zajmuje się historią literatury polskiej XX i XXI wieku oraz badaniami nad intermedialnością. Adres e-mail: dobrawa.lisak-gebala@uwr.edu.pl.

**Piotr Michałowski** – literaturoznawca, eseista, krytyk literacki i teatralny, trochę tłumacz, absolwent Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (polonistyka) i Uniwersytetu Wrocławskiego (bibliotekoznawstwo), doktoryzował się na UAM, habilitację uzyskał w IBL PAN, kierownik Zakładu Teorii i Antropologii Literatury Uniwersytetu Szczecińskiego. Opublikował książki naukowe: *Miniatura poetycka* (1999), *Granice poezji i poezja bez granic* (2001, 2003), *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej* (2008), *Mikrokosmos wiersza. Interpretacje poezji współczesnej* (2012), tomy szkiców: *Narożnikowo, centralnie, pogranicznie. Szkice szczecińskie i europejskie* (2014), *Z narożnika mapy* (2017), zbiory poetyckie: *Poemat w czerwieni* (w drugim obiegu, 1984), *Powidok powietrza* (Szczecin 1994), *Za czarnym wielokropkiem...* (1999), *Rytmy albo wiersze na czas* (2007), *Cisza na planie* (2011), *Zaginiony w kreacji. Poemat z przypadku* (2018, w druku), *Li(me)ryczny plan Szczecina* (1998) oraz dwa zbiory pastiszów: *Głosem prawie cudzym. (Z poezji okotokonferencyjnej)* (2004) oraz *Pierwotzory i echa. Od Kochanowskiego do Barańczaka* (2009); opracował poemat Juliana Tuwima *Kwiaty polskie* w serii „Biblioteka Polska” (2004), zredagował tom zbiorowy *Od pióra do sieci. Zmienne media literatury* (2015); redaguje serię poetycką „Tablice” w Wydawnictwie Forma. Adres e-mail: karapet@wp.pl.

**Daria Nowicka** – doktorantka w Zakładzie Badań nad Tradycją Europejską na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, polonistka, komparatystka. Interesuje się tematem korespondencji sztuk, postpamięci oraz reprezentacjami Zagłady. Autorka książki *Pożydowskie. Figury Zagłady w twórczości Jerzego Ficowskiego i Władysława Strzemińskiego* (2016). Obecnie pod kierunkiem prof. Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany przygotowuje rozprawę doktorską o twórczości Andrzeja Wróblewskiego. Adres e-mail: darianowicka91@gmail.com.

**Krystyna Pietrych** – dr hab., profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Łódzkiego. Kierownik Interdyscyplinarnego Centrum Badań Humanistycznych UŁ oraz Zakładu Literatury i Tradycji Romantyzmu w Instytucie Filologii Polskiej i Logopedii na Wydziale Filologicznym UŁ. Autorka monografii o poezji Aleksandra Wata (*O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, 1996) oraz edytorka jego pism (*Dziennik bez samogłosek*, 2001). Zajmuje się przede wszystkim polską poezją współczesną. Ostatnio opublikowała książkę *„Co poezji po bólu?”*. *Empatyczne przestrzenie lektury* (2009). Wkrótce ukaze się *O czym (nie) mówią poeci?* Adres e-mail: pietrych@op.pl.

**Urszula M. Pilch** – dr, adiunkt w Katedrze Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka między innymi książek: *Język czterech żywiołów. Kreacje obrazów w liryce Juliusza Słowackiego* (2006) oraz *Kto jestem? O podmiocie w poetyckich dwugłosie. Juliusz Słowacki i Tadeusz Miciński* (2010). Współredaktorka tomów: *Stulecie „Sadu rozstajnego”* (wraz z Marianem Stalą, 2014), *Młodopolski witalizm. Modernistyczne witalizmu* (wraz z Anną Czabanowską-Wróbel, 2016), *Ironia modernistów. Studia* (wraz z Marcinem Bajką i Jarosławem Ławskim, 2018). Adres e-mail: urszulampilch@gmail.com.

**Dorota Samborska-Kukuć** – prof. dr hab., kieruje Zakładem Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski w Uniwersytecie Łódzkim. Jest historykiem literatury i genealogiem. Opublikowała 11 książek i ponad 100 artykułów naukowych. Adres e-mail: ddsk@wp.pl.

**Dariusz Szczukowski** – adiunkt w Katedrze Polonistyki Stosowanej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się literaturą nowoczesną oraz metodyką literatury w perspektywie poststrukturalizmu. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Pamiętniku Teatralnym”, „Polonistyce”, „Ruchu Literackim”, „Wielogłosie”. Współredaktor tomów: *Skoro i tak gram... Edukacja kulturowa poprzez teatr* (2009), *Sztuka interpretacji. Polska poezja XX i XXI wieku* (2014), *Adaptacje. Szkolne użycia ponowoczesnych (anty)teorii literatury* (2018). Autor książek *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego* (2008), *Niepoprawny istnieniowiec. Bolesław Leśmian i doświadczenie literatury* (2019). Adres e-mail: dariusz.szczukowski@ug.edu.pl.

**Jerzy Wiśniewski** – dr hab., adiunkt w Zakładzie Literatury i Tradycji Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej i Logopedii na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Autor szkiców o twórczości polskich poetów z drugiej połowy XX wieku. Swoje zainteresowania koncentruje wokół muzycznych inspiracji literatury. Opublikował m.in. studia *Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta* (2003) i *Od liry do kołatki. O związkach motywów muzycznych z zagadnieniami metapoetyckimi w wierszach Zbigniewa Herberta* (2009) oraz książki: *Miron Białoszewski i muzyka* (2004), *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku* (2013). Adres e-mail: jurwis@t-system.com.pl.

**Dorota Wojda** – historyczka i teoretyczka literatury. Pracuje w Katedrze Teorii Literatury na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się twórczością modernizmu i postmodernizmu, teorią i praktyką interpretacji, kulturą popularną, postkolonializmem oraz oddziaływaniem literatury na rzeczywistość. Autorka książek *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej* (1996) oraz *Polska Szeherazada. Swoje i obce z perspektywy postkolonialnej* (2015), a także ponad siedemdziesięciu artykułów naukowych. Przygotowuje książkę *Fantazja i gnoza Bolesława Leśmiana*. Adres e-mail: dorota.wojda@uj.edu.pl.

**Leszek Zwierzyński** – dr habilitowany nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego, uczeń prof. Ireneusza Opackiego. Zajmuje się szczególnie poezją romantyczną, lecz także nowszą (Leśmian, Herbert). Jego perspektywę badawczą kształtuje hermeneutyka i sztuka interpretacji, skupia się także intensywnie na wyobraźni poetyckiej, rozszerzając jej możliwości na kolejne przestrzenie (obraz, symbolika, mit, lecz także podmiot, etyka, geopoetyka, ekologia). Ostatnio podjął próbę wypracowania nowej koncepcji historycznoliterackiej interpretacji, której częścią (*Odwroćcie perspektywy – próba innego modelu historii literatury*) ukazała się w książce *Ja w przestrzeniach aksjologicznych* (2017). Autor wielu studiów o poezji romantycznej, w tym trzech książek monograficznych: *Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza* (Katowice 1998, II wydanie – 2019), *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego* (2008), *Metamorfozy świata w poezji Juliusza Słowackiego* (2003). Współredaktor trzech innych książek: *Granica w literaturze* (2004), *Zanikanie i istnienie niepełne. W labiryntach romantycznej i współczesnej podmiotowości* (2013), *„Ja” w przestrzeniach aksjologicznych. Z problematyki podmiotowości w literaturze XIX–XXI wieku* (2017). Wieloletni opiekun Studenckiego Koła Naukowego Antropologii Literatury przy INKSI UŚ. Najważniejsze (oprócz domu rodzinnego) przestrzenie bytowania – Góry, park Fazaniec w Bytomiu i – muzyka. Ciszka. Adres e-mail: leszek.zwierzynski@us.edu.pl.