



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Apokryf Jarosława Marka Rymkiewicza. O wierszu "Pamięci B. L."

Author: Joanna Dembińska-Pawelec

Citation style: Dembińska-Pawelec Joanna. (2012). Apokryf Jarosława Marka Rymkiewicza. O wierszu "Pamięci B. L.". „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego”, Vol. 1 (2012), s. 11-25



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

JOANNA DEMBIŃSKA-PAWELEC
Uniwersytet Śląski
Katowice

Apokryf Jarosława Marka Rymkiewicza. O wierszu *Pamięci B.L.*

Badacze poezji Jarosława Marka Rymkiewicza wielokrotnie wskazywali na intertekstualny charakter jego twórczości lirycznej. Podkreślano liczne nawiązania do utworów księdza Baki, Calderona, Szekspira, Naborowskiego, Morsztyna, Mickiewicza, Słowackiego, Leśmiana, Mandelsztama i Eliota. Tak liczna reprezentacja twórczych zapożyczeń wynikała z przyjętej i wiernie realizowanej przez Rymkiewicza teorii klasycyzmu. W zbiorze manifestów pt. *Czym jest klasycyzm* Rymkiewicz przekonywał: „każdy wiersz, każdy ważny wiersz jest tylko ponowieniem, tylko repetycją, tylko komentarzem do tekstów zapisanych niegdyś” (Rymkiewicz 1967, 59). Wpisana w świadomość twórczą Rymkiewicza zasada ponowienia i imitacji, lirycznej dialogowości pozwala postrzegać jego poezję jako zjawisko nie tylko złożone literacko, ale także przybierające charakter metatekstowy.

Świadomie dialogiczny charakter twórczości Rymkiewicza od początku skłaniał badaczy do prób określenia zarysowujących się w wierszach relacji intertekstualnych. Po ukazaniu się drugiego tomu poety zatytułowanego *Człowiek z głową jastrzębia* Jerzy Kwiatkowski podkreślał stylizacyjne tendencje poety i skłonność do pastiszu. Zabiegi te sprawiały, jak pisał krytyk, że w utworach Rymkiewicza uwidaczniał się „staromodny kostium rzucony na ramiona współczesności”. W latach 60. XX wieku Kwiatkowski odczytywał te poetyckie propozycje jako „nowatorstwo swoiste, nowatorstwo *à rebours*”. Sprawiały one, jak pisał,

że poeta klasyk bywał „przez swą nieoryginalność – oryginalny” (Kwiatkowski 1995, 279–285).

Stylizacja i pastisz, ale także aluzja literacka, liryczna dykcja, stylistyczna reminiscencja stały się niemal niezbywalnymi kategoriami opisu intertekstualnych nawiązań obecnych w liryce Rymkiewicza. Jednak poezja ta niełatwo poddawała się wszelkim kategoryzacjiom. Wnikliwego rozpoznania relacji międzytekstowych podjął się Stanisław Balbus w książce *Między stylami*. W jego ocenie utwory Rymkiewicza są przykładem „nie-dokończonej stylizacji”, stylizacji, która „zatrzymuje się jak gdyby w pół drogi” (Balbus 1996, 363). Nasuwa się zatem pytanie, dlaczego stylizacja nie jest zrealizowana w pełni, ale przejawia się w wierszach zaledwie połowicznie? Jaki zamysł artystyczny kierował twórczością Jarosława Marka Rymkiewicza? Być może w odpowiedzi na te pytania pomocna stanie się kategoria apokryfu. Jak się bowiem wydaje, wiele utworów autora *Thema regium* powstało wskutek twórczego wykorzystania i rozwijania zasady apokryfu.

Pojęcie apokryfu ma charakter poliwalentny (Szajnert 2000, 137–159). Termin ten pochodzi od greckiego słowa *apokryptó*, oznaczającego ‘ukryć, schować, zakryć, zataić’, *apókryfos* zatem to ‘ukryty, tajemny, schowany’, ale także ‘niezrozumiały, niepojęty’ (Borowicz 1955, XIV). W czasach nowożytnych terminem apokryf obejmowano księgi religijne starożydowskie i starochrześcijańskie, które nie weszły do kanonu *Pisma Świętego* (Rubinkiewicz 2000, XIII). W szerszym znaczeniu nazwę apokryf stosuje się do wszelkich utworów inspirowanych *Biblią*, powstających aż do czasów współczesnych (Michalski 2003). Jak podkreśla Maria Adamczyk, zamieszczone obecnie w podtytule określenie apokryf „pozoruje tylko rzekomą »autentyczność« fikcjonalnego, wcale nieukrywanego zmyślenia” (Adamczyk 1996, 23). Najszerszą pojemność znaczeniową uzyskał termin apokryf w badaniach literackich, gdzie stosowany jest, jak zaznacza Stanisław Balbus, „w etymologicznym znaczeniu tego słowa” (Balbus 1996, 350). Warto przypomnieć, że istniały na przykład apokryfy wojny trojańskiej.

Do kategorii apokryfu odwoływał się Ryszard Nycz, omawiając zjawisko pastiszu. W ujęciu tego badacza pastisz, który ukazywany był jako „udana re-kreacja wzorca”, tworzony był za pomocą „zasady apokryfu” (Nycz 1993, 183). W literaturze zasada ta stała się generatorem

apokryficznych praktyk pisarskich. Dla Stanisława Balbusa literackie apokryfy stanowiły jedną z odmian transpozycji tematycznej. Jak tłumaczył, nie dokonuje ona przetworzenia tematu, ale „stwarza takie pozory, jak gdyby rozwijała tylko jego utajone i niedostrzegane przedtem dyspozycje” (Balbus 1996, 350). Z punktu widzenia odbiorcy utwór prezentuje treści nieznane czy niejasne, ale jak gdyby gdzieś zasłyszane. Przykładami literackich apokryfów w ujęciu Balbusa stały się dwa wiersze Zbigniewa Herberta: *W drodze do Delf* oraz *Tren Fortynbrasa*.

Na apokryficzną zasadę rozwijania i przetwarzania materiału literackiego zwracał także uwagę Gérard Genette. Według niego apokryf kształtowany jest przez relację naśladowania poważnego, której nadał nazwę *forgerie*, co w języku polskim zostało przetłumaczone jako falsyfikat (Genette 1992, 316–366). Francuskie słowo *forgerie* oznacza ‘falszerstwo’. Pochodzi ono od czasownika *forge*, co znaczy ‘kuć’, *forgeron* to ‘kowal’. W zmetaforyzowanym znaczeniu *forge* znaczy ‘ukuć coś, wymyślić, stworzyć, wytworzyć w sposób sztuczny’. Słowo *forgerie* wykorzystywane jest również w grafologii dla określenia czynności ustalania prawdziwości tekstu, wydobywania sfalszowanych fragmentów. Genette’owska kategoria falsyfikatu pozwala dostrzec złożoną strukturę tekstu apokryficznego w postaci palimpsestu, w którym poszczególne warstwy tekstu kanonicznego i apokryficznego zmyślenia nakładają się na siebie. Badanie apokryfu przypomina pracę grafologa, który oddziela tekst w jego wersji kanonicznej od sfalszowanych fragmentów apokryficznych.

Ujęcie Stanisława Balbusa traktuje apokryf jako transpozycyjne rozwinięcie, zmyślane, dopisane dopowiedzenie, ujęcie Gérarda Genette’a – jako naśladowanie, udany falsyfikat, mistyfikację i falszerstwo. Obaj badacze zwracają uwagę na złożoność tekstu, na jego palimpsestowe nawarstwianie i przenikanie, a także na narracyjną tendencję do rozszerzania tematycznego.

Wspomniane aspekty apokryfów wydają się szczególnie istotne, bowiem, jak podkreślają badacze tych wykluczonych pism, motywem źródłowym powstawania narracji apokryficznych była chęć uzupełnienia i dopowiedzenia zawartości treściowej ksiąg kanonicznych *Pisma Świętego*. Ks. Marek Starowieyski zwracał uwagę na zjawisko, które nazywał „życiem apokryfu”. Tłumaczył, że „apokryf raz powstały, jest w ciągłym ruchu, ciąglej przemianie”, poddawany przeróbkom przez kopistów

i tłumaczy układa się w „uzupełnienie uzupełnienia” (Starowieyski 1977, 527). Daniel-Rops podkreślał ponadto, że pisma apokryficzne tworzyły się, „kopiując siebie nawzajem, wzbogacając się o nowe szczegóły i liczne przypisy”. Być może z tego powodu św. Hieronim mówił o „niezdrowych majaczeniach apokryfów”, a inni widzieli w nich „wulgarne amplifikacje” (Daniel-Rops 1955, 4). Apokryfy, kształtowane jako dopowiedzenie i rozszerzenie biblijnego tekstu ksiąg kanonicznych, dążyły do ścisłej adhezji tekstualnej, mimetycznego upodobnienia do stylistycznego prawzoru *Pisma Świętego*, stąd w ich poetyce upatruje się zasadę naśladownictwa, imitacji i pastiszu¹.

Badając narracje apokryficzne, Aleksandr Naumow zwracał uwagę na istotną rolę fragmentaryczności i nieciągłości w strukturze przekazu biblijnego. Nieciągłość fabularna, zdaniem badacza, wytwarzała „lukę”, w którą, jak pisał, „wciśnięta się» apokryf, przynosząc własne dopełnienie gwarantujące – zakłóconą jakoby w uświęconym źródle – diachroniczną ciągłość narracji” (Naumow 1976, 62–63). Podobnie o tekstowym pastiszu realizującym zasadę apokryfu pisał Ryszard Nycz:

w typowych przypadkach chodzi tu o dostrzeżenie a następnie wypełnienie, wedle swej najlepszej wiedzy o regułach danej immanentnej poetyki, pewnej luki w istniejących realizacjach paradygmatu, bądź też jakiegoś koniecznego (z perspektywy ewolucji historycznoliterackiej) a brakującego ogniwa, które mogłoby uczynić kompletnym i logicznym obraz całości (Nycz 1993, 183).

Odwołując się do narracyjnej teorii Umberto Eco z jego pracy *Lector in fabula*, można by w przypadku nieciągłości fabularnej, owej „luki” w istniejących paradygmatach, mówić o „sygnałach *suspensu*”, które inicjują dysjunkcje prawdopodobieństwa i stymulują rozwój fabuły (Eco 1994, 162–165). W analogiczny sposób Stanisław Balbus pisał o „sygnałach apokryficznych”, które tworzą literackie „ciągi dalsze” w kulturowych transpozycjach tematycznych (Balbus 1996, 359). Obok zatem wyróżnianej przez Gérarda Genette’a transfuzji i perfuzji transtekstualnej (Genette 1992, 366), w przypadku utworów o charakterze apokryficznym moż-

¹ O zjawiskach imitacji i pastiszu w staropolskich tekstach apokryficznych pisze Maria Adamczyk. Zob. Adamczyk 1980, 72–73.

na by mówić także o dyfuzji tekstualnej w znaczeniu rozlania, rozprzestrzeniania tekstu.

Literacki apokryf okazuje się więc tekstem niesamodzielnym, wewnętrznie złożonym, palimpsestowym, wytwarzanym przez przenikanie archetekstu i sfalszowanego tekstu odautorskiego. Istotnym znakiem pozostaje „luka” w paradygmacie tekstu kanonicznego, która staje się sygnałem *suspensu*, inicjuje dysjunkcje prawdopodobieństwa i stymuluje dyfuzję tekstualną, zapełniającą przestrzeń nieciągłości. Tekst apokryfu, w przeświadczeniu jego autora, przynosi dopełnienie i uzupełnienie archetekstu, ale także zatajone i skrywane dopowiedzenie, które staje się śladem apokryficznego fałszerstwa.

Czy zatem utwory liryczne Jarosława Marka Rymkiewicza można nazwać poetyckimi apokryfami? Czy możliwe jest dostrzeżenie w nich palimpsestowej złożoności, przenikania warstw kanonicznego archetekstu i autorskiej mistyfikacji? Czy pozostają widoczne sygnały *suspensu*, które odsłaniają skrywaną „lukę” paradygmatu? Problem wart jest bliższego oglądu, ponieważ, jak się wydaje, wiele wierszy autora *Mojego dzieła pośmiertnego* napisanych zostało właśnie w myśl tej zasady.

Spójrzmy na wiersz Jarosława Marka Rymkiewicza zatytułowany *Pamięci B.L.* Utwór ten, nie tylko za sprawą tytułowych inicjałów, ale także wielu poetyckich odniesień, przywołuje liryczną twórczość Bolesława Leśmiana.

Pelźnie ciało spod zieleni spod korzeni
Ale nie wie w co by mogło się przemienić

Pelźnie ciało wśród pajaków wśród jaszczurek
Nie wie po co nie wie dokąd w dół czy w górę

Samo siebie czemu wlecze poprzez kłacza
Gdzie przez piasek w co przez glinę się przesącza

Nie wie ciało czyim ciałem niegdyś było
Powiedz ciało kto cię nosił komuś zgniło

Pelźnie ciało krwawi ciało pośród cierni
Płaczm nad nim o chrześcijanie miłosierni

Może jeszcze czyimś ciałem chce być ciało
Choć nie umie może jeszcze by umiało

Może stopy chcą po trawie biegać bose
 Może płuca chcą z obłoków spijać rosę

Może stopy może płuca choć spróchniały
 Może jeszcze komuś na co by się zdały

Może jeszcze pieśń zaranna tryśnie z pleśni
 Aniołowie może będą nam rówieśni

Pelźnie ciało ale nie wie czym być może
 A ty kim byś temu ciału mógł być Boże

(*Pamięci B.L.*, Rymkiewicz 1973, 18)²

Rymkiewicz był wnikliwym i wyraźnie zafascynowanym czytelnikiem poezji Leśmiana, a także badaczem jego twórczości³ oraz autorem książki zatytułowanej *Leśmian. Encyklopedia*, w której omawiał najważniejsze wątki życia i pisarstwa tego modernistycznego poety (Rymkiewicz 2001).

Cytowany wiersz utkany jest z szeregu intertekstualnych nawiązań do poetyckich utworów Leśmiana, wśród których można by wymienić *Marcina Swobodę*⁴, ale także *Przemiany* czy *Rozmowę*. Najważniejszym jednak archetekstem, niejako tekstem kanonicznym wydaje się *Topielec* (Leśmian 1920, 9)⁵. Jest to dla Rymkiewicza wiersz szczególny i stał się przedmiotem jego wnikliwej interpretacji zamieszczonej w *Studiach o Leśmianie* (Rymkiewicz 1971, 201–229). Być może długi namysł nad wierszem autora *Łąki* sprawił, że stał się on apokryficzną inspiracją⁶.

W *Topielcu* podejmował Leśmian problem śmiertelnej metamorfozy, Bergsonowsko ujętej wiecznej przemiany⁷. Dokonuje się ona, jak zauważył Marian Stala, poprzez zjednoczenie ducha własnego z duchem natury

² Wszystkie cytaty z wiersza podaję za tym wydaniem.

³ Rymkiewicz jest autorem dwu interpretacji utworów Leśmiana – *Sadu i Pana Błyszczącyńskiego* oraz *Topielca*. Zob. Rymkiewicz 1968, 99–126; tenże 1971, 201–229.

⁴ Na nawiązanie w wierszu Rymkiewicza *Pamięci B.L.* do *Marcina Swobody* Leśmiana wskazuje Marzena Woźniak-Łabieniec. Zob. Woźniak-Łabieniec 2002, 212–213.

⁵ Wszystkie cytaty z wiersza podaję za tym wydaniem.

⁶ Apokryficznych inspiracji poszukiwał również Leśmian. Cała *Dziejba leśna* jest właściwie literackim apokryfem. W jednym z wywiadów tłumaczył Leśmian, że jego poemat „ma za treść zdarzenie ze świętym Makarym (wymyśliłem je na tle jego biografii)”. Zob. Leśmian 1983, 275.

⁷ Na temat wiersza *Topielec* zob. także Trznadel 1964, 114–117; tenże 1999, 34–36; Opacki 1999, 163–172.

(Stala 2001, 97). Problematykę tę wyraził poeta w lirycznej opowieści o wędrowcu, który „w niecierpliwej zapragnął żalobie / Zwiedzić duchem na przelaj zielen samą w sobie”. W encyklopedii *Leśmian* Jarosław Marek Rymkiewicz, objaśniając znaczenie wędrowca w twórczości autora *Łąki*, zwracał uwagę, że jest to „istnienie przechodnie, wędrujące, istnienie tu lub tam albo zarazem tu i tam, i jeszcze gdzieś indziej”, które nie może „umiejszcować się trwale w czymś, co również byłoby trwale czymś trwałym albo wyłącznie życiem, albo wyłącznie śmiercią, albo wyłącznie istnieniem, albo wyłącznie nieistnieniem” (Rymkiewicz 2001, 394). W *Topielcu* wędrowiec wiecznie przemierzający przestrzeń zapragnął „zwiedzić duchem (...) zielen samą w sobie”. Duchowe postaci, jak podkreślał Marian Stala, są w twórczości autora *Sadu rozstajnego* uosobieniem pragnienia „przekroczenia własnej ontycznej granicy”, „współprzenikania wymiarów bytu” (Stala 2001, 94). I taką duchową właśnie wyprawę ontycznego przekroczenia podjął wędrowiec z wiersza Leśmiana, zagłębiając się w zielen natury. Rymkiewicz w interpretacji *Topielca* pisał, że ukazana w utworze natura jest „duchowo-materialną całością”, w której „to, co materialne, jest tożsame z tym, co duchowe” (Rymkiewicz 1971, 223–225). W wierszu zarejestrowany został proces metamorficznej przemiany ducha wędrowca w „topielca zieleni”, który w końcowym efekcie stał się „cienisty jak bór w borze”.

W warstwie narracyjnej *Topielec* jest opowieścią o duchowym tonięciu w przestworzach natury, o zatracie i „roznicestwieniu” ducha, który ostatecznie, jak czytamy w wierszu, „leży oto martwy w stu wiosen bezdeni”. Ireneusz Opacki zwracał uwagę, że poeta przywołuje w tym utworze tradycję romantycznych ballad o kuszeniu człowieka przez demoniczne siły, zamieszkujące świat natury (Opacki 1999). Występujący w wierszu „demon zieleni” „wabił”, „nęcił”, „czarował” i „kusił” ducha wędrowca, kierując go w „zamrocz paproci”, „bezświt zarośli”⁸ i „bezbrzask głu-

⁸ W pierwszym wydaniu tomu Leśmiana *Łąka* w wierszu *Topielec* wydrukowany został zwrot „bezświt zarośli”. W kolejnym wydaniu przygotowanym w Wydawnictwie Mortkowicza w serii „Pod znakiem Poetów” w Warszawie w 1937 roku opublikowane zostało słowo „bezświt”, które w kontekście paralelnie zbudowanego wyliczenia w wersie („W taką zamrocz paproci, (...) W taki bezświt zarośli, w taki bezbrzask głuchy”) wydaje się bardziej umotywowane. Jacek Trznadel konsekwentnie w swoich wielokrotnie przygotowywanych opracowaniach wierszy poety, także dla serii Biblioteki Narodowej, podaje do druku zapis „bezświt” z pierwszego wydania. W *Przypisach do Poezji* (Leśmian

chy”. Jak zauważał badacz, duchowy topielec doprowadzany był w ten sposób do stanu pierwotnej jedności z przyrodą (Opacki 1999, 170). Duch biegnąc, a zatem doświadczając istnienia po Bergsonowsku w samym ruchu *élan vital*, pogrążał się coraz bardziej w *naturae naturantis*, w świat, jak pisał Opacki, „doznawany niesłychanie intensywnie, poznawany przez uwewnętrzniające uczestnictwo w nim” (Opacki 1999, 171). Duchowe przemierzanie i zagłębianie kierowane było coraz bardziej w stronę cienistej mroczności i wyciszenia:

A on biegł wybrzeżami coraz innych światów,
Odczłowiczając duszę i oddech wśród kwiatów,
Aż zabrnął w takich jagód rozdzwonione dzbany,
W taką zamroczyć paproci, w takich cisz kurhany,
W taki bezświt zarośli, w taki bezbrzask głuchy,
W takich szumów ostatnie kędyś zawieruchy
(*Topielec*)

Wtopienie w wartki nurt życia natury prowadziło do metamorfozy ducha, który przemieniał się, „odczłowiczając duszę i oddech wśród kwiatów”. Rymkiewicz w interpretacji zwracał uwagę, że wędrowiec ulegał przemianie, rezygnując z suwerenności istnienia ludzkiego i najściślej łączył się z duchowo-materialną całością istnienia (Rymkiewicz 1971, 227). W ten sposób ukazywał poeta pewien stan duchowego trwania „topielca zieleni”, który wtopiał się, jak powiedziałby Leśmian, „w niepodzielną jedność”. To duchowe trwanie, dla Jacka Trznadla tragiczne i niosące zagrożenie (Trznadel 1999, 35–36), jest, jak pisał Marian Stala, „jednym z wielu możliwych trybów istnienia. Ściślej: jest innym sposobem istnienia niż ciało (bycie ciałem, bycie cielesne)” (Stala 2001, 95).

1965, 509) oraz *Poezji zebranych* (Leśmian 2010, 703) Trznadel zamieszcza komentarz uzasadniający swój wybór. Michał Głowiński, dostrzegając „pewien problem filologiczny”, aprobuje stosowany przez Trznadla zapis słowa „bezświat” i nadmienia, że jest on synonimem nicości (Głowiński 1998, 112–113). Przedrukowywana wielokrotnie w kształcie słownym z pierwszego wydania forma *Topielca* skłoniła M.P. Markowskiego do wyodrębnienia i opisanie Leśmianowskiej kategorii „bezświata” („Bezświat nie jest ani światem, ani zaświatem, nie jest też nicością, lecz tym, co daje się zdefiniować wyłącznie przez radykalną negację tego, co jest”, zob. Markowski 2007, 146).

Opowieść o przemianie i ztracie duchowej wędrowca kończą słowa mówiące, że „leży oto martwy w stu wiosen bezdeni, / Cienisty jak bór w borze”. Jednak rozpoczyna Leśmian *Topielca* wzmianką o losach tytułowej postaci. Początek wiersza jest następujący:

W zwiewnych nurtach kostrzewy, na leśnej polanie,
Gdzie się las upodabnia łące niespodzianie,
Leżą zwłoki wędrowca, zbędne sobie zwłoki.
Przewędrował świat cały z obłoków w obłoki,
Aż nagle w niecierpliwej zapragnął żalobie
Zwiedzić duchem na przelaj zieleni samą w sobie.

Historia ducha zwabionego i kuszonego przez demona zieleni poprzedzona została wstępną informacją o ciele wędrowca: „Leżą zwłoki wędrowca, zbędne sobie zwłoki”. Można przypuszczać, że wers ten ujawnił Rymkiewiczowi „lukę” w paradygmacie archetekstu. Wiadomo, jaki los spotkał ducha, lecz zgodnie z zasadą apokryfu trzeba zapytać: co stało się z ciałem? Wzmianka o zbędnych zwłokach wędrowca, które leżą na leśnej polanie, okazała się miejscem *suspensu*, sprowokowała dysjunkcję prawdopodobieństwa i dyfuzję transtekstualną, której efektem stał się wiersz Rymkiewicza *Pamięci B.L.*

Utwór Leśmiana jest opowieścią o „roznicestwianiu” i przemianie ducha, zaś tekst Rymkiewicza – apokryficzna opowieścią o „roznicestwianiu” i przemianie ciała, które „nie wie, w co by mogło się przemienić”.

Zwłoki wędrowca, na zasadzie analogii do dynamicznie ujętej metamorfozy ducha, w wierszu Rymkiewicza *Pamięci B.L.* również ukazane zostały w ruchu przemian:

Pelźnie ciało spod zieleni spod korzeni
[.....]
Pelźnie ciało wśród pajaków wśród jaszczurek
Nie wie po co nie wie dokąd w dół czy w górę

Samo siebie czemu wlecze poprzez kłacza
Gdzie przez piasek w co przez glinę się przesącza
[.....]
Pelźnie ciało krwawi ciało pośród cierni

Zwłoki, będące organiczną częścią materii, stały się integralnym elementem natury usytuowanym wśród korzeni, pajaków, jaszczurek, kłaczy i cierni. Parafrazując słowa Ireneusza Opackiego, można by powiedzieć, że zmarłe ciało pogrąża się w podziemny świat, który doznawany jest niesłychanie intensywnie, poznawany przez uwewnętrzniające uczestnictwo w nim. Zwłoki nie znajdują się w spoczynku, ale w ruchu, jak gdyby obowiązywał je nadal życiowy proces wszelkiego istnienia, niczym wieczny ruch *élan vital*. W wierszu podkreślony został dynamizm przemian, któremu podlegają rozkładające się zwłoki. Umierające ciało ukazane zostało w momencie, gdy „pełźnie”, „wlecze”, „przesącza” się i „krwawi”, próchnieje i pokrywa się pleśnią. W ten sposób, jak przekonuje Rymkiewicz, odbywa się metamorfoza ciała.

Jednak zwłoki, podobnie jak Leśmianowy topielec zieleni, wciąż pragną doznań życia. W wierszu Rymkiewicza na zasadzie reminiscencji pojawia się odniesienie do słynnej *Ballady bezłudnej* Leśmiana. W nawiązaniu do tragicznych losów „niezjawionej” dziewczyny, która daremnie pragnęła wcielić się na łące, w utworze *Pamięci B.L.* wspomniane zostały pragnienia ciała o powrocie do rozkoszy życia:

Może jeszcze czymś ciałem chce być ciało
Choć nie umie może jeszcze by umiało

Może stopy chcą po trawie biegać bose
Może płuca chcą z obłoków spijać rosę

Wiersz Rymkiewicza *Pamięci B.L.* można więc odczytywać w intertekstualnym powiązaniu z wieloma utworami Leśmiana, a jednak przede wszystkim wydaje się on niejako dopełnieniem *Topielca*. Do dziejów zważonego i kuszzonego ducha, który przeobraził się w „topielca zieleni”, dopowiedziane zostały losy ciała – zbędnych zwłok wędrowca leżących na leśnej polanie. Dostrzeżona „luka” w paradygmacie tekstu kanonicznego stała się sygnałem *suspensu* i wywołała dyfuzję tekstualną. Jednakże wiersz Rymkiewicza jest nie tylko dopełnieniem, ale także apokryficznym falsyfikatem, sfalszowanym palimpsestem.

Widoczny jest wpływ filozofii Bergsona na *Topielca* Leśmiana. Świat pozostaje w ciągłym ruchu przeobrażeń, dynamicznej zmienności *élan*

vital, czynnie trwa (*durée*) w nieustannej twórczej ewolucji, która każde istnienie przekształca w jego inną postać. Tak ukształtowana przestrzeń pozbawiona jest obecności Boga. Tymczasem w *Pamięci B.L.* Rymkiewicza świat ma wyraźnie chrześcijańskie znamiona, są w nim „chrześcijanie miłosierni”, „Aniołowie”, a także Bóg, do którego skierowane jest pytanie: „A ty kim byś temu ciału mógł być Boże”. Wyraźnie zaznaczony jest także, znany z ikonografii chrześcijańskiej, związek z wertykalnie ukształtowanym podziałem przestrzeni: „Pełnie ciało (...) nie wie dokąd w dół czy w górę”.

Ciało wędrowca w wierszu Rymkiewicza, inaczej niż u Leśmiana, podlega sakralizacji. W *Topielcu* są to „zbędne sobie zwłoki”, tymczasem w *Pamięci B.L.*, poprzez przywołanie symboliki krwi i cierni, nadane zostało mu znamię ciała Chrystusowego:

Pełnie ciało krwawi ciało pośród cierni
Placzymy nad nim o chrześcijanie miłosierni
(*Pamięci B.L.*)

Warto może wspomnieć w kontekście sakralnie przedstawianego ciała, że Rymkiewicz jest również autorem wiersza zatytułowanego *Wy przeto jesteście ciałem Chrystusa (1KOR 12, 27)* (Rymkiewicz 1993, 47).

Świat Rymkiewicza odsłania się jako efekt stwórczego działania Boga, przeniknięty jest zamysłem Boga, objęty Jego niezbadanym planem. Ciało będące częścią tego stworzenia i planu nie może być „zbędne”, ponieważ nosi w sobie ślad boskiego dzieła. Powstałe z gliny teraz na powrót „przez glinę się przesącza”. Rymkiewicz wydaje się tu bliski słowom św. Pawła, który pisał: „Bo wszystko, co stworzył Bóg, jest dobre, i nie należy odrzucać niczego, co się przyjmuje z dziękczynieniem” (I Tym, 4,4; *Biblia* 1980, 1286)⁹.

W wierszu *Pamięci B.L.* nieustannie powraca pytanie o możliwość przemiany i dalszego istnienia po śmierci. Podmiot mówiący zastanawia się, jaki jest dalszy los zwłok ludzkiego wędrowca: „Pełnie ciało (...) Ale nie wie w co by mogło się przemienić”, „Nie wie po co nie wie do-

⁹ Refleksję na temat cytowanych słów św. Pawła podejmował także Rymkiewicz w zbiorze swoich szkiców egzegetycznych zatytułowanych *Przez zwierciadło*. Zob. Rymkiewicz 2003, 6.

kąd”, „Samo siebie czemu wlecze”, „w co przez glinę się przesącza”, „Pełźnie ciało ale nie wie czym być może”. W szereg tych wątpliwości wpisana jest także nadzieja na zmartwychwstanie, na *apokatastasis*, czyli ponowne przywrócenie¹⁰. Maria Janion zwracała uwagę, że w tomie Rymkiewicza *Moje dzieło pośmiertne* „pojawiają się pierwsze oznaki wiary w *apokatastasis* – odrodzenie, odnowienie wszystkiego, przywrócenie pierwotnej jedności u kresu dziejów” (Janion 1995, 7). Stąd obecne w utworze pytania presuponujące możliwość odrodzenia: „w co by mogło się przemienić”, „w co (...) się przesącza”, „czym być może” oraz modalne wypowiedzi sugerujące zdolność do ponownego ożywienia:

Może jeszcze czymś ciałem chce być ciało
Choć nie umie może jeszcze by umiało

Odrodzone ciało uzyskałoby szansę rozpoczęcia nowego, ale i niebiańskiego, wiecznego życia, w którym „Aniołowie” staną się „rówieśni”.

W kontekście wiary w *apokatastasis* nowego znaczenia nabiera dystych:

Może stopy chcą po trawie biegać bose
Może płuca chcą z obłoków spijać rosę

Ziemska, zmysłowo doświadczana łąka z *Ballady bezładnej*, na której miała wcielić się dziewczyna, w wierszu *Pamięci B.L.* przekształcona została w rajską przestrzeń *locus amoenus* (Curtius 1997, 202–206). Tylko wówczas ponowne ożywienie, które nie spełniło się „niezjawionej” dziewczynie z utworu Leśmiana, może, jak ukazuje to wiersz Rymkiewicza, dokonać się w procesie *apokatastasis*. Odnowienie życia daje szansę nie tylko na dalsze istnienie, ale przywraca także możliwość kontynuowania twórczości: „Może jeszcze pieśń zaranna tryśnie z pleśni”.

Przywrócona w niebiańskim życiu zdolność tworzenia określona została mianem „pieśni zarannej”, zatem śpiewanej u zarania. Byłaby to więc

¹⁰ Na temat *apokatastasis* w twórczości J.M. Rymkiewicza pisałam w książce „*Poezja jest sztuką rytmu.*” *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*. Zob. Dembińska-Pawelec 2010, 334–336.

pieśń początku i rozpoczynającego się nowego okresu¹¹. Gwiazdą zaraną nazywana bywa pojawiająca się przed wschodem słońca, a więc u zarania dnia, planeta Wenus. W Litani Loretńskiej Maryja Panna peryfrastycznie określona została mianem Gwiazdy zarannej. W tym kontekście „pieśń zaranna” w wierszu *Pamięci B.L.* byłaby także zapowiedzią twórczości mistycznej, doskonałej, bez skazy. Ale słowo „zaranna” może być także odczytywane jako neologizm, w którym anagramatycznie wpisane zostało słowo „rana”. Zatem pieśń „za/ranna”, rozpatrywana w odniesieniu do skłonnej do neologizmów liryki Bolesława Leśmiana, wydaje się pieśnią tworzoną już ‘za czasem ran’ czy ‘po okresie ran’, ‘po pozbyciu się ran’. „Pieśń zaranna” cielesnych zwłok wędrowca byłaby pieśnią ozdrowionego i ożywionego ciała, pieśnią zmartwychwstałego istnienia poza światem cierni, krwi i cierpienia.

Niepewna nadzieja na możliwość *apokatastasis*, na przywrócenie i odrodzenie wszelkiego życia, a także powtórne odnowienie ciała, prowadzi „ja” mówiące do pytania o ostateczny zamiar i zamysł Boga: „A ty kim byś temu ciału mógł być Boże”.

Napisany w oparciu o zasadę apokryfu wiersz Rymkiewicza wnosi naddatek znaczenia. Antropologicznym i metafizycznym koncepcjom Leśmiana przydana została niejako innowierczo w stosunku do jego filozofii chrześcijańska wiara w zmartwychwstanie ciała. Jest ona dopowiedziana w miejscu „luki” archetekstu i w sposób swoiście „heretycki” mistyfikuje źródłowy przekaz. Dopowiedziany naddatek staje się apokryficznym śladem falsyfikatu, poszlaką złożonej struktury palimpsestu i probierzem fałszerstwa.

W geście apokryficznego dopełnienia i uzupełnienia kanonicznego archetekstu upatrywano niejawnie czy tajemnie uprawiany sposób kreowania własnej wizji świata. Jarosław Marek Rymkiewicz nie wydaje się w tym odległy od dawnych autorów apokryfów.

Literatura

- Adamczyk M., 1980, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
 Adamczyk M., 1996, *Wstęp*, w: *Cały świat nie pomieściłby ksiąg. Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*, Warszawa–Poznań: Wydawnictwo Naukowe PWN.

¹¹ Słowo *zaranie* według *Słownika języka polskiego* oznacza „pierwszy okres, początek czegoś: Od zarania dziejów. W zaraniu czyjejs młodości”. Zob. *Słownik języka polskiego* 1981, 951.

- Balbus S., 1996, *Między stylami*, Kraków: Universitas.
- Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, 1980, [Nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego opracowany przez Komisję Przekładu Pisma Świętego], Warszawa: Wydawnictwo Pallotinum.
- Borowicz K. ks., 1955, *Literatura apokryfów*, w: Daniel–Rops, Amiot F., wybór i oprac., *Apokryfy Nowego Testamentu*, Londyn: Veritas.
- Curtius E.R., 1997, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. Borowski A., Kraków: Universitas.
- Daniel–Rops, 1955, *Przedmowa*, w: Daniel–Rops, Amiot F., wybór i oprac., *Apokryfy Nowego Testamentu*, Londyn: Veritas.
- Demińska-Pawelec J., 2010, „*Poezja jest sztuką rytmu*” O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Eco U., 1994, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. Salwa P., Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Genette G., 1992, *Palimpsesty*, przeł. Milecki A., w: Markiewicz H., oprac., *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Głowiński M., 1998, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków: Universitas.
- Janion M., 1995, *Pleśń i pieśń. O „Moim dziele pośmiertnym” Jarosława Marka Rymkiewicza*, „Życie Warszawy”, nr 188.
- Kwiatkowski J., 1995, *Sprawa Jarosława Marka Rymkiewicza*, w: Kwiatkowski J., *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Leśmian B., 1920, *Topielec*, w: Leśmian B., *Łąka*, Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Mortkowicza.
- Leśmian B., 1965, *Poezje*, Trznadel J., oprac., Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Leśmian B., 2010, *Poezje zebrane*, Trznadel J., oprac., Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Markowski M.P., 2007, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków: Universitas.
- Michalski M., 2003, *Dyskurs. Apokryf. Parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Naumow A.E., 1976, *Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*, Wrocław: Ossolineum.
- Nycz R., 1993, *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Opacki I., 1999, *Bolesław Leśmian: „Topielec”*, w: Kowalczykowska A., Marciszek T., red., *Poezja polska od romantyzmu do dwudziestolecia międzywojennego. Interpretacje*, Warszawa: Stentor.
- Rubinkiewicz R., 2000, *Wstęp*, w: Rubinkiewicz R., oprac., *Apokryfy Starego Testamentu*, Warszawa: „Vocatio”.
- Rymkiewicz J.M., 1967, *Czym jest klasycyzm: manifesty poetyckie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rymkiewicz J.M., 1968, *Genezis z ducha*, w: Rymkiewicz J.M., *Mysli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa: Czytelnik.
- Rymkiewicz J.M., 1971, „*Odczłowieczając duszę*” („*Topielec*” Bolesława Leśmiana na tle porównawczym), w: Głowiński M., Sławiński J., red., *Studia o Leśmianie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Rymkiewicz J.M., 1973, *Pamięci B.L.*, w: Rymkiewicz J.M., *Co to jest drożdż*, Warszawa: Czytelnik.
- Rymkiewicz J.M., 1993, *Wy przeto jesteście ciałem Chrystusa (1 KOR 12, 27)*, w: Rymkiewicz J.M., *Moje dzieło pośmiertne*. Kraków: Znak.
- Rymkiewicz J.M., 2001, *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa: Wydawnictwo „Sic!”.
- Rymkiewicz J.M., 2003, *Przez zwierciadło*. Kraków: Znak.
- Słownik języka polskiego*, 1981, t. 3, Szymczak M., red., Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Stala M., 2001, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Starowieyski M., 1977, *Ewangelie apokryficzne*, „Znak”, nr 5.
- Szajnert D., 2000, *Mutacje apokryfu*, w: Bolecki W., Opacki I., red., *Genologia dzisiaj*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Trznadel J., 1964, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Trznadel J., 1999, *Nad Leśmianem. Wiersze i analizy*, Kraków: Arcana.
- Woźniak-Łabieniec M., 2002, *Klasyki i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Kraków: Arcana.

Apocrypha by Jarosław Marek Rymkiewicz.
On the Poem *Pamięci B.L.* [In Memory of B.L.]

The article presents an interpretation of Jarosław Marek Rymkiewicz's poem *Pamięci B.L.* [In Memory of B.L.] that is being regarded as an example of modern apocrypha. Canonical text that Rymkiewicz refers to in an apocrypha-like manner is Bolesław Leśmian's poem *Topielec*. The author of the article recalls the theoretical descriptions of the poetics of apocrypha (Starowieyski, Rubinkiewicz, Naumow, Genette, Balbus, Nycz) and presents typical for the apocrypha complex form of the palimpsest in the poem *Pamięci B.L.* [In Memory of B.L.]. Rymkiewicz's poem turns out to be an apocryphic complement, transtextual diffusion as well as forgery. Leśmian's anthropological and metaphysical ideas are being completed by the Christian belief in resurrection of the body that does not follow his philosophy based on Bergson's ideas. This mystification is a trace of apocryphic forgery.

Key words: apocrypha, poetry, Jarosław Marek Rymkiewicz, Bolesław Leśmian