

Jacek Trznadel

"Studia o Leśmianie", pod redakcją
Michała Głowińskiego i Janusza
Sławińskiego, indeksy zestawiała
Aniela Piorunowa, Warszawa 1971,
Państwowy Instytut Wydawniczy,
„Historia i Teoria Literatury.
Studia”... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 63/1, 356-369

1972

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Beresteczka, tragizm śmierci Wołodyjowskiego — tryumf Chocimia) i dostarczały „epickiej różnorodności wielkim finałom powieści” (s. 210; podkreśl. T. B.).

Z kontekstu — w przytoczonym cytacie — wynika niedwuznacznie, że Beresteczko było klęską strony polskiej (inaczej nie posiadałoby charakteru kontrastu!).

Rozłożenie akcentów aprobaty i polemiki w recenzji nie może być traktowane jako wykładnik oceny całej książki Ludorowskiego. W sumie bowiem jest to ocena pozytywna, chociaż — zdaniem piszącego te słowa — główna teza badacza, o zasadniczej roli struktur eposowych w *Trylogii*, nie została w pełni uzasadniona. Retoryczna i „obrończa” konstrukcja pracy, jej „kanonizacyjny” na wielu stronach charakter, przysłoniły jej obiektywną wartość: analityczną, wnikliwą i wrażliwą na estetyczne jakości interpretację dzieła Sienkiewicza. Książki tej nie sposób będzie pominąć przy wszelkich dalszych próbach opisu struktury artystycznej *Trylogii*.

Tadeusz Bujnicki

STUDIA O LEŚMIANIE. Pod redakcją Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego. (Indeksy zestawila Aniela Piorunowa). (Warszawa 1971). Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 426, 2 nlb. „Historia i Teoria Literatury”. Studia. Komitet Redakcyjny: Alina Brodzka, Maria Janion (redaktor naczelny), Julian Krzyżanowski, Aniela Piorunowa (sekretarz Redakcji), Zofia Szmydtowa, Kazimierz Wyka, Stefan Żółkiewski. [T.] 28. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

Intronizacja Leśmiana do najwyższego nieba naszej klasyki, tam, gdzie królują trzej wieszczowie, Kochanowski, Norwid i któż jeszcze z poetów? — jak się zdaje, już się dokonała. W roku 1958 napisałem zdanie, że Leśmian jest największym poetą polskim XX wieku i podtrzymuję je także i dzisiaj. Ma już Leśmian niektóre zewnętrzne atrybuty klasyki: wydanie pism częściowo (!) zbiorowe, rzeszę wielbicieli, którzy, jak doniosły niedawno „Kontrasty Odrzańskie”, pragną mu nawet wystawić pomnik. Sandauer skarży się, że nie ma ulicy, ale nie jest to prawdą — jest na warszawskich Bielanach uliczka Leśmiana, choć pożał się Boże, co to za ulica nie ulica, zaułek nie zaułek. Brak tylko poezji Leśmiana od pięciu już lat w księgarniach, ale to zjawisko normalne przeżywanego kryzysu kultury, bo przecież nie ma i dzieł Mickiewicza. Jest za to Leśmian obiektem ogromnego i nie słabnącego zainteresowania krytycznego i historycznoliterackiego, przez które musi przejść każda wielkość w jakimś momencie recepcji. Piszę się dziś o Leśmianie nie studia, a nie tylko eseje. Istotną oznaką tej „intronizacji” wydaje się też tom szkiców wydanych ostatnio w książce zbiorowej pt. *Studia o Leśmianie* w tzw. „serii z jajkiem”. Oto w jaki sposób pisze się tam o Leśmianie: „Jego geniusz — bo o geniuszu trzeba tu mówić [...]” (s. 7 — Artur Sandauer); „Przeszłość polskiej poezji metafizycznej [...] znajduje w twórczości Bolesława Leśmiana swój punkt szczytowy i zwrotny”, „obok naszych wielkich poetów, pierwszego wśród równych” (s. 40, 52 — Zdzisław Łapiński); „Cóż radośniejszego niż rozpoznanie wielkości? W zachwycie nad Leśmianem jednoczymy się wszyscy” (s. 62 — Jan Błoński).

Tom zawiera czternaście studiów, w większym lub mniejszym stopniu godnych uwagi, zredagowanych przez Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego. Całość przynosi niewątpliwie poszerzenie szczegółowych i ogólnych sądów o Leśmianie, dzieło często wybitnych piór i precyzyjnych obserwatorów. Ponieważ chcę zwrócić

uwagę tylko na te problemy, które — według mnie — wydają się sporne lub w jakimś sensie wymagają dalszej dyskusji, ograniczę się tutaj przede wszystkim do uwag związanych z dwiema pracami: Janusza Sławińskiego *Semantyka poetycka. Leśmiana* i Ireneusza Opackiego „*Pośmiertna w głębi jezior maska*”. Tak szczegółowym tokiem argumentacji jak i objętością (zwłaszcza studium Opackiego mogłoby być osobną książką, liczy bowiem około 120 stron), a wreszcie konsekwencją założeń metodologicznych i ich realizacji — studia te zdają się stanowić, jak się to powiada, naukowy i metodologiczny „kręgosłup książki”. Dlatego pragnę się skoncentrować wyłącznie na nich — mimo interesującej (jednak z wyjątkami) zawartości także innych studiów¹.

Nie ulega wątpliwości, że przez wspomniane dwa studia nasza wiedza o Leśmianie została bardzo wzbogacona. Precyzja ukazania specyficznych dla Leśmiana struktur semantycznych — u Sławińskiego, uruchomienie bogatych kontekstów i interpretacji dla struktur obrazu i motywu odbicia u Leśmiana, zwłaszcza poprzez romantyzm i fenomenologię — u Opackiego, pozostaną na pewno odwołaniem niejednej przyszłej pracy i trwałą wartością leśmianologii. Otwierają one drogę do nowych sugestii, choć wywołują także określone zastrzeżenia bądź odnoszące się do interpretacji twórczości Leśmiana, bądź do prezentowanej metody.

Janusz Sławiński wyróżnił i opisał sześć reguł semantyki poetyckiej Leśmiana, a to: 1) asymetrię znaku i sensu, 2) intymność więzi łączącej jednostki słowne znaczeniowo przeciwstawne, 3) odbijanie się czy „przeglądanie się” słowa w słowach otaczających, 4) znaczenie słowa jako cząstki wielostopniowej całości obsługiwanej przez zespół słów, 5) ziarnistość znaczenia słowa, jego nieskończoną podzielność, 6) gotowość znaczenia do przechodzenia z jednego znaku w drugi.

Zaledwie streszczone przeze mnie wyżej wątki analiz Sławińskiego posłużyły do następujących wniosków filozoficzno-interpretacyjnych: „Zasada asymetrii znaku i sensu jest podłożem dla takiej wizji świata, w której istnienie i istota są zawsze gdzie indziej, realność i pozór toczą nieprzerwanie beznadziejny spór, a ciało fizyczne i dusza nieustannie się rozmiągają. Reguła odbijania się słowa w słowach stanowi przesłankę »lustrzanego modelu świata« w poezji autora *Sadu rozsłajnego*. Zasada przepływania znaczenia ze znaku w znak znajduje nadbudowę w koncepcji rzeczywistości poetyckiej jako *universum* mitycznego, w którym (zgodnie z poglądem Cassirera) poszczególne poziomy i sektory bytu przechodzą płynnie jeden w drugi. [...] przedstawione dyrektywy semantyczne [...] mogą być zasadnie przyporządkowane symbolistycznej koncepcji języka poetyckiego”.

Nie powinno budzić zdziwienia, że drobiazgowa i precyzyjna analiza „semantyki poetyckiej” znajduje swoje ukoronowanie w raczej nieprecyzyjnym i dość

¹ Oto kolejne tytuły wszystkich szkiców znajdujących się w książce: A. Sandauer, *Poezja twórczych potęg natury*; M. Podraza-Kwiatkowska, *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*; Z. Łapiński, *Metafizyka Leśmiana*; J. Prokop, *Niepochwycień. (Motyw regresu w poezji Leśmiana)*; J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*; J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*; T. Skubalanka, *U źródeł stylu erotyków Leśmiana*; E. Olkuśnik, *Słowotwórstwo na usługach filozofii*; M. Głowiński, *Słowo i pieśń. (Leśmiana poezja o poezji)*; J. M. Rymkiewicz, „*Odczłowieczając duszę*”. („*Topielec*” Bolesława Leśmiana na tle porównawczym); I. Opacki, „*Pośmiertna w głębi jezior maska*”; E. Czaplejewicz, *Adresat ballad Leśmiana*; R. Zimand, *Preliminaria do klechd Leśmiana*; K. Miklaszewski, *Teoria i praktyka. (Wokół Leśmianowskiej wizji teatru)*.

skromnym sformułowaniu kilku zasad światopoglądowych. Nie ma tu wyjaśnienia, co należy rozumieć przez istnienie i istotę, realność i pozór (pojęcia bardzo u Leśmiana zagmatwane), odwołanie do Cassirera upłatałoby nas w zawile wyjaśnienia historyczne. Stąd wniosek, że tak sformułowane określenia są przedłużeniem zanalizowanych praw semantycznych, niosących już w sobie sens światopoglądowy. I rzeczywiście, w innym miejscu czytamy: „Mówiąc o semantyce poety, w rozumieniu tu przyjętym, mówimy o zjawisku logicznie poprzedzającym strukturę światopoglądu w poezji jego ukonstytuowaną. O czymś, co jest możliwością takiej struktury. Metafizyka poetycka to jakby język drugiego stopnia, wyrosły na gruncie języka pierwotnego — języka semantyki właśnie. Predyspozycje tego ostatniego otwierają szanse dla takich czy innych przeświadczeń ontologicznych i epistemologicznych” (s. 123).

Tutaj pierwszy element sporu. Wydaje się, że jest właśnie odwrotnie. To określone predyspozycje ontologiczne czy epistemologiczne dają szanse określonej semantyce, powołują ją do istnienia. Przy niewątpliwie istniejących sprzężeniach obustronnych — wskazany przeze mnie kierunek relacji podstawowej wydaje mi się nienaruszalny. Prezentowane przez Sławińskiego metody są próbą badania poetyki za pomocą metod językoznawstwa strukturalnego, a więc metod naukowych. Zabieg podobny przestaje być uprawniony od tego momentu, w którym zaczyna się uważać, że z analizy językoznawczej mogą wynikać jednoznaczne wnioski dotyczące znaczeń światopoglądowych. A o to niewątpliwie chodzi, gdy mowa, że „semantyka poetycka” jest możliwością takich czy innych „przeświadczeń ontologicznych”. Nieporozumienie pochodzi z faktu, że poetycka stoi w pewnym sensie między językiem a światopoglądem. Język jest światopoglądowo wysoce neutralny, niesie przede wszystkim informację, jego uściślenie odnosi się do klas ogólnych, a nie sytuacji jednorazowych². Poetycka jest określonym wyborem, tu i teraz, manią, sądem jednostkowym, deformacją, kłamstwem nawet. Tymczasem bada się w poetyce elementy językowe, neutralne światopoglądowo, a postępowaniu owemu nadaje się znaczenie odkrywania cech światopoglądowych, przechodząc już właściwie od poetyki do nadbudowy znaczeniowej. Strukturalizm jawi się tutaj jako próba dalszego poszukiwania determinizmu, w głębi tekstu, determinizmu, który rozczarował w badaniach genetycznych typu historycznego, gdyż pozostawił zbyt wiele problemów poza polem swego widzenia. Nieuprawniony styk znaczenia wartościującego z postępowaniem językowym następuje u Sławińskiego, gdy zalicza wymienione właściwości języka Leśmiana do symbolizmu.

Symbolizm jednak nie jest poetyką jedynie, lecz zapewne skomplikowaną relacją: poetyka — światopogląd, filozofia. Jest pojęciem historii literatury. Zaś semantyka poetycka nie jest nigdy jednoznaczna światopoglądowo, co wypływa również z chwiejnego i ambiwalentnego charakteru samej poetyki. Jest to przecież

² Pisząc tak, mam na myśli sytuację „wewnątrz” jednego języka, analizę i budowanie opozycji wśród utworów stworzonych w tym samym języku. Różnice i opozycje podobne będą różnicami i opozycjami poetyk, a nie — języka, który, jak powiedziałem, obsługuje te poetyki w sposób neutralny. Różnice postaw wobec świata (czy jednak aż ontologiczne?) ukażą się pomiędzy różnymi językami, o czym dobrze wiedzą m. in. tłumacze poezji (te „światopoglądowe” różnice między systemami różnych języków próbował uwydatnić, jak wiadomo, B. L. Whorf). Z wyżej wyłożonych względów nie należałoby prawdopodobnie używać terminów „język Leśmiana”, „język Morsztyna” (chodzi o styl!) inaczej niż w przeciwstawieniu do „języka Baude-laire’a czy Nerval’a” (czyli język: francuski — polski).

paradoksalna zasada gier przy użyciu pewnych reguł językowych. Znaczenie tych gier zmienia się zależnie od nadrzędnych sensów światopoglądowych w utworze, ale i poza nim, w innych utworach, w całości kultury. Jeśli język nauki bowiem jest w stosunku do języka potocznego uściśleniem, to język sztuki na ogół jest — unieściśleniem. Dlatego badanie poetyki od strony językowej, podobnie jak badanie wersyfikacji, nie uprawnia do przechodzenia, bez badania dalszych przyporządkowań i znaczeń, do sądów o przynależności do prądu (symbolizm). Jest to marnienie o symetrii zdeterminowanej, „lustrzanym obrazie świata”, zła pokusa humanisty. To znamienne, że ta właśnie metafora Ważyka, zaczerpnięta z jego eseju o Leśmianie, posłużyła za klucz w ujęciu Sławińskiego — w użytej metodzie, a u Opackiego — od strony samego motywu lustra i odbicia. Wydaje się przy tym, że podjęto to sformułowanie raczej niezgodnie z intencją Ważyka. Ważyk zwrócił uwagę, że wirydarz lustrzany w wierszu *Prolog* jest właściwie modelem labiryntu, gdzie panuje zasada symetrycznej powtarzalności, na przykładzie jednak innych tekstów przypomina, że labirynt Leśmiana jest nie domknięty, zasada symetrii zostaje naruszona — nieśmiertelność podważona — „ostatni pokój jest inny. Stamtąd wybiega krzykliwy protest przeciwko upływowi czasu”³.

Wydaje się, że w koncepcji niektórych badaczy sama poetyka stanowi lustrzany model świata pisarza, poety. Tym „ciekawiej” badać poetę, który eksponuje problem lustra i odbicia. Ale tylko ogólne prawa języka stanowią model naszej rzeczywistości. W ramach poetyki gry językowe odgrywają rolę skomplikowanych fabuł, aktorami są słowa właśnie. Ale tekst przez nie wypowiedzany może być różny i nie jest do końca określony przez owe „fabuły”. Pomysł światopoglądowy narzuca to lub inne znaczenie. O przesuwaniu się akcji u Leśmiana w stronę języka trzeba mówić z tym zastrzeżeniem. Ta sama poetyka może więc, ze względu na neutralność słów i gier, wyrażać różne postawy, kamuflować postawy często — przeciwnostawne.

Ukazywał to Artur Sandauer w swoim studium *Pośmiertny triumf Młodej Polski*, i z tym właśnie studium polemizuje Sławiński w omawianej pracy. Sandauer udowadniał na przykładzie Leśmiana i Schulza, jak użycie pewnych struktur i określonej semantyki, określonych motywów zostało wykorzystane, by mogło zostać doprowadzone do „granic samozaprzeczenia”. Wydaje się, że tezy Sławińskiego przeciw Sandauerowi mogą być podważone: można bowiem rozumieć stosunek Leśmiana do Młodej Polski czy symbolizmu jako „replikę dialogowe, dwa skrzydła jednej poetyki” (s. 94 — Sławiński), a można je określić jako wartości — przeciwnostawne. Zależnie od tego, czy się staje na stanowisku poetyki, czy światopoglądu i co się rozumie przez poetykę i światopogląd. Oczywiście ktoś uplątany w polemikę z symbolizmem jest związany z tą poetyką, ale czyżby był to taki sam symbolista? Po cóż w takim razie mielibyśmy się czemukolwiek przeciwstawiać?

Po cichu kryje się tu znów twierdzenie, że poetyka jest najważniejsza. A przecież Leśmian mógł wziąć model poetyki symbolicznej i zbudować na niej wartości odwrócone, już jako — przekorny, choć stanowczy — niesymbolista. Bliższy prawdy wydaje się tu Sandauer, ukazujący zawikłanie przeciwnostawnych postaw, a podobnie i ja gromadziłem zamieniające się miejscami racje w mojej książce o Leśmianie. Zauważmy, że Sławiński unika historycznego określenia kontekstu symbolizmu, a przecież nie mamy prawa sądzić, że ustalono raz na zawsze, co to symbolizm? (Być może zasadne byłoby takie rozszerzenie symbolizmu, by zmieścić

³ A. Ważyk, *Kwestia gustu*. Warszawa 1966, s. 165.

w nim co najmniej także romantyzm europejski — trwałby wtedy aż do naszych czasów; widzę miejsce Leśmiana w takim obrazie — ale czy warto tak rozszerzać pojęcie tego prądu?) Dodajmy, że w omawianej tu książce, w studium *Bergson a program poetycki Leśmiana*, Jan Błoński ujmuje ten problem kontrowersyjnie w stosunku do Sławińskiego: cytuje najpierw zdanie Leśmiana o konkrety, który „jest jednoznaczny ze sobą samym, posiada jedno tylko, swoje własne, nie zaś symboliczne [...] znaczenie”, a potem wnioskuje: „Trudno wyraźniej odciąć się od symbolizmu esencjalistów, od symbolizmu Idei” (s. 77) ⁴.

Wydaje się, że kluczem do problemu symbolizmu Leśmiana mógłby być wygląd relacji między tym, co indywidualne, a tym, co zbiorowe. Symboliści, jak Mallarmé, dążąc do oddania Tajemnicy, dążyli do uszczegółowienia, indywidualizacji tekstu — w sensie dominacji znaków nad znaczeniami, systemu znaków, ale już właściwie „poza językiem”, z którego pozostaje tylko „sugestia”, tak aby spełniło się wreszcie marzenie napisania jednej jedynej książki dla jednego jedyne czytelnika. Zdajemy sobie sprawę, że Leśmian jest inny — on chce pogodzić indywidualizm i zbiorowość, jego „śpiewak” ma być przez gromadę rozumiany! Określa poezję nie tylko jako tajemnicę, ale i „pieśń do pracy”!

Wiadomo, że „w jednej jedynej książce dla jednego jedyne czytelnika” (który byłby pewnie i jej autorem) wzajemne zależności między poetyką a metafizyką musiałyby być zdeterminowane bez żadnych „luzów”. Mikroreguły świadczyłyby o wielkich grach. Wskazuje to tylko na powiązanie koncepcji strukturalnych z symbolizmem europejskim (zwracałem na to uwagę w mojej książce *Róże trzecie*, przeciwstawiając pojęciu struktury zamkniętej — pojęcie struktury otwartej. Struktura otwarta uwzględnia również — czas).

Strukturaliści lubią analizować motyw czasu i jego funkcjonowanie w utworze literackim, ale jednocześnie lubią wycofywać się z diachronii w znaczeniu rzeczowego czasu pisarza (przez czas taki rozumiałbym zresztą nie tylko czas linearny biografii i chronologii dzieł, ale i elementy bądź układających się linearnie, bądź zawężających się w skomplikowane pętle czasu — spóźnień i wyprzedzeń rozwojowego doskonalenia się czy dopełniania, określania pewnych postaw) i traktować go jako nieruchomą wieczność, w której rozsypano mozaiki do ułożenia i reinterpretacji. Sam Sławiński pisze: „rozważając historycznoliterackie położenie twórczości Leśmiana nie możemy nie spostrzec faktu wycofywania się jej diachronii z planu poetyki na płaszczyznę biografii pisarza. Porządek kalendarium zdaje

⁴ Podobnie widzi Błoński sprzeczność między hasłami symbolistów wyrażonymi przez Miriamę a programem Leśmiana: „Pod żadnym z tych epitetów [Miriam] nie mógłby się Leśmian podpisać. Zgodnie z obiegowymi hasłami europejskich symbolistów Miriam szuka racji poezji w docieraniu do — bliżej nie określonego — niezmiennika [...]. Tymczasem w programie Leśmiana niemal na każdej stronie wybucha radość z odzyskanego w swej jednorazowości konkrety” (s. 76). Dowodność argumentów Błońskiego, jak i mojej niedawniejszej argumentacji, że nie można po prostu i beztrudno zaliczyć Leśmiana do symbolizmu, pomijając ogniwa światopoglądowe, mogłaby zapewne zyskać jeszcze na sile. Przypomnę pomijany fragment szkicu *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, gdzie Leśmian roz-wodzi się nad dominacją znaku nad znaczeniem, jako cechą „wtórnej”, nieautentycznej rzeczywistości. Mowa tam o magicznym wprost działaniu nawet martwego już znaku w rzeczywistości społecznej, ale łatwo te rozważania przenieść na płaszczyznę filozofii i estetyki, są paralelne. Zob. B. Leśmian, *Szkice literackie*. Opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel. Warszawa 1959, s. 61, 62.

się tu mieć zgoła zerowe zastosowanie jako model dla opisu poetyki, której jednolita systematyczność, wolna jakby od zobowiązań wobec upływającego czasu, niezależna od sekwencyjnego porządku zdarzeń składających się na udział pisarza w życiu literackim, domaga się ujęcia zasadniczo odmiennego, o charakterze — powiedzmy — mapy, a więc ujęcia synchronicznego, co nie znaczy: statycznego" (s. 94). „Twórczość Leśmiana objawia całokształt swoich założeń — w dowolnym momencie swego narastania w czasie. Każdy usamodzielniony, sztucznie, odcinek jej diachronii daje znacznie więcej, niż chcemy od niego oczekiwać: jest po prostu twórczością w pomniejszeniu; częścią, która stanowi zarazem »streszczenie« całości" (s. 97).

Znów więc wraca „*modèle réduit*” — pomniejszające lustro modelowe. Jego obiecywany antystatyzm jest tylko pozornym ruchem przerzucających się odbić. Widać też jasno — w twórczości pisarza wyróżnia się tylko: poetykę i biografię, sam zaś światopogląd mieści się w poetyce. Wydaje się, że założenia zawarte w ostatnim zwłaszcza cytacie zostały zrealizowane w studium Ireneusza Opackiego, analizującego już sam motyw odbicia i „lustrzaności” w obrazach poetyckich Leśmiana. Opacki również traktuje twórczość Leśmiana synchronicznie (odwołania do romantyków to diachronia pozorna — migrujących motywów), jako jedną konsekwentną całość.

Trudno w to wprost uwierzyć, aby w twórczości jakiegokolwiek pisarza nie było porzucanych zaulek, pomyłek. Mimo to możemy powiedzieć, że Leśmian jest pisarzem wyjątkowo konsekwentnym, ale ta konsekwencja jest umieszczona w czasie, nosi jego ślady. Uwzględnienie tego pozwoliłoby uniknąć pewnych nieporozumień. Bo czy naprawdę daty nie są ważne? Być może mógłby Leśmian napisać *Prolog* w okresie *Pana Błyszczyskiego*, ale nie odwrotnie! I czyby jeszcze chciał napisać *Prolog*? A właśnie w *Prologu* rozpoczyna się historia „lustrzanego odbicia” i tam po raz pierwszy pojawia się metafora, której późniejszą odmianę wziął Opacki za tytuł swojej pracy. Mowa tam o odbiciach: „Każde dalsze zakrzepłym bliższego jest echem”⁵. To wcześniejsza wersja „pośmiertnej w głębi jezior maski”. Tę ostatnią metaforę bierze Opacki za dobrą monetę — wyraz dążeń twórczych poety. Postaram się pokazać to wyraźniej: jest to właśnie postawa, której poeta będzie się sprzeciwiał. Wyraził ją w *Prologu* — może już tam nieapologetycznie, i na pewno nieapologetycznie w *Pejzażu współczesnym*. Dwukrotne posłużenie się metaforą pogrzebu, w związku ze sztuką, czy mogło być programem poety pojmującego sztukę jako program życia — po Brzozowskim i Bergsonie? Brzozowski krytykował *Prolog*, wczesny wiersz Leśmiana, choć może nie zauważył, że to nie program, lecz „smutna estetyka”, której Leśmian będzie się starał potem zaprzeczyć.

Zaczynam od polemiki i będę ją kontynuował, niech mi jednak wolno będzie podkreślić, że nie zmierza ona do negowania cennych wartości, jakie praca Opackiego wnosi: filiacje motywu odbicia u Leśmiana i romantyków, paralele poglądów Leśmiana z poglądami romantyków (Mochnecki, Libelt), fenomenologów — to trawale zdobycze. Eksponując jednak rolę odbicia, zlekceważył Opacki inne pojęcie, któremu odbicie w poezji Leśmiana jest podporządkowane, ów wierzchołek piramidy, gdzie zmierzają wszystkie obrazy: czas. W sensie filozoficznej problematyki czasu (choć dużo o niej się mówi), jak i historycznej — problematyki dyskusji poetyckich i filozoficznych epoki Leśmiana. Leśmian bierze w nich udział

⁵ Wszystkie cytaty z utworów Leśmiana, jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tomu: *Poezje*. Opracował J. Trznadel. Warszawa 1965.

inaczej niż Staff, ale ten udział istnieje. A takim najważniejszym sporem w sztuce XX-wiecznej jest spór między postawą odbijającą, poezją odbicia, wszelkich typów realizmu, także psychologicznego, a poezją kreacjonistyczną, czynu poetyckiego, w którym nie pragnie się niczego utrwalać, lecz tylko — powoływać coś nowego do istnienia. Pisał Leśmian:

„Wiersz — to właśnie owa odrobina rozwoju serdecznego, która się w danej chwili z przyczyn mało wiadomych, ale już niepowtarzalnych — zdarzyła. W godzinach bowiem twórczych przybywa zawsze jakaś treść nowa — coś, o czym poeta przed chwilą jeszcze nie wiedział albo wiedział niezupełnie — zgadywał zaledwo — przeczuwał we śnie, tak że przed chwilą jeszcze nie mógł tego właśnie wiersza napisać. A teraz pisze, bo już wie — albo pisze w tym właśnie celu, żeby się w tej chwili o całym świecie i o sobie,⁶ i o swoim wierszu czego nowego, nieznanego dowiedzieć”⁶.

Opacki natomiast sądzi o koncepcji Leśmiana: „poezja jest »żałobna« w takim sensie, że stanowi utrwalenie nie życia, lecz jego »pośmiertnej maski«. W takiej jednak funkcji jest dziełem odbić trwałych” (s. 333, przypis). Wydaje się, że między tymi dwoma sądami nie może być porozumienia. Rozszerzmy jeszcze pole widzenia.

W swojej pracy nie uniknął Opacki niekonsekwencji w stosunku do pewnych pojęć. Wprowadza on przecież w jakimś momencie pojęcie kreacjonizmu, co zdawałoby się unieważniać wszelkie w tym względzie pretensje. Rozciąga jednak na Leśmiana zasadę kreacjonizmu romantycznego, by zresztą w toku rozważań zapomnieć zupełnie o tym wprowadzonym pojęciu i zadowolić się teorią odbicia. Trafna droga zostaje porzucona. Opacki ukazuje zainteresowanie romantyków światem „jako dziełem sztuki”, co stanowi przesłankę ich zainteresowania motywem odbicia. Ten panestetyzm romantyczny, będący jednocześnie dyrektywą subiektywizmu (żeby świat był dziełem sztuki, trzeba nań rzutować swoje, odmieniające go uczucia), swoistego impresjonizmu w widzeniu natury — znajdzie, jak sądzę, swoje przedłużenie w okresie Młodej Polski, w jej impresjonizmie poetyckim. Opacki określa go jako „kreację wyobraźni”, „pejzaż ujęty jako odbicie”. Jednocześnie widzi zjawisko inne — ujęcie „świata wytworów wyobraźniowych” jako sztuki na prawach „zrównania ze światem przyrody, światem materialnym”. Zjawisko to określa przy pomocy cytatu z *Samuela Zborowskiego* Słowackiego. Waga tego cytatu stanowi innowację wniesioną przez Opackiego do rozumienia Leśmiana i rozwoju polskiej poezji:

Gdy wyrośniesz na człowieka,
Staną ci sny... jak liczny wróg,
I stworzysz świat... jak tworzy Bóg...
Ale nie świat realnych scen,
Lecz nikły świat — jak ze snu — sen⁷.

Ale tutaj zaczynają się nieporozumienia interpretacji. Gdyż ta postawa, będąca w jakimś sensie wynikiem poprzedniej, jest jednocześnie odrębna i stanowi jej zaprzeczenie. Nazwałbym to w romantyzmie nurtem ekspresjonistycznym. Świat zostaje ujrany jako dzieło sztuki, ale poeta nie pragnie tworzyć wychodząc od tego świata, odkrywając w nim co chwilę gotowe dzieła sztuki. Kończy się bowiem wszelkie naśladownictwo. Fragmenty świata zostają potraktowane jako chaos

⁶ Z rozmyślań o poezji. W: *Szkice literackie*, s. 86—87.

⁷ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. T. 13, cz. 1. Wrocław 1963, s. 148.

pierwotny, z którego poeta formuje nie odbijając, lecz sięgając po laur najwyższy: kreatora, na kształt dzieła Boskiego Stworzyciela. Jeśli tworzę jako Bóg, to w sensie ontologicznym — nie powtarzam już niczego, nicość nie ma odbicia. Kreowanie traci tu swój charakter cząstkowy, że tak powiem, współtworzenia, a staje się gestem absolutnym. Nietrudno zauważyć, że ta problematyka współbrzmi z żywo zawsze interesującą poetę problematyką teistyczną. I ten właśnie „ekspresjonistyczny” nurt romantyzmu odrodzi się również w Młodej Polsce, gdzie poczyną się poezja Leśmiana.

W tym sensie punkty dojścia Leśmiana to daleko więcej niż formuła Opackiego: „Tak oto odbywa się u Leśmiana, w romantyzmie już wykryte jako reguła, »poprawianie« rzeczywistości przez jej kontemplatora” (s. 258). Właśnie postawy kontemplacji będzie jak najmniej u późnego Leśmiana. Jeszcze gorzej jest w tych miejscach, gdzie Opacki zupełnie porzuca początkowy, płodny punkt wyjścia i w centrum swoich kryteriów umieszcza kryterium fotograficzności:

„Oczywiście przy takich tendencjach [Leśmiana] cena uzyskania własnego odbicia wzrasta wielokrotnie: to świat, w którym fotograf zrobiłby majątek! Rzecz można nawet mocniej: fotografia w tym świecie ma większą wartość niż obiekt fotografowany. Na pewno zaś — nie mniejszą. Wszak pisał Leśmian: »Przedmiot i jego odbicie zyskuje jednakie prawa na ziemi i jednakie przywileje w niebiosach«” (s. 272).

Tu widać, jak owo prześlizgnięcie się historyka literatury na płaszczyznę już obcą analizowanej poezji odbyło się także przez nadużywanie cytatu, bo zacytowane zdanie Leśmiana — do czegoż się odnosi? Cóż to jest przedmiot w tekście Leśmiana? W każdym razie nie prosta rzeczywistość:

„Marzenie graniczy z rzeczywistością, rzeczywistość z marzeniem. Zresztą — różnica pomiędzy nimi znika radośnie w chwili, gdy je pochłania wiecznie zagadkowa i niepodzielna całość. Przedmiot i jego odbicie zyskuje jednakie prawa na ziemi i jednakie przywileje w niebiosach. Śnić i widzieć sen własny i wywalczyć mu cudaczne prawo bytu w dookolnych obszarach — oto czyn jedyny, na który zdobyć się winien poeta. A nie masz tu przedmiotów błahych i podrzędnych: wszystko jest zarówno ważne i wieczne, wszystko jest po prawicy, nic po lewicy Boga”⁸.

Rzeczywistością jest więc — całość, sen poety, nie oddzielony od świata, czyli, mówiąc inaczej, akt stwórczy, gdyż to sam poeta jest Bogiem umieszczającym wszystko po swej prawicy.

Ten wczesny tekst Leśmiana uwikłany jest jeszcze w konieczności ustosunkowania się do „przedmiotu”, „rzeczywistości”, jako czegoś nieruchomego, ale ustosunkowania się wyrażnie w sensie polemicznym. Paralela z cytowanym tekstem Słowackiego uwidoczniła się jasno. Opacki jednak dalej nie uwzględnia aktu twórczego jako aktu Boskiej mocy. Píše więc o „całkowitym zrównaniu przedmiotu i jego odbicia”, gdy „przedmiot [...] utożsamia się z nim” (s. 273), dalej wspomina o tendencji do zniknięcia „niezgodności między wyglądem rzeczywistości i »obrazu myślnego«” (s. 282), jeszcze dalej czytamy: „poeta łowi właśnie odbicia i utrwała je w słowach” (s. 333). Zanotujmy jeszcze kilka sformułowań: „określenie ścisłe, adekwatne wobec przedmiotu-odbicia” (s. 334), „Dochodzi do pełnej paraleli świata i odbicia” (s. 344). Echem pracy Sławińskiego a zarazem pomostem pomiędzy oboma studiami jest sąd o języku poety: „język ten może stać się »lustrem« dla odbicia czasu rzeczywistości, o której mówią sensy słów” (s. 347). I jesz-

⁸ Edgar Allan Poe. W: *Szkice literackie*, s. 465.

cze w innym miejscu widzi autor obrazy Leśmiana jako „dość dosłownie pojętą fotografię chwilowego stanu przedmiotu” (s. 328)⁹.

W cytacie, w którym mowa o języku jako o „lustrze”, chodzi także o rytm, z jego to pomocą język staje się „odbijający”. I znów formuła Leśmiana, na którą tu się Opacki powołuje, jest bogatsza. Leśmian mówi wprawdzie o „strumienieniu się wyrazów” jako „odwzorze czasu”, pisze jednak zarazem, że „Rytm to coś, co albo zastępuje istotę czasu, albo jest samym czasem”. A więc nie odbiciem. I o jaki czas chodzi? Formuła nie jest wyraźna, esej pochodzi z wczesnego okresu. Ale wszystko zdaje się wskazywać, że i tutaj chodzi już o czas — poetycki, o czas stworzony przez poetę-stwórcę. Gdyż w koncepcji Leśmiana czas ulega relatywizacji, szukamy wielości czasów. Ileż razy podkreśla Leśmian, że to — „inny czas” („I tylko inny płynie czas, i tylko młot inaczej dzwoni” — *Dziewczyna*). Próba Leśmiana jest próbą znalezienia czasu — poza czasem. Czasu, który nie byłby czasem — rzeczywistych dłoni i oczu („Lecz minął czas dłoni! / Rozwarł oczy... Czas oczu minął niepochwytanie!” — *Eliasz*).

Sporządzenie wszystkiego do problemu odbicia wykrzywia w poezji Leśmiana i jej aspekt, nazwijmy go, filozoficzno-teologiczny. Jeśli akt stworzenia odbył się, możemy przecież tylko — odbijać. Jeśli zaś poeta staje się Bogiem — możemy dalej stwarzać w sensie absolutnym. Ta problematyka nie jest obca romantyzmowi i jego mistyce. Mickiewicz polemicznie wypowiada się o Boehmem, ponieważ ten patrzy na Stworzenie jako na coś już dokonanego (w rozmowie z A. Lévyem). Takie ujęcie otwierałoby nowe perspektywy rozumienia Leśmiana, pozwoliłoby może w wielu kreowanych przez niego obrazach Boga — ujrzeć samego poetę, który „w piersi własnej — własnego dorąbie się boga”. Byłaby to formuła nowej religii humanistycznej, której Leśmian poszukiwał, albo formuła wszechjedności mistycznej, obecna już i w romantyzmie:

Ty sam na siebie wdziałeś raz postać człowieka.

Powiedz, czyś wziął na chwilę, czyś ją miał od wieka?¹⁰

Takie wiersze Leśmiana, jak np. *W przeddzień swego zmartwychwstania*, kiedy Bóg śni świat i ludzi, a poeta nie chce mu zakłócić snu, chcąc trwać jeszcze, nawet za cenę spóźnienia zmartwychwstania, można by rozumieć też jako zawiklaną relację między światem stworzonym a poetą, światem jako jego, poety, „istnieniem faktycznym”, które tylko w akcie twórczym się dopełnia. Przedział między tym, co stworzone, a tym, co stwarzające, zniknąłby wtedy. W tej koncepcji istnieniem jest tylko aktywna realizacja twórczości. Bóg potrzebuje nas do swego istnienia, człowiek potrzebuje twórczości czy miłości, czyli Boga, którym sam z kolei się staje. Owa mistyka pobrzmiewająca panteizmem zasługuje u Leśmiana na bliższe zbadanie. W każdym razie ta problematyka niezbędna jest z teorią „powtarzania” czy odbijania. Rzeczywistością i naturą jest tutaj mit, twórczość, w której „między Bogiem a graniem znikła inszność i przedział” (*Dąb*).

Zakładając, że rzeczywistość jest dla Leśmiana-poety o wiele bardziej „dana i stworzona”, niż to wynika z jego poetyckich założeń, przecenia Opacki u Leśmiana, wydaje się, rolę opisu procesu poznawczego i obrazów poetyckich odnoszących się do poznania, klasyfikowania, ujęcia. Jedynie Jan Prokop w szkicu *Niepochwycień*

⁹ Obsesja widzenia poezji Leśmiana jako odbicia, fotografii, dwukrotności — powraca niezliczoną ilość razy.

¹⁰ A. Mickiewicz, *Broń mnie przed sobą samym*. W: *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. T. 1. Warszawa 1955, s. 411.

przypomina o tym, co można by nazwać celem „autypoznawczym” tej poezji. Wiąże się to bezpośrednio z problemem trwałości dzieła sztuki. I tutaj gra rolę problem odbicia. Otóż rytm, będąc podobny do „*élan vital*” Bergsona, będąc analogią samego potoku życia, zapewnia poezji jako dziełu sztuki tę trwałość, jakiej nie posiada np. pamięć ludzka. Czytamy u Opackiego: „Poezja jest trwała i w niej »odbicia« nie giną (i tego Leśmian nigdzie nie podważa!)” (s. 333). Zdanie to zostało napisane dość lekko, a przecież problem jest zawiły. Z jednej strony bowiem istnieje opozycja między poznawaniem a tworzeniem (jeśli poznajemy to, co już dane — *nb.* tak rozumiał Miriam sztukę symboliczną), z drugiej — między żywym i poznany (znika ona tylko w akcie twórczości absolutnej).

Kluczem do problemu trwałości poezji jest dla Leśmiana analizowane przez niego pojęcie „*natura naturans*” i „*natura naturata*” (czyli, używając innych jego terminów: życie i „muzeum” życia). Poezja należy do dziedziny „*naturae naturantis*”, ale tylko tak długo — jak długo stanowi dla nas tajemnicę. Píše Leśmian: „Określenie jest dla niej smutnym rodzajem trumny szklanej, która — przejrzysciej — zabija”¹¹. Innymi słowy: jeśli twórcze odkrycia poezji wejdą do automatyzmów świadomości powszechnej, przejdą z dziedziny „*natura naturans*” do „*natura naturata*” — przestaną być poezją. Na wyjaśnienie tworzenia — do końca, patrzyłby Leśmian z trwogą, pisał przecież: „A zauważmy to mimochodem, lecz niezupełnie od niechcenia, że ilekroć poezja przestaje być dla nas tajemnicą, tylekroć my dla niej przestajemy być poetami!”¹² W innym miejscu: „Tajemnica (prawda) podlega tym samym przemianom twórczym, co życie w ogóle. [...] Dla epok następnych — są tylko wspomnieniem”¹³. Tragiczna i heroiczna koncepcja sztuki!

Nie chodzi więc o to, żeby wiersz był podobny do życia, lecz — żywy! Rytm w tej koncepcji nie będzie jakąś analogią życia, czasu, lecz innym czasem, barierą chroniącą przed zejściem tekstu do poziomów „muzeum” społecznego automatyzmu. I nie dlatego, że jest do życia podobny, lecz — paradoksalnie — że jest od życia odmienny!

Bowiem w dziedzinie sztuki tylko odmiennność, jedyność, wyłączość, indywidualność, niepowtarzalność, a nawet krańcowa dziwność sytuacji wytwarza rzeczywistość „żywą”, nie będącą martwą repliką czy „maską pośmiertną”. Być podobnym do życia to pochwycić jego niepowtarzalność, bo życie, nawet kiedy się powtarza, jest niepowtarzalne. Dlatego Leśmian wykręcał zdania i usztywniał, sypał dziwnymi neologizmami i neosemantyzmami, używał rzadkich rytmów, by swojej poezji drogę do języka potocznych powiedzeń zastąpić czy maksymalnie utrudnić. Rozumiał to Irzykowski, mówiąc, że przejście przez zwyczaj językowy jego neologizmów Leśmiana uważały za klęskę, i tworzył je tylko dla danej sytuacji poezjowej, a nie jako powtarzalne dekoracje.

„Ująć niepochwytność w dwa przyległe słowa” — tak określił Leśmian tajemnicę poezji. O tyle poezja jest żywa, o ile zbliża się do tego, co w życiu jest niepowtarzalnym, odrębnym kształtem chwili, jednym słowem — niepodzielnym już, jeśliby taki istniał, atomem czasu. Czytamy u Opackiego, że czas romantyków, będąc „czasem stuleci”, nie mógł znaleźć swoistej analogii w wierszu, i dalej: „U Leśmiana rzecz wygląda inaczej zupełnie: wszak czas, o którym mówią jego wiersze, to przede wszystkim czas »zatomizowany«, czas momentalnych przemian, czas ułamków sekund” (s. 349). W odniesieniu do owych znikliwych fragmentów życia miałby sens termin

¹¹ *Z rozmyślań o poezji*, s. 76.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Z rozmyślań o Bergsonie*. W: *Szkice literackie*, s. 36.

fotografii, ale tylko w sensie „migawkowości”. Jaki jednak jest jej cel? Opacki wspomina słusznie o poczuciu przemijania i znikliwości. A także o tym, że zostaje uchwycone działanie się, a nie finał procesu (analiza wiersza *Twój portret z lat dziecinnych...*).

Pójdźmy w tym rozważaniu dalej: działanie się jest zbliżaniem się do granic niepowtarzalności, uchwycenie mikrofazy jest próbą uchwycenia ruchu — idealne jego pochwylenie likwidowałoby przedmiot obserwowany i obserwatora, sztuka wkraçałaby w życie. Momentałość układów jest więc jakby postulatem niepowtarzalnej serii losowej, niepowtarzalności, więc — daremną jakby próbą zlikwidowania odbicia. Zostaje ono zlikwidowane w ideologii poetyckiej, bo przecież nie może zostać zlikwidowane w materii wiersza. Bądź co bądź, mówimy o kracjonizmie Leśmiana w sensie estetycznym, a nie absolutnym... W każdym razie w przeciwieństwie do romantyków, których czas był historyczny, czas momentalny Leśmiana jest czasem metafizycznym. Różnica problemu, a nie długości odcinka czasu.

Okazałoby się, że wszelka próba zatrzymania tego czasu (fotografia migawkowa) byłaby sprzeczna z samą istotą trwania (Bergsonowskie pojęcie „*durée*”). Dlatego wiersz nie odbija rzeczywistości, przecież to niemożliwe — jest to mit tworzący inną rzeczywistość, a z tamtą przyczynowo powiązany. Ulepienie maski pośmiertnej dla wiecznego ruchu staje się niewykonalnym paradoksem. Ten problem „nieistnienia” śmierci wyłożył Leśmian w wierszu *Śmierć Buddy*. I ten wiersz zasługiwałby na osobną analizę, świadczy bowiem, że poezja Leśmiana jest wielosystemowa, a może oparta na sprzężonych sprzecznościach. To bowiem Budda mówi, że śmierci nie ma, druga osoba dialogu, dziewczyna, twierdzi, że śmierć istnieje, choć ona właśnie jest uosobieniem życia.

Tematem tego wiersza jest niewątpliwie paradoks twórcy. Twórca przyjmuje śmierć, mówiąc o życiu; poświęcony tworzeniu, przemienia życie na twórczość, wierząc, że wcieli się w wartości trwalsze, odmieniony, nie zostawiwszy swego wizerunku („popiół, zamiast spocząć, w inny kształt się wciela”). Wiersz ma być tym pulsującym, trwającym życiem, a nie wspomnieniem. Biorę śmierć, zostawiam życie — tak może powiedzieć twórca, zamiast mówić: zamieniam mój czas na poezję. Nie zapominajmy, że utwór *Śmierć Buddy* skomentował Leśmian („skomentował” w sensie paralelizmu pojęć) we wczesnym eseju *U źródeł rytmu*, pisząc o Światowidzie (metafora poety! użyj jej w jednym z późnych swych wierszy Broniewski), zresztą i obrazy poetyckie są identyczne:

„Śmierć, która dla człowieka była wieczną cudzoziemką, stała tuż przy bogu, aby mu przypomnieć z uśmiechem na ustach, że pieśń swą twórczą już dośpiewał do końca. Rozumiał Światowid i ów uśmiech, i owo przypomnienie. Nie skarżył się na to, że razem z pieśnią do życia oddał ludziom, roślinom i zwierzętom życie samo, śmierć sobie jedynie pozostawiając. Tak zresztą czyni każdy twórca, nie dla siebie i nie dla widzów, lecz dla dzieła — dzieło spełniając”¹⁴.

Dla dzieła — więc dla życia. Ten wymowny tekst krytyczny opatruje Opacki zupełnie zdumiewającym komentarzem:

„[...] liryka ta miała do kształtu świata przyłgnąć tak wiernie jak gipsowa maska [...], by po jego śmierci kształt ten zachować. [...]”

Wszakże nie ku bezinteresownemu uczczeniu rzeczywistości urokliwej maska ta została sporządzona. Została sporządzona w interesie społecznym, po to, by innym ludziom ów miniony świat udostępnić i dać im możliwość doznania z nim radosnego kontaktu” (s. 351). Radosnego kontaktu — z gipsową maską? Interes społeczny?

¹⁴ *U źródeł rytmu*. W: jw., s. 74.

Udostępnienie? Jakbyśmy czytali poetykę socrealistyczną! Wszak to „*natura naturata*”, potępione przez Leśmiana muzeum wspomnień! Warto przypomnieć, że pojęcia maski używa Leśmian w znaczeniu pejoratywnym w esej *Z rozmyślań o poezji*.

Wydaje się, że odbicia u Leśmiana nie tyle zaświadczały o możliwej trwałości, ile raczej nietrwałości odbitego obrazu; romantycznej radości z postawionego posągu przeciwstawia Leśmian — znikliwość, podejmuje natomiast wiarę w twórczy czyn. Cóż bardziej znikliwego niż „dal świata w ślepiach wróbla” lub „słońce w cebrze”? Trzeba do tych wierszy podchodzić po prostu. Natura ożywiona jest miłością, „tęsknotą” („jakby tęskniła do mnie” — mówi Leśmian), chęcią przekazywania, tworzenia życia. Ale natura podlega niszczącemu działaniu czasu, jej szansą jest co najwyżej proste odbicie. Człowiek natomiast ma szansę stworzenia „innej rzeczywistości”. Trzeba w końcu zauważyć, że w wielkiej linii rozwojowej: „materia — natura — życie — człowiek”, sprawy rytmu, poezji, mitu to są w twórczości Leśmiana po prostu synonimy kultury ludzkiej, ku akceptacji której zmierza jego twórczość. Kultura — a więc także życie świadomości życia, czas świadomości czasu. Ta sama natura, a jednak inna. Inna rzeczywistość.

Przykładem *Pan Błyszczczyński*. Tam Opacki polemizuje ze mną, twierdząc, że pan Błyszczczyński nie jest poetą, lecz symbolizuje wyobraźnię, ale wydaje mi się to mnożeniem bytów. Jest przecież i tym, i tym. Otóż pan Błyszczczyński, genialny „odbijacz”, zbudował „błyszczczydlami swych oczu” ogród, „przymuszając drzewa, by do zwykłych podobniały jako tako”. Ogród więc — zwierciadlany. Ale dziewczyna w tym ogrodzie „nie żyła i nie zmarła” — nie została więc stworzona. Konsekwentnie więc „Nie umarła, lecz umarło jej odbicie w jezior wodzie”. Pan Błyszczczyński pomylił się zupełnie. Każda bowiem próba wiary w odbicie, próba miłości do nie istniejącej dziewczyny, kończy się źle, jak próba wkroczenia do baśni; dziewczyna znika, jak złota odzież Kopciuszka po wybiciu godziny. Urszula Kochanowska buduje replikę-odbicie Czarnolasu w niebiosach, ale brak tam — rodziców. Próba odbicia, odtworzenia jest niemożliwa, tragiczna, dramatyczna i nie daje rezultatów. Tylko lalki wyglądają u Leśmiana „żywo”, naturalistycznie, jak właśnie lalka z wiersza o tym tytule, jak Kleopatry z muzeum figur woskowych — żywi rozwiewają się w pamięci, a czego nie ma w rzeczywistości, ginie w pamięci, nie ma tego i w wierszu („Już nie umiem zobaczyć siostry mej uśmiechu — / I tego, jak konając, padła na podłogę”). Odwrotnie sądził romantyzm („Co ma ożyć w pieśni, musi zginąć w rzeczywistości”). Kiczowatość podobnych wierszy jak *Kleopatra* czy *Lalka* — sztuczny uśmiech i całkowita możliwość określenia postaci, to także krytyka wszelkiego odbijania i „masek pośmiertnych”, kukieł z masy czy z wosku. Natomiast cechy życia mają wszystkie Zmierzchuny, Śnigrobki, Srebronie, często bez twarzy, usta wiszące w powietrzu, same pojawiające się znikąd ręce. To inna rzeczywistość, mająca szansę działać jak życie, czyli prawda, czyli tajemnica, bo taki jest ciąg Leśmianowskich sylogizmów jego ontologii i estetyki.

Im bardziej wynaturzony i uduziwniony obraz życia, tym bardziej poezja zbliża się do samej zasady życia — do niepowtarzalności. Do życia w kulturze, nie mieszczącego się w biologicznej powtarzalności cyklu, do czasu mijającego niepowrotnie wraz z kulturą, która jak człowiek — jest Personą. Powinno to być więc krzywe, załamane, puste zwierciadło. Zwierciadło jest od dawna zaprzeczeniem symbolicznym twórczości, symbolem narcyzmu osoby i kultury, wtórnym określeniem się przez zasadę cyklu. Dlatego jakże konsekwentne jest, że w wierszu *Dziewczyna przed zwierciadłem* dziewczyna znajduje śmierć w toni odbicia (ten wczesny wiersz jest jeszcze jedną wersją tematu *Prologu*). Analizując problem odbić, nie można nie dostrzec faktu, że u Leśmiana zwierciadlenie się zachodzi w życiu lub w obrębie

sztuki, a nie w relacji: natura — kultura, sztuka — życie! Píše Leśmian: „Fakt życiowy jest bezpowrotny i niepowtarzalny i na tym polega jego tragizm. [...] Rytm jest powrotny i powtarzalny i na tym polega jego weselność”¹⁵. Sztukę i życie łączy rytm — zasada życia — ale nie wzajemność odbicia. W dziedzinie sztuki panuje „gwiazdna przenośnia, co duszę ze wszechświatem spokrewnia na nowo”. Cytujemy Leśmiana: „świat [...] się odmieni [...]. Żuraw poda głos chałupie, a chałupa porozumie się ze snopem zboża, a snop zboża spokrewni się z warkoczem dziewczyny. [...] Słowa [...] mogą znowu zdążyć ku sobie i spotykać się nawzajem w miejscu, gdzie życie codzienne [...] wzbraniało im wszelkiego spotkania. [...] I spotykają się — gwiazdy z oczami, duchy z kolumnami, łzy z perłami...”¹⁶

Wątpliwe, aby uwaga z wiersza *Pejzaż współczesny* o poecie, co „Skapiąc niebu pośmiertnej w głębi jezior maski, / Chce życie w rodzajowe pokurczyć obrazki”, była postulatem. To tylko westchnienie pod adresem poety, który mógłby pisać wiersze nieco lepsze, romantyczne, zamiast zapewne realistycznych scenek. To po prostu poetycka wersja zdania z eseju przedśmiertnego o poezji, gdzie pisał Leśmian, że dziś niestety poeci tracą rozum „dla nizin” zamiast tracić go „dla wyżyn”.

W jednym ze swoich ostatnich i zastanawiających wierszy *Słowa do pieśni bez słów* (podkreśla słusznie jego wagę Michał Głowiński w studium *Słowo i pieśń*) napisał Leśmian o sobie — o poecie: „A ja — obłądny nie istniejących zdarzeń wspominać”. Został w tych słowach zawarty cały dramat niemożliwego czy niepotrzebnego odbicia i jednocześnie dramat czasu, dramat innej, „obłądnej” rzeczywistości sztuki. Nietrudno zauważyć paralele z Norwidowskim „pamiętnikiem obłądnym, ale wielce rzeczywistym”. Przeciwwstawiając się naturalistycznym czy realistycznym prądom i postulując konsekwentnie kreacjonizm, zataił poeta słowo „rzeczywisty” z powodów i tych, które odróżniały go od romantyków, i wszystkich wyłożonych tu już poprzednio.

Najwyższą tajemnicą poezji Leśmiana jest czas, bo czas jest porównywalny z tajemnicą życia. Nie odbicie. Próba odpowiedzi na dręczące poetę pytania była poetycka baśń *Dwaj Macieje*. Mowa jest w niej o ukrytym skarbie, o zaklętym ziele. Spróbujmy poszerzyć interpretację o pewien mit. Mianowicie plemiona pierwotne znały opowieść i mit duszy „zewnętrznej”, którą można było schować — na zewnątrz, aby być nietykalmym, nie zginąć z ręki wroga, jednym słowem — pozostać nieśmiertelnym. Zna ten mit i Leśmian, skoro uwzględnia go w wierszu *Wrogowie z Napoju cienistego*, pisząc, że „wroga mego życie” znajduje się pod dębem, w półskrzyńcu ze złota, w dziobie śpiącego tam łabędzia, a mianowicie na ostrzu złotej igły, którą łabędź trzyma w tym dziobie. Spróbujmy sobie wyobrazić, że nieśmiertelna nasza dusza, zapewniająca i ciału naszemu nieśmiertelność, jest tak schowana, ale z innego powodu — została nam odebrana, uwięziona i nie stanowi już naszej własności. Próbuje ją odnaleźć i sobie na powrót przywłaszczyć, kto wie zresztą — może pierwszy raz zdobyć? Kto wie, może tą duszą jest także tajemnica poezji?

Taki jest sens wyprawy dwu Maciejów po zaklęte ziele, bronione przez legendarnego potwora Czmura. Jak wiadomo, ma ono wszelkie cechy poezji i życia: „A poznali je po tym, że było — zaklęte”. Czumur jest Czasem i zwycięstwo — chwilowe, może się dokonać. O nim to, tak jak się mówi o czasie, powiada Maciej: „Umknął zmór podrzutek! / A my ziela szukajmy! Czas nagli i smutek!” Czas objawia tu swą Janusową twarz, nazywany raz zostaje po imieniu, raz ujęty jako nazwa tabu („Czumur”). I powiada znów, jak o czasie, wtóry Maciej: „W tym, że Czumur

¹⁵ *Ibidem*, s. 73.

¹⁶ *Ibidem*, s. 69—72.

nas nadpsował — nie ma jeszcze sromu. / Czas duszom do pokuty... Czas ciałom — do domu...” Lektura tak zaproponowana ujawnia dwuznaczność ujęcia czasu, jak i zdumiewającą poetyckość tekstu.

Ziele, poezja, twórczość zdobyta walką, a życiem płacona, jak wiadomo — nie twórcy się należy, lecz jest przekazem życia. I dlatego zostaje wręczona Płacybowski, „na skrócie”, „jako po dwóch Maciejach niepodzielny spadek”. Nie jest to nic więcej jak trwanie kultury jako wartości żywej, nie odbicia czy wspomnienia. Przedłużenie życia tej kultury. „Teatr życiem płacony” — mówi Norwid. Leśmian mógłby powiedzieć: „twórczość życiem płacona”, czy: „twórczość kupiona śmiercią”. Tylko tyle, aż tyle.

Omówione tutaj studia Sławińskiego i Opackiego przynoszą nowe odkrycia dla leśmianologii. A jednocześnie budzą żywy sprzeciw we wnioskach ogólnych, przywodzą na myśl pewne niebezpieczeństwa łączące się ze złudzeniem o całkowitej naukowości postępowania humanistycznego, które jako takie zyskałoby właściwie sprzeczne z humanistyką założenie wiedzy technicznej. Wyłączenie mianowicie, z jednej strony, wiedzy diachronicznej oznacza nie tylko swoiste odsunięcie poety od dyskusji estetycznych jego czasu i pozbawia tę twórczość, dającego jednak dużo do myślenia, elementu rozwojowego, ale także, z drugiej strony, sprzyja budowaniu jednego modelu strukturalistycznego (Sławiński) czy archetypalnego, lub modelu motywów (Opacki) — tam gdzie diachronia podsuwa istnienie o wiele większej różnorodności.

Utwór literacki jest ograniczony jako tekst i należy go badać w wewnętrznych powiązaniach jako całość artystyczną. Nie jest z tego punktu widzenia dokumentem, testem psychologicznym. Dochodzimy w nim jednak do pewnej syntezy odczuwania treści emocjonalnych i rozumienia treści intelektualnych w związku z treścią życia jako całości. Tak więc jego odrębność jako tekstu jest tylko względna. Jest jednością, ale jest jednocześnie zestawieniem części obcych i odrębnych, wyjętych z innych całości. Krytyka strukturalistyczna celowość i wzajemne odnoszenie się części utworu traktuje trochę jak swoistą teodyceę tekstu, o jego strukturze twierdzi, że jest, zamiast sądzić, że ją dopiero wymyśla. Wobec tych tendencji należy akcentować także pojęcie chaosu, zlepku, konglomeratu, nie tam dopiero, gdzie utwór jest nieudany, ale jako przejawiającą się w literaturze zasadę rzeczywistości. Zajęcie stanowiska pozornie „czysto” naukowego sprzyja szczególnemu brakowi wyczulenia na spór o wartości przez poetę prowadzony, niedostrzeganie tego sporu prowadzi do fałszywych modeli strukturalistycznych. Prezentowana metoda strukturalistyczna, nie godząc się jakby ze względnością sądów naukowych w humanistyce (ale przecież nie tylko w humanistyce), proponuje modele „pewności”, które eliminując ilość czynników, prowadzą w istocie do jeszcze większej zawodności i względności wyników. A przecież geneza dzieła literackiego jest dwojaka: historyczna i współczesna, nasza, kiedy powołujemy je znowu do życia i poddajemy reinterpretacji na miarę naszego rozszerzonego doświadczenia. Tajemnica symbolizmu wszelkiej wypowiedzi literackiej polega na tym, że te nasze doświadczenia zdają się tkwić w załączku już tam, w dziele — jeśli jest wielkie — przeszłej epoki.

Jacek Trznadel

PISMA KRYTYCZNE Ostapa Ortwina. [T.] 1: O WYSPIAŃSKIM I DRAMACIE. Opracowała i szkicem biograficznym poprzedziła Jadwiga Czachowska. (Warszawa 1969). [T.] 2: ŻYWE FIKCJE. STUDIA O PROZIE, POEZJI I KRYTYCE. Opracowała Jadwiga Czachowska. Wstępem poprzedził Mi-