

RAFAŁ MILAN

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI
WYDZIAŁ POLONISTYKI
E-MAIL: RMILAN6@INTERIA.PL

**„Czy kiedykolwiek będzie gotowa ta odrobina ostateczna”
– wiersz jako suplement? O „miejscach wspólnych”
„poetyckiego witalizmu” Kazimierza Wierzyńskiego
i Leśmianowskiej koncepcji poezji**

STRESZCZENIE

Tekst stanowi próbę wskazania podobieństw w metapoetyckich „poglądach” dwóch znaczących dla polskiej poezji nowoczesnej twórców: Kazimierza Wierzyńskiego i Bolesława Leśmiana. Podstawę zestawienia stanowią eksplicytne sformułowania samego Wierzyńskiego, który dostrzegał w twórczości autora *Łąki* zespolenie fascynacji witalną, dynamiczną naturą ze świadomą pracą w słowie. To połączenie pozwala Wierzyńskiemu mówić o wpisanym w dzieło Leśmiana „mieście poszerzonego istnienia”, który stanowi – co staram się udowodnić – bliski autorowi *Wiosny i wina* i podjęty przez niego w powojennej poezji model „poetyckiego witalizmu”.

Konkretne interpretacje (obejmujące tak ważne wiersze Wierzyńskiego, jak *Orzech* czy *Słowo do Orfeistów*, a także *Zamyślenie* Leśmiana) zmierzają do określenia postulowanej przez obu poetów relacji między słowem (poetyckim) a tym, co bez-/przed-słowne. Jak się wydaje, wersja „poetyckiego witalizmu” wynikająca z recepcji poezji Leśmiana przez Wierzyńskiego kwestionuje opozycję auto- i heteronomii poezji. Opiera się natomiast na paradoksalnie uzasadnionej (i realizowanej) *mimesis* partycypacji: „referencjalna” słabość (zbyteczność) poezji – jedynie wtedy jednak, gdy jest świadomie podtrzymywana – okazuje się jej siłą...

SŁOWA KLUCZOWE

poezja Bolesława Leśmiana i Kazimierza Wierzyńskiego, polska poezja nowoczesna, witalizm, referencja, powtórzenie

I

Stanowiąca bezpośrednią inspirację dla niniejszego tekstu tytułowa formuła „odrobiny ostatecznej” została zaczerpnięta z wiersza *Orzech*, pochodzącego z uznawanego za przełomowy dla twórczości Kazimierza Wierzyńskiego tomu *Korzec maku* (1951). Autor *Róży wiatrów* zwraca się w swej powojennej poezji – już na początku nowego etapu twórczości – ku samoistności poetyckiego słowa, często wpisuje w swoje wiersze refleksję metapoetycką, określając zadania i możliwości poezji, warunkowane przez (i zwrotnie oddziałujące na) ogólne przeświadczenia na temat *artis poeticae*. Podmiot-bohater przywołanego utworu wyznaje: „I coraz bardziej trapi mnie myśl, / Czy kiedykolwiek będzie gotowa / Ta odrobina ostateczna”¹. Temu – potraktowanemu bezpretensjonalnie czy też w sposób ambiwalentny, akcentujący zarazem (względną) trwałość, jak i nikłość, niepozorność – efektowi „pracy w słowie” przypisana zostaje jednak doniosła rola egzystencjalna, to bowiem „łódź ratunkowa”, która – być może – „przepłytnie / Scyllę, Charybde i wszystkie / Zasadzki i smutki”².

W komentarzu do cytowanego wiersza Agnieszka Rydz (powołując się na słowa samego Wierzyńskiego) pisze, że „potrzeba sztuki pojawia się wtedy, gdy wszystko jest już na świecie gotowe i rodzi się wtedy specyficzny niedosyt czegoś nieuchwytnego, niematerialnego, czegoś, co naprawdę trudno zdefiniować. Z tej inspirującej tęsknoty człowieka powstaje piękno”³. Piękno będące jednak – odwołajmy się do wiersza – „Niepotrzebnem, / Prawdziwem / Światłem-natchnieniem”⁴. Stanowiące zatem swego rodzaju naddatek, być może suplementujące (a więc także w pewien sposób „rozbrajające”) opresyjną pełnię „piękna przekłętego”, ontycznie silniejszego, lecz (i w związku z tym) ekspansywnego, jak w późniejszym wierszu *Glicynie* (z tomu *Tkanka ziemi*), w którym tytułowe krzewy wręcz odbierają poecie głos („Ale wargi mam z drzewa, / Z popękanej kory / I usta zalane cementem”⁵). Glicynie stanowią tu synonim nieskończonej, dynamicznej całości – świata, mimo swej zmienności, gotowego, budzącego tyleż podziw, co przerażenie swoją nie-ludzką witalną samowystarczalnością.

Jak się wydaje, w wierszu *Orzech* Wierzyński formułuje projekt poezji ocalającej, pozwalającej na chwiejny balans między sprzecznościami. Mówiąc w sposób bardziej wyrazisty (i być może bardziej uzasadniony w kontekście refleksji nad powojenną wersją „poetyckiego witalizmu” autora *Wiosny i wina*), poezja stanowiłaby – wedle Wierzyńskiego – pewne *tertium*, „ideę niedorzeczną”, nie tyle nawet mediującą między brzegami niebezpiecznej cieśniny, ile raczej

¹ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, oprac. W. Smaszcz, Białystok 1994, s. 101–102.

² Ibidem.

³ A. Rydz, *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004, s. 151.

⁴ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 101–102.

⁵ Ibidem, s. 204–205.

przeprowadzającą (czy też ostrożniej: dającą nadzieję na przeprowadzenie) przez unieruchamiające rzeczywistość – nadające jej znamię tego, co już gotowe – binarne opozycje.

Zdaniem Jolanty Dudek, „urzeczenie tajemnicą świata zdaje się być najgłębszym dziedzictwem Wierzyńskiego po modernizmie, [...] jego panteizm bliższy był w swej istocie metafizycznemu monizmowi Leśmiana niż biologizmowi Tuwima”⁶. Badaczka sugeruje także pośrednictwo Leśmiana w przyswajaniu przez Wierzyńskiego światoodczucia znamiennego dla polskiego romantyzmu. W bardzo wnikliwej i inspirującej analizie poematu *Piąta pora roku* Dudek eksponuje romantyczny z ducha wątek harmonijnej relacji człowieka i przyrody, opierającej się na swoistym dopełnieniu natury, która poprzez byt ludzki dochodzi do samoświadomości⁷.

W niniejszym tekście chciałbym podjąć sygnalizowany problem, pamiętając jednak o inherentnej paradoksalności dopełnienia, suplementu (także w romantycznym wariacie jego przejawiania się). Suplement – świadomie odwołuję się w tym momencie do myśli Jacques’a Derridy – stanowi bowiem swego rodzaju poszerzenie, naddatek w tym, co dopełnia (i odzwierciedla). Zacytujmy fragment z *O gramatologii*:

Pojęcie uzupełnienia [...] zamyka [...] w sobie dwa znaczenia, których współwystępowanie jest równie osobliwe co konieczne. Uzupełnienie się dodaje, jest jakąś nadwyżką, jakąś pełnią wzbogacającą jakąś inną pełnię, *nadmiarem* obecności [...] Ale uzupełnienie uzupełnia. Dodaje się tylko po to, by zastąpić. Wkracza lub wciska się *w-miejsce-czegoś*. Jeśli zapełnia to tak, jak zapełnia się pustkę⁸.

W tym kontekście zamierzam się odnieść do tropologicznych mechanizmów poezji Wierzyńskiego, stwarzających niejako ów naddatek, ową „odrobinę ostateczną”. Poprzez zwrócenie uwagi na oryginalną recepcję twórczości Bolesława Leśmiana będę kierował analizy w stronę zniuansowania dotychczasowych przeświadczeń na temat witalizmu w poezji Kazimierza Wierzyńskiego, a także – co się z tym wiąże – na temat implikowanej w tekstach autora *Wróbla na dachu* relacji „mowy i ziemi”.

Odniesienie do obecności śladów Leśmiana w poezji Wierzyńskiego wydaje się uzasadnione w perspektywie sformułowanych już wstępnych wniosków. W mowie wygłoszonej 22 kwietnia 1939 roku na posiedzeniu Polskiej Akademii Literatury poeta, świeżo przyjęty do tego gremium (właśnie w miejsce zmarłego Leśmiana), wskazywał na graniczny (i efemeryczny, ontycznie słaby) charakter

⁶ J. Dudek, *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Kraków 1975, s. 74.

⁷ Badaczka odwołuje się głównie do fragmentów rozprawy Maurycego Mochnackiego *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Zob. J. Dudek, *The poetics of W. B. Yeats and K. Wierzyński: a parallel*, Kraków 1993, s. 89–90.

⁸ J. Derrida. *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Łódź 2011, s. 195.

tego, co dla autora *Sadu rozstajnego* stanowiło najwyższą realność. Według Wierzyńskiego bowiem

[...] świat realny mieścił się u Leśmiana [...] w szczelinie pomiędzy istnieniem a zgonem. Szczelinę tę wypełnia przede wszystkim przyroda [...] Pojmował jej rozum, odczuwał grozę i doświadczał nostalgicznych pragnień spojenia w jedno z jej bytem, ale szedł jeszcze dalej. Przyroda była dla świata tym, czym dla niego poezja: istotną prawdą bytu⁹.

Autor *Snu mary* zaznacza, iż traktowanie przez Leśmiana przyrody (czy też tego, co pomiędzy, co wymyka się pojęciowemu zawłaszczeniu) zasadniczo modyfikuje tradycyjne poetyckie wzorce. W pewien sposób stara się także odseparować twórczość Leśmiana od poetyki młodopolskiej: „To, co mogło pozostać dla poety rozkoszą użycia, przeistoczyło się w pracę poznania; tam, gdzie mógł zadowolić się samym odczuciem, szukał prawdy, by wierzyć i żyć nią”¹⁰. Jeśli – zdaniem Wierzyńskiego – w poezji Leśmiana przyroda zostaje przemieszczona w przestrzeń graniczną, spajającą przeciwstawne bieguny, niejako traci ona swoją pełnię, samowystarczalność. Być może – jako to, co jeszcze niewcielone, nieustannie zmiennie – wymaga ona poetyckiego dopełnienia, które zarazem ustanawia (retroaktywnie) swoisty nie-byt *naturae naturantis* (w ten sposób chciałbym rozumieć dokonane przez Wierzyńskiego zrównanie przyrody i poezji jako „istotnej prawdy bytu”).

Graniczny – w wykładni Wierzyńskiego – status przyrody tłumaczyłby, jak mi się wydaje, Leśmianowską oscylację między pełnią natury (wywołującą pragnienie zespolenia z nią) a eksponowanym w „poezji o poezji” Leśmiana gestem kreacyjnym, powołującym ową pełnię i zarazem poza nią wykraczającym ku – zacytujmy raz jeszcze Wierzyńskiego – „mitowi poszerzonego istnienia”¹¹.

⁹ K. Wierzyński, *O Bolesławie Leśmianie. Mowa wygłoszona na uroczystym zebraniu Polskiej Akademii Literatury*, [w:] idem, *Szkice i portrety literackie*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 1991, s. 97.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Wierzyński zdaje się przypisywać twórczości Leśmiana cechy, które stanowiły fundament postrzegania poezji przez autora *Gorzkiego urodzaju*, lecz w pełni ujawniły się w jego powojennych tomach: „Dziś, kiedy nie tylko przed człowiekiem, lecz i przed wielkimi jego wspólnotami stają pytania rozstrzygające o bycie, to utwierdzenie spodów i szczytów, ten leśmianowski mit poszerzonego istnienia umacnia nas wobec burz i uderzeń. Bierzemy też od poety jego żarliwość, nieustępliwy upór, który wiódł go do bram wiekuistych tajemnic i kazał mu do nich szturmować. Bierzemy w siebie światło, uniesione stamtąd i nam przekazane. Bierzemy wiarę, że tylko nadziemski trud prowadzi do nadziemskich zdobyczy” (ibidem, s. 104). Cytowane słowa wskazuje na etyczny aspekt poezji (pozornie) autotelicznej. Wierzyński dostrzega w Leśmianie wzorzec łączenia „orfejskiej” (w ujęciu Wierzyńskiego „poznawczo-krzepiącej”) postawy poetyckiej ze świadomą pracą w słowie.

Zastosowany przeze mnie w tytule tekstu, niedoskonały, znaczeniowo nieostry termin „poetycki witalizm” chciałbym dookreślić poprzez wskazanie „miejsca wspólnego” w historycznoliterackiej interpretacji poezji Wierzyńskiego i Leśmiana. Zbigniew Andres, odwołując się do wiersza *Pracownia poety* (z tomu *Korzec maku*), formułuje ogólną uwagę na temat implikowanej w poezji Wierzyńskiego relacji między słowem a przedświatnym (naturalnym) „przedmiotem” jego odniesienia:

Utwór mówi o niedoskonałości, w zderzeniu z naturą, poetyckiego słowa, którym nie sposób precyzyjnie oddać „cudo świata”, „boski dzień”. Natura w swojej urodzie jest tworem doskonałym, dlatego nie jest w stanie wyrazić jej najbardziej precyzyjny nawet obraz artysty, ani poetyckie słowo. Obraz stworzony przez człowieka jest tylko kaleką kopią prawdziwych zjawisk, które w naturalnych jej warunkach chłonąc można wszystkimi zmysłami: można widzieć ich ruch, kształty i barwy, odczuwać zapachy, słyszeć głosy. Z tych też względów przeżywanie zjawisk przyrody, i w ogóle zjawisk materialnego świata, to sprawa intuicji i metafizycznych olśnień. Stąd bunt poety (na przykład w *Balladzie o zbuntowanych słowach* z tomu *Korzec maku*) przeciwko dosłowności i mimetycznemu odtwarzaniu zjawisk świata¹².

W cytowanych słowach została wyeksponowana wartościująca opozycja tego, co doskonałe (źródłowe – oryginalne), i tego, co kalekie (stanowiące zaledwie kopię „prawdziwych zjawisk”). Sensualna (i samowystarczalna) bujność natury zdaniem badacza może być pełniej odbierana bez słów, które jedynie wskazują na to, co wymyka się werbalizacji. Stąd – taką relację wynikania Andres zdaje się sugerować – „autoteliczny zwrot” w poezji Wierzyńskiego: z jednej z strony wiersz mówi o porażce poetyckiej *mimesis*, z drugiej natomiast kieruje uwagę na samą poezję, ustanawia jej autonomię.

Badacz dostrzega ponadto w *Balladzie o zbuntowanych słowach* wyraz buntu poety „przeciwko dosłowności i mimetycznemu odtwarzaniu zjawisk świata”. Pobieżna lektura przywołanego wiersza pozwala znaleźć uzasadnienie dla proponowanej przez Andresa egzemplifikacji: „Nie chcemy niczyjej przemocy, / Chcemy swobody bóstw, / Wyzwolone z praw grawitacji”¹³ – tak brzmią... słowa słów w pierwszej strofie utworu. Rzeczona „swoboda bóstw” byłaby następstwem postulowanego wyzwolenia słów z ich *gravitatis* – ciężkości związanej z „niepotrzebnym użytkowaniem”, jaki czyni się z nich w codziennej, pragmatycznej komunikacji. Zarazem jednak – „grawitacja” to przyciąganie ziemskie. Należy, rzecz jasna, pamiętać w tym kontekście o kluczowym dla metapoetyckich „poglądów” Wierzyńskiego związku „mowy i ziemi”¹⁴, wobec którego można – jak

¹² Z. Andres, *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997, s. 149.

¹³ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 172–173.

¹⁴ *Mowa i ziemia* to przedostatni wiersz tomu *Siedem podków*, z którego pochodzi *Ballada o zbuntowanych słowach* (Andres podaje błędną lokalizację!).

sądzę – zaryzykować stwierdzenie, iż zbuntowane „słowa na wolności” to także słowa wyzwolone ze swej genetycznej („ziemsko-witalnej”) zależności. Inaczej rzecz ujmując: słowa swobodne to słowa nie-powtarza(l)ne, to znaczy jednocześnie niepowtarzane w powszedniej „gadaniu”, ale i wykraczające poza ziemski porządek kruchości, przemijania, „(s)traconego znaczenia” (zakładający potrzebę powtarzania, dopełniania, „suplementacji”). Język „uspołeczniiony” nie zostaje zatem – wbrew pozorom – przeciwstawiony w wierszu mowie pierwotnej, bardziej źródłowej. Pragnienie wzlotu ponad rzeczywistość czy też bardziej subtelnej, „eterycznej” relacji z nią („Chcemy lecieć i mijać jak nagły / Zapach lip na ulicy”¹⁵) dotyczy dążenia do dystansu zarówno wobec świata społecznego, jak i wobec natury. Słowa bowiem „zawisły / W powietrzu, w nieruchomym proteście”¹⁶, co zdaje się odnosić także do buntu przeciw naturalnej dynamice, obnażającej „ciężar” – materialność, a więc i kruchość słowa.

Należy w tym miejscu podkreślić znaczenie dla ostatecznych wniosków interpretacyjnych narracyjnej ramy utworu (obejmującej dwa pierwsze wersy i dwie ostatnie strofy). Może ona świadczyć o dystansie „ja” mówiącego wobec przytaczanych słów. Upraszczające (uogólniające) odczytanie Andresa pomija także napięcie między tym, co słowa („podwajające się” w każdym użyciu słowa „słowo”) deklaruje:

Brzydzimy się pięknem i brzydkiem
 Deklamacjami, aforyzmami,
 Enuncjacjami, apostrofami,
 Niepotrzebnym użytkowaniem¹⁷

a retorycznym („enuncjacyjnym” właśnie!) trybem ich wypowiedzi. „Bohaterki” wiersza, zmierzając do zawieszenia ograniczających je praw, zarazem owe prawa potwierdzają (i powtarzają).

Słowo (także to poetyckie) jest więc nieuchronnie skrępowane. „Ciężkie od straconego znaczenia” nie odzwierciedla natury – nie jest jednak „ontologicznie” odrębne dlatego, że pochodzi z innej sfery, lecz właśnie ze względu na swoje uczestnictwo w rzeczywistości (a więc ze względu na swoją materialność i możliwość/konieczność powtarzania, reprodukcji). W analizowanym wierszu bunt przeciw „mimetycznej powinności” okazuje się także buntem przeciw samej (nie)możliwości jej wypełnienia (to znaczy przeciw źródłowemu ograniczeniu, źródłowej zależności, przemocy). Słowo jako część nie może bowiem objąć całości, do której należy. W związku z tym słowa, buntując się przeciw ograniczeniom, potwierdzają je. Czy zatem – zwrotnie – potwierdzając je, buntują się przeciwko nim?

¹⁵ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 172–173.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

II

W optyce Andresa słowo okazuje się wobec natury obce, przychodzi z zewnątrz – może więc jedynie „indeksalnie” na nią wskazywać. Poezja byłaby zatem wtórna, stanowiąc zaledwie „kaleką kopię” doskonałej naturalnej „poetyczności”. Podobny sposób myślenia o relacji (poetyckiej) słowo – *natura naturans* ujawnia się także wśród niektórych leśmianologów. Jan Zięba, odwołując się do Leśmianowskiej koncepcji „pieśni bez słów”, zmierza ku zniuansowaniu charakterystycznej dla refleksji metapoetyckiej Leśmiana opozycji języka pojęciowego i rytmicznej mowy poezji:

Pojęciowe słowo w „czapce-niewidymce” jest w poezji Leśmiana naznaczone podobnym paradoksem jak pieniądz. Jest ono z jednej strony negowane, odrzucane jako przeszkoda skutecznie zasłaniająca poecie dostęp do rzeczywistości, z drugiej jednak takie naznaczone pojęciowością słowo okazuje się koniecznym pośrednikiem w przekazywaniu prawdy, jakiej poeta doświadczył.

Podobna sprzeczność czy ambiwalencja dotyczy nie tylko słowa pojęciowego, ale także słowa poetyckiego programowo wyzwolonego z pojęciowości. Z jednej strony, Leśmian wielokrotnie przekonuje, że takie słowo umożliwia dostęp do rzeczywistości. Z drugiej, znaleźć można także pogląd, że prawda o świecie dostępna jest dla człowieka poza słowem, czyli bez pośrednictwa słowa, które ostatecznie zawsze okazuje się zawodne. Ta sprzeczność jest immanentną cechą Leśmianowskiej estetyki, cechą nieusuwalną¹⁸.

Koncepcje Zięby podejmuje Elżbieta Winiecka, pisząc, że: „Leśmian jest [...] dużo bardziej, niż zwykło się uważać, sceptyczny w swoim podejściu do sztuki poetyckiej; częściej opisuje stan tęsknoty za ideałem, niżli ten stan – utopijny – urzeczywistnia”¹⁹. Poezja Leśmiana, zdaniem Winieckiej, „nostalgicznie” wskazuje na utraconą pełnię zmysłowego – niezapośredniczonego przez słowo – zanurzenia w świecie.

Zarówno Zięba, jak i Winiecka przywołują w tym kontekście fragmenty eseju Leśmiana pt. *Przemiany rzeczywistości*. Autor *Sadu rozstajnego* wskazywał, iż:

[...] poza jaźnią istnieje w duszy jakiś ton; jakaś pierwotna pieśń bez słów, która czeka na przyjście w godzinie twórczej słów niezbędnych, ale dla której te słowa są zawsze czymś innym od niej samej [...] Człowiek, pojęty jako pieśń bez słów, unika naszych określeń. Wie on jednakże, iż aby stać się realnym, musi wydobyć swój ton, musi natężyć swoją pieśń bez słów. Jest ona jego jedyną i najwierniejszą rzeczywistością. Rzeczywistością zaledwo w przecięciu lub w skróceniu podobną do tych słów,

¹⁸ J. Zięba, *Pieniądz i słowo. Nowoczesne paradoksy Leśmianowskiego języka poetyckiego*, „Teksty Drugie” 2010, z. 6, s. 231–232.

¹⁹ E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 178.

którymi kiedyś ma się wypełnić, ażeby swą istotę przetłumaczyć na język ogólny, międzyludzki. Będzie to zawsze tylko przekład, tłumaczenie, nigdy – oryginał, nigdy – pierwowzór²⁰.

Mam jednak wątpliwości, czy Leśmian rzeczywiście pisze o bezwzględnej pierwotności „pieśni bez słów”. Być może należałoby ową pierwotność zrelatywizować, mając w pamięci zarysowaną w eseju historyczną zmienność różnych wizji rzeczywistości, a więc także ich „niewątpliwych” fundamentów. W tym kontekście koncepcję „pieśni bez słów” można by traktować jako odpowiedź na „nowoczesne wydarzenie” utraty przez byt substancjalności. Leśmian pisze na przykład:

Oto doszliśmy do oryginału, do pierwowzoru, najmniej poddającego się krytycyzmowi naszej logiki. Usunęliśmy naszą rzeczywistość jak najdalej od możliwych jej wrogów, uszczupiliśmy jej teren aż do bezprzestrzennego tonu, aby jej nie narażać na niebezpieczeństwa grożące ze strony znikomej materii, i aby móc w nią wierzyć swą wiarą przeczuloną i nieznoszącą bogów o zbyt dokładnych liniach i zbyt szerokich płaszczyznach²¹.

W proponowanej przeze mnie perspektywie idea „pieśni bez słów” stanowiłaby więc rezultat procesów (intelektualnych, społecznych, mentalnych), przeciwko którym jest zorientowana. Inaczej rzecz ujmując: słowo (poetyckie) to (w twórczości Leśmiana i – jak sądzę – także Wierzyńskiego) nie tyle „konieczny”, ile konstytutywny („źródłowy”) „pośrednik” istoty bytu, będący jednocześnie jej częścią, wyróżnionym *exemplum* i poszerzeniem.

Badacze akcentujący obecność w poezji Leśmiana (i bardziej dyskursywnej, nie-immanentnej refleksji o niej) wyraźnej opozycji między witalną, odbieraną intuicyjnie sferą *naturae naturantis* a jej niedoskonałym werbalnym wyrazem poszukują potwierdzenia swojego pomysłu w odwołaniu do wiersza *Zamyślenie*. Wybór ten bynajmniej nie jest przypadkowy. Stanowi wyraziste (i świadome) polemiczne odniesienie do całościowego projektu lektury poezji Leśmiana proponowanego przez Ryszarda Nycza (i podążającego jego śladem Michała Pawła Markowskiego). Wedle Nycza (piszącego o metapoetyckiej wymowie wiersza *Zamyślenie*):

Sztuka poetycka jest tu teraz rozumiana jako twórcza praca w materii języka, jako poznawcza aktywność słowna, dzięki której „wyglądy” słowa stają się „postaciami” świata, a język poetycki – tajemniczym darem wynajdującym formy realności; sposobem odkrywania niedostępnych na co dzień „wyglądów” rzeczywistości²².

²⁰ B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*, [w:] idem, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 44 i 45.

²¹ Ibidem, s. 45.

²² R. Nycz, „Słowami... w świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012, s. 124.

Zięba wskazuje na to, iż Nycz pomija w swojej interpretacji kategorię „śpiewu”, podporządkowując ją tym samym „werbalnemu” spoglądaniu w świat, „a przecież w omawianym fragmencie poeta wyraża rodzaj żalu czy zawodu, że nie śpiewa, ale tylko posługuje się słowami («jeno słowami w świat wyglądam»)). Dokonuje tym samym przeciwstawienia śpiewu i słowa, przypisując jednocześnie większe znaczenie temu pierwszemu jako obiektowi tęsknoty”²³.

W celu wyprowadzenia ogólnych wniosków, które – jak sądzę – okażą się pomocne w reinterpretacji „poetyckiego witalizmu” Kazimierza Wierzyńskiego (i pozwolą wskazać zarazem na pewną zbieżność w metapoetyckich „poglądach” Wierzyńskiego i Leśmiana), chciałbym skoncentrować się na elementach przemilczanych przez Ziębę w jego odczytaniu wiersza *Zamyślenie*. Komplikację wskazanego przez badacza wartościującego przeciwstawienia przynosi już pierwsza strofa utworu:

Kto wybaczy mi moją do wróżby niezdolność?
Nie wiem, co dziś pokocham – co jutro wyśpiewam?
I dłonią, jak sierś zwierza, głaszczę mimowolność
Pieśni, których warczenia w sobie się spodziewam²⁴.

W cytowanych strofach zwraca uwagę przede wszystkim przywołanie relacji czasowych, w jakich osadzona zostaje twórczość podmiotu. Deklaruje on niewiedzę na temat przyszłości: bliższej („co dziś pokocham”) i tej nieco dalszej („co jutro wyśpiewam”). Poezja wiąże się z miłosnym zachwytem pieśnią *naturae naturantis*; zarazem właściwa, „śpiewna” twórczość poetycka jest tu zaledwie antycypowana: odsunięta w przeszłość, wyczekiwana.

Gdyby zatrzymać interpretację w tym miejscu, w ogólnym zarysie potwierdzałyby ona konkluzje interpretacyjne Zięby i Winięckiej: w tym ujęciu „wyglądanie słowami w świat” to (jedynie) z a p o w i e d ź utopijnej twórczej pełni, poprzedzonej bezpośrednio, „bezsłowną” epifanią rzeczywistości. Tak rozumiana zapowiedź byłaby jednak nieodróżnialna od nostalgicznego wskazania na to, co już utracone, na to, co nie da się „przepisać z faktyczności na wyrażalność”²⁵.

²³ J. Zięba, op. cit., s. 232. Podobnie myśli Winięcka: „Warto zwrócić uwagę na słowa «nie śpiewam». Śpiew jest dla Leśmiana synonimem poezji. A podmiot opisuje tu swoje zamyślenie. To nastrój, w którym zamiast śpiewu rozumianego jako stan najwyższego twórczego napięcia, w zadumie «wygląda się» słowami w świat w oczekiwaniu na pieśni, które mają się «same ze siebie wygarzyć», bez pomocy «ja», które by je «dobywało». [...] Wobec przywołanych tu poglądów Leśmiana sformułowanie «słowami... w świat wyglądam», interpretowane jako akt kreacji rzeczywistości poetyckiej za pomocą słów, można tłumaczyć też jako nostalgiczną konstatację tego, że stanowią wyraz prawdy przeżycia podmiotu, która nie jest tożsama ze słowami, lecz nie może się inaczej, niż poprzez słowa, urzeczywistnić” (E. Winięcka, op. cit., s. 177–178).

²⁴ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 276.

²⁵ Cytowana formuła pochodzi, rzecz jasna, z poezji Mirona Białoszewskiego. Faktyczność chciałbym tu rozumieć w zgodzie z etymologią: *factum* jako to, co już uczynione, dokonane.

Relacje czasowe (uprzedniości i następstwa) okazują się natomiast mniej oczywiste – stawiają opór zarysowanemu binarnemu schematowi – gdy w obręb analizy włączona zostanie druga część strofy. Niejasny pozostaje przede wszystkim czasowy (przyczynowy) stosunek metaforycznego gestu głaskania „mimowolności pieśni” i ich uobecnienia się „w” podmiocie utworu. Czasownik „spodziewam się” sugeruje wychylenie ku przyszłości, forma „głaszczę” zdaje się natomiast stwarzać (i określać zarazem) liryczną aktualność; niepozabawiony podstaw wydaje się zatem paradoksalny wniosek, że podmiot-bohater wiersza *Zamyślenie* niejako wywołuje swym gestem „bezślowną pieśń” – poprzez ingerencję w rzeczywistość performatywnie stwarza możliwość zaistnienia tego, co stanowi warunek jego twórczości²⁶. Należy podkreślić, iż podstawowa cecha pieśni („warczenie”, które wskazuje zarazem na ich „leśną” genezę) stanowi – w retorycznym porządku wiersza – pochodną sposobu, w jaki poeta je głaszczę/przyzywa.

Mielibyśmy więc do czynienia z mechanizmem realizowanej metafory. Inaczej rzecz ujmując: cecha gestu podmiotu – na zasadzie (ukrytej) *hypallage* – zostaje przeniesiona na *patiens* czynności, co dynamizuje (i czyni niejednoznaczny) relacje czasowego następstwa, a także przyczyny i skutku²⁷. Podmiot działa więc słowem, jego słowo jest działaniem (inaczej: słowo uczestniczy w świecie, który odzwierciedla). Pieśni, których nadejścia poeta zaledwie się spodziewał (w pierwszej strofie), w drugiej strofie określane są już jako obecne („Po warczeniu poznaję, że przybyły z lasów, / I oswajam je z wolna i uczę swej mowy”²⁸). O znaczeniowej dynamice wiersza stanowi więc napięcie pomiędzy jego referencjalnością (sugerującą „zdroworozsądkowy” kierunek reprezentacji) a podważającym ją mechanizmem retorycznym. To, co bez-/przedślovné, wydaje się zatem w analizowanym utworze – wbrew interpretacjom Zięby i Winieckiej – nieodłączne od wysłowienia.

²⁶ W perspektywie moich założeń ten typ lektury stanowi próbę opisu mechanizmu, który Ryszard Nycz nazwał „retoryczną reprezentacją [...] stekstualizowanego realnego” (zob. R. Nycz, op. cit., s. 13).

²⁷ Na temat znaczeniowego i kreacyjnego potencjału figury *hypallage* – nieredukowalnej do gramatycznego „udziwnienia” – interesująco pisała Barbara Sienkiewicz: „konsekwencją [innowacji składniowo-logicznej wprowadzanej przez *hypallage*] jest wszakże [...] zmiana myślenia o przedmiocie i podmiocie zarazem. Przedmiotowi bowiem przybywa, jakby powiedział Białośzowski, zostaje mu przydana intencjonalnie własność ludzka, ale podmiotowi ubywa, coś zostaje mu uszczknięte” (B. Sienkiewicz, *Prawdziwy koniec hypallage?*, „Teksty Drugie” 2002, z. 3, s. 215). W wypadku wiersza *Zamyślenie* podmiotowi „ubywa” to, co nie-ludzkie („leśne warczenie”). Mechanizm tropologiczny ustanawia zatem opozycję *natura naturans* – *natura naturata*, lecz zarazem ją kwestionuje – znajdując się po stronie „słowa”, jest jednak „naznaczony” przez pierwszy element wspomnianej opozycji. Być może ową paradoksalność (i nie-tożsamość) należałoby wiązać ze związkiem tropu i powtórzenia: *hypallage* „odgrywa” tu bowiem to, co już za jej pośrednictwem się stało (przyzywa to, co ustanawia).

²⁸ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, op. cit., s. 276.

W świetle wniosków sformułowanych w powyższym zarysie interpretacyjnym innego znaczenia nabiera fragment: „A nie śpiewam, lecz jeno słowami przez okno / W świat wyglądam...”²⁹. Cytowany dwuwiers organizuje figura *correctio*, która jednak – taki byłby rezultat wyżej zaproponowanego sposobu myślenia – nie znosi, lecz raczej podtrzymuje i przemieszcza to, co zanegowane. Formuła: „słowami przez okno w świat wyglądam” stanowi zatem dookreślenie sposobu/natury śpiewania, które zarazem – ze względu na retoryczny mechanizm różnicującego powtórzenia – jest i nie jest śpiewem, a także (właśnie dlatego) stanowi (tylko i aż) obietnicę śpiewu, to znaczy tego, co jeszcze nigdy się nie wydarzyło³⁰.

„A nie śpiewam, lecz jeno słowami / W świat wyglądam, choć nie wiem, kto okno otwiera”³¹ – pisze Leśmian, w wierszu *Słowo do Orfeistów* Wierzyński dodaje:

Kto za mną staje, nie wiem, ale wiem, że tam jest,
Co mówi, nie wiem, ale powtarzam to za nim,
Nie słyszę tych słów, ale napisać je umiem,
I to jest tak ważne, że o nic więcej nie pytam³²

Przytoczona inicjalna strofa zbudowana jest z paradoksów, które przybliżają, ale i zakrywają tajemnicę twórczości. Podmiot utworu w osobliwy sposób posługuje się kategorią powtórzenia, jak bowiem stwierdza: powtarza to, czego nawet nie słyszy, lecz co potrafi zapisać. To, co nawet nie jest głosem, staje się zatem słyszalne (wydarza się) w milczącym piśmie. Mamy więc do czynienia ze źródłowym powtórzeniem i jednocześnie z pęknięciem w obrębie źródła, które nie tylko – przywołajmy Leśmiana – jest „zaledwo w przecięciu lub skróceniu” podobne „do tych słów, którymi kiedyś ma się wypełnić”³³, lecz wręcz „wewnętrznie” różni się od samego siebie; jest niczym udzielający się i skrywający zarazem rytm, o którym we wcześniejszym wierszu (z tomu *Siedem podków*) pisał Wierzyński, iż wszystko z niego powstaje³⁴.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Anna Czabanowska-Wróbel zauważa, iż powtórzenie w poezji Leśmiana „nie stanowi [...] celu samego w sobie, ale jest wielopłaszczyznową kategorią pozwalającą w najbardziej poetycki, skondensowany sposób mówić o czasie, o statusie bytowym człowieka, o twórczości i o nadziei” (zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Leśmian i powtórzenie. Tarcza wśród Poematów zazdrosnych*, [w:] *Stulecie Sadu rozstajnego*, red. U. M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014, s. 53).

³¹ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, op. cit., s. 276 [podkr. własne].

³² K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 235–236.

³³ B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*, op. cit., s. 45.

³⁴ Mam, rzecz jasna, na myśli wiersz *Wszystko powstaje z rytmu* zakończony puentą: „Wszystko powstaje z rytmu. Czyli / Nikt nie wie z czego” (K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 154).

Źródłowa kopia – „odwieczny portret”, jak pisał Leśmian we wczesnym wierszu *Kabała* – przywodzi na myśl znany z filozofii Jacques’a Derridy koncept pra-pisma³⁵. W kontekście ostatniej strofy utworu być może bardziej zasadne byłoby jednak odwołanie się do późnych pomysłów autora *O gramatologii*:

I zrozumiałem istotny los Orfeusza,
 Że miłość jest ustawiczną groźbą utraty.
 Więc wołam was, orfeisci, jeśli kto mi zaufa,
 Powtarzajcie słowa podszeptywane,
 Nie patrzcie kto stoi za wami,
 DOBRZE, CUDOWNIE ŻE JEST³⁶.

Apostrofa skierowana do poetów-orfeistów jest tu zarazem apelem o zaufanie, które – co sugerują relacje gramatyczne – stanowi wstępny warunek ufności „podszeptowanym słowom”. Wiersz wskazuje zatem na etyczną wartość i zarazem konstytutywną dla twórczości poetyckiej rolę aktu potwierdzenia i powtórzenia (potwierdzającego powtórzenia), który można by inaczej określić mianem „zaufania zaufaniu”.

Inaczej rzecz ujmując: apel o zaufanie jest apelem o wiarę w wartość zaufania. W pewien sposób „odgrywa” więc specyfikę fenomenu, o uznanie którego apeluje. Na tej drodze „zaufanie” jest zawsze wewnętrznie podzielone, odsyła wstecz ku swojemu „fundamentowi”, który Derrida zapewne nazwałby archi-performatywem, to znaczy „wydarzeniem «performatywnym», które nie może należeć do całości, którą ugruntowuje, zapoczątkowuje czy uzasadnia. Tego rodzaju wydarzenie jest [bowiem] nieuzasadnialne w ramach logiki, którą otwiera. Jest decyzją innego w żywiole nierozstrzygalności”³⁷.

Powyższy filozoficzny komentarz wydaje się trafnie określać sposób funkcjonowania figury *hypallage* w wierszu Leśmiana *Zamyślenie*: poprzez szczegółowo analizowany już zabieg ustanowiona zostaje opozycja *natura naturans* – *natura naturata*, która nie obejmuje jednak stojącej u jej źródeł figury – w jej „figuralności”, materialności – dlatego też podmiot-poeta zmuszony jest do wyznania: „nie wiem, kto okno otwiera”.

W inny, rzecz jasna, sposób do podobnych wniosków prowadzi analiza meta-poetyckich implikacji wiersza *Słowo do orfeistów*. Formuła „zaufania zaufaniu”,

³⁵ Archi-pismo/prapismo to termin odnoszący się do źródłowego różnicowania, które umożliwia opozycję mowy i pisma, lecz zarazem nie podporządkowuje się jej władzy. Filozof pisze na przykład: „jeśli przemoc należy wiązać z pismem, pismo pojawia się przed pismem w sensie wąskim, już w różnicy (*différance*) lub w pra-piśmie, które otwiera samą mowę” (J. Derrida, *O gramatologii*, op. cit., s. 177).

³⁶ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2., op. cit., s. 236.

³⁷ J. Derrida, *Wiara i wiedza*, tłum. P. Mrówczyński, [w:] J. Derrida, G. Vattimo et al., *Religia*, Warszawa 1999, s. 29.

która – jak sądzę – pozwala na sfunkcjonalizowanie na potrzeby interpretacji retorycznej organizacji utworu, niejako „osłabia” zaufanie, nie stanowi już ono bowiem nadziei na przewyciężenie antynomii świata i sztuki poetyckiej. Zarazem jednak jest ufnością w ufność, a więc ufnością w nieprzechodnią wartość poezji p o m i m o smutnej wiedzy, którą werbalizuje bohater *Rozmowy z Orfeuszem*: „I powiem ci coś więcej. Nie zmienię mą sztuką / Nawet tego, że mnie tu Bachantki zatłuką”³⁸.

„Zaufanie zaufaniu” to jednak także ufność w dialog z tym, co znajduje się (dzieje się, wydarza się?) – przywołajmy raz jeszcze określenie z *Mowy o Leśmianie* – „pomiędzy istnieniem a zgonem”. W tym ujęciu poezja byłaby j e d n o c z e ś n i e czymś mniej i czymś więcej niż rzeczywistość: czymś mniej, gdyż nie wpływa na świat, nie modyfikuje jego nieubłaganych praw, czymś więcej natomiast ze względu na potencjał wspominania „nieistniejących zdarzeń” (zob. wiersz Leśmiana *Słowa do pieśni bez słów*), zapisu niesłysza(l)nego głosu. Swoiste połączenie alternatyw (wyprowadzające poza sugerowaną przez Zbigniewa Andresa relację pełnej, witalnej natury i poezji autotelicznej, ustanawiającej własne, niezależne od tej pierwszej, prawa) decyduje – jak sądzę – o filozoficznej głębi *Rozmowy z Orfeuszem*.

Słowa: „Nikt mnie już nie oszuka / Świat nie ma sensu, / Sens ma sztuka”³⁹ chciałbym interpretować inaczej, niż czyni to Agnieszka Rydz, pisząc, iż: „Rozgraniczywszy śpiew dla świata od pieśni wykonywanej dla samego siebie, [Orfeusz] nadaje *artis* stosowną rangę”⁴⁰. Wiersz rzeczywiście sugeruje wyraźne przeciwstawienia. Opozycji bezsensownego świata i sensownej sztuki zdają się odpowiadać wersy: „Dla świata śpiew mój prawa ciemności obala, / A dla mnie śpiew jest śpiewem, i muzyczna fala / Unosi mnie po morzach, których nie znam granic”⁴¹. Przywołane sformułowania domagają się jednak ukontekstowania. Monolog Orfeusza ma bowiem charakter „zdialogizowany” – stanowi odpowiedź na słowa interlokutora-narratora-podmiotu wiersza:

Nie pocieszaj mnie, stary, i nie mów mi więcej,
 Że kiedy grałem, Tantal zapomniał o męce;
 Że Syzyf przestał toczyć pod górę swą skałę,
 Usiadł na niej i słucał; że Furie płakały⁴².

Oponując przeciw pocieszeniom ze strony rozmówcy, Orfeusz odrzuca zarazem model sztuki ingerującej w zastany, uniwersalny porządek rzeczy. Taka twórczość byłaby bowiem jedynie chwilowym pocieszeniem, pozorem. Paradoksalnie

³⁸ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 174–175.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ A. Rydz, op. cit., s. 72.

⁴¹ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2., op. cit., s. 174–175.

⁴² Ibidem.

– przypomnijmy „logikę” zarysowaną w *Balladzie o zbuntowanych słowach*⁴³ – utwierdzałyby prawo, które jest w stanie (chwilowo) zawiesić. Gdy pieśń usta-je (gdyż jako zależna od praw rzeczywistości, którym się przeciwstawia, ustać musi), *fatum* odzyskuje władzę – zmusza mitycznych bohaterów do kontynuowania daremnego wysiłku. Orfeusz nie opowiada się jednak także za „sztuką czystą”:

I nic nie zmieni prawa rządzącego we mnie
By wiecznie tworzyć szczęście i tworzyć daremnie
I nad przemocą bogów, nad trudami losu
Wierzyć w sens mojej sztuki i mojego głosu⁴⁴.

Bohater „wszystko stracił, a żyje”. Wewnętrzny imperatyw śpiewu stanowi więc ekspresję siły witalnej ogołoconego istnienia, które przebrnęło przez „próbę zacieklą”. W śpiewie paradoksalnie łączy się zatem konieczność („I nic nie zmieni prawa rządzącego we mnie”) i najwyższa wolność, potwierdzająca byt w jego jednostkowości, nieredukowalnej do statusu elementu w doskonałej „mitycznej” Całości. Tworzenie (i wiara, która – zgodnie z mechanizmem wskazanym przeze mnie w analizie *Słowa do orfeistów* – jest raczej wiarą w wiarę), „nad przemocą bogów, nad trudami losu” nie jest działaniem przeciw opresyjnemu porządkowi (w tym wypadku sztuka byłaby zredukowana do pozorów czy też dialektycznego dopełnienia), nie ma jednak także nic wspólnego z estetycznym eskapizmem. Paradoksalna siła jej słabości wiąże się natomiast z uznaniem niezmiennego *fatum* przy jednoczesnej kontynuacji *daremnego* tworzenia szczęścia.

W ten sposób świat traci „całą tajemnicę” – „nie ma sensu”, gdyż jest nazbyt sensowny, natomiast „sens ma sztuka”, ponieważ ustanawia nieredukowalny (i niepotrzebny w perspektywie Całości) naddatek, który otwiera możliwość (czy raczej możliwość możliwości)⁴⁵ wykroczenia poza Całość, poza cykliczny (i siłą rzeczy domknięty) porządek mitu⁴⁶. Ową możliwość możliwości wykroczenia

⁴³ To nie przypadek, że w tomie *Siedem podków* wiersze te sąsiadują ze sobą.

⁴⁴ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2., op. cit., s. 174–175.

⁴⁵ Piszę o „możliwości możliwości”, gdyż „możliwość” byłaby zbyt obciążona dialektycznym sprzeciwem wobec praw rzeczywistości, który – jak starałem się wykazać – Orfeusz odrzuca.

⁴⁶ Proponowana przeze mnie interpretacja *Rozmowy z Orfeuszem* wiele zawdzięcza znanej z tekstów Agaty Bielik-Robson koncepcji „mesjańskiego witalizmu”. Filozofka pisze w tym kontekście o przełomowym „odtrąceniu wszelkiej teodycei” (a więc wszelkiego „pocieszenia”) przez Hioba: „Odtąd magia totalności bezpowrotnie traci swoją moc: żadna całość nie może zażądać automatycznie od jednostki posłuszeństwa, czyli bycia tylko częścią; raz na zawsze znika tragiczna konieczność ofiary na rzecz ogółu, podyktowana poczuciem winy jako niewybaczalnego odstępstwa. W lekcji Hioba [...] życie pojedyncze jest zawsze celem, nigdy środkiem: jego zmaganie się z bytem o przetrwanie i coś, co sam Hiob nazywa «chwila radości», stanowi wartość autoteliczną” (A. Bielik-Robson, *Errors. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012, s. 43).

można by nazwać inaczej witalnym (gdyż powiązany ze śpiewem jako ekspresją „nagiętego” jednostkowego życia) „poszerzeniem istnienia”⁴⁷.

III

Sformułowane wnioski i hipotezy okażą się – mam taką nadzieję – pomocne w interpretacji pochodzącego z tomu *Kufer na plecach* (1964) wiersza *Leśmian w ziemi*, będącego drugim utworem Wierzyńskiego poświęconym autorowi *Łąki*⁴⁸:

Liściasty, drzewiasty,
Zarośliniony,
Cóż oni wiedzą o tobie,
Któryś niewinny w świecie zamętu
Zaniemówił do szczętu
I położyli cię w grobie.

Teraz jest zima
Srebrno-niebieska,
Śpizimek motyla trzyma
W czterech zabitych deskach.

Sto ust było w liściach,
Tysiące w trawie
I w kwiatach,
Wszystkie twoje niebyty
Przebyłeś tam nieprzebyty,
Pomyślany w zaświatach.

Tam się te rzeczy zaczęły,
Tam się skończyły
Tam trwają i będą trwałe:
Leżysz przykryty zimą,
Niewinny,
Śniegiem ogrzany,
W śnie uleżały,

⁴⁷ Dlatego nie sposób się zgodzić z Agnieszką Rydz, gdy na temat fragmentu „A dla mnie śpiew jest śpiewem” pisze, że: „Ta tautologiczna definicja sformułowana przez podmiot tekstowy tylko z pozoru nie wnosi do odczytania nowego sensu. W istocie znaczy tyle, co miłość w porażającym prostotą i głębią epigramacie Emily Dickinson: «jest wszystkim, co istnieje». – Pieśnią jest świat. Pieśnią jest życie” (A. Rydz, op. cit., s. 73). Pieśń w wierszu Wierzyńskiego nie jest Wszystkim, przeciwnie: jest raczej niczym (suplementem), które „nicuje” Wszystko „od wewnątrz”, wyprowadza poza Całość.

⁴⁸ Zob. wiersz *Na śmierć Bolesława Leśmiana* z tomu *Róża wiatrów* (K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 1, op. cit., s. 394–395).

Aż wróci liściasta,
 Drzewiasta wiosna
 Do wielkiej roślinnej
 Chwały⁴⁹.

Tekst, stanowiący, swoją drogą, znakomity pastisz poetyki Leśmiana⁵⁰, rozpoczyna swoista prezentacja bohatera-poety. Odnoszące się w punkcie wyjścia do martwego Leśmiana słowa: „Liściasty, drzewiasty, / Zarośliniony” powtórzone w wygłosie wiersza funkcjonują jako atrybuty wiosny, powracającej „Do wielkiej roślinnej / Chwały”. Owo przemieszczenie, przywracające cytowane epitety ich naturalnemu, macierzystemu kontekstowi, niejako powtarza (czy też: uzupełnia, suplementuje) stematyzowany w wierszu wątek powrotu.

W tym ujęciu przypisane Leśmianowi na wstępie dystynktywne cechy zostają „roztopione” w cyklicznym porządku natury. Innymi słowy: sygnalizowane w utworze potencjalne „trwanie poza trwaniem” zbliża się więc do momentu w obrębie dialektyki wspomnianego porządku. Tak prowadzona interpretacja zdaje się potwierdzać pogląd Tymona Terleckiego, odnajdującego w twórczości Wierzyńskiego ślady fascynacji Nietzscheańskim mitem „wiecznego powrotu tego samego”⁵¹. Już na etapie wstępnych rozpoznań chciałbym jednak podkreślić obecność pewnej „figuralnej resztki”, która komplikuje pozorną klarowność ustanawianej w wierszu i wpierającej go zarazem „poetyckiej ontologii”. Klamrowa kompozycja utworu, stanowiąca znaną zamknięcia, pełni, konstrukcyjnej „kolistości”, pozostaje bowiem w pewnym napięciu ze wskazywanym przeze mnie powtórzeniem (i przemieszczeniem) epitetów; innymi słowy: nagłos i wygłos wiersza zaczynają funkcjonować względem siebie jako cytaty, których zestawienie modyfikuje ich semantykę. W dalszej części interpretacji zamierzam spojrzeć na wspomniany zabieg przez pryzmat figury zwanej chiazmem. By ukonkretnić mój zamysł, swoistą „naturalizację” określę odnoszących się do Leśmiana skonfrontuję z – umożliwiającą, jak sądzę, przez analizowany wiersz – „leśmianizacją” atrybutów natury.

Inicjalna strofa wiersza wprowadza przeciwstawienie „ja-podmiot utworu” – oni (tj. być może niezindywidualizowana zbiorowość, której w eseju *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* sam Leśmian nadał nazwę „człowieka przeciętnego”, traktowana jednocześnie jako kategoria społeczna i psychologiczna)⁵². Wspomniana opozycja ma charakter wartościujący: powszechna wiedza

⁴⁹ Idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 270–271.

⁵⁰ Zob. A. Rydz, op. cit., s. 155–159.

⁵¹ Zob. T. Terlecki, *Antynomia dionizyjsko-apollińska we wczesnej twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 7.

⁵² „Przed wszystkim pomiędzy każdym z nas a jego życiem majaczy przedział nieustanny, zmora wszechmocna, wizja statyczna, urojenie tym gorsze, iż szare w samym swoim założeniu, słowem – człowiek przeciętny. Dusza jego składa się z danych

na temat Leśmiana nosi zapewne znamię upraszczającej ogólności; jest – mówiąc współczesnym Leśmianowi językiem – bezrefleksyjnie przekazywanym „liczmanem”, który umożliwia intersubiektywne porozumienie, lecz zarazem zapośrednicza dostęp do dzieła poety. By odwołać się do eseistycznego idiomu autora *Sadu rozstajnego*: obieguowe opinie umieszczają twórcze zdobycze w „muzeum *naturae naturatae*”, tym samym oswajając tkwiący w poezji pierwiastek nowości, nieredukowalny do uznanych już, społecznie aprobowanych sądów o rzeczywistości⁵³.

Akcentowany dystans wobec sfery *doxa* pozwala na sformułowanie pozytywnej charakterystyki (zarazem – poprzez wspomniany zabieg – niejako „retorycznie” uprawomocnionej): „Któryś niewinny w świecie zamętu / Zaniemówił do szczętu”⁵⁴. W dalszych rozważaniach chciałbym podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, jak można zasadnie rozumieć ową „niewinność” Leśmiana-bohatera utworu (należy bowiem pamiętać, iż epitet „niewinny” został powtórzony w czwartej całości i zarazem wyraźnie wyodrębniony: pokrywa się on z wersem dwudziestym pierwszym; natomiast sytuacja, w której wers jest równy jednemu słowu, ma w analizowanym wierszu miejsce zaledwie trzy razy). Na tym etapie interpretacji konieczne wydaje się zaznaczenie ogólnych relacji, które można wyinterpretować na podstawie przytoczonych wersów. „Niewinność” jest bowiem cechą odróżniającą Leśmiana Wierzyńskiego od „świata zamętu”, zarazem jednak przejawia(ła) się ona właśnie w tym świecie – być może jako „wyrwa”, „brak” zamętu, mówiąc po Leśmianowsku: „coś innego, niż to wszystko, co było” (*Za grobem*), czy też: w nawiązaniu do obecnej w twórczości Leśmiana ambiwalencji słowa „zbytek” – jako pewien nadmiar znamionujący „brak” w „świecie zamętu”, negujący zatem postrzeganie owego świata w kategoriach już-gotowej-Całości⁵⁵.

Wyrażenie „świat zamętu” zdaje się w tym kontekście stawiać opór redukcji do znaczeń powiązanych z „wtórą rzeczywistością” życia zbiorowego. Należy ponadto zwrócić uwagę na konstrukcję wersu czwartego i jego pozycję w pierwszej strofie wiersza. Jest to wers najdłuższy w tej części utworu, w której Wierzyński wyraźnie dąży do wyrównania liczby sylab w wersach (punktem odniesienia

statystycznych, ułatwiających algebraicznym porachunkom myśli nietwórczej pełną przewidywać opiekę nad tak zwanym życiem w ogóle. Światopogląd jego polega na uznaniu faktów częstotliwych za jedyne zasady realne istnienia i na podniesieniu tej częstotliwości do rangi praw wiekuistych” (B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, [w:] idem, *Szkice literackie*, op. cit., s. 34.

⁵³ Zob. ibidem, s. 31.

⁵⁴ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2., op. cit., s. 270–271.

⁵⁵ Leśmianowski „zbytek” – niczym suplement – stanowi pewien nadmiar w Całości, która okazuje się naznaczona brakiem; jest swoistym śladem tego, co w obrębie owej Całości nie może się uobecnić. W tym kontekście można by przytoczyć fragment didaskaliów poematu dramatycznego *Dziejba leśna*: „W miejscu ich zniknięcia ukazuje się drobna, jak zabawka, łódź ze świetlistego złota i płynąc gdziekolwiek, gaśnie w punkcie nieokreślonym; jakby dobiła do brzegu, gdzie istota łodzi staje się zbyteczna” (B. Leśmian, *Poezje zebrane*, op. cit., s. 537).

wydaje się tu osiem zgłosek; analizowany wers liczy ich dziesięć). Wers czwarty sprawia także wrażenie segmentu wypowiedzi – by tak rzec – „sztukowanego”. Można się było spodziewać pewnej regularności, wedle której krótszemu wersowi drugiemu odpowiadałby rozpiętością sylabiczną wers czwarty. Słowo „świat” zostaje tu niejako „dodane” do fragmentu „Któryś niewinny”, podobnie słowo „zamęt”. Semantyka i konstrukcja wersu tworzą tu zatem swego rodzaju napięcie: znaczenie – nieodłączne od pewnej „totalności” – jest kwestionowane przez nieredukowalność zapisu, który zarazem może ujawnić się jedynie dzięki owej „totalności”. „Niewinność” i „świat zamętu” pozostają więc w relacji „złośliwej zażyłości” (*Toast świętokradzki*), którą ustanawia (i odzwierciedla) wskazane semantyczno-strukturalne pęknięcie.

Niewątpliwy jest związek rytuału pogrzebowego („I położyli cię w grobie” – tak kończy się pierwsza strofa) z tymi, których wiedza na temat Leśmiana stanowi negatyw poznania, jakie przypisuje sobie „ja” liryczne. Świadczy o tym rzecz jasna forma czasownika, jak również połączenie rymem klauzul wersów trzeciego i szóstego. Ten ogólny wniosek chciałbym uzupełnić interpretacją kolejnej części wiersza: „Teraz jest zima / Srebrno-niebieska, / Śpizimek motyla trzyma / W czterech zabitych deskach”⁵⁶. „Cztery zabite deski” stanowią tu peryfrazę trumny.

Należy wspomnieć o jeszcze jednym – mniej uchwytnym, lecz być może właśnie ze względu na to ważniejszym – zabiegu Wierzyńskiego. Deski „zabite” (a nie zbite w trumnę) to deski „martwe”, „martwota” – na prawach figury *hypallage* – zostaje tu zatem oddzielona od osoby zmarłego, przeniesiona na ograniczającą go skrzynkę-trumnę. Jednocześnie zostaje jak gdyby wpisana w ramy krępującego społecznego porządku. Innymi słowy: śmierć (przyczynowość, początek i koniec) stanowiłaby w tym ujęciu *a priori* rozumu intersubiektywnego (rozumu „człowieka przeciętnego”). Analizowany zabieg pozwala na ustanowienie w wierszu „Leśmianowskiej” opozycji wartościującej: *natura naturans* – *natura naturata*. Dzięki temu śmiertelność została wyparta poza sferę natury, w pewien sposób zrelatywizowana do intelektualnego pozoru, który nie dociera do istoty rzeczy, do dialektyki przyrody, do jej „wiecznego wrotu” („Teraz jest zima / Srebrno-niebieska”, a więc panuje tymczasowo uśpienie, letarg, „aż wróci liściasta, / Drzewiasta wiosna / Do wielkiej roślinnej / Chwały”⁵⁷). Należy jednak wskazać, że owa rekurencja porządku natury pozostaje w genetycznej zależności od odrzucanego, społecznie usankcjonowanego ceremoniału. To właśnie silne przeciwstawienie znamienne dla „wtórej rzeczywistości” postrzeganiu śmierci pozwala na jej upodrzednienie jako momentu w witalnej dialektyce przyrody.

Inaczej rzecz ujmując: wiersz niejako „odgrywa” włączenie/asymilację twórczej, poetyckiej zdobyczy w powszechny obieg idei. Leśmianowski „Śpizimek”

⁵⁶ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2., op. cit., s. 270–271.

⁵⁷ Ibidem.

(*pars pro toto* „mortalnych” neologizmów autora *Łąki*) funkcjonuje tu jako swoisty eufemizm, paliatyw przeciw śmierci, paralelny do „ich” zabiegów osławiających ludzką śmiertelność⁵⁸. Wiersz-pastisz – poprzez konstytuujące go retoryczne mechanizmy – zdaje się przyświadczać nieparafrazowalności Leśmianowskiego idiomu.

Jeśli tak, nasuwają się pewne interpretacyjne wątpliwości, dotyczące wstępnej charakterystyki Leśmiana-bohatera wiersza. Słowa: „liściasty, drzewiasty, / zarośliniony” zaczynają sugerować sensy wykraczające poza te, które można wyinterpretować na podstawie ich powtórzenia w wygłosie wiersza. W trzeciej całości wiersza mamy do czynienia z bogatym w paronomazję fragmentem: „Wszystkie twoje niebyty / Przebyłeś tam nieprzebyty”⁵⁹. Niebyt jest zatem tym, co winno być przebyte. Sam Leśmian natomiast jest „nieprzebyty” (przypomnijmy: „cóż oni wiedzą o tobie”). Inicjalne epitety zyskują w tym kontekście znaczenie bliskie „gęstwie zieleni”, przez którą należałoby się przebić, by dotrzeć do właściwego – by tak rzec – bytu poety. Leśmian nie tyle zatem „jest” „liściasty, drzewiasty, zarośliniony”, ile raczej skrywa się w lesie znaczeń własnej poezji (i wiersza Wierzyńskiego). Wyjściowy fragment miałby – przy przyjęciu tej linii interpretacyjnej – charakter mowy pozornie zależnej, wskazującej zarazem na ironiczny (oczywiście nie w znaczeniu antyfrazy) dystans Wierzyńskiego wobec witalizmu „znaturalizowanego”, którego emblemat stanowi idea wiecznego powrotu.

Zmierzając do końcowych konkluzji, chciałbym przyjrzeć się raz jeszcze wersowi dziewiątemu: „Śpizimek motyla trzyma”. Orzeczenie i dopełnienie zostały tu wyodrębnione (oddzielone od podmiotu zdania) poprzez asonansowy rym wewnętrzny (znów pojawia się swoisty „wers w wersie”, komplikujący możliwość scalenia sensu). Zauważmy, iż wątek wyzwolenia motyla ze stadium poczwarki wbrew pozorom (a w zgodzie z sugestią „wersologiczną”) nie koresponduje z cyklicznym porządkiem natury. Dorosły osobnik jest bowiem w stosunku do swych form larwalnych czymś innym (niepodobnym). Jego narodziny („odrodziny”?) są tu zaledwie zapowiedziane. W zgodzie z „poetyckim bergsonizmem” Leśmiana „skutek” (paradoksalnie dzięki temu, że jeszcze nieziszczony) nie daje się więc wydedukować z poprzedzających go wstępnych warunków, z tego, co dane. Być może zatem motyl stanowi – jak w pochodzącym z *Łąki* wierszu *O majowym poranku deszcz ciepły i przesylny...* – „jakiś świat w świecie, jakieś życie w życiu”, swego rodzaju kruchą potencjalność zaistnienia tego, co także kruche i efemeryczne; potencjalność, która jednak – zacytujmy *Mowę o Leśmianie* – stawia „opór [...]”

⁵⁸ Należy nadmienić, że w wierszu *Dwunasta*, poprzedzającym w tomie *Kufer na plecach* analizowany utwór, to właśnie swego rodzaju alegoryzacja tego, co tajemnicze, budzące grozę, pozwala na jego brutalną „pacyfikację”: „Dostaniesz teraz w łeb, / W łeb kołtuniasty, / Pięć minut po dwunastej / I po czarownicy” (K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 268–269).

⁵⁹ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2., op. cit., s. 270–271.

wszelkiej ludzkiej i boskiej przemocy”⁶⁰. Także – dopowiedzmy – przemocy nieśmiertelności rozumianej jako powrót Tego Samego⁶¹.

W zakończeniu wiersza czytamy:

Leżysz przykryty zimą,
Niewinny,
Śniegiem ogrzany,
W śnie uleżały,
Aż wróci liściasta,
Drzewiasta wiosna
Do wielkiej roślinnej
Chwały⁶².

W świetle powyższej interpretacji ambiwalencji nabiera spójnik „aż”, który pozornie zdaje się oznaczać jedynie relacje czasowe (wpisujące się w cykliczny, obiektywny ład natury). W poezji Leśmiana „aż” występuje jednak często w kontekstach związanych z pewną pracą, intensywnością działania. Być może „sen”, nieco „zleśmianizowany”, ma tu zatem charakter snu czynnego, stanowiącego przedłużenie suplementującej naturę poetyckiej „złudy”.

Czy „niewinność” bohatera wiersza może być więc interpretowana jako – by odwołać się do leksykonu Agaty Bielik-Robson – „erotyczna” niezgoda na akceptację winy (tj. włączenia w obiektywny, wspólny wszystkim ład już-gotowego-świata)⁶³? Trudno, rzecz jasna, udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Ambicją powyższych rozważań było jednak wypracowanie (konceptualnej) przestrzeni, umożliwiającej samo stawianie tego typu pytań.

Problem „poetyckiego witalizmu” Kazimierza Wierzyńskiego wydaje mi się – mogę to powiedzieć z całą stanowczością – godny szczegółowego oglądu w perspektywie uwzględniającej zarówno eksplicytne sformułowania (metapoetyckie), jak i – niekiedy z nimi rozbieżny – „światopogląd” literackiej formy. Ów „światopogląd”, jak starałem się wykazać, nie sprowadza się jednak jedynie do kwestii literackiej reprezentacji lub – innymi słowy – anuluje (osłabia) rozgraniczenie literackiego i pozaliterackiego. Zwrotnie: „witalizm” Wierzyńskiego jest właśnie „witalizmem poetyckim” (gdyż witalnie pojmowana natura stanowi wpisany w jego wiersze horyzont ich legitymizacji, „warunek” istnienia). Nie sposób więc rozpatrywać tego problemu w oderwaniu od (faktycznie kształtujących go) wyrafinowanych zabiegów retorycznych. Na tym polu autor *Korca maku* spotyka się z Bolesławem

⁶⁰ Idem, *O Bolesławie Leśmianie*, op. cit., s. 104

⁶¹ Zastanawiająco brzmi w tym kontekście fragment wiersza *Nowe życie* z tomu *Sen mara*: „Złóćcie mnie jeszcze raz / Z tego śmiecia, / Ze starych, pogiętych blach, / Na pchlim, rupieciarskim targu, / Waszego człowieka, / Waszego odstępcę, / Waszego poetę / A może coś więcej: / Waszą nadzieję / Z posiniałą wargą” (idem, *Poezje zebrane*, t. 2, op. cit., s. 355–356).

⁶² Ibidem, s. 270–271.

⁶³ Zob. przypis nr 46.

Leśmianem, a być może także z innymi poetami-orfeistami, którzy – dzieląc „referencyjny” sceptycyzm dwudziestowiecznej poezji – mimo wszystko z jednej strony unikają „naturalistycznej” idolatrii, z drugiej natomiast tworzą wbrew „językowi niewiary”⁶⁴.

‘WHETHER THIS FINAL LITTLE BIT WILL BE EVER READY’ – A POEM AS A SUPPLEMENT? ON THE ‘COMMON PLACES’ OF KAZIMIERZ WIERZYŃSKI’S ‘POETIC VITALISM’ AND BOLESŁAW LEŚMIAN’S CONCEPT OF POETRY

ABSTRACT

The text is an attempt to show similarity between metapoetic dimension in creation of two authors significant for Polish modern poetry: Kazimierz Wierzyński and Bolesław Leśmian. Comparison has been initiated because of Wierzyński’s explicit statements: he saw in Leśmian’s poetry joining of fascination with vitality in nature (*natura naturans*) and conscious work in words. It allowed to claim that for Leśmian – as Wierzyński said – the ‘myth of expanded being’ is very characteristic.

Interpretations lead to conclusions about such relation between (poetic) word and its referents, which should be grounded in a paradoxical kind of *mimesis* of participation: weakness of poetry (in its referential aspect) is its power as long as this weakness is accepted and confirmed...

KEYWORDS

Bolesław Leśmian’s and Kazimierz Wierzyński’s poetry, Polish modern poetry, vitalism, referential aspect of poetry, repetition

BIBLIOGRAFIA

1. Andres Z., *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997.
2. Bielik-Robson A., *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012.
3. Czabanowska-Wróbel A., *Leśmian i powtórzenie. Tarcza wśród Poematów zazdrosnych*, [w:] *Stulecie Sadu rozstajnego*, red. U. M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014.
4. Derrida J., *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Łódź 2011.
5. Derrida J., *Wiara i wiedza*, tłum. P. Mrówczyński, [w:] J. Derrida, G. Vattimo et al., *Religia*, Warszawa 1999.
6. Dudek J., *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Kraków 1975.
7. Dudek J., *The poetics of W. B. Yeats and K. Wierzyński: a parallel*, Kraków 1993.
8. Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.

⁶⁴ Jak pisze w *Nieobjętej ziemi* Czesław Miłosz: „Język literatury dwudziestego wieku był językiem niewiary. Posługując się nim, mogłem pokazać tylko trochę mego wierzącego temperamentu. Bo przekroczyliśmy granicę oddzielającą nas od innej literatury, nieco starożytności, godnej sympatii, ale artystycznie podrzędnej” (Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 808).

9. Leśmian B., *Przemiany rzeczywistości*, [w:] idem, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.
10. Miłosz Cz., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
11. Nycz R., „Słowami... w świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012.
12. Rydz A., *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004.
13. Sienkiewicz B., *Prawdziwy koniec hypallage?*, „Teksty Drugie” 2002, z. 3.
14. Terlecki T., *Antynomia dionizyjsko-apollińska we wczesnej twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 7.
15. Wierzyński K., *Poezje zebrane*, t. 2, oprac. W. Smaszcz, Białystok 1994.
16. Wierzyński K., *Szkice i portrety literackie*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 1991.
17. Winiecka E., *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.
18. Zięba J., *Pieniądz i słowo. Nowoczesne paradoksy Leśmianowskiego języka poetyckiego*, „Teksty Drugie” 2010.