

# **Prze=rysowane z prze-pisanego. Prze-czytać „Złoty kubek” Teofila Lenartowicza**

Wojciech Hamerski

## Wojciech HAMERSKI

Prze= rysowane z prze-pisanego.  
Prze-czytać *Złoty kubek* Teofila Lenartowicza<sup>1</sup>

*Wyciągać z powtórzenia coś nowego [...] – taka jest rola wyobraźni.*<sup>2</sup>

Gilles Deleuze

### Powtórzenie (I)

Złotniczeńko, wezwany pod złotą jabłoń rosnącą w szczerym polu, obiecuje zrobić kubek, którego jednak nie robi, grzęźnie za to w wątpliwościach osiagających kulminację w pytaniu: „Kto się w dłonie wziąć ośmieli, / W złotym denku przejrzeć lice?”<sup>3</sup>. Odpowiada sierota:

– Sam Pan Jezus i anieli,  
I Maryja, i dziewice.  
Złotniczeńku, patrz weselej,  
Czemu twoje w łzach źrenice?

<sup>1</sup> Już po napisaniu (i zatytułowaniu) niniejszego tekstu zorientowałem się, że wpisuje się on „w swego rodzaju *episteme* przepisywania”, w rozumieniu, w jakim pojawia się ona w tematycznym numerze „Słupskich Prac Filologicznych”: *Co i jak prze-pisać w historii literatury?* Autor wstępu dostrzega „znamienną dla (po)nowoczesności tendencję do przepisywania”, związaną m.in. z próbą „wyzwolenia od przymusu powtarzania”, wokół tej problematyki krąży również wiele artykułów zawartych w przywołanym zeszycie. Zob. M. Kuziak *Wstęp*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2007 nr 5, s. 7-9.

<sup>2</sup> G. Deleuze *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997, s. 124.

<sup>3</sup> T. Lenartowicz *Wybór poezyj*, oprac. J. Nowakowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 110. Wszystkie dalsze cytaty za tym wydaniem.

## Hamerski Prze=rysowane z prze-pisanego

Sam Pan Jezus i anieli,  
I Maryja, i dziewice.<sup>4</sup>

We fragmencie tym uderza powtórzenie refrenowego dystychu pozostawiające wrażenie trudnej do uchwycenia różnicy. Frazę przepisałem z BN-owskiego wydania poezji Teofila Lenartowicza tylko raz, następnie użyłem funkcji kopiuj – wklej, nieocenionej techniki reprodukcji, której precyzja jest zabezpieczona nieomylnością algorytmu. Bezsporna jakość kopii nie usuwa jednak pierwszego odczuwa – powtarza się to samo, ale jakby inaczej. Oczywiście, odmienność odczuwa się przede wszystkim ze względu na kontekst. Słowa wypowiedziane po raz pierwszy są szybką repliką na poprzedzającą kaskadę pytań, natomiast zostają ponowione w zmienionych okolicznościach – w międzyczasie dziecko dostrzeżę łyzy w oczach złotnika. Najpierw brzmią lekko, otwierają kolejne możliwości przed trwającym wciąż wierszem, później zyskują wydźwięk smutnej niepewności. Rozpoczynają strofę, by za chwilę mocną kadencją kończyć wypowiedź i cały wiersz, stanowiąc jego ostatnie powtórzenie. Teraz nie można już nic dodać. Nic ująć. Głos dziecka powoli wytraca się w echu rozbrzmiewającym „w szczerym polu na ustroni”. Czy wrażenia różnicy nie potęguje również to, co poprzedza i uzupełnia wers, czyli typograficzny znak dialogowości (otwarcia), który ze zrozumiałych względów nie ulega powtórzeniu, choć sam już stanowi drugie powtórzenie<sup>5</sup>?

Napięcie na linii tożsamość – różnica, osiągające najwyższą wartość w ostatniej strofie, organizuje magię wspaniałego wiersza. To właśnie z podejrzania wobec powtórzenia, głównego chwytu artystycznego w warsztacie „lirnika mazowieckiego”, wypływa większość pytań dotyczących *Złotego kubka*. Wrażenia czytelnicze, odnotowane wyżej, niewiele na razie wyjaśniając, uświadamiają złożoność problematyki, do której się odnoszą – wszakże powtarzać mogą się różne rzeczy, różne mogą za powtórzenie uchodzić i różnie można je interpretować.

Powtórzenie jest chlebem powszednim poezji (realizuje się przez stopę, rym, strofę, różnego rodzaju tropy itp.), a dla utworów stylizowanych na meliczną twórczość ludową stanowi wręcz główny, dość ujednolicony pokarm (znaczenie refrenów, paralelizmów itp.). Co więcej, na repetycji opiera się zarówno strategia intertekstualna Lenartowicza (stylizacja, parafraza, problem wtórności i oryginalności jego wierszy: „Ta oryginalność zbyt powtarzana przybierała nieraz charakter maniery”<sup>6</sup> – pisał już Julian Klaczko), jak i jego czytelników, poezja ta bowiem uza-

<sup>4</sup> Tamże, s. 110.

<sup>5</sup> W pierwodruku *Lirenki* sygnał dialogowości („–”) pojawia się dopiero przy ostatniej wypowiedzi sieroty, choć oczywiście sama struktura rozmowy zostaje zachowana. Niektóre wydania proponują inną formę typograficznego wyróżnienia (np. parę znaków «»).

<sup>6</sup> J. Klaczko „*Gladiatorowie*” przez p. T. Lenartowicza, w: *Głosy o Lenartowiczu*, wybór i oprac. P. Hertz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 51-52.

## Interpretacje

leżnia, wytwarza silny nawyk powtarzania (symetryczne zagadnienia recepcji – np. Stefan Żeromski zarzucił Marii Konopnickiej „doskonałe wnaśladowanie się w T. Lenartowicza”<sup>7</sup>, prowadzące do taśmowej produkcji sylabotonicznej). Powtórzenie jest wreszcie sprawą życia i śmierci, „rzeczywistością i powagą bytu” – nie sposób go oderwać od zagadnienia stosunku człowieka do przepływu czasu, który jest głównym tematem *Złotego kubka*.

### Lenartowicz – Norwid (I)

Maria Janion przedstawiła sugestywną i niestarzącą się koncepcję twórczości „biednego Mazurzyny” jako „idylli zranionej”. Koronnym argumentem poetyckim rozprawy *Wiersze sieroce Lenartowicza* jest oczywiście *Złoty kubek*. Natomiast osobną część obszernego wywodu badaczka poświęciła uzasadnieniu tezy, którą można streścić następująco: twórczość Lenartowicza ma się do twórczości Norwida tak, jak poezja naiwna do sentymentalnej w rozumieniu nadanym tym pojęciom przez Friedricha Schillera. Wynikiem kontaminacji tych dwóch myśli musi być obraz „naiwnej poezji zranionej”, co prowadzi nas do pytania: czy poezja „zraniona” może pozostać „naiwna”?

Propozycja Janion ma walor przejrzystości – wygląda jakby zostały odnalezione dwa pasujące do siebie elementy układanki, od zawsze czekające na połączenie. Produktywna opozycja Schillera wydaje się ściśle przylegać do silnie zakorzenionej w historii literatury paraleli Lenartowicz – Norwid, przywoływanej podczas omawiania splatających się biografii, ale służącej również za emblemat sporu o kształt polskiej literatury. Ścieżki poetów, wspólnie zdobywających poetyckie szlify w Warszawie na początku lat 40., rozeszły się, prowadząc w różne miejsca Europy i ku biegunowo odmiennym, skłóconym krainom artystycznym. Podsumowuje to Jan Nowakowski:

W sporze tym Norwid ze swej strony atakował „łatwy” optymizm Lenartowicza i „łatwość” prostych form jego ekspresji poetyckiej. Nie lekceważąc twórczego trudu Norwida, Lenartowicz przeciwstawiał się jego „hermetycznej” poezji, walcząc o prostotę i jasność, o powszechną czytelność sztuki słowa.<sup>8</sup>

Na opozycję „łatwości” i „hermetyczności” Janion nakłada przeciwstawienie naiwności i sentymentalności, z którą, w dalszej kolejności, wiąże się skłonność do ujęć idyllicznych bądź ironicznym: „tego wszak dotyczy dialog poetów: to spór o ironię”<sup>9</sup>. Dla autorki tego koronkowego przesmyku pojęciowego nie ulega wątpliwości, że Lenartowicz to „polski, mazowiecki poeta naiwny”, zaś „Norwid pojmował głęboko i cenił [...] idyllicznego, naiwnego poetę natury”. Argumentacja brzmi przekonująco, może tylko w zakończeniu artykułu Janion zanadto znarowi-

<sup>7</sup> S. Żeromski *Snobizm i postęp*, w: *Głosy o Lenartowiczu*, s. 597.

<sup>8</sup> J. Nowakowski *Wstęp*, w: T. Lenartowicz, *Wybór...*, s. CXXIII.

<sup>9</sup> M. Janion *Wiersze sieroce Lenartowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1972 z. 4, s. 105.

## Hamerski Prze=rysowane z prze-pisanego

ła tę myśl, co doprowadziło do mocno już rozdmuchanej konkluzji: „Jeden z wielkich mitów romantycznych – mit naiwnej poezji natury, ludu i dziecka – dzięki Lenartowiczowi stał się słowem-ciałem”<sup>10</sup>.

Bycie naiwnym poetą natury wiąże się z określonymi konsekwencjami<sup>11</sup>. Kondycja to przecież wyjątkowa – twórca naiwny, powiada Schiller, „cały jest we władaniu przedmiotu”, który opisuje, a zatem sam „jest naturą jakby”<sup>12</sup>, przemawia w jej imieniu (Aleksander Niewiarowski twierdził: „Sam Lenartowicz nie przemawiał nigdy, ale za niego przemawiały i pola, i grusze siedzące na miedzach”<sup>13</sup>) bądź z wnętrza zrosniętego z nią ludu (Janion: „Lenartowiczowska poezja sieroca [...] jest częstokroć bardziej autentyczna w swej świeżości i pierwotności niż sama poezja ludowa”<sup>14</sup>). Ponieważ natura oznacza „istnienie spontaniczne, trwanie rzeczy dzięki nim samym, egzystencję na mocy praw własnych i niezmiennych”, to dla poety natury „mocą wewnętrznej konieczności język wyłania się z myśli i [...] stapia się z nią w jedno”<sup>15</sup>. W konsekwencji tej idealizacji idylla, która dla poety sentymentalnego jest jedynie „przedstawieniem absolutu”, pod piórem poety naiwnego zamienia się w „przedstawienie absolutne”<sup>16</sup>.

Jednak myślenie tej opozycji zostało u Janion opatrzone ważnym zastrzeżeniem – idylla Lenartowicza zawiera element bardzo osobisty i niepowtarzalny, jest „idyllą zranioną”. Jak należy rozumieć owo zranienie? Badaczka kojarzy je ze „świętością skrzywdzonego dziecka”, z nieuniknionym w ludzkim życiu cierpieniem, walcząc tym samym z zastarzałą „legendą o sielskim, nieomal samorodnym «lirniku»”<sup>17</sup>, legendą nieuwzględniającą ani mało sielskiej, konspiracyjnej biografii poety, ani obecności, jak to ujmuje Małgorzata Skibińska, „cienistych rejonów idylli”, „słowiczego niepokoju” poezji, które „autorowi zależało na zachowaniu równowagi pomiędzy pogodnym *allegro* a posępnym *grave*”<sup>18</sup>.

---

10 Tamże, s. 115.

11 Np. w „modernizującym” odczytaniu Agaty Bielik-Robson postawa naiwna musiałaby uchodzić za nienowoczesną, dopiero „wtórna naiwność” poety sentymentalnego byłaby dojrzałą reakcją na odczarowanie świata (zob. A. Bielik-Robson *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004, s. 82 i inne).

12 F. Schiller *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, w: *Listy o estetycznym o wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 330.

13 Cyt za: M. Janion *Wiersze sieroce...*, s. 113.

14 Tamże, s. 115.

15 F. Schiller *O poezji...*, s. 306, 321.

16 Tamże, s. 376.

17 J. Nowakowski *Teofil Lenartowicz i jego poezje*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków 1970, s. 3.

18 M. Skibińska *Słowiczy niepokój – o cienistych rejonach idylli w poezji Teofila Lenartowicza*, „Literatura Ludowa” 2007 nr 1, s. 38.

## Interpretacje

Wygląda na to, że Janion dostrzega w Lenartowiczu dwóch poetów naraz: pierwotnego, naiwnego i autentycznego oraz... oddalonego, obolałego i wyalienowanego. W istocie, w wielu wierszach mieszkają oni jednocześnie. Wobec tego warto się jednak zastanowić, czy opozycja naiwnego Lenartowicza i sentymentalnego Norwida nie jest przekonstruowana i w jakimś stopniu pozorna, czy nie maskuje istotnych podobieństw, komplementarności poetyckich ścieżek, prowadzących ku dwóm wariantom postawy sentymentalnej? Paradoksalna bliskość na odległość, uprawiana przez autora *Złotego kubka*, pozwala podejrzewać, że do odkrycia pozostaje Lenartowicz dyskretnie ironiczny, u którego w „słowo-ciało” wnika „słoworana”, powodujące lokalne, ale bolesne zerwania poetyckiego dyskursu autentyczności. Opisanie idiosynkrazji w idylli, niepowtarzalnego piętna-rany to ogromny zysk, jaki czerpiemy z tekstu Janion. Ale też proces niedokończony – ranę tę trzeba rozdrapać, wnikać w nią, by uzmysłowić sobie związek między sierocą idyllą, Schillerowską opozycją i powtórzeniem, uchwytnym we wspólnym, temporalnym odniesieniu do problematyki źródła (ujętej w temacie dziecka natury).

## Powtórzenie (II)

O doniosłości powtórzenia dla twórczości ludowej pisał Kazimierz Moszyński: „Krótka a dosadnie rzecz ujmując, można [...] stwierdzić, że rola powtarzania jest w ludowej poezji dosłownie olbrzymia”<sup>19</sup>. Najbardziej charakterystyczną i zróżnicowaną formą repetycji jest paralelizm, pojmowany przez autora *Kultury ludowej Słowian* jako twórcza odmiana powtórzenia<sup>20</sup>, pełniąca liczne funkcje, od mne-motechnicznej, przez ekspresyjną, na światopoglądowej kończą. O tej ostatniej pisze Janion:

W paralelizmie ludowym ukrywała się idea natury jako wtóru i echa, idea „wszechsympatii istnienia”, idea współbrzmienia natury i człowieka, idea tajemnych między nimi *correspondances*”.<sup>21</sup>

Symboliczny potencjał, kumulujący się w tej figurze od czasów niepiśmiennych, mógł być użyty do realizacji „projektu ludzkiego niewyobcowania ze świata i natury”<sup>22</sup>, który w wariantach rodzimych opierał się bardziej na pierwotnej, śpiewnej intuicji do analogii niż na spekulacji filozoficznej (jak np. w romantyzmie niemieckim).

<sup>19</sup> K. Moszyński *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, cz. 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 711.

<sup>20</sup> Moszyński pisze: „paralelizm [...] niewątpliwie w istocie swej zasadza się na powtarzaniu i to na powtarzaniu par excellence artystycznym, bo nie niewolniczo dokładnym, lecz swobodnym”, tamże, s. 710.

<sup>21</sup> M. Janion *Wiersze sieroce...*, s. 101.

<sup>22</sup> E. Szymani i W. Kunicki, w: Novalis *Henryk von Ofterdingen*, przeł. E. Szymani i W. Kunicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2003, s. XXIV.

## Hamerski Prze=rysowane z prze-pisanego

W *Złotym kubku* niemal każde słowo uwikłane jest w grę powtórzeń, często więcej niż jedną. Miarowy rytm ósmiozłotkowego trocheja o regularnej średniowce, rozczesującej nici poszczególnych wersów na równe części, wzmacniany jest konsekwencją rymową (abab), której wymyka się jedynie sam początek liryku. Fala odpowiedników zagarnia wszystkie poziomy wypowiedzi – od anafory (np. „złote”), przez powtórzenie spójników wewnątrz jednego wersu (np. „i”), powtórzenia całych fraz lub konstrukcji (np. „jabłka złote”, „liście złote”), tradycyjną ludową konkatenację („Tylko jedno małe dziecko, / Małe dziecko z chatki małej”) i równie zakorzenione powtórzenie dialogowe (podobne słowa wypowiedane najpierw przez sierotę, potem przez złotniczeńka) aż po kluczowe powtórzenie dwuwersów w samym zakończeniu utworu.

Powstaje wrażenie, że w liryku wszystko się zazębia, że w istocie wyłania się obraz „tajemnych *correspondances*” wplecionych w jego tkankę. Zresztą idea ta nie realizuje się na poziomie wersu czy strofy, lecz, jeśli można tak powiedzieć, wypełnia wiersz po brzegi. Cały utwór jest wszakże projektem wielkiej analogii, przekładu z języka natury na język człowieka dokonywanego w procesie przetwórstwa złotych jabłek, przekładu z Bożej łaski – jabłka zostały otrząśnięte przez anioły, nie ma więc w sięganiu po nie niczego bluźnierczego<sup>23</sup>. Janion ma tu więcej do powiedzenia – zwraca np. uwagę na symboliczne utożsamienie złota, światła i słowa, współgrające z ideą odpowiedników. Słowo poetyckie zyskuje w tym połączeniu niezwykle blask i boską legitymację, stapia się z naturą, niczym Novalisowskie samorodki przerabiane w górniczym piecu na sztukę<sup>24</sup>.

Scena rozgrywa się w okolicznościach ekskluzywnie romantycznych: niezwyklego zdarzenia „nikt nie widział”, wyjątek stanowi „jedno małe dziecko”, sierota<sup>25</sup>, romantyczna świadomość uprzywilejowana. Mazurski mit „idylli sierocej” zyskuje ze strony samotnego dziecka potężne wsparcie, chociaż tekst rozwija się w środowisku dialogu, realnej lub imaginacyjnej rozmowy ze złotnikiem, który na

<sup>23</sup> Józef Tretiak, z tego pokornego zbierania poetyckich jabłek, strząśniętych przez kogo innego, dyskretnie wyprowadza myśl o epigońskim charakterze twórczości Lenartowicza: „Otóż poezja Lenartowicza jest podobną do owego kubka, tak pod względem subtelności swej formy, jak sielankowo-patriotycznej treści. Ale jeszcze podobniejszą jest ze swojej dziecinnej, dziewiczej czystości i słodyczy [...]. I owi aniołowie, co przylecieli i otrząśnęli złote jabłka, znajdują miejsce w wykładzie tej alegorii: są to wielcy poeci, poprzednicy Lenartowicza, co otrząśnęli złote jabłka z drzewa poezji romantycznej. Z tych to jabłek złotnik-Lenartowicz ułuł swój kubek misterny”, J. Tretiak *O poezji Lenartowicza*, w: *Głosy o Lenartowiczu*, s. 257.

<sup>24</sup> Por. M. Janion *Wiersze sieroce...*, s. 109-110.

<sup>25</sup> O szerokim rozumieniu słowa „sierota” przez Lenartowicza pisze Michał Zięba: „Słowo «sierota» bywa stosowane na określenie człowieka nieszczęśliwego, niekoniecznie pozbawionego rodziców”, M. Zięba *Liryka Teofila Lenartowicza wobec pieśni ludowej (z zagadnień stylizacji ludowej)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 44.

## Interpretacje

zawołanie dziecka nagle zjawia się „w szczerym polu”. Złotniczeńko jest zwierciadłem, w którym przegląda się wiersz, stanowi zwornik jego autotematycznej układni, popieranej przez Janion. Autorka opisuje dialog jako „kontakt między dziecięcym rewelatorem a artystą”, który „odbywa się «natychmiast», w dziwnej, cudownej przestrzeni”<sup>26</sup>. Utwór czytany w tym kluczu zamienia się w poetyckie *credo* Lenartowicza, a praca rzemieślnika okazuje się po prostu pracą w języku. *Złoty kubek* byłby więc warsztatową wypowiedzią na temat tajemnych *correspondances* sygnalizowanych przez Wielki Paralelizm zakotwiczony w transcendencji (pierwszym poruszcycie analogii – anioły), wiodący od świata natury (złote jabłko), przez świat rzeczy-wytworów (złoty kubek) do świata słów (złoty wiersz, złote zgłoski). U kresu tej drogi, za sprawą płynności przejść, „mit naiwnej poezji natury” stawałby się „słowem-ciałem”.

Jednak złoty blask bijący od wiersza oślepia – sprawia, że obrazy zlewają się, a przedmioty, które się różnią, wyglądają na identyczne. Głównym obrazem poetyckim jest tutaj kubek – ale dlaczego kubek? Czy mediacja tak „sztucznego” ogniwa między porządkami natury i poezji nie osłabia łańcucha odpowiedników, nie naraża go na zerwanie? Niezręczna nieuniknioność prozaicznego kubka w komunikacji aniołów z poetami spowodowana jest oczywiście długim zaciągniętym w ludowej konwencji oraz kolędowym wzorze, do którego utwór się odnosi (ma swoją wymowę, że w ludowym pierwowzorze był to zdobiony kielich<sup>27</sup>), posiada ponadto walor kryptologiczny – maskuje autotematyzm wiersza. Jednak w tym samym momencie demaskuje cel swojej misji, do której jest funkcjonalnie przystosowany – mediację. Gdy między ustami a powierzchnią wody zjawia się kubek, stajemy przecież wobec faktu elementarnego zapośredniczenia. Naczynie nie służy do tego, by przybliżyć nas do natury – przeciwnie, ma nam ułatwić oddalanie się od niej. I to całkiem dosłownie, dzięki niemu możemy zaspokajać pragnienie z dala od strumienia czy jeziora. Mistrz wyrzeczeń Diogenes pojął, w czym rzecz, gdy ujrzał dziecko pijące wprost z ręki. Wstrząśnięty swoją obserwacją pozbył się kubka, łudząc się możliwością bardziej bezpośredniego kontaktu z naturą. Postąpił naiwnie, ponieważ było już za późno. A zatem, chociaż nie był dzieckiem, naiwność dopadła go, rzekłby Schiller, „z zaskoczenia”: filozof nie wiedział, że kubek na zawsze pozostanie między nim a źródłem, dlatego że jego gest coś dla nas znaczył i został zapamiętany – wymowne pominięcie, którego dokonał, okazało się kulturowo silnym *praeteritio*, figurą eksponującą właśnie to, co zostało pominięte.

Złoty kubek dzięki serii przekształceń ma być siołem, matką i dzieckiem, pozostaje jednak kubkiem (a i to jedynie *in potentia*), chce metaforycznie oznaczać poezję, ale sam funkcjonalnie naśladuje naturę – jest jak złożone ręce czy wkłóślność gruntu, której użycza nam przyroda, byśmy mogli pić wprost z jeziora. Odległość między kubkiem a naturą można zatem sprowadzić do prostej metonimii,

<sup>26</sup> M. Janion *Wiersze sieroce...*, s. 111-112.

<sup>27</sup> Zob. K. Poklewska *Jeszcze o złotym kubku i złotniczeńku*, „Prace Polonistyczne” 1967, r. XXI.



## Hamerski Prze=rysowane z prze-pisanego

sprytny plan wyzwolenia się z sieroctwa, cofnięcia się do źródeł posiłkuje się jednak kunsztowną architekturą bardziej złożonych analogii drugiego rzędu, metaforycznej substytucji („zamiast uszka ptasi dzióbek”) i interakcji, którą różnie można odczytywać – matka i dzieci skojarzone z dnem i spodkiem odnajdują podobieństwo w obrazie centrum, zagnieżdżonego w idyllicznym świecie natury („sioło z boku”, „liście dookoła”). Nadzieja na sukces wiąże się z wiarą w moc poetyckiej pozłoty, tym łatwiejszą, że w blasku analogii tracimy z oczu przedmiot-medium, zapominamy, że jest on figurą oddalenia, nie zbliżenia.

W efekcie zaciera się także różnica wyczuwana w powtórzeniu cytowanych już na początku słów, które dla przypomnienia trzeba teraz powtórzyć:

Sam Pan Jezus i anieli,  
I Maryja, i dziewice.

Między pierwszym a drugim ich wypowiedzeniem zjawiają się lzy złotniczeńka. Według Janion dowodzi to, „że sztuce towarzyszyć muszą cierpienia i lzy artysty, że naiwna niewinność, czysta świętość skrzywdzonego dziecka musi budzić odzew najgłębszego, wzniosłego, litosnego współodczuwania”<sup>28</sup>. Współodczuwanie to rozumiem jako formę współuczestnictwa w iluzji, które można za Paułem de Manem nazwać „moralnie czcigodną pomyłką”, chwilowym zaślepieniem (*blindness*) uniemożliwiającym wgląd (*insight*) w różnicę wprowadzaną do wiersza przez powtórzenie.

Ale czy dwa identyczne dystychy, znacząc inaczej, mogą być nadal rozumiane jako powtórzenie? Ten znany paradoks fantazyjnie podsumowuje Constantin Constantius:

To, co się powtarza, już było, w przeciwnym razie powtórzenie jest niemożliwe. Właśnie dlatego, że było – powtórzenie staje się nowością.<sup>29</sup>

A zatem, w najogólniejszym rozumieniu, każda repetycja „potrzęsa nowości kwiatem”, dodaje coś nowego, ustanawianego przez swoją czasowość i względną repetytywność (umożliwiająca zarówno bycie powtarzanym, jak i powtórzeniem). Dociekanie na tym jednak się nie kończy, Kierkegaard-Constantius w niepublikowanym za życia zjadliwym liście do profesora Heiberga bardzo mocno akcentuje różnicę między zwykłą repetycją wpisaną w naturę (np. cykl pór roku) a powtórzeniem duchowym, które w myśli duńskiego filozofa „ukazuje się jako zadanie wolności” ściśle związane z twórczym rozwojem jednostki. Postawa Kierkegaarda pełna jest namiętnego heroizmu powtórzenia, a przy tym ostro doprawiona ironią. Gilles Deleuze, XX-wieczny komentator *Powtórzeń*, obiera je z lupin romantycznego stylu i myślenia, lecz pozostaje przy podwójnym rozumieniu tematu – statycz-

<sup>28</sup> M. Janion *Wiersze sieroce...*, s. 113.

<sup>29</sup> S. Kierkegaard *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. B. Świdorski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2000, s. 38-39.

## Interpretacje

nemu, symetrycznemu, cyklicznemu i jasnemu powtórzeniu Tego Samego przeciwstawia dynamiczne, asymetryczne, ewolucyjne i wymagające interpretacji powtórzenie Innego, „obejmujące różnicę”<sup>30</sup>. Są one ze sobą ściśle związane, jak awers i rewers monety, można wręcz powiedzieć – używając metafory Josepha Hillisa Millera – „że drugie jest subwersywnym cieniem pierwszego”<sup>31</sup>.

Oba rodzaje repetycji splotły się w lirycznym dialogu sieroty i złotniczeńka, dramatyzującym romantyczny konflikt marzenia i spełnienia. Zmiana, wyczuwalna pod naskórką niezmiennego rytmu wiersza, prowadzi od Tego Samego do Innego (w pojmowaniu ostatnich słów utworu) i chociaż nie jest tożsama z przejściem od postawy naiwnej do sentymentalnej, to z pewnością jej towarzyszy. Przypisując poecie naiwnemu, za Schillerem, aktywność poza refleksją, utopijne oddawanie się we „władanie przedmiotu”, niemożliwe działanie z wnętrza natury („sam poeta nie przemawiał nigdy, ale za niego przemawiały pola i grusze”), dostrzegamy w nim zrozumienie dla pierwszego rodzaju powtórzenia – tego, które wyraża się w cykliczności i reprodukcji Tego Samego. Z kolei poeta sentymentalny „dzięki wolności swej fantazji i swego intelektu oddala się od prostoty, prawdy i konieczności natury”<sup>32</sup>, co uwrażliwia go na to, co Inne.

Podwójność tę odzwierciedla sytuacja liryczna wiersza. Jeśli, jak chce tego Janion, uznamy żarliwe i naiwne dziecko za rewelatora symbolicznej prawdy o sztuce tożsamej z naturą, to nie wolno nam zapominać o sentymentalnym złotniczeńku i jego „kondycji opóźnienia”. Dziecko-sierota prosi („zrób mi kubek”...), a złotnik-poeta obiecuje rzecz wykonać i odtwarza zdanie po zdaniu projekt niemożliwego kubka („ja ci zrobię”...), tak jakby chciał go wyrycić w pamięci. Między „zrób” a „zrobię”, w pustej przestrzeni dzielącej „strofę proszącą” od „strofy obiecującej”, nie przydarza się nic nowego – poza upływem czasu, który sprawia, że żarliwość najpierw wytraca się w powtórzeniu, a później wyhamowuje w pytającym „ale, ale”:

Ale czyjeż ręce, czyje,  
Będą godne tej roboty?  
Ale ktoż się w nim napije,  
Komu damy kubek złoty?<sup>33</sup>

Według autorki *Wobec zła* pytania te wynikają z ostrożności, wymuszanej przez etyczną stronę obowiązku sprostania sztuce, która „ze świętości wyrasta – i do świętości powraca. Wymaga więc wysiłku dążenia do świętości”<sup>34</sup>. By nie krzyżować interpretacji, przyjmijmy jednak, że obserwujemy miejsce, w którym przełamują się posta-

30 G. Deleuze *Różnica i powtórzenie*, s. 56-57.

31 J.H. Miller *Fiction and repetition. Seven English novels*, Harvard University Press, Cambridge 1982, s. 9.

32 F. Schiller *O poezji...*, s. 334.

33 T. Lenartowicz *Wybór...*, s. 110.

34 M. Janion *Wiersze sieroce...*, s. 113.

## Hamerski Prze=rysowane z prze-pisanego

wy: naiwna i sentymentalna, gdzie w obietnicę „przedstawienia absolutnego” wkradają się wątpliwości dotyczące możliwości „przedstawienia absolutu”.

Zjawienie się złotniczeńka w szczerym polu jest dość tajemnicze, a liryczna rozmowa nierealna, przez co rodzi się podejrzenie, że dialog może służyć dramatyzacji procesu zachodzącego wewnątrz pojedynczego podmiotu. Od razu przypomina się sławny wiersz Williama Wordswortha o chłopcu z Winanderu czytany przez Geoffrey’a Hartmana: „poeta oplakuje utratę wcześniejszego sposobu istnienia, ale jednocześnie rozmyśla o konieczności tej utraty prowadzącej do dojrzałej świadomości”<sup>35</sup>. Najważniejszą figurą utworu jest grób chłopca, w którym dokonuje się symboliczne przejście od naiwnej kondycji dziecka natury do sentymentalnej postawy rozpamiętującego poety. Ruch ten powtarza się w dialogu między sierotą i złotniczeńkiem, a płacz, wynikający ze świadomości głębokiego „zranienia” idylli, staje się centralnym obrazem polskiego wiersza. Po tych łzach, jak już pisałem, nic nie jest takie samo, nawet jeśli wydaje się tym samym. Dziecko wyrusza w długą podróż, której przebieg jest poza horyzontem czasowym tekstu, chociaż punkt dojścia można odgadnąć – to refleksyjna pozycja złotniczeńka. Powtórzenie jest twórcze, ponieważ poeci inaczej gospodarują rolami, interesują ich inne momenty tego samego procesu. Wordsworth opisuje „pośmiertne” życie dziecka w podmiocie, u Lenartowicza obserwujemy sam moment przejścia – zranienie, nie grób. Oba wiersze opisują utratę (i zysk) przez „dramatyzację Idei”, temporalne rozsuniecie pozwalające mówić o „ja” jako „nie-ja”.

Podobnie postępuje autor *Powtórzenia*. Cały dramat rozgrywa się tu w pozorowanym dialogu toczonym przez Constantiusa i nieszczęśliwie zakochanego młodzieńca zwracającego się do narratora z prośbą o pomoc. Ten zaś sam przyznaje, że wkłada „kostium stoika”, by umożliwić odkrycie ruchu powtórzenia oraz – czego już głośno nie mówi – ułatwić pracę ironii, która rozmnaża się w trakcie gry fingowanymi tożsamościami. W grę tę filozof uwikłał również swoją biografię – jego rysy rozpoznajemy z równą łatwością w postaci ironicznego narratora, jak i namiętnego młodzieńca (powtarzającego niefortunną przygodę autora z Reginą Olsen). Kierkegaard-Constantius w zakończeniu *Powtórzenia* dokonuje dyskretnej deziluzji swojej techniki:

Mój drogi Czytelniku! Widzisz teraz, że cała sprawa dotyczy młodego człowieka, wobec którego jestem jedynie skromną postacią [...]. Moja osobowość była tylko psychologiczną przesłanką, umożliwiającą mi dojście tam, gdzie nigdy sam by nie dotarł. Drugim elementem była naturalność, z jaką się poruszał. Był zatem od początku w dobrych rękach, a drażniłem się z nim jedynie dlatego, by miał się okazję pokazać.<sup>36</sup>

Również złotniczeńko swoimi pytaniami, wątpliwościami, a nawet łzami daje „psychologiczną przesłankę” pozwalającą lirycznemu dziecku „pokazać się” w nowym

<sup>35</sup> G.H. Hartman, *Wordsworth's poetry 1787-1814*, Yale Univeristy Press, New Haven – Londyn 1971, s. 21.

<sup>36</sup> S. Kierkegaard *Powtórzenie...*, s. 138.

## Interpretacje

przebraniu. To „drażnienie się” (odtwórcza replika złotnika ma w sobie coś z przedrzeźniania roszczeń sieroty) powoduje wytrącenie wiersza z „naturalności, z jaką się porusza” – wprawia go w inny nastrój (bardziej elegijny niż idylliczny), pozwala odróżnić dwa smaki tej samej frazy kończącej tekst. Rozszczępienie podmiotu jest wynikiem różnicy czasowej, na której zostaje rozpięta narracja o niemożliwości przedstawienia „małego sioła” – dziecięca naiwność to nieosiągalna uprzedniość „słowa-ciała”, czyli, oddając głos autorowi *Retoryki czasowości*, „błędne, zmistyfikowane założenie, jakie podmiot na swój temat uczynił”, natomiast płacz złotnika, funkcjonalnie bliski ironii,

dzieli przepływ czasowego doświadczenia na przeszłość, która jest czystą mistyfikacją, oraz przyszłość, której nigdy nie przestaje nękać groźba ponownego upadku w nieautentyczność.<sup>37</sup>

Jedna z najciekawszych refleksji dotyczących powtórzenia pojawia się u Deleuza wtedy, gdy powtarza Hume’a, starając się twórczo przetworzyć jego myśl: „Czy paradoksem powtórzenia nie jest to, że można o nim mówić tylko dzięki różnicy lub zmianie, jaką wprowadza ono do kontemplującego je umysłu?”<sup>38</sup>. Repetycja ma nas interesować nie ze względu na przedmiot (ponowiony dystych), w którym nie zachodzi żadna zmiana (metoda kopiuuj – wklej go nie zubaża), lecz „kontemplujący umysł”, pozostający przecież liryczną figurą. Sytuacja na styku identycznych wersów musi zatem pozostać napięta i niestabilna – koniec końców przedmiotem zawsze jest wiersz, a kontemplującym umysłem jednak czytelnik. Arcydzieło Lenartowicza ma zatem strukturę otwartą i testującą, zawsze gotowe jest sprawdzić czytelniczą wrażliwość, wszyscy stajemy wobec oczywistości Tego Samego, z którego próbujemy (lub nie) wydobyć Inne: „Wyciągać z powtórzenia coś nowego, wyciągać z niego różnicę – taka jest rola wyobraźni czy umysłu, który kontempluje [...]. Prawdziwe powtórzenie jest powtórzeniem wyobraźni”<sup>39</sup>. Ten ruch jest momentem twórczej wolności, podarunkiem od „świadomego” swoich paradoksów, autotematycznego wiersza.

*Złoty kubek* po cichu jednak ostrzega, że obiecuje więcej, niż jest w stanie dać. Naiwność sieroty po spotkaniu ze spojrzeniem zapłakanego złotnika przeradza się w poczucie straty, ale i w pewien ironiczny upór, który każe powtarzać złotnicze zaklęcie w świecie, który utracił swoją magię. Ze sporu wpisanego w opozycję naiwności i sentymentalności niepostrzeżenie wymykamy się tylną furtką prowadzącą w kierunku postawy przekornej i ambiwalentnej, którą Agata Bielik-Robson nazywa „nienowoczesną nowoczesnością”:

duchowość romantyczna znajduje się w paradoksalnej sytuacji: wiedzona nostalgią za więzią utraconą, próbuje odtworzyć własnymi siłami coś, co z definicji odtworzone być

<sup>37</sup> P. de Man *Retoryka czasowości*, „Literatura na Świecie” 1999 nr 10-11, s. 233.

<sup>38</sup> G. Deleuze *Różnica...*, s. 117.

<sup>39</sup> Tamże, s. 124-125.

## Hamerski Prze=rysowane z prze-pisanego

nie może. [...]. Romantyk jest ironistą, ponieważ trwa przy odczarowanych tropach i upiera się przy ich użyciu.<sup>40</sup>

Rana, dostrzeżona na powierzchni idylli przez Janion, otwiera możliwość opisanego ruchu wyobraźni, ale autorka – kuszona możliwością dopasowania opozycji? wzięta przez dziecko z zaskoczenia? – unieruchamia wiersz w pozie naiwnej albo raczej sama w niej zamiera... bo przecież różnica nie zawiera się w przedmiocie-wierszu, lecz w kontemplującym go podmiocie-badaczu. Ma on oczywiście prawo umocować się w literalności powtórzenia, ale nie może innym wzbronić poszukiwania różnicy. A wystarczy drobne przesunięcie, by poluzować to mocowanie i móc powiedzieć, że nie mamy do czynienia z przedstawieniem naiwnym, czyli absolutnym, lecz raczej z odczytaniem badacza, które jest próbą absolutnego przedstawienia nieabsolutnego wiersza, próbą oddania się we władanie mitu natury, któremu wiersz oddawać się nie chce.

## Lenartowicz – Norwid (II)

Przemieszczenie punktu obserwacji zachęca, by ponownie spojrzeć na opisany przez Janion „trudny i skomplikowany dialog” Lenartowicza z Norwidem. Ciekawy jego wątek został wpleciony w *Lirenkę* (1855), tom poetycki, w którym znajduje się m.in. *Złoty kubek*. Okładkę ozdobił znany rysunek Norwida (rytowany przez Józefa Bogdana Dziekońskiego) z realistyczną swadą odtwarzający opisane w wierszu naczynie. Ptasi dzióbek (wraz z resztą ptaka) oraz aniołek stają się kunsztownym uszkiem, na brzegach gromadzi się „liść przeróżny”, niżej z boku widzimy „małe sioło” oraz „małe dzieci” wyglądające ciekawie spod spodu. U dołu kubka artysta narysował porozrzucane jabłka, a nawet owieczkę będącą już wyraźnie pastiszowym naddatkiem. Po jedno z jabłek sięga klęczące nieopodal dziecko, które być może należy utożsamić z sierotą dialogującą w wierszu. Pod ilustracją widnieje podpis: „prze=rysował z poezji Norwid. Złoty kubek”.

Złoty kubek wyciągnięty z wnętrza tomu na jego powierzchnię (okładkę) jest już nie tyle ilustracją, co interpretacją, dodajmy, przenikliwą interpretacją utworu Lenartowicza. Ironicznie pyszny Norwid udaje, że wykonuje kubek, którego nie jest w stanie wykonać wiersz, to właśnie jego ręce okazują się „godne tej roboty”. Wielkie zamiary rozpfływają się we łzach artysty-złotnika, ale poeta-sztukmistrz ma odwagę artystycznego powtórzenia, wizualizuje niemożliwy kubek na podstawie poetyckiego projektu. Rzecz rozgrywa się właśnie w sferze projektów, ale problemem jest też technika, na co każe zwrócić uwagę już sama forma zapisu<sup>41</sup>. Prze=rysowanie jest podstawą do prze=rytowania (które dopiero umożliwi druk i prze=druk),

<sup>40</sup> A. Bielik-Robson *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000, s. 304, 323.

<sup>41</sup> Józef Fert we wstępie do *Vade-mecum* zwraca uwagę, że u Norwida zapis z dywizem (w naszym przypadku: podwójnym dywizem!) jest sygnałem „wzmoczonego zainteresowania językiem, a szczególnie znaczeniem”, J. Fert *Wstęp*, w: C. Norwid, *Vade-mecum*, Zakład Narodowy im. Ossolińskim, Wrocław 1999, s. CXIX.

## Interpretacje

a sam projekt jest jednym z wielu podróźnych prze=pisań z twórczości ludowej, którą przecież *Złoty kubek* śmiało parafrazuje.

Czytając złośliwie po wierzchu, można pojąć komentarz Norwida jako policzek wymierzony nazbyt „malowniczej” poezji Lenartowicza, tak obrazowo roz-wlekłej, że łatwej do prze=rysowania:

co do [...] właściwego szczególnie owej szkole bogatego koloru i obrazowania, sędzę, że podobny wywrze wpływ rozwinięcie malarstwa, odnosząc bardzo wiele z tego na palety artystów, co pierwiej na kartach pisanych rozlegało się.<sup>42</sup>

Wycofując się z podejrzenia o złośliwą intencję, dochodzimy ponownie do romantycznej idei *correspondances*:

mimo odmienności warsztatu, metody twórczej, materii i tworzywa poszczególnych kunsztów, ich naturalne granice ulegały zatarciu na rzecz wywyższenia *uniwersum*, ideału, wyrazu i głębi przeżycia, opartego na metafizycznym pierwiastku.<sup>43</sup>

Można powiedzieć, że hipotetyczne uobecnienie, z pomocą sugestii zawartej w zapisie z podwójnym dywizem, sprowadza dialog na poziom metapoetycki. Prawdopodobieństwo kolejnych prze=kładów uwrażliwia odbiorcę na relację kopii do oryginału, „=” oddzielający przedrostek od rdzenia mówi o pochodzeniu wyrazu, a zatem odnosi do źródła. Zarówno „oryginał” tekstu ludowego, jak i anielskie, „złote” źródło natchnienia są nie do zlokalizowania, co nie znaczy, że nie powinny stanowić jakiejś idealizacyjnej miary dla poety. Ten wątek rozmowy Norwid rozwija w dedykowanym Lenartowiczowi wierszu-przestrodze, który powstał mniej więcej w czasie publikacji *Lirenki*:

Strzeż się zamiarów prze-pisanych szczerlnie,  
Nawet do nieba gdybyś kreślił drogę;

pisze poeta, by nieco później dodać:

Strzeż się o życia troskać całowstęgę,  
A wszakże co dnia mierz do pierwo-wzoru<sup>44</sup>

Linearna, „wstążkowa” stylistyka przedstawiania życiowych i artystycznych dążeń („=”, „-”, kreślenie, pisanie, mierzenie) ma silne osadzenie w metafizycznym języku Źródła<sup>45</sup>. Stanowisko Norwida jest tu celowo dwuznaczne. Heroizm „mie-

42 C. Norwid *Vade-mecum*, s. 9.

43 A. Melbechowska-Luty *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Neriton, Warszawa 2001, s. 213.

44 C. Norwid *Teofilowi*, w: *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 232.

45 „Obraz linii, w jakimkolwiek obszarze terminów narracyjnych byłby użyty, zmierza do logocentryzmu, monologiczności [...]. Obraz linii zmierza zawsze do oznaczania normy – normy pojedynczej, ciągłej, jednolitej struktury określonej przez jedną zewnętrzną zasadę organizacyjną. Zasadę, która utrzymuje całą linię w spójności, nadaje jej prawo, kontroluje postępujące przedłużenie, zakrzywiająca się lub proste,

## Hamerski Prze=rysowane z prze-pisanego

rzenia do pierwo-wzoru” nie zaćmiewa poczucia niemożliwości „szczelnej” reprezentacji lub wręcz niestosowności troski o całość: „co się robi, w myśli pierw jest całe / czyli ułomne, bo dopiero w głowie”. Całe, czyli ułomne! Znowu do głosu dochodzi ambiwalencja postawy romantycznej: na przekór wiedzy o nieuniknionej utracie informacji na poetyckich „łączach”, poeta afirmuje twórcze działanie (przepisywanie, przerysowywanie), tak jakby powtórzenie było w istocie „ruchem czysto lirycznym”<sup>46</sup>.

W dość bezpośredni sposób można odnieść to do sytuacji w *Złotym kubku*. Rysunek Norwida wytwarza iluzję uobecnienia poprzez różnicę techniki – sztuka plastyczna nie ma asekuracyjnej natury języka, nie ma gramatyki, która mogłaby w czasie przyszłym („ja ci zrobię złoty kubek”), w formie pytającej („Kto się w dłoń wzięć ośmieli, / W złotym denku przejrzeć lice?”) hipotetyzować na temat niemożliwego dzieła. Nie unikniemy tutaj paradoksu – choć rymowany kubek poprzedza rysunek, to przecież układ przestrzenny sugeruje coś odwrotnego, wierna rycina umieszczona na okładce tomu zapowiada wiersz. Przyczyna i skutek zostają odwrócone, co sugeruje, że mamy do czynienia z prze-pisaniem z prze=rysowanego, a nie odwrotnie. W ten sposób Norwid uwikłał swój głos w grę odbić, którą zainicjował Lenartowicz, dowiódł, że pojmuje nowoczesną zagrywkę „lirnika mazowieckiego”, będącą formą ironicznej obrony przed konieczną repetycją źródła („drugie, powtórzenie, jest źródłem źródłości pierwszego”<sup>47</sup>), które rozplenia się i mętnieje niezależnie od tego, czy spojrzymy na wiersz z etnograficznego czy z poetyckiego punktu widzenia.

Stanisław Brzozowski uważał, że rodzimy romantyzm „nazbyt łatwo wierzył, nazbyt szybko odnajdywał swą źródłość”<sup>48</sup>. Plastyczno-poetycki dialog Norwida i Lenartowicza dowodzi, że nie zawsze – obaj poeci podjęli niełatwą, nieprędką, nienaiwną i nieabsolutną próbę zadowolenia się w „innej nowoczesności”, przejawiającej się w ironicznym, ale zarazem przyjaznym półdystansie do ułomnej poetyki całości.

### Powtórzenie (III)

Być może „najeteryczniejsze dźwięki tkliwości”, jakimi rozbrzmiewa delikatna liryka Lenartowicza, wzbudziły empatię i pragnienie powtórzenia u wymienionych wcześniej czytelniczek, nakłoniły do współuczestnictwa w tajemnych *correspondances* (Janion), „wnaśladowania się” (Konopnicka), a nawet złożenia hołdu, jak dzieje się w wierszu Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej:

---

zawierające jakieś arche, telos lub podstawę”, J.H. Miller *Linia*, przeł. K. Hoffmann, „Przestrzenie Teorii” 2006 nr 6, s. 316.

<sup>46</sup> S. Kierkegaard *Powtórzenie...*, s. 136.

<sup>47</sup> J.H. Miller *Linia*, s. 312.

<sup>48</sup> S. Brzozowski *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 56.

## Interpretacje

Zrób mi kubek! Zrób mi kubek!  
[...]  
Zrób mi lekki i nieduży,  
ale mocny zrób i trwały,  
niech mi całą wieczność służy!  
Chcę pić z niego dla twej chwały.<sup>49</sup>

Gdyby nie interesujące przemeblowanie sytuacji lirycznej (podmiot zwraca się do złotniczeńka-Lenartowicza), można by powiedzieć, że autorka, jakby całkowicie pozbawiona „lęku przed wpływem”, dokonała poetyckiego samobójstwa, rytualnie podcięła sobie żyły skorupą ze złotego kubka, tak „szczelnie” prze-pisuje myśl i styl z wiersza „lirnika mazowieckiego”. Poetka niczym niecierpliwe dziecko domaga się powtórzenia kreacyjnego gestu. Czyżby Lenartowicz, poeta mniejszy, „biedny Mazurzyzna” karcony za prze-pisywanie z poezji ludowej i z samego siebie, dysponował siłą wystarczającą, by wyrwać głos z gardła nie najsłabszym przecież następcom? Chęć do rytowania, prze-pisywania, prze=rysowywania ma również związek z popędem do reprodukcji – doskonały wiersz używa swych delikatnych wdzięków, by się rozplenić. Z drugiej strony, nie można mu odmówić męskiej hardości, potrzebnej do otrząśnięcia się ze złotego pyłu iluzji. Tak jest, w *Złotym kubku* powtórzenie jest dzielnym krokiem w przód, potrzeba bowiem męskiej odwagi, by rozliczyć się z dzieckiem, które po Schillerowsku bierze nas z zaskoczenia:

Młodość łączy się z nadzieją, wspomnienie z młodością, ale tylko odwaga pragnie powtórzenia. Tchórzem jest ten, kto żyje tylko nadzieją. Rozwiązły, kto żyje tylko wspomnieniem. Mężczyzną zaś ten, kto pragnie powtórzenia, i im lepiej wyrazi, że to pojmuje, tym głębszym stanie się człowiekiem. Ten, kto nie rozumie, że życie jest powtórzeniem i że na tym polega piękno życia, sam siebie karze i nie zasługuje na nic lepszego niż to, co mu się przydarzy – na własny koniec.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> M. Pawlikowska-Jasnorzewska *Lenartowicz*, w: *Głosy o Lenartowiczu*, s. 602.

<sup>50</sup> S. Kierkegaard *Powtórzenie...*, s. 18-19.



**Hamerski** Prze=rysowane z prze-pisanego

## Abstract

**Wojciech HAMERSKI**  
**Adam Mickiewicz University (Poznań)**

### **To Redraw from rewritten. Reading Teofil Lenartowicz's *Golden Cup***

The article provides a re-interpretation of the best-known poem by Teofil Lenartowicz, entitled *The Golden Cup*. Key to this analysis is the notion of repetition analysed not only on the level of the text's structure (foot, rhythm, chorus, folk parallels), but also on the level of the meaning. In such a framework the poem becomes a meta-literary statement surprisingly close to the idea of the crisis of the representational concept of art.