



Przeinaczanie i inne klęski poetów Leśmianowski projekt poetologiczny w świetle lektury *Przygód Sindbada Żeglarza*

Szkice metapoetyckie Bolesława Leśmiana, zarówno teksty wcześniejsze, opublikowane w latach 1910–1915¹, jak i napisany pod koniec życia artykuł *Z rozmyślań o poezji*², prezentują konsekwentny program poetycki, w którym niejednokrotnie dają o sobie znać zaufanie w moc sztuki, kult genialności, przekonanie o poznawczej i stwórczej roli słowa poetyckiego. Program ów ujawnia się również w wielu Leśmianowskich wierszach. Warto na wstępie przypomnieć w syntetycznym skrócie kilka jego założeń. Poeta okazuje się według autora *Łąki* człowiekiem pierwotnym, lub co najmniej „pierwotniejszym”³, od ludzi sobie współczesnych, więc zdolny jest chwytać epifanie „rytmu powszechnego”⁴, pozostając blisko natury w jej kreatywnym aspekcie. Potrafi zaklinać owe epifanie w rozkołysany rytm swych wierszy, te zaś – choć ustabilizowane w zapisie – nie są skostniałe, lecz przeciwnie: przechowywać mają w sobie chwilę ruchu, przemiany, która może być

* Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, e-mail: dobrawa.lisak-gebala@uwr.edu.pl.

¹ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* [1910]; *Rytm jako światopogląd* [1910]; *Przemiany rzeczywistości* [1910–1911]; *Artysta i model* [1911]; *U źródeł rytmu* [1915], [w:] tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 2. *Szkice literackie*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 7–58.

² B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, s. 59–72.

³ Tenże, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, s. 24.

⁴ Tamże, s. 22; B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, s. 54–55.

ożywiana w czytelnicznej repetycji⁵. Wtedy ów zaklęty w tekście poetyckim czas zmartwychwstaje (ta optymistyczna wizja rozwinięta jest np. w wierszu *Dla legendy*⁶). „Rytm jest powrotny i powtarzalny i na tym polega jego weselność. [...] To, co rytm ogarnął, nieśmiertelnieje [...]” – pisał Leśmian w szkicu *U źródeł rytmu*⁷. Idąc w ślady śmiałego przekonania, przebijającego z powyższych słów, dojść można do wniosku, że ich autor szczerze wierzył w zdolność poezji do wywalczenia sobie owego wspomnianego w *Południu* „wstępu do bezmiaru”, „żywoła wiecznego” usytuowanego w „wolnej umieszczce dla trwania na nice” (Pz 2, 242–243).

Jednakże gdy – podążając za sposobem myślenia interpretatora wspomnianego wiersza, Michała Pawła Markowskiego⁸ – każdy przywoływany przez Leśmiana akt śnienia, wyśpiewywania, snucia baśni czy marzeń uznaje się za obraz poezjowania, sformułować można hipotezę o zgoła przeciwnej wymowie. Oto bowiem dostrzeże się, że owe twory geniuszu poetyckiego zaskakująco często okazują się nad wyraz kruche; nierzadko tuż po swym objawieniu się bezpowrotnie znikają, naznaczone są „krótkotrwałością, złudnością, daremnością prób bytostwórczego nazywania”⁹. Widoczny staje się zatem pewien paradoks: za potęgą kreacyjną wychylającą się ku nieśmiertelności niczym cień podąża entropia. „Mag ma w zasadzie pełną władzę nad pojawiającą się rzeczywistością. [...] Mimo tej władzy nie udaje mu się utrzymać wywołanego świata w stanie istnienia” – pisał Michał Głowiński o „sile destrukcji”, która czai się w świecie Pana Błyszczyńskiego (w jego kreacji badacz rozpoznawał „metaforę poety”) i która dotykać ma całego „Leśmianowskiego *universum*”. „Nie o nią wszakże chodzi”¹⁰ – tak skwitował Głowiński własną, niezbyt optymistyczną obserwację. W niniejszym artykule natomiast właśnie owa siła destrukcji stanie się jednym z głównych zagadnień, chcę bowiem zadać pytanie o to, jakie i czym umotywowane klęski grożą poezji oraz poetom według wyobrażeń Leśmiana. Zaproponuję przy tym nietypową optykę – gdyż w centrum moich rozważań postawię tekst traktowany zwykle jako marginalny w dorobku autora *Łąki*, czyli baśni *Przygody Sindbada Żeglarza*. Na początku jednak niezbędne okazuje się

⁵ Tamże, s. 57. Szczegółowe omówienia Leśmianowskiej koncepcji rytmu odnaleźć można m.in. w pracach: J. Dembińska-Pawelec, *Bolesław Leśmian – światopogląd rytmiczny*, [w:] te same, *Poezja jest sztuką rytmu. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010, s. 134–155; T. Wójcik, *Rytm w światopoglądzie Bolesława Leśmiana*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 1, s. 78–83.

⁶ B. Leśmian, *Dla legendy*, [w:] tenże, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 2017, s. 89–90. W dalszej części artykułu cytaty z tego wydania oznaczam skrótem Pz, podając numer tomu oraz numer strony.

⁷ B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, s. 56.

⁸ M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 120–121.

⁹ A. Kluba, *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, wyd. 2, Toruń 2014, s. 72.

¹⁰ M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana. Prace wybrane*, t. 4, Kraków 1998, s. 33.

poszukiwanie odpowiedzi na interesujące mnie pytanie w innych dziełach Leśmiana, przede wszystkim w jego szkicach metapoetyckich.

Michał Głowiński tak naprawdę nie zbył wspomnianego paradoksu milczeniem: tłumaczył ulotność twórczości niefortunnych Leśmianowskich demiurgów powiązaniem i samych kreatorów, i ich dzieł z wychwalanym przez Leśmiana w jego szkicach „wszechogarniającym rytmem”, który „zapewnia wprawdzie jakiś porządek, ale na tyle swobodny, że dopuszcza elementy niespodziewane, w tym nawet dramatyczne wstrząsy”¹¹, innymi słowy: jest ze swej natury dynamiczny i zmienny, bliski pojęciu *élan vital* u Henriego Bergsona. W tym sensie wykreowane, wyśnione przez bohaterów światy byłyby, podobnie jak kolejne przywoływane przez poetę zagadkowe „bóstwa”, „chwilowymi wcieleniami siły witalnej”¹²; wcieleniami „chwilowymi”, a więc nieaspirującymi do trwałości.

Czy jednak można tę diagnozę odnieść także do kondycji modelowego poety i jego twórców już poza *universum* wiersza? W szkicach metapoetyckich autora *Sadu rozstajnego* – obok zapewnień na temat uniesmiertelnienia rytmu w wierszu – znajdziemy kilka uwag o potrzebie nowości w poezji. Leśmian zwraca mianowicie uwagę na nowość i niespodziewaność objawiające się nagle, przybywające jak gdyby z zewnątrz podczas aktu tworzenia¹³. Warto zauważyć, iż najpierw człowiek jako jednostka twórcza („wiecznie siebie nowego głodny”), kolejnym razem zaś – poeta, przyrównany zostaje tu do żurawia, który stale wyciąga szyję ku przyszłości¹⁴. Padają i dosadniejsze słowa: „Poeci nigdy nie szczędzą żadnych ofiar, byle tylko rozstać się ze starym, przebrzmiałym wierszem, z przestarzałą treścią i formą i uzyskać wiersz nowy – wiersz, który budzi zamarłą już uwagę słuchacza i roznieca na nowo zapal twórczy w samym autorze”¹⁵. Także w bezpośrednio sformułowanym programie poetyckim tego pisarza można zatem dostrzec interesujący mnie paradoks: obok antagonizmu sfer *natura naturans* i *natura naturata* ujawnia się mniej oczywisty konflikt wewnętrzny w ramach tej pierwszej, pozytywnie ocenianej przez Leśmiana dziedziny, czyli konflikt idei nieśmiertelności twórców natchnienia z ideą stałego parcia przez artystę naprzód. Uzasadnione staje się w tym kontekście sformułowanie szeregu pytań: czyżby wiersze autentycznie zrodzone z rytmu wyjęte były według Leśmiana spod władzy likwidatorskiego żywiołu?; co miałyby dziać się z przeszłymi dokonaniem artysty i „żywotem wiecznym” rozśpiewanego wiersza – czy sam twórca go porzuca, by dać się nieść dalej sile życiowej? Kto miałby zadbać o te osierocone

¹¹ Tamże, s. 34.

¹² J. Błoński, *Bergson a program poetycki Bolesława Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 81.

¹³ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, s. 69.

¹⁴ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, s. 26; B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, s. 66.

¹⁵ Tamże, s. 65. W dalszym fragmencie czytamy: „Poeci przychodzą na świat z wrodzoną wiedzą swego nowego – dotąd nieznanego jeszcze wiersza” (tamże, s. 70), co sugerowałoby, że nowość w poezji bierze się także z przemiany pokoleń.

twory? Czy znajdują się czytelnicy zainteresowani nienową twórczością, dzięki którym rytm wiersza zmartwychwstanie? To rozpisanie paradoksu z kręgu filozofii poezji na ciąg konkretniejszych pytań pozwala tropić inne potencjalne kłęski, które czyhać mogą na autora i jego dzieła. Oczywiście w poezji oraz szkicach Leśmiana powracają liczne obrazy niepowodzeń, dotyczące spraw zdecydowanie bardziej przyziemnych. Taką porażką jest wspomniana w wierszu *Poeta*, cechująca artystę „niezdolność do zarobkowania” (Pz 2, 92), Leśmian stwierdza też, że w warunkach niesprzyjających, w epokach nierozpoetyzowanych, prawdziwy poeta jest jak bocian z podciętymi lotkami, niezdolny do lotu¹⁶. To jednak kłęski ze względu na okoliczności zewnętrzne, mnie interesują zaś owe wspomniane przed chwilą wewnętrzne zagrożenia przyczajone w aktywności poetyckiej. Chciałabym poszukać tak rozumianego tematu kłęski, analizując losy najbardziej feralnego poety w galerii twórców przywoływanych przez Leśmiana, czyli Tarabuka z *Przygód Sindbada Żeglarza*¹⁷. Inne wypowiedzi autora *Łąki* (w tym wypowiedzi poetyckie), pochodzące z różnych lat i zawierające komplementarne wątki, traktować będę jako niezbędny kontekst moich analiz¹⁸.

Przygody Sindbada Żeglarza napisał Leśmian na zamówienie wydawcy Jakuba Mortkowicza, który poprosił o dostarczenie bajek arabskich. Ów tom prozy, zawierający wiele motywów charakterystycznych w późniejszym czasie dla wyobraźni pisarza, został ogłoszony drukiem w 1913 roku¹⁹, a więc niedługo po opublikowaniu pełnych wiary w moc poezji szkiców literackich. Pozornie marginalną i potraktowaną prześmiewczo postać baśniowego grafomana warto postawić w centrum refleksji nad zagrożeniami związanymi z twórczością poetycką, gdyż w jego przypadku – na przekór aż nazbyt ewidentnej megalomanii, która *notabene* stanowić może komiczne echo Leśmianowskiego kultu potęgi sztuki – ujawnia się najwięcej interesujących mnie kłesk. Historia wierszoklety, potraktowana jako alegoria, pozwala zadać wiele istotnych pytań o metapoetyckie poglądy twórcy *Przygód*. Na aspekt autotematyczny w kreacji tego bohatera zwracali już uwagę Bogusław Grodzki²⁰ oraz Joanna Wawryk²¹. Do tej postaci nawiązał także Ryszard Koziółek, który w eseju *Wuj Tarabuk*

¹⁶ Tamże, s. 60–61.

¹⁷ Leśmian w swej opowieści daleko odbiegł od litery pierwowzoru, czyli *Baśni tysiąca i jednej nocy*. Groteskowa postać Tarabuka jest w całości jego pomysłem; wuj Sindbada, będący słuchaczem opowieści o przygodach siostrzeńca, zastępuje w tym zakresie oryginalną, poważniejszą postać Sindbada Tragarza (B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012, s. 95).

¹⁸ To podejście wpisuje się w propozycję metodologiczną francuskich krytyków tematycznych. Zob. M. Głowiński, *Wprowadzenie* [do dzieła:] *Przekłady. Francuska krytyka tematyczna, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2, s. 174*. Reprezentatywny wybór szkiców programowych autorstwa krytyków tematycznych znalazł się w wyborze: *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, wybór H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski, przedm. M. Żurowski, Warszawa 1998.

¹⁹ R. Zimand, *Preliminaria do klechd Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, s. 373–377.

²⁰ B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, s. 24.

²¹ J. Wawryk, *Wokół Leśmianowskich baśni dla dzieci*, Wrocław 2013.

i *ńędza pisania* uznał owego bohatera za „czciociela materialności pisma”²², czyli przeciwieństwo Sindbada, władającego żywym, porywającym słuchaczy słowem. Choć ta interpretacja jest z pewnością inspirująca, zamierzam odnieść się do niej polemicznie. Przypomnę, iż pismo w szkicach literackich było wartościowane przez Leśmiana zdecydowanie negatywnie, pozytywny aspekt poezji autor ów wiązał ze śpiewem i rytmem²³. Tarabuk w swej postawie powtarza zaś według mnie wiernie, na ile to w jego przypadku możliwe, podejście samego autora *Przygód*; tak naprawdę nie jest fanatykiem pisma, lecz musi na piśmie polegać, gdyż ma – co jest wielokrotnie w baśni podkreślane – słabą pamięć (co rzecz jasna kojarzy się z Platońskim ujęciem pisma rozwiniętym w dialogu *Fajdros*, podług którego pismo to zło konieczne dla ludzi o kiepskiej pamięci)²⁴. Postać Tarabuka jest oczywiście potraktowana ironicznie (może nawet nosi ślady autoironii²⁵), lecz sądzę, że w istocie dąży on z całych sił do ideału śpiewaka bliskiego „człowiekowi pierwotnemu”, który jak w *Zamyśleniu* miałby uczyć przybyłe z lasu, dziewicze pieśni swej własnej mowy (Pz 1, 353). Joanna Wawryk zauważa wprost, że Leśmianowski program poezji ukazany został w baśni na opak²⁶. Tak właśnie jest, lecz opaczność – co w dalszym toku artykułu spróbuję udowodnić – nie wynika z samych intencji bagdadzkiego bogacza, ale z nader licznych klęsk, których doświadcza on podczas próby realizowania ambitnego programu poetyckiego. Zwróćmy uwagę na kilka istotnych kwestii, które przesądzają o zamiarach Tarabuka.

Wuj Sindbada co dzień pisze wsłuchany w szum morza, można powiedzieć więc, że próbuje rytm natury przełożyć na słowa wiersza; stosuje lub raczej stara się stosować (w „niehumanicznych trudach i mękach” pocąc się i sapiąc – PSŻ, 6²⁷) regularny rytm oraz rymy dokładne. Jego ideałem wydaje się zatem wiersz śpiewny, łatwy do zapamiętania. Co więcej, zawsze czyta każdy swój tekst na głos, i to bardzo donośnie, aż do zdarcia gardła. Skoro Tarabuk oddaje prymat wykonaniu głosowemu, a nie martwej literze, nie pasuje doń

²² R. Koziołek, *Wuj Tarabuk i ńędza pisania*, [w:] tegoż, *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*, Katowice 2011, s. 206.

²³ „Podmiot czynności twórczych nazywany jest [...] «śpiewakiem». [...] wokalne nazwy występują tam, gdzie można się domyślać programu literackiego, tam, gdzie Leśmian traktuje wypowiedź jako autentyczną ekspresję poetycką. W tych wypadkach zaś, gdy mamy do czynienia z dystansem, z postawą ironiczną, pojawiają się takie słowa, jak «pisać», «wiersz» [...]”, zob. M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, s. 48.

²⁴ Odnajdujemy tu ostrzeżenie przed sytuacją, w której człowiek „zaufa pismu i będzie sobie przypominał wszystko z zewnątrz, ze znaków obcych jego istocie, a nie z własnego wnętrza, z siebie samego” i zapewnienie, iż pismo, ujęte jako „pozór mądrości”, może „tylko przypomnieć człowiekowi, który rzecz samą zna, to, o czym pismo traktuje” (Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2002, s. 92).

²⁵ J. Wawryk, *Wokół Leśmianowskich baśni dla dzieci*, s. 120.

²⁶ Tamże, s. 12. Podobnie Włodzimierz Próchnicki (*U początków poetyki Leśmiana*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1977, z. 36, s. 186) dostrzegł w obrazie Tarabuka niebezpośrednią, kpiarską krytykę pomysłów na poezję odmiennych od koncepcji i praktyki samego Leśmiana.

²⁷ Wszystkie cytaty z tego utworu, oznaczone skrótem PSŻ, przytaczam za wydaniem: B. Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*, Kraków 1950.

miano „fanatyka pisma”. To zresztą nie jest jego żywiołem, gdyż wuj, choć biegły w kaligrafowaniu, cierpi na swoistą dysortografię – w każdym słowie popełnia po dwa, trzy błędy, następnie, próbując poprawiać pomyłki, jeszcze bardziej przekręca słowa. Pismo wydaje się wręcz jego wrogiem. Kwestia znalezienia trwałego zapisu to ponadto stała udręka wierszoklety, jego utwory w formie zanotowanej ciągle znikają: wiatr zwiewa je do wody (tak jakby morze celowo niszczyło nieudane dzieła zainspirowane własnym szumem), rękopisy zostają wyprane do czysta, chłosta czyni wytatuowane poematy nieczytelnymi, na koniec historii krewka żonka nakazuje zaś usunąć teksty ze skóry. Choć Tarabuk bez wytchnienia tworzy w ramach potężnej logorei (a raczej nie grafomanii), dochodząc do zawrotnej liczby 999 tysięcy wierszy, i ciągle prze naprzód, wychyla się ku nowości, jego dorobek bezpowrotnie przepada.

Zanim do tego dojdzie, wuj Sindbada próbuje za wszelką cenę powiązać utwór poetycki z żywym ciałem, a nie martwym pismem. Dąży do sztucznego zespolenia rytmu swych nieudanych wierszy z rytmem antropologicznym (terminu tego użył Piotr Śniedziwski, takim rytmem jest np. rytm serca²⁸). W wersji groteskowej i odwróconej pojawia się tu więc motyw znany m.in. z wydanego pośmiertnie wiersza [Ciało me, wklęte w korowód istnienia...] (Pz 2, 281), w którym czytamy takie oto zapewnienie: „Ciało me [...] zna ruchy dziwne i znieruchomienia, / które zeń w śpiewie przechodzą do słów”. Podług tej wizji rytm przejawiający się w ciele samoczynnie przekształca się w słowa, a owocem tej przemiany powinien być oczywiście śpiew, „wiersz śpiewny”. Natomiast w przypadku zapominalskiego Tarabuka wykorzystane musi zostać pismo, tym razem pismo na ciele, czyli tatuaż (by nie dało się już stracić rękopisów), człowiek staje się więc żywą księgą²⁹. Co istotne, nieszczęsny wierszokleta sam swych tatuaży nie może odcyfrować domaga się więc, by ktoś odczytał tekst na głos, przywracając go pamięci uszczęśliwionego autora (pod koniec opowieści rymopis stwierdzi: „Największą dla mnie rozkoszą jest przypomnienie zapomnianego wiersza” – PSŻ, 194). Tarabuk potrzebuje więc kolejnych ciał, które doprowadzą do zmartwychwstania rytmu, chce nawet ofiarować Sindbadowi prawo przedruku dzieł po śmierci – by jego spuścizna nie zginęła bez śladu. Przemocą uczy także niewolnice swoich tekstów na pamięć, aby utwory co dzień mogły odżywać podczas rytualnej recytacji. Niewątpliwie epizod ów stanowi groteskowo zniekształconą, bo wobec mierności rymowanek opartą na przymusie, realizację twierdzenia Leśmiana: „Nie w książce, lecz w pamięci ludzkiej wiersz lubi przebywać”³⁰.

Kolejną przyczyną kłęsk Tarabuka jest zatem brak uznania czytelników (którego doświadczał niejednokrotnie sam Leśmian³¹). Okazuje się, że nikt

²⁸ P. Śniedziwski, „Treść, gdy w rytm się stacza”. *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3, s. 145.

²⁹ J. Wawryk, *Wokół Leśmianowskich baśni dla dzieci*, s. 123.

³⁰ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, s. 69.

³¹ Jak zauważa Bogusław Grodzki (*Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglارza” Bolesława Leśmiana*, s. 105), Leśmian jako „wegetujący na marginesie społeczeństwa

z własnej woli nie użycza swego ciała dla rytmu jego wierszy, zanurzając się w lekturze, świadomie deklamując z pamięci bądź słuchając przychylnie. W *Przygodach* pojawia się całe mnóstwo znakomitych językowo, druzgoczących recenzji, które padają z ust nietypowych krytyków literackich: brzydkiego, lecz uczonego, Diabła Morskiego, niezbyt rozgarniętej praczki i samego Sindbada. Warto najpierw zacytować zrymowane słowa pierwszego z wymienionych zoili:

Trzęsę się, bo doprawdy w życiu po raz pierwszy
Przeczytałem tak dużo tak okropnych wierszy!
Co za rymy bez sensu wuj Tarabuk przedzie!
Głupstwo siedzi na głupstwie, błąd siedzi na błędzie.
Osiół pisałby lepiej, a noga stołowa
Więcej ma w sobie sensu niżli jego głowa.

(PSŻ, 12).

Praczka z kolei, pomyliwszy bieliznę z rękopisami, tak oto – praktycznie i bezlitośnie – podsumowuje nieprzydatność dzieł Tarabuka: „Plamka koło plamki tak akuratnie wyściubiona, jakby kto miał umyślną przyjemność w onym starannym plamieniu. [...] ani się tym osłonić, ani się w to wystroić. Ale potem z mnóstwa owych plamek wymiarkowałam. Że to pewnikiem jakieś śliniaczki abo i co innego” (PSŻ, 76). Przy okazji płody rzekomych natchnień zaczynają funkcjonować jako skutek uboczny czysto życiowej czynności jedzenia. Warto też zauważyć, że Tarabuk ma przy swoim łóżku dwa kufrы, które stale zapełnia – prawy służy do zbierania systematycznie brudzonej bielizny, lewy – do kolekcjonowania rękopisów powstających z równą regularnością. Krewny Sindbada nie może zaprzestać zapełniania ani pierwszego, ani drugiego pojemnika, egzystencja biologiczna i egzystencja twórcza są w jego przypadku zaskakująco zrównane. Nic dziwnego, że feralny poeta myli się, wskazując praczce kufer do opróżnienia (wskazuje kufer prawy, lecz podnosi rękę lewą – na domiar złego jest bowiem mańkutem).

Choć sam Leśmian jako filozof poezji wyraził zrozumienie dla poszukujących, a więc i błędzących, nieudolnych jeszcze, artystów słowa („Trudno się domyślić, jakimi środkami – jakimi napomknieniami i zakłęciami wiersz z ł y lub d o b r y [podkr. D.L.-G.] potrafi przyswoić sobie terażniejszość – zaskarbić przyszłość – przewidzieć własne swoje jutro i pojutrze, ażeby wreszcie zbudować odpowiedni instrument, na którym odtąd grać będzie”³²) – dla

poeta improduktyw”, mający już 36 lat, „opisując niedole nieszczęsnego Tarabuka, do pewnego stopnia wyrażał [...] swoje własne lęki i frustracje, których jako poeta sam doświadczał na co dzień, napotykał na tępy mur niezrozumienia nie tylko ze strony filisterskich czytelników, ale również kolegów po piórze”. Dzieje recepcji krytycznej utworów Leśmiana od debiutu do wydania *Przygód Sindbada Żeglarza* opisuje szczegółowo M. Gorczyńska (*Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*, Kraków 2011, s. 23–33).

³² B. Leśmian, *Z rozmysłań o poezji*, s. 71.

błądów i mierności artystycznej Tarabuka nikt z przywoływanych w tej baśni postaci nie ma litości, nikt też nie żałuje straty jego wierszy. Bagdadzki nieudacznik nie pozostaje jednak wśród bohaterów Leśmiana odosobniony. Jest jak nieszczęśliwy Srebroń, na którego efemeryczne dzieła czyha nicość, czy Pan Błyszczczyński, którego świat nieuchronnie przemija, lub kreator-marzyiciel biernie obserwujący tytułową klęskę wyrojonych przez siebie „bujnych ogrodów” (wiersz *Kłęska* z tomu *Sad rozstajny* – Pz 1, 87–88), czy też bracia z *Dziewczyny* na próżno wierzący w sny³³. U Leśmiana każdy takowy zapaleńiec, „obłądny nie istniejących zdarzeń wspominać” (*Słowa do pieśni bez słów*, Pz 2, 196) koniec końców pozostaje z niczym. Wuj Sindbada jest pod wieloma względami takim właśnie *outsiderem*, dziwakiem żyjącym w świecie baśni, choć zarazem stanowi odwrotność poety nędzara (ten charakterystyczny dla Leśmiana motyw znajdziemy nie tylko w pełnych żalu listach do Miriama oraz w rozmowie ze Stefanem Glinką³⁴, ale i w wierszach, m.in. *Trupięgi* czy *Poeta*), gdyż Tarabuk jest bogaczem, czysto hipotetycznie da się zatem stwierdzić, że mógłby kazać wykuć swoje wiersze w marmurze lub odlać spiżowe tablice z inskrypcjami, jednak wybiera ciało, pamięć oraz wykonanie głosowe. Hołduje więc ideałom Leśmiana i właśnie dlatego zostaje z niczym.

Natomiast bodaj najpoważniejsza klęska Tarabuka, czyli po prostu mierność artystyczna, odróżnia go od innych Leśmianowskich bohaterów. Rymopis, mimo że dba o rytm i chce być takim poetą, jakiego wymarzył sobie Leśmian, nie umie rozśpiewać zwykłych słów, odmienić ich w sposób artystyczny, choć faktycznie stale je przeinacza, w pierwszej kolejności przekręcając zapis (rzeka – „żega”, ptak – „bdak” – „bdach”). Nieposłuszne słowa jak gdyby samoczynnie mu się wymykają, nie mogą przestać się przekształcać. Nowość, niespodziewaność, które przybywają do Tarabuka w akcie twórczym, nie są więc darem, lecz przekleństwem. Nieszczęśnik wypacza też codzienną mowę – a takie przeinaczanie jest zawsze formą nieświadomego odreagowywania klęsk. Wpierw pojawia się częściowa afazja, następnie wuja przesładują natręctwa językowe zaburzające komunikację, lecz owocujące ciekawymi gramami słownymi w dialogach. Jednakże te misterne chwyt – czyli sukces samego autora *Przygód!* – przedstawione są w ramach baśni jako kolejna mimowolna porażka wierszoklety.

Do przeinaczania tekstu wierszy podług oceny Sindbada przyczyniają się też niewolnice-recytatorki, wyznaje on bowiem wprost: „Jakkolwiek pierwowzór mógł być tak samo bezładny i niezrozumiały, zastanawiała mnie wszakże pewnego rodzaju przesada w bezładzie i niezrozumiałości. Słowem – podejrzewałem i dotąd podejrzewam niewolnice mego wuja o to, że korzystając z nieobecności zniszczonych pierwowzorów wyzyskiwały jego

³³ Jak dowodzi Tomasz Cieślak, wobec zaborczej nicości „[...] każdy z bohaterów świata przedstawionego jest w jakiejś mierze Znikomkiem. Istnieje ku zatracie, obserwując umiarnie świata wokół [...]” (T. Cieślak, *Bóg i świat w poezji Bolesława Leśmiana*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, z. 1, s. 30).

³⁴ B. Leśmian, *Praca zarobkowa literatów*, [w:] *Szkice literackie*, s. 542–543.

słabą pamięć, odmieniając dowolnie słowa oryginałów i zastępując je byle jakimi odpowiednikami lub nieodpowiednikami” (PSZ, 98).

Efekt bezładny potęgowany jest przez zawrotne tempo deklamacji, kolejna faza twórcza Tarabuka to bowiem ideał bliski „świętemu bełkotowi”³⁵. Zgodnie z wujowym *credo*: „Trzeba nawet dojść do tego, aby wargi, trzepocąc się na wyprzódki, pogmatwały się w swych wspólnych rozpędach” (PSZ, 99–100). Poezja ta, co istotne, pasuje jedynie częściowo do ideału Leśmiana; co prawda jest niekomunikatywna, ale jako „magiczna” staje po stronie instynktu oraz wychwalanej intuicji, nie zaś intelektu. Tarabuk argumentuje podobnie jak Wielimir Chlebnikow, który przekonywał: „[...] zaklanie i zamawianie tak zwanej mowy magicznej, kultowy język pogaństwa, te «szagadam, magadam, wygadamy, pi, pac, pacu» – to szeregi sylab, z których rozsądek nie może sobie zdać sprawy, i jest to jakby język pozarozumowy w mowie ludowej. A tymczasem tym niezrozumiałym słowom przypisuje się wielką władzę nad człowiekiem, czary wróżebne, bezpośredni wpływ na losy człowieka. Skupiona jest w nich siła czarów”³⁶.

Przywołane już wielokrotnie, zagadkowe słowo „przeinaczanie”, które postanowiłam wyróżnić w tytule niniejszego tekstu, zajmuje ważną pozycję w metapoetyckich wierszach Leśmiana, np. w *Słowach do pieśni bez słów*. Jak je rozumieć? Autor *Łąki* twierdził, iż poeta winien rytmem wiersza kołysać treść tak długo, aż ta się „przeinaczy” (*Poeta*, Pz 2, 92), czyli pozytywnie odmieni: rozśpiewa, pozostając zrozumiałą, łatwą do zapamiętania. Leśmian dystansował się od zalecenia silnego metaforyzowania wszystkich słów w wierszu³⁷, więc w takim przeinaczaniu nie może chodzić o udziwnianie obrazowania na siłę. Dowartościowywał za to subtelne transakcentacje (jak w zaakcentowanym na ostatniej sylabie słowie „dziewczyna” w pieśni ludowej³⁸, chwalił też podobne zabiegi w poezji Marii Konopnickiej³⁹). Analogicznym drobnym przesunięciem brzmieniowym jest przeinaczenie nazwiska samego autora *Łąki*, czyli zaproponowana przez Antoniego Langego zamiana twardo brzmiącego nazwiska Lesman na miękkie i niosące wiele skojarzeń, jak gdyby poetycko rozkołysane czy rozśpiewane, „Leśmian”. W tym kontekście ciężkawe, zacierające sens udźwięcznienia dokonywane w piśmie przez Tarabuka mogłyby zostać potraktowane jako takiego przeinaczania parodystyczne przeciwieństwo.

Trzeba również pamiętać, że w omawianej baśni przeinaczenia, np. zniekształcenie imienia „Sindbad” („Hindbad”), materializują się i mają realny, często zgubny wpływ na losy bohaterów. Warto więc rozważyć, czy nie należałoby rozróżnić dwóch rodzajów przeinaczania: nieudacznego

³⁵ W. Próchnicki (*U początków poetyki Leśmiana*, s. 156) interpretuje tę scenę jako krytykę poezji czystej Henriego Brémonda.

³⁶ W. Chlebnikow, *O wierszach*, [w:] tegoż, *Włamanie do wszechświata. Poezja i proza*, wybór i przekład A. Kamińska i J. Śpiewak, Kraków 1972, s. 40.

³⁷ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, s. 68.

³⁸ B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, s. 53; tegoż, *Rytm jako światopogląd*, s. 40.

³⁹ Tamże, s. 41.

i natchnionego, błędnego i „obłądnego” (to słowo w poezji Leśmiana powraca w pozytywnych kontekstach: „obłądny nie istniejących zdarzeń wspominać” – *Słowa do pieśni bez słów*, Pz 2, 196; „obłądu bezwina” – *Do śpiewaka*, Pz 1, 355). Ponadto pojawia się pytanie, czy byłyby to dwa rodzaje poetyckiego przeinaczania, czy tylko dwa aspekty tej samej aktywności: jej awers i rewers, aspekt chwalebny, stwórczy i aspekt gorzki, który czasem jednak się pojawia, bo poeta, szukając, błędząc po omacku, ponosi klęskę. Ujawniać mógłby się tu zatem ślad rozterek twórczych typowych dla ambitnego artysty słowa, niepewnego co do statusu własnego poezjowania.

Mierność dzieł Tarabuka wiąże się z jeszcze jednym zagadnieniem. Jak przekonywał Ireneusz Opacki⁴⁰, Leśmian uprawiał kult wierszy jako rozkołysanych odbić rzeczywistości – te odbicia byłyby jedynie „prawdopodobnymi” odwzorowaniami „pieśni bez słów”, mimo to odwzorowaniami najwłaściwszymi z dostępnych. Tarabuk wydaje się uwięziony w świecie tautologii i oczywistości, uważa swe wiersze za „prawdziwe” (pisze: „Morze – to nie rzeka, a ptak – to nie krowa!” – PSŻ, 6), dlatego też ze względu na samą intencję sprzeniewierza się programowi Leśmiana. Nie jest to jednak tak proste, gdy weźmiemy pod uwagę całą historię przedstawioną w baśni. Tarabuk, mimo iż słucha morskiego szumu, pisze kiepskie wiersze, więc natura zapewne nie użyczyła mu swego rytmu lub on nie podolał zadaniu prawdziwego poety-śpiewaka – nie oswoił tej „pieśni bez słów”, toteż natura, pod postacią żyjącego w głębinach Diabła Morskiego, zemściła się na wierszoklecie. Diabeł Morski na odwrocie zatopionego utworu Tarabuka zanotował własny wiersz, można wręcz domniemywać, iż jest to wiersz zdecydowanie lepszy (napisany nobilitującym podług polskiej tradycji trzynastozgłoskowcem) i nieporównanie sensowniejszy. Jego słowa lśniły i pachniały, a przede wszystkim miały realny wpływ na rzeczywistość, bo zmaterializowały się pod postacią siedmiu baśniowych przygód Sindbada – „idealnego czytelnika”⁴¹. Diabeł Morski okazuje się pisarzem-demiurgiem władającym słowem o stwórczej mocy. Gdy list zapisany na rewersie rękopisu wraca do wuja, koło się zamyka, przygody się kończą. Tarabuk styranizowany przez świeżo poślubioną Barabakasentorynę musi zmyć tatuaże i codziennie przynosić do podarcia nowy wiersz, staje się statecznym małżonkiem-pantoflarzem. Sindbad, szczęśliwie wyswatany, także wiedzie spokojny żywot. Ale przecież to właśnie w momencie gdy Tarabuk ponosi klęskę, jako poeta bez utrwalonego dorobku, który w dodatku skapitulował wobec powszedniości, znika Diabeł Morski – czy więc te dwie postaci nie są nierozdzielne, jakby były dwoma aspektami jednej istoty (na podobieństwa między tymi bohaterami zwracał już uwagę Grodzki⁴²)? Gdy wiersze Tarabuka

⁴⁰ I. Opacki, *Poetyckie dialogi z kontekstem*, Katowice 1979, s. 118–136.

⁴¹ B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, s. 115.

⁴² Tamże, s. 39. Postać Diabła Morskiego była też interpretowana jako uosobienie freudowskiego *id* (pożądlivej strony osobowości) Sindbada – zob. A. Czabanowska-Wróbel,

od razu po powstaniu przepadają, ze świata przedstawionego *Przygód* znika cała baśniowość, cała poezja, czyli jednak wujowe przeinaczanie – pokrętnie co prawda i niebezpośrednio – kreowało baśń. Mamy więc do czynienia z odwróceniem postulatu „Dziełu się należy nieśmiertelność, a twórcy – śmierć po spełnieniu dzieła”⁴³ – twórca jest cały i zdrow, zatem ponosi klęskę zapewne najstraszliwszą według Leśmiana – zbliża się do modelu „człowieka przeciętnego”⁴⁴, więc dzieło musi umrzeć. To sytuacja podobna do opisanych w *Przygodach* dziejów królestwa rządzonego przez pragmatycznie nastawionego Kogokolwiek, w którym zginęło wszystko, co piękne, poeci wymarli, pozostała część ludności pograżyła się zaś w melancholii (PSŻ, 89–90). Jednakże Tarabuk, co istotne, takiej melancholii, równoznacznej z zagładą poezji, nie poddaje się (nie przypomina więc jeszcze jednego Leśmianowskiego poety po klęsce, czyli Don Kichota, dawniej błędnego rycerza, który w „pozagrobowym parku” melancholijnie i szyderczo nie dopuszcza już do głosu żadnych „nowych błędów, snów i opętania” – *Don Kichot*, Pz 1, 341), gdyż bagdadzki twórca mimo wszystko... nadal pisze. Stała produkcja poezji jest u niego po prostu sposobem życia, tyle że ubezwłasnowolniony małżonek okazuje się pogodzony z tym, iż jego wiersze nie doświadczą unieśmiertelnienia. Tę prostą sytuację, kontynuując przyjęty tu model lektury, warto potraktować jako alegorię odnoszącą się do statusu każdej poezji. Gdy weźmiemy pod uwagę eseistyczne zapewnienia Leśmiana z *Rozmyślań o Bergsonie*, strategia Tarabuka okazać się może bowiem jedynym rozsądnym wyjściem dla artysty słowa, gdyż w świetle też opublikowanych w 1910 roku klęska każdej utrwalonej baśni (a w słowniku tego autora baśń i poezja to nieomal synonimy) jawi się jako nieuchronna, a nawet w pewnym sensie potrzebna. Leśmian przekonywał: „Baśń po pewnym czasie zginąć musi. To zaś, co po niej i od niej zostaje, jest samo przez się zdobyczą pomniejszą. Kilka dobrych rozumowań, kilka niezgorszych prawd na użytek codzienny myślenia ludzkiego – oto wszystko”⁴⁵. Dziejowy dorobek baśni składałby się zaś z „myśli niedowiedzionych, z wieści znikąd, z wilków żelaznych, ze świętych koszałków-opałków, słowem, z tego wszystkiego, co jest wzgardzone, potępione, nieuznane i nienaukowe”⁴⁶. Baśń, poezja wywiedzione z instynktu są podług koncepcji Leśmiana-bergsonisty przeciwieństwem twórców intelektu, ale czy owoce instynktu także nie mogą wejść w konflikt z „wichrem życiowym”, który je powołał? Z wywodu Leśmiana płynie wniosek, że póty nie przeciwstawiają się one *élan vital*, póki nie zostaną przykute do utrwalonej formy. Żaden wiersz Tarabuka nie chce się

Baśń w literaturze Młodej Polski, Kraków 1996, s. 220–221. Wcześniej o Diablu Morskim jako „istnieniu wypływającym z jaźni samego Sindbada” pisał Włodzimierz Próchnicki (*U początków poetyki Leśmiana*, s. 159).

⁴³ B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, s. 57.

⁴⁴ Zob. B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, s. 34–39.

⁴⁵ B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, s. 9.

⁴⁶ Tamże, s. 9–10.

ustabilizować, wszelkie gotowe zapisy muszą być porywane przez wiatr, topione w morzu, wywabiane przez praczkę, bo okazują się niedoskonałe nie tylko w sensie artystycznym, ale też przez samą swoją materialność, a ta wszak sprzeniewierza się zmienności właściwej dla wszechmocnego pędu życiowego⁴⁷. Spisane wiersze byłyby jak wyśnione przez Miraklesa królestwa, których mieszkańcy błagają o unicestwienie, bo cierpią katusze przykuci do swej zastygłej w jednej formie rólki. Gdy olbrzym się budzi, z ulgą giną, ale za chwilę czarodziej śni nowy świat (PSŻ, 187–189). I tak zapewne dzieć się ma bez końca, jak w wierszu *W chmur odbiciu* (Pz 2, 122: „Nie ma świata! – Nie było! – Jest – znów! –”), bo tego wymaga „wicher życiowy”⁴⁸. Ważniejsza byłaby idea twórcza, nie gotowe dzieło, liczy się bowiem to, by pozostać blisko domeny *natura naturans*, nie domeny *natura naturata* – która przypomina muzeum⁴⁹. Rewersem chełpliwych zapewnień o nieśmiertelności wiersza staje się wtedy – właściwe bergsoniście – przekonanie o tym, że prawdziwy pęd twórczy nie zna zastoju i porzucac musi wszelkie swe zmaterializowane, odłączone od pulsującego życiem rytmu owoce. Tarabuk trwa zawieszony w tym paradoksie: nie przestaje tworzyć, ale mierzyć się musi ze stałym zaczynaniem od nowa. Dane mu jest w pewnym sensie błogosławieństwo „filozofii samego życia, osnutej na myśleniu w czasie rzeczywistym, niepochwytnie zmiennym, z którego nie można żadnej rzeczy martwej, żadnego przedmiotu oderwanego wyłonić. Byłoby to myślenie od razu całym życiem [podkr. oryg.]”⁵⁰.

Jednakże gdy uwzględnimy rywalizację na polu twórczości słownej między Tarabukiem a Diabłem Morskim, ujawni się kolejny zgoła pesymistyczny akcent w Leśmianowskiej filozofii poezji, powyższa, jakże korzystna dla Sindbadowego wuja, interpretacja okaże się zaś zbyt uproszczeniem. Oto bowiem trzeba pamiętać, że to sama natura wygenerowała z siebie Diabła Morskiego – arcypoetę, tego, który umie stwórczo przeinaczać. Czy zatem jakkolwiek człowiek może konkurować z samoródtwem natury (którego obraz odnaleźć możemy np. w wierszu *Przemiany*⁵¹)? „Kto cię odmłodzi żywocie wieczny. Sam się przeinacz” – to zdanie z kluczowego, zdaniem wielu badaczy⁵², zagadkowego wiersza *Słowa do pieśni bez słów* (Pz 2, 196) także

⁴⁷ Przypomnieć można w tym kontekście koncepcję innego autora inspirującego się *Ewolucją twórczą* Henriego Bergsona, czyli Georga Simmla; według niej życie, które krystalizuje się w formach, musi stale je obalać, szukając nowych wcieleń (G. Simmel, *Transcendencja życia*, [w:] tenże, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, przeł. M. Tokarzewska, wstęp S. Borzym, Warszawa 2007).

⁴⁸ B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, s. 12.

⁴⁹ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, s. 32, 33.

⁵⁰ B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, s. 15.

⁵¹ Wizję tę analizował Grzegorz Igliński (*Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*, Warszawa 2005, s. 59–65).

⁵² M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, s. 57; M. Woźniak-Łabieniec, *Metamorfozy Leśmianowskiego człowieka (zarys problematyki)*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 75–77; A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 318–321.

wskazuje drogę przeinaczania bez udziału człowieka władającego słowem. Może więc artystyczne przeinaczanie odpornej materii języka, jako aktywność człowieka próbującego zmierzyć się z odwieczną „pieśnią bez słów”, z konieczności naznaczone jest nieziszczalnością – tak jak myślenie „rozkołysane rytmem” i mające być jedynie „prawdopodobne, jeżeli prawdziwym być nie może”⁵³. „[Z]ywocie wieczny [...] bywam tobie najbliższy tylko we śnie i w kłęsce...” – to kolejne słowa z cytowanego liryku (Pz 2, 196). Wiersz śpiewny, czyli własny ton człowieka („skrócenie”, „przecięcie”, „przekład, tłumaczenie”⁵⁴) nawiązujący do „pieśni bez słów”, zawsze pozostanie niedoskonały, więc punktem odniesienia mimo wszystko okazuje się jakiś nigdy nieosiągalny, fortunny przekład melodii na słowo – takiego słowa już z pewnością w świecie współczesnym nie ma, musiałoby to być słowo wzięte z „języka adamowego”⁵⁵. Choć Leśmian nie nawiązywał wprost do tego tradycyjnego wyobrażenia, z jego sposobu dowodzenia wywieść można hipotezę, że każdy wiersz zaistniały staje się poniekąd rodzajem kontrafaktury⁵⁶, a może nawet parodią, gdy przywołamy najstarsze rozumienie tego terminu przypomniane przez Giorgia Agambena⁵⁷ (chodzi o śpiewanie „obok pieśni”, *para ten oden*, dołączanie do tekstu niepasującej melodii, wtedy gdy drogi muzyki i języka już się rozeszły, gdy zerwana została więź między rytmem melodii a rytmem mowy, oczywista w świecie antycznym). Poezja byłaby zawsze echem, odbiciem, czasami mylonym z bezsłownym oryginałem. Jak dowodzi znawca parodii, Simon Dentith, słowne echo nigdy nie jest niewinne⁵⁸. Jest parodią, przeinaczeniem – często nieuprawnionym, raczej błędnym niż „oblędnym”, a nawet kłamliwym, wszak w *Rozmowie z tomem Łąka* ciało poucza duszę „Nie mówi się prawdy, lecz bez słów się śpiewa. Kłamie ten, co zna słowa, a nut nie pamięta” (Pz 1, 350).

BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., *Parodia*, [w:] G. Agamben, *Profanacje*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Błoński J., *Bergson a program poetycki Bolesława Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.

⁵³ B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, s. 41.

⁵⁴ B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*, s. 45.

⁵⁵ O związku biblijnej wizji rajskiego języka z koncepcjami głoszącymi naturalną motywację znaku językowego pisała Zofia Mitosek (*Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 239–240).

⁵⁶ W kontekście tego wiersza o praktyce dodawania nowego tekstu do chasydzkich „pieśni bez słów” pisała Anna Czabanowska-Wróbel (*Złotnik i śpiewak*, s. 317–318).

⁵⁷ G. Agamben, *Parodia*, [w:] tegoż, *Profanacje*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 53–54.

⁵⁸ S. Dentith, *Parody*, Londyn–Nowy Jork 2005, s. 1–6.

- Chlebniak W., *O wierszach*, [w:] W. Chlebniak, *Włamanie do wszechświata. Poezja i proza*, wybór i przekład A. Kamińska i J. Śpiewak, Kraków 1972.
- Cieślak T., *Bóg i świat w poezji Bolesława Leśmiana*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, z. 1.
- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Czabanowska-Wróbel A., *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.
- Dembińska-Pawelec J., *Bolesław Leśmian – światopogląd rytmiczny*, [w:] J. Dembińska-Pawelec, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010.
- Dentith S., *Parody*, Londyn–Nowy Jork 2005.
- Głowiński M., *Wprowadzenie*, [do dzieła:] *Przekłady. Francuska krytyka tematyczna*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2, s. 174.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana. Prace wybrane*, t. 4, Kraków 1998.
- Gorczyńska M., *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*, Kraków 2011.
- Grodzki B., *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012.
- Igliński G., *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*, Warszawa 2005.
- Kłuba A., *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, wyd. 2, Toruń 2014.
- Koziołek R., *Wuj Tarabuk i nędra pisania*, [w:] R. Koziołek, *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*, Katowice 2011.
- Leśmian B., *Dzieła wszystkie*, t. 2. *Szkice literackie*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2011.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*, t. 1 i 2, Warszawa 2017.
- Leśmian B., *Przygody Sindbada Żeglarza*, Kraków 1950.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.
- Opacki I., *Poetyckie dialogi z kontekstem*, Katowice 1979.
- Platon, *Fajdros*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2002.
- Próchnicki W., *U początków poetyki Leśmiana*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1977, z. 36.
- Simmel G., *Transcendencja życia*, [w:] G. Simmel, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, przeł. M. Tokarzewska, wstęp S. Borzym, Warszawa 2007.
- Szkoła Genevska w krytyce. Antologia*, wybór H. Chudak i in., Warszawa 1998.
- Śniedziwski P., „*Treść, gdy w rytm się stacza*”. *Leśmian i symboliczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3.
- Wawryk J., *Wokół Leśmianowskich baśni dla dzieci*, Wrocław 2013.
- Woźniak-Łabieniec M., *Metamorfozy Leśmianowskiego człowieka (zarys problematyki)*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Wójcik T., *Rytm w światopoglądzie Bolesława Leśmiana*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 1.

STRESZCZENIE

Artykuł ma na celu prześledzenie motywu klęski poety w kontekście projektu poetologicznego, najlepiej wyartykułowanego przez Bolesława Leśmiana w szkicach literackich, ale rozwijanego też w licznych wierszach z wątkami autotematycznymi. Autorka proponuje perspektywę peryferyjną, w centrum rozważań stawiając najbardziej feralnego poetę z galerii twórców przywoływanych przez Leśmiana, czyli wuja Tarabuka z *Przygód Sindbada Żeglarza* (1913). Choć ta wczesna baśń literacka traktowana jest zwykle jako tekst marginalny w dorobku pisarza, zawiera w postaci załączkowej wiele elementów istotnych dla jego światopoglądu literackiego. Należy do nich między innymi wizja poety, który stara się rytm natury przekładać na rytm swoich śpiewnych wierszy, jednak stale doświadcza różnego rodzaju porażek – owoce jego pracy ulegają destrukcji, a kolejne metody utrwalania poezji przeinaczają oryginalny zamysł autora. Artykuł zawiera elementy polemiki z esejem Ryszarda Koziółka *Wuj Tarabuk i nędza pisania*.

Słowa kluczowe

Leśmian Bolesław, *Przygody Sindbada Żeglarza*, baśń literacka, poeta jako bohater literacki, autotematyzm w literaturze, filozofia poezji

SUMMARY

Distortion and other failures of poets. Leśmian's poetological project in the light of the reading of *Przygody Sindbada Żeglarza* (The Adventures of Sinbad the Sailor)

The paper is aimed at tracing the motif of the poet's failure in the context of the poetological project, articulated most vividly by Bolesław Leśmian in his literary essays, but also developed in numerous poems with auto-thematic threads. The author proposes a peripheral perspective, placing in the centre of his deliberations the most ill-fated poet from the gallery of artists evoked by Leśmian, Sinbad's uncle Tarabuk from *Przygody Sindbada Żeglarza* (The Adventures of Sinbad the Sailor) (1913). Even though this early literary fable tends to be treated as a marginal text in the poet's literary output, it does contain in its core many elements which are important for his literary views. One of them is, for instance, the vision of a poet who strives to translate the rhythm of nature into the rhythm of his melodious verse, yet continues to experience failures of different types: the fruits of

his labour undergo destruction, and subsequent methods of preserving poetry distort the author's original intention. The paper contains elements of polemics with the essay entitled *Wuj Tarabuk i nędza pisania* (Uncle Tarabuk and the misery of writing) by Ryszard Koziółek.

Keywords

Leśmian Bolesław, *Przygody Sindbada Żeglarza*, literary fable, poet as a literary hero, auto-thematism in literature, philosophy of poetry