

LENA MAGNONE
(Uniwersytet Warszawski)

KRISTEVA – LEŚMIAN – KONOPNICKA

O tekstach Bolesława Leśmiana pisał Janusz Sławiński:

są one [...] lekturą zdolną intelektualnie usatysfakcjonować współczesnego czytelnika, przywodzą mu na myśl rozmaite poglądy, które – w innej wersji terminologicznej – spotykał w krytyce literackiej i teorii kultury czasów późniejszych¹.

Paweł Dybel żartobliwie przekonywał ostatnio, że „Leśmian musiał czytać Lacana”². Nie zaskakuje więc chyba fakt, że w pismach twórcy *Sadu rozstajnego* możemy znaleźć uwagi bliskie teoriom Julii Kristevej.

Autorka *La Révolution du langage poétique* w zdecydowany sposób odcięła się od Lacanowskiego przekonania o wyłącznie symbolicznym statusie języka. Według niej już na najwcześniejszym etapie rozwoju dziecko ma kontakt z archaicznym, przeddyskursywnym i przedwerbalnym wymiarem, który badaczka nazywała „semiotycznym”. Można go przedstawić jako rytm (wokalny lub kinetyczny). Jego nieciągłości wynikają z koniecznego hamowania popędów, których jest wyrazem³. Podczas gdy Freud mówił ostrożnie o swego rodzaju przedstawicielstwie w psychice tego, co somatyczne: popęd posiada podwójny, psychiczno-cielesny status oraz reprezentację w języku⁴, Kristeva idzie dalej, twierdzi, że popęd jest bytem cielesno-językowym, należy do języka, występuje w jego symbolicznej strukturze. Dla dziecka pierwszym wyrażeniem popędów są krzyki, płacz, śmiech oraz rozpoznawane w języku dochodzącym z zewnątrz modulacje tonu, intonacja, prozodia⁵.

[Semiotyczne] opiera się na pewnego rodzaju cielesnej pamięci, reminiscencji popędów i doznań związanych z bólem lub przyjemnością, doświadczanych przez ciało z niezwykłą intensywnością, zanim doszło do odłączenia od matki i osiągnięcia pierwocin indy-

¹ J. Sławiński, rec.: B. Leśmian, *Szkice literackie*. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 219. Zob. też. J. Zięba, *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*. Kraków 2000.

² P. Dybel, *Lacan i Leśmian – dwa zwierciadła*. W: *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*. Kraków 2000.

³ Zob. J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris 1974, s. 17–22, 41.

⁴ Z. Freud, *Popędy i ich losy*. W: Z. Rosińska, *Freud*. Warszawa 1993, s. 243.

⁵ Zob. J. Bator, *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*. „Teksty Drugie” 2000, nr 6.

widualności. Wiąże się zatem z symbiotyczną sferą dzieloną z ciałem matki, początkową jednią matki i dziecka, amorficzną przestrzenią ich połączonych cielesności, w której kształtuje się libidinalna energia⁶.

Kristeva przyznaje, że istnienie Semiotycznego jest jedynie supozycją. Nie mamy bowiem do niego żadnego dostępu, jak tylko poprzez następujące po nim Symboliczne⁷. Ale, i to wydaje się kluczowe w teorii Kristevej, Symboliczne nie wkracza w miejsce Semiotycznego po to, by je zastąpić. Semiotyczne na zawsze pozostaje w Symbolicznym na jego nieświadomym poziomie, jest, z jednej strony, jego podstawą (według badaczki, aby dziecko mogło zacząć mówić, musi sobie przypomnieć ślady dźwiękowe głosu matki, które, zanim się narodzi, poznaje w jej ciele od wewnątrz); z drugiej – niszczycielem (erupcje popędowe przerywają porządek symboliczny, przekształcają go)⁸; jest jednocześnie warunkiem praktyk znaczeniowych oraz rezultatem ich transgresji⁹. Podmiot postedydalny jest więc zawsze i semiotyczny, i symboliczny¹⁰.

Również w każdym tekście możemy odnaleźć te dwa poziomy języka¹¹. Z jednej strony, mamy strukturalistyczny *langage*, nastawiony na komunikację, odłączony od wszelkiej przyjemności, ukonstytuowany w opozycji do niej jako miejsce ojcowskie, „nad-ja”¹². Z drugiej – poziom języka związany z procesem semiotycznym, który w tekście dochodzi do głosu w dyspozycjach fonematycznych (akumulacja i repetycja fonemów, rym) i melodycznych (intonacja, rytm). „Nad-ja” i jego linearny język zostają pokonane przez wprowadzenie w porządek językowy pewnej, związanej z matką, nadwyżki przyjemności, która się odznacza redystrybucją porządku fonematycznego, struktury morfologicznej, a nawet składnią¹³. W naturalny sposób uprzywilejowanym statusem cieszy się u Kristevej poezja – *La Révolution du langage poétique* opiera się na interpretacji dzieł Lautréamonta i Mallarmégo z punktu widzenia wyraźnie dochodzącego w nich do głosu języka semiotycznego.

Leśmian na swój sposób zrozumiał i opisał lekcję Kristevej o dostępie do Semiotycznego jedynie poprzez Symboliczne. Poeta, który w liście do Zenona Przemyskiego z 1898 r. narzekał: „talent mój jest ani wielki, ani mały, stoję o dziesięć głów niżej od Konopnickiej”¹⁴, na podstawie twórczości tej właśnie autorki przedstawił w swoim uznanym za programowy tekście *Rytm jako światopogląd* rozważania o podwójnym statusie słowa oraz teorię rytmu zbliżającą się do Semiotycznego (R 66–68)¹⁵.

⁶ P. Leszkowicz, *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości*. Kraków 2001, s. 134.

⁷ Kristeva, *op. cit.*, s. 67.

⁸ Zob. *ibidem*, s. 47.

⁹ Zob. *ibidem*, s. 67.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 41

¹¹ Kristeva (*ibidem*, s. 83 n.) wyróżnia poziom geno- i fenotekstu, ja dla jasności wyводу pozostaje przy opozycji Symboliczne–Semiotyczne.

¹² Zob. *ibidem*, s. 136.

¹³ Zob. *ibidem*, s. 140.

¹⁴ B. Leśmian, *Utwory rozproszone. – Listy*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1962, s. 236.

¹⁵ Skrótom tym odsyłam do: B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*. W: *Szkice literackie*. Oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959. Prócz tego stosuję w artykule jeszcze następujące skróty: B. Leśmian: P = *Przemiany rzeczywistości*. W: *Szkice literackie*; U = *U źródeł rytmu*. W: *Utwory rozproszone. – Listy*. – D = M. Dłuska, *Pod znakiem symbolizmu*. W zb.: *Pozytywizm*. Cz. 1.

Ten krótki artykuł powstał niemal natychmiast po śmierci Konopnickiej, być może jako bezpośrednia reakcja na jej odejście (zmarła 8 X 1910, tekst Leśmiana został opublikowany w numerze „Prawdy” z dnia 22 tegoż miesiąca, równoległe z relacją z lwowskiej ceremonii pogrzebu poetki; później ukaże się jeszcze na łamach „Nowej Gazety” szkic *Poezja Marii Konopnickiej*). Zbudował go Leśmian na wyrażonej opozycji: z jednej strony, mamy, według autora, słowo, z drugiej – rytm. Słowo uwikłane jest w „dogmaty, przekonania, zasady, martwe litery” (R 67), rytm zaś symbolizuje wolność, „boską swawolę” (R 66). Dzięki zastosowaniu rytmu w poezji:

[słowa] tracą określoną i abstrakcyjną ograniczoność swej treści, wymykając się ścisłym, raz na zawsze ustalonym prawom logiki i gramatyki, zdobywając na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciągłego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytniej treści wabiącego je ku sobie istnienia. [R 66]

Dzieje się tak właśnie w niektórych utworach Konopnickiej, np. w jednym z wierszy z cyklu *Z pola i z lasu*, rozpoczynającym się od słów:

W oddalonych rzeczy krasie,
Jakby wstęga, przewija się
Łan za łanem, gaj za gajem...¹⁶

Leśmian podkreśla, iż zgodnie z melodią wiersza akcent pada w słowach „przewijają się” wbrew regułom gramatycznym. Uznaje to za wyraz „boskiej swawoli” poetki, dzięki której podczas recytowania utworu „usta nasze zdają się [...] przywracać wolność temu słowu, aby się mogło na wolności odnowić i ożywić w swym dźwięku i w swej barwie” (R 66–67). I to właściwie wszystko. Sens tekstu staje się w pełni zrozumiały dopiero w świetle innych pism Leśmiana.

W opublikowanym w tym samym roku szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* autor udowadnia, że u podstaw każdego systemu filozoficznego znaleźć możemy element „baśni” – jakieś założenie, na którym cały system logicznie i racjonalnie się opiera, choć ono samo jest niewytłumaczalnym *a priori*. Np. w kantyzmie jest to „rzecz sama w sobie”:

Kant, piszący o rzeczy samej w sobie, czyż nie jest z punktu widzenia logiki zdarzeniem niemożliwym, obrazem potwornym? Czyżbyśmy nie mogli go zapytać, jakim prawem w i e, jakim prawem d o m y ś l a s i ę o istnieniu rzeczy samej w sobie, która zgodnie z jego własnym mniemaniem jest niedostępna naszemu badaniu, naszej wiedzy?...¹⁷

Wydaje się, że w systemie Leśmianowskim takim elementem podstawowym, baśniowym, przyjmowanym bez uzasadnień i wątpliwości jest założenie istnienia pewnej pierwotnej utopii, utraconego przez człowieka raju (wyrażone przede wszystkim w tekście *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*¹⁸). Nie możemy już dziś do niego dotrzeć, jako że wygnanie zeń nastąpiło w chwili,

Oprac. H. Markiewicz i in. Wrocław 1950. – M = S. Młeczko, *Serce a heksametr, czyli geneza metryki poetyckiej w związku z estetycznym kształceniem się języków, szczególnie polskiego*. Warszawa 1901. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

¹⁶ M. Konopnicka, *W oddalonych...* W: *Poezje*. Wydanie zupełne, krytyczne. Oprac. J. Czubek. T. 3. Warszawa 1915, s. 137.

¹⁷ B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*. W: *Szkice literackie*, s. 29.

¹⁸ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*. W: jw.

gdy związek człowieka z naturą – równoprawnych partnerów bezpośredniego dialogu – przerwało pojawienie się społecznych znaków i stosunków. „Życie bezpośrednie” zastąpione zostało przez „życie pośrednie”, wtórną rzeczywistość stworzoną przez „prawa, obyczaje, cnoty, prawdy”¹⁹, muzeum, w którym „nie wolno dotykać przedmiotów bezpośrednio”²⁰. W tym postępującym procesie alienacji niebagatelne jest znaczenie języka. Od *naturae naturantis* oddziela nas przede wszystkim ekran słowa. Leśmian uważał – za Bergsonem – że język nie może ująć pierwotnego żywiołu twórczej rzeczywistości. Słowu pojęciowemu, służącemu komunikacji społecznej, alienującemu przeciwstawiał słowo poetyckie, bliższe procesowi niż wytworowi. Jedynie poezja pomaga nam dotrzeć do odczucia rzeczywistości w jej wymiarze *natura naturans*, wymiarze matczynym, kreacyjnym, rodzącym. Tym, co pozwala poezji na odcięcie słowa od jego funkcji w procesie komunikacji społecznej, jest rytm, który kryje w sobie możliwość bezpośredniego kontaktowania się z naturą: pisze o tym Leśmian zwłaszcza w powstałym 5 lat po szkicu *Rytm jako światopogląd*, doprecyzowującym podane w nim tezy, artykule *U źródeł rytmu* (U 69–70). Jak wyjaśnia Sławiński, według Leśmiana „słowo jest zwrócone ku światu schematów. Rytm – ku światu pierwotnemu. Poezja jest terenem starcia tych dwóch nastawień”²¹.

I tak jest, zdaniem Leśmiana, w poezjach ludowych Konopnickiej, w których dzięki panowaniu rytmu nad obrazem:

oddzielne, pochwycone w godzinie śpiewu przedmioty zatracają narzucone sobie życiem codziennym znaczenia, wypełniając się nagle treścią, która je splata razem w jedną nierozzerwalną harmonię. [...] Teraz, gdy im przywróciła dusza poetki ich pierwotną treść dźwiękową, zrozumiały, że są jeno oddzielnymi akordami jednej wielkiej symfonii. Teraz, nabrawszy lotu, zwabione wspólną melodią, bratają się ze sobą na nowo [...], odzyskują harmonię naruszoną, raj utracony, w którym każde porównanie, każda przenośnia przypomina im o tajemnej łącznicy, o odwiecznym pokrewieństwie, o dziwnej – pomimo różnic – tożsamości. [R 68]

Musi zastanawiać fakt, że – przy obfitości prac poświęconych Leśmianowi – żaden z badaczy nie pokusił się o postawienie pytania o to, dlaczego dla uznanego za jednego z najwybitniejszych poetów XX w. wzorem jest twórczość właśnie Konopnickiej. Zaskakujące, że nawet prace referujące rolę rytmu u Leśmiana i niemalże parafrazujące *Rytm jako światopogląd* nie przywołują nazwiska Konopnickiej²². Jeżeli pojawia się ono w książkach poświęconych Leśmianowi, to wyłącznie jako kontekst negatywny, w celu podkreślenia zasadniczej rzekomo różnicy między obojgiem twórców. Nieodmiennie przeciwstawia się „uproszczoną stylizację” autorki *Z pola i z lasu* wyrafinowaniu ludowych nawiązań u Leśmiana²³. Jacek Trznadel, dokonując systematyzacji sposobów, na jakie wykorzystywano ludowość w naszej literaturze, dla Konopnickiej znalazł osobną kategorię poezji „werystyczno-społecznej”, podczas gdy Leśmiana umieścił w kręgu filozoficzno-estetycznym wraz z Mickiewiczem, Słowackim i Norwidem²⁴.

¹⁹ *Ibidem*, s. 60.

²⁰ *Ibidem*, s. 57.

²¹ Sławiński, *op. cit.*, s. 227.

²² Zob. np. Sławiński (*op. cit.*), T. Wójcik (*Rytm w światopoglądzie Bolesława Leśmiana*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 1) i inni.

²³ Zob. np. R. Stone, *Poezja Leśmiana a romantyzm polski*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2, s. 157.

²⁴ J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (próba przekroju)*. Warszawa 1964, s. 138.

Michał Głowiński, zauważając z konsternacją, że wersyfikacja Leśmiana jest „sferą, w której obowiązują reguły podwyższone, nigdy nie naruszane, przestrzegane z konsekwencją, jaka na tle praktyk epoki wydać się może wręcz archaiczną”²⁵, porównuje tego poetę z... Koźmianem²⁶, chociaż wymieniane w artykule cechy formalne wiersza Leśmianowskiego (sylabizm i sylabotonizm, strofy zamknięte bez przerzutni międzystroficzych, pełność rymu, brak wiersza wolnego czy tonizmu) idealnie pokrywają się z charakterystyką poezji Konopnickiej dawaną np. przez Marię Dłuską²⁷. Podobieństwa te wynikają z ważnego dla obojga poetów kontekstu poezji melicznej, o którym Głowiński wspomina, twierdząc jednak, że związek utworów Leśmiana z meliczną poezją ludową jest zasadniczo odmiennego rodzaju niż ten właściwy wierszom Konopnickiej²⁸.

Na specyfikę tekstów lirycznych Konopnickiej składają się: sylabotonizm, stroficzność, rola powtórzeń, brak tonizmu i przerzutni (zob. D). Są to dokładne wyznaczniki poezji melicznej²⁹. Jediną różnicę stanowi fakt, że rytm wiersza melicznego jest „zeterminowany od zewnątrz (z muzyki). [...] Wiersz taki, oderwany od swojej muzyki, staje się często rytmicznie nieczytelny, arytmiczny”³⁰. Dysponując tylko zapisem tekstu pieśni ludowej możemy nierzadko nawet nie zauważyć regularności jej budowy: dopiero podczas śpiewania, dzięki transaktacjom, przedłużaniu samogłosek itp., ujawnia się jej właściwy rytm. W innym wypadku „Stoimy wobec zupełnej niemożliwości odkrycia go takim, jakim był (lub jest) w istocie, to jest w realizacji pieśni śpiewanej”³¹. Jednak, jak wyjaśnia Dłuska, „sprzeczność między sylabotonizmem Konopnickiej a wierszem ludowym, w którym (poza refrenami, oczywiście) akcenty językowe padają, jak Bóg da”, jest pozorna:

Cała poezja ludowa jest meliczna, śpiewana. W powtarzających się zwrotkach akcenty muzyczne padają stale na te same miejsca, a razem z nimi akcenty rytmiczne tekstu, bez względu na to, czy zgadzają się one z akcentami gramatycznymi języka, czy też nie. Taki stosunek tekstu do muzyki był niegdyś powszechny, a znany jest każdemu, kto śpiewał albo słyszał śpiewane kolędy [...]. W rezultacie tekst śpiewany jest sylabotoniczny i tylko akcent gramatyczny staje się tutaj obojętny: akcenty rytmiczne mogą zbiegać się z nim albo rozchodzić. Ten typ wersyfikacji pieśniowej ulega jednak stopniowemu przekształcaniu, dążeniu do takiego zharmonizowania tekstu z muzyką, żeby akcenty gramatyczne zbiegały się z muzycznymi zawsze. Tak czy owak, ludowa pieśń zwrotkowa w swojej śpiewanej realizacji – a inna nie istnieje – pozostaje sylabotoniczna i tę zasadę Konopnicka przeniósła do swojej stylizacji ludowej, opierając ją na akcentach gramatycznych języka. Jedyne sposoby, w jaki jest to możliwe w wierszu oderwanym od muzyki³².

Konopnicka szczególnie często używa trocheicznego 8-zgłoskowca, miary poetyckiej, która była w XIX w. szeroko wykorzystywana do stylizacji ludowej³³.

²⁵ M. G ł o w i ń s k i, *O języku poetyckim Leśmiana*. W: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Leśmiana*. Warszawa 1981, s. 65. Zob. też: S ł a w i ń s k i, *op. cit.* – T r z n a d e l, *op. cit.*

²⁶ Na ten temat pisze G ł o w i ń s k i (*op. cit.*, s. 65): „W tej dziedzinie Leśmian przestrzega zasad tak, jakby był Koźmianem”.

²⁷ M. D ł u s k a: *O poezji Konopnickiej*. „Ruch Literacki” 1963, z. 1; D 964–499.

²⁸ G ł o w i ń s k i, *op. cit.*, s. 53.

²⁹ Zob. M. D ł u s k a, *Wiersz meliczny – wiersz ludowy*. „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 2.

³⁰ *Ibidem*, s. 475.

³¹ *Ibidem*, s. 487.

³² D ł u s k a, *O poezji Konopnickiej*, s. 11.

³³ Zob. L. P s z c z o ł o w s k a, D. U r b a ń s k a, *Wiersz polski. Tematyczna i stylistyczna dys-*

Jednak najciekawszymi formami wierszowymi u Konopnickiej są te praktycznie „nie używane w literaturze artystycznej, a znane z pieśni ludowych”³⁴. Dłuska zalicza do nich przede wszystkim 11-zgłoskowiec typu 4+4+3 i 13-zgłoskowiec 5+5+3. Według niej są one prawdopodobnie kontynuacją miar przedpiśmiennych i średniowiecznej poezji melicznej³⁵. 11-zgłoskowiec trójdzielny jest „bez związku żadnego z klasyczną formułą 5+6” (D 421), opiera się na technice wierszy ludowych z 3-zgłoskowym odcinkiem końcowym, co wpływa na jego niezwykłą śpiewność (np. *A żebyś ty, jasne słonko...*; *A czemuż wy, chłodne rosy...*). Właściwie nie jest to „11-zgłoskowiec, tylko 3-zgłoskowiec i jego 8-zgłoskowy, bardzo rytmiczny i swojski wiersz-poprzednik” (D 421), 8-zgłoskowiec trocheiczny 4+4. 11- i 8-zgłoskowce są, rzeczywiście, najczęstszymi miarami poezji Konopnickiej. Również jej 13-zgłoskowiec nie ma nic wspólnego z miarą klasyczną, jest ludowym formatem 5+5+3 (np. *Oj, zaszumiały brzozy płaczące...*), czyli właściwie 10-zgłoskowcem opatrzonym 3-zgłoskowym refrenem (*Na fujarce, cz. XII*). O mistrzostwie Konopnickiej świadczy choćby fakt, iż w latach pięćdziesiątych XX w. folklorysty z zaskoczeniem odkryli, że niektóre z tych wierszy (*A kto ciebie, ty wierzbino...*; *Kołysz mi się, kołysz...*; *Dzwony; Świecą gwiazdy...*; *A czegoż rżysz po rosie, koniku...*; *A kiedy mi przyjdzie...*; *A czemuż wy, chłodne rosy...*) funkcjonują na wsi jako anonimowe pieśni ludowe, całkowicie zasymilowane i włączone do skarbcza folkloru³⁶.

Do zaskakujących wniosków prowadzi uważna lektura *Pod znakiem sylabotoniczmu* autorstwa Dłuskiej. Okazuje się bowiem, że napięcie między samodzielnością a naśladownictwem w przypadku Konopnickiej jest również, a może przede wszystkim, kwestią rytmu. Tradycyjne miary poetyckie występują u niej na zasadzie mimikry, narzucania sobie samej sztywnego gorsetu – fraza ludowa zaś okazuje się przełamywaniem tych samoograniczeń, wyzwoleniem tego, co w poetce od zawsze tkwiło, co było „jej własne”. O debiutanckich wierszach Konopnickiej pisze Dłuska:

– Chyba tylko w najwcześniejszym okresie twórczości, obejmującym lata 1876–9, odnajdujemy go [tj. 13-zgłoskowiec] w skostniałej tradycyjnej postaci. I rzecz znamienita dla tego okresu, jako dla przypuszczalnego okresu poszukiwania własnych form indywidualnych. – Pojawiają się już wtedy śpiewne sylabotoniczne rytmy, zawile zwrotki liryczne, a obok tego, jako rytm uroczysty, dostojny, klasyczne 13-zgłoskowce we wspomnieniu pośmiertnym o Gabrieli i w wierszu *Czcigodnemu J. I. Kraszewskiemu*. Pojawiają się także 11-zgłoskowce. Te ostatnie, później tak bardzo ulubione przez poetkę i tak przez nią samodzielnie traktowane, w *Romansie wiosennym* dźwięczą jeszcze echemi poematu *W Szwajcarii*. [D 399]

Jednak:

nawet w pierwszym okresie twórczości, kiedy Konopnicka tkwi jeszcze głęboko w sylabizmie intonacyjno-rymowym, zadowolającym się stabilizacją akcentu klauzulowego i abstrahującym od uporządkowania innych akcentów w wierszu, nawet wówczas zaznacza się wyraziście w jej poezji drugi nurt, sylabotoniczny, który płynie z początku obok tamtego, a z czasem stanie się jej najulubieńszym i okaże się najbardziej indywidualnym. [D 470–471]

trybucja form polskiego wiersza w 2. połowie XIX wieku. W zb.: *Słowiańska metryka porównawcza*. T. 3: *Semantyka form wierszowych*. Red. L. Pszczołowska. Wrocław 1988.

³⁴ J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*. Warszawa 1920, s. 299.

³⁵ Dłuska, *Wiersz meliczny – wiersz ludowy*, s. 500–501.

³⁶ Zob. A. Śledziwski, *Konopnicka a folklor*. W zb.: *Konopnicka wśród jej współczesnych*. *Szkice historycznoliterackie*. Red. T. Achmatowicz. Warszawa 1976, s. 159, s. 225.

W tekście Dłuskiej sylabotonizm Konopnickiej jawi się jako pokusa, skłonność trochę wstydliva, z którą poetka stara się – na próżno – walczyć:

Sylabiczne, zupełni bez domieszki sylabotonizmu, bywają sonety Konopnickiej, jej tercyny, oktawy itp. W ogóle sylabiczne formy zwrotkowe tradycyjne, o ile się nimi posługuje. Z tym zastrzeżeniem, że i na tym gruncie próbuje ona nieraz zaszczyć sylabotonizm. Rzadko się zdarza, ażeby uciekając się do form mniej skostniałych, zadowalała się przy tym sylabizmem starego typu, nie kusząc się o uporządkowanie sylabotoniczne. [D 474]

Tak więc:

Jakkolwiek wśród utworów Konopnickiej [...] znajdują się i takie układy zwrotkowe i chociaż używa ona różnych tradycyjnych układów sylabicznych, to jednak czymś najliczniej reprezentowanym, najbogatszym i najbardziej indywidualnym są bez wątpienia jej kompozycje zwrotkowe sylabotoniczne. Tylko wśród nich znajdują się takie, które bez podpisu same zdradzają nazwisko autorki. [D 475]

Badając stosowany przez poetkę w tomach *Głosy ciszy* i *Z ksiąg ducha* wiersz nieregularny Dorota Urbańska zauważa, że występuje on w utworach o tematyce patriotycznej, poświęconych prorocztwom narodowego wyzwolenia i zmartwychwstania Polski, tych, w których Konopnicka porusza problematykę etyczną, egzystencjalną i eschatologiczną, przyjmuje ton moralizatorski i nawiązuje do stylu biblijnego. „Wiersz nieregularny Konopnickiej nie wkroczył natomiast w ogóle na teren liryki bardziej intymnej, osobistej”³⁷. Dla poetki przestrzeń wolności stanowią właśnie sztywne – wydawałoby się – reguły wiersza sylabotonicznego. Nie są one jednak „pancerzem wymyślnych układów”, dzięki bliskości technice pieśni ludowej, „z jej zamięłowaniem do powtórzeń refrenowych i wewnątrzwierszowych i jej skłonnością do transakcentacji”³⁸. Tak samo jak u Leśmiana – sfera wersyfikacji rządzi się „podwyższonymi regułami”, natomiast tym, co w pełni plastyczne, jest słowo. Jego podatność na manipulacje to np. słowotwórstwo dla rymu czy wydłużanie lub skracanie słów, by zmieścić się w danym metrum.

Z tym samym zjawiskiem mamy do czynienia w melicznej poezji ludowej. Nie tylko poświęca ona treść na rzecz rytmu (wyrazy są często skracane bez względu na wymagania zrozumiałości i sensu), ale „w ogóle w śpiewach pierwotnych treść bywa zupełnie obojętna i może się składać z nic nie znaczących wykrzykników”³⁹. Najistotniejszy jest rytm. To on dyktuje warunki. Jest poza sferą arbitralnych decyzji autora – przychodzi skądinąd i wymaga podporządkowania. Pisze o Konopnickiej Dłuska:

Ciążenie Konopnickiej do sylabotonizmu jest tak wielkie, że się odnosi chwilami wrażenie, jak gdyby poetka nie była w stanie mu się oprzeć i ulegała tej swojej skłonności rytmicznej, nawet jeżeli zaczynała pisać pod innym impulsem.

[...] poetka rozmiłowana w sylabotonizmie nie usiłuje zbytnio z tym walczyć i stąd raz po raz wiersz tętni trochę albo amfibrachem, wdziera się w niego sylabotonizm wprawdzie epizodyczny, ale wyraźnie narzucający się odbiorcy. [D 454, 453]

³⁷ D. Urbańska, *Wiersz nieregularny w twórczości Marii Konopnickiej*. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2, s. 195–196.

³⁸ A. Brodzka, *Maria Konopnicka*. W zb.: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. Seria 4. Red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Zabicki. Warszawa 1965, s. 320. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”.

³⁹ Ł o ś, *op. cit.*, s. 26.

Sylabotonizm, według Dłuskiej, Konopnicką „kusi” i „zdradza”, jako że jest ona sylabotonistką „z instynktu” (D 424), „rasową sylabotonistką” (D 424), sylabotonistką „pełnej krwi” (D 397), jej tętno jest sylabotoniczne (D 448), „nazwisko jej powinno symbolizować sylabotonizm” (D 493). Te tak bardzo somatyczne metafory wskazują na pochodzenie owego rytmu. Jest on cielesną, zmysłową stroną języka, *residuum* rozkoszy w tekście, wyrazem wolności ciała wobec podmiotu symbolicznego. Taka właśnie rozkosz musiała towarzyszyć również poezji melicznej.

Historycy literatury pisząc o lirykach Konopnickiej używają sformułowania „stylizacja ludowa”, zdając sobie jednocześnie sprawę z dziwnej nieadekwatności tego terminu. Jak zauważa Dłuska:

Istnieje tak wielkie pokrewieństwo pomiędzy tym, co zbliża jej wiersz do poezji ludowej, a tym, co odpowiada własnej potrzebie lirycznej poetki, że granica między liryką osobistą a liryką stylizowaną chwilami się zaciera⁴⁰.

Dłuska przytacza wiersz *Przez te łąki...*, dodając:

nie łatwo byłoby rozstrzygnąć, czy ten wiersz należy zaliczyć do grupy utworów stylizowanych, czy też do bezpośrednich lirycznych jej westchnień. I nie jest to przykład wyjątkowy. Jest więcej takich wierszy, w których nie jesteśmy pewni, czy podmiot liryczny to poetka, czy wymaginowana przez nią postać z ludowego kręgu. Czasem rozstrzyga o tym tytuł, czasem leciuteńki nałot gwarowy albo charakterystyczny zwrot, a czasem nawet parokrotne czytanie i analiza tekstu nie rozstrzyga wątpliwości⁴¹.

Konopnicka „ludowym”, trocheicznym, pieśniowym 8-zgłoskowcem tworzyła wiersze najbardziej osobiste – użyła tej formy w tekście napisanym po śmierci syna, dodatkowo łącząc ją z ludową techniką powracającej refrenowo przyspiewki:

Tu się droga załamała,
Tu się droga zawróciła,
Gdzie ta brzoza stoi biała
I gdzie stoi ta mogiła...
Gdzie ta prochu garstka mała,
Co bijącym sercem była...
Tu się droga załamała,
Tu się droga zawróciła⁴².

Tym samym, ulubionym metrum, trocheicznym 8- lub 6-zgłoskowcem napisana jest większość jej poezji przeznaczonej dla dzieci⁴³.

Stosunek Konopnickiej do pieśniowych środków wyrazu, wychodzący poza łatwe do rozpoznania ramy stylizacji, zaskakiwał. Lucylla Pszczołowska dziwiła się, jak wybitna poetka mogła pozwolić na to, by „razem z formą wierszową – tak często u Konopnickiej związaną z ludową stylizacją – pojedyncze elementy tej stylizacji wdarły się do wierszy nie mających nic wspólnego z polskim ludem ani z polską wsią”⁴⁴.

⁴⁰ Dłuska, *O poezji Konopnickiej*, s. 11.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² M. Konopnicka, *Tu się droga załamała...* W: *Poezje*, t. 6, s. 159.

⁴³ Zob. Dłuska, *O poezji Konopnickiej*, s. 13.

⁴⁴ Pszczołowska, Urbańska, *op. cit.*, s. 37.

Z zaskakującą przenikliwością pisała w r. 1891 na łamach „Bluszczu” Maria Iwanowska:

istotne i głębokie ukochanie ziemi rozwinęło w Konopnickiej nie tylko miłość do ludu, ale pozwoliło jej wniknąć w tajniki duszy chłopskiej, odczuć ją i niejako się w nią przedzierzgnąć w sposób leżący już poza świadomością artystki⁴⁵.

To, jak Konopnicka wykorzystywała poetykę ludową, nie ma nic wspólnego z prostą stylizacją, nie jest też wynikiem „litowania się” pisarki nad chłopską niedolą. Iwanowska porównuje dzieła autorki *Z łąk i pól* z twórczością Kasprowicza czy Orkana i zauważa ze zdumieniem:

takich pieśni, które niemal o muzykę proszą, takich rytmów, w których czuć zacięcie oberka i polot mazura, odgłosy fujarki i szumy lasu pod wieczór i podstępne namowy czarnej wody z torfowiska, ciągnącej do siebie na wieczne zatracenie – i na spokój wieczny, trudno szukać nawet u poetów, którzy sami z ludu wyszli i ciałem, i krwią stoją mu bliżej⁴⁶.

Chociaż – pisze Iwanowska – lepiej wyrażają oni chłopski ból, krzywdę, grozę, żądę, tym, co niezrównanie daje nam odczuć Konopnicka, jest tęsknota i żal. Za czym, w „sposób leżący poza świadomością”, wyśpiewuje tęsknotę i żal ludowa fraza Konopnickiej? Jej bohaterowie przede wszystkim odchodzą – opuszczają swoje wioski (i swoje matki), idąc na wojnę lub wyruszając w poszukiwaniu chleba, a jedyną nadzieją na powrót jest śmierć.

„Kołysz mi się, kołysz,
Kołyso lipowa!...”
Niechaj cię, Jasieńku,
Pan Jezus zachowa!
Zachowa cię roczek,
Zachowa cię drugi...
A potem cię wezmą
Do dworskiej posługi.

„Kołysz mi się, kołysz,
Kołyseczko z łyka...”
Na gościńcu tuman,
Z wiatrem gra muzyka...
Oj, grają ci, grają
Złociste trębaczce...
Jasieńko się żegna,
Matka w progu płacze!

„Kołysz mi się, kołysz,
Kołyso pleciona...”
Póki nie wysnuję
Niteczki z wrzeciona...
Wysnuję ją długą,
Jak te pańskie pola,
A taką ci szarą,
Jako chłopska dola!

„Kołysz mi się, kołysz,
Kołyseczko biała...”
A ja sobie pójdę,
Gdzie ja będę chciała...
Nie pójdę daleko
Od dzieciątka mego,
Jeno na on cmentarz,
Do dołu czarnego!⁴⁷

Głównym tematem liryków jest konieczność odejścia, jego nieuchronność. Towarzyszy temu przekonanie o niemożliwości powrotu, stąd nieukojonny żal za utraconym. Tomiki Konopnickiej pełne są postaci chłopskich, ogarniętych tęsknotą niewytłumaczalną nawet dla nich samych, nie znajdującą pokoju, niemożliwą, wieczną:

Albo mi ptaszkwie
Swoje skrzydła dajcie,

Chodziłem za pługiem,
Chodziłem za broną...

⁴⁵ M. Iwanowska, *Poezja ludowa w twórczości Marii Konopnickiej*. „Bluszcz” 1891, nr 21, s. 218.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ M. Konopnicka, *Kołysz mi się, kołysz... W: Poezje*, t. 2, s. 115.

Albo mi przed chatą nocką nie śpiewajcie!...	A wszędy poniosłem Duszę zasmuconą.
Ani ja w tęsknicy Wytrwać sercem mogę... Ani z wami lecieć W oną ciemną drogę!	Żeby takie miejsce Wiedział na tej ziemi, Gdzie tęskność nie trafi Ze łzami swojemi,
Oj, nie tak się trzyma Własny cień człowieka, Jako smutek tego, Co przed nim ucieka!...	Tobym choć przez lato Szedł tam pasać konie I wesołe pieśni Śpiewać na wygonie... Hej!... ⁴⁸

Dlaczego na ziemi nie ma miejsca, „Gdzie tęskność nie trafi”? Dlaczego raz z niej wyszedłszy, nie można znaleźć drogi powrotnej do rodzinnej wioski? Rodzinna wioska w lirykach Konopnickiej to nieodmiennie wioska matczyna. Tak jak matka, jest też równocześnie punktem wyjścia i punktem, do którego chcemy wrócić, choć powrót okazuje się niemożliwy. Odejście jest konieczne. Tak jak późniejsza tęsknota. Jednak tego, za czym się tęskni, nie da się odnaleźć. Nie tyle zostało bowiem utracone, co – nigdy nie istniało w takiej formie, w jakiej przechowuje się je w pamięci. Było wyłącznie złudzeniem wynikającym z bycia poza językiem, poza światem społecznym, w jedności z matką obdarzoną przymiotami, których nie posiada żadna matka z krwi i kości. Tak naprawdę nic nie zmusza nas do odejścia. Porzucamy matkę rozczarowani nią, odchodzimy na stronę ojca, stronę, po której czekają na nas język, społeczeństwo, kultura. Zauważenie ścieżki wychodzącej z wioski i kończącej się gdzieś w oddali za horyzontem oznacza kres współistnienia z matką. Ceną jest jej utrata. Powrót okazuje się niemożliwy – nawet gdy odbędziemy drogę powrotną, już nie zdołamy spojrzeć na rodzinną wioskę tymi samymi oczami. Po doświadczeniach świata zewnętrznego wyda nam się zawsze mniejsza, uboższa niż we wspomnieniach, niemal nie warta tęsknoty. Matka nas nie rozpozna – nasz sposób mówienia będzie jej obcy, strój dziwaczny, a przeżycia nieistotne. Prawdziwy powrót do rodzinnej wioski – powrót do matki – może się dokonać tylko w jeden sposób. Poprzez pieśń.

Poezja Konopnickiej okazuje się nie tyle stylizacją ludową, co jedynym dostępnym sposobem przeniesienia pieśni do tekstu. O tym, jaka to pieśń, przekonuje szkic Głowińskiego poświęcony utworom autotematycznym Leśmiana⁴⁹. Badacz zauważa, że u Leśmiana dominuje określenie poezji jako śpiewu, przy czym dla śpiewania pisanie nie jest synonimem, tylko przeciwieństwem. Poetyckie „śpiewanie” nie stanowi bowiem jedynie wykonywania czynności technicznej, stoi za nim idea prawdziwej, autentycznej, twórczej poezji. Za kluczowy uznaje Głowiński wiersz Leśmiana *Słowa do pieśni bez słów*. Komentuje badacz: pieśń bez słów jest „bytem pozasłownym [...], dziedziną pierwotności tak w człowieku, jak w naturze, jednakże musi ujawniać się w słowach, dzięki nim może zostać oswojona i wyrażona”⁵⁰. Do spełnienia tej funkcji „może aspirować tylko słowo nasycone muzyką, to, które »nuty pamięta«”⁵¹.

⁴⁸ M. Konopnicka, *Albo mi, ptaszkanie...* W: jw., s. 96.

⁴⁹ Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*. W: *Zaświat przedstawiony*.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 60.

⁵¹ *Ibidem*, s. 61.

Pieśń bez słów Leśmiana nieodmiennie kojarzy mi się z dialogiem *Timajos* Platona. Filozof wyróżnił w nim trzeci, obok idei oraz dostrzegalnych zmysłami rzeczy, będących ich kopiami, rodzaj bytu, rodzaj „trudny i ciemny”, który właściwie jest nie tyle nawet bytem, co raczej miejscem, przestrzenią, w jakiej dokonuje się proces rodzenia bytów⁵². Związki między tymi trzema sposobami istnienia przypominają strukturę rodzinną: mamy więc to, co się rodzi („dziecko”, rzeczy), na czyje podobieństwo jest formowane („ojciec”, idee), oraz miejsce, w którym ono się rodzi, „chorá” – będące właśnie trzecim rodzajem bytu, wyróżnionym przez Platona, a kojarzącym się z matką, w każdym razie z macierzyńskim łonem. Filozof nazywa je „schronem dla tego wszystkiego, co się rodzi”, jego „żywicielką”⁵³. Samo pozbawione formy, nie jest podobne do niczego, stąd może urodzić każdą z rzeczy:

Obejmuje zawsze wszystko, lecz w żaden sposób nie przyjmuje nigdy formy podobnej do którejś z tych, które wchodzi w jej skład. Jest ona bowiem z natury materią zdatną do formowania każdej rzeczy. Jest wprawiana w ruch i dzielona na figury przez przedmioty, które w nią wchodzi. Dzięki ich działaniu posiada już to ten wygląd, już to inny, podczas gdy rzeczy, które wchodzi do niej i z niej wychodzą, są „obrazami” bytów wiecznych, formowanymi przez nie w sposób trudny do wyjaśnienia i godny podziwu⁵⁴.

„Chorá” ma udział w każdej rzeczy, nie będąc żadną z nich. Kristeva odwołuje się w swojej koncepcji właśnie do platońskiej „chorá” jako macierzyńskiego zbiornika, w którym dokonuje się przedartykulacyjne uzewnętrznienie energii popędowej, naruszającej spójność tekstu oddolnie, od strony semiotyki, ujawniającej się w melodyce, rytmie, rymie, powtórzeniu.

Poświęcony „pieśni bez słów” tekst Leśmiana pt. *Przemiany rzeczywistości* powołuje do życia bardzo podobny rodzaj bytu: będący źródłem wszystkich innych bytów, we wszystkie więc wcielony, jednak sam nie będący żadnym z nich. U Leśmiana oprócz (suponowanego) świata, „gdzie można istnieć bez słów”, oraz świata „życia bieżącego”, którego domeną jest „słowo pojęciowe”, mamy także jakieś istnienie pośrednie, „jakiś ton; jakąś pierwotną p i e ś Ń b e z s ł ó w, która czeka na przyjście w godzinie twórczej słów niezbędnych, ale dla której te słowa są zawsze czymś innym od niej samej” (P 183). *Pieśń bez słów* jest pewną zasadniczą potencjalnością, nie istniejącą poza swoimi wytworami, jak argumentuje Leśmian w tekście *U źródeł rytmu*:

Wszakże i kwiat najlichszy, i ziele byle jakie nie bezładnie, jeno rytmicznie rozkwita, pieśnią bez słów poprzedzone, jako jej dzieło pośmiertne i świadectwo jedyne na powierzchni ziemi.

Świadectwem takim jest świat cały, a rytm owej pieśni, która pierwsze jego trwanie poprzedziła i dotąd następnym jego trwaniom towarzyszy, udziela się strunom lutni i słowom pieśni, i ciału, gdy taniec je unosi i spod stóp co chwila usuwa miejsce, na którym mimo woli stoją, jakby na dowód, iż nie w tym lub owym miejscu, lecz w rytmie samym r z e c z t a Ń c a się dzieje. [U 71]

Jest „pieśń bez słów” jednocześnie wszechobecna i niemożliwa do zdefiniowania, gdyż każda próba opisu jej, podania definicji, jest jej zaprzeczeniem,

⁵² P l a t o n, *Timajos*. – *Kritias, albo Atlantyck*. Przeł., oprac. P. S i w e k. Warszawa 1986, s. 62.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 64.

jako że: „Określenie to – krepą żałobna, którą przywdziewamy po rzeczach umarłych i minionych raz na zawsze. Określenie to – przejrzysta, szklana trumna, w której spoczęły święte, olejem namaszczone zwłoki” (P 184), nijak się nie ma więc do „pieśni bez słów”, jej istotą bowiem są nieokreśloność, bezkształtność, i – życie. Co prawda, losem i przeznaczeniem „pieśni bez słów”, podobnie jak Semiotycznego Kristevej czy trzeciego rodzaju bytu u Platona, jest, oczywiście, to, aby „swą istotę przetłumaczyć na język ogólny, międzyludzki”⁵⁵. Będzie to jednak zawsze „tylko przekład, tłumaczenie, nigdy – oryginał, nigdy pierwowzór” (P 184). Najsilniej o istnieniu „pieśni bez słów” zaświadcza według Leśmiana poezja, gdzie ulegające rytmowi słowo traci swoje potoczne, bieżące znaczenie służące społecznej komunikacji i powraca do „raju utraconego” – „asocjacji wszechświatowej” – który to, jak świat idei u Platona, „bliższy jest może prawdy niż ów drugi, postrzeżony myślą suchą, ubiegającą się o zaszczytne miano ścisłej” (R 67)⁵⁶.

Stąd sama treść danych tekstów poetyckich jest drugorzędna i bez znaczenia są owe, dokonywane choćby przez Dłuską, próby „rozstrzygania”, który z utworów Konopnickiej należy do liryki osobistej, a który do stylizowanej, za pomocą takich wątpliwych technik, jak np. męskość podmiotu lirycznego danego wiersza ludowego mająca świadczyć o stylizacji. Sądzę, że sprawą najistotniejszą powinien być tu rytm – tak jak sugerował Leśmian, jedyny chyba czytelnik Konopnickiej nie zwracający uwagi na treść jej utworów i pogardliwie wypowiadający się o krytykach, którzy się „zadawalniają kokieteryjnym i zbyt łatwym napomknięciem o ukochaniu ludu lub ziemi”⁵⁷. Pisał m.in. tak o poetce:

Rozum kazał jej sięgnąć po zasady i programy. Serce – zmusiło ją do śpiewu [...].

Rozum, oszołomiony śpiewem, stał się posłuszny jego rytmom niepochwytnym, wymykającym się wszelkiej doktrynie. Cały pozytywizm, rozelkany dźwiękami lutni i biciem serca, rozprószył się w pył nikły i jako pył osiadł na stopach „nie tykających ziemi”⁵⁸.

W podobny sposób Kristeva pisze o naruszaniu Symbolicznego przez Semiotyczne, używając wyrażeń „rozbija w pył”, „ściera w proch”⁵⁹ (również: „łamię je”, „kruszy”, „rozbija”, „wprowadza weń szpary, szczeliny, pęknięcia”, „wypełnia je dziurami”...). Język symboliczny jest językiem męskim, ojcowskim, językiem „zasad i programów”. Kobięca rozkosz jest w nim nie do opisanego. Nie można do niej dotrzeć na poziomie *signifiants*. Stąd badając tekst należy odnaleźć w nim raczej to, co jest ciałem języka, czyli jego rytm i ton. Szczególna mowa pragnienia, jaką jest według Kristevej poezja, wyraża tęsknotę za stanem preedypalnym, jest rodzajem samozłudy, przejawem wiary w falliczność matki i w to, że oddzielenie się od niej nie nastąpi nigdy⁶⁰. Kristeva mówi o „oralizacji” („*oralisation*”) jako o jednym ze sposobów poradzenia sobie z (nieuchronnym) odrzuceniem przez matkę. Chodzi o odnalezienie ciała matki już nie jako ciała rodzącego, odrzucającego, ale jako ciała wokalicznego. Erotyzacja gardła, głosu, piersi przekłada się na uprzywilejowanie muzyki, rytmu, prozodii⁶¹.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Zob. też B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*. W: *Szkice literackie*.

⁵⁷ B. Leśmian, *Poezja Marii Konopnickiej*. W: jw., s. 276.

⁵⁸ B. Leśmian, *Maria Konopnicka*. W: jw., s. 273–274.

⁵⁹ Kristeva, *op. cit.*, s. 68.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 64.

⁶¹ *Ibidem*, s. 139.

Ciało, o którym mowa, jest ciałem sprzed fazy lustra, jakby ciałem bez odbicia, jeszcze nie ukonstytuowanym symbolicznie, społecznie. To nie jest konstrukt ciała, jego narcystyczny wizerunek ujrany w zwierciadle, odbicie, w jakim się można zakochać. Jest to raczej cielesność z fazy, w której brakuje rozdzielenia na „ja” i zewnętrżność. W wyniku symbolizacji przedmiot zostaje utracony, ale również dopiero wtedy jako taki w ogóle się objawia. Wcześniej nie jest odseparowany od tego, co nie jest jeszcze podmiotem – między ustami noworodka a piersią matki nie ma żadnej wyraźnej granicy. Powrót do oralności to inkorporacja, próba uwewnętrżnienia matki, zamknięcia jej we własnym wnętrzu, pochłonięcia. Rytm jest tym, co broni przed chaosem, przed popadnięciem w bełkot i niezrozumiałość, wprowadza język i prawo – ale inne niż te związane z porządkiem symbolicznym i figurą ojca. O tym, jakiego rodzaju język i jakie prawo miałyby to być, przekonuje nas Leśmian, np. w *U źródeł rytmu*:

przymus jego nie jest przymusem. Niewola jego nie jest niewolą. Nie obciąża bowiem słów, lecz – oskrzydla. Nie powściąga ich pędu w nieskończoność, lecz przynagla. Nie ztraca ich w swej otchłani, lecz unieśmiertelnia. Słowa radują się, że po długiej rozłące mogą znowu zdążyć ku sobie i spotykać się nawzajem [...]. [U 69]

Jak komentuje Sławiński:

Rytm jest dla Leśmiana zarówno wyzwoleniem słowa, jak i jego niewolą. Stwarza przymus, który nie jest przymusem. Wytrąca słowa z bezwładu, ale podporządkowuje je dyscyplinie. Tłumi je i zarazem uwyrażnia. Burzy schemat, ale równocześnie jest siłą konstrukcyjną⁶².

Rozpoznania Leśmiana kojarzą się z koncepcją Kristevej, która w opozycji do Lacana twierdziła, że istnieją matczyne język i matczyne prawo, zanim jeszcze ojcowskie „nie” rozdzieli na zawsze pierwotną jedność matki i dziecka. Macierzyński rytm *chorá* jest prawem, ale nie prawem opresyjnym, ograniczającym, punitaryjnym, ujarzmiającym, dławiącym.

Tym, co niepokoi w poezjach ludowych Konopnickiej (a niepokój ten skłania do dewaluowania ich łatwymi formułami „stylizacji” lub „odczucia niedoli ludu”), jest właśnie przenikająca je – matczyne rozkosz. Rytm, pulsowanie łona związane są nieodzownie z kategorią przyjemności, wypartą z porządku symbolicznego i z tradycyjnych teorii lingwistycznych (przede wszystkim z będącej negatywnym kontekstem dla Kristevej teorii de Saussure’a, ze stojącym za nią mówiącym podmiotem – kartezyjańskim *ego*). Rytm jest tym, co w poezjach podmiotowe i cielesne, przeciwstawione językowemu, znakowemu, konwencjonalnemu. Tylko poprzez rytm można wpisać w tekst – ciało. Rytmu muzyczne oraz poetyckie, choć okiełznane, zawłaszczane przez autorów podręczników i nauczycieli poetyki, są oparte na rytmach fizjologicznych i ściśle z nimi związane.

Już w epoce współczesnej Konopnickiej zwracano uwagę na to, jak „czcze prozodyjne formuły” nie przystają do subiektywnego, zmysłowego doświadczenia rytmu. W pracy *Serce a heksametr* Stanisław Mleczko chciał pokazać „żywe tętno serca ludzkiego, nieustanną działalność duszy ludzkiej tam, gdzie było dotąd bezduszne królestwo prawideł martwych” (M XI). Aby pozwolić czytelnikowi

⁶² Sławiński, *op. cit.*, s. 228. Warto wspomnieć, że te rozpoznania autora o kontekst filozoficzny rosyjskiego symbolizmu rozszerzyła ostatnio A. Sobieska (*Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*. Kraków 2005, s. 132–175).

zapomnieć o długich, nudnych godzinach spędzonych w ławie szkolnej, autor proponował nawet nowe nazwy dla stóp metrycznych, np. jamby pragnął zastąpić „gwarkami”, a trocheje przemianować na „szczebiotki” (M 268). Wzywał:

Istotnej genezy artystycznego rytmu szukajmy w podmiocie, a nie w przedmiocie; osnowy zaś, czyli kształtnika, determinującego rytm w czynnościach i dziełach naszych, szukajmy też wewnątrz nas, a nie zewnątrz. A więc może w oddechu, może w tętnie serca naszego... [M XIII]

Według głównej tezy Mleczki źródłem i prototypem tak poezji lirycznej, jak muzyki i tańca jest rytm naszego serca, dlatego też –

W typowych igraszkowych pochutnywaniach dziecięcych oraz w różnych przyśpiewkach i okrzykach [...] ludów, zwłaszcza żyjących w stanie natury: mamy prawo upatrywać pierwsze zarodki metryki form lirycznych [...]. Te zaś formy zarodkowe są w zasadniczych cechach teżsame na całej kuli ziemskiej. [M XXII]

Powszechność i uniwersalność form metrycznych wynikałaby więc ze wspólnego, pierwszego doświadczenia słuchowego, jakim jest odgłos bicia serca matki, dochodzący do nas jej puls, tętno aorty i tętnicy płucnej, „wytwarzające też w naszej umysłowości intuicyjną ideę rytmu, kształcąca się w nas poniekąd samoistnie” (M 67). Mleczko dzieli rytmy na naturalne i sztuczne. Naturalne, powtarzające ów pierwotny rytm, odnaleźć można dziś rzadko, we wspomnianych „pochutnywaniach” dziecięcych i przyśpiewkach ludowych, jako że poeci współcześni wolą rytmy udziwnione, nienaturalne. Ubolewając nad kondycją poezji autor wyraża przekonanie, że jedynie:

Szczerze artystyczne przejęcie się twórczością ludową [...] mogłoby utalentowanych rympisów współczesnych wprowadzić na drogę poezji wyższego lotu, o wiele cenniejszej ze względu na formę [...]. [M XXII]

Konopnicka posługuje się przede wszystkim, używając terminologii Mleczki, „szczebiotkami” (trochejami). Teoretycy XIX-wieczni uważali trochej za rytm najbardziej „naturalny” (ze względu na jego powiązanie z najczęstszymi w polszczyźnie zestrojami 2-zgłoskowymi)⁶³ i przeciwstawiali go „obcym” oraz „sztucznym” jambom⁶⁴. Nie bez znaczenia musiał być fakt, że trochejem posługiwała się polska pieśń ludowa, podczas gdy jamby pojawiły się wraz z poezją obcą, zwłaszcza niemiecką⁶⁵. Co charakterystyczne, u Konopnickiej znajdziemy zarazem większą niż u jakiegokolwiek innego poety jej epoki liczbę utworów pisanych jambem. Tę miarę wykorzystuje jednak autorka *Głosów ciszy* w wierszach podejmujących tematykę egzystencjalną i eschatologiczną, także w tzw. poezji kreacyjnej, w „wypowiedziach o wybujałej metaforyczności, o metaforach piętrzących się jedna nad drugą, przeważnie zresztą niezbyt odkrywczych (nieraz powtarzających się z utworu na utwór), a czasem też i zamazujących zupełnie sens wiersza”⁶⁶. A zatem jamb – rytm „literacki” – służy u Konopnickiej źle pojętej „literackości” tematu i stylu. Poezje pisane trochejem, czyli przede wszystkim liryki ludowe, przeciwnie. Jak

⁶³ Zob. J. Królikowski, *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego*. Warszawa 1818, s. 93. Zob. też Pszczołowska, Urbańska, *op. cit.*, s. 9 n.

⁶⁴ Zob. A. Małeckie, *Gramatyka języka polskiego. Dodatek „O wierszowaniu”*. Lwów 1863, s. 286.

⁶⁵ Zob. Pszczołowska, Urbańska, *op. cit.*, s. 33–34.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 42.

zauważa Brodzka, chociaż „ilościowo górują nad nimi utwory, w których znalazły wyraz wszystkie niekorzystne cechy, do jakich prowadziła panująca poetyka epoki”, to wiersze ludowe, „rozsiane na przestrzeni wielu lat, tworzą główny zespół wierszy o wybitnej wartości”⁶⁷.

Konopnicka posługuje się trochejem tak, jak robili to Syrokomla, Ujejski, również Zaleski czy Lenartowicz. Pszczołowska i Urbańska piszą, że „cała tak istotna dla poezji drugiej połowy XIX wieku problematyka ludowej stylizacji trocheja nie została właściwie podjęta ani przez ówczesnych teoretyków, ani przez krytykę literacką”⁶⁸. Istnieje jednak pewna frapująca – choć niekonwencjonalna – uwaga na ten temat, zawarta w Norwidowskiej szóstej lekcji o Słowackim. Autor *Promethidiona*, postulując konieczność stworzenia na gruncie polskiej literatury „westalskiego, dziewiczego języka”, stwierdza: „Bohdan Zaleski pracę tę zaczął, a i Teofil Lenartowicz, któremu się wydaje, że przede wszystkim ludowy język odtwarza, żeńską właściwie stronę onego odnalazł”⁶⁹. Jeżeli miałyby to być swoisty ciąg rozwojowy, to następna w kolejności nieuchronnie musi być Konopnicka, namaszczonej wszak na następczynię przez samego Lenartowicza⁷⁰. Co ciekawe, Norwid przeciwstawia dokonania Zaleskiego i Lenartowicza twórczości Żmichowskiej, która „daleko więcej męskim piórem od wielu męskiej płci poetów pisze [...]”⁷¹, i Deotymy („Deotyma zaś wcale żeńskiego słowa nie uprawia i jest raczej arcyczanownym teozoficznym fenomenem”⁷²). Dostrzega stosowane przez współczesne mu pisarki strategie płciowego kamuflażu, dojmujący w poezji polskiej brak kobiecego języka oraz fakt, że – na co zwrócić uwagę po 100 z górą latach badaczki feministyczne takie jak Héléne Cixous⁷³ – kwestia żeńskości języka nie jest bezpośrednio związana z płcią piszącego. Kluczowe, jak przypuszczam, jest jednak dokonane przez Norwida rozpoznanie języka pieśni ludowej jako języka kobiecego.

Kultura ludowa jest w zasadniczy sposób związana z kobiecością. To kobietom przypadała główna rola w wychowywaniu (także do uczestnictwa w kulturze), pieśni ludowe zazwyczaj układane i przekazywane były z pokolenia na pokolenie przez kobiety, tak samo jak większość mitów, baśni, podań, legend. Język folkloru utożsamiany jest z językiem kobiecym. Wyobraźnię kobiecą do wyobraźni ludów pierwotnych porównywała przyjaciółka Konopnickiej, Maria Dulębianka⁷⁴. XIX-wieczna badaczka pieśni ludowych, Kazimiera Skrzyńska, stwierdzała, że „piosenka tak jest zespolona z postacią dziewczyny, że prawie nie wolno jej milczeć”⁷⁵. O tej dziewczynie pisał chyba Leśmian w tekście o Konopnickiej i w szkicu *U źródeł rytmu*:

Pomiędzy dziewczyną a Dziewczyną jest niepochwytne dla zwykłego oka różnica. Dziewczyna jest rzeczownikiem, który rodzaj określa. Dziewczyna jest imie-

⁶⁷ Brodzka, *Maria Konopnicka*, s. 321.

⁶⁸ Pszczołowska, Urbańska, *op. cit.*, s. 52.

⁶⁹ C. K. Norwid, *O Juliuszu Słowackim. Lekcja VI*. W: *Pisma wybrane*. T. 4: *Proza*. Wybrał i wyjaśnił W. Gomułicki. Wyd. 2, zmien. Warszawa 1980, s. 293.

⁷⁰ Zob. M. Konopnicka, *Korespondencja*. Red. K. Górski. T. 1. Wrocław 1971, s. 92.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Zob. np. H. Cixous, *Śmiech meduzy*. Przeł. A. Nasiłowska. W zb.: *Cialo i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. Red. A. Nasiłowska. Warszawa 2001.

⁷⁴ M. Dulębianka, *O twórczości kobiet*. W: *Głos kobiet w kwestii kobiecej*. Kraków 1902. W tym samym tekście autorka pisze również o tworzonym przez kobiety folklorze (s. 185).

⁷⁵ K. Skrzyńska, *Kobieta w pieśni ludowej*. Warszawa 1891, s. 6.

niem własnym, które osobę wyróżnia. Tamta pierwsza idzie już to w pole, już to do lasu. Ta druga idzie – w śpiew. Tamta pierwsza bywa dziś smutna, jutro – wesola. Ta druga – zawsze jednaka, tyleż ma w sobie smutku, ile wesela. Tamta pierwsza omija ponad snem i jawą przetrzucone mosty, bo ślepa – a ta druga nigdy ich nie omija. Rytm je dla niej ponad otchłaniami przetrzucił i drogę ku nim wskazał. [U 70]

W drukowanym pośmiertnie na łamach „Kuriera Warszawskiego” liście do hrabiego Wodzińskiego Konopnicka wyznała, że poezja była dla niej od wczesnego dzieciństwa związana z osobą ojca:

Poetów naszych poznałam z ust ojca i z naszych wieczornych z nim rozmów i czytań. Naprzód Karpińskiego, potem Mickiewicza; Słowackiego i Krasińskiego znacznie później i na własną rękę. Czytając poezje ojciec mój bywał do łez wzruszony, a my najczęściej płakaliśmy wszyscy, widząc łzy ojca. Tak, pamiętam – poznałam *Wallenroda*. Może to reminiscencja dzieciństwa, że dotychczas nie mogę bez dreszczu i bladeści słuchać głośniego czytania poezji⁷⁶.

Poezja jest dla Konopnickiej od zawsze zawłaszczona przez ojca. Także w jej własnej twórczości słyhać przede wszystkim jego głos: poetka posługuje się językiem męskim, wysokim, uduchowionym, związanym z tradycją biblijną i kulturą romantyczną. Jedynie w lirykach ludowych Konopnicka odnajduje zapomniany głos matczyzny z jego naturalną, trocheiczną rytmiką. Po wielokroć powtarzając, iż język poetycki Konopnickiej to język natury i ludu, krytycy dotychczas wahali się przed skonstatowaniem, że taki język można określić lapidarniej – jako język kobiecy.

Abstract

LENA MAGNONE
(University of Warsaw)

KRISTEVA – LEŚMIAN – KONOPNICKA

Bolesław Leśmian's theory of rhythm, which he expounded in his famous article *Rhythm as a word view*, interestingly corresponds with the conception of the Semiotic by Julia Kristeva. For both the rhythm is the primeval dimension of language, connected with a creative side of the nature from which the man has irretrievably been separated. Leśmian illustrates his theory with the example of one of Maria Konopnicka's poems from her cycle *From Meadows and Woods*. Following it, the author of the paper analyzes the role of the rhythm in the literary activity by Konopnicka, who was often disparaged with easy formulas of "stylization" or "sensation of peoples' misery." As a result it seems that, in the poems that use the structure of melic folk poetry privileging natural, physiological rhythms, Konopnicka managed to introduce a woman's body, and to retrieve a forgotten mother language.

⁷⁶ M. Konopnicka, *Dwa listy*. „Kurier Warszawski” 1911, nr 1, s. 4.