

# Jan Sochoń

---

## Muzyczność literatury: Leśmian i inni...

---

Studia Philosophiae Christianae 47/1, 167-184

---

2011

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JAN SOCHOŃ

*Instytut Filozofii UKSW, Warszawa*

## MUZYCZNOŚĆ LITERATURY: LEŚMIAN I INNI...

**Słowa kluczowe:** muzyczność poezji, Leśmian Bolesław, rytm wiersza, kultura

1. Muzyka znaczy. 2. „Umuzycznienie poezji”. 3. Muzyczność poezji. 4. W kręgu muzycznej epifanii. 5. Muzyka i kultura. 6. Leśmian wobec wiersza wolnego. 7. Uwagi końcowe.

### 1. MUZYKA ZNACZY

Tworzenie się idei rytmu jako najważniejszej kategorii w światopoglądzie Bolesława Leśmiana wiązało się – choć nie formułował on tego *expressis verbis* – z pojęciem muzyki. Od czasów romantyzmu nabrało ono szczególnego znaczenia, mimo że jego pole semantyczne zdawało się nieostre. Romantycy powtarzali, że słowa nie są zdolne oddać wszystkich zawłości i sekretów ludzkiego doświadczenia duchowego. Chcieli, aby poezja objawiała się w sposób bardziej bezpośredni, docierając do odbiorców i samych poetów bez pancerza sztywnej formy<sup>1</sup>. Po to właśnie zwracali się w stronę muzyki, zawężając jednocześnie sposób jej rozumienia. Jakąś muzykę zaczynamy przecież rozumieć w momencie, przekonywali, kiedy opanowujemy właściwy jej system wzajemnych odniesień i jednostek elementarnych, kiedy jej znaczenie wypływa z różnorodności połączeń harmonicznodźwiękowych lub sugestii kompozytora (omówienia programowe, tytuły poszczególnych utworów), ale też wówczas, kiedy poddajemy się jej tajemniczej, perswazyjnej sile.

---

<sup>1</sup> A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, tłum. z ang. M. i Jarocińscy, Warszawa 1965, 37.

## 2. „UMUZYCZNIENIE POEZJI”

Romantycy z góry niejako zakładali, że muzyka jest zawsze komunikatem znaczącym, co nie znaczy oczywiście, że niosącym treści łatwo odczytywalne. Przy tym uważali ją za najważniejszy środek ekspresji, dostępny szerokim masom odbiorców, choć zachowujący swoje indywidualne oblicze. Każdy mógł, dzięki niej, na swój własny sposób odczuć i w pewnych przypadkach uzupełnić ideową treść, której ramy narzucała. Z wielu względów dźwięk nacechowany emocjonalnie, bardziej niż słowo odpowiadał romantykom i ich późniejszym kontynuatorom. Po pierwsze, dlatego, że jego wartość emocjonalna, towarzysząca przekazywanej myśli, wzmacniała ją, odsłaniając to, co trudno nazywalne. Po drugie, poezja, podobnie jak muzyka, za pomocą pewnego materiału fonetycznego, tworzy określony nastrój, pod którym kryje się nieokreślona treść, niedająca się wyrazić dyskursywnie<sup>2</sup>.

Symboliści, zwłaszcza francuscy, idąc drogą wyznaczoną przez romantyków, postulat „umuzycznienia” dzieła sztuki uznawali również za najbardziej charakterystyczny rys swej estetyki. Paweł Valéry, patrząc już z pewnego dystansu, uznał ów pęd do „umuzycznienia poezji” za istotę całego ruchu symbolistów. Muzyka bowiem, ze swą zasadniczą asemantycznością, zdawała się spełniać idealne warunki dzieła-symbolu, o jakim marzyli symboliści<sup>3</sup>. Przez muzyczność niektórych z nich rozumieli też wzorowanie struktury dzieła poetyckiego

---

<sup>2</sup> L. Seylez pisał: „Poezja jest przede wszystkim muzyką i jej własnością. Piękny wiersz jest zarazem harmonią, ruchem, barwą i zapachem. W tym leży jego wartość i szlachetność. Każde znaczenie (*signification*) i jego zmiana, zamarcie może powstać poprzez samo piękne (rytmiczne) ustawienie słowa”. Cyt. za: T. Munro, *Les arts et leurs relations mutuelles*, Paris 1954, 298. Leśmian również zdawał sobie sprawę z tego, że wartość emocjonalna słowa ma znaczenie zasadnicze w procesie kształtowania się języka poetyckiego. Świadczy o tym, jak wiadomo, jego rozumienie akcentu, posługiwanie się formacjami zdrobniałymi i zgrubiałymi. Było to nawiązanie z jednej strony do języka balladowej poezji ludowej, z drugiej zaś do językowej praktyki romantyków i poetów Młodej Polski. Po raz pierwszy zwrócił na tę sprawę uwagę Jan Brzękowski w pracy *Poezja integralna*, Warszawa 1933; zob. też: St. K. Papierkowski, *Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964, 27-28.

<sup>3</sup> Szerzej zob. S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Warszawa 1976, 39-44.

na kompozycji utworu muzycznego. Poeci prowadzą (jak w utworze muzycznym) równocześnie kilka tematów, obrazów (w muzyce linii melodycznych). Tworzą na przykład fugi poetyckie, kantaty poetyckie, realizując tak zwaną zasadę kontrapunktu (z łac. *punctus contra punctum* = nuta przeciw nucie)<sup>4</sup>. Stosowali ją w teorii i praktyce Biely, Mallarme, Rolicz-Lieder (w późniejszym okresie twórczości). Uznawali oni muzykę za najwyższą formę sztuki. Jedyne ona, twierdzili, może odzwierciedlać nieokreślone stany ducha człowieka odczuwającego wyższy świat idei i kształtować świadomość. Kto nie jest muzykalny, ten niczego nie będzie w stanie zrozumieć z tajemnic rzeczywistości, również tej antropologicznej.

Rolicz-Lieder zafascynowany teoriami francuskich symbolistów przeniósł je na teren polskiego modernizmu. Uznawał muzykę za słowo-zasadę. Jej rytmiczność pozwalała przybliżyć się do przesłoniętych zewnętrznością materialną ukrytych stanów rzeczy. Mowę nazywał „rytmiczna kochanka”. Zbliżenie poezji do muzyki umożliwiło uchwycenie stanu własnego wnętrza, stawało się narzędziem prowadzącym do poznania siebie samego. W naturze widział poeta odpowiedniki poszczególnych instrumentów. Zjawiska przyrody próbował nazywać za pomocą podstawiania odpowiedniej barwy dźwiękowej instrumentu. W ten sposób orkiestracja wyrażała, w pewnym momencie uchwyciony „nastrój” natury i „nastrój” podmiotu:

We wszechświecie gędźba ogromna:  
 Pierwsze skrzypce – pociągały wiew wiatru,  
 Kontrabasy – bieg rwących potoków,  
 Wiolonczele – myśli i serce moje.  
 Organy – kaskad dalekich dudnienie.

(*Gdy dzwonki szwajcarskie symfonię grają: Oremus*)<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Idea kontrapunktu znalazła swoje stałe miejsce także w twórczości filmowej, jako sposób łączenia dźwięku z obrazem. Zob. I. Sowińska, *Fantom kontrapunktu w dziejach myśli filmowej*, w: *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Gucałski, Kraków 2003, 27-40.

<sup>5</sup> W. Rolicz-Lieder, *Poezje wybrane*, wybrał i wstępem opatrzył J.W. Gomułcki, Warszawa 1960, 42.

### 3. MUZYCZNOŚĆ POEZJI

Termin „muzyczność poezji” funkcjonował wśród twórców przelomu wieków w trojakim rozumieniu. Według pierwszej koncepcji, muzyczność pojęta była zgodnie z założeniami Verlaine’a. Słowo w niej służyło nie tylko do wyrażania pojęć, lecz także przez „zagęszczenie melodii słowa” wskazywało na ulotne stany podmiotu. Należy – powtarzał on za Wagnerem, ponieważ muzyka była symbolem, służącym do przekazywania przede wszystkim wrażeń – „zamiast wciskania sztucznie słów wiersza w zewnątrz narzucony rytm, wyzwolić te wartości emocjonalne, które tkwią w fonetycznej stronie słów”<sup>6</sup>. W ten sposób pojęta „muzyczność” doprowadzała do usunięcia na drugi plan semantyczności, ograniczała pojęcie na rzecz dźwięku. W takim przypadku słowo nie wskazuje na drugie słowo; są one obojętne znaczeniowo, dźwięk zaś uzyskuje nowy sposób istnienia, nowe prawa. Jest teraz samodzielnym czynnikiem ingerującym w strukturę poetyckiego tekstu. Doprowadza do unifikacji zjawiska dźwiękowego, którym się coś oznacza, że znaczeniowym, to jest ze znaczoną pojęciem.

Z tak pojmowaną muzycznością spotykamy się czytając wiersze polskich modernistów. Typowe przykłady to twórczość Staffa, Ostrowskiej, Bukowińskiego. Nie wypowiadali się oni jednak na temat rytmu jako takiego. Nie widzieli w nim bowiem niczego, co mogłoby doprowadzić do utworzenia odkrywczej formy poetyckiej<sup>7</sup>. Popularne natomiast były wszelkiego rodzaju transpozycje muzyki na słowo. Chodziło o odtworzenie pewnych sytuacji w przyrodzie w ich warstwie brzmieniowej, przeważnie za pomocą onomatopei właściwych, czyli niewerbalnych sekwencji dźwięków językowych oznaczających dźwięki, które występują poza językiem<sup>8</sup>. Chcąc oddać w słowach na przykład nastroj deszczowy, poeci odwoływali się do wiersza sylabotonicznego ze stałym zestrojem akcentowym, powtarzali zbitki spółgło-

---

<sup>6</sup> Cyt. za: S. Kołaczkowski, *Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk teatru*, Warszawa 1931, 49; zob. też J.-P. Richard, *Poezja i głębia*, tłum. z franc. T. Swoboda, Gdańsk 2008, 130-136.

<sup>7</sup> Poza E. Leszczyńskim, którego założenia w tym względzie pokrywają się w ogólności z teorią Leśmiana.

<sup>8</sup> L. Pszczołowska, *Jak się przekłada onomatopeję*, Teksty (1975)6, 94.

skowe: sz, cz, szcz, dz (Staff, Tetmajer)<sup>9</sup>. We wcześniejszej twórczości Rolicz-Liedera rytm powodował przybliżenie się wiersza do impresjonistycznego obrazu; stąd też rezygnacja z rymów, pod wpływem francuskiego wiersza wolnego, była prawie niezauważalna. Rym bowiem nie pozwalał na dokładne odtwarzanie ulotnych wrażeń, przemijających stanów wnętrza, jego nastrojów. Rytm natomiast powodował „nerwowość przebiegów wersowych, sprawiał wrażenie „barwnego impresjonizmu:

Wiatr na turniach milcząco zasiada  
 Górskie wierzchołki drzemią w mokrej mgle,  
 Seledynowy nurt poważnych jezior  
 Pod strażą głązów śpi,  
 Jęczą kaskady płaczem obłąkanych  
 Staczając wody w przepaścistą głąb,  
 Wiatr przelatuje na skrzydłach pomroku.  
 W krzemiennej dal.  
 (Modlitwa)<sup>10</sup>

Na ogół poeci modernistyczni wiazali z rytmem zagadnienie nastroju, który miał wywoływać utwór poetycki. Cechą charakterystyczną ich teorii poetyckiej stało się podkreślanie roli zabiegów instrumentalnych. W płaszczyźnie językowej te operacje fonostylistyczne przejawiały się w różnorodny sposób (aliteracje, eufonia, szyk przestawny, powtarzanie pewnych głosek pod akcentem).

W ówczesnej prozie (Żeromski, Berent) postulat jej umuzyczenia wybijał się na plan pierwszy. *Żywe kamienie* to najbardziej muzyczna powieść Berenta i zapewne najdłuższy polski poemat prozą. W romanizmie paralelę do dzieł Berenta stanowią utwory Krasieńskiego (*Agaj-Han*) i Magnuszewskiego (*Zemsta panny Urszuli, Krwawy chrzest*)<sup>11</sup>. Moderniści jednak – w przeciwieństwie do Leśmiana, symbolistów

<sup>9</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, 250.

<sup>10</sup> W. Rolicz-Lieder, *Poezje zebrane*, Warszawa 1961, 28.

<sup>11</sup> Problem ten omawia Jerzy Paszek w pracy *Styl powieści Wacława Berenta*, Katowice 1976, 19–39.

czy Berenta – nie wiązali ze sprawą muzyczności niczego więcej prócz zasugerowania nastroju wnętrza lub oddanie krajobrazu duszy.

Berent myślenie językowe rozszerzył o pewne sfery światopoglądowe. Chcąc zawrzeć w swoich dziełach wizję szczęśliwego społeczeństwa, wyzwolonego spod władzy cywilizacji i zła moralnego, odwoływał się do stylu, od wieków uchodzącego za wzorcowy, mianowicie stylu ksiąg świętych, od Biblii, przez Koran i Upaniszady do współczesnych prób i naśladowców, wyróżniającego się poetyckością, magiczną siłą rytmu, zaklęć opartych na perseweracji formuł magicznych, opalizujących grę wyrazów<sup>12</sup>. Chciał wręczyć czytelnikowi współczesną „świętą księgę” – marzenie pisarza od zarania dziejów, nie wyłączając Mallarmego, Nietzschego, Schulza czy Borgesa.

#### 4. W KRĘGU MUZYCZNEJ EPIFANII

Jak można wnioskować z wypowiedzi Leśmiana, muzyka stanowiła – jak u Greków w okresie archeicznym<sup>13</sup> – nierozdzielna, harmonijna całość z poetyckim słowem. Sądził, że nawet najbardziej abstrakcyjna mowa ma w swoim następstwie dźwięków pierwiastki melodyczne i rytmiczne, podobnie jak w muzyce, nawet pozbawionej słowa, łatwo jest wyczuć związek z mową<sup>14</sup>. Dlatego nie do pomyślenia jest sytuacja, w której zabrakłoby rytmiczności, w którymś ze słów wiersza czy w jakimś elemencie wszechświata. Gdyby do tego doszło, poezja straciłaby wszelką muzyczność, moc oddziaływania na człowieka, gdyż melodia, której wartości czasowe dźwięków nie są zróżnicowane, jest tworem martwym, niemającym jeszcze cech utworu muzycznego. Dopiero zróżnicowanie rytmiczne nadaje jej tętno życia i określony charakter muzyczny. W tym aspekcie, jak sądzę, można mówić o muzyczności poezji Leśmiana, w której rytm jest czynnikiem regulującym

<sup>12</sup> J. Paszek, dz. cyt., 25; zob. też uwagi Berenta o „świętej głosce” Om, w: *Upaniszady Kena, Isa oraz fragment z Wielkiej Aranyaki*, Chimera 10(1907), 294.

<sup>13</sup> Wyjaśnienie terminu w: J. Sochoń, *Spór o rozumienie świata. Monizujące ujęcia rzeczywistości w filozofii europejskiej. Studium historyczno-hermeneutyczne*, Warszawa 1998, 12; zob. też: J. G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, tłum. z ang. M. Kaziński, Kraków 2003.

<sup>14</sup> Por. E. Hausegger, *Muzyka jako wyraz*, Warszawa 1914, 13.

następstwo dźwięków w utworze poetyckim w czasie i organizującym je w stałe ugrupowania. Po zrealizowaniu takiego etapu, mógł Leśmian obarczać rytm innymi, naddanymi już funkcjami i cechami, w czyisto estetycznym i filozoficznym sensie. Dla niego muzyka kryła się w języku, na poziomie słowa wyzwolonego, gdzie – jak w muzyce – „dźwięk jest dźwiękiem, w malarstwie barwa barwą – słowo jest tylko sobą, słowem dla słowa”<sup>15</sup>. Na marginesie analizy platońskiej *Uczty* Leśmian podkreślił: „Idea – w słowach się objawia. A więc – s ł u c h a n i e m przede wszystkim poi się miłość Platońska. Na dawne pytanie trubadurów, czy miłość przez serce, czy też przez oczy wnika, Sokrates Platoński mógłby odpowiedzieć: przez uszy”<sup>16</sup>.

Powrót do słowa konkretnego zatem to nawrócenie do muzycznego, nastawionego na słuchanie rozumienia języka. Rene Chil pisał w 1891 roku: „Mówię język – to muzyka. Jeśli chcesz wyrazić wszystkie stany ducha, powinienes zwrócić uwagę nie tylko na ściśle znaczenie słów. Dobrze obliczone ich połączenie da matematyczny, niematerialny elekt muzycznego instrumentu, za pomocą którego autor mógłby wyrazić w danym momencie określony stan ducha”<sup>17</sup>.

U Leśmiana tym muzycznym instrumentem jest rytm. Pozwalając słowom na różnorodność przy łączeniu się, zamykając je w pewne zespoły znaczeniowe, rytm odsłania przed czytelnikami konkretny, zmysłowo uchwytny świat oraz duszę poety. Niejako przymusza odbiorcę do wyczuwania w słowach jakiejś innej treści, niż ta, którą im słowo codzienne narzuca: „Rytm wypełnia słowa, które kojarząc się pozornie na prawach logiki, odsłaniają pozalogiczne wnętrza zapatrzonej w siebie duszy”<sup>18</sup>.

U źródeł tej dążności nie znajduje się – jak można byłoby sądzić – Baudelairowska koncepcja „korespondencji”, przejęta od Emanuela Swedenborga, lecz wypracowane przez G. Vico rozróżnienie języka poetyckiego i języka niepoetyckiego oraz antysymbolistyczne przeko-

---

<sup>15</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, w: *Szkice literackie*. Opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, 76.

<sup>16</sup> B. Leśmian, *Miłość Platońska*, w: *Szkice literackie*, dz. cyt., 429.

<sup>17</sup> A. Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique. Wagner et la France*, Paris 1965, 271.

<sup>18</sup> B. Leśmian, *Szkice literackie*, dz. cyt., 346.



nianie o tym, że funkcje poezji powinny sprowadzać się do ukazywania świata bez specjalnych „uzasadnień ideowych”: „Znużyły mnie pojęciowe i poglądowe traktowanie rzeczy, które od dawna w poezji naszej przestały być sobą. Kwiat nie jest kwiatem, lecz dajmy na to tęsknotą autora do kochanki. Dąb nie jest dębem, lecz przypuścimy, prężeniem się nadczłowieka ku słońcu itd. Słowem – poezja nasza stała się światopoglądową. Zamiast świata – opinia, światopogląd. Zapragnąłem wejść w świat – w naturę – w kwiaty – w jeziora – w słońce – w gwiazdy, wejść tak nieodparcie, abym miał prawo wymawiać słowa powyższe bez uzasadnień ideowych, bez ideowego motu, trwającego domyślnie ponad tymi słowami”<sup>19</sup>.

Leśmian dążył do odzyskania utraconej więzi ze światem, z którym kontakt przesłaniała alegoria i konwencje społeczne. Przywiązywał dużą wagę do tego punktu swego programu. Moment ten wiązał się ze sprawą znalezienia słowa do pieśni bez słów, sprawą etyki, miejsca człowieka w rzeczywistości, z problemem symbol – konkret<sup>20</sup>. Zasada „korespondencji” zakładała, że w świecie nie ma elementów, które nie

<sup>19</sup> B. Leśmian, *Utwory rozproszone – Listy*. Zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 1962, 314.

<sup>20</sup> To kwestia typowa dla symbolistów rosyjskich, którzy w początkowym okresie twórczości zagubili konkret, potem jednak do niego powrócili. Według ich mniemania, symbol musiał być konkretnym obrazem. Aleksander Błok w późniejszych, latach aktywności pisarskiej jako symbole traktował konkretne zjawiska rzeczywistości. Osip Mandelsztam szedł tą samą drogą artystycznego myślenia. Jeden z akmeistów pisał: „Różą stała się ponownie piękną nie dlatego, iż rzekomo jest podobna do mistycznej miłości lub do czegoś tam jeszcze, lecz ponieważ jest różą, ponieważ piękne są jej płatki, zapach i kolor”. C. Gorodiecki, *Niekatorje teczenja w cowremiennoj ruskoj poezji*, Apołlon (1913)1, 48; zob. też: N. Gumilow, *Nakazy symbolizmu i akmeizmu*, Apołlon (1913)1, 42-45; O. Mandelsztam, *Świt akmeizmu*, w: *Słowo i kultura*, tłum. z ros. R. Przybylski, Warszawa 1972, 185; *Literatura rosyjska. Podręcznik*, t. II, Warszawa 1971, 703. Nie rozstrzygam tutaj ostatecznie, czy Leśmian był modernistą, pogrobowcem Młodej Polski, symbolistą (Napierski, Głowiński, Sławiński), symbolistą egzystencjalnym (Trznadel), fenomenologiem (Sandauer), parnasistą (Elzenberg), zwolennikiem koncepcji pracy Brzozowskiego (Podraza-Kwiatkowska) czy zdecydowanym antysymbolistą (Markowski). Uważam, że zaproponował on własną wersję muzycznej teorii języka poetyckiego, mającą oczywiście różne historycznie upostaciowienia, stając się twórcą odrębnym, niemieszczącym się w ramach jakiegokolwiek systemu artystycznego. Leśmian przynależy tylko i wyłącznie do samego siebie.

miałyby swoich odpowiedników w porządku duchowym. Z tej perspektywy świat przedstawia się jako zamknięta kula, której składniki są powiązane ze sobą. Jest jednością, bez wyraźnego podziału na „widzialne” i „niewidzialne”. Dlatego zadaniem sztuki będzie znalezienie symboli, mogących wyrazić tak zwane prawdy metafizyczne, mogące zsyntetyzować proces twórczy w jedną wizję. Wywodzące się z ducha platońsko-chrześcijańskiego powyższe tezy, zrealizowane doskonale zwłaszcza przez Baudelaire’a, wpłynęły na poetyckie myślenie Europy<sup>21</sup>.

W praktyce Leśmiana podobnie, choć to podobieństwo swoiste. Świat natury składał się ze znaków, był słownikiem hieroglificznym, którego znaczenia odnajdują się nie tyle w innym świecie, ile raczej w świecie ludzkiego doświadczenia, które ujawnia swoje „drugie dno”. Autor *Kwiatów zła* proponował magię sugestywną, Leśmian – rytm: „[Słowa za pomocą rytmu] odzyskują harmonię naruszoną, raj utracony, w którym każde porównanie, każda przenośnia, przypomina im o tajemnej łącznicy, o odwiecznym pokrewieństwie, o dziwnej – pomimo różnic – tożsamości. W poczuciu tego pokrewieństwa i tożsamości łączą się skwapliwie – barwa z kształtem, kształt z wonią, woń z dźwiękiem, przywracając całemu światu jego jednotliwość”<sup>22</sup>.

Po to, aby odnowić unię ze wszechświatem, Leśmian nie potrzebował, jak w muzyce na przykład Wagner, zastępników semantycznych. Mówił słowem konkretnym. Uczestnikami swojej poezji uczynił przedmioty, rzeczy, twory natury. Teraz – pisał – „zwabione wspólną melodią, bratają się ze sobą na nowo – łąka ze strumieniem, gwiazdy z oczami, duchy z kolumnami, łzy z perłami, spotykają się pod po-

---

<sup>21</sup> Por. M. Niemojewska, *Zapisy zmięzchu*, Warszawa 1976, 245. Widać tutaj skutki wyraźnej opozycji przestrzeganej przez Leśmiana, mianowicie poezji będącej wynikiem aktywności ściśle intelektualnej i tej rządzonej przez muzyczność, rytm, baśń, śpiew, czyli przez konkretne słowa ukazujące cały świat, z jego zewnętrżnością i wewnętrznością. To wyraźna negacja platońskiej wizji świata idei, w którym tylko partycypują rzeczy świata zjawiskowego. Liczy się bowiem – przyjmował Leśmian za Bergsonem – realny świat, podlegający ciągłemu ruchowi i zmienności, kierujący w stronę samego żywiołu życia. Ten świat nie jest stały ontologicznie, lecz ukazuje się w różnych postaciach, w zależności od siły językowej kreacji i w pewnym sensie od mocy podmiotowej świadomości, pochwyconej przez rytm.

<sup>22</sup> B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, w: *Szkice literackie*, dz. cyt., 67.

zorem przenośni na owych mostach złotych, które łączą to, co przed chwilą jeszcze było – niepołączone”<sup>23</sup>.

Leśmianowski rytm można więc określić jako element utworzony po to, aby dzięki niemu przedostać się do świata, którym rządzi tajemnica. Rytm ma nadto wymiar humanistyczny, to znaczy świadczy o sile moralnej tego, który zdolny jest do współpracy z twórcą. Wiersz o widocznym rytmie („śpiew”) wyzwalał w odbiorcy myśli i czyny zgodne z dobrem jednostki i społeczeństwa, z dobrem wspólnym, jak byśmy dzisiaj powiedzieli. „Muzyka to moralna siła”, mógł powtórzyć Leśmian za Debussym. Stąd też, jego zdaniem, bez świadomości harmonii we wszechświecie, a tym samym w stosunkach społecznych, nie może być mowy o prawdziwej poezji i prawdziwej egzystencji. Rytm bowiem działa wyzwalająco na słowa, przenosi je w twórczą dziedzinę *naturae naturantis*, gdzie stają się czynnikiem umożliwiającym wniknięcie w świat, w naturę, w emocje zmysłowych doświadczeń. Stwarza dla słowa nowy wymiar. Odcina go od tak zwanej rzeczywistości wtórnej. Odbiera mu funkcję znaku w porozumieniu społecznym i wyzwala w nim utraconą zdolność bezpośredniego kontaktowania z „naturą”, z rzeczą, jak to bywało w czasie, kiedy człowiek nie wykształcił jeszcze zdolności abstrakcyjnego myślenia.

Dlatego słowo zwrócone jest ku światu schematów; rytm – ku światu pierwotnemu. Rytm jest równocześnie organizatorem wypowiedzi językowej, stanowi narzędzie styczności ze światem „pierwotnym”, w którym są utrwalone jego główne właściwości. W ten sposób odgrywa rolę swego rodzaju ekwiwalentu pierwotnej rzeczywistości, w przeciwieństwie do słowa – poza układem rytmicznym – którego sztywność jest zaprzeczeniem konkretności i ruchu natury<sup>24</sup>.

Dla autora *Dziejby leśniej* rytm wydobywał ze słowa elementy, które pierwotnie do niego należały, przeciwdziałał jego kostnieniu, dawał mu nową, konkretną formę. Był obrazem dokładnie odpowiadającym nazwie, która go określała. Wszystko to było możliwe do zrealizowania jedynie w dziedzinie *naturae naturantis*. Ta dziedzina „twórcze-

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Wrocław 1965; tegoż: *Recenzja ze „Szkieł literackich” Bolesława Leśmiana*”, *Pamiętnik Literacki* (1961)1, 227.

go istnienia” – jak wykazywały badania antropologów współczesnych Leśmianowi – to okres pierwotności. E. B. Tylor pisał: „Kiedy Indianin z plemienia Apaczy pokazuje na niebo i pyta białego: czy ty nie wierzysz, że Bóg to słońce (*gue Dios, este Sol*) niepodobna przypuścić, by dziki mówił w przenośni”<sup>25</sup>.

Niestety, ta pierwotna jedność została zniszczona przez ludzki intelekt, nastawiony na główną funkcję języka (z jego, by tak rzec, punktu widzenia), jaką ma spełniać język, mianowicie przyczyniać się do porozumienia międzyosobowego. Tam więc gdzie działa intelekt, ukazujący świat „myślą suchą ubiegającą się o zaszczytne miano ścisłej”<sup>26</sup> nie rozwija się poezja, będąca rytmicznym oswajaniem świata, próbą współistnienia z „ewolucją twórczą”, dzięki czemu świat może ukazywać się w swej wielobarwności, dziwności, egzystencjalnym bogactwie<sup>27</sup>. Staje się światem-baśnią, do którego dociera poetycka intuicja, pośrednicząca między tym, co zewnętrzne a tym, co wewnętrzne. „Baśń” w terminologii Leśmiana to jeszcze jedno określenie rytmu, warunek istnienia w naturze twórczej *naturae naturantis*. Jest ona wytworem intuicji, instynktu, o którym logika mówi, że jest ślepy, ponieważ ma oczy innej niż ona barwy. Widzi to, co logicznie rozumując, powinno być niewidzialne<sup>28</sup>. Dla Leśmiana zatem – jak i dla rosyjskich

---

<sup>25</sup> E. B. Tylor, *Antropologia. Wstęp do badania człowieka i cywilizacji*, t. 1, tłum. z ang. A. Bąkowska, Warszawa 1902, 243.

<sup>26</sup> B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, dz. cyt., 67.

<sup>27</sup> Podobnie wyrażał się Karol Irzykowski. Pisał: „Ja natomiast lubię podawać stan *in statu nascendi*, a więc z ich całym *milieu*, kładę główny nacisk na chwilę przemknięcia błyskawicy i gdy mi się zdaje, że już znalazłem jej słowny równoważnik, zamykam wiersz”. Zob. tegoż wstęp do *Wierszy i dramatów*, Stanisławów 1907, 217. Tego dosyć interesującego wycinka samoświadomości poetyckiej Irzykowskiego wydawca jego pism (A. Lam) nie zamieścił w tomie *Wiersze i dramaty*, Kraków 1977.

<sup>28</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, dz. cyt., 31. Podział rzeczywistości na dwie sfery (*naturae natura ta* i *naturae naturantis*) to jedno z podstawowych założeń w „estetyce” Leśmiana. Pierwsza z nich oznacza zbiór elementów skostniałych, racjonalnych, zbiór ludzi przeciętnych, niemających dostępu do istoty rzeczy, druga zaś to stan twórczy, budujący twórczą, wolną od konwencji, rzeczywistość. Terminy te znane są od XII wieku, wprowadzone do kulturowego obiegu w łacińskim przekładzie komentarzy Averroesa do tekstów Arystotelesa, spopularyzowane przez Jana Szkota Eriugenę. Posługiwali się nimi romantycy (w Polsce np. Mochnacki). Także w 1895

symbolistów, szczególnie Bielego<sup>29</sup> – słowa były magią, dzięki której przedmioty były powoływane do istnienia mocą samego nazywania. Jak człowiek pierwotny, tak autor *Napoju cienistego* tworząc słowo, słowo od razu naturalne, bo opanowane przez rytm, likwidował granicę między rzeczą a pojęciem. Pierwotność języka poetyckiego polegała na jego związku z rytmem, z melodią wiersza, z tworzeniem słowa wyzwolonego, na poetyckiej inwencji i ostatecznie na podążaniu za wciąż przekształcającym się światem: „Upojone rytmem [słowa] tańczą na znak swego radosnego wyzwolenia z pęd szarzyzny i pojęcio-wości – na znak cudownego powrotu do pierwotnego źródła barw, kształtów, szumów i szelestów”<sup>30</sup>.

## 5. MUZYKA I KULTURA

Trzecie wreszcie stadium zwieńczające różne rozumienia „muzyczności” w okresie schyłkowym przesuwa się z płaszczyzny językowej w sferę kulturotwórczą. Kultura rozumiana jest tutaj jako rytm muzyczny, czyli twórczy duch i rytmiczna zasada świata. Błok zapisał: „Na początku była muzyka. Muzyka jest istotą świata. Rozwój świata jest kulturą. Kultura jest rytmem muzycznym”<sup>31</sup>.

Stanowisko Błoka, jak i większości symbolistów obu generacji, oprócz W. Briusowa<sup>32</sup>, miało zabarwienie religijne. Walka pomiędzy

---

roku, ważnym dla rosyjskiego symbolizmu, ponieważ wówczas zaczęły się ukazywać pierwsze prace zapowiadające ten kierunek, pojawił się zbiór A. Dobrolubow pt: *Natura Naturans*.

<sup>29</sup> W Polsce jednym z pierwszych badaczy podejmujących analizy doktryn symbolistów rosyjskich był, nieżyjący już, teoretyk literatury i tłumacz Andrzej Goreń. Zob. tegoż: *Symbol, poezja, czytelnik – w teorii języka poetyckiego symbolistów rosyjskich*, Zeszyty Naukowo-Dydaktyczne, 2(1973)6, 130-156; *Koncepcja słowa symbolistów rosyjskich*, Warszawa 1968, maszynopis nr 867 w IPL PAN w Warszawie; zob. też: A. Sawicka, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.

<sup>30</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, dz. cyt., 84.

<sup>31</sup> A. Błok, *Dzienniki 1901-1921*, tłum. z ros. M. Leśniewska, Kraków 1974, 276.

<sup>32</sup> Uważał on symbolizm za taki kierunek, w którym treści mistyczne są mało istotne. Ważne są natomiast wyłącznie wartości estetyczne i formalne sztuki.

chaosem a harmonią to podstawa rzeczywistości. Kulturze przynależy porządek, harmonia; ma więc ona charakter wtórny w stosunku do chaosu, będącego przasadą świata. Dla Błoka „muzyczną istotę świata” stanowi rytm, zawierający cudowną, jak pisał, harmonię. Stanowił samo życie, jej nurt, jej pulsowanie jak bicie serca. Zarówno chaos, jak i harmonia były przejawem tajemniczej woli świata. Rytm jest atrybutywną cechą następujących po sobie epok; to siła, dzięki której rodzą się nowe prądy, innowacyjne jakości estetyczne i społeczne. W języku Hegla wypada powiedzieć: duch muzyki pojawiający się w określonym czasie powoduje rozwój kultury, zaś w momencie jego zaniku następuje zmiana epok. Okres w dziejach niemający w sobie „ducha muzyki” przestaje być kulturą i przekształca się w cywilizację: „Nauka opiera się na pozytywizmie i materializmie – mówili filozofowie przełomu wieków – rozpada się na wiele odmiennych gałęzi i metod poznawczych, dyscyplin. Pretekstem jest wielorakość badanego świata, ale ukrytą przyczyną – nieobecność ducha muzyki”<sup>33</sup>.

Wówczas zanika, według Błoka, możliwość całościowego spojrzenia na rzeczywistość, tak materialną, jak i duchową. Wszystko jest wielorakie, podzielone, niespójne. Brakuje scalającego elementu. W tej sytuacji jedynie muzyka może spełniać tę twórczą, jednoczącą funkcję.

Centralne rozróżnienie powstałe przy tych założeniach to podział kultury na kulturę humanizmu i kulturę cywilizacji. Pierwsza z nich charakteryzuje się obecnością rytmu muzycznego, druga – jej brakiem. W tych planach rytm staje się pewnym założeniem ontologicznym. U Błoka będzie nim tajemna „fala muzyczna”, która swoim wtargnięciem w dzieje, umożliwi ludzkości ponowny ruch i powrót do epoki kultury. Podobną rolę może spełniać twórczość wypełniona „duchem muzyki”, a właściwie owym „duchem muzyki” bywa sam proces tworczy. Kultura, sztuka, historia człowieka, tylko w tym wypadku mogą się rozwijać i przybierać oryginalną wartość, jeżeli zostaną wypełnione „duchem muzyki” – twórczością<sup>34</sup>. W konsekwencji Błok pisał wier-

---

<sup>33</sup> A. Błok, *Dzienniki 1901-1921*, dz.cyt., 276.

<sup>34</sup> D. Maksimow, *Poezja i proza A. Błoka*, Leningrad 1975, 364.

sze wówczas, kiedy „słyszał muzykę” i dlatego twierdził, że poeta jest i być musi „synem harmonii”<sup>35</sup>.

U Leśmiana odnajdujemy pewne podobieństwa do tej koncepcji; jest to jednak tylko podobieństwo strukturalne: opozycję „kultura muzyczna – cywilizacja” zastępuje opozycja „proza – wiersz”. „Proza” to literatura pozbawiona rytmu, słaba pod względem artystycznym, zdominowana przez pojęcia i schematy odczuć społecznych, gdzie króluje tzw. człowiek przeciętny, „śpiew” natomiast to dobra literatura, posługująca się symbolicznym konkretnym obrazowaniem. Symbol jest tu pojmowany jako odpowiednik takich treści, które nie przekraczają sfery językowej (gdyż świat i język są tym samym), ale wykraczają poza świadomość odbiorcy, opanowaną przez alegoryczne widzenie rzeczy. Symbol natomiast wyprzedza odbiór społeczny, jak też samego twórcę. Jest narzędziem sugerującym wewnętrzne i zasadniczo nieuchwytnie przeżycia poety, będące jednak zawsze wynikiem kontaktu z realnym światem, z którego nie warto rezygnować, choćby sprawiało to ból i egzystencjalną uciążliwość.

Zainteresowanie znakiem było charakterystyczne dla Rosji początku XX wieku i wypływało z nacisku tradycji prawosławnej (ikona). Nawiązując do pewnych haseł słowianofilów symboliści próbowali znaleźć pośrednika pomiędzy światem a Bogiem. Była nim z jednej strony Dusza Świata-Sofia (Sołowjow, Bułhakow, Floreński)<sup>36</sup>, z drugiej pojęcie symbolu jako znaku ostatecznej rzeczywistości. To mistyczno-religijne podejście do zagadnień kultury odróżnia zdecydowanie symbolistów rosyjskich od symbolistów zachodnich. Możliwość symbolizacji, zdaniem tych pierwszych, tkwiła w samym języku. Podobną intuicję daje się odczytać u Leśmiana. Rytm w jego ujęciu dawał możliwość powstania symbolu, ponieważ:

- był swego rodzaju medium, poprzez który widzi się i ogląda świat;
- przybliżał słowa mieszczące się w dziedzinie społecznej do dziedziny twórczej istnienia;

---

<sup>35</sup> Błok pisał, że ma w sobie „wewnętrzny fortepian”. Określał w ten sposób wszystkie środki, dzięki którym artysta jest artystą. Jednym z podstawowych był rytm, główna siła i energia wiersza. Zob. A. Błok, *Dzienniki 1901-1921*, dz. cyt., 168-169.

<sup>36</sup> Zob. np. W. Sołowjow, *Sens miłości*, tłum. z ros. H. Paprocki, Kęty 2002.

- łączył świat materialny i duchowy w całość;
- nakładał na odbiorcę obowiązek aktywnego nastawienia do języka;
- budził w nim intuicję potrzebną do odbioru poezji;
- przybliżał język do stanu, jaki miał w okresie swoich narodzin („pierwotność słowa”).

## 6. LEŚMIAN WOBEC WIERSZA WOLNEGO

Leśmian nie mógł stosować wiersza wolnego, starał się bowiem zachowywać regularną budowę stroficzną utworów, rozbijał składnię za pomocą rytmu i funkcji narzuconych słowu. Cechą charakterystyczną jego poezji jest regularna budowa stroficzna utworów<sup>37</sup>. Przeważnie są to wiersze stroficzne sylabiczne o strofie czterowersowej i rymach krzyżowych żeńskich (a b a b). Często wykorzystuje dystychy. Tercyna pojawia się tylko raz w *Nieznanej podróży Sindbala – Żeglarza*. Paralelizm, nieodłączny element wierszy Leśmiana, podkreśla także poeta przez regularny sylabizm. Rzadziej natomiast odwołuje się do sylabotonizmu. Odmienne niż symboliści francuscy i rosyjscy, nigdy nie zestawia słów jedynie dla ich powinowactwa fonetycznego. Nie występuje w jego poezji instrumentacja głoskowa (paralelizm) na płaszczyźnie fonologicznej, ani aliteracja, to jest „identyczność głosek rozpoczynających położone w sąsiedztwie wyrazy”<sup>38</sup>. Niekiedy jednak Leśmian dążył – podobnie jak Tuwim i Liebert – do urozmaicenia tonu sylabotonicznego, między innymi poprzez wprowadzenie zmiennych wariantów rytmicznych za pomocą kataleksy, obejmując niemal wszystkie toki stopniowe<sup>39</sup>. Wprowadzał jeden wers celowo wydłużony (inaczej rytmicznie zorganizowany), rozbijając w ten sposób mono-

---

<sup>37</sup> Symboliści francuscy uważali, że wiersz wolny doskonale przekazuje „słowną muzykę”, ale Leśmian nie dowierzał tego rodzaju opiniom.

<sup>38</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972, 149. Przywołane stwierdzenie jest słuszne, ponieważ tylko w kilku wierszach Leśmiana odnalazłem aliterację, przeważnie wchodzących w skład *Sady rozstajnego*. To jeszcze jeden czynnik potwierdzający tezę o modernistycznym charakterze pierwszych wierszy Leśmiana.

<sup>39</sup> S. Frankiewicz, *Wstęp*, w: J. Liebert, *Pisma zebrane*, Warszawa 1976, 75-77.



tonny układ systemu sylabotonicznego. W wierszu *Koń*, w którym taki wers pełni funkcję refrenu, urozmaicając tok sylabotoniczny, działając w sposób podobny, jak przerzutnia:

Koniu krzywy koniu siwy  
Ozdobiony łąchem grzywy  
Kocham zawiew zmydlonych twym potem rzemieni  
(*Koń*)<sup>40</sup>

Wkosmacona w kwiat płytki,  
Łeb ujawszy w dwie chwytki,  
Pszczoła, nim ją porwie lot,  
W słońcu myje się, jak kot –  
I do naga z odzianych skrzydeł się rozbiera.  
(*Przyśpiew*)<sup>41</sup>

Inny, bardziej popularny wiersz Leśmiana *Boże pelen w niebie chwały*<sup>42</sup>, został zaliczony do gatunku modlitwy religijnej, nie tylko ze względu na wymogi treści, odsyłającej do sfery doznań typowo religijnych. Pod względem wersyfikacyjno-rytmicznych wiersz zbliża się do modlitwy błagalnej, rytmicznie monotonnej i jednostajnej, co przyczynia się do bardziej wyrazistego wypunktowania jej charakteru. Jego metr oddał Leśmian przez wzorzec dwugłosowy (trochej), którego narzucającą się cechą jest skandowanie, jak w pieśniach religijnych i ludowych. Nie dziwi zatem przekonanie Leśmiana, że rytm tworzy wrażenia muzyczne, także jako nieodłączny element życia. W każdym człowieku bowiem istnieje rytm wewnętrzny, indywidualny, różnicujący rzeczywistość, ale powszechny rytm wszechświata doprowadza do ciągłego przywracania tej „jedności w wielości”. Aby tak się mogło stać, poeta (człowiek w ogóle) powinien dążyć do wewnętrznego skupienia, natężenia emocji. Zmienność uczuciowego napięcia rozrywa konwencjonalność spojrzenia na świat.

<sup>40</sup> Z tomu *Łąka*, w: B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 1993, 173.

<sup>41</sup> Tamże, 179.

<sup>42</sup> Z tomu *Dziejba leśna*, wydanego już po śmierci poety w 1938 roku.

Edward Leszczyński, który snuł podobne do leśmianowskich rozważania<sup>43</sup>, twierdził, że emocjonalne, wewnętrzne napięcie jest tworzywem rytmu. Nie sposób go, co prawda, zdefiniować, lecz można odczuć, gdyż przejawia się poprzez słowa. Najdoskonalszym tego przykładem jest *Improwizacja* Adama Mickiewicza, w której każde słowo było umotywowane. Myśl poety materializuje się w wierszu właśnie poprzez rytm, wywodzący się z praw ruchu materii. Zgodnie z teorią Leśmiana uważał, że dopuszczalne jest, a nawet konieczne, umiejętnie przesuwanie akcentu rytmicznego poza akcent naturalny słowa. W tej dowolności bowiem przejawia się istota poezji: zmienność i harmonia. Poezja to wyraz twórczej wyobraźni, której nośnikiem jest muzyka wewnętrzna, a rytm wysiłkiem w celu zrozumienia przedmiotu, o innej naturze, niepodlegający racjonalizacji. Rytm przeto pełni funkcję magiczną, rytmicznie zaklinającą świat, co Leśmian uzna za wzorzec myślenia poetyckiego w ogóle.

## 7. UWAGI KOŃCOWE

W wyodrębnionej przez Leśmiana poetyce sformułowanej najważniejszą rolę odgrywa zrytmizowane słowo, czyniące z utworu poetyckiego „byt muzyczny”. Rytm jest przez niego rozumiany nie tylko w sensie technicznym czy romantycznym, ale zdaje się być zasadą ściśle ontologiczną, uzasadniającą wszelkie odwoływania się poety do metafizyki: „Ponad słowami i ponad zdaniem istnieje coś znacznie prostszego od zdania, a nawet od słowa: sens, który jest bardziej Ruchem myśli niż rzeczą pomyślaną, bardziej kierunkiem niż ruchem”<sup>44</sup>.

Ów sens, siłę rządzącą całym kosmosem, nazwał Leśmian „bez-słowną melodią”, „strumieniem się wyrazów”, „śpiewna pokusa”, czyli rytmem, który towarzyszy każdej formie istnienia. Rytm nieuchwytny i może dlatego tworzący poezję w języku i dzięki niemu, to jedyna możliwość, aby zmienić aktualny stan kultury, zapobiec coraz bardziej rozwijającemu się jej kryzysowi. Bo przecież, zdaje się przepowiadać Leśmian, jeżeli nawet wszystko się skończy, nastąpi śmierć wszystkich bogów, o czym wspominał Nietzsche, pozostanie to, co jest

<sup>43</sup> E. Leszczyński, *Harmonia słowa. Studium o poezji*, Kraków 1912, 73-75.

<sup>44</sup> H. Bergson, *Myśl i ruch. Dusza i ciało*, (b. tłum.), Warszawa 1963, 87.

nieśmiertelne, tajemny rytm, pieśń bez słów, czyli boski sens życia porzuconego przez bogów i zwróconego ku samemu sobie, to wszystko pozostaje – może właśnie jako coś czy ktoś w rodzaju jedyne i ostatniego boga, jako bóg „powtarzalny i pierwotny”<sup>45</sup>.

Czy sztuka, owładnięta aurą muzyczną może spełnić tego rodzaju zadanie? Leśmian miał taką nadzieję; my dzisiaj pozostajemy w tej kwestii wyjątkowo sceptyczni.

### MUSICAL CHARACTER OF LITERATURE: LEŚMIAN AND OTHERS...

#### Summary

The article is devoted to the question of musical character literature in Leśmian within the broader perspective of various understandings of musicality in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. Various ways of understanding the musical character of poetry are presented. It is also shown that musical character, at the turn of the 20th century, was often understood without any reference to rhythm. It referred to music itself and to the effects it has on people. Music was a symbol, used to transmit, in particular, the emotional impressions, which lie in the phonetics rather than in the rhythm of words.

In Leśmian's poetics, however, the most important role is played by the rhythmicized word, which turns a literary work into a "musical being". Yet, Leśmian understands rhythm not only as something technical or romantic; he understands it as a strictly ontological principle, justifying all his references to metaphysics.

**Key words:** musical poetry, Lesmian Boleslaw, rhythm of poem, culture

---

<sup>45</sup> J. M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, 325-326. Leśmianowskie rozumienie Boga to zagadnienie kontrowersyjne, trudne do oczywistego wysłowienia. Jedni przekonują, że niebo poety jest puste, a jego religijność ma charakter nie tyle konfesyjny, ile raczej egzystencjalno-dramatyczny, inni sugerują, że Leśmian odrzucając coraz to nowe wyobrażenia absolutu, zmagając się szczerze ze złem i radykalną niemożnością, co w nas i wokół nas, potwierdza obecność przedrefleksyjnego doświadczenia prawdziwego Boga, do którego warto zwracać się w prostych słowach modlitwy. Zob. D. Kowalczyk, *Buty na miarę Boga, czyli niemożliwe transcendencje Leśmiana*, Przegląd Powszechny (1998)10, 58-66; J. Sochoń, *Zobaczyć światy inne. Metamorfozy leśmianowskiej metafizyki*, w: B. Leśmian, *Nieskończoność róży*, Warszawa 1999, 215-240; M. Gorczyńska, *Miejsce Leśmiana. Studium topiki krytyczno-literackiej*, Kraków 2011, 458-484.