

Kacper Bartczak\*

## Mowa przejęta nicością: retoryczne postawy wobec Nietzscheańskiego żywiołu nicości w poetyce Wallace'a Stevensa i Jarosława Marka Rymkiewicza

### Uwagi wstępne

Dokonana w modernizmie rewolucja języka literackiego pozwoliła dostrzec nieusuwalność warstwy retorycznej i estetycznej z tkanki wywodu filozoficznego. Czymże innym są na przykład dociekania Wittgensteinowskie, jeśli nie rodzajem poetyki śledzącej ścisłą współmierność czynności poznawczej i testowania granic figuratywności<sup>1</sup>? Czymże innym są późne eseje Heideggera, jeśli nie próbą przebicia się przez złogi kartezyjanizmu przy pomocy specyficznie ustawionej poetyki filozoficznej? Poszerzając tę rodzinę filozoficzną o Nietzschego i Derridę, zgodzilibyśmy się dziś, iż szeroko i historycznie ujmowana krytyczna myśl dekonstrukcyjna nie byłaby możliwa bez wysiłku pisarzy romantycznych i modernistycznych<sup>2</sup>.

Jednym z tych poetów anglojęzycznych, którzy przyczynili się do odnowy relacji między poezją a filozofią bodaj najbardziej, był Wallace Stevens. Stevens

---

\* Dr hab.; Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Anglistyki, Zakład Literatury Amerykańskiej; ul. Pomorska 171/173, 91-404 Łódź; e-mail: kacper@uni.lodz.pl.

<sup>1</sup> Takie wnioski wyciąga na przykład Marjorie Perloff z analizy stylistycznej prowadzonej na tekstach Wittgensteina, zarówno wczesnych, jak i późnych. Jej celem jest wykazanie ich podobieństw zarówno w zakresie estetyki, jak i dokonywanych przez nie gier koncepcyjnych, z poetyką Gertrudy Stein i Samuela Becketta. Zob. M. Perloff, *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, The University of Chicago Press, Chicago 1996.

<sup>2</sup> Zob. M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Homini, Kraków 2003. Filozofia Jacquesa Derridy jest być może najpełniejszą ilustracją tych związków. Markowski widzi ją jako ciągle odnawialną rekonstrukcję „doświadczenia pisania”, która musi „przebiegać na dwóch poziomach: w odniesieniu do literatury [oraz] praktyki pisania prowadzonej w granicznej przestrzeni [...] między filozofią i literaturą” (s. 28). Zob. także J. Derrida, *Acts of Literature*, red. Derek Attridge, Routledge, New York 1992. Derrida lokuje literaturę w samym centrum swoich praktyk filozoficznych i nazywa ją „instytucją która wylewa się poza instytucję” (s. 36).

zmarł w roku 1955, pozostawiając za sobą wydane kilka miesięcy wcześniej, w roku 1954, *Collected Poems*. Dzieło Stevensa cechuje upór w dążeniu do uczy-nienia z poezji narzędzia tyleż niezależnego od filozofii, co pozostającego w ży-wotnym związku z estetycznym potencjałem aktywnym w obrębie filozoficznego pola dociekań. Jednocześnie, pomimo intelektualnego charakteru, wiersze Ste-vensa są samoświadomymi tworam estetycznymi.

W Polsce Stevens przekładany był przy różnych okazjach, ale recepcję i ro-zumienie tego poety regulują dwa wydarzenia przekładowe: pojawienie się wy-borów wierszy Stevensa w przekładzie Rymkiewicza, w roku 1969, oraz Jacka Gutorowa – w 2008 roku. Znaczny okres dzielący obydwie wydania dyktuje róż-nice między kontekstami, w jakich tłumacze starali się o miejsce dla poetyki Stevensowskiej w polszczyźnie. Przekładane w latach 60. wiersze Stevensa sytu-owały się w obrębie dyskusji nowokrytycznych i wokółeliotowskich. Natomiast zbiór przekładów Gutorowa wpisywał się w zjawisko wpływu, jaki poeci amery-kańscy zaczęli wywierać na poezję polską w latach 90. Chociaż wpływ ten do-tyczył przede wszystkim poetów nowojorskich, to jednak ich ogólny dług wobec estetyk modernistycznych, a szczególnie powiązania między wierszami Stevensa i Johna Ashbery’ego<sup>3</sup>, stanowiły z pewnością grunt, na którym ponowne wejście stylistyki stevensowskiej do polszczyzny mogło rzucać nowe światło na zjawiska w poezji polskiej<sup>4</sup>.

W tym artykule zaproponuję porównawcze zestawienie poetyk Rymkie-wicza i Stevensa. Stevens jest jedynym spośród poetów anglosaskich, których przekładanie okazało się dla Rymkiewicza zajęciem na tyle rozbudowanym, że zaowocowało publikacją książkową. Fakt ten potraktuję jako punkt wyjścia do dyskusji porównawczej ogólnej filozofii poetyckiej obu pisarzy, bez wchodzenia na teren komentarza dotyczącego założeń działających w przekładzie.

Można wyrazić pewne zdziwienie, iż gruntowna porównawcza dyskusja obu poetów nie nastąpiła wcześniej. Stevensa i Rymkiewicza łączy bowiem o wiele wię-ciej niż powierzchowna zbieżność stylistyk. Między obydwoma poetami zachodzą podobieństwa dotyczące sposobu traktowania wierszy jako interwencji w obszary dociekań filozoficznych. Są to podobieństwa między intuicjami poetyckimi i poe-

<sup>3</sup> Relacje między Stevensem a Ashberym zostały po raz pierwszy, a zarazem najbardziej bogaty w konsekwencje, zauważone przez Harolda Blooma. Opis tych związków stanowi ważną część teorii „lęku przed wpływem”, której Bloom jest twórcą. Część krytyki potwierdza tę siłę. Lynn Keller na przykład widzi wczesnego Ashbery’ego jako poetę całkowicie oddanego imitacjom str-ategii Stevensa. Zob. L. Keller, *Thinkers Without Final Thoughts*, „ELH” 1982, nr 1, s. 235–261. Późniejsza krytyka często drwiła z dogmatyzmu, z jakim Bloom wydawał się czynić ze Stevensa centralnie wyłącznego poetyckiego antenata poety nowojorskiego. Zob. S.M. Schultz, „*Returning to Bloom*”. *John Ashbery’s Critique of Harold Bloom*, w: tejsze, *A Poetics of Impasse in Modern and Contemporary American Poetry*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa 2005, s. 102–123.

<sup>4</sup> Zob. Jacek Gutorow, *Wallace Stevens in Poland*, „Wallace Stevens Journal” 2001, nr 25.2, s. 186–187.

tyckim temperamentem. Korelacje te nie pozostały niezauważone, jednak ich dotychczasowe omówienia mają charakter tylko wstępnego rozpoznania<sup>5</sup>, poza które należy wyjść. Paralele między obydwojema poetami są bowiem znaczące, zarówno ze względu na zbieżności, jak i na punkt rozejścia się obu poetyckich dróg.

Nie interesuje mnie tutaj żadna formuła bezpośredniego wpływu Stevensa na Rymkiewicza. Chociaż w późniejszych partiach wywodu będę korzystał z modelu „lęku przed wpływem” Harolda Blooma, to jednak w zmodyfikowanym zakresie. Opisana przez Blooma relacja „wpływu” nie może zachodzić między tymi poetami w warstwie psychologicznej, ze względu na absolutnie zasadniczą różnicę między wyjściowymi kodami kulturowo-tekstualnymi, z których wywodzą się obie poezje. Między Rymkiewiczem a Stensem nie zachodzi zjawisko lęku w zakresie psychopoetyckim. Uważam, że Rymkiewicz przełożył sporą liczbę wierszy Stevensa, ponieważ pociągała go mentalność i temperament poetycki, z pewnością odbierany przez tłumacza na różnych powiązanych ze sobą poziomach świadomości poetyckiej. Będę dowodził, iż temperament ten Rymkiewicz odbierał jako bardzo sobie bliski, nawet własny, ale w sensie nietzscheańskim – to znaczy w takim, jaki własna jest dla poety przeczuwana i wykuwana przez niego samego jego niezależna przyszłość artystyczna. W takim ujęciu Stevens był dla Rymkiewicza sojusznikiem, a jego poetyka dopływem raczej niż wpływem, który przyjmuje się bez postaw obronnych. Proponuję więc lekturę zestawieniową: przyłożenie do siebie dwóch poetyckich ciał, jak dwóch magnesów, by w polu wspierających się oddziaływań uzyskać ich odnowiony obraz. Lektura ta będzie sugerować, iż kontakt z poetyką Stevensa prowadzi do wzmocnienia, czy też zasilenia kiełkujących w sposób niezależny u polskiego poety metamorfizacji aparatu klasycystycznego, przy czym nie mam nic do powiedzenia o tym, jak dalece świadomy jest to proces. Chodzi o ukazanie, jak element klasycystyczny ulega w poezji Rymkiewicza przemianie w kierunku stylistyk i żywiołów, które wykraczają daleko poza różnie rozumiany klasycyzm. Oczywiście kryzys postawy klasycystycznej u Rymkiewicza oraz wyjście poza nią było już odnotowane wcześniej<sup>6</sup>. W tym artykule omówię jednak to wyjście w nowym kontekście, co

<sup>5</sup> Komentarze Jacka Gutorowa, do których wrócę w kolejnej partii tekstu, omawiają kwestie poetyk obu pisarzy, ale tylko na tyle, na ile omówienie to mieści się w granicach dyskusji kwestii przekładowych. Marzena Woźniak-Łabieniec, która w swoim obszernym studium zagadnień metafizycznych u Rymkiewicza wspomina o ewentualnych zapożyczeniach ze Stevensa, ogranicza się do wskazania ogólnych korespondencji w sposobie obrazowania. Zob. M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka*, Arkana, Kraków 2002, s. 29 i n.; s. 142–143.

<sup>6</sup> W ostatnich latach tezy o klasycyzmie Rymkiewicza, ustabilizowanej oczywiście wcześniej eseistyką samego poety oraz takich jego komentatorów jak Ryszard Przybylski, bronił Mariusz Kalandyk, dla którego klasycyzm poety z Milanówka jest stałym, ale też stale poszerzanym horyzontem pojęciowym, w obrębie którego mogą następować klasycyzujące absorpcje zjawisk, dzięki którym „Rymkiewicz jest poetą klasykiem również w tomach ostatnich [...] [jego] zbiór podstawowych poetyckich odniesień [...] nazwać trzeba dykcją klasycystyczną w dobie ustawiania

doprowadzi mnie też do innych wniosków dotyczących współczesnego wyrazu poetyki Rymkiewicza.

Klasycyzm Rymkiewicza, jakkolwiek rozumiany, powinien być dzisiaj postrzegany jedynie jako formalny wstęp do starcia z rozpoznawanym przez polskiego poetę jako esencja historii ludzkiej żywiołem energii negatywnych i doświadczeniem nihilizmu. Starcie to ma wiele wspólnego z dialogiem, jaki Rymkiewicz zaczyna w pewnym momencie toczyć z myślą Nietzscheańską. To właśnie w twórczości niemieckiego filozofa natrafia Rymkiewicz na pociągający go wyraźnie splot pojęć i zjawisk, które stanowią spójny zbiór konsekwencji afirmatywnego nihilizmu poznawczego i moralnego. Myśl ta jest wczesną fazą zmierzchu metafizyki obecności, która w tej protodekonstrukcyjnej odsłonie przyjmuje postać Nietzscheańskiej tezy śmierci boga, zaniku **logosu**, i owocuje konfrontacją świadomości z nicością, przy czym pojęcie nicości nie jest jednorodne i wskazuje na nowe rozumienie warunków poznawczych. Właśnie w tym punkcie – w spotkaniu poetycko skondensowanego języka z nicością jako pewną kondycją poznawczą – zbiegają się linie rozwoju Rymkiewicza i Stevensa. Konfrontacja z żywiołem nicości doprowadza w poezji Rymkiewicza do pewnego punktu, czy też tematu, który zbiera wszystkie wątki zasilające zjawisko zderzenia wiersza z nicością. Punktem tym jest przetworzenie skomplikowanej myśli Nietzschego o „wiecznym powrocie”. Ten właśnie intertekst Nietzscheański będzie podstawowym łącznikiem z poetyką Stevensa, którego zaawansowane eksperymenty figuratywne w jego późnym okresie także ścierają się z myślą „wiecznego powrotu”.

Rymkiewicz i Stevens bowiem to poeci z gruntu nietzscheańscy. Są nimi w tym sensie, że, jako mistrzowskich rzemieślników, klasycyzujących estetów, zaczyna ich w pewnym momencie zajmować, a wręcz obsesyjnie pochłaniać, praca wiersza z wyżej wspomnianym wielowymiarowym pojęciem nicości. Co więcej, w obrębie tak skonfigurowanego pola zagadnieniowego, Stevens i Rymkiewicz jawią się jako poeci bloomowscy, których można ująć przez pryzmat szeroko pojmowanej Bloomowskiej teorii wiersza. Jak już wspomniałem, bardziej od słynnej teorii poezji jako efektu „lęku przed wpływem” zajmować mnie będzie tylko pewien jej zakres, a mianowicie grupa pojęć retorycznych, które Bloom wypracowuje, omawiając miejsca spotkania się wiersza Stevensowskiego z pustką i nicością. W pewnym sensie opisany przez Blooma mroczny proces wyłaniania się silnej podmiotowości poetyckiej w starciu z *imago* poprzednika jest starciem z nicością

---

postmodernistycznego dyskursu”. Zob. M. Kalandyk, *Poetycki światopogląd Jarosława Marka Rymkiewicza. Próba antropologii literackiej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015, s. 253. Natomiast o wychodzeniu poety z obszaru klasycystycznego i o kryzysie tej postawy w jego wierszach pisały Anna Kałuża oraz Alina Świeściak. Patrz: A. Kałuża, *Wola odróżnienia*, Universitas, Kraków 2008; A. Świeściak, *Melancholia versus tradycja. Jarosław Marek Rymkiewicz*, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 13, s. 77–116, <http://dx.doi.org/10.14746/pt.2010.13.4> [dostęp: 9.10.2017]. Do tych dwóch ostatnich publikacji będę jeszcze wracał.

przejawiającą się jako blokujący postęp czynności retorycznej obszar znieruchomiałej dosłowności. „Poprzednik” poetycki to nie tylko indywidualna świadomość – to także zastygła w pojęciowy i kognitywny dogmat poprzednia kultura oglądu świata materialnego, którą poszukujący swojej szansy, rodzący się i wyłaniający nowy wiersz postrzega jako barierę. W obrębie poetyk Stevensa i Rymkiewicza tak ujmowana dosłowność stanowi element szerszej rodziny sposobów rozumienia nicości, której pozostałymi elementami są: traumatyczna pozajęzykowość śmierci, fizycznie pojęta pustka, znieruchomiała i odporna na opis skała świata. Wszystkie te twory i pojęcia okazują się być – z perspektywy ruchu wiersza – formacjami nicościowymi. Stevens i Rymkiewicz są poetami po bloomowsku „silnymi” nie tylko ze względu na wypracowywane przez nich formuły łączności z poprzednikami, ale także ze względu na strategie poetyckiego przedzierania się przez tak właśnie przeróżnie objawiające się petryfikacje nicości. Tak więc, podczas gdy Nietzsche to pewien bliski obu poetom intertekst filozoficzny, głównych narzędzi służących do porównania sposobu istnienia tego intertekstu w ich wierszach będą poszukiwać, szczególnie w drugiej części tego eseju, u Blooma.

### Hybrydyzacje nietzscheańsko-klasycyzujące w poetykach Stevensa i Rymkiewicza – „Wieczne Teraz” a „wieczny powrót”

Rymkiewicz zainteresował się Stevenssem wcześniej, kiedy kształtowała się jego wiedza o modernizmie w ogóle, a w szczególności o poglądach Eliota. Wiele wskazuje na to, że Stevens jawił mu się jako jeden z tych poetów imażystowskich, którzy najbardziej twórczo podejmują wezwanie Ezry Pounda i T.S. Eliota do przywrócenia równowagi między intelektem i emocjonalnością. W artykule pochodzącym z 1958 roku Rymkiewicz przeciwstawia Amerykanów – Pounda, Eliota, Marianne Moore – Francuzom, którym, na nieszczęście dla nich, udało się sztuczka pozrywania nici znaczeniowych między słowami a światem. Baudelaire i Mallarmé „doprowadz[ają] swój język ostatecznie do stanu rozkładu”. Taki właśnie ma być według Rymkiewicza efekt Mallarme’ańskich dążeń do wydestylowania nowego języka w poezji. W przeciwieństwie do tych procesów Amerykanom, którzy sytuują wiersz w sferach bardziej przyziemnych, mniej pomnikowo-metafizycznych, udaje się natomiast **myśleć** wierszem, restytuować znaczenia słów zamiast je rozpuszczać. Przywoływany jako kontynuator wspomnianych wyżej poetów amerykańskich Stevens używa stylu do kondensacji znaczeń, wspomaga intelekt przez kontrolę wzruszeń, traktuje wiersz jako „akt umysłu” i osiąga w nim stan „rygoru myślowego”<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> J.M. Rymkiewicz, *O poezji w Stanach Zjednoczonych*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 48, s. 5.

Zwracam uwagę na przenikliwość Rymkiewicza. Jedną z ciekawszych kwestii w badaniach Stevensowskich jest odróżnienie rozbuchanego estetyzmu jego wierszy, szczególnie pochodzących z debiutanckiego tomu *Harmonium*, od celującej w rodzaj idealizmu językowego estetyki Stéphane'a Mallarmé. Niektórzy krytycy powoływali się na wpływ francuskiego poety, starając się jakoś skontekstualizować impresjonistyczne erupcje czystej zabawy stylistycznej u Stevensa<sup>8</sup>. W dłuższej perspektywie próby te okażą się chybione, ponieważ program Stevensa jest skomplikowaną próbą wygrania energii idealistycznych, neoplatonickich, dla utrzymanego w duchu pragmatyzmu Emersonowskiego i Jamesowskiego powrotu do materii świata w jej lokalności i fizykalności. Młody Rymkiewicz, chociaż niekoniecznie zgłębia pełen wymiar tych powiązań, prawidłowo przeczuwa, że Stevensowi zależy na powrocie do swojszcizny pojętego realizmu. Mamy bowiem u Stevensa do czynienia z jedną z odsłon dwudziestowiecznych debat o sposobie współistnienia retorycznie przyspieszonego języka i obiektów materialnych. Przybiera ona u niego postać napięcia między sferami, które poeta nazywał „wyobraźnią” i „rzeczywistością”. Wygranie tego w sumie romantycznego problemu musiałoby wskazać na sposoby zniesienia opozycji, do czego też cała twórczość Stevensa zmierza, i czego jak najbardziej świadomy jest Rymkiewicz. W zwięzłym, ale przenikliwym wprowadzeniu do wyboru swoich przekładów Rymkiewicz sygnalizuje syntetyczne własności poetyki Stevensa: „wyobraźnia” staje się w niej ostatecznie „niezbędnym aniołem”, którego obecność jest konieczna dla istnienia rzeczywistości<sup>9</sup>. Rodzi się jednak pytanie, czy Rymkiewicz, który poszukuje w poezji eliotowskich „rygorów” intelektualnych, był świadomy, do jakiego stopnia w syntezie tej ma u Stevensa udział estetyka nadmierna, wskazująca na nietzscheańską nadwyżkę gwałtownych, instynktownych, ponadracjonalnych nieharmonijności.

Jacek Gutorow uważa, że ów irracjonalny estetyczno-ekstazy nadmiar nietzscheański jest dokładnie tym elementem, który zostaje w przekładach Rymkiewicza utracony, a właściwie celowo stłumiony. Według Gutorowa, Rymkiewicz zniekształca Stevensa, przepuszczając go przez silny filtr eliotowski, przy

---

<sup>8</sup> Wpływ Mallarmégo na Stevensa jest popularnym tematem we wczesnej fazie recepcji krytycznej poety. Być może najbardziej znany głos należy tu do Yvora Wintersa. Z punktu widzenia współczesnej recepcji Stevensa paralele te nie mogą być jednak uznane za nic więcej, jak tylko powierzchowne nawiązania stylistyczne. Najbardziej dogłębna dyskusja różnic między symbolizmem Mallarmégo a specyficzną odmianą imagizmu Stevensa została przeprowadzona niedawno przez Charlesa Altieriego, w jego książce *Wallace Stevens and the Demands of Modernity*, Cornell University Press, Ithaka 2013. Sam pisałem o rozdźwięku między idealizmem językowym Mallarmégo a niemetafizycznym materializmem Stevensa w artykule o statusie rzeczy w poezji Stevensa. Zob. K. Bartczak, *Stała interpretacyjna: status rzeczy w poezji Wallace'a Stevensa*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 20, s. 235–250.

<sup>9</sup> J.M. Rymkiewicz, *Wstęp*, w: W. Stevens, *Wiersze*, przeł. J.M. Rymkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 6.

czym zniekształcenie to ma charakter celowy<sup>10</sup>. Z tej perspektywy wybory przekładowe Rymkiewicza odcinają polskiego czytelnika od ważnej dla Stevensa, szczególnie w *Harmonium*, warstwy ekscesu estetycznego, od Stevensowskiej odmiany imagizmu, w której na plan pierwszy wysuwają się witalizm i hedonizm. Jest to obszar innego niż Eliotowskie przeżycia zmierzchu metafizyki, które pozwala w wierszach Stevensa usłyszeć głos „Nietzscheańskiego «nowego człowieka»”<sup>11</sup>.

Można się zgodzić, że poezja Stevensa wypracowuje hybrydę stylistyczną, w której splatają się ze sobą nietzscheański eksces i bardziej stonowana nuta klasycyzująca. W dyskusji Gutorowa Rymkiewicz kurczowo broni własnej, wąsko pojętej tożsamości klasycystycznej przed jakimś elementem dla niej całkiem obcym. Proponuję nieco inne podejście. Zakładam mianowicie, że Stevensowska hybryda zaczyna żyć własnym życiem w wierszach Rymkiewicza. Należy inaczej spojrzeć właśnie na „klasycyzm” polskiego poety i dostrzec jego całkiem nieklasycyzującą, wcześniej pojawiającą się idiosynkrazję. W myśl utartej recepcji Rymkiewicz jest klasykiem, a wszelki eksces estetyczny jego wierszy, na przykład ich barokowa obsesja śmiercią i trupem, jest kolejną klasycyzującą formułą, stylizacją będącą częścią międzyepokowej komunikacji, uczestnictwem w czymś, co polscy krytycy, w nawiązaniu do filozofii sztuki Eliota, określają mianem **Wiecznego Teraz**. Jak pisał Ryszard Przybylski, w omówieniu klasycyzmu Rymkiewicza: „Poeta, który żyje w Wiecznym Teraz, jest wszechobecnym obserwatorem historii i kultury”<sup>12</sup>. Jednak występująca u Stevensa hybryda stylistyczna, która, jak twierdzą, nie mogła nie wywrzeć wrażenia na artyście tak chłonnym i świadomym procesów stylistycznych, jakim był Rymkiewicz, każe nam przemyśleć jego formułę uczestnictwa w Wiecznym Teraz.

<sup>10</sup> J. Gutorow, *O przekładaniu Stevensa (i nie tylko)*, „Przekładaniec” 2008, nr 21, s. 135–154, <http://www.ejournals.eu/Przekladaniec/2008/Numer-21/> [dostęp: 12.10.2017].

<sup>11</sup> Tamże, s. 140–142. Gutorow dostrzega wyparcie warstwy nietzscheańskiej w specyficznym doborze przekładanych wierszy, w którym dominują utwory „najbardziej eliotowskie”, skupione na „tematyce śmierci i melancholii”. Tym samym Rymkiewicz ma odgradzać polskiego czytelnika od hedonistyczno-ekscesywnej warstwy *Harmonium*. Gutorow zwraca też uwagę, że przy doborze wierszy z pozostałych tomów Rymkiewicz poszukuje utworów programowych, a przy tym zaniedbuje późne utwory Amerykanina, w których być może najsilniej pobrzmiewa, obecna oczywiście wcześniej, nuta poddania wszelkiej pewności programowej w wątpliwość. Oczywiście sam Gutorow podkreśla, że wiersze traktowane przez Rymkiewicza jako eliotowskie, jak chociażby *Poranek niedzielny*, to utwory o silnym podłożu nietzscheańskim. Z tej perspektywy rodziłoby się pytanie o ewentualny powrót takiego wyparcia. Żeby jednak uniknąć tego zbyt nachalnie psychoanalitycznego podejścia, będę tu argumentował, że warstwa nietzscheańska żyje w świadomej warstwie poetyki Rymkiewicza i kontakt, do którego dochodzi z nią przy przekładaniu Stevensa, jest nie tyle „wyparty”, co wpleciony w hybrydę stylistyczną, rozwijaną niezależnie przez obu poetów, w której eliotowski klasycyzm doznaje specyficznego, rozwijanego przez dziesięciolecia, „obrotu” nietzscheańskiego.

<sup>12</sup> R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 26.

W ujętej całościowo poetyce Rymkiewicza Eliotowskie *Wieczne Teraz* zostaje stopniowe zaćmione przez bardzo specyficzne, własne, po bloomowsku „silne” odczytanie myśli Nietzscheańskiej. W tym odczytaniu *Wieczne Teraz* ustępuje „wiecznemu powrotowi tego samego”. A to już zupełnie inny porządek. W nim bowiem nie chodzi o to, jakie intencje kierują autorem dzieła. Ważniejsze od nich są dążenia tworu psychopoetyckiego, nazywanego przez Blooma poetą-w-poecie, który niespiesznie i w sposób niejasny, nawet dla samego autora empirycznego, wyłania się w obrębie ewoluującego dzieła poetyckiego. U Rymkiewicza tym bytem jest mroczne, przedchrześcijańskie bóstwo powołane do życia przez zamianę **Wiecznego Teraz** na specyficznie rozumiany **wieczny powrót**.

### **Obecność filozofii Nietzschego u wczesnego Stevensa i wczesnego Rymkiewicza: ustawienie *katachretyczne***

W tej części dyskusji przedstawię wspólne dla obu poetów, przynależne wczesnym etapom ich twórczości, specyficzne ustawienie retoryki wiersza wobec różnie ujętego pojęcia nicości. Ujęcia te wiążą się w obu przypadkach z filozofią Nietzschego. Wczesnego Stevensa łączy z wczesnym Rymkiewiczem ustawienie języka wiersza, które będę tu nazywał **katachretycznym**. Ustawienie takie można pojmować jako swoiste „spienienie” opisu w obliczu nicości. Omówienie tego ustawienia pozwoli nam dostrzec pewną zmianę zachodzącą w zakresie samoświadomości wiersza: chcę pokazać, jak wiersz staje się przestrzenią wyłaniania się specyficznej świadomości, której samopostrzeżenie się jest formą interakcji z nicością.

Nietzsche, jak wiadomo, usuwa spod oświeceniowego światopoglądu fundament zarówno metafizycznie ustabilizowanego przedmiotu opisów poznawczych, jak i teleologicznie rozumianego celu badań. Ludzkie czynności poznawcze zostają przez niego obnażone jako plastyczne opowieści, ewoluujące w rytmie, który wymyka się wszelkiej racjonalnej lub religijnej teleologii. Przechodząc od wczesnej, dualistycznej wizji, w której przed rzeczywistością chroni nas złudzenie estetyczne (w *Narodzinach Tragedii*), przez wykazanie retorycznego charakteru prawdy (w *O prawdzie i kłamstwie w sensie pozamoralnym*), do dojrzałej fazy swojej filozofii, w której wykazuje on genealogiczny charakter prawd moralnych i poznawczych, wskazując przy tym na nieodłączny pierwiastek wolicjonalny, Nietzsche wprowadza myśl zachodnią na teren, w którym czynność językowa, tak poznawcza, jak i estetyczna, okazuje się swoiście pojętą „fikcją”. Tworzone w języku prawdy i postawy zawierają estetycznie nieobojętny ruch wyobraźni i woli, a ich weryfikacja nie może już następować przez odniesienia do niepodległego zmianie historycznej świata pozaludzkiego, do rzeczy-samych-w-sobie,

do istniejącego niezależnie od historii ludzkości **Logosu**. Specyficzna „fikcyjność” poznania „nie znaczy [...] jednak, że poza naszym ograniczonym poznaniem istnieje «prawdziwy» świat [...] Przeciwnie [...] Nietzscheańska filozofia zmierzać będzie [...] w kierunku zakwestionowania opozycji świata prawdziwego i [...] fałszywego, na której to opozycji wydaje się opierać gmach zachodniej metafizyki”<sup>13</sup>.

Odpowiedzią filozofii Nietzscheańskiej na ten stan rzeczy jest postawa afirmatywno-wolicjonalna, dla której jedno z określeń odnajduje się w pojęciu perspektywizmu. Model poznania jako przedstawienia zostaje zastąpiony modelem ścierających się ze sobą interpretacji, z których każda sygnalizuje konkretnie ustawioną i uwarunkowaną, a więc przygodną, perspektywę. Jak Nietzsche pisze w *Genealogii moralności*: „istnieje **tylko** perspektywiczne widzenie, **tylko** perspektywiczne poznanie. A **im więcej** uczuć dopuszczamy do słowa o jakiejś rzeczy, **im więcej** [...] rozmaitych oczu dla tej samej rzeczy wstać sobie umiemy, tym zupełniejsze staje się nasze pojęcie o tej rzeczy, nasza przedmiotowość”<sup>14</sup>.

Perspektywizm ten ma kapitalne znaczenie dla zjawisk poznawczych, psychologicznych, a także językowych i estetycznych. Sygnalizuje on przejście od świata rzeczy posiadających właściwości esencjonalne do świata, w którym znaczenia są wynikiem dynamicznych gier relacyjnych, powstających właśnie podczas generowania perspektyw. To właśnie zbliżenie perspektywiczne jest właściwym źródłem świata rzeczy: perspektywa to pewna czynność selekcyjno-ogniskująca, która modeluje odbierane przez organizm bodźce w sieć relacyjną, która **ustanawia** przedmiot. Alexander Nehamas ujmuje ów wpływ w następujący sposób: „Nietzsche twierdził, że nic w świecie nie posiada cech wewnętrznie swoistych (*intrinsic*), i że każda rzecz stanowiona jest wyłącznie przez relacje i różnice jakie zachodzą między nią a wszystkim wokół”<sup>15</sup>. Perspektywiczny relacjonizm unieważnia pojęcie rzeczy jako stabilności, przedmiotu jako rzeczy samej w sobie, kosmosu form, które, znajdując się na zewnątrz ludzkich czynności poznawczych, stabilizują je i fundują. Pojęcie **rzeczy-samej-w-sobie** ulatuje jak fikcja pozbawiona już tej siły, która organizowała przestrzeń konceptualną w poprzedniej kulturze epistemicznej<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Universitas, Kraków 1997, s. 102.

<sup>14</sup> F. Nietzsche, *Z genealogii moralności*, Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 93. Podkreślenia oryginalne.

<sup>15</sup> A. Nehamas, *Nietzsche. Life As Literature*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1985, s. 82.

<sup>16</sup> W *Woli Mocy* jest wiele fragmentów stanowiących krytykę pojęcia „rzeczy samej w sobie”. Krytyka ta jest logiczną konsekwencją krytyki niezależnego podmiotu: „Upada także w końcu «rzecz sama w sobie»: ponieważ jest to w gruncie rzeczy koncepcja «podmiotu samego w sobie». Lecz pojęliśmy, że podmiot jest fikcją”. F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki, Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 193.

Brawurowa dyskusja prowadzona przez Nehamasa pokazuje, jak w świecie Nietzscheańskim mamy do czynienia z „dalece zaawansowaną płynnością” (*a serious fluidity*) bytów, w obrębie której pojawiają się oczywiście pewne bardziej stałe spójności, będące jednak efektem ukierunkowanej i „uwikłanej” w ową płynność, ucieleśnionej ingerencji ludzkiej<sup>17</sup>. Dynamizm perspektywicznie aktywowanych sił, zastępujący rzecz-samą-w-sobie, jest czasowo tylko i lokalnie stabilizowany ludzką interwencją perspektywiczną. Działając w świecie, człowiek musi być teraz cały czas świadomy uwikłania wszelkiej stałości, po którą sięga językowy wysiłek nazewniczy w zmienny, w dynamiczny żywioł niszcząco stwarzający, a także w uwikłania własnej czynności poznawczej w kształt tzw. rzeczy. Nasz świat to efekt opisowych działań obronno-falszujących podejmowanych przez organizm ludzki w obliczu otchłannej masy sił dążących do anulowania wszelkich opisów.

Ten właśnie splot opisu i nicości znajduje się w centrum zainteresowania poetyk Stevensa i Rymkiewicza, począwszy od wczesnych faz ich twórczości. Obydwaj dążą intuicyjnie do wykazania ścisłego splecenia zaawansowanych tworów pojęciowo-estetycznych, czyli wierszy, z obszarem nicującym odpowiedzialnym za nietrwałość i złudny charakter wszelkiego opisu, a co za tym idzie również świata. Wspólnym celem obu poetyk jest pokazanie związku między generowanym przez wiersz opisem świata a tą zasadą – umownie nazywaną nicością – która odpowiada za rozpadliwość każdego opisu.

Jednym z możliwych ujęć tego splecenia jest charakterystyka działania **katachrezy**. Po tę właśnie figurę sięga J. Hillis Miller, dekonstrukcjonistyczny komentator Stevensa. W ujęciu najbardziej podręcznikowym **katachreza** to błędna nazwa, nazewniczy kiks, chybiona metaforyzacja. Jak wskazuje jednak Miller, wiersze Stevensa dążą do wykazania **katachretyczności** każdej poetycko zaawansowanej konstrukcji językowej. Skupiając się na późnych poematach autora, Miller ukazuje, jak utwory te puszczają w ruch aparat retoryczny, w którym wyłania się świadomość ciągłej nieadekwatności i przepisywalności poprzednio uzyskanych nazw i konstelacji znaków. Efektem pracy takiego wiersza staje się retoryczna obfitość opisu, która jest też formą wskazania na ścisłe przyleganie języka do otchłani sił przepisująco-nicujących. Aktywność wiersza, według Millera, polega na nieustannym wskazywaniu na tę otchłanność, które jest też jednocześnie jej przykrywaniem. Język wiersza to *mise en abyme* (dosł. ‘wpisanie w otchłań’) – kombinacja znaku, ciągłej oscylacji przedstawienia, jego powielenia i jego ulatywania ku otchłannie produktywnej nieskończoności przepisać: „[ruch] *mise en abyme* musi poczynać się wciąż od nowa”<sup>18</sup>. Ruch retoryki „otwiera czeluście, odsłania je, a jednocześnie je przesłania”<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> A. Nehamas, dz. cyt., s. 83. Nehamas pisze o „naszej okazyjnej zdolności do postrzegania pewnych czynności jako spójnie powiązanych ze sobą, do rozpoznania wspólnego dla nich celu”.

<sup>18</sup> J.H. Miller, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton University Press, Princeton 1985, s. 400.

<sup>19</sup> Tamże.

Zalążki takiego ustawienia stylistycznego znajdują się już w *Harmonium*, poetycko dojrzałym, wyrazistym debiucie Stevensa. To samo ustawienie odnajdujemy też w tomie Rymkiewicza *Co to jest drozd*, wydanym w roku 1973, czyli niedługo po ukazaniu się jego przekładów ze Stevensa z roku 1969. Ustawienie **katachretyczne** definiują podwójnie. Po pierwsze, zarysowuje się w nim omówiona powyżej zależność opisu i nicości pojętej jako wpisana w język nieskończona produktywność i przepisywalność raz nadanej nazwy. Ta właściwość realizowana jest u obu poetów przez mnożenie figur obfitości estetyczno-zmysłowej, która ma świadczyć o nazewniczych i opisowych mocach języka, przy jednoczesnym ciągłym zderzaniu tej obfitości z figurami zaniku i rozpadu.

Na tym jednak nie koniec. Ustawienie **katachretyczne** będzie też prowadzić do pewnego zjawiska, którego opis wykracza poza model dekonstrukcyjny Millera. Chodzi mi mianowicie o wyłanianie się pewnego rodzaju samoświadomości estetycznej, która należy do samej pracy wiersza. Wskazywanie na otchłań i splatanie się z nią nie jest w obrębie wierszy procesem neutralnym, automatycznym, całkowicie bezpodmiotowym. Wiersz bowiem to nie abstrakcyjnie pojęty, ogólny „język”, ale konkretne, zaaranżowane formalnie środowisko, funkcjonujące jako zagęszczenie estetyczno-pojęciowe, w obrębie którego pojawiają się przejawy samoświadomości tego ustawienia, sygnalizujące jego niezbywalną obecność i rolę w regulowaniu przepływowości opisu, czyli jego oscylacji między tworzeniem sensów i ich relegowaniem do stadium nicości. Ponieważ jednak wszystkie omawiane tu zjawiska zależne są od wystąpienia mechanizmów uruchamianych przez sam wiersz, należy uznać, że wyłaniająca się świadomość nie należy do żadnej „osoby”, „persony”, „podmiotu lirycznego”, ale do wiersza jako całościowo ujętego środowiska retorycznego. Świadomość ta koncentruje się na utrzymywaniu swoistej pojęciowo-estetycznej homeostazy między ewoluującym opisem a nicością. Natomiast sygnałem występowania samoświadomości będą pewne rekwizyty, przedmioty, czy też zjawiska, które wskazują na pracę wiersza.

### **Ustawienie *katachretyczne* w *Harmonium* Stevensa i *Co to jest drozd* Rymkiewicza: poezja jako mowa przejęta nicością**

Przyjrzyjmy się zatem ustawieniu katachretycznemu w *Harmonium*. Jedną z największych bolączek, jakie tom ten przysparzał wczesnym komentatorom, było połączenie abstrakcji z balansującą na granicy wybujałości ornamentyką. Tom obfituje w feerie żywych barw, w których przewijają się złoto, zieleń, błękit, głębokie fioleto. Ta paleta wiąże się z obrazami ptaków (są tu upierzenia bogate, należące do pawie, kogutów, papug) lub bujnej roślinności, kwiecista (ulubione przez Stevensa pejzaże florydzyckie). Pojawiają się pieczołowicie stylizowane

rekwizyty (np. „pieszczone porcelany” w *Cesarzu lodów śmietankowych*) i wyszukane struktury bądź to architektoniczne, bądź należące do pogranicza abstrakcyjnych wytworów umysłu i natury. Do tego należy też wspomnieć o wymyślnej dykcji, wykorzystującej słowa rzadkie, dziwne, zapożyczone z języków obcych. A jednocześnie, przeplecione z tym sztafażem, aktywne są, działając może nie raz nieco w tle, oznaki podatności takiego nadmiaru na nagły zanik, wyblakłość, wyczerpanie, a czasem drastyczne spotkanie z nicością. Obok piór pawi znajdują się tu szare upierzenia gołębi, wtapiające się w zmierzch, a także nieruchoma bądź wymykająca się widzeniu czerń ptactwa drobnego, ledwie zauważalnego, jak kos z *Trzynastu sposobów patrzenia na kosa*. Rozbuchanemu światu form naturalnych, listowiu, górom i wzgórzom, przeciwstawiony zostaje szary i pusty słoik, jak w enigmatycznej *Anegdocie o słoiku*. Przy innych okazjach rozwirowane palety barw dziennych, utworzone z listowia i pawich ogonów, zostają pożarte przez otchłań nocy, co śledzimy w *Dominacji czerni*. Nadwyżka stylistyczna jest przemyślanym chwytem prowadzącym do pojawienia się podwyższonej samoświadomości pewnego zawieszenia, w którym działa wiersz.

Najsilniejszym być może pojedynczym zaistnieniem tego zawieszenia, zawieszenia, które spaja przezierający spod opisu zanik z rodzącą się samoświadomością wiersza, jest słynny *The Snow Man*, czyli *Człowiek ze śniegu*. Liryk ten jest wczesnym wierszem ilustrującym rozwiniętą przez Stevensa później, być może najpełniej w wierszu *Description Without Place*, Nietzscheańską tezę, w myśl której rozumne widzenie jest rezultatem uczestnictwa w określonej, ustanowionej historycznie, a więc zmiennej, kulturze epistemicznej. Jako takie, rozumne widzenie podatne jest na zanik i przepisanie. *Człowiek ze śniegu* to wymyślny opis krajobrazu zimowego i jednocześnie precyzyjne ćwiczenie kognitywnego perspektywizmu, ukazujące, iż nie istnieje coś takiego jak neutralna, czysto zmysłowa percepcja krajobrazu. Pejzaż to uruchamiana bodźcem fizycznym gra pojęć, retoryki, kognitywnego mapowania, gra przynależna takiej właśnie, a nie innej kulturze poznawczej. Czynność tego krótkiego, aczkolwiek skomplikowanego utworu polega na kolejnym wyłączaniu pól dostępu: najpierw zmysłów (wzroku, później słuchu), następnie zaś sfery pojęciowej, przy czym ta następczość ilustruje tylko nierozłączność obu sfer. Wiersz okazuje się serią operacji retorycznych, będących też jednak natychmiast operacjami pojęciowymi, która ma zrekonstruować sposób patrzenia. Na pusty, biały, zimowy krajobraz mamy patrzeć po wyrzuceniu zwykłych mapowań konceptualnych. Wiersz można, przynajmniej do pewnego stopnia, potraktować jako pewną instrukcję:

Umysł trzeba mieć zrobiony z zimy,  
 Żeby patrzeć na mróz i gałęzie  
 Sosen w skorupie śniegu;

[.....]  
 i nie myśleć  
 O żadnym bólu, kiedy słycać wiatr,<sup>20</sup>

Da się to sparafrazować następująco: spróbujmy patrzeć bez siatki pojęciowej, którą z tego typu pejzażem połączyła poprzednia kultura widzenia<sup>21</sup>, czyli bez myślenia o śmierci, samotności, pustce, końcu życia. Innymi słowy – pejzaż da się „odwiznić”. Można zacząć postrzegać jego sztuczność lub też, na odwrót, przestać postrzegać jego natychmiastową i łatwą „naoczność”. Jeśli jednak pejzaż zostaje obnażony jako zastana kultura kognitywna, jeśli pojawia się możliwość oduczenia się poprzednich sposobów patrzenia na krajobraz, to przecież takie silne przesunięcie w sferze kognitywnej nie pojawia się znikąd. Wyłaniające się rozumienie krajobrazu jako przepisywalnego zestawu opisów musi być efektem dopływu nowej energii, nowego bodźca. Ten właśnie wymóg naprowadza nas na ślad obecności wiersza.

W *Człowieku ze śniegu* na ślad ten natrafiamy pod koniec utworu. Zamyka go wspomnienie dwóch rodzajów nicości: „nic, którego nie ma” oraz „nic, które jest”. Istnieje wiele komentarzy krytycznych starających się odpowiedzieć na pytanie o charakter oraz relację między tymi dwoma „nicościami”. Wszystkie oddają pierwszeństwo pojęciom filozoficznym. W zależności od przyjętej perspektywy, nicościowy węzeł pod koniec *Człowieka ze śniegu* to Heideggerowski Byt, „przenikająca wszystko moc, sama w sobie niewidzialna, jednak obecna we wszystkich rzeczach” (Miller), Nietzscheański „czysty żywioł stawania się” (*featureless becoming* – Leggett) lub też opisana przez Žižka gra między Realnym a przynależnym mu porządkiem symbolicznym (Watten)<sup>22</sup>. Takie podejścia wydaje mi się jednak niewystarczające, ponieważ ignorują one prosty fakt pierwszeństwa jakie należy przypisać samej pracy wiersza wobec wszelkiej zmiany w przestrzeni kognitywnej, a zatem również wobec wyłonienia się danego pojęcia filozoficznego. Dlatego też Stevensowskie „nic, które jest” będę traktował

<sup>20</sup> W. Stevens, *Człowiek ze śniegu*, przeł. K. Bartczak, „Arterie” 2017, nr 1, s. 222.

<sup>21</sup> Oczywiście termin ‘kultura widzenia’ może się zdawać nieco abstrakcyjny. Jego konkretna namacalność staje się jasna, kiedy zdamy sobie sprawę, że taką kulturą dla danego wiersza może być jego wiersz-poprzednik. W przypadku *Człowieka ze śniegu* takim poprzednikiem może być, na przykład, utwór Roberta Browninga *Prospice*. Metaforyka w tym wierszu, również konfrontującym się z surowością zimy, wywodzi się z określonej konfiguracji map kognitywnych. Kojarzą one zimę z końcem ludzkiego życia. Jako takie są warunkiem widzialności pejzażu, który Browning dzieli z czytelnikiem XIX-wiecznym, czyli dokładnie tą „kulturą” patrzenia, którą wiersz Stevensa podważa i, w efekcie, przepisuje.

<sup>22</sup> Zob. J.H. Miller, *Poets of Reality*, Atheneum, New York 1969, s. 276–282; B.J. Leggett, *Early Stevens. The Nietzschean Intertext*, Duke University Press, Durham 1992, s. 187; B. Watten, *The Constructivist Moment. From Material Text to Cultural Poetics*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 2003, s. 254–256.

jako ślad obecności i pracy wiersza z żywiołem nicującym („nic, którego nie ma”), pracy, która poprzedza pojęcia, a ich nie ilustruje. Właśnie tu poetyka Stevensa zdaje sobie sprawę ze ścisłego, wyizolowanego przez filozofię Nietzscheańską, splecenia żywiołu nicującego z estetyką, językiem i procesem poznawczym: nie ma doświadczenia nicości bez materialnej rzeczywistości wiersza i jego pracy, a sam wiersz, jako twór estetyczny, wchłania nicość, pracuje w niej i przez nią.

Więcej światła na ów splot oraz na status dającej o sobie znać w *Człowieku ze śniegu* nicości, szczególnie zaś jej związek z samym wierszem, rzuca dyskusja elementów nietzscheańskich u Stevensa przeprowadzona przez B.J. Leggetta<sup>23</sup>, szczególnie jego omówienie wiersza *Description Without Place*. Utwór ten, pochodzący z *Transport to Summer* (1947), jest dla krytyka jednym z naczelných przykładów zaadoptowania przez Stevensa dla potrzeb estetycznych Nietzscheańskiej filozofii perspektywizmu. Co znamienne, dyskusja odeśle w końcu krytyka z powrotem do *Człowieka ze śniegu*. Według Leggetta *Description Without Place* to wiersz perspektywiczny, który z poglądów filozoficznych czyni swój własny budulec: Nietzsche oraz jego idee to kolejna „perspektywa”, jaką wiersz wchłania i z jaką pracuje, a nie opisywana „wiedza”, którą wiersz komentuje<sup>24</sup>. Ostatecznie efekt, jaki Stevens osiąga w *Description Without Place* zostaje przez Leggetta przyrównany do wniosków, jakie można wysnuć z tekstów Nietzschego: warstwa doświadczenia zwana rzeczywistością jest już u swych pierwocin wytworem estetycznie, interpretacyjnie i wolicjonalnie nacechowanej czynności ludzkiej. Leggett cytuje fragmenty *Woli mocy*, w których filozof dowodzi, iż jedynym źródłem piękna lub podniosłości odnajdowanych w świecie realnym jest aktywność estetyczno-wolicjonalna. Następnie, powołując się na komentatorów Nietzschego, Leggett poszerza ten pogląd o twierdzenie, iż nie tylko piękno czy podniosłość, ale sama zwyczajna realność ma swoje źródło w takiej czynności<sup>25</sup>. Myśl tę można sparafrazować następująco: kognitywnie czynne postrzeganie otaczającej nas rzeczywistości – zarówno tworów natury jak i kultury – samo w sobie jest aktem interpretacji, w tym sensie, iż czerpie ono z wcześniejszych takich aktów, ustabilizowanych już i znie-ruchomiłych, zastygłych w postać naszego „rozumienia”. Tym samym jednak wiersz Stevensowski umieszcza radykalną niestabilność – poznawczą i ontologiczną – w samej tkance rzeczywistości. W *Description Without Place* takie postrzeganie rzeczywistości zebrane jest w powtórzonym wielokrotnie słowie *seeming* lub *seemings*, czyli w „przejawie” bądź „jawieniach się”: przebywać w jakiejś rzeczywistości, to poruszać się między dynamicznie zmiennymi „jawieniami”.

<sup>23</sup> B.J. Leggett pokazuje, jak Stevens, unikając kopiowania poglądów filozofa, pracuje w pewnej ogólnej przestrzeni koncepcyjnej, dla której pisarstwo Nietzschego jest kapitalnie ważnym intertekstem, natomiast jedną z najważniejszych cech tej przestrzeni, przejmowanych przez Stevensa na poziomie stylistyki i estetyki, jest jej perspektywizm.

<sup>24</sup> Tamże, s. 182.

<sup>25</sup> Tamże, s. 182–184.

Wiersz Stevensowski jest więc aktem świadomego przebywania w przestrzeni Nietzscheańskiej, w której byt zostaje zastąpiony przez dynamiczne stawanie się: po esencjonalnym **logosie** pozostaje puste miejsce – rozpoznana przez Nietzschego i zaprzęgnięta później w różny sposób przez Heideggera i Derridę **nicość**. W pustym miejscu po **logosie** ścierają się ze sobą wolicjonalnie uruchamiane opisy, wiersz natomiast to model stanu świadomości przynależnej aktywnemu byciu w pustce. Jako taki wiersz jest zarówno zdaniem relacji z żywiołu opisowego, jak i środowiskiem ukierunkowania tego żywiołu, przestrzenią specyficznego konfigurowania nicości prowadzącego do przepisania wcześniejszych opisów. Stevens przywołuje to środowisko metaforą „zielonej królowej” (*green queen*): „Her green mind made the world around her green. / The queen is an example... The green queen // In the seeming of the summer of the sun”<sup>26</sup>. Można powiedzieć, że w centrum uniwersum Stevensowskiego znajduje się to właśnie środowisko, przestrzeń „zielonej królowej”, a każda epistemiczna i kulturowa epoka jest sposobem jej czytania i zbliżenia się do niej: „An age is a manner collected from the queen”<sup>27</sup>, co można przełożyć: „epoka to maniera powzięta od królowej”. Co ciekawe, inną nazwą dla tej przestrzeni odnajdywaną w wierszu jest *illustrious nothing*, czyli ‘prześwietne nic’. To określenie czyni z wiersza również rodzaj nicości: zorganizowane przez wiersz pole zagęszczonej retorycznie i formalnie wyobraźni, sprawcza przestrzeń „zielonej królowej”, jest puste. Nie jest ono treścią znaczeniową, ale opustoszałą przestrzenią, w której nowe treści mogą się pojawiać. Taką metaforą późny Stevens powraca do wczesnej wizji „nicości która jest” – nicość ta sygnalizuje obecność i pracę wiersza, która pozostaje w obrębie powstałej po wycofaniu **logosu** Nietzscheańskiej przestrzeni żywiołu woli mocy. „Nicość która jest” to wiersz, „zielona królowa”, „prześwietne nic” – przestrzeń pustki, wymiany między nicością a bytami, rekonfiguracja nicości. Można powiedzieć, że wiersz to **mowa „przejęta” nicością**: przeniknięta nią i odpowiadająca na nią.

Wyłaniająca się w *Człowieku ze śniegu* „nicość która jest” – korelat obecności wiersza – przybiera w tomie inne formy, na przykład słoika w *Anegdotce o słoiku* oraz kosa w *Trzynastu sposobach patrzenia na kosa*. W pierwszym z tych niepozornych utworów chodzi o wykazanie, że zwyczajna dosłowność krajobrazu to stan sztuczny i spreparowany. Stevens odwraca tutaj proces z *Człowieka ze śniegu* i zaczyna od chaosu, braku, poznawczej pustki. W „niechlujnej puszczy” (*slovenly wilderness*)<sup>28</sup>, ulokowanej gdzieś w „Tennessee”, zostaje umieszczony „słoik”: „I placed a jar in Tennessee” („Postawiłem słoik w Tennessee”)<sup>29</sup>. Ten niepozorny przedmiot jest jednak wystarczająco „sztuczny”, bogaty w treści

<sup>26</sup> W. Stevens, *Description Without Place*, w: tegoż, *Collected Poetry and Prose*, Library of America, New York 1997, s. 296.

<sup>27</sup> Tamże, s. 297.

<sup>28</sup> W. Stevens, *Anegdotka o słoiku*, przeł. K. Bartczak, „Arterie” 2017, nr 1, s. 223.

<sup>29</sup> Tamże.

przynależne światu ludzkiemu (słoiak sygnalizuje przecież pewne abstrakty pojęciowe, takie jak „przeźroczystość”, „kolistość”, „kształt”, „wnętrze”, „zewnątrze”, „przechowywanie”, oraz elementy organizacji społecznej, takie jak rzemieślniczy kunszt, zbiór czynności i praktyk codziennych związanych z życiem jakiejś społeczności), by być radykalnie „obcym” punktem odniesienia organizującym bezład bodźców w naoczność, coś, co wydaje się „znajome” oraz, na innym poziomie, dosłowne. Dlatego właśnie słoiak wywołuje rodzaj gwałtownego zawirowania w porządku ontologicznym krajobrazu: przestrzeń przejawia się wobec niego, co jednocześnie ma charakter konfliktu<sup>30</sup>.

Jeśli *Człowiek ze śniegu* i *Anegdota o słoiaku* to dwa końce pewnego kontinuum, na którym splatają się ze sobą i wymieniają, w swoistej poetyckiej przepływowości, ruchy kreacyjne i dekreacyjne, to kubistycznej serii zatytułowanej *Trzyście sposobów patrzenia na kosa* udaje się ująć symultaniczność tych wymian. Utwór jest zbiorem przejść, migawek, uchwyczeń, w których chodzi o ciągłą wymienną sferę mentalnej, materialnej, kognitywnej i estetycznej. Wycinki pejzaży zostają pochwycone, wykazana zostaje ich przynależność do aktów umysłu, co z kolei sygnalizuje pewną przelewowość bytów: człowiek, drzewo, góry, ruch, rzeka, ptak, umysł, ciało, zima – to zmienne elementy aktywnego procesu postrzegania, który jest też zarazem procesem komponowania. Dochodzi do płynnych przejść i naruszeń ontologicznej granicy rzeczy: „Miałem w sobie trzy umysły / Jak drzewo / Na którym są trzy kosy”; albo: „Mężczyzna i kobieta / Są jednym. / Mężczyzna i kobieta i kos / Są jednym”<sup>31</sup>.

Oczywiście sam „kos” pozostaje najbardziej tajemniczym elementem procesu. Minimalizm wiersza imażystowskiego wydaje się blokować dostęp do „kosa”. Kos pojawia się migawkowo. Bardziej niż z poznawalnym bytem ornitologicznym mamy do czynienia ze słowem, pojęciem, czasem ruchomą plamką obrazu, a tak naprawdę z pewnym ruchomym konglomeratem pól dostępu do sceny. Rzecz jednak w tym, iż ruchomość ta nie posiada ustalonej wartości semantycznej czy kognitywnej – nie posiada jednej „treści”. Jak „szary i nagi słoiak”, również kos wydaje się swoiście opustoszały. Właśnie jednak ta opustoszałość łączy w sobie elementy dynamiczne i statyczne: kos wymyka się percepcji i rozumieniu, ale samo wy-

<sup>30</sup> Dobrze znana jest krytyka tego utworu, skupiająca się na kolonizujących „tendencjach” Stevensowskiego słoja, skonstruowana przez Franka Lentricchie. W utworze widzi on działanie umysłowości typowej dla kolonialnego imperializmu, wytykając Stevensowi m.in. jego całkowite odhistoryczowanie miejsca akcji gestu i przypominając, że „Tennessee” bierze się z indiańskiej nazwy „Tanasi”. Zob. F. Lentricchia, *Ariel and the Police*, University of Wisconsin Press, Madison 1988, s. 3–27. Odniesienie się do tej krytyki, z pewnością potrzebne, leży poza ramą niniejszego eseju.

<sup>31</sup> W. Stevens, *Trzyście sposobów patrzenia na kosa*, w: tegoż, *Żółte popołudnie*, przeł. J. Gutorow, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 22–25. Przelewianie się bytów z jednego w drugi, ich współzależność kontekstualna, a zatem również przynależność jest jednym z naczelných tematów Stevensa.

mykanie okazuje się stałym składnikiem kolejno przywoływanych kubistycznych migawek. A zatem, płynność i pustka kosa są czymś w rodzaju zaczynu aktów percypowania, niezbędnego składnika generatywnego dla powstania pojmowalnego krajobrazu. Kos działa jak pewna „stała interpretacyjna” – czyli niezbędny katalizator pozwalający umysłowi odnaleźć się wśród bodźców<sup>32</sup>. Czytamy w jednym z fragmentów: „wiem też, / że kos jest częścią / Tego, co wiem”<sup>33</sup>. W oryginalnym kluczowym słowie jest tu imiesłów *involved* – ‘włączony, uwikłany’. Choć nie do końca poznany i w jakimś sensie osobny, kos jest też powiązany i wrośnięty w kolejne migawki – jest figurą ich ogólnej figuratywności i jako taki jest kolejnym wskazaniem na obecność wiersza. Ostatecznie bowiem, to sam wiersz – „zielona królowa”, „prześwietne nic” – znajduje się w centrum badanych przez Stevensa procesów. „Nic które jest”, „kos”, „słoi” – to artefakty/korelaty, w których jawi się dziwne przebywanie wiersza, mowy przejętej nicością, na granicy bytów.

\* \* \*

Przyjrzyjmy się teraz ustawieniu katachretycznemu w zbiorze *Co to jest Drozd* (1973) – najbardziej stevensowskim tomie Rymkiewicza. Na wstępie warto zaznaczyć pewną zbieżność ogólną i zauważalną natychmiast: wiersze w tomie sygnalizują związki z filozofią podobne do tych, które odnajdujemy w *Harmonium*. Zagęszczone retorycznie, skomponowane w rymowanym dystychu łączącym dyscyplinę z dekoracyjnością, przebiegi wersyfikacyjne w tomie tworzą dynamiczne obrazy, które testują stałość konstrukcji ontologicznych. Tym samym, jak u Stevensa, poetyka staje się czymś w rodzaju uzupełnienia, czy też dopowiedzenia dociekań filozoficznych. Widać to już w pierwszym z kilku utworów tytułowych, *Co to jest drozd (I)*, w którym chodzi o próbę uchwycenia konturów ptaka w odróżnieniu od jego otoczenia, co okazuje się trudne bądź niemożliwe: „Co to jest drozd wśród liści jarzębiny”, „Czy drozd to jest synteza snu i liści”<sup>34</sup>. W innych miejscach Rymkiewicz, podobnie jak Stevens, przekierowuje tego rodzaju rozważania na tereny abstrakcyjne, gdzie prowadzi dociekania dotyczące metafizyki rozumowego porządku. Tak dzieje się w wierszu *Jeśli nie istnieje*, minitraktacie teologicznym Rymkiewicza, który silnie przypomina wiersz Stevensa *Koneser chaosu*<sup>35</sup>, sięgając nieraz po te same pojęcia. Rymkiewicz rozwija rozważania o istnieniu Boga wychodząc od paradoksu otwierającego wiersz Stevensa: „A. Gwałtowny porządek

<sup>32</sup> W ten sposób omawiam rolę „kosa” we wspomnianym już artykule *Stala interpretacyjna*. Patrz przypis 8.

<sup>33</sup> W. Stevens, *Trzyście sposobów...*, s. 23.

<sup>34</sup> J.M. Rymkiewicz, *Co to jest drozd*, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 7.

<sup>35</sup> Ten wiersz Stevensa pochodzi z późniejszego tomu *Parts of a World* (1942), ale znalazł się on wśród wierszy przełożonych przez Rymkiewicza i jest kolejnym przykładem na wywodzące się z *Harmonium* skutki i kontynuacje gier poetycko-filozoficznych.

jest chaosem; i / B. Ogarniający chaos jest porządkiem. Nie ma / Granicy między nimi”<sup>36</sup>. Tyle Stevens w przekładzie Rymkiewicza; a teraz polski poeta we własnym utworze: „Jeśli Bóg nie istnieje to wszelki porządek / (Nawet porządek umysłu dany umysłowi / w umyśle) jest chaosem Lub inaczej: chaos / oraz porządek są tylko słowami”<sup>37</sup>. W wierszu Rymkiewicza następuje przeniesienie rozważań o pracy umysłu w kontekst dociekań religijnych. Silnie cerebralna poetyka Stevensa, która redukuje często metafizykę do aktów umysłu, dopomina się o ponowne przemyślenie swojego metafizycznego podłoża<sup>38</sup>.

Poza filozofującą predylekcją obu poetyk zwraca uwagę, podobna jak u Stevensa, funkcja dekoracyjności języka u polskiego poety. Jak w katachretyczności Stevensa, także u Rymkiewicza działa powiązanie językowego nadmiaru, uchwyconego w jego momentach kreacyjnych – stwarzających rzeczywistość – z momentem dekompozycji i dekrecji. Jednym z najpiękniejszych być może przykładów tej korelacji jest wiersz *Róża oddana Danielowi Naborowskiemu*. Tytułowy kwiat staje się, jak wiemy, symbolem przekazywanych sobie z epoki na epokę, pokonujących czas prawem klasycystycznego dziedziczenia ideałów kulturowych i estetycznych. Sam Rymkiewicz pisze o róży jako o symbolu trwałości pewnego ponadczasowego przymierza artystów, przymierza opartego na wymianie i podtrzymywaniu wartości, czyli procesie, który „ocala jedność czasu”<sup>39</sup>. W takim tonie pisała też o róży Rymkiewicza Marzena Woźniak-Łabieniec, według której róża symbolizuje ciągłość ocalaną siłą miłości i wierności wobec poprzedników<sup>40</sup>. Wiersz pełen jest przekraczającej progi epok symbolicznej dekoracyjności i stylizacji. Przed czytelnikiem mienia się swym bogactwem takie wyrażenia jak „puch ptaka ledejskiego”, „złota strzała”, „złote ciało”, „ciepłe łono”. Sama róża zostaje wreszcie przedstawiona jako „złote centrum w czarnych płatkach wrzące”<sup>41</sup>. Tego rodzaju przepych dominuje nad stylistyką wierszy, szczególnie na początku całego zbioru. Ptaki, jak u Stevensa, mienia się paletą barw: drozd może być złoty bądź zielony (*Co to jest drozd I*), jego śpiew to „złota wieża”<sup>42</sup>. Sama mowa poetycka to „złote łoże” bądź „dom złoty” (*Do trupa*)<sup>43</sup>. Jednocześnie, jak wiadomo,

<sup>36</sup> W. Stevens, *Wiersze*, przeł. J.M. Rymkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 27.

<sup>37</sup> J.M. Rymkiewicz, *Co to jest drozd*, s. 37.

<sup>38</sup> Marzena Woźniak-Łabieniec omawia *Jeśli nie istnieje* jako krytykę nominalizmu, argumentując, że wiersz Rymkiewicza wskazuje na miałość „pychy umysłu”. Zob. M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka*, s. 156–158.

<sup>39</sup> J.M. Rymkiewicz, *Co to jest klasycyzm*, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967, s. 78.

<sup>40</sup> M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka*, s. 51–52.

<sup>41</sup> J.M. Rymkiewicz, *Co to jest drozd*, s. 6.

<sup>42</sup> Tamże, s. 7.

<sup>43</sup> Zauważam na marginesie, iż często zdobniki te wykazują podwójną proveniencję. Częściowo należą one do inwentarza stylizacji klasycystycznej na przykład, w niektórych przypadkach – sielankowej. Z drugiej jednak strony wiele z tych obrazów natychmiast nasuwa na myśl elementy

obfitość ta i ozdobność mieszają się natychmiast z żywiołem śmierci, rozpadu, zaniku i gnicia. Uzłożona ledejska róża jako symbol trwania mowy poetyckiej ma już w sobie coś z próchna: „niekiedy to jest róża wtedy jest spróchniała”<sup>44</sup>; poeta postawi „wiersz dom złoty”, ale tylko w jakimś eschatologicznym dialogu z trupem: „Ty mi to powiedz trupie a ja to zrymuję”<sup>45</sup>.

Abstrahuję w tym miejscu od niezwykle bogatego już komentarza dotyczącego „królewskiego tematu” Rymkiewicza, czyli tematu śmierci, oraz związanej z nim konwencjonalnej funkcji jego obrazów pośmiertnego rozkładu. Jak wiemy, stale powracające obrazy gnicia i rozpadu stanowią przebogate pole zagadnieniowe w obrębie tej poezji łączące różne wątki: stylizacyjne – wskazujące na nawiązania do konkretnych konwencji; historyczno-literackie – związane z kwestią poruszania się poety między epokami; egzystencjalne – związane z problemem ukonkretnienia śmierci; i wreszcie filozoficzno-psychologiczne – wskazujące na fenomenologiczny problem nieuchwytności momentu śmierci<sup>46</sup>. Do przynajmniej niektórych z tych wymiarów powrócę w drugiej części niniejszego eseju. Tutaj chcę zwrócić uwagę na jeszcze jeden wymiar Rymkiewiczowskiej obsesji trupem. Mianowicie nagromadzenie i intensyfikacja zderzeń między siłą opisową i czystą urodą języka a przeróżnie przywołanym rozpadem, przywodzi również wiersz do omawianego przeze mnie ustawienia katachretycznego: jak u Stevensa, tu także chodzi o zderzenie między światotwórczą mocą języka poetyckiego a żywiołem nicującym, który dla Rymkiewicza stanie się w końcu żywiołem dionizyjskim. Co więcej, jak w poprzednim przypadku, ustawienie to doprowadzi nas w końcu do samoświadomości wiersza. Jej załączki widać w ścisłości z jaką splatają się figury świadomości poetyckiej i rozpadu. Złote łożo poezji, jak już wspomniałem, objawia swą moc w rozmowie z trupem. Być może jeszcze wymowniej: podniosły symbol róży jako swoistego centrum świadomości, centrum żywego ponad epokami, jest przecież substancją spalającą, „złotym centrum w czarnych płatkach wrzącym”, trwale działającym polem styku nicości i tworzenia.

Przyjrzyjmy się teraz nieco węższym, konkretnym paralelom między *Harmonium* a *Co to jest drozd*. Jeśli ptaki są pewnym ogólnym toposem poetyckim, przynależnym trwałości tradycji łączącej się ponad epokami, to warto jednak

---

wierszy Stevensa. Na przykład „wieńce / które wiosna rozdaje pannom i młodzieńcom” (*La Tempesta*) przywołują pokrewne obrazy z przełożonego przez Rymkiewicza „Poranka niedzielnego”, w których „chłopcy” i „dziewczęta” również uczestniczą w sielankowych scenkach, tym razem w scenerii jesiennej, uwikłani w te same, co u Rymkiewicza rytuały pożądania i przemijania.

<sup>44</sup> Tamże, s. 9.

<sup>45</sup> Tamże, s. 13.

<sup>46</sup> Syntetyczną dyskusję większości tych problemów przedstawia Mariusz Kalandyk, który pokazuje, jak problem estetyzacji śmierci wiąże się z problemem jej przedstawienia, by następnie omówić specyficzną fenomenologię trupa w wierszach Rymkiewicza. Zob. M. Kalandyk, dz. cyt., s. 87–106. O paradoksach związanych z trupem i jego mową pisze Alina Świeściak. Zob. A. Świeściak, dz. cyt.

zauważyć, jak wiele łączy Rymkiewiczowskiego drozda ze Stevensowskim kosem. Kos, jak pamiętamy, jest raczej pewnym stałym, choć niepostrzeżalnym i abstrakcyjnym „zaczynem” krajobrazów, niż ujętym w swej konkretności bytem. Podobnie płynny, nieuchwytny, metamorficzny jest drozd Rymkiewicza: po trosze element krajobrazu mentalnego („synteza snu i liści”), po trosze pojęcie („czy to jest drozd czy drozda teoremat”, „hipoteza w piórach”), dziwny artefakt na granicy życia i śmierci („z krwi i gliny”). Podobnie jak kos, drozd Rymkiewicza bardziej udaje, że jest, niż jest: „skąd ten drozd gdy nigdzie drozda nie ma”<sup>47</sup>.

Podobnie również jak w przypadku Stevensa, zjawiska katachretyczne będą u Rymkiewicza doprowadzały do upłynnienia ontologii. Mamy do czynienia z figuratywnie dostrzeżoną i przyspieszoną wymiennością bytów: przedmioty i słowa wchodzą w intensywne wymiany, przenikają się, stają się sobą, ale też przedzierzgamą w inne byty. Doskonałym, z różnych względów, przykładem tych przemian jest utwór *Daj gardło mgle*.

Słowo „mgła” pojawia się w niemal każdym z dwudziestu sześciu ustawionych w dystychiczne pary wersów tego utworu. W ten sposób „mgła” staje się – na zasadzie uczestnictwa pojęciowego, obrazowego, estetycznego – częścią wszelkich innych przywoływanych elementów świata – przede wszystkim ciała ludzkiego. Czasami dochodzi do przemiany mgły w samą siebie: „Niech się we mgle spienione usta śmieją / Zanim we mgle we mgłę się nie rozwieją”<sup>48</sup>. Jeśli Rymkiewiczowi chodzi o kolejny obraz rozkładu ciała, to *Daj gardło mgle* wskazuje na stylistyczne uwarunkowania obrazów rozkładu. W wierszu ciało jest niejako *a priori* przeniknięte bądź wywiedzione z mgły. Jednak wraz z ciałem owa metamorficzność dotyka też przedmiotów przyległych do ciała, na przykład „jedwabiu” albo „dzwonków”. Tak samo jak „drozd” w *Co to jest drozd* ciało oraz inne przedmioty stają się elementami jakiejś bardziej pojemnej, rozruszanej gęstwiny bytów, metamorficznej masy, w której materia na zmianę zdaje się przyjmować i tracić formę. Ponieważ „mgła” jest – paradoksalnie – najbardziej „wyrazistym” spośród nich, choćby w prostym sensie ilościowym, to jej status, czy raczej pytanie o ten status, wysuwają się tu na plan pierwszy. Niezależnie od możliwych interpretacji znaczeniowych mgły w *Daj gardło mgle* staje się ona wszechobecnym ośrodkiem, w obrębie którego inne byty zyskują, nawet jeśli tylko przelotnie, swój kształt i formę. Mamy tu do czynienia z dokładnie tym samym procesem budowania tożsamości bytów, którą znajdujemy w *Trzynastu sposobach patrzenia na kosa*. Jak kos u Stevensa, mgła u Rymkiewicza jest nie tyle przedmiotem opisu, co katalizatorem innych elementów krajobrazu, pojęciowo-estetycznym środowiskiem, w obrębie którego może dochodzić do dynamicznej i zmiennej ontogenezy innych elementów świata.

<sup>47</sup> J.M. Rymkiewicz, *Co to jest drozd*, s. 7.

<sup>48</sup> Tamże, s. 29.

I tak samo jak kos, czy też słoik Stevensa, mgła Rymkiewicza wskaże ostatecznie na samą obecność i czynność wiersza jako środowiska właściwego zachodzących przemian. Na pewnym etapie w utworze następuje wysycenie seriami metamorfoz, po czym nie da się już dłużej udawać, że tautologiczne przelewy następują same z siebie. Wszechobecna w tekście „mgła” zdradza swoją sztuczność i okazuje się wierszem: „Wiersz to jest rzecz widoma oczywiście / Da się tę rzecz opisać mgliście”<sup>49</sup>. W pejzażu, jak nadmieniałem, najbardziej widoczna, wszechobecna jest właśnie „mgła”; tutaj, po usunięciu wyrazu „mgła” w pierwszym z cytowanych wersów, spod niej niejako przeziera właśnie byt wiersza: to nie na mgłę, z której wszystko pochodzi i do której wszystko wraca, patrzymy, tylko na „wiersz”. Podstawą widzialności, namacalności i bycia bytów jest „wiersz... rzecz widoma oczywiście”.

Poetyka, którą wypracowuje Rymkiewicz, idzie tym samym tropem, który doprowadza Stevensa, w późniejszych tomach, do całkiem już jawnego zasygnalizowania prymatu czynności opisowej nad materialną warstwą świata, czyli do tych deklaracji, z którymi mamy do czynienia we wspomnianym wcześniej *Description Without Place*. Trafiając na tę właśnie warstwę samoświadomości pracy wiersza, tom *Co to jest drozd* dokonuje przyspieszenia stylistycznego, które opisuje ten właśnie wiersz Stevensa. Jeśli miejsce materialne – jak wszelka materia i jak wszelka rzeczywistość – jest już zawsze formą napędzanego wolicjonalnie ludzkiego opisu, to ta Nietzscheańska samoświadomość poetycka zrodzi w końcu moment uwolnienia opisu od pojęcia przedmiotu rozpatrywanego jako coś uprzedniego wobec opisu. W *Description Without Place* uwolnienie to występuje w chwili, kiedy czytamy: „Opis jest objawieniem. Nie jest / rzeczą opisaną [...] // Jest rzeczą sztuczną, która istnieje / jawieniem własnym”<sup>50</sup>. Te dywagacje prowadzą Stevensa w następnej sekcji do stwierdzenia: „To jest świat cały ze słów” („It is a world of words to the end of it”). Świat jest w opisie i przez opis<sup>51</sup>.

Ten sam rodzaj wyeksponowania uwolnienia opisu znajdujemy u Rymkiewicza w utworze *Co bądź*, umieszczonym zaraz po *Daj gardło mgłę*. W wierszu tym pełniona wcześniej przez „mgłę” rola ośrodka i katalizatora metamorficznego przypada wyrażeniu „co bądź”. Fraza ta jest właściwie wyzwaniem rzuconym przez wiersz światu: przedmiotem opisu może być cokolwiek, wszystko: „Opisuję

<sup>49</sup> Tamże, s. 30.

<sup>50</sup> W. Stevens, *Description Without Place*, w: tegoż, *Complete Poetry and Prose*, s. 301. Przekład własny. W oryginale: “Description is revelation. It is not / The thing described, nor false facsimile. // It is an artificial thing that exists, / In its own seeming”.

<sup>51</sup> Cały wiersz Stevensa jest medytacją nad siłą sprawczą i światotwórczą opisu – pierwotności opisu wobec pojmowania rzeczy, ale też przekazywaniem opisów w czasie. Leggett komentuje ten aspekt wiersza następująco: „«Jawienia» wyprodukowane przez Nietzschego barwią więc wiersz o Nietzschem w ten sam sposób, w jaki nasze «opisy bez miejsc» zabarwią przyszłe opisy w paradoksalnym procesie, w którym nasze pojmowanie rzeczy odmieni oblicze świata dla innych”. B.J. Leggett, dz. cyt., s. 182.

co bądź może to być drzewo / Może być księżyc albo ptak gdy co bądź śpiewa<sup>52</sup>. Tak jak w utworze o mgle, także tutaj dochodzi do niezwykłego zagęszczenia stylistycznego, w którym fraza „co bądź” miesza się, nieraz na granicy rozpoznawalnej poprawności gramatycznej, z całym wachlarzem innych bytów. Deklarując absolutną dowolność przedmiotu opisu, „co bądź” doprowadza do niemal jednoczesnego pojawienia się tych bytów, do czegoś w rodzaju „spienienia” się świata: „czy mi w pióra czy w kwadry czy i w liści pianę / Jak bądź o co bądź moje ty bądź opisane<sup>53</sup>”.

Spienione liście u Rymkiewicza, podobnie jak wszelkiego rodzaju listowia pojawiające się w całej przestrzeni twórczości Stevensa, to kolejne wskazanie na starcie mowy wiersza, mowy przejętej nicością, z nicością opisów zastanych. Splatający się z nicością i niejako ją aktywujący wiersz trafia na nicość zawartą w dosłowności (czyli w takim opisie, który wzbrania się przed swoim statusem jako opisu właśnie, czyli czegoś tymczasowego, czegoś co zniknie). Wiersz zaczyna się stwierdzeniem pozornie banalnym – „Opisuję co bądź może to być drzewo” – ale kończy wezwaniem, które pokazuje, że za banalizmem opisu kryje się jego element wolicjonalny: „Jak bądź co bądź moje ty bądź opisane<sup>54</sup>”. Tak samo jak u Stevensa, w tym zmaganiu wiersz zyskuje świadomość swojej obecności i aktywności oraz zawartej w sobie pustki. Świadomość tę widać w deklaratywnym przyroście mocy poetyckiej, która afirmuje, jak u Stevensa, absolutną pierwotność opisu wobec jego przedmiotu<sup>55</sup>.

Identyczne splecenie nicości z bytem materialnym wiersza, prowadzące do wyłonienia się samoświadomości wiersza, znajdujemy w utworze *La Tempesta*, w którym czytamy: „Nic nie było Nic będzie Nic ja w ustach piesszczę<sup>56</sup>. Czym innym może być „piesszczone w ustach nic”, jeśli nie wierszem<sup>57</sup>? Da-

<sup>52</sup> J.M. Rymkiewicz, *Co to jest drozd*, s. 31.

<sup>53</sup> Tamże, s. 32.

<sup>54</sup> Tamże, s. 31–32.

<sup>55</sup> Czytam Rymkiewicza za Stevensem, na modłę nietzscheańsko-bloomowską, niedekonstrukcyjną. Dlatego właśnie, odnajdywane w tym utworze deklaracje odczytuję nieironicznie. Lekturę przeciwną, akcentującą rozpad funkcji mówienia, pomimo buńczucznych deklaracji dotyczących jej mocy, proponuje Anna Kałuża, która w repetytywnych zagęszczeniach dostrzega skazaną na porażkę próbę przeniknięcia wiersza w nicość „dosłowności”. Tam, gdzie ja widzę nietzscheańsko-bloomowską „demonizację” wiersza odkrywającego swoją moc sprawczą, Kałuża widzi „formułę służącą zwłóce”, która jednak ostatecznie grzęźnie w paraliżu funkcji mówienia: „Podmiot krąży wokół tego, czego nazwać nie chce i nie może, zatrzymując się w ciszy języka”. A. Kałuża, dz. cyt., s. 101.

<sup>56</sup> J.M. Rymkiewicz, *Co to jest drozd*, s. 8.

<sup>57</sup> Ponownie chcę zwrócić uwagę na powinowactwa z poetyką Stevensa zachodzące na poziomie obrazowym i słownikowym. Słowo „piesszczony” zostało użyte przez Rymkiewicza w przekładzie dekoracyjnie bogatego fragmentu wiersza *Cesarz lodów śmietankowych* (*The Emperor of Ice Cream*) Stevensa, gdzie czytamy o „piesszczonych porcelanach”. Widać tutaj, jak wybory i rozwiązania generowane pracą przekładową wchodzą w głęboką tkankę poetyki Rymkiewicza, w jego namysł nad statusem wiersza wobec nicości.

lej znajdujemy konstatację niemal dokładnie odpowiadającą intuicji Stevensa: „Nic nie widzą oczy / Nic co jest”. „Nic, które jest” z *Harmonium* Stevensa odnajduje się więc, jako efekt tego samego dociekania, jak „nic co jest”, czy też „pieszczone w ustach nic” Rymkiewicza, a wszystkie te tropy wskazują na realność wiersza.

Najsilniejszym korelatem samej pracy wiersza, symbolem, który zbiera w sobie moc wszystkich omówionych tu artefaktów i rekwizytów ustawienia katachretycznego, tropem, który wskazuje zarówno na materialny byt wiersza jak i jego powiązanie z wierszami (opisami) pochodzącymi z innych epok, jest wspomniana już róża z utworów *Róża oddana Danielowi Nieborowskiemu* oraz *Niekiedy to jest róża*. Zauważyliśmy, jak symbol ten wypełnia aporetyczna dynamika typowa dla katachrezy: złota róża ma w sobie wiele z niszczycielskiej siły. Wiersz jest ośrodkiem pojawiania się opisów świata; jednocześnie jest też polem działania sił nicujących. „Róża” tworzy, ale jest też symbolem zmiany. W zbiorze esejów *Czym jest klasycyzm* Rymkiewicza dyskurs zmiany jest bardzo złożony. Wiersz, jak każdy przedmiot kultury, sam w sobie jest zmianą: „obrazy i wiersze są w ruchu, są ruchem samym, a przeto i owe rzeczy, które wiersz [...] ocala, [...] są ruchem samym”<sup>58</sup>. „Wiersz-jako-zmiana” ma swój udział w niszczeniu, bądź też nie chroni od zniszczenia pochodzącego od sił nieludzkich: „ocalenie jest przeto wątpliwe” – tzn. przedmioty kultury „trwają”, ale „przemienione [...] wydan[e] czasem i pokoleniom”<sup>59</sup>.

A zatem w *Czym jest klasycyzm* przeplatają się dwa modele zmiany: eliotowskiej łagodnej relokacji całego porządku epistemicznego pod wpływem zjawienia się w jego łonie nowego elementu oraz zmiany jako czegoś palącego i niszczącego. Można się zgodzić, iż na tym etapie przeważa strona łagodnej zmiany eliotowskiej. Jednak ujęta z szerszej perspektywy twórczość Rymkiewicza każe też myśleć o innych formułach zmiany. Zmianą jest też gwałtowna anihilacja. Złote centrum róży przywodzi na myśl kreacyjny splendor centralnej tradycji; jednocześnie jest to centrum „wrzące” – dotknięte nim byty ulegną przemianom. Jaki jest kierunek tej przemiany i jakie są jej postacie w dalszych stadiach twórczości poety? Jeśli następny wers – „wszystkiemu ten sam koniec jest ten sam początek” – odsyła do religijnej podniosłości Eliota z *Czterech Kwartetów*, to kolistość ta niesie jednak w sobie kodowaną w poprzednim wersie – wersie o „wrzącym centrum” i „czarnych płatkach” – możliwość inaczej niż na modłę chrześcijańską pomyślanej kolistości bytów. Historia może być – jak pragnąłby tego późny Eliot – przebiegającym pod boskim okiem procesem transmutacji

<sup>58</sup> J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 74.

<sup>59</sup> Tamże, s. 75. Postrzeganie zmiany jako splecenia twórczego przechowania/stworzenia i zniszczenia wiąże się z prezentowaną przez wczesnego Rymkiewicza teorią powtórzenia: powtórzenie nie jest naśladowaniem jako imitacją, ale twórczym przetworzeniem.

porządków poznawczych; jednak nawroty historii mogą też okazać się stwarzająco-niszczącymi wydechami o wiele mniej łagodnego ognia.

### ***Excursus teoretyczny – figuratywność w ujęciu Harolda Blooma***

Dla opisu starć, jakie w późniejszej twórczości obu poetów zachodzą między wierszem a nicością, odwołam się do pojęć Blooma. Przyjęcie tej perspektywy rzuca nowe światło na wychodzenie obu poetów z obszaru klasycystycznego.

Bloom zajmuje szczególne miejsce w szerokiej rodzinie literackich dyskursów ponietzscheańskich i dekonstrukcyjnych, do których należą J. Hillis Miller, Paul de Man, oczywiście Jacques Derrida, a także Jacques Lacan. Jak w przypadku de Mana i Derridy, punktem wyjścia dla Blooma jest całkowicie retoryczny charakter poznania i prawdy, a co za tym idzie ontologicznego statusu zarówno rzeczy, jak i podmiotów. Jednak rozpoznanie retorycznego podłoża prawd prowadzi Blooma do innych wniosków dotyczących relacji między językowością a podmiotem mówiącym, prawdą, poznaniem, niż te odnajdywane u de Mana i Derridy<sup>60</sup>.

Jeśli chodzi o różnice z Lacanem, Bloom proponuje inne niż francuski kontynuator Freuda odczytanie implikacji odruchu powtórzeniowego. W modelu Lacanowskim oddanie się mechanizmowi powtórzenia oraz wejście w język stanowią akt wyobcowania podmiotu z samego siebie. Znajdujący się u podwalin czynności retorycznej, będący obroną przed traumą ruch powtórzeniowy daje schron w konstrukcjach symbolicznych, ale prowadzi do podmiotowości fałszywej. Bloom przeciwstawia temu odczytaniu inne ujęcie mechanizmu powtórzenia, wzbogacone przez model zapożyczony od Kierkegaarda. Tutaj powtórzenie jest „wspominaniem zwróconym ku przyszłości” oraz „**wdzieraniem się, wychodzeniem na przód**”<sup>61</sup>. Powtórzenie takie stanowi przepisanie zastanego zbioru tropów. Agata Bielik-Robson, która bada i referuje różnice między Lacanem i Derridą z jednej strony a Bloomem z drugiej, dowodzi, że Bloomowska hybryda mechanizmu powtórzeniowego pozwala mu dopatrywać się postaw podmiotowych w obrębie języka, już niejako po „zalaniu” rozwijającej się jaźni przez żywioł językowy<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> O różnicach między Bloomem i de Manem pisałem w książce *Świat nie scalony* (2009). Dowodziłem, że Bloom wyciąga bardziej przekonujące wnioski dotyczące szans na konstrukcje podmiotowości niż de Man: związanie prawdy oraz podmiotowości z ruchem retorycznym sprawia, według Blooma, że literacka świadomość znoszenia się znaczeń nie jest odkryciem „prawdy” o świecie, na przykład ironicznej prawdy o niemożliwości znaczenia. Świadomość retorycznej natury rzeczywistości jest jedynie początkiem cyklu gry podejmowanej w tym ośrodku, której stawką nie jest „prawda” bytu, ale świadoma swojej sztuczności konstrukcja podmiotowa.

<sup>61</sup> H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, Universitas, Kraków 2002, s. 123. Podkreślenie autora – H.B.

<sup>62</sup> Według Bielik-Robson Lacan tylko pozornie uwalnia świadomość spod władzy petryfikują-

Innymi słowy Bloom kontynuuje myśl o szansach psychiczno-językowej konstrukcji podmiotu, który wyłania się w obrębie środowiska językowego, do cna nieautentycznego, zdominowanego przez ruch dysseminacji (de Man, Derrida, Miller) oraz przez brak, pustkę, dosłowność obszaru śmierci (Lacan). Tam, gdzie Lacan proponuje świadomość nicości jako formę wygaszenia aspiracji podmiotu, tam Bloom stawia na pracę z nicością w celu dalszego rozwoju podmiotu. Tam, gdzie tekstualizm dekonstrukcyjny rozpuszcza podmiot, tam u Blooma otwiera się droga do interakcji o charakterze psychoretorycznym, splatających retorykę z procesem podmiototwórczym. Bloom pisze więc o podmiocie „skontaminowanym”, takim, który musi wejść w kontakt ze swoim zewnętrzem – z tym co było wcześniej, z nicością-jako dosłownością, z brakiem i żywiołem śmierci zakodowanym w języku<sup>63</sup>.

Ci polscy krytycy, którzy, jak Alina Świeściak oraz Anna Kałuża, omawiali kryzys klasycyzmu Rymkiewicza ze stanowisk dekonstrukcyjnych, podkreślali rozpad czynności wiersza w starciu z nicością<sup>64</sup>. Tam zatem, gdzie Świeściak i Kałuża widzą zamilknięcie i dezintegrację podmiotu Rymkiewicza, ja będę widział tylko jeden z opisanych przez Blooma zabiegów, polegający na autopustoszeniu wiersza i dokonany w celu przywołania bardzo specyficznych podmiotowości, co może być pomocne przy wyjaśnianiu potężnej mitotwórczej mocy jego późnej poezji.

---

cej uniwersalności zalewu językowego: ujawnienie fikcyjności i fałszywości rusztowań wzniesionych przez ego w obliczu nieobecności przedmiotu pożądania, leczycy co prawda jednostkę z pewnego złudzenia, za cenę jednak wrzucenia w absolutną nieruchomość śmierci. Zamiast tej postawy Bloom dopuszcza możliwość autonomicznej autokreacji poprzez traktowanie fantazmatów wyobraźni jako swojej, jedynie dostępnej rzeczywistości/realności. Zob. A. Bielik-Robson, *The Saving Lie*, Northwestern University Press, Chicago 2011, s. 171–181.

<sup>63</sup> Zob. tamże, s. 87. Bielik-Robson pisze: „Ów późnoromantyczny, zrewidowany podmiot nie jest żadnym fantastycznym tworem, do którego dostęp opierałby się na bezpośrednim doświadczeniu siebie, a podmiotem «skontaminowanym», jednoczesnym i jednoznacznym z lękiem, «osiąganym» tylko w świecie tekstu” (tłum. moje – K.B.).

<sup>64</sup> Zob. A. Kałuża, dz. cyt., s. 85–101 oraz A. Świeściak, dz. cyt., s. 102. Według Anny Kałuży Rymkiewicz próbuje dokonać niemożliwego manewru wyjścia poza język, by uzyskać ontologiczne zrośnięcie mowy i rzeczy, zwalczając tym samym wszelkie zakazy wprowadzone przez zdobycze świadomości modernistycznej. Strategią, po którą sięga poeta jest wejście mowy poetyckiej w nicość-jako-rozpad i stopienie wiersza z dosłownością, co z kolei prowadzi do zamilknięcia wiersza. Podobnie dla Aliny Świeściak – przyczyną zamilknięcia i paraliżu jest ugrzęźnięcie świadomości poetyckiej Rymkiewicza w po lacanowsku opisaną melancholii, czyli ciągłej żałobie po wymagowanym obiekcie pragnienia. Wejście wiersza w obszar dosłowności śmierci okazuje się traumą, „komunikacyjną opresją”, z której „wiersz trup nie wychodzi żywy”.

### Wieczny powrót, etos, *metalepsa*: praca z nicością w późniejszych fazach twórczości Stevensa i Rymkiewicza

Granica między wierszem jako mową przejętą nicością a nicością wobec wiersza zewnętrzną – traumą, śmiercią, dosłownością porządków naturalnych bądź kulturowych – przebiega między dwoma modelami figuratywności. Mowa przejęta nicością to język zdający sprawę z odnajdywania się w rzeczywistości pozbawionej esencji, w której zdolność figuratywna poprzedza pojęcia oraz orzekanie o charakterze prawdziwościowym. Wiersz posługujący się tą mową afirmuje przygodność generowanych przez siebie figur, traktując je jako szczęśliwie odnalezione uwolnienie od porządków teleologicznych i esencjonalnych, w których figuratywność jest traktowana drugoplanowo, jako uzupełnienie i wzmocnienie języków służących do reprezentacji esencjonalnie pojętej treści znaczeniowej. W późnej twórczości Stevensa i Rymkiewicza przebieg tej granicy jest ściśle związany ze sposobem, w jaki obaj poeci traktują najbardziej niejasną spośród myśli Nietzschego – jego konstrukt myślowy nazywany „wiecznym powrotem tego samego”.

Czymkolwiek jest myśl o „wiecznym powrocie tego samego”, myśl niejednorodna, rozszkana w pismach filozofa, poszukująca swojego kształtu, jest ona z pewnością próbą zbudowania afirmatywnej postawy podmiotowej wobec doświadczenia nicości<sup>65</sup>. Myśl ta posiada kilka wymiarów. W wymiarze fizycznym jest ona modelem kosmologicznym wywiedzionym z założenia skończonej ilości stanów energetycznych pomieszczonych w nieskończoności czasowej. W takim układzie każda osiągnięta konstelacja materii i energii musiałaby się powtarzać w nieskończoność. Wielu badaczy uznaje ten wymiar za mało przekonujący. Bogdan Baran na przykład nazywa tę wersję „naiwną opowieścią, mitem kosmologicznym”<sup>66</sup>. W innym aspekcie, konstrukt „wiecznego powrotu” jest temem psychologicznym, pytaniem postawionym przed świadomością w obliczu wycofania wszelkiego religijnie ujętego **telosu**: w świecie zmierzającym donikąd, a jednocześnie w nieskończoność powtarzalnym – jaką kompozycję psychologiczną miałby w sobie znaleźć człowiek, by afirmować wieczny powrót swojego życia, tzn. pragnąc jego nieskończonych nawrotów w nieskorygowanym kształcie? Z tym wymiarem związana jest wymowa metafizyczna: „wieczny powrót” to próba rozwiązania problematu filozoficznego, w którym myśl o ścieralności bytów spotyka się z myślą o bycie w jego stałości.

Rozwijając myśl „wiecznego powrotu” w poemacie o Zaratustrze, Nietzsche sięga po obraz bramy czasu, a raczej bramy pojedynczej chwili. W rozdziale

<sup>65</sup> Kluczowe dla zarysowania myśli „wiecznego powrotu” są fragmenty *Wiedzy radosnej*, wybrane sceny opowieści o Zaratustrze, fragmenty znajdujące się w *Poza dobrem i złem* oraz *Woli mocy*.

<sup>66</sup> B. Baran, *Postnietzsche*, Baran i Suszczyński, Kraków 1991, s. 19.

*O widmie i zagadce* brama ta staje się konceptualizacją spotkania przeszłości z przyszłością<sup>67</sup>. Brama jest wyobrażeniem nieskończoności zamieszkującej każdą chwilę, miejscem ciągłej wymiany między obecnością tego, co teraz, a przeszłością oraz przyszłością. Brama łącząca, a jednocześnie, w innym sensie, dzieląca przeszłość od przyszłości, jest więc tropem. Na ten retoryczny wymiar zwraca uwagę przywoływany wcześniej J. Hillis Miller, który przypomina, że Zaratustra mówi o bramie chwili oraz o wiecznym powrocie jako o „zagadce”, a więc narracji, przypowieści. Esencją przypowieści jest znajdujący się u jej sedna zagadkowy obraz zarówno dosłowny, jak i figuratywny. Dlatego właśnie Miller twierdzi, iż zawarta w obrazie bramy nierozstrzygalność między obecnością a zmiennością stanowi analogię do nierozstrzygalności między znaczeniem dosłownym i figuratywnym. Między obydwojma wymiarami zachodzi ciągła zależność i ciągła wymiana, która w wymiarze temporalnym usuwa możliwość pełnego uobecnienia chwili natomiast w wymiarze retorycznym usuwa możliwość oczyszczenia dosłowności z nalotu figuratywnego. W tym dekonstrukcyjnym czytaniu **myśl o wiecznym powrocie** staje się więc **ekwiwalentem katachrezy**<sup>68</sup>.

Katachretyczne odczytanie „wielkiego powrotu” przez Millera różni się w znaczący sposób od innego, silnie retorycznego podejścia do problemu prezentowanego przez Blooma. Podobnie jak Miller, Bloom także łączy „wieczny powrót” z figurą retoryczną, jednak w jego odczytaniu problem odejścia od dosłowności staje się wolicjonalnym odejściem od dosłowności-jako-nicości. Podczas gdy w modelu Millera linearna produktywność znaku typowa dla ruchu katachrezy wydaje się znajdować swoją własną, czysto lingwistyczną energię, bez odwołań do jakiegokolwiek podmiotowo skupionej woli, Bloom jest wierny wolicjonalnej warstwie filozofii Nietzschego i **zastępuje katachrezę** Millera najważniejszym dla siebie tropem, czyli **metalepsą**. Metalepsa to **rekonfiguracja** wcześniej uzyskanej figuratywności, ponownie wykonana operacja retoryczna na czymś, co uległo już wcześniejszej retorycznej obróbce, zastąpienie czegoś, co było wcześniej, przez coś późniejszego, a właściwie wolicjonalne osiągnięcie **możliwości** takiego zastąpienia przez ponowne osiągnięcie stanu figuratywnego przepisania. Takie ponowne aktywowanie figuratywności jest śladem działania woli kielkującej przeciwko temu, co było wcześniej. Tym samym, co najważniejsze, metalepsa posiada **inną strukturę temporalną** niż katachreza: jest ona próbą dotarcia do momentu wyjściowego w celu wykazania jego figuratywności i ponownego go przepisania, co jest właściwie przepisaniem przyczyny, a więc

<sup>67</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, Zysk i S-Ka, Poznań 1995, s. 140–144.

<sup>68</sup> Warto zauważyć, że to katachretyczne odczytanie „wiecznego powrotu” czyni z niego trop płynności i linearności, odejścia od wszelkiego grawitacyjnie pojętego centrum. Według Millera, symbolem „wiecznego powrotu” nie jest wąż, ale wąż przegryziony, a więc linia prosta. Zob. J. Hillis Miller, *The Linguistic Moment...*, s. 430.

ingerencją w porządek czasowy. Metalepsa jest więc niczym port dostępu do zapisu blokowanego przez jednokierunkowy ruch czasu. Widać tu od razu, że Bloom zbliża swoje rozumienie metalepsy do myśli o wiecznym powrocie. **Wieczny powrót** to dla Blooma właśnie **metalepsa**: portal, w którym spotykają się przeszłość i przyszłość, i który otwiera możliwość ponownego wejścia w przeszłość zastygłą w dosłowności po to, by uzyskać nową szansę przyszłości. Wejście takie wiąże się dla Blooma z uzyskaniem ponownego wglądu w rzeczy – metalepsa jako moment wiecznego powrotu to moment uzyskania takiej siły światotwórczej przez czynność językowo-poznawczą, w której czynność ta zbiega się z osią rzeczy. Oś taka nie jest jednak żadną esencją, ale poprzednio uzyskanym, przygodnym kształtem figuratywnym; ponowne wejście od nowa aktywuje figuratywną przygodność i samo staje się nową „osią”. Jeśli dosłowność jest odległym wspomnieniem poprzednio uzyskanych tego rodzaju silnych optyk, to odejście od dosłowności wymaga ponownego osiągnięcia tej optyki. Dlatego właśnie Bloom mówi o **momencie metalepsy** jako o osiągniętej ponownie „przeźroczystości” i utrzymuje, że osiągnięcie tego stadium jest też formą **agonu** z czasem<sup>69</sup>.

Bloom widzi metalepsę jako krytyczny moment wielu centralnych wierszy Stevensa. Być może najbardziej dramatyczne zaistnienie tego tropu, jako pewnej fazy rozwojowej wiersza, znajduje się w *Zorzach jesieni* (*The Auroras of Autumn*), poemacie z roku 1950, otwierającym późny tom pod tym samym tytułem. Poemat ten to konfrontacja z powalającą potęgą sił natury reprezentowanych przez widok zorzy polarnej. W pierwszym etapie mamy zwarcie anulujące indywidualną wyobraźnię podmiotową, niejako zmiażdżoną przez potęgę zorzy. W kolejnym etapie następuje odbicie, odejście od fantazmatu zorzy jako niedającej się przepisać dosłowności, i metaleptyczne nadpisanie potęgi natury.

Zorze władają czasoprzestrzenią o zawrotnych parametrach z porażającą łatwością, jednak jakkolwiek potęgę reprezentują, będzie ona materializacją wcześniej ustabilizowanej gry wyobraźni. Jako takie zorze są dla wyłaniającego się w wierszu podmiotu reprezentacją wyobraźni zewnętrznej, która stanowi zaporę dla ruchu wiersza. W tym sensie postrzegana moc i splendor zórz jest jednocześnie obszarem granicznym wiersza, przeszkodą dla jego ruchu. Jako takie – zorze stają się formą nicości (mogą być wielkim wierszem poprzednikiem, *illustrious nothing*, czyli ‘prześwietną nicością’ wspomnianą w *Description Wit-*

<sup>69</sup> Bloom wypracowuje swoje rozumienie tropu metalepsy, przyglądając się różnicom między Derridowską a własną lekturą uwag Freuda, dotyczących wyparcia, mowy, pisma. W *A Map of Misreading*, Bloom definiuje ten trop jako: „trop tropu, metonimiczna zamiana słowem słowa, które już było tropem”. H. Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, New York 1975, s. 74. W *Agonie* krytyk rozwija tę myśl dalej, łącząc metalepsę z Emersonowskim tropem „przejrzystości” (*transparency*) i Nietzscheańskim „wiecznym powrotem”. Tutaj podkreśla temporalny wymiar metalepsy. H. Bloom, *Agon*, Oxford University Press, New York 1982, s. 167–168. Zob. również A. Bielik-Robson, dz. cyt., s. 69–70.

*hout Place*). Ruchliwość zórz jest złudna; w istocie stanowią one – paradoksalnie – prześmiewcze przedstawienie miazdzącej swą nieruchomością zastanej bryły wcześniejszych wyobrażeń świata. Zorze są więc, na tym etapie, rozszalałą nieruchomością tego-co-jest, śmiercionośnym promieniowaniem kamiennej nicości nieprzenikalnej dla ludzkich prób opisowych. Świadomość ich niszczącego działania kulminuje pod koniec szóstego *canto* poematu, gdzie podmiot ugina się przed wizją zórz i zostaje unieruchomiony – zdjęty przerażeniem:

Mężczyzna otwiera drzwi swojego domu

W płomieniach. Badacz jednej świecy widzi,  
Jak arktyczna luna oślepia blaskiem obnażoną strukturę  
Jego istoty. I wtedy czuje strach<sup>70</sup>.

Poszukująca w ruchliwości wiersza swojej szansy rozwojowej wyobraźnia wkracza w starcie z zorzami, co kończy się jej paraliżem. Przerobowe moce wiersza wydają się porażająco nieadekwatne do zadania ponownego (metaleptycznego) wyobrażenia sobie zórz. „Badacz jednej świecy”, czyli szukająca swej szansy w wierszu poetycko wytworzona świadomość, okazuje się przejmująco ludzka, ścieralna, groteskowo słaba w zestawieniu z iluminacją zórz.

Następne *canto* poematu jest, według Blooma, jego momentem krytycznym. Dochodzi w nim bowiem do bardzo specyficznej reakcji na tę wstępną porażkę świadomości w obliczu potęgi zórz. Reakcję tę da się zestawić z etapem rozwoju podmiotu w odpowiedzi na konfrontację z niszczącym działaniem wpływu, który Bloom nazywa *askesis* – ascezą. W odniesieniu do tego momentu w poemacie Stevensa asceza polega na specyficznym ofiarowaniu własnej energii twórczej: na takim mianowicie jej przekierowaniu, by stała się ona tożsama z tym, co jest od niej potężniejsze, co ją poprzedza, i co w efekcie musi być postrzegane jako jej źródło. Erupcja energii upostaciowionej w zorzach zostaje zneutralizowana przez **przyłączenie się** do nich. Skaczące po niebie światła zdolne do spalania całych planet zostają opisane w wierszu jako „korona i diamentowa kabała”; ich splendor nie należy jednak do rodzącej się podmiotowości. Bloom uważa, że „diamentowa kabała” jest tropem wiersza jako sublimacyjnej skamieniałości, podłączającej się z rezygnacją do działania sił poprzedzających podmiotowość i spalających ją w jej wymiarze indywidualnym. Efektem przyłączenia jest możliwość kontynuacji wiersza, ale już za cenę sublimacji – czyli śmierci „ja” i rezygnacji z przygodności figuratywnej będącej wyróżnikiem mowy przejętej nicością. „Postrzegając nicość, samemu będąc niczym”, rodzący się w wierszu podmiot porzuca tę nicość

<sup>70</sup> W. Stevens, *Jesienne zorze*, w: tegoż, *Żółte popołudnie*, wybór, przekład i posłowie J. Gutrow, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 70–71.

i „umniejsza się (*diminishes*), by spotęgować majestat wyobraźni, której tronem są zorze”, twierdzi Bloom<sup>71</sup>. Tym samym odbywa się pewna wymiana warunków figuratywności: figuratywność nie jest już efektem pracy z pustką i obiera konieczność jako swoje źródło właściwe.

Wczesną konceptualizację tej strategii, poprzedzającą uwagi o „duchu ascetycznym” u Nietzschego i sublimacji u Freuda, Bloom znajduje w eseju Emersona zatytułowanym *Fate*, czyli ‘konieczność’, ‘fatum’ bądź ‘los’. Bloom identyfikuje ruch przyłączeniowy z postawą, którą określa mianem „etosu” i pisze tak: „Rozwiązaniem jakie Emerson proponuje w obliczu fiaska poniesionego przy próbie ustanowienia prymatu wobec procesu naturalnego jest przyłączenie się do tego procesu”<sup>72</sup>. Kompozycja retoryczno-psychiczna osiągnięta w siódmym *canto* *Zórz jesieni* jest więc ruchem polegającym na stopieniu się, **przyłączeniu**, utożsamieniu z energetyczną masą, która jawi się wierszowi jako byt wcześniejszy<sup>73</sup>. Innymi słowy, w tej fazie poematu dochodzi do anulowania aktywnej nicości własnej wiersza – jego przygodnej mowy przejętej nicością – na rzecz siły nicości zewnętrznej, nicości-jako-dosłowności bądź nicości-jako-śmierci reprezentowanej przez feerię zórz, co jest też końcem postrzegania źródeł mocy figuratywnej w przygodności i utratą szansy na metaleptyczne odwrócenie.

W tym punkcie poemat Stevensa osiąga jednak stan zwrotny. Utwór nie kończy się bowiem w stadium etosu-przyłączenia. W następujących dalej *cantos* ma miejsce kolejne zwanie rewizyjne, które tym razem polegać będzie na unieważnieniu i nadpisaniu uzyskanego wcześniej przyłączenia/utożsamienia. Według Blooma odejście od momentu przyłączenia prowokowane jest u Stevensa przez jego specyficzny instykt poetycki. Jeśli bowiem ruch przyłączeniowy polega na formułach samoograniczenia, to, jak przypomina krytyk, „Stevens nie jest w stanie wytrwać w duchu ascetycznym”<sup>74</sup>. Proces wyjścia z fazy ascetycznej poczyna się już w katastrofalnym *canto* VII, pod koniec którego przywołane zostają tropy przygodności i następuje próba wpisania ich w fatalistyczny ruch zórz. „Korona i mistyczna kabała” zórz: „nie śmie skoczyć na oślep we własny mrok. / Musi przedzierzgnąć się z losu w przelotny kaprys”<sup>75</sup>. Samo w sobie będące kaprysem zakończenie *canto* VII podejmuje wysiłek związania przymusu, w którym działają zorze, z ludzką nieistotnością, z przypadkowością świata ludzi, jego nieprzewidywalnością. Zorze – ich rozumienie, opis – okazują się nagle podatne na kon-

<sup>71</sup> H. Bloom, *Wallace Stevens. The Poems of Our Climate*, Cornell University Press, Ithaka 1977, s. 274.

<sup>72</sup> Tamże, s. 10.

<sup>73</sup> Tamże, s. 274. Bloom postrzega załączki tej strategii już w *Człowieku ze śniegu*. Uważa bowiem, że obydwa „nicościowania” podmiotu w tym wierszu oznaczają jego „przyłączenie się” do nieruchomości zimy. Tym samym moja lektura „nicości która jest” jako tropu obecności wiersza odchodzi od wykładni Blooma.

<sup>74</sup> Tamże.

<sup>75</sup> W. Stevens, *Żółte popołudnie*, s. 71.

taminację, czymś tak nieważnym, jak „nonszalancka rozmowa pod księżycem”<sup>76</sup>. Bloom utrzymuje, iż w tym miejscu wiersz sięga po mądrość odnajdywaną w nieokiełznanym (*wild*) charakterze wyobraźni, co pozwala odkryć przypadkowość i nieobliczalność w samym łonie zórz<sup>77</sup>. Odkrycie przypadkowości pod koniec tego *canto* okaże się, jak zobaczymy, polem przygotowanym pod ostateczną reinterpretację zórz jako zwiastuna widzialności i „przejrzystości” rzeczy, czyli stanu sygnalizującego moment **wiecznego powrotu/metalepsy**.

\* \* \*

Przyjrzyjmy się teraz sposobowi, w jaki konstrukt „wielkiego powrotu” uczestniczy w świadomości wyłaniającej się w późniejszej poezji Rymkiewicza. Moim przykładem będzie zbiór *Do widzenia gawrony* (2006), prawdopodobnie najbardziej nietzscheańska książka poetycka autora. W tomie tym dochodzi do wyrazistej przemiany wczesnego eliotowskiego klasycyzmu w mitopoetykę nietzscheańską. Co więcej, jest to zjawisko trwałe: tropy nietzscheańskie dominują silnie zmitologizowaną wizję historii Pierwszej Rzeczypospolitej zbudowaną później w eseju historiozoficznym, z jakim mamy do czynienia w *Samuelu Zborowskim* (2010).

Konstrukcja tomu *Do widzenia gawrony* polega na zbudowaniu trudnej do zinterpretowanej relacji między pojedynczymi, ale bardzo jednolitymi pod względem tonu, formy i motywów, dystychicznymi lirykami stanowiącymi zasadniczą treść zbioru, a jego kodą, na którą składa się minicykl czterech wierszy poświęconych mitemowi małżeństwa Ariadny z Dionizosem, zatytułowany *Cztery wiersze dla umarłej bogini*.

Zasadnicza część tomu to zmasowana, nieubłagana w intensywności swojej gry retoryczno-wyobrażeniowej, obsesyjnie jednolita formalnie wizja świata współczesnego, w której heideggerowska opowieść o współzależności bytu i nicości, opowieść znana z tomów wcześniejszych, przechodzi w dionizyjską wizję potrzeby aktywnego przeżycia nicości, która jest też wołaniem o przemyślenie postaw religijnych. Nicość wyziera tu prawie z każdego wiersza i chociaż jej dualistyczna konfiguracja – podział na świat widzialny i przepleciony z nim, w jakimś sensie fundujący go niebyt – przywodzi na myśl rozważania metafizyczne

<sup>76</sup> Tamże, s. 72.

<sup>77</sup> H. Bloom, *Wallace Stevens...*, s. 275–276. Omawiając odejście wiersza od ascezy koniecznościowej, Bloom sięga po techniki dekonstrukcyjne. Zauważa, że Stevensowskie słowo „kaprys” (*caprice*) wiąże się z figurą „koziorożca” (*capricorn*), czyli zwierzęcia skaczącego. Tymczasem ten sam właśnie trop „skoku” użyty jest w wierszu do określenia zórz. Zorza „skaczą przez nas”, a następnie dowiadujemy się, że zorza „nie śmie skoczyć na oślepie we własny mrok”. Czysta konieczność wymagałaby dokładnie takiego „skoku we własny mrok”, tożsamościowego unicestwienia własnej aktywności. Zorza tymczasem wzbrania się przed tym autodestrukcyjnym ruchem, przez co wykazuje swoje powinowactwo do przygodności sygnalizowanej tropem „skoku”.

Heideggera, to jednak monumentalny żargon filozoficzny tego filozofa ustępuje bardziej żywiłowemu kontekstom pochodzącym od jego filozoficznego poprzednika. Wpleciona w byty nicość objawia się najczęściej jako śmierć materii organicznej (śmierć zwierząt i roślin, masy materii gnilnej, twory skatologiczne). Czas i przestrzeń są w tomie sztucznymi pojemnikami służącymi jako scena, ośrodek, w którym szaleje nicość. Nicość jest aktywna: przeziara, splata się z materią, ujawnia jej rozpad. Bardzo często przenośnikami nicości są tu zwykłe czynności zwierzęce: polowanie na słabszą zdobycz, uśmiercanie jej, krwawe scenki z mniej oficjalnej strony życia podmiejskiego ogródka. Nicość nie jest tu logicznym konstruktem potrzebnym do przemyślenia różnicy ontycznej – jest siłą, która wdziera się i nawiedza to, co widzialne i pojmowalne.

W jednej z figur typowy dla scenerii Rymkiewiczowskich, pozornie niewinny pejzażyk podmiejsko roślinny jawi się jako „Wielki Kąt” utworzony przez nicość: „W tym miejscu które widzę stąd / Gdzie nicość tworzy Wielki Kąt”<sup>78</sup>. Nie chodzi tu o to, że nicość sama w sobie staje się widzialna, czy namacalna. Nicość, niby nierozpoznane kosmiczne ciało, generuje zakrzywienie czasoprzestrzeni i nasz świat – cała jego materialno-czasowa substancja – jest wytworem tego zakrzywienia. Zaletą obrazu jest przemycenie do warstwy psychologicznej wiersza sugestii stałej możliwości anihilacji – wydaje się, iż oddziaływująca z dystansu masywna emanacja nicości, której pojęcie wykracza poza nasze rozumienie wymiarów fizycznych, wciąż zmienia parametry zakrzywiania, czasem intensyfikując swój udział w bytach, grożąc jakąś ostateczną katastrofą, ekspansją, która dokonałaby rozstrzygającego rozerwania wszelkiej stałości w naszym świecie.

Przywoływane w tomie wizje pustki mają swój główny punkt odniesienia w 125 fragmencie *Wiedzy radosnej* Nietzschego, gdzie pustka, nicość, to przestrzeń widmowa pozostała po wycofaniu, zamordowaniu, chrześcijańskiego logosu:

Gdzie się Bóg podział? [...] Zabiliśmy go – wy i ja! Dokąd my zdążamy? [...] Nie spadamyż ustawicznie? [...] we wszystkich kierunkach? Czyż nie błądzimy jakby w jakiejś nieskończonej nicości? Czyż nie owiewa nas pusty przestwór? [...] Czyż nie czuć nic jeszcze boskiego gnicia? – I bogowie gniją!<sup>79</sup>

We fragmencie tym filozof pisze o „owiewie” pustki. Wydaje się, że oddech ten przenika wszystkie wiersze w *Do widzenia gawrony*. Rozwijana w tomie konceptualizacja pustki nie jest zwykłym powtórzeniem dobrze znanej, na tysiąc sposobów już omówionej myśli o śmierci boga. Chodzi o ponowne przeżycie oryginalnego szoku związanego z tą myślą: nie tyle „śmierć boga” jest tu interesująca, co takie przemyślenie pojęcia bóstwa, które sprowadzi je do poziomu

<sup>78</sup> J.M. Rymkiewicz, *Do widzenia gawrony*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 41.

<sup>79</sup> F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 110–111.

biologicznej śmierci organizmów. Bogowie umierają – oto przekaz naczelny, ale ta filozoficzna myśl zyskuje u Nietzschego specyficzne wzmocnienie: bogowie, jak wszelkie byty znanego nam świata, nie tyle odchodzą w zapomnienie, co gniją: „Auch Gotter verwesen” („I Bogowie gniją”). Rymkiewicz pojmuje natomiast, że to zbiologizowanie nie jest li tylko stylistycznym naddatkiem, ale należy do sedna proponowanej zmiany pojęciowej i idzie tym właśnie tropem. W całym tomie gnijące ciało świata traktowane jest jako namacalne świadectwo gnicia i umierania boga:

To Bóg który już umarł – teraz gnije skrycie  
 To nic – to tylko Boże przenajświętsze gnicie  
 [.....]  
 [...] zimne nagie ciało – ciało Boga jeża  
 Bóg gnije i nikt nie wie ku czemu to zmierza<sup>80</sup>

Boska gnilność wypełnia cały tomik. W późniejszym wierszu widzimy gnijący mózg boga, którego gnicie jest elementem szalejącej po świecie śmierci:

Głuchy niepełnosprawny i nic go już nie kręci  
 Wielki mózg pozbawiony kompletnie pamięci  
 [.....]  
 Poluje na sikorki pliszki i wróbelki  
 Mózg w kompletnym rozpadzie ale wielki wielki<sup>81</sup>

Bóg ma ciało, ma mózg, niezbyt dobrze już funkcjonujący, poddany rozpadowi. To charakterystyczne dla późnego Rymkiewicza przywoływanie obrazu rozpadającego się mózgu (obraz ten powraca w niektórych najbardziej niesamowitych i wizyjnych fragmentach *Samuela Zborowskiego*), jest wymowną reprezentacją rozpadu **Boga-Logosu**. Mózg to **logos** biologicznie już zdegradowany, to bóg formacji chrześcijańskiej, zbyt ludzki, jak ludzie poddany gniciu i rozpadowi.

Tak sugestywnie przywołana nicość doprowadza do kryzysu, który owocuje żądzą przezwyciężenia pustki, aktywnego jej przeżycia. I znów Rymkiewicz idzie za Nietzschem: aktywne przejście przez pustkę będzie możliwe przez przepracowanie myśli o wiecznym powrocie, przy czym Rymkiewicz poszukuje mitycznej podbudowy pojęcia i sięga po bogate mitemiczne sploty podań dionizyjskich. Dionizos to bóstwo umożliwiające wgląd w tajemnicę wiecznego splotu rozpadu i stawania się<sup>82</sup>. Jako taki jest on bóstwem należącym do środowiska

<sup>80</sup> J.M. Rymkiewicz, *Do widzenia gawrony*, s. 45–46.

<sup>81</sup> Tamże, s. 66–67.

<sup>82</sup> Zob. H. Benisz, *Nietzsche i filozofia dionizyjska*, Wydawnictwo AWF, Warszawa 2001, s. 75–83.

rozpadu. Jeśli stary, zbyt ludzki, bóg gnije, pojawia się oczekiwanie, a właściwie wieszczenie, przyjścia nowego boga. W wierszu *Chodźcie do mnie wiewiórki* pojawia się wizja potwornego boga, który ma się wyłonić z gnijącej nicości świata: „Aż na środku ogrodu wreszcie się ukaże / Potworny Bóg – w szkarłatnym wieczornym oparze”<sup>83</sup>.

Fragment ten jest poetyckim przyzywaniem bóstwa. Opis takiej czynności poetyckiej znajdujemy u Blooma, który twierdzi, że wizja, do której dąży solipsystycznie uwznioślony silny poeta orficki – a takim poetą jest z pewnością Rymkiewicz – to wieszczenie w sensie nadanym tej czynności przez Vico, czyli przygotowywanie gruntu pod przyjście nowego bóstwa<sup>84</sup>. Jaką funkcję spełnia w tomie Rymkiewicza akt wieszczenia? Jakiej strategii odpowiada on w odniesieniu do poematu Stevensa? O jakim ruchu psychoretorycznym, spośród ruchów opisanych przez Blooma, świadczy? Żeby odpowiedzieć na te pytania musimy przyjrzeć się bliżej przywoływanemu bóstwu i wyjaśnić relację między tomem a jego kodą.

Potworny bóg, tutaj ledwie zarysowany, okaże się pod koniec tomu, w kodzie, Dionizosem-Minotaurem, który jest też inną postacią Hadesa, przy czym – choć tu brak bezpośrednich odniesień – należałoby powiedzieć, że również Tanatosa. Stanowiące kodę zbioru cztery wiersze syntezują obszerny zestaw mitemów związanych z Ariadną, szczególnie tych, które koncentrują się na jej transgresywnym, oscylującym na granicy Erosa i Tanatosa rytualno-mitycznym związku z Dionizosem. Chodzi tu o grupę podań przedstawiających przejście Ariadny od relacji z Tezeuszem – która symbolizuje reaktywny etap jej rozwoju – do rytualno-mitycznego małżeństwa z Dionizosem, które z kolei ukazuje przemianę Ariadny w postać afirmatywną. Porzucona przez Tezeusza na brzegach wyspy Naksos, pogrążona w rozpacz Ariadna jest bliska odebrania sobie życia, ale jednocześnie przeczuwa nadejście Dionizosa. Erotyczny, ekstatyczny, silnie tanatyczny związek Ariadny z Dionizosem-Minotaurem-Hadesem jest kanwą wielu podań, w których motywem przewodnim jest całkowite oddanie się Ariadny, zwanej też Panią Labiryntu, żywiołowi niszcząco-stwarzającemu symbolizowanemu przez przemiany typowe dla mitów dionizyjskich. W jednym z podań brzemienna Ariadna zostaje pogrzebana z dziecięciem w łonie. Rodzącym się z na pół już martwego ciała Ariadny dziecięciem jest potomstwo Dionizosa<sup>85</sup>. W tej bogatej mieszance mitologicznej chodzi o związanie ze sobą elementów przemiany, życia i śmierci, bólu i ekstazy. Dionizos – bóg antylogocentryczny, bóg, który umożliwił kulturze greckiej wzbogacenie chłodnej dziedziny piękna

<sup>83</sup> J.M. Rymkiewicz, *Do widzenia gawrony*, s. 47.

<sup>84</sup> H. Bloom, *Agon*, s. 162.

<sup>85</sup> K. Kerényi, *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*, Princeton University Press, Princeton 1976, s. 106–108.

apollinijskiego o sięgający poza przesłonej pięknej ułudy wgląd w otchłań<sup>86</sup> – łączy się z Ariadną w miłosno-niszczącym uścisku i w ten sposób doprowadza do przemiany idei Labiryntu, którą Ariadna też reprezentuje. Ze skostniałej architektury, labirynt staje się miejscem tańca<sup>87</sup>. Jednak taniec ten to ruch stwarzania i niszczenia życia.

Ten właśnie taniec staje się tematem przewodnim pierwszego utworu w cyklu Rymkiewicza. Zapowiadany wieszczaniem wcześniejszych wierszy w tomie, wyłoniony z nicości i afirmatywnie ją przewyciężający, antylogocentryczny bóg otchłani, Dionizos-Minotaur-Hades, pół zwierzęcy, pół ludzki bóg, obdarzony penisem byka, przybywa i splata się w śmiertelno-miłosnym uścisku z Ariadną, by dopełnić jej przemiany w Panią Labiryntu, czyli w kobietę jako czysto afirmujący dar dla bytu jako dziedziny niszczenia-tworzenia:

Bóg miał penis zwierzęcia ale twarz człowieka  
 Królowa nie wiedziała co ją jeszcze czeka  
 [.....]  
 Na tanecznej posadzce dwa cienie dwa ciała  
 Bóg był nagi i klęczał i ona klęczała<sup>88</sup>

Pełne omówienie bogatej wymowy cyklu znajdujemy w artykule Doroty Wojdy zatytułowanym *Łzy Ariadny*. Autorka łączy lekturę wierszy z ich niezwykle bogatym mitologicznym tłem oraz sytuuje swoją lekturę w kontekście poststrukturalistycznym, posiłkując się między innymi odczytaniem mitu o Ariadnie dokonanych przez Gille'a Deleuze'a i Helen Cixou. Podtytuł artykułu, „afirmacja istnienia w nicości”, rzuca światło na tezę centralną: cykl Rymkiewicza w ten sposób przerabia bogaty materiał klasyczny, by ponownie przemyśleć, przeżyć i wesprzeć te treści Nietzscheańskie, które stanowią sedno jego filozofii afirmatywnej. Otóż według Wojdy dynamiczny i transgresyjny splot Ariadny i Dionizosa-Minotaura jest fantazmatem reprezentującym myśl wiecznego powrotu. Zbliżenie do myśli Nietzschego jest dwojakie; po pierwsze zawiera się w warstwie formalnej, w specyficznej architekturze cykliczności zastosowanej przez Rymkiewicza, która preferuje formę kolistą i odmawia ustanowienia punktów centralnych, początkowych i końcowych<sup>89</sup>. Tematycznie konstrukt wiecznego powrotu reprezentowany jest przez sam **topos** Dionizosa-Ariadny. Związek

<sup>86</sup> H. Benisz, *Nietzsche i filozofia dionizyjska*, s. 76–78.

<sup>87</sup> Zob. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, tłum. B. Banasiak, Spacja, Warszawa 1997, s. 200–201; oraz tegoż, *Tajemnica Ariadny*, przeł. B. Banasiak, *Nietzsche seminarium*, [http://nietzsche.ph-f.org/teksty/deleuze\\_ariadna.pdf](http://nietzsche.ph-f.org/teksty/deleuze_ariadna.pdf), [dostęp: 11.10.2017].

<sup>88</sup> J.M. Rymkiewicz, *Do widzenia gawrony*, s. 71.

<sup>89</sup> D. Wojda, „Łzy Ariadny”. *Cykl poetycki Jarosława Marka Rymkiewicza jako afirmacja istnienia w nicości*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 1, s. 112–114.

ten, transformujący zarówno Ariadnę, która zostaje przebóstwiona i jednocześnie uśmiercona, jak i Dionizosa, który również wydaje się ginąć, a później odradzać w łonie Ariadny – jest zawartym w podaniach mitycznych przepracowaniem tego samego zadania, które w warstwie psychologicznej spełnia myśl wiecznego powrotu: chodzi o afirmatywne przejście przez doświadczenie pustki, nicości-jako-śmierci. Taka jest teza Wojdy: krytyczka czyta cykl o Ariadnie jako „afirmację istnienia w nicości”<sup>90</sup>. Jako całość, we wszystkich swoich aspektach, cykl stanowi więc poetycki odpowiednik „prawa wiecznego powrotu”<sup>91</sup>.

Czym staje się myśl o wiecznym powrocie w takim odczytaniu? Jakie odczytanie bytu ludzkiego jest w cyklu afirmowane? Otóż Wojda pisze, że cykl Rymkiewicza afirmuje „dziką, somatyczną istotę miłości, czyli życia samego”<sup>92</sup>. „Dzika i somatyczna” miłość może być afirmowana, ponieważ w niej przejawia się „konieczny związek śmierci z życiem”<sup>93</sup>; afirmacja jest tu więc wyrazem Nietzscheańskiego gestu *amor fati*. Związek jest konieczny, ponieważ wiecznie powracający. Tym, co wiecznie powraca jest: „niepochamowana żądza, przemoc i ból, w których poczyna się istnienie, i które są tutaj afirmowane”<sup>94</sup>. Tym samym „wieczny powrót” staje się esencjonalnym i afirmatywnym zarazem czytaniem sensu bytu człowieka, w którego centrum znajduje się w nieskończoność powracający amalgamat przemocy, bólu, ekstazy, niszczenia – a więc żywiołu nicującego i tworzenia. Tanatyczno-erotyczny związek Ariadny i Dionizosa stawia kochanków w samym centrum istnienia. Ich splot jest poszukiwanym sensem myśli o wiecznym powrocie, ostatecznym poziomem rzeczywistości, sednem ludzkiej egzystencji, z punktu widzenia którego nie ma już nic więcej, żadnych „rzeczy samych w sobie”. Wojda pisze: „w takim stanie kochankowie całkowicie oddają się rozkoszy, są w środku tajemnicy istnienia, bo nie oddzielają ich od niej złudne abstrakcje”<sup>95</sup>.

Powróćmy teraz do terminologii Bloomowskiej oraz do zestawienia ze Stevensem. Jak pamiętamy, w odczytaniu Blooma świadomość dochodząca do głosu w siódmym *canto* *Zórz jesieni* przechodzi w poetycką fazę **etosu** i, nie będąc w stanie dokonać ich nadpisania, wykonuje manewr **przyłączenia się** do sił reprezentowanych przez zorze. Przypomnijmy też, że zorze symbolizują tu moce destrukcyjne, wymykające się władzy ludzkiej. Twierdzę, iż ten sam manewr psychoretoryczny zarządza kompozycją tomu *Do widzenia gawrony* jako całością. Sens nadany Bloomowskiej formule **etosu** w tomie Rymkiewicza zasadza się w relacji między zasadniczą częścią zbioru a jego kodą. Musimy zdać sobie sprawę, kim lub czym jest świadomość dochodząca do głosu w zasadniczej części

<sup>90</sup> Tamże, s. 114.

<sup>91</sup> Tamże.

<sup>92</sup> Tamże, s. 119.

<sup>93</sup> Tamże.

<sup>94</sup> Tamże.

<sup>95</sup> Tamże, s. 118–119.

zbioru. W kategoriach, które rozwijam w tym eseju, należałoby spytać: co dzieje się z kondycją mowy przejętej nicością. Otóż w zasadniczej części *Do widzenia gawrony* mowa ta ewoluje w kierunku stanów zatrzymania własnej ewolucji. Całość tej obsesyjnie jednolitej sekwencji wierszy zdominowana jest przez świadomość, która dokonuje aktu **umniejszenia** siebie. Umniejszenie to dzieje się poprzez umieszczenie źródła głosu mówiącego dokładnie w tym punkcie, które jest nicością-jako-dosłownością śmierci. W wierszach pomieszczonych w tej części zbioru mówi bowiem wisielec powieszony w samym centrum szamba, którym jest gnijący świat, świat nicościowany, w którym gniją dawni bogowie. Sam wisielec jest gnijącym bogiem, centralną zasadą świata gnicia bogów, esencją naszego wymiaru. Słyszymy go najpierw w wierszu *Ogród w Milanówku – śnieg z deszczem w końcu listopada*:

Jeśli jest Bóg to w śniegu i deszczu się chowa  
[.....]  
Moknie już mój kolega – wygląda spod liści  
Chciałby wiedzieć czy z Boga są jakieś korzyści

I moknie szambo nim je zamkną w szambowozie  
Tam w środku świat-wisielec wisi na powrozie<sup>96</sup>

Następnie, w utworze *Ogród w Milanówku, jesienna pieśń wisielca* dokonuje się pełne utożsamienie tego boga gnijącej nicości ze świadomością mówiącą w wierszu: „Ja wisielec słyszałem muzykę przestrzeni / Ja król kawek jak wszyscy tutaj powieszeni”<sup>97</sup>.

*Zorze jesieni* – jeden z przełomowych późnych poematów Stevensa dokonuje, jak pamiętamy, spustoszenia własnej siły sprawczej po to, by połączyć się z mocą solarnego promieniowania penetrującego noc. Podobnie u Rymkiewicza – ruch sprowadzenia świadomości wiersza do poziomu gnicia, śmierci, pokładów fekalnych, odbywa się w imię dodania splendoru i mocy zjawisku, któremu nie można się przeciwstawić, więc trzeba się doń przyłączyć. Teraz dopiero w pełni rozumiemy funkcję spełnianą przez kodę zbioru. Wiecznie powracający, znajdujący się u sedna bytu, a więc znamionujący konieczność, splot Dionizosa i Ariadny jest postacią pewnej energii wyższej, poprzedzającej wiersze, niejako odkupującej ich niską gnیلność. Wisielec – postać mowy przejętej nicością – porzuca swą przygodność, by stać się znakiem wieszczącym nadejście innej, większej siły, siły koniecznościowej<sup>98</sup>.

<sup>96</sup> J.M. Rymkiewicz, *Do widzenia gawrony*, s. 13.

<sup>97</sup> Tamże, s. 31.

<sup>98</sup> Nasuwa się oczywiście możliwość, że motyw wisielca w *Do widzenia gawrony* nawiązuje do dyskursu „nadczołowieka śmierci w porę” w *Tako rzecze Zaratustra*. Jednak u Nietzschego

W imaginariu Rymkiewicza, opisanym przez Wojdę, bogaty mitem związku Ariadny z Dionizosem jest postacią wiecznego powrotu tego samego. Jako taki reprezentuje on moc fatum, Losu, tego, co jest, konieczności, i jest jednocześnie jego afirmacją. Do tej właśnie energii **przyłącza się**, z nią zlewa się, w niej się odnajduje i doznaje przemienienia – schorzałe i gnijące bóstwo zasadniczej części tomu *Do widzenia gawrony*. Nicość wiersza, nicość wyłaniającego się w wierszach gnijącego boga zostaje wyjaśniona, odkupiona, **przyłączona** do innej, większej, silniejszej postaci nicości, którą u Rymkiewicza jest Nietzscheański konstrukt wiecznego powrotu.

Mamy tu do czynienia z wyrazistą interpretacją Nietzscheańskiego konstruktów. Po pierwsze, działający w uniwersum poetyki Rymkiewicza wieczny powrót to konstrukt o charakterze koniecznościowym – wskazuje on bowiem na esencjonalny charakter świata. Co więcej, mówi on też o treści samej esencji: tym, co wiecznie powraca, jest miazdzący osobne istnienia ludzkie Los, „usta świata”<sup>99</sup>, historyczna miazga, rzeź organizmów, z której wyjdą nowe organizmy, by, po przejściu danej im – tylko pozornie indywidualnej – trajektorii życia, powrócić do miazgi.

Pamiętamy, że w terminologii Blooma wieczny powrót posiada swój odpowiednik retoryczny w **metalepsie**, którą krytyk kojarzy z ponownie uzyskanym wglądem w stan rzeczy. Docieramy teraz do niezwykle ważnej różnicy i rozejścia się dróg obu poetyk. Wróćmy zatem na chwilę do Stevensa. Pod koniec *canto* VIII, jak pamiętamy, następuje ruch, który można scharakteryzować jako odradzanie się mocy figuratywnej mowy przejętej nicością, polegający na wykryciu elementu przypadkowości i przygodności w samym łonie zórz, które dotąd były cały czas postrzegane jako twór nieprzygodny. Ruch okazuje się wstępem do potraktowania zórz, w następnym *canto*, jako tropu ponownie uzyskanego stanu przejrzystości. Bloom lokuje to odkrycie w niezwykle intensywnym fragmencie, który kładzie nacisk, nieco jak gdyby zaskakująco, na widzialność zórz. Nie chodzi tu jednak o ponowne odkrycie oczywistego i banalnego faktu naocznej obecności zorzy; myślenie Blooma jest tu bardziej subtelne: ta widzialność jest

---

chodzi wyraźnie o zdolność decyzyjną, o aktywowanie pokładów afirmatywności nadczłowieka, przeciwko pokusie reaktywności, o wybranie odpowiedniego momentu na zakończenie życia. Jest to moment, w którym nadczłowiek potwierdza swoje istnienie poza moralnością stada i sam wyznacza punkt swojej śmierci w czasie. Tymczasem obrazy wisielca zawarte w tomie Rymkiewicza mają w sobie niezwykle statyczny i negatywny charakter – ten wisielec niejako utkwiał w trzewiach gnijącego bytu i tkwi w nich stale – nie ma tu nic afirmatywnego, ponieważ wisielec Rymkiewicza oczekuje na przybycie tej afirmatywności z zewnątrz, w postaci nowego bóstwa. W kwestii dobrowolnej śmierci u Nietzschego, zob. Mirosława Michalska-Suchanek, *Fenomen samobójstwa. Długa historia krótko opisana*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2011, s. 44–48.

<sup>99</sup> Zob. J.M. Rymkiewicz, *Samuel Zborowski*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010, s. 330–333. Rymkiewicz używa tego terminu w niezwykle bogatym tekście łączącym dyskurs fatum/Losu, afirmacji bycia w nicości oraz śmierci.

niejako otrzymana ponownie, w następstwie ponownego przesunięcia figuratywnego. Dzięki wcześniejszemu skojarzeniu zórz z przygodnością – zorze zaczynają być teraz traktowane przez wiersz jako feeria „niewinności”. Bloom mówi więc o „transumpcji”, nadpisaniu poprzednio uzyskanego stadium figuratywnego, a zatem właśnie o **metalepsie**. Dostrzeżenie „niewinności” w naocznej obecności szalejących zórz to „najbardziej radykalny przykład rozłożenia poprzedniego tropu przez nowo nałożoną na niego grę retoryczną”<sup>100</sup>.

Tym samym przechodzimy w obszar wiecznego powrotu: ponowne nadpiśnięcie figuratywności wiąże się tu z powrotem rozumianym jako ponowne uruchomienie przygodnej zdolności figuratywnej. Takie zyskanie drugiej szansy jest odrzuceniem tożsamości jako nienaruszalnej przez opis dosłowności. Tym, co wraca u Stevensa, jest więc na nowo odkryta zasada żywotności wiersza, którego na nowo aktywowana mowa przejęta nicością odzyskuje moc figuratywną i wymyka się palącym esencjom dosłowności. Metalepsa/wieczny powrót u Stevensa nie sygnalizuje powrotu czegoś, co zawsze już jest, ponieważ jest ona formą wtargnięcia w obszar esencjonalnej dosłowności. Tym, co wraca nie jest zasada świata; tym, co wraca jest wiara wiersza w jego własną zdolność rekonfiguracji nicości-jako-dosłowności.

### Zakończenie

Poetyki Stevensa i Rymkiewicza to dwie niezwykle silne konstelacje poetyckie, które łączą pewien stylistyczny efekt, powstający przez podobne rozpoznanie problemu mowy poetyckiej odnajdującej się wobec Nietzscheańskiego żywiołu nicości. W pierwszej części eseju starałem się wykazać wszystkie te zbieżności, które z wierszy obu poetów czynią przedmioty estetyczne stworzone na mocy pewnej postawy figuratywnej, nazwanej przeze mnie mową przejętą nicością. W drugiej części skupiłem się na ewolucjach tej postawy obserwowanych u obu poetów w późnych fazach ich twórczości. W efekcie jesteśmy w stanie dostrzec ogromną i brzemienną w skutki różnicę między obydwoma poetykami, szczególnie w sposobie, w jakim mierzą się one z żywiołem nicości zewnętrznej wobec wiersza – nicości jako pola sił wrogich niezależnemu bytowi ludzkiemu.

W późniejszej twórczości polskiego poety mowa przejęta nicością rezygnuje ze swojej autonomii. Jej opisowa moc, afirmowana wcześniej, przestaje polegać na swojej zdolności do rekonfiguracji pustki zewnętrznej wobec wiersza. W przeciwieństwie do odnajdowanych wcześniej korelatów obecności wiersza – takich

<sup>100</sup> H. Bloom, *Wallace Stevens...*, s. 277.

jak mgła z utworu *Daj gardło mgle*, którą traktowałem analogicznie do Stevensowskiego kosa i słoika – wisielec z *Do widzenia gawrony* nie jest już znakiem samowidzenia się i samouprawomocnienia wiersza. Jest on raczej znakiem zwiastowania nadejścia siły zewnętrznej, która odkupi jego gnilne trwanie.

Krytyk piszący o zjawiskach retorycznych nie może być ślepy na szersze implikacje śledzonych przez siebie ewolucji twórców figuratywnych. Nie da się nie zauważyć, czym są lub czym mogą być nicości, zwane tu przeze mnie zewnętrznymi, z którymi konfrontują się obaj poeci w późniejszych fazach ich twórczości. Warto przypomnieć, że „zorz” Stevensa, są, między innymi oczywiście, obrazem odnajdywanym przez poetę, członka społeczności międzynarodowej, która dopiero od niedawna boryka się z myślą o posiadanej przez ludzkość mocy destrukcji absolutnej, związanej z dostępem do broni jądrowej<sup>101</sup>. Należy jednak zauważyć, iż relacja między obrazem zórz a tematyką związaną z nuklearną destrukcją jest u Stevensa znacząco luźna i celowo niedookreślona: widzieliśmy, jak figuratywny status zórz ulega zmianie pod wpływem pracy wiersza. Choć wejście w erę atomu mogłoby się wydawać wyznaczeniem jakiejś ostatecznej trajektorii historii ludzkości, odkryciem jakiejś ostatecznej „prawdy” o kondycji ludzkiej, Stevens unika takiego podejścia. W jednym ze swoich późnych listów odrzuca on zdecydowanie próbę podporządkowania myśli o swojej epoce jednemu wyznacznikowi, jednemu zestawowi parametrów. Zapytany o reakcję świadomości na wejście w stan zimnej wojny Stevens pisze: „nie jestem w stanie w żaden sposób przystosować się [*adapt*, tłum. moje – K.B.] do myśli o życiu w tzw. wieku atomu. Uważam też za pozbawione sensu wszelkie próby takiego przystosowania się”<sup>102</sup>. Stevens nie odrzuca tu faktów, stwierdza tylko, że przedłużony okres ich oddziaływania – w 1954 roku zdawano już sobie sprawę, że posiadanie broni jądrowej będzie wpływać na życie na Ziemi przez wiele dziesięcioleci – czyni wszelkie esencjonalne próby ich scharakteryzowania pustymi. Ciekawe, że słowem, którego Stevens użył do sformułowania tej myśli jest *adapt* – słowo to oznacza zmianę przez przystosowanie się, a zatem **przyłączenie się** do nowo rozpoznanej rzeczywistości. Dlatego, kiedy Stevens odrzuca możliwość „przystosowania” się do myśli o ewentualności ostatecznego holokaustu atomowego, to wykonuje ruch paralelny do ruchu swojego wiersza, który odmawia sobie luksusu **przyłączenia się** do zórz – zewnętrznej siły nicującej, siły, której ostateczne zdefiniowanie wyznaczałoby przecież wejście w kontakt z jakąś ostateczną prawdą o ludzkiej kondycji.

<sup>101</sup> Zob. Ch. Berger, *Forms of Farewell*, University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 41. Berger dopatruje się w Stevensowskich zorzach figury „opadu popromiennego” (*fall-out*). Zob. też J. Longenbach, *Wallace Stevens. The Plain Sense of Things*, Oxford University Press, Oxford 1991, s. 289.

<sup>102</sup> W. Stevens, *Letters of Wallace Stevens*, red. H. Stevens, University of California Press, Berkeley 1996, s. 839.

Późna twórczość Rymkiewicza podobnie diagnozuje istnienie zewnętrznych sił nicujących. „Otwarte usta świata”, o których pisze Rymkiewicz w *Samuelu Zborowskim*, też są, jak zaprzatająca Stevensa myśl o atomowym holokauście, rodzajem pieca ostatecznego. Jednak tutaj ruch wykonany w obliczu tej ostateczności jest przeciwny – jest to ruch przyłączeniowy. Późna poezja polskiego twórcy pragnie figuratywności odnajdowanej w sile związanej z odkryciem tożsamości ostatecznej prawdy o stanie człowieka. By po ten rodzaj mocy sięgnąć, wykonuje skok, przed którym poemat Stevensa obronił swoje zorze: „[skok] na oślepie we własny mrok”.

## Bibliografia

- Altieri Charles, *Wallace Stevens and the Demands of Modernity*, Cornell University Press, Ithaka 2013.
- Baran Bogdan, *Postnietzsche*, Baran i Suszczyński, Kraków 1991.
- Bartczak Kacper, *Stala interpretacyjna. Status rzeczy w poezji Wallace'a Stevensa*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 20, s. 235–250.
- Benisz Henryk, *Nietzsche i filozofia dionizyjska*, Wydawnictwo AWF, Warszawa 2001.
- Bielik-Robson Agata, *The Saving Lie*, Northwestern University Press, Chicago 2011.
- Bloom Harold, *Agon*, Oxford University Press, New York 1982, s. 167–168.
- Bloom Harold, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, New York 1975.
- Bloom Harold, *Lęk przed wpływem*, Universitas, Kraków 2002.
- Bloom Harold, *Wallace Stevens. The Poems of Our Climate*, Cornell University Press, Ithaka 1977.
- Deleuze Gilles, *Nietzsche i filozofia*, tłum. i posłowiem opatrzył Bogdan Banasiak, Spacja, Warszawa 1997.
- Deleuze Gilles, *Tajemnica Ariadny*, przeł. Bogdan Banasiak, *Nietzsche seminarium*, [http://nietzsche.ph-f.org/teksty/deleuze\\_ariadna.pdf](http://nietzsche.ph-f.org/teksty/deleuze_ariadna.pdf) [dostęp: 11.10.2017].
- Derrida Jacques, *Acts of Literature*, red. Derek Attridge, Routledge, New York 1992.
- Gutorow Jacek, *O przekładaniu Stevensa (i nie tylko)*, „Przekładaniec” 2008, nr 21, s. 135–154, <http://www.ejournals.eu/Przekladaniec/2008/Numer-21/> [dostęp: 12.10.2017].
- Gutorow Jacek, *Wallace Stevens in Poland*, „Wallace Stevens Journal” 2001, nr 25.2, s. 183–192.
- Kalandyk Mariusz, *Poetycki światopogląd Jarosława Marka Rymkiewicza. Próba antropologii literackiej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
- Kałuża Anna, *Wola odróżnienia*, Universitas, Kraków 2008.
- Kerenyi Karl, *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*, Princeton University Press, Princeton 1976.
- Leggett B.J., *Early Stevens. The Nietzschean Intertext*, Duke University Press, Durham 1992.
- Lentricchia Frank, *Ariel and the Police*, University of Wisconsin Press, Madison 1988.
- Longenbach James, *Wallace Stevens. The Plain Sense of Things*, Oxford University Press, Oxford 1991.
- Markowski Michał Paweł, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Homini, Kraków 2003.
- Markowski Michał Paweł, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Universitas, Kraków 1997.
- Michalska-Suchanek Mirosława, *Fenomen samobójstwa. Długa historia krótko opisana*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2011.

- Miller J. Hillis, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton University Press, Princeton 1985.
- Miller J. Hillis, *Poets of Reality*, Atheneum, New York 1969.
- Nehamas Alexander, *Nietzsche. Life As Literature*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1985.
- Nietzsche Fryderyk, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. Waclaw Berent, Zysk i S-ka, Poznań 1995.
- Nietzsche Friedrich, *Wiedza radosna*, przeł. Leopold Staff, Zielona Sowa, Kraków 2003.
- Nietzsche Friedrich, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, przeł. Stefan Frycz i Konrad Drzewiecki, Zielona Sowa, Kraków 2003.
- Nietzsche Friedrich, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, przekł. Leopold Staff, posłowie Jan Hartman, Zielona Sowa, Kraków 2003.
- Perloff Marjorie, *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, The University of Chicago Press, Chicago 1996.
- Przybylski Ryszard, *To jest klasycyzm*, Czytelnik, Warszawa 1978.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Co to jest drozd*, Czytelnik, Warszawa 1973.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Czym jest klasycyzm*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Do widzenia gawrony*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *O poezji w Stanach Zjednoczonych*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 48, s. 5.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Samuel Zborowski*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Wstęp*, w: Wallace Stevens, *Wiersze*, przeł. Jarosław Marek Rymkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 5–7.
- Stevens Wallace, *Anegdotka o słoiku*, przeł. Kacper Bartczak, „Arterie” 2017, nr 1, s. 223.
- Stevens Wallace, *Człowiek ze śniegu*, przeł. Kacper Bartczak, „Arterie” 2017, nr 1, s. 222.
- Stevens Wallace, *Collected Poetry and Prose*, Library of America, New York 1997.
- Stevens Wallace, *Letters of Wallace Stevens*, red. Holly Stevens, University of California Press, Berkeley 1996.
- Stevens Wallace, *Wiersze*, przeł. Jarosław Marek Rymkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.
- Stevens Wallace, *Żółte popołudnie*, wybór, przekład i posłowie, Jacek Guttorow, Biuro Literackie, Wrocław 2008.
- Świeściak Alina, *Melancholia versus tradycja. Jarosław Marek Rymkiewicz*, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 13, s. 77–116, <http://dx.doi.org/10.14746/pt.2010.13.4> [dostęp: 9.10.2017].
- Watten Barrett, *The Constructivist Moment*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 2003.
- Wojda Dorota, „Łzy Ariadny”. *Cykl poetycki Jarosława Marka Rymkiewicza jako afirmacja istnienia w nicości*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 1, s. 111–136.
- Woźniak-Labieniec Marzena, *Klasyk i metafizyka*, Arkana, Kraków 2002.

Kacper Bartczak

**Speech Taken with Nothingness: Rhetorical Stances Toward the Nietzschean  
Element of Nothingness in the Poetics of Wallace Stevens  
and Jarosław Marek Rymkiewicz**

(Summary)

This essay compares the poetic philosophies of Wallace Stevens and Jarosław Marek Rymkiewicz, Stevens's first Polish translator. In the first part, I trace a deep affinity in the way both poets engage with the Nietzschean-Dionysiac element in language. The Nietzschean dynamism creates a rich conceptual background against which it is possible to understand the process of poetic language merging with nothingness. Both Stevens's and Rymkiewicz's early poems are reactions to such conceptual environment: Stevens's *Harmonium* and Rymkiewicz's *Co to jest drozd* present a way of engaging with nothingness in which the absence of **logos** becomes a source of the poems' figurative power. As they attain this power, the poems arrive at a form of self-consciousness. I trace this affinity through the deconstructive figure of **catachresis**, as it has been applied to Stevens by his deconstructive critic J. Hillis Miller. In the second part, I change the method. Here, I show how the later poetries of Stevens and Rymkiewicz can be approached by replacing Miller's deconstructive **catachresis**, with Harold Bloom's **metalepsis**. This Bloomian reading allows me to identify a vital difference between the later phases in the two poets. Discussing Stevens's "Auroras of Autumn" next to Rymkiewicz's *Do widzenia Gawrony*, I show how Rymkiewicz diverts sharply from his American Romantic/Modernist counterpart in the way his poetry reads Nietzsche's trope of the eternal recurrence of the same. For Stevens, this concept is realized in the form of **metalepsis**, which, as Bloom shows, is a figure allowing the poem to retain its figurative capability while steering its course away from any notion of essence or necessity. In contrast, for Rymkiewicz, the eternal recurrence of the same paves way to an essentialist understanding, and affirmation, of human history as eternal cycle of creation-destruction, a cycle presided over by a mixture of pain, cruelty, and ecstasy. Consequently, I argue that while Stevens's late poetry remains faithful to figurativeness as the poem's self-reliance – that is, the poem's refusal to join forces with any sort of concept or process conceived of as independent from the poem's re-descriptive capability – Rymkiewicz's late poems find their visionary power in precisely such joining of forces.

Keywords: Wallace Stevens, Jarosław Marek Rymkiewicz, Friedrich Nietzsche, Harold Bloom, eternal recurrence, catachresis, metalepsis.