

Ryszard Nycz

Poetyka epifanii a modernizm : od Norwida do Leśmiana

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (40), 20-38

1996

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.

Ryszard Nycz

Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)

Uwaga wstępna

Zjawisko literackiej epifanii zadomowione jest od dawna w różnorodnych badaniach nad literaturą modernistyczną, co znaczy tu: *n o w o c z e s n ą* — w sensie rozległej formacji artystyczno-intelektualnej, sięgającej od swych antecedenencji w literaturze II połowy XIX wieku po zmierzch i wyczerpanie możliwości rozwojowych w II połowie wieku XX. Badania te podejmowano najczęściej w zasadniczo historycznoliterackiej perspektywie, w której zjawisko epifanii rozpatrywano zarówno jako ważny motyw, jak i jako specjalną technikę artystycznego przedstawienia. Charakterystyka ta pozwoliła nie tylko osadzić ów rewelatorski nurt literatury nowoczesnej w stosownej (przede wszystkim romantycznej) tradycji literackiej i estetycznej, lecz i uchwycić jej modernistyczno-awangardową odmienność i specyfikę.¹

¹ Szerokok zakresowe, „zmodernizowane” rozumienie modernizmu charakteryzują szczegółowiej w szkicu *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*, w zbiorze: *Stulecie Młodej Polski*, studia pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1995. O epifaniach i ich tradycjach zob. m. in.: E. Zants *The Relation of Epiphany to Description in the Modern French Novel*, „Comparative

Jak wiadomo, podstawowe, a także historycznie pierwotne jest znaczenie teologiczno-religijne, zgodnie z którym epifanie (gr. objawienie, manifestacja) oznaczają, jak w Piśmie Świętym, historycznie sprawdzalną ingerencję osobowego Boga w świat. Pochodne wobec niego jest znaczenie religioznawcze, nadawane zjawisku nagłego ukazania się i zniknięcia bóstwa. Z niego z kolei wyprowadza się zazwyczaj znaczenie romantycznego, mistyczno-egzystencjalnego olśnienia, określające rodzaj indywidualnego objawienia uniwersalnego porządku, bezpośredniej wizji, polegającej na ujęciu nadnaturalnej i nadmysłowej esencji, niezmiennej substancji, czy istoty rzeczy; ujęciu dokonującym się dzięki przekroczeniu granic doświadczenia — czy to za sprawą ekstatycznego wyniesienia „zachwyconego” podmiotu, czy też w rezultacie wkroczenia transcendentności w obszar egzystencjalny.

W przeciwieństwie do tego rodzaju manifestacji pozaempirycznych esencji i transcendentalnego porządku — objawienia rejestrowane przez literaturę nowoczesną ewokują poczucie niepowtarzalnej wartości istnienia świata zwykłego i przygodnego; indywidualnych, stających się i przemijających „istnień poszczególnych”, wypełniających świat codziennego doświadczenia. Krótko mówiąc, nowoczesne epifanie są objawieniami — raczej świeckimi niż boskimi — tego, co nie bezpośrednio widoczne (a nie tego, co samo wprost się ukazuje), poszczególne (nie tego, co ogólne i uniwersalne), przygodne (nie tego, co esencjalne czy konieczne), momentalne (nie tego, co wieczne i niezmienne) oraz ucielenione, realnie istniejące (a nie tego, co idealne i czysto duchowe). Poetyką epifanii nazywam wyprowadzony ze świadectw nowoczesnej literatury zespół przeświadczeń na temat specjalnego statusu i funkcji poetyckiego języka oraz reguł konstruowania artystycznej wypowiedzi, której ośrodkiem są właśnie owe „epifanie”, czyli zapisy intensywnych, nieciągłych, momentalnych

Literature Studies” 1968 nr 3; M. Beja *Epiphany in the Modern Novel*, London 1971; R. Langbaum *The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature*, „New Literary History” 1983 no 2; Ch. Taylor *Epiphanies of Modernism*, w tegoż: *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass. 1989; T. Cribb *James Joyce: The Unconscious and the Cognitive Epiphany*, w zbiorze: *Modernism and the European Unconscious*, wyd. P. Collier, J. Davies, Cambridge 1990; G. Wohlfart *Mantyka. Koniunktury na temat pojęcia znaku u Nietzschego*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, „Sztuka i Filozofia”, 1991 nr 4; R. Sheppard *The Problematics of European Modernism*, w zbiorze *Theorizing Modernism. Essays in Critical Theory*, wyd. S. Giles, London 1993; K.-H. Bohrer *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*, tłum. R. Crowley, New York 1994.

śladów obecności niezwyklej wartości powszedniego istnienia rzeczy indywidualnych.

Nowoczesny „dyskurs epifanijny” ma oczywiście swoją rozległą i wielowątkową historię i prehistorię. Prehistorią są przede wszystkim tradycje religijno-mistycznych teofanii oraz literackich objawień porządku transcendentnego w empirycznym, a wiecznego w czasowym; historią — niemimetyczne i nieekspresywne (w tradycyjnym znaczeniu) artykulacje wartości istnienia zwykłej rzeczywistości, które w polskiej tradycji odnaleźć można w literaturze II połowy XIX i początku XX wieku.

Lekcja Cypriana Norwida: „prostotliwe parable”.

Czarne kwiaty i *Białe kwiaty* Cypriana Norwida to dwa teksty z roku 1856 i (być może) początku 1857, w których — bodaj najwcześniej na polskim gruncie — dostrzec można zarysy nowej estetyki oraz zapowiedź nowej literatury, a przede wszystkim nowego dyskursu, nowego stylu, którego zadaniem byłoby właśnie, wedle Norwida, wypowiedzieć „poezję tę, co prawdy rylcem ścisłej sama się w żywotach zapisuje” (CK 183)² Sam tytuł — „czarne kwiaty” — wywodził się (w trybie anegdotycznym) z majaczeń jednej z opisanych przez poetę postaci (Witwickiego); wszakże merytorycznym kontekstem owych „bezkolorowych” kwiatów były przede wszystkim tradycyjnie retoryczne oraz nowocześnie antyretoryczne reguły mówienia i pisania. Norwid mianowicie zasady swej nowej estetyki wyprowadził ze zdecydowanej opozycji zarówno wobec klasycystycznych tradycji „stylu kwiecistego” („kwiatów”, „kolorów”, „ozdób” retorycznych), jak i, z drugiej strony, nieartystycznego, czysto informacyjnego stylu dziennikarskiej relacji („pewnych formuł dziennikarskich, to jest prostych technicznych wynalazków z rozwinięcia druku samego powstałych” — CK 175). Unikanie stylu retorycznego wynikało z „uszanowania dla rzeczy opisywanej a z siebie samej zupełnej i zajmującej”, a więc ze specyficznej natury pewnego typu „spółczesnych faktów”, „dla których formuł stylu nie ma, i to właśnie sztuka jest niemała oddać je

² Tak sygnalizuję cytaty w tekście z *Czarnych kwiatów* (CK) i *Białych kwiatów* (BK). Cyfra oznacza stronicę. Teksty według wydania: C. Norwid *Pisma wszystkie*. zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. Tom VI. Część pierwsza, Warszawa 1971. Utworom tym poświęcono dotąd jedynie nieliczne prace, a właściwie wzmianki. Por.: J. W. Gomulicki *Patos i milczenie*, Warszawa 1965, s. 37; I. Sławińska *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu pracy*, „Pamiętnik Literacki” 1957 z. 2.

i zbliżyć takimi, jakimi są” (CK 175). Całkowita, mechaniczna nieobecność stylu z kolei nie tylko była niepożądana, lecz nawet niemożliwa, „o ile jest wcale niemożliwym uniknąć sztuki, owszem, [trzeba jej użyć — (dop. R.N.)] o ile ta w tej sferze sprawuje p r a w d ę p r z e d s t a w i e n i a” (BK 195, podkr. R. N.).

Poszukiwanym celem owego nowego „białego stylu” była maksymalna „ściśłość”, „daguerotypowość”, z natury wzięta „wierność” przedstawienia („nic tu się nie pisze, co by nie było uszczknięte, że tak powiem, z niw natury rzeczy” — BK 105), oznaczająca wszelako nie tyle mechaniczną dokładność kopiowania, co raczej uchwycenie tego wszystkiego, co takiej reprodukcji zazwyczaj umyka: niepowtarzalnej aury autentyczności rzeczy zwykłych, przedstawienia z pietyzmem „natury cichości rozmaitych”, „patetyczności” powszednich zdarzeń, „dramy i głębokości wyrazów bezmyślnych, bezkolorowych, białych” (BK 191). A cel ten osiągnąć można było ani dzięki ikonicznemu odwzorowaniu, ani poprzez symboliczną ekwiwalencję, lecz przede wszystkim za sprawą szczególnego indeksalnego związku, któremu fragmenty te zawdzięczały swą figuralną wiarygodność artystycznego świadectwa. Jak to trafnie sformułował sam poeta, literackie teksty tego rodzaju „wierne są jak podpisy świadków, którzy pisać nie umiając znakiem krzyża niekształtnie nakreślonego podpisują się” (CK 186).

Czarne kwiaty i *Białe kwiaty* zbudowane są jako nieprzypadkowa, celowo na odległych skojarzeniach oparta, konstelacja nie powiązanych ze sobą przyczynowo-skutkowymi więzami błahych (wedle tradycyjnych kryteriów) epizodów z życia znanych i nieznanymi postaciami, powszednio-dramatycznych scenek oraz bolesno-śmiesznych migawek z codziennego życia. Ich ośrodkami tematycznymi bywają z reguły — to specyfika tych utworów — na pozór dość „nijakie” z d a r z e n i a s ł o w n e, tworzone przez przypadkowe a pamiętne wypowiedzi, oparte często na mimowolnych lapsusach, kalamburach, dwuznacznościach czy nie zamierzonej ironii, powstałej w wyniku konfrontacji znaczenia dosłownego z sensem wynikłym z kontekstu sytuacyjno-wypowiedzeniowego. Szczególnej uwagi warte są zwłaszcza atrybutywne znamiona owych wyrażen: są one „białe”, „bezkolorowe” (czyli niemetaforyczne, dosłowne), a także „bezmyślne”, które „nieleddwo wcale od nas zależeć nie zdają się” (tzn. mimowolne, nieświadomie i nie intencjonalnie wypowiedane); wreszcie „nie opowiadające nic”, „że je określać trudno, zapominane są i mało baczne” (a zatem pozbawione określonego, zwłaszcza konwencjonalnie symbolicznego, znaczenia).

Są to przy tym wyrażenia, których istotny znaczeniowy rezonans wyklucza możliwość zredukowania ich do oderwanego pojęcia; znaczą one bowiem przede wszystkim ewokując, cały kontekst, przywołując „macierzyste” semantyczne środowisko, w którym występowały. Jak powiada poeta, są to „wyrazy one białe, bezmyślne, nie opowiadające nic, a których kilka tu i ówdzie słyszałem, albo k t ó r y m r a c z e j ś w i a d k i e m b y ł e m, b o o d t ł a, na którym miejsca swe znajdowały, n i e o d ł ą c z n y m i s ą” (BK 192, podkr. R. N.). Nie będąc rezultatem świadomej inwencji czy rozmyślnego wyboru narzucają się uwadze z siłą kapryśnego przypadku, nieuchronnego losu czy natarczywością zagadkowego przesłania, które zmusza do myślenia i zapada w pamięć jako niejasny znak, czy zaszyfrowana wskazówka objaśniać się zdająca zawite koleje ludzkiego przeznaczenia. Wedle sformułowania samego pisarza nie są to słowa „zamierzone” czy „dobrane” ani też, z drugiej strony, całkiem dowolne, lecz, jak to sam określił, słowa „z a s z ł e m i w d r o g ę” (BK 196, podkr. R.N.). Zanurzone w historycznej miazdze codzienności zatrzymują na sobie niespodzianie uwagę intrygując nagle odsłoniętą głębią czy rozległością perspektywy „p r o s t o t l i w e j p a r a b o l i, z życia bezstronnie przyjętej” (BK 196, podkr. R.N.). Następujące dzięki temu połączenie głębszego znaczenia z życiową wiarygodnością — „bo parabole mają to do siebie, że nie tylko prawdy przedstawiają, ale i dramat życia prawdę wyrabiają”³ — pozwala je traktować jako manifestacje życiowej prawdy. Wyłaniając się, w naturalny niejako sposób, z osobliwych splotów banalnej gadaniny i pospolitych sytuacji, są niespodziewanie odsłoniętą wieloznacznością, znaczeniową „nadwyżką”, jedynie inicjują, uruchamiają dalej już samoczynnie się rozwijający proces interpretacji owych znaków na pierwszy rzut oka tylko niepokąźnych i nieznacznych (jakoż „świadomość paraboli sama przez się coraz dalsze pokaże kresy, braki, dobytki...” — BK 196).

Młoda Polska: od retoryki ekstazy do „tajemnic życia codziennego”

Dla Norwidowskiego projektu nowej poetyckiej prozy (opartej często na złożonej i subtelnej konstrukcji pozornie tylko czysto dokumentalnych zapisów) odpowiedników szukać by trzeba chyba dopiero w twórczości Mirona Białoszewskiego, który

³ C. Norwid *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny”)*, w tegoż: op. cit., s. 433.

zresztą i stosunkiem do słowa, i poszukiwaniami estetycznymi i cechami strukturującej aktywności praktyki artystycznej nieodparcie przywodzi na myśl niektóre zasady Norwidowskiej poetyki.⁴ Rozwój dyskursu epifanijnego, tak oryginalnie zainicjowany przez Norwida poszedł wszelako w późniejszym okresie zasadniczo innym nurtem, omijającym na długo tradycję „białego stylu” i „prostotliwych parabol” utajonych w potocznej praktyce językowej i historycznej miazdze zdarzeń codziennej rzeczywistości.

Dominujący w okresie Młodej Polski typ pisarstwa rewelatorskiego nawiązywał bowiem przede wszystkim do głównej w tym względzie romantycznej tradycji, której odmiany wyznaczało z jednej strony *Widzenie* Mickiewicza, z drugiej zaś (może nawet częściej) *Zachwylenie* Słowackiego. Jak to przekonująco pokazała niedawno Maria Podraza-Kwiatkowska⁵ głównym celem tego rodzaju doświadczeń transcendencji, utrzymany w neoromantycznym i neoidealistycznym duchu, było: 1) ujawnienie niezmiennego idealnego bytu leżącego poza dziedziną zwodniczego pozoru; 2) sakralny (w szerokim znaczeniu tego słowa) charakter owych objawień oraz 3) nader rozwinięta retoryka podmiotowej ekspresji owej ekstazy (przesłaniająca często same przedmiotowe rewelacje). Była to także, zauważyć nadto wypada, 4) wizja oglądu duchowo-intelektualnego (a nie konkretnych wspomnień czy postrzeżeń), abstrahująca z reguły od doświadczenia zmysłowego i przynosząca 5) uniwersalny (a nie: partykularny) obraz ponadempirycznej rzeczywistości oraz upewniająca o 6) jedności i trwałości (a nie przygodności) owego prawdziwego świata.

Taki właśnie charakter mistyczno-metafizycznych poszukiwań wczesnej fazy Młodej Polski dokumentuje główny zrąb twórczości najwybitniejszych jej pisarzy — Kasprowicza, Langego, Micińskiego, Przesmyckiego, Staffa, Tetmajera, czy Żuławskiego. Spośród nich wspomnieć chciałbym osobno tylko Stanisława Przybyszewskiego, którego przepełniające twórczość opisy „godzin cudu”, chwil uniesień i momentalnych rewelacji, czynią nader reprezentatywnym pisarzem młodopolskiej retoryki ekstazy, jak też egzaltowanej nostalgii za utraconą esencją — tak znamiennej dla najwartościowszych nawet jej ówczesnych realizacji. Po latach, podsumowując swą twórczość,

⁴ Pierwszy na pokrewieństwo to zwrócił uwagę J. Błoński, „Przegląd Kulturalny” 1956 nr 30.

⁵ M. Podraza-Kwiatkowska *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, w zbiorze *Stulecie Młodej Polski*.

melancholijnie a ciekawie autor *Wigilii* zauważył, iż całe swe twórcze życie poświęcił „wykradaniu” okrucich tajemnicy, łowieniu i gromadzeniu owych rzadkich i krótkotrwałych, zazdrośnie jakby strzeżonych objawień, które dawały osobliwe wrażenie, „jak gdybyśmy złodziejskim okiem rzucili wzrok przez wąziutką szparę w całkiem inny, nieznan nam świat”⁶.

Młodopolska retoryka ekstazy objawień utraconej substancji zdaje się świadczyć o jej wyraźnej przynależności do romantycznej formacji, a zarazem o rozległości duchowego przełomu, który dokonawszy się w polskiej literaturze na początku XX wieku bezpowrotnie oderwał ówczesną poezję (i literaturę) od jej tradycyjnie uprzywilejowanych kontaktów z absolutem, a następnie związał na długo z niepokojącym człowiekiem nowoczesnego doświadczeniem prz y g o d n o ś c i b y t u. Skalę tego właśnie przełomu mając na względzie, Adam Ważyk w szkicu *U modernistów* zauważył, iż „przełom, którego Irzykowski nie przewidział zaczął się od powrotu treści codziennej w chaotycznym żywiole życia”⁷. Tak pisząc Ważyk słusznie wskazywał główne objawy przemian artystycznej wrażliwości ale mylił się co do Irzykowskiego, który należał właśnie do nader nielicznych krytyków dostrzegających i wcześniej, i przenikliwie owe, zdecydowanie antyromantyczne w swym charakterze, tendencje modernistycznej sztuki.

Karol Irzykowski uważnie i wielostronnie śledził zwłaszcza rozwój — późnooświeceniowych w swej genezie i ściśle z sobą powiązanych — motywów (i kategorii) cudowności, intensywności oraz fragmentaryczności rewelatorskich opisów w młodopolsko-modernistycznej literaturze. Nie uszedł też jego uwadze decydujący zwrot ku powszednim, zmysłowym doświadczeniom. „Dziś przestaliśmy wierzyć w cudowne zakątki, w ukryte gejzery nieznanych potęg, w meterlinckowskie objawienia momentalne, w nagą duszę — pisał w roku 1908. — Cudownymi są dla nas nie cząstki, nie skrytki, lecz świat cały, uwaga nasza zwrócona jest ku tajemnicom życia codziennego (podkr. R.N.)”⁸. W szkicu z roku 1921 natomiast, w którym retrospektywnie próbował ocenić znaczenie owych przemian w sztuce jak też roli nowych zasad estetycznych, przełomową rolę przypisywał w szcze-

⁶ S. Przybyszewski *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 2.

⁷ A. Ważyk *U modernistów*, „*Twórczość*” 1977 nr 8, s. 93.

⁸ K. Irzykowski *Spojrzenie wstecz ku „Przyczynkowi do etyki płci” Stanisława Przybyszewskiego*, „*Nasz Kraj*” 1908 (VI) nr 10, s. 292.

gólności sławnemu *Listowi* Hugona von Hofmannsthala (tekstowi, do którego zresztą krytyk wielokrotnie powracał i który jako pierwszy, bez zwłoki, na język polski przetłumaczył):

Po odpłynięciu fal starego romantyzmu poezja cudowności znalazła się na rozdrożu. Mogła zamować się dalej c u d a m i jako meteorami spadającymi z nieznanego świata na zwyczajną ziemię, albo mogła, trzymając się zasady panteistycznej, zapalić się tylko do cudu jednego, jakim jest ten tutejszy, zwykło-niezwykły świat, pełen wprawdzie także cudów, lecz cudów codziennych. Pięknie jest ten przewrót w umysłowości poetów opisany w utworze Hofmannsthala *List lorda F. Chandosa do Bakona Werulamskiego*, w którym lord spowiada się, że stracił dawną wiarę, lecz za to spotyka wszędzie rzeczy lub zdarzenia zwykłe, otoczone jakby niewidzialną aureolą i przejmujące nagłym wzruszeniem [...] ⁹.

Nowy teren literackich eksploracji i zainteresowań nie był jedynie efektem recepcji zagranicznej literatury (Hofmannsthal, Schläfa, Holza, Hamsuna, a także Baudelaire'a, Rimbauda i in.), lecz wyłaniał się stopniowo z marginalnych początkowo, ale z czasem coraz silniej się przejawiających zainteresowań twórczych zarówno pierwszo- jak również drugorzędnych pisarzy Młodej Polski: Berenta, Eminowicza, Kadena, Kasprówicza, Leśmiana, Micińskiego, Ostrowskiej, Przybyszewskiego, Staffa, L. M. Staffa, Szczęsnego, Wroczyńskiego, czy nawet Żeromskiego¹⁰. Interesującym świadectwem takich zaczątków waloryzacji rzeczy dotąd wzgardzonych, nowej wrażliwości i nowej estetyki są, napisane w okolicach roku 1910 przez Leśmiana, recenzje nowych książek poetyckich. Najciekawszym świadectwem w tym zakresie jest komentarz do niesłusznie pominiętego (co specjalnie podkreślał poeta)¹¹ tomu Aleksandra Szczęsnego *To, co się stało*, w którym wyeksponowana została właśnie nowa — a dotąd uznawana za nieod-

⁹ K. Irzykowski *Cudowność jako material poetycki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921 nr 41. O cudowności, intensywności oraz znaczeniu *Listu* zob. uwagi rozsiane w książkach Irzykowskiego: *Czyn i słowo*, *Walka o treść*, *Stoń wśród porcelany (passim)*.

¹⁰ W tej ostatniej sprawie, zaskakującej może na pierwszy rzut oka, kwestii estetycznych zadań stylu Żeromskiego, por. np. ciekawe świadectwo lekturowe Antoniego Potockiego: „Wszystko splecione w jeden organizm, organizm zaś sam nieskończenie uwrażliwiony — aż do zenitu. Ażeby zaś każdej chwili, każdej rzeczy przywrócić jej pierwotną moc — Żeromski użyje w pewnych miejscach (w miejscach najwyższego napięcia) wyrazów przedziwnie codziennych, powie np. *mi n u t a* zamiast *ch w i l a* lub *m a g i c z n y* zamiast *c z a r o w n y* — i właśnie podniesie w ten sposób *c z a r o w e j* rzeczy lub tamtej minucie przywróci całą jej błyskawiczność *c h w i l i*” (A. Potocki *Polska literatura współczesna. Cz. 2. Kult jednostki 1890–1910*, Warszawa 1912, s. 339–340).

¹¹ Zob np. list nr 87 Leśmiana (do Z. Przesmyckiego) z 1912 roku, w tegoż: *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i opr. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 319.

powiednią dla wysokiej sztuki — materia poetycka oraz strategia piarska:

Więc nie tylko w bezbrzeżach i w nieskończonościach poszukujemy wielkich podróżników, którzy nam wieści nowe przywieść stamtąd mogą. Oczy nasze niech będą zwrócone i ku drobnym zatokom, i ku błahym na pozór zakamarkom, gdzie chciał i umiał, i mógł się zabłąkać duch ludzki, spragniony widoku rzeczy nieznanych. [...] Widzi to, co inni prześlepiłi, niedowiedzieli lub nie chcieli dowiedzieć. [...] namacalność prostych a nieodpartych obrazów [...] nagle zestawienie [...] dopatrywanie się tych tajemnic w przedmiotach jakoby wzgardzonych lub upośledzonych dla ich małuczkości lub zaniedbania i prześlepienia przez innych — oto główne cechy tych utworów¹².

Jak łatwo zauważyć, Leśmian charakteryzując poezję Szczęsnego szkicował faktycznie zarysy własnej dojrzałej modernistycznej poetyki, w zasadniczych swych cechach skrajnie odległej od typowych znamion młodopolskiej poezji. Jej podstawy estetyczne próbował zresztą wówczas właśnie wykładać w swych esejach, a artystyczne reguły — wypowiadać (a czasem proklamować) w autotematycznych wątkach własnych utworów.

Z estetyki polskiego modernizmu: Bolesław Leśmian o prawdzie dzieła sztuki

By uchwycić zasadnicze znaczenie owej radykalnej przemiany koncepcji sztuki, rzeczywistości oraz istniejących lub pożądaných między nimi powiązań, dość prześledzić kolejne wersje zastosowań jednej z popularnych odmian epistemologicznej metafory działalności artystycznej: sztuki jako okna na zewnętrzną rzeczywistość czy „nierzeczywistość”. „Sztuka jest oknem ku nieskończoności” — tak oto formułował strategiczne zadania młodopolskiej sztuki Przesmycki, wykorzystując w nowy sposób starą metaforę Albertiego. Nieomal równocześnie podjął ją i sprecyzował, a także nieco — w duchu Przybyszewskiego — zmodyfikował Jerzy Żuławski, eksponując zwłaszcza ekspresywną misję („wyrażanie niewyraźnego”) nie rezygnując wszakże z podstawowych esencjalnych celów i walorów ówczesnego pojęcia sztuki, która „do dziś dnia jednak była oknem na nieskończoność poza nami i naokoło nas leżącą, dziś usiłuje być oknem na nieskończoność, która w nas i przed nami leży”. Natomiast formułę nową, nader odmienną od dotychczasowych, choć po-

¹² B. Leśmian *Aleksander Szczęsny*, „*To, co się stało*”, w tegoż: *Szkice literackie*, oprac. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 334–336.

dejmującą tradycyjne wątki i problemy, znajdujemy w estetycznych poglądach Leśmiana, zawartych choćby w znanym *Zamyśleniu*, pochodzącym z wydanej w 1920 roku *Łąki*: „A nie śpiewam, lecz jeno słowami przez okno / w świat wyglądam, choć nie wiem, kto okno otwiera” (podkr. R.N.)¹³.

Sztuka poetycka jest tu teraz rozumiana jako twórcza praca w materii języka, jako poznawcza aktywność słowna, dzięki której „wyglądy” słowa stają się „postaciami” świata, a język poetycki — tajemniczym darem wynajdującym formy realności; sposobem odkrywania niedostępnych na co dzień „wyglądów” rzeczywistości. Estetycznoliterackie pisma Bolesława Leśmiana od dawna zyskały sobie uprzywilejowane, choć ciągle z rzadka nawiedzane przez badaczy, miejsce na mapie kluczowych stanowisk estetyczno-światopoglądowych polskiego modernizmu. Formułuje w nich Leśmian, między innymi, własną wersję zadań, celów i autonomicznych własności sztuki, jak też jej dystansu wobec praktyczno-racjonalnych a bliskości wobec autentycznie twórczych form życia. Estetyczny światopogląd Leśmiana najwięcej zawdzięcza oczywiście uważnej lekturze i oddziaływaniu pism Bergsona, lecz odcisnęły na niej swój ożywczy ślad także idee Nietzschego oraz (zwłaszcza w szkicu *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*) analizy nowoczesnego życia, skreślone m. in. w *Filozofii pieniądza* przez Georga Simmla.

Spośród tych prac, jeden zwłaszcza, niewielki, systematycznie przy tym przeoczany przez badaczy, esej, pt. *Artysta i model* zasługuje w przyjętej perspektywie na specjalną uwagę. Szkicuje w nim najpierw Leśmian zwięźle a błyskotliwie dwa podstawowe opozycyjne stanowiska przyjmowane w kwestii artystycznego związku słowa i rzeczy, w kwestii poznawczej wartości oraz prawdziwości dzieła sztuki, a następnie przekonująco je odrzuca — proponując własne, oryginalne rozwiązanie problemu.

„Dwa istnieją krańcowe poglądy na znaczenie modelu w sztuce, modelu w jak najszerszym rozumieniu tego słowa, którego treść i zakres obejmuje i ciało ludzkie, i pejzaż, i martwą naturę” — powiada Leśmian w incipicie swego trzystronicowego eseju. Pierwszy, to pogląd mimetyczny, dominujący w sztuce realistycznej; prawda mierzy się

¹³ Kolejne cytaty pochodzą z następujących prac: Z. Przesmycki *Walka ze sztuką* [1901], w te goz: *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1967, t. II, s. 67; J. Żuławski *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, w te goz: *Prolegomena. Uwagi i szkice*, Lwów 1902, s. 76; B. Leśmian *Zamyślenie*, w te goz: *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstępem opatrzyła M. Jakitowicz, Toruń 1993, s. 300.

tutaj mniemaną o d p o w i e d n i o ś c i ą przedstawienia wobec uprzedniego i niezależnego odeń modelu. Drugi, to pogląd ekspresywny, dominujący w sztuce neoromantyczno-idealisticznej. W tym przypadku „portret” powinien być podobny nie do modelu, lecz do owej wizji tajemnej, dla której narodzin dany model był tylko pobudką przypadkową¹⁴. Prawdą zwie się tu zwykle wrażenie nieskrępowanej konwencjami sztuki autentyczności wyrazu, które wszakże z reguły — tak było choćby w przypadku polskiej ekspresyjno-symbolicznej sztuki i literatury (Przybyszewskiego czy Miriama) — również mierzy się stopniem o d p o w i e d n i o ś c i (odtworzenia, reprezentacji), choć tym razem niejako uwewnętrznionej, bo zachodzącej pomiędzy tym, co artysta najpierw tworzy, to znaczy wyraża, a tym, co następnie ucieleśnia w danym materialnym medium dzieła sztuki.

Oba stanowiska Leśmian odrzuca i to z dwóch przyczyn jednocześnie. Po pierwsze, opozycja naśladowania tego, co zewnętrzne oraz ekspresji tego, co wewnętrzne, jest pozorna — w jego przekonaniu. Rzeczywistość jest bowiem tyleż po stronie wyrażającego przedmiotu, co przedstawianego przedmiotu. Jak to poetycko powiada, „model jest zjawiskowym przedstawicielem owego — poza nami bytującego świata, który przenika przez wszystkie szpary i szczeliny naszej duszy do jej najtajniejszego wnętrza, jak słońce przenika przez witraż, aby barwami zaniepokoić i ożywić pyłny zmierzch samotnej świątyni¹⁵. Po wtóre — i najważniejsze — prawda dzieła sztuki nie da się, wedle niego, ująć trafnie w klasycznej formie relacji odpowiedniości, stosunku korespondencji pomiędzy tym, co dane, uprzednie i pozaartystyczne a tym, co w dziele zostało artystycznie ucieleśnione. Leśmian opowiada się tu najwyraźniej za wariantem „manifestacyjnej” teorii prawdy, która dziś kojarzy się najsilniej z myślą Heideggera¹⁶, a która w czasach estetycznej edukacji poety miała swe

¹⁴ B. Leśmian, *Artysta i model* [1911], w tegoż: *Utwory rozproszone. Listy*, s. 187.

¹⁵ B. Leśmian, *Artysta i model...*, s. 189.

¹⁶ Por. np. fragment rozważań z rozprawy *O źródle dzieła sztuki*: „(...) wyszło na jaw, co docho-
dzi do głosu w dziele: odkrywanie bytu w jego byciu, wydarzenie się prawdy. (...) W dziele za-
chodzi wydarzenie się prawdy, mianowicie na sposób dzieła. Zgodnie z tym z góry określono
istotę sztuki jako zatrzymywanie prawdy w dziele. A przecież to określenie jest celowo dwu-
znaczne. Mówi ono po pierwsze: sztuka jest ujmowaniem w [konkretnej — przyp. tłum.] posta-
ci zadomawiającej się prawdy. Następuje to w tworzeniu jako wy-noszeniu (*Hervor-bringen*)
nieskrytości bytu. Zatrzymywanie prawdy w dziele znaczy zarazem: uruchamianie i zapoczą-
tkowywanie bycia dziełem. To zachodzi w postaci zachowywania. Zatem sztuka jest
stawianiem i wydarzaniem się prawdy” (M. Heidegger *O źródle dzieła sztuki*,
przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992 nr 5, s. 27, 53).

antycypacje zarówno w Nietzschego idei estetycznej epifanii sztuki, jak i w „rewelatorskiej” funkcji, jaką sztuka pełnić miała wedle Bergsona. Artystyczne wyrażanie czy też przedstawianie jest tu bowiem, w optyce Leśmiana, w istotnym sensie zarazem określaniem oraz kształtowaniem, tego, co przed swą artykulacją ani nie jest dostępne poza tym właśnie dziełem sztuki (nie daje się poznać, zweryfikować w inny sposób), ani też w tej właśnie danej a konkretnej postaci wcześniej nie istniało. Dlatego prawdy sztuki i prawdy przedstawienia-wyrażenia szukać trzeba nie gdzie indziej, jak w samym dziele sztuki. „Gdzie ukrywa się prawda artysty, ta, do której dąży tworząc?” — pyta Leśmian i nadzwyczaj intrygująco odpowiada: „Nie w nim tkwi ona i nie poza nim w naturze — w modelu. (...) Wyznaje on zwyczajny naturalizm. Ani nie szukajmy jej w sobie: obarczamy się zbytnio ogólnikowym idealizmem... Szukajmy jej tam gdzie nie ma ani nas, ani modelu — w niespodzianych i nieprzewidywanych wynikach obopólnej walki. Bo prawda — to zwycięstwo, to — dzieło sztuki”.¹⁷

Prawda sztuki nie może więc być mierzona ani wiernością odtworzenia obiektu zewnętrznego, ani szczerością czy bezpośredniością wyrazu czy intencji twórczego podmiotu. Prawda dzieła sztuki jest a u t o n o m i c z n a, a znaczy to także: wyzwolona od wszelkich mistyfikujących uzależnień płynących zarówno ze strony podmiotu, jak i przedmiotu utworu. Nie może tedy polegać na żadnego rodzaju odpowiedniości, na tradycyjnie poszukiwanej adekwatnej korespondencji, jaką zwykło się ustanawiać pomiędzy dziełem a światem. Prawda sztuki — powiada Leśmian, i w tym wyraża się rewelatorski (w obu znaczeniach tego słowa) charakter jego koncepcji — jest w y d a r z e n i e m. Dzieło sztuki jest tu rozumiane jako *agon* („artysta nie uczy się prawdy, ale ją sobie wywalcza”), teren walki, zdobywania i wydobywania prawdy. Można by nawet słusznie dopowiedzieć: w y d a r z a n i a s i ę p r a w d y — w sensie jej epifanijnego wynajdywania, tj. tworzenia/ odkrywania słownych „wyglądów” rzeczy. Jak pisał Leśmian w swoim eseju: „Jej miejsce jest pomiędzy nim [modelem] a naturą — w d z i e l e s z t u k i, na płótnie, które jest polem walki, miejscem starcia dwóch potęg odrębnych, zaś wynik tego star-

¹⁷ Tamże. W sprawie tej modernistycznej odmiany rozumienia koncepcji ekspresywnej dzieła sztuki oraz ekspresywności teorii języka zob. Ch. Taylor *Epiphanies of Modernism...* oraz metateoretyczny komentarz G. Wihla w jego *The Contingency of Theory. Pragmatism, Expressivism, Deconstruction*, New Haven 1994.

cia (...) pozostaje (...) jako dzieło, jako zwycięstwo lub przymierze, jako zdobytą, a dotychczas nie znana i niespodziana prawda”.¹⁸

Poetyka wiersza modernistycznego:

Zwiewność Bolesława Leśmiana.

W zdumiewającej i słusznie przez krytyków od dawna podkreślanej jednorodności poetyckiego dzieła Leśmiana dostrzec można wszelako dwa główne, przeplatające się zgodnie w jego twórczości, nurty artystyczne: narracyjno-fabularny oraz opisowo-refleksyjny. Pierwszy, łatwiej rozpoznawalny, bo silniej naznaczony osobliwością Leśmianowskiego poetyckiego idiomu, ma zarazem charakter bardziej tradycyjny. Semantyka utworu podporządkowana jest tu historii rozwijanej zgodnie z regułami przyczynowo-skutkowych powiązań oraz zasadzie znaczeniowej progresji kulminującej w zakończeniu tekstu poetyckiego, który nosi często charakter puenty lub ogólnego symbolicznego przesłania.¹⁹

Przy lekturze utworów drugiego rodzaju natomiast czytelnik porzucić musi założenie o linearnym przyroście znaczenia, dokonującym się zasadniczo w wprowadzonych na wstępie spójnych kontekstowych ramach. Odsłonięcie planu jedności wymaga tu znacznie większej samodzielnej aktywności oraz inwencji odbiorcy. Strukturę hipotaktyczną zdecydowanie wypiera wszechobecna parataksa. Semantyka utworu krystalizuje się zaś w wyniku sąsiedowania z sobą wielu rozmaitych, często odległych znaczeniowo i przez to ostro skonstrastowanych ze sobą odrębnych jednostek. Wreszcie, „horyzontalną” progresję znaczenia zastępuje relacja „wertikalna”, zawiązująca się przede wszystkim pomiędzy wielością niewspółmiernych powierzchniowo *partes* a niewypowiedzianym, ukrytym *totum* sensu głębokiego utworu.

Z tego punktu widzenia można by dostrzec również niejaki przesunięcie strukturalno-semantycznej dominanty. Prowadzi ono do konstrukcji symbolicznych opartych na metaforycznym przeniesieniu, form dążących do znalezienia lub ustanowienia tożsamości lub przynajmniej podobieństwa w tym, co różnorodne — do konstrukcji synekdochicznych, opartych na ostrej i odległej

¹⁸ B. Leśmian, tamże (cyt. pierwszy s. 188, cyt. drugi s. 189).

¹⁹ Przykładową interpretację wiersza *Strój*, należącego do tego nurtu poetyki Leśmiana dają w książce *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 98–103. Por. także M. Głowiński *Wiersze Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, Warszawa 1972.

ju k s t a p o z y c j i elementów, których niezależność i niezgodność skłania do poszukiwania nieuchwytniej empirycznie jedności czy choćby zasady współmierności. Dopowiadając, można by zauważyć, iż rozwiązaniem radykalnym w tym procesie rozluźniania budowy poetyckiej wypowiedzi byłyby konstrukcje skrajnie metonimiczne, eksponujące odmiennność w tym, co jednorodne, a pielęgnujące przede wszystkim, z materialnej rzeczywistości się wywodzące, osobliwości i różnice.

Karol Irzykowski, charakteryzując tak zbudowane utwory awangardowe, przeciwstawiał je wierszom tradycyjnym (np. skamandryckim) i dopowiadał: „zamiast systemu, że tak powiem linearnego, sens wiersza układa się w kształt niby kuli wszędzie jednorodnej. Te utwory można czytać od końca do początku i urwać bez szkody w każdym miejscu: nie ma w nich rozwoju, chcą być całe od razu”²⁰. W takim ujęciu widziana nowoczesna konstrukcja opisowo-refleksyjnych (zwłaszcza) wierszy Leśmiana zajmowała by pozycję pośrednią — a więc, można powiedzieć, centralną, kluczową — w poezji okresu międzywojennego, pomiędzy skrajnościami poetyki tradycyjnej z jednej strony, a poetyki awangardowej z drugiej.

Zwiewność należy właśnie do owej nowatorskiej, synekdochicznej i opisowo-refleksyjnej linii poetyki Leśmiana, łączącej harmonijnie estetyczne zdobycze awangardy z kultywacją modernistycznych „tajemnic” i „głębi”, tzn. najcenniejszej poznawczo i artystycznie bezpośredniej tradycji tej poezji. Wspomniany wiersz jest jednym ze szczytowych osiągnięć długiej i świetnej serii utworów — ciągnącej się od tekstów najwcześniejszych po najpóźniejsze — a skoncentrowanych albo wokół pojedynczych epifanii albo też będących montażem wielu różnorodnych epifanijskich widzeń. Nie trzeba tu przypominać, że ich cechy i sposób zorganizowania dawno i doskonale opisane zostały już przez Michała Głowińskiego — i to w sposób stanowiący do dziś podstawy rozumienia oraz interpretacyjnej praktyki tego rodzaju utworów²¹

²⁰ K. Irzykowski *Od metafory do metonimii*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1939 nr 15. W sprawie odróżnienia konstrukcji synekdochicznych od metonimicznych oraz odmienności towarzyszących im estetyczno-światopoglądowych założeń por. rozważania R. Schleifera w pracy *Rhetoric and Death. The Language of Modernism and Postmodern Discourse Theory*, Urbana 1990.

²¹ Zob. M. Głowiński *Zaświat przedstawiony*. Szereg ważnych w tym względzie motywów podejmuje także (eksponując niekiedy przesadnie ich romantyczną genealogię) I. Opacki w studium *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liyce Bolesława Leśmiana*, w tegez: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice 1979.

Mimo swych niewątpliwych walorów i poetyckiej urody, jak też, z drugiej strony, ogólnej obfitości komentarzy poświęconych Leśmianowskiemu wierszom, *Zwiewność* należała wszakże do szczupłej grupy tekstów nieomal całkowicie pomijanych w krytycznych interpretacjach a nawet w zwykłych egzemplifikacjach historycznoliterackich problemów. Skąpą — ale też symptomatyczną — wzmiankę poświęcił jej jedynie, o ile mogę sądzić, Adam Ważyk, gdy przeciwstawiając tradycyjnemu (i negatywnie przez siebie ocenianemu) symbolizmowi pojęciowemu i spekulatywnemu — symbolizm emocjonalny, ewokowany przez materialny konkret, wskazywał właśnie na *Zwiewność* jako na najbardziej reprezentatywny utwór Leśmiana w tym zakresie.²² Oto tekst tego utworu:

Brzęk muchy w pustym dzbanie, co stoi na półce,
Smuga w oczach po znikłej za oknem jaskółce.
Cień ręki — na murawie... A wszystko — niczyje,
Ledwo się zazieleni — już ufa, że żyje.

A jak dumnie się modrzy u ciszy podnóża!
Jak buńczucznie do boju z mgłą się napurpurza!
A jest go tak niewiele, że mniej, niż niebiesko...
Nic, prócz tła. Biały obłok z liliową przekreską.

Dał świata w ślepiach wróbla. Spotkanie traw z ciałem.
Szmyry w studni. Ja — w lesie. Mglą byłeś? — Bywałem!
Usta twoje — w alei. Świt pod groblą w młynie.
Niebo — w bramie na oścież... Zgon pszczoł w koniczynie.

Wstążka zmarłej dziewczyny na znajomej darni.
Słońce, co chwiejnie skacząc, źdźbli się w łzach deszczarni.
Wiara fali w istnienie za drugim nawrotem
I wołanie o wieczność w jaśminach za płotem.

Chód po ziemi człowieka, co na widnokresie,
Malejąc, łatwo zwiewną gęstwę ciała niesie
I w tej gęstwie się modli i gmatwa co chwila
I wyziera z tej gęstwy w świat i na motyla.²³

²² Zob. A. Ważyk *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 20.

²³ Tekst według wydania: B. Leśmian *Poezje zebrane*, s. 433 (dalsze cytaty z poezji Leśmiana — według tego wydania, sygnowanego w tekście głównym skrótem P, cyfra oznacza stronicę). Pierwodruk *Zwiewności* ukazał się w „Gazecie Polskiej” 1932 nr 210, przedruk w tomie *Napój cienisty*, Warszawa 1936. Dalsze cytaty poetyckie z tegoż wydania. Cytaty z pozostałych pism Leśmiana również lokalizuję w tekście głównym (cyfra oznacza stronicę): S — *Szkice literackie*, oprac. i wstępem opatrzył J. Trznadel, Warszawa 1959; U — *Utwory rozproszone. Listy*, zebrali i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962.

Uwagi o wierszu ograniczam do zasygnalizowania jego podstawowych wątków problemowych. Po pierwsze, chodzi o wskazany tytułem główny temat utworu. „Zwiewność”, oznaczająca cechę materii lekkiej, ulotnej i niestałej, staje się w przebiegu utworu — i w miarę rozbudowy jego semantyki — generalnym określeniem sposobu bycia ogółu rzeczy istniejących, od najbardziej przelotnych manifestacji istnienia najbliższych przedmiotów do sposobu istnienia właściwego człowiekowi, który zresztą jako jedyny wprost zostaje obdarzony tym mianem („zwiewna gęstwa ciała”). Nie jest to zresztą określenie wyjątkowo użyte w tym wierszu przez Leśmiana. W jego poezjach znajdujemy m. in. „istnienia dwuznaczność i zwiewność” (P. 89); „bezmiarów... zwiewność” (183); „mroki zwiewne” (288); „nurty rozwiewnej mogiły” (321); „znaki”, co „w nic się rozwiały” (323); „zwiewną niedolę błękitów” (334); „całą zwiewność, całą gęstwę mej wiary” (470). W *Przemianach rzeczywistości* zaś czytamy m.in. o „rozwiewności wiar dawnych” oraz o tym, iż „rzeczywistość rozwiewa się w nic” (184–185). W tym kontekście widziana Leśmianowska „zwiewność” wskazuje więc, zasadniczo rzecz biorąc, na przygodność bycia jako na kluczowy temat całego utworu.

Po wtóre, jest to kwestia techniki prezentacji owego szczególnego i, pod pewnymi względami, nieprzedstawialnego tematu. Rzecz bowiem w tym, że istnienia — i jego przygodnego charakteru — nie podobna zasadniczo ukazać w oderwaniu od prezentacji poszczególnych rzeczy. Nie ma *esse* bez *ens* ani odwrotnie — skoro przedstawiać jakąś rzecz to tyle, co przedstawiać ją jako istniejącą. Kiedy wszakże ukazuje się rzecz, jej bycie wymyka się postrzeżeniu; nie jest bezpośrednio jawne ani dostępne, cofa się i skrywa za tym, co jest. Rozwiązanie, jakie znajduje poeta, polega na ujęciu i zestawieniu nie tyle samych rzeczy, co śladów ich obecności: odgłosów, odbić, odcisków, obrazów, napotkanych pamiątek i engramów utrwalonych w pamięci. Jak powiada Levinas, „ślad jest rzeczywistą niewymazywalnością bycia”; wszelako owo bycie, które manifestuje się w postaci „zostawiania-śladu to przemijanie, wyruszanie, odrywanie się”²⁴ — odrywanie się, w szczególności, od natury samych rzeczy i ich właściwości.

Tak też i funkcją śladów zgromadzonych w wierszu staje się przede wszystkim wyeksponowanie ulotnego faktu istnienia — kosztem ano-

²⁴ E. Levinas *Ślad innego*, przeł. B. Baran, w zbiorze: *Filozofia dialogu*, wybrał, oprac. i przedmową opatrzył B. Baran, Kraków 1991, s. 227.

nimowości i nieokreśloności rzeczy istniejących. Efekt ten wzmagają cechy składniowej budowy poetyckiej wypowiedzi, wysuwające na plan pierwszy określenia zmysłowych impresji (w etymologicznym znaczeniu) stanów rzeczy, rzeczy zaś same przywołujące w formach prywatnych, operujące parataktyczną strukturą luźno zespalającą równoważniki zdań i elidującą formy czasownikowe. Dzięki temu właśnie tematyzacji podlegać tu może raczej to, że coś było, aniżeli zostać uchwycone i określone c z y m było to, co się przejawiało, odcisnęło, pozostawiło ślad swej obecności.

Po trzecie, jest to problem szczególnej natury samych jednostek opisu: utrwalonej w śladzie osobliwej formy ukazywanych konkretów. W tradycyjnej wykładni forma jest zmysłową postacią istoty manifestującej się w istniejącej rzeczy: regularność powierzchniowych form staje się tedy objawem trwającego w głębi ukrytego porządku, a przemijające ślady obecności, momentalnymi objawieniami tego, co stale i niezmiennie obecne. W wykładni Leśmianowskiej natomiast te tradycyjne hierarchie ulegają odwróceniu: wbrew relacjom podsuwanym przez gramatykę, tym, co pierwotne, jest nieporządek a porządek, forma, harmonijny kształt okazuje się postacią powstałą przez ograniczenie, odmianą tego, co chaotyczne, bezkształtne i nieskończone. *Concretum*, zdaje się jakby przypominać poeta, pochodzi od *concreasco* — zrastam się, zgęszczam, twardnę. Toteż w jego poetyckim świecie konkretne istnienie przybiera kształt w rezultacie osobliwego procesu zgęszczania tego, co niestałe i bezforemne. I stąd zapewne tak często są to kształty w istocie zarówno osobliwe jak niepowtarzalne — a zatem, w tradycyjnym rozumieniu, „bezkształtne”.

Nie znaczy to wszelako, że nie mają one kształtów, ale raczej, co przenikliwie zauważył Valéry, który (jak i Leśmian) należał do nielicznych odkrywczych eksploratorów natury form nieregularnych, że „nie możemy ich sprowadzić do jedyne go prawa, z analizy ich części dedukować o całości, zrekonstruować ich operacjami rozumowymi”, dzięki czemu wrażenia oka stać się mogą dla nas nie znakami lecz „s z c z e g ó l n y m i o b e c n o ś c i a m i, wcześniejszymi od wszelkich kombinacji, streszczeń, skrótów, substytutów, którymi nauczyliśmy się posługiwać od najmłodszych lat”.²⁵ W poezji Leśmiana uniwersalna „gęstwa wszechrzeczy” manifestuje się w „zwiewnej gęstwie ciała” poszczególnych istnień, podobnie też i wyglądy innych

²⁵ P. Valéry *O gruncie i o tym, co bezkształtne*, w tegoż: *Rzeczy przemilczane (Z pism o sztuce)*, wybór, przekład i noty J. Guze, Warszawa 1974. s. 92–93.

przywołanych w wierszu stanów rzeczy świadczą o tym, że zawdzięczają one swe zaistnienie przyjęciu przemijającego kształtu przez to, co bezgraniczne i bezforemne. Widziana w globalnej perspektywie „korowodu istnienia” (P 522) postać ludzka traci tu wszelkie znamiona uprzywilejowania i wyjątkowego statusu, godząc się z przygodnością swej kondycji, jak też z osobliwym kształtem nieforemnego i nietrwałego śladu swego bycia. Nie jest to przy tym z zewnątrz narzucona metafora egzystencji Leśmianowskiego „przygodnego osobnika” (S. 62), który, co wiemy choćby z *rozmyślań o Bergsonie*, chętnie opisywany bywał właśnie w kategoriach śladu, jawiąc się poecie jako „bruzda znikliwa, którą na tym *mare tenebrarum* zostawia łódź ducha”; „ślad od uderzeń twórczego ducha w materię” oraz „wklęsły znak oporu”. (S. 41).

I wreszcie, po czwarte, jest to problem rewelatorskiej funkcji utworu jako dzieła sztuki. Jak pisał Leśmian, „chwila niepochwytna” artystycznego urzeczywistnienia „odślania prawdę, ukrytą przed oczami rozumu” (S. 42). Dzieje się tak dlatego, że prawdę, którą — jako zwykli ludzie — „zastajemy (...) w połowie zdania, wyszeptanego przez otchłań wszechświata” (S. 41) artysta czy poeta dopowiada i finalizuje w prawdomównym pozorze dzieła sztuki. Tak też i prawda o przygodności istnienia nie jest proklamowana, logicznie wywodzona czy bezpośrednio orzekana, lecz przeciwnie: emanuje z „słownych objawień” (S. 84) znaczenia egzystujących rzeczy (tzn. — etymologicznie — rzeczy wyłaniających się z czegoś innego), jak też przenika z rozstępu między rzeczą a śladem jej obecności. W końcu zaś wychodzi na jaw, dzięki niespójnym zestawieniom obrazowym i słownym, które zrastają się w rytmiczną formę utworu, odślaniającą — i osłaniającą — przygodną naturę (nowoczesnego) bycia.

Uwaga końcowa

Zmierzam do konkluzji. Jak wiemy od Baudelaira, „współczesność jest przemijająca, ulotna, przypadkowa, to tylko połowa sztuki; druga połowa jest wieczna i niezmienna”. Stąd właśnie funkcją poetyckich epifanii we wstępnej, neoromantycznej, fazie modernizmu było ukazanie „elementu wiecznego w tym, co przemijające”²⁶, przeświecanie ukrytego porządku w tym, co fragmentaryczne i przypadkowe, bądź przynajmniej ocalanie okrucichów czy

²⁶ Ch. Baudelaire *Malarz życia współczesnego*, w tegoż: *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybrała i przeł. J. Guze, wstępem opatrzył J. Starzyński, Wrocław 1961, s. 203.

szczętków zanikającej i rozpadającej się substancji. Poetycka medytacja Leśmiana nad istotną przygodnością istnienia to wszakże nie tyle objaw połowiczności jego sztuki, co raczej świadectwo odmiennych funkcji poetyckich epifanii w następnym już okresie przemian nowoczesnej literatury. W fazie tej pojęcie epifanii zmieniło swe znaczenie: od nostalgicznej ewokacji transcendentnego porządku do odkrywania głębi immanencji; od funkcji mimowolnego objawiania duszy, *quidditas*, „cotości” rzeczy — do pojmowania epifanii jako sposobu manifestacji ukrytego sensu owej „przemijającej, ulotnej, przypadkowej” rzeczywistości.

Paul Klee, jeden z największych nowoczesnych malarzy XX wieku, prosto — a nader wnikliwie i dalekowzrocznie — określił strategiczny obszar ówczesnych artystycznych zainteresowań. W sztuce nowoczesnej, zauważył, „dąży się do tego, by nadać istotne znaczenie temu, co p r z y p a d k o w e”²⁷(podkr. — R. N.). Na pozór staroświecka, anachroniczna, niewczesna poetycka sztuka Bolesława Leśmiana nie tylko w oryginalny i ważny sposób włączyła się w główny nurt modernistycznych poszukiwań, ale i przenosiła je na teren istotnie fundamentalnej problematyki: statusu i zadań nowatorskiej sztuki w świecie nowoczesnym.

²⁷ P. Klee *Wyznanie twórcy*, przeł. J. Maurin-Białostocka, w zbiorze: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s. 290.