

Artur ŻYWIOŁEK

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Συμπόσιον albo *amoris tristitia*. Biesiada Leśmiana

Streszczenie

Estetyka poematu *W malinowym chruśniaku*, jego fenomenologia zmysłowości opiera się na kontrapunktowym łączeniu kontrastów przestrzennych (typu droga/bezdroże), czasowych (chwila/wieczność), wzrokowych (widzialne/niewidzialne, światło/ciemność), dotykowych (pieszczota/brak pieszczoty), somatycznych (bliskość/oddalenie ciał), słuchowych (dźwięk/cisza, mowa/milczenie). Ważną dziedzinę zmysłowości w omawianym cyklu wierszy tworzy leksyka afektywna: zazdrość, gniew, ból, rozpacz, tęsknota oraz – podobnie jak w *Pieśni nad Pieśniami* – liczne ewokacje „wonności”. Zdaniem Bolesława Leśmiana „autor *Pieśni nad pieśniami* wywołuje w sobie całe refreny uczuć i myśli, wspominając kolejno – oczy swej kochanki i piersi, i wargi, i war-kocze”. Rytm ów – jako składnik materii (ciała) i pamięci – organizuje treść utworu; treść, na którą składa się seria rozstań i powrotów, wzajemnego poszukiwania się i odnajdywania, zachwyty i rozczarowań, nawoływań i odpowiedzi, nocy i dnia, życia i śmierci.

Słowa kluczowe: estetyka, rytm, „fenomenologia percepcji”.

Spośród licznych dzieł starożytności greckiej czy judeochrześcijańskiej podejmujących problematykę miłości dwa zasługują na szczególną uwagę: *Uczta* Platona i *Pieśń nad Pieśniami*. Choć datowanie pierwszego z wymienionych tekstów jest sporne, można uznać, że Platon napisał swój utwór na początku piątego stulecia przed Chrystusem¹, zaś proces powstawania i redagowania *Pieśni nad Pieśniami* można umieścić między VI a II wiekiem przed Chr. Oba dzieła dokumentują „ateńskie” i „jerozolimskie” – by przywołać znane, choć nieco zbanalizowane, rozróżnienie Lwa Szestowa – wyobrażenia na temat miłości, pragnienia, pożądania, poznania, mądrości, wiedzy, sprawiedliwości, nadmiaru, umiarkowania, prawdy czy fałszu.

Jeśli zatem Bolesław Leśmian, jako autor cyklu *W malinowym chruśniaku*, pisze w swoich *Szkicach literackich* zarówno o *Uczcie*, jak i o *Pieśni nad Pieśniami*, to warto się uważnie przyjrzeć tekstom, w których odsłania się, swoiście pojmowany, tristanowski profil miłosnego dyskursu zapisanego na kartach poematu *W malinowym chruśniaku*².

¹ Władysław Witwicki, tłumacz pism Platona, datuje *Ucztę* na rok 416 przed Chr.

² Warto zauważyć, że szkic *Miłość Platowska* został opublikowany w „Prawdzie” w roku 1910, zaś *Pieśń nad pieśniami* rok później. Można więc mówić o pewnym czasowym pokrewieństwie obu tekstów, które –

Atoli, by wyjaśnić sens i znaczenie Platońskiej koncepcji miłości, Leśmian odrzuca trzy, fałszywe jego zdaniem, ujęcia idei: jako dziedziny pozaświatowej Idei, ideały ludzkiej wyobraźni oraz jako uogólnione formy myślenia (Leśmian 2011, 468). Idea nadaje kształt chaosowi materii, „rzeźbi w materii swoje własne oblicze”, a co więcej „skończoność jest doskonalsza od nieskończoności” podobnie jak rzeźba jest doskonalsza od materii, w której została wykuta. Dopiero z umiaru (harmonii) bierze się dobro, siła i piękno (Leśmian 2011, 469).

O paradoksalnym zaś charakterze miłości – istotnym dla obranego w niniejszych rozważaniach kierunku interpretacji – pisze Leśmian tak:

Gdzie mowa o umiarze, tam nie ma jeszcze mowy o miłości. Ta ostatnia nie jest ani dobrem, ani siłą, ani pięknem. Tak szepczą wonne i niespodziewane twierdzenia *Uczty* Platona. Miłość, nie mając w sobie wyżej wspomnianych zalet, skazana jest tylko na wieczne ku nim dążenie: ku sile i pięknu, i dobru. A więc, sama nie będąc harmonią, harmonii właśnie pożąda. Jest nieustanną pożądliwością tego, czego brak jej istocie. A przy tym jest zmienna i sobą nie włada: to gaśnie – to płonie, to znów umiera – to znów zmartwychwstaje, to zdobywa i posiada – to znów traci i niszczy. Dostatek i Bieda – idą za nią, wzięwszy się za ręce.

Nie ma w niej umiaru, nie ma rozsądku ani zastanowienia. Największy czar ślepoty miłosnej na tym właśnie polega, że się jeden cud ponad wszelkie inne wynosi. Jednego człowieka apoteozuje się po to, aby wszystkich innych zdetronizować.

I nie wiadomo, w czym tkwi rozkosz większa: w tej apoteozie czy w tamtej detronizacji?...

A nawet z tych ponęt, które w duszy ukochanej się gromadzą, tak samo jedną ponad inne się wynosi. I tu więc obok apoteozy istnieje dziwna i nie mniej upojna detronizacja...

„Za tę jedną kulię na szyi twojej pokochałem ciebie, oblubienico moja!” – tak mówi *Pieśń nad pieśniami*.

Zaś Plato – ta „złota pszczoła na ustach bogów” – gdy mu w miłości przyszło wybierać pomiędzy ciałem a duszą, wybrał tę ostatnią – i w tym właśnie wyborze, w tej wyłączności tkwi jego nie umiar, jego opętanie, jego ślepota na całą resztę świata, jego rozkosz równoczesna z powodu apoteozy ducha i detronizacji ciała! (Leśmian 2011, 469–470).

Wydaje się, że Leśmian formułuje dwie przeciwstawne strategie wyjaśniające naturę miłości Platońskiej. Pierwszą z nich wyznacza *via negativa* polegająca na wykluczaniu tych aspektów, które nie są miłością. Dobro, siła, piękno, harmonia nie mogą być utożsamione z miłością. Nie mając owych przymiotów, miłość „skazana jest” jedynie na dążenie do nich. Z kolei *via positiva* przyjmuje jedynie postać gramatyczną, skoro w określeniu miłości jako „nieustannej pożądliwości” zawarte zostało sformułowanie oznaczające „brak”. Wszak pożądać można jedynie tego, czego się nie ma, lub tego, co nie istnieje, bez względu na paradoksalną postać takiego określenia. „Nieustannej pożądliwości” jako określeniu statusu ontycznego miłości trudno przypisać jakiś aspekt pozytywnego istnienia. Chimeryczność pragnienia, pożądania, w większej mierze ujawnia brak niż jakąkolwiek postać pełni. Platońska formuła miłości nie poddaje się sile retorycznych przeciwieństw, łączy sprzeczne, na pozór, właściwości, stając się równocześnie śmiercią i zmartwychwstaniem, dostatkim i biedą, umiarkowaniem i rozpustą, apoteozą i detronizacją, ciałem i duszą.

Jak pisze Leśmian, Platon wybrał apoteozę duszy i detronizację ciała. Konsekwencją tego wyboru było odrzucenie (a zdaniem Leśmiana „ślepota” i „opętanie”) cielesnego, materialnego, ziemskiego wymiaru miłości. A przecież „najbardziej godnym pieszczoty jest ciało – najbardziej myśleniem roztajemniczone, najbliższe «idei wiecznych»” (Leśmian 2011, 470).

Platońskie zapomnienie o *aisthesis* stało się gestem „paradygmatycznym”; gestem, które zdominowało myślenie Zachodu. Opanowanie namiętności zmysłowych miało być warunkiem poznania w ogóle. *Apatheia* stała się znakiem antyestetyczności, negacji zmysłowego postrzegania jako drogi do prawdziwego poznania:

Całą kulturę zachodnią – pisze Jan Hudzik – zdominowało to właśnie metafizyczne myślenie. Polega ono na poszukiwaniu racji – sensu, zrozumienia – dla świata zmysłowego w czymś ponad-, poza-zmysłowym. W chrześcijaństwie wzmocni je św. Augustyn, według którego rzeczy cielesne i doczesne nie odsyłają nas już do świata idei, lecz do mądrości Bożej. W jego przekonaniu one same dla siebie nie są godne miłości, czyli, jak tłumaczy, tego, by przyłączyć do nich/radować się nimi ze względu na nie same. Można co najwyżej korzystać z nich po to, by na ich postawie móc zrozumieć rzeczy wieczne i duchowe, zgromadzone w Bożej mądrości. Tylko ona godna jest miłości, tylko nią możemy się radować (Hudzik 2010, 13).

Z kolei, by móc radować się Bożą mądrością, czyli według św. Augustyna doświadczyć iluminacji, potrzebny jest stan czystego serca. Czystość serca wymaga jednak ascezycznego wysiłku: oczyszczenia – poprzez praktykowanie cnót ewangelicznych – umysłu z iluzji, których dostarczają zmysły. Moralna, intelektualna, ale także retoryczna moc tego stylu myślenia spowodowała, że zmysłowość (*aisthetyczność*) stała się przeszkodą na drodze do poznania tajemnicy bytu. Nie można jednak dać się uwieść przez perswazyjną siłę gramatyki przeciwieństw. W ujęciu Platona Eros nie jest radykalnie odseparowany od zmysłowości, lecz stanowi siłę, dzięki której człowiek może wznieść się ponad poziom zmysłów i w ten sposób odkryć, że miłość jest drogą do wyzwolenia, podobnie jak światło w jaskini niewolników staje się znakiem doskonalszej rzeczywistości (Domała 2009, 83).

Najpełniejszą wykładnią filozofii miłości jest w *Uczcie* mowa Sokratesa, który przywołuje wypowiedź Diotymy, tajemniczej wieszczki z Mantinei. Ta fikcyjna postać potrzebna była Platonowi, który ustami Sokratesa, przedstawił własne rozumienie Erosa, „wielkiego ducha” i hermeneuty:

On [Eros – A.Ż.] jest tłumaczem pomiędzy bogami i ludźmi: on od ludzi bogom ofiary i modlitwy zanosí, a od bogów przynosi ludziom rozkazy i łaski, a będąc pośrodku pomiędzy jednym a drugim światem, wypełnia przepaść pomiędzy nimi i sprawia, że się to wszystko razem jakoś trzyma. Przez niego trafia do nieba i cała sztuka wieszczbiarska, i to, co kapłani robią, te ofiary i ceremonie; bo bóg się z człowiekiem nie wdaje, tylko przez niego się odbywa wszelkie obcowanie, wszelka rozmowa bogów z ludźmi i w śnie, i na jawie. Kto się na tych rzeczach rozumie, ten jest człowiekiem uduchowionym, a kto się rozumie na czymś innym, na jakiejś sztuce czy jakimś tam rzemiośle, ten jest prostym robotnikiem (Platon 1982, 101).

W przytoczonym fragmencie *Uczty* Eros zapewnia komunikacyjną skuteczność między światem ludzi a światem bogów. Poza tym staje się gwarantem stabilności jednego i drugiego świata. Nie jest to wszelako wyczerpujący opis wszystkich aspektów miłości: pożądania, pragnienia, „niskich” namiętności, a wreszcie myślenia i poznania. Powstaje w tym miejscu szereg pytań, na które trudno znaleźć przekonującą odpowiedź. W jaki sposób zmysłowa pożądliwość, erotyczne pobudzenie może wyznaczyć drogę do oglądania (a także słyszenia) boskiego świata Idei?

Według Rogera Scrutona miłość erotyczna nie jest efektem pożądania, lecz spostrzeżenia piękna drugiej osoby. Po drugie, pożądanie umniejsza miłość i jako takie powinno zostać opanowane i „przekroczone” tak, aby przejść w stan „wyższego”, bardziej subtelnego porządku. Po trzecie wreszcie, ostatecznym celem miłości jest „intelektualna miłość

Boga” (*amor intellectualis Dei*) lub duchowa jedność z drugą osobą (Scruton 2009, 257). Istnieje bezlik kulturowych przykładów takiej „erotycznej” wspólnoty: Dante i Beatrycze, Oblubieniec i Oblubienica z *Pieśni nad Pieśniami*, Tristan i Izolda, Heloiza i Abelard, Romeo i Julia, Petrarca i Laura. Można również wskazać demoniczny rewers tego typu związków, przywołując choćby postaci Don Juana czy Markiza de Sade.

Leśmian wyznacza inną formułę: ani nie detronizuje ciała, ani nie gloryfikuje ducha, ani też nie dokonuje apoteozy ciała kosztem detronizacji ducha. Leśmianowska droga wynika z próby pogodzenia dwóch sprzecznych, na pierwszy rzut oka, stanowisk. Tajemnica miłości polega bowiem na „miłości dwóch posągów, które w zapasach ducha, w pieszczocie czujnych ramion raz jeszcze się kształtują, raz jeszcze rzeźbią nawzajem” (Leśmian 2011, 470). W tym jednym krótkim zdaniu poeta łączy sferę ducha („zapasy ducha”) i ciała, pisząc wszak o „pieszczocie”, które przynależy, bądź co bądź, do cielesności. Widoczna jest tu także analogia do myślenia, które w sposób oczywisty, kojarzone jest z dziedziną ducha (świadomości). Myślenie bowiem – *per analogiam* do miłości – porywa chaos w swe objęcia, aby mu nadać kształt objęć płomiennych”. Przewycięzenie dualizmu duszy i ciała – dualizmu charakterystycznego dla europejskiej metafizyki – zostało przez autora *Łąki* zobrazowane metaforą spotkania w „cieniu drzew”. Jako żywo przypomina to obraz miłosnej schadzki dwojga zakochanych w ogrodzie, dla innych powodów – o czym będzie jeszcze mowa – nazwanych „malinowym chruśniakiem”:

Spotkanie się w drzew cieniu dusz dwojga, które wymianą słów i szeptów pomagają sobie nawzajem do nieustannego wspominania wiekuistej treści bytu, w nich zawartej i wyczekującej tej godziny cudu, kiedy domyślna miłość wypłoszy ją z milczenia na wargi pożądliwe i rozszeptane (Leśmian 2011, 470).

Aporia duszy i ciała okazuje się w większym stopniu filozoficznym konstruktem, pozornym „bezdrożem” myślenia, niż modelem obiektywnej rzeczywistości. Leśmianowska metafora „spotkania dwojga dusz w cieniu drzew” łączy dwa – odległe w sensie racjonalnym – porządki bytu. Semantyka „zaświatowości” („dusza”, „wiekuista treść bytu”, „cud”) koresponduje z bardziej licznymi określeniami odnoszącymi się do dziedziny estetyki (zmysłowości). Wyrażenie onomatopeiczne i akustyczne („szep”, „rozszeptane”, „milczenie”) tworzą z leksyką erotycznie nacechowaną („wargi pożądliwe”) oraz dyskretną antropomorfizacją („domyślna miłość”) swoistą całość, wyraźnie wskazującą na komplementarny charakter poznania czy też myślenia, które w starożytnej i nowożytnej tradycji filozoficznej przybierało postać *cognitatio sensitiva*. Wszak w innym miejscu swojego szkicu Leśmian pisze o „słowie mędrca”, które „podnieca jak pocałunek”, a następnie przekracza ziemskie ograniczenia zmysłowej miłości, by ostatecznie objawić się jako „wieczna idea miłości” (Leśmian 2011, 470–471).

Ów „dualizm systematu” nakłada na filozofa (i poetę!) rodzaj pewnego zobowiązania:

Filozof, miłością opętany, tak właśnie winien wyglądać i w taki właśnie sposób swój umiar zatracić. Jeśli w systemacie jego tkwił dualizm, jeśli miał w chwilach umiaru – dwóch bogów: duszę i ciało, to w chwili upojenia miłosnych musi o jednym z nich zapomnieć i drugiemu oddać wszystko, co posiada!... Musi wśród faunów i satyrów rozpląsać choćby na mgnienie całą powagę i harmonię, i cały dualizm swego systematu i oczarować go dźwiękami jednej tylko fletni, ślepą czcią i hymnem wyłączonego wyboru (Leśmian 2011, 470).

Dionizyjskiego, opętanego miłosnym szałem, filozofa, o którym pisze Leśmian, otacza przedziwna dźwiękosfera. Zarówno w tym, jak i uprzednio przywołanym fragmencie

Miłości Platońskiej semantyczną dominantę stanowią wyrażenia akustyczne: „szepc”, „milczenie”, „dźwięki fletni”, „hymn”. Słynne Leśmianowskie „widzenie poprzez śpiew”, z wiersza *Wieczorem* (z tomu *Sad rozstajny*), uzyskuje tu swoją znaczącą motywację. Idea miłości odsłania co prawda swoją tajemnicę w słowie (logosie), niemniej jednak hegemoniczną formą percepcji jest słyszenie:

A więc – słuchaniem przede wszystkim poi się miłość Platońska. Na dawne pytanie trubadurów, czy miłość przez serce czy też przez oczy wnika, Sokrates Platoński mógłby odpowiedzieć: przez uszy (Leśmian 2011, 471).

I znów Leśmian przekształca dominujący w dziejach zachodniej filozofii model poznania: to nie widzenie stanowi uprzywilejowany zmysł prawdy, lecz słyszenie.

Nie mniej ważnym zmysłem jest także powonienie. Wszak Platoński Eros nieustannie „węszy”, zaś jego obecność i wygląd – przypominający dionizyjskiego satyra w różanym ogrodzie – nadaje słowom „upojność” i „wonnaść”. Miłość w Platońskim dialogu „unoszą się ponad upalną i wonną atmosferą” i „upaja się samą sobą” (Leśmian 2011, 471).

W szkicu opublikowanym w „Prawdzie” (1911) „wonnaść” i „świętość” stają się określeniami niemal synonimicznymi. Mowa oczywiście o *Pieśni nad Pieśniami*. „Pochodność od Boga mierzono stopniem wonności danej księgi” (Leśmian 2011, 482), pisze Bolesław Leśmian. Podstawowa trudność w rozumieniu *Pieśni nad Pieśniami* polega na niemożliwym *de facto* odtworzeniu „w naszej metafizycznej pamięci” duchowości człowieka, „który nie tylko rozwartymi oczyma, lecz i wzdętymi nozdrzami badał i poznawał tajemnicę bytu, węsząc i tropiąc ją po górach, po łąkach, po gajach i winnicach” (Leśmian 2011, 482). Leśmian pisze, co prawda, o tym, że „coraz trudniej” przychodzi nam odtworzyć ów archaiczny typ duchowości człowieka, sugerując, być może, istnienie pewnej możliwości takiej rekonstrukcji, niemniej jednak zawsze będzie to mniej lub bardziej udana metaforyczna analogia. Autor *Łąki* prawdopodobnie zakłada, że poezja ma w sobie przywilej i moc powtórzenia owej przed-racjonalnej świadomości i powrotu do „intuicji poprzedzających język”:

Nie wiemy jednak – pisze George Steiner – czy one istnieją, czy może istnieć myśl przed wypowiedzeniem. W sztukach, w muzyce uchwytywamy rozmaite siły znaczenia, figuracje sensu. Niewyczerpalny sens muzyki, jej niepodatność na przekład ani na parafrazę wpływa na filozoficzne scenariusze u Sokratesa, u Nietzschego. Kiedy jednak powołujemy się na „sens” przedstawień estetycznych i form muzycznych, metaforyzujemy, postępujemy na zasadzie mniej lub bardziej jawnej analogii. Zamykamy je w panujących konturach mowy. Stąd powracający trop, tak dobitny u Plotyna, w *Tractatus* – że jądro, przekaz filozoficzny tkwi w tym, co niepowiedziane, w niewypowiedzianym zawartym między wierszami. To, co można wygłosić, co zakłada, że język mniej lub bardziej zbiega się z wiarygodnymi tezami i dowodami, może w rzeczywistości odsłaniać destrukcję pierwotnych, epifanicznych rozpoznań. Może wskazywać na wiarę, że we wcześniejszej „przedsokratejskiej” kondycji język był bliżej bezpośredniości, niezaciemnionego „światła bycia” (tak Heidegger). Nie ma jednak dowodów na żaden taki Adamowy przywilej (Steiner 2016, 9–10).

Steiner nie wyklucza istnienia archaicznej i anarchicznej świadomości ujmującej w sposób bezpośredni swój związek z rzeczywistością. Twierdzi jedynie, że nie ma to przekonujących dowodów. „Panujące kontury mowy”, lub mówiąc inaczej „granice języka”, zakładają, że to, co można pomyśleć, można też wypowiedzieć, a czego nie można wypowiedzieć, nie można też pomyśleć (Wittgenstein 2016, teza: 4.116). Intuicja przed-językowej intuicji stanowi jednak wciąż „powtarzający się dla własnej dziwoty”, od Plotyna do Heideggera, trop myślowy, wedle którego w doświadczeniu poezji możliwe jest

odsłonięcie pierwotnej, rozumowo nieustrukturalizowanej, rzeczywistości. Jest w tym stanowisku obecna w równym stopniu wiara w epifaniczne walory języka poezji, jak i przekonanie o intelektualnej aberracji zakładającej możliwość wyjścia poza granice języka.

Leśmianowska „droga do języka” nie prowadzi jednak w stronę metafizycznej symboliki, lecz – przeciwnie – wyznacza obszar intensywnych doświadczeń zmysłowych: widzenia, słyszenia, zapachu. Eros, o którym pisał Leśmian w szkicu o Platonie, w rozważaniach na temat *Pieśni nad Pieśniami* uobecnia się w cudownej wonności, która staje się najważniejszym przejawem miłości i pozasłownym ujęciem oblubienicy:

Kochankę swoją ów człowiek [duchowy typ człowieka odtworzony w metafizycznej pamięci – A.Ż] pojmował jako oszołomienie wonne, od którego zamykają się rozkoszą ociążałe powieki, ażeby patrzyeniem nie przeszkadzać skupieniu się duszy w bezimiennej i nie znoszącej żadnych nazw i określeniu pieszczocie. „Olejek wylany – imię twoje... Pociągnij mię: za tobą pobieżyemy do wonności olejków twoich” (Leśmian 2011, 482).

Leśmian pisze o wonności, której zmysłowej percepcji przeszkadza nie tylko wzrok, ale również językowe znaczenie. Trudno w takiej deklaracji upatrywać jedynie przejawu konwencjonalnej ornamentacji. Właściwsze wydaje się przyjęcie tezy o „anarchicznej” estetyce, która dewaluuje zmysł wzroku na rzecz jakiegoś pierwotnego, niemalże zwierzęcego oszołomienia zapachem. Kolejny fragment tekstu zawiera wyraźne potwierdzenie takiego stanowiska.

Autor *Ląki* pisze:

„Czarnamci, alem piękna” – tłumaczy się przed swym kochankiem. Wdzięczni jesteśmy jej za to, że nam zdradza swoją „czarność”, ale dla samej pieśni wystarczy najzupełniej to, że jest piękna. Gdy zaś poeta przyrównywał jej jagody do skórki jabłka granatowego, a zęby do trzody owiec, które wyszły z kąpieli, a piersi do dwojga małych bliźniąt sarnich, to czyni to jakby przez sen, a oczyma zamkniętymi, w gorączce miłosnej, o g r o m e m porównań wyrażając o g r o m swego zachwytu. Lecz daremnie w tym ogromie chcielibyśmy odnaleźć dokładność plastyczną, trafność postrzeżeń, spokój oglądania. Tu – w tej *Pieśni*, nie wolno nic postrzegać, nie oglądać! Wolno tylko – kochać i być kochanym (Leśmian 2011, 482–483).

Trzykrotnie w funkcji hiperbolizacyjnej użyte pojęcie „ogromu” wskazuje na taką moc miłości, która nie potrzebuje ani „dokładności plastycznej”, ani „trafności postrzeżeń” czy „spokoju oglądania”. Co więcej, Leśmian formułuje swoisty imperatyw zakazujący percepcji wzrokowej. Utrwalona na kartach biblijnej Księgi Blasku – jak określa się w tradycji talmudycznej *Pieśń nad Pieśniami* – miłość nie potrzebuje „widzenia”, jego obecność urzeczywistnia się w pełni w „gorączce miłosnej”, „jakby przez sen”, „z zamkniętymi oczyma”. Bezpośredniość biblijnego języka polega, zdaniem Leśmiana, na całkowitej identyfikacji miłości i wyznania, zmysłowego odczuwania i językowej artykulacji. Nadto nie istnieje w tym przypadku „przedział między dwojgiem ciał ku sobie dążących” (Leśmian 2011, 483), oddzielenie, które wywołuje ból i tęsknotę. Dopiero w późniejszych pieśniach miłosnych tęsknota pojawia się wówczas, gdy ciała oblubieńców zostaną rozdzielone. Natchniony autor *Pieśni nad Pieśniami* „nie zna takiej tęsknoty”, twierdzi Leśmian, dodając, że „sama doczesność w chwili pieszczoty staje się dla niego – jedyną realnością i jedynym pożądaniem” (Leśmian 2011, 483). W miłosnym poemacie *W malinowym chruśniaku* mowa jest o takiej właśnie pieszczocie, która „nie zna innych upojeń oprócz samej siebie i chce się wciąż powtarzać dla własnej dziwoty”.

Nastrój doczesno-wiecznej, by takim mianem określić ów paradoksalny stan, ekstazy miłosnej, uobecnia się nie tylko w sferze zapachu, lecz także – a może przede wszystkim

– poprzez rytm, który jak wiadomo stanowi fundamentalny składnik Leśmianowskiego światoodczuwania, ale także jako zasadniczy element podmiotowości. Nie chodzi tu bynajmniej o szereg oczywistych konstatacji przypisujących rytmowi walory eufonii, muzyczności, symetrii, powtarzalności, ładu i harmonii, choć, oczywiście, także wymienione elementy są istotne dla zrozumienia zagadnienia rytmu. Rzecz w tym, aby na estetykę rytmu spojrzeć nie tylko w kategoriach Leśmianowskiego światopoglądu, ale w znacznie szerszej perspektywie wyznaczonej skomplikowanym obszarem „krytyki somatycznej”.

Pojęcie rytmu (ρυθμός), którym starożytni Grecy posługiwali się na oznaczenie pewnego wzorca zmiennego i niestabilnego elementu, pochodzi od czasownika *rein* („płynąć”). Émile Benveniste, na którego powołuje się Adam Dziadek w swoim *Projekcie krytyki somatycznej*, tak oto określa etymologię pojęcia „rytm”:

ρυθμός, w kontekstach, w jakich się pojawia, określa formę w chwili, kiedy przyjmowana jest ona przez to, co ruchome, mobilne, płynne, formę tego, co nie ma konsystencji organicznej: odpowiada wzorcowi jakiegoś płynnego elementu... (Dziadek 2014, 30).

Pojęcie rytmu, niekiedy identyfikowanego z metrum, którym posługujemy się do dzisiaj, wprowadził Platon. Autor *Uczty* połączył *rytmos* i *metron*, sprowadzając rytm i doświadczenie rytmu do właściwej miary i powtarzalności. Wszelako „na początku tak nie było”. Adam Dziadek zauważa, że już uczeń Arystotelesa Aristoksenus rozdzielił rytm od metrum, przywracając tym samym źródłowe poczucie, że *rein* nigdy nie określało morza, zaś pojęcia rytmu nie odnoszono do ruchu wód (Dziadek 2014, 31). Skojarzenie z powtarzalnością, regularnością i cyklicznością jako wyznacznikami rytmu okazało się w większym stopniu przejawem myślenia życzeniowego niż opisem stanu faktycznego. Efektem błędnej etiologii i etymologii opartej na utożsamieniu rytmu i metrum stało się od tej chwili przypisywanie pojęciu rytm właśnie „powtarzalności” i „regularności”.

Egzemplifikację tezy o rozdzieleności i niewspółmierności porządku rytmu i metrum stanowią w rozważaniach Adama Dziadka liczne odniesienia do wypowiedzi Jacques’a Derridy, Julii Kristevej, a zwłaszcza Emile’a Benveniste’a i Henri Meschonnic’a. Autor *Projektu krytyki somatycznej* zdecydowanie przekracza ograniczenia, jakie dla koncepcji rytmu wynikają z tradycyjnej wersologii. Ustalenia Adama Dziadka mają także niebagatelne znaczenie dla obranego w niniejszych rozważaniach kierunku interpretacji „rytmu” mitu tristanowskiego i jego „apokryficznych wcieleń”, nie tylko w poetyckiej czy esejistycznej twórczości Bolesława Leśmiana, lecz także w licznych dziełach muzycznych, malarskich i literackich twórców wcześniejszych i późniejszych epok; dziełach zaświadczających o bliskim pokrewieństwie między kanonicznymi i „apokryficznymi” wersjami mitu o miłości jako istotnego składnika europejskich imaginariów czy estetyki jako „władzy sądenia”.

Estetyka i antropologia rytmu ma swoje źródło w koncepcji podmiotu, o którego tożsamości (zmiennej, procesualnej, konstytuowanej w czasie i przestrzeni) świadczy otwarcie na Inne, oscylacja między własną a inną podmiotowością. Rytm staje się także „pośrednikiem między ciałem piszącym i czytającym” (Dziadek 2014, 36), pisze Adam Dziadek. Antropocentryczne usytuowanie doświadczenia rytmu – w oddychaniu, widzeniu, słyszeniu, zapachu – zakłada obecność jakiegoś pierwotnego „instynktu estetycznego”, którego źródłem jest właśnie podmiot, a nie doświadczany przedmiot (Dziadek 2014, 30). Mimo to nieprzewidywalny, a przez to niestabilny i niemierzalny, rytm nie poddaje się

algorytmicznym opisom czy konkluzywnym modelom. W cytowanej przez Adama Dziadka wypowiedzi Henri Meschonnic pojawia się formuła rytmu zakładająca taką organizację dyskursu (na wszystkich jego fonetycznych, morfologicznych, leksykalnych i syntaktycznych poziomach), która konstytuuje także podmiot.

W kluczowym, jak się zdaje, komentarzu Adama Dziadka czytamy:

Rytm opisany jest w definicji Meschonnic nie w kategoriach formalnych, ale traktowany jest jako „organizacja sensu”. Jego analiza dokonuje się w dwóch planach: syntagmatycznym (analiza „kontrastów sekwencji rytmicznych”) i paradygmatycznym (tożsamość sekwencji rytmicznych, serii – łańcuchów prozodycznych, figur prozodycznych – odbicia, echa spółgłoskowe; rekurencje – nawroty, które układają się w tekście transversalnie, poprzecznie). Konsekwencję dwutorowo przebiegającej analizy stanowi dialektyka tego samego i innego, przy czym tego samego nie można sprowadzić do metrum. Nie jest to jakaś abstrakcyjna struktura formalna, ale proces asocjacyjny generowany przez odbicia pomiędzy signifiants, które wprowadzają transversalne relacje znaczenia, tworząc w ten sposób model ruchu, jaki organizuje lekturę (Dziadek 2014, 35).

Oprócz wyróżnienia dwóch planów (syntagmatycznego i paradygmatycznego), w których realizuje się zjawisko rytmu, autor przywołanej wypowiedzi zwraca także uwagę na ważną funkcję asocjacji, jako swoistego powtórzenia (re-kreacji) znaczenia przez ja-czy-tające. Stanowisko Adama Dziadka określają więc dwa podstawowe gesty: krytyki tradycyjnych ujęć bezzasadnie rozdzielających porządek rytmu i metrum oraz obrony podmiotu (piszącego i czytającego). „Wiersz jest dyskursem, w którym może się rozpoznać przeszłość innych”, pisze autor *Projektu krytyki somatycznej*, przywracając niejako wiarę w poznawcze możliwości literatury i dominującą rolę podmiotu, przedwcześnie skazanego na śmierć przez Rolanda Barthes’a.

Erotyczny cykl *W malinowym chruśniaku* ma – oprócz, rzecz jasna, walorów eufonicznych czy metrycznych – szereg właściwości tworzących złożony kompleks zapisanych, a przez to ograniczonych przez ewokacyjne możliwości języka – doświadczeń spajalnych, temporalnych, akustycznych, wizualnych czy somatycznych. Rytm tej swoistej „fenomenologii percepcji”, by przywołać tytuł rozprawy Merleau-Ponty’ego, usytuowany jest w sferze podmiotu piszącego i czytającego, tworząc intrygującą polifoniczną, a może raczej polilogiczną strukturę, która dyktuje na swój sposób „reguły” odczytania Leśmianowskich trititiów. Estetyka (aistetyczność) poematu *W malinowym chruśniaku*, jego, by tak rzec, fenomenologia zmysłowości opiera się na kontrapunktowym łączeniu kontrastów przestrzennych (typu droga/bezdroże), czasowych (chwila/wieczność), wzrokowych (widzialne/niewidzialne, światło/ciemność), dotykowych (pieszczota/brak pieszczoty), somatycznych (bliskość /oddalenie ciał), słuchowych (dźwięk/cisza, mowa/milczenie). Ważną dziedzinę zmysłowości w omawianym cyklu wierszy tworzy leksyka afektywna: zazdrość, gniew, ból, rozpacz, tęsknota oraz – podobnie jak w *Pieśni nad Pieśniami* – liczne ewokacje „wonnaści”. Powonienie, o czym warto pamiętać, odnosi się nie tylko do świata ludzkiego, ale i zwierzęcego. Animalne „ciemne liturgie”, by posłużyć się znaną frazą Tadeusza Sławka, mają w wierszach Leśmiana osobne miejsce, choć wynikają z przekonania, że, wspólne dla zwierząt i ludzi, zmysłowe doświadczanie świata realizuje się nie tylko w sferze widzenia, lecz także – a może przede wszystkim – poprzez węch i słuch. Nadrzędnym zaś wyznacznikiem rytmu jest w twórczości Bolesława Leśmiana fundamentalna opozycja życia i śmierci, trwania i znikania; jakiegoś mesjańskiego nadmiaru, ekscesu życia i unicestwiającej go siły śmierci mocnej wszelako jak miłość. Nie przekreśla to wszak możliwości literalnego, czy nawet biogra-

ficznego odczytania Leśmianowskich erotyków. Intensywna zmysłowość – ewokowana przez znaki językowe, rytm, metrum, leksykalne kontrasty – ma w równym stopniu swoje źródło w osobistych doświadczeniach poety, co w „w trwałych monumentach” kultury, jak by powiedział Yeats (Steiner 2016, 28). Najgłębszy sens duchowy zakorzeniony jest w sensie literalnym, głosi jedna z reguł biblijnej egzegezy. Jeśli zatem rytm jest sygnaturą podmiotu, jeśli „rytm aktualizuje podmiot, jego temporalność”, to – jak dowodzi Adam Dziadek – wiersz przechodzi od „ja” do innego „ja”, jest dyskursem, w którym może się rozpoznać przeszłość innych” (Dziadek 2014, 36). Z kolei dyskurs estetyczny cyklu *W malinowym chruśniaku* wynika z połączenia w jedną całość rozmaitych doświadczeń sensualnych (widzenia, słyszenia, zapachu), które wywołują efekt (złudzenie?) tyleż realności, co mistyki. Trzeba nie lada „chirurgicznej precyzji”, by separując od siebie poszczególne składniki Leśmianowskiej „audiowizualnej” estetyki – przestrzeni, czasu, widzenia, słyszenia, zapachu – nie utracić poczucia nierozzerwalnej jedności – choć utraconych w tak kłopotliwej materii jaką jest język – różnorodnych doświadczeń sensualnych.

Główną kategorią organizującą świat malinowego, choć nie różanego, ogrodu jest przestrzeń: bardziej apokryficzne „malinarium” – by posłużyć się takim *quasi*-latynizmem – niż kanoniczne rosarium. Ów raczej sad niż ogród nosi liczne znamiona przestrzeni arkadyjskiej, jak również biblijnego Edenu; przestrzeni, w której oblubieńcy są „zapodziani po głowy”, niewidzialni, bo „ukryci przed ciekawych wzrokiem”. Nie jest to jednak przestrzeń stabilna. W kolejnych ogniach cyklu *W malinowym chruśniaku* lekkyka spacja konstytuuje serię dynamicznych przekształceń. Przestrzeń jest „okradana”, podmiotowość kochanków określają metafory „dwóch bezdroży” i „dna rozkoszy”, usytuowanych w semantycznej bliskości „łoża”. Topos „łoża”, będący wszak składową kulturowej topiki „domu” zostaje jednak złamany przez kontrast w postaci obrazowej frazy mówiącej o „dniu rozkoszy” i „bezdolnej gromadzie pieszczot”, wzmocnionej dodatkowo porównaniem łoża do grobu; porównaniem nacechowanym akustycznie („cisza niby w grobie”). Mamy tu więc opozycyjną figurę domu/bezdomności, łączącą paradoksalne bieguny bliskości („łożo”) i oddalenia („bezdolność”, „dno”). Rytm spacja nabiera w kolejnych strofach swoistego *accelerando*: oto bliska i oswojona sfera ogrodu-domu-łoża zostaje rozszerzona do „lasu” i „bezkresu”:

Ty pierwszej mgły dosięgasz, ja za tobą w ślady
Zdążam, by się w tym samym zaprzepaścić lesie,
I tropiąc twoją błądź, sam się staję błądź,
I zdybawszy twój bezkres, sam ginę w bezkresie.

W cytowanym fragmencie dwukrotnie w ostatnim wersie występuje słowo „bezkres” objęte rymem „lesie/bezkresie”. Przestrzeń pozbawiona granic obrazuje intensywność miłosnego pragnienia (szaleństwa?) kochanków, dla których erotyczna ekstaza znajduje się blisko śmierci. Biblijna, ale także tristanowska *Liebestod* ujawnia tu swoją paradoksalną – niszczącą i kreacyjną – moc „miłości jak śmierć mocnej”.

* * *

Czy celem tych estetycznych przekształceń jest próba zejścia do poziomu niemożliwego wszak do udowodnienia stanu przed-językowej percepcji, przed-racjonalnego doświadczenia poprzez powonienie, rytm, słyszenie? Czy Leśmianowskie *tristitia* wynikają z jednej strony z wiary w możliwość odkrycia „myślenia bezpośredniego”; z wiary

w mityczną moc języka, przechowującego, być może, jakiś „adamowy przywilej” rajskiej kreacji rzeczy przez ich nazywanie? Nie ma adekwatnych odpowiedzi na tak sformułowane pytania. Wszak Ludwig Wittgenstein – na początku i w ostatnim zdaniu swojego *Traktatu* – przestrzegał, że „co się w ogóle da powiedzieć, da się jasno powiedzieć; o czym zaś nie można mówić, o tym trzeba milczeć”.

A contrario: jeśli jednak „jądro, przekaz filozoficzny tkwi w tym, co niepowiedziane, w niewypowiedzianym zawartym między wierszami”, to – być może – historia europejskiego logosu zdewastowała pierwotne epifaniczne możliwości mowy i myślenia? Przejście od mitu do logosu, od *homo* do *homo sapiens* „rozdzieliła zasłona smutku (*tristitia*)” (Steiner 2007, 8). Finał Platońskiego erotycznego sympozjum niesie jednak nadzieję, że droga do mądrości „musi mieć charakter erotyczny”, wiedzie bowiem przez ciało, zmysł widzenia, słyszenia, powonienia. „Alkibiades – pisze Piotr Nowak – jest dla Sokratesa jego całą zmysłowością, oczami, czuciem, oknem na świat, Sokrates dla Alkibiadesa – światłem, dzięki któremu ten może cokolwiek zobaczyć”. Miłość jako sensualna i seksualna siła, przetwarza erotyczną namiętność (*wolę, popęd, Lust, desire, jouissance*) w „energię intelektu i wyobraźni” (Nowak 2016, 114–115). Cena, jaką trzeba zapłacić za udział w tej nierównej grze Kultury z Naturą jest ostatecznie wysoka. Być może tragiczni kochankowie Tristan i Izolda zrozumieli tę tajemnicę, czego wymownym świadectwem jest finałowa *Liebestod* z opery Ryszarda Wagnera. Izolda, wyśpiewując swoje śmiertelno-miłosne wyznanie, doświadcza „najwyższej rozkoszy” (*höchste Lust*), która otwiera przed nią horyzont ostatecznego poznania, a zarazem zbawienia. „Braterski” związek Erosa i Thanatosa pozwala Izoldzie dostrzec to, czego inni nie widzą i nie słyszą.

Także Leśmianowscy kochankowie, będący swoistym *powtórzeniem* biblijnych i tristanowskich oblubieńców, ukryci w gąszczu malinowego chruśniaka, wierzą w miłość jak śmierć mocną:

Dusza twoja śmie marzyć, że w gwiezdne zamiecie
Wdumana, będzie trwała raz jeszcze i jeszcze
Lecz ciało? Któż pomyśli o nim we wszechświecie,
Prócz mnie, co tak w nie wierzę i kocham i pieczęcę?

I gdy ty, szepcząc słowa w ust zrodzone znoju,
Dajesz pieścizom ujęcie w tym szepcie, co pała,
Ja, zamilkły wargami u piersi twych zdroju,
Modłę się o twojego nieśmiertelność ciała.

To, co nie zostało wprost powiedziane podczas Platońskiej biesiady, Leśmian artykułuje bezpośrednio: choć dusza „będzie trwała raz jeszcze i jeszcze”, to jednak ciało domaga się milczącej modlitwy. Zmysłowość (cielesność) słowa staje się „więcej niż metaforą” jak pisał w *Gwieździe Zbawienia* Franz Rosenzweig:

...właśnie dlatego, że *Pieśń nad pieśniami* jest „autentyczną”, to znaczy „ziemską” pieśnią miłosną, była ona autentycznie „duchową” pieśnią miłości Boga do człowieka. Człowiek kocha, ponieważ Bóg kocha. Człowiek kocha tak, jak kocha Bóg. Ludzka dusza jest duszą przebudzoną przez Boga i ukochaną (Rosenzweig 1998, 328).

Smutek miłości (*amoris tristitia*) ma, być może, swoje źródło w tym, że „odrzućcie Słowa Bożego, początkowo dokonujące się w atmosferze radości z tego, że stało się ono „czysto” ludzkie, zemściło się wkrótce na słowie człowieka, które odcięte do swej bezpośredniej, pełnej żywej ufności jedności ze Słowem Bożym, zastępyło w martwą obiek-

tywność trzeciej osoby”. A przecież *na początku tak nie było*. Nowoczesna separacja poezji, muzyki, literatury i filozofii „nie miały znaczenia w starożytnej Grecji” (Steiner 2016, 28), ani tym bardziej w ekstatycznym poemacie natchnionego autora *Pieśni nad Pieśniami*.

Bibliografia

- Benveniste É. (1966) *La notion de rythme dans son expression linguistique*, w: *Problèmes de linguistique generale*, Gallimard, Paris.
- Domagała E. (2009), *Miłość drogą do Piękna-Dobra-Prawdy, czyli o Platońskiej metafizyce miłości*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio I”, vol. XXXIV, s. 77–95.
- Dziadek A. (2014), *Projekt krytyki somatycznej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Hudzik J. (2010), *Czy polityka ma coś wspólnego z estetyką*, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 11–34.
- Leśmian B. (2011), *Miłość Platońska*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i opracował J. Trznadel, PIW, Warszawa.
- Momro J. (2015), *Fenomenologia ucha*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 7–12.
- Nowak P. (2016), *Umieram, więc jestem*, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa.
- Platon (1982), *Uczta*, przeł. oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, PWN, Warszawa.
- Rosenzweig F. (1998), *Gwiazda Zbawienia*, przeł. T. Gadacz, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Scruton R. (2009), *Pożądanie. Filozofia moralna życia erotycznego*, przeł. T. Kuniński, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków.
- Steiner S. (2007), *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubińscy, słowo obraz/terytoria, Gdańsk.
- Steiner G. (2016), *Poezja myślenia. Od starożytnych Greków do Celana*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Wittgenstein L. (2016), *Traktat logiczno-filozoficzny*, przeł. B. Wolniewicz, PWN, Warszawa.

Συμπόσιον or amoris tristitia. Leśmian's feast

Summary

The aesthetics of the poem *In a raspberry bush*, its phenomenology of sensuality is based on the contrapuntal combination of contrasts: spatial (like road / sideways), temporal (moment / eternity), visual (visible / invisible, light / dark), tactile (caress / no caress), somatic (closeness / remoteness of bodies), audible (sound / silence, speech / silence). An important area of sensuality in this series of poems is created by affective lexis: jealousy, anger, pain, despair, longing and – just like in the *Song of Songs* – numerous evocations of „fragrance”. According to Bolesław Leśmian, „the author of *Song over songs*, evokes the whole refrains of feelings and thoughts, recalling in turn – the eyes of his lover, her breasts, lips and braids”. This rhythm – as a component of matter (body) and memory – organizes the content of the work; the content, which consists of a series of breakups and returns, mutual search and discovery, delights and disappointments, exhortations and responses, night and day, life and death.

Keywords: aesthetics, rhythm, „phenomenology of perception”.