

Jolanta Kowalczykówna

Jan Lemański jako liryk w tomie sonetów *W kraju słońca*

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 15, 175-199

1960

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN — POLONIA

VOL. XV, 7

SECTIO F

1960

Z Katedry Historii Literatury Polskiej II Wydziału Humanistycznego UMCS
Kierownik: prof. dr Maria Zmigrodzka

Jolanta KOWALCZYKÓWNA

Jan Lemański jako liryk w tomie sonetów *W kraju słońca*

Лирика Яна Леманского в томе сонетов „В стране солнца”

Jean Lemański poète lyrique dans le recueil de sonnets

Au pays du soleil

Jan Lemański, twórca wydanych w r. 1902 *Bajek*, jeden z najbliższych współpracowników „Chimery”, zdobył sobie nazwisko i rozgłos przede wszystkim jako satyryk, ponieważ zarówno bajka, jak i satyra stanowiły główną dziedzinę jego blisko czterdziestoletniej działalności pisarskiej. Jednakże w r. 1919 ukazał się tom wierszy autora *Nowenny* zatytułowany *W kraju słońca*. Ów tom stanowi pozycję interesującą i osobliwą na tle całej twórczości Lemańskiego ze względu na swą zawartość liryczną.

Krytyka literacka pominęła ten tomik milczeniem. Wpłynęły na to czynniki różne. Niewątpliwie, wielką rolę odegrał tu niewyrównany poziom artystyczny sonetów, popularność, a często i konwencjonalizm motywów poetyckich tego okresu. Ale przecież zbiór *W kraju słońca* ujawnia i ciekawe zdobycze Lemańskiego: umiejętność tworzenia nastroju, różnorodne wyzyskiwanie motywów przyrody, interesujący warsztat liryczny. Dlatego warto przyjrzeć się tym zapoznanym sonetom nieco bliżej.

Tomik *W kraju słońca* jest cyklem pięćdziesięciu dwóch sonetów, powstałych w wyniku podróży do Włoch. Tematem cyklu są wrażenia poety z czasu zwiedzania „włoskiej ziemi” oraz związane z nimi refleksje i marzenia.

Tematyka wierszy jest różnorodna: miłość, dziewczyna modląca się przed posągiem Madonny w przydrożnej kaplicy — typowo włoski

obrazek obyczajowy (*Madonna di Campagna*), życie i obyczaje klasztorne (*Klasztor, Mnich*), motywy mitologiczne (*Venus i Adonis*) i zaczerpnięte z lektury Dantego (*Paolo i Franceska*), grobowiec Ambrogiotta (*II Battistero*), postać Girolamo Savonaroli (*Piazza Della Signoria*), ale przede wszystkim piękno krajobrazu i architektury włoskiej (*Lago Maggiore, Isola Bella, Willa San Remiggio, Wenecja, Florencja, Rzym*). Za ledwie w dwóch sonetach jest mowa o tym, że wycieczka ma charakter zbiorowy, grupowy; z wszystkich innych wynika, że poeta jest sam. Samotne obcowanie z przyrodą, samotne zachwyty nad pałacami i sakralnymi budowlami są dla Lemańskiego pretekstem do rojeń o nieuchwytności szczęścia, do wypowiedzania licznych skarg i zapytań, rozważań związanych z problemem przemijania czasu i krótkotrwałości chwil radosnych. Te pytania i marzenia są silnie nasycone uczuciem melancholii. Wiele w nich gorczy, powątpiewania, a nawet rozpacz. Poeta, podobnie jak i innymi pisarzami tego okresu, rządzi uczucie bezradności i niemocy. Lemański jest typowym wyrazicielem poglądów epoki. Zwiedzanie i oglądanie rzeczy pięknych nie napawa go zadowoleniem z życia, pogodą, optymizmem, nie staje się dlań powodem radosnego wzruszenia, lecz przeciwnie: pomniki wieków, pamiątki i zabytki dawnej przeszłości wywołują w nim szereg okrzyków i zapytań w rodzaju:

[...] Szczęście ty, gdzie jesteś w życia tej gehennie?
(sonet XII)

[...] Rzeczywistości! Czems jest?..
(*Lago Maggiore*)

[...] Czemu Bóg, który dobroci ma bez brzega,
Zajrzy tak ludzkiego szczęścia drobnej skierce? [...]
(sonet IX)

W jednym z wierszy — poeta, oczarowany, oszołomiony urokiem jeziora Lago Maggiore, zapragnie nawet ...śmierci:

Gdy będę umierał, spraw, Boże!
Bym umierał przy tym jeziorze,
By mi jego wody szumiały,
Zanim usnę, śmiercią zniemiały.

W dogorywającym wieczorze,
Niech mi szumi wodne przestworze,
Niechaj tu umieram zbolały,
Niechby tu się lzy me polały.

Tu spytałaby mię dziewczyna:
Jaka śmierci mojej przyczyna?
A ja rzekłbym do niej, hurysy:
Takie woli mojej kaprysy

Umrzeć tu, gdzie rosną cyprysy,
 Umrzeć tu, gdzie kwitnie cytryna.

(sonet III)

O ile w strofie pierwszej można mówić o silnym nasyceniu emocjonalnym, o tyle w następnych obserwujemy zjawisko zgoła odmienne. Oto poetycka wyobraźnia artysty dokładnie, drobiazgowo, niemal na zimno „opracowała” całą scenerię chwili śmierci. Chwila ta jest określona bardzo precyzyjnie: śmierć przybędzie „dogorywającym” wieczorem, obok znajdzie się dziewczyna (ekscentrycznie nazwana „huryś”) pytająca o przyczynę zgonu poety, który będzie umierał „zbołały” i płaczący, a przyczynę swej śmierci wyjaśni po prostu kaprysem. Oczywiście — trudno wzruszyć się tak przedstawionym przeżyciem, trudno brać serio tego typu „zachwyty”. Ale, podobnie jak poeci młodopolscy, zna Lemański i nastrój chwilowego oderwania się od szarzyzny życia, chwilowego wznoszenia i zapomnienia o męce istnienia, o wiecznym przemijaniu. Poeta, porwany czarem przeżywanego chwili, woła:

[...] Hej, niechaj żyje miłosny eden! [...]
 Całuj, pieśń, kochaj! Coś wziął to twoje.
 Umrzeć? — na jutro to się odroczy:
 Dziś ukochania rwij kwiat uroczy!

(sonet XXXI)

Ale nastrój ten jednakże nie jest typowy dla Lemańskiego. Oto znów wraca poeta do tonu poprzedniego.

Wędrowka po włoskiej ziemi, obcowanie z południową przyrodą, ruinami starożytnych budowli, antycznym posągami, staje się powodem refleksyjnej zadumy i wygłaszania filozoficznych stwierdzeń. Zamyślenie owo dotyczy problematycznego szczęścia ludzkiego, okrucieństwa przemijania czasu, który mchem i pleśnią zapomnienia pokrywa wszystko, „obojętności” słońca, obojętności wszystkiego wobec wszystkich. Rozmyślenia artysty nad dziwnym losem ludzkim prowadzą go na pozycję, jaką zaprezentował swego czasu, wydając w r. 1911 *Noc i dzień* oraz *Kamień filozoficzny*. Problematykę obu tych utworów stanowiły rozważania na temat odwiecznej walki dobra i zła. Mimo iż motyw zła i dobra przewijał się nieustannie w twórczości Lemańskiego, poeta nie doszedł jednak do żadnych konkretnych wniosków, nie zajął stanowiska zdecydowanego. Podobnie dzieje się w omawianym tomie:

Boleść i rozkosz — sprzeczności dwie.
 Tamtą klnie człowiek, tę skarbem zwie,
 Lecz spojrzysz bliżej, różnice zbledną:
 Boleść i rozkosz — to wszystko jedno.

(sonet XVI)

Rzecz charakterystyczna, że ilekroć Lemański przybiera postawę myśliciela i filozofa, zaczyna niecierpliwie i nużyć, po prostu zniechęca. Bo przecież nieczęsto odkrywa prawdy nowe o życiu; te — wypowiada najlepiej w bajkach. Tu — często rezonuje jak suchy moralista, nie zawsze nasycy spostrzeżenia głębią przeżycia osobistego.

Inaczej przemawia poeta-podróżnik, uważny i czuły obserwator zjawisk, subtelny artysta, kreślący z zachwytem oglądane widoki i krajobrazy. Tu należy wymienić sonety *Circumvallatione* i *Madonna di Campagna*; ten ostatni to świetnie uchwycony typowy obrazek włoski z „ubożuchną” figurą Matki Boskiej w wiejskiej przydrożnej kapliczce i modlącą się przed nią młodą dziewczyną jako motywem głównym.

Do rzędu sonetów szczerych i głęboko wzruszających należy również zaliczyć *Piazza Della Signoria*, poetycką fantazję na temat ostatnich chwil przed śmiercią Savonaroli. Przechodzącemu przez Plac Della Signoria turyście staje przed oczyma postać Hieronima Savonaroli i jego ostatnie chwile przeżyte na tym właśnie placu. Z odczuwanym w tych sonetach wzruszeniem, wynikłym niewątpliwie z silnego zaangażowania się uczuciowego poety, wiąże się nierozdzielnie druga sprawa, również znamienna dla autora *W kraju słońca*. Oto w każdym z tych głęboko przeżywanych przez artystę obrazów poetyckich język utworu stoi wiernie na usługach treści. Język to prosty, naturalny, oszczędny w określenia, porównania, przenośnie. Zdania krótkie, często zakończone wielokropkiem lub wykrzyknikiem. Weźmy pod uwagę sonet XLVII:

Poprzez okienny witraż, w komnatę
Słoneczna wpływa aureola,
Jak w grób otwarty... Duma tu frate —
Mnich Girolamo Savonarolla.

Jutro człowiecza kończy się rola.
Raj za ziemskiego życia utratę
Wśród mąk... O Panie, bądź Twoja wola!
Dziś jeszcze słońce świeci przez kratę.

Wczorajszy prorok wielbiony, czczony:
Dziś na męczeńską śmierć przeznaczony.
Słychać na placu głuchy stuk młotka —
To pomost... Gwarne słychać stąpanie —
To moi kaci... Przebacz im, Panie! —
Ludność Florencji!... O jakże słodka!

Już pierwsze zdanie wprowadza nas w sytuację informując o miejscu akcji i porze dnia. Użyte w nim porównanie wywołuje nastrój grozy, tym wymowniejszy, iż porównanie to jest jedyne w całym wierszu.

Zdanie następne przedstawia bohatera utworu. Prezentacja jest krótka, ogranicza się do trzech słów:

Mnich Girolamo Savonarolla.

Wiersze strofy dalszej stanowią rozmyślania Savonaroli. Zdanie pierwsze jest prostym, pozornie spokojnym stwierdzeniem nieuchronnego kresu ziemskiej wędrówki. Zdania następne: refleksyjne i wykrzyknikowe, mówią o nagrodzie rajskiej za utracone życie i pogodzeniu się z wolą bożą. Element wzburzenia i uczuciowego napięcia wprowadza występująca tu jedna z dwu użytych w wierszu przerzutni. W ostatnim zdaniu tej strofy, równie pozornie obiektywnym, tkwi bolesna refleksja; po rozmyślaniach uprzednich bohater powraca do istniejącej konkretnie sytuacji, zamykającej się w stwierdzeniu:

Dziś jeszcze słońce świeci przez kratę.

Dwie strofy ostatnie zawierają gryzące szyderstwo (oparte o motyw zmienności ludzkiego losu), głębokie przeżycie chwili wskutek słyszanych odgłosów stawianego pomostu stracenia i wskutek przebaczenia udzielonego katom.

Nie wszystkie sonety cyklu wykazują równie przejrzystą konstrukcję, oszczędne, ale wymowne wyzyskiwanie środków artystycznego języka, umiejętne operowanie obrazem poetyckim i nastrojem. Przy rozważaniu tego problemu nasuwa się jeden zasadniczy wniosek: zawartość całego zbioru można dość wyraźnie podzielić na sonety refleksyjne i opisowe. Pierwsze — będące obrazem filozoficznych zmagania poety, pozostają z reguły niedociągnięte, niedojrzałe artystycznie. Przybiera w nich Lemański pozę znudzonego, zniechęconego do życia twórcy, pragnącego umrzeć w pięknie¹, lub snuje bezpłodne rozmyślania na temat krótkotrwałości szczęścia ludzkiego, duma nad biegiem dziejów, rozważa zagadnienia miłości, cierpienia i śmierci. Nie dochodząc do żadnych określonych wniosków szarpie się, bezradnie powtarzając:

Boleść i rozkosz to wszystko jedno.

Mimo iż motywy refleksyjne przewijają się w cyklu raz po raz, co świadczyłoby o tym, że poetę pasjonują rozstrząsane problemy, pasji tej nie wyczuwa się w wierszach. Nie wyczuwa się jej nawet zbytnio w utworach poświęconych zagadnieniom miłości.

¹ Piękna śmierć była — jak wiadomo — rekwizytem epoki, w której rozwijał się talent autora *Nowenny*.

O miłości mówi Lemański bardzo wiele. Rozwijaniu się uczuć miłosnych sprzyja gorący klimat Południa, piękne krajobrazy, tętniącą radością i życiem egzotyczna przyroda włoska. Z miłością pokazaną w różnej postaci spotykamy się tu na każdym kroku. O jej wieczystym istnieniu świadczy utajone echo „kipiących szalów” w komnatach renesansowego pałacu, jej ślady tkwią we wnętrzu uroczej willi San Remigio, otoczonej rozkosznym, pełnym róż, magnolii, palm i mirtów ogrodem. O miłości śpiewa gondolier wiozący parę zakochanych, o miłości gruchają włoskie gołębie. Miłosną pieśczętą w chwili śmierci Adonisa darzy go Venus, rozważania na temat miłości snuje Petrarca. Poruszeni do głębi przeczytaną historią romansu królowej Ginevry z Lancelotem giną w miłosnym objęciu Paolo z Franceską, przeszyci szpadą zazdrosnego Malatesty, a dwie pokutujące dusze błądzą księżycową nocą w różanej alei, „gdzie się kochali w rozkwicie lat”, ale nie potrafili wyczerpać do głębi swego szczęścia. Nawet do cichego klasztoru dolatują radosne echa miłości; szalony okrzyk: *vivere memento*, „rozpustny brzęk mandolin”, mącą spokój duszy mnicha, „oko patrzeć na psalmy w brewiarzu nie chce”, a krew tętni: „kochać szalenie, opilczo!”.

Ekspresję sonetów opisowych uzyskuje często Lemański przez celowe i udane nasycanie tych utworów egzotykiem, przez świetne podkreślanie kolorytu przyrody.

Oczywiście, pierwszym bardzo naturalnym warunkiem tego egzotyizmu jest skład italskiej szaty roślinnej. Spójrzmy na krzewy obok mirtów, róż, magnolii, „winnych gron” i bluszczów spotkamy tu klomby mimozy i zieleni laurów. Drzewa reprezentują kolumny cyprysów „przyciętych w stożki”², pomarańcze, cytryny, eukaliptusy, palmowe pnie i gaje drzew oliwnych. Pałacowe ogrody mienią się barwami południowych owoców, cieniste alejki wabią różaną wonią, nawet zaciszny, pełen kwiatów wirydarz klasztoru urzeka chłodem cyprysów i bujną zielonością bluszczowych splotów. Zestawienia przedstawione są jeszcze konwencjonalnie, jednak Lemański umie podkreślić egzotykę przyrody w sposób różnorodny.

Drugim zasadniczym składnikiem włoskiej natury jest woda: morze i jeziora. Krajobraz morski trafnie obdarza poeta różnymi epitetami, podkreślającymi koloryt wód południowych. Koloryt ten jest niemal zawsze jasny i pogodny. Najczęściej spotykany w sonetach kolor wody to szafir:

Wzrok mój biegł po jeziora szafirach bezkreśnie. [...]
Widzę oto znów fale świecące szafirem; [...]

(*Lago Maggiore*)

² Drzewostan w sonetach reprezentują najobficiej cyprysy.

[...] Faluj, jak woda, od ładu w ład.
Po szafirowym płyn jej kryształe [...]

(sonet IV)

Innym kolorem określającym barwę morza jest lazur:

Dziś po lazurowym jeziora kryształe, [...]
Na spacer daleki płynie nasza łódka, [...]
(*Santa Catarina dell Sasso*)

[...] Czy znasz ten kraj, gdzie lazuru fale
Biją o skalny brzeg wiecznotrwale? [...]
(*Wenecja*)

[...] Myśl moja z tym się żagleń jednocy,
Z tą mewą białą, mknącą po wodzie,
Po lazurowej, w sióstr korowodzie.
(*Nad morzem*)

Należy jednocześnie zauważyć, że również niebo pisarz wyposaża w kolor szafiru czy lazuru:

[...] Niebios szafiry nad morzem płoną. [...]
(*Nad morzem*)

[...] *Frate* po modłach wyjdzie z klauzury,
Ma do spaceru ogród (*giardino*),
Ma nad nim niebo lapis — lazury. [...]
(sonet L)

Morze włoskie, nawet wzburzone, nigdy nie bywa groźne. Wtedy jest tylko spienione, ubielone pianą:

[...] Widać, jak morskie wody wiatr w bezkresy żenie;
Jak biegną rozpienione hen — ku widnokręgom [...]
(*Circumvallatione*)

[...] Wód nieukojnych faluje łono,
Raz wraz trącając w skalne podnóże,
I wydrążone w bazaltach kruże
Napełnia bielą strug rozpyloną. [...]
(*Nad morzem*)

Powracając do sprawy zabarwienia nieba i wody można by dodać, że poza lazurem i szafirem poeta nie wprowadza kolorów bardziej wyszukanych, osobliwszych. Ogranicza się do przymiotników zwykłych, pospolitych (błękitny, niebieski, słoneczny), raz jeden tylko posługując się po-

równaniem nieba, znowu — rzecz charakterystyczna — do drogiego kamienia, tym razem do ametystu:

Ametystami świeci niebios dziś powała.

(sonet XLV)

Zastanawia w tych opisach przyrody wyzyskiwanie italskich krajobrazów do oddania przeżyć własnych. I znowu powraca motyw bólu, tęsknoty i niepokoju. Nawet fale są „nieukojne”, nawet morskie wody płyną w owe typowe, młodopolskie „bezkresy”. Ale ton spokoju, zwyczajności nadają tu właśnie te zwykłe, pozornie wyświechtane, pozornie konwencjonalne epitety — błękitny, niebieski, lazurowy. W ten sposób w sonetach Lemańskiego, podobnie jak w sonetach Mickiewicza, egzotyka jednoczy się z realizmem, pomaga pełniej i prawdziwiej odzwierciedlić nastrój.

Innym elementem nadającym omawianym utworom odcień lokalny i podnoszącym jednocześnie ich spokojny epicki ton jest architektura. Poeta wspomina o niej wielokrotnie podziwiając ruiny wspaniałych księżących pałaców z epoki Renesansu, białe wille w rozkosznych ogrodach, obwiedzione tajemniczymi, grubymi murami, wille, w których zabytkowe rzeźby i posągi z marmuru walczą o lepsze z ostatkiem blasków starych złocień i matową połyskliwością resztek brązów.

W Wenecji poeta zostaje oczarowany bizantyjską fasadą tumu, pobłyskującą trójcą barw: amarantem, złotem i szafirem. Zachwyt wzbudzają w nim złote bazyliki, pałace „dożów i zbirów”, a we Florencji uwagę turysty przykuwa kościół Santa Maria del Fiore i pamiątki po włoskim malarzu Giotto.

Nieodzowną częścią składową architektury Italii są budowle klasztorne i *campanile*, dzwonnice. Klasztorom i skupionemu w nich życiu poświęca Lemański czternaście sonetów cyklu.³ Poznajemy w nich obyczaje zakonników, surowy tryb ich życia, złagodzony nieco przez istnienie wirydarzy o bujnej, śródziemnomorskiej roślinności, marmurowych rzeźb greckich bogiń, ukrytych w „ostrołucznych załomach krążganków”, i wspaniałych malowideł, dzieł pędzli Fra Angelico, Luki della Robbia i Da Giovanni Belliniego.

Dzwon z *Giotta campanile* we Florencji stanowi obiekt zachwytu wszystkich tamtejszych turystów. Szlachetny ton jego dźwięku powodujący serię ech — zamierzony efekt artystyczny — podziwia również wędrowiec polski i poświęca mu kolejny sonet trzydziesty czwarty. Dźwięk dzwonów dość często zresztą towarzyszy poecie w jego podróży po ziemi włoskiej, odzywając się nawet w wyobraźni, w myślach, jeśli

³ Mowa tu o sonetach XXXVII — L; zob. J. Lemański: *W kraju słońca*, Warszawa b. r., ss. 45—61.

dotyczą one chwil przełomowych.⁴ Egzotyczny nastrój Południa podnoszący walor artystyczny cyklu sonetów *W kraju słońca* wzmacniają i inne, znane Lemańskiemu efekty akustyczne: pobrzękiwanie mandoliny, instrumentu tak bardzo charakterystycznego dla mieszkańców Italii (specjalnie dla gondolierów), i szmer fontann, niezmiernie typowych dla krajobrazu południowego:

[...] O włoska ziemi, szczęśna kraino! [...]
Różami pachniesz, mirtów krzewiną,
Podźwikiem dzwonisz mandolin stali [...]

(sonet LII)

Poeta wyzbywa się niepokoju, zwątpienia. Spokój zwycięża. Przemawia nie „bezkres” fał, ale „szczęśna kraina” włoska. Czy nie celowo nazwał Lemański ten cykl sonetów *W kraju słońca*? Tędy właśnie wiedzie droga wyzwalania się z konwencjonalnych więzów młodopolskiej manieri, odnajdywania własnej drogi twórczej poety.

Funkcję lokalizującą w jego sonetach pełnią gondole i rozgruchane gołębie oraz pejzaże górskie. Jak wiadomo, skały półwyspu Apenińskiego podlegają od lat wstrząsom i trzęsieniom ziemi, ale góry u Lemańskiego nie są jedynie odbiciem kataklizmów i katastrof dziejowych. Wydrażone przez czas i klimat „kruże” w bazaltach i skalnych złomach stają się nie tylko sztucznymi zbiornikami spienionej morskiej wody, ale są niekiedy tak wielkie, że wnętrzem swym służą za pomieszczenie dla pustelników i świątobliwych odludków. Mówi o tym sonet *Santa Catarina dell Sasso*. Należy tu jednocześnie podkreślić, że klasztory wykute w skałach stanowią osobliwość krajów południowych.⁵

Ponieważ egzotyka w sonetach Lemańskiego jest źródłem ekspresji, nie można pominąć również sprawy wyzyskiwania przez poetę tzw. italianizmów. Już podczas lektury sonetów narzuca się uwaga, że włączone w tekst polski słowa obcego pochodzenia można podzielić na trzy grupy:

- 1) lokalne nazwy włoskie,
- 2) właściwe słowa włoskie, czyli italianizmy,
- 3) włoskie nazwiska oraz imiona własne.

Grupę osobną stanowi tu słownictwo kościelne, zamknięte w sonetach XXXVII — L.

Lokalne nazwy włoskie to nazwy miejscowości, jezior i wysp: Lago Maggiore, Isola Bella, Circumvallatione, Santa Catarina dell Sasso,

⁴ Zjawisko to ma miejsce w sonecie LVIII. opisującym ostatnie chwile Savonaroli.

⁵ Między innymi Aładza — klasztor pod Warną w Bułgarii.

Piazza della Signoria. Nazwy te występują jednakże nie tylko w tytułach⁶, ale i w samych tekstach sonetów, np. *Isola Bella* poza tytułem pojawia się w cyklu jeszcze dwa razy. Również poza tytułem zostaje wspomniana nazwa: *Piazza della Signoria*. Oprócz nazw wymienionych spotykamy jeszcze inne, umieszczone już wyłącznie w tekście:

[...] Na brzegu (*Riva dei Schiavoni*)
Turystów pełno: tłoczą się wszędzie. [...]
(sonet XXX)

[...] Monument i grobowiec wznosił sobie za żywa:
W *Santa Maria del Fiore* spoczynku zażywa. [...]
(*Il Battistero*)

Wydawać by się mogło, że Lemański szafuje italianizmami bez wyraźnej potrzeby; lecz tak nie jest. Realizując konsekwentnie własną koncepcję artystyczną poeta wyczuwa ekspresję melodyjnych; łagodnych określeń włoskich. Wprowadzają one do utworu atmosferę spokojnej kontemplacji, zadumy, pogłębiają jego koloryt lokalny, sugerują odmienność przedstawionego świata, egzotykę „kraju słońca”. Pewna część italianizmów jednak nie podmałowuje włoskiego tła, ale służy poecie do realizacji zamierzonego rytmu lub rymu danego wiersza. Niekiedy to samo słowo powtarza się w wierszu bez widocznej potrzeby dwukrotnie albo natychmiast zostaje przez autora przetłumaczone z włoskiego na polski lub odwrotnie. Oto kilka przykładów:

W okolicy zamiejskiej kościół na uboczy.
Wieśniak do niego czasem na modlitwę zboczy,
Lub *fanciulla*, z ubogich klas, w serdecznej męce
Do madonny podnosi załamane ręce. [...]
(*Madonna di Campagna*)

Płynąć dziś na spacer bardzo nas zagrzewa
Pietro, nasz przewoźnik, krzepki w swej imprezie.
Mówi, że signorów swoich tak powiezie
„*Presto*” (w lot), jak gdyby łódka była mewa. [...]
(sonet VI)

[...] Melodia ludzkiej mowy; czad kwiatowej woni.
Dzwon z *Giotta Campanile* tak rozkosznie dzwoni. [...]
(*Florencja*)

[...] Io t'amo — kocham — dzwoni piosenka [...]
(sonet XXX)

[...] A tu, w przytulnym, zacisznym *chiostro*,
Tu już bezpieczne dusze pobożne [...]
(sonet L)

⁶ Przy omawianiu tego zagadnienia nieodparcie nasuwa się myśl o *Sonetach krymskich*, gdzie Mickiewicz wyzyskując nazwy lokalne, ogranicza je do samych tytułów, przez co wzmaga siłę ich wyrazu na tle tekstu polskiego.

[...] Amarant, szafir i złoto świecą.
Zenit południa — *giorno mezzo*. [...]

(sonet XXX)

I wreszcie dwa ostatnie:

[...] Wybierz hotel, przy którym byłby *il giardino*,
W nim palmy, pomarańcze, róże i cyprysy. [...]
(*Szczęście*)

obok

Gdy po primaryi wczesną godziną
Frate po modłach wyjdzie z klauzury,
Ma do spaceru ogród (*giardino*), [...]

(sonet I)

Uzupełniając włoski słownik w sonetach Lemańskiego, należy jeszcze wymienić imiona własne (Pietro, Benvenuto, Paolo, Francesca) oraz nazwiska: Luka della Robbia, Fra Angelico, Girolamo Savonarola, Giotto, Da Giovanni Bellini i Malatesta.

Sonet XXXIII, *Rzym*, wprowadza nadto szereg słów, a nawet zwrotów łacińskich, co nadaje mu poważny, prawie surowy charakter i lepiej uzmysławia starożytną przeszłość miasta. Przeszłość Rzymu nie jest dla Lemańskiego źródłem bolesnej zadumy, ale spokojnej rezygnacji. Wszystko zatracą swoje codzienne wymiary, staje się mniejsze w obliczu monumentalnej tradycji starożytnych.

[...] *Quirites* idą, jadą sznurem na kształt węża. [...]
Quid novi? pytająco, czas swój przemitrzą
Rycerz krzyża i biura, pióra i oręża.
Senatorowie dawni, z czasów Wener z Milo,
Pyaliby, ten widząc rzymski tłum uliczny:
Quantum (jakże zmieniony) *mutatus ab illo?* [...]
(*Rzym*)

Jednakże ogrom tej tradycji tkwi dla poety jedynie w przeszłości „wiecznego miasta”, jego dawnych dziejach i pomnikach sztuki, mogących zainteresować i oczarować podróżnika — estetę. Ten bardzo wyraźny estetyzująco-muzealny stosunek do wielkiej, postępowej tradycji kultury Włoch jest bardzo Lemańskiemu właściwy (i stąd zubożenie ideowe sonetów). Poeta młodopolski pomny na to, iż tylko sztuka sama jest wartością najwyższą, admirał wyłącznie dzieła sztuki, nie wiążąc ich z życiem, z postępowymi dążeniami ideowymi czasów Antyku i Renesansu.

Wspomniałam uprzednio o grupie słów należących do języka liturgii i budownictwa kościelnego. A więc odnajdziemy tu kolejno: *memento mori*, *oremus*, eden, refektarz, lektora, ogrójce, wirydarz, *Rex regum*,

obiątę, stalle, klauzurę, brewiarz, primarię. Wszystkie one skupione są w części sonetów zatytułowanej *Mnich*, nadając jej odcień tajemniczości i grozy, przemijania, ale już wynurzonego bez niepokoju, bez wewnętrznego napięcia.

Problem zastosowania i wyzyskania italianizmów w cyklu liryków włoskich autora *Bajek* łączy się bardzo ściśle z innym, zasadniczym problemem, dotyczącym języka poetyckiego oraz umiejętnością, celowością poślugiwania się językowymi środkami artystycznymi.

Czy można mówić o bogactwie środków języka poetyckiego zaprezentowanych w sonetach? Bogactwo to wydaje się dość pozorne. Lemański bowiem wyzyskuje prawie wszystkie znane środki artystyczne, jakimi dysponuje poetyckie słownictwo i poetycka składnia, ale tworząc jakąś metaforę czy porównanie, obdarzając jakieś zjawisko pewnym epitetem, powraca potem do nich (identycznie tych samych) wielokrotnie. Jako przykład niech posłużą tercyny wchodzące w skład sonetów VI i XIV. Oto pierwszy z nich:

Zyli jak? Jak odrodzone greckie bożki:
Do nóg im padała służby wierna sfora
Kornie stał cyprysów rząd przyciętych w stożki;
Gruby mur ich bronił, strzegła bram zawora.
„Presto” (w lot) przeżyli słodko byt ten gorzki
Bo ich los, jak pełna z winem był amfora.

A drugi:

Zyli tu, jak odrodzone greckie bożki:
Pośród drzew wytresowanych, ściętych w stożki.
Gruby mur ich strzegł, u drzwi broniła bram zawora,
Kornych sług ich otaczała wierna sfora,
Dla nich byt jak słodka z winem był amfora,
Jednak los w jej słodycz jad wlać umiał gorzki.

Podobieństwo jest uderzające. Wygląda to tak, jak gdyby autor urzeczony brzmieniem raz użytych określeń i porównań ponawiał je z widocznym upodobaniem. W rozpatrywanym cyklu jest to zjawisko dość częste, np. kruzganek klasztorny jest zawsze albo „ostrołucznie zbożny”, albo po prostu o „ostrołuczny załomie”, na ołtarzu jarzy się „diadem świec”⁷, a jednocześnie na niebie też migocze „gwiazd diadem”⁸, księży są „wtuleni w nisz zagłębienia”, względnie „pozagłębieni w stall nisze”. Takie słowa, jak: miraż, eden, Ereb, krasy, nisze, tумы, powała, ostrołuczny, stalle, knezie, nawet hurysy, nie należą w tekście cyklu do najrzadszych.

⁷ Sonet XLIX, zob. Lemański: *op. cit.*, s. 60.

⁸ Sonet XXV, zob. *ibid.*, s. 32.

Spotkamy tu także określenia wyraźnie już stwierdzające swą przynależność do konkretnej epoki: „pogrzebny dzwon”, „dogorywający wieczór”, „cementarne milczenie”, „pleśń pasożytna”, „słodycz kłamna”, „krok bezszumny”, „wody nieukojne”, „kochać opilczo” i inne.

Zjawisko takie zdradza niewątpliwie, obok przejmowania słów obiegowych, wchodzących w zakres leksyki młodopolskiej, pewne niewyrobienie pisarskie. Sonety stanowią przecież debiut liryczny Lemańskiego, debiut ciekawy zresztą i godny większej uwagi. Z drugiej strony, jak już wspomniano, poeta odrzuca częściowo w sonetach konwencje młodopolskie. Poszukując drogi własnej skłania się do określeń prostych i szczyrych. Jest sprawą charakterystyczną, że Lemański opisując pewne przedmioty lub zjawiska nie kusi się o kunsztowne, precyzyjne, niecodzienne określenia. Przeciwnie — dobór tych określeń jest prosty i niewyszukany. I tak: usta są u niego albo „zbladłe”, albo „rózane”, fale „burzliwe”, uścisk lub miłość „płomienna”, woda — „lazurowa”, afekt — „strzelisty”, mewa — „biała” (a nie np. „śnieżnopióra”), obłoki dymu — „białe jak mleko”, niebo — „niebieskie jak ta niezabudka”, łono lub ciało jest zawsze „bielutkie jak chusta”. W zastosowaniu do posągu Venus odnajdujemy również epitet utworzony na wzór podwójnych, antycznych: „marmurowolica”.

Podobne zjawisko obserwujemy również przy zestawieniu barw. Skromność w doborze kolorów w omawianym zbiorze wierszy jest niewątpliwie widoczna. Przy opisywaniu wody powie wprawdzie poeta o „szafirach jeziora”, „szafirowym kryształach wody”, „szafirze, kwitnącym pianą”, „szafirze wód”, „falach świecących szafirem”, ale tak, że z niecierpliwością oczekujemy innego koloru. Jakże inaczej rozwiązał ten problem artystyczny Kazimierz Tetmajer, gdy pisał o wodzie „jasnej, szafirowo-szklannej.”⁹

Aby należycie ocenić wartości i niedociągnięcia sonetów trzeba przyrzeć się nieco dokładniej warsztatowi artystycznemu Lemańskiego.

Omawiając wyzyskiwane przez niego środki językowe i syntaktyczne warto podkreślić ich różnicowanie. Polega ono na tym, że przy dość niewyszukanych epitetach i przestawniach, które zresztą lubi powtarzać, poeta posługuje się interesującymi metaforami, peryfrazami i animizacjami. Ukazane przez niego obrazy przyrody dziś jeszcze przemawiają do czytelnika właśnie dzięki poetyckiemu słownictwu niekiedy bardzo sugestywnemu. Spienioną wodę morską nazywa Lemański „bielą strug rozpyloną” albo „szafirem, co pianą kwitnie”; — szczeliny skalne to „wydrążone w bazaltach kruże”. Prawie każdy z wyzyskanych środ-

⁹ Wiersz *Capri*, K. Przerwa-Tetmajer: *Poezje*, wyd. zbiorowe t. II, seria III, Warszawa b. r., s. 34.

ków poetyckich pełni w wierszu określoną rolę. Tak np. użyte w *Miłości Petrarcki* trzy oksymora służą prawdzie przeżywanych uczuć, a dwie przerzutnie w sonecie *Piazza Della Signoria* dynamizują przedstawione w nim treści (podobne jak anafory w sonecie XLVIII).

Obok zręcznych i niebanalnych porównań i metafor:

[...] W ogrodzie ciche, jak mnichy, drzewa,
Jakby w modlitwie, ruszają liściem. [...]

(sonet L)

[...] Tu smutne są jedynie organów piszczele; [...]

(sonet XLII)

Obok trafnych onomatopei:

[...] Piosnkę tenorem gondolier dzwoni. [...]

(sonet XXX)

[...] La-La-La!... Przewodnika rozległo się pienie,
I od ścian odbijane, leci pod sklepienie. [...]

(*Florencja*)

[...] Podzwiękiem dzwonisz mandolin stali, [...]

(sonet LII)

Obok artystycznego skupienia siedmiu w jednej linii wierszowej czasowników („Ale żyć, wrzeć, drgać, szaleć, nurzać się, wić, tarzać”), mających oddać pokusę, mękę, ból i tempo przeżywanych pod wpływem wiosny uczuć zakonnika, znajdziemy takie potknięcia i niezręczności, jak zwrot: „słodka *dolcessa*” i zbyt nagromadzenie zaimków. W sonecie IX zaimek „ich” powtarza się (bez widocznej potrzeby) pięć razy, w sonecie XIV także pięć razy obok dodatkowych „im” i „nich”.

Rozważając architekturę sonetów tego cyklu można bez trudu stwierdzić, iż z żelaznych prawideł obowiązujących sonet poeta zachowuje niewątpliwie jedno. Mianowicie każdy z wierszy liczy po czternaście linijek, zorganizowanych w mniejsze całości: dwie kwartyny i albo trzy dystychy o rymach parzystych (z wyjątkiem sonetu XLV rymowanego ab ab cc), dwie tercyny o różnej kombinacji rymów (aa bb cc, aba bab, aba bcc, aab abb, abb aab, aab bba, abb acc, aab bab, aba bba, abb aba), jedną strofę sześciowersową, także rozmaicie rymowaną (aabbcc, abaabb, ababba, aabcbc, aabbab, abaccb, aabccb, abcba, abcbac, abbcac, aababb, ababcc) albo kwartynę i dystych (aabb cc, abcb ac). Wieloraki układ graficzny i rymowy sześciu ostatnich linijek może świadczyć o dużym opanowaniu techniki poetyckiej przez autora, który z pełną swobodą włada rymem, spina nim i dzieli te sześć linii, jakie wchodzi w skład dwu obowiązujących sonet — tercyn.

Na tym jednak sprawa się nie kończy, ponieważ Lemański, nie krępując się związanym z sonetem rygiorem, takim jak układ rymowy

abba abba w dwóch pierwszych jego strofach, wprowadza i tu różne modyfikacje. Odnajdujemy więc układy: abba baab, aabb, aabb ccdd, abab abab, abba cddc, abba ccdd, abba, abba, aabb cded, aabb bbcc, abab baba, abab cddc, przy czym najczęstszym typem ośmiowiersza jest typ abba baab, a dwie kwartyny w swej klasycznej postaci, to jest abba abba, pojawiają się tylko raz, w sonecie XXXVI.

Czy to świadczy o poetyckiej nieudolności twórcy? Z całą pewnością nie. Lemański poprzednio niejednokrotnie dał dowody, że potrafi zwycięsko zmagać się z rymem i że żaden schemat rymowy nie stanowi dlań trudności.¹⁰

Nie można powiedzieć, że poeta upodobał sobie jeden specjalny typ sonetu (francuski lub włoski). Uprawia on sonet bardzo swoisty, bardzo — jeśli tak można powiedzieć — nieregularny, ograniczając się jedynie do zamykania wypowiedzianych treści w czterestu wierszach. Zdarza się bardzo często, że Lemański rezygnuje z tradycyjnego podziału sonetu na część opisową i refleksyjną, stanowiącą pointę utworu, i obok wierszy zawierających w zakończeniu pewną myśl lub zamknięte pytanie rozważanie, daje sonety bez żadnego wyraźnego zakończenia. Tak dzieje się np. w sonetach XXXIII, XXXVIII, XLII.¹¹

Wspomniałam już o niepośledniej roli rymu i rytmu w sonetach. Ilekroć w tekście spotykamy się z inwersją, widzimy, że poeta stosuje ją albo w celu osiągnięcia zgodności brzmienia zakończeń wyrazów, albo też realizuje w ten sposób rytmiczny schemat wiersza, np.:

[...] Czy znasz ten bogów kraj i cesarów?
Dziwów czarownych i dziwnych czarów? [...]
(Wenecja)

Jak widać, obowiązuje tu schemat 5 + 5. Inny przykład:

[...] Czemu dziś taka rozkosz w tym ptaszęcym głosie?
Czemu dziś włosienicy tak mi twarde włosie?
Czemu pragnę nie *mori memento* powtarzać? [...]
(sonet XLVI)

Tu znowu obowiązuje schemat 7 + 6.

Omawiając wersyfikację tych wierszy, należy jeszcze dodać, iż poeta nie krępuje się zarówno rygorami sonetowymi w zakresie układu

¹⁰ J. Lemański: *Bajki*, Warszawa 1902.

¹¹ Należy podkreślić, że niektóre sonety Lemańskiego są nieco słabsze; np. takie jak XXXIII lub XLII nie tylko nie dysponują żadnym wyraźnym zakończeniem, ale zamykają się nawet dość nieoczekiwanym, prawie niezręcznym zapytaniem lub stwierdzeniem.

rymowego, jak i nie zwraca specjalnej uwagi na długość linii wierszowych. Wobec tego mamy tu do czynienia z sonetami o różnej ilości zgłosek (w ramach całego cyklu). Obok najliczniejszych, bo aż dwudziestu sześciu, trzynastozgłoskowców — występują także dziewięcio-, dziesięcio- i dwunastozgłoskowce, a nawet wiersze o różnej ilości sylab (w obrębie jednego utworu). Równie nieregularnie pojawia się średniówka.

Tak hojny, a nawet niekiedy niedbały w szafowaniu środkami artystycznymi, nadzwyczaj oszczędnie używa poeta przerzutni. W całym cyklu zjawia się ona tylko pięć razy i zawsze jest tam zastosowana celowo i słusznie, zawsze jest umotywowana treścią wiersza. Przykładem tej celowości w użyciu enjambement może być wspomniany już sonet XLVII.

Przy rozważaniu formy tego cyklu można by wysunąć przeciw Lemańskiemu pewne zarzuty. Dotyczyłyby one pewnego zaniedbania wersyfikacyjnego, widocznego w lekceważeniu przepisów obowiązujących sonet. Lemański stosuje rozmaite typy strofy (przede wszystkim obok kwartyn) przy założeniu wyjęcia jej spod rygoru zasad klasycznych.¹² A jak ocenić dodawane do nazw włoskich polskie komentarze w nawiasach, wielokrotne posługiwanie się zaimkami, powtarzanie w różnych przypadkach tej samej pary rymów, np. poganka obok krużganka, zbytnie wyzyskiwanie rymów gramatycznych? Wszystko to przecież sprawia wrażenie, że poeta nagina treść do wymagań rytmu i rymu, a zatem one, a nie treść, pełnią w wierszu funkcję naczelną. Posłuchajmy głosu znawcy epoki. Oto co pisze o tym Boy-Żeleński:

Ten zapóźniony nieco parnasizm, to sztukmistrzostwo, daje nieraz efekty bardzo rozmaite. Wlecze je jak kulę u nogi Lemański, który świetny jest najczęściej tam, gdzie go nie uprawia, zbyt często bowiem skłonny jest piętrzyć trudności, które się nie opłacają, przestając być poezją, a zmieniając się w rodzaj krzyżówki, kiedy np. Lemański zadaje sobie nieopisany trud zrymowania na krzyż pierwszych i ostatnich wyrazów. [...] ¹³. Podobnie jak bogactwo rymów, niezwykle u Tetmajera, u Staffa, u Stanisława Brzozowskiego i in., tak i kunszt rymowania osiągnął doskonałość. Ale oto natykamy się na drugie, wręcz przeciwnie zjawisko: jakby ucieczkę od wyrafinowań formalnych w poezji Młodej Polski.¹⁴

Przytacza tu Boy wiersz Langego *Rym*.¹⁵ I dalej pisze autor *Słówek*:

¹² Pod względem formalnym zrywa z szablonem i tradycją w rytmie Kaspro-wicz, również czyni to Tetmajer, gdy chodzi o układ rymów.

¹³ Sonet *Mur*, patrz J. Tuwim: *Pegaz dęba*, Kraków 1950, s. 30.

¹⁴ T. Boy-Żeleński: *Młoda Polska, Wybór poezyj*, Wrocław 1947, BN, seria I, nr 125, ss. L — LI.

¹⁵ Temat ten podejmie później Antoni Słonimski w wierszu *Rymy*, patrz A. Słonimski: *Poezje*, Warszawa 1955, ss. 17—18.

[...] kunszt rymów może obrzydnąć poecie, który posiadłszy wszystkie arkana tej sztuki, wie, że mimo wszystko nie uniknie bezdusznej przemocy rymów [...] ¹⁶

Pewne podobieństwo dotyczące doskonałości formy daje się zaobserwować i w dziedzinie rytmu. Boy pisze, że niezwykle interesujące jest prześledzenie wszystkich „gwałtów” na rytmie, średniówce i liczbie stóp, jakich dopuszczali się ci poeci, którzy, jak Tetmajer, nigdy się z formą nie mozolili.

Mimo nasycenia tekstów sonetów słowami takimi jak knezie, hurysy, miraż, edeny, stalle, tummy, których istnienie niejednokrotnie trudno tu wytłumaczyć (np. owych „knezi” lub „gładyszów”), Lemański nie stara się o rymy nie tylko kunsztowne, ale nawet rzadkie i bogate. I przy zestawieniu rymów dąży do prostoty wyrazów. Nie mogą przecież za wyszukane uchodzić pary słów takich, jak: „kryształy” obok „stali”, „szafirem” obok „żwirem”, „Favorisca” obok „huryska”, „zawora” obok „amfora”. Zbyt często występują one w tekście. Niejednokrotnie powtarza się rym typu: „szumnie” obok „tłumnie”, „trumnie” obok „kolumnie”, „raz” obok „kras” i „czas”, „człowiek” obok „powiek”, „krużganki” obok „poganki”, ten ostatni zwłaszcza w różnych modyfikacjach. Natomiast takie rymy, jak: „Anadyomene” obok „życia cenę”, „Wenus z Milo” obok „mutatus ab illo”, „Eden” obok „jeden”, „Schiavoni” obok „dzwoni”, „mezzo” obok „święcą”, na tle całości nie wydają się misterne, ponieważ poeta bardzo często używa słów obcych po to właśnie, by móc niekiedy wybrnąć z trudności rymowania. Gdy dodamy, że autor *Bajek* nie zawsze stosuje w sonetach schemat abba abba, a nawet abba baab, a więc nie stwarza sobie dość wymagającego rygoru dotyczącego rymu, techniki rymowania pokazanej w omawianym tomiku nie uznamy za wyszukaną, czy precyzyjną.¹⁷

Wracając do słownictwa cyklu należy jeszcze zwrócić uwagę na jedną sprawę, a zważywszy na rok wydania zbioru — sprawę interesującą i ważną. Otóż w tekstach wierszy *W kraju słońca* obok słów prostych i niewyszukanych znajdziemy wiele słów i zwrotów dziwnych, niepokojących i drażniących zarazem, w r. 1919 na pewno już „niemodnych”. Są to: „upiór”, „zjaw”, „miraż”, „tęsknica”, „zasmęcić”; „dogorywający wieczór”, „upiór szczęścia”, „sen niepamięci”, „byt gorzki”, „życia gehenna”, „młodzieńcza do życia tęsknica”, „umieram zbolały”, „tu mnie chmura trosk nie zasmęci”, „uśnie ból tu w sercu mym chorym”, „Tu mi szczęścia będzie znachorem”, „ni bólu rani tak zjaw boleśnie”.

¹⁶ Boy — Zeleński: op. cit., s. LII.

¹⁷ Oprócz rymów gramatycznych („czcilem” obok „wzgardziłem”, „utoczył” obok „przeistoczył”), Lemański stosuje także rym niedokładny typu: „męce” obok „stajence”, „ręce” obok „sukience”.

Czy wydobywanie za pośrednictwem tych słów, zwrotów i sformułowań żale i rozgoryczenie artysty są szczerze?

Rozpacz poety, jego niemal pożądanie bólu, poszukiwanie nieszczęścia, samoudręczanie, na pewno nie są przekonywujące. Oto widok pięknego, słonecznego Lago Maggiore prowokuje go do przygnębiających refleksji, więcej — wywołuje pragnienie śmierci. Bez konkretnych, widocznych powodów, poeta chce umrzeć „zbołały”. Chce umierać ponadto w „pięknej oprawie”: obok dziewczyny — hurysy, w „dogorywającym wieczorze”, na tle cyprysów i kwitnących cytryn. Z dokładnej analizy tekstu wynika, że śmierć stanowi kaprys kochającego piękno artysty. Wiadomo, że „piękna śmierć” stanowiła niejako rekwizyt młodopolskiej epoki. Przykładów na to dostarcza zarówno poezja¹⁸, jak i życie.¹⁹ Jednakże epoka ta stanowiła już pewnego rodzaju zamkniętą przeszłość. Tymczasem Lemański z pewnym uporem kontynuuje niekiedy jej tradycje. Czyżby tomik sonetów *W kraju słońca* był nie tylko wyrazem osiągnięcia spokoju, ale i rozgoryczenia pisarza w zetknięciu z nową rzeczywistością? Lemański nie zawsze aprobeuje ją przecież. Czasem ubolewa i rozpacza, marzy o śmierci, wzdycha za niepowracalną przeszłością, wołając:

[...] Rzeczywistości! Czems jest? Barwy twoje bledsze
Od barw tego mirażu, których czas nie zetrze.
(Lago Maggiore)

Więc ta przeszłość to jednak miraż, ale miraż mający w oczach pisarza niewątpliwą wyższość nad terażniejszością. Lemański jest najwyraźniej zagubiony w czasie, kiedy w wierszu *Miłość Petrarcki* pisze, być może, myśląc o sobie samym:

Jestem, jak łódka na oceanie
Bez steru, której grozi zbląkanie,

Kraj słonecznej Italii pomaga mu zapomnieć o sobie i swoich rozterkach, ale niekiedy i nuży poetę. Wówczas pragnąłby oddalić się od niej i skryć w niedostępną głuszę. Takim bezpiecznym azylem wydaje mu się klasztor:

O wy, którzy swój żywot marnujecie, świeccy,
Nie ma, nie ma nad klasztor ten słodszej dolcess'y. [...]
(sonet XLII)

¹⁸ Np. wiersz S. Korab-Brzozowskiego: *O przyjdź...* [w:] Boy-Zeleński: op. cit., s. 185.

¹⁹ Śmierć Dagny Przybyszewskiej i W. Emeryka, S. Brzozowskiego, W. Koniecznego, Z. Gabryelskiego, M. Wisnowskiej; wizje S. Przybyszewskiego, o których wspomina Boy-Zeleński w *Znasz li ten kraj...*

Chęć schronienia się w zacisznym, odległym od problemów i trosk światowych klasztorze bezsprzecznie świadczy o zajęciu przez Lemańskiego pewnej określonej pozycji. Klasztor jest dla niego krainą spokojnych marzeń, błogich refleksji:

[...] Tam musisz w trudzie wznosić swój życiowy szaniec:
Tu sandałowy muskasz pieściwie różaniec. [...]
(sonet XLII)

Postawa poety wobec konkretnego świata stopniowo precyzuje się i krystalizuje. Zagłębia się on coraz bardziej w tajemnicze wnętrza duszy, żąda bezwzględnego spokoju, jak człowiek znużony, a przy tym nerwowo wyczerpany. Przymyka oczy na wszystko, co się dzieje wokół niego, obojętnie wobec wypadków związanych z otaczającą go rzeczywistością. Czyni to jako człowiek zmęczony już życiem, odnajdujący w świecie Italii możliwości wewnętrznego uspokojenia i zarazem rezygnacji:

[...] Zaświatów boskich szukam w własnej swojej głębi.
A świat niechaj się sobie tam, ile chce kłębi.
Nie obchodzi mnie żadna ludzka tam katusza.
Przedmiotem moich myśli moja własna dusza: [...]
(sonet XLIII)

Mimo poszukiwania własnej drogi twórczej Lemański nie zrywa całkowicie w sonetach z manierą młodopolską. Mówią o tym także — sentymentalne obrazy zawarte w sonetach poświęconych miłości:

[...] Pod włoskimi się kochać jedźcie niebiosami.
Weźcie hotel z ogrodem, ogród z cyprysami.
W ich cieniu, w noc, przy świetle księżycowym, bladym,
Wasze się usta złączą i będziecie sami, [...]
(*Szczęście*)

W ogóle noc jako pora przeżywania uczuć miłosnych i błądy księżyc jako jej nieodstępny rekwizyt są w sonetach bardzo istotne.²⁰

W chwili wyjścia omawianego zbioru ten sposób przeżywania miłości, pojmowanej tajemniczo, ekstatycznie i melancholijnie, nieledwie posępnie, nie mógł już być interesujący dla czytelników, którzy w roku

²⁰ W tymże sonecie poeta powie:

[...] W nocy księżyc wam srebrem poubiela rysy [...]

a w sonecie XXII:

[...] W noc księżycową tych dwoje mar
Nawiedza eden, co dla nich zmarł, [...]

poprzednim otrzymali tomy Tuwima i Słonimskiego, a w roku współczesnym sonetom Lemańskiego — *Oktostychy* Iwaszkiewicza, a przede wszystkim wiersze Wierzyńskiego w tomie *Wiosna i wino*. Prócz utworów o rzewnej, patriotycznej tematyce legionowej²¹ wkracza na widowię nowa, radosna, afirmująca życie literatura, która w najprostszych jego przejawach dopatruje się wydarzeń niezwykłych, urastających do rangi rzeczy ważnych i godnych proklamacji.²² Obok piszących jeszcze wówczas Mirandoli, Eminowicza, Tetmajera, Przybyszewskiego, Ostrowskiej i wielu innych twórców z okresu Młodej Polski pojawiają się nazwiska skamandrytów: Tuwima, Słonimskiego, Iwaszkiewicza i Wierzyńskiego. W roku następnym dojdzie tu jeszcze Lechoń. Lemański w sonetach stoi jak gdyby na przełomie różnych tendencji i upodobań stylistycznych. Obok pozostałości młodopolskiej wizji świata przekazuje czytelnikom i inne nań spojrzenie. Jest to spojrzenie człowieka niekiedy zrezygnowanego, niekiedy spokojnego, czasem nawet afirmującego zewnętrzną równowagą życie i jego różnorodne przejawy.

Zbiorek *W kraju słońca* był piętnastą kolejną pozycją wydawniczą autora *Bajek*. Można zapytać, czy istnieją jakiegokolwiek związki między jego poprzednią twórczością a sonetami z wrażeń włoskich. Jeśli nawet istnieją, to są z całą pewnością minimalne.

Karierę poetycką rozpoczął Lemański jako satyryk. W tej dziedzinie czuł się najlepiej i najwięcej tworzył.²³ Analizując jednak całokształt jego literackiego dorobku nietrudno dostrzec, że element liryczny dość wyraźnie przeplata się przez teksty satyryczne. Należy tu wymienić powieść fantastyczną *Ofiara królowej*, dysponującą obszernymi partiami lirycznymi, zbiorek *Czyn* z zamieszczonym tam wierszem *Pierwszy Maj*, wreszcie *Toast*.²⁴

Na ogół odnosi się wrażenie, że Lemański nawet w partiach lirycznych tych wierszy nigdy właściwie nie zdejmuje okularów ironii. Cykl *W kraju słońca* jest jednak zupełnie inny. Wprawdzie zadźwięczy

²¹ J. Mączka: *Starym szlakiem*, b. m. 1918, K. Makuszyński: *Piosenki żołnierskie*, b. m. 1919.

²² Np. wiersze Tuwima: *Ja, A jak sobie wieczorem...* wyd. w tomie: *Czyhanie na Boga*, Toruń 1922, ss. 31, 32.

²³ Świadczą o tym takie utwory, jak: *Proza ironiczna* (1904), *Colloquia albo rozmowy* (1905), *Nowenna albo 99 dytyrambów o szczęściu* (1906), *Ofiara królowej* (1906), *Baśń o prawdzie* (1910), *Czyn* (1911), *Jasełka* (1912), *Satyra polska*, *Antologia* (1914), *Księża rodzaju* (1921), *Toast* (1923).

²⁴ Należy podkreślić, że *Toast* (Warszawa 1923) jest jedyną pozycją, w której kilku wierszach (*Zywoć imci pana Zertka*, *Dumania pesymisty* i inne) autor wypowiedział swój pogląd na panujące mu współcześnie stosunki społeczno-polityczno-gospodarcze.

on w pewnej chwili echem *Nowenny*,²⁵ dostrzeżemy tu również rozterkę duchową poety²⁶, znaną nam już z *Kamienia filozoficznego* i z *Nocy i dnia*²⁷, jednakże jest pierwszym i jedynym tomem autora *Prozy ironicznej* czysto i całkowicie lirycznym. To pewnego rodzaju nowość i rewelacja.²⁸ Nie jest natomiast rewelacją podjęcie tematyki lirycznej osnutej na tle Włoch. Italia jako temat i jako pretekst tematu to moment znany wielu poetom młodopolskim: Tetmajerowi, Kasprowiczowi, Staffowi i wielu innym. Wystarczy tu przypomnieć wiersze Tetmajera, jak: *Capri, W kaplicy sykstyńskiej, Słońce, W salerneńskiej zatoce, Pod Herkulaneum, Mewy, Pod Portici, Na via Carracciola, Danae Tycjana, W Pestum, Z Mori, Dzwony św. Piotra w Rzymie* i inne. Tematem tych wierszy, powstałych w wyniku jego podróży na Południe, jest przyroda włoska, rzymskie i greckie dzieła sztuki oraz wrażenia i refleksje z tej podróży wysnute.

Wiersze Tetmajera barwne w opisie, dynamiczne w treści, urzekają melodyjnym językiem.²⁹ Nie ma tu rozwlekłości i powtórzeń, nie ma żadnych elementów zbędnych. Również bez porównania mniej italizmów i nazw lokalnych.³⁰ Precyzja formy została tu osiągnięta w najdoskonalszy sposób, mimo iż twórca *Danae* treści owe nie zawsze zamknął w czternastu liniach sonetu; skutek tego prawdopodobnie uniknął monotonii.³¹

Osadzając cykl sonetów Lemańskiego w kontekście literackim (w powiązaniu z jego poprzednikami i współczesnymi oraz na tle jego własnej dotychczasowej twórczości) należy podjąć ich ocenę. Jako jedno-

²⁵ Np. w sonecie XXXI:

[...] Całuj, pieść, kochaj! Coś wziął to twoje.
Umrzeć? — na jutro to się odroczy:
Dzisiaj ukochania rwij kwiat uroczy!

Lemański: *W kraju słońca*, s. 38.

a w *Nowennie*:

[...] Żyć! Póki starczy paliwa,
Niech zjawą gore mi żywa!
Niech żyje życie! Evviva!

Lemański: *Nowenna...* Warszawa 1906, s. 65.

²⁶ Sonet XVI, Lemański: *W kraju słońca*, s. 20.

²⁷ Obydwa tomiki wydane w r. 1911.

²⁸ Za tom liryczny nie można uważać wydanego w r. 1921 *Tao*, zbioru wierszy opartych na filozoficznej poezji chińskiego mędrca Lao-Tse.

²⁹ O muzyczności jego sonetów mówi W. Folkierski: *Sonet polski*, BN, seria I, nr 82, s. 257.

³⁰ W *Stońcu* — trzy, w *Pod Herkulaneum* — jedna, w *Posągu Hermesa* — jedna nazwa lokalna. Tetmajer: *op. cit.*, ss. 33, 38—39, 48.

³¹ Również i Tetmajer nie zawsze stosował się do klasycznych rygorów sonetu rymując go np. abab abab ccd ede (*Kallipigos*). Tetmajer: *op. cit.*, s. 44.

lity cykl liryków stanowiły one w twórczości Lemańskiego niezaprzeczną nowość, ale nowością w literaturze polskiej nie były. Oprócz pisarzy już wymienionych należy zaznaczyć, że podniety twórcze z podróży włoskich czerpali: Lenartowicz, Asnyk i Konopnicka. W najbliższej zaś przyszłości po motywy włoskie i greckie sięgnie (między innymi w formie sonetu) Antoni Słonimski.³² Sprawą godną uwagi jest fakt, że sonety Lemańskiego wychodzą w okresie dla literatury polskiej bardzo interesującym. W r. 1916 Tuwim pisze wiersz *Szczęście*³³, w którym przy całkowitym zobojętnieniu na sprawy otaczającej rzeczywistości wyraża tęsknotę za spokojem i samotnością. W dwa lata potem Słonimski wydaje swe *Sonety*, gatunek literacki w Młodej Polsce specjalnie uprzywilejowany; lata następne przyniosą już beztrioskie, radosne, tętniące życiem, energią i mocą młodości wiersze grupy skamandrytów (między innymi także Tuwima).

I wówczas właśnie ukazuje się cykl wierszy włoskich autora *Nowenny*. Tom *W kraju słońca* to dokument epoki. Należy on bowiem częściowo do okresu Młodej Polski, do jej filozofii i poetyki. O tej przynależności świadczą manierycznie potraktowane motywy miłości i śmierci, usilne pragnienie pisarza oderwania się od spraw świata, całkowita wobec nich obojętność (wyrażona najdobitniej w grupie wierszy *Klasztor i Mnich*) i wreszcie młodopolskie słownictwo.

Z łatwością można dostrzec, iż wszędzie tam, gdzie autor posługuje się manierą, obniża się artystyczna wartość utworów. Sonety opisujące pejzaże i zjawiska przyrody są o wiele lepsze i bardziej przekonujące niż miłosne i refleksyjne, które dziś czytamy ze zniecierpliwieniem. Maniera młodopolszczyzny dziś irytuje. Sprawy absorbujące aktualnie poetę i będące treścią jego duszy nie mogą być obecnie brane seria. W poezji tej występuje jedynie samotny artysta i jego stosunek do świata. Dlatego sonety, w których to zagadnienie wysuwa się na czoło, są dla nas mało czytelne, dalekie, obce, wydają się nam czcze, nieciekawie, a czasem nawet trochę naiwne. Wszędzie natomiast tam, gdzie autor ze szczerym podziwem i zachwytem opisuje italski krajobraz³⁴, można i dziś jeszcze mówić o dojrzałości poetyckiego przeżycia, świeżości uczucia i uroku artystycznego obrazu.³⁵

³² Są to wiersze: *Leonardo, Boticelli, Michał Anioł, Colosseum, Capri, Grecja*. A. Słonimski: op. cit., ss. 62—67.

³³ Zamieszczony w tomie: *Czyhanie na Boga*.

³⁴ W sonetach: *Circumvallatione, Santa Catarina dell Sasso* i w innych. Lemański: *W kraju słońca*, ss. 26—27, 31.

³⁵ Te same walory obserwujemy w dwóch sonetach opisowych: *Żal i Przyjdzie polną drożyną...*, „Chimera”, 1901, t. I., ss. 92—93.

Lemański zachwyconymi oczyma chłonie otaczające go piękno i wrażenia swe przekazuje spokojnie, dokładnie i po prostu. Ten spokój i dokładność, chęć podzielenia się z czytelnikiem każdym zjawiskiem i związaną z nim refleksją wynagradzają wierszom brak wybitnych wartości muzycznych i kolorystycznych.

W sonetach nie dociąga pisarz do artystycznej klasy swoich bajek. Maniera, przesada, i mimowolne jak gdyby zaniedbanie pisarskiego warsztatu zbytnio tu już doszły do głosu.³⁶ Przy tym poziom samych sonetów jest bardzo nierówny.

Czy można zatem z dotychczasowych rozważań wysnuć wnioszek, że Lemański-liryk nie osiąga rangi pisarskiej równej Lemańskiemu-satyrykowi? Na pewno tak.

Bajkopisarz zadziwia bogactwem i pomysłowością w komponowaniu tematów (niejednokrotnie dość zużytych), wdziękiem przedstawionego obrazu, uderza oszczędnością i elegancją słowa, olśniewa jako wykwintny stylist. Marzyciel, wruszając niekiedy prezentowanym przeżyciem, niecierpliwości jednocześnie wewnętrznym rozdarciem i szamotaniem się, drażni jednostajnością motywów, nuży pewnym nieopanowaniem i rozwlekłością słowa. Nie ma tu właściwie nic z przeblysków dawnego, wspańskiego kunsztu „Kazimierza Odnowiciela”³⁷ bajki polskiej. Pomimo to cykl sonetów włoskich Lemańskiego pozostanie na zawsze świadectwem czasu, wynurzeniem „dziecięcia wieku”, głosem artysty, samotnego i niezrozumianego piewcy „sztuki czystej”. Omówienie natomiast jednego³⁸ w twórczości pisarskiej satyryka zbiorku lirycznego, jakim jest *W kraju słońca*, stanowi konieczność dla zarysowania całości dorobku pisarza, dla pełnego zrozumienia jego poetyckiej sylwetki.

Р Е З Ю М Е

В работе рассматривается лирика поэта периода Молодой Польши Яна Леманского (1866—1933). Леманский — главный сатирик „Химеры”, редактируемой Мириамом Пшесмыцким — известен прежде всего как баснописец. Сборник стихов „В стране солнца” (изд. 1919 г.) является его лирическим дебютом.

В сборнике входит цикл 52 сонетов, написанных в результате путешествия в Италию. Темой цикла являются впечатления, раздумья и мечты поэта возникшие во время путешествия.

³⁶ Trzeba tu przypomnieć, że już w *Nowennie* Lemański posługiwał się podawaniem komentarzy i tłumaczeniem słów obcych w nawiasach.

³⁷ Z. Dębicki: *Portrety*, Warszawa 1928, t. I., ss. 309—324.

³⁸ Oprócz pojedynczych wierszy zamieszczanych w „Chimerze” i w innych zbiorkach poetyckich.

В сборнике можно выделить сонеты описательные, а также содержащие раздумья автора. Анализ стихов показывает, что описательные сонеты стоят выше с точки зрения содержания и языка. Анализ лирического поэтического мастерства подтверждает сильные связи Леманьского с периодом модернизма. Это проявляется в трактовке мотивов любви и смерти, в стремлении писателя оторваться от окружающей действительности, а также в характерной для Молодой Польши лексике.

В сборнике проявляются также интересные достижения поэта. Это его способность создавать настроение, умение использовать природные мотивы, интересные лирические приемы.

Рассматриваемый цикл стихов свидетельствует о том, что в творчестве писателя отражались разные тенденции и стилистические вкусы. Наряду с пережитками молодопольского восприятия мира в его поэзии содержатся также воззрения на мир отреченного, но спокойного человека (благодаря выступающим в этих стихах эпическим моментам) иногда даже утверждающего внешней уравновешенностью жизнь и ее проявления.

В истории польской литературы утвердилось правильное мнение, что на прочное место в национальной литературе заслуживают прежде всего басни и сатирические произведения Леманьского. Однако для того, чтобы обрисовать все творческое наследие поэта необходимо рассмотреть единственный в его творчестве лирический сборник, (о котором умалчивает литературная критика).

RÉSUMÉ

Le travail s'occupe du problème du poète de la Jeune Pologne, Jean Lemański (1866—1933) en tant que lyrique. Satirique principal de la „Chimère”, organe publié sous la rédaction de Miriam-Przesmycki, Lemański est connu avant tout comme auteur des fables. Le recueil de vers *Au pays du soleil* (éd. en 1919) est son début lyrique.

Ce cycle de cinquante deux sonnets écrits en résultat du voyage en Italie présente les impressions du poète sur le pays visité, ainsi que ses réflexions et ses rêves s'y rapportant.

Le contenu du recueil entier peut être divisé assez exactement en sonnets méditatifs et descriptifs. L'analyse plus détaillée de ces vers permet de conclure sur la prédomination des sonnets descriptifs sur les autres, vu les valeurs de contenu et de langue.

L'analyse du lyrisme de Lemański démontre que le poète était strictement lié avec la période du modernisme, ceci se manifestant

dans le traitement maniériste des motifs de l'amour et de la mort, dans le désir de fuir les problèmes du monde entourant l'écrivain et, enfin, dans le vocabulaire caractéristique pour la période de la Jeune Pologne.

Ce recueil présente pourtant d'intéressantes acquisitions du poète, telles que la faculté de créer l'ambiance ou la mise en valeur des motifs divers de la nature et d'autres encore.

Le cycle *Au pays du soleil* nous fait connaître l'écrivain au confluent des tendances et des goûts stylistiques divers. À côté de la vision du monde caractéristique pour la Jeune Pologne, il transmet au lecteur l'autre point de vue du poète — celui d'un homme résigné, mais tranquille (grâce à l'élément épique très visible dans ces vers) et affirmant, par son équilibre apparent, la vie et ses symptômes.

Dans l'histoire de la littérature polonaise il y a l'opinion que ce sont les fables et les satires de Lemański qui méritent avant tout une place durable dans la culture nationale. La présentation pourtant du recueil lyrique en question, unique dans l'oeuvre littéraire de Lemański et passé sous silence par la critique, est indispensable pour la connaissance complète du bagage littéraire du poète.