

Michał Głowiński

Leśmian: poezja śmierci

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5-6 (35-36), 98-115

1977

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.

Michał Głowiński

Leśmian: poezja śmierci

Muza poezji
i filozofii

Schopenhauer napisał, że śmierć jest prawdziwym duchem inspirującym i muzą filozofii. Dodajmy: także muzą poezji, może w nie mniejszym stopniu niż miłość. Zarówno wtedy, gdy jest przedmiotem spokojnej medytacji, jak i wówczas, gdy staje się przedmiotem buntu; zarówno wtedy, gdy łączy się z wątkami pocieszenia i wiary, jak i wówczas, gdy traktuje się ją jako dowodny wyraz egzystencjalnego absurdu. Język poetycki już u swych początków ćwiczy się niejako w mówieniu o śmierci, ma ją w jakiś sposób wyrazić, a wyrazić znaczy tutaj — opanować i zhumanizować. W najwcześniejszej polskiej poezji pojawiły się takie strofy:

Wszyscy ludzie, posłuchajcie,
Okrutność śmierci poznajcie! —
Wy, co jej niszcz nie macie,
Przy skonaniu ją poznacie.

(Rozmowa Mistrza Polikarpa ze śmiercią)

Ach! Moj smętku, ma żałości!
Nie mogę się dowiedzieci,

Gdzie mam pirwy nocleg mieci,
Gdy dusza z ciała wyleci.

(*Skarga umierającego*)¹

Dydaktyka Polikarpowej rozmowy i smętne wyznanie konającego to jakby zapowiedź różnych kierunków w rozwoju poezji śmierci. W czasach nowszych dydaktyka schodzi na plan dalszy lub w ogóle zanika, nie tu miejsce na pouczenia i budowanie maluczkich. Prosta strofa *Skargi umierającego* brzmi natomiast nadzwyczaj współcześnie, zachowała aktualność intymnego wyznania, które znalazło dla siebie właściwy język. Rozwój poezji jest — w pewnym przynajmniej stopniu — zdobywaniem umiejętności mówienia o śmierci. Mówienia w różnych tonacjach: od krzyku — do szeptu, od wzniosłości — do groteski.

W życiu społecznym wszystko niemal, co śmierci dotyczy, zostało zrytualizowane, wprowadzone w obrzędowy porządek, naznaczone różnymi sensami. Rytualizacja ta znana już była na całkiem pierwotnych etapach rozwoju cywilizacji i od początku wyraża — odwołuję się tutaj do znakomitej książki Edgara Morin² — postawę dwoistą, noszącą w sobie wewnętrzny konflikt: jest ona przekazem zasadniczego ludzkiego nieprzystosowania do śmierci i — jednocześnie — formą zaadaptowania się do niej, czy też — by rzecz sformułować paradoksalnie — współżycia z nią. Gdy się spojrzy z tej perspektywy, także poezja wydać się może dziedziną, w której zasadnicze nieprzystosowanie, zasadnicza niezgoda wiąże się z przystosowaniem, ogarnięciem, zapanowaniem. Sztuka mówienia o śmierci, w tym również — mówienia poetyckiego, staje się formą

Rytualizacja
i ambiwalencja

¹ Teksty na podstawie antologii K. Żukowskiej *Poeci polscy od średniowiecza do baroku*. Warszawa 1977.

² E. Morin: *L'homme et la mort dans l'histoire*. Paris 1951.

jej oswojenia³, także i w tym przypadku, gdy mówienie owo jest ekspresją buntu i niezgody. Analogia z obrzędami żałobnymi ujawnia się ze szczególną dobitnością w poezji dawniejszej, która operowała dobrze uformowaną, społecznie zatwierdzoną topiką śmierci. Składały się na nią wyobrażenia w pełni już ustabilizowane, mające za sobą motywacje religijne, a także — odpowiedniki w ikonografii. Topika ta stała się swojego rodzaju poetyckim rytuałem. Można było nie wykraczać poza sferę jego działania, jednakże już w okresie, kiedy on dominował, największe dzieła o śmierci nie całkowicie w nim się mieściły. Przykładem — *Treny* Kochanowskiego. Topika oczywiście nie została z nich usunięta, ale wielkość tego cyklu objawia się nie tylko w operowaniu nią, objawia się przede wszystkim w stworzeniu indywidualnego, niepowtarzalnego języka, nie sprowadzającego się do obiegowej „retoryki śmierci”⁴. Zauważmy, że niekiedy to, co miało być w jakiejś mierze przewyciężeniem topiki, samo staje się toposem. Dobitym przykładem jest barokowe zespolenie śmierci i erotyki, zespolenie doniosłe także w poezji Leśmiana. *Ars amandi* i *ars moriendi* dziwnie zbliżają się do siebie⁵.

Czas rozpadu
topiki śmierci

Faktem podstawowym dla Leśmiana jest, że tworzy w czasie, gdy topika śmierci już się rozpadła, gdy nie można już się odwoływać w sposób czy-

³ O śmierci oswojonej pisze obszernie Ph. Ariès w książce *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen âge à nos jours*. Paris 1975.

⁴ Termin ten biorę z książki W. Shiblea *Death*. Whitewater 1974, s. 147.

⁵ Zespolenie to interpretuje G. Bataille jako właściwość ludzkiej kondycji (zob. *L'érotisme*. Paris 1957). Jako o fakcie kultury pisze o nim Ariès. Jego zdaniem zapowiedź tego zjawiska pojawiła się — jeszcze nieśmiało — pod koniec XV w. Nasycenie tematów śmierci treściami erotycznymi zaczyna się na wielką skalę w XVI w., by osiągnąć kulminację w wiekach następnych (o tym m. in. na s. 46—47).

wisty i nie wymagający motywacji do utrwalonego zespołu wyobrażeń, a więc do tego językowego rytuału, który przez wieki pozostawał aktywny, przez wieki funkcjonował jako wyraz dezaprobaty i zarazem — aprobaty, zgody, pocieszenia. Kostucha z kosą nie mogła już być prostym symbolem śmierci, a tylko przypomnieniem wyobrażeń, jakie funkcjonowały w historii. Innymi słowy: jeśli w poezji Leśmiana (tak zresztą jak w całej poezji naszego stulecia) się pojawia, to jedynie jako swojego rodzaju cytata. Utraciła nośność jako symbol samostanny. W naszych czasach „triumfy śmierci” muszą się już bez niej obywać, tak jak „tańce śmierci” wolne są od tego rodzaju alegorycznych przedstawień⁶. Rozpad topiki w jej zasadniczych rysach i najbardziej tradycyjnej, zrytualizowanej postaci (bo elementy topiki nadal pozostają żywe, tworzą się też nowe toposy), zmusza poetę do szukania indywidualnego języka, do szukania takich symboli, które nie byłyby powtórzeniem symboli tradycyjnych, ale zarazem nie byłyby ich prostym odrzuceniem czy zaprzeczeniem, symboli, które w taki czy inny sposób odwoływałyby się do powszechnych przedstawień, utrwalonych w wyobrażeniach religijnych, w artefaktach naszej kultury, w samym języku wreszcie. I w tym wypadku tradycja narzuca granice oryginalności. W twórczości Leśmiana granice owe są wyraźne, ale zarazem niedokuczliwe, nie przeszkadzają w tworzeniu języka niepowtarzalnego i jedyne w swoim rodzaju.

Gdyby szeroko go rozumieć, zagarniałby całą poezję Leśmiana. Śmierć jest jej pierwszą sprawą, pierwszym tematem (także w tym sensie, jaki słowu „temat” nadają francuscy krytycy tematyczni). W nim właśnie zbiegają się główne wątki filozoficzne tej

Konteksty
śmierci

⁶ O tańcach śmierci u Leśmiana trafnie pisze J. Trznadel: *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*. Warszawa 1964, s. 291—292.

poezji (Kazimierz Wyka pisał w związku z poetyckimi ujęciami śmierci o „wybiegach filozoficznych”⁷). Występuje w najróżniejszych uwikłaniach i związkach, łączy się — jak już wspominałem — z erotyką, ale także z fantastyką, opisami natury, ze wszystkim, czym Leśmian się zajmował. Pojawia się w najbardziej nieoczekiwanych miejscach. Jest też — zwłaszcza w balladach — elementem fabuły; niekoniecznie jej zakończeniem, także początkiem, gdy opowieść mówi o wyruszeniu w zaświaty, czy środkiem, zwłaszcza wówczas, gdy pojawia się wątek metamorfozy (tradycyjnie zresztą zespolony z wyobrażeniami śmierci)⁸. Współwystępuje z jedną z podstawowych obsesji poetyckich Leśmiana: obsesją nicości. Rozważania o języku śmierci mogłyby być więc rozważaniami o całej poezji Leśmiana, o wszystkich jej charakterystycznych właściwościach. W tym szkicu jednak nie podejmuję tak ambitnego zadania. Interesuje mnie mówienie o śmierci w sensie dosłownym, o umieraniu, o końcu żywota, mówienie nie wchodzące w kontakt z wątkami fantastycznymi, z wizjami zaświata itp.

Śmierć
jednostkowa
i konkretna

W tej stosunkowo wąsko wykrojonej sferze obserwacji ujawniają się zasadnicze cechy poetyki Leśmiana. O śmierci mówi on konsekwentnie jako o czymś jednostkowym i konkretnym. W zasadzie nie ma tu — podpowiadanych przez tradycję — ogólnych medytacji na ten temat, nie ma refleksji w jej tradycyjnej postaci. Partnerem śmierci nie jest tu nigdy ludzkość, zawsze — jednostka, zawsze indywidualne doświadczenie. Nawet w wierszach, które mówią o śmierci powszechnej, wierszach na swój sposób katastroficznych, takich jak *Ta oto godzina* czy *Rok nieistnienia*. I w nich sprowadzona została do tego, co jednostkowe, niepowtarzalne, intymne. Śmierć nie stała się tu przed-

⁷ K. Wyka: «*Dusza z ciała wyleciała*». W: *Wędrując po tematach*. Tom II. Kraków 1971, s. 49.

⁸ Pisze o tym m. in. Morin w cytowanej książce.

miotem poczynañ abstrahujących, nie została wyalienowana, oddzielona od jednostki, nie można o niej mówić jako o czymś, co znajduje się poza nią. Nie daje się więc ująć jako zespół alegorii, co uniemożliwia bezpośrednie odwołanie do topiki, która w tym przypadku opierała się właśnie na alegoryzacji. Nie daje — paradoksalnie — nawet wówczas, gdy staje się figurą spersonifikowaną. Jest to bowiem personifikacja swoista: prowadzi nie w stronę alegorii, ale ku jednostkowej animizacji, ku takiemu ożywieniu, które eliminując możliwość uabstrakcyjnienia, zmierza do konkretności⁹. Konkretami są bowiem owe dziwaczne niekiedy stwory, które w tych wierszach symbolizują śmierć, choćby tajemnicze skrzeble z wiersza zaczynającego się od słów „Skrzeble biegną, skrzeble przez lasy, przez błonie”. Jednostkowość i konkretność umożliwia swojego rodzaju dramatyzację śmierci.

I tu właśnie ujawnia się następna podstawowa właściwość Leśmianowskiego jej ujęcia. Śmierć jest z reguły pewnym działaniem się („dziejbą”), nigdy nie stanowi natychmiastowego i nieodwołalnego zamknięcia życia. Jest procesem, umieraniem, rozciąga się w czasie. Niekiedy owo umieranie układa się po prostu w swojego rodzaju fabułę, tu i ówdzie nasyconą pierwiastkami fantastycznymi. Zwłaszcza w balladach, by przypomnieć choćby *Świdrygę i Midrygę*, będącą Leśmianowską *danse macabre* (może być ona przykładem, jak daleko poeta odszedł od topiki), czy *Piłę*. Ta właśnie ballada ujawnia jedną ze szczególnych właściwości ujęcia procesualnego: umieranie jest rozpadem ciała na części, jego dekompozycją, jak w przypadku parobczaka z *Piły* czy tytułowego bohatera wiersza *Marcin Swoboda*.

Traktowana procesualnie i ukonkretniona, śmierć

Ujęcie
procesualne

⁹ O konkretności pisze dużo w swej książce Trznadel. Nie sposób się jednak z nim zgodzić, gdy traktuje go jako argument przeciw związkowi Leśmiana z symbolizmem.

Epifania
śmierci

leśmianowska wiąże się z tak istotnym dla tej poezji wątkiem nicości¹⁰. Nie tylko w tym sensie, że mówi się o niej jako przejściu w sferę niebycia czy nie-trwania. Jedną z funkcji tak licznych i tak ważnych u Leśmiana przeczeń jest to, że stanowią one jakby stylistyczną ekspresję śmierci, jej językowy odpowiednik. Temat śmierci (temat — podkreślmy raz jeszcze — w znaczeniu bardzo ogólnym, pojęty nie tylko jako bezpośredni przedmiot wypowiedzi) przeniesiony jakby został w sam język. „Nadchodzi rok nieistnienia, nadchodzi straszne bezkwiecie” — to zdanie jest reprezentatywne. Nicość, nieistnienie, niebyt nie są u Leśmiana raz na zawsze dane w jednej, niezmiennej postaci, i one także się dzieją, nadchodzą i przechodzą, podlegają przekształceniom¹¹. Owa „dziejba” nie zagarnia wielkich połaci czasu, nie zakłada ciągłości. Przeciwnie, często łączy się z rozdrobieniem czasu, jej właściwą domeną są nadzwyczajne momenty. Mamy wówczas do czynienia z epifanią śmierci, realizującą się jakby w chwili wzmożonej świadomości. Owe epifanie podlegają tematyzacji:

Jest to chwila, gdy pamięć mimo trwożnej chęci
Pocałunek na czole składa Niepamięci...
Chwila, gdy idę stepem, a noc rzuca własny
Cień, po którym chcę zgadnąć jej zakształt niejasny...

(Zapomnienie)

W trakcie owych epifanii śmierć zdobywa panowanie nad świadomością mówiącego podmiotu, jest jego rzeczywistością główną. Charakter epifaniczny

¹⁰ O śmierci i wyobrażeniach nicości pisze m. in. H. G. Gadamer w eseju *La mort comme question*. Traduit par M. Simon. W: *Sens et existence, En hommage à Paul Ricoeur*. Paris 1975. Współgranie Leśmianowskiego mówienia przeczeniami i śmierci pierwszy omówił A. Sandauer w szkicu *Filozofia Leśmiana* (1946 r.). Przedruk w: *Liryka i logika*. Warszawa 1971.

¹¹ Zob. o tym moją pracę *Leśmian: poezja przeczenia*. „Pamiętnik Literacki” 1976 z. 2.

mają rozmyślania o śmierci, dalekie od wzorów poezji refleksyjnej, rozwijającej się w powolnym rytmie medytacji (przykładem choćby poezja Antoniego Langego¹²). I one dzieją się, nie mają charakteru statycznego, są swojego rodzaju monologami wewnętrznymi o charakterze momentalnym:

Nic nowego za grobem! Nic — poza tą bramą,
Gdzie się duchy zlatują ku istnienia plewom!
A cokolwiek się stanie — stanie się to samo —
Złych zdarzeń powtarzalność ciąży nawet drzewom!

(Noc, inc. Takiej nocy nie było!)

Nic nie było! Nic nie ma! Miłowałem zmory!
Czcilem próżnie! Chcę łzami ocalić ból w sobie,
Więc płacząc, ja — na wiarę w potęgę łez chory!
Łzy się kończą! Mrze pamięć! Kres grozi żałobie!

(Ubóstwo)

Gwałtowna wykrzyknikowa intonacja wyróżnia strofy tego typu na tle kontekstu, nadaje im ten rodzaj dramatyzmu, który właśnie jest charakterystyczny dla monologu wewnętrznego. Nawet bowiem gdy pojawiają się w nim pierwiastki medytacyjne, nie stanowi on spokojnego rozmyślania, jest przepływem nie uregulowanego strumienia świadomości. W zakresie konstrukcji wypowiedzi monolog wewnętrzny to jedna z istotniejszych inicjatyw nowatorskich Leśmiana, tak się jeszcze o śmierci nie pisało. Inicjatywa druga ma charakter równie nowatorski i od monologu wewnętrznego radykalnie się różni, a niekiedy wręcz znajduje się na jego antypodach. Określimy ją jako reportaż o śmierci, czy raczej — o umieraniu. Miejsce wykrzyknikowego ciągu zdań zajmuje rzeczowa relacja, tworząca swojego rodzaju poetycką faktografię. Wielu

Monolog
wewnętrzny..

... i reportaż
o umieraniu

¹² O Langem jako poecie śmierci pisze W. Borowy w szkicu *Antoni Lange jako poeta*. W: *Dziś i wczoraj*. Warszawa 1934.

wierszom Leśmiana, przede wszystkim zaś balladom pisanym strofą dystychiczną, właściwa jest rzeczowość narracji, układającej się w fantastyczną kronikę. To samo w jego poezji śmierci. O ile w monologu wewnętrznym na planie pierwszym występowała rozmyślająca jednostka, tutaj usuwa się ona niemal całkowicie. Treści refleksyjne zostają wyeliminowane, istotna się staje konsekwentna rzeczowość:

Pod jaworem — dwa łózka, pod jaworem — dwa cienie,
Pod jaworem ostatnie, beznadziejne spojrzenie.

I pomarli oboje bez pieczyoty, bez grzechu.

Bez ły szczęścia na oczach, bez jednego uśmiechu.

Ust ich czerwień zagasła w zimnym śmierci fiolecie,

I pobledli tak bardzo, jak nikt dotąd na świecie!

(Dwoje ludzińków)

Ojciec mój tak swą śmierć przeoczył,
Że idąc do dom — w grób się stoczył.

Siostra umarła z łez i z głodu,

Ā wszyscy mówią: „Bez powodu!”

A brat mój tak się z bólem ścierał,

Żem nasłuchiwał, gdy umierał...

(Bóg mnie opuścił...)

Fontaminacje

Monolog wewnętrzny i reporterska kronika to ujęcia krańcowe (nie wyczerpują one wszystkich możliwości). Krańcowe, ale bynajmniej nie zawsze od siebie odseparowane. Często to u Leśmiana, że elementy kontrastowe wchodzą w różnorakie związki; w pewnych więc utworach okrucy monologu wewnętrznego występują obok „sprawozdań” właściwych poetyckim reportażom. Syntezą jest wiersz *Ubóstwo*, w którym obok relacji o śmierci najbliższych, przypominającej cytowany wiersz zaczynający się od słów „Bóg mnie opuścił”, pojawia się dramatyczne rozmyślanie o śmierci (przykładem — cytowana wyżej strofa). Obydwa żywioły łączą się też w jednym z Leśmianowskich arcydzieł — w poe-

macie *Do siostry*¹³. Mówi się w nim o umieraniu z zadziwiającą bezpośredniością, wręcz z ascezą. Nie tylko o umieraniu, zresztą — także o percepcji umierania, gdyż jest tu ono zjawiskiem społecznym, międzyludzkim. Miejsce ważniejsze od buntu przeciw niemu zajmuje realistyczny opis, wyjątkowy w poezji Leśmiana. Pojawia się też ważny motyw pogrzebu (będzie jeszcze o nim mowa).

Jest to bodaj jedyny utwór Leśmiana, w którym zwrot do drugiej osoby ma pewne właściwości retoryczne, jego *Du-Lyrik* ogranicza się bowiem niemal wyłącznie do erotyków i nawiązuje do takich form mówienia, jak intymne wyznanie czy zwykła rozmowa, nie mająca nic wspólnego z wzorami przemawiania publicznego. Poemat *Do siostry* nawiązuje zaś do jednej z odmian poezji funeralnej o zabarwieniu wyraźnie retorycznym, do wierszy stawiących bezpośredni zwrot do zmarłego, czy byłaby to znana postać historyczna (by przypomnieć *Żale Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta* Franciszka Karpińskiego, zaczynające się od słów „Ty śpisz, Zygumencie!”), czy też osoba prywatna. Do tej odmiany, która znajduje się na pograniczu dwóch podstawowych gatunków poezji klasycznej: ody i elegii. Jest to jedyny w całym dorobku wiersz Leśmiana, zbliżający się do ody. Decyduje o tym konsekwentnie utrzymany wystrój retoryczny, wyrażający się w zwrotach do zmarłej siostry i nawiązujący do wspomnianych już wzorców. Wystrój ów jest podstawowym uchwytem kompozycyjnym, pozwalającym na wprowadzanie elementów inności, jak nawiązania do monologu wewnętrznego (w formie monologu wewnętrznego utrzymane są wszystkie wstawki uogólniające; nie mają one cech

Jedynie
zbliżenie do
klasycyzmu

¹³ Analizuje go Z. Saloni w rozprawie *Wiersz Bolesława Leśmiana «Do siostry»*. *Oryginał a tłumaczenie rosyjskie Borysa Pasternaka*. W: *Europejskie związki literatury polskiej*. Warszawa 1969.

aforyzmu, są częstkami rozmyślenia), a także epizody opisowe i narracyjne. Umożliwia on także wprowadzenie wątku elegijnego, sprowadzonego do wspomnienia i rozpamiętywania zmarłej. Nie będzie przesady, jeśli się powie, że dwa te ujęcia gatunkowe wiążą się z podziałem na osoby gramatyczne: wiersz *Do siostry* rozgrywa się między „ty” i „ja”. Fragmenty bezpośrednio zwracające się do „ty” nawiązują do ody, tam zaś, gdzie dominuje „ja”, ujawnia się żywioł elegii.

W wierszach skierowanych do osoby zmarłej, tak jak w retoryce żałobnej, powracał topos pocieszenia, znakomicie opisany przez Curtiusa¹⁴. Nie ma go jednak w wierszu Leśmiana przywołującym tę tradycję. Więcej, jest odrzucany, staje się przedmiotem polemiki. Nie stanowi to zjawiska odosobnionego, kilkakrotnie poeta jakby refutuje wyobrażenia śmierci, głęboko zakorzenione w naszej kulturze; wystarczy przypomnieć takie strofy o sędzie ostatecznym:

Jest takie próchno, co już dość
 Zaznało zgrozy w swym konaniu!
 Jest taka dumna w ziemi kość,
 Co się sprzeciwi — zmartwychwstaniu!

I cóż, że surma w niebie gra,
 By nowym bytem — świat odurzyć?
 Nie każdy śmiech się zbudzić da!
 Nie każda łza się da powtórzyć!

(W czas zmartwychwstania)

Nie ma zmartwychwstania — nie ma pocieszenia

Nie tylko nie ma zmartwychwstania, nie ma także pocieszenia, śmierć jest okrutna w swej jedyności i niepowtarzalności; a jeśli poeta pisze o „śmierci wtórej” (tak nazywa się jeden z wierszy), ma wów-

¹⁴ E. R. Curtius: *Topika* (fragment pt. *Topika mowy konsolacyjnej*). Tłum. K. Krzemieniowa. W: *Studia z teorii literatury*. Wrocław 1977. Archiwum „Pamiętnika Literackiego” I.

czas na myśli zapomnienie o zmarłych¹⁵. Zjawisko osiąga wyższy stopień zaawansowania, powiedzieć wręcz można, iż mamy tu do czynienia z wątkiem nie-pocieszenia. Uzyskuje on kulminację w czterech ostatnich strofach. „Już złudzeń — ani krzty!”. Nie chodzi jednak o bezpośrednią formułę. Istotna jest stylistyka, będąca wielkim odkryciem Leśmiana, z punktu widzenia tradycyjnej poezji głęboko nie-stosowna. Mówi się tu o zmarłej z założoną brutalnością jako o rozkładającym się ciele, w ostatnim wersie określa się je słowem „gnój”. Efekt powiększa bezprecedensowe połączenie wyrazów odnoszących się do rozpadu i umierania ujmowanego w jego przyrodniczej bezwzględności ze słownictwem z kręgu religijnego: „gnijesz nabożnie”, „podziemna Golgota”, „wierzący gnój”. Nie ma to nic wspólnego z tradycyjną makabreską, choćby w rodzaju motywu znanego pod nazwą „dziewica — trup”¹⁶. W poemacie *Do siostry* osoba zmarła jest adresatem i zarazem przedmiotem wypowiedzi. W Leśmianowskiej poezji śmierci pojawia się często ujęcie inne: umierający, a najczęściej — trup jest podmiotem monologu. I to rozwiązanie ma za sobą długą tradycję, by wspomnieć choćby cytowaną na początku średniowieczną *Skargę umierającego*. Stało się też głównym elementem jednego z arcydzieł poezji polskiej, wiersza Mickiewicza *Gdy tu mój trup*. Wiersz ten¹⁷ zbudowany jest z dwóch przeciwstawięć:

Monologi
umierających

¹⁵ Pisze o tym Trznadel: *op. cit.*, s. 298. Najwięcej uwag o śmierci znaleźć można w rozdziale tej książki zatytułowanym „Chwila i wieczność”.

¹⁶ Zob. szkic J. Krzyżanowskiego: *Dziewica — trup. Z motywów makabrycznych w literaturze polskiej*. W: *Paralele*. Warszawa 1961.

¹⁷ Jego znaczenie dla Leśmiana podkreśla I. Opacki w studium *«Pośmiertna z głębi jezior maska»*. W: *Studia o Leśmianie*. Warszawa 1971, s. 230—231.

trup — dusza, terażniejszy czas śmierci — czas wspomnień („trup” jest u Mickiewicza słowem dwuznacznym, może być interpretowany zarówno dosłownie, jak i metaforycznie; wydaje się, iż nie sposób opowiedzieć się zdecydowanie za jednym z tych znaczeń, tekst nie zawiera wskaźników, które by do tego upoważniały).

Ujęcie to pojawia się już we wczesnym (z 1897 r.), bardzo jeszcze słabym wierszu *Pieśń o cierpieniu*, by potem powracać w różnych uwikłaniach, uzyskując najpełniejszą realizację w wierszach należących prawdopodobnie do ostatniego okresu twórczości Leśmiana (prawdopodobnie, gdyż — jak wiadomo — chronologia jego twórczości kryje wiele tajemnic). Mogłoby ono prowadzić do fantastyki, stać się jednym z balladowych motywów. Ta możliwość jednak, niekiedy wprawdzie aktualizowana, usunięta została na plan dalszy, choć niewątpliwie sam ten proceder da się połączyć z jednym z archaicznych wyobrażeń śmierci, a mianowicie — z metamorfozą. W światopoglądzie mitycznym, w którym metamorfoza gra dużą rolę, śmierć jest przejściem z jednego stanu do drugiego, przejściem, w którego toku zachowuje się tożsamość. W następstwie zatarciu ulega przeciwstawienie: żywy — umarły. Jednakże nie to wydaje się najważniejsze. Czynnikiem najistotniejszym jest możliwość mówienia o śmierci bez dystansu jako o bezpośrednim doświadczeniu, tu i teraz dostępnym zmysłom, mówienia w pierwszej osobie czasu terażniejszego. Jest to jeden z przejawów Leśmianowskiego fantastycznego empiryzmu.

Niekiedy monolog umierającego nie wypełnia całego wiersza, stając się składnikiem balladowego dialogu (tak dzieje się w wierszu *Kochankowie*). Ten przypadek nie będzie nas interesował. Monolog ów nie wypełnia całego utworu także w *Roku nieistnienia* (choć nie jest to ballada): jedna ze strof, wypowiedziana jakby przez obserwatora, ma charakter naracyjny. Wiersz ten jednakże ujawnia właściwości

Fragment
o metamorfozie

tego rodzaju Leśmianowskich monologów, tu właśnie śmierć dzieje się jakby na naszych oczach, tu i teraz, akt umierania i akt mówienia są jednoznaczne:

Nadchodzi rok nieistnienia, nadchodzi straszne bezkwiecie,
W tym roku wszystkie dziewczęta wyginą, niby motyle.
Ja pierwsza błędę samochcąc i umrzeć muszę za chwilę —
I już umieram — o, spojrzysz! — i już mnie nie ma na
[świecie!

Już ta wstępna strofa wprowadza charakterystyczne dla Leśmiana połączenie, epifania, a więc jeden wyodrębniony moment zostaje zespolony z dzianiem się, a więc z trwaniem, z pewną rozciągłością w czasie. Fakt, że owa synteza dokonuje się w tak swościście pomyslanym monologu, szczególnie uwydatnia jej paradoksalność. *Rok nieistnienia*, w którym poeta z taką konsekwencją splótł umieranie z erotyką, pod jednym względem nie jest jeszcze utworem całkowicie reprezentatywnym. Obserwujemy tu bowiem zjawisko podobne do tego, które wystąpiło w wierszu Mickiewicza: słowa „umieram” czy „już mnie nie ma na świecie” interpretowane być mogą zarówno dosłownie, jak i metaforycznie (to samo dotyczy — choć w mniejszym stopniu — formuł dalszych: „nieistnienia nadmiary”, „miłość pośmiertna”, „zmarła”). Gdyby przyjąć interpretację metaforyczną, byłyby one wówczas hiperbolą. Nie można takiego rozumienia wykluczyć; jak się zdaje jednak, poddają się one łatwiej wytłumaczeniu dosłownemu, te wszystkie słowa, które u Leśmiana ze śmiercią się łączą, śmierć przede wszystkim oznaczają.

Dwuznaczność nie wchodzi zaś w grę w innych wierszach tego typu, przede wszystkim w dwóch: *Po co tyle świec nade mną...* i *Pogrzeb*. Te monologi zmarłego uwzględniają rozmaite akcesoria śmierci, są poezją funeralną w najpełniejszym tego słowa znaczeniu. O śmierci mówi się tu jako o bezpośrednio danym doświadczeniu, bez dystansu, z pozycji nie obserwa-

Jak możliwa
jest ta synteza?

tora, ale przeżywającego. Leśmianowski trup nie „zasiada”, ale — „leży”:

Po co tyle świec nade mną, tyle twarzy?
Ciału memu nic już złego się nie zdarzy.
Wszyscy stoją, a ja jeden tylko leżę —
Żal nieszczerzy, a umierać trzeba szczerze.
Leżę właśnie, zapatrzony w wieńców liście,
Uroczyście — wiekuiście — osobiście.

(Po co tyle świec nade mną...)

Słyszę, jak deszcz po liściach coraz gęściej pluska.
Tak mnie nuży zwłok moich w zaświaty wywózka
Na kołach, co się kręcą, choć nie wiedzą drogi!...

(Pogrzeb)

Odwołania
do rytuału

W wierszach tych zwraca uwagę respektowanie zwyczajów związanych ze śmiercią, poezja nie tylko sama tworzy pewien rytuał mówienia o niej, ale także odwołuje się do rytuału usankcjonowanego społecznie. Jest to w twórczości Leśmiana zjawisko wyjątkowe. Gdyby rozpatrywać jego dzieło pod kątem przeciwstawienia natury i kultury, okazałoby się, że opowiada się on konsekwentnie za pierwszą, że jej elementy składają się na obrazowanie, stworzone zaś przez człowieka artefakty zajmują w nim miejsce bez porównania skromniejsze, a często prowadzą się do wytworów elementarnych, najprostszych, archaicznych, znajdujących się już właściwie poza sferą współczesnej cywilizacji. Leśmian — w przeciwieństwie nie tylko do skamandrytów, ale także wielu poetów pokolenia młodopolskiego czy niektórych symbolistów francuskich i rosyjskich — unikał odwołań do realiów miejskich czy obyczajów. Wiersze o śmierci (a przynajmniej pewna ich część) stanowią pod tym względem wyjątek, przywołuje w nich poeta przy różnych okazjach obyczaje funeralne, tworząc jakby paralelizm między poezją, która buntując się przeciw śmierci, zarazem ją oswaja, a obrzędami, które w życiu społecznym pełnią po-

dobną funkcję. Z tej prawdopodobnie przyczyny powraca w tej poezji nieustannie motyw pogrzebu. Ujmowany jest on w kategoriach na ogół „realistycznych”, jedynie niekiedy staje się domeną niezwykłości i fantastyki, by przypomnieć tylko wiersz o Don Juanie idącym za swym własnym pogrzebem¹⁸. Wizje pogrzebu wiążą się z innym ważnym motywem, a mianowicie wędrówką, w tym przede wszystkim — wędrówką po zaświatach. Sprawa ta wykracza już jednak poza problemy związane z poezją śmierci. Leśmianowski zaświat wymaga osobnej analizy.

Pogrzeb (w takich m. in. wierszach, jak *Pieśń o ptaku i cieniu*, *Prolog*, *Niegdyś dom mój ochoczy...*, *Pogrzeb*) staje się jednym z głównych składników symboliki śmierci. Symbolika to bardzo rozległa i w jakimś sensie nie ustabilizowana, wątek śmierci występuje u Leśmiana w tak różnych uwikłaniach, że w istocie — w danym kontekście — wszystko niemal stać się może jej symbolem, niekiedy zaś cały świat przekształca się w świat śmierci, jak w wierszu o owych potworkowatych skrzeblach, co „nie żyją nigdy, tylko umierają”. Chciałbym tu krótko omówić jedną tylko dziedzinę symboliki, a mianowicie symbolikę przestrzenną.

Symbolika
śmierci

Zjawisko wydać się może paradoksalne: u Leśmiana i przestrzenie otwarte, i zamknięte związane są ze śmiercią, co zresztą świadczy, że została ona — by tak powiedzieć — symbolicznie zuniwersalizowana. Mimo to wszakże mamy w tym zakresie do czynienia z wyraźnym, konsekwentnie przestrzegany różnicowaniem. Tam, gdzie śmierć wiąże się z wątkami fantastycznymi, choćby czerpanymi z folkloru, występuje niemal z reguły przestrzeń otwarta, niebo, będące miejscem wędrówek i różnego rodzaju działań. W przypadku zaś, gdy mowa o umieraniu,

¹⁸ Zob. moją interpretację tego wiersza: *Don Juan żywy i martwy*. „Ruch Literacki” 1976 z. 2.

Obce
przestrzenie

rozkładzie, zaniku, bez wyraźnych odwołań do wątków fantastycznych, gdy śmierć ujmowana jest jako indywidualne doświadczenie, niemal z reguły występuje przestrzeń zamknięta, umieszczona oczywiście nie w niebiosach (choć i o niebie mówi się w poezji Leśmiana jako o mogile). Obydwie przestrzenie mają pewne cechy wspólne, są z reguły przestrzeniami obcymi. Słowo „obczyzna” pojawia się bardzo często (by przypomnieć wiersz zaczynający się od słów „Tam na obczyźnie, gdy próżni ostoje...”). Niebo i podziemie są jednak obczyznami pod wieloma względami różnymi.

Podziemie jest, co zrozumiałe, przestrzenią ciemną i ciasną, nie ma z niej wyjścia, niemożliwe są w niej wędrówki, jest to miejsce rozpadu i końca, miejsce traktowane jako rzeczywistość ściśle materialna, w której nie można oczekiwać żadnej zmiany i żadnego pocieszenia. Krótko, w tym zakresie Leśmian w pełni respektuje potoczne, bardzo już zracjonalizowane wyobrażenia. Nie ewokuje przedstawień religijnych, tak istotnych w wizjach niebiańskiej przestrzeni otwartej, nie poddaje podziemia dramatyzacji (z nielicznymi wyjątkami, jak odwołujący się do folkloru wiersz *W zakątku cmentarza*). Jest ono po prostu podziemiem, nie — piekłem; gdy pojawia się wizja przestrzeni odwołująca się do wyobrażeń piekła — w balladzie *Karczma* — przestrzeń owa umieszczona jest w jakiejś sferze pośredniej „między niebem a piekłem, wśród słynnych bezdroży”, znajdującej się jednak „w górze”. Jednym z przestrzennych symboli śmierci staje się otchłań (choć nie w wierszu tak zatytułowanym):

Aż wwichrzeli w mrok dwóch trumien, jak dwa błędne
[wióry,
Powpadali w otchłań śmierci nogami do góry!

(*Świdryga i Młdryga*)

I biedne, przez dziewczynę nie poznane ciało,
Poszeptawszy swe imię, w otchłań się przelało.

(*Marcin Swoboda*)

Trup jest zawsze samotny! Sam na sam z otchłania!...

(Do *stostry*)

Powróćmy do uwagi, którą poczyniliśmy na początku: w poezji Leśmiana śmierć jest wszechobecna, występuje w najróżniejszych, czasem nieoczekiwanych uwikłaniach: mówiąc o czymkolwiek, można mówić o śmierci. Można o niej mówić w sposób najróżniejszy, w tym także groteskowy (np. w takich utworach, jak *Goryl* czy *Dwaj Macieje*), a niekiedy nawet żartobliwy (np. w *Trupięgach*). Gdyby przyjąć szeroką koncepcję, rozważania o Leśmiana mówieniu o śmierci mogłyby się stać rozważaniami o całej jego poezji. W tym szkicu zdecydowałem się jednak na ujęcie węższe.

Inne sposoby
mówienia