

RECEPCJA POETYCKA RIMBAUDA JAKO SYNAPSA MŁODEJ POLSKI I MIĘDZYWOJNIA

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY*

www.orcid.org/0000-0002-1671-2278

Le soleil sur la mer dessine
Mon coeur n'est plus dans ma poitrine:
C'est l'heure où va parler un Dieu,
Et tout se tait: caux, bois, collines.¹

PARENTEZA

To nie Rimbaud. Zacytowałam, na początek, jedną ze *Stanc* – z ostatniego cyklu Wincentego Koraba Brzozowskiego, napisanego między majem a grudniem 1940 roku; jesteśmy już poza strefą czasową Młodej Polski i XX-lecia, niebawem umrze Miriam; a jednak topika Rimbaudiańska jest tu bardzo czytelna. Wieczność jako mariaż morza i nieba. Pisał na ten temat Czesław Miłosz, dorastający w schyłkowej dekadzie młodopolskiej, owej dekadzie synaptycznej, a debiutujący – w mroczniejszej dekadzie międzywojnia – Rimbaudowskim z ducha tomem *Trzy zimy*: „Program romantyczny jest moim zdaniem wyrażony najlepiej w dwu wierszach: Mickiewicza („słowo z myślą się łamie” – przeświadczenie o istniejących w człowieku siłach nie do wyrażenia w formie) i Rimbauda («Elle est retrouvée! Quoi? L'éternité! C'est la mer mêlée au soleil»)². Czterdzieści lat później był Miłosz wciąż tego samego zdania, w rozmowie z Nico Orengo mówił: „Są okresy, w których przeważa myśl krytyczna i logika; myślę o Dantem i jego *Komedii*, o jego symbolizmie

* Katarzyna Kuczyńska-Koschany – prof. dr hab., Instytut Filologii Polskiej UAM.

¹ W. Korab Brzozowski, *Ravissement / Zachwycenie*, przeł. S. Pieńkowski, [w:] *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, Kraków 1980, s. 258–259: „W słońcu na morzu się rozwiera / Wspaniała ogni omega, / Oto godzina, w której Bóg spoziera, / A wody, lasy, wzgórze milczenie zalega”.

² C. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 1998, s. 289. Cytat jest fragmentem *Sezonu w piekle* – list Miłosza do Tadeusza i Ireny Krońskich, wysłany z Paryża 21 września 1947.

i teologii, o potrzebie wyrażenia idei Tomasza z Akwinu. [...] Czasami poezja buntuje się przeciw logice i porządkowi – **wtedy rodzi się Rimbaud**, który rozsadza formy, struktury myśli i języka”³.

W przemówieniu wygłoszonym w Paryżu, na spotkaniu polskich poetów z tłumaczami poezji polskiej, Adam Ważyk, poeta awangardowy i historyk awangardy, a także tłumacz literatury francuskiej, powiedział: „Mam wrażenie, że w żadnym kraju słowiańskim geniusz poetycki Rimbauda nie znalazł tak silnego odzewu jak w Polsce. Trzy generacje zajmowały się Rimbaudem. U progu naszego stulecia wprowadził go do Polski rzecznik symbolizmu Miriam. Potem odkryli go na nowo Tuwim i Iwaszkiewicz. Potem zajęła się Rimbaudem trzecia, moja generacja. Rimbaud nas frapował duchem buntu, zaufaniem do wyobraźni, bogactwem wizji, oszczędnością słowa. Bo poezja polska od wieków podlega dwóm przeciwstawnym pokusom: z jednej strony – elokwencja baroku, z drugiej – lakoniczność łacińska”⁴.

OCZYWISTOŚCI – I NIE

Pewne skojarzenia pojawiają się od razu: właśnie Adam Ważyk czytający Miriamowemu przekład *Statku pijanego* w „Chimerze” z 1901 roku i potem nie mogący go na powrót odnaleźć, wreszcie sam tłumaczący ten wielki poemat (obydwa przekłady do dziś ze sobą konkurują, i jest to także polemika dwu poetyk translatorskich⁵, pozostałe dwa są prawie nieobecne); Jarosław Iwaszkiewicz, spolszczający wraz z Rytardem, poezje prozą⁶ Rimbauda w rewoltującym się Kijowie roku 1916 (powtarzający przy tym symetrycznie

³ *Filozofów pokonuje poezja, nie tajemnica. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Nico Orengo*, przeł. z jęz. włoskiego M. Woźniak, [w:] C. Miłosz, *Rozmowy zagraniczne*, cz. druga: 1980–1994, przeł. różni, Kraków 2017, s. 180, [podkreśl. KKK], Pierwodruk: „Tuttolibri” (dodatek do dziennika „La Stampa” 1986, nr 510).

⁴ A. Ważyk, *Konfrontacje* (1967), [w:] *Eseje literackie*, Warszawa 1982, s. 243. Oryginał opublikowany został w miesięczniku „Preuves” 1967, VI.

⁵ Jak wiadomo, każdy przekład, choćby najwierniejszy, jest interpretacją tłumaczonego utworu. Nie stanowi nigdy kalki, jest domeną wyborów. Wybory owe informują nie tylko o świadomych decyzjach tłumacza, ujawniają nie tylko jego smak literacki, wskazują również sposoby lektury właściwe epoce, w której tłumaczenia dokonano. Jako przykład wystarczy przywołać **dwie przekłady *Bateau ivre* Rimbauda – Miriama i Ważyka**. Przykład interesujący, gdyż obydwaj tłumacze w zasadzie pozostali wierni oryginałowi, jednakże obydwie polskie wersje poematu Rimbauda różnią się między sobą dość znacznie. Powiedzieć można, że **wersja Miriamowska jest przykładem młodopolskiej konkretyzacji poematu symbolistycznego, wersja Ważykowska zaś – przykładem konkretyzacji awangardowej**, obaj tłumacze odwołują się do innych koncepcji języka poetyckiego, aktualizują inne tradycje. M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, [w:] *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice o komunikacji literackiej. Prace wybrane. T. III*, Kraków 1998, s. 141, [podkreśl. KKK].

⁶ Używam określenia „poezje prozą”, a nie „poemat prozą”, które błędnie przyjęło się w Polsce (za zwrócenie uwagi na ten szczegół dziękuję prof. Pawłowi Próchniakowi).

homoerotyczną relację Rimbauda i Verlaine'a), a później piszący *Statek trzeźwy*; Julian Tuwim – opisany przez siostrę, Irenę w *Łódzkich porach roku*, jako rozsteffiony staffista, który nagle, w mgnieniu oka, staje się rimbautystą⁷, i który napisze *Wiosnę* (w roku 1915, a opublikuje – w 1918) przepisującą *Paris se repeuple*⁸, i w Paryżu będzie recytował zdumionym kompanom z pamięci inne wersy francuskiego poety⁹. Mało kto wie, że w juveniliach Tuwima, w wierszach z lat przed-pierwszowojennych, Rimbaud już się pojawia: tytułem wziętym z Miriamowego przekładu *Statku pijanego* – jest opatrzona proza poetycka *Milionie złotych ptaków*¹⁰ z roku 1913, zaś w poemacie *Gigas* (pisanym w Inowłodzu, w sierpniu 1913), autoironicznej enumeracji na temat „ja” (poprzednik *Piecyka* Aleksandra Wata?), pojawia się wers: „ja, śniący rimbautycznie o orgiach bezczelnych”¹¹.

Sytuowanie początków intensywnej recepcji Rimbauda w literaturze rodzimej w pasie transmisyjnym przelomu Młodej Polski i międzywojnia, a nawet u zarania modernizmu (wykłady Miriama na Uniwersytecie Jagiellońskim w kwietniu 1892, a potem publikacja przekładu *Le bateau ivre*, 1892 w „Świecie” i szkicu pt. *Jan Artur Rimbaud*, 1901 – w „Chimerze”¹²), także okazuje się błędne, mimo że utrwaliło się w literaturoznawczych dociekaniach w Polsce. Jak pisałam w artykule *Emancypantka z Grodna czyta łobuza z Charleville*¹³, to Józefowi Weysenhoffowi, publikującemu w 1891 roku

⁷ Zob. I. Tuwim, *Łódzkie pory roku*, wyd. II, Warszawa 1958, s. 106. Por. też: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, pod red. W. Jedlickiej i M. Toporowskiego, Warszawa 1963, *passim*; P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, wyd. II, Warszawa 2008, *passim*.

⁸ Na temat roli przekładów Miriama z poezji francuskiej, widzianych szerzej, ciekawe omówienie tomu *U poetów* (J. Mortkowicz, Warszawa 1921) w „Skamandrze” (Tom trzeci – Rok trzeci, zeszyt XVII – luty 1922, s. 124, [dział] *Varia*): „Świeżo wydany zbiór jest już tylko zsumowaniem zasług Miriama, pierwszego, który ukazał nam różnolitość, zmienność, barwność i przedziwną głębię poezji francuskiej XIX wieku. A na tej poezji kształciły się już młodsze generacje: ona to dała Staffowi ów ton niezastąpionej niczem zadumy, **Tuwimowi odkryła Rimbauda**, Słonimskiemu – Heredię, Iwaskiewiczowi – Moreasa. Toteż jeżeli obok najpiękniejszych przykładów, jak *Statek pijany* lub *Mojżesz* de Vigny’ego, znajdziemy u Miriama cały szereg słabszych [...], z łatwością o tem zapominamy, zatrzymując się na innych niezwykłych kartach książki” [podkreśl. KKK].

⁹ Mówiłam o tym bardziej szczegółowo w referacie pt. *Rimbautysta Julian T., Tuwim od łobuzów, Tuwim dla dzieci*, wygłoszonym podczas międzynarodowej konferencji naukowej *Tuwim bez końca*, Uniwersytet Łódzki, Muzeum Historii Miasta, Łódź 5–7 grudnia 2013. Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Rimbautysta Julian T., Tuwim od łobuzów, Tuwim dla dzieci*, „Porównania” 2 (25), 2019, s. 313–336.

¹⁰ J. Tuwim, *Milionie złotych ptaków. Rzecz o Juliuszu Słowackim* [1913], [w:] *Juvenilia I*, oprac. T. Januszewski i A. Bałakier, Warszawa 1990, s. 440.

¹¹ Tamże, s. 452.

¹² Z. Przesmycki (Miriama), *Jan Artur Rimbaud* [1901], [w:] *Wybór pism krytycznych*, T. II, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1967. Pierwodruk w „Chimerze”.

¹³ K. Kuczyńska-Koschany, *Emancypantka z Grodna czyta łobuza z Charleville*, „Polonistyka” 2010, nr 10, s. 25–31.

przekład *Samogłosek* (a nie Przesmyckiemu z jego spolszczeniem *Statku pijanego* z 1892), przypada formalny i chronologiczny zaszczyt wprowadzenia Rimbauda do polskiej literatury, a Elizie Orzeszkowej (powieść *Argonauci*, 1899¹⁴ i dramat *Wóz Żagornanta*, 1895–1898) – pierwszego intertekstualnego użycia fragmentów rimbaudiańskich¹⁵. Oczywiście, nie jest to recepcja

¹⁴ E. Orzeszkowa, *Argonauci*, Warszawa 1951. *Pisma zebrane* pod. red. J. Krzyżanowskiego, tom XXX. Wszystkie cytaty z tej edycji zaznaczam skrótem A i podaję numer strony. A, 112–113, [podkreśl. KKK]:

„Zaświatowość [...] to dreszcz rozkoszy nieznanych i tylko przeczuwanych, idący od świata niedostępnego zmysłom ludzkim. Że taki świat istnieje, dowodzi tego ogromne ubóstwo i szalona jednostajność tych źródeł rozkoszy, które zawiera w sobie świat dostępny zmysłom. Poeta jest o tyle poetą, esteta o tyle estetą, o ile zdoła przez intuicję, przez niesłychane udelikatnienie nerwów wdrzeć się do świata nadzmysłowego i uczuć jego przedsmak, a raczej przedzapach. Bo warunek konieczny: aby uczucie było mgliste, czymś na kształt woni albo lepiej jeszcze echa woni. Żadnego klawisza nie naciskać, żadnych wyraźnych rysów nie nakreślać, tylko dawać nastroj. Mieszkanie barona dawało nastroj zaświatowości. On i jego jednomyślni wierzyli w świat inny, zaziemski i zagrobowy, na podstawie ubóstwa i szarości tego przedgrobowego świata, to jest: *en désespoir de cause*. Nie ulegało też dla nich wątpliwości, że ów świat, którego lekkie wonie zalatywały ich w chwilach nastroju, był napełniony doskonałym pięknem, niczym tylko pięknem, które i na tym świecie samo jedno wznosiło człowieka nad poziom gminności, które gdyby nie istniało, należałoby hartmanowską teorię o zbiorowym samobójstwie ludzkości zaakceptować i na życie cisnąć «krwawą plwocinę wzgardy». **«Krwawa plwocina», jak wiadomo z sonetu Artura Rimbauda o samogłoskach, staje przed oczyma każdego, kto wymawia samogłoskę i, tak jak samogłoska a nasuwa obraz «czarnych, kosmatych much, które brzęczą dokola srogich smrodliwości».**

– *Ah, non mes amis! Non, non!* Przechodzi to moje siły! *Au nom du ciel!* Błagam was, ani słowa więcej! Z tym wykrzykiem Artur Kranicki jak szczupak z wody wyrzucił się z niezmiernie głębokiej katedry i z ramionami w powietrzu wołał dalej:

– Srogie smrodliwości! Krwawe plwociny! To nie poezja! to nawet nieprzyzwoite! A te kosmate muchy krążące dokola ... tego ... *Non!* czuję mdłości, *qui me montent à la gorge!* *Non mes amis!* Nie zgodzę się nigdy, aby to było poezją!

Aż mu głos w dyszkant wpadał, tak czuł się zraniony w swoich pojęciach estetycznych. Młodzieńcy śmieli się. Ten kochany, pocziwy pan Artur był niewiniątkiem! Pomimo swoich lat czterdziestu kilku *bien sonnés*, swoich historii romansowych, swego zamiłowania w gastronomii i innych dobrych rzeczach, najwyższym szczytem wszelakiej luźności byli dla niego: Boccacio, Paul de Cock, Alfred Musset – prostacy albo dzieci.

Kranicki, po przejściu pierwszego wrażenia, doznawał uczucia wstydu.

– *Pardon, mes chers!* Niewiniątko! Nie takie, jak wam się zdaje! *Beaucoup s'en faut*, abym był niewiniątkiem. Wszystko rozumiem i wszystkiego doświadczać jestem zdolny. Tylko, *voyez-vous*, różnica gustów. Jasność, prostota, harmonia, *voilà ce que j'aime*, a wasze... wasze...

Znów porywało go oburzenie estetyczne, więc rzucając się w głąb katedry, z rozstawionymi ramionami kończył:

– Wasze poetyzowanie plwocin i smrodliwości, to.. *savez-vous?* To jest skrapianie kloak święconą wodą! *Voilà!*”

¹⁵ Próbowałam zestawić przekład *Samogłosek* Józefa Weyssenhoffa z 1891 roku, z fragmentem dramatu Orzeszkowej (Rękopis z archiwum Elizy Orzeszkowej w IBL PAN, oznaczony jest sygnaturą 121; dramat pod tytułem *Wóz Żagornanta* z lat 1897–1898, zatem powstawał w tym samym czasie, co powieść *Argonauci* i zbiór opowiadań *Melancholicy*); oto rezultaty (EGŁCH):

A czarne, E białe, I czerwone, U zielone, O błękitne, samogłoski,

Powiem ja kiedyś wasze skryte pochodzenie.

A – czarny kosmaty gorset much błyszczących,

Które brzęczą wokół srogich smrodliwości,

Zatoki cieniów; E – prostota tumanów, namiotów,

Strzały lodowców dumnych, króle białe, dreszcze baldaszków;

I – purpura, krew plwana, śmiech ust pięknych

W gniewie albo w pokutnem upojeniu;

afirmatywna (ale – można by dodać prędko w tym miejscu – nieafirmatywnie czytają Rimbauda i Tadeusz Peiper¹⁶, czy szerzej, awangarda konstruktywistyczna (nie – surrealista Brzękowski¹⁷, oczywiście), i wcześniej Stanisław Brzozowski). Orzeszkowa koresponduje na temat dekadentyzmu z Lucjanem Rydlem; dla autorki *Nad Niemnem* twórca *Iluminacji* to jeden z groźnych „inkohherentów” (tak nazywa synonimicznie dekadentów, poètes maudits –

U – cykle, boskie drgania zielonego morza,
Spokój pastwisk usianych bydłem, spokój zmarszczek,
Które alchemia kładzie na badaczów czoła;

O – najwyższa fanfara, pełna dziwnych zgrzytów,
Milczenia, przenikane przez Światy, Anioły;
O – omega – Jej Oczu promień fioletowy!

– fragmenty *Wozu Zagornanta* (akt II, scena IV, w salonie Emila Stokenana, podkreślam miejsca wzięte – moim zdaniem – z Weysenhoffa):

Marian. – „Samogłoski”, sonet. (po krótkiej pauzie) **A, czarne, E, białe...**

Pani Amelia. – Przepraszam pana. Przez kogo?

Marian. – Artiura Rimbaud. (mówi wiersz znowu) **A czarne, E białe, I czerwone...**

Hr. Hieronim. – Ależ nie, kochany panie, to sonet René’go Ghila.

Marian. – (chłodno i stanowczo) Artiura Rimbaud. (Znowu zaczyna wiersz) **A czarne, E białe, I czerwone, U zielone...**

Jedna ze starszych pań. – Kochany panie, jak się boję... moje córki... poezje dekadentów bywają czasem...

[...]

Druga ze starszych pań. – P. Marian zaczyna...

Marian. – (w tej samej postawie i z tym samym wyrazem twarzy co przedtem) **A czarny, kosmaty gorset much błyszczących, które brzęczą dokoła srogich smrodliwości...**

Jan. – Boże miłosierny!

Kilka głosów. – Cyyyt!

Marian. – **E, prostota tumanów, namiotów, strzały lodowców dumnych, króle białe, dreszcze baldaszków...**

[...]

Marian. – **I, purpura, krew plwana, śmiech ust pięknych, w pokutnym upojeniu...**

Jan. – Czy to Apokalipsa.

Dr Feliks. – Androny.

Kilka głosów. – Cyyyt!

Marian. – **U, cykle, boskie drgania zielonego morza, spokój pastwisk, usianych bydłem...** (milknie, po krótkiej pauzie). Ostatnich kilka wierszy jeszcze nie przetłumaczyłem i zresztą (z wyrazem obrazu i lekceważenia spogląda w stronę Jana i Dra Feliksa) słyszę głosy protestujące, które mię os-tu-dza-ją!

Dr Feliks. – (wstając z żywością) Bo też protestuję. Ja się na tym nie znam. Czasu nie miałem. Ale protestuję przeciw podobieństwu litery I – do krwi plwanej. Kiedy człowiek krwią pluje, to [są] suchoty, choroba serca, [albo] arteria schlorosis, śmierć za pasem, ale nie żadne I. (z nagłym rozmysłem i skromnością) Ale ja się na tym nie znam. Czasu... (patrzy na zegarek) O, dziś, u jednego z pacjentów czeka mię takie wielkie [ogromne] I!”

Por. J. Weysenhoff, *Nowy fenomen literacki. (Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny)*, „Biblioteka Warszawska” 1891, t.2, z. 1, s. 92–93.

¹⁶ A. Ważyk, *Kwestia gustu*, [w:] *Eseje literackie*, dz. cyt., s. 60: „Peiper nie uważał Rimbauda za jednego z antenatów nowoczesnej poezji, ale po prostu za wielkie nieszczęście”.

¹⁷ J. Brzękowski, *Szkice literackie i artystyczne. 1925–1970*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził A. K. Waśkiewicz, Kraków 1978, s. 175: „Byłem od początku poetą wizualnym, w latach uniwersyteckich znajdowałem się pod czarem *Iluminacji* Rimbauda i cerebralna poetyka Peipera była odległa ode mnie, nie budziła żywych oddźwięków”.

A, 110 i sytuje w pobliżu nadludzi Nietzschego). Orzeszkowa pisała do Rydla z Grodna 27 lutego 1899: „Ogromnie chcę napisać o nowym kierunku poezji współczesnej, noszącym nazwę dekadentyzmu. Mam o tym mnóstwo myśli, ale przedtem mnóstwo rzeczy przeczytać muszę. Pisałam o nie do księgarza. Przysłał mi spisy, które załączam. Nie wiem, co wybrać; co najcharakterystyczniejsze, najważniejsze. Oprócz Verlaine’a i Mallarmégo (Maeterlincka znam dobrze) są inni. Imion wiele znam, ale znowu nie umiem wybrać. I oto moja prośba do Pana. Niech mi Pan poradzi; na tym spisie podkreśli tytuły tych rzeczy, które trzeba czytać, i inne wskazówki prześle”¹⁸. Rydel odpowiada 6 kwietnia 1899, wymieniając między innymi Moréasa, Gustave’a Kahna, Henri Régnera, Francisca Vielé-Griffina i dodaje: „Z matadorów symbolizmu byłbym zapomniał a Rambeaud [!], który zmarł przedwcześnie, miał duży, zdziwaczały, ale silny talent. O ile wiem, prócz jednego tomiku poezji nic więcej nie wydał”¹⁹. Kuriozum oczywistym jest to, że Rydel powiadamia Orzeszkową o istnieniu Rimbauda – zapisując nieprawidłowo jego nazwisko – podczas gdy zarówno we wcześniejszym *Wozie Żagornanta*, jak i w *Argonautach*, pisarka już cytowała fragmenty utworów francuskiego poety, podając nazwisko zapisane poprawnie.

Nie można, rzecz jasna, mimo formalnego pierwszeństwa, w żadnym razie porównywać zasług Miriama i Orzeszkowej; Przesmycki był świadomym propagatorem francuskiego poety, co zresztą pamiętali młodszy pokolenie. Antoni Słonimski na przykład, pisał w *Alfabcie wspomnień*: „Przecież to był wielki pan literatury i kultury polskiej. Redaktor «Chimery», który **dał mojemu pokoleniu Norwida i Rimbauda**”²⁰. Zaś młodszy od Miriama zaledwie o 13 lat²¹ (taką średniówkę generacyjną) Tadeusz Boy-Żeleński dodawał, iż ten działał „tym bardziej **elektryzując młodych** wspaniale przełożonymi strofami *Statku pijanego* Artura Rimbauda”²².

Sprawa Miriama z Rimbaudem też nie jest jednak jednoznaczna. Co prawda Teresa Walas uważa, że „Miriamowi – redaktorowi nie ustępował Miriam-autor, zamieszczając w „Chimerze” swoje tłumaczenia, recenzje i literackie szkice,

¹⁸ E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, T. VIII: *Do literatów i ludzi nauki*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył E. Jankowski, Wrocław 1976, s. 236. Drukowane wg rękopisu ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie, rkps 7260/III. Dalej jako LZ(VIII), wraz z numerem strony.

¹⁹ Drukowane wg rękopisu ze zbiorów Biblioteki Publicznej m. st. Warszawy, rkps 2629. (LZ (VIII), 666)

²⁰ A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1989, s. 153, [podkreśl. KKK]. Cyt. za: J. Jakóbczyk, *Późne tropy Młodej Polski (1914–1939)*, Katowice 2009, s. 184, który dodaje wątki krytyczne w recepcji Przesmyckiego przez Słonimskiego: „Z Miriama podkpiwał (w satyrze *Miriam w Paryżu*), polemizował z nim, wypominał mu edytorską opieszałość [...]”. Jest to, być może, postawa – pars pro toto – cechująca stosunek skamandrytów do Miriama.

²¹ Właściwie co do dnia: Miriam urodził się 22 grudnia 1861, Boy – 21 grudnia 1874.

²² *Młoda Polska. Wybór poezji*, oprac. T. Żeleński (Boy), wyd. II, BN I 125 Wrocław 1947, s. XX, [podkreśl. KKK].

wśród których wartość największą posiadała niewątpliwie rozprawka o Rimbaudzie²³, lecz zaraz śpiesznie dodaje: „Miriam czytał, tłumaczył i komentował Maeterlincka, Mallarmého, Rimbauda, ale jego własna wyobraźnia pozostała prawie nietknięta” (ZP(M), 23–24). W dalszym toku wywodu stawia nawet śmielszą tezę, którą można z powodzeniem odnieść do relacji Przesmycki–Rimbaud: „[...] zwróciwszy się ku literaturze francuskiej, Miriam oddalił się od tych wzorców poezji, z którymi wyobraźnia jego i talent w sposób naturalny współbrzmiały, napotkał zaś takie, które rozumiał i cenił, ale sprostać im nie był w stanie, a uświadomienie sobie tego przyspieszyło jego zamilknięcie jako poety oryginalnego” (ZP(M), 30). Na tym, na czym ucierpiał autor *Z czary młodości*, przyszło jednak zyskać Miriamowi-tłumaczowi (znów cytuję uczoną): „W jego przekładzie przeczytali współcześni po raz pierwszy *Cieplarnie* Maeterlincka, *Okna* Mallarmého, *Statek pijany* Rimbauda. Rzec można, iż zaprawiony do posłuszeństwa, przywykły na co dzień do jarzma rygoru formalnego, jaki sam sobie narzucił, wyjątkowo dobrze znosił ograniczenia, na które zgodzić się musi poeta podejmujący wysiłek tłumacza. **Miriam, niezbyt samodzielny i żywiołowy jako twórca, stanowił doskonale medium cudzego głosu.** Jego wyobraźnia dawała wieść się obcemu pomysłowi poetyckiemu nie tylko bez sprzeciwu, ale z wyraźną przyjemnością postępując śladem gotowych metafor i obrazów, zaś Miriam-krytyk rozeznaniem swym i wiedzą wspierał Miriam-tłumacza. Jak na owe czasy przystało, Przesmycki należał do przeciwników tłumaczenia filologicznego i zmierzał do oddania nie litery, lecz ducha wiersza [...]” (ZP(M), 32, podkreśl. KKK). W tym sensie nie zgodziłabym się do końca z Teresą Walas, że „własna wyobraźnia [Miriam] pozostała prawie nietknięta”, lecz skłaniałabym się ku myśli, iż pewna dyspozycja tej wyobraźni została zaktywizowana, a inna – wygaszona. Wszak Rimbaud, jak sama wydawczyni wierszy i przekładów Przesmyckiego przyznaje, pozostawał jednym z faworytów Miriam (ZP(M), 33), a posłużwszy się tytułem jednego z wierszy polskiego poety, można by powiedzieć, iż pozostawał „dekadentem istotnym”²⁴ czy – jak go nazwał polski krytyk podczas wykładów pt. *O dekadentyzmie i symbolizmie literackiej Francji*, wygłoszonych w auli Uniwersytetu Jagiellońskiego 4 i 5 kwietnia 1892 – „zaprzepaszczonym geniuszem”²⁵.

Bardzo ciekawie, niejako z zewnętrznego wobec polskiej recepcji punktu widzenia, ujmuje rzecz Jean Lajarrige (1919–1986) w swej dysertacji z 1981

²³ T. Walas, *Miriam – poeta odbrązowiony* [wstęp w:] Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. tekstu T. Walas, Kraków 1982, s. 7. Dalsze odwołania do tej pozycji podaje jako ZP(M), wraz z numerem strony.

²⁴ Myślę o wierszu pt. *Dekadentom istotnym* (ZP(M), 149), pierwodruk: „Świat” 1894, nr 11.

²⁵ Cyt. za: G. Legutko, *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*, Kielce 2000, s. 192. Dalej jako: GL, wraz z numerem strony. Zob. też: M. Szurek-Wisti, *Miriam-tłumacz*, Kraków 1937, s. 59; „Czas” 1892, 6 i 10 kwietnia [recenzja podpisana E.P.].

roku pt. *La Jeune Pologne et les lettres européennes 1890–1910*²⁶. Uczony z Nancy konstatuje, przywołując cytat ze szkicu Miriama, *Profile poetów francuskich*, „*Życie*” 1888, nr 1–4, 6–22, 24–25, 36–40²⁷: „**L’article ne nomme pas Rimbaud**, pour lequel Miriam fera tant plus tard. Il est clair que Przesmycki n’a pas entre les mains *Les Poètes Maudits* de Verlaine, publiés en 1884, ni sans doute «*La Vogue*» qui a publié *Les Illuminations* en 1886. Mieux encore, l’article se termine par une longue présentation de la théorie instrumentiste de Ghil sur les correspondances entre les voyelles, les couleurs et les instruments de musique. **Miriam connaît en 1888 les épigones, mais pas l’inspirateur**” (JL, 67–68, podkreśl. KKK). Przytoczony fragment pojawia się w drugiej części rozprawy doktorskiej Lajarrige’a pt. *La Jeune Pologne se cherche (1890–1899)*²⁸.

[Tu dygresja. Cytowana dysertacja jest źródłem inspirujących uwag na temat polskiego przyswajania poetów europejskich (nie tylko francuskich) w kolejnych dekadach młodopolskich; i tak wiadomo, że Przybyszewski poznał poezje Rimbauda dzięki Alzatzczykowi Henri Albert’owi z kręgu „Schwarze Ferkel” (JL, 112), że Mehoffer i Wyspiański obejrżeli w Paryżu 5 lutego 1892 roku (Gaité-Montparnasse), w «Théâtre d’Art» *La tragique histoire du Docteur Faust* Marlowe’a z intertekstami z *Le bateau ivre* Rimbauda²⁹. I tak dalej. Zamykam dygresję.]

Potem – jak wiadomo – Miriam poznał Rimbauda dogłębnie (przestudiował pisma z epoki) i dał temu wyraz w słynnym szkicu *Jan Artur Rimbaud* („*Chimera*”, 1901, t. 2, z. 4/5, s. 217–267), który omówiła szczegółowo Grażyna Legutko w monografii *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej* (GL, 239–246). Określenie „słynny” nie jest przesadne. Studium Miriama otwiera epokę właściwą nieustannej recepcji poety z Charleville w Polsce, trwającą do dziś: „Wyjątkowy w swej jednolitości, Rimbaud jest zarazem jak gdyby słupem granicznym między dawnymi i nowymi laty, jak gdyby odosobnionym w półmrokach przeszłości wybuchem ognistym, w którym dusza dzisiejsza, oglądając się w tył, wszystkie swoje pierwiastki odnaleźć może” (s. 267)³⁰. Być może dlatego, że Miriam powtórzył (czy – jak to nazywa

²⁶ J. Lajarrige, *La Jeune Pologne et les lettres européennes 1890–1910*, Warszawa 1991. Dalsze przytoczenia z tego studium oznaczam jako JL, wraz z numerem strony.

²⁷ W przypisie 34 na s. 93 [artykuł składa się ze *Wstępu* oraz 52 „profilu”, przełożonych z Jaroslava Vrchlicky’ego *Básnické profily francouzské*, Prague 1887; cytat pochodzi ze wstępu, s. 109–110 – Miriam wymienia Verlaine’a, Mallarmego, Laforgue’a, Moréasa, Paula Adama, R. Ghila i Stuarta Merrilla; przytaczam tylko komentarz Lajarrige’a].

²⁸ Kolejna część nosi tytuł: *La Jeune Pologne triomphe (1900–1910)*.

²⁹ J. Mehoffer, *Dziennik*, oprac. i komentarzem opatrzyła J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, s. 113. W tym wydaniu nie ma słowa o wstawkach z Rimbauda, ale zob. JL, 321.

³⁰ Cyt. za: GL, 245.

Ważyk – ukrył) w szkicu JAR – *Statek pijany* (drukowany już dziewięć lat wcześniej w „Świecie”) młodopole, Józef Jedlicz czy Edward Leszczyński pisali swe *Oblędne okręty*³¹, można też dodać Licińskiego, *Okręt szalony*; Żuławskiego – *Okręt bezsterny*, Ruffera – wiersz *Pies*; Iwaszkiewicz (co znaczące) napisał już – *Statek trzeźwy*.

Warto jednak wciąż pamiętać, że początki polskiej recepcji Rimbauda sięgają jeszcze czasu jego życia, a właściwie długotrwałego konania, (zm. 10 listopada 1891) i mieszczą się w negatywnym odbiorze późnego pozytywizmu (dokonywanego się jednak na styku epok, w korespondencji młodego Rydla i wiekowej Orzeszkowej, a także rówieśników – Weysenhoffa³² i Miriamy).

Nie należy do oczywistości recepcja Rimbauda u Wacława Rolicz-Liedera, kojarzonego raczej z przyjaźniami z kręgu literatury niemieckiej (tzw. George-Kreis) i mającego (w tej konfiguracji) swój międzywojenny odpowiednik w postaci i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. Maria Podraza-Kwiatkowska wspomina jednak o tym, że w korespondencji ze Stefanem Georgem „zdarzają się relacje z lektur, jak np. pełna zachwyty wypowiedź Liedera na temat wierszy Artura Rimbauda (list z 28.11.1895)”³³.

Warto też pamiętać, i to nie jest raczej oczywistość, że nie tylko we Francji żyła i pisała poetka równie radykalnie odważna w kreowaniu własnej egzystencji jak Rimbaud, myślę o Marceline Desbordes-Valmore; być może straceńczym analogonem poety z Charleville jest w Polsce Maria Komornicka – Piotr Odmieniec Włast.

³¹ J. Jedlicz, *Błędny okręt*, [w:] *Utwory wybrane*, oprac. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 1997, 61–67 [z tomu *Słoneczna pieśń*, pierwodruk: „Krytyka” 1899, z. VIII, s. 446–450]; E. Leszczyński, *Oblędny okręt*, [w:] *Wybór poezji*, oprac. H. Filipkowska, Kraków 1988, s. 217–219 [z tomu *Kabaret szalony. Piosenki Zielonego Balonika*, 1908].

³² Ur. 8 kwietnia 1860.

³³ M. Podraza-Kwiatkowska, „Słowo największym jest człowieka czynem”. *O poezji Wacława Rolicza-Liedera*, [wstęp w:] W. Rolicz-Lieder, *Poezje wybrane*, wstęp, wybór i oprac. tekstu M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 2003, s. 16. Dalsze przytoczenia z tej edycji podaję jako WRL, wraz z numerem strony. Por. też: *Wacław Rolicz-Lieder und Stefan George. Gedichte – Briefe*, oprac. G.P. Landmann, A. Landmann, M. Podraza-Kwiatkowska, Stuttgart 1996.

DLACZEGO SYNAPSA?³⁴

Można przecież czytać osobno i też będzie tego niemało. Przypadkami szczególnymi, czyli Leśmianem³⁵, Tuwimem³⁶ czy Iwaszkiewiczem³⁷, a także Watem³⁸ czy Broniewskim³⁹ już się zajęłam osobno, także szczególnymi, znaczącymi seriami translatorskimi – *Samogłosek*⁴⁰ czy *Statku pijanego*.

W *Suplemencie do Słownika języka polskiego* znajdziemy definicję słowa „synapsa” (pochodzącego z greki, z zakresu fizjologii): „styki między dwiema komórkami, miejsce, gdzie następuje przekazywanie pobudzenia z jednej komórki do drugiej”⁴¹. Można definiować synapsę słownikowo (to zawsze fascynujące przeniesienie precyzyjnej metafory), ale można też Rimbauda-jako-synapsę pierwszych dekad XX stulecia tak postrzegać, jak uczynił to Iwaszkiewicz w szkicu pt. *Święty teatr* (nie publikowanym, z początku lat 20., złożonym jako rękopis na Stawisku):

Hałas na zachodzie. Futuryści burzą. Picasso wypłynął na pełne morze. Minęli nawet van Goghów. Szczyty nowe rosną. Wszystkie w dziwnym świetle, nowym słowie. Wiatr plewy rozwiewa; maszyny segregują ziarna na prawdziwie nowe i na fałszywe. Claudel się modli w młodej Francji. [Każe się nawet modlić beczelnemu Villonowi dziewiętnastego wieku,

³⁴ Zupełnie tej synapsy nie dostrzega Mieczysław Jastrun. Zob. *Poezja Młodej Polski*. Wybrał, wstępem i notami biograficznymi poprzedził M. Jastrun, objaśniła J. Kamionkova, wyd. III zmienione, BN I 125, Wrocław 1967, s. XXVI:

„Również Jan Artur Rimbaud w minimalnym stopniu zaważył na rozwoju Młodej Polski. Odkąd Miriam ogłosił w krakowskim „Świecie” swój świetny (mimo przesunięcia dominanty w kierunku mistycznym) przekład *Statku pijanego*, Rimbaud wchodzi do świadomości odczytanego Polaka, co bynajmniej nie oznacza początku jego wpływu na lirykę polską. Młoda Polska nie była jeszcze przygotowana do przyjęcia nawet tej stosunkowo łatwej poezji Rimbauda. W okresie Młodej Polski technika wiersz, język, składnia, logika skojarzeń nie odbiega na ogół od tej, do której przyzwyczaili czytelnika Asnyk, Falański czy Konopnicka”.

³⁵ K. Kuczyńska-Koschany, *Zawier(u)szony znikomek. Rimbaud Leśmiana – recepcja nowoczesna?*, [w:] *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, red. B. Grodzki i D. Trzeźniowski, Radom 2012, s. 291–308.

³⁶ Zob. przypis 7.

³⁷ K. Kuczyńska-Koschany, *Statkiem pijanym i trzeźwym: fragmenty dyskursu nautycznego (Rimbaud, Baudelaire, Iwaszkiewicz)*, [w:] *Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość*, praca zb., red. J. Sztachelska, współpr. G. Moroz, M. Kamecka, K. Szymborska, Białystok 2012, s. 161–176.

³⁸ K. Kuczyńska-Koschany, *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony „ja”*. (Miliard Rimbaudów, trans, trauma + Wat), [w zbiorze:] *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak i Z. Kopec, Poznań 2011, s. 75–98.

³⁹ K. Kuczyńska-Koschany, *Révolté, révolutionnaire, żywioł czystej liryki? Broniewski wobec Rimbauda*, [w zbiorze:] *„Co mi tam po tytułach: wystarczy własne nazwisko...” Broniewski*, red. M. Jochemczyk, S. Kędziński, M. Piotrowiak i M. Tramer, Warszawa–Katowice 2009, s. 73–90.

⁴⁰ K. Kuczyńska-Koschany, *Czternaście uwag o „Samogłoskach”*, „Literatura na Świecie” 2015, nr 9–10, s. 56–63.

⁴¹ *Słownik języka polskiego. Suplement*, wyd. II poprawione, Warszawa 1993, s. 92, s. v. „synapsa”.

Arturowi Rimbaud (Wstęp do kompletnego wydania dzieł Rimbaud)]. Wszystko dziwne. Bajeczna poezja, ponadludzka poezja wykwita zewsząd. Moskwa przoduje (co za paradoks). **Szukają nowej wiary. Wynaleźli Rimbauda, który wyrażał niewyraźne.**

[Naprawdę myślę się ci, co mówią (niedawno słyszałem): cóż ma Rimbaud do futurystów⁴². „Notowałem niewyraźne, obrywałem nowe gwiazdy, nowe ciała, nowe kwiaty”. **Dziwne, że dopiero nasze pokolenie go pojęło (w przybliżeniu).** Młode Niemcy żyją jego sokami. Claudel nawrócił się dzięki niemu. Dzięki niemu Tuwim napisał *Wiosnę*. **Każdy znalazł w nim coś swego – znak że w nim jest prawdziwa sztuka.** On to sam obwieścił swoją rolę w sztuce. „Notowałem niewyraźne.” Idzie więc sztuka drogami, galopuje aby notować niewyraźne.]

Gdzież w tym galopie jest teatr? Amazonki sztuki pogalopowały naprzód: on zaś jest „teatr” – czyli wóz wędrowny z dekoracjami, z aktorami i aktorkami, z których każdy jest rodzicem, kochankiem lub mężem. Ciężko mu, bo wiezie indywidualności i nie zespoły lecz trupy. Wleczce się.

Cóż powie Rimbaud teatrowi, gdy się spotkają, Rimbaud, który sam był „operą bajeczną”?
[podkreśl. KKK]

I dalej:

Falsz [co do siebie i swojej sztuki] polega na krzywdzeniu samego siebie w oddaniu się małpiarstwu, [krygowaniu], technice małpowania, [powierzchnowemu ślizganiu się]. Na niedoceniowaniu siły swej sztuki i siły swego twórczego obowiązku. Na lekceważeniu siebie. [Są gazeciarze, ale przecie są i poeci, są naprawdę poeci (śmiem twierdzić). Ale gdzie są aktorzy, którzy mogą się]...

Pokazuję – mówi sobie aktor. Jakże się krzywdzi. Wszakże mógłby powiedzieć: żyję nowym życiem. I żyłby. [Chyba to dosyć!] To wystarczy. Falsz widoczny, krzywdza jeszcze bardziej.

Twórca aktor mógłby otworzyć swoim [ludziom, swojej publiczności] widom oczy. Spozstrzegliby wiele rzeczy i byłiby bogatsi.

Jednak nie dosyć jest przeżyć codzienność: twórca jest wyższy nad jednostronność żywota. Twórca prawdziwy jest twórcą wielostronnego życia. Znowu **Rimbaud lub Wilde.**

[podkreśl. KKK]

I jeszcze finalny fragment tego szkicu:

Galop teatru się zaczyna. Wysuwa się na czoło nagi, czysty aktor. Wysuwa się zespół jako twór złożony z komórek, aktorów. Wysuwa się przeżycie jako istotny moment twórczości aktora.

Błysk myśli pozwala sięgać poza przeżycie. Otwiera się nowy horyzont. Poza otwarciem książki starego teatru, poza otwarciem duszy Słowackiego, Mickiewicza i Wyspiańskiego wstaje nowy problemat. Odrodzony, nowy, młody aktor sięgać powinien po Nowy Teatr.

Już teatrowi przeżyć zbędnymi są te rzeczy, które niepotrzebne są aktorowi [do jego wewnętrznego] do obudzenia w nim świata uczuć. Nowemu teatrowi zbędna będzie [literatura] wszelka inna sztuka poza sztuką teatru, w pierwszym rządzie literatura. Futuryzm czynów powinien sięgnąć po [nagi „nowy teatr”] taki teatr. **Kto wie, może właśnie w mocy teatru oczyszczonego jest wyrażenie niewyraźnego.**

Skriabin wierzył, że jego misterium rozwiąże materię i przemieni wszechświat w duchowość. Czy w nowym świętym teatrze nie spoczywa moc owego zaklęcia?

Futuryści krają rzeczywistość w plastry. Teatr przyszły w błyski momentów ma zakląć najwyższe tajemnice. Kryje się w nim jakowaś straszliwość. **Siła piekielna. Musimy poczuć moc, która ukryta drzemie w tajni teatru. Za świętymi kulisami się czai. [Tylko spróbujmy] Trzeba znaleźć zaklęcie. Galop teatralnej budy przemieni się w lot podniebny. Wyrzodzi wszystko.**

[podkreśl. KKK]

⁴² Przypomnijmy, że nie tylko Jasiński, chętnie sięgający po Rimbauda, lecz także Tuwim, byli – czy też byli najpierw – futurystami.

Być może młody Iwaszkiewicz nie ma racji, pisząc w przytoczonym szkicu „Dziwne, że dopiero nasze pokolenie go pojęło (w przybliżeniu)”, na pewno jednak ma rację, gdy dostrzega: „**Każdy znalazł w nim coś swego – znak że w nim jest prawdziwa sztuka.** On to sam obwieścił swoją rolę w sztuce. « Notowałem niewyraźne »”. Rozważać można sposób, w jaki poprzednie i jeszcze poprzednie pokolenie czytało/postrzegało Rimbauda, a także samą kategorię pokolenia (generacji). Pokolenia literackie (poetyckie) wiodą krótszy żywot (to około 10–15 lat, a nie 30, jak w przypadku generacji biologicznych), „przepychają” się na styku. Tym cenniejsze więc wydają się synapsy (można zresztą dywagować, kim był Iwaszkiewicz, piszący ten tekst, czy już wstępującym skamandrytą, czy jeszcze, przede wszystkim czynnym twórcą wysokiego modernizmu, którym przecież pozostanie, na pewno co najmniej do końca lat trzydziestych; może sam jest synapsą, tym dziwnym pokoleniem upodmiatawiałym się w dekadzie 1910–1920).

Różnicę między tym, jak czytali Rimbauda wcześniejsi poeci, a jak ci, co przyszli nieco tylko później, trafnie uchwycił Radosław Okulicz-Kozaryn we wstępie do *Poezji wybranych Aleksandra Szczęsnego*. Czytamy tam:

Szczęsnego, bodaj od chwili, gdy zasługę jego dla ukształtowania poetyki codzienności podniósł Kazimierz Wyka (powołując się zresztą na wnikliwość Leśmiana) wymienia się wraz z Leopoldem i Ludwikiem Marią Staffami, Feliksem Przysieckim i Stanisławem Miłaszewskim w gronie twórców bezpośrednio poprzedzających Skamandra. Związki te są wielopoziomowe, czasem osobiste, a niekiedy wprost anegdotyczne, jak historia Tuwima, który pielgrzymował z Łodzi do Lwowa na spotkanie z autorem swoich ulubionych wierszy – Leopoldem Staffem, po to m.in., by w rozmowie z nim zobiektywizować wspaniałe wrażenie, jakie odniósł z lektury wydanego w 1911 r. tomiku Miłaszewskiego pt. *Gest wewnętrzny*.

Autor zbiorku *To, co się stało* [Szczęsny – przyp. KKK] nie został uwieczniony we wspomnieniach, za to nie sposób oprzeć się wrażeniu, że gwoździe, guziki i im podobne „wzgardzone przedmioty”, które Julian Tuwim dostrzegł na łódzkiej ulicy w Bałutach, powypadały tam z tomiku Szczęsnego. **Tuwim inaczej już umiał przeczytać Nietzschego, potrafił Rimbauda połączyć z Whitmanem, jego poetycka rzeczywistość inną też zyskała intensywność.** Nie odnalazłby jednak zapewne nowych wartości w powszednich obrządkach cywilizowanego świata, gdyby nie te pierwsze skarby.⁴³

No, właśnie Miłaszewski – to kolejny trop. Jak pisze Anna Czabanowska-Wróbel we wstępie do jego *Poezji*: „Znajomość z Antonim Potockim, który patronował jego przekładom poezji francuskiej, zadecydowała o zainteresowaniu młodego autora Moréasem i Rimbaudem”⁴⁴. I zaraz opatruje autorka to

⁴³ R. Okulicz-Kozaryn, *Cudowność wzgardzonych szczegółów*, [w:] A. Szczęsny, *Poezje wybrane*, oprac. R. Okulicz-Kozaryn, M. Ignaszak, Kraków 2000, s. 37.

⁴⁴ A. Czabanowska-Wróbel, „Nieuchwytny gest myśli to mowa osobna...”. *O życiu i twórczości Stanisława Miłaszewskiego*, [w:] S. Miłaszewski, *Poezje*, wstęp, wybór i oprac. tekstu A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2008, s. 8. Dalsze przytoczenia z tej edycji jako P(SM), wraz z numerem strony.

zestawienie komentarzem: „Dwaj ulubieni poeci Miłaszewskiego to całkowicie niepodobni do siebie Moréas i Rimbaud, z którymi zżył się jako tłumacz na długie lata. **Rimbaud reprezentuje model poetyckości maksymalnie niepodobny do jego własnego**⁴⁵. Można przypuszczać, że Miłaszewski stopniowo oddalał się od aury *Sezonu w piekle*, w dołączanych do tłumaczeń komentarzach zaznaczał swój dystans wobec infernalnych mroków francuskiego poety. W dwudziestoleciu międzywojennym jako tłumacz zwraca się coraz bardziej ku poezji religijnej, konfesyjnej, zabiera się do opracowania spolszczeń liryki francuskich poetów katolickich [a także – Verlaine’a – przyp. KKK]” (P(SM), 39, podkreśl. KKK). Wielokrotnie jednak Miłaszewski potwierdzał wcześniej swe zainteresowanie Rimbaudem: i w aktach translacji⁴⁶ (przekład fragmentów *Une saison en enfer* – u niego *W piekle* z roku 1915⁴⁷), i w kreowaniu apostrof dziecięcych (np. zwrot do dziecka w wierszu *List*⁴⁸). Były to jednak owe „Rimbaudowe nieosiągalności” – z trafnej dedykacji Miriama.

WSZECHOBECNOŚĆ JAKO ZNAK

W „Skamandrze” z kwietnia 1922 czytamy:

Ostatnie lata rozwoju naszej literatury i młodej poezji francuskiej tak odmiennymi kroczyły drogami, że gdy po wielu latach rozłąki bierzemy ostatnie zeszyty nowych pism poetyckiej Francji [...], nie możemy się oprzeć uczuciu głębokiej obcości. Zalewa nas przede wszystkim nuda. [...] Jednak, gdy przewyciężywszy swe lenistwo, postaramy się poszukać pewnych punktów oparcia, ciemności powoli rozjaśniają nam dwa słowa, które co parę stron czytamy: **Rimbaud i cinéma**.⁴⁹ [podkreśl. KKK]

Aż korci, by zapytać, dlaczego te dwa słowa? Kino jest novum oczywistym – tak oczywistym, że gdy wziąć do ręki pierwszą z brzegu antologię poezji

⁴⁵ Być może podobnie jest z Bronisławą Ostrowską, jej spolszczeniami Rimbauda z 1911 roku i jednocześnie jej wierszami, o których Lajarrige mówi, że sytuują się – *Obląkana, Wizja* – nie tak daleko od Rimbauda, ale zbyt wyraźnie wskazują na inspirację („On n’est pas si loin d’un certain Rimbaud, mais le procédé et l’application l’emportent trop visiblement sur l’inspiration”). Francuski badacz komentuje ten przypadek jako „Eternel danger d’une poésie «à la suite»”.

⁴⁶ Co ciekawe, asocjację z Rimbaudem przywołał Miriam w dedykacji dla Miłaszewskiego – na egzemplarzu *U poetów*: „Drogiemu Pocię *Gestu wewnętrznego* i tłumaczowi Rimbaudowych nieosiągalności, St. Miłaszewskiemu – Z.P.” cyt. za: J. Lorentowicz, *Dedykacje*, [1935], [w:] *Polski esej literacki. Antologia*, wstęp i oprac. J. Tomkowski, wyd. pierwsze, Wrocław 2017 (BN S. I 329), s. 333.

⁴⁷ Pierwodruk: „Echo Literacko-Artystyczne” 1915, z. 1, s. 21–30; P(SM), 197–207 oraz komentarz edytorski P(SM), 252.

⁴⁸ P(SM), 109 oraz komentarz Czabanowskiej-Wróbel P(SM), 29: „Dziecko to artysta – wielbiciel i tłumacz Rimbauda zna sens tego motywu”.

⁴⁹ „Skamander. Miesięcznik Poetycki”, Tom trzeci – Rok trzeci, zeszyt XIX – kwiecień 1922, *Varia*, fragm., [podkreśl. KKK].

XX-lecia międzywojennego, na pierwszy rzut oka przeważać będą nowinki techniczne – z wynalazkiem braci Lumière na czele (zgodnie z regułą dominacji języka znad Sekwany i miejsca uczynienia wynalazku, jest to jeszcze wciąż „cinéma”). A dlaczego Rimbaud?

Wobec wzmożonej polskiej recepcji zarówno w kręgu Skamandra, jak i awangard, ekspresjonistów oraz futurystów, a jednocześnie po-Rimbaudiańskiej zapaści poezji w samej Francji (linia Mallarmégo i Valéry’ego, a także skandaliczne zabiegi Paula Claudela i rodziny samego Rimbauda w procesie wydawania dzieł poety oraz re-konstruowania legendy biograficznej), czy „plagiatoowego” charakteru recepcji wewnątrzfrancuskiej autora *Samogłosek*, rzecz wydaje się zrozumiała. Stał się Rimbaud znakiem – podobnie jak kino – olśnienia, nie tracił uroku zawrotnej rewolty, zwłaszcza wobec wtórności naśladowców⁵⁰. Dodajmy rewolty wciąż intensywnej, po półwieczu (listy jasnowidza to 13 i 15 maja 1871; pierwszy wieczór Pod Pikadorem – 29 listopada 1918).

Rimbaud staje się w dwudziestoleciu pewną miarą, kryterium. Na przykład, dla Czechowicza czytającego Czuchnowskiego. „Po opublikowaniu pierwszych numerów «Linii» formułuje Czechowicz w liście z Lublina (30 maja 1931) swoje wrażenia z lektury: „...W treści, że wyrażę tu swe skromne zdanie – duża nierównomierność. [...]. Natomiast Czuchnowski ma zbyt wielkie rumieńce i byłoby mu w nich do twarzy, gdyby nie ów zabójczo nie-własny, nie-swoj ton. **Pomawiają go o Rimbauda i jest w tym trochę prawdy, ale jeno szczypta.** Żeby taki sąd wydać, trzeba mieć pojęcie nie tylko o poezji wielkiego Artura, ale też i o tym, co w niej było jego, a co z epoki, mody, przyjaźni z Verlainem etc. **Czuchnowski przypomina owe czysto Rimbaudowskie utwory jedynie podejściem do rzeczy i niczym więcej**”⁵¹. Oczywiście, dla wszystkich skamandrytów, z Tuwimem⁵² i Iwaszkiewiczem na czele. Dla Lechonia: „Claudel

⁵⁰ Por. J. Gutorow, *Czekając na przyływ sił*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 10 (9 marca), s. 34–35, [podkreśl. KKK]:

„Tak czy inaczej, poezja „po” Rimbaudzie i Mallarmém stanęła przed mało obiecującym dylematem – albo dosłowne porzucenie poezji, albo nieustanne jej dekonstruowanie. Najbardziej ostateczną konsekwencją pierwszej strategii stała się twórczość Artauda (wyrażona w jego hasle „Spalić wszystkie teksty!”). Strategia druga jest powszechniejsza i dominuje w poezji powojennej, prawie zawsze dając efekt odrealnienia, ciągłego hipostazowania i językowego zawieszenia [...]”.

”Francja miała bowiem (i pewnie ma) wielu poetów wtórnych, podrzędnych, nie mogących wyjść z **pała**, w jakim znalazła się francuszczyzna po Rimbaudzie i Mallarmém”.

„Nie chodzi tu o zarzucanie poetom związku z rzeczywistością (takie mniej więcej oskarżenie wysuwał Miłosz), lecz raczej o **brak odwagi w kontynuowaniu tego, co zainicjowali w języku francuskim Rimbaud i Mallarmé**”.

⁵¹ Cyt. za: J. Kurek, *Mój Kraków*, wyd. IV popr., Kraków 1978, s. 212, [podkreśl. KKK].

⁵² Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Michała Głowińskiego. M. Głowiński, *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, [wyd. III zmienione], oprac. M. Głowiński. BN I 184, Wrocław, Oddział w Krakowie 1973, s. XXXVIII–XXXIX:

„Może najwyrazistszym objawem **ekspresjonistycznych dążeń młodego Tuwima jest zamierzona brutalizacja materiału poetyckiego**, tak języka, jak świata przedstawionego. Wyraziła się ona w sposób

powiedział, że Rimbaud jest to cudowny gmach, koło którego zwiedzający go porzucali tyle świństw, że nie można tam w ogóle chodzić. Koło wspaniałego Rimbauda koczują po prostu w jakichś zapchlonych intelektualnych namiotach wszyscy artystyczni impotenci, naprawiacze arcydzieł, niewidzący poezji – jej tzw. znawcy, idealisci bez talentu, pokurcze brzożowszczyzny⁵³. Dla tych, których rodowód awangardowy nie stronił od lektur młodopolskich i wieczorów skamandryckich, czyli np. dla Ważyka, piszącego: „Pamiętam również wieczór poświęcony Rimbaudowi. Tuwim w słowie wstępnym mianował go największym poetą francuskim. Tłumaczył *Siedmioletnich poetów i Paryż się budzi*. Iwaskiewicz przekładał z Rytardem *Illuminacje*. Nawet Słonimski, bardziej przywiązany do Baudelaire’a i bardziej oporny na uroki Rimbauda, przełożył świeżo odnalezione *Ręce Joanny Marii*. Baudelaire, tak chętnie przywoływany przez poprzednią generację, ustąpił w cień przed Rimbaudem, tak samo jak w swojej ojczyźnie⁵⁴.

Przypomnę, że w klasycznej już pracy Hugona Friedricha pt. *Struktura nowoczesnej liryki* wyróżniono dwa warianty depersonifikacji („obiektywizacji”) dyskursu poetyckiego: linię Rimbauda i linię Mallarmégo⁵⁵. Rzadko jednak wskazuje się – w odniesieniu do poezji polskiej czy europejskiej – na konsekwentną różnicę między tymi twórcami (zwłaszcza wobec poetyk akolitów), najczęściej wymieniając oba warianty jednym tchem⁵⁶. Tymczasem inspiracyjny potencjał Rimbauda (także w poezji polskiej, przepoczwarczającej się w drugiej dekadzie XX stulecia) nie wyczerpuje się również z powodu tej, absolutnie kluczowej, różnicy. Linia Mallarmégo jest, gdy to najprecyzyjniej ująć, laboratoryjna, postkartercjańska, francuska jak gramatyka czy ogród w Wersalu. Zaś linia Rimbauda – radykalnie antykartercjańska, szalona (obłądana), paryska jak Gavroche czy komunardzi. (Obie są po stronie eksperymentu, ale są zupełnie inaczej).

programowy w głośnym w swoim czasie wierszu *Wiosna*, opatrzonym podtytułem: dytyramb. Łączy się w nim poetyka obrazka rodzajowego z poetyką eksklamacji, z tego więc powodu jest to utwór reprezentatywny. **Brutalizacja – jednym z jej wzorów mógł być Rimbaud przede wszystkim jako autor liryku *Paris se repeuple*, tłumaczonego przez Tuwima (Rimbaud w ogóle silnie oddziaływał na ekspresjonistów) – wyraża się w swoistych inwokacjach do miejskiego tłumu, który w wiosenny dzień wyległ na ulice, w ujęciu tego tłumu w kategoriach prymitywnego biologizmu [...]. Brutalizacja, łącząc się w sposób charakterystyczny dla ekspresjonizmu z pewnym patosem (nie darmo wiersz nosi słowo «dytyramb» w podtytule), staje się składnikiem zamierzonego kontrastu, a więc jeszcze bardziej przejrzystym w swej ostrości środkiem wyrazu”.**

[przypis 38, s. XXXVIII–XXXIX: Rimbaud był dla skamandrytów jednym z zasadniczych autorytetów literackich, tłumaczyli jego wiersze, doprowadzili do wydania tomu jego poezji. Oddziaływanie tego poety było złożone i wielostronne, każdy prawie z członków grupy szukał u autora *Sezonu w piekle innych rzeczy*. (...)], [podkreśl. KKK].

⁵³ J. Lechoń, *Dziennik*, T. 1: 30 sierpnia 1949 – 31 grudnia 1950, Warszawa 1992, s. 217 [17 lutego 1950].

⁵⁴ A. Ważyk, *Kwestia gust*, [w:] *Eseje literackie*, dz.cyt., s. 50–51.

⁵⁵ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978.

⁵⁶ Por. M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018, s. 181: „Literatura korzystając ze zdobyczy francuskiego symbolizmu w duchu Rimbauda czy Mallarmégo, dokonuje przełomowych awangardowych wynalazków [...]”.

Odwołam się do metafory, by tę konstatację nieco rozjaśnić. Paul Valéry, pilny uczeń Mallarmégo, parafrazując kartezjańskie „Cogito ergo sum”, powiedział: „Czasami myślę, czasami jestem”⁵⁷. Otóż Rimbaud w ogóle nie parafrazował Kartezjusza (co u Francuza – oryginalne). Ale gdyby sparafrazować Descartes’a w jego imieniu, to brzmiałoby, mniej więcej, jak punkt dojścia (czyli Afryka): „Tak bardzo jestem, że nie muszę myśleć”.

Coś, czego Rimbaud w ogóle nie ma (czytany w oryginale), to egzaltacja – tym, że on jest, albo tym, że coś jest. Emfaza miejscami tak, egzaltacja – nigdy. Jest (i czasem doznaje olśnienia, jak w *Iluminacjach*, lecz już w zapisie są to – zmrożone olśnienia).

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

THE POETIC RECEPTION OF RIMBAUD ON THE INTERFACE
OF YOUNG POLAND AND THE LITERATURE OF THE INTERWAR PERIOD

Summary

This article deals with the reception of Arthur Rimbaud’s poetry and his biographic legend by the poets of the last decades of 19th and the first decades of the 20th century, though, in fact, its earliest phase belongs to the literary period of pre-Modernist, anti-Romantic reaction (which described itself by the name Positivism, epitomized by the novels of Bolesław Prus). The process of Rimbaud’s reception proceeded in two dimensions, on the intergenerational level and in dialogue between poets and translators. Interestingly, it acted as a veritable catalyst of changes in the poetics of writers across the spectrum, from the old school (Józef Weyssenhof and Eliza Orzeszkowa) to the modernist avant-garde. The influence of Rimbaud was by no means uniform and went beyond the usual names like Zenon Przesmycki (Miriam), Julian Tuwim or Jarosław Iwaszkiewicz. This article casts its net widely to include representatives of three generations, among them some of the less acclaimed authors.

Key words: Polish literature of the late 19th and early 20th century – Polish-French literary relations – Arthur Rimbaud (1854–1891) – Eliza Orzeszkowa (1841–1910) – Józef Weyssenhof (1860–1932) – Zenon Przesmycki (1861–1944) – Julian Tuwim (1894–1953) – Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980).

Słowa kluczowe: synapsa, Jean Arthur Rimbaud, Młoda Polska, XX-lecie międzywojenne, recepcja poetycka.

⁵⁷ Cyt. za: tamże, s. 144.