



**Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu**

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Literaturoznawstwo

Mateusz Kłosowski

406372

**W prześwicie i pod światło.
Dramaturgia wyobraźni Bolesława Leśmiana**

In the clear and under the light.
The dramaturgy of Bolesław Leśmian's imagination

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
Prof. dr hab. Anny Krajewskiej

Poznań 2023

Spis treści

PRELUDIUM

BOLESŁAW LEŚMIAN – POETA OBRAZU I DŹWIĘKU.....	7
------------------------------------------------	---

CZEŚĆ I

DRAMATURGIE LEŚMIANOWSKIEJ WYOBRAŹNI.....	29
-------------------------------------------	----

ROZDZIAŁ I

LEŚMIAN JAKO DRAMATURG. TWÓRCZOŚĆ LEŚMIANA W ŚWIETLE BADAŃ DRAMATURGICZNYCH.....	33
-------------------------------------------------------------------------------------	----

1. Dramatyczność w twórczości.....	36
2. W poszukiwaniu własnej ekspresji.....	41
3. Reżyserować dramaturgię, dramatyżować reżyserię.....	43
4. Na scenie filozofii.....	48

ROZDZIAŁ II

PRZEŚWIT GATUNKÓW.....	54
------------------------	----

1. Prześwity dramatu i poezji.....	56
2. Dramat poetycki a dramat Leśmianowski.....	60
3. W romantycznym prześwicie.....	64
4. Baśń dramatyczna – między prześwitami.....	68
5. Multiwersum – świat światów.....	70

ROZDZIAŁ III

DRAMATURGIA BADAŃ WIZUALNO-FONICZNYCH NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI BOLESŁAWA LEŚMIANA.....	76
--------------------------------------------------------------------------------------------	----

1. Interpretator jako dramaturg.....	77
2. Dramaturgia interpretacji.....	80
3. Poprzez obraz i dźwięk – Leśmianowskie formy poznania.....	82
4. Na scenie literatury.....	85
5. Od impresjonizmu do fonosfery.....	86

6. Autonomia spojrzenia – autonomia dramatu.....	90
7. W świecie dźwięków <i>Dziewczyny</i>	92
8. <i>Poeta</i> – o roli artysty.....	95
9. O związku widzenia i słyszenia – jeszcze raz.....	98

CZEŚĆ II

W PRZEŚWITACH POEZJI I FILOZOFII.....	100
---------------------------------------	-----

ROZDZIAŁ I

W PRZEŚWITACH POEZJI I FILOZOFII, CZYLI TAM, GDZIE SPOTYKAJĄ SIĘ LEŚMIAN I HEIDEGGER.....	103
----------------------------------------------------------------------------------------------	-----

1. Rodowód filozoficzny.....	104
2. Leśmianowski prześwit.....	106
3. Performatywność zjawiska.....	108
4. „Rozświt” i „przezior” – synonimiczność w poezji.....	110
5. „Niepojętość zieloności” – w prześwitach koloru.....	114
6. Między bezświtem a prześwitem dźwięku.....	116
7. W stronę światłocienia.....	120

ROZDZIAŁ II

ZE ŚWIATŁEM I POD ŚWIATŁO. ŚWIATŁOCIENIE W POEZJI BOLESŁAWA LEŚMIANA.....	123
------------------------------------------------------------------------------	-----

1. Ku syntezie światła i cienia.....	124
2. Malarstwo – fotografia – filozofia.....	126
3. Przez pryzmat impresji.....	132
4. W światłocieniu Leśmiana – <i>W lesie, Leżę na wznak na łące... oraz Zapomnienie</i>	135
5. W czasie i beczasie.....	140
6. <i>Lux a lumen</i> – poeta dwóch tradycji.....	142
7. W mroku poezji?.....	144
8. Kreując portret – kreując pejzaż.....	146
9. Światłocień i inne kategorie Leśmianowskiej poezji.....	149
10. Światłocień w badaniach.....	153

ROZDZIAŁ III

WYMIENIĘ WZROK NA SŁUCH. SŁYSZENIE LEŚMIANA.....	156
1. Echo-sfera wiersza.....	159
2. Poezja pogłosu.....	168
3. Echo i pogłos jako przejaw wyobraźni fonicznej.....	173
4. W rytmie stóp.....	178
5. Kreowanie dźwiękiem – wiersz jako zdarzenie.....	182

ROZDZIAŁ IV

CISZA CISZY – NIE SŁYSZY... LEŚMIANOWSKIE ZASŁUCHANIE W CISZĘ.....	185
1. W ciszy malinowego chruśniaka.....	187
2. Językowy i czasowy obraz ciszy.....	188
3. Zobaczyć ciszę.....	190
4. Estetyka ciszy.....	193
5. Cisza jako przejaw „performatywnego ruchu wyobraźni”.....	198
6. W gąszczu Leśmianowskich cisz.....	200
7. Transdyscyplinarne ujęcie zjawiska.....	204

CZEŚĆ III

OD DEPRYWACJI SENSORYCZNEJ DO SOMATOESTETYKI.....	208
----------------------------------------------------------	------------

ROZDZIAŁ I

DOŚWIADCZENIU WSTĘP WZBRONIONY. ĆWICZENIE Z DEPRYWACJI SENSORYCZNEJ.....	209
1. Pozazmysłowe formy percepcji w estetyce współczesnej.....	210
2. Na pograniczu nauki i sztuki.....	213
3. Poza słowami.....	217
4. Poza portretami.....	218
5. Deprywacja sensoryczna – wariant Leśmiana.....	222

ROZDZIAŁ II

CIELESNOŚĆ POEZJI – POETYKA CIAŁA. SOMATOESTETYKA A TWÓRCZOŚĆ LEŚMIANA.....	226
----------------------------------------------------------------------------------------	------------

1. Refleksje metodologiczne.....	227
2. Pragnąc pełni.....	228
3. Od nieistnienia do istnienia w uniesieniu.....	232
4. Zakochany Leśmian.....	235
5. Czujący podmiot.....	238
6. Somatoestetyka a somatoakustyka.....	240
7. Somatyczny wymiar <i>Wspomnień</i>	243
8. (Somato)estetyka performatywna.....	246

CODA

BOLESŁAW LEŚMIAN – DRAMATURG WYOBRAŹNI ORAZ ESTETYK ŚWIATŁA, SZTUKI (I) ŻYCIA.....	248
-----------------------------------------------------------------------------------------------	------------

Podziękowania.....	259
---------------------------	------------

Bibliografia.....	260
--------------------------	------------

Cokolwiek się powie o poezji, jest błędem
Bolesław Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*¹

patrzę, kiedy się wzniesie i znów pojaśnieje
słowo objawione przez światło
światło wmówione w słowo

Julian Przyboś, *Wstęp do poetyki*²

¹ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 59.

² J. Przyboś, *Wstęp do poetyki*, [w:] tegoż, *Rozbłysk znaczeń: wybór poezji, wybór, wstęp i komentarze*, J. Duk, Łódź 1986, s. 228–229.

Preludium

Bolesław Leśmian – poeta obrazu i dźwięku

Podążaj za swoją ciekawością

Albert Einstein

Pierwsze spotkanie z utworami Bolesława Leśmiana – *Strojem*, *Balladą bezludną* czy fragmentami poematu *Ląka* zmysłowo wyśpiewanymi przez Magdę Umer – którego twórczość niezmiennie fascynuje, intryguje, zastanawia, ale przede wszystkim prowadzi, zapisała się w mojej pamięci serią splecionych obrazów i dźwięków. Bynajmniej nie podyktowanych przez muzykę, ale wynikających z wewnętrznej organizacji tekstu oraz nasycenia estetycznymi zjawiskami materii liryków. Czy wczesne spostrzeżenie może posłużyć za jedną z głównych tez rozprawy doktorskiej? Długa droga, która dzieli pierwszą lekturę od akademickiego namysłu nad złożonością i różnorodnością całego dorobku Leśmiana, pozwoliła lepiej zrozumieć tamto doświadczenie, uprawomocniając intuicję stojącą za poszukiwaniami uzasadnienia przyjętej perspektywy.

Myśl autora *Sadu rozstajnego*, podobnie jak badaczy jego dorobku, jest myślą w ruchu – wciąż na nowo usta(na)wia relacje między dziedzinami tej wielowymiarowej twórczości (poezja, proza, dramaty, szkice teoretyczne, eseje literackie), wewnętrznymi światami czy budującymi ją kontekstami. Do konstelacji istniejących już w tradycji interpretacyjnej dodaję kolejną – czerpiącą z estetyki performatywnej, która umożliwia opisanie zjawisk łączących odbiór wizualny z fonicznym. Za jej pośrednictwem pragnę odpowiedzieć na pytanie, jak pisać o twórczości, która obrosła już w biblioteki opracowań, a przy tym wydobyć nowe jakości i wartości omawianego dorobku.

Współczesną humanistykę nurtują problemy związane z widzeniem i postrzeganiem, słuchaniem i słyszeniem, ujawniając niepewności natury ontologicznej oraz epistemologicznej. Moja praca stawia sobie za cel zmierzenie się z tego typu wyzwaniem poprzez uważne przyjrzenie się problemom światłocienia i prześwitu jako zjawisk pierwotnie reprezentatywnych dla ikonosfery oraz pogłosu i echa, które reprezentują fonosferę. Zestawienie widzenia oraz słyszenia jako nieopozycyjnych modeli percepcji podkreśla

podwójność oddziaływania utworów literackich. Z tego powodu oba typy zjawisk traktuję równolegle wykazując ich współbieżność.

Wolfgang Welsch opisywał nowoczesną estetykę posługując się figurą plamki ślepej – w rozumieniu niemieckiego myśliciela ważnym elementem kultury jest rosnąca samoświadomość: wiedza, że w polu widzenia znajduje się martwy punkt, którego nie można zobaczyć³. Konkluzja jego rozważań – zawarta w postulacie pogłębiania uważności i wrażliwości – stworzyła przestrzeń do refleksji nad zjawiskami wizualno-fonicznymi, jakie pod piórem Bolesława Leśmiana stają się estetycznymi kategoriami literackimi. Światłocien wywodzi się bowiem z malarstwa oraz historii sztuki (Caravaggio, Rembrandt), prześwit posiada rodowód filozoficzny (Martin Heidegger), podobnie jak pogłos i echo funkcjonujące ponadto w wymiarze akustycznym. Naturalnym dopełnieniem tych ostatnich staje się cisza, która powoduje wyłączenie uwagi oraz przygotowuje do odbioru kolejnych fenomenów audialnych. Zadanie stawiane pracy opiera się na wprowadzeniu na scenę literacką wspomnianych zjawisk istniejących w relacji ze sobą, które nie są zaledwie tropami poetyckimi czy „ładnymi” metaforami, ale sposobami percepcji oraz myślenia o świecie. Korzystam z rozpoznawczych dziedzin przyległych do literaturoznawstwa, ponieważ pozwalają one postrzegać estetykę jako matrycę, w obrębie której staje się możliwe dostrzeżenie wskazanych zjawisk cechujących się ontologiczną niestabilnością na podobieństwo Derridiańskiej nierozstrzygalności. Choć przywołane zjawiska mogą posiadać charakter uniwersalny i pojawiać się w dziełach innych pisarzy, ważne jest dla mnie ich ugruntowanie w światopoglądzie Bolesława Leśmiana. Omawiane kategorie są propozycją zobaczenia, usłyszenia czy odczuwania rzeczywistości na nowo – nie tyle alternatywnie wobec dotychczasowego oglądu, ile w ramach wypracowywania kolejnych możliwości doświadczania. Korzystając z brzytwy Ockhama nie mnożę pojęć ponad potrzebę i dlatego z szerokiego wachlarza możliwości wybieram cztery fenomeny estetyczne. Poszczególne zjawiska omawiam w kolejnych częściach i rozdziałach doktoratu, aby wzajemnie siebie oświetlały.

Równoległość odbioru foniczno-wizualnego jest przejawem Leśmianowskiej postawy wobec świata. Wyrażona w niej afirmacja wobec różnorodności zjawisk widoczna jest właśnie w materii wiersza, który integruje odmienne sposoby postrzegania za pomocą narzędzi filozofii poznania. Na poziomie poetyki powiązanie słyszenia i widzenia owocuje synestezją. Dla mnie jednak bardziej interesujące jest pisanie niebinarne, będące grą

³ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Gucałska, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.

dźwiękiem i obrazem w czasie i przestrzeni na poziomie samego tekstu. Te dwa komponenty mogą się łączyć, przeplatać i rozmijać na wiele sposobów: przenikając, zastępując, zazębiając czy rozmiijając. Dramaturgia jako podstawa metodologiczna pozwala widzieć i słyszeć Leśmianowskie światy, które zyskują pełnię w polisensorycznym splocie. Ich odbiór estetyczny jest przez Leśmiana kształtowany w wyniku powiązania doznań zmysłowych. Najbardziej interesujące, nieomal przełomowe, stają się utwory wewnętrznie zróżnicowane (dywergentne), nie podporządkowujące się wewnętrznej dominancie sensorycznej.

W myśleniu estetycznym – czy lepiej: myśleniu estetyką – ważne staje się odczuwanie, które – z inspiracji filozofią Henriego Bergsona – jest dla Leśmianowskiego bohatera najbardziej interesujące. Moje rozpoznania sytuują się więc w miejscu przecięcia estetyki i filozofii życia, których dramaturgia naturalnie współbrzmi z napięciem wynikającym z odmienności form poznania zmysłowego. W tym miejscu styczna między twórczością autora *Sadu rozstajnego* a estetyką kreśli się sama: wrażenia zmysłowe zawierające się w greckim *aisthesis*, od którego wywodzi się estetyka, są ważnym komponentem Leśmianowskiego dorobku.

Filozoficzną refleksyjność oraz sensualność tych utworów spaja Heideggerowski trop wskazany przez Andrzeja Zawadzkiego:

(...) „Śpiewające powiadanie” poety jest szansą na zasypanie wspomnianego podziału na zmysłowe i niezmysłowe, a dzięki temu na odbudowanie źródłowej bliskości myślenia i poezjowania oraz odzyskanie innego, niż metafizyczne, myślenia, które będąc „słyszaniem i widzeniem”, „wysłuchiwaniami i wy-patrywaniem” może sięgnąć tajemnicy Bycia⁴.

Przywołanie fragmentów rozważań autora *Bycia i czasu* sytuuje poetyckie działania Leśmiana w pobliżu idei niemieckiego myśliciela. To jeden z wielu punktów wspólnych pomiędzy poetą a filozofem.

Konieczność stworzenia odpowiednich kategorii (w domyśle: estetycznych) odpowiadających doznaniom sensorycznym postulował Rudolf Arnheim:

Zdarza się często, że widząc i odczuwając pewne właściwości dzieła sztuki, nie umiemy wyrazić ich słowami. Przyczyną naszego niepowodzenia nie jest to, że posługujemy się językiem, lecz to, że nie nauczyliśmy się jeszcze przekładać postrzeżonych cech na odpowiednie kategorie⁵.

⁴ A. Zawadzki, *Koniec wieku poetów? O szczytach literatury i filozofii*, „Przestrzenie Teorii” 2022, nr 37, s. 133

⁵ R. Arnheim, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Łódź 2004, s. 12.

Odpowiedzenie na wskazane zapotrzebowanie to jeden z wymiarów niniejszej pracy, dostrzegającej potrzebę rozwoju literaturoznawstwa poprzez analizę performatywnych zjawisk oraz badań „z ducha sztuki”, w ramach której myślenie naukowe łączy się z artystycznym.

Oryginalnym pomysłem jest dla mnie „rozbłysk znaczeń” (rozumianych jako ujawnienie, oświetlenie, powołanie nowych znaczeń, ale i równocześnie jako rozproszenie, momentalność, zanikanie sensów) Juliana Przybosia, który warto zestawzić z literaturoznawczymi tendencjami po dekonstrukcji i w perspektywie performatyki do łączenia sprzeczności, odchodzenia od pewności na rzecz przygarniania także i niewiedzy, tworzenia aporii, oscylacji między tendencją do nadawania znaczeń a procesem uobecniania zjawisk. Georges Didi-Huberman w badaniach nad freskiem Fra Angelico usiłuje przekroczyć opozycję widzialnego i niewidzialnego, uwzględniając „błysk materii” białego marmuru⁶. Analogicznie postępuje Leśmian we fragmencie wiersza *Pila*: „Błysk – niedobłysk na wyblysku – oto zęby moje”⁷. Prześwit, podobnie jak chociażby powidok, ma niepewny status ontologiczny – swym istnieniem prowokuje pytanie, czy jest stabilnym obrazem czy raczej odnosi się do efektu procesu widzenia.

W miejscu naprzemiennej perspektywy wizualnej oraz fonicznej, proponuję oraz postuluję badania wiążące te dwie fundamentalne dla doświadczenia, a także zrozumienia, świata autora *Łąki* optyki. Łączenie kategorii i rozplątywanie związków między nimi wyznacza dramaturgię badań, która leży u podstaw mych rozpoznań. Dostrzeżone razem otwierają furtkę dla pozostałych doznań czy zjawisk, które zyskają nową postać oraz prowokują pytanie: w jaki sposób współistnieje obraz i dźwięk? Owocem tego związku są kategorie estetyczne takie jak prześwit, światłocień, echo i pogłos, które prezentuję, poddając je oraz relacje między nimi analizie.

Wizualno-foniczne postrzeganie rzeczywistości zmierza ku intensywnemu uczestnictwu w świecie. Dźwięk i obraz płynnie się przenikają, potęgując doświadczenia zmysłowe; obraz wizualny łączy się z obrazem akustycznym, a patrzenie staje się słyszeniem i odwrotnie. Nie biblioteka, lecz przyroda jest naturalnym bohaterem Leśmianowskich utworów, nawet jeśli nie pojawia się na pierwszym planie. Po wierszach twórcy *Łąki spacerować warto niczym po ogrodzie*⁸ (wielozmysłowe postrzeganie jest niezbędne, aby

⁶ G. Didi-Huberman, *Historia sztuki w granicach swojej praktyki*, [w:] tegoż, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 13-14.

⁷ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, t. 1, opr. J. Trznadel, Warszawa 2017, s. 230. Kolejne utwory przywołuję za tym wydanie, podając na końcu wiersza numer tomu oraz strony.

⁸ Słynny Ogród Epikura to jedna z inspiracji dla tego porównania.

uchwycić bogactwo zjawisk), dlatego moja lektura będzie subiektywnym rekonesansem, podczas którego przedstawione kategorie ustawiam jako pryzmaty dla uporządkowania estetycznej refleksji. Ich potencjał wykorzystuje jednak dopiero ucho i oko odbiorcy.

Małgorzata Czapiga-Klag zauważyła, że w *Skrzypku opętanym* „Chryza, będąc malarką (świat wizualizacji), pochodzi z «innej bajki», z sąsiedniej niż skrzypek – muzyk (świat słuchowy)”⁹. Baśnie mimiczne powstałe po 1910 r. pokazują, że u podłoża tego dorobku legła idea niesprzecznego współwystępowania obrazu oraz dźwięku. Czwarta scena pierwszego przywidzenia, w której Alaryel (tytułowy bohater) został sam, łączy malowanie obrazem i muzyką: „W chwili, gdy odbicie okna, sunąc się ku przodowi, dosięga takiego punktu na ścianie, że linia prosta, pomiędzy nim a Alaryelem domyślnie rzucona, staje się równoległą rampie – dźwięki muzyki zaczynają śnić i majaczyć, nacichając coraz szybciej i oddalając się coraz pośpieszniej...”¹⁰. Z wskazówek reżyserskich wynika, że muzyka ma podążać za odbiciem, choć z perspektywy czytelnika i obserwatora pozostają one ściśle związane i wzajemnie się warunkują. W *Uwagach autorskich do Skrzypka opętanego* Leśmian wyjaśniał: „W chwili gdy z okna na ścianę pada snop promieni, transparent z wewnątrz oświetla się reflektorem, ustawionym za ramą okienną tak, aby cień tej ramy padł na oświetlony transparent”¹¹. Nie ma więc wątpliwości, że światło powinno odznaczać się dużą intensywnością. Poeta pisał dalej: „Efekt ten wnosi na scenę czas świeżości i ożywia na nowo dekorację, która (choćby najpiękniejsza) – po pięciu minutach przestaje istnieć dla widza, gdyż **sztuka teatralna nie jest sztuką malarską** [podkr. – M.K.]”¹². A raczej – nie jest tylko sztuką malarską, ponieważ czerpie również z innych sztuk, które tworzą zharmonizowaną całość. Słowa ze wcześniejszego dramatu, *Pierrota i Kolombiny*, wskazują, że dźwięk nie jest tożsamy ze słowami – sfera wizualna spleta się więc ze przestrzenią foniczną pozawerbalnie: „Rzecz dzieje się w owym okresie, gdy słów nie było, a wszyscy się nawzajem rozumieli”¹³. Ów okres to stan człowieka pierwotnego, dla którego słowa były wtórne wobec rzeczywistości. W odniesieniu do powiązania dramatów mimicznych z poezją twórcy *Łąki*, Rochelle H. Stone pisała: „Zgodnie z symbolistyczną estetyką Leśmiana, «śpiew» nadaje także słowu poetyckiemu maksymalną skalę znaczeniową (czyli nasemantyzowanie), gdyż dzięki rytmowi potrafi się ono przekształcić i, na podobieństwo

⁹ M. Czapiga-Klag, *Światy magiczne. Gry z symboliką w klechdach i dramatach Bolesława Leśmiana*, Wrocław 2020, s. 93.

¹⁰ B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i opr. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 66.

¹¹ Tamże, s. 128.

¹² Tamże, s. 128.

¹³ B. Leśmian, *Pierrot i Kolombina*, dz. cyt., s. 9.

muzyki, wyrazić pozasłowne treści”¹⁴. Związek słowa i rytmu nie jest więc prostą sumą tych dwóch składników, lecz wynikającą z nich synergia – pod jej wpływem stają się nową jakością. Według Katarzyny Fazan „Samo słowo – zgodnie z bliską Leśmianowi koncepcją, którą podzielał na przykład z Osipem Mandelsztamem – jest obrazem, jest przedstawieniem językowym, które przeistacza się w działające ciało i spełnia w zdarzeniu”¹⁵. Obraz naturalnie prowadzi więc do działania, będąc z nim w pełnej korelacji. Całą późniejszą twórczość poety będzie przenikać myślenie za pomocą dramatu, w którym zawiera się dźwięk i obraz.

Także w opublikowanym rok po debiucie, którym były *Sekstyny* ogłoszone na łamach *Wędrowca* w 1895 r., wierszu *Sonet I* dominuje trójdzielne postrzeganie rzeczywistości:

A wszystkie dźwięki, i światła, i wonie,
Nim ziemia wyda, wszechświat wnet pochłonie,
I skrywa w głębi swego serca – na dnie!...

Wielki, kto w życia nieuchwytnym pędzie
Choćby dźwięk jeden stamtąd wydobędzie
Lub woń, lub jeden promień słońca skradnie!...

II 334

Wczesne dowartościowanie trzech zmysłów – słuchu, wzroku i powonienia – ukazuje Leśmianowską wrażliwość, która już w punkcie wyjścia ujawniła równoczesne postrzeganie komponentów świata. Takie wyczulenie towarzyszyło poecie aż do końca, na co wskazuje chociażby fragment wiersza z wydanego pośmiertnie tomu *Dziejba leśna* – *** [Jak niewiele ma znaków to ubogie ciało]:

Patrzę ciągle i patrzę, jak gdyby w otchłanie
I ciągle nasłuchuję, czy kto puka w ciszę?...
Nie dlatego, że widzę, nie przeto, że słyszę.
I usta moje bledną, a to ten ból biały.

II 282

Wyczerpanie zmysłów dominujących w tradycji zachodniej wskazuje na ich niewystarczalność w odbiorze świata. Leśmian będąc świadomym ograniczeń każdego z nich z osobna, a także dopuszczając do głosu pozostałe formy uczestnictwa jednostki w świecie,

¹⁴ R. H. Stone, *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, opr. i wstępem poprzedziła R. H. Stone, Warszawa 1985, s. 37.

¹⁵ K. Fazan, *Projekt intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009, s. 210.

staje się poetą obrazu i dźwięku równolegle. Wrażliwość autora *Dziewczyny* na poza wizualno-foniczne aspekty rzeczywistości harmonizuje z światoodczuwaniem odbiorców poszukujących w literaturze nie tyle reprezentacji, ile uobecnienia.

Oprócz związków obrazu z dźwiękiem, ważna jest także synteza wizualności z rytmem. Pisał o niej Rafał Milan:

Można by zatem powiedzieć tak: w rzeczywistości, w której „Czasem coś, czego nie ma, pod wiatr się zazłoci” (*Po deszczu*, PZ 394), owo „zazłocenie się” jest tożsame z chwilowym, punktowym „zagęszczeniem” rytmu: w nim realizuje się, nabierając czasoprzestrzennej rozciągłości, modlitwa o istnienie, w którym – dodajmy – „bóstwi się” życie, to znaczy pragnienie życia¹⁶.

Rzeczywistość tętni życiem, wyznaczając chociażby cykle trwania i przemijania czy natężenie światła. Dobowy rytm określają dla przykładu światła „mrące pokotem” w inauguracyjnej strofie wiersza *Srebroń*. W tej liryce rytm jest więc nie tylko słyszalny czy wyczuwalny, lecz również widzialny.

Równie istotna jest dla Leśmiana figura poety-śpiewaka, bajdały, gawędziarza. Poeta to nie tylko ten, kto widzi więcej, zgodnie z paradygmatem romantycznym, lecz także opowiadając, uczy, straszy, śmieszy. Jacek Trznadel określił go mianem „ludowego bohatera”¹⁷. Utwór *Do śpiewaka* dowodzi, że nie jest on reprezentowany w tej liryce tylko przez funkcję ludyczną:

Co w twych oczach, śpiewaku, ten zachwył oznacza,
Że tak badasz uważnie przez łez pozłocinę
Żabę, co zieleniejąc, w skoku się rozkracza,
Jakby nogom roiła niechwytną drabinę?

Czemu tak się przyglądasz z miłości uśmiechem
Schwytanego świetlika szmaragdowej treści
I musze, co kołując z starannym pośpiechem,
Zbacza nagle donikąd i mknie na bezwieści?

I 354

Umiejętnością poety – synonimicznie określanego śpiewakiem, aby wyeksponować jego śpiewne powołanie – jest w pierwszej kolejności dostrzeżenie niezwykłości świata, która

¹⁶ R. Milan, *Pieśń o Bogu. Poetycka teologia Bolesława Leśmiana*, Kraków 2021, s. 78.

¹⁷ J. Trznadel, *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Utwory wybrane*, opr. J. Trznadel, pierwsze wydanie elektroniczne, Wrocław 2019.

budzi zachwyty. Łza kręcąca się w oku w złocistym blasku dodatkowo zmienia perspektywę spojrzenia – wydobywa czułość, a być może również wzruszenie pięknem świata. Następujący po nim uśmiech miłości ujawnia afektywną kondycję poety jako obserwatora najdrobniejszych stworzeń, istniejących nie wiadomo z jakiego powodu i w jakim celu. Tajemnica życia oraz jego ulotność, a także migotliwość zjawisk, należą do głównych tematów Leśmianowskiej liryki, a przywołany utwór wyraźnie to akcentuje, autotematycznie wskazując na przedmiot zainteresowań autora. Śpiew staje się tutaj narzędziem filozofii poznania zbliżającym ku sobie obraz i dźwięk. Wyrażona refleksja dotyczy tyle poezji w ogóle, ile dorobku samego autora *Łąki*. Anna Czabanowska-Wróbel w oparciu o wczesny liryk *Idealy* pisała: „Wyobrażenie poezji jako śpiewu i poety-śpiewaka jest już w tym wczesnym utworze gotowe i czeka na rozwinięcie w wierszach takich jak *Zamyślenie* czy *Do śpiewaka*”¹⁸. Warto sięgnąć do juveniliów poety i przyjrzeć się fragmentowi wskazanych *Ideatów*:

Są takie prawdy najwyższe i święte,
W krąg otoczone tajemnic krainą,
Które jakoby we dźwięki zakłete,
Tylko melodią gdzieś – w bezmiary płyną!...
I nieraz sobie, słysząc grę, wymarzę
Jakiś świat inny na cichym błękanie
I w tym spokojnym, cudownym obszarze
Pełne melodii, pełne dźwięków życie!...
Gdybym dosięgnął takiego istnienia,
Co się za grobem może ucieleśni,
Wtenczas by moje skrzydlate marzenia
Żądały więcej niż dźwięku i pieśni!...
O! czemu, czemu ja nie jestem w stanie
Tylko marzeniem i żyć, i odczuwać!

II 339

Młody twórca, pisząc wczesne *ars poetica*, określa swoje rozdarcie – między monumentalnością najwyższych prawd zaklętych w dźwięki a życiem pełnym melodii umożliwiającym przekroczenie pieśni najpewniej na rzecz skrytych w nich wartości. Utwór jest więc prefiguracją rozwijanych później Leśmianowskich form poznania – widzenia poprzez śpiew oraz koncepcji pieśni bez słów. Dwa ważne skrzydła tej twórczości określają

¹⁸ A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 22

wzajemną relację dźwięków do obrazów, choć na tyle niejednoznacznie, że badacze nie są zgodni co do tej zależności. Dla Michała Pawła Markowskiego poezja Leśmiana bowiem „(...) nie zakłada uprzedniości świata wobec percepcji i percepcji wobec mówienia”¹⁹, dla Elżbiety Winieckiej zaś: „Widzenie jest czymś pierwotnym wobec mówienia, podobnie jak śpiew nie jest tożsamy z mową: fraza ta opisuje zatem jakiś alternatywny wobec stanu językowego zapośredniczenia sposób istnienia”²⁰. Być może nie ma jednej odpowiedzi, jednej prawdy, a obie możliwości lektury zostały złączone na prawach anamorfozy. W pierwszej z nich równoległość wzroku i słuchu byłaby argumentem na rzecz kreacyjnej roli odbiorcy, w kolejnej natomiast dowodziła kulturowej wartości widzenia, które poprzedza słyszenie. W moim przekonaniu utwór jako młodzieńcze dzieło poety podlega celowej deformacji, aby wpisana w niego podwójność odczytań uniemożliwiała obranie tylko jednej optyki. Leśmian, co najmniej od wczesnych wierszy, świadomy był napięć organizujących jego liryczne dążenia, „ideały” i pragnienia. Dlatego przywołany utwór, pomimo niedoskonałości młodzieńczej dykcji, stanowi ważny punkt wyjścia dla rozważań nad relacją obrazu i dźwięku w tym dorobku. A kolejne ze wskazanych przez Czabanowską-Wróbel utworów? *Zamyślenie* zamykają strofy:

Lubię szaty swe liche, gdy nawskroś przemokną
Deszczem, jak łzami pieśni, co, szumiąc, zamiera,
A nie śpiewam, lecz jeno słowami przez okno
W świat wyglądam, choć nie wiem, kto okno otwiera.

Niech się pieśni me same ze siebie wygwarzą,
Obym ich nie dobywał, ale w sobie dożył!
A nie chcę im górować, ni barwić się twarzą,
Jeno być niewidzialnym, jak ten, co mnie stworzył.

I 353

Zestawienie deszczu i pieśni przenikających poetę wydobywa sensoryczny wymiar śpiewu – poezja poddaje ciało śpiewaka i jego odbiorcy swemu rytmowi. Fizyczny aspekt doznań dopełnia wyglądamie słowami, czyli posługiwanie się językiem, który odzwierciedla świat. Ryszard Nycz komentował analizowaną frazę: „Sztuka poetycka jest tu teraz rozumiana jako twórcza praca w materii języka, jako poznawcza aktywność słowna, dzięki

¹⁹ M. P. Markowski, *Leśmian: poezja i nicość*, [w:] tegoż, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 90.

²⁰ E. Winiecka, *Bolesław Leśmian – pragnienie bezpośredniości*, [w:] tejże, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 176.

której «wyglądy» słowa stają się «postaciami» świata, a język poetycki – tajemniczym darem wynajdującym formy realności (...)»²¹. Słowa nie przylegają więc do obrazów świata, ale je wypracowują, aby finalnie przekazać w pieśni. O wierszu pisała również Elżbieta Winiecka: „To nastrój, w którym zamiast śpiewu rozumianego jako stan najwyższego twórczego natężenia, w zadumie «wygląda się» słowami w świat w oczekiwaniu na nadejście pieśni, które mają się «same za siebie wygwarzyć» (...)»²². Poeta podejmuje zatem poetycką refleksję nad formami poznania, które pozostawałyby w zgodzie z dźwiękiem i słowem. Także w odmiennej, ironicznej konwencji liryku *Poeta Leśmian* określił ścisłą relację dźwięku do słów: „Treść, gdy w rytm się stacza / Póty w nim się kołysze, aż się przeinacza” (II 92). W twórcy dochodzi więc to przetworzenia doświadczeń, które zaczynają istnieć zgodnie z rytmem i wraz z nim zyskują nośność. W utworze *Rozmowa*, nieomal sąsiadującym z utworami *Zamyślenie* oraz *Do śpiewaka* w cyklu *Ponad brzegami* z tomu *Łąka*, pojawia się dystych: „Milcz! Nie mówi się prawdy, lecz bez słów się śpiewa. / Kłamie ten, co zna słowa, a nut nie pamięta” (I 350). Dźwięk ponad słowo, mowa nieartykułowana ponad werbalizację – tak jawi się program poetycki Leśmiana, który przytoczonym fragmentem skłania do refleksji nad foniczną płaszczyzną lirycznych światów.

Przykładów takich zjawisk wskazać warto więcej. Zamiast opozycyjnej dwudzielności, ważne jest dla Leśmiana całościowe postrzeganie świata – zwrot „widzę poprzez śpiew” pojawiający się w wierszu *Wieczorem* oraz *** [Ciało me wklęte w korowód istnienia...] wskazuje na celowość takiego modelu percepcji. Według Elżbiety Winieckiej „Śpiew zbliża do rzeczywistości (...); jest wyrazem pierwotnej ekspresji, związanej z muzycznością i rytmem”²³. Wizualne postrzeganie świata jest bowiem niepełne. Ernst Hans Gombrich w opublikowanej na początku lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku książce *Sztuka i złudzenie*²⁴ zdetronizował „oko na rzecz umysłu, a spojrzenie na rzecz konwencji”²⁵. Komentatorka tej pracy, Joanna Bielska-Krawczyk, dodawała, że złożoność procesu twórczego wynika nie tylko z widzenia, ale także myślenia, pamięci i wyobraźni²⁶. Współczesne badania neuronauki z jednej strony, a antropologii widzenia z drugiej, wskazują, że „widzenie jest w rzeczywistości systemem złożonych reakcji zmysłowych całego ciała, nie

²¹ R. Nycz, „Słowami... w świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 124.

²² E. Winiecka, *Bolesław Leśmian...*, dz. cyt., s. 177.

²³ E. Winiecka, *Nowoczesne antynomie. Uwagi o nowych odczytaniach poezji Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 12, s. 227.

²⁴ E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.

²⁵ J. Bielska-Krawczyk, *Widzieć inaczej, ...pełniej (motyw oka i problem widzenia)*, [w:] tejże, *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004, s. 24.

²⁶ Tamże, s. 25.

tylko oczu”²⁷. W pewnym sensie przecucia czy intuicje Leśmiana wyprzedziły osiągnięcia nauki dotyczące procesów poznawczych. Słyszenie okazuje się nie tyle dopełnieniem – do pełni brakuje całościowego zaangażowania somatycznego – ile uzupełnieniem widzenia: jako dwa kulturowo uprzywilejowane zmysły kładą one fundamenty pod estetyczne postrzeganie świata. Widzenie nie jest jednak tylko biernym odbieraniem rzeczywistości, lecz również jej kreowaniem, oswajaniem i nadawaniem kształtu poprzez ruch: „Widzenie to coś, co robimy, pewnego rodzaju działanie, a nawet performowanie”²⁸. John Austin w tytule słynnej pracy z połowy ubiegłego wieku pytał *Jak działać słowami?* Sześć dekad później Nicholas Mirzoeff przedstawił projekt zawarty w tytule książki *Jak zobaczyć świat*. W nawiązaniu do tych dwóch propozycji, dziś zapytalibyśmy, jak działać obrazami lub – jak wołał William John Thomas Mitchell – *Czego chcą obrazy?* Działania, zestawiania czy odtwarzania, można by zaryzykować odpowiedź – tylko w ruchu i poprzez ruch obrazy stają się dostrzeżone i powtórnie obecne. Do triady patrzeć-widzieć-zobaczyć konieczne jest dodanie duetu słuchać-słyszeć, aby wyeksponować twórczy wymiar zmysłowego postrzegania. Poeta nie ufa jednak samemu widzeniu i patrzeniu, dlatego poza nie wykracza.

Na przekór gorzkiej diagnozie Rudolfa Arnheima: „Zdegradowaliśmy nasze oczy do roli instrumentów pomiarowych i rozpoznających – stąd nieurodzaj idei, które można wyrazić obrazem, i nieumiejętność wykrywania znaczeń w tym, co widzi”²⁹, Leśmian nadaje splotowi widzenia i słyszenia wymiar epistemologiczny, ujawniający się w poszukiwaniu wiedzy o świecie widzialnym.

Po świadectwie poezji pora na wyznanie korespondencyjne: „Tylko kwiat «wyśpiewany» żyje w nas i przypomina kwiat – poza nami. Tylko człowiek «wyśpiewany» obchodzi nas w sztuce. Reszta – to nie epos i nie dramat, i nie sztuka, lecz realizm, mowa codzienna i potoczna” pisał poeta w liście do Miriama³⁰. Śpiew jest nieodłącznym elementem sztuki, ponieważ poza nim kryje się piekło zwyczajności. Wypowiedź pochodzi z okresu wydania debiutanckiego tomu *Sad rozstajny*, więc oddaje myślenie poety już ukształtowanego. Wraz z rozwojem tego dorobku równie ważne jak wykonanie śpiewne stanie się odbiór audialny. W późnym wierszu *** [Lubię szeptać ci słowa, które nic nie znaczą...] Leśmian eksponuje wagę samego gestu mówienia, brzmienia głosu, stawiając go ponad zawartym w nim przekaz. Ostatnim wersem tego wiersza „W śpiewnych falach twojego, co mnie kocha, głosu” (II 258) poeta wydobywa wartość mówienia ukochanej osoby

²⁷ N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przekł. Ł. Zaremba, Kraków-Warszawa 2016, s. 28.

²⁸ Tamże, s. 29.

²⁹ R. Arnhem, *Wstęp*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 11.

³⁰ B. Leśmian, *Utwory dramatyczne, listy*, dz. cyt., s. 378.

– obecność przekłada nad sens, wyprzedzając aktualną dziś dyskusję, czy, aby być, trzeba znaczyć.

Za myśleniem śpiewem podąża posługiwanie się obrazem – dowodzą tego propozycje tytułów pierwszego tomu przedstawione Miriamowi w tym samym liście. Spośród czternastu możliwości tylko dwie bezpośrednio wiążą się z dźwiękiem – *Poprzez śpiew* oraz *Harfa w parowie* – większość natomiast odnosi się do zmysłu wzroku, niektóre bardzo sugestywnie, jak *Zieleń i purpura*, *Pożar obłoków* czy *Różana zagroda*. Także sugerowany na końcu listu przez poetę tytuł *Zagon chabrowy* wskazuje na dominację percepcji wzrokowej. Wbrew pozorom poety nie interesuje tylko sfera widzialności – łączy ją z przestrzenią niewidzialnego, poszukując reprezentacji dla tego, co wymyka się spojrzeniu. Świadomość takich poszukiwań została zwerbalizowana choćby w puencie późnego liryku *Przed świtem*: „Nie widać nic, a – widać” (II 126). Katarzyna Deja zauważała, że „(...) oba stany występują niemal lub wręcz jednocześnie (...)”³¹, a zatem widzenie i niewidzenia istnieją w ścisłej koincydencji. Pierwodruk utworu ogłoszony na łamach „Gazety Polskiej” wieńczył dodatkowy dystych:

Nic nie mów! Nie narzekaj!
W świat pilnie patrz i – czekaj!³²

Wyteżenie wzroku tożsame jest z postulatem uważności. Być może bezpośredni zwrot w trybie rozkazującym zdecydował, że poeta usunął dwuwiersz z wersji wiersza ogłoszonej w *Napoju cienistym*. Dzięki temu liryk zachowuje charakter opisowy. Za pierwszym tomem stoi więc splątanie dwóch tradycji – wzrokowej i słuchowej.

Te zjawiska posiadają też swój rewers – problem niewidzenia powraca ze zdwojoną siłą, bo w duecie z niesłyszeniem w utworze *Samotność*:

Wiatr wie jak trzeba nacichać...
Za oknem – mrok się kołysze.
Nie widać świata, nie słycać,
Lecz ja coś widzę i słyszę...

II 165

³¹ K. Deja, *O jednym wierszu Bolesława Leśmiana. Motywy wedyjskie w „Dokoła klombu”*, [w:] *Polska poezja ostatnich dwustu lat. Odczytania i przekroje* pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, U. M. Pilch, Kraków 2022, s. 225.

³² Informacja o kolejnym wersie pochodzi z: B. Leśmian, *Przypisy*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, opr. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 729.

Słyszenie powiązane jest z widzeniem także poprzez ich brak. Ważne jest to, że oba stany istnieją dynamicznie od początku wiersza. Pod tą rozwibrowaną nieobecnością pozostaje więc świat – mrok ani cisza nie kwestionują jego ontologicznego wymiaru, lecz możliwości poznawcze. Bohater jawi się jako jednostka romantyczna widząca i słyszająca więcej („Zdaje mi się, że widzę... Gdzie? / Przed oczyma duszy mojej” stwierdził Szekspirowski Hamlet, a cytował autor *Ballad i romansów*). Wydarzenia organizujące dalszą część utworu balansują na granicy faktyczności i mirażu, a jego zakończenie („Nie! Nikt się z nikim nie spotka! / Nikt nie pomoże nikomu!” I 165) rymuje się z początkiem innego znanego wiersza: „Mrok na schodach. Pustka w domu. / Nie pomoże nikt nikomu” (II 285). Bezradność bohatera lirycznego jest konsekwencją jego odizolowania od świata, a próba ponownego zjednoczenia z nim skutkuje niepowodzeniem. Kto za nie odpowiada? Nie sposób stwierdzić. Wiadomo natomiast, że rezonuje on brakiem zmysłowego kontaktu ze światem. W takiej sytuacji pozostaje bohaterowi stwierdzić:

Trzeba teraz w śnieg uwierzyć
I tym śniegiem się ośnieżyć
I ocienić się tym cieniem
I pomilczeć tym milczeniem

II 285

Wybór cienia i milczenia dokonywany jest świadomie w geście zerwania z estetyczną linią doświadczenia świata. To ważny aspekt ostatniej fazy tej twórczości, nazwanej przez Piotra Łopuszańskiego egzystencjalną³³, w której – tak jak i w późniejszych rozwinięciach wskazanego nurtu – przestrzeń zachwyty czy nawet zaskoczenia różnorodnością świata zostaje zredukowana na rzecz refleksji nad brakiem ostatecznego sensu ludzkiego bytowania. Na podstawie całego dorobku poety łatwo jest zaobserwować początkową pasję istnienia w przyrodzie, osiągającą apogeum w *Łące* i stopniową rezygnację z doznań estetycznych na rzecz refleksji jednostki nad własną kondycją. W ten sposób Leśmian sukcesywnie nicuje barwy i dźwięki.

W drugiej strofie późnego wiersza *Niewiara* poeta pisał:

Ginie mi z oczu umowny kwiat
W chwiejnej dolinie.
Gdzie się podziewa ten cały świat,

³³ P. Łopuszański, „*Idący, z prawdą u warg i u powiek...*”. *Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 193-194.

Gdy z oczu ginie?

II 171

Przypuszczenie na temat iluzoryczności („umowny kwiat”) widzialnego oraz lirycznego świata prowadzi poetę do pytania, jak istnieje rzeczywistość, gdy przestaje być widzialna – przedstawia je następująca strofa:

Czy korzystając z tego, żem zwarł

Rzęsy na mgnienie –

Znużony dreszczem i łzami czar

Znicestwia w cieniu?

II 171

Cień jest więc waloryzowany negatywnie i oznacza świat pozbawiony istnienia. Kolejna zwrotka jest bardziej optymistyczna:

Czy wypoczywa od barw i złud

Popod snu bramą,

Wznosząc boleśnie w wieczność i w chłód

Twarz nie tę samą?...

II 171

Sugestię dotyczącą odejścia świata postrzeganego zmysłowo w niedostępną sferę oddala finalna strofa:

Nie, nie! Przy tobie, jak dawniej, trwa

Śmiertelny, bujny!

Jest tu, gdzie zgroza, niewiara twa

I sen twój czujny!

II 171

Choć utwór może wydawać się wzrokocentryczny, to jednak wyeksponowana pod koniec bujność świata pokazuje, że wzrok stawał się dla poety punktem wyjścia, metaforą relacyjnego istnienia.

Wiek, który upłynął od publikacji Leśmianowskich utworów, zdecydowanie poszerzył zdolności i pola widzenia współczesnego człowieka, nieustannie obracającego się wśród ekranów. Czy fakt, że widzimy więcej oznacza, że również więcej dostrzegamy?

Obrazy i dźwięki, które odbieramy, nie tylko nas napełniają, ale również konstruują. Zwrot „Powiedz mi, na co patrzyłeś, czego słuchałeś, a powiem ci, kim jesteś” w prosty sposób komunikuje tę znaną prawdę. Leśmian, poznający sztukę przełomu XIX i XX wieku oraz jej kierunki odsłaniające kolejne oblicza nowoczesnego modernizmu, podczas licznych podróży po Europie chłonał nowe obrazy, nasycał się doznaniem artystycznymi i estetycznymi, które sukcesywnie zaczynały w nim pracować. Rezultat mógł być tylko jeden – stworzenie własnej teorii percepcji³⁴. Choć nie została ona wyłożona ani zapisana teoretycznie, jej świadectwem są poszczególne utwory – przede wszystkim poetyckie (to bowiem najrozleglejszy nurt tej twórczości szczególnie ceniony przez autora). Jest ona także jednym z powodów osobności poety. Powstałe w ten sposób „inne obrazy, dźwięki, odczucia” wykazują odrębność na tle ówczesnego sposobu przedstawiania. Nowatorstwo Leśmianowskich form poznania o wiele lat wyprzedzało pracę nad funkcjami kognitywnymi czy antropologią zmysłów, dlatego aspekty te warte są szczególnej uwagi. Aspiracje tej pracy są jednak o wiele skromniejsze – wskazanie specyfiki stylu, sposobu postrzegania, wyobraźni czy wrażliwości Leśmiana. To one odpowiadają za sposoby tworzenia, określając warsztat poetycki.

„Okiem się widzi, ale także, w sposób zamierzony lub bezwiednie, wyraża siebie”³⁵ pisała Maria Poprzęcka w odniesieniu do widzenia samego widzenia. Wyeksponowana przez badaczkę podwójność przekłada się także na styl obserwacji i jej zapis – świadectwo spojrzenia (przedstawione jako dzieło malarskie czy literackie) staje się idiomatyczne, niepowtarzalne i mówi tyle o przedmiocie obserwacji, ile o podmiocie obserwującym. Widzenie nie jest więc neutralne, a pozostawiony przez nie ślad stanowi rys do portretu patrzącego. Jak nie sposób nie odróżnić płócien Vincenta van Gogha, Amedeo Modigliano czy Marca Chagalla, tak też trudno byłoby pomylić utwory Adama Mickiewicza, Juliana Przybosa czy Bolesława Leśmiana. Odrębność wymienionych artystów wynika nie tylko z osobności stylu, ale właśnie sposobu widzenia, który jest tego widzenia sygnaturą. Tadeusz Różewicz pisał o „oku poety” wydobywającym szczególne właściwości świata widzialnego: „«Oko poety» ma pewną specjalną wrażliwość. Mianowicie oko poety opowiada. Podobne jest do współczesnej kamery filmowej. (...) Można z powodzeniem mówić o oku Kochanowskiego, Mickiewicza, Staffa, Leśmiana, Przybosa, trudniej jest opisać oko Sępa-Szarzyńskiego, Norwida, Asnyka”³⁶. Spostrzeżenia autora *Niepokoju* potwierdzają

³⁴ Jednym z jej wariantów jest teoria widzenia, o której pisałem w kontekście powidoku – zob. M. Kłosowski, *Powidoki wiersza. Eksperyment lektury poezji Bolesława Leśmiana*, „Przeźrenie Teorii” 2018, nr 29.

³⁵ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*. Gdańsk 2008, s. 5.

³⁶ T. Różewicz, *Oko poety*, [w:] tegoż, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1977, s. 36.

wyjątkowość Leśmianowskiego spojrzenia. Poeta w wierszu *Znikomek* charakteryzował tytułowego bohatera poprzez dwoje odmiennych oczu sprawiających, że każdym z nich widzi świat inaczej. Podwójność spojrzenia wiąże się także ze zmianą ogniskowej – stopniowe wyostanie wzroku umożliwia uchwytowanie szerokiej gamy stanów pośrednich świata widzialnego.

Świat i zaświat czy byt i niebyt to pary pojęć, które na poziomie klasycznej logiki mogą wydawać się sprzeczne. W Leśmianowskim myśleniu i sztuce istnieją natomiast nieopozycyjnie, podlegając oryginalnej konceptualizacji. Estetyka przychodzi im w sukurs dostarczając inspiracji dla takich badań. Przekraczając granice racjonalnego myślenia, poezja wywołuje ruch wyobraźni, zjednując w niej to, co na pozór najbardziej odmienne.

Pisząc o dorobku autora *Łąki* językami dyskursów pokrewnych literaturoznawstwu, nie tylko realizuję postulat Marii Janion sprzed kilku dekad³⁷, lecz przede wszystkim dowodzę, że twórczość tę widzimy z kilku perspektyw czasowych jednocześnie: przed przekroczeniem granic (lektura), w trakcie ich przekraczanie (interpretacja), po ich przekroczeniu (syntezy interpretacji). Dorobek poety warto czytać także dla poszukiwania języka opisującego rzeczywistość. Praca wpisuje się w te nurty współczesnej humanistyki, które podkreślają zdarzeniowy, procesualny charakter dzieła kształtowanego w procesie lektury.

Dla powyższej symultaniczności szczególnie wartościowa jest estetyka performatywności zaproponowana przez Erikę Fischer-Lichte. Postulowane przez badaczkę przejście „od dzieła i związanej z nim relacji podmiot/przedmiot oraz materialność/znakowość do wydarzenia”³⁸ pozwala wykroczyć poza literaturę ku doświadczeniu odbiorczemu. Leśmianowskie pragnienie, aby rzeczywistość przedstawiona w utworze pojawiała się na nowo wraz z każdą kolejną lekturą, staje się możliwe na gruncie wskazanej praktyki. Momentalne uobecnienie wartości estetycznych wynika z jednorazowości przeżycia. Zamiast pasywnego czytania, poeta zaprasza do współuczestnictwa w wykreowanym świecie, oferując zajrzenie pod podszewkę rzeczywistości. Żywioł życia uczy nowego sposobu lektury opartego na zaangażowanym i uważnym współbyciu w świecie przedstawionym. Dla Fischer-Lichte „(...) estetyka performatywności to estetyka obecności, a nie estetyka efektów obecności; to «estetyka pojawiania się», a nie «estetyka pozoru»³⁹. To samo można powiedzieć o twórczości autora

³⁷ M. Janion, *Humanistyka i terapia*, Warszawa 1982.

³⁸ E. Fischer-Lichte, *Dlaczego estetyka performatywności*, [w:] tejsze, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 30.

³⁹ Tamże, s. 164.

Łąki – poety nie interesuje już młodopolski ekwiwalent rzeczywistości ukryty za symbolem, ale konkret tętniący życiem i skrzący się doznaniem estetycznym.

Połączenie odbioru fonicznego z wizualnym otwiera furtkę dla pozostałych wartości zmysłowych. Choć w swojej pracy koncentruję się przede wszystkim na zjawiskach o rodowodzie akustycznym – echo i pogłos – oraz optycznym – światłocien i prześwit – w ostatniej części odnoszę się do nich z perspektywy cielesnej oraz odbioru pozazmysłowego. Wielozmysłowe oddziaływanie tego dorobku świadczy o doniosłości całego przedsięwzięcia literackiego Leśmiana, dlatego za ważne i potrzebne uznaję wskazanie somatycznego wymiaru wskazanych kategorii.

Przenikają one całą twórczość autora *Łąki* – od poezji, przez dramat i prozę, do rozważań teoretycznych budujących przestrzeń ku namysłowi eseistycznemu. Leśmian nie omawia interesujących mnie zjawisk, ponieważ – pisał w artykule *Z rozmyślań o poezji* – „Poezja żywcem się wymyka wszelkim określeniom. Określenie jest dla niej smutnym rodzajem trumny szklanej, która – przejrzysciejąc – zabija”⁴⁰. Refleksja ta – zapisana niedługo przed śmiercią autora, przez co mogąca być czymś na kształt *credo* czy testamentu – jest spojrzeniem z dystansu, poprzez które poeta nie wprost odnosi się również do własnej refleksji i twórczości. Nie tyle unik, niedostrzeżenie estetycznych fenomenów czy ich ignorowanie, ale przesłanki światopoglądowe zadecydowały o ich rozproszonej obecności niepodlegającej teoretycznej eksplikacji. Poeta tworzy własne instrumentarium nie omawiając używanych przez siebie narzędzi. Do wachlarza wykorzystywanych przez niego technik i figur, dodaję kolejne o rodowodzie estetycznym. Moim celem nie jest bynajmniej poszerzanie badań poświęconych tej poezji o kolejne terminy, a konceptualizacja tych czterech zjawisk w dorobku autora *Łąki* ze szczególnym uwzględnieniem poezji jako formuły, w której poeta najczęściej się wypowiadał.

Karol Irzykowski – krytyk literacki i myśliciel współczesny Leśmianowi – dzielił twórców na opowiadających się za jednym z następujących ujęć: w pierwszym artysta i badacz nakłada siatkę pojęciową na rzeczywistości, w którą usiłuje pochwycić jej żywioł, w kolejnym zaś de(kon)struuje wszelkie ramy teoretyczne, wskazując na wszechogarniający żywioł rzeczywistość⁴¹. Poezja Leśmiana rezygnuje z werbalizacji (czy – modniej –

⁴⁰ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, zebrał i opr. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 59. Co ważne – to ostatnie rozważania teoretyczne autora pomyślane jako odczyt przygotowany dla Polskiej Akademii Literatury. Zdaniem córki poety jest to jedyny zachowany fragment obszerniejszego *Traktatu o poezji*. Por także: P. Łopuszański, *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian*, Warszawa 2021, s. 322-323.

⁴¹ S. Panek, *Szczerłość – autentyczność – świadomość w „Pałubie” Karola Irzykowskiego*, [w:] *Światłocienie świadomości*, organizacja i redakcja P. Orlik, Poznań 2002, s. 259.

dyskursywizacji) pojęć i obrazów mającej przekazać za pośrednictwem estetycznych reprezentacji wskazane zjawiska.

Performatywny aspekt światopoglądu poety dochodzi do głosu, gdy w odpowiedzi na list Miriama, proponującego spośród propozycji poety debiutanckiego tomu frazę *Sad rozstajny*, Leśmian pisał: „Nie wiem wszakże, czy są to rozstaje, czy też – rozpędy w rozmaite strony, a to wskutek różności pierwiastków, które się we mnie poruszyły”⁴². Czyżby poetycka intuicja – nieomal programowo – podpowiadała mu, że debiutem gwałtownie zmieni panoramę rodzimej literatury, na stałe się w nią wpisując? Maria Podraza-Kwiatkowska zauważyła, że przymiotnik „rozstajny” okazał się dla Leśmiana zbyt stabilny, statyczny, tym bardziej, że – jak pokazuje dalej badaczka – rozpęd pojawia się w jego kolejnych listach i związany jest z Bergsonowskim *élan vital*, które tłumaczył właśnie jako „pęd życiowy”⁴³. Wpisana w tytuł rozstajność zmusza czytelnika do samodzielnego wyboru drogi, a zatem można by mówić o projekcie zawartym w tytule tomu, który obliuguje odbiorcę do własnego sposobu lektury. Przymiotnik „rozstajny” jest również w tym odczytaniu tożsamy z niezależnym od autora; nie tyle pożegnalny, ile finalizujący pewien etap twórczości (od debiutu czasopiśmienniczego poety a tomem upłynęło wszak 17 lat!), co znajduje swoje potwierdzenie w kolejnych planach twórczych Leśmiana wyłożonych w przywołanym już liście do Miriama: „Następny tom będzie inny. (...) Będzie tam i epickość, nieco inaczej pojęta. (...) Ale następne tomy potwierdzą to, com Wam w listach pisał”⁴⁴. Byłaby w tym pewna zbieżność z późniejszą o ponad pół wieku *Śmiercią autora* Rolanda Barthesa, jednak różnica zawierałaby się w odmiennym rozłożeniu akcentów: postmoderniści postulowali wykluczenie autorskich intencji, a zatem i biografii twórcy, Leśmian zaś doceniał indywidualne poszukiwania czytelnika, który sam wybierał rozstaje, jakimi pragnął podążać, aby poznać naturę, świat i zaświat.

Tak postrzeganą performatywność warto rozwinąć w odniesieniu do kolejnych tomów. *Łąka* opublikowana osiem lat później różni się od sadu jako przestrzeni uporządkowanej i zależnej od człowieka. Wyjątkowość łąki opiera się na jej nieantropocentrycznym wymiarze, którego najlepszą reprezentacją, ilustracją oraz przykładem jest *Ballada bezludna* („Niedostępna ludzkim oczom, że nikt po niej się nie błąka / W swym bezpieczeństwie szmaragdowym rozkwitała w bezmiar łąki” I 250). Na pozór przestrzeń łąki wydaje się obrazem statycznym, jeśli jednak przyjrzeć się mikrosystemowi jako spójnemu organizmowi,

⁴² B. Leśmian, *Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 379.

⁴³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Z rozważań nad tytułem „Sad rozstajny”*, [w:] *Stulecie „Sady rozstajnego”* pod red. U. M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014, s. 18-19.

⁴⁴ B. Leśmian, *Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 379.

z łatwością będzie można dostrzec jej nieustające przemiany czy tętniących życiem mieszkańców tej zielonej krainy: rośliny, zwierzęta, owady... Jakby tego było mało, funkcjonowanie łąki określają także zjawy i istoty pozaziemskie, pojawiające się na niej momentalnie, esencjonalnie w nią wpisane oraz lub ledwie pragnące się wcielić. Ekspresja możliwych i niemożliwych, a mimo to zachodzących, zjawisk ujawnia niekończący się ruch zdarzeń.

Ostatni tom opublikowany w trakcie życia poety to *Napój cienisty* z 1936 r. Podobna konstrukcja epitetowa, w której rzeczownik zostaje dopełniony i dookreślony przymiotnikiem, przywołuje formułę debiutanckiego tomu. Kolejność jest tutaj kluczowa: zakres semantyczny nie zostaje wyznaczony przez przymiotnik pojawiający się przed rzeczownikiem jak miałyby to miejsce w zwyczajnym epitecie (np. „zielona łąka”). Inwersyjność uruchamia znaczenia przenośne, które są rzutowane za drugim członem tytułu. Cienistość wyraża zarówno smugę cienia, w którą wszedł autor (w momencie publikacji skończył pięćdziesiąt dziewięć lat) oraz zachmurzenie ostatniego etapu twórczości, gdzie niepokojące wątki metafizyczne zaczną wieść prym nad wcześniejszymi obrazami natury. Procesualny charakter cienia wskazuje na jego niestabilność – jest jednak zależny od źródła i natężenia światła – którym mogą okazać się wiersze, a także przedstawione w nich światy. Napój jako strawa duchowa, ale także mitologiczny nektar i ambrozja, może nasycić lub jeszcze bardziej rozbudzić pragnienie, okazać się niewyczerpany lub też bliski końca, jasny i lekki albo ciemny i gęsty... Możliwości jego konkretyzacji można by mnożyć, ważniejsze jednak od dalszych wyliczeń staje zwrócenie uwagi na tonalność tytułowego określenia. Najdokładniej można ją zaobserwować, spoglądając na tytuł z perspektywy poszczególnych wierszy, różniących się nasyceniem światła i cienia, a także cienia i mroku, jak w utworze *Zwierzyniec*, w którym:

Ślepie, z których się słońce nigdy dość nie wylśni,
Patrz na mnie z plamiście rozwrzaskanej pilśni,
W której mrok się tygrysim gęstwi uścierwieniem –
Ten sam mrok, co w ogrodzie był tylko – brzóz cieniem...

II 154

Leśmianowskie utwory zostają więc zniuansowane również na poziomie cienistości i świetlistości.

Paradoksalnie, dopiero ostatni tom wierszy opublikowany już po śmierci poety w 1938 r., oddaje zamysł, istotę i ducha jego twórczości. Michał Paweł Markowski pisał:

(...) Leśmian z rzadka opisuje, raczej opowiada świat, bo świat nie jest (to, co jest, jest raz na zawsze), ale istnieje, egzystuje w szalonym i niepochwytnym rytmie, któremu trzeba sprostać w mowie. Dlatego tytuł ostatniego zbioru – *Dziejba leśna* – choć nie mówi o tym, co dzieje się w lesie, to jednak jest najlepszym tytułem Leśmianowskim, bo pokazuje, że w poezji chodzi o podwójną dziejbę: o to, co dzieje się w świecie i o to, co dzieje się w wierszu⁴⁵.

Dziejba leśna – znów skonstruowana według swoistego Leśmianowskiego wzoru, w którym przymiotnik następuje po rzeczowniku – tytułarnie eksponuje dzianie się. Wydarzenia znajdują się w epicentrum tej liryki, a dziejba stanowi przedstawienie dziejów rozumianych płynnie, w toku opowieści, ale i w wirze życia. Żywioł zdarzeń ujawnił się w tym tytule najpełniej, lecz pozostawał równie silnie obecny w samej twórczości od pierwszego zbioru. Po sadzie i łące nadszedł czas na las. Taki wybór przestrzenny można było przewidzieć w oparciu o stopniowe odchodzenie od terenów odznaczających się obecnością człowieka na rzecz krajobrazów nieantropocentrycznych. Wcześniejszy tom zapowiadał cienistość, dlatego naturalnym wyborem jest przywołanie lasu jako terenu osłoniętego koronami drzew, ale i wypełnionego przez niższe warstwy roślin nieprzepuszczających światła. Drzewa porastające las są także jednymi z najtrwalszych tworów przyrody, sugerując długie trwanie – także twórczości, do której odsyłają. Na pozór zaskakujący w kontekście zmienności dziejby może wydawać się bezruch drzew – oto cena, jaką płacą za swoją monumentalność i długowieczność. Jednak las to nie tylko drzewa, tak jak łąka to nie trawa – ta analogia dowodzi, jak za pierwszym skojarzeniem skryte jest wewnętrzne bogactwo form życia, którego nie uświadamiamy sobie na co dzień. Nawet jeśli spojrzeć na las przez pryzmat drzew, to pozorny oksymoron wyrażony w tytule ostatniego tomu (las także implikuje zdarzeniowość podobnie jak dziejba) charakteryzuje się wewnętrzną dynamiką, która wywołuje ruch znaczeń zderzających przeciwstawne przykłady i obrazy w poszukiwaniu nowej jakości. Czy nie takiej dynamiki pragnął również poeta? *Dziejba leśna* zamyka więc poetycką gałąź tej twórczości, lecz przede wszystkim podsumowuje i dowartościowuje kwintesencję lirycznego dorobku autora *Pana Błyszczynskiego*, który – jak jego bohater – ogród „wywiódł z nicości błyszczydlami swych oczu”.

⁴⁵ M. P. Markowski, *Dziejba*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 117.

Omawiane zjawiska znajdują swoje odzwierciedlenie w największej mierze w Leśmianowskiej poezji i dramaturgii, ponieważ poetycki ogląd świata splata się z dramaturgiczną tkanką rzeczywistości. W mniejszym stopniu pojawiają się w nowelach i tłumaczeniach, dlatego nie są one przedmiotem refleksji. Celowo zawęziłem rozważania do jednego autora, interesuje mnie bowiem Leśmianowski idiom, za którym podążam i który mnie prowadzi.

Świadomość interpretowania twórczości, której rozległość uniemożliwia uwzględnienie wszystkich ważnych aspektów, kontekstów czy po prostu tekstów zaowocowała niełatwą lekcją rezygnacji. Przynajmniej tymczasowej. Nie kończy bowiem mojej literaturoznawczej przygody z Leśmianem, ponieważ mam przekonanie, że ją dopiero na dobre zaczynam.

Bliska jest mi koncepcja literaturoznawstwa osobistego⁴⁶ jako znosząca opozycję podmiot-przedmiot, czytanie to bowiem dla mnie eksperyment lektury, podczas którego dochodzi do momentalnego utożsamienia odbiorcy z kreowanym światem. Jednostkowe zaangażowanie czytelnika w wydarzenia liryczne pozwala na pełniejszy odbiór przedstawionej sytuacji – zanika wówczas granica między prawdą a fikcją. Nie interpretacja historyczna uprzywilejowana przez Henryka Markiewicza⁴⁷, również nie adaptacyjna postulowana przez Michała Pawła Markowskiego⁴⁸, a być może interpretacja dramaturgiczna inspirowana działalnością Anny Krajewskiej łączy nawet odmienne doświadczenia lekturowe, stwarzając przestrzeń do spotkania czytelników oraz bohaterów literackich, głębszego zrozumienia ich motywacji czy przeżyć. Literaturoznawstwo osobiste jest więc aktem lektury uwzględniającym rolę czytelnika w lekturze i konstruowaniu tematu badań, a pokrewna mu interpretacja dramaturgiczna wyzwala utwór spod prymatu jednej metodologii czy sposobu oglądu świata, doceniając jednostkowość lektury.

Praca wskazuje na przenikanie się dyskursu literaturoznawczego z filozoficznym. Każde ze zjawisk staje się pryzmatem, poprzez który dostrzegalny jest estetyczny model percepcji autora *Łąki*. Podobne nastawienie odbiorcze pozwala uwidocznić wyjątkowość przedsięwzięcia Leśmiana, poddając go rozleglejszej analizie. Aby perspektywa badawcza nie

⁴⁶ M. Januskiewicz, *Literaturoznawstwo osobiste*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23.

⁴⁷ Tamże, s. 21.

⁴⁸ Tamże, s. 21.

przysłoniła radości lektury oraz przyjemności tekstu, traktuję estetykę jako filozofię pierwszą – tak podczas czytania tego dorobku, jak i pisania o nim.

CZĘŚĆ I

DRAMATURGIE LEŚMIANOWSKIEJ WYOBRAŹNI

Zachodzi ciekawy dramaturgiczny proces konieczności rozwoju języka na wzór dokonań poetyckich⁴⁹.

Anna Krajewska, *Dramaturgia sztuki*

⁴⁹ A. Krajewska, *Dramaturgia sztuki*, „Przestrzenie Teorii” 2019, nr 31, s. 12.

Twórczość Bolesława Leśmiana jest wpisywana przez badaczy w dwie odmienne tradycje interpretacyjne. Z jednej strony bywa on poetą wybujałej wyobraźni, z drugiej rzemieślnikiem pracującym w materii języka – słowie. Żadna z tych skrajności nie przybliżyła do rozumienia fenomenu Leśmianowskiego dorobku. Wyjątkowość tego twórcy polega na nieprzeciwstawnym łączeniu nieskrępowanej wyobraźni z rygiorem języka. Według Anity Jarzyny, autorki książki poświęconej piśmiu wyobraźni między innymi w utworach Leśmiana:

To język jest podstawową materią wyobraźni, jego rola nie sprowadza się do mechanizmów metaforycznych. Owo rozpoznanie należy podkreślić, istnieje bowiem w badaniach nad poezją tendencja do izolowania wyobraźni od języka, prostego utożsamiania obrazów z motywami⁵⁰.

Możliwością rozminowania tej dychotomii jest dramaturgia. Wywodząca się od Gottholda Ephraima Lessinga, który za jej pośrednictwem odchodził od linearnego przedstawiania zdarzeń, objęła współczesną humanistykę przedstawiając jej wielogłosowy i wieloperspektywiczny charakter oraz umożliwiła niesprzeczne istnienie zjawisk – nową możliwość ich współwystępowania. Tak rozumiana dramaturgia jest zatem i metodą badania, i sposobem oglądu. W odniesieniu do literatury nie ma jednego patrzenia, słyszenia czy odczuwania – ile utworów, ilu czytelników, tyle odczytań, nieoczywistych punktów widzenia. Dlatego nawet w przypadku jednego autora nie istnieje jedna dramaturgia – każde działanie twórcze to bowiem przedstawienie świata na nowo. To właśnie zdecydowało o wielości i różnorodności dramaturgii wyobraźni.

Leśmian doceniał także wyobraźnię innych twórców, czego potwierdzeniem jest dedykacja dla przyjaciela poprzedzająca wiersz *Dziewczyna*: „Władysławowi Jaroszewiczowi, Jego entuzjastycznym zapałom dla dzieł twórczych i szczerym wycuciom czarów poetyckich” (II 43). Poprzez dowartościowanie zdolności krytycznych oraz entuzjazmu Jaroszewicza dawał świadectwo tym cechom poezji, które pozostawały tak ważne dla jego projektu poetyckiego. Podobnym atutem były literackie zdolności Henriego Bergsona (jednego z najważniejszych patronów intelektualnych autora *Sadu rozstajnego*), którego wyróżnienie Literacką Nagrodą Nobla uzasadniano: „w uznaniu jego bogatych i

⁵⁰ A. Jarzyna, *Wyobrażenia w tytule (rytm właściwy)*, [w:] tejsze, *Imaginauci. Piśmiu wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*, Łódź 2017, s. 20.

ożywiających pomysłów oraz genialnych umiejętności, z jakimi zostały przedstawione”⁵¹. Ten najwyższy zaszczyt, jaki może spotkać żyjącego pisarza, podkreśla wagę innowacyjności metody intuicyjnej, koncepcji ewolucji twórczej czy wyobraźni nie tylko w literaturze, ale również w filozofii. Choć Leśmian nie otrzymał Nagrody Nobla – trudność i idiomatyczność języka tej liryki skrzętego się właściwymi polszczyźnie neologizmami czy słowiańska śpiewność wynikająca z rozłożenia akcentów nie przeszły próby translacji – znalazł się w kręgu oddziaływań tego wyróżnienia, ponieważ poprzez Bergsona odznaczono nim również tych twórców, którzy rozpowszechnili jego myślenie oraz idee, eksponując je we własnym dorobku.

Potęga wyobraźni bywa przedstawiana w kontraście do codzienności – tak w odniesieniu do Leśmiana widział ją Leszek Nowak: „Leśmian jest natomiast, jak mi się zdaje, orędownikiem tradycyjnego spojrzenia przeciwstawiającego umysłowi czy wyobraźni – rzeczywistości (...)”⁵². Z pewnością można by wskazać pojedyncze wiersze, które potwierdzają tę optykę (*Kopciuszek*, *Srebroń* czy *Eliasz*). W odniesieniu do całości Leśmianowskiego dorobku jest ona niesłuszna, ponieważ omawiana twórczość posiada silne zakorzenienie w rzeczywistości – natury czy jednostkowej egzystencji i poprzez to umożliwia jej estetyczne reprezentacje. Wyobraźnia zamiast przeciwstawiać się rzeczywistości, ukazuje różne oblicza świata oraz nadaje znaczenia – posiada więc sensotwórczy wymiar.

Wyobraźnia również przenika i ogarnia zjawiska nie poddające się zdefiniowaniu. Jej przedrozumowość pokrewna jest Bergsonowskiej intuicji, korzysta bowiem także z pozazmysłowych form poznania.

Zgadzam się z Anitą Jarzyną, dla której wyobraźnia jest powołaniem⁵³. Leśmian czyni z niej również oręż pozwalający wierzyć „(...) w zwycięstwo sztuki nad rozpanoszoną zmorą szarego człowieka”, jak pisał w dedykacji poematu *Eliasz* dla Adama Szczerbowskiemu (II 215). Dlatego wyobraźnia dla autora *Łąki* oznacza więcej niż władzę umysłu kreującą fikcyjne światy. Tak interpretował wyobraźnię Michał Paweł Markowski:

„Bez wyobraźni nie ma języka” powiada Rorty (FPK 181), co da się też odwrócić: bez języka nie ma wyobraźni. Wyobraźnia to umiejętność posługiwania się różnymi językami. Bardzo często wypowiedane przez nas zdanie „wyobraź sobie, że...”, oznacza: „postaraj się zrozumieć”, czyli ostatecznie: „umieść to w znanym ci kontekście językowym”⁵⁴.

⁵¹ Uzasadnienie przywołuję za oficjalną stroną internetową Szwedzkiej Akademii Noblowskiej: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1927/summary/> [Dostęp: 20 III 2022].

⁵² L. Nowak, *(Unitarna) metafizyka Bolesława Leśmiana*, [w:] *Przestrzenie świadomości. Studia z filozofii literatury* pod red. A. Falkiewicza i L. Nowaka, Poznań 1996, s. 123.

⁵³ A. Jarzyna, dz. cyt., s. 28

⁵⁴ M. P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 60.

Stymulowanie wyobraźni zmierza więc do wypracowywania kolejnych sposobów posługiwania się językiem, a wraz z nim pogłębionego namysłu nad rzeczywistością oraz poszerzania przestrzeni świadomości. Leśmianizmy pełnią więc dodatkowo funkcję społeczną – pozwalają lepiej czy pełniej, a na pewno inaczej, rozumieć świat (a w przypadku tej liryki także zaświat). Dla Ludwika Wittgensteina „Granice mego języka oznaczają granice mego świata”⁵⁵. Przekraczanie granic pozostaje tożsame z reorganizacją przestrzeni sztuki – na czele z jej wyobrażeniami.

Autorami klasycznych już rozpraw poświęconych wyobraźni kulturowej są Gaston Bachelard⁵⁶ czy Gilbert Durand⁵⁷, a twórczość Leśmiana przez pryzmat badań drugiego z autorów czytał Marian Pankowski⁵⁸. Imaginacyjna rzeczywistość staje się przedmiotem konkretnych badań objaśniających kulturową obecność archetypów, alegorii czy symboli, ale również konfrontujących różnego rodzaju mity czy baśnie. Doceniając dotychczasowe rozważania poświęcone imaginacji, eksploruję żywioł Leśmianowskiej wyobraźni jako źródła estetycznych i performatywnych zjawisk.

Książkę poświęconą modelom wyobraźni autora *Łąki* napisał Tymoteusz Karpowicz prawie pół wieku temu. Od tamtego momentu badania nad wyobraźnią zaczęły schodzić na kolejny plan zainteresowań badawczych. Jest ona bowiem mniej stabilna i trudniej uchwytana niż afekt, gender czy ekopoetyka, które szczególnie intensywnie zajmują badaczy ostatniej dekady. W mojej pracy ta kategoria powraca, ponieważ umożliwia określenie specyfiki dorobku Leśmiana drzemiącej w jego stylu myślenia.

Mimo upływu czasu wiele rozpoznań Karpowicza wciąż pozostaje w mocy. Chociażby kwestia nieustannego stwarzania świata wyróżnia tę lirykę:

Cały wysiłek wyobraźni kieruje więc Leśmian w stronę pewnej odmiany immanentnego kreacjonizmu, która nie pozwala na zastygnięcie jakiegoś kształtu na chwilę, która umożliwiałaby jego repetycję, skopiowanie⁵⁹.

Równie ważny jest podkreślany przez Karpowicza status wyobrażeń poety: „Leśmian nie widzi powodów, dla których tworów wyobraźni nie można by było uznać za twory

⁵⁵ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, przeł. i wstępem opatrzył B. Wolniewicz, Warszawa 2000, teza 5.6, s. 64.

⁵⁶ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975.

⁵⁷ G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986.

⁵⁸ M. Pankowski, *Leśmian, czyli Bunt poety przeciwko granicom*, przeł. A. Krzewicki, Warszawa 1999.

⁵⁹ T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975, s. 130.

obiektywnie istniejące, jeśli czynności psychiczne są czynnościami realnymi (biochemicznymi)⁶⁰. Konkretność tej liryki oraz realizm poszczególnych zdarzeń, miejsc czy bohaterów zaciera granicę między fikcją a rzeczywistością. Ważnym określeniem badacza jest również nazwanie Leśmianowskiej wyobraźni mianem wyzwolonej⁶¹. Wznosząc się ponad szablony wyznaczane przez codzienność, poeta stworzył światy wymykające się łatwej klasyfikacji i wciąż wymagające uwagi czytelniczej oraz badawczej.

Jerzy Kwiatkowski w odniesieniu do Juliana Przybosia zauważył, że „Światło – jest u końca wszystkich głównych mechanizmów tej wyobraźni, wszystkich głównych tematów Przybosiowego dzieła”⁶². Równie ważne jest ono dla Leśmianowskiej wyobraźni, w której współwystępuje wraz z cieniem. Oświeclanie jest procesem poznania, który czerpie właśnie ze źródeł niewyczerpanej energii wyobraźni.

Pojęcia dramaturgii zawdzięczają swą nośność Annie Krajewskiej, która eksponuje dramaturgiczny wymiar współczesnego świata, sztuki czy badań nad nimi⁶³. Moje myślenie w prostej linii jest rezultatem takiego widzenia rzeczywistości, które wydobywa dramatyczną i dramaturgiczną podszewkę rzeczywistości.

ROZDZIAŁ I

Leśmian jako dramaturg. Twórczość Leśmiana w świetle badań dramaturgicznych

Teatr, jako synonim nierzeczywistości, zawiesza stale możliwość weryfikowalności fikcyjnego świata, każe uznawać wciąż niepewność statusu naszego istnienia.

⁶⁰ Tamże, s. 200.

⁶¹ Tamże, s. 221.

⁶² J. Kwiatkowski, *Świat-światło w poezji Przybosia*, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 62, z. I, s. 29.

⁶³ Zob. A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury*, Poznań 2009; *Dramaturgia pojęć*, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 36; A. Krajewska, *Dramaturgia sztuki*, „Przestrzenie Teorii” 2019, nr 31; *Dramaturg w kulturze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. naukowa W. Baluch i A. Krajewska, Poznań 2019,

Nie sposób jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy Leśmian był najpierw poetą, prozaikiem, tłumaczem czy może krytykiem literackim lub też eseistą. Gdyby decydowała o tym obszerność tomów podzielonych według klucza rodzajowego, prym wiodłaby liryka. W miejscu łatwych klasyfikacji, warto postawić pytanie o rdzeń tej twórczości, który nie tyle wynika z wyboru języka i związanego z nim sposobu pisania, ile przejawia się na poziomie myślenia. Leśmian myśli dramatycznie, dostrzegając w świecie zjawiska, działania czy napięcia, a następnie pozwalając im zaistnieć na scenie własnej twórczości. Tak rozumiana działalność w obrębie literatury łatwo zyskuje miano dramaturgicznej – dramat i dramaturgia pozostają silnie sprzężone, ogarniając czy nawet zagarniając wszystkie aktywności pisarskie twórcy *Sadu rozstajnego*. Leśmian jako dramaturg to nie tylko autor utworów dramatycznych, lecz przede wszystkim twórca, którego dorobek wykracza poza ramy literatury. Doświadczenia reżyserskie, wiedza i praktyka teatrologiczna, a także rola kierownika artystycznego pozwoliły mu poznać mechanizmy teatralnej sceny, której prawidłowości stają się rozpoznawalne także w nurcie utworów niescenicznych. Nie jest celem poety rozstrzygnięcie, czy to teatr jest światem czy też świat teatrem, gdyż te dwa porządki – spojone mocą kreacji – wydają się immanentnie związane, a przez to podlegające tym samym prawom Leśmianowskiej wyobraźni. Może nawet zaświat – jak przekonuje autor *Łąki w Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* – jest zaledwie repetycją znanego świata, w którym gra odbywa się nieustająco, choć już poza granicami życia i śmierci?

Z konieczności bycia w świecie rodzi się wątpliwość dotycząca ontologicznego statusu rzeczywistości. Leśmian, proponując kategorię zaświatu, unieważnia antagonistyczną relację między znaną (doczesną) a nieznaną (pozaziemską) rzeczywistością, opozycyjny stosunek zastępując kontinuum, na którym odmienne wartości życia, jego tony czy półtony sytuują się na tyle blisko siebie, że przejście pomiędzy nimi okazuje się płynne. Rozstrzygnięcie, której z nich doświadczamy, wydaje się niemożliwe, ale i niepotrzebne, ponieważ „fikcja jest zawsze jakimś rodzajem prawdy”, jak pisała Olga Tokarczuk, powołując się na Arystotelesa⁶⁵. Przynajmniej dopóki nie jest utopią. Teatr jako synonim nierzeczywistości – zgodnie z przywołaną w motcie myślą Anny Krajewskiej, która patronuje

⁶⁴ A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 218.

⁶⁵ O. Tokarczuk, „Czuły narrator”. *Pełny tekst noblowskiego wykładu Olgi Tokarczuk*, <https://www.rp.pl/kultura/art956101-czuly-narrator-pelny-tekst-noblowskiego-wykladu-olgi-tokarczuk> [Dostęp: 23 XII 2021].

moim rozważaniom – obejmuje nie tylko utwory dramatyczne, lecz również poezję i prozę, pojawiające się na prawach teatru wraz z aktem lektury.

Aby tytuł tego rozdziału nie okazał się mylący, pragnę podkreślić, że dramatyczny dorobek Leśmiana zaledwie do pewnego stopnia może być rozumiany jako dramat poetycki. Mimo że twórczość autora *Łąki* pokrywa się czasowo z rozwojem i oddziaływaniem tego podgatunku, który święcił triumfy na przełomie XIX i XX w., projekt Leśmianowskiej dramaturgii jest na tyle osobnym przedsięwzięciem, że wykracza poza tę kategorię. Wśród punktów wspólnych wymienić jednak warto fantastyczny charakter przedstawienia, które pretenduje do bycia baśnią sceniczną, obrazową formułą przedstawień czy wykorzystanie symboli oraz metafor. Ewolucja dramatu oraz przemiany wywołane Wielką Reformą Teatralną naturalnie przeniknęły do refleksji Leśmiana, zostawiając ślady w jego utworach, nie podporządkowały natomiast sobie postrzegania świata przez poetę.

Zwrot „Leśmian jako dramaturg” implikuje co najmniej trzy możliwości jego odczytania. Pierwszy, najbardziej literalny, mówi o twórcy *Sadu rozstajnego* jako autorze sztuk dramatycznych, którym niewątpliwie był, pisząc oryginalne dramaty czy reżyserując spektakle. Odmienna interpretacja pozwala postrzegać człowieka jako istotę kształtującą relacje międzyludzkie na scenie „teatru życia codziennego”, by użyć zwrotu występującego w tytule znanej książki Ervinga Goffmana. To antropologiczne przekonanie najbliższe wydaje się postawie Witolda Gombrowicza, dla którego funkcjonowanie w świecie oznaczało mierzenie się z opresją formy. Karkołomnym przedsięwzięciem byłoby naginanie tej teorii do Leśmianowskiej twórczości, w której problematyka socjologiczna ustępuje miejsca ontologicznej czy epistemologicznej⁶⁶. Kolejny z wariantów rozumienia przywołanego określenia mógłby ujmować pisanie jako teatr – miałyby ono charakter roboczy, a publikowanie bieżących tekstów dostarczających możliwości polemiki, pozwalałoby inicjować dyskusję. Tutaj znów powraca autor *Ferdydurke*, tym razem z *Dziennikiem* pisany i ukazującym się regularnie, w którym Gombrowicz przedstawiał również tajniki własnej pracy, a także Tadeusz Różewicz z *Kartoteką* oraz *Kartoteką rozrzuconą*. Ale także czytanie może być teatrem – przy okazji manifestacji czy happeningów zaangażowanych społecznie coraz szersze kręgi popularności zyskuje czytanie performatywne. Dramaturg konstruowałby wówczas sytuację, w której słowo zyskiwałoby moc sprawczą. Choć jest to praktyka kilku ostatnich dekad, u podłoża której leży przekonanie o kreacyjnej roli słowa – nie tyle odtwarza, ile stwarza świat w trakcie lektury – pojawiało się ono już wcześniej,

⁶⁶ Te zagadnienia interesują poetę w wybranych szkicach literackich.

niekoniecznie pod takim szyldem. Jeszcze inaczej teatr lektury czy widowiska postrzega Katarzyna Fazan:

Leśmian-czytelnik dramatu myśli o nim jako o potencjalnej inscenizacji. Z drugiej strony, wcielając się w czujnego widza, oglądając spektakl w teatrze, potrafi znakomicie docenić niezależne literackie wartości sztuki, abstrahując od nieudolnego wykonawstwa. Przypomina w tym Wyspiańskiego: dramat ciekawi go nawet jako niespełniona ostatecznie forma literacka czy sceniczna⁶⁷.

Doświadczenia czytelniczo-odbiorcze pisarz przekształcił w twórczą motywację, która pozwoli tworzyć mu dzieła z myślą o deskach teatralnych oraz jednostkowym teatrze wyobraźni. Punktów wspólnych między Bolesławem Leśmianem a Stanisławem Wyspiańskim można wskazać więcej. Następny z nich podsuwa Irena Sławińska przywołując diagnozę Stanisława Brzozowskiego, w myśl której Wyspiański „myśli teatrem” – napięcia czy wzruszenia nie wyrażały się poprzez słowo, lecz ich nośnikiem stawały się barwa, ruch oraz dźwięk⁶⁸. Analogicznie dzieje się w Leśmianowskiej liryce – frazy podporządkowane rytmowi powołują do istnienia polisensorycznie odczuwaną rzeczywistość. Poeta może tylko bardziej niż teatrem myśli interesował się dramatem rozpisany na głosy balladowego narratora, często bajdały oraz bohaterów albo też ścierających się stanowisk, które reprezentują.

Dobrze jest uwzględnić również dramaturgiczne doświadczenie lektury – tak doświadczający, jak i doświadczany tekst oddziałują na siebie, wzajemnie się przekształcając. Lektura nie jest więc stałą czynnością, ale każdorazowo na nowo odgrywanym procesem, niemożliwym do powtórzenia bez zmiany. Dramaturgiczny aspekt tej twórczości ujawnia się również w zaproponowanym reżyserowaniu czytania, odbierania, odgrywania. Trudno byłoby wyobrazić sobie takie podejście Leśmiana do własnych utworów bez znajomości mechanizmów scenicznych czy tajników pracy teatralnej. Rezygnując z rozróżnienia scenawidownia, zaciera granicę między twórcą a odbiorcą – czytelnik stwarzający liryczne wszechświaty w akcie lektury jest równolegle ich autorem, obserwatorem i uczestnikiem.

Termin „dramaturgia” wprowadził do myślenia o teatrze wspomniany już Lessing w pracy *Dramaturgia habsburska*⁶⁹, która ukazała się w drugiej połowie XVIII wieku. Rozumienie tego terminu ewoluowało i dziś oznacza szereg praktyk artystycznych w oryginalny sposób zrywający z linearnym modelem wydarzeń nie tylko w dramacie, ale

⁶⁷ K. Fazan, *Projekt intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009, s. 156.

⁶⁸ I. Sławińska, *O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego*, [w:] tejsze, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960, s. 159-160.

⁶⁹ G. E. Lessing, *Dramaturgia habsburska. Wybór*, przeł. i oprac. O. Dobijanka, Wrocław 1956.

również szeroko rozumianej sztuce. Garść powyższych kierunków, w stronę których może odsyłać wieloznaczność tytułowej frazy, ma pokazać, na jak wiele sposobów możliwe jest odczytanie powinności i zadań dramaturga zaczynającego działać w przestrzeni literatury.

1. Dramatyczność w twórczości

Dramatyczny rys Leśmianowskiej poezji nie jest zagadnieniem nowym, jako pierwszy bowiem zwrócił na niego uwagę już Karol Irzykowski ponad sto lat temu w entuzjastycznej recenzji tomu *Ląka*:

(...) w jego [Leśmiana – przyp. M.K] utworach jest silny pierwiastek dramatyczny. Nie tylko jego ballady, lecz nawet zwykłe liryki są skomponowane według zasady stopniowania, a nie, jak to zwykle u nas, według zasady warjantowej, tautologicznej. Nie ma zaś prawdziwego liryka bez krzty dramatycznej (zdaje mi się, że powiedział to gdzieś Hebbel). Liryk powinien swoje wylewy uczuciowe pojmować jako monologi dramatyczne. Powinien je sam reżyserować, aranżować (...). Dzięki temu pierwiastkowi dramatycznemu raz wreszcie można tu przeczytać utwory, mające początek i koniec, a nie rozchłapane produkty gadaizmu⁷⁰.

Przywołuję obszerny fragment stanowiący ostatnią część recenzji nie tylko jako pierwszy gest powiązania tej liryki ze sferą dramatu (na pozór mógłby sytuować czytelnika blisko dramatu poetyckiego, nie on jest natomiast punktem dojścia tej refleksji), ale również dostrzeżenie w Leśmianie dramaturga, który stoi za takim ukształtowaniem swych utworów. Wymieniona w tekście zasada stopniowania – nazywana również gradacją – charakterystyczna jest dla estetyki barokowej, która chętnie korzystała ze środków stylistycznych podkreślających umowność i teatralność, jak równie dekoracyjność opisywanej przestrzeni. Jesteśmy więc blisko inscenizacji, w której wskazane środki powoływały do istnienia świat pomyślany, przemyślany i stworzony przez dramaturga. „Jeśli dramat stanowi sposób życia – pisał Dariusz Kosiński – to dramaturgia opisuje, z czego i jak ów sposób jest wytwarzany. Opisuje zatem naśladowany wzór i zarazem uwarunkowania wpływające na jego konkretne przetwarzające naśladowanie”⁷¹. Analogicznie kształtuje się relacja między poezją a poetyką, z tą różnicą, że dramaturgia zawiera w sobie także lirykę i prozę, jest więc wobec

⁷⁰ K. Irzykowski, *Dobre wiersze (Bolesław Leśmian: „Ląka”*. Wydawnictwo Mortkowicza, 1920), „Kurier Lwowski” 1921, R. 39, nr 191, s. 6. https://jbc.bj.uj.edu.pl/Content/387560/HTML/kurier_lwowski_1921_191.png [Dostęp: 6 I 2022].

⁷¹ D. Kosiński, *Dramat, dramaturgia, dramatologia – retrospektywy*, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 36, s. 22.

nich pojemniejsza. Może więc dramaturgia staje się równolegle teatralno-literacką formą filozofii poznania?

W ramach koncepcji dramatu poetyckiego twórczość autora *Łąki* czytała również Irena Sławińska, według której „Świat poetycki wchodzi też do utworu od razu w pewnym, z góry pomyślanym. kształcie teatralnym, oczywiście rozmaicie potem realizowanym”⁷². Koncepcja Leśmianowskiego teatru jako osobnego projektu przekracza i wykracza poza znaną kategorię dramatu poetyckiego – jest czymś zdecydowanie więcej niż lirycznym dookreśleniem dramaturgicznej partytury, poezja nie zostaje bowiem podporządkowana dramatowi a dramat poezji. Razem, lecz z zachowaniem autonomii, tworzą one nową jakość, na nowo określając i ustanawiając relacje między sobą.

Proces twórczy według Marii Gołaszewskiej daje się podzielić na trzy typy: intuicyjny, refleksyjny i behawioralny⁷³. Wśród najważniejszych czynników odpowiedzialnych za sposób pracy artysty wskazać warto związek twórczości z osobowością. Inspiracje pochodzące z filozofii Henriego Bergsona, a także Edmunda Husserla sprawiają, że Leśmian sytuuje się najbliżej grona pisarzy obdarzonych szczególną intuicją, a zatem splatających etapy namysłu i przeżycia twórczego. Nie jest to jednak przynależność ścisła, ponieważ refleksje eseistyczne pojawiające się dopiero po powstaniu utworów artystycznych wskazują na typ behawioralny, w którym aktywność twórcza jest rezultatem pragnienia – myśl ma przekształcać się w dzieło, a wcześniejsza znajomość innych koncepcji w wariant refleksyjny. Zamiast hierarchizacji w ramach archaicznego i sztucznego dziś podziału, warto skoncentrować się na problematyce dorobku twórcy *Sadu rozstajnego*. Najbardziej adekwatne wydaje się określenie jej mianem filozoficznej, ponieważ zawiera w sobie wątki, wątpliwości i pytania ontologiczne (jak istnieje świat i zaświat?), epistemologiczne (jaką część świata natury jesteśmy w stanie poznać i czy w ogóle jest to możliwe?), estetyczne (zjawiska wizualno-foniczne stają się furtką do piękna świata), egzystencjalne (jaka jest kondycja człowieka w odniesieniu do bytów poza-ludzkich?) czy wreszcie metafizyczne (kim jest Bóg i jak możliwa – jeśli w ogóle – jest transcendencja?). Posiada również wrażliwość odpowiadającą podejmowanym problemom. Cały dorobek tego twórcy na wskroś przenikają zagadnienia filozoficzne stawiające go obok Martina Heideggera czy Henriego Bergsona. Nieoczywisty sposób prowadzenia refleksji wynika z wykorzystania literatury nie tyle jako światłoczułej matrycy, na której zostają zapisane jednostkowe doświadczenia. Ze splotu estetyki i egzystencji wynika ideowa nośność tej poezji, za pośrednictwem której zostają

⁷² I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] tejsze, *Sceniczny gest poety...*, dz. cyt., s. 24.

⁷³ M. Gołaszewska, *Twórca*, [w:] tejsze, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1986.

przywrócone życiu wartości artystyczne – negowane przez egzystencjalistów postrzegających świat w odcieniach czerni i szarości.

Żywiołem dramatu jest dialog, który nie tylko kształtuje go formalnie, ale opiera się na wymianie myśli, poglądów czy spostrzeżeń bohaterów. Konfrontacja postaw oraz działań przenika całą literaturę, będąc jednym z przejawów dramaturgii. Organizuje ona także Leśmianowską twórczość, pozwalając wybrzmieć antynomiom oraz pozornym sprzecznościom. Nie zawsze ujawnia się jednak w warstwie dialogowej, dlatego nieczęsto przybiera formę dramatu rozpisanego na wiele głosów. Autor *Łąki* szczególnie cenił formę poematu. Zygfryd Krauze wspominał: „Ulubioną książką filozoficzną poety była *Ewolucja twórcza* Bergsona, nazywał ją poematem filozoficznym”⁷⁴. Rzeczywiście wskazanej publikacji bliżej do literatury niż klasycznie rozumianej filozofii ze względu na formę pozbawiającą pracę dogmatycznych przekonań czy obciążonego filozoficzną terminologią języka. Choćby dlatego Leśmian czuł zapewne ideowe pokrewieństwo z Bergsonem, samemu podejmując rozważania filozoficzne w formule poetyckiej. Światopogląd dramaturgiczny przejawia się i tutaj poprzez samodzielny wybór języka namysłu filozoficznego – dyskurs naukowy zostaje zastąpiony sensualnym i namacalnym konkretem. Na przykład w liryku posiadającym z ducha Bergsonowski tytuł *Przemiany* chabry, sarna, mak czy jęczmień nie tyle reprezentują sferę znaczeń skrytą pod symboliką przypisywaną im przez kulturę, ile są doświadczalnymi jednostkami podlegającymi metamorfozom. Zamiast reprezentować, same stają się reprezentantami. Leśmian jako dramaturg chętnie sięga więc również do filozofii, która nie jest dla niego zamkniętym systemem przekonań, ale podlegającą kształtowaniu żywą myślą.

Nurt filozofii życia nadał nowy wymiar intelektualnemu oglądowi rzeczywistości, który – w wyniku podważenia kontemplacji – został złączony z przeżywaniem. Unieważnienie dawnej opozycji otworzyło furtkę dla dowartościowania działania, to bowiem poprzez aktywność Leśmianowscy bohaterowie istnieją w świecie. Decyzyjność zmniejsza czas na zastanowienie, a działanie często bywa domeną instynktowności. Liryka twórcy *Sadu rozstajnego* zawdzięcza swą refleksyjność nie medytacjom postaci, ale namysłowi czytelniczemu nad ich decyzjami, które zaledwie pozornie pozbawione mogą być racjonalności. Światem tej twórczości włada wewnętrzna logika, motywowana również podświadomymi i zaświatowymi przesłankami. Panna Anna – bohaterka wiersza, który zawdzięcza jej swój tytuł – spędzając każdą noc w objęciach „kochana z drewna”, odczuwa

⁷⁴ Z. Krauze, *Ze wspomnień o Leśmianie*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, pod red. Z. Jastrzębskiego, Lublin 1966, s. 187.

pragnienie bliskości. Wspomniany liryk dobrze ilustruje i obrazuje ważną cechę utworów całego dorobku Leśmiana – dialogiczność. Sprzyja temu wykorzystanie ballady, w której głos postaci jest tak samo ważny jak – spajającego całą opowieść – narratora. Dialogowy charakter tej twórczości przedstawia poetę jako reżysera obdarowującego mową swych bohaterów, dzięki której wyrażają ekspresję niezapośredniczoną poprzez opis. Strategia rodem z teatru sprawia, że postaci zjawiają się na scenie wyobraźni odbiorcy także poprzez głos, w wyniku czego zyskują pełnię autonomicznego istnienia. Dramaturgia ich wprowadzenia, a także apostroficzność zwrotów – do Boga, odbiorcy czy siebie nawzajem – dodatkowo dynamizuje sytuacje liryczne. Nie od początku Leśmianowskie utwory kształtowały się w ten sposób: baśnie mimiczne – przygotowywane dla teatru – nobilitowały ruch scenicznych; czynności i gesty postaci zastąpiły słowa. W pozostałych utworach dramatycznych Leśmiana rytm naturalnych zachowań scenicznych miał oddziaływać także werbalnie, za pośrednictwem wypowiedzi stwarzając świat.

Teatr jako miejsce wystawiające spektakle czy przeznaczone dla publiczności w wierszach Leśmiana właściwie się nie pojawia. Tak jak i inne instytucje, które – jako twory społeczeństwa czy kultury, a więc człowieka – zostają zastąpione przez naturę. Z pozoru dorobek twórcy *Łąki* może wydawać się modelowo antyteatralny, ponieważ wszelkie formy sztuczności zostają z niego wyrugowane, a poza baśniami mimicznymi, utwory nie miały zostać wystawiane na deskach teatrów. Uważna lektura szybko uświadamia, jak umiejętnie poeta korzysta z chwytów i zabiegów czerpiących swój rodowód właśnie z machiny teatralnej. Sztuczność konwencji rozmięka się z naturalnością, dlatego na próżno poszukiwać w tej twórczości wskazywania ram czy też innych przejawów delimitacji. Z tego powodu Leśmianowskie opowieści (zdarzeniowością i parabolicznością przypominające mit czy przypowieść) zawierają w sobie hiperprawdę o rzeczywistości. Z napięcia pomiędzy naturalnością życia a sztucznością teatru zrodziły się sztuki dramatyczne tego twórcy, w które wpisane zostało pragnienie przewyciężenia konwencji, a także związanej z nią manieri teatralnej – dlatego pierwsze sztuki Leśmiana nazwane zostały przez autora baśniami mimicznymi, w których dominującą rolę odgrywa cielesność poddana rytmowi ruchu oraz które nawiązują do form znanych z zachodnich realizacji, jak i dalekowschodnich wzorców: „Prawdopodobnie pod wpływem Wagnera – zauważyła Rochelle H. Stone – a szczególnie pod wpływem japońskiego teatru Nō jego zainteresowanie tańcem i pantomimą rosło coraz

bardziej”⁷⁵. Również Fazan dostrzega rolę, jaką odegrała wspomniana estetyka na Leśmianowskie działanie w dramacie:

Dla Leśmiana japoński teatr stanowi dowód, że może istnieć cały system ruchów „odcieniowych” bez słów (s. 233). Jest to idealny przykład teatru, w którym nawet stanie w miejscu jest dynamiczne, a nie statyczne, zaś gest może być zarówno znaczący, wskazujący, referencyjny, jak i całkowicie abstrakcyjny⁷⁶.

Nie ulega więc wątpliwości, że poeta znał i korzystał z rozwiązań wypracowanych na gruncie innych tradycji niż europejska. Jest dramaturgiem, bo rozgrywa motywy i zdarzenia, ale również komponuje z przestrzeni kultury – i to nie jednej, chętnie korzysta bowiem na przykład z mitologii wedyjskiej⁷⁷. Zamiast prostej asymilacji dokonał jednak twórczego przekształcenia, adaptując poznane techniki do indywidualnej koncepcji teatru.

Eugeniusz Czaplejewicz postrzega utwory autora *Łąki* jako budujące scenę: „Bardziej typowa dla wierszy Leśmiana jest przestrzeń przypominająca scenę teatralną w jej klasycznym kształcie, tzn. otwartą w jedną stronę – w stronę widowni. Na scenie obowiązują teatralne dekoracje w miejsce rzeczywistych przedmiotów i krajobrazów”⁷⁸. Zgadzam się z badaczem, że część Leśmianowskich dzieł rzeczywiście można by przenieść na deski teatru, ponieważ zachowują regułę trzech jedność: czasu, miejsca i akcji. Nie oznacza to jednak, że zostały pomyślane jako utwory sceniczne – raczej odwrotnie: poeta skorzystał ze znanych mu sposobów budowania dramaturgii na scenie w utworach lirycznych, przede wszystkim balladach, wydobywając je z mroku teatru na światło dzienne. Dlatego następną uwagę badacza, w której „Dekoracje te u Leśmiana nie są naturalistyczne, lecz umowne. Umowny charakter posiadają łąka, las i wszystkie miejsca, gdzie rozgrywa się «akcja» (...)”⁷⁹ staje się bardziej dyskusyjna, poddaje bowiem w wątpliwość jedno z fundujących tę twórczość założeń ontologicznych – odrębność i autonomiczność poszczególnych przestrzeni. Nie są one zaledwie rekwizytem, który łatwo byłoby zastąpić, a także implikują konkretne konsekwencje poznawcze – nie sposób odwzorować na scenie dynamiki zjawisk przyrody czy organizmów żywych. Dla Leśmiana przyroda jest czymś zdecydowanie więcej niż tylko przyrodą, na co wskazują zarówno tytuły tomów, jak i cyklów oraz wierszy, a także miejsca

⁷⁵ R. H. Stone, *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, opr. i wstępem poprzedziła R. H. Stone, Warszawa 1985, s. 83.

⁷⁶ K. Fazan, dz. cyt., s. 200.

⁷⁷ K. Deja, *O jednym wierszu Bolesława Leśmiana...*, dz. cyt.

⁷⁸ E. Czaplejewicz, *Teatr w poezji*, [w:] tegoż, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 125.

⁷⁹ Tamże.

rozgrywających się wydarzeń. Także zbiór dziesięciu utworów zamieszczonych pod wspólnym tytułem *Zielona godzina z Sadu rozstajnego* oraz programowy utwór *Topielec* inaugurujący tom *Łąka*, dowodzą, jak immanentnie sprzężone z filozofią i światoodczuwaniem autora jest miejsce wydarzeń. Nie do teatralnej scenografii, ale istoty świata widzialnego usiłuje dotrzeć poeta. Nawet dramaty przeznaczone na deski teatru, pretendują do miana dzieł jak najbliższych uczestnictwa w rzeczywistości, a poprzez to chcą uzyskać sprawczość. Szczególnie dobrze potwierdzają tę prawidłowość dramaty mimiczne, w których ważniejsze niż słowo jest działanie. Choć teatr zawiesza możliwość weryfikacji statusu świata, to jednak poprzez fikcję (będącą tożsamą z kreacją) zbliża nas ku prawdzie rzeczywistości.

Czaplewicz pragnie widzieć nie tyle „teatr w poezji”, jak zatytułował swój tekst, ale poezję w teatrze – w tym kierunku podążają jego analizy. Dosłowność takich interpretacji oddala czytelnika od teatru jako prostego sposobu konstrukcji. Techniczne umiejętności kreacji nie muszą pociągać za sobą ograniczeń wpisanych w teatralność sceny. Jej stawką byłaby rezygnacja z uczestnictwa w polisensorycznym bogactwie świata na rzecz jednopłaszczyznowego odbioru z perspektywy czwartej ściany. Czy na pewno takie były intencje Leśmian, Homera natury?

2. W poszukiwaniu własnej ekspresji

Fragment poematu *Niedopita czara* („O! wszyscy o tym wiedzą aniołowie, / Jak trudno duszę wypowiedzieć w słowie!”, II 404) wskazuje na poszukiwanie własnego języka, a także sposobu ekspresji. Praca w materii słowa jest walką przede wszystkim z samym sobą o wypracowywanie języka, czego świadomy jest młody autor – utwór datuje się bowiem na 1902 r. Przynależąc do juveniliów, wskazuje on na niewyraźność wewnętrznych stanów duszy, stawiając przed poetą zadanie polegające na wytyczeniu własnej drogi twórczej. Czy wypowiedanie się jest koniecznością? Niespełna dekadę po powstaniu przywołanego fragmentu poematu, pisarz odpowie przecząco, realizując projekt baśni mimicznych – stwarzających sceniczny gest, lecz pozbawionych werbalizacji. Nie wypowiedzieć, ale pokazać – gestem, ruchem, ciałem, barwą, strojem... Remedium na tak nakreśloną niewyraźność okazuje się cielesność – w niej bowiem zawiera się doskonałość istnienia, niepodlegająca intelektualnemu opracowaniu.

Podobny postulat do zawartego w przywołanej frazie poematu pół wieku wcześniej sformułował Cyprian Norwid we wstępie do *Vade-mecum*: „odpowiednie dać rzeczy słowo”. Ten znany wers – funkcjonujący dziś na prawach skrzydlatych słów – dobrze oddaje uniwersalne wątpliwości pisarzy rozwijających dopiero swój idiom poetycki. Podobieństwo między autorami *Mojej Piosnki* i *Dziejby leśnej* przebiega głębiej – oboje sięgali do różnych gatunków literackich, jak również krytycznie opisywali współczesny im świat w esejach, recenzjach czy listach. Jako teoretycy i krytycy mierzyli się także z przemianami rzeczywistości, na którą oddziaływali wielotorowo (teoretycznie, zdając relację z obserwacji i deklaratywnie – postulując zmiany oraz praktycznie, realizując własne wzorce). Ze względu na wielość talentów, Norwid bywa określany mianem sztukmistrza – prócz dzieł literackich, tworzył także serie grafik i rysunków. Choć o zdolnościach plastycznych czy szkicowniczych Bolesława Leśmiana nic nie wiadomo, podobną wirtuozerię przejawiał w działalności literackiej. Jak forma wyrazu artystycznego zostaje podporządkowana refleksji filozoficznej, tak wybór gatunku literackiego uzależniony jest od pomyślanej koncepcji dramaturgicznej całości. Oczywiście, nie zawsze jest ona uprzednia wobec powstania dzieła, a często rodzi się właśnie w działaniu, procesie twórczym. Leśmian jako dramaturg łączy kompetencje literackie (wrażliwego i wnikliwego) czytelnika oraz autora (poezji, dramatów, esejów, opowiadań, tłumaczeń), które jednocząc się w artystyczno-filozoficznym splocie cech charakteryzujących jego dorobek. Intelktualista spotyka w nim artystę, poeta dramaturga, a filozof reżysera. Zapisem ich dialogów oraz wypadkową konfrontacji koncepcji jest twórczość rozpięta pomiędzy wczesnymi dramatai mimicznym, harmonizującą z nimi koncepcją pieśni bez słów oraz juveniliami a metafizycznym lękiem zawartym w poetyckich miniaturach czy wizją niebytu przedstawioną w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*. Późna twórczość autora *Napoju cienistego* kształtowana jest przez dwie tendencje – z jednej strony dąży do rozpadu i zaniku, jak w krótkich utworach pozbawionych tytułu, z drugiej zaś nastawienie na dłuższe poematy pozwala przedstawić rozleglejszy obszar wydarzeń.

„Według poety – pisała Elżbieta Winięcka – teatr to miejsce przeobrażeń, w którym za sprawą artystycznych środków dochodzi do zatarcia granicy między sceną i widownią, kontemplatorem i przedmiotem kontemplowanym”⁸⁰. Dramaturgiczna działalność Leśmiana obejmowała nie tylko zabiegi wewnątrz tekstu, ale i w ramach samej instytucji literatury. Przekraczając „tekstocentryczną” perspektywę (zanim to stało się modne), poeta interesował się oddziaływaniem poezji, prozy czy dramatu – w ten sposób przerzucał pomost między

⁸⁰ E. Winięcka, *Bolesław Leśmian – pragnienie bezpośredniości*, [w:] tejsze, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 156.

młodopolską a modernistyczną literaturą czy przeddefiniowywał relację człowieka z przyrodą. Przebywając w warszawskich kawiarniach, w których toczyło się ówczesne życie literackie, chłonał informacje o nowych trendach, kierunkach czy perspektywach w sztuce. Z czasem jednak coraz bardziej pozostawał na uboczu życia towarzyskiego z powodu konieczności prowadzenia kancelarii notarialnej z dala od Warszawy, zaangażowania w skomplikowane relacje uczuciowo-rodzinne czy niezrozumienie ze strony krytyki („Wiadomości Literackie” – ważne czasopismo kulturalne przedwojennej Polski – ostentacyjnie go ignorowały). Po zakończeniu współpracy z teatrem, autor *Łąki* przechodzi na pozycję twórcy niezaangażowanego, choć uważnie obserwującego ważne wydarzenia artystyczne – czyta i recenzuje przede wszystkim beletrystykę. Pewnego rodzaju powrót poety, przynajmniej symboliczny, dokonał się w 1933 r., gdy powołano do istnienia Polską Akademię Literatury, do której zaproszono także Leśmiana. Członkostwo w niej stoi za powstaniem jednego z najważniejszych dla poety artykułów – *Z rozmyślań o poezji*. Został on przygotowany jako część odczytu na posiedzenie PAL. Przedwczesna śmierć poety uniemożliwiła wygłoszenie, skomentowanie czy przedyskutowanie tekstu. Zaangażowanie Leśmiana w działalność kulturalną było jedną z wielu przejawów obecności poety w polu literackim. Realny wpływ na werdykt jury przyznającego Nagrodę Młodych, obecność podczas wizyt zagranicznych pisarzy czy prowadzenie dyskusji w ramach spotkań to tylko niektóre aktywności świadczące o zaangażowaniu poety. Spojrzenie z zewnątrz dostarcza ożywczego myślenia dla literatury. Ona także posiada swoje dramaturgiczne oblicze.

3. Reżyserować dramaturgię, dramatyzować reżyserię

Choć Leśmian najlepiej czuł się w roli praktyka, inscenizatora i reżysera, to część z jego wewnętrznych refleksji poświęconych teatrowi została zapisana w formie szkiców literackich. Teatr jako ciało zbiorowe składa się z przedstawicieli rozmaitych sztuk i profesji, a ich koryfeuszem czy przewodnikiem dusz okazuje się reżyser. Na jego barkach spoczywa bowiem odpowiedzialność za skoordynowanie prac zespołu. Według Leśmiana „sztuka teatralna jest zbiorowym czynem aktora, malarza i ewentualnie muzyka, pod wodzą i strażą reżysera”⁸¹. Tak rozumiane zadania reżysera z powodzeniem odnieść można do zadań dramaturga, który nie tylko dramatyzuje spektakl, ale również kształtuje *modus operandi* członków zespołu, czego rezultatem jest przedstawienie. Potwierdzają to słowa poety z

⁸¹ B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 170.

kolejnego fragmentu szkicu: „Przywodzi tym naradom i konferencjom, przywodzi całemu teatrowi – reżyser, jako główny twórca teatru, zespalaający w sobie i kierujący wszystkimi jego żywiołami i posiadający dla tej właśnie przyczyny najobszerniejszą wiedzę i kompetencję”⁸². Reżyser posiada także umiejętności dramaturga odnoszące się zarówno do organizacji spektaklu, jak i działalności całego teatru. Także w tej materii niezbędny jest warsztat dramaturgiczny, dlatego rolę dramaturga postrzegam szerzej niż reżysera. Leśmian uczestniczył w teatrze w obu rolach, które nie są wobec siebie przeciwstawne.

Wyjątkowość Leśmianowskiej dramaturgii wynika z faktu, że autor *Łąki* jest równolegle demiurgiem. Pełnia władzy nad światem przedstawionym, uwagi dotyczące scenicznych realizacji baśni mimicznych czy odwrócenie motywu teatru w teatrze w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* pokazują silne oddziaływanie autorskiej wizji na całą tę twórczość. Ślady obecności demiurga-dramaturga rozproszone zostały także w szkicach literackich, które budują teoretyczne zaplecze dla tekstualnych realizacji własnych przedsięwzięć. Dostrzegał to Rafał Milan: „Jeśli tak, należy wskazać, iż szkic *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* ma charakter performatywny: stanowi nie tylko «wykład» pewnej myśli poetologicznej, ale i jej realizację”⁸³. Nie ma teorii bez praktyki literackiej i *vice versa* – bezpośrednie przełożenie między nimi zapewnia nośność każdej z dziedzin budujących ten dorobek.

Postulowane przez Leśmiana przekształcenia pozostają w zgodzie z Wielką Reformą Teatralną, której jednym z twórców był Edward Craig. Jolanta Brach-Czaina zauważyła: „Leśmian podkreślał mocno autonomiczny charakter sztuki teatralnej, naczelną pozycję reżysera jako «głównego twórcy teatru», potrzebę jednolitej koncepcji widowiska i artystycznej stylizacji całości. To łączyło go z Craigiem”⁸⁴. Badaczka zwraca także uwagę, że poglądy poety przekraczają wypracowane rozwiązania, ponieważ „zawierają też wiele własnych oryginalnych pomysłów”⁸⁵. To nie tylko więc Wielka Reforma Teatralna znalazła swoje odbicie w postulatach i dramaturgii autora *Łąki*, ale również stała się naturalną konsekwencją ewolucji myśli teatralnej tego twórcy. Monografię poświęconą koncepcji teatralnej Bolesława Leśmiana odnoszącej się do przemian Wielkiej Reformy Teatralnej przygotowała Dobrochna Ratajczak, która zwracała uwagę – kontynuując linię rozważań Michała Głowińskiego – że nie tylko artysta jest w tych utworach człowiekiem pierwotnym,

⁸² Tamże.

⁸³ R. Milan, *Inspiracje Nietzscheańskie w poetyckiej teologii Bolesława Leśmiana*, [w:] tegoż, *Pieśń o Bogu. Poetycka teologia Bolesława Leśmiana*, Kraków 2021, s. 33.

⁸⁴ J. Brach-Czaina, *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 26

⁸⁵ Tamże.

ale również reżyser: „Reżyser jako człowiek pierwotny, metafizyczny, posługuje się, niczym poeta, znamienym dla przedabstrakcyjnej refleksji sposobem myślenia (...)”⁸⁶. Ten spłot roli reżysera i poety prowadzi znów do twórcy przedstawienia jako dramaturga, którego rolą jest takie skonstruowanie całości, aby zyskało ono wymiar sceniczny, nie oddalając się od żywiołu natury. Tak rozumiany reżyser staje się raczej nadreżyserem, czyli właśnie dramaturgiem. Ważnym aspektem spektaklu jest dla Ratajczak dynamika wynikająca z procesualności przedstawienia: „Ruch wprowadza na scenę muzyka, bez której nawet najładniejszy obraz nie mógłby ożyć, «rozkołysać się», istnieć na scenie, to jest – w przestrzeni i czasie”⁸⁷. Zadanie muzyki w spektaklu staje się zbieżne z rolą rymu i rytmu w Leśmianowskiej poezji: zapewnia tak czasową obecność, jak i jego fizyczną reprezentację w rzeczywistość⁸⁸. Zaledwie garść losowo wybranych przykładów pokazuje, jak silnie sprzężone pozostają wyobrażenia dramatu i poezji autora *Łąki*. Pomimo że poznańska badaczka rozdzielała refleksje teatralną od poetyckiej, takie rozróżnienie trudne jest dzisiaj do podtrzymania, ponieważ przenikanie się dyskursów pozwala lepiej zrozumieć wyjątkowość Leśmianowskiej twórczości: teatr, dramat i poezja uczestniczą w dramatycznym splątaniu wywołanym ruchem wyobraźni.

Dla Rochelle H. Stone

próby inscenizacji utworu *Szewczyk*, podjęte w dwudziestoleciu międzywojennym przez Jerzego Zawieyskiego, zaś po wojnie libretto baletu Szeligowskiego *Paw i dziewczyna*, opracowane przez Waława Kubackiego i oparte na utworze *Dżananda*, świadczą o nerwie dramatycznym [rozstrzał – M.K.] przenikającym twórczość poetycką Leśmiana⁸⁹.

Nie tylko adaptacje teatralne eksponują sceniczność tych utworów – równie wartościowe okazuje się ich odczytanie jako dzieł potencjalnie znajdujących realizację w kameralnym teatrze wyobraźni.

Symultaniczną pracę teoretyka i praktyka podkreślała również Marta Beata Piotrowska: „Koncepcja teatru, która spełnia się w materiale literackim, dramatycznym, pokazuje, jak mocno postulaty teoretyczne Leśmiana były osadzone w praktyce inscenizatorskiej, a także zakorzenione w filozofii, która daje tym nowym formom wyrazu

⁸⁶ D. Ratajczak, *Teatr artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przelomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 119.

⁸⁷ Tamże, s. 140.

⁸⁸ Interesująco byłoby także przyrzeć się Leśmianowi jako kompozytorowi ze względu na muzyczne walory jego twórczości (i w baśniach mimicznych, i w poezji, w innych utworach), lecz temat ten zaledwie wskazuję jako wart osobnego omówienia.

⁸⁹ R. H. Stone, *Wstęp*, dz. cyt., s. 46.

ujście w stronę metafizyki”⁹⁰. Inspirujące rozważania zamieszczone w rozdziale *Poeta-reżyser* warto dopełnić koncepcją dramaturga korzystającego z doświadczeń scenicznych. Dramaturgiczne ukształtowanie utworów również pozateatralnych jest rezultatem tamtej praktyki, która rezonuje w całym Leśmianowskim dorobku. Na przekór prostemu rozumieniu roli dramaturga jako wprowadzającego nieoczekiwane zwroty akcji, Leśmian dbał nie tylko o materię tekstów, ale także ich obecność w czasopiśmie czy cyklach, które składały się na tomiki. Jego obszarem działania była również filozofia, w której przedstawiał niebytu jako obecność, inny wariant istnienia, a zatem wbrew fundującego tradycję zachodnią pogładowi Parmenidesa, że „byt jest, niebytu nie ma”. Dramaturg obejmuje więc filozofię, a filozofia dramaturgię, tworząc dramaturga-filozofa.

Rozróżnienie na praktyka i teoretyka stopniowo zaczyna się unieważniać – praktyka równa jest teorii, teoria praktyce.

Poezja dla Leśmiana nie była sferą przynależną do tekstu literackiego, ale wartością życia. Działanie i ruch zgodne z rytmem natury przywracały człowiekowi liryczny wymiar jego egzystencji. Najczęstszą formą komunikacji bohaterów tej twórczości jest śpiew – poprzez rytmiczność pozostaje on w zgodzie z programową ideą Leśmianowskiego myślenia: pieśnią bez słów. Czy jest to jednak śpiew w obecności innych pełnoprawnych uczestników dialogu („a kto pieśni wysłuchał – niech poda dłonie!” z poematu *Łąka*, I 370) czy też skierowany do Łąki, a może śpiew w samotności? Śpiew przywołany w pierwszym znaczeniu, do pewnego stopnia można utożsamić z improwizacją – choć regularnie zrytmizowany i spójny wewnętrznie, okazuje się pełen naturalnej ekspresji, poprzez którą najlepiej uwidacznia się mówiące „ja”. Tak więc twórca *Sadu rozstajnego* (i jego bohaterowie) uczestniczy w teatrze świata śpiewem, w śpiewie i poprzez śpiew. „«Pieśń» u Leśmiana – pisała Sylwia K. Jurkowska – jest bowiem rozumiana jako poezja prawdziwa, twórcza, «śpiewak» zaś to prawdziwy poeta, wierny impulsowi twórczemu. Podczas gdy «śpiew» jest tym, co w twórczości najważniejsze, «pisanie» to jedynie techniczna czynność”⁹¹. Poezja przynależy więc pierwotnie do sfery artykulacji, dopiero wtórnie zostaje zapisana i przekształcona w tekst. Tworzywem dramaturga jest przede wszystkim żywe słowo pozostające w ruchu, które swoją dynamikę ma zachować również na kartach tomów, ponieważ jest w stanie działać, tworzyć i przekształcać świat.

Rafał Milan opisywał performatywny charakter wiersza *Ballada bezludna*:

⁹⁰ M. B. Piotrowska, *Poeta-reżyser*, [w:] tejże, „*Sen dawny śni się raz jeszcze*”. „*Pierrot i Kolombina*” oraz „*Skrzypek opętany*” Bolesława Leśmiana jako dramaty brulionowe, Warszawa 2021, s. 142.

⁹¹ S. K. Jurkowska, *Poeta i poezja w świecie Leśmiana (kilka przybliżeń)*, „Literaturoznawstwo” 2008, nr 1/2, s. 151.

(...) jego rozwój byłby jednocześnie zapisem tego rozwoju czy też dokładniej: utwór poetycki, rozwijając się, „opisywałby” własny – tautologicznie zbieżny z tym „opisem” – rozwój; ten pleonastyczny komentarz stanowiłby jednak zaledwie część, lokalny wykwit, autonomizującą się „**odrobinę** rozwoju serdecznego”. Autor *Łąki* wskazuje bowiem, iż – aby wiersz zaistniał – konieczny jest czas „uciulany”, gromadzący się wraz z narastaniem wiersza, choć logicznie go poprzedzający. Twórczość poetycka miałaby więc – być może – pozwolić zazłocić się temu, dla przejawienia się czego „zabrakło czasu” (*Strumień*, PZ 409), czy też stworzyć szczelinę „między istnieniem a zgonem”, rodzaj „wolnej umieszczki do trwania na nice [...] / By snom dać **krztyne czasu** na wstęp do bezmiaru!” (*Południe*, PZ 480; wyr. – R. M.)⁹².

Dłuższy cytat okazał się konieczny, aby rzetelnie przekazać tok myślenia badacza, dla którego omawiany liryk jest przykładem utożsamienia czasu nieprzedstawionych wydarzeń z błyskiem, migotliwym zazłoceniem się. W kluczu autotematycznym, wskazana refleksja odnosi się do całego dorobku lirycznego, który ma także tworzyć prześwit między istnieniem a nieistnieniem. Po dostrzeżeniu tych zjawisk, Milan dodawał w przypisie: „Leśmian natomiast – jak sądzę – przesuwając nieco punkt ciężkości w stronę większej dramatyczności wiersza (...). «Wiersz doskonały» – według Leśmiana – winien więc raczej **opowiadać, czyniąc** lub – inaczej mówiąc – **opowiadać o tym, co czyni**”⁹³. Perspektywa dramatyczności wiersza nierozzerwalnie wiąże się z działaniem, dlatego nadrzędną rolą liryków autora *Łąki* jest performowanie świata przedstawionego – nie odgrywanie, odtwarzanie, lecz nieustające stwarzanie na nowo. „Pieśń raz jeszcze odśpiewana, wiersz raz jeszcze odczytany – dzieją się ponownie od początku do końca i, umierając na wargach, zachowują zdolność zmartwychwstania” pisał Leśmian w artykule *U źródeł rytmu*⁹⁴. Nie mówienie, opisywanie jest celem poety, ale realna aktywność znajdującą swój wymiar kreacyjny.

4. Na scenie filozofii

Formuła filozofii jako teatru zaproponowana przez Michela Foucaulta uruchamia wiele scen, na których wydarzenia zachodzą równolegle: „(...) teatr zwielokrotniony, polisceniczny, symultaniczny, rozparcelowany na sceny, które nie zwracają na siebie uwagi, dają sobie znaki, i gdzie bez żadnego śladu przedstawienia (kopiowania, imitacji) maski

⁹² R. Milan, *Czy Bóg się „zabóstwia”?* (Bez)bożność „Ballady bezludnej”, [w:] tegoż, *Pieśń o Bogu. Poetycka teologia Bolesława Leśmiana*, Kraków 2021, s. 80-81.

⁹³ Tamże, s. 82-83.

⁹⁴ B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, [w:] tegoż, *Szkice literackie...* dz. cyt., s. 57.

tańczą, ciała krzyczą, dłonie i palce gestykują”⁹⁵. Żywioł życia przejmuje kontrolę nad bohaterami tego przedstawienia, którzy przymierzając maski, narzucają sobie rolę i próbują w nich swych sił: „Filozofia nie jako myśl, lecz jako teatr: teatr mimów na wielu scenach, umykających i chwilowych, gdzie nie widzące się gesty dają sobie znak”⁹⁶. W tym duchu można odczytywać twórczość Leśmiana – każdy z wierszy, utworów prozatorskich czy dramatów jest swoistym wszechświatem, w którym nad myślą dominuje akcja determinującego ją wydarzenia. Wszystkie zdarzenia rozgrywają się równolegle – w aktach lektury, ale i w odegraniach – będąc związane nie tylko postacią twórcy, ale spowinowaceniemy myśli, poglądów, realizacją koncepcji, przejawem refleksji teoretycznej. Teatr to o tyle oryginalny, że ekstatycznie żywiołowy, przekraczający czwartą ścianę i kierujący się w stronę życia. Koniec lektury – tożsamy z końcem spektaklu – jest początkiem stawiania pytań, rozwiewania wątpliwości, poszukiwań interpretacyjnych. Tak oto Leśmianowskie *Theatrum Philosophicum* ustępuje miejsca *Theatrum interpretationis*.

Irena Sławińska postrzegała Henriego Bergsona jako patrona filozofii teatru, wskazując na dwa aspekty jego myśli:

- 1) Koncepcja bytu jako trwania, życia, działania, szczególnie pomocna przy analizie dzieła, „gdzie wszystko jest ruchem, intrygą i akcją”; 2) koncepcja aktu twórczego, ponadracjonalnej genezy inwencji twórczej, operującej w nieprzewidywanym i zmiennym nurcie zjawisk. Przydatne wydają się takie pojęcia Bergsonowskie jak schemat dynamiczny, emocja twórcza, funkcja fabularyzująca (*fonction fabulatrice*)⁹⁷.

Skojarzenie Bergsona z Leśmianem wydaje się banalne, a jednak spokrewnienie i omówienie związków między dorobkiem autora *Łąki* a filozofią twórcy *Ewolucji twórczej* nieczęsto obejmuje teatr. Ruch czy sprawczość stają się kluczowymi kategoriami określającymi zarówno życie, jak i działanie na scenie. Dzieje świata podlegają nieustającemu przekształceniu, a zorganizowane scenicznie wydarzenia ulegają modyfikacji; każde powtórzenie wprowadza różnicę. Dynamika naturalnie wiąże się z przemianą, a ich konsekwencją są przemieszczenia pomiędzy gatunkami – dramaturgiczne myślenie przenika poezję, ustanawiając dramat poza dramatem. Poetyckość ujęć odznacza się dużą intensywnością obrazowania wciąż zmieniających się widoków oraz powidoków.

⁹⁵ M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa-Wrocław 2000, s. 56.

⁹⁶ Tamże, s. 77.

⁹⁷ I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 13.

Bardziej dyskusyjna wydaje się funkcjonalność zaproponowanych przez badaczkę pojęć – zamiast jednego uniwersalnego schematu, pojawiają się raczej indywidualne reguły rządzące każdym dziełem z osobna i ustanawiające jego prawa na nowo. Czym jest emocja twórcza? Być może bodźcem, który sytuuje się blisko romantycznie postrzeganego natchnienia, a być może perfekcjonizmem odpowiedzialnym za nieomal rzemieślnicze wdrażanie poprawek czy szlifowanie poszczególnych warstw tekstu. Biorąc pod uwagę rękopisy autora *Łąki* – a zwłaszcza nanoszone na nie poprawki – trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, która z możliwości jest mu bliższa. Wreszcie funkcja fabularyzująca swój najpełniejszy wymiar zyskuje w balladach, klechdach i dramatach, choć i bez niej poeta potrafi się obejść. Część utworów – przede wszystkim z początkowego i końcowego okresu twórczości – stanowi zapis refleksji, impresji natury, często w miniaturowej formie. Wariacja na temat zjawisk (tutaj mieszczą się utwory impresjonistyczne takie jak chociażby *Noc zimowa* oraz *W południe*) czy te zapowiadające spotkanie z niebytem (dla przykładu *** [Dłoń zanurzasz we śnie...] i *** [Mrok na schodach. Pustka w domu...]) celowo zostają pozbawione wątków fabularnych, które mogłyby rozbijać spójność krótkiego, gęstego od znaczeń utworu.

Najpóźniejszy, a także najbardziej oryginalny, z Leśmianowskich dramatów to *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Odczytanie Katarzyny Fazan rozpoczyna uwaga dotycząca pokrewieństwa dramatu z innymi formami artystycznego wyrazu:

Nazwany „poematem dramatycznym” [przez Jacka Trznadla – przyp. M.K.] wykazuje wiele cech pokrewnych Leśmianowskiemu utworom lirycznym i balladom. Można go także czytać jako zapowiedź „rozegranej w słowie” (w przeciwieństwie do baśni mimicznych) *Dziejby leśnej*, dramatu z tomu pod tym samym tytułem⁹⁸.

Refleksja pozostaje w zgodzie z rozpoznaniem przywoływanej Stone, która także eksponowała tożsamość form poetyckich i dramatycznych. Wskazanie gatunkowe na poemat może wynikać z wypowiedzi bohaterów, które przypominają monologi – zamiast skupienia na rozmówcy, stają się raczej autoanalizą, dążeniem do poszerzenia samoświadomości – ale także z powodzeniem mogłyby zostać przypisane Leśmianowskiemu bohaterom, podobnie jak poetyckie postaci tej twórczości mogłyby zagrać w sztukach autora *Łąki*. Utwory liryczne – zwłaszcza ballady i poematy – posługują się intrygą, która w czasie fabuły znajduje kulminację oraz rozwiązanie. Zamiast emanowania uczuciami czy skupieniem na „ja” mówiącym, poeta osnuwa dzieła wokół problemów znajdujących odzwierciedlenie w toku

⁹⁸ K. Fazan, dz. cyt., s. 207.

wypowiedzi. *Ballada o dumnym rycerzu* – korespondująca z romantycznymi balladami, w których problem wierności za życia oraz po śmierci reprezentują przede wszystkim Mickiewiczowskie *Lilie*, a także pokazująca wyższość śmierci nad życiem, co wydaje się gestem polemicznym poprzez rezygnację z pragnienia sprawiedliwości na rzecz tytułowej dumy – przedstawia wyższość zmarłego nad ziemskimi emocjami, które targają ludźmi. Śmierć w utworze nie ma wymiaru dehumanizującego, rycerz bowiem nadal może przeżywać, lecz – czując się wyłączonym z człowieczego biegu spraw, pozostaje ponad dotyczącymi go zdarzeniami. Dramat zmienia nastawienie kochanki rycerza, która staje nad jego trumną „pełna skargi i jęku”, a odchodzi „pełna wstydu i lęku” (I 114).

Ważne jest także miejsce umieszczenia poszczególnych utworów. Przywołana *Ballada o dumnym rycerzu* pochodzi z cyklu *Poematy zazdrosne* stanowiącego część *Sadu rozstajnego*. Jak wcześniej Fazań powoływała się na poemat jako gatunek dający rodowód *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*, tak teraz widoczne staje się świadome wprowadzenie niejednoznaczności genologicznych przez samego autora. Przekroczenie ograniczeń gatunkowych (ballada a poemat) okazuje się możliwe i potrzebne dla refleksji nie mieszczącej się w sztywnych ramach wyznaczanych przez konwencje. Ballada nastawiona jest na wielogłosowość, często bez instancji nadrzędnej, która rozstrzygałaby racje bohaterów. W opublikowanym osiem lat później tomie *Ląka* poeta cały cykl nazwie *Balladami*, wybierając dla zamieszczonych w nim liryków krótsze i konkretniejsze tytuły. Podobne przejście łatwo zauważyć w dramacie *Dziejba leśna*, gdzie wypowiedzi bohaterów ulegają skróceniu, a także stają się bardziej dynamiczne.

Zdziczenie obyczajów pośmiertnych również miało zostać umieszczone w tomie *Dziejba leśna*. Tak się jednak nie stało, a dramat ukazał się po ponad pół wieku⁹⁹. Interesująca jest ewolucja Leśmianowskiej dramaturgii – od baśni mimicznych pozbawionych głosu poeta przechodzi do pełnoprawnego dramatu, rozgrywającego się za pośrednictwem słów – i w utworach lirycznych, i dramatycznych. Na początku swojej drogi autor przywiązywał dużą uwagę do koloru, dźwięku, gry aktorów oraz scenografii, dokładnie określając ich obecność w didaskaliach czy komentarzach do sztuki. Wraz z rozwojem swojej twórczości, coraz bardziej ufał słowu, obdarzając za jego pośrednictwem tekst walorami muzycznymi i wizualnymi.

W oparciu o dotychczasowe refleksje warto podjąć zagadnienie przynależności gatunkowej dramatu – czy *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* przynależy raczej do dramatu czy poematu dramatycznego? Leśmian wybiera formułę poematu – w rozmowie z Edwardem

⁹⁹ Historię tego dramatu, od powstania do publikacji, rekonstruuje Dariusz Pachocki – por. D. Pachocki, *Historia pewnego dramatu. „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana – aspekt filologiczny*, „Pamiętnik Literacki” 2013, nr 1, s. 165-188.

Boyém zapowiadał tom *Dziejba leśna*, w której miał się znaleźć „(...) poemat fantastyczny, odbywający się w krainie pośmiertnej”¹⁰⁰. Być może wynikało to z wykorzystania trzynastozgłoskowca, a być może podkreślać miało przynależność do innych utworów lirycznych, które poeta pragnął opublikować w jednym tomie. Decydująca mogła być również niescenicznosc tekstu, który w przeciwieństwie do baśni mimicznych nie był przeznaczony do wystawienia na scenach teatralnych, a jedynie kameralnej sceny wyobraźni czytelników. Uprawomocnia to brak wskazówek dotyczących inscenizacji, tak ważnych dla *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzypka opętanego*. Wreszcie komponent liryczny wskazanego tekstu uniemożliwiałby jego interpretację teatralną niepozbawioną tego ważnego czynnika współtworzącego nastrój czy metaforyczną czasoprzestrzeń. Niemniej myślenie dramaturgiczne z pewnością określało wyobrażenie Leśmiana o procesie istnienia bohaterów, ponieważ w inauguracyjnych didaskaliach pisał: „Jedno z drzew wyodrębnia się w tym rozwidnieniu światła, jak aktor...”¹⁰¹. Posługiwanie się teatralnym obrazowaniem, kreacyjna rola światła czy dzielenie przestrzeni pomiędzy widownię a scenę są oznakami całościowego panowania nad wydarzeniami dramatycznymi.

Po tekstach postulujących śmierć autora pióra Michela Foucaulta czy Rolanda Barthesa oraz ponownym odrodzeniu twórcy, którego popularność często przekłada się na wzrost czytelnictwa jego utworów, nadszedł czas na nowe ukształtowanie relacji autor-dzieło. Ciekawej propozycji dostarcza Giorgio Agamben przedstawiający autora jako gest w tekście o takim tytule. W jego koncepcji „Miejsce – czy raczej wydarzenie – wiersza nie znajduje się zatem ani w tekście, ani w autorze (lub czytelniku); sytuuje się w geście, przez który autor i czytelnik rozgrywają się w tekście i wymykają mu się wspólnie w nieskończoność”¹⁰². Indywidualna ekspresja autora zostawia swój ślad pod postacią gestu, który – nawet jeśli okazuje się nieczytelny – wyznacza wektory lektury czy interpretacji dzieła. Nawet po śmierci autora jego utworom patronuje określony gest. Jest coś rewolucyjnego w takim myśleniu o literaturze, ponieważ wymusza ono rezygnację z tekstocentrycznego nastawienia na rzecz zewnętrznego komponentu autorskiego dookreślającego istnienie dzieła przez pryzmat zjawiska wizualnego. Gest bywa zainscenizowany, a więc naturalnie powiązany ze sceną, jak również performatywny – aranżujący nowe zdarzenia i przydający im znaczeń. Ilu autorów, tyle gestów.

¹⁰⁰ E. Boyé, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*, [w:] B. Leśmian, *Szkice literackie*, zebrał i opr. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 549.

¹⁰¹ B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, dz. cyt., s. 215

¹⁰² G. Agamben, *Autor jako gest*, [w:] tegoż, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 90.

Propozycja Agambena dobrze wydobywa niegotowość tekstu literackiego oraz samej interpretacji, powstających każdorazowo w ruchu lektury i analizy.

Wczesne baśnie mimiczne Bolesława Leśmiana składają się z zapisu reżyserskich poleceń, które wykonują postacie. Zamiast słów autor jak choreograf konstruuje gesty. *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek opętany* tworzą wspólnotę gestyczną, w której ruch, mimika, światło czy dźwięk zastępują wypowiedzi bohaterów. Ta wczesna koncepcja pokazywała nieufność autora wobec sztuki słowa, którego wyrazem są także autotematyczne wypowiedzi poetyckie. Ponad dwadzieścia lat później, gdy poeta pracował nad *Zdziczeniem obyczajów pośmiertnych*, dokonał zasadniczego zwrotu – narzucił na bohaterów po śmierci przymus gry, która jest nieustającym powtarzaniem wydarzeń rozgrywających się za ich życia. Postacie trwają więc w nieprzemijającej terażniejszości skazane na ciągłą repetycję tych samych sekwencji zdarzeniowych. Autor przekracza więc gest na rzecz performansu inscenizowania ruchów, projektowania sytuacji, które pozostają związane z bezpośrednią egzystencją bohaterów. Co ciekawe, akcja tego dramatu rozgrywa się na cmentarzu, który nie należy już do świata, lecz jeszcze nie do zaświata. Gdzie więc się znajduje? W intermedium istnienia, szczególnym stanie pośrednim. Nie tylko więc wprowadzenie do literatury zaświata jako sfery niepozycyjnej wobec świata jest autorskim gestem Leśmiana, choć jest on bez wątpienia bardzo spektakularny.

Dramatyczne myślenie Leśmiana przejawia się już na poziomie konstrukcji wiersza. Nie tylko powtórzenie refrenu w balladzie, ale także uczynienie z niego niezależnej wypowiedzi bohatera, który przez moment mówi własnym głosem, jest bardzo znaczące. Zasadnicza różnica między poezją a dramatem w świetle powyższych rozważań wynika ze stałości konstrukcji – w balladach sytuacja rozwija się zgodnie z przyjętą poetyką, wypowiedzi jednej z postaci pozostają niezmiennie. Dramat przynosi odmienne ujęcie – tutaj wypowiedzi nie są ograniczane w przeciwieństwie do miejsca wydarzeń, które odbywają się w stałej przestrzeni wyznaczonej przez scenografię na początku aktu. Leśmian jednak często zachowuje jedność miejsca, czasu i akcji niezależnie od tego, którą płaszczyznę wybiera.

Może więc cała twórczość Leśmiana jest tak naprawdę dramatem tylko w różnym stanie skupienia?

ROZDZIAŁ II

Prześwit gatunków

*Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej,
Która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą*

Czesław Miłosz, Ars Poetica

Gatunki w twórczości Leśmiana istnieją w prześwicie. Ta mocna teza ontologiczna stoi w punkcie wyjścia rozdziału, którego celem jest odniesienie prześwitu do całej – szeroko rozumianej – twórczości autora *Łąki*, tak aby obejmował korespondencję między dziełami odmiennymi gatunkowo. Zważając na ich specyfikę, przyjmuję określenie „prześwit gatunków”, a w domyśle również rodzajów (swoisty prześwit w prześwicie), poprzez które manifestuje się dialogiczny charakter rozmaitych utworów tego twórcy. Wiersz złożony z dialogów przypomina dramat, baśń mimiczna przygotowywana z myślą o realizacji scenicznej nabiera cech opowiadania, a spektakl z niej powstały łączy liryczne atrybuty z refleksami i odbiciami tak charakterystycznymi dla tego dorobku. Otrzymany efekt przypomina „zmącenie gatunków”, by posłużyć się rozpoznawalną frazą Clifforda Geertza. Dynamika energii życiowej naturalnie przekracza literackie ograniczenia na rzecz ponadgatunkowego i ponadrodzajowego myślenia o świecie, ustanawiając dramaturgię prześwitu, która jest przejawem wyobraźni Leśmiana. Autor *Łąki* dokonuje więc przewartościowania tradycji gatunkowo-rodzajowych, wprowadzając zmiany, które później kontynuował będzie modernizm. Poeta nie pragnie wielkiej syntezy, czyli pozbawienia form wypowiedzi ich wyróżników, ale ich większej funkcjonalności, dzięki której zatarta zostaje granica dzieląca literaturę od życia, przekształcając sztukę poprzez życie¹⁰³.

Autor klasycznej rozprawy poświęconej intertekstualności, Stanisław Balbus, w tytułowej metaforze swej słynnej książki *Między stylami* dowartościował rolę przestrzeni, w której dochodzi do napięć i konfrontacji międzytekstowych. Właśnie z nich wyrastają nowe poetyki, idiomy; zaczyna się poszukiwanie języka. Badacz rozpoczął wstęp wspomnianego dzieła słowami:

Umieszczona w tytule książki formuła „między stylami” ma znaczenie podobne jak w wyrażeniach „między słowami” lub „między wierszami”, kiedy powiada się, że coś należy „czytać między wierszami” lub „między słowami”, czyli że jakaś treść istotna – i zazwyczaj najistotniejsza – w takiej międzysłownej przestrzeni się kryje¹⁰⁴.

W moim przekonaniu równie interesującą przestrzenią powstawania nowych formuł są relacje międzygatunkowe – na styku czy przecięciu liryki, epiki i dramatu, rodzą się utwory świadomie czerpiące z tych trzech konwencji. Klasyczną realizacją tak pomyślanego rodzaju jest ballada romantyczna. Bardziej interesującym przykładem okazują się natomiast dzieła, w

¹⁰³ Por. M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018.

¹⁰⁴ S. Balbus, *Stylizacja a problem intertekstualności*, [w:] tegoż, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 15.

których jeden z gatunków wysuwa się na pierwszy plan, hojnie czerpiąc przy tym z rezerwuaru spokrewnionego, a przynajmniej spowinowaconego, z nim gatunku. Według mnie dobrym określeniem pozwalających zobaczyć je wspólnie jest prześwit, ponieważ elementy konstytutywne dla danego rodzaju zaczynają prześwitywać – przenikać niczym światło – do innego z nich.

W wyniku umieszczenia utworów w polu hermeneutycznym możliwe staje się zrekonstruowanie napięcia międzygatunkowego, jakie się w nich zawiera. Ciekawą realizacją dialogu niemożliwego, a mimo to istniejącego, jest *Ballada bezładna*. Ten wiersz-dramat ontologiczny rozgrywa na pograniczu wcielenia i nie-do-wcielenia, nie mogąc zyskać miana dramatu egzystencjalnego, ponieważ proces pojawiania się bohaterki na łące kończy się fiaskiem: „Wszyscy byli w owym miejscu na słonecznym, na obrzędzie, / Prócz tej jednej, co być mogła, a nie była i nie będzie!” (I 251). Czterowers pojawiający się po każdej ze strof („Gdzież me piersi, Czerwcami gorące? / Czemuż nie ma ust moich na łące? / Rwać mi kwiaty rękami obiema! / Czemuż rąk mych tam na kwiatkach nie ma?”, I 250-251) najpierw wprowadza dziewczynę w obręb przestrzeni lirycznej wiersza, następnie manifestuje jej niezgodę na rozpląnięcie się w niebycie, by wreszcie – finalnie – pozostawić ją jako czystą i niewykorzystaną potencję pozwalającą na przejście z niebytu w byt. Głos bohaterki od początku wydaje się dobiegać z *offu*, oddali, która sytuuje się poza przestrzenią przedstawienia. Rozwój wydarzeń tylko potwierdza te wstępne rozpoznania – głos, choć wpisany w balladę, sytuuje się na pograniczu diegetyczności i niediegetyczności, ponieważ nie jest na łące słyszalny. Widmowość bohaterki sprawia, że jest i nie jest jednocześnie podobnie jak chociażby postać w wierszu *Pan Błyszczący*: „(...) przyszła bez życia / i bez śmierci, więc nie żyła i nie zmarła...” (II 210). Paradoksalność nakreślonej sytuacji równie dobrze mógłby oddać współczesny teatr, inscenizując łąkę, na której pragnie zaistnieć dziewczyna. Wiersz ten świetnie odnalazł się także w formie śpiewanego monologu – do muzyki Michała Krasickiego wykonuje go Magda Umer. Spoza balladowej formy książkowej prześwityją więc także inne gatunki i rodzaje, w których utwór funkcjonuje – przede wszystkim śpiewane czy recytowane, doceniające głosowe wykonanie i brzmienie utworu.

1. Prześwity dramatu i poezji

Rozpisanie wiersza Leśmiana na dialogi byłoby czymś więcej niż prostym ćwiczeniem z zakresu poetyki. Zestawienie tak podzielonego utworu z dowolnym dramatem pokazałoby

teatralność skrytą pod zasłoną liryki. Z kolei przeniesienie baśni mimicznych w przestrzeń opowiadania uświadomiłoby ich narracyjny potencjał. Jacek Trznadel nazywa *Skrzypka opętanego* „swoistym poematem akcji”, eksponując tymczasowość wydarzeń rozgrywających się w przestrzeni dramatu – „ta całość słowna tekstu, przeznaczona [jest – przyp. M.K.] do rozpląnięcia się i zniknięcia na scenie”¹⁰⁵. Już podtytuł „baśń mimiczna” ukazuje nierealność przedstawionych wydarzeń, które wydają się przynależać raczej do sfery wyobrażonej lub onirycznej, a przez to zawieszają porządek rozgrywających się zdarzeń. Z tego powodu wybór konwencji scenicznej dla koncepcji stojącej za wymienionym utworem okazuje się najbardziej uzasadniony. Jednak jego korespondencja z pozostałymi formami wyrazu pozwala wskazać na prześwit, przez który utwory odmienne gatunkowo zaczynają zbliżać się ku sobie.

Dla Andreja Bazilewicza *Skrzypek opętany* jest przejawem „wielopostaciowej taneczno-dramatycznej pantomimy”¹⁰⁶. Jeśli spojrzeć na utwór z perspektywy klasycznych wyznaczników rodzajowych, rzeczywiście można przyznać, że sytuuje się on bliżej wskazanej przez badacza formy. Synonimem pantomimy jest mimodram, w brzmieniu którego zachowany został związek z mimicznymi formami ekspresji scenicznej. Tak więc twórca *Sadu rozstajnego* nie odtwarza biernie wskazanej tradycji, ale rozwija ją w stronę dramatu, nadając określony kierunek ewolucji, kształtując fabułę, ale także dbając o precyzję inscenizacji. Wspomniany badacz zauważał dalej, że „Dramaturgia pantomimy praktycznie nie istnieje jako odrębny gatunek; zazwyczaj powstaje szkic scenariusza, wokół którego snuje się improwizacja aktorska; mistrzostwo wykonania stawia się wyżej od fabuły”¹⁰⁷. Leśmian taką dramaturgię tworzy, przykładając dużą wagę do wszystkich komponentów przedstawienia. Wieńczące *Skrzypka opętanego Uwagi autorskie* zawierają dokładne wytyczne dla aktorów i reżyserów. Z tego powodu trudno utrzymać w mocy twierdzenie, aby realizacja sytuowała się ponad przedstawionymi w niej wydarzeniami – w przywołanym utworze oraz w *Pierrocie i Kolombinie* są one równorzędne i tak samo ważne. Improwizację sceniczną zastępuje drobiazgowo obmyślana koncepcja autorska – to ona wyróżnia te utwory w pejzażu dzieł dramatycznych, wówczas i dziś.

O muzyczności dwóch pierwszych dramatów mimicznych warto myśleć, mając w pamięci koncepcję pieśni bez słów. Relację pomiędzy teoretyczną ideą a nowatorskimi utworami omawiała Elżbieta Winiecka: „Dramat mimiczny można, jak zostało powiedziane, uznać za realizację Leśmianowej idei «pieśni bez słów» – najwyższego ideału twórczości, w

¹⁰⁵ B. Leśmian, *Utwory dramatyczne*, dz. cyt., s. 275.

¹⁰⁶ A. Bazilewicz, *Baśń mimiczna Leśmiana „Skrzypek opętany” w kontekście symbolizmu rosyjskiego*, [w:] *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni* pod red. E. Czaplejewicza i W. Sadowskiego, Warszawa 2002, s. 36-37.

¹⁰⁷ Tamże, s. 41.

której słowa nie zasłaniają już tego, co autentyczne, bezpośrednie i pierwotne”¹⁰⁸. Wskazane rozumienie prowadzi do kategorii organizującej myślenie Leśmiana tak teoretyka, jak i poety – rytmu. Nie odnosi się ono zaledwie do słów, ale znajduje odzwierciedlenie również w działaniu. Rochelle H. Stone – pierwsza wydawczyni i autorka opracowania, a także komentarka do *Skrzypka opętanego* wydanego razem z *Pierrotem i Kolombiną* – uważa, że dramat miał zyskać oprawę muzyczną, dzięki której umożliwione miało zostać wystawienie go w formie baletu¹⁰⁹. Teorię tę uprawdopodabnia refleksja Eugeniusza Czaplejewicza dowodzącego, że opis baletu zawarty jest także w Leśmianowskiej poezji – chociażby w wierszu *Gad*¹¹⁰. I bez tego elementu baśnie mimiczne świetnie sprawdzają się jako zapis tekstu, wykorzystując potencjał repetycji na poziomie struktury czy gestów bohaterów, a także powieleń wpisanych w rozwój akcji. Wykładnią rozumienia pieśni w formie autokomentarza są słowa poety w liście do Miriama: „Dodam mimochodem, że epos pojmuję jako pieśni – lecz pieśni nie o sobie. Co do pierwiastka pieśniowego w dramacie – mówić chyba nie trzeba. Stąd – począłem w pieśni to, co potem w tejże pieśni rozwinę”¹¹¹. W oparciu o autorefleksję autora można uznać wspomniane dramaty za początek koncepcji, która będzie rozwijana w późniejszej twórczości lirycznej. Tak przez poezję prześwitywać będzie dramat.

W późnym *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* prześwituje wczesne baśnie mimiczne – troje bohaterów, w tym dwie kobiety darzące uczuciem jednego mężczyznę, a także zazdrość doprowadzająca do morderstwa to trzon fabularny tych utworów. W ciągu ponad dwudziestu lat, jakie upłynęły od ich powstania, zasadniczo zmienia się przedstawienie cmentarza. W trzecim przywidzeniu *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzypka opętanego* jest on kreowany na wzór romantycznych miejsc grozy, w których rozgałęzione konary drzew, pnie oraz pochyle krzyże na mogiłach wywołują wrażenie niesamowitości oraz lęku. W opisie rozgrywającego się w całości w jednym miejscu *Zdziczenia...* przeważa minimalizm przestrzeni – ukazane zostaje jedno drzewo wyodrębnione światłem księżyca, a następnie mogił, z których wstaną bohaterowie. Przestrzeń już nie ma straszyć, ale pokazywać cmentarz jako miejsce stałego bytowania bohaterów. Ten moment w Leśmianowskiej twórczości jest o tyle ważny, że pozbawiony sensualności, która stanowiła znak rozpoznawczy poety.

¹⁰⁸ E. Winiecka, *Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu. O dwóch utworach scenicznych Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 217.

¹⁰⁹ R. H. Stone, *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, opr. i wstępem poprzedziła R. H. Stone, Warszawa 1985, s. 6.

¹¹⁰ E. Czaplejewicz, *Teatr w poezji*, [w:] tegoż, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 129.

¹¹¹ B. Leśmian, *Utwory dramatyczne, listy*, dz. cyt., s. 378.

Dramatyczna strona tej twórczości ujawnia jej nieoczywiste walory, a także pokazuje wewnętrzne zróżnicowanie.

Poprzez dramat prześwituje też poezja. Ze *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* autor wykreślił fragment wypowiedzi Krzeminy:

Jedna cisza od mogił – a druga – od lasu...
Cisza – ciszy nie słyszy, czas nie czuje czasu¹¹²...

Dystych – po drobnych korektach – trafił do wiersza *Dżananda*, w którym brzmi:

Jedna cisza – od nieba, a druga – od lasu –
Cisza ciszy – nie słyszy... Czas nie czuje czasu...

II 51

Utwór został opublikowany w dwóch czasopismach w 1932 r., a zatem pierwsza wersja dramatu musiała powstać wcześniej. Pozostaje to w zgodzie z deklaracją poety z 1934 r., w której określał liryk jako gotowy do druku. Najpewniej wówczas dokonał rewizji tekstu, wprowadzając poprawki i skróty. Poeta w tamtym czasie żonglował motywem cmentarza i śmierci, tworząc wariacje na jego temat. W tomie *Napój cienisty* pojawiają się obok siebie trzy wiersze związane z „zakamarkiem podziemnym”: *Pszczoly*, *W zakątku cmentarza* oraz *Kocmołuch*. Ostatni z utworów przedstawia postać niemalże satyryczną, która wychodzi z grobu. Dystans i humor nie stoją w kontrze do refleksji, a przełamują towarzyszącą jej często nostalgiczną zadumę. To także szczególny moment w tej twórczości – już po przeżyciu ekstazy naturą, a jeszcze przed egzystencjalnym zwątpieniem. Cechy obu postaw wyrażone także odmienną estetyką łączy cykl *Postacie* ze wskazanego tomu. Następujący po wymienionych utworach *Znikomek* jest wierszem zarówno o niedużej postaci rozdartej między dwoma światami, jak i o zanikaniu wyrażonym korelowaniem cienia bohatera z cieniem brzoź. Wektor tej twórczości powoli prowadzi w kierunku dramatu już nie jako rodzaju literackiego, ale egzystencjalnego stanu.

Inaczej w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* prześwituje wiersz *Zwiewność*. Jego obecność można dostrzec w zaczynającej się słowami kwestii Sobstyła: „Stało się niespodzianie. Tak, scena ostatnia”¹¹³. Już nie poszczególne wersy, ale motywy i zjawiska

¹¹² B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, dz. cyt., s. 246.

¹¹³ Tamże, s. 223.

wyrażające przemijanie zostają powielone. W przywołanym liryku ślady obecności stają się świadectwem istnienia. Wiersz rozpoczyna dwuwiers:

Brzęk muchy w pustym dzbanie, co stoi na półce,
Smuga w oczach po znikłej za oknem jaskółce.

II 156

We wskazanej wypowiedzi Sobstyła (który niebawem stanie się Rozkresem – zamiana imienia jest istotna także z perspektywy prześwitu, ponieważ wskazuje na rozdzielenie [kresu?]) pojawiają się następujące wersy: „Mucha właśnie o szybę dźwiękła, jak śrucina” oraz „I jaskółka – oknówka / Przemknęła niepochwytne – tak właśnie jak trzeba”¹¹⁴. Wydarzenia w dramacie rozgrywają się więc w terażniejszości, ponieważ na wieczne „teraz” skazały postaci ich własne czyny. Poeta przywołuje więc motywy z wiersza, który jak *Dżananda* został ogłoszony drukiem w 1932 r., nadając im inne znaczenia – w liryku manifestują one przemijalność i przygodność, a w dramacie podkreślają poczucie terażniejszości. Leśmian jako dramaturg operuje więc tymi samymi figurami, wygrywając nimi odmienne znaczenia.

Czym motywowany jest wskazany prześwit? Co skłania poetę do złączenia rodzajów literackich? Stosunkowo prostą odpowiedzią jest pragnienie wykorzystania potencjału wybranych motywów czy fragmentów. Ciekawszym tropem jest dla mnie światopoglądowe umotywowanie takiego działania. Rozszczelnienie okaże się wówczas rezultatem rozprężenia poszczególnych form gatunkowych, które okazują się zbyt hermetyczne dla dramaturgicznego myślenia autora. Rezygnacja z zabrania głosu tylko przez jedną z postaci na rzecz ukazania relacji niewielkiej grupy osób, w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* nawet mikrowspólnoty, pozwala na polifoniczne przedstawienia racji poszczególnych bohaterów. Leśmianowskie ballady równie przekonująco korzystają z wielu perspektyw, a także stylów wypowiedzi, aby oddać złożone motywacje występujących w nich postaci. Zasadnicza różnica między tymi utworami sprowadza się do tego, że w wypowiedziach dramatycznych zostaje zachowana forma pierwszoosobowa, natomiast w utworach lirycznych często zdarzenia relacjonuje podmiot (z wnętrza świata przedstawionego albo spoza niego) lub stają się one przedmiotem niezależnego opisu.

2. Dramat poetycki a dramat Leśmianowski

¹¹⁴ Tamże.

Pomimo że dramat i liryka w dziełach twórcy *Łąki* bardzo dobrze razem rezonują, niepoprawne byłoby odczytanie i wpisanie ich związku w ramy dramatu poetyckiego. To określenie posiada swoją historię, dlatego – jako znany w historii literatury i teatru termin – przywodzi na myśl określone formy oraz implikuje wynikające z tego konsekwencje. Dla Ireny Sławińskiej „«Dramat poetycki» był zawsze raczej zawołaniem bojowym niż określoną kategorią gatunkową. Nieprzypadkowo zjawiał się zawsze w aurze walki o nowy teatr”¹¹⁵. Pragnienie odnowienia teatru tak, aby był bliższy rzeczywistości, mogło stanowić wyznacznik działalności dramatycznej Leśmiana, lecz nie oznacza to, że jego sztuka także przejawiała zaangażowanie artystyczne – stanowiła raczej oddzielny projekt. Powstał on co prawda na fundamencie kulturowych zmian i przekształceń, lecz nie był programowo zwrócony przeciwko czemukolwiek. W przeciwieństwie do dramatu poetyckiego, który

był i jest – pisała Irena Sławińska – protestem nie przeciw «metodzie szczegółu» w dramacie, ale przeciw pewnym założeniom dramatu; dramat poetycki nie uznaje odtwarzania drobnych odcinków życia dla nich samych, protestuje przeciw sztuce, która miałaby być tylko historycznym zapisem jednego środowiska, jednej epoki, jednego życia¹¹⁶.

Dramat Leśmiana przekazuje i indywidualne doświadczenia, i może pretendować do ponadjednostkowych znaczeń. Dalej Sławińska zauważa, że „wolność dramaturga m. in. oznaczała prawo do operowania wielką przestrzenią i wielkim rozmiarem czasu”¹¹⁷. Leśmianowskie teksty sceniczne zachowują jedność miejsca, czasu i akcji w przeciwieństwie do dramatu poetyckiego, który wspomniane wyznaczniki ujmował jako narzucone, a przez to ograniczające. Wiele rozbieżności nie eliminuje możliwych punktów wspólnych – „gramatyka dramatu poetyckiego wymaga czasu teraźniejszego”¹¹⁸. Również „tu i teraz” rozgrywają się baśnie mimiczne, *Dziejba leśna* oraz *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Odnosząc się do drugiego z nich, Krystyna Ruta-Rutkowska zauważyła, że „Działania bohaterów mają zarazem charakter teatralny i to w aż dwóch aspektach: po pierwsze powtarzanie przyszłości jest jej transpozycją w dramat (tekst), po drugie przyjmuje ono formę przedstawienia teatralnego”¹¹⁹. O ile w stosunku do baśni mimicznych Leśmiana dostrzegalna jest opozycji między działaniem a słowem – poeta nobilituje sprawczość kosztem komunikatu

¹¹⁵ I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*, [w:] tejsze, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960, s. 225.

¹¹⁶ Tamże, s. 230.

¹¹⁷ Tamże, s. 249.

¹¹⁸ Tamże, s. 252.

¹¹⁹ K. Ruta-Rutkowska, *Dwa teatry świata – Leśmiana i Pankowskiego*, [w:] dz. cyt., s. 17.

werbalnego – o tyle w późniejszych utworach dramatycznych zostają one zjednane: wypowiedź równa się działaniu.

Zamiast wskazywania na tradycję dramatu poetyckiego, warto docenić dramatyczny nurt Leśmianowskiej twórczości i za Thomasem Stearnsem Eliotem zapytać, „jakaż wielka poezja nie jest dramatyczna?”¹²⁰. Autor *Ziemi jałowej* przeciwstawia się postrzeganiu tych dwóch tradycji w izolacji, pisząc: „Szekspir był i wielkim dramaturgiem, i wielkim poetą. Jeżeli jednak oddzielimy całkowicie poezję od dramatu, czy będziemy mieli prawo twierdzić, że Szekspir był większym dramaturgiem od Ibsena albo Bernarda Shaw?”¹²¹. Garść pytań retorycznych, którymi raczy rozmówcę i czytelników Eliot, skłania do zastanowienia, jak dramat może funkcjonować wspólnie z poezją. W kolejnym eseju amerykański poeta podtrzymał swoje przekonania twierdząc, że „z punktu widzenia literatury dramat jest tylko jedną z kilku form poezji”¹²². Historia literatury często postrzegała te rodzaje jako odrębne. Dopiero myślenie Eliota pozwoliło wprowadzić je na nowy tor, na którym występują niesprzecznie.

Wybór gatunku motywowany jest wyborem języka. Już na poziomie figur myśli obserwowalne stają się podobieństwa rzutujące na tropy poetyckie, ale także innego typu repetycje – czy to w zakresie struktury, formy czy zbieżności prezentowanej koncepcji. Linie demarkacyjne pomiędzy dziełami zaczęły zanikać w rezultacie upodabniania się do siebie utworów o odmiennych cechach wyróżniających. Liryzacja zbliżyła prozę w stronę poezji, poemat prozą zaś przybliżył mowie wierszowanej narrację ciągłą. Dramat chętnie korzystał z arsenału środków wypracowanych przez lirykę (skupienie na „ja”, położenie akcentów na nastrojowości czy utrzymanie wypowiedzi w systemie sylabotonicznym lub tonicznym) oraz epikę (opisy miejsca akcji, monologi bohaterów), dodając do nich podział na akty oraz sceny, didaskalia, osoby dramatu oraz pozwalając na interakcję między nimi. Wspomniana Rochelle H. Stone dzieła mimiczne twórcy *Łąki* określa mianem dramatu poetyckiego, rytmicznego, mimicznego¹²³. Przywołanie pojęć charakteryzujących poezję staje się przykładem kolejnego prześwitu międzyrodzajowego. Wektor nie jest skierowany tylko od poezji do dramatu, ale również od dramatu do liryki – oba rodzaje literackie zbliżają się do siebie, nie tracąc autonomii. Przepływ potencjalnej energii między gatunkami, czyni je dodatkowo interesującymi i inspirującymi, a przede wszystkim bardziej angażującymi. Leśmian – wyciągający wnioski z pragnienia wielkiej syntezy Wagnera oraz procesów

¹²⁰ T. S. Eliot, *Dialog o poezji dramatycznej*, [w:] tegoż, *Szkice krytyczne*, wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 265.

¹²¹ Tamże.

¹²² T. S. Eliot, *Szanse dramatu poetyckiego*, [w:] tegoż, *Szkice krytyczne*, dz. cyt., s. 276.

¹²³ R. H. Stone, *Wstęp*, dz. cyt., s. 60.

przekształcających myślenie o teatrze w ramach Wielkiej Reformy Teatralnej – nie postulował teatru na miarę dzieła totalnego, które zagarniałoby wszelkie formy mówienia o rzeczywistości, ale pragnął swobody korzystania z rozwiązań wypracowanych na gruncie innych sztuk, przy zachowaniu niezależności każdej z nich. Nawet teatr i dramat pozostawały rozdzielne, na co wskazuje przygotowywanie ostatnich dzieł bez dostępu do scen teatralnych, na których *Dziejba leśna* czy *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* mogłyby w pełni zaistnieć. „Zgodnie z wizją symbolistyczną Leśmian traktował teatr jako narzędzie pozarozumowego poznania. Marząc o dramacie metafizycznym, postulował autonomię teatru jako sztuki mistycznej, zdolnej do uchwycenia «wysłowionej tajemnicy»”¹²⁴. Dramat realizowany w przestrzeni utworu scenicznego, prozy oraz wiersza dążył do przekazania idei czy treści, których nie krępowałyby ograniczenia narzucane przez logikę będącą wyrazem racjonalności. Estetyka afektu umożliwia sensualny kontakt z dziełem, który wcale nie stoi poniżej odbioru intelektualnego ani nie jest mu przeciwstawny.

Być może istnieje potrzeba stworzenia osobnego podgatunku – dramatu Leśmianowskiego, który składałby się z niekoherentnych zjawisk rozproszonych w tej twórczości? Jednorazowość takiej formuły przekreśla jej zastosowanie, dlatego szanse przetrwania nowopowstałej hybrydy są znikome, choć bez wątplenia specyfika tekstów dramatycznych autora *Łąki* domaga się osobnej przestrzeni interpretacyjnej.

Stone zauważała na marginesie rozważań, że „w liryce Leśmiana istnieje struktura dramatyczna czy teatralna wiersza, stanowiąca pomost między jego poezją a dramatem”¹²⁵. Wśród przykładowych utworów wymienionych dopiero w przypisie do tej wypowiedzi pojawiają się *Głuchoniema (Sad rozstajny)*, *Rozmowa (Napój cienisty)*, *Zamyślenie (Łąka)*, *Matysek (Napój cienisty)*, *Don Kichot (Łąka)* i *Ręka (Łąka)*¹²⁶. Pochodzenie tych dzieł (zaznaczone przeze mnie) z różnych okresów twórczości Leśmiana podtrzymuje tezę o ich dramatycznym rodowodzie. Wątpliwości budzą kolejne rozpoznania cytowanej badaczki, która – zestawiając autora *Łąki* z Aleksandrem Błokiem – podkreśla wydanie przez drugiego z nich utworów dramatycznych w zbiorze zatytułowanym *Dramaty liryczne* i opatruje ten fakt komentarzem: „A zatem w jego [Błoka – przyp. M. K.] twórczości wystąpiły dwa bieguny, dwie siły: liryczna i dramatyczno-teatralna. Podobnie u Leśmiana, w którego wszakże ta druga nie zdołała ukształtować się w pełni”¹²⁷. W moim przekonaniu owa „siła dramatyczno-teatralna” oddziaływała na utwory liryczne i wprowadzając w nie elementy dialogu czy

¹²⁴ K. Ruta-Rutkowska, *Dwa teatry świata...*, dz. cyt., s. 34.

¹²⁵ R. H. Stone, *Wstęp*, dz. cyt., s. 102.

¹²⁶ Tamże, s. 124.

¹²⁷ Tamże, s. 103.

korzystając z formy ballady, pozwoliła w poezji ocalić wymiar dramatyczny. Brak rodzajowych wyznaczników dramatu, nie przesądza o całkowitej rezygnacji z nich. Przeniesienie wydarzeń teatralnych ze sceny do wiersza, pozwala mówić o miniaturach dramatycznych, które przekształcone zostały w liryki. Jak nie potrzebujemy sonetu, aby sformułować wypowiedź w czternastu wersach (może swobodnie pojawić się w spektaklu czy w powieści), tak nie musimy sięgać do formuły dramatycznej dla umieszczenia wypowiedzi postaci wśród scenicznych dekoracji. Żywioł dramatyczny przeniknął utwory poetyckie, dramatyzując lirykę tego twórcy.

Liryczny charakter dramatu owoczesnego dramatu – pisała dalej Stone – przeżartego przez „liryczne jady” jest cechą wyróżniającą nie tylko jego [Błoka – przyp. M. K.] sztuki, ale dramaturgię początków XX wieku w ogóle. U Leśmiana, jak pamiętamy, dramat być może wznosi się ponad lirykę, ale pozostaje w nią z ścisłym związkiem¹²⁸.

Refleksje pierwszej wydawczynie *Skrzypka opętanego* warto wzmocnić podkreśleniem, że poezja i dramat w tej twórczości wzajemnie się przenikają, choć to dramatyczne myślenie organizuje Leśmianowski dorobek.

Dzieła autora *Łąki* są ciekawsze od przemyśleń ówczesnych estetyków-teoretyków, jego twórczość bowiem nasyca doświadczenie estetyczne, które przywraca życiu wartości poezji i odwrotnie. Tym samym znajduje ono realizacje w innych gatunkach literackich, do których dociera poprzez prześwit. Otchłań ziejąca między sztuką zgodną z neoromantycznymi ideałami a codziennym życiem ulega stopniowemu zasypywaniu poprzez wprowadzenie do gatunków literackich oznak witalizmu. Efektem sprzężenia egzystencji i literatury jest także zbliżenie pomiędzy jej rodzajami oraz gatunkami. Paralelne zjednoczenie dokonuje się również na styku filozofii i życia – prześwit refleksji intelektualnej wzbogaca działanie, a egzystencjalne poszukiwania zyskują uprawomocnienie oraz sens i wartość dzięki zapleczu myślowemu. Prześwit przypomina więc furtkę, przez którą dwa nieporównywalne wcześniej porządki, zaczynają się splatać. Oświetlanie rodzajów i gatunków literackich poprzez inne rodzaje czy gatunki otwiera przestrzeń do namysłu nad ich możliwą korespondencją. A zatem – na początku był prześwit.

Nie każda dialogiczność zyskuje jednak rangę tak rozumianego prześwitu. Wśród warunków koniecznych do jego zaistnienia kluczowe jest przede wszystkim stopniowe otwieranie się na inność gatunkową lub rodzajową, która pozostawia tę twórczość

¹²⁸ Tamże, s. 105.

wewnętrznie spójną i niezależną, ale także wprowadza komponenty modyfikujące jej dotychczasowy charakter.

3. W romantycznym prześwicie

W tradycji interpretacyjnej chętnie wskazywano na romantyzm jako ważne źródło Leśmianowskiej inspiracji¹²⁹.

Sądzę – pisał Marian Pankowski – że przez fakt, iż podejmował wielkie tematy, jak indywidualizm, walka z Bogiem, lecz przede wszystkim przez to, że widział świat niedokończony i rozdarty przez ciemne siły, Leśmian przynależy, w dużej części, do Romantyzmu¹³⁰.

Według Krzysztofa Trybusia relacja ta została już dobrze rozpoznana i omówiona¹³¹. Kluczowe jest dookreślenie, że chodzi o romantyzm polski. Co jednak ze światowym, zwłaszcza niemieckim, nurtem refleksji tego okresu? Poetycka koncepcja pieśni bez słów wydaje się blisko związana z myślą Johanna Wilhelma Rittena, którego rozważania w języku polskim przybliżył Bolesław Andrzejewski: „Otóż pozbawione słuchu rośliny to pierwotny język, poprzez który objawił się wszechświat. Jest to język bez słów, język nieartykułowany, polegający na bezpośrednim objawieniu się istoty bytu”¹³². Słowa są wtórne wobec istnienia, pierwsze organizmy potrafiły komunikować się bez nich. Dopiero wraz z pojawieniem się człowieka świat stopniowo stawał się wypowiedziany i nazywany. Nie nastąpiło to natychmiast, ponieważ myślenie obrazami kształtowało wyobraźnię człowieka pierwotnego aż do udoskonalenia środków komunikacji. Myślenie wypracowane „(...) na gruncie romantycznej filozofii języka (...) przedkładającej język «bez słów» ponad posługiwanie się słowami artykułowanymi (...)” Ritter zawdzięczał Johannowi Gottfriedowi Herderowi i Novalisami¹³³. Rozpoznanie, jakich dokonali niemieccy romantycy, odnosi się do okresu przed pojawieniem się pierwszych ludzi, a zatem czasowo wyprzedzają człowieka pierwotnego. Leśmian – formułując teorię pieśni bez słów – wyprzedza okres, o którym pisał

¹²⁹ Por. np. R. Stone, *Poezja Leśmiana a romantyzm polski*, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 64/2; P. Szwed, *Oddalenie. Poezja Bolesława Leśmiana wobec romantyzmu polskiego*, Katowice 2014.

¹³⁰ M. Pankowski, *Leśmian, czyli bunt poety przeciw granicom*, przeł. A. Krzewicki, Lublin 1999, s. 216. Badacz wskazuje i omawia również dwie inne tradycje, które nadały kierunek Leśmianowskiej twórczości – Barok i Modernizm.

¹³¹ K. Trybuś, *Leśmian romantyczny*, „Czytanie literatury: łódzkie studia literaturoznawcze” 2014, nr 3, s. 429.

¹³² B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa-Poznań 1989, s. 70.

¹³³ Tamże, s. 71.

Michał Głowiński. Prześwit gatunkowy narodził się więc w ważnym momencie dziejowym – gdy muzyka sfer przestała wieść prym, ustępując miejsca już artykułowemu, ale jeszcze nieharmonijnym dźwiękom ludzkiej mowy. *Logos* zagarnia coraz większą przestrzeń kultury, jednak ślady napięcia znaleźć można właśnie w przeciwstawieniu baśni mimicznych baśniom wypowiedzianym i przechowanym przez poetę w słowie. Z czasem konflikt między brakiem słów a ich obecnością został przewyciężony na rzecz koincydencji milczenia oraz artykulacji, czego przykładem są wiersze z ostatniego etapu życia i twórczości poety, które trafiły do pośmiertnie wydanej *Dziejby leśnej*, ale także utwór *Gwiazdy* z poprzedzającego ten zbiór o osiemnaście lat temu *Łąka*:

Tej nocy niebo w dreszczach od gwiazd mrugawicy
Kołysało swój bezmiar w sąsiednie bezmiary,
To w próżnię swe radosne unosząc pożary,
To zbliżając je znowu ku mojej źrenicy.

Patrzę, niby przez nagły w mej ślepcocie wyłom,
A światy roziskrzzone – zaledwo na mgnienie
Odślaniają mym oczom, jak nieba mogiłam,
Dalekie, zatajone w srebrze ukwiecenie.

Odślaniają swe jary, wzgórze i parowy,
Już z jednego szum borów płonących dolata,
Z drugiego – cisza grobów, a z trzeciego świata –
Krzyk o pomoc i zawiew południa lipcowy.

Zasłuchany, wpatrzony stoję tak do świtu,
Aż niebo wron zbudzonych przesłoni gromada,
Gwiazdy giną w jaśnistych roztopach błękitu,
I gąszcz rosy na rzęsach zbłyskanych osiada.

Skroń znużoną pochylam do stogu na łące,
Garścią rozćwierkanego rojem świerszczów siana

Rzeźwię oczy, smugami gwiazd jeszcze gorące,
I do snu odniałego padam na kolana.

I śni mi się i trwogą uderza do głowy
Krzyk o pomoc i zawiew południa lipcowy.

Na tle Leśmianowskiej liryki wiersz wyróżnia się brakiem niezależnych wypowiedzi – cały jest opisem sytuacji, a krzyk wieńczący ostatni wers pojawia się zaledwie we śnie. Milczenie ułatwia koncentrację na obiektach wizualnych, ale również oddaje niepokojącą ciszę wszechświata. Brak dźwięku wzmacnia dramaturgię przedstawienia świetlnego. Rozbicie trzech ostatnich dwuwersów na oddzielne strofy wpisuje milczenie w strukturę utworu, gdzie nieopozycyjnie pojawia się na równi ze słowami.

Wers „Patrzę, niby przez nagły w mej ślepotcie wyłom,” uwypukla pionierskość i jednorazowość spojrzenia bohatera. Wiersz stanowi więc zapis obrazów niedostępnych w codziennym doświadczeniu.

Opisane w wierszu deszcze meteorytów to zapewne roje perseidów, jakie od połowy lipca przez ponad miesiąc pojawiają się na niebie. Kontrast ciemnego nieba, na którym z dużą intensywnością jaśnieją ciała niebieskie, hipnotyzuje widza zapatrzonego w migotliwą przestrzeń pulsujących światłem meteorów. Choć wydają się niedosiężne, podczas obserwacji nieomal zanika granica, która dzieli je od podmiotu, w wyniku czego gwiazdy gwałtownie zbliżają się i oddalają. Z każdym kolejnym wersem wiersza zjawiska zachodzące na firmamencie stają się głównym bohaterem utworu – dopiero pierwsze promienie słońca odwracają tę sytuację, z pozoru niesceniczną. Trudno byłoby bowiem przekazać w dramacie napięcie odczuwane przez głównego bohatera czy dynamikę procesów zachodzących na niebie. Forma monologu lirycznego najbardziej sprzyja wypowiedzeniu tego stanu rzeczy. Niemniej wielość światów pojawiających się w trzeciej strofie, wprowadza elementy myślenia dramaturgicznego – wizje rzeczywistości nakładają się na siebie poprzez co zjednują przeciwieństwa. Współwystępowanie odmiennych komponentów jest eksponowane przez brak statyczności przedstawionej wizji. Zza kurtyny (gwieздnego nieba) poezji, prześwituje więc dramat, w którym do głosu dochodzą przeciwstawne racje, sposoby kontaktu ze światem widzialnym. Mechanizmy współczesnej sceny – np. obrotowej – dobrze mogłyby pokazać, że istnieją różne przestrzenie angażujące uwagę „ja” lirycznego. „Wiersz zdaje się mówić – interpretował Andrzej Lam – że zawieszeni między imaginacją i snem, przeniknięci grozą i tajemnicą wszechświata, widzimy świat realny w jego ulotności i znikomości, jak gdyby i on kołysał się z jednego bezmiaru w inny”¹³⁴. Nie pierwszy raz Leśmian podważa status rzeczywistości, lecz tym utworem dobrze pokazuje, jak blisko nas sytuują się inne światy, a także jak zmienny, a czasem pozorny, dystans oddziela nas od nich. „Wrażenie jego

¹³⁴ A. Lam, *Obraz i dyskurs w poezji Leśmiana*, [w:] *Poetyki Leśmiana...*, dz. cyt., s. 46.

stabilności jest złudne”¹³⁵, pisał dalej badacz. Wspólnym mianownikiem dla natury – bliskiej i dalekiej o miliony lat świetlnych – jest intensywność życia. To ona nadaje znaczenie Leśmianowskim bohaterom zatracającym się w dynamice działania, dzięki któremu zbliżają się do zupełności bytowania.

W prostszym odczytaniu utworów – poprzez relację bohatera lirycznego – oddaje wyjątkowość zjawisk wszechświata wykraczających poza ludzkie rozumienie i magnetyzujących potencjałem wizualnym, dlatego zostaje zapisany w formie wiersza, choć po przesunięciu akcentów z doznań na zjawiska widzialne równie dobrze sprawdziłby się w wariacie scenicznym – także jako krótki monodram. Poetyckim tworzywem Leśmianowskich wierszy – tutaj *Gwiazd* – stają się wydarzenia, których żywość pozwoliłaby im zaistnieć na scenie teatralnej.

Podmiot liryczny jest ze swej natury jako konstrukt teoretyczny zamknięty w materii wiersza i pozbawiony sprawczości. Dopiero jego metamorfoza w bohatera lirycznego pozwala mu przekształcać poetycki świat. Oczywista wydaje się zbieżność „bohatera” jako formuły używanej właśnie w odniesieniu do postaci prozy czy dramatu.

Wśród utworów poetyckich, w których widoczny staje się prześwit dramatu, można wyróżnić kilka wariantów. Pierwszy z nich to opis świata przedstawionego, zjawisk czy działań bohaterów – tym najbliższy do pierwszego etapu twórczości dramaturgicznej Leśmiana: baśni mimicznych. Następnie ważny komponent tego dorobku tworzą utwory dialogiczne – przede wszystkim cykl *Ballady z Łąki*, ale również dzieła z innego okresu twórczości upodabniające się do ballady, a także wiersze czy poematy, w których dialog organizuje sytuację komunikacyjną. Tym najbliższy do dramatu *Dziejba leśna*. Na ostatnią z zaproponowanych możliwości składają się dzieła będące monologiem jednego bohatera – dzięki temu łatwo stają się dramatami wypowiedzianymi. Do pewnego stopnia orbitują one blisko *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, gdzie bohaterowie mówiąc do innych, mówią tak naprawdę do siebie. Nie jest to natomiast proste odniesienie, ponieważ między konstrukcją wspomnianego dramatu a poszczególnymi lirykami zachodzi wiele różnic; trzonem tego porównania jest nobilitacja pojedynczych wypowiedzi zamiast ich całości.

Utwory, w których przeważa monolog liryczny postaci, mogą łatwo zostać przekształcone w monolog wypowiedziany ze sceny, czego dobrym przykładem jest znany wiersz *Urszula Kochanowska*.

Synteza komponentów lirycznych i dramatycznych składa się na *Ballady zamieszczone w Łące*. Z ich połączenia powstały utwory reorganizujące rolę liryki w obrębie

¹³⁵ Tamże.

ballady. Skoro postać w dramacie może mówić wierszem, ma także prawo posługiwać się wierszem w balladzie. Sama ballada nie jest tylko formą liryczną, sytuuje się bowiem na pograniczu gatunków literackich, zbliżając do siebie te trzy dykcje. Jej synkretyzm rodzajowy wy dobył romantyzm owładnięty „balladomanią”. Wyodrębnienie graficzne – wcięcie, a także zmiana długości stopy akcentowej, za pośrednictwem której wypowiada się bohater, to cechy świadczące o nowej syntezie gatunków.

4. Baśń dramatyczna – między prześwitami

Łącznikiem pomiędzy teatralną a poetycko-narracyjną stroną twórczości Leśmiana może być baśń dramatyczna. O ile baśń doczekała się już omówienia w dorobku autora *Łąki* przez Annę Czabanowską-Wróbel, o tyle baśń dramatyczna została w tym kontekście za ledwie odnotowana¹³⁶. Dopiero Magda Nabiałek czyni przedmiotem swojego zainteresowania osobne dzieje tego gatunku. I choć historia ewolucji baśni dramatycznej wciąż podlega badaniom, to wpisane w nią pośrednictwo między baśnią a dramatem nie może ująć uwadze. Badaczka twierdzi, że „(...) baśń dramatyczną należałoby postrzegać jako hybrydę literacko-teatralną”¹³⁷ i dlatego – łącząc ją z twórczością Bolesława Leśmiana – wspomina (czterokrotnie) *Skrzypka opętanego*. Warto dodać także *Pierrota i Kolombinę* – poprzedzającą *Skrzypka* baśń mimiczną. Oscylowanie między kulturą wysoką a niską (w okresie Młodej Polski oraz dwudziestolecia międzywojennego obowiązywało różnienie na archaiczne dziś obiegi kultury) wydobywało napięcie leżące u podłoża omawianego gatunku. Nieomal klasyczna historia trójkąta miłosnego osadzona w scenerii do złudzenia przypominającej romantyczną (epatujące grozą opisy cmentarza, sposoby prezentacji Wiedźmy czy duchów) spleta z wysokoartystycznymi problemami natury filozoficznej czy wykonawczej. Baśniowość wspomnianych utworów wynika z kreacyjnej mocy wyobraźni poety, dramatyczność zaś organizuje wydarzenia fabularne. Leśmian jako autor baśni dramatycznej funkcjonuje na szczególnych prawach, ponieważ „Niewielu młodopolskim twórców było w stanie – tak jak Leśmian – uczynić z tej struktury pole dyskusji metafizycznej, epistemologicznej i estetycznej”¹³⁸. To tylko podkreśla osobność autora *Łąki*

¹³⁶ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 79/4.

¹³⁷ M. Nabiałek, *Baśń dramatyczna – zapomniane ogniwo*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, tom LXII, z. 3, s. 107

¹³⁸ Tamże, s. 114.

także na tle ewolucji gatunków. Równie oryginalny jest prześwit pomiędzy baśnią rozumianą jako nowela czy ballada lub poematem a dramatem tworzącym baśń dramatyczną.

Namysł nad baśnią dramatyczną przywraca kulturze – zgodnie z tytułem pracy Magda Nabiałek – zapomniane ogniwo. Jest to oryginalna i warta uwagi formuła nie tylko z perspektywy genealogii, ale również prześwitu, wypełnia bowiem tę przestrzeń, która była dotąd międzygatunkową ziemią niczyją. Spajając różne elementy kultury, sama w nich zaniknęła. Nie przetrwawszy obwieszczonej przez Stanisława Balbusa „zagłady gatunków” oznaczającej „niwelację (i likwidację) nadmiernej różnorodności zjawisk świata w celu przystosowania ich do aktualnie założonej antropocentrycznej normy”¹³⁹ odeszła w zapomnienie. Badania prowadzone nad przemianą gatunków przywróciły ją namysłowi nad literaturą stanowiąc cenny wkład w refleksję dotyczącą relacji międzygatunkowych, które umożliwiają zaistnienie prześwitu. Dowiodły one również, że rozważania gatunkowe dopełniają refleksję nad treścią oraz problematyką utworów.

Spośród liryków z debiutanckiego *Sadu rozstajnego* kontynuujących tradycję mimiczną, której najpełniejszą realizację stanowią baśnie mimiczne w postaci dramatów bez słów, szczególne miejsce zajmuje *Prolog*. Jest on zapisem gestu bohatera (poety?) ustawiającego zwierciadła, w których odbijać, a zatem powielać, będzie się płomień świecy. Zaangażowanie bohatera wiersza, a także nieomal intymny wymiar opisywanych czynności, które skutkują osobistą wizją i refleksją, wyraziście łączą ten utwór z wczesnymi dramataми autora *Dziewczyny*. Wyrazistość poetyckiego obrazowania oraz oddziaływania jest również rezultatem wpływu baśni będącej przejawem abstrakcyjnego i przedrozumowego myślenia¹⁴⁰. „Porządek Leśmianowskiego świata sprawia, że w pozycji luster stają istnienia niejako przeznaczone sobie, będące dwoma częściami tego samego Bytu”¹⁴¹, komentuje utwór Olga Gromek. Analogicznie do zwierciadeł, przeglądać mogą się w sobie dramat i liryka autora *Łąki* stanowiąc dwie odsłony tego dorobku.

Na bardziej fundamentalnym poziomie baśń jest gatunkiem epickim, który odznacza się fantastycznością przedstawionego świata czy cudownością wydarzeń. Wyznaczniki tak definiowanej baśniowości pojawiają się w różnych formach wypowiedzi, niezależnie od gatunku czy rodzaju – prześwitują zatem przez wszystkie z nich. Właściwe ustawienie luster przez bohatera *Prologu* pozwala na dostrzeżenie baśni:

¹³⁹ S. Balbus, „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 1999, nr 6 (59), s. 25.

¹⁴⁰ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 79/4, s. 29.

¹⁴¹ O. Gromek, *Poezja Bolesława Leśmiana i malarstwo Odilona Redona*, [w:] *Poetyki Leśmiana...*, dz. cyt., s. 92.

Widzę baśń zwierciadlaną, kędy zamiast słońca,
Nad zwłokami praistnień orszak gromnic czuwa,
Baśń, co się sama z siebie bez końca wysnuwa
Po to, aby się nigdy nie dosnuć do końca...

I 53

Prolog zgodnie z tytułem zapowiada nie tylko następujące po nim liryki w cyklu *Z księgi przeczuć*, ale wprowadza (w) tematykę baśniowości: tak ważnego komponentu całej twórczości Leśmiana. Wspomniany utwór dowodzi wreszcie, że aby spostrzec to, co pozornie niedostępne, trzeba umiejętnie posługiwać się narzędziami wprowadzającymi różnicę i powtórzenie do świata widzialnego – zwierciadłami mogą być utwory literackie. Baśń nie ma początku ani końca i ustawicznie się przekształca, wymykając się próbom definicji czy pochwylenia.

5. Multiwersum – świat światów

Filozofia Leśmiana przeciwstawia się tradycji greckiej, pod którą fundamenty położył Parmenides w znanym twierdzeniu: „Byt jest, niebytu nie ma” (poecie zdecydowanie bliższy jest Heraklit uprzywilejowujący procesualność świata). Nieistnienie więc istnieje. Podobnie jak istnienia występujące w tej twórczości w liczbie mnogiej – kieruje to czytelnika ku mnogim formom bycia, ich pluralistycznemu współbytowaniu. Analogiczna sytuacja dotyczy obecnych w dorobku autora *Łąki światów* – pisanie o Leśmianowskim *uniwersum* wskazuje na wspólny mianownik ujednociający przestrzeń kreowaną przez poetę. Harmonizujące postrzeganie odmiennych czasoprzestrzeni nie oddaje jednak pełnej sprawiedliwości utworom poety, które istnieją na własnych, odrębnych prawach. Niewątpliwie łącznikiem pomiędzy różnymi wizjami i wierszami jest rządząca nimi konsekwencja praw. Poza nią trudno rozpoznać inne komponenty, które mogłyby jednoczyć odmienne rzeczywistości. Na pozór mamy więc do czynienia z *poliversum*, ponieważ nie istnieją one od siebie w pełni niezależnie – poeta spaja je mocą wyobraźni. Moją odpowiedzią na dychotomię *universum-poliversum* jest *multiwersum*: wieloświat zawierający w sobie wszystkie potencjalnie istniejące światy z ich różnymi lub takimi samymi działaniami praw fizyki¹⁴². W pojęciu wpisana jest idea różnorodności Leśmianowskich światów, które istnieją równolegle i nieopozycyjnie wobec siebie i dlatego są bardziej adekwatne wobec bogactwa poetyckiej fantazji autora *Napoju*

¹⁴² Leszek Nowak pisał: „W światach tych działa więc inna fizyka niż w naszym”. Zob. L. Nowak, dz. cyt., s. 88.

*cienistego*¹⁴³. Na pluralizm Leśmianowskich światów wskazuje także brak wewnętrznych odniesień do konkretnych utworów – nie nawiązują one ze sobą bezpośredniej korespondencji.

Podobny pomysł przedstawił Piotr Kobielski-Grauman: „Wszechświat Leśmiana zawiera w sobie wiele takich równoległych wszechświatów, w których bywał, stawał się właśnie, «błąkał się w cienistych istnień bezładzie», i zarazem jakby nigdzie nie był u siebie”¹⁴⁴. Hiperbolizacja – wszechświat we wszechświecie – jeszcze bardziej oddziela te utwory, lecz czy są one sobie aż tak dalekie? Badacz przekonywał dalej:

Zapewne o każdym z tych Leśmianowskich wszechświatów można by napisać osobną dysertację antropologiczną, tyle że prawdopodobnie byłyby to czynność jałowa. Bo Zjawisko Leśmiana ma tę właściwość, że gdy tylko spróbować je określić, pochwycić w sieć słów i pojęć, zatrzymać w czasie i przestrzeni – jego już tu nie ma!¹⁴⁵

Zamiast tak stanowczego rozdzielania poszczególnych (za)światów, warto zapytać o konsekwencje wynikające ze spojrzenia łącznego i rozłącznego.

Łąka z poematu o takim tytule nie jest przecież tą samą łąką z *Ballady bezładnej*, choć scala je tom zatytułowany *Łąka*. Być może to intencjonalne zjednoczenie różnych przestrzeni, a może wydawnicza konieczność albo przypadek decydujący, że utwory znalazły się w jednym wydaniu – nie sposób jednoznacznie zawyrokować. Ważniejsza okazuje się świadomość odmienności i wielowymiarowości nowych światów. Uniwersalność panujących w nich reguł pozwala postrzegać je jako *uniwersum*, natomiast zróżnicowanie ich wewnętrznego pejzażu kieruje raczej ku multiwersalności jako autonomicznego istnienia poszczególnych wyobrażeń. Zależnie od tego, czego w tym dorobku poszukujemy, otrzymamy świat pełen sprzeczności, skrzący się wachlarzem przeciwstawnych odcieni lub zaskakująco podobny, zbieżny i skonsolidowany. Nie zmienia to bynajmniej faktu, że lepiej czytać jeden utwór na wiele sposobów, uwzględniając jego niejednoznaczność odpowiedzialną za mnogość interpretacji niż wiele dzieł przykrawać do jednego tylko wzorca rozumowania. Immamentna antybinarność utworów autora *Dziejby leśnej* nie pozwala na jednoznaczne i arbitralne rozstrzygnięcia w tak wrażliwej materii, jaką jest liryk.

Niejednoznaczność już relację *universum-poliversum* dodatkowo komplikuje perspektywa genologiczna. Tak jak w dziełach pojawiają się wyznaczniki identyfikujące

¹⁴³ Według Leszka Nowaka „(...) punktem wyjścia metafizyki Leśmiana jest teza o wielości światów. Zob. L. Nowak, dz. cyt., s. 94.

¹⁴⁴ P. Kobielski-Grauman, *Wstęp do wszechświatów równoległych*, Lublin 2016, s. 8.

¹⁴⁵ Tamże, s. 9-10.

odmienny rodzaj czy gatunek literacki niż ten, na który wskazuje zastosowana formuła (poezja w dramacie czy dramat w poezji), tak i *uniwersum* różnicuje się na poziomie prozy, poezji oraz dramatu. *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* unieważnia radykalne zerwanie ze światem doczesnym na rzecz akcji rozgrywającej się po śmierci bohaterów, pokazując dodatkowo, że w obu formach istnienia dramat ludzkich wyborów pozostaje tak samo aktualny. Taka kontynuacja podejmowanych wątków pozostaje w zgodzie z poezją, w której świat i zaświat również nie występują przeciwstawnie. Czyli *uniwersum*! Niekoniecznie – ukształtowanie wypowiedzi w określonej perspektywie gatunkowo-rodzajowej rzutuje bowiem także na jej treść: inaczej zarysowany jest świat przedstawiony dramatu (wskazówki dotyczące scenografii) a inaczej wiersza (opis świata przedstawionego). Podobieństwo nie może więc oznaczać tożsamości, czego potwierdzeniem jest odmiennosc także w obrębie jednego gatunku – różnica pomiędzy wczesnymi baśniami mimicznymi a późnymi dramatami także jest znacząca. Również status lustra jako narzędzia wydobywającego skrytą w nim rzeczywistość uległ zmianie, zwłaszcza wskazuje na to przywołany *Prolog* oraz *Dziewczyna przed zwierciadłem*:

Zwierciadło moje, bezdenny strumieniu,
Tajemnych zwierzeń odwzorny kryształ!
Po jakim żwirze, po jakim kamieniu
Z otchłani w otchłań włożyłeś swe fale,
Nimeś wytropił sny moje i dotarł
Do mej sypialni, zbielałej od znoju,
By znieruchomieć na ścian mych postojów –
Srebrny – w szkarłatnym rozdwojeniu kotar!
Z jakich ty dolin nieznanych i lasów
Wybiegłeś, szumiąc i dzwoniąc po darni,
By zaniezumieć w pobliżu atlasów
Mojego łoża i mojej męczarni!

Czeka mnie zawsze w twych głębiach udusznych
Schadzka ze sobą! I nikt nie wysledzi
Pieszczot, którymi, jak lgnącym snem, bredzi
Ciał dwoje, sobie nawzajem posłusznych...
Z nich jedno, chłonąc upojeń mgłę białą,
Własnym spojrzeniem swą nagość bezwstydy,
A drugie – w lustrze – udaje, że widzi,
I tak omdlewa, jak gdyby widziało...

Strumieniu, piersi chłodzący mi obie!
Ciało omyte fal twoich wezbraniem
Zbywa się nagle niewiedzy o sobie
I siebie pierwszym ogarnia Kochaniem!
Bo któż mnie kochać potrafi zgadliwiej,
Niżli – ja sama? Któż baśń o pieszczocie
Spełni?... Kto dłonią, zagrzebaną w złocie
Mych włosów, w taki lwi sen rozegrzywi
Tę przędzę niłą? Kto równy mi w szale
Usta pokrwawi o sen mój, nim pierzchnię?
Niczyja – będę!... Wzburz gładką powierzchnię,
Strumieniu chłonny! Rozwiczrzyj swe fale!
Wystąp z ciasnoty hebanowych brzegów!
I zatop nagle tę moją świetlicę
I łoże, zmorą szarpane noclegów –
A mnie – zazdrosną o głąb topielicę –
Zmień w zwierciadlaną rusałkę, bym ciało,
Samo się w sobie co chwila widzące,
Bawiła płasem, aż w pył się roztrączę
O śmierć, jak perła o perłę zuchwałą!

II 19-20

O ile wcześniej lustro kierowało w stronę baśni, która dzięki odpowiedniemu ustawieniu szklanych płaszczyzn stawała się widoczna, o tyle teraz ustanawia spotkanie bohaterki lirycznej z samą sobą. Pragnie ona jednak przemiany, która uwolni postać od strumienia odbijającego jej wizerunek. Wiersz również czerpie z myślenia dramatem, ponieważ Michał Głowiński wskazywał, że utwór podobny jest do monodramu¹⁴⁶. Jeśliby znów przyjąć klucz autotematyczny, utwór za pośrednictwem korzystania z romantycznego rezerwuaru wyobrażeń przeciwstawia się literaturze, która jest własnym odbiciem. Ten sam problem przenika do dramatycznego dorobku poety – Małgorzata Czapiga-Klag zauważa, że w *Skrzypku opętanym* „Odbicie Chryzy w zwierciadle” pojawia się jako autonomiczna *dramatis personae*¹⁴⁷. Odzwierciedlenie przeciwstawia się logice i zaczyna panować nad postacią, która odtwarza ruchy wykonywane przez swoje odbicie. Przywołana badaczka interpretuje: „Wnętrze Chryzy rzutowane jest na odbicie i to ono jako pierwotne ma prawo

¹⁴⁶ M. Głowiński, *Narcyz i jego odbicia*, „Twórczość” 1980, nr 10, s. 108.

¹⁴⁷ M. Czapiga-Klag, *Światy magiczne. Gry z symboliką w klechdach i dramatach Bolesława Leśmiana*, Wrocław 2020, s. 93; B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 60.

pierwszeństwa, dlatego wykonuje ruchy jako pierwsze”¹⁴⁸. Także w późnym *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* lustro okaże się istotnym elementem, na co również wskazuje Czapiga-Klag¹⁴⁹. Lustrzane utwory dobrze eksponują wcześniejszą tezę, w myśl której tak jak rzeczywistość tych wierszy odbija się w sobie jak w zwierciadłach, tak też dzieła dramatyczne i poetyckie przeglądają się w sobie wzajemnie. Argumentem na rzecz tego stanowiska byłaby obecność lustra we wspomnianym wyżej dramacie jako spoiwa z wczesnymi baśniami mimicznymi.

Przywołana badaczka kwestionuje adekwatność określenia „dramat” wobec *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, mając na względzie jego definicję ze *Słownika Terminów Literackich* przygotowaną przez Michała Głowińskiego oraz – co ważniejsze z perspektywy prześwitu gatunków – podkreśla jego pokrewieństwo z poematem: „*Zdziczenie* można też nazwać poematem ze względu na fakt, iż jest to utwór wierszowany, odpowiedniego rozmiaru, posiadający cechy dramatyczne”¹⁵⁰. Niedookreśloność utworu działa na jego korzyść, czyniąc go czymś więcej niż dramatem oraz poematem, a także – jak wskazuje Czapiga-Klag – poematem dramatycznym¹⁵¹. Także późne poematy zapisane wierszem mogłyby znaleźć się w ramach tego pojemnego gatunku. Na przykład *Eliasz, Pan Błyszczyński* czy *Dwaj Macieje* zawierają wyodrębnione cudzysłowem, a więc niezależne, wypowiedzi bohaterów tych utworów. Oryginalne wykorzystanie elementów liryki i dramatu jest cechą poświadczającą wyjątkowość całego projektu dramaturgicznego Leśmiana. To kolejny z przykładów ukazujących wzajemne oświeclanie się gatunków za pośrednictwem prześwitu.

¹⁴⁸ M. Czapiga-Klag, dz. cyt., s. 94.

¹⁴⁹ Tamże.

¹⁵⁰ Tamże, s. 102.

¹⁵¹ Tamże.

ROZDZIAŁ III

Dramaturgia badań wizualno-fonicznych na przykładzie twórczości Bolesława Leśmiana

*Wiatr się zsunął ze strzechy na gałęzie drzew –
Czy on we mnie tak śpiewa? Widzę poprzez śpiew,
Jak księżyc wschodzi nad borem!*

Bolesław Leśmian, *Wieczorem*¹⁵²

Starożytność położyła podwaliny pod opozycyjne postrzeganie dwóch zmysłów człowieka, które uznawano wówczas za wiodące podczas poznawania świata – wzrok i słuch. Arystoteles w traktacie *O duszy* osadził na fundamencie kultury, sztuki i filozofii dominującą przez późniejsze wieki orientację wzrokocentryczną. „Przekonanie, że wzrok jest zmysłem dominującym – pisała Ewa Górecka – ukształtowane pod wpływem Heraklita i Arystotelesa, na długo zawładnęło umysłami uczonych i artystów, a dziedzictwo kultury judajskiej – kultury słyszenia – zostało przez Zachód odsunięte”¹⁵³. Spośród pięciu zmysłów, które

¹⁵² B. Leśmian, *Poezje zebrane*, t. 1, dz. cyt. s. 9.

¹⁵³ E. Górecka, *Konstantego Iłdefonsa Gałczyńskiego gry barwą z wyobraźnią i kulturą*, Bydgoszcz 2012, s. 9.

Stagiryta wyróżnił jako przewodnie, właśnie wzrok cieszył się największym uznaniem, a blisko niego – jako przynależny do zmysłów wyższych (a przez to odmienny od dotyku, smaku, zapachu) – sytuował się słuch. Jeśli potraktować kolejne wieki i epoki jako arenę dziejów, na której toczyła się walka między tymi dwoma biegunami kontaktu z rzeczywistością, zwycięsko z tego agonu wyszli okulocentrycy – wizualne reprezentacje świata zaczynają wieść prym. Wiara w moc ludzkiego spojrzenia zostaje naprzemiennie to ugruntowywana, to podminowywana przez spory wokół religii (idole, ubóstwo a przepych) czy sztuki (ranga doświadczenia, narodziny impresjonizmu, problem reprezentacji). Bodźce dźwiękowe zaczynały oddziaływać coraz silniej, obejmując sobą rozleglejsze obszary przeżycia w wyniku czego szale – metaforycznie przedstawiające te dwa sposoby percepcji – zaczęły zbliżać się ku sobie. Jak poszczególne szale przechylać będą badacze Leśmianowskiego dorobku koncentrujący się na słuchowych oraz wzrokowych aspektach procesu poznania?

1. Interpretator jako dramaturg

W neoromantyczną rzeczywistość, mierzącą się z pytaniem dotyczącym wiodących zmysłów podczas kontaktu z rzeczywistością, wkracza przyszły twórca *Sadu rozstajnego* debiutem czasopiśmienniczym w 1895 r. Siłę oddziaływania sytuacji lirycznych zapewnia sfera foniczna wiersza, zazwyczaj dobrze sprzężona z przedstawieniami wizualnymi. Nie tylko muzyczność organizuje przestrzeń brzmieniową dorobku autora *Łąki*, obok niej występuje bowiem świat dźwięków, głosów oraz odgłosów, lecz także ciszy. Badania skoncentrowane na wartościach audialnych twórczości tego poety dają się podzielić na dwa zasadnicze obszary tematyczne: na pierwszy składa się muzyczność wpisana w wersyfikację, a zatem przede wszystkim rym i rytm, za które odpowiada rozkład sylab i akcentów w wersach; przynależą one do poetyki utworu. Kolejny zaś zawiera komponenty nadbudowane nad poetyką i znajdujące swój bezpośredni odpowiednik w prezentowanych opisach czy wydarzeniach lirycznych. Obie przestrzenie mogą się wzajemnie przenikać, wchodząc ze sobą w interferencję oraz korespondencję. Przykładem są zjawiska foniczne, które zostają stematyzowane poprzez wyrazy dźwiękonaśladowcze. Wynikają one wówczas z ukształtowania wypowiedzi poetyckiej w sposób, który naśladuje zjawisko przywołane w utworze. Nie zawsze jednak te dwie płaszczyzny refleksji są równorzędne. Choć spotykają się podczas interpretacji, to postrzeganie ich jako rozłącznych pozwala uwidocznic zagadnienia

związane z akustyką poszczególnych utworów, pozostawiając na marginesie dobrze opracowaną muzyczność.

Ciekawym przykładem powiązania rytmu wypowiedzi oraz architektury jest propozycja badawcza Włodzimierza Szturca, której przedmiotem jest dramat Stanisława Wyspiańskiego *Akropolis*: „(...) rytmom architektonicznym, związanym właśnie z ożywieniem grup rzeźbiarskich, towarzyszy oczywiście rytm mowy”¹⁵⁴. Ten przykład – będący owocem najnowszych rozpoznań twórczości autora *Wyzwolenia* – pozwala wydobyć z utworu wpisana w niego dramaturgię i przekazać ją w badaniach. Nie jest to jednak proste odtworzenie czy przeniesienie walorów dramaturgicznych utworu literackiego do sposobu jego analizy, ale nowe ustawienie sceny badawczej, na której rytm architektury i postaci współbrzmia, choć nie zawsze spójnie: „Dysharmonie pojawiają się więc jako *przeciwyrtmy*, jako dwa typy niewchodzącego w rezonans *ostinata*: jedna struktura rytmiczna polega na wezwaniu i apelu, druga – na repetycji tego samego układu (tej samej pulsacji) w mowie opisującej stan duszy postaci”¹⁵⁵. Przywołana analiza wpisuje się w popularny w ostatnich latach nurt rehabilitujący dramaturgiczny status badań teatralnych i literaturoznawczych, w który pragnę włączyć także własne rozważania dotyczące dorobku autora *Łąki*.

Już gest wyboru kategorii, które czerpią swój rodowód ze zjawisk foniczno-wizualnych, posiada charakter dramaturgiczny. Moim celem nie jest jednak stworzenie nowego paradygmatu, ale przyjęcie określonej optyki – lub też światłoczułej matrycy – którą jest właśnie dramaturgia będąca równolegle propozycją wpisującą się w rekonfigurację współczesnej myśli humanistycznej. Jak pisał bowiem Michał Paweł Markowski: „Nie chodzi w humanistyce o to, jak jest naprawdę (*die Wahrheit*), lecz o to, jak, za pomocą jakich argumentów i jakich pojęć, jakich prawd, konstruujemy światy, w których chcemy żyć”¹⁵⁶. Świadomość konstrukcyjnego charakteru badań pozwala lepiej rozplanować dramaturgię oraz ustawić scenę.

„Pojęcie dramatu – jak zauważają Anna Krajewska i Wojciech Baluch – wręcz charakteryzuje współczesną kulturę”¹⁵⁷. Zyskuje ono także swą reprezentację w literaturoznawstwie, w którym organizuje i określa, a także dynamizuje procesy badawcze.

¹⁵⁴ W. Szturc, *Architektura dramaturgii „Akropolis” Stanisława Wyspiańskiego*, s. 10 <https://docplayer.pl/4866339-Architektura-dramaturgii-akropolis-stanislaw-wyspianskiego.html> [Dostęp: 28 I 2022].

¹⁵⁵ Tamże, s. 11.

¹⁵⁶ M. P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 100-101.

¹⁵⁷ W. Baluch, A. Krajewska, *Wprowadzenie*, [w:] *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. naukowa W. Baluch, A. Krajewska, Poznań 2019, s. 9.

Skoro „Dramaturg jest też obecny w literaturze!”¹⁵⁸, nie może zabraknąć go także w literaturoznawstwie. Zestawienie oraz konfrontacja różnych interpretacji pozwala im korespondować lub wchodzić ze sobą w polemikę. Odczytania interpretatora wywołują bowiem ruch myśli zderzający je z poprzednimi ustaleniami, ale i wyobrażeniami, a także samym dziełem. Historia odczytań bywa drogą stopniowego docierania do dzieła, ale i oddalania się od niego. Dopiero porównanie dotychczasowych badań pozwala ustalić, które z analiz okazały się najbardziej inspirujące. Nie o uprawianie historii historii (!) badań tu jednak idzie, lecz dobre rozeznanie i umiejętne wydobywanie pożądanych refleksji z archiwum, tak aby stały się one motorem napędzającym najnowsze badania, nie tylko jako negatywny czy pozytywny punkt odniesienia. Dla przykładu – dialektyka Leśmianowskiego bytu i niebytu była przez Michała Głowińskiego opisywana następująco:

Wydaje się więc, że owa „nicość” czy „bezbyt” nie są przeciwieństwami „istnienia” czy „bezbytu”, ale – w sposób umotywowany przez centralną zasadę działającą w liryce Leśmiana – ich odpowiednikami, bynajmniej z nimi nie sprzecznymi (zresztą w wierszach autora *Napój cienistego sprzeczność* w ogóle nie występuje – nie może się pojawić w tym świecie poetyckim, w którym wszelka niemożliwość może stać się możliwością)¹⁵⁹.

W innym miejscu Głowiński odnosił się do możliwego pokrewieństwa „niebytu” i „nicości” wskazując na możliwe interpretacje ich relacji¹⁶⁰. Takie ujęcie wykorzystuje Marzena Woźniak-Łabieniec¹⁶¹, przeciwstawiając je odczytaniu Cezarego Rowińskiego, w którym nicość nie może być tożsama z niebytem¹⁶². Badaczka, rozpoczynając od rekonstrukcji dotychczasowych założeń, przygotowuje grunt pod własne rozpoznania. Początek jej tekstu staje się więc czymś więcej niż tylko przywołaniem stanu badań, pokazuje bowiem oś sporu, wokół którego koncentruje się uwaga interpretatorów. I tutaj właśnie na scenę wkracza dramaturg – badacz ustawia głosy swych poprzedników. Nie ogranicza się jednak do ich prezentacji, ale rozszerza swoją działalność na cały tekst poprzez wybór cytatów, tytułu, śródtytułów czy wreszcie samych perspektyw oglądu. Obejmuje zatem więcej niż mogłoby się wydawać przy pierwszym namyśle. Przywołane przykłady dowodzą, że nawet tekst

¹⁵⁸ A. Krajewska, *Dajcie mi dramat, a poruszę świat*, [w:] *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. naukowa W. Baluch, A. Krajewska, Poznań 2019, s. 212.

¹⁵⁹ M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, „Pamiętnik Literacki” 1964, nr 55, s. 407-408.

¹⁶⁰ M. Głowiński, *Leśmian – poezja przeczenia*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 67.

¹⁶¹ M. Woźniak-Łabieniec, *Leśmianowska „ontologia” nicości*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, nr 1, s. 59-60.

¹⁶² C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 123-124

analityczny może stać się przestrzenią agoniczną, w której ścierają się rozmaite perspektywy badawcze, a każda z nich rywalizuje o uznanie czytelnika oraz kontynuację rozpoznania w wyznaczonej linii. Ostateczny głos mają właśnie czytelnicy, spośród nich bowiem rekrutują się interpretatorzy.

Rozpoznania Michała Głowińskiego czy Jacka Trznadla nadal pozostają fundamentalnymi dla powojennych odczytań tego dorobku, lecz dziś zmieniła się ich rola. Dobrze przyswojone, wciąż fundują wiele rozpoznań, nie zawsze bezpośrednio oddziałując.

Model analizy agonistycznej opierający się na polemice i dialogu, a także obecności dyskusji i sporu zamiast podążania według utartego schematu czy transmitowania wiedzy, wymaga wzmożonej aktywności odbiorcy, który równoległe z lekturą kolejnych stanowisk oraz potwierdzających i obalających je argumentów, przekształca własne intuicje badawcze, a także dokonuje przewartościowań w ich obrębie. Wyznaczenie nowego kierunku odczytaniom, może mieć moc zmiany kanonu dotychczasowych eksplikacji. Dramaturgiczny charakter oraz wymiar działań humanistów zmienia świat, ale także i nas samych.

2. Dramaturgia interpretacji

Także proces interpretacji jawi się współcześnie jako niestabilny:

Gdy podążymy za twórcą, zdani jesteśmy na rodzaj myślenia w ruchu – nie możemy poprzestać na obmyśleniu i wykonywaniu poszczególnych kroków. Dopiero taka improwizowana interpretacja odsłania przestrzenny wymiar procesów myślowych i ich dynamiczny charakter¹⁶³.

Niestałość jest *nomen omen* stałą cechą współczesnej refleksji nad interpretacją. Nie szukamy już wybitnych analityków dzieł literackich, lecz tych, którzy najlepiej nas przekonują (a może nikogo nie szukamy, dając się przekonać ujęciom jednych interpretatorów, pozostając natomiast głusi na głos innych? Jak dziś odróżnić „wybitnych” badaczy od „tylko” przeciętnych?). Arseniał środków i technik retorycznych oraz perswazyjnych zdaje się niekiedy wieść prym nad merytoryczną stroną przekazu, nie oznacza to jednak poddania się literaturoznawczym sofistom. Z tego właśnie powodu przestrzeń dramaturgiczna wydobywa różnorodność koncepcji pozwalając im współistnieć. Interpretacja jest bardziej nośna, im bardziej „działa”, czyli oddziałuje na kolejne pokolenia czytelników i badaczy. W podejściu intelektualistów warto wskazać dwie wyraźne tendencje, które

¹⁶³ A. Grodecka, *Umysł filologa. Studia o literaturze, mózgu i dydaktyce*, Warszawa 2020, s. 57.

rozpoznał i opisał w innej płaszczyźnie Leszek Kołakowski – kapłana i błazna¹⁶⁴. Pierwsza z nich umacniałaby klasyczne odczytania, hołdując wytyczonym dotychczas ścieżkom, druga zaś polemizowałaby z nimi. Będąc świadomym pewnych uogólnień, można pokusić się o nieustającą dialektykę tych ujęć – niegdyś awangardowe interpretacje mogą zyskać rangę klasycznych, a te postawione na piedestale mogą zostać strącone przez atrakcyjniejsze propozycje.

Przykładem stanowiska wymykającego się literaturoznawczym rekonstrukcjom stanu badań jest propozycja unitarnej metafizyki Leśmiana zaproponowana przez Leszka Nowaka, dla którego metafizyka autora *Łąki* jawi się jako niestandardowa, dopuszczająca rozmaite warianty odpowiedniości między bytem i niebytem¹⁶⁵. Głos filozofa do pewnego stopnia obejmuje zarysowane wcześniej podejścia, umieszczając je w ramach indywidualnej koncepcji i nie wdając się w literaturoznawcze dysputy. Tym samym wiersze Leśmiana zyskują jeszcze jedno ugruntowanie w filozofii.

Piętrzenie przywoływanych polemik nie jest celem samym w sobie, ale pokazuje głosy sygnalizujące skomplikowane i ważne spektrum problemów Leśmianowskiego dorobku. Badania są często prowadzone polifonicznie, a więc niezależnie od siebie, zyskują grono admiratorów i krytyków. W ramy dramaturgii badań wpisuje się również korygowanie dotychczasowych odczytań. Podejmuje się tego chociażby Piotr Łopuszański, który zarówno grupował poszczególne interpretacje z szerszymi nurtami rozpoznań, jak i dokonywał korekty konkretnych analiz¹⁶⁶.

Również pojęcie dramatu posiada swą dramaturgię. Dla Friedricha Nietzschego

antyczny dramat miał na względzie sceny patetyczne – wykluczał właśnie działanie (przenosił je przed początek albo za scenę). Słowo „dramat” jest pochodzenia doryckiego: i wedle doryckiego uzusu językowego oznacza „zdarzenie”, „historię”, obydwie słowa w hieratycznym znaczeniu¹⁶⁷.

Niemówność ustalenia jednej prawdy prowadzi czasem w prostej linii do odejścia od niedysyjszej egzegezy. Dzieje się tak, ponieważ stanowiska stają się równoprawne w dyskusji, a zatem tym, co może je uprawomocnić jest specjalistyczny język czy monumentalny styl.

¹⁶⁴ L. Kołakowski, *Kapłan i błazen (rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*, [w:] tegoż, *Nasza wesoła apokalipsa. Wybór najważniejszych esejów*, wybór i układ Z. Mentzel, Kraków 2010.

¹⁶⁵ L. Nowak, dz. cyt., s. 73-124.

¹⁶⁶ P. Łopuszański, „Idący, z prawdą u warg i u powiek...”. *Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6.

¹⁶⁷ F. Nietzsche, *Przypadek Wagnera. Problem muzykanta*, przeł. S. Gromadzki, „Nowa Krytyka” 2003, nr 15, s. 23.

Współcześni badacze nie kryją dramaturgicznej działalności, czyniąc z niej atut własnych tekstów. Przykładem są topoty powtarzające się w wielu pracach – od początkowego stwierdzenia, że na temat XY powiedziano już wiele, przez rozważania dotyczące zasadności własnych wysiłków po klasyczną formułę „zamiast zakończenia” (jakby autor pragnął uciec od finału). Dariusz Kosiński pisał: „Dramaturgia nie dotyczy więc tylko tego, co istnieje jako scenariusz wyjściowy, ale także tego, co pojawia się w procesie kreacji i recepcji”¹⁶⁸. Wśród zjawisk odsłaniających roboczy charakter pracy warto wskazać zapiski na marginesach lektur Witkacego, który znacznie wyprzedził Jacquesa Derridę prezentującego w 1972 r. *Marginesy filozofii*¹⁶⁹. Ciągły proces odkrywania kolejnych koncepcji czy metafor odnoszących się do rzeczywistości dzieł literackich wyznacza w obrębie dramaturgii wewnętrzną dynamikę, a także ujawnia jej performatywny charakter, w rezultacie którego wciąż odkrywamy zestawienia, układy i konfiguracje wytwarzające nową jakość myśli humanistycznej.

3. Poprzez obraz i dźwięk – Leśmianowskie formy poznania

Może dziwić, że skoro dwa typy refleksji audialnej – nastawione zarówno na poetykę tekstu, jak i jego wydarzenia, fabułę – owocnie łączą się z wizualnością, wciąż nie powstały monografie, syntezy czy opracowania, które harmonijnie i całościowo prezentowałyby te zjawiska. Rozproszone w artykułach, książkach, tomach rozpoznania, uwagi oraz wskazówki dowodzą niesprzeczności tego typu koincydencji. Czy napięcie między zmysłowym odbiorem świata a nastawieniem intelektualnym jest zbyt duże, aby wyeksponować głębsze pokrewieństwa czy powinowactwa wizualno-foniczne? A może zakres badań wymaga różnorodnych kompetencji, które łatwiej jest osiągnąć zespołowi naukowemu niż jednemu specjalście? Niezależnie od powodu, dla którego dramaturgia badań nad dorobkiem Leśmiana wciąż podąża tym samym rytmem, pojawiają się koncepcje łączące refleksję nad dźwiękiem i obrazem. Dariusz Szczukowski, pisząc o doświadczeniu literatury w twórczości autora *Łąki*, zauważał:

Dla francuskiego filozofa [Gillesa Deleuze’a – przyp. M. K.] akt pisania odsyła do fenomenów widzenia i słyszenia jako granicznych punktów samego języka. Filozof zaznacza: „granica nie znajduje

¹⁶⁸ D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2016, s. 47-48; D. Kosiński, *Dramaturg jako medium*, [w:] *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. naukowa W. Baluch, A. Krajewska, Poznań 2019, s. 18.

¹⁶⁹ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. P. Pieniążek, J. Margański, A. Dziadek, Warszawa 2002.

się wewnątrz mowy, jest jej zewnątrz: zrobiona jest z nie-językowego widzenia i nie-językowego słyszenia, które ona sama umożliwia¹⁷⁰.

Pozajęzykowemu odbieraniu świata sprzyja intuicja rozpoznająca obrazy oraz dźwięki w oparciu o zjawiska pozostające poza obszarem i materią tekstu. Tę drogę wybierze Szczukowski dla rozwinięcia koncepcji doświadczenia literatury, w której najważniejsze staje się ludzkie ciało będące punktem wyjścia i punktem dojścia w relacji ze światem. Badacz wskazuje także, że hermeneutyka podejrzeń rozbroiła wzrokocentryczny model świata¹⁷¹. Rezygnacja z dominującego paradygmatu stanowi nie tyle deklarację estetyczną, ile epistemologiczną – decentralizacja podmiotu wymaga nowego klucza do poznawania rzeczywistości. Nie mogąc zawierzyć oczom, które – jak chociażby podczas oglądania impresjonistycznego obrazu – ulegają złudzeniom, poeta zaczyna poszukiwać innego pewnika. Zaczyna, ponieważ odchodzenie od dominacji wzroku jest procesem wymagającym czasu i... wierszy. Anna Czabanowska-Wróbel relacjonowała: „Leśmian kwestionuje poznawcze możliwości wzroku, jego dominację i wyłączność, choć właśnie w *Sadzie rozstajnym* wzrok jest jeszcze uprzywilejowanym zmysłem”¹⁷². Osobne rozważania badaczka poświęciła poematowi *Oczy w niebiosach*, wskazując na jego szczególną rolę w debiutanckim tomie¹⁷³. Może więc zaproponować „patrzenie słuchem” albo „słuchanie wzrokiem”? Taka metafora zostaje usankcjonowana rosnącą nieufnością pisarzy neoromantycznych wobec wzroku, na co wskazywała – za Marianem Stałą – Ewa Kołodziejczyk¹⁷⁴. Również synestezja nie okazuje się wystarczająca, ponieważ interesujące mnie zjawiska nie rozgrywają się na płaszczyźnie tropu, ale dramaturgicznego konstruowania przedstawienia.

Ważniejsze natomiast dla Leśmianowskich bohaterów niż patrzenie jest widzenie. Pragną oni również nie tylko słuchać, ale przede wszystkim słyszeć.

W Leśmianowskiej tradycji interpretacyjnej badania nad muzycznością mają swoją długą historię rozpoczętą przez samego poetę w szkicach *Rytm jako światopogląd* oraz *U źródeł rytmu*¹⁷⁵. Blisko z nią związana pozostaje również koncepcja „Pieśni bez słów”

¹⁷⁰ D. Szczukowski, *Niepoprawny istnieniowiec. Bolesław Leśmian i doświadczenie literatury*, Gdańsk 2019, s. 19.

¹⁷¹ Tamże, s. 20.

¹⁷² A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 258.

¹⁷³ A. Czabanowska-Wróbel, *Leśmian: autonomizacja poznania wzroku w poemacie „Oczy w niebiosach”*, [w:] *Sensualność w kulturze polskiej: przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. W. Bolecki, Warszawa 2014.

¹⁷⁴ E. Kołodziejczyk, *Fonofera „Sadu rozstajnego”*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, pod red. U. M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014, s. 302-303.

¹⁷⁵ B. Leśmian, *U źródeł rytmu i Rytm jako światopogląd*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, zebrał i opr. J. Trznadel, Warszawa 2011. Muzyczności w dorobku poświęcono wiele prac i namysłu. Por. np.: M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława*

wyłożona w szkicu *Przemiany rzeczywistości*, w którym poeta pisał: „Wie on [człowiek – przyp. M. K.] jednakże, iż aby stać się realnym, musi wydobyć swój ton, musi natężyć swoją pieśń bez słów. Jest ona jedyną i najwierniejszą rzeczywistością”¹⁷⁶. Punktem wspólnym dla patrzenia i słyszenia staje się przenośnia pojawiająca się po raz pierwszy w wierszu *Wieczorem* rozpoczynającym debiutancki tom *Sad rozstajny*, w którym bohater liryczny „widzi poprzez śpiew”. Na znaczenie tej koncepcji zwraca uwagę Michał Paweł Markowski¹⁷⁷, z którym polemizuje Elżbieta Winiecka:

Trudno więc zgodzić się ze stwierdzeniem, że „»Widzę poprzez śpiew« oznacza mediacyjny, niebezpośredni kontakt z rzeczywistością”. W interpretacji Markowskiego znika napięcie między ideałem „pieśni bez słów”, będącej urzeczywistnieniem pierwotnej harmonii oraz cyklem *Pieśni kalekujących* (z tomu *Ląka* 1920), będących metaforą niedoskonałości poetyckich wcieleń przyjętego ideału¹⁷⁸.

Obecność pieśni nie tylko jako formy, lecz przede wszystkim elementu muzycznego światopoglądu, jest kluczowa dla zrozumienia poetyki Leśmianowskich liryków; cykl utworów zaczynających debiutancki tom to *Pieśni mimowolne*. Trudno wyobrazić sobie śpiewność bez muzyczności, dlatego te dwa elementy refleksji pozostają immanentnie sprzęgnięte. W liście do Miriama przyszły twórca *Ląki* pisał: „(...) epos pojmuję jako pieśni – lecz pieśni nie o sobie. Co do pierwiastka pieśniowego w dramacie – mówić chyba nie trzeba. (...) Tylko kwiat «wyśpiewany» żyje w nas i przypomina kwiat – poza nami. Tylko człowiek «wyśpiewany» obchodzi nas w sztuce”¹⁷⁹. Opis, będący metarefleksją wyrażoną w liście do cenionego już wówczas redaktora „Chimery”, tłumacza i artysty, pozwala prześledzić, jak poeta planował działanie w słowie w oparciu o swój indywidualny program poetycki, którego zasadniczym założeniem była pieśń. Podkreślenie oraz powtórzenie takiej motywacji w prywatnym liście wskazuje na zbieżność pomiędzy poglądami wyrażonymi w

Leśmiana, Kraków 1998; P. Śniedziewski, „Treść, gdy w rytm się stacza”. *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 3; J. Sochoń, *Muzyczność literatury: Leśmian i inni...*, „Studia Philosophiae Christianae UKSW” 2011, nr 47; E. Winiecka, *Od pieśni bez słów do słów bez pieśni*, [w:] tejsze, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012; J. M. Rymkiewicz, *Rytm*, [w:] tegoż, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001; J. Dembińska-Pawelec, *Bolesław Leśmian – światopogląd rytmiczny*, [w:] tejsze, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010; T. Wójcik, *Rytm w światopoglądzie Bolesława Leśmiana*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 1; K. Fazan, *Projekt sceniczny: teatr u źródeł rytmu*, [w:] tejsze, *Projekt intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009.

¹⁷⁶ B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, dz. cyt., s. 45.

¹⁷⁷ M. P. Markowski, *Leśmian. Poezja i nicność*, [w:] tegoż, *Polska literatury nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.

¹⁷⁸ E. Winiecka, *Nowoczesne antynomie. Uwagi o nowych odczytaniach poezji Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 12, s. 227.

¹⁷⁹ B. Leśmian, *Utwory dramatyczne, listy*, dz. cyt., s. 378.

szkicach literackich a indywidualnymi przekonaniem poświadczonymi w osobistej relacji. Doświadczenie na wskroś indywidualne, jakim jest wyeksponowanie ekspresji natury poprzez jej śpiewność, Winiecka sytuuje w obrębie projektu odwołującego się do mitu człowieka pierwotnego oraz symbolicznej fascynacji poety, „pragnącego za pomocą słów podporządkowanych magicznej sile rytmu odsłonić tajemny porządek rzeczywistości, dotknąć i objawić to, co niewyraźne, poprzez poetycki śpiew, który staje się aktem bezpośredniego objawienia sensu”¹⁸⁰. Śpiew umożliwia epifanię – chwilowe i nietrwałe pozyskanie znaczenia.

4. Na scenie literatury

Adam Dziadek, autor hasła *Rytm* w *Ilustrowanym słowniku terminów literackich*, wskazywał – za Henrim Meschonnicem – na sensotwórczo zorganizowaną analizę rytmu w dwóch planach: syntagmatycznym oraz paradygmatycznym¹⁸¹. Drugi z nich składa się między innymi z figur prozodycznych, wśród których występują odbicia czy echa spółgłoskowe¹⁸². Pojawiają się one na przykład w wierszu *Panna Anna*, w którym tytułowa bohaterka pod osłoną nocy przeżywa erotyczne uniesienia z kochanem z drewna. Dariusz Szczukowski podkreśla rolę brzmieniowej warstwy utworu, w którym epifory (i anafory) „an” oraz „na” (**panna Anna**, **kochan z drewna**) „rozrywają imię własne”, a „aliteracje stają się źródłem autoerotycznej przyjemności podmiotu”¹⁸³. W świetle wcześniejszej refleksji warto dodać, że wyróżnione przez badacza głoski są także echem, które znajdują umotywowanie w utworze, ponieważ nocne igraszki z kukłą mają charakter cykliczny. Kochana z drewna wprawia w ruch „moc zaklęcia śpiewna” będąca rezultatem poglądów autora związanych z rytmem ogarniającym i ożywiającym nie tylko utwór czy wydarzenie, lecz również bohaterów. W kluczu autotematycznym wiersz staje się manifestem życia wynikającego z muzyczności i przenikającego go rytmu. Istnieje on między innymi dzięki rymom, które powracają jak echo (echo rymu? rym echa?). Jak czytelnik pod wpływem rytmicznie skonstruowanego utworu stwarza rzeczywistość liryczną (trocheiczny trójstopowiec składa się naprzemiennie z sześciu- i siedmiosylabowych wersów), tak bohaterka utworu tchnie życie w drewnianego kochana. Foniczne ukształtowanie wiersza znajduje wizualną reprezentację, samogłoska „a” bowiem –

¹⁸⁰ E. Winiecka, *Nowoczesne antynomie...*, dz. cyt., s. 227.

¹⁸¹ A. Dziadek, *Rytm*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, pod red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019, s. 429.

¹⁸² Tamże.

¹⁸³ D. Szczukowski, dz. cyt., s. 126-127.

mająca największą frekwencje w utworze – konotuje pozytywne znaczenie. Balladę rozpoczyna nastrojowość wynikająca ze szczególnej pory dnia oraz stroju bohaterki:

Kiedy wieczór gaśnie
I ustaje dzienny znój –
Panna Anna właśnie
Najwabniejszy wdziewa strój.

II 115

Wymieniony element garderoby jest dla Leśmiana symptomatyczny, ponieważ pojawia się w tytule innego wiersza, charakteryzując jego bohaterkę, która podobnie jak Panna Anna określana jest poprzez strój. Dźwiękowo-wizualny ekwiwalent pieszczoty zbliża się do doświadczeń lirycznych bohaterów, na co dobrze wskazują wydarzenia w malinowym chruśniaku. Przywołany cykl jest przykładem niebinarnego pisania, ponieważ jego lektura pozwala równolegle i niesprzecznie zobaczyć oraz usłyszeć opisywane wydarzenia. Dramaturgiczna konfrontacja tych dwóch porządków organizuje także inne Leśmianowskie utwory oraz zawarte w nich opisy, które jako procesualne rozwijają się w czasie zaczynając istnieć w przestrzeni: obraz oraz dźwięk są awersem i rewersem tej samej monety. Gra nimi na poziomie tekstu przybiera różne formuły – zazębianie, przenikanie czy zastępowanie to tylko jedne z możliwych wariantów. Takie zabiegi mają wiele wspólnego z teatralnym sposobem przygotowywania inscenizacji, w których za finalny efekt odpowiada wiele komponentów (scenografia, kreacja i ruch aktora, natężenia światła, głośność efektów dźwiękowych itp.). Przywołany wcześniej Karol Irzykowski zwracał uwagę na żywioł dramatyczny przenikający twórczość Leśmiana. Jednym z kluczowych sposobów jego przejawiania się w utworach autora *Dziejby leśnej* jest właśnie z ducha i sposobu dramaturgiczne nakładanie się na siebie wizualno-fonicznych elementów utworu.

„Piszemy dramatem – budujemy dramaturgię nowej sztuki. Reżyserujemy na scenie literatury, pokazując, że dramaturg działa także w materii literackiej”¹⁸⁴. Anna Krajewska eksponuje dramaturgiczną stronę literatury i literaturoznawstwa, wskazując na szereg czynności badaczy. Pisanie o dramaturgii, posługiwanie się dramaturgią oraz analizowanie dramaturgii nie tylko w dramacie czy teatrze są ze sobą powiązane. Napięcie, jakie rodzi się w interakcji między inspirującymi podejściami, prowadzi do rezonowania poszczególnych analiz czy ich teorii. Tradycja związków między słowem a obrazem, dźwiękiem czy bodźcem

¹⁸⁴ A. Krajewska, *Dajcie mi dramat, a poruszę świat*, [w:] *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. naukowa W. Baluch i A. Krajewska, Poznań 2019, s. 213.

somatycznym kształtowana jest przez relację performatywną – słowo oddziałuje na całą gamę zmysłów. Dramaturgia jest cechą tej relacji między różnymi komponentami Leśmianowskiej twórczości.

5. Od impresjonizmu do fonosfery

Płynne przejścia między tonacjami kolorystycznymi („Zieleń ich możesz nazywać błękitną – / I purpurową i złotą... W wód cieniu” – *W odmętach wieczoru*, II 134) czy dynamiczne zmiany barwnej dominanty („Przekrwawił się w koguta w purpurowym pierzu, / I aż do krwi potrząsał szkarłatnym grzebieniem,” – *Przemiany*, I 205), sprawiły, że wiele miejsca w tej twórczości poświęcono badaniom wizualnym¹⁸⁵. Maria Delaperrière pytała w tytule swego artykułu, czy istnieje poezja impresjonistyczna¹⁸⁶, a przed nią podobnym duktem podążała Anna Węgrzyniakowa pisząca o „impresjonizmie” Bolesława Leśmiana¹⁸⁷. Obie badaczki wskazywały na zbieżne cechy liryki autora *Łąki* z impresjonistycznym sposobem przedstawiania obrazów natury. Pomimo wielu różnic pomiędzy językami literatury i malarstwa, przemiany w obrębie widzenia pozwoliły poecie uchwycić między innymi zjawisko powidoku¹⁸⁸. Do analogicznego wniosku dochodzi również Anna Rossa umieszczająca utwory Leśmiana w swych analizach impresjonistycznych motywów malarsko-literackich¹⁸⁹. Wskazany kierunek w sztuce stanowi zatem ważny moment namysłu nad sposobem postrzegania oraz wyrażania rzeczywistości w utworach twórcy *Sadu rozstajnego*.

Równoległe ze wskazanymi wcześniej rozpoznaniem pojawiają się głosy kontestacyjne ten porządek rzeczy i tak, na przykład, Anna Spólna, pisząc o dotyku, rozpoczyna od „Bergsonowsk[iej] krytyk[i] wzrokocentryzmu w *Materii i pamięci* (...)”¹⁹⁰.

¹⁸⁵ Por. np. A. Czabanowska-Wróbel, „Niepojętość zieloności” i „możliwość szkarłatu”. *O kolorystyce Bolesława Leśmiana*, [w:] tejże, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009; K. Walc, *Kolor w poezji Leśmiana. Zarys problematyki*, [w:] *Od Koźmiana do Czernika. Studia i szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Kryński, Rzeszów 1992; U. Sokólska, *Świat barw w „Łące” i „Sadzie rozstajnym”*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000; D. Wojda, *Złoty kurz. O jednej metaforze Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 25.

¹⁸⁶ M. Delaperrière, *Czy istnieje poezja impresjonistyczna? Od Mallarmégo do... Leśmiana*, [w:] tejże, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006.

¹⁸⁷ A. Węgrzyniakowa, *Świat i światłocień. O „impresjonizmie” Bolesława Leśmiana*, [w:] tejże, *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Katowice 1999.

¹⁸⁸ M. Kłosowski, *Powidoki wiersza. Eksperyment lektury poezji Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 29.

¹⁸⁹ A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja obrazu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003.

¹⁹⁰ A. Spólna, *Dotyk i niedotykalne w „Sadzie rozstajnym” Bolesława Leśmiana*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, dz. cyt., s. 305.

Otwiera w ten sposób drogę do rozważań polisensorycznych. Podąży nią chociażby Artur Żywiołek, który analizując cykl *W malinowym chruśniaku*, uwzględnia zmysłowe aspekty utworu: zwłaszcza wzrokowy, słuchowy czy somatyczny¹⁹¹.

Skoro refleksja dźwiękowa pojawiająca się w rytmicznym ukształtowaniu tekstu została podbudowana i obudowana przez poetę w jego szkicach teoretycznych (wspomniane artykuły to sztandarowe przykłady Leśmianowskiej wykładni wskazanych przez poetę zjawisk), warto wyróżnić zapisy rozpoznania poświęcone zjawiskom fonicznym, które nie doczekały się takiej analizy ze strony autora. Dwa z nich znalazły się w tomie *Stulecie „Sadu rozstajnego”*: Marek Kurkiewicz poddał pod refleksję akustyczny wymiar debiutanckiego tomu¹⁹², a Ewa Kołodziejczyk jego fonosferę. Pierwszy z badaczy pyta o ontologiczny status interesujących go fenomenów audialnych: „Na pierwszy plan wybijają się szelesty, szepty, szmery, szумы – przyciszone, nieśmiałe, odbijane przez echo niejednokrotnie sprawiają wrażenie, jakby tak naprawdę w ogóle ich nie było, jakby były złudzeniem, urojeniem, fantasmagorią”¹⁹³. Następnie badacz wskazuje na swoistość „fałszywych dźwięków”, które mogą posiadać między innymi charakter metafizyczny zamiast akustycznego¹⁹⁴. Równie ważnym punktem rozważań jest brak doznań dźwiękowych – cisza¹⁹⁵. Ewa Kołodziejczyk parafrazuje znane określenie George’a Berkeleya *Esse est percipi*, pisząc: „coś jest, jeśli brzmi”¹⁹⁶. Badaczka dostrzegła także motyw natury słyszającej obok natury widzącej, łączy ją jednak – i to już bardziej kontrowersyjne posunięcie – z psychizacją krajobrazu. Taka propozycja budzi wątpliwości, ponieważ przenosi antropocentryczne akcenty na naturę, która w Leśmianowskim świecie pozostaje autonomiczna. W jej twierdzenie zostaje również entymematycznie wpisana teza, w myśl której przyroda wymaga zmysłów, aby wejść w kontakt ze światem. A może jest odwrotnie – natura to część świata immanentnie zawarta w odwiecznym porządku rzeczywistości? Taka hipoteza badawcza wydaje się szczególnie zasadna podczas lektury panteistycznych odczytań liryków autora *Łąki*. Kołodziejczyk eksponuje wreszcie przejście „od akustyki do metaakustyki, w której po ludzku rozumiane nieistnienie przybiera nową, także dźwiękową postać”¹⁹⁷. Bardzo istotna refleksja staje się dopowiedzeniem natury ontologicznej, która poprzez dźwięk określa także niebyt.

¹⁹¹ A. Żywiołek, *Συμπόσιον albo amoris tristitia. Biesiada Leśmiana*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2017, nr XIV.

¹⁹² M. Kurkiewicz, „Niechaj szumią, szemrzą, dzwonią chóry bezimiennych głosów...”. *Akustyczny wymiar „Sadu rozstajnego” Bolesława Leśmiana*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, dz. cyt., s. 271-291.

¹⁹³ Tamże, s. 272.

¹⁹⁴ Tamże, s. 276-277.

¹⁹⁵ Tamże, s. 278.

¹⁹⁶ E. Kołodziejczyk, dz. cyt., s. 296.

¹⁹⁷ Tamże, s. 302.

Rozważania akustyczne objęły swym zasięgiem także Leśmianowskie dramaty. Katarzyna Fazan, analizująca „sceniczną notację pieśni”, pisała: „Teatr Leśmiana dąży do manifestacji tego, co w ogóle jest cechą jego własnej artystycznej rzeczywistości, a co można określić rytmem pojawiania się i zanikania, odsłaniania i zapadania w nicość”¹⁹⁸. Nieprzerwana dialektyka widzialnego oraz niewidzialnego potęgowana procesem przemiany sprawia, że obraz oraz dźwięk na scenie wprowadzają ruch odpowiedzialny za dynamikę przedstawienia. Jak dowodzi badaczka sięgająca do recenzji czy omówień utworów pisanych przez Leśmiana, przywiązywał on szczególną wagę do muzycznych i wizualnych aspektów dzieła. Dramaty mimiczne składają się z przywidzeń, które do pewnego stopnia zastępują podział na akty. Fazan następująco uzasadnia posłużenie się wymienionym terminem:

rzeczywistość potoczna to jawa, czyli spektakl, któremu przysługuje zwyczajne widzenie, z kolei mim to przywidzenie, które musi być percypowane na innych zasadach. Jest on rozjaśnioną szczeliną, przeblyskiem w ciągłej strukturze świata. Teatr staje się zatem przestrzenią, w której uzmysławia się „niebytująca” nigdzie indziej epifania¹⁹⁹.

Takiemu przywidzeniu sprzyja „ruchliwość obrazu [która – przyp. M. K.] integruje się z płynnością muzyczną”²⁰⁰. Wszystkie elementy przedstawienia tworzą harmonijną całość umożliwiającą momentalne i niepochwytnie doznanie doskonałości istnienia, zupełności bytowania, egzystencjalnej pełni poprzez wizualno-audialną percepcję wydarzeń rozgrywających się po drugiej stronie rampy. Badaczka wskazuje także, jak Leśmianowskie myślenie o teatrze przenika się z myśleniem o liryce: „Dla celów teatralnych Leśmian zdaje się uruchamiać ekspresję ważną dla ówczesnej poezji, kojarzącą się z fenomenem *audition colorée*. Człowiekowi teatru dostępne może być «barwne słyszenie»”²⁰¹. Zostanie ono osiągnięte w wyniku syntezy muzyki i światła, z których wynikają różnorodne kształty czy barwy współbrzmiające z dźwiękami. Wskazana równoczesność nie wyróżnia żadnego ze zmysłów podczas przedstawienia. Mimo to zachodzi ono już na poziomie tytułu, w którym zawarta zostaje mimiczność: „Przywidzenie to równocześnie propozycja projektu dramatycznego i określenie percepcji jego teatralnego wcielenia. Przywidzenie kreuje twórca i odbiorca. Także oko patrzącego dysponować winno zdolnością do snucia wizji, domyślania się i dopowiadania ukrytego porządku rzeczy”²⁰². Małgorzata Czapiga, także pisząca o

¹⁹⁸ K. Fazan, *Intermedium. Bolesław Leśmian: poeta teatru śmierci*, [w:] tejże, *Projekt intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009, s. 161.

¹⁹⁹ Tamże, s. 196.

²⁰⁰ Tamże, s. 197.

²⁰¹ Tamże, s. 198.

²⁰² Tamże, s. 201.

Skrzypku opętany, kieruje uwagę „ku elementom wizualno-dźwiękowym”²⁰³. Te dwa komponenty składają się na dominującą materię, z której utkany został utwór, ponieważ „dramat pozbawiony słów oddziałuje tym bardziej obrazem”²⁰⁴. Stawał się on – zgodnie z dalszymi rozpoznaniem badaczki – głównym czynnikiem przybliżającym świat człowiekowi pierwotnemu²⁰⁵. Czapiga podkreśla także procesualność dźwięków rozwijających się w czasie, które swoją obecnością wyróżniają lub zapowiadają pojawienie się poszczególnych bohaterów, lecz także podtrzymują koncentrację widza.

6. Autonomia spojrzenia – autonomia dramatu

Aby wytężona uwaga nie przerodziła się w automatyzm percepcji, kontrapunktem dla przedstawianego świata bywa ciemność oraz cisza. Brak barwy czy światła zamyka w kręgu wyobrażeń czytelnika lub bohatera, zaś pauzy wprowadzające ciszę, zawieszają na moment naturalną melodię tekstu. Zjawiska foniczne nie są równoważne fenomenom wizualnym – każde z nich wprowadza odmienne jakości.

Koincydencja dźwięku i obrazu nie uchodzi również uwadze Renaty Suchowiejko, w interpretacji której „Leśmian tworzy obrazy wizualno-dźwiękowe w tak sugestywny sposób, iż nabierają one od razu konkretnych kształtów”²⁰⁶. Interesująco i intrygująco autorka zestawia dzieła twórcy *Sadu rozstajnego* z sonatami Eugène’a Ysaÿe’a „tworz[ącego] barwne obrazy dźwiękowe, które cechuje specyficzny koloryt brzmieniowy, nastrojowość, nasycenie emocjonalne”²⁰⁷. Przywołane spostrzeżenie koresponduje z refleksją Katarzyny Fazan, także wyróżniającej kolorystyczne słyszenie. Wskazanie modelu artystycznego porozumienia nie będącego bezpośrednią inspiracją, ale wspólnotą myślenia, umiejscawia Leśmiana w epicentrum przemian epoki. Teatr autora *Pierrota i Kolombiny* nie narodził się w próżni, ale hojnie czerpie zarówno z koncepcji poetyckich, jak i neoromantycznych eksperymentów. Odmienne zestawienie – również w kontekście dramatów autora *Łąki* – proponuje Magda Nabiałek, która łączy Leśmiana z Władysławem Strzemińskim sztuką perspektywy²⁰⁸. Twórca

²⁰³ M. Czapiga, *Piąty żywioł – milczenie. Notatki na marginesie „Skrzypka opętanego” Bolesława Leśmiana*, [w:] *Żywioły wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak, Kraków 2008, s. 103.

²⁰⁴ Tamże, s. 112.

²⁰⁵ Zob. M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, „Pamiętnik Literacki” 1964, nr 55/2.

²⁰⁶ R. Suchowiejko, *Muzyczne komponenty dramatu mimicznego „Skrzypek Opętany” Bolesława Leśmiana*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 15, s. 84.

²⁰⁷ Tamże, s. 86.

²⁰⁸ M. Nabiałek, *Sztuka perspektywy – Strzemiński i Leśmian*, „Tekstualia” 2017, nr 3 (50).

koncepcji powidoków oraz autor *Teorii widzenia* posiada duży wkład w rozwój badań nad percepcją, dlatego autorka proponuje: „Być może więc to nie wieloperspektywiczność, ale właśnie ruch spojrzenia powinniśmy uczynić jednym z ważniejszych zagadnień współczesnej humanistyki. Jeśli zaś szukać twórców, od których moglibyśmy się czegoś w tym temacie nauczyć, to trudno o lepszych mentorów niż Władysław Strzemiński i Bolesław Leśmian”²⁰⁹. Przywołanie prac i koncepcji ważnego teoretyka, będącego także łódzkim artystą, nie jest bezrefleksyjnym powrotem do studiów dowartościowujących orientację wzrokocentryczną. Zamiast tego autorka artykułu dokonuje rewizji wskazanego nurtu, koncentrując się na dynamice spojrzenia. Powrót do dychotomii widzieć-patrzeć pozwala lepiej zrozumieć świadomość percepcyjną, a także aktywność odbiorcy kreującego świat – sceniczny, a więc teatralno-dramatyczny, poetycki czy rzeczowy. Lekcja, którą czerpie badaczka z lektury i porównania obu koncepcji, odświeża i rewiduje spojrzenie na... spojrzenie.

Dramaty mimiczne zyskały także różne odczytania. Ich pierwsza wydawczyni, Rochelle H. Stone, pisała: „Stosunek obu tekstów – *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzyпка opętanego* – jest raczej oczywisty: drugi z nich stanowi rozwinięcie pierwszego, który był pierwotną wersją dopełnionego później utworu”²¹⁰. Podobieństwo przedstawionych zdarzeń, ich sekwencji, bohaterów czy motywacji, a także podobny okres powstania świadczą na rzecz tej tezy. Niespełna cztery dekady później – gdy dramaty doczekały się kolejnych opracowań – Marta Beata Piotrowska pisała: „Choć niewątpliwie obydwie dzieła mogą być efektem tych samych poszukiwań dramatyczno-teatralnych, to zarówno *Pierrot i Kolombina*, jak i *Skrzypek opętany* są zupełnie indywidualnymi wcieleniami nowatorskiego konceptu «baśni mimicznej w trzech przywidzeniach»”²¹¹. Wyodrębnienie każdego z tekstów i uznanie ich za autonomiczne dzieła wskazuje na różne warianty mimiczności czy wyrażonych poprzez nie przywidzeń. Ważną kategorią w myśleniu badaczki jest brulionowość – zachowane w rękopisach ślady pracy nad tekstem wydobywają ich wewnętrzną złożoność i odrębność. Także rozwijana krytyka genetyczna stworzyła zaplecze do badań nad rękopisami obu dramatów.

Tendencja do autonomicznego traktowania poszczególnych utworów wydaje się rozleglejsza – na przykład Bogusław Grodzki uznaje *Przygody Sindbada Żeglarza* za dzieło odrębne w całej twórczości Leśmiana i stające się z tego powodu przedmiotem oddzielnych

²⁰⁹ Tamże, s. 117.

²¹⁰ R. H. Stone, *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, dz. cyt., s. 7.

²¹¹ M. B. Piotrowska, *Wstęp*, [w:] tejsze, „*Sen dawny śni się raz jeszcze*”. *Pierrot i Kolombina oraz Skrzypek opętany Bolesława Leśmiana jako dramaty brulionowe*, Warszawa 2021, s. 7.

analiz²¹². Tak oto strukturalistyczna tendencja do traktowania tego dorobku jako spójnej całości zanika na rzecz wyeksponowania pojedynczości i wyjątkowości konkretnych utworów.

Katarzyna Fazan dostrzega, że w dramacie *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* dochodzi do odwrócenia motywu *theatrum mundi* – „(...) sceną nie jest świat, na którym żyjący ludzie bywają aktorami, lecz niebyt gotowy, by stać się dla dusz – czyli aktorów (zawieszonych w nieistnieniu) przestrzenią gry prowadzącej ich do ludzkiego wcielenia”²¹³. Przeistoczenie czystej potencjalności w aktualne istnienie przyczynia się do polisensorycznego odczuwania rzeczywistości; świadomość pojawienia się w świecie zostaje uzyskana poprzez jego doświadczenie. Im wyrazistsze przeżycie, tym pełniejsza obecność?

7. W świecie dźwięków *Dziewczyny*

O dziewczynie rozumianej jako bohaterce utworu oraz jako imieniu własnym pisał Leśmian we wspomnianym szkicu *Rytm jako światopogląd*, odnosząc się do możliwych sposobów rozłożenia akcentów, które warunkują znaczenie. Z tego powodu słynna *Dziewczyna* może wieść, a nawet (z)wodzić, interpretatorów w różne strony – jako przejaw jednostkowego bytu (brak co prawda w utworze informacji o innym niż przyjęte rozłożeniu akcentów, lecz Bohaterka została zapisana wielką literą, jakby na znak imienia własnego), to znów jako uniwersalna postać liryczna, na zawsze nieskonkretyzowana, nieistniejąca inaczej niż poprzez głos. Warto więc spojrzeć na dzieło z odmiennej perspektywy niż rytmiczna²¹⁴, poddając analizie dźwięki składające się na przestrzeń audialną:

Dwunastu braci, wierząc w sny, zbadało mur od marzeń strony,
A poza murem płakał głos, dziewczęcy głos zaprzepaszczoney.

I pokochali głosu dźwięk i chętny domysł o Dziewczynie,
I zgadywali kształty ust po tym, jak śpiew od żalu ginie...

Mówili o niej: „Łka, więc jest!” – I nic innego nie mówili,
I przeżegnali cały świat – i świat zadumał się w tej chwili...

²¹² B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012.

²¹³ K. Fazan, dz. cyt., s. 211.

²¹⁴ Choć i ona jest nie do pominięcia – jak pisał Piotr Michałowski: „Nie bez znaczenia wydaje się jednak i sam «głos» wiersza, nasycony rytmem (ośmiostopowiec jambiczny z hiperkataleksą) i retoryką pieśni ludowej”. Zob. P. Michałowski, *Bolesław Leśmian: ktoś „oprócz głosu”*, [w:] tegoż, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, s. 40.

Porwali młoty w twardą dłoń i jeli w mury tłuc z łoskotem!

II 45

Drugi z przymiotników określających głos Dziewczyny wydaje się ważniejszy, ponieważ wyznacza kierunek rozwoju utworu, zapowiadając jego zakończenie. Głos został już zaprzepaszczone, a zatem pragnienie dotarcia do jego źródła okaże się (musi okazać się) daremne. Walory akustyczne wybranego słowa „zaprzepaszczone” także podkreślają nieodwracalność sytuacji – nagromadzenie głosek szeleszczących upodabnia głos do dochodzącego spoza muru, zwłaszcza w akcentowanej sylabie. Złowroga fonetyka wyrazu wkłada się do regularnego wiersza sylabotonicznego, aby na poziomie dźwiękowym wyrazić niedostępność tytułowej bohaterki. Bracia, ogarnięci wizją Dziewczyny, ich *idée fixe*, kierują się domysłem o postaci w oparciu o dźwięk głosu. Dla Szczukowskiego „(...) głos nie mieści się w granicach porządkującego logosu, ale też i przedstawienia (obrazu), okazuje się czymś uprzednim, wywrotowym, archaicznym, związany jest z «płaczem», «mrokiem», «żalem», pozostaje w sferze słyszalnego, a nie widzialnego: «lka więc jest»²¹⁵. Wiersz zostaje zatem naznaczony wizualnym brakiem; głos zastępuje obraz. Samo bycie przeważa nad kondycją postaci skrywającej się za reprezentacją dźwiękową. Głos Dziewczyny dominuje w fonosferze utworu do momentu, gdy w mowie niezależnej pojawiają się słowa dwunastego brata, następnie zaś zdumienie (cisza?) świata oraz łoskot młotów. Tym sposobem schodzi on na dalszy plan, kosztem samego procesu burzenia muru. Nobilitowane zostaje performatywne de(kon)struowanie rzeczywistości, która z marzenia sennego przeradza się w realny świat lub też do niego usilnie upodabnia. Słowa ostatniego z braci wyrażają zapał i pośpiech podczas pracy – bohater liryczny zabiera głos, aby dać wyraz swej determinacji. Fizjologiczne oznaki śmierci, znajdują swój oddźwięk najpierw w sferze fonicznej („Łamię się piersi, trzeszczy kość”), a następnie wizualnej („próchnieją dłonie, twarze bledną...”). Po fizycznej degradacji braci, ich rolę przejmują cienie, które wcale nie okazują się bezszelestne:

Lecz cienie zmarłych – Boże mój! – nie wypuściły młotów z dłoni!

I tylko inny płynie czas – i tylko młot inaczej dzwoni...

I dzwoni w przód! I dzwoni wstak! I wzwyż za każdym grzmi nawrotem!

I nie wiedziała ślepa noc, kto tu jest cieniem, a kto młotem?

II 45

²¹⁵ D. Szczukowski, dz. cyt., s. 86.

Dźwięki młotów opanowują sferę foniczną, a potęgowanie tego dźwięku wykrzyknieniami sprawia, że momentalne zawieszenie lektury, spowodowane pytaniem finalizującym kolejny wers, pozwala usłyszeć wybijające się na pierwszy plan odgłosy młotów. Jednak i one muszą prawem Leśmianowskiej rzeczywistości zejść z pola walki, straciwszy siły. Ich pracę – ku zdumieniu czytelnika i bohatera – podejmują młoty (echem powraca tutaj Nietzscheński tytułem – *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*):

I same przez się biły w mur, huczały spiżem same w sobie!

Huczały w mrok, huczały w blask i ociekały ludzkim potem!

I nie wiedziała ślepa noc, czym bywa młot, gdy nie jest młotem?

II 46

Połączenie dźwięku z elementami wizualnymi, takimi jak mrok i blask, eksponuje nieustającą pracę młotów, które nie poddają się niezależnie od upływu dnia czy nocy. Huczenie według słownikowej definicji oznacza rozleganie się niskich dźwięków. Niekoniecznie jest ono synonimem wcześniejszego łoskotu, dzwonienia i brzmienia, ponieważ jego etymologiczne pokrewieństwo z hukiem pojawiającym się podczas wybuchu czy wystrzału staje się sugestią, że młoty zbliżają się do celu, burząc mur. I rzeczywiście, po kolejnym dystychu: „(...) runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórze i doliny!” tak na pozór się dzieje. Głośność rozlegającego się po nim echa uzmysławia wielkość samego muru, a także pozaludzki wysiłek włożony w jego przewyciężenie. Jak więc możliwe, aby spoza takiego muru dawał się słyszeć głos Dziewczyny? Zanim takie pytanie zdąży zaświtać w głowie czytelnika, poeta dopowiada: „Bo to był głos i tylko – głos, i nic nie było, oprócz głosu!”. Więc jednak – głos nie staje się synekdochą *pars pro toto*, która za jego pośrednictwem reprezentowałaby Dziewczynę, ale zostaje oderwanym od niej dźwiękiem ludzkiej mowy. Co ciekawe, cisze występują tu w liczbie mnogiej podobnie jak echo. Czyżby te dwa zjawiska odpowiadały sobie nawzajem? „Zgroza nagłych cisz!” jest szczególnie przejmująca, ponieważ pozostaje po echu i po głosie Dziewczyny, której nie ma, a przecież była – w głosie i poprzez głos.

Ten późny utwór Leśmiana zyskuje szczególną wagę, jeśli odczytać go poprzez stopniowe odchodzenie od wzroku jako dominującego sposobu poznania. Głos może być tak samo zwodniczy jak obraz, jednak po drugim z nich pozostaje choćby powidok, a po głosie? Pogłos, echo, ale i nagłe cisze.

8. *Poeta* – o roli artysty

W odmiennej tonacji został utrzymany autotematyczny utwór *Poeta*, który Leśmian zaczyna słowami:

Zaroilo się w sadach od tęcz i zawieruch –
Z drogi! – Idzie poeta – niebieski wycieruch!
Zbój obłoczny, co ze światem jest – na wspak i na noże!

II 91

Pojawienie się barwnych zjawisk powoduje przybycie poety przedstawionego za pośrednictwem koloru: niebieski wskazuje na jego pokrewieństwo z wyższym (metafizycznym?) stanem istnienia, co potwierdzi przymiotnik „obłoczny” z trzeciego wersu, jak również uwidacznia podobieństwo z niebieskim ptakiem, który bardziej niż pragmatyczną pracę ceni myślenie, z czego wynika jego niezgoda na rzeczywistość. Spośród stereotypowych wyobrażeń dystynktywnych dla poety, Leśmian przywołuje te, które są mu bliskie światopoglądowo:

Poeta – wyjaśnia Piotr Łopuszański – jest zdaniem Leśmiana jednostką nieprzeciętną, wyrasta poza sferę pospolitą. Nie nagina się do reguł narzuconych przez społeczeństwo. Jego indywidualność jest wartością samoistną i nie może być ograniczana. Jako człowiek wybitny poeta ma pełną swobodę w tworzeniu sztuki. Kreuje nowy język, staje się wyzwolicielem słów z pęt pojęciowości²¹⁶.

Badacz czerpiący swe rozpoznania z rozważań eseistycznych Leśmiana²¹⁷ w dyskursie naukowym zawarł i uzupełnił refleksje przedstawione w lżejszej formie poetyckiej. Język liryki pozostaje zarezerwowany dla bohaterów reprezentujących przemyślenia autora, które charakteryzują się uniwersalnością i wielopłaszczyznowością podejmowanych wątków (wspomniany utwór to przede wszystkim humorystyczne przedstawienie ówczesnego wizerunku poety) w szkicach literackich natomiast daje się słyszeć czysty głos poety, jednoznacznie odnoszący się do niepokojących go zjawisk społecznych.

²¹⁶ P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian – estetyk zapomniany*, „Sztuka i Filozofia” 1993, nr 7, s. 197.

²¹⁷ Przede wszystkim *Znaczenia pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego, Szkice literackie*, dz. cyt.

Utwór wskazuje, jak ważna jest dla autora *Sadu rozstajnego* oraz poety w ogóle (wiersz wolny pojawiający się wówczas na zasadzie eksperymentu dopiero zaczynał wkraczać do literatury – chociażby w *Hymnach* Jana Kasprowicza) rytmiczności frazy: „On słowa nawleka / Na sznur rytmu”. Rytm nie tylko łączy słowa, lecz także je sobie podporządkowuje. W takim odczytaniu rola poety jest nader skromna – nie nastraja wyrazów poprzez transakcentację, lecz pozwala im wybrzmieć pod wpływem rytmu będącego uprzednim wobec słów. Rozwinięcie tej myśli przynosi dalsza część wiersza:

(...) Treść, gdy w rytm się stacza,

Póty w nim się kołysze, aż się przeinacza.

Chętnie łowi treść, w której łzy prawdziwe płoną –

Ale kocha naprawdę tę – przeinaczoną...

II 92

Połączenie – lub lepiej: performatywne splątanie²¹⁸ – słowa oraz rytmu nie skutkuje sumą tych dwóch elementów, lecz związkiem o synergicznym potencjale. Frazy złączone rytmem tworzą nową jakość, naddatek semantyczny, w którym piętrzą się palimpsestowe warstwy znaczeń, pulsujące tętnem obrazy czy rozlegające się dźwięki. Przeinaczenie treści w rytm nie jest dla Leśmiana wyłącznie syntezą, lecz również wzajemnym uzupełnieniem dwóch kluczowych elementów poetyckiej układanki, jaką jest wiersz. Zmiana znaczeń słów pod wpływem rytmu posiada swój walor afektywny – uczucia i emocje, które wyzwalają dzieło spod władania czystego rozumu, zbliżając je równolegle do krwioobiegu czytelnika. Zbieżne uczucia pojawiają się u poety w trakcie procesu tworzenia:

I zachłanną radością mąci mu się głowa,

Gdy ujmie niepochwytność w dwa przyległe słowa!

II 92

Autor *Łąki* doświadczony i naznaczony przesileniami związanymi z modernistycznym wykorzystaniem symbolu oraz alegorii, jest świadom sfery niepochwytnych zdarzeń, zjawisk oraz znaczeń. A mimo to postrzega poezję jako przestrzeń stwarzającą miejsce dla niewyraźnego, które nie podlega przedstawieniu w samych

²¹⁸ Przywołuję określenie Anny Krajewskiej. Por. A. Krajewska, *Humanistyka performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 29; A. Krajewska, „Zwrot dramatyczny” a literaturoznawstwo performatywne, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.

słowach. Dla uzyskania reprezentacji niezbędny jest właśnie rytm, pozwalający za pośrednictwem dźwięku oddać lub przynajmniej unaocznic niedostępne dotąd jakości czy znaczenia. Przyległość dwóch słów jest z pewnością bliska metaforze, która – jak wiadomo – opiera się na zderzeniu, nieoczywistym połączeniu wyrazów, lecz w przywołanym fragmencie staje się także kondensacją, ponieważ Leśmianowska twórczość pełna jest rozbudowanych określeń, które odczytywane całościowo nie powodują dystrakcji, ale utrzymują uwagę kulminującym poetyckim obrazem, dźwiękiem czy doznaniem.

Ironiczne – czy nawet karykaturalne – przedstawienie poety pokazuje dystans, z jakim Leśmian podchodził do swojego poetyckiego zadania, celowo czyniąc z bohatera idealistę oraz marzyciela, któremu daleka jest pragmatyczna strona codzienność. Bohater trzeźwo podsumowuje przytoczone wcześniej fragmenty:

A słowa się po niebie włączą i łajdaczą –
I udają, że znaczą coś więcej, niż znaczą!...

II 92

Odmianą wykładnię dotyczącą roli artysty znajdziemy w esejach autora *Łąki*, gdzie podkreślona zostaje wyjątkowość twórcy oraz sztuki, która wznosi się ponad przeciętność oraz beznamiętność człowieka początku XX wieku. Remedium na odczarowaną rzeczywistość staje się właśnie muzyka, melodia, rytm, które wprawiają – niczym mistyczna lub religijna inkantacja – w trans przynoszący nowe doświadczenia oraz przenoszący w inny świat, jaki powstaje za pośrednictwem utworu poetyckiego. Słowa, którym dane jest wędrować po niebie, najpewniej trafiły pod strzechy – stały się powszechnie znane, zapamiętane i cytowane, poprzez co mogłyby nosić miano skrzydlatych słów. Negatywne waloryzowanie ich wędrówki oraz znaczenia jest stereotypowe, a przez to i charakterystyczne dla niepoetyckich czasów panowanie „człowieka przeciętnego”. Tym silniej wybrzmiewa skontrastowany z takimi wyobrażeniami proces twórczy: „A on w szale występny wiersz śpiewny układa!”. Szał tworzenia jest jawnym nawiązaniem do koncepcji Platona, w której artysta w momencie kreacji doznawał boskiego szału (taką postawę przypomniał i wykorzystał Jan Kochanowski). Autora *Łąki* łączy z mistrzem z Czarnolasu także upodobanie do tego samego systemu wersyfikacyjnego – wspólnie sięgają do najbardziej śpiewnego i regularnego sylabotonizmu, choć w okresie renesansu ten system nie był jeszcze zdefiniowany i nazwany (stąd błędem było stwierdzenie, że Kochanowski był sylabotonistą). Ścieżkę dźwiękową utworów twórcy *Sadu rozstajnego* organizuje muzyczność, która została

wpisana w cały projekt poetycki Leśmiana, a jej umotywowaniem stały się wspomniane szkice.

Wychodząc poza sferę naturalnej muzyki rytmu sprzężonej z tekstem liryku, warto przesunąć akcenty na dźwięki wyodrębniające się z harmonijnego tła melodii wiersza. Automatyzm lektury skutkuje przyzwyczajeniem do powtarzalnych zestrojów akcentowych, zbieżnego układu sylab czy ich równomiernej długości, pozwalając zabrzmieć głosom oraz dźwiękom przynależnym do narracji. Mogą one współbrzmieć jako skoordynowane z rytmem lub też z niego wybijać chociażby poprzez przerzutnię klauzurową, przełamując sugestywne frazy, pozostawiając niedopowiedzenia czy zwielokrotniać dramaturgię i napięcie. Wśród nich wolno wyróżnić zjawiska, do których zostaną przypisane konkretne reprezentacje dźwiękowe tekstu, a więc poszczególne fragmenty utworów. Dźwięk może powracać na zasadzie echa lub pojawiać się jako pogłos. Sfunkcjonalizowanie tych dwóch fenomenów audialnych pozwala dookreślić foniczną płaszczyznę Leśmianowskich tekstów, wskazać prawidłowości, jakie między nimi zachodzą, a przez nie wspólne źródło oraz znaczenie, jak również uwzględnić wymykające się im właściwości foniczne. Ważne miejsce w tych rozważaniach zajmuje cisza – zarówno w utworach poetyckich, jak i dramatach, przede wszystkim mimicznych, które rezygnują z użycia słów i dźwięków na rzecz gestów. Czy zatem nie można by postrzegać dramatów autora *Łąki* jako prekursorskiego wykorzystania doświadczeń teatralnych podczas tworzenia performansu? Gdyby nie I Wojna Światowa, być może zaistniałyby one na scenach nie tylko w roli kontynuacji tradycji mimicznej, lecz przede wszystkim jako stwarzające przestrzeń teatralną. Wykorzystanie inspiracji wschodnich, pochodzących z odmiennego kulturowo teatru japońskiego, pozwoliło Leśmianowi zaproponować swój autorski projekt, którym podkreślił rolę jednostkowego ruchu, spojrzenia i dotyku, stawiając je ponad słowami; obecność aktora na scenie także podporządkowana jest rytmowi.

9. O związku widzenia i słyszenia – jeszcze raz

Dwie arbitralne analizy wybranych i znanych wierszy poety pokazują, że dowartościowanie sfery wizualnej kosztem fonicznej lub odwrotnie skutkowałoby uproszczeniem. Poezja Leśmiana – jak każda wybitna literatura – oryginalnie dowartościowuje oba modele kontaktu z rzeczywistością, choć w świetle wcześniejszego wzrokocentryzmu można odnieść wrażenie, że poeta nie ceni tak ludzkiego oka, jak jego

liryczni poprzednicy. I słusznie – stopniowo odchodzenie od paradygmatu okulocentrycznego to ważny aspekt przemian w obrębie tej twórczości. Autora *Łąki* interesują konkretne zjawiska, które nie są uchwytne w inny sposób niż poprzez wzrok, a także zostają niemal emblematycznie skojarzone z poezją jak chociażby pojawiająca się na początku *Poety* tęcza.

Refleksja nad twórczością Bolesława Leśmiana obejmuje wiele nurtów, jednak najczytelniejszy obraz wyjątkowości tej liryki zostaje uzyskany poprzez integrację poszczególnych płaszczyzn namysłu. Spójność badań nad sferą audialną i wizualnością pozwala nie tylko dostrzec punkty wspólne, lecz także – w ramach zaproponowanej przez Annę Krajewską estetyki antybinarnej²¹⁹ – transdyscyplinarnie spojrzeć na dorobek twórcy *Skrzypka opętanego*. Skoro w materii wiersza zachowana zostaje spójność pomiędzy dźwiękiem i obrazem, dlaczego podczas badań oba nurty miałyby być rozdzielane? Nawet w myśleniu o literaturze, a także myśleniu literaturą, dochodzi do sprzężenia melodii frazy z obrazami. Dowodzi tego chociażby początkowy dystych słynnego wiersza *Dziewczyna*, w którym poza murem słyhać i widać „dziewczęcy głos zaprzepaszczony”, sytuując bowiem ostatni wyraz wersu w ramach trójkąta samogłoskowego łatwo jest dostrzec przejście od szerokiej samogłoski „a” przez średnie głoski „e” i „o” do wąskiej samogłoski „y”. Zacieśnianie się ust prowadzi do stopniowego zaniku dźwięku. Inicjalny dwuwiersz podkreśla zatem zarówno komunikatem, jak i jego formą daremność wysiłku braci. Gdyby informacja werbalna okazała się niewystarczająca, oczyma wyobraźni można także zobaczyć, jak zawężające się głoski przekształcają się w coraz mniejszą wiązkę głosu, który dochodzi spoza muru. Nie sposób dostrzec jednak samej bohaterki, *Dziewczyny*. Ten brak nie eliminuje wizualności przedstawień zawartych w liryku. Obie czynności zachodzą równolegle, dlatego trudno traktować je jako przeciwstawne i opozycyjne także w badaniach. O ile w rozpoznaniach koncentrujących się na konkretnej przestrzeni – fonicznej lub wizualnej – takie uproszczenie wydaje się dopuszczalne, o tyle podczas holistycznego spojrzenia i dokonywania syntezy, staje się ono nadmiernym uproszczeniem. Dlatego w miejscu dramaturgicznego odchodzenia i powracania do danych utworów z naprzemiennej perspektywy wizualnej oraz fonicznej, proponuję oraz postuluję badania wiążące te dwie fundamentalne dla doświadczenia, a także zrozumienia świata autora *Łąki* optyki. Łączenie kategorii i rozplątywanie związków między nimi wyznacza dramaturgię badań, która leży u podstaw rozpoznań. Dostrzeżone razem otworzą one wówczas furtkę dla pozostałych doznań, które składają się na polisensoryczność Leśmianowskiej poezji.

²¹⁹ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria i estetyka antybinarna*, [w:] tejże, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 19-25.

CZEŚĆ II

W PRZEŚWITACH POEZJI I FILOZOFII

*Piękna i bardzo młoda jest Filo-Sofija
I sprzymierzona z nią poezja w służbie Dobrego.
Natura ledwo wczoraj święciła ich narodziny,
Wieść o tym górach przyniosły jednorożec i echo.
Sławna będzie ich przyjaźń, ich czas nie ma granic.
Ich wrogowie wydali siebie na zniszczenie.*

Czesław Miłosz, *Zakłęcie*²²⁰

Artysta to szczególny przypadek filozofa. Podobnie jak filozof to szczególny przypadek artysty. Różnica między nimi sprowadza się do tego, że pierwszy przeczuwa nadchodzące zmiany, drugi zaś zdaje z nich sprawozdanie intelektualne. Czy najciekawiej nie jest wtedy, gdy oba temperamenty spotykają się w jednej osobie? Wówczas zarówno przewidywanie przemian, przewrotów czy przełomów, jak i ich relacjonowanie zostaje zapisane tym samym językiem – językiem sztuki. Niewielu było w historii świata twórców, którzy oryginalnie obejmowałyby rozważaniami filozofię i literaturę równocześnie. Tym bardziej na wyróżnienie zasługuje Bolesław Leśmian obdarzony literackim talentem, wyobraźnią oraz wrażliwością, a także uważnością czy znajomością przemian zachodzących w europejskiej (i nie tylko!) myśli na przełomie XIX i XX wieku.

Twórczość autora *Łąki* stanowi przykład szczególnego rodzaju filozofowania. Poprzez utwór liryczny – bez wskazywania nazwisk, prądów czy koncepcji, na których się opiera, z którymi polemizuje czy wobec których wysuwa alternatywne propozycje – ustosunkowuje się do przemian zachodzących w świecie. Równoprawnym wykładem (z) ontologii czy epistemologii staje się Leśmianowski liryk – w materii jednego wiersza zbiera i zawiera propozycje, przypuszczenia czy stwierdzenia, na które myśliciele potrzebowaliby wielu stronnic. Ważnym tekstem manifestującym pokrewieństwo myśli z francuskim filozofem, który stanowi ważne źródło inspiracji dla autora *Łąki*, jest esej *Z rozmyślań o Bergsonie*. To tutaj poeta wprost wskazuje na swego patrona. Literaturoznawcy wielokrotnie doceniali

²²⁰ Cz. Miłosz, *Zakłęcie*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 587.

szczególną rolę rozważań Bergsona, która wpłynęła na kształtowanie się światopoglądu przyszłego twórcy *Sadu rozstajnego* – ich katalog stworzył Stanisław Borzym²²¹. Uważnego czytelnika tych wierszy nie zdziwią inspiracje myślą autora *Ewolucji twórczej* oddziałującego na szereg pisarzy początku ubiegłego stulecia. Nie jest to jedyna inspiracja filozoficzna wpływająca na światopogląd oraz twórczość Leśmiana – Piotr Łopuszański rozpoczyna swój artykuł od rekonstrukcji dotychczasowych rozpoznań w tym zakresie²²². Źródeł można wskazać o wiele więcej – na wybrane z nich nakierowuję uwagę w niniejszym rozdziale, w którym figura łączy prześwitu zjednuje myślenie filozoficzne z estetycznym.

Koincydencja sztuki i filozofii zyskuje najpełniejszy wymiar pod postacią refleksji estetycznej, a także doznań, które z nich wynikają. Z tego powodu wyjątkowy sposób filozofowania manifestuje się także w Leśmianowskim języku i poprzez język. Filozoficzny aspekt zjawisk o rodowodzie fizycznym pozwala im zaistnieć w przestrzeni wiersza. Celem nie jest tutaj zaledwie prosta reprezentacja, ich uchwycenie i przekazanie w materii liryku, ale uwidocznienie ich obecności w świecie rzeczywistym, którego wiersz – przynajmniej w omawianej twórczości – staje się synonimem.

Zadaniem filozofii jest podpowiadanie różnego rodzaju kluczy do pojmowanie świata widzialnego, które mogą okazać się operatywne lub nie. Tego typu propozycje wykraczają poza binarną klasyfikację prawda-fałsz, ponieważ stawiają hipotezy, a nie przekazują wiedzy tajemnej. Z czasem mogą okazywać się coraz mniej adekwatne wobec opisywanego świata, a niekiedy wprost przeciwnie – zyskiwać na aktualności. W miarę pogłębiania znaczenia, zaczynają intensywnie przemieszczać się, migrować między dyscyplinami. Historię terminów, które funkcjonują w rozmaitych dyskursach, nakreśliła Mieke Bal w *Wędrujących pojęciach*²²³. Przekraczając jej ważny projekt, pragnę nie tylko opisać same terminy, z których korzystam, ale przede wszystkim wykazać ich wagę i przydatność. Sprawdzić, jak działają w materii wiersza. Aby jak najlepiej wyjaśnić ich specyfikę, warto podkreślić filozoficzne zaplecze tych pojęć. Będąc świadomym ryzyka, z jakim wiąże się eksplorowanie kolejnych terminów budujących dyskurs performatywny, wskazuję na rodowód omawianych kategorii, a następnie ich transestetyczny wymiar – przemierzanie wciąż nowych obszarów nauki. Choć każda z nich posiada znaczenie filozoficzne, najbliższy filozofii jest naturalnie prześwit, który został wprowadzony na scenę humanistyki przez Martina Heideggera w związku z

²²¹ S. Borzym, *Leśmian: światopogląd poety*, [w:] tegoż, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1984, s. 186.

²²² Zob. P. Łopuszański, „*Idący, z prawdą u warg i u powiek...*”, dz. cyt., s. 180-181.

²²³ M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.

interpretacją poezji Friedricha Hölderlina²²⁴ i dlatego znalazł się w tytule zarówno pracy, jak i niektórych rozdziałów. Metaforyczne zestawienie różnych zjawisk pozwala pokazać je łącznie – przedstawione w splocie literacko- i literaturoznawczo-filozoficznym wskazują, dlaczego mieszczą się równolegle w obrębie tych dwóch dyskursów.

²²⁴ M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004.

ROZDZIAŁ I

W PRZEŚWITACH POEZJI I FILOZOFII, CZYLI TAM, GDZIE SPOTYKAJĄ SIĘ LEŚMIAN I HEIDEGGER

*Niniejsze „Objaśnienia” nie roszczą sobie pretensji do miana
przyczynków do badań historycznoliterackich i estetycznych.*

Wynikają one z konieczności myślenia²²⁵.

Martin Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*

Wielość intuicyjnych znaczeń terminu „prześwit” skłania do początkowych rozpoznań jego specyfiki. Techniczność i poręczność pojęcia jest zapewne rezultatem praktycznego zastosowania określenia – przydatny w inżynierii, budownictwie, towaroznawstwie czy geometrii, staje się elementem myślenia przestrzennego. Nie wyczerpuje to jednak jego semantycznego potencjału, równie dobrze sprawdza się bowiem w humanistyce, dookreślając kategorie estetyczne, filozoficzne oraz poetyckie, a także stając się jedną z nich. Zbawienna rola prześwitu polega na ochronie przed całkowitą jasnością, pełną ekspozycją na światło oraz zupełnym zasłonięciem, absolutną ciemnością, wszechogarniającą czernią, dla których jest antonimem. Balansując na granicy między dwoma skrajnościami, prześwit momentalnie odsłania fragment obserwowanego zjawiska, osłaniając obserwatora przed nadmierną – czy nawet otwartą – ekspozycją na światło. Tę podwójność wydobywa humanistyka traktująca prześwit jako kategorię myślenia o świecie, poznawania rzeczywistości oraz wykorzystująca jego świetlny, widzialny i wizualny potencjał.

Prześwit uwodzi, przyciąga wzrok i uwagę, chroniąc źródło swego światła, bez którego nie miałby prawa bytu. Enigmatyczność, momentalność oraz zmieniająca się intensywność natężenia światła nie pozwalają ujmować go w kategoriach statycznych.

1. Rodowód filozoficzny

²²⁵ M. Heidegger, *Przedmowa do czwartego, rozszerzonego wydania*, [w:] tegoż, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004, s. 5.

Język filozofii XX wieku wielokrotnie czerpał z dyskursu estetycznego, a w okresie postmodernizmu oba dyskursy zbliżyły się do siebie tak bardzo, że często niemożliwe okazywało się ich precyzyjne rozgraniczenie. Metafory w języku (filozofii) Martina Heideggera stanowią ważny element rozważań niemieckiego myśliciela, który za ich pośrednictwem pokazuje wieloaspektowość egzystencji rozpiętej między bytem a byciem. Jego dzieła sytuują się na pograniczu sztuki i nauki, dlatego nie sposób jednoznacznie zakwalifikować ich jako przykładów literatury pięknej czy naukowej. Choć na związek metafory z filozofią – już po śmierci autora *Bycia i czasu* – zwrócił uwagę Jacques Derrida w *Białej mitologii*²²⁶, opisując dezawuowanie się środków artystycznego wyrazu, oryginalny sposób pisania Heideggera, łączący metaforę z namysłem nad byciem, stał się jego znakiem rozpoznawczym, który – albo zachęca do studiowania dzieł, zmuszając do wysiłku interpretacyjnego, albo studzi zapał do lektury rozpoznań wspomnianego myśliciela. Niezależnie od rezultatu, proponowany sposób uprawiania filozofii postuluje poddanie pod refleksję samego sposobu myślenia o człowieku, jego egzystencji i otaczającym go świecie. Nie ma bowiem języka, który mógłby jednoznacznie odnieść się do problemu bycia. Aby więc wyrazić jego głębię, pomocna – a być może i niezbędna – okazuje się metafora. Wyjaśniając, dlaczego filozof tak chętnie sięga właśnie po przenośnie, pragnę wyeksponować związek metafory i metafizyki, o którym Andrzej Zawadzki pisał:

Otóż wydaje się, że zdanie to stanowi dość dokładną i czytelną parafrazę stwierdzenia Heideggera z końca szóstego wykładu *Zasady racji*, które brzmi tak: „To, co metaforyczne, występuje tylko w obrębie metafizyki”. Warto dodać, że niemieckie zdanie „Das metaphorischegibt es nur innerhalb der Metaphysik” można tłumaczyć właśnie jako „metafora jest tylko we wnętrzu” – tak też zresztą czynią francuscy tłumacze *Zasady racji* – dzięki czemu podobieństwo obu wyrażen staje się jeszcze lepiej widoczne²²⁷.

Doświadczenie metafory pozwala więc odbiorcy zbliżyć się do metafizycznych jakości literatury i świata, na co dzień pozostającymi poza sferą ludzkiej percepcji.

Bezpośrednie odniesienie do metafizyki ma kategoria prześwitu – jedna z najważniejszych przenośni dla Heideggera, którą filozof sfunkcjonalizował podczas interpretacji poezji Friedricha Hölderlina. Właśnie myślicielowi ze Schwarzwald

²²⁶ J. Derrida, *Biała mitologia: metafora w tekście filozoficznym*, przeł. W. Krzemiń, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/3, z 3.

²²⁷ A. Zawadzki, *Metafora we wnętrzu metafizyki. Heidegger i Różewicz*, „Ruch Literacki” 2011, t. 52, nr 1 (304), s. 70.

zawdzięczamy przekształcenie prześwitu z figury wizualnej w filozoficzno-estetyczną. Dzieje się tak poprzez podkreślenie jej świetlnego charakteru: prze-świt jest zapowiedzią światła, które ma się objawić. Semantycznie najbliższy mu więc do przedświtu, sygnalizującego etap poprzedzający pojawienie się jasności. Niemieckie *Lichtung* oznacza polanę wewnątrz lasu pozbawioną drzew, najlepiej obrazując opisywane zjawisko²²⁸. Prześwit to także fragmentaryczne przepuszczenie promieni słonecznych. W tym odczytaniu staje się on furtką pozwalającą dostrzec zjawiska czy przedmioty częściowo zasłonięte, ukryte przed spojrzeniem. Prześwit jest więc polisemią metaforycznie umotywowaną, ujawniającą wielość swych znaczeń składających się na duży potencjał Heideggerowskiej figury. Owa wielość definicji tworzy pojęcie o synergicznym potencjale, każde ze znaczeń bowiem ma szeroki zasięg oddziaływania, które łącznie tworzą nową jakość, dość dobrze opisując możliwości istnienia, a także postrzegając światło jako źródło iluminacji. Poezja to wszak dla Heideggera „oświetlające projektowanie prawdy”²²⁹. Tylko i aż oświetlające, ponieważ jej pojawienie się „w pełnym blasku” byłoby zabójcze i dla czytelnika, i dla wiersza. Za połączeniem poezji i prześwitu stoi więc idea stopniowego rozświetlenia ludzkiej egzystencji prawdą życia przekazywaną w dziełach sztuki.

Myśliciel ze Schwarzwaldy rozwijał koncepcję prześwitu w późniejszej od *Objasnień...* pracy zatytułowanej *W drodze do języka*, w której poddawał analizie także utwory poetyckie Stefana Georgego, pisząc: „Natomiast dla myślenia kontemplującego (*sinnende*), droga należy do tego, co zwiemy okolicą. Mówiąc w skrócie, okolica jako coś okalającego jest oswabdzającym prześwitem, w którym to, co przejaśnione, wraz z tym, co się skrywa, wydobywa się na jaw”²³⁰. Heidegger korzysta z prześwitu jako poręcznej metafory – w oparciu o przytoczony fragment w wymiarze topograficznym. I tutaj wybrzmiewa podwójność zjawiska, w którym przejaśnienie i ukrycie zyskują widoczność. Ich wizualizacja pozwala lepiej zrozumieć rangę prześwitu.

W refleksjach Martina Heideggera dotyczących poezji oraz koncepcji prześwitu w badaniach nad wierszami niemieckiego poety, autor *Bycia i czasu* nierozdzielnie traktuje sferę widzialnego i słyszalnego, otwierając ciekawą perspektywę oglądu działań poetyckich.

2. Leśmianowski prześwit

²²⁸ Odmienne znaczenie konotuje podobny brzmieniowo i wizualnie *Dichtung* oznaczający poezję rozumianą jako gąszcz znaków, szczelnie wypełniających utwór.

²²⁹ B. Baran, *Saga Heideggera*, Kraków 1988.

²³⁰ M. Heidegger, *Istota języka*, [w:] tegoż, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000, s. 146.

Bolesław Leśmian, podobnie jak Friedrich Hölderlin, był poetą wzroku, ale także słuchu, jego ogromne wyczulenie na rym i rytm szło bowiem w parze z precyzją i zmysłowością widzenia. Percepcja wzrokowa oraz odbiór audialny dają się czytać jak równoległe teksty, ale pozostają także ze sobą immanentnie związane, w skrajnym przypadku przez doświadczenie synestezji. Czy takie podobieństwo wystarczy, aby odnieść refleksje niemieckiego myśliciela również do dzieł Leśmiana? „Przebudzenie prześwitującego światła jest jednak najcichszym ze wszystkich wydarzeń. Ale ponieważ zostaje to nazwane, a nawet samo żąda nazwania, przebudzenie »Natury« wchodzi w brzmienie słowa poetyckiego”²³¹. Heideggerowskie rozumienie prześwitu czerpie swój rodowód z doświadczeń pobytu w lesie, w którym światło słoneczne pojawia się między konarami drzew, aby dotrzeć do filozofii, gdzie poprzez byt przenikają jakości estetyczne i metafizyczne. Genezę zjawiska tłumaczy Luiza Kula:

W zrozumieniu istoty prześwitu pomocna jest bowiem sama etymologia tego słowa: prześwit jest miejscem, w którym to drzewa rzedną i tym samym robią miejsce grze światła i cienia. To skrytość odsłania się i pokazuje, aby następnie znów zniknąć w ciemności. Prześwit zawdzięcza więc swoje istnienie skrytości²³².

Co było pierwsze – doświadczenie zmysłowe (zobaczony w lesie prześwit) zyskujące swą reprezentację w filozofii czy myślowy koncept odnajdujący swą ilustrację we wspomnieniu leśnego spaceru? Podobną wątpliwość dostrzec można w dorobku twórcy *Łąki*. Duży wkład Leśmiana w przewartościowanie europejskiego symbolizmu pozwala postrzegać zjawiska jako bardziej konkretne²³³, dlatego podnoszenie prześwitu do rangi symbolu nie wydaje się przynosić korzyści ani analizowanej kategorii, ani dziełu, ani jego autorowi. Czym zatem jest omawiane zjawisko dla autora *Sadu rozstajnego*, jeśli nie symbolem?

Cezary Rowiński w swym studium wskazuje, jak twórczość Leśmiana oscyluje wokół późniejszej myśli Heideggera, to przybliżając, to oddalając się od niej, aby w puencie stwierdzić:

Pradawny sojusz spekulacji filozoficznej i poezji znajdował w XX wieku wśród filozofów tylko jednego rzecznika w osobie Martina Heideggera. Jednak sojusz ten zawiązał się w poezji już o wiele

²³¹ M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004, s. 60.

²³² L. Kula, *Heidegger i Grecy: potęga walki o wyjawienie bycia ('AAHΘEIA)*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2013, nr 41, z. 1, s. 53.

²³³ J. Trznadel, „Symbolizm egzystencjalny”, „realizm metafizyczny”, [w:] B. Leśmian, *Poezje wybrane*, opr. J. Trznadel, wydanie pierwsze elektroniczne, na podstawie wydania trzeciego rozszerzonego (1991), Wrocław 2019.

wcześniej, a Leśmian był jednym z najbardziej oryginalnych jego przedstawicieli i kto wie, czy nie reprezentantem genialnym?²³⁴

Niezgodność refleksji obu myślicieli stanowi ważny punkt wyjścia dla Dariusza Szczukowskiego: „Leśmianowska koncepcja twórczości poetyckiej nie mieści się w ramach Heideggerowskiego myślenia o poezji jako formule bycia i poecie jego strażniku, lecz raczej wskazuje na wewnętrzne pęknięcie, wyłączenie i poczucie klęski”²³⁵. Zaledwie dwa przykłady – które dzielą niemal cztery dekady – pokazują, jak rozmaicie bywa odnoszona myśl niemieckiego filozofa do twórcy *Sadu rozstajnego*. Szczukowski odczytuje omawianą kategorię antropologicznie: „Tylko ludzkiemu Dasein w prześwicie (*Lichtung*) może objawić się prawda w dialektyce skrytości i nieskrytości”²³⁶. Taka refleksja pozwala mu zaznaczyć obecność wątków poświęconych zwierzętom w dorobku Leśmiana.

Szczególnym przypadkiem przenikania się „życia i twórczości” jest prześwit egzystencjalny – twórczość umożliwia dostęp do tego, co drzemie w autorze i w nas samych. Relacja poety z żoną, Zofią Chylińską i kolejnymi kochankami-powierniczkami – najpierw Celiną Sunderland, następnie Theodorą Lebenthal – zostaje odzwierciedlona trojgiem bohaterów w dramatach (fabuły *Pierrota i Kolombiny*, *Skrzypka opętanego* i *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* opierają się na schemacie trójkąta małżeńskiego) czy rozdwojeniem w wierszach *Dwaj Macieje* oraz *Świdryga i Midryga*. To jednak zagadnienie warte oddzielnego namysłu, podobnie jak prześwit pomiędzy utworami a ich odbiorcami.

Ile wspólnego z prześwitem może mieć dylatacja? Wiele zależy od tłumaczenia. Według Jane Bennett, autorki książki *Influx & Efflu* poświęconej poezji Walta Whitmana, dylatacja zachęca do wnikięcia do głębi²³⁷. Otwartość, do pewnego stopnia tożsama także z rozszerzeniem czy rozszczelnieniem, oscyluje blisko interesującego mnie prześwitu i wskazuje na pewne pokrewieństwo myślenia o literaturze przez pryzmat estetyki niż dostarcza gotowych rozwiązań czy podpowiedzi. I choć trudno o bezpośrednie przełożenie tej kategorii na rodzime badania nad twórczością Leśmiana, z pewnością oznacza ona coś więcej niż tylko „wariację na temat”.

Poeta nie wyodrębnia prześwitu w swych szkicach, ale pozwala mu jaśnieć w materii wiersza, który sam w sobie może stać się prześwitem dla czytelnika spragnionego doświadczeń innych niż codzienne. Nie ma nic prostszego jak nazwać sztukę prześwitem

²³⁴ C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 136.

²³⁵ D. Szczukowski, *Niepoprawny istnieniowiec. Bolesław Leśmian i doświadczenie literatury*, Gdańsk 2019, s. 9.

²³⁶ Tamże, s. 165–166.

²³⁷ J. Bennett, *Influx & Efflux: Writing Up with Walt Whitman*, London 2020, s. 15.

pozwalającym odbiorcy oderwać się od codzienności na rzecz innego rodzaju przeżyć. Równie łatwo spojrzeć na poezję jako prześwit dla rozważań filozoficznych. Taki wniosek nie pretenduje nawet do komplementarności, ponieważ nie jest moim zadaniem izolowanie sztuki i nauki, a postrzeganie ich jako całościowego przeżycia. Prześwit zatem jest i nie jest w poezji twórcy *Łąki* tylko i aż prześwitem, a jego rozumienie zależne staje się od przyjętej optyki – dla Heideggera klucz jest egzystencjalny, dla mnie natomiast estetyczny. Nie oznacza to jednak, że oba rejestry się nie pokrywają.

3. Performatywność zjawiska

Niemiecki myśliciel ze Schwarzwaldy dostrzega rolę omawianego zjawiska zarówno w odkrywaniu, jak i zakrywaniu bytu. Walorem takiego sposobu myślenia jest nieustające napięcie, jakie rodzi się w wyniku oscylowania na granicy pełnego rozjaśnienia i zaciemnienia. Wątek ten podejmował Cezary Woźniak:

Dzięki prześwitowi byt jest w pewnym – i zmiennym – stopniu nieskryty. Również byt s k r y t y (jak podkreśla sam Heidegger) może być tylko dzięki owemu prześwitowi. Prześwit, w którym stają byty, jest bowiem w sobie jednocześnie skrywaniem (*Verbergung*), które dzieje się na dwa sposoby²³⁸.

Pierwszy z nich to odmowa, w której „nie możemy o nim powiedzieć nic więcej ponad to, że jest”²³⁹. Kolejny oznacza zastawienie, ponieważ „jeden byt zastawia drugi”²⁴⁰, utrudniając bezpośrednie odniesienie się do któregoś z nich. Niemożność dojrzenia bytu skazuje obserwatora na nieustającą interpretację, a więc poruszanie się w obrębie przypuszczeń. Ciekawsza wydaje się natomiast kolejna uwaga Woźniaka: „Prześwitu nie należy rozumieć jako jakiegoś statycznego stanu (*Zustand*), lecz jako dzianie się”²⁴¹. Tym sposobem wyeksponowana zostaje performatywna właściwość omawianego zjawiska, które podlega nieustającym przemianom, nigdy nie pozostając takim samym. Prześwit staje się ruchomy tak jak sam tekst, który przekształca się pod wpływem czujnego spojrzenia czytelnika, wydobywającego z jego materii zjawiska wizualne, lecz niekoniecznie widoczne (chciałoby się dodać – gołym okiem). Nawiązując do teorii Georgesa Didiego-Hubermana, pragnę podkreślić, że z samego faktu pojawiania się prześwitu czy jemu pokrewnych

²³⁸ C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2014, s. 98.

²³⁹ Tamże.

²⁴⁰ Tamże, s. 99.

²⁴¹ Tamże.

kategorii w utworach literackich nie wynika jeszcze ich performatywność, najpierw bowiem potrzebne jest dostrzeżenie i dowartościowanie wizualne zaobserwowanego zjawiska, aby mogło ono ukazać swą głębię. Dopiero w dalszej kolejności możliwe staje włączenie go w tematykę utworu, tak aby z nią rezonował. Równoległość światła i cienia zostaje wyeksponowana przez Leśmiana we fragmencie wiersza *Step*:

Cień za światłem, a światło sunie za cieniem
Po ziemi, gdzie się w mroku zbłękitnia zieloność,
A tam, do widnokręgów przykuta milczeniem,
Czai się rozszerzone nocą nieskończoność.

I 56

Ich współobecność na ziemi przyczynia się do efemerycznych stanów, wśród których wyróżnia się „zblekitnienie” rozumiane jako przyobleczenie ziemi w kolor nieba, a także utratę wyrazistości zieleni – stopniowo upodabnia się ona do koloru zachodzącego nieba, wszystkie barwy spotykają się bowiem w bieli lub jej wariacji – szarości. W utworze *in statu nascendi* obserwować można ruch światła i cienia – komponentów przenikających się wzajemnie. „Przesuwanie okiem kamery po przestworzach, które jednak sfilmować się nie dadzą. Jest to poezja, która szuka możliwości przekroczenia istniejących w języku możliwości opisania doznań bezmiaru”²⁴², zauważyła Bernadetta Kuczera-Chachulska. Pragnienie transgresji, wymknięcia się opozycji wyrażalne–niewyrażalne, to kolejny z przykładów wykazujących performatywność utworów Leśmiana nie pozwalający rozstrzygnąć, w jakiej mierze są one reprezentacją innego świata niż przedstawiony w utworze.

Przykładu performatywnego prześwitu dostarcza tetrastych z wiersza *Dwaj Macieje*:

Słońce, przez żyłkowane przeświecając liście,
Na sękach się rozpryska – różnie i zdziebliście –
I światłem obszerniejąc, rozprasza się po to,
By na trawę ruchliwą nawiać – nic i złoto.

II 226

Prześwit promieni słonecznych ma charakter procesualny – sukcesywnie poszerza swoją powierzchnię. Sęki oraz trawa zaczynają migotać zielenią liści. Dramaturgia światła wynika z jego rozproszenia, które potęguje dynamikę przedstawienia – najpierw przez

²⁴² B. Kuczera-Chachulska, *Z estetyki nieskończoności. Szkice o polskiej poezji (nie tylko) XX wieku*, Warszawa 2012, s. 21.

rozpryskujące się słońce, następnie poprzez obejmowanie coraz większego obszaru, a wreszcie w wyniku padania na ruchliwą (od wiatru) trawę. Prześwit wydarza się więc podczas lektury utworu, dając czytelnikowi wgląd w sferę płynnych przemian Leśmianowskiej twórczości – to one są rezultatem performatywności wskazanego fenomenu.

4. „Rozświt” i „przezior” – synonimiczność w poezji

Rozważania Heideggera charakteryzują dociekania na temat tytułowej istoty poezji („Ale czym jest istota poezji? Kto ją wyznacza? Czy tę istotę można odczytać z licznych zasług człowieka na tej ziemi?”²⁴³), w które wplecione zostały przede wszystkim komentarze interpretujące poszczególne fragmenty wierszy i poematów w interesującym filozofa kontekście. Prześwit pojawia się we wspomnianym dziele na zasadach poniekąd służebnych wobec nadrzędnego celu, jakim jest odsłonięcie owej istoty. Dla mnie natomiast prześwit jest zjawiskiem nie tylko pozwalającym dotrzeć do sedna poezji, ale też elementem tworzenia rzeczywistości wizualno-fonicznej wiersza poszerzającej pole epifanii literackiej²⁴⁴. Studium Heideggera traktuje światło jako źródło iluminacji, a przez to pozwala na wykorzystanie zjawiska prześwitu jako kategorii estetycznej i interpretacyjnej wiersza, a w szerszej perspektywie – sztuki.

Prześwit jest także blisko spokrewniony z rozświtem, który w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego definiowany jest jako świt, ale także jako blask, rozświecenie²⁴⁵. Rozświt pozwala na dowartościowanie szczeliny, przez którą staje się możliwe wejrzenie wewnątrz utworu i dostrzeżenie podskórnej gry znaczeń. To jednak prześwit jest pojęciem wiodącym prym w refleksji poetycko-filozoficznej i to tym terminem będę się posługiwał w dalszej części pracy, niemniej za wart odnotowania uznaję jego polski odpowiednik, którym jest właśnie rozświt.

Jarosław Marek Rymkiewicz w swej *Encyklopedii* powołał do istnienia hasło „Martin Heidegger”, w którym notował:

Mamy „przezior” („wśród gałęzi”), co książka Stanisława Papierkowskiego o neologizmach i archaizmach Leśmiana tłumaczy jako „szparę pomiędzy gałęziami”, „przezior” w dodatku „przygodny”

²⁴³ M. Heidegger, dz. cyt., s. 91.

²⁴⁴ R. Nycz, *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4.

²⁴⁵ *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, <<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/roz%C5%9Bwit>> [dostęp: 2.02.2020].

– i kojarzy się to zaraz z jednym z najważniejszych terminów filozofii Heideggera, jego prześwitem czy leśną przecinką, *die Lichtung*: leśny „półlas” i leśne „śródrzesie”²⁴⁶.

Badacz, eksponując podobieństwo wrażliwości estetycznej obu twórców, spostrzega, że ich refleksje są wobec siebie równoległe i wynikają z podobnego sposobu światoodczuwania i postrzegania świata widzialnego w kategoriach prześwitu. Można by nawet dodać, że spoglądając na rzeczywistość przez kurtynę, wycięli w niej prześwit, pozwalający widzieć więcej.

Nie zgadzam się natomiast z kolejnym stwierdzeniem Rymkiewicza, w myśl którego „[u]mieszczenie Leśmiana gdzieś w pobliżu Heideggera [...] byłoby z pewnością zajęciem nonsensownym [...]”²⁴⁷. Właśnie syntetyczne spojrzenie na dorobek interesujących mnie twórców pozwala dostrzec pokrewieństwa umykające przy bezpośrednim oglądzie samych kategorii. Patrząc na las, nie można stracić z linii wzroku drzewa, a takie niebezpieczeństwo wydaje się realne, gdy prześwit zostaje odizolowany od kontekstu, w którym zaistniał. Za najrozsądniejsze rozwiązanie uznaję więc spowinowacenie refleksji estetycznej Leśmiana i Heideggera poprzez pokrewieństwo rodzinne Ludwika Wittgensteina, tak aby dzieła obu myślicieli mogły się wzajemnie oświecać.

Rymkiewicz trzeźwo konstatuje, że pojęcia autora *Bycia i czasu* nie mogą służyć jako terminy interpretacyjne wierszy twórcy *Łąki*, lecz nie oznacza to, że nie okażą się one pomocne na płaszczyźnie estetycznej. W malarstwie prześwit wiąże się z pejzażami natury, to bowiem w świecie przyrody występuje on jako zjawisko wynikające z nateżenia światła, które – przeświecając przez drzewa czy odbijając się od tafli wody – tworzy optyczne refleksy pretendujące do miana omawianej kategorii. Mniej oczywistym wydaje się pojmowanie prześwitu jako jasnej sfery oddzielającej dwie części dzieła, niekoniecznie symetrycznie. Możemy mówić także o prześwicie w przypadku rozdzielenia strof wiersza światłem, a także poszczególnych wersów, niekiedy zamykających w sobie obrazy. A prześwit w muzyce? Czy momenty pauzy, uwidaczniające się chociażby w *staccacie*, także mogą rościć sobie prawo do takiego określenia? Przed poddaniem się wszechogarniającej dyktaturze prześwitu, który zacznie eksplorować rozmaite dziedziny sztuki i nauki, pragnę wskazać czynniki, które są niezbędne, aby mógł on zaistnieć. Najważniejszym z nich jest światło pozwalające odróżnić dwie sfery: jaśniejszą, która skupia uwagę, zaczynając dominować, oraz – pozostającą na drugim planie – ciemniejszą. Obie płaszczyzny zaczynają wówczas być postrzegane poprzez kontrast występujący między nimi.

²⁴⁶ J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 98.

²⁴⁷ Tamże, s. 98–99.

Agnieszka Kluba zwraca uwagę, że w twórczości Leśmiana ważna jest sfera niewidzialności i nieartykułowości, będąca reprezentacją niewyraźnego²⁴⁸. Można by zaryzykować stwierdzenie, że zdarza się poecie przewycięzać owe ograniczenia poprzez wprowadzenie do swych dzieł prześwitu – pytanie o istnienie innej rzeczywistości staje się wówczas szczególnie dobrze czytelne, ponieważ jej znakiem jest właśnie światło. Przedzierające się promienie pozwalają z dużym prawdopodobieństwem założyć, że są one znakiem obecności świata intuicyjnie wyczuwalnego. Badaczka zauważa, że „[p]odstawowymi kategoriami Leśmianowskiej niewyraźności są zatem z jednej strony epistemologiczna nieuchwytność, a z drugiej – ontologiczna nieokreśloność. Traktowane są jak dwa krańce tego samego”²⁴⁹. Zobaczmy to na przykładzie fragmentów konkretnych utworów. Pierwszym z nich będzie *passus* z wiersza *Pragnienie*, w którym pojawia się wymieniony przez Rymkiewicza „przezior”:

Chciałbym w lesie, w odstępach dzikiego błędowia,
Mieć chałupę — plecionkę z chrustu i sitowia,
Zawieszoną wysoko w zagłębciach konarów
Nad otchłanią jam rysich i węzowych jarów.
[...]
I chciałbym przez przygodny wśród gałęzi przezior
Patrzyć, pieszcząc, w noc — w gwiazdy i w błyskania jezior
I za boga brać wszelkie łśniwo u błękitu,
I na piersi dziewczęcej doczekać się świtu,
A słońce witać krzykiem i wrzaskiem i wyciem,
Życ naosłep, nie wiedząc, że to zwie się życiem —

I 344

Prześwit w wierszu staje się przestrzenią otwarcia podmiotu na doświadczenia metafizyczne. Umożliwia on pojawienie się Absolutu lub sygnałów o nim świadczących. Można by także postawić tezę, że posiadanie domu w lesie nie stanowi celu samego w sobie, a tytułowym pragnieniem jest zbliżenie się do Absolutu, które możliwe staje się dopiero w otoczeniu drzew. Nie każda luka w przestrzeni ma znamiona prześwitu – jego metafizyczne właściwości uzależnione są od naturalnego otoczenia, najlepiej drzew, z którymi zostaje nieodmiennie związany. Sprzężenie nieba i lasu ujawnia uczucia wyższego rzędu, na które

²⁴⁸ A. Kluba, *Niezrozumiałe – nienazwane – nowoczesne. Leśmian i Iwaszkiewicz – dwa modele poetyckiej niewyraźności*, [w:] tejsze, *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004.

²⁴⁹ Tamże, s. 67.

składają się przeżycia transcendentalne. Aby mogły się one pojawić, niezbędne są sprzyjające warunki – błękit nieba o świetle odbity w tafli jeziora. Dlaczego jednak ów „przeziór” ma być przygodny? Zapewne decydującą rolę odgrywa tutaj potencjalność każdej szczeliny między gałęziami, przez którą dotrzeć może światło słoneczne. Konary stanowią swego rodzaju kartusz²⁵⁰ dla zjawisk, jakie mogą zostać dostrzeżone w ich wnętrzu. Ciemny kolor i nieregularny kształt gałęzi wyraziście oddzielają się od jasnej barwy nieba. Kartuszy tego rodzaju może być więc wiele, a każdy z nich powstaje przypadkiem i tylko na chwilę, mocą spojrzenia bohatera. Po jego odejściu staje się ponownie zwyczajną luką między drzewami. Prześwit cechuje zatem autoteliczność – niepotrzebny jest obserwator ani konkretna funkcja, którą miałby on pełnić. Pojawia się wraz z nadejściem dnia i niknie po zmroku, lecz warto pamiętać także o możliwości jego istnienia w nocy, dzięki światłu księżyca lub gwiazd.

Dopiero obserwator dostrzegający obecność prześwitu jest w stanie rozpoznać i nazwać obserwowane zjawiska, a następnie przyrównać je do kartusza, by finalnie wykorzystać jego istnienie do realizacji własnego pragnienia. Ale autoteliczność i referencyjność poezji międzywojnia polega przede wszystkim na tym – jak pisała Kluba²⁵¹ – że liryka nie zostaje w żadnej mierze podporządkowana żywiołowi wyrażania czy przedstawiania słownego. Leśmian sugestywnie posługuje się obrazem, na co wskazuje puenta utworu, w której śmierć powiązana jest z czarną przepaścią. Kolorystyczne wartościowanie przestrzeni zostaje w utworze przedstawione jednoznacznie – od blasku nieba do czerni grobu. W tym rejestrze przebiega ludzkie życie, będące oczekiwaniem na promienie słońca mogące przynieść nadzieję. W kulturach solarnych przywołanie takiego motywu jest jawnym nawiązaniem do słońca jako źródła energii witalnej. Dzieło sytuuje się zatem w obrębie filozofii życia, zastępuje bowiem kontemplowanie rzeczywistości przez pragnienie jej doświadczania. Prześwit ma więc wyrwać bohatera ze sfery zamyślenia i oczekiwania, aby przenieść go w Bergsonowski z ducha wir życia. Wiąże się on także z nadzieją, która nadchodzi wraz z promieniami. Ponadto możliwe jest również mówienie o prześwicie w samym utworze, ponieważ fragment, w którym on występuje, pojawia się stosunkowo blisko centrum wiersza: „przeziór” zawiera się w wersie trzynastym, a utwór składa się z dwudziestu dwóch linijek.

5. „Niepojętość zieloności” – w prześwitach koloru

²⁵⁰ Obecność kartuszy w obrębie estetyki zawdzięczamy Jacques’owi Derridzie, który w *Prawdzie w malarstwie* poświęcił im osobny rozdział. Por. J. Derrida, *Kartusze*, [w:] tegoż, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

²⁵¹ A. Kluba, dz. cyt., s. 7–16.

Na odmiennych prawach prześwit funkcjonuje w słynnym poemacie *Łąka* z tomu o takim tytule wydanym w 1920 roku, w którym staje się on reprezentacją tytułowej Łąki. Jako zjawisko wymykające się ludzkiemu postrzeganiu, nie jest ona pojmowalna dla mieszkańców wsi i dlatego o jej wejściu do wnętrza izby świadczy wyjątkowy spektakl świetlny:

Byłoż owo, nie było? Opowiedz nam, bracie,
Co się nocy dzisiejszej działo w twojej chacie?
Widzieliśmy, ludzie prości,
Niepojętość Zieloności
Za oknami – na ścianach i na twojej szacie.

I 367

Zielony prześwit? Jeśli może mieć on kolor (dlaczego miałby nie móc?) – byłby właśnie zielony. Aby prześwit zaistniał, konieczne wydaje się przyjęcie założenia, w myśl którego Łąka emanuje zielenią (Zielonością?), wypełniając wnętrze izby, ale też wychodząc z niej przez okna. Niezwykłość prześwitu nie jest przypadkowa, ponieważ wyjątkowość stanowi ontologiczny fundament istnienia Łąki, która przyciągnęła tak wielu mieszkańców na spotkanie. Związek z gwiazdami ma podkreślać, że wywodzi ona swój rodowód z pozaziemskiej rzeczywistości. Ten fenomen zostaje opisany w dalszym fragmencie poematu:

A zasię w naszych oczach były gwiazdne znaki,
I nie mogliśmy poznać, gdzie ludzie, gdzie maki.
Wszystko wokół było – gwiazdne
I odlotne i odjezdne,
Gromadzące się w białe nad ziemią orszaki.

I 367

Przesunięcie uwagi na zmysł postrzegania sugerować może iluzoryczność przedstawienia, lecz ciekawsze wydaje się to, że zbliżenie do jego istoty wydaje się możliwe wyłącznie poprzez wzrok. Po obecności Łąki w izbie nie pozostał ślad dostępny innym zmysłom. Niemożność rozróżnienia ludzi od maków wprowadza epistemologiczną wątpliwość polegającą na trudnościach ze wskazaniem cech dystynktywnych poszczególnych bytów. Prześwity zjednują w swej odmienności nawet najbardziej różnorodne zjawiska. Pokrewieństwo z gwiazdami ma podkreślać nadnaturalny rodowód obserwowanych

fenomenów, co może zaskakiwać, zważywszy na (przy)ziemną obecność Łąki. Potwierdzenie takiego przypuszczenia można znaleźć w dystychu kilka wersów dalej:

I zdawało się wszystkim, że coś w niebie woła,
A zielona się światłość jarzyła dokoła,

I 367

Dwustopniowość prześwitu wydaje się zapowiadać dwuznaczne pojawienie się Łąki, obcujacej z ludźmi, ale i z gwiazdami. Roztaczając wokół siebie zielone światło, staje się ona bliska słońcu. W wierszu dochodzi zatem do swego rodzaju przewrotu kopernikańskiego, ponieważ to nie Łąka pojawia się dla ludzi, ale ludzie zaczynają krążyć wokół niej, ustanawiając ją w centrum. Przełamanie antropocentrycznego widzenia świata wydaje się naturalną konsekwencją występowania zjawisk nadprzyrodzonych, które od zawsze intrygowały człowieka i w porównaniu z nim wykazywały swą nieograniczoność.

Więc gdy świt ozłocił dymy,
Ujrzeliśmy, że klęczymy,
Nie wiedząc, jak i kiedy zdjęci zapatrzeniem.

I 368

Nadchodzący świt oswobadza uczestników spektaklu, przywracając porządek światu widzialnemu, jak również zdejmując zeń jarzmo niezwykłości. To, co realne znów staje się pożądane. Żółty kolor świtu uwalnia od stagnacji, w jaką Łąka wprowadziła okolicznych mieszkańców. Konsternacja potęgowana niezrozumiałością minionych wydarzeń skłania do zadawania pytań, w których usiłuje się dociec głębi doświadczeń:

I objaśnij nam potem słów śpiewną wspomogą,
Co rozbłysło w twej chacie ponad ciemną drogą?

I 368

Na początku poematu widzimy więc prześwit zielonego światła. Nietypowość tego koloru zachęca obserwatorów, aby zbliżyli się do źródła tajemniczego zjawiska. Ma ono bowiem magnetyzującą moc, która zniewala osoby pragnące poznać „Niepojętą Zieloność”. Wraz z końcem utworu prześwit światła słonecznego zaczyna dominować nad barwą zieloną, tym samym pozwalając znów doświadczać świata w jego naturalnym porządku. Cykl

utworów bardzo dobrze pokazuje niejednoznaczność prześwitu i uzależnia jego funkcję od innych zjawisk. Błędem byłoby twierdzić, że każdy z prześwitów jest taki sam – jego rola zmienia się w zależności od wiersza, w którym występuje.

6. Między bezświtem a prześwitem dźwięku

Jarosław Marek Rymkiewicz dostrzegł, że w drugim wydaniu *Łąki* – opublikowanym już po śmierci poety – w wierszu *Topielec* „bezświt zarośli” zastępuje wcześniejszy „bezświat zarośli”²⁵². Pomimo że późniejsi wydawcy zachowali pierwotne brzmienie utworu, warto zapytać, co wynikałoby dla wiersza, gdyby wprowadzenie kategorii bezświtu było intencjonalne. Spotęgowana zostałaby wówczas ciemność (w przestrzeni dwóch wersów, obok bezświtu, pojawia się „zamroczone paproci” oraz „bezbrzask głuchy”), podkreślająca obcość i cienistość przestrzeni obcej człowiekowi i tożsamej ze śmiercią. Bezświt eliminuje jakąkolwiek nadzieję na żywot wiedziony „w stu wiosen bezdeni”. Mając w pamięci wcześniejsze utwory Leśmiana, łatwo wnioskować, że niebytność nie jest zaprzeczeniem istnienia na ziemi. Z tego powodu poeta podkreśla brak światła, mający uchodzić za sygnał miejsca przeciwstawionego życiu. Dlatego bezświt wydawać może się adekwatniejszy wobec założeń Leśmiana niż bezświat, który pojawia się także w innych utworach autora *Zielonej godziny*. Po pierwszej lekturze łatwo odrzucić przedstawioną hipotezę, dowodząc, że „bezświt” jest semantycznie identyczny z „bezbrzaskiem”. Dopiero po zwróceniu uwagi na konsekwencje światopoglądowe będące rezultatem znaczeniowego naddatku, jakim poeta obdarza pojęcia, łatwość rozstrzygnięcia ustępuje miejsca wątpliwościom. Upływ czasu sprawił, że jednoznaczne orzeczenie wydaje się już niemożliwe, lecz potęga poezji opierającej się na dwuznaczności pozwala uwzględniać w lekturze dzieła obie możliwości interpretacyjne, odsłaniające przed czytelnikiem możliwość bezświtu.

Wraz z rozwojem idiomu poetyckiego oraz ewolucją światopoglądu Leśmiana, prześwit poszerza swe znaczenie, obejmując coraz rozleglejszy obszar refleksji. W debiutanckim zbiorze wierszy pojawiał się on w liryku *Wspomnienie* w niemal dosłownym znaczeniu:

Drzwi rozwarte na oścież były w naszym domu,
Dłoniom, co je rozwarły, zamknąć zbrakło mocy...
Szereg komnat na przestrzał widniał, jak po nocy

²⁵² J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 193.

Mętne wspomnienie alej, nieznanych nikomu.

Wszystko – w mroku. – I tylko ów pokój ostatni
Z oknem w zaświat – na słońce, po pas wbite w chmurę,
Jarzył się – cały w blasków pelgających matni –
I siał pyły słoneczne przez kotar purpurę.

Tam – w tych ścianach kosmatych od pręgów i pasem,
Wśród zacieków purpury i wyparów złota,
W słupach światła spylonych – ta nasza pieczęta
Rozwidniła się nagle, jak chmura nad lasem...

I gdy ją wylew słońca grzał skośnym potokiem,
Uczuła radość wstydu, co się wyzbył siebie,
Aż się z pyłem słonecznym zmieszała, jak w niebie
Miesza się pół obłoku z drugim pół-obłokiem.

Dzisiaj, gdy już zamknięto drzwi naszego domu,
A ja skarżę się we śnie złotowłosym ceniom,
Czasem ku owym progom biegnę po kryjomu,
By rozewrzeć drzwi wszystkie na oścież wspomnieniom!

I rozwieram – a sam się usuwam w kąt ciemny,
By stamtąd widzieć światłość w ostatnim pokoju
I z jego wiecznych purpur i wiecznego znoju
Snuć dla reszty mych komnat wyrok potajemny...

Ściany, stropy i odrzwia i skrętne zawiasy
Wrdzawione w zmierzch, co lada iskrę uwydatni,
Czerpią połysk dla pleśni, brzask martwej krasy
Stamtąd i zawsze stamtąd – z komnaty ostatniej!

Tam już niema ciał dwojga: niebu w próżnię droga!
Słupy światła, istnieniu podane ukosem –
Szmer purpury, co z czymś zetknęła się losem –
Wieczna światłość!... Kurz złoty!... Pył słońca w twarz Boga!

I 26–27

Wspomnienie wiąże się ze światłem, którego źródło zlokalizowano za drzwiami rodzinnego domu. W amfiladzie pokoi znacząca staje się ostatnia komnata, przez okno której

wpada światło dzienne. Powszechnie znane jest powiązanie niepamięci z mrokiem, a przypominania z jasnością. Do tego toposu sięga Leśmian, wyróżniając chwile bliskości cielesnej i duchowej, które odeszły w zapomnienie tak jak wspólny dom. Wspomnienie minionego czasu pojawia się ponownie we śnie pod postacią „złotowłosych cieniów”, skłaniając bohatera do powrotu w celu zrekompensowania trudów terażniejszości mitem utraconego czasu, który jest podtrzymywany wyobrażeniem owego pokoju. Pozostałe pomieszczenia stanowią tło dla wydarzeń rozgrywających się w interesującej bohatera izbie. Światło prześwitujące z pokoju wprowadza czytelnika w doznanie zmysłowe i nim także kończy utwór – obraz „wiecznej światłości” po lekturze liryku zaczyna żyć własnym życiem, funkcjonując w oderwaniu od ciemności domu. Podsumowując – prześwit pokoju zostaje wskazany w wersie inicjującym utwór, finalna zaś wizja światłości wykracza poza dzieło. Ta nieskomplikowana rola prześwitu wynika zapewne między innymi z powstania utworu we wczesnej fazie twórczości Leśmiana. Można go więc potraktować jako prolog do „właściwej” problematyki estetycznej prześwitu, która wysunie się na pierwszy plan na przykład tak jak w przywołanych wcześniej wierszach.

Barbara Stelmaszczyk, przed interpretacją przywołanego powyżej liryku, spostrzegła:

Pomiędzy pełnym „otwarcie” a „zamknięciem” metafizycznej przestrzeni, są jeszcze „niedomknięcia”, „półotwarcia”, „przymknięcia”, prześwity i wąskie szpary – jako symbolicznie nacechowane stopnie intensyfikacji ruchu w duchowych „podróżach” podmiotu lirycznego²⁵³.

A zatem także dla łódzkiej badaczki prześwit posiada właściwości metafizyczne. Po przywołaniu początkowego dystychu wiersza *Wspomnienie* Stelmaszczyk analizowała: „Rozwarte drzwi i zaświat mają tutaj pokrewne konotacje – łączą doznania sensualne z duchowym uniesieniem, co w poetyckiej metaforyce Leśmiana przedstawiane bywa jako sięganie nieba, przebywanie w »bezmiarze«, lub jako »zaświat« właśnie”²⁵⁴. Powrót pamięcią do domu akurat przez drzwi jest gestem przywołującym – pozornie odtwarzającym, ale przecież także kreującym – mityczną krainę szczęścia. Choć minęła, to nie odeszła w zapomnienie, czego dowodzi pragnienie prześwitu, mającego moc ponownego obcowania z doświadczonym szczęściem, beztrąską i radością. Potencjalne otwarcie drzwi daje nadzieję na możliwą transgresję doczesnej rzeczywistości. Obecność prześwitu łączona jest ze złotym okresem szczęścia, kiedy możliwy stawał się powrót do wymarzonej przestrzeni, zaś jego

²⁵³ B. Stelmaszczyk, *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009, s. 176–177.

²⁵⁴ Tamże, s. 177.

brak dowodzi przemijania czasu, życia oraz doznań. Prześwit jest więc w utworze niezrealizowanym życzeniem, stwarzającym pokusę powtórzenia przeszłości.

Religijny wymiar prześwitu wybrzmiewa w odczytaniu Anny Sobieskiej, choć ograniczony został zaledwie do przypisu: „Złote tło ikon jest więc widzialnym znakiem niewidzialnej obecności Boga, a zarazem jest pomostem, «prześwitem w Tam»”²⁵⁵. Badaczka, korzystając z pracy *Sztuka ikony* Paula Evdokimova²⁵⁶, przyjmuje, że złote tło wprowadza w mistyczną obecność Absolutu. Refleksja czerpie swój rodowód ze spostrzeżenia: „A jednak zwłaszcza *Łąka* i *Sad rozstajny* rozpatrywane pod kątem nagromadzonych określeń kolorów upodabniają się prawie do ikon nasyconych złotem i bardzo żywymi barwami”²⁵⁷. Nieoczywisty wniosek prowadzi w stronę tworzenia w naturze poprzez prześwit przestrzeni dla obecności Boga. Takie spostrzeżenie jest ciekawe nie tylko z perspektywy panteizmu, ale i chrześcijańskiego rozumienia natury, która dla Św. Tomasza tożsama jest z Bogiem. Ikoniczne postrzeganie prześwitu pozwala poszukiwać w świetle słonecznym istnienia Absolutu. Szkoda natomiast, że nie zostaje objaśnione na przykładzie konkretnego wiersza, a także powiązane z metafizyczną rolą muzycznego ukształtowania utworu. Oryginalność tej interpretacji pokazuje, jak nieoczywiste tradycje ukształtowały wyobraźnię Leśmiana.

Niesamodzielne występowanie prześwitu w formie imiesłowu przysłówkowego współczesnego pojawia się we fragmencie wiersza *** [O majowym poranku deszcz ciepły i przaśny...]:

Już wygląda się strumień, deszczem pręgowany,
Już zza chmur, rozpostartych na kształt kruczych skrzy
Słońce pęk wysztywnionych ku ziemi promideł
Rozwachlarza znieńcka i przez wyzior w chmurze
Prześwitując, rozwidnia strojne brzożą wzgórze
I klin pola przygodny i pogrąża w złocie
Sad wiśniowy aż do dna wraz z wróblem na płocie,
Co, światłem zaskoczony, ćwierka wniebogłosy.
I lzy jeszcze niestałej i ruchliwej rosy
Skrzą się tłumnie, u liści zawieszzone brzegu,
I wzdłuż cwałują resztą swego biegu.

I 201

²⁵⁵ A. Sobieska, *Leśmianowskie metafory czynu twórczego*, [w:] tejsze, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005, s. 225.

²⁵⁶ P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 1999.

²⁵⁷ A. Sobieska, *Leśmianowskie metafory...*, dz. cyt., s. 225.

Promienie słońca znajdują prześwit w chmurze, który zostanie nazwany „wyziorem”, przywołując na myśl wymieniony wcześniej „przezior” z wiersza *Pragnienie*. Pokrewieństwo semantyczne obu słów idzie w parze z formalnym, eksponującym podobieństwo wymienionych określeń. Aby uniknąć powtórzenia, poeta zdecydował się na bliskie sąsiedztwo dwóch synonimów, wskazując na rolę słońca, które wydobywa niestabilność przedstawienia – jego promienie p r z e ś w i t u j ą, a zatem wciąż pozostają w ruchu. Rezonują one z rozwidnianiem, a zatem oświetlaniem, opromianianiem wzgórza. Symultaniczność nie pozwala rozdzielić dwóch równoległych procesów, które poeta opisuje. Wzgórze, pole i sad zostają skąpane w złocie, a więc dowartościowane, ponieważ ich barwa konotuje obfitość. Światło szybko przechodzi w dźwięk ćwierkającego wróbla. Właśnie tutaj zachodzi wspomniane wcześniej połączenie obrazu i dźwięku z kolorem. Prześwit tym sposobem zaczyna funkcjonować na płaszczyźnie fonicznej i wizualnej równocześnie. Przejście w kolejnych wersach do obrazu ruchliwej rosy nie skutkuje ciszą, gdyż w uszach trwa jeszcze echo po ćwierkaniu ptaka. Dopiero stopniowe – szybkie, lecz miarowe – opadanie rosy wprowadza nowy dźwięk spadających kropel. Liryk nie wyróżnia więc tylko sfery wizualnej, ale łączy z nią refleksję foniczną, za pośrednictwem omawianego zjawiska tworząc przestrzeń ich współlistnienia.

7. W stronę światłocienia

Prześwit wkrada się między powracające dźwięki echa, poprzez co może być postrzegany w kategoriach zjawiska fonicznego, a nie tylko wizualnego. Cisza między sygnałami dźwiękowymi pozwala je od siebie odróżnić, uniemożliwiając im połączenie się w jedną całość. To samo dotyczy pogłosu, który – utrudniając zrozumienie poszczególnych wyrazów – wymaga wolniejszej artykulacji, rozdzielającej zdania i słowa. Od prześwitu także stosunkowo blisko do światłocienia, jak zauważa bowiem Cezary Woźniak: „Innymi słowy, już do samej istoty prześwitu należy skrywanie. Możemy sobie to unaocznic, odwołując się do dawnego znaczenia słowa »*Lichtung*«, określającego przerzedzone miejsce w lesie, z jego grą światła i cienia”²⁵⁸. Badacz potwierdza intuicyjne przypuszczenia, że hermetyczne rozdzielanie światłocienia i prześwitu nie służy poezji, ponieważ interesujące mnie zjawiska – cechując się podobnym rodowodem – najczęściej występują w splątaniu, rozjaśniając ciemność i przyciemniając światło.

²⁵⁸ C. Woźniak, dz. cyt., s. 98.

Nie sposób myśleć dziś o prześwicie w poezji czy w literaturze, nie uwzględniając koncepcji Martina Heideggera. Rozważania filozofa ze Schwarzwaldu na kanwie poezji Hölderlina wiążą się z wcześniejszymi refleksjami wspomnianego myśliciela poświęconymi byciu i bytowi. Zjawisko to – jak pokazuje przykład twórczości Leśmiana – istnieć może bez tego zaplecza. Podczas mojej lektury dorobku twórcy *Zielonej godziny* obdarzam go refleksją estetyczną, która czerpie z myśli autora *Bycia i czasu*, lecz wykracza poza nią, dowartościowując wymiar doświadczenia prześwitu – to ono może odróżniać bowiem twórczość poetycką od filozoficznej. Lecz czy na pewno?

W refleksji Rafała Milana prześwit i światłościę znajdują się blisko siebie:

W wierszu Leśmiana [*** {Ciało me, wklęte w korowód istnienia...} – przyp. M.K.] mielibyśmy do czynienia z poetycką fenomenologią słońca-nieskrytości. Światło – „wzruszające” ciało podmiotu, warunkuje uczestnictwo w harmonii wszechświata – samo zdaje się bowiem uwarunkowane, wystacza się ku swemu kresowi. Wydaje się, iż dostrzeżenie „prześwitu” jedni dnia i nocy sprawia, że zapadanie zmierzchu nie może być już **widziane** (a więc: rozumiane) w horyzoncie światła słonecznego²⁵⁹.

Prześwit zmieniałby zatem znaczenie i funkcję mroku. Obecny już nie fizycznie, widzialnie, ale epistemologicznie – utrudnia poznanie. Bóg „rozdzwaniający” pierś bohatera u zmierzchu dnia pozwala mu widzieć więcej i pełniej, także „poprzez śpiew”. Ten moment wydaje się niezbędny, aby doczekać kolejnego wzejścia jutrzeńki, która zastąpi prześwit pełnym światłem.

W trzynastym *Dopisku do Czasu światoobrazu* Heidegger przekracza koncepcję prześwitu, zmierzając w stronę światłocienia:

W potocznym mniemaniu cień jest zaledwie brakiem światła, jeśli nie wręcz jego zaprzeczeniem. Naprawdę zaś cień jest jawnym, a jednak nieprzenikalnym świadectwem skrytego świecenia. Zgodnie z takim pojęciem cienia, tego, co nie do obrachowania, doświadczamy jako czegoś, co wymyka się przedstawianiu, a przecież jest w bycie powszechnie jawne i wskazuje na bycie skryte²⁶⁰.

Filozof – w obrębie jednego punktu o objętości akapitu – przekształca obiegowe znaczenie cienia w pytanie o jego reprezentację, która na co dzień nie poddaje się władzy wizualizowania. Estetyczny wymiar zjawiska ustępuje miejsce metafizycznemu – jak obecna jest skrytość? Rozważania Heideggera pozostają w zgodzie z refleksjami dotyczącymi

²⁵⁹ R. Milan, *Pieśń o Bogu. Poetycka teologia Bolesława Leśmiana*, Kraków 2021, s. 68.

²⁶⁰ M. Heidegger, *Czas światoobrazu*, [w:] tegoż, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 95.

prześwitu, który również odnosi się do dialektyki jawności i skrytości. Zagadkowość istnienia cienia pojawia się również w puencie liryku Leśmiana zatytułowanego *Cień*:

Anim patrzył na słońce przez lny,
Ani chodził do boru po sny –
Jenom widział, jak w wiosenny czas
Z cieniem moim Bóg spotkał się raz...

I 32

Wczesny liryk ujawnia także późniejsze zainteresowanie poety cieniem w oderwaniu od bohatera lirycznego; autonomia zjawiska powróci w tej twórczości. Cień spotykając się z Bogiem podkreśla swą obecność, ale i znaczenie. Tak zostaje spotęgowana jawność (bycie cienia) i skrytość (dlaczego spotkał się z Bogiem? Jak tego dokonał?) – dwie nierozzerwalnie związane strony bycia. Postrzeganie rzeczywistości przez Heideggera wykracza więc poza prześwit, otwierając drogę do innych zjawisk estetycznych – w tym przypadku światłocienia, którego również w filozoficznym znaczeniu autor *Bycia i czasu* jest inspiratorem.

ROZDZIAŁ II

ZE ŚWIATŁEM I POD ŚWIATŁO. ŚWIATŁOCIEŃ W POEZJI BOLESŁAWA LEŚMIANA

Zjawiska świata, z chwilą gdy nabierają nieco spójności i jedności, stają się prawdami ludzkimi
Gaston Bachelard, *Płomień świecy*²⁶¹

²⁶¹ G. Bachelard, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996, s. 38.

Poezja jest poszukiwaniem blasku

Adam Zagajewski, *Powrót*²⁶²

Co nie ma cienia, istnieć nie ma siły

Czesław Miłosz, *Świat (poema naiwne)*²⁶³

Kiedy myślę o poezji, myślę o świetle. Z regału zdejmuję książkę, włączam lampę lub podchodzę bliżej okna. Proces oświetlania trwa dalej – otwieram tom, wybieram wiersz, czytam. Spojrzeniem podążam za czarnym makiem liter, płynnie przechodząc między wersami, jednocześnie pomijając dzielące je białe pauzy, półpauzy, odstępy – w edytorstwie nazywane światłem. Lektura przemienia druk w obrazy wewnętrzne, a te nadają kierunek wyobraźni oraz wywołują ruch myśli wychwytyjący intrygujące pomysły, nieoczywiste pytania, sugestie odpowiedzi... Stawiając jedne zagadnienia w centrum, a marginalizując inne, wydobywam interesujące fragmenty na światło dzienne, pozostałe umieszczając w strefie cienia. Nieubłagany upływ czasu zmienia natężenie światła dziennego a wraz z nim czułość i czujność umysłu. Ostatnia strona, zdanie, fraza, słowo czy kropka nie kończą lektury, tak samo jak obraz nie znika po zamknięciu powiek – pozostaje po nim powidok. Wydarzenia, wyobrażenia, opisy czy postacie stają się zaproszeniem do refleksji lub dyskusji, wiodąc własne życie i znajdując swoją kontynuację w tekstach, rozmowach czy przemyśleniach. Raz oswobodzone z materii tekstu, jaśnieją tak długo, jak znajdują uwagę czytelnika, rezonując ze światem wewnętrznym lub zewnętrzną rzeczywistością.

Kiedy myślę o poezji, myślę także o mroku. Smudze cienia, która pokrywa wiele nieczytanych, zapomnianych, a nawet zdradzonych (nowsze wiersze wypierają wcześniejsze, zmieniają się kanony, archiwa, estetyki, mody...) liryków, skazując je na nieobecność w życiu literackim czy obiegu czytelnicznym i przekładając się na nieznaną lekturową. Ciemność skrywa również utwory niezrozumiałe, nie poddające się łatwemu *nomen omen* objaśnianiu. Niektóre wydobywa z mroku zapomnienia arcydzielność przypisywana im z perspektywy czasu²⁶⁴, inne stają się kanwą do rozważań filozoficznych²⁶⁵, kolejne zaś ujawniają walory estetyczne²⁶⁶, a niekiedy te trzy procesy zachodzą jednocześnie. Badania

²⁶² A. Zagajewski, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 226.

²⁶³ Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 202.

²⁶⁴ Por. np. G. Tomaszewska, *Jak widzi dusza? Estetyka i metafizyka światła w „Panu Tadeuszu”*, Gdańsk 2012.

²⁶⁵ Por. np. M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, dz. cyt..

²⁶⁶ Por. E. Górecka, *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego gry barwą z wyobraźnią i kulturą*, Bydgoszcz 2012.

literaturoznawcze stają się więc jedną z możliwości przywracania utworom ich rangi i pozycji, sprawiając, że znów (za)lśnią blaskiem. Większość pozostaje jednak spowita w mrokach dziejów, wciąż czekając na swego Heinricha Schliemanna.

Widzenie ze światłem jest powszechnym doświadczeniem umożliwiającym postrzeganie świata widzialnego. W przeciwieństwie do spojrzenia pod światło, jakie staje się udziałem oglądającego fresk Fra Angelico zatytułowany *Zwiastowanie*, o którym pisał Didi-Huberman:

Namalowany pod światło fresk Fra Angelico w pewien sposób zakrywa to, co widoczne. Powstaje niejasne wrażenie, jakby nie było czego oglądać. Kiedy wzrok przyzwyczajają się do ciemności, to wrażenie dodatkowo się pogłębia: fresk „rozjaśnia się” tylko po to, by znów niemal zniknąć w bieli ściany. (...) Tam gdzie światło naturalne osacza nasze spojrzenie – wręcz nas oślepia – opanowuje nas biel, białość pigmentu podłoża²⁶⁷.

Dynamika jasności przechodzącej w mrok i mroku w jasność charakteryzuje sytuację odbiorczą oraz wyznacza dramaturgię spojrzenia na renesansowe malowidło. Podobną, lecz literacką, zmianę optyki warto zaobserwować w utworach Leśmiana. Dokonuje się ona za pośrednictwem – przetransponowanego z malarstwa – światłocienia.

1. Ku syntezie światła i cienia

Namysł nad estetycznym i metafizycznym walorem światła pojawił się już antyku i zapoczątkowany w pismach Platona został podjęty oraz rozwinięty przez Plotyna pytającego: „A dlaczego czymś pięknym jest złoto? I dlaczego piękny jest widok błyskawicy w nocy i widok gwiazd?”²⁶⁸. Według Władysława Stróżewskiego (przywołującego Plotyna) „Piękne jest to, co proste, niezłożone i czyste. A tym przede wszystkim jest światło i ogień (...)”²⁶⁹. Średniowiecze ukonstytuowało obiekt badań jako *claritas* – obok *consonantia* kluczowy składnik teorii piękna²⁷⁰. Spośród wielonurtowych rozważań nad światłem, szczególnie interesujący jest jego epistemologiczny wymiar doceniony przez Tomasza z Akwinu, dla którego światło było czynnikiem umożliwiającym widzenie²⁷¹. To on wyznacza ramę

²⁶⁷ G. Didi-Huberman, dz. cyt., s. 13.

²⁶⁸ Plotyn, *Enneady*, I, 6, 1, przekł. A. Krokiewicz, Warszawa 1959, t. I, s. 102. Cyt. za: W. Stróżewski, „*Claritas*”: uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia, „*Estetyka*” 1961, R. 2, s. 135.

²⁶⁹ W. Stróżewski, „*Claritas*”..., dz. cyt., s. 135.

²⁷⁰ Tamże, s. 125.

²⁷¹ Tamże, s. 141.

metodologiczną, w obrębie której możliwe jest wydobywanie poznawczego aspektu takich zjawisk estetycznych jak światłocien czy prześwit.

Deprecjonujące i niesłuszne określenie „wieki ciemne” odnosi się zarówno do okresu w starożytnej Grecji²⁷², jak i europejskiego średniowiecza, eksponując wymiar antyintelektualny obu czasów – niesłusznie, najdłuższa bowiem epoka w historii pozwoliła połączyć między innymi myśl hellenistyczną z nauczaniem chrześcijańskim, kładąc fundamenty pod kulturę późniejszej Europy. Barok chętnie operował przeciwstawieniem światła i cienia, często kosztem kolorystyki²⁷³. Oświeceniowe światło umysłu stanowiło oręż do walki z niedojrzałością²⁷⁴, lecz ciemność powróciła pod koniec XVIII wieku wraz z twórczością romantyków²⁷⁵ z jednej strony skłonnych do zamyśleń i nastrojowych utworów przedstawiających metafizyczne aspekty świata natury, z drugiej zaś – w czarnym nurcie romantyzmu – dających wyraz twórczości frenetycznej, gotyckiej, istnemu *misterium tremendum*. W perspektywie kolejnych okresów, światło pewności znów ustąpiło miejsca grozie wynikającej z nieprzewidywalności przyszłości, niepokoju społecznego czy walki o emancypację. Im dalej, tym ciemniej – dekadentyzm przełomu XIX i XX wieku, dwie wojny światowe pozostawiają traumę rzucającą długi cień, z którym kultura i sztuka mierzą się do dzisiaj. Motywacje zjawisk estetycznych nasyconych światłem i przesiąkniętych mrokiem rezonują ze światłoodczuwaniem ich autorów oraz czytelników.

Jan Błoński tytułami dwóch swoich książek przedstawił wizję literaturoznawstwa, która jest bliska założeniom mojej pracy. *Widzieć jasno w zachwyceniu* łączy zrozumiałość i klarowność interpretacji z zachwytem nad analizowanymi utworami, a *Romans z tekstem* wyznacza afektywną relację z dziełem. Afekt niczym światło rozjaśnia lekturę prowadząc do jej pełniejszego zrozumienia. Taki tryb czytania nie jest tożsamy z bezkrytycznym podejściem wobec tekstu.

Poezja może istnieć jako światłocien również przenośnie – jej cień dostarcza schronienia, a światło blasku.

Dwunurtowe postrzeganie liryki sprawia, że sytuuje się ona pomiędzy światłem i cieniem, nieustająco balansując na granicy – lub raczej pograniczu – jasności i mroku. Takie

²⁷² Adam Ziółkowski nazywa Wiekami Ciemnymi okres od ok. 1100/1050 do 800 – por. A. Ziółkowski, *Historia powszechna. Starożytność*, Warszawa 2009, s. 374; podobnie uważa Danuta Musiał: „Cztery wieki, które dzielą upadek cywilizacji mykeńskiej od początków epoki archaicznej (VIII w. p. n. e.) określa się mianem Wieków Ciemnych” – por. M. Jaczynowska, D. Musiał, M. Stępień, *Historia starożytna* pod red. M. Jaczynowskiej, Warszawa 2008, s. 249.

²⁷³ Por. J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1996, s. 41.

²⁷⁴ I. Kant, *Odpowiedź na pytanie: czym jest oświecenie?* przeł. T. Kupś. [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. VI: *Pisma po roku 1781*, Toruń 2012, s. 45-53.

²⁷⁵ Por. M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003.

myślenie o poezji naturalnie uruchamia kategorię światłocienia, który organizuje posługiwanie się sposobami percepcji rzeczywistości. Światłocień jest więc nadrzędny wobec innych fenomenów świetlnych takich jak powidok czy prześwit, ponieważ ich obecność warunkowana jest intensywnością światła i cienia (nie każdy związek światła i cienia pretenduje do rangi kategorii światłocienia). Umiejętne wykorzystanie tych dwóch komponentów leży po stronie czytelnika, którego lektura wciąż powołuje do istnienia pulsujące życiodajnym światłem światy lub skazuje je na zapomnienie i mrok zamkniętych tomów. Światłocień może być także właściwością materii tekstu, w której przechowywany jest potencjał świetlny ujawniający się pod wpływem lektury. Humanistyka to niewyczerpane źródło produktywnych metafor, dlatego nie sposób stworzyć katalogu możliwych przenośni odnoszących się do światła i budujących przestrzeń dla wyeksponowania jego związku ze światem.

2. Malarstwo – fotografia – filozofia

Postrzegam światłocień przede wszystkim jako technikę literacką i ta perspektywa omawianego fenomenu jest dla mnie najistotniejsza. Jej nazwa pozostaje zbieżna ze strategią malarską, którą znamy z obrazów Caravaggia czy Rembrandta, niemniej obie dziedziny sztuki sięgają po inne środki przedstawiania świata, dlatego nadmierne utożsamianie obu form ekspresji nie jest pożądane²⁷⁶. Jak zauważyła Ewa Szkudlarek: „Caravaggio posługiwał się światłocieniem w sposób dramatyczny, a także dążył do oddania realizmu scen i uwzględniania na płótnach malarskich najdrobniejszych szczegółów”²⁷⁷. Dramaturgia światłocienia przeniknęła również do literatury. Sposoby obserwacji oraz techniki obydwu dziedzin nie tylko przenikają między dyskursami, lecz także zyskują status autonomicznych. Transponując światłocień z malarstwa do literatury, jednocześnie proponuję utworzenie nowego zjawiska o takiej samej nazwie, hojnie czerpiącego z siostrzanego dyskursu, który jest jednak czymś więcej niż jego literackim ekwiwalentem. Budowanie tożsamości poetyckiego światłocienia nie opiera się bowiem tylko na rozróżnieniu, lecz również na pokrewieństwie, które najsilniej zaznacza się w artystycznym rodowodzie wizualnego fenomenu. Moje pragnienie bliskie jest postulatowi Gastona Bachelarda, który w *Płomieniu świecy* pisał: „Zamierzam więc przenieść walory estetyczne światłocienia malarskiego w

²⁷⁶ Niwelowanie granicy między literaturą jako sztuką czasową a malarstwem rozumianym jako przestrzenna forma przedstawienia odnosi się do korespondencji sztuk, przekraczając ją jednocześnie.

²⁷⁷ E. Szkudlarek, *W cieniu milczenia*, [w:] *Estetyczne impresje. Powtórzenia – powroty – perspektywy*, red. naukowa M. Błaszczak, P. Dobrowolski, I. Górską, E. Szkudlarek, Poznań 2022, s. 327.

dziedzinę walorów estetycznych psychizmu”²⁷⁸. Zamiast psychizmu, za którym dziś kryją się zapewne psychiatria i psychologia, interesuje mnie literatura oraz dziedziny z nią korespondujące. Estetyczna lektura motywująca poszukiwania filozoficzne w tej twórczości może stanowić metę Leśmianowskiej metafizyki.

Światłocień może wynikać ze zmiennego natężenia światła, które oświetla konkretne przedmioty. Jako kategoria performatywna wprowadza zmianę do myślenia o relacji światła i cienia, na nowo w każdym z utworów określając ich relację.

Moja rozpoznania wpisują się w nurt badań, o którym Kris Van Heuckelom pisał: „Motyw światła i wizualne doświadczenie posiadają bowiem (...) w literaturze i kulturze europejskiej wielowiekową tradycję. Niemiecki filozof Hans Blumenberg określił niegdyś ten fenomen w kulturze europejskiej słowem *Lichtsprache* («język światła»)”²⁷⁹. Kontynuując linię rozważań belgijskiego myśliciela, wprowadzam figurę światłocienia, która dla tradycji dotychczasowych refleksji oraz „języka światła” może okazać się wartościowa ze względu na transdyscyplinarny wymiar czy dopełniającą relację z mrokiem.

Anna Krajewska, po przywołaniu koncepcji Maurice Merleau-Ponty’ego łączącej „oświetlenie ze środowiskiem, które otacza podmiot i proponuje mu pewną umowę”²⁸⁰, uruchamia metaforę sceny. W poezji Bolesława Leśmiana każdorazowa lektura powołuje do istnienia świat liryczny i dramatyczny, który jaśnieje w określonej przestrzeni oraz zależy od natężenia światła, inaczej bowiem czytamy *Łąkę* na łące w słoneczne popołudnie, a inaczej w środku miasta przy świetle świecy. Czytelnik konstruuje więc scenę i ustawia oświetlenie. Na scenie także mogą znaleźć swoją reprezentację byty i niebyty, które w wyobraźni pozostają zaledwie przeczuciami, potencjami. Ich oświetlenie wymaga dookreślenia, na skutek którego stają się postrzegalne. W kameralnym teatrze wyobraźni bohaterka *Ballady bezładnej* może pozostać bezosobowa, stanowić zaledwie „mgłę dziewczęcą”. Na rzeczywistej scenie ma prawo jednak zyskać realną postać, która nie zaistnieje osobowo w spektaklu, ale pojawi się na deskach teatru. Dopuszczalna jest również konwencja, w której dziewczynę zastąpi obraz, dźwięk czy ruch pozostawiające jej ślad. Każdorazowa inscenizacja sprawia, że bohaterka (nie)istnieje inaczej. Gest wyrażania nieobecności paradoksalnie ją uobecnia, ponieważ czyni widzialną, a na pewno przeczuwalną. Lecz, czy ona także mogłaby sparafrazować Kartezjusza stwierdzając „widzę, więc jestem”?

²⁷⁸ G. Bachelard, dz. cyt., s. 14.

²⁷⁹ K. Van Heuckelom, „*Patrząc w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004, s. 14.

²⁸⁰ A. Krajewska, *Światło jako metafora epistemologiczna*, [w:] tejże, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 210.

Leśmian był postrzegany przez Leopolda Lewina²⁸¹ oraz Sabinę Sebyłową²⁸² jako znawca malarstwa (także japońskiego). Posiadał świadomość malarskiej techniki światłocienia, na co wskazywał jego biograf, Piotr Łopuszański, piszący: „Poeta interesował się twórczością żony, oglądał jej prace, doradzał, by zaczęła stosować światłocień”²⁸³. Choć w biografii brak odnośnika do źródła poświadczającego tę informację, Łopuszański najpewniej zaczerpnął ją ze wspomnień córki poety, Marii Ludwiki Mazurowej, stwierdzającej: „Matka malowała na płasko. Koniecznie chciał, żeby malowała światłocieniem. Jakimś zmodernizowanym światłocieniem”²⁸⁴. Na czym miała polegać sugerowana technika najpewniej pozostanie tajemnicą, lecz skoro poeta sugerował użycie światłocienia żonie, Zofii Chylińskiej – malarce, jest wysoce prawdopodobne, że sam korzystał ze światłocienia w odświeżeniu literackiej, rozumiejąc to zjawisko we właściwy sobie sposób.

Pisanie światłem, a więc przerwami między wersami, strofami czy stronami znajduje współczesne odzwierciedlenie w literaturze ujmującej białą przestrzeń jako komunikat posiadający znaczenie. Pauzy wyrażane przez białe plamy służą do czytania – akt lektury składa się bowiem zarówno z rozpoznawania znaków, jak i białych odstępów między nimi. Im większy kontrast pomiędzy czarnym drukiem czy nasyceniem czcionki a białą (która bywa również szara czy żółta) stroną (internetową lub drukowaną), tym większy komfort lektury. Pod wpływem przekształcania słów i znaczeń w obrazy wewnętrzne, czytanie zaczyna przebiegać automatycznie, a wzrok wychwytuje kolejne znaki z bieli strony. Jest to szczególnie istotne w stosunku do wierszy, których lektura – zgodnie z postulatem Leśmiana – ma każdorazowo kreować liryczny świat. A zatem manifestem autora *Łąki* wyrażanym w esejach było niemalże programowe stworzenie w utworze odrębnej rzeczywistości, która wciąż na nowo tętniła będzie życiem. Poeta nie był więc zwolennikiem eksperymentów formalnych izolujących od zaangażowania czytelniczego. Wskutek tego niesprawiedliwością byłoby wmawianie poecie pisania światłem. Taka możliwość jednak jest kolejnym przejawem sposobu zaistnienia światłocienia. Leśmian nie pozostawił po sobie śladów świadomego sfunkcjonalizowania tego zjawiska estetycznego, tak jak i innych jemu pokrewnych, przez pryzmat których zbliżam się do jego twórczość. Nie imputuję zatem poecie celowego korzystania z wybranego środka ekspresji, a wybieram i czynię produktywnym zjawisko,

²⁸¹ L. Lewin, *Wspomnienie o Leśmianie*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, dz. cyt., s. 307.

²⁸² S. Sebyłowa, ***, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, dz. cyt., s. 318.

²⁸³ P. Łopuszański, *W ziemi obiecanej*, [w:] tegoż, *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian*, Warszawa 2021, s. 201.

²⁸⁴ M. L. Mazurowa, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, dz. cyt., s. 32.

które przez estetykę otwiera furtkę dla wielowarstwowych poszukiwań w twórczości autora *Sadu rozstajnego*.

Niektóre z Leśmianowskich przedstawień pejzaży mogą być bliskie fotografii. Zaledwie niektóre, ponieważ zdjęcia zatrzymują i kadrują fragmenty świata widzialnego, utworom z dorobku poety bliżej natomiast do procesualnych przedstawień. W konsekwencji więc procesom obrazowanym w tej liryce najbliższej do filmu – zmiana optyki tak często tożsama jest z ruchem kamery, która prowadzi narrację przedstawiając różne perspektywy. Fotografia oznacza dosłownie pisanie (*-grafia*) światłem (*foto*) – jego rolą jest więc czynienie przedmiotów i zjawisk widzialnymi. Wewnętrzne zróżnicowanie tej sztuki ma swoje źródło w rozdźwięku między światłem rozproszonym a skupionym. Przyczyną tych zaś jest stopniowanie odcieni jasności i ciemności. Oba komponenty wciąż się przenikają, dzięki swemu połączeniu ustanawiając światłością techniką przedstawiania uwidocznioną i uwidaczniającą postacie, wydarzenia czy fenomeny światła. O tonalności bytu w Leśmianowskiej liryce pisał Władysław Stróżewski, przywołując to określenie z filozofii Gastona Bachelarda, jak tłumaczy Joanna Dembińska-Pawelec²⁸⁵. Jednym z synonimicznych określeń wspomnianego zjawiska jest *chiaroscuro* eksponujące głębokie dysproporcje będące rezultatem gwałtownej konfrontacji światła i mroku. Rudolf Arnheim przypuszczał: „Jest zupełnie możliwe, że Leonardo da Vinci, nazwany przez Wölfflina ojcem *chiaroscuro*, nie był w stanie ukończyć niektórych obrazów, ponieważ chęć osiągnięcia światłocieniem wyraźnego reliefu przestrzennego spotkała się w czasie z nową wrażliwością na porządek kolorystyczny”²⁸⁶. Cień wykluczał barwę, zaczęto go więc postrzegać „jako modyfikację tonu – rozwój, który prowadził od Tycjana przez Rubensa i Delacroixa do Cézanne’a”²⁸⁷. Od tego momentu cieniowanie oznaczało zmniejszone nasycenie koloru – nie był on więc używany przeciwko paletce barw, ale współpracował z nią. *Chiaroscuro* znajduje zatem swoje zastosowanie w tonacjach charakteryzujących się dużą amplitudą. Na przeciwnym biegunie sytuują się półcienie niuansujące barwy i światła. Wyraziste kontrasty potęgują dynamikę przedstawień, współbrząc tym samym z performatywnym wymiarem utworów, które uwidaczniają aspekty związane z metamorfozami i procesualnością zjawisk. Subtelniejsze zaś różnice tonalne zostają zarezerwowane dla wyrażania stanów kontemplacji, obserwacji lub refleksji. I tutaj nie sposób zachować precyzji rozgraniczeń, ich synteza zachodzi wszak często w przestrzeni jednego wiersza, jeśli nie jednej strofy.

²⁸⁵ J. Dembińska-Pawelec, *Zatopiony w umieraniu. O „Topielcu” Bolesława Leśmiana raz jeszcze*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 7, s. 123.

²⁸⁶ R. Arnheim, *Światło*, dz. cyt., s. 339-341.

²⁸⁷ Tamże, s. 341.

Powyższy podział jest usankcjonowany i rozumiały w odniesieniu do ekspozycji malarskich. Światłocień – podobnie jak i inne kategorie – jest dla mnie estetycznym zabiegiem filozofii poznania wiążącym się bezpośrednio z problemami natury epistemologicznej i ontologicznej, które jako pierwszy eksponował Platon w znanym micie jaskini. Od tamtego momentu dialektyka światła i cienia, ich łączenie się oraz rozchodzenie, odnosiła się chociażby do istoty bytów i niebytów, zjawisk pozornych i rzeczywistych. Teksty Platona miały charakter zarówno beletrystyczny, jak i popularnonaukowy – pierwszy wyrażał się w metaforach lub opisach, a drugi w próbach wyjaśnienia zjawisk. Z tego dwugłosu czerpie swój rodowód także światłocień kładący nacisk na element obrazowości, jak i uprawomocniający go wymiar poznawczy.

Leśmian jako epistemolog za pośrednictwem światła dociera do istoty bytów. Nobilitując jednostkową egzystencję w jej pełni lub braku, tworzy konstelację istnień oraz wytycza drogi, którymi podążać może czytelnik łączący i rozdzielający reprezentantów poetyckich światów tego twórcy. Zadanie poety polega na ujawnianiu i opisywaniu obserwowanych zjawisk, nie jest bowiem osiągalne ich całkowite odsłonięcie. Bohater pragnący zbliżyć się do wiśni z ballady o takim tytule „w mgłę się rozcieńczył obładł” (I 228) – nie może poznać odmienności owocu oraz zgłębić jego czaru. Również drewniany kochan z drewna, którego Panna Anna zaklina do istnienia, staje czymś więcej niż tylko uczłowieczoną kukłą. Do natury samej rzeczywistości odnosi się wreszcie *Step*, w którym sen może być zarówno snem bohatera, jak i stepu. Wiersz także nader oryginalnie uobecnia relację światła i cienia:

Wkoło mnie step, chłonący własne uciszenie.
Wicher – rzekłbyś – z księżycą wybiega z szelestem.
Zdaje mi się, żem ziemskie zatracił istnienie,
Że step śni, a ja – stepu snem przelotnym jestem...

Lęk mię chwyta, że ocknie się mój dziw uśpiony,
I pierchnę z jego oczu, ja – chwilowa mrzonka!
Lecz śpi mocno – a jego sen po nim się błąka –
Błąkam się, jakbym wpłynąć pragnął w nieboskłony!

Cień za światłem, a światło sunie się za cieniem
Po ziemi, gdzie się w mroku zbłękitnia zieloność,
A tam, do widnokręgów przykuta milczeniem,
Czai się rozszerzona nocą nieskończoność.

Kim jest śniący, a kim śniony? Sen bohatera liryku, w którym to on pozostaje śniony, przyczynia się do chwilowego zawieszenia rozgraniczenia natury obu rzeczywistości; zaciera się granica między porządkami jawy a snu. Ostatnia strofa na nowo ustanawia porządek świata, w którym światło docierając do ziemi, stopniowo wydobywa jej barwy – „w mroku zblękitnia zieloność”. Step zatem spowity ciemnością bliższy jest przestrzeni pozaziemskiej, która zawiesza prawa fizyki i logiki. Zblękitnienie zieloności może być także równoznaczne z umetafizycznieniem stepu, który transcendentując czyni bohatera bliższego nieboskłonom, do których odczuwa pragnienie wędrówki. Pojawienie się światła (i cienia) sygnalizuje przebudzenie, powrót do rzeczywistości. Wiersz ostrzega jednak przed milczącą nieskończonością, która niczym czarna dziura mogłaby wchłonąć – rozszerzona nocą – ziemię. Najniebezpieczniejszy okazuje się właśnie mrok, gdyż umowna przestrzeń oddzielająca niebo od ziemi przestaje posiadać rację bytu. Wówczas zblękitnienie oznaczałoby również sposób upodobnienia natury symbolizowanej przez zieloność do sfery niebieskiej. Nieskończoność celowo zostaje przykuta do widnokręgów, aby tuż za horyzontem widoczności tworzyć przestrzeń pozaziemskiego istnienia.

Jasność w liryku nie pojawia się nagle ani z dużą intensywnością, ponieważ tonowana jest cieniem, który towarzyszy światłu. Pierwszy wers drugiej strofy przedstawia te dwa komponenty jako rywalizujące, lecz również nierozłączne. Sunąc (a może snując się?) za sobą, tworzą parę demaskującą oniryczne oblicze rzeczywistości. Światło bliższe jest ziemi, mrok zaś nieskończoności – oba warunkują życie bohaterów Leśmianowskich światów w równym stopniu, ich przeznaczeniem nie jest bowiem tylko ziemski żywot, ale i mierzenie się z doświadczeniami złudy istnienia, za którą odpowiedzialność ponoszą światy inne niż nasz. W jakim stopniu ich poznanie jest możliwe? Do odpowiedzi na postawione pytanie to przybliża, to znów oddala cała twórczość poety. Pracę poety można opisać korzystając z metaforycznej drabiny epistemologicznej, dorobek ten obejmuje bowiem coraz rozleglejsze obszary poznawcze – *Step* to utwór zamieszczony w debiutanckim *Sadzie rozstajnym* obok *Zielonej godziny* przedstawiającej moment złączenia się bohatera z naturą oraz *Wspomnienia* i *Lasu* poruszających problem pamięci, odejścia, utraty. Opublikowaną osiem lat później *Lękę* rozpoczyna *Topielec*, w którym poeta krytycznie odnosi się do unii człowieka z przyrodą. Po kolejnych szesnastu latach do tomu *Napój cienisty* trafił liryk *Eliasz*, w którym tytułowa postać wyrusza w wszechświat. Wiersz ujrzał światło dzienne po raz pierwszy na łamach „Pamiętnika Warszawskiego”, lecz na publikację w tomie przyszło mu czekać siedem lat.

Wybrane utwory w zaledwie telegraficznym skrócie pokazują, jak ewoluowała wyobraźnia poety, a wraz z nią przekształcały się możliwości i pragnienia zgłębiania literackich światów i zaświatów.

3. Przez pryzmat impresji

W przemyślanym układzie utworów, liryk *Step* poprzedza *Noc*:

Noc na niebie. Wieś w mroku złudnie roztajała
W bezkształt senny, tu – ówdzie światłem zwypuklony.
Psów wycie rozpowiększa bezbrzeż wsi uśpionej
I niby srebra stosy, płonie chmur nawała.

W tej i owej chat szybie świeca lśni, jak gwiazda,
Czasem sylweta głowy mignie tam i zginie:
Sen szyby... W wonnych sadów szemrzącej głębinie
Duchy na nocleg w ptasie wdzierają się gniazda.

Zapach ziemi wilgotnej i zziębniętych kwiatów
Zlewa się w jeden mocny i wystąły trunek.
Wietrzyk spadł mi na czoło, niby pocałunek –
Skąd, od kogo? – sam nie wiem! Może spoza światów...

A na niebie rozpiętym, bezbrzeżnie rozległem,
Księżyc pała, chmur srebrne zwisają odlewy,
Jakiś anioł (on nie wie, że go tam dostrzegłem!),
Anioł błękitnooki i złocistobrewy
Z gorączkowym rumieńcem, w zwierciadle księżycy
Przegląda swe o Bogu zadumane lica.

I 55

Mrok sprzyja amorficzności, zmienianiu kształtów, a być może i jednoczeniu się przedmiotów. Przywołany wiersz burzy przekonanie podparte logicznym wnioskowaniem podkreślającym trwanie rzeczy – bez obserwacji możliwe jest zaledwie przypuszczanie o ich formie czy postaci. Noc sprzyja zatracaniu granic – wieś obejmuje przestrzeń wokół niej, a niebo staje się bezbrzeżnie rozległe. Uchylenie furtki dla przemian nie dokonuje się w całkowitej ciemności – światło księżycy powracające w *Srebroniu* czy lśniąca świeca przy

szybie (w poprzedzającym przywołany utwór *Prologu* stojąca przy zwierciadle) to również oznaki życia wsi i jej mieszkańców. Do tego świata przynależy również bohater liryczny, dostrzegający anioła opisywanego poprzez kolor – błękit oczu eksponuje jego przynależność do sfery niebieskiej oraz wskazuje na zamyślenie, złociste brwi podkreślają jego szczególny status, a gorączkowy rumieniec ucłowiecza. Złoto świecy i brwi anioła oraz srebro księżycy i chmur przełamują mroki nocy. Światło nie zawsze jest więc identyfikowane z bielą czy żółcią, może wszak przybierać stany pośrednie, wśród których srebrny koresponduje z obecnością księżycy. To ważne połączenie w Leśmianowskich światach znajduje swe kontynuacje w lirykach obrazujących noc księżycową.

Szczególną wrażliwością malarską odznaczali się impresjoniści wydobywający na swych płótnach niuanse wynikające z przemieszczania się słońca po nieboskłonie czy zmian pogody. Anna Węgrzyniakowa dostrzegła u Leśmiana „technikę percepcji świata”, która czerpie z impresjonizmu²⁸⁸. Trudno jest postrzegać lirykę autora *Łąki* w oderwaniu od kontekstu epoki oraz przemian dotyczących percepcji. Badaczka w swej interpretacji podkreśla, że „proces przepływu światła ujawnia zjawiskowość świata, odnotowuje zmianę przedmiotów w czasie”²⁸⁹. Zauważona przez Węgrzyniakową procesualność – zaobserwowana już przez Arystotelesa²⁹⁰ – niewątpliwie posiada charakter performatywny, ruch światła bowiem, jego intensywność, a także obecność kolorów, są kluczowe dla obserwacji zmian i przemian. Tym sposobem ujawnia się podwójna natura jasności: umożliwia zobaczenia przemian oraz sama staje się ich świadectwem. Węgrzyniakowa dostrzega także Bergsonowski rodowód zmian, w przypisie objaśniając: „W dynamicznym widzeniu świata jako «ciągłego stawania się» należy upatrywać – co zgodnie potwierdzają wszyscy badacze Leśmiana – wpływów lektury pism Bergsona (*élan vital* sprawia, że świat «dzieje się» bezustannie)”²⁹¹. Świat pozostaje w ruchu nawet jeśli tego nie dostrzegamy, dlatego impresjonistyczna wrażliwość szczególnie wyczulona na detal oraz jakości świetlne oddaje procesualną naturę świata. Oczywistym więc środkiem ekspresji impresjonistycznych liryków staje się światłocień, którego dodatkowym atutem jest z ducha i metody performatywna procesualność.

Światłocień wyzwolony z malarstwa umożliwia malowanie światłem w przestrzeni, podkreślając ulotność świetlnego spektaklu. Anna Sobieska pisała: „Rzeczywiście

²⁸⁸ A. Węgrzyniakowa, *Świat i światłocień. O „impresjonizmie” Bolesława Leśmiana*, [w:] tejsze, *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Katowice 1999, s. 15.

²⁸⁹ Tamże, s. 18.

²⁹⁰ Dla Arystotelesa czas jest właściwością ruchu ze względu na porównanie stanu wcześniejszego i późniejszego; w konsekwencji odczuwamy upływ czasu.

²⁹¹ Tamże, s. 18.

niezaprzeczalne jest szczególne uwydatnienie w tej poezji [Leśmiana – przyp. M.K.] roli światła słonecznego, zainteresowania światłocieniami barw, różnym stopniem ich prześwietlenia²⁹². Dodawała jednak:

Nie jest to tylko śledzenie nieustannego ruchu i procesów przemian świata, jak sugerowałyby narzucane Leśmianowi związki z filozofią Bergsona i impresjonizmem. (...) światło jest u niego fundamentem istnienia, życia, gwarantem bytu, a w związku z tym, trzeba to podkreślić, ma moc kreowania świata. Leśmianowskie obrazy światła wiążą się bardziej niż z tajemnicą poznania czy procesem odsłaniania się niematerialnego bytu w czasowości jako jego istocie, z kontemplowaniem Tajemnicy bytów, kontemplacją rozumianą jako obcowanie w istocie swej wznoszące się ponad dążenia poznawcze²⁹³.

O ileż łatwiej byłoby zweryfikować ten sąd, gdyby został poparty przykładem. Z pomocą przychodzi tutaj rozróżnienie na światło boskie (*lumen*) i ziemskie (*lux*). Nie rozstrzygając, czy wymieniona przez badaczkę funkcja światła jest ważniejsza od impresjonistycznej, istotne jest przedstawienie roli światłocienia, który niczym awers i rewers tej samej monety umożliwia nieantagonistyczną obecność obu odczytań, pozostających wobec siebie na antypodach. Motywacje w posługiwaniu się światłem nie muszą być spójne.

Z kolei Magdalena Kokoszka zwracała uwagę, że „Intensywnie akcentowana przez Leśmiana polichromatyczność świata współgrała z witalistycznymi tendencjami, obecnymi w jego poezji. Bez wątplenia bliski był poecie jednak także impresjonistyczny świat «rozbielony» w pełnym słońcu²⁹⁴. Uwaga badaczki ujawnia interesujący również mnie problem badawczy – niesprzeczność wielu sposobów istnienia światła w Leśmianowskiej liryce. Poeta celowo łączy funkcje światła w różnych utworach, sprawdzając tym samym możliwości, jakie otwiera posługiwanie się światłem.

Wybrane wiersze pokazują, że Leśmianowskiej poezji nie jest również obca japońska estetyka korzystająca z czarno-białych obrazów czy rysunków. Kontrast wynikający z posłużenia się przeciwstawnymi kolorami jest bliski gwałtownym przejściom światłocienia, dlatego wśród prawdopodobnych źródeł posługiwania się dysproporcjami pojawia się również kultura wschodu. Brak jednak bezpośrednich dowodów, które uprawomocniałyby taką interpretację, dlatego musi ona pozostać w sferze przypuszczeń czy ewentualnych wariantów.

²⁹² A. Sobieska, *Leśmianowskie metafory czynu twórczego*, [w:] tejsze, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005, s. 227-228.

²⁹³ Tamże, s. 229.

²⁹⁴ M. Kokoszka, *Leśmianowskie śnieżne puchy*, [w:] tejsze, *Pochwała lekkości? Leśmian – Przyboś – Karpowicz*, Katowice 2021, s. 80.

4. W światłocieniu Leśmiana – *W lesie, Leżą na wznak na łące... oraz Zapomnienie*

Światłocien swą poetycką obecność ujawnia na przykład w wierszu *W lesie*:

Tyle w gęstwinie cisz błądzi i tyle
Słoneczniejących między pniami czasów,
Że nasilone barwami motyle
Lecą w znój przyszły – przeczuwanych lasów.

Wierzchami sosen – szum chodzi wysoki
I – przemijając – pozostawia drzewa.
Dość mi pomyśleć – wśnionemu w obłoki –
O jakimś ptaku, by stwierdzić, że śpiewa...

W drgawym powietrzu coraz złotowłosej
Od snów, co niosą w blask – zmarłe pustkowie,
A ja pamiętam, że pod lasem – w rowie
Purpurowieje drobny mak – samosiej.

I właśnie, sycąc cienistą snu zmróżkę
Wspomnianą nagle z lat dawnych doliną,
Spożywam chleba wonnego całuszkę
Razem ze słońca na niej odrobiną...

II 152

Powiązanie wspomnień ze światłem nie jest u Leśmiana rzadkim zabiegiem – poeta chętnie osłonecznia dawne miejsca i wydarzenia, chroniąc je tym samym przed mrokami niepamięci. W tym utworze idzie o krok dalej, oddając słonecznienie jako zachodzący proces, który zostaje skojarzony z efektem drgającego powietrza w upalny dzień. Intensywność barw motyli doświadczających skwaru sprawia, że odlatują one w przyszłość jakby niechętnie własnej feerii barw. Od początku więc jest w tym utworze za dużo światła. A przecież tytuł utworu – *W lesie* – przywodzi na myśl przestrzeń zasłoniętą i ocienioną drzewami. Tytuł pełni zatem co najmniej dwie funkcje: kontrastując z obrazowaną rzeczywistością czyni ją maksymalnie jasną oraz jednocześnie chroni przed nadmierną światłością, precyzując miejsce zdarzeń. Trzecia strofa dodatkowo zaczyna potęgować jasność poprzez blask, który łączy ze

snami – bohater jest senny, a więc światło chroni przed zaśnięciem. Wraz z końcem trzeciej strofy poeta odchodzi od jaskrawości na rzecz purpurowiejącego maku – nie jest to przypadek, ponieważ wspomniane barwy dążą do dopełnienia się. Obraz ten, zamykający trzecią strofę, pozwala przejść do sfery mroku, ciemnej snu zmruczki. Tak jak prozaiczne jest jedzenie chleba, tak samo zwyczajne staje się wspomnienie intensywności lat minionych – znakami tamtych czasów zaczynają być słoneczne promyki, które przenoszą bohatera na chwilę do przeszłości. Puenta nawiązuje do słynnego fragmentu powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, w którym główny bohater wraz z ze smakiem magdalenki i herbaty lipowej powraca pamięcią do beztróskiego czasu młodości.

Trudno wyobrazić sobie ten utwór bez światłocienia, gdyby bowiem poeta zdecydował się opowiedzieć zawartą w nim historię poprzez wykorzystanie innych elementów przedstawienia, nie byłby on tak świetlisty, jaśniejący w wyobraźni czytelnika. Operowanie dużą ilością światła, a następnie stopniowe tonowanie jej cieniem, czyni widzialnym rzeczywistość wewnętrzną bohatera. Monadyczność jednostki, jej zamknięcie, zostaje przezwyciężone chociażby w tym utworze, w którym ujawnienie fragmentu rzeczywistości mentalnej bliskie jest epifaniczności. Przeszłość wszak wciąż trwa i tętni, nie tyle życiem, ile słońcem – zostaje zachowana we wnętrzu opowiadającego. A jej kresem okazać może się dopiero mrok śmierci, odejścia.

Podobną wizję snu przedstawia liryk *Leżę na wznak na łące...*, który rozpoczyna strofa:

Leżę na wznak na łące. Jakiś duch po burzy
Wspólnych lotów, w objęciach mocniejszych od stali,
Zaniósł mię tu i złożył – sam odleciał dalej.
Słońce z dłoni omdlałej złoty sen mi wróży!

I 61

Sen na rozgrzanej słońcem łące skutkuje stopniowym zapadnięciem bohatera w sen, którego metonimią i znakiem jest omdlewająca dłoń. Określenie snu mianem złotego, eksponuje jego związek z jasnością i ciepłem miejsca, czyniąc łąkę *locus amoenus* – miejscem wytchnienia, dającym poczucie bezpieczeństwa. Jego opiekunem może być *genius loci*, o którym mówi pierwszy wers przywołanej strofy. Kolejna zwrotka wprowadza do tego rajskiego obrazu nowe elementy przedstawienia, podkreślając wszechogarniającą spiekotę:

Wicher włosy mi czesze na rozgrzanej skroni.

Szum w dali niewidzialna kotarą powiewa,
Za którą harem kwiatów lubieżnie omdlewa,
Aż czuję podniebny smak trującej woni.

I 61

Nawet kwiaty nie pozostają odpornymi na uwodzicielski czar łąki, która roztacza aurę leniwego (po)południa. Nie tylko słoneczny żar, lecz również narkotyczna (dlatego określana mianem trującej) woń kwiatów ponosi odpowiedzialność za stan bohatera lirycznego:

Zdaje mi się, że skonał umyślnie i ożył,
Przemieniony w szum leśny albo w szelest łąki,
Co życia nie pojmuje bez wiecznej rozłąki
Z drzewem, z którego powstał – z kwiatem, co go stworzył.

I 61

Podobna przemiana miała miejsce w wierszu *Zielona Godzina*, tam jednak okazała się snem. Czym jest tutaj – odurzeniem oparami kwiatów? Omdleniem? Śmiercią? Niezależnie od powodu takiego stanu rzeczy, odpowiedzialność za niego ponosi słońce:

Zdaje mi się, że mózg mój jest tygłem piekielnym,
W którym słońce swe szaty przetapia na złoto,
Żem roztajał od dawna w traw zgiełku weselnym,
Żem się rozsiał po łące, aby wzejść tęsknotą!...

I 61

Złoto powiązane z kolorem słońca podkreśla hedonistyczne nastawienie bohatera, które stopniowo przechodzi w tęsknotę wynikającą najpewniej z niemocy doświadczenia wszystkich wartości łąki.

Wrażenie barw i szumów i bezdennych światów,
Zmieszane w jedność, niby w stworzenia pradobie,
Oddziela się ode mnie, jako woń od kwiatów,
I trwa już ponad mną – i już samo w sobie!

I 61

Wszechświat łąki oddziałuje polisensorycznie, splatając doznania wzrokowe i słuchowe, które stają się tożsame. Ten symboliczny powrót do początku stworzenia jest bliski

momentowi narodzin, od którego człowiek uczył się poznawać rzeczywistość zmysłami, a świat stawał się postrzegalny i pojmowalny poprzez swoje właściwości fizyczne. Ponowne rozdzielanie sygnalizuje rozerwanie przymierza czy unii jednoczących świat i bohatera w doświadczeniu, które go przekracza. Zmysłowy wymiar światłocienia wart jest oddzielnego namysłu także poza refleksją poetycką.

A chociaż ze mnie wyszło – należy nie do mnie,
Lecz do wszystkich chmur, słońca przerażonych marą,
Do bezkresów, do nieba jasnego ogromnie,
Co na mnie – niewiernego – patrzy z taką wiarą!...

I 62

Przeżycie posiada wymiar duchowy. „Niebo jasne ogromnie” roztacza swoje światło, które napawa także podziwem budzącym szacunek. Światło w wierszu ma swoje źródło w niebie i tam także powraca odbite od ziemi. Ostatnia strofa eksponuje majestat firmamentu, który ustępuje miejsca ziemskiemu przedstawieniu. Onieśmielające swą jasnością słońce przeważa nad człowiekiem i nie ulega antropomorfizacji – osiąga autonomię i pozostaje tajemnicą.

W pierwszej strofie liryku *Zapomnienie*, który dzieli od *Leżę na wznak na łące...* tylko jeden utwór, równie enigmatyczna jest noc:

Czasem, gdy idę stepem, a noc rzuca własny
Cień, po którym chcę zgadnąć jej zakształt niejasny –
Wydaje mi się nagle, że zapomniał – o czym? –
Nie wiem – lecz o czymś bliskim, tajemnym, uroczym...

I 65

Metaforyczne określenie mroku jako cienia nocy podkreśla wszechogarniającą ciemność. „Zakształt niejasny” jest pokrewny zaświatowi i wprowadza poprzez asocjację związek z drugą stroną bytu; zwrot ten aktualizuje również wcześniejsze utożsamienie w literaturze snu ze śmiercią. W wierszu więc może jest mowa nie tyle o braku światła, ile widzialnym mroku? Bliski jest on z pewnością „bezkształtowi sennemu” z omówionego wcześniej wiersza *Noc* – taka zbieżność eksponuje ważną cechę Leśmianowskiego świata: w trakcie nocy przedmioty tracą swój naturalny kształt. Wojciech Gutowski rozważa możliwe znaczenia przywołanego neologizmu, po czym pyta: „ale czy te wszystkie przybliżenia nocy

Leśmianowskiej nie wpędzają nas w **ślepy zaulek rozumienia (...)**²⁹⁵. Interesujące, na ile świadomie, badacz wykorzystał poetyckiego obrazowanie, pisząc o **ślepym** zaułku, a zatem – tak jak noc z wiersza – wypełnionym czernią. Choć jego pytanie jest w zamyśle retoryczne, warto dopowiedzieć, że próba dookreślenia nocy ujawnia pragnienie jej wizualizowania – ta okazuje się daremna, ponieważ wyobrażenie skrywa nieprzejednany mrok. Wraz z nim pojawia się tytułowe zapomnienie oraz trzy strofy i dwa wersy kolejnej strofy poświęcone rozważaniom nad przedmiotem niepamięci. Mrok sprzyja więc podróży w głąb własnego wnętrza oraz w przeszłość, ale także tworzy przestrzeń dla zaistnienia refleksji przez co trudno zestawić go z nicością. Niemniej wolno przypuszczać, że ciemność stopniowo pochłania bohatera wiersza, odbierając mu pamięć. Dodatkowe akcenty nocy pojawiają się w ostatniej strofie, którą zamyka niemal analogiczny wobec przywołanego na początku dystych: „Chwila, gdy idę stepem, a noc rzuca własny / Cień, po którym chcę zgadnąć zakształt niejasny...” (I 65). Noc panuje nad bohaterem i szczelnie niczym kordon zamyka wydarzenia liryczne. Powtórzenie podkreśla również procesualność odchodzenia w niepamięć, zanikania, a być może i śmierci. Bohater pozostaje w ruchu tak jak i jego myśli; statyczna nie jest także noc nadal rzucająca cień. W przeciwieństwie do wcześniejszego wiersza, brak tutaj miejsca na światło – jego intensywność przejął mrok. Wbrew tytułowi utwór nie odchodzi w niepamięć poprzez tak aktywny i niepokojący „zakształt nocy”.

Problematyka światła i cienia nie dominuje w Leśmianowskim myśleniu o świecie, w wyniku czego nie staje się głównym tematem utworów poety. Zamiast tego stanowi ważny element kreowanej rzeczywistości, w której rzucone zostaje światło lub cień – a czasem oba jednocześnie – podkreślając rangę wybranych elementów świata czy eksponując jego tajemniczość lub nieokreśloność. Stworzenie pełnego katalogu motywów sięgających do światłocienia oraz rezultatów jego zastosowania wydaje się nieosiągalne, ponieważ każdy utwór korzysta z omawianej techniki w inny sposób. Jednak wśród cech dominujących w większości liryków wyróżnia się dynamiczność przedstawień. Dzięki niej wiersze odznaczają się intensywnością przeżyć bohaterów lirycznych, angażując odbiorcę w szereg przemian zachodzących w materii tekstu. Wszystkie one składają się na performatywność poetyckich wypowiedzi, światło i cień wciąż zmieniają bowiem swój zasięg oraz zakres, zmuszając do ciągłej gotowości do zmiany optyki oraz dużej uważności na prezentowane zjawiska, a także ich nieostrość, niejednoznaczność.

²⁹⁵ W. Gutowski, *Z „księgi przeczuć”. Wstęp do Leśmianowskiej poetyki marzenia*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”* pod red. U. M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014, s. 132-133.

Przy zestawieniu *Leżę na wznak na łące...* z *Zapomnieniem*, na pierwszy plan wysuwa się kwestia pamięci. Światło ocala obrazy i zjawiska, ciemność natomiast skazuje je na zapomnienie. W odniesieniu do relacji przypominania i zapominania korzystającej z figury światła i cienia proponuję mówić o wizualności wewnętrznej, która odbywa się przede wszystkim w umyśle, lecz może również zyskać swoją reprezentację w przestrzeni empirycznej. Będzie wówczas czymś więcej niż psychizacją krajobrazu rozumianą jako rzutowanie świata mentalnego na realny, kwestionując ontologiczne fundamenty przedstawienia chociażby tak jak robił to „zakształt nocy”.

Semantyczne spokrewnienie światła i świata podkreśla ich nierozłączność – czym byłaby rzeczywistość gdyby nie można okazała się postrzegalna? Strefą mroku. Także światło zostałoby skazane na błądzenie po próżni, a przez to i na puste odbicia. Światło powołało więc do istnienia świat, wydobywając go z ciemności. Jeśli przyjmiemy, że początkowym stanem jest czerń lub biel będące tożsamymi z nicością lub pustką, to zadaniem światłocienia stanie się przedstawienie rzeczy widzialnych tak, aby mogły zaistnieć. Ich elementy dodatkowo zostaną podkreślone i wyeksponowane – obecność cienia sprawia, że zyskują one głębie trójwymiarowości, w konsekwencji będąc bardziej rzeczywistymi.

5. W czasie i bezczasie

Doświadczeniem, które warunkuje natężenie światła i cienia, jest subiektywne odczuwanie czasu. Blask słońca może pozbawić doznającego wymiaru czasowego i przestrzennego, przenosząc go w nowy wymiar doświadczenia. Słońce bowiem w kulturach antycznych i przednowoczesnych posiadało szczególne znaczenia, których wyrazicielem były chociażby kultury solarne. Przeciwstawne natężenie światła można zaobserwować w filozofii Gastona Bachelarda, w której płomień świecy zabierał marzyciela w świat fantazji i wyobraźni²⁹⁶. Jaśniejący w mroku knot to zjawisko chętnie wykorzystywane w malarstwie, filmie, teatrze czy literaturze. Poprzez swoje powielenie stało się ono dość konwencjonalnym, niemal ostentacyjnie łączącym płomień świecy z refleksją, ale i z tęsknotą, eskapizmem czy niezgodą na rzeczywistość. Z tego wyobrażenia czerpie również Leśmian w liryku *Prolog* otwierającym cykl *Z księgi przeczuc*. Utwór doczekał się sprzecznych interpretacji, w których postrzegany był zarówno jako reprezentatywny dla spuścizny Młodej Polski, jak i innowacyjnie przeciwstawiający się wyczerpanemu sztafażowi lirycznemu. Spory te nie

²⁹⁶ Płomień świecy pojawił się już w Leśmianowskich juveniliach – zob. liryk *Sen świecy* [II 362-363].

dowartościowywały beczasowości, która w *Prologu* pojawia się podwójnie. Poetycki obraz rozpoczyna ustawienie luster:

Dwa zwierciadła, czujące swych głębin powietrzną,
Jedno przeciw drugiemu ustawiam z pośpiechem,
I widzę szereg odbić, zasuniętych w wieczność,
Każde dalsze zakrzepłym bliższego jest echem.

Dwie świece płoną przy mnie, mrużąc złote oczy,
Zapatrzona w lustrzanych otchłań wirydarzy:
Tam aleja świec liśćmi złotymi się jarzy
I rzeka nurt stężyła obojętnie toczy.

I 53

Bliskość płomieni implikuje bliskość zwierciadeł, zagęszczając atmosferę liryku. „Głębin powietrzną” sugeruje wzajemne przenikanie się luster. Także odbicia świece zyskują możliwość obserwacji – bohater liryczny nie jest już tylko postrzegającym, lecz również staje się postrzegany. Multiplikacja podmiotów patrzących zwiększa wagę zjawiska pochwytanego wzrokiem:

Widzę tunel lustrzany, wyżłobiony, zda się,
W podziemiach moich marzeń, groźny i zaklęty,
Samotny, stopą ludzką nigdy nie dotknięty,
Nie znający pór roku, zamarły w beczasie.

I 53

Tunel jako wytwór imaginacji nie ma realnego miejsca, a zatem nie zostaje podporządkowany prawom logiki. Bytuje w niebycie, a więc i w beczasie, nieprzemijając. Pragnienie bohatera, aby zaistnieć w beczasie, zostaje ukonkretnione w piątej strofie:

Gdy umrę, bracia moi, ponieście mą trumnę
Przez tunel pogrążony w zgróź tajemnych krasie,
W jego oddal dziewiczą i głębie bezszumne,
Nie znające pór roku, zamarłe w beczasie.

I 53

Zwielokrotniony poprzez odbicie płomień świecy ustanawia nową rzeczywistość zawieszającą czasowość. Funkcjonuje ona w mroku, który rozjaśnia jeden punkt – płomień świecy powielany przez lustra optycznie zwiększa swą obecność. Bezczasowi nie towarzyszy również żaden dźwięk, co spowinowaca go z „ciszą kurhanów” z wiersza *Topielec*. Światło jest w utworze także znakiem pamięci:

Gdy umrę, siostry moje, zagaście blask słońca,
Idźcie za mną w baśń ową, gdzie chór gromnic czuwa,
W baśń, co się sama z siebie bez końca wysnuwa
Po to, aby się nigdy nie dosnuć do końca!...

I 54

Obecność płomienia odróżnia beczas od bezświata czy niebytu oraz podporządkowuje sobie jego istnienie. Niekończącego się tak długo, jak jaśniał będzie płomień świecy rodzący „chór gromnic”. Światło jest więc fundamentalne dla zanurzenia się w beczasie, niezależnie od tego, czy jest nim południowy blask słońca czy tłący się płomyk świecy powielony mocą lustrzanych odbić.

6. *Lux a lumen* – poeta dwóch tradycji

Światło światłu nierówne. Kris Van Heuckelom zauważa, że w tradycji zachodniej odróżniano światło boskie (*lumen*) od światła naturalnego (*lux*): pierwsze przypisywano zjawiskom nadprzyrodzonym (podkreśla to jego morfologiczne podobieństwo do iluminacji), drugie zaś posiada charakter fizyczny²⁹⁷. Przywołuję tę opozycję bynajmniej nie to, aby czynić stanowcze rozgraniczenia w interesującej mnie liryce Leśmiana, lecz aby pokazać, jak te dwa wymiary rzeczywistości (materialnej i duchowej) łączą się i przenikają na wielu poziomach. Transgresję dobrze widać chociażby w liryku *Leżę na wznak na łące...* – w inicjalnej strofie pojawia się duch po burzy przenoszący bohatera na słoneczną łąkę. Nie jest to z pewnością reprezentacja Boga rozumianego jako Absolut, niemniej wiersz zyskuje wydzźwięk nie tyle sakralny czy religijny, ile metafizyczny. Jego związek ze światłem uwydatnia ostatnia strofa, w której nieokreślone bóstwo kryjące się w niebie patrzy z wiarą. Jeśliby poczynić założenie panteistyczne, w myśl którego natura są przejawem bóstwa, *lumen* i *lux* stałyby się jednością, a nie o to wszak chodzi. Sąsiedztwo odmienionego przymiotnika

²⁹⁷ K. Van Heuckelom, „Patrzeć w płomień od ziemi odbity”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004, s. 13.

„niewierny”, który określa bohatera utworu, i przeciwstawnego mu jasnego nieba patrzącego „z taką wiarą!...”, wydobywa napięcie pomiędzy przyrodniczym a nadprzyrodzonym obrazem rzeczywistości. Niejednoznaczność rozstrzygnięć ujawnia paradoks świata i światła, który obrazuje światłocień.

Liryk *Dusza w niebiosach* przedstawia duszę, która „Nie chciała (...) nowym jaśnieć obliczem” (I 312), przybywszy do nieba. Wkroczenie w bramy raję miałoby wiązać się z porzuceniem ziemskiej i doczesnej postaci na rzecz boskiego światła, które ma zmieniać bohaterkę liryczną. Rezygnacja z tej przemiany sprawia, że „prawdą skrzę się źrenice, tą prawdą błyska się łono”. Światło w utworze zatem także piętnuje i naznacza zamiast przynosić ukojenie i odnowić oblicze duszy znajdującej się w niebie. Prawda zostaje zatem obdarzona jasnością – nie jest to *lumen* w ścisłym sensie, nic nie wskazuje także na ziemski rodowód błysku i skrzęcia utożsamiający je ze światłem rozumianym jako *lux*. Jasność tych zjawisk wykracza więc poza wskazany podział, jak wiele obrazowanych wydarzeń w tej twórczości. Niemniej są one znakiem pobytu na ziemi, a jego ślady tętnią zmiennym światłem, choć ujawnić mogły się dopiero, gdy dusza zmieniła swój „status” – śmierć pozbawiła ją cielesnej powłoki. W ciągu życia jasny był również uśmiech bohaterki, lecz pozostał pozorny, maskując wewnętrzne cierpienia. Ostatnim komponentem przedstawienia duszy jest splonięcie przez nią lękiem. Wszystkie z wymienionych cech szkicują świetlisty portret postaci, nie oznacza to jednak, że jest on pozytywny. Leśmian unika więc jednoznacznego waloryzowania światłem i cieniem.

7. W mroku poezji?

Wiele miejsca w tej liryce zajmuje ciemność, aby bowiem przedstawiać wydarzenia i stany, nie ma konieczności wzmiankowania o tym, że dzieją się one w świetle – przyjmujemy ten warunek podświadomie, ponieważ jasność jest niezbędna dla postrzegania rzeczywistości w jej kształtach i barwach (między innymi dlatego wskazanie na światło staje się sygnałem do przyjrzenia się problemowi percepcji czy przedmiotom, które jasność eksponuje i zakrywa). Z mrokiem jest odwrotnie – aby zaistniał w dziele literackim, musi zostać wyartykułowany (wprost lub przez deskrypcję). Wprowadzenie ciemności w przestrzeń wiersza nie oznacza całkowitego zastąpienia nią światła, chyba że – tak jak w *Zapomnieniu* – scenerią jest czarna noc. W znanym utworze *Topielec*, na pograniczu lasu i łąki, leżą zwłoki wędrowca, którego

pochłonęła zielen. Miejsce finalizujące podróż tytułowej postaci to „zamroczyć paproci” i „bezbrzask głuchy”. Neologizm „zamroczyć” jako rzeczownik odczasownikowy pochodzi od „zamroczenia” oznaczającego utratę świadomości, czyli doświadczenia mroku. Przejście zieleni w czerń jest nagłe, co podkreślają wyraziste i obrazowe określenia, a ostatni wers utworu głosi: „Cienisty, jak bór w borze – topielec zieleni”. Porównanie oparte na powtórzeniu intensyfikuje przynależność bohatera do porządku natury poprzez niemal szkatułkowe zamknięcie w lesie. Z tytułu książki Josepha Conrada pochodzi frazeologiczny zwrot „smuga cienia”, który metaforycznie oddaje wkroczenie w dojrzałość (dziś także starość). W myśl tego określenia ciemność zaczyna zagarniać jednostkę stopniowo, począwszy od smugi, paska, linii. W przywołanym wierszu bohater został już całkowicie pochłonięty przez mrok – jest cienisty, a zatem martwy. Skoro jest cień to musi być i światło, które pozwala je rzucać. Czy na pewno? Poeta poddaje tę logikę w wątpliwość, sytuując wędrowca „w stu wiosen bezdeni”, czyli Leśmianowskiej otchłannej nicości. Wydaje się również naturalnym, że nicość przeniknięta powinna być ciemnością. Jeśli faktycznie tak jest, podkreślenie cienistości topielca ma wymiar wizualny, jak pamiętamy bowiem z wiersza *Dziewczyna* „cień się mrokom nie opiera”. Jeśli zaś światło ma dostęp do nieistnienia, wówczas cienistość będzie znakiem śmierci. Dowodem na rzecz takiej ewentualności jest Elias – bohater poematu zatytułowanego jego imieniem – przemierzający wszechświaty i zaświaty. Wędrowka w głąb światów porównana jest z tonieniem, podczas którego – wraz ze zwiększaniem się głębokości – zmniejsza się ilość światła (a także tlenu, dlatego dno nie jest miejscem sprzyjającym życiu). To jeden z argumentów przemawiających za tezą Joanny Dembińskiej-Pawelec, w myśl której „bezświt” zastępujący „bezświat” w drugim wydaniu *Łąki* jest poprawniejszy i został wprowadzony przez poetę celowo²⁹⁸. W utworze amplituda wynikająca z różnicy między światłem a ciemnością należy do jednej z najwyższych w Leśmianowskim świecie, ponieważ od obłoków przez nurty kostrzewy schodzi do bezświ(a)tu. Uwodzicielska jest także uroda zieleni, która zagarnia promienie słoneczne, im głębiej więc wędrowiec penetruje zielen, tym mniej tam jasności, zostaje ona bowiem pochłonięta przez naturę. Leśny demon jest więc metonimią drapieżności całej przyrody, która rywalizuje z innymi istnieniami o dostęp do słońca.

Mrok, który poeta kreuje, często związany jest ze stanami świadomości kojarzonymi z ciemnością – „zamroczyć” z *Topielca* z zamroczeniem, a w *Leżę na wznak na łące...* bohater omdlewa oraz kona. Nagłe pozbawienie światła zostaje związane z eksponowaniem

²⁹⁸ J. Dembińska-Pawelec, *Zatopiony w umieraniu. O „Topielcu” Bolesława Leśmiana raz jeszcze*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 7.

psychicznych aspektów rzeczywistości. Przeniesienie mroku z rzeczywistości zewnętrznej do świadomości eksponuje indywidualne doświadczenie braku kontaktu ze światem – utraconego na chwilę lub na zawsze.

Powyższe rozważania implikują zależność – nie ma cienia bez światła, a światło bez cienia oznacza próżnię, w której skazane jest na nieprzerwaną wędrówkę lub odbicia odbić, czy też świat, w którym przedmioty i przedstawienia tracą swą wyrazistość oraz kontury z braku przestrzenności. W poetyckim świecie Leśmiana nic nie jest jednak proste ani podporządkowane określonym prawom fizyki, a kierunkowi wyobraźni poety. Unifikacja całego dorobku autora *Sadu rozstajnego* pozwoliłaby objaśniać jedne wiersze fragmentami innych, fragmentaryzacja zaś doprowadziłaby do nieuzgadnialności fundamentalnych dla tej twórczości zagadnień. Obie możliwości prezentują radykalne podejście, dlatego najlepiej dokonać ich niuansowania na rzecz poszukiwania złotego środka. Stan jego osiągnięcia oznacza dla mnie możliwość wykorzystania poszczególnych fragmentów jednych dzieł w celu naświetlenia innych, jednakże z każdorazową ostrożnością i wrażliwością na detal. W tej poezji zmierzch zmierzchowi nie równy tak jak i dziewczyna Dziewczynie. Rozpiętość tonacji komponentów Leśmianowskiego świata jest tak duża, że trudno o jednoznaczne zestawienia i syntezy, choć (chyba?) nie są one niemożliwe.

Tymoteusz Karpowicz pisał:

Kariera cienia w literaturze jest ogromna, zwłaszcza w symbolizmie. Występuje on w trzech postaciach jako: cień fizyczny, który jest rzucany przez jakiś przedmiot stały, po opozycyjnej stronie źródła światła; cień jako widmo (V), wreszcie cień jako bezcielesna projekcja jakiejś istoty, sobowtór mający postać cienia, jest to najbardziej nieuchwytna, platońska postać cienia, wszechobecna u Leśmiana²⁹⁹.

Wskazana przez badacza postać cienia posiada znaczenie filozoficzne, dlatego była chętnie wykorzystywana przez poetę. Leśmian często grał również cieniem jako zjawiskiem fizycznym, łącząc wymienione przez Karpowicza postaci. Mnogość reprezentacji cienia skłania do wniosku, że on równie ważny jak światło. Leśmian jest więc tyle estetykiem światła, ile cienia.

8. Kreując portret – kreując pejzaż

²⁹⁹ T. Karpowicz, *Oswajanie łagodności*, [w:] tegoż, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975, s. 190-191.

Światło i cień jako elementy konstytuujące Leśmianowskie światy zostały wskazane także przez Eugeniusza Czaplejewicza:

Przy budowie przestrzeni scenicznej posługuje się Leśmian także i światłem (...). Z tym że w jednych wierszach światło jest tak silne, że przedmioty skrzę się i błyszczą w słońcu jak „zapłoniona czereśnia, przez wróbla opita”, (...). W innych wierszach, np. *Wiatraku*, obecność silnego światła odgadujemy po obecności cienia. Są i takie wiersze, w których widzimy tylko cienie, a więc np. cień brzozy śpieszący w zaświat na żebry w wierszu *Nocą*, czy też uciekające cienie w wierszu *Za grobem*³⁰⁰.

Obserwacja poparta przykładami dowodzi, jak umiejętnie poeta operuje światłocieniem. Następnie badacz przekonuje, że w dorobku poety „jeszcze bardziej zwraca uwagę teatralne operowanie światłem”, przywołując przykłady zapalających się na początku spektaklu światła oraz stopniowego zaciemniania sceny³⁰¹. Praktyka teatralna oraz posługiwanie się mechanizmami scenicznymi wpłynęły zatem w dużym stopniu na poetycki wymiar światła i cienia. Wchłonięte przez materię tekstu, podkreślają dramatyczny rodowód, dodatkowo urozmaicając czy dynamizując tekst.

Osobnym przypadkiem jest utwór *Srebroń*, w którym „Światła na trawie mrą pokotem – / Śmierć światła wzrusza leśne knieje” (II 74). W wierszu przywołane zostaje najpewniej światło dzienne ustępujące miejsca lśnieniu księżyca. Ten jednak jaśnieje blaskiem promieni odbitych od słońca, udzielając swej barwy tytułowej postaci wiersza – srebro funkcjonuje więc na innych zasadach w wyniku czego posiada szczególne właściwości. Barwa srebra przynależna jest również gwiazdom, które opromieniając płot, upodabniają go do siebie. Łatwo wyobrazić sobie scenerię księżycowej nocy, w trakcie której zimny blask księżyca, ewentualnie jego poświaty oraz gwiazd rozrzedza mrok rozproszonym światłem, zaledwie zarysowując kontury, lecz nie pozwalając już odróżnić kolorów. Szczególnie dobrze ujawnia i obejmuje jednak pustkę:

Pełno tam – dolin, wzgórz, bajorów,
Modrych rozwidleń i udniestrzeń,
I niby scena bez aktorów,
Rozpacza pusta w świetle przestrzeń.

II 75

³⁰⁰ E. Czaplejewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 126

³⁰¹ Tamże, s. 126-127.

Topografia księżycy wydaje się znać tylko jeden kolor – to on udziela istnienia Srebroniowi. Ontologiczna wiedza oraz naukowa intuicja Leśmiana dochodzą w utworze do głosu, to dzięki światłu bowiem możliwa jest obserwacja odległych gwiazd czy planet. Przestrzeń dzieląca ziemię od innych ciał niebieskich jest na tyle duża, że ich dostrzeżenie staje się rezultatem docierających do ziemi promieni światła. Tutaj znów dokonuje się splot lub splątanie fizycznych parametrów światła, które pod postacią promieniowania elektromagnetycznego są odbierane na naszej planecie z jego metafizycznymi właściwościami, stawiającymi pytania o cel istnienia bohatera: „Lecz po co srebrnieć? – Nie wiadomo...”. Fizyka światła staje się więc równocześnie jego metafizyką. Obecność przywołanej postaci podkreśla intensywność i żywość odznaczającego ją koloru, który poprzez srebrzenie równy jest błyszczeniu czy odbijaniu. Do pejzażu zamieszkiwanego przez bohatera wiersza miejsca należy także cisza i sen – z pozoru konwencjonalne sygnatury liryczności księżycy dookreślają Srebronia: zbudzony do „jawy istnienia” mierzy się z niewystarczalnością i niezrozumieniem świata, ponieważ pochodzi z rzeczywistości sprzyjającej wiecznemu trwaniu innej niż znana człowiekowi. Bohater nie jest wolny od zagrożenia, czyha wszak na niego nicość połyskująca kłami – wspólnie z niepokojami o sens i przyszłość świata, to ona nie pozwala nacieszyć się mu zacisznym snem.

Jeśli spojrzeć przez pryzmat światłocienia, nowych znaczeń nabierze także antropologia Leśmianowskich postaci: zarówno tych, które – usiłując się wcielić – pozostają na pograniczu istnienia oraz nie(do)istnienia, jak i trwających w swoich światach. W tej twórczości egzystencja mogłaby poprzedzać esencję, gdyby nie fakt, że „Leśmian nie widzi bytów, tylko sposoby istnienia”³⁰². Za nimi kryje się bowiem – można by dopowiedzieć do słów Elizy Kąckiej – niewyczerpana mnogość możliwości, tworząca to, co zwykliśmy nazywać życiem. Antropologia wizualna jako klucz do zinterpretowania postawy Srebronia, pozwala przypisać charakteryzujący go kolor kulturowemu wyobrażeniu poety. Nieprzystosowanie do społeczeństwa czy dowartościowanie sfery wyobrażeń kosztem świata materialnego sprawia, że jest on postacią sytuującą się bliżej porządku pozaziemskiego. Ogranym, ale i wygrany przez poetę zabiegiem jest wyeksponowanie związku między Srebroniem a księżycem mającym stanowić jego naturalną przestrzeń. Światło księżycy jest także światłem bohatera wiersza i to ono składa się na jego antropologiczny portret, w którym srebro jest domeną liryki.

W drugiej strofie *Ballady bezludnej* bohaterka liryczna pragnie powstać, zaistnieć:

³⁰² E. Kącka, *W Leśmianidii*, [w:] B. Leśmian, „Lecz nie było już świata...”. *Miłość i śmierć. Wiersze*, całość ułożył, fotografie wykonał i słowem wstępnym opatrzył A. Nowakowski, Warszawa-Kraków 2017, s. 103.

Zabóstwiło się cudacznie pod blekotem na uboczu,
A to jakaś mgła dziewczęca chciała dostać warg i oczu,
I czuć było, jak boleśnie chce się stworzyć, chce się wcielić,
Raz warkoczem się zazłocić, raz piersiami się zabielić –
I czuć było, jak się zмага zdyszanego męką łona,
Aż na wieki sił jej zbrakło – i spoczęła niezjawiona!
Jeno miejsce, gdzie być mogła, jeszcze trwało i szumiało,
Próżne miejsce na tę duszę, wonne miejsce na to ciało.

I 250

Złoty warkocz jako symbol dziewczęcości, ale i istnienia obok bieli piersi, najpierw jest zapowiedzią, by za chwilę okazać się niespełnioną możliwością. Pragnienie procesu zazłocenia odpowiada potrzebie obecności – wybrane części ciała metonimicznie reprezentują postać, obie eksponują jednak walory płci. Wargi i oczy szkicują twarz, a zatem cechę tożsamościotwórczą, nie zostają jednak przybliżone poprzez co składają się na portret ogólny. Przeblysk światła rozmienny jako zazłocenia się warkocza zajmuje w utworze prawie centralne miejsce – czwarty z ośmiu wersów drugiej, środkowej, strofy. Niknie on jednak, pozostawiając po sobie jedynie złote światło warkocza nieobecnej bohaterki...

9. Światłocień i inne kategorie Leśmianowskiej poezji

Jak światłocień łączy się z innymi zjawiskami obecnymi w poezji Leśmiana, bardzo dobrze widać w wierszu *** [*W ślad za górnym orszakiem obłoków przesuwnych*,]:

W ślad za górnym orszakiem obłoków przesuwnych,
Co kształty w miarę biegu odmieniają stale,
Światła chodzą po łące w odstępach nierównych,
Jakby wzajem o sobie nie wiedziały wcale.

Nie wiadomo, co łąkę tak szerzy w bezmiary,
Czy ich zwiewność, czy cichość, czy ruch, czy jasnota?
Czy raczej nieustanna tych cieniów pierzchota,
Co się kryją – spłoszone – w parowy i jary?

Czekam, aż jedno z światel, skupionych na jaskrze,
Dotrze do mnie wraz z przerwą obłoków na niebie
I w pierś moją uderzy – i cały się zaskrzę
I łące nagle drogę rozwidnię do siebie.

I 196

Szósty wers kondensuje cechy Leśmianowskiej twórczości, które stanowią jednocześnie jej kwintesencję. Zwiewność oddaje kondycję bohatera tych utworów – ontologiczną kruchość czy „przygodność bycia”³⁰³. Ryszard Nycz, autor przytoczonego określenia, przyjrzał się lirykowi *Zwiewność* manifestującemu tak ważną, tytułową kategorię w tym dorobku. Krakowski badacz uważnie śledzi również obecność analizowanego zjawiska w pozostałych utworach Leśmiana, pokazując je jako reprezentatywne dla całokształtu tej twórczości. Wychodząc poza tekstowy świat twórcy *Łąki*, warto dopowiedzieć, że sam akt lektury utworu okazuje się zwiewny, nietrwały, zależny od zewnętrznych okoliczności, a przez to podatny na zakłócenia. To również przeciwstawienie się Horacjańskiej tradycji *exegi monumentum*. Choć – warto dodać na marginesie – akurat długie trwanie i nieustająca aktualność Leśmianowskiego dorobku sprawiają, że dobrze się w nią wpisuje.

Cichość nie określa zaledwie braku dźwięku (nie byłaby nim także cisza), lecz jest kategorią naprowadzającą na nastrój wiersza eksponujący kameralność sytuacji lirycznych. Nienachalna podniosłość tego określenia, jakby celowo wskazująca na literacki walor, dowodzi różnicy między powszechną percepcją doznań wiążących się z ciszą a ich szczególnym statusem w Leśmianowskiej liryce. Intymny nastrój nie oznacza bynajmniej stagnacji, czego potwierdzeniem jest ruch następujący bezpośrednio po cichości. Jakby poeta przeczuł niebezpieczeństwo asocjacji wywołanych drugim określeniem, więc unieważnił je kolejnym, występującym bezpośrednio po nim.

Na nobilitację zasługuje gra słowna dokonująca się w zakończeniu wersu. Jasnota to popularny gatunek rośliny zielnej, wyrastającej często jako chwast. Taka definicja podczas pierwszej lektury wydaje się zrozumiała w odniesieniu do wcześniejszego wersu (rozszerzanie łąki poprzez porastanie kolejnych terenów jest w pełni zrozumiałe). Jeśli jednak przyrzeć się temu określeniu bliżej, zaobserwujemy, że spokrewnienie z jasnością nie jest przypadkowe. To u Leśmiana częsty zabieg – określenie np. gwarowe, użyte w kontekście wiersza, nabiera charakteru poetyckiego neologizmu. Właśnie życiodajne światło odpowiada za dynamikę ruchu oraz różnorodność organizmów. Gdyby tego było mało, kolejne dwa

³⁰³ R. Nycz, *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 35.

wersy odnoszą się do cieni jako przeciwieństwa światła. Wreszcie zrymowanie „jasnoty” i „pierzchoty” jako klauzuli żeńskiej uprawomocnia ich powiązanie – rozproszenie może dotyczyć tak cieni, jak i jasności. Antycypując wydarzenia z ostatniej strofy wiersza, istnieją w początkowych wersach utworu. Jasnota występuje więc nieomal w centralnej pozycji utworu – liryk złożony z dwunastu wersów nie posiada jednolitego centrum, lecz zakończenie akurat szóstego wersu czyni je stosunkowo najbliższym przecięciu się z kolejną linijką. Niestabilność światła i cienia, a także fakt, że nie istnieją materialnie, dodatkowo je spokrewnia. Choć w kwestii jasnoty nie sposób przejść od przypuszczeń do pewności, zarówno całokształt Leśmianowskiego dorobku, jak i sam utwór potwierdzają przypuszczenia o świetlnych właściwościach jasnoty, za którą kryje się również jasność rozpoczynająca ekspansję na łękę z inauguracyjnego przedstawienia świata.

W zakończeniu wiersza *Urszula Kochanowska* pojawia się zarówno prześwit, jak i światłocien:

Już świt pierwszą rozniętą złoci się po ścianie,
Gdy właśnie słyhać kroki i do drzwi pukanie...

Więc zrywam się i biegnę! Wiatr po niebie dzwoni!
Serce w piersi zamiera... Nie!... To – Bóg, nie oni!...

II 94

„Roznieta” – jak zauważył Stanisław Kajetan Papierkowski³⁰⁴ – to rozpałka, pierwszy promień słońca pojawiający się na ścianie, naturalnie istniejący prześwit. To określenie pojawia się również w liryku *** [Com uczynił, żeś nagle pobladła?] w analogicznym znaczeniu sugerującym ostatni błysk słońca w trakcie dnia: „Wieczór słońca zdmuchuje rozniętę” (II 250). Ale to także światłocien – wymieniony w dziele świt jest niczym promień świetlny, przestrzeń oddzielająca zaś obie strofy to ów cień, miejsce puste, w mgnieniu oka ominięte przez wzrok, który jak najszybciej pragnie dociec dalszej części wiersza. Jego obecność nie kładzie się jednak cieniem na znaczeniu dzieła, a pozwala zwrócić uwagę, że Leśmian oddzielając dwie strofy, które silnie związane są przez wydarzenia opisywane w utworze, wprowadza dramaturgię. Nie jest to typowo prozatorska retardacja, ale też nie zwykła przerwa niewiele wnosząca do analizy dzieła. Spojrzenie w szczeliny wiersza pozwala dojrzeć jego głębię. Podobnie dzieje się z polem peryferyjnym, w obrębie którego kolor

³⁰⁴ S. K. Papierkowski, *Słowotwórcze neologizmy Bolesława Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1962, nr 53/1, s. 149.

zaczyna zanikać, a w jego miejscu zostaje światłocień³⁰⁵. Wiersz nie jest już jednoznacznie rozumianą formą zapisu, a jego znaczenia przesuwają się zarówno wzdłuż (peryferia tekstu) i wszerz (szczeliny wiersza).

Nauka na początku pierwszej połowy ubiegłego wieku była dopiero u progu wielu współczesnych i przełomowych odkryć, dlatego Leśmian w materii sztuki sprawdzał pomysły napędzające jego wyobraźnię. Prekursorem tego typu refleksji był Henri Bergson, który zauważył, że „metody, jakimi posługują się nauki szczegółowe, nie są w stanie adekwatnie rozpoznać rzeczywistości, w szczególności tego, co w niej najbardziej istotne: trwania”³⁰⁶. Poeta wykracza także poza proste diagnozy, intrygując zjawiskami, które nie wydawały się wcześniej niepokojące – np. księżyc był poetyckim rekwizytem, kulturowym wyposażeniem liryki. Zgoła odmienną propozycją jest chociażby przywoływany Srebroń. Nie mniej ważny jest również aspekt intensywnego życia, które podlega procesom i zmianom. Władysław Stróżewski dodawał: „Nauki ustateczniają to, co dynamiczne, sztucznie wykrawają części, elementy tego, co stanowi organiczną całość”³⁰⁷. Performatywny wymiar tej liryki ujawnia się w myśli filozoficznej pragnącej zachować odrębność od nienaturalnych metod zatrzymania i wyizolowania zjawisk. A przecież mogłoby się wydawać, że to właśnie nauka będzie bliższa życiu w przeciwieństwie do sztuki już w swej nazwie sugerującej sztuczność. Paradoksalnie więc to poprzez ruch wydarzeń kreujących zmiany, poezja autora *Łąki* oddaje złożoność i procesualność fenomenów wypełniających świat. Performatywność jest zatem także ważną cechą odróżniającą lirykę od innych form działalności jednostki twórczej. Wszystko to silnie oddziałuje na czytelnika, wywołując ruch myśli i wir znaczeń, które wraz z metamorfozami postaci czy wydarzeń wpływają na materię tekstu owocując takimi zjawiskami w jego materii jak właśnie światłocień. Proponując użycie tego terminu jako obejmującego szereg niewspółmiernych, amorficznych i asymetrycznych procesów, podkreślam przewagę wyobraźni nad porządkującym sposobem myślenia. Stoi za nim pragnienie wyeksponowania estetycznej rangi Leśmianowskiego dorobku, który prekursorsko poszerzył granicę dyskursu poetyckiego włączając w niego nowe formy widzenia świata. To także ważny asumpt do nowego ustanowienia granic literaturoznawstwa oraz podziałów między sztuką a nauką.

Pełne światło łączono ze stanem wiedzy pewnej³⁰⁸. Mrok ogarniający światy kreowane w tej twórczości zbliża Leśmiana w stronę filozofa/poety nauki, który oddaje niepewności rodzące się na początku XX wieku wśród badaczy podkreślających złożoność świata. Nie

³⁰⁵ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 198.

³⁰⁶ W. Stróżewski, *Ontologia*, Kraków 2004, s. 34.

³⁰⁷ Tamże.

³⁰⁸ Por. A. Krajewska, dz. cyt., s. 207.

tylko intelektualny wymiar epoki i zachodzące w niej gwałtowne zmiany, lecz również pragnienie metafizyki wynikające z naukowego odczarowania świata kształtują tę lirykę. Metafizyka i nauka nie są wobec siebie przeciwstawne, lecz pierwsza z nich określa przestrzeń niedostępną jeszcze dla drugiej, ta z kolei czyni pierwszą nieodłącznym komponentem bytowania. Wyjaśnienie wszystkich sekretów i rozwiązanie zagadek świata nie zastąpiłoby transcendencji, lecz dowartościowało tendencje gnostyckie. Nadmierne eksplorowanie obszarów nauki rodzi głód doświadczeń nadprzyrodzonych, a wiara poszukuje racjonalnego umotywowania, dlatego od początków ludzkiej myśli idą one w parze przypominającej światło(i)cień.

Warto przyjrzeć się, jak ewoluując, zachmurzały się tytuły tomów Leśmianowskich wierszy. *Sad rozstajny* – podobnie jak alternatywne nazwy zaproponowane korespondencyjnie przez poetę Mirianowi, na czele z *Czatami słonecznymi*³⁰⁹ – przywołuje na zasadzie asocjacji słoneczną przestrzeń natury. Tę tonację podtrzymuje *Łąka*, lecz tytułowym poematem wprowadza dodatkowo cienie: „Cień twej głowy do moich przybłąkał się cieni. / Wiem, że w oczach nie zdzierżysz tej wszystkiej zieleni” (I 360), „Za daleka mi byłaś wśród kwiatów cienia” (I 366). Gwałtowne załamanie pogodnej dotychczas tonacji przynosi *Napój cienisty*, w którym zmierzch i noc utożsamione zostają jeszcze z cielesną pieszczotą. Bliskość chroni przed mrokiem nieistnienia nadciągającym wraz z gasnącym światłem słońca. Tytuł objaśnia Ewa Szkudlarek:

Można przyjąć, że *napój* to esencja istnienia, natomiast wyraz *cienisty* wyraża jej ulotność. W ten sposób rzeczywistość zostaje uchwycona na granicy bytu (powstania) i niebytu (zanikania) oraz skłania do refleksji metafizycznej. Wszystko wymyka się poznaniu, ponieważ byt jakiegokolwiek istnienia jest, jak cień, nieuchwytny³¹⁰.

Zaobserwowana przez badaczkę nieuchwytność zostaje dopełniona utratą i skończonością w opublikowanym pośmiertnie tomie *Dziejba leśna* – las to bowiem przestrzeń przysłonięta koronami drzew, w której słońce swą obecność zawdzięcza prześwitom. Im głębiej w tom, tym większa ciemność: wiersze bez tytułu zaczynające się incipitem „[Tu jestem w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze]”, „[Idzie zmierzch od zapłotków – od stodół – od jarów]” czy „[U wód Hiranjawati – nad brzegiem żałoby]” pozbawione zostają

³⁰⁹ B. Leśmian, 84. *Do Zenona Przesmyckiego*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i opr. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 378.

³¹⁰ E. Szkudlarek, *Migotliwe cienie*, [w:] tejże, *Portrety cieni Witkacego*, Poznań 2017, s. 89.

życiodajnego światła. Mrok spowijający późne utwory poety przygotowywał go na spotkanie z ciemnością, której nadejście przeczuwał.

10. Światłocień w badaniach

Światłocień jako produktywna metafora powraca w refleksji z pogranicza filozofii i psychologii u Piotra Orlika, autora artykułu *Świadomość a wrażliwość* z tomu *Światłocienie świadomości* pod jego redakcją, który pisał:

Przesłonięte przez „światło” świadomości rejony stają się ciemnymi „mocami”, toteż uwolnienie tych „mocy”, dopuszczenie ich do głosu, staje się wyprawą w nieznaną, w niebezpieczne rejony. (...) „Światło” świadomości może bowiem w wyniku immanentnego rozwoju przygasać³¹¹.

Badacz dokonuje metaforycznej charakterystyki świadomości za pomocą metafor zaproponowanych przez Carla Gustawa Junga, które łączą się z postrzeganiem nieświadomości Zygmunta Freuda jako mrocznej sfery niedostępnej racjonalności. Z tego rozróżnienia czerpie swój rodowód metaforyczne światło świadomości, które może zostać przyćmione przez mroki nieświadomości. Tytuł zbioru warto postrzegać jak metaforę ścierania się dwóch sił pragnących zawładnąć świadomością. Na pierwszy plan wysuwa się właśnie niestabilność świadomości – psychika bowiem jest wciąż modulowana przez odmienne siły. Fundatorem takiego myślenia jest Platon, który w *Fajdroście* objaśniał, że dusza ludzka jak rydwan jest prowadzona przez dwa rumaki: białego i czarnego. Problem ludzkiej psyche – podobnie jak świata – pojawia się już w jego *Państwie* i słynnej metaforze jaskini. Wówczas droga ku światłu miała oznaczyć wyzwolenie się z ograniczeń i groty poprzez filozofię. Dwukierunkowość zachodzących procesów pozwala także przełamać binarne postrzeganie mentalności – prócz dwóch skrajności ważne jest istnienie wielu zniuansowanych stanów pośrednich. Na wielości znaczeń terminu „świadomość” także wskazywał Piotr Orlik we wprowadzeniu do wskazanego tomu³¹². Również Ewa Orlik-Marciniak posługiwała się metaforą światłocienia w artykule *Rozwój. Świadomość rozwoju... Rozwój świadomości*³¹³ zamieszczonym w tym samym zbiorze: „Tematem tego artykułu będzie nie tyle natura świadomości, ile jej światła i cienie, które kładą się na drodze rozwoju.

³¹¹ P. Orlik, *Świadomość a wrażliwość*, [w:] *Światłocienie świadomości*, organizacja i redakcja P. Orlik, Poznań 2002, s. 112.

³¹² P. Orlik, *Wprowadzenie*, [w:] *Światłocienie świadomości*, dz. cyt., s. 7-9.

³¹³ E. Orlik-Marciniak, *Rozwój. Świadomość rozwoju... Rozwój świadomości*, [w:] *Światłocienie świadomości*, dz. cyt., s. 315.

Czym jest rozwój? Czym są blaski, a czym cienie świadomości?”. Kategorie nie zostają jednak sfunekjonalizowane w tekście i powracają dopiero w puencie artykułu: „Jeśli rozwój jest zmierzaniem do światła, to świadomość nakłada światłocienie. Blaski dodają światła, a cienie go umniejszają. Jednak tylko obecność jednych i drugich pozwala widzieć kontury”³¹⁴. Nierozzerwalność relacji światła i cienia organizuje więc myślenie o świadomości.

Pojęcie światłocienia okazuje się również pomocne podczas refleksji dotyczącej poezji Cypriana Norwida. Lidia Banowska za pośrednictwem światłocienia ustawia optykę badań nad ironią oraz antropologią:

Tym samym koncepcja ironii jako „bytu cienia” i „światło-cienia” pozwala spojrzeć na antropologię Norwida z perspektywy (raczej) światła (rozważania o istocie człowieka jako osoby) lub (raczej) cienia (rozważania o kondycji człowieka), choć jest to kwestia natężenia, a nie wyłączności jednej lub drugiej perspektywy³¹⁵.

Związki autora *Marionetek* ze światłocieniem eksponowano także wcześniej – Agata Seweryn pisała: „Tym, co wydaje się najbardziej łączyć Norwida z barokiem, jest (...) – na płaszczyźnie estetycznej – predylekcja do wydobywania efektów świetlnych, oddawania ich za pomocą słowa. (...) do Norwida – mistrza światła i światłocienia”³¹⁶. Barok jest dla światłocienia jednym z etapów ewolucji – Leśmian wykraczając poza świetlne antynomie posługuje się wskazanym zjawiskiem w nowoczesnej formule. Zwracał na nią uwagę Sławomir Rzepczyński cytowany przez Agatę Seweryn: „Światło byłoby zatem najważniejszym składnikiem jego [Norwida – A.S.] plastycznej wyobraźni (i szerzej: wyobraźni w ogóle), organizującym działalność artystyczną, narzucającym postrzeganie w kategoriach światłocienia, jasności i ciemności, widzialnego i niewidzialnego”³¹⁷. W tym miejscu kreśli się styczna między poetami – światło podporządkowuje sobie pozostałe elementy wyobraźni. W przypadku autora *Ląki* trudniej natomiast jednoznacznie orzec, które ze zjawisk estetycznych jest najważniejsze – światłocień posiadający rozleglejszą tradycję badawczą niż prześwit niekoniecznie musi w tym myśleniu wieść prym. Dodatkowo jest on łatwiej dostrzegalny niż często zawoalowany w tekście prześwit.

³¹⁴ Tamże, s. 327.

³¹⁵ L. Banowska, *Byt i „światło-cień”. O antropologii poetyckiej Cypriana Norwida*, Poznań 2019, s. 14.

³¹⁶ A. Seweryn, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013, s. 50.

³¹⁷ S. Rzepczyński, *Elementy wyobraźni plastycznej w liryce Norwida*, [w:] *Norwid – artysta. W 125 rocznicę śmierci poety*, red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek, Poznań 2008, s. 146. Cyt. za: A. Seweryn, dz. cyt., s. 176.

Operowanie światłem i cieniem nie należy w literaturze (zwłaszcza w poezji młodopolań) do rzadkości, jednak własną technikę ustanowił w tym zakresie właśnie Bolesław Leśmian. Stała się ona sygnaturą wyróżniającą tę twórczość na tle tendencji epoki, korespondencji sztuk czy filozoficznych aspektów istnienia i poznania. Autor *Ląki* chętnie posługiwał się środkami wizualnymi, lecz również przewyżczał okulocentryczne postrzeganie świata, otwierając furtkę dla innych zmysłów, natężenie jasności może bowiem odpowiadać sile dźwięku lub innych bodźców kształtujących wrażliwość. Światłocien jest również zjawiskiem homogenicznym wewnątrznie, figura ta integruje bowiem w sobie wiele poziomów refleksji: estetycznej, epistemologicznej, egzystencjalnej, antropologicznej, ontologicznej czy impresjonistycznej. Każda z wymienionych perspektyw pozostaje nierozzerwalnie scalona z pozostałymi, dlatego też mówienie o nich w oderwaniu od tekstu i kontekstu pozbawia je naturalnej głębi. Estetyczna lektura Leśmiana uczy patrzeć nie tylko ze światłem, ale i pod światło, jak na przykład w wierszu *W odmętach wieczoru*, w którym „Woda pod światło drzew liście kołysze, / Wsłuchane w szmer swój nad wodą i w ciszę” (II 134).

ROZDZIAŁ III

WYMIENIĘ WZROK NA SŁUCH. SŁYSZENIE LEŚMIANA

Słowo rodzi się z dźwięku – dźwięk przed słowem
Fryderyk Chopin

Tytuł rozdziału jest parafrazą wiersza Tadeusza Różewicza *drobne ogłoszenia i wróżby*, który poeta rozpoczynał wersem: „wymienię wzrok na dotyk”³¹⁸ oraz artykułu Roberta Cieślaka „wymienię wzrok na dotyk”. *Poetyka oglądu w twórczości Tadeusza Różewicza*³¹⁹. Badacz pisał o pokrewieństwie myślowym między poetami już wcześniej: „Leśmian – przypomnijmy – upowszechniał pogląd o konieczności przyjęcia przez poetę epistemologicznej postawy człowieka pierwotnego. Różewicz zdaje się czynić podobnie – w

³¹⁸ T. Różewicz, *drobne ogłoszenia i wróżby*, „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” 2006, nr 2 (50), s. 5-6.

³¹⁹ R. Cieślak, „wymienię wzrok na dotyk”. *Poetyka oglądu w twórczości Tadeusza Różewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 21.

wielu przypadkach «**przemysłowa obrazy, a nie obrazuje myśli**»³²⁰. Podobieństwo jest także dostrzegalne w sposobie poznawania – operowanie zaledwie jednym zmysłem okazuje się niewystarczające. W przypadku autora *Łąki* nie tyle jednak chodziłoby o prostą zamianę zmysłów, ile równoległość kilku procesów poznawczych. Pojawiają się one również w dorobku twórcy *Niepokoju* pod postacią synestezji takich jak choćby „dotykem widziałem” czy „wzrokiem dotykałem” z liryku w *młodości*³²¹. Różewicz sięgał do dyskursu synestezyjnego i według Anny Krajewskiej jest to dla poety „pewien antybinarny sposób tworzenia świata”³²². Refleksja może odnosić się również do twórczości Leśmiana, która w rozleglejszym zakresie ustanawia nieopozycyjnie istniejące rzeczywistości. O tym również pisała Krajewska: „(...) poeta [Leśmian – przyp. M. K.] widzący świat antybinarnie, więc zakładający na przykład możliwość istnienia stanu skupiającego w jednej chwili przeszłość, teraźniejszość i przyszłość (...)”³²³. Wymiana dokonuje się natomiast w porządku pracy naukowej – analiza wizualność ustępuje miejsca analizie słyszalności, a także jej brakowi. Dlatego podejmowane w rozdziale badania z zakresu fonicznych kategorii estetycznych balansują na granicy dźwięku i ciszy.

Inaczej niż mogłby na to wskazywać układ rozprawy, cisza nie jest odrębna od prezentowanych zjawisk. Jej osobne wyróżnienie i omówienie podyktowane jest porządkiem objaśnienia, które na poziomie spisu treści, śródtytułów czy rozdziałów, zmusza do podziałów wyrazistszych niż okazują się one w materii literatury. Przyświecający tej pracy model estetyki znoszącej granice ostrych dualizmów pozwala na rozleglejsze analizy niż może sugerować pobieżne spojrzenie na podział zagadnień – ten jest z konieczności wykreowany, sztuczny. Ze względów porządkowych cisza i pogłos oraz echo zostały tytułarnie i analitycznie oddzielone, jednak w Leśmianowskiej poezji często występują niesprzecnie. Wspomniane zjawiska foniczne stopniowo zanikają, a więc naturalnie przechodzą w ciszę, ta z kolei pojawia się zarówno między nimi – kolejnymi odbiciami fali dźwiękowej – jak i poprzedza ich zaistnienie. Dlatego powinna ona wieńczyć niniejszy rozdział. Okazała się natomiast na tyle wdzięcznym materiałem do analiz, że z powodu przyrostu akapitów i stron rozpocznie też rozdział kolejny.

Wrażliwość ludzkiego ucha na gamę oraz skalę zjawisk fonicznych zmienia się wraz z wiekiem oraz uzależniona jest od indywidualnych uwarunkowań anatomicznych czy innych predyspozycji. Nie da się więc jednoznacznie rozstrzygnąć, czy rozbrzmiewające dźwięki

³²⁰ R. Cieślak, *Glosa do „oka poety”*, [w:] tegoż, *Widzenie Różewicza*, Warszawa 2013, s. 114.

³²¹ T. Różewicz, *w młodości*, [w:] tegoż, *Ostatnia wolność*, Wrocław 2015, s. 14.

³²² A. Krajewska, *Różewicza sztuki splecione. Interpretacja performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 21, s. 56

³²³ A. Krajewska, *Dramaturgia sztuki*, „Przestrzenie Teorii” 2019, nr 31, s. 9.

stały się zbyt mało słyszalne czy też zapanowała cisza. Z tego powodu lepsze niż antypodyczne położenie brzmień wraz z ich zaprzeczeniem – brakiem – jest stworzenie kontinuum, na którym dźwięki i cisza pozostają obecne w różnym natężeniu. O ile w laboratorium byłoby możliwe jednoznaczne rozgraniczenie tych dwóch wartości – jakkolwiek odgłos unieważniałby ciszę – o tyle podczas codziennej percepcji rzeczywistości takie podziały okazują się bezzasadne. Wiersz to nie doświadczenie powszechne, mógłby stwierdzić sceptyk. Niewątpliwie miałyby rację, jednak uwarunkowania poznawcze Leśmianowskiego bohatera nie zawsze różnią się od tych, które wynikają z naturalnej kondycji człowieka. Także w pozostałych sytuacjach lirycznych, gdy rzeczywistości nie percypuje konkretna jednostka, ale opisuje podmiotowy bohater jako instancja nadrzędna wobec wykreowanego w wierszu świata, cisza istnieje niesprzecznie wobec dźwięków, jak w przytoczonym dalej utworze *** [*Taka cisza w ogrodzie, że się jej nie oprze...*]. Podtrzymując tezę o różnorodność poszczególnych światów, pragnę przywołać także liryk, w którym cisza okazuje się płochliwa. Chociażby tak jak w drugiej strofie wiersza *Pieszczota*:

Na palcach doń się zbliżam, by kroków odgłosy

Nie spłoszyły tej ciszy, w której trwa i rośnie,

I 199

Cisza staje się przestrzenią najdogodniejszą dla nierozwiniętego jeszcze czaru – przygotowuje zatem i zapowiada niezwykłość nadchodzących zdarzeń. Wskutek antropomorfizacji uwidacznia się jej krucha kondycja przedstawiająca ciszę jako ulotną.

Z kolei w przywołanym wcześniej utworze *Leżę na wznak na łące...* bohater liryczny zmienia swój ontologiczny stan z cichej obecności w dźwięk:

Zdaje mi się, żem skonał umyślnie i ożył,

Przemieniony w szum leśny albo w szelest łąki,

Co życia nie pojmuje bez wiecznej rozłąki

Z drzewem, z którego powstał – z kwiatem, co go stworzył.

I 61

Istnieć znaczy być słyszalnym, można by sparafrazować George'a Berkeleya. W utworze odgłosy posiadają niezależny status bytowy – są oddzielone od swego źródła. Dookreślenie przymiotnikowe pozwala ustalić pochodzenie dźwięku. Istotą obecności jest bowiem sam szum lub szelest. Leśmian spleta dodatkowo doznania dźwiękowe i wizualne –

łąka, jak i las tożsame są poprzez zielen, lecz o odmiennym odcieniu i walorach akustycznych.

Nie zawsze wskazanie źródła dźwięku okazuje się możliwe. Jest on wówczas określany mianem akuzmatycznego. Przykładem może być chociażby wiersz *Dziewczyna*, w którym głos tytułowej bohaterki jest chętnym domysłem braci („I pokochali głosu dźwięk i chętny domysł o Dziewczynie” II 45), nie faktem; nie ma więc pewności, że głos słyszany zza muru należy do przewidywanej bohaterki. Wers „Bo to był głos i tylko – głos, i nic nie było, oprócz głosu!” (I 46) – potwierdza akuzmatyczną hipotezę.

Pokazanie, jak działają omawiane kategorie, wpisuje się w postulat rozbudowywania słownika doświadczeń audytywnych, o którym pisała Paulina Kierzek:

Jednak na tym etapie tworzenia się słownika naukowego dla badań nad funkcjonowaniem zjawisk percepcyjnych w literaturze (bo sytuacja ta dotyczy przecież w równej mierze pozostałych trzech zmysłów) różnorodność propozycji terminologicznych należy odczytywać tylko i wyłącznie jako poszukiwania będące przejawem pozytywnych zmian we współczesnej nomenklaturze literaturoznawczej³²⁴.

Ekspansja nowych mediów wraz ze sztukami audiowizualnymi przesunęła akcenty w sposobie myślenia o zmysłowej relacji z rzeczywistością – doświadczenie foniczne zaczęło odzyskiwać należne sobie miejsce w percepcji świata. Posiada ono także wymiar filozoficzny – chociażby w myśli Heideggera mowa jest określana pogłosem ciszy. Transpozycja umożliwiła pogłębioną refleksję nad zjawiskami odpowiadającymi za formy poznania, szczególną uwagę obdarzając niesłusznie marginalizowaną sferę foniczną.

Dotychczasowa refleksja nad wyobraźnią dźwiękową Bolesława Leśmiana pomijała szereg zjawisk fonicznych, koncentrując się przede wszystkim na organizacji brzmieniowej tekstu oraz dźwięku wpisanym w utwory, a także funkcji rytmu, na którą zwrócił uwagę poeta w dwóch kluczowych dla tej refleksji szkicach: *Rytm jako światopogląd* i *U źródeł rytmu*. Procesualność zachodząca w tym dorobku skłania do namysłu nad istotą fenomenów audialnych³²⁵, ponieważ warunkiem obecności echa i pogłosu – to bowiem te dwie kategorie traktuję jako pryzmat – jest istnienie w czasie. Ich uobecnianie się na poziomie tropów stylistycznych czy figur myśli pozostawało często w cieniu rozważań wzrokocentrycznych.

³²⁴ P. Kierzek, *Dyskurs wzrokocentryczny wobec literackiej fonosfery*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia* pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 454.

³²⁵ Zob. A. Karpowicz, *Audiosfera. Miron Białoszewski*, [w:] tejże, *Proza życia. Mowa, pismo, literatura* (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert), Warszawa 2012.

Niesłusznie, ponieważ te dwa dyskursy nie tylko się przeplatają, ale i prowadzą intrygujący dialog, to w nim bowiem poeta wygrywa napięcie wizualno-audialne.

1. Echo-sfera wiersza

I runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórze i doliny!

Bolesław Leśmian, *Dziewczyna*

Powszechne doświadczenie echa pozwala określić to zjawisko poprzez powracające odgłosy, wykraczające poza świat przynależny ludziom, lecz będące także odbiciami ludzkiego głosu (nienaturalność, jaką powoduje jego usłyszenie w miejscu, w którym trudno byłoby się go spodziewać, dodatkowo zniekształconego i powielonego, domagało się wyjaśnienia w społecznościach nieznających prawidłowości czy praw przyrody). Zanim echo stało się przedmiotem rozpraw naukowych, zostało dostrzeżone w starożytności jako fenomen dźwiękowy – mitologiczny rodowód echa wskazuje, że było to zjawisko na tyle intrygujące, a przy tym naturalne, pierwotne, że nie poddawało się łatwej eksplikacji i dlatego musiało zyskać egzegezę mityczną. Najpierw Homer utożsamiał je z hałasem, krzykiem, szumem czy wrzaskiem, a następnie mity greckie ukazały Narcyza jako zakochanego we własnym odbiciu młodzieńca³²⁶. Echo, będąc jedna z nimf gór i jaskiń (oread), została pozbawiona przez Herę własnego głosu, co miało być karą za podstępne utrudnianie zdrady Zeusa. W konsekwencji mogła tylko powtarzać słowa innych. I choć sama zginęła z powodu niespełnionej miłości do Narcyza wśród skał, zboczy czy jarów, pozostało po niej zjawisko zawdzięczające swą nazwę jej imieniu.

Jedna z wersji mitu – pisał Grzegorz Igliński – mówi, że w nimfie tej [Echu – przyp. M.K.], za sprawą Afrodyty, kochał się beznadziejnie starogrecki bożek Pan. Echo odtrąciła jego miłość, owładnięta uczuciem do jakiegoś satyra, który z kolei jej unikał. W rezultacie została rozszarpana przez pasterzy nasłanych na nią przez Pana, chcącego ją ukarać. Według innej wersji bożkowi udaje się uwieść Echo, która urodziła mu córkę Iynks (Iambe)³²⁷.

Tyle mitologia. Fizyka, a wewnątrz niej wyodrębniona później akustyka, zajmowała się echem jako przykładem fali kulistej. Rufin Makarewicz określa echo jako „wrażenie dźwiękowe związane z percepcją dwóch oddzielnych w czasie impulsów, które przynosi fala

³²⁶ R. Makarewicz, *Dźwięki i fale*, Poznań 2004, s. 107.

³²⁷ G. Igliński, *Poezja o młodopolskim rodowodzie (Kasprowicz, Miciński, Staff, Leśmian)*, Olsztyn 2020, s. 147. Przywołany komentarz pochodzi z interpretacji wiersza Leopolda Staffa *Echo*.

bezpośrednia i fala odbita”³²⁸. W definicji badacza ciekawe jest zarówno wrażenie, jak i percepcja. Pierwsze wskazuje na swoistą iluzoryczność wynikającą z braku fizycznej reprezentacji. Percepcja zaś, która mimowolnie, lecz niesłusznie jest utożsamiana z odbiorem wizualnym, na odbieranie dźwięków. Akustyka dowiodła, że echo powstaje wtedy, gdy fala dźwiękowa odbija się od przeszkody – im bardziej różni się od powietrza, tym z większą energią powraca w kierunku źródła. Odbicie jest często niespodziewane, zwłaszcza gdy pojawia się w jaskiniach czy grotach. Makarewicz wyróżnia echa pojedyncze – najpopularniejsze, ponieważ łatwe do dostrzeżenia w naturalnych warunkach przyrodniczych – oraz trzepoczące – będące rezultatem wielokrotnego odbicia fal. Wbrew pozorom słyszalność nie musi być domeną przywołanego fenomenu – poznański badacz wskazuje także na echa ultradźwiękowe, które z powodu wysokiej częstotliwości pozostają słyszalne tylko dla niektórych zwierząt, takich jak delfiny czy nietoperze³²⁹. Bez specjalistycznej aparatury nie sposób rozpoznać prawidłowości zachodzących w opisanych powyżej sytuacjach, dlatego echo jest fenomenem w pełni niezależnym od człowieka, choć przez niego także zaadaptowanym i wykorzystywanym – jeden z najlepszych przykładów stanowi echolokacja, na której opiera się działanie sonaru.

Rozważania dotyczące sposobu postrzegania świata przez nietoperza podejmował między innymi Thomas Nagel w słynnym artykule *Jak to jest być nietoperzem?*:

Ale echolokacja nietoperza, choć jest wyraźnie pewną formą percepcji, nie działa podobnie do żadnego ze zmysłów, jakie posiadamy, i nie ma powodu przypuszczać, że z punktu widzenia nietoperza jest podobna do czegokolwiek, czego my możemy doznawać lub co możemy sobie wyobrazić³³⁰.

W oparciu o spostrzeżenia przywołanego filozofa umysłu warto zapytać o pozazmysłową możliwość kontaktu człowieka ze światem zewnętrznym. Być może echo jest czymś innym niż fizyczną falą rozpoznawaną przez zmysł słuchu, a poprzez to prowadzi równolegle do innego poznania rzeczywistości. Przykład Bergsonowskiego intuicjonizmu dowiódł, że uprawomocnienie alternatywnego modelu poznania bywa dla nauki problematyczne. Zanim więc zyska ono uznanie naukowców – jeśli w ogóle okaże się to możliwe – czy filozofów, warto zobaczyć, jak funkcjonuje w literaturze, nierzadko wyprzedzającej rozważania naukowe.

³²⁸ R. Makarewicz, dz. cyt., s. 104.

³²⁹ Tamże, s. 109.

³³⁰ T. Nagel, *Jak to jest być nietoperzem?*, [w:] tegoż, *Pytania ostateczne*, przeł. A. Romaniuk, Warszawa 1993, s. 208.

Dla Richarda Dawkinsa rozpoznawanie kolorów przez nietoperze jest możliwe w wyniku słyszenia:

W przypadku nietoperzy, taką przynajmniej hipotezę zaproponowałem [w *Ślepy zegarmistrz* – przyp. M. K.], „widzenie” kolorów może wiązać się z odmiennymi właściwościami akustycznymi powierzchni o różnych barwach – może na przykład czerwień jest idealnie gładka, niebieski ma fakturę aksamitu, a zieleń jest szorstka. Dla psów zaś lub nosorożców barwa może być zapachem³³¹.

Różnorodność sposobów poznania wynika z różnorodności gatunkowej. Ucząc się percepcji od innych stworzeń, wykorzystujemy cechy ich aparatów poznawczych. Właściwości te jako pierwsza doceniła literatura.

Echo to także niemal zapomniany gatunek literacki czerpiący swój rodowód z tradycji antycznej, a cieszący się największą popularnością w dobie staropolskiej. Urszula Wich tak opisuje ten fenomen: „Istotę echa stanowi wykorzystanie w funkcji elementu struktury literackiej znanego zjawiska akustycznego: powtórzenia głosu odbitego od przeszkody. W wierszach tę «przeszkodę» stanowiło odpowiednie usytuowanie wyrazów rymujących się”³³². Ewolucja form lirycznych sprawiła, że tak rozumiany gatunek jest raczej ciekawostką historyczną niż żywą i inspirującą konwencją. Przekształcenia w obrębie systemów wersyfikacyjnych (zwłaszcza pojawienie się tonizmu w miejscu sylabotonizmu), a także ekspansja wiersza wolnego, doprowadziły do rezygnacji z tak prostego klucza kompozycyjnego. Jest on natomiast ważnym elementem tradycji literackiej i ogniwem łączącym kolejne etapy przemian polskiego wiersza.

Wielość Leśmianowskich światów sprawia, że każdy z nich pojawia się na własnych prawach i jest obdarzony niepowtarzalnym głosem. Zwracała na to uwagę także Barbara Stelmaszczyk:

Jednocześnie, wielość wprowadzonych przez Leśmiana form stroficznych i bliskich poezji ludowej układów wersyfikacyjnych zdaje się wzmacniać koncepcję wielogłosowości – sprawia, że każda z Leśmianowskich lirycznych opowieści, lub każda z prezentowanych postaci, wydaje się indywidualnym „śpiewem” wymagającym odmiennego rytmu, tempa, intonacji wyrażonej kadencją lub antykadencją – by wydobyć za każdym razem jednostkowy, niepowtarzalny ton i „głos”³³³.

³³¹ R. Dawkins, *Bóg urojony*, przeł. P. J. Szwejcer, Warszawa 2007, s. 500.

³³² U. Wich, *Echo – dzieje gatunku w literaturze staropolskiej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2008, nr 10, s. 45.

³³³ B. Stelmaszczyk, „Istnieć w dwoistym świecie...”. *Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009, s. 55.

Badaczka wydobywa istotny aspekt tej twórczości – jak nie ma w niej dwóch tych samych głosów, tak nie ma również dwóch identycznych dźwięków; echo echu nie równe tak jak pogłos pogłowi. Choć na poziomie fizycznego rozchodzenia się fal możliwe byłoby znalezienie podobieństw, wewnątrztekstowe powiązanie zjawisk fonicznych z ich otoczeniem decyduje o unikatowości fenomenów audialnych.

W *Róży* – jednym z pierwszych utworów – poeta posłużył się chwytem odbicia wypowiedzi, którym powiązał zakończenie trzeciej i początek czwartej strofy utworu:

Czym purpurowe maki
Na ciemną rzucał drogę?
Sen miałem, ale – jaki? –
Przypomnieć już nie mogę.

Twojeż to były usta?
Mojeż to były dłonie?
Głęb sadu mego – pusta,
We wrotach – księżyc płonie.

Dni się za dniami dłużą,
Noce – w jeziorach witam...
Kiedy ty kwitniesz, róžo?
„Ja nigdy nie zakwitam...”

„Ja nigdy nie zakwitam...”
Twój że to głos, o, róžo?
Słowo po słowie chwytam,
Dni się za dniami dłużą...

I 10

Powtórzenie w utworze pretendują do wypowiedzi róży, do której zwraca się bohater liryczny. Poszczególne frazy wyrażają pragnienie dialogu, który staje się możliwy dzięki paralelności poszczególnych struktur wierszowych, lecz formalnie całość ma postać monologu – cudzysłów równoznaczny jest z przytoczeniem słów róży. Finalne niedopowiedzenie sugeruje możliwość kontynuacji – to nie otrzymanie odpowiedzi jest celem poety, ale stawianie pytań, w których – trzeba przyznać – zawarta jest już odpowiedź. Oddźwięk powracających fraz sprawia, że mają one wymiar nieomal widmowy – nadawca

zachowuje dystans wobec własnych słów. Stosunkowo proste zastosowanie figury echa wskazuje na świadomość roli powtórzeń zdaniowych.

Poeta chętnie korzystał z figury echa w juveniliach, w których podlegało ono różnorodnej konceptualizacji. Duża frekwencja tego określenia we wczesnych wierszach, wskazuje na to, jak ważną rolę odgrywało omawiane zjawisko dla młodego poety³³⁴.

Dariusz Szczukowski twierdzi, że „Leśmianowski podmiot, mówiąc jeszcze inaczej, funkcjonuje na zasadzie echa, odbijając niczym pudło rezonansowe odgłosy świata”³³⁵. Zgadzam się z badaczem, że twórczość autora *Łąki* bardzo dobrze odtwarza dźwięki świata słyszalnego w całym ich bogactwie i zróżnicowaniu. Nie zawsze natomiast robi to wiernie i biernie. Poza tym, że – jak zauważył Gilles Deleuze – samo powtórzenie wprowadza różnicę, dlatego dźwięk również podlega kreacji, a także nie zawsze wskazuje na źródło swego powstawania.

Stosunek akustyki do muzyki jako nauki i sztuki ciekawe ujmował Andrzej Kucner:

(...) tak jak akustyka nie wyczerpuje fenomenu muzyki, podobnie fenomenowi życia człowieka nie wyjaśniają wyłącznie prawa fizjologii. Muzyka jako sztuka zaczyna się tam, gdzie wiedza i doznania przekraczają granice analiz akustycznych, analogicznie jak człowieczeństwo w różnorodnym rozumieniu okazuje się nieredukowalne do zasad fizjologii.

W pełni podzielam refleksję badacza i dlatego w zgodzie z nią nie pragnę dokonywać analiz akustycznych echa, pogłosu czy ciszy, a wyeksponować ich estetyczny wymiar.

Jednym z wierszy, w którym najsilniej uobecnia się echo w funkcji organizującej foniczny świat, jest opublikowane pośmiertnie *Południe*:

Obłok blaskiem sam siebie zaćmiewa w upale,
Dno błękitem przeciera lub nie ma dna wcale.
Rumianek, co w tych żarach biel gubi cudacznie,
Trzykroć w nie się odzłoci, nim kwiatem być zacznie...
Płat murawy od wzgórza całą żdźbeł becsiła
Zielenieje mi w oku – w skrócie i pochyło...
Głos od brzmienia własnego w tej ciszy odwyka,
Nie chce mu się być głosem – bez żalu zanika.
Drwał, nogi rozkraczywszy, z zadumą snu szczerą

³³⁴ Wśród juveniliów, które ukazały się jako *Poezje rozproszone* [II 331-429], echo pojawia się w lirykach: *Z cyklu „Sny”, Sekstyny, Sonet, Ubóstwo miłości, **** [I oto łąka w dal zafalowała...], *Baśń, Z dziennika*, a forma „bezechowość” występuje w utworze *Sonet II*.

³³⁵ D. Szczuciński, dz. cyt., s. 212.

W pień uderza zbłyskaną od słońca siekierą.
Echo się do uderzeń opóźnia o mgnienie,
A ja właśnie to drobne chwytam opóźnienie
I nim odgłos siekiery osobno dolata,
Całe niebo przeżywam i zwiedzam pół świata!
W tych przerwach między echem a ciosów bezgwarem
Dusza moja, z niczego zrodzona nad jarem,
Szuka wolnej umieszczki dla trwania na nice,
Dla istnienia na opak, dla tchu – w tajemnicę!
Nie wie o tym siekiera, że w ten dzień słoneczny
Pracuje na baśń moją, na mój żywot wieczny!
I że w jedną jedyną bezbrzeż się zespala
Jej połysk i pnia wygłos – mój sen i ruch drwala!
Że echo do uderzeń opóźnia się czaru,
By snom dać krztynę czasu na wstęp do bezmiaru!

II 242-243

Pierwotną sceną przedstawienia jest cisza nie sprzyjająca nawet głosowi bohatera lirycznego. Jej pojawienie się zapowiada odosobnienie dźwięku, który dopiero ma zaistnieć. Absolutny charakter ciszy – pochłaniający niemal wszystko – wydaje się znamieny dla Leśmianowskiego dorobku. Zanik głosu oznacza także rezygnację z jego antropocentrycznego wymiaru – las jako sfera plantocentryczna nie sprzyja dźwiękom ludzkiej mowy. Akustyczny prześwit pojawiający się między uderzeniem a jego echem staje się upragnioną przestrzenią nadającą znaczenia tak pracy bohatera, jak i jego życiu. Według Wacława Cockiewicza odnoszącego się do siódmego i ósmego wersu wiersza *Południe* „(...) rozciągnięcie zdolności ruchu na inne cechy (także psychiczne) istoty żywej, osoby – [oznacza – M. K.] rozszerzenie zakresu podmiotowości”³³⁶. To znaczący gest, który nobilituje kolejne formy istnienia w ich ruchowym charakterze. Południe oznaczające najwyższe położenie słońca zajmuje w literaturze szczególne miejsce, sprzyja bowiem niecodziennym stanom. W komentarzu do przywołanego wiersza Michał Głowiński pisał: „W pewnych wypadkach Leśmian jakby nie oddziela czasu od przedmiotu istniejącego w czasie; przedmiot taki staje się jego reprezentantem, czy wręcz materializacją. W ten sposób dokonuje poeta reifikacji czasu”³³⁷. Zatrzymany w ten sposób czas zostaje ukonkretniony, a przez to i doświadczalny. Według Michała Pawła Markowskiego echo w wierszu „(...) jest różnicą między realnym, choć bezgłośnym ciosem a jego akustycznym efektem i tę właśnie różnicę,

³³⁶ W. Cockiewicz, *Metaforyka Leśmiana (analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011, s. 75.

³³⁷ M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny...*, dz. cyt., s. 411.

różnicę między rzeczywistym i nierzeczywistym, Leśmian nazywa «baśnią» i «snem», co w języku poety oznacza twórczość poetycką³³⁸. Sprowadzenie rozróżnienia do metarefleksji wpisuje się w szersze postrzeganie przez badacza Leśmianowskiej twórczości jako autotematycznej. Podejmując ten trop, łatwo jest zauważyć, że utwory więcej mówią o samych sobie, naturze procesu twórczego, ograniczeniach poznawczych czy własnej konstrukcji niż rzeczywistości. Nic nie stoi natomiast na przeszkodzie, aby lekturze towarzyszyło podwójne kodowanie uwzględniające samoodnośność oraz relację ze światem widzialnym. Omawiane zjawiska wnoszą nową jakość do każdej z tych płaszczyzn. Refleksję Markowskiego dopełnia spostrzeżenie Jakuba Momro, który pisał: „Czas obrazu akustycznego, czas w obrazie akustycznym to echo, które zaznacza swoje istnienie tylko przez nieciągłość i niepodobieństwo: potwierdza i różnicuje samo istnienie, staje się pojęciem i jego ucieleśnieniem, żyje i umiera w jednej chwili, której nie można pochwycić”³³⁹. Baśń niczym echo zawiesza płynne przejście między opowieściami, wprowadzając odczuwalną różnicę. Niewykluczone, że baśń operująca podobnymi motywami także staje się powtórzeniem, echem jednej historii, która powraca w nowych odsłonach i wariantach. *Klechdy sezamowe*, dla których ważną inspiracją są zagadnienia orientu, mogłyby być tak rozumianym echem tamtych wyobrażeń powracających w kulturze europejskiej.

Anna Zientała, wskazująca na filozoficzne konotacje południa pojawiające się w twórczości Friedricha Nietzschego, pisała:

U Nietzschego i Leśmiana dostrzec można tę samą tendencję do traktowania południa jako czasu refleksji i spokoju, doskonałości i bezruchu. Czas pełnego pojednania człowieka z naturą, powrotu duszy do prawdziwego świata, zespolenia się w wielkiej jego tajemnicy, czas, w którym można zobaczyć wieczność³⁴⁰.

Równoległe wyrwanie z czasu, oswobodzenie jednostki poddanej dyktaturze czasu dokonuje się właśnie w geście poszukiwania znaczeń. Przynależność siekiery do właściciela w utworze *Południe* ma w sobie coś z oddania się młotów w ręce dwunastu braci z liryku *Dziewczyzna*. Uwzględniwszy czas powstania obu utworów (lata 30. XX wieku), takie spostrzeżenie staje się czymś więcej niż skojarzeniem i brzmi jak metafora poezji działającej w imię pełniejszego doświadczenia rzeczywistości.

Jakub Momro uwzględniał również widmowy wymiar omawianego zjawiska:

³³⁸ M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna...*, s. 121.

³³⁹ J. Momro, dz. cyt. s. 125.

³⁴⁰ A. Zientała, *Leśmianowskie zmierzchy, świty i południa*, [w:] *Żywioły wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak, Kraków 2008, s. 97

Echo jako widmo dokonuje, by tak rzec, samokorekty, retrakcji, zostaje skrócone, to znaczy pozbawione semantycznej i semiotycznej nośności. Echo jako widmo nie jest więc znakiem, lecz miejscem zneutralizowanego zapośredniczenia, sferą podziału immanencji: brzmienie echa to nic innego jak odbity dźwięk czy nawet głos poza zasadą podmiotowości³⁴¹.

Hamlet został zmuszony do opowiedzenia się wobec widma ojca, a Jacques Derrida podjął próbę zmierzyć się z widmem Marksa³⁴². Widmowość nie sygnalizuje więc odejścia, ale obecność, nawet jeżeli rozgrywa się poza jednostkową podmiotowością. Był tego świadomy Leśmian w wierszu *Świdryga i Midryga*, w którym dziewczyna rozdwojona („Na dwie dziewczki, na siostrzane – na lewą i prawą”) dla każdego z bohaterów „I umarła jednocześnie we dwojej postaci”:

W dwóch ją trumnach ułożyli, ale w jednym grobie –
A już huczy echo ziemne – tańczą trumny obie!

I 222

Rodowód echa podkreśla przynależność ciał do ziemi. Przywołany fragment jest wariacją dotyczącą doświadczenia chtonicznego – kontakt z ziemią odradza energię przedstawionych postaci. Huczenie eksponuje kolejny aspekt ich trwania – ten głośny odgłos ma podkreślać obecność ciał, ich pragnienie bycia słyszalnymi na przekór śmierci. Do pewnego stopnia głos tańczących trumien jest przedłużeniem zmysłowego tańca pochowanej dziewczyny. W powyższych przykładach związek z konkretną jednostką i jej podmiotowością pozostaje przez echo zachowany oraz podtrzymany przez jego widmowy charakter.

Leśmian łączy sferę słyszalnego z niesłyszalnym, na którą zwracał uwagę również Jakub Momro: „Można bowiem zapytać, co z tymi elementami świata dźwiękowego, które nie są słyszalne, ale których echa słysz[y]my, czy – jak w kontaminacyjnych seriach – widzimy powidoki, osadzające się na siatkówce naszych oczu”³⁴³. W liryku *** [*Com uczynił, żeś nagle pobladła?*] szum drzew wyrażony powtórzeniami przerywa rozmyślenia bohatera i nie zostaje już stematyzowany, a zatem stanowi tło oscylujące między szumem a ciszą:

Drzewa szumią i szumią nad nami

³⁴¹ J. Momro, dz. cyt., s. 122.

³⁴² Zob. J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016.

³⁴³ J. Momro, dz. cyt., s. 195.

Gałęziami, gałęziami, gałęziami!

II 250

Z kolei unikanie szumu jest pragnieniem bohaterów kolejnego wiersza – *O zmierzchu*, zamieszczonego bezpośrednio po wyżej wspomnianym – „I unikać wszystkiego, co szumi lub pała...” (II 251). Zmierzch obdarza kochanków bezruchem zaś szum utożsamiany jest z rozedrganiem. I choć go nie słycać, to już przez samo przywołanie zaczyna istnieć.

Przerwa między dźwiękami to kolejna ze szczelin czy rozsunieć, które obejmują wspólną kategorię prześwitów. Osadzają one znaczenie na fundamencie zjawisk dźwiękowych, jak w liryku *** [*W ślad za górnym orszakiem obłoków przesuwanych*] omówionym w innym miejscu. Abstrahując od odpowiedniości poszczególnych utworów wniosek na podstawie i wizualnego, i dźwiękowego prześwitu nasuwa się sam – to, co u Leśmiana najciekawsze kryje się p o m i ę d z y .

2. Poezja pogłosu

Bo to był głos i tylko – głos, i nic nie było, oprócz głosu!

Bolesław Leśmian, *Dziewczyna*

Pokrewny echu jest pogłos, którego etymologia mogłaby wskazywać na dźwięk powielający się i pozostający po głosie – byłby on wówczas wzmocnieniem echa wynikającym z obecności ludzkiego głosu – tak się jednak nie dzieje, choć ludzki aparat artykulacyjny może przyczynić się do powstania pogłosu odpowiadając za zwielokrotnione odbicia dźwięku. Nie tylko głos, i nie tylko ludzki stanowi nierzadko źródło tego rodzaju odbić – często odpowiadają za nie zjawiska mechaniczne, wśród których do najczęstszych należą dźwięk wiertarki, czajnika czy przejeżdżającego za oknem pojazdu (jak w momencie pisania tych słów). Tylko iluzorycznie jest to zjawisko charakterystyczne dla człowieka – dla jego zaistnienia niezbędne są bowiem rozległe przestrzenie odbijające dźwięk. *Słownik Języka Polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego na pięć przykładów użycia podaje cztery okoliczności niezależne od ludzkiego głosu (muzyczne, bitewne, meteorologiczne)³⁴⁴, tym

³⁴⁴ *Pogłos*, [w:] *Słownik Języka Polskiego* pod red. W. Doroszewskiego, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/poglos;5475597.html> [Dostęp: 7 IV 2022]

samym dowodząc nieantropocentrycznego ujęcia pogłosu. Tym różni się on od echa, że fale tworzące to zjawisko odbijają się wielokrotnie, nakładając się na siebie – takie przestrzenie Makarewicz nazywa „akustycznie żywymi”³⁴⁵. Rewerberacja, jak inaczej określa się pogłos, związana jest z energią, która zostaje wytworzona poprzez odbicie fal – czas, z jakim się ona rozładowuje, warunkuje długość trwania zjawiska. Innym ważnym czynnikiem decydującym o jego pojawieniu się jest nieobecność ewentualnych pochłaniaczy dźwięków, które eliminowałyby możliwość jakichkolwiek odbić falowych, albo też powierzchni intensyfikujących.

Również ten fenomen został przyswojony przez człowieka, choć tym razem w celach artystycznych: stanowi on efekt wokalny osiągany przez akustyków na potrzeby artystów pragnących zwielokrotnić dźwięk swojego głosu tak, aby uczynić wokal bardziej przestrzennym. Muzyka zarejestrowana na wolnym powietrzu jest według F. Altona Everesta bardzo płaska, a zatem wymaga pogłosu, aby wydobyć jej pełne walory akustyczne³⁴⁶.

Dla Dariusza Szczukowskiego powracające w ostatnich wersach poszczególnych strof wiersza *Przechodzień* słowa „(...) brzmią jakby wypowiedziane z oddali, co daje «efekt» echa, wzmacnia poczucie dystansu między rozmówcami”³⁴⁷. Utwór rozpoczyna strofa:

Zgony liliowe w pustce nad drogą,
I nic – i bezbrzeż traw!
Do traw bezbrzeży i do nikogo
Wołałem: „Zbaw mnie, zbaw!”

II 172

Wybrany przez poetę rym wraz ze zmienną w stosunku do wcześniejszych wersów stopą akcentową i ilością sylab rzeczywiście powoduje wrażenie odbicia słów. Z tą różnicą wobec twierdzenia gdańskiego badacza, że zamiast echa za trafniejszy uznaję pogłos, ponieważ opóźnienie między poszczególnymi frazami jest krótsze niż w naturalnym echu, a także silniej wybrzmiewa poprzez wykrzyknienia. Ponadto, pogłos jest przedłużeniem dźwięku, a tym właśnie wydaje się końcowy wers, zwłaszcza w następnej strofie:

A szedł przechodzień... Nie wiem, dlaczego
Dłonią mi podał znak.
Może pomyślał, że to do niego,

³⁴⁵ Tamże, s. 114.

³⁴⁶ F. A. Everest, K. C. Pohlmann, *Podręcznik akustyki*, przeł. W. Kurylak, Katowice 2004, s. 159-160.

³⁴⁷ D. Szczukowski, *Leśmian i widma*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 276.

Do niego wołam tak!

II 172

Wzmocnienie powtórnego zwrotu „do niego” z taką samą intensywnością na początku i na końcu kolejnych dwóch wersów upodobnia zastosowany przez poetę zabieg akustyczny właśnie do pogłosu. Powtarza się on także w kolejnych strofach, Leśmian bowiem z zastosowaniem pogłosu tworzy wariacje na temat odbić segmentów wewnątrztekstowych – dla przykładu czwarta strofa:

– „Nie mam ni chleba, ni sił, ni domu!

Jak ty, – bez jutra łkam.

To – ja, nieznany z klęski nikomu!

To – ja! Ten sam, ten sam!

II 172

Powtórzona w anaforze fraza z większym naciskiem wybrzmiewa w czwartym wersie, ponieważ wykrzyknienie następuje po zaledwie dwóch sylabach. Wprowadzony pomiędzy nie średnik wymusza momentalne zawieszenie głosu, umożliwiając zaakcentowanie obu słów. Inaczej wzmocniona zostaje fraza „ten sam”, podczas wymawiania której rośnie napięcie artykulacyjne zakończone również eksklamacją. Taka ilość wykrzyknień eksponuje odbicia, które silnie ze sobą rezonują – są więc przeciwieństwem echa, które odznacza się mniejszą intensywnością i ekspresją. Jeszcze inny wariant rewerberacji prezentuje piąta strofa:

Śmierć moja w jarach namiot rozpina,

Zagrode – spalił wróg.

Gdy przedostatnia bije godzina,

Sny niszczy Bóg, sam Bóg!

II 172

Zawarte w wygłosie słowo „Bóg” poprzez zrymowanie z wcześniejszym – „wróg” i wskutek powtórzenia w ostatnim wersie wybrzmiewa w przestrzeni czterech linijek z dużą intensywnością. Poszczególne strofy można więc przyrównać do przestrzeni, w których powstaje pogłos, a dodatkowo każda z nich odmiennie eksponuje jego istnienie. Jeszcze innej poeta zmodyfikował ostatnią strofę:

I przysiągł wierność mojej żalobie

Na wszystkie życia dnie!
I dłonie, dłonie podał mi obie,
I zbawił, zbawił mnie!
II 173

Powielony po przecinku czasownik „zbawił” wraz z anaforycznym „i” zaczynającym trzy wersy również wprowadza dynamikę przechodzącą w napięcie. Skupienie powtórzeń w tak bliskim sąsiedztwie wzmacnia ładunek emocjonalny wypowiedzi.

O podwójności pogłosu, który stwarzamy i odbieramy, pisał Jakub Momro: „Každy z nas jest w stanie wystukiwać rytm, każdy także może biernie może [SIC!] go odebrać z zewnątrz – w tym sensie nie trzeba go słuchać ani nawet słyszeć, bo wystarczy ciało, które niemal modelowo odbija pogłos niczym sprężysta powłoka drgania fal dźwiękowych”³⁴⁸. Człowiek, ale również przedmioty, martwa natura, mogą stać się membraną dla powracającego pogłosu. W piątej części poematu *Łąka* pojawiają się wersy:

I zdawało się wszystkim, że coś w niebie woła,
(...)
W nagłym płasie skrzypnęły wszystkie kołowroty,
Zahuczały te groble, śpiewne od niemości
I 367-368

Dźwięk płynący z nieba, nawet jeśli był tylko złudzeniem, przyniósł konkretne konsekwencje wynikające właśnie z odzwierciedlenia rytmu – płas kołowrotów jest rezultatem ruchu, a ich skrzypnięcie czy późniejsze zahuczenie pogłosu. W Leśmianowskim świecie nie tylko ludzie są więc podatni na odbicia dźwiękowe.

Jak różne zastosowania pogłosu kształtują znaczenie utworu? Podtrzymują wrażenie nieoczywistego dialogu, w którym stwierdzenia zostają uprawomocnione powrotami poszczególnych segmentów wypowiedzi. Także przełamanie jednolitego toku zdań urozmaica utwór, ciekawie go dramatyzując. Równie ważne jest utrzymywanie się pogłosu jako śladu po obecności (rzeczywistej? wyobrażonej?) przechodnia. Na ile więc wiersz jest monologiem rozegranym w dwóch głosach, a na ile rzeczywistą rozmową? Nie sposób rozstrzygnąć. Widmowy charakter przechodnia rozmywa się wraz z zanikaniem odbitych słów.

Podobnie jak prześwit, pogłos posiada swe znaczenie filozoficzne – Martin Heidegger w interpretacji Cezarego Woźniaka miał zauważyć, że „Mowa jest pogłosem ciszy”³⁴⁹. Z

³⁴⁸ J. Momro, dz. cyt., s. 366.

³⁴⁹ M. Heidegger, *W drodze do języka*, Kraków 2000, s. 198.

pozoru paradoksalne twierdzenie (jak bowiem mowa może pozostawać po ciszy skoro wydaje się jej przeciwieństwem) unieważnia dychotomię cisza-mowa. Odwrócenie sytuacji znanej z powszechnego doświadczenia, w którym język zanika zmierzając do milczenia – nieistnienia artykulacji – sprawia, że cisza jest źródłem dźwięku. W języku drzemie cisza, a język w ciszy, dlatego każda wypowiedź składa się z tych dwóch konstytuujących ją elementów. W myśl tezy niemieckiego myśliciela, pogłosu doświadczamy na co dzień – pozostaje on nieodmiennie związany z praktyką wypowiedzi. Cezary Woźniak, komentując to zdanie, pisał:

Pogłos ciszy zarazem nie jest niczym ludzkim. Czym więc jest? Z wypowiedzi Heideggera można wysnuć, że jest on czymś pozaludzkim, zapewne prelingwistyczną warstwą ciszy tego wszystkiego, co chociaż nazwane w mowie, nie może zostać przez nią wyczerpane i jako niewypowiadalne stale jest obecne w mowie³⁵⁰.

Autor *Bycia i czasu* obejmuje swą refleksją głos nie tylko ludzi – podobnie jak w myśleniu Leśmiana, ważne jest obdarzenie uwagą nieantropocentrycznych zjawisk czy aktantów.

Myśliciel ze Schwarzwaldy o pogłosie pisał również w odniesieniu do fragmentu wiersza Stefana Georgego: „Wyuczone wyrzeczenie nie jest samą tylko odmową daną pewnemu roszczeniu, lecz zmianą powiadania w nieomal skrycie szemrzący pieśniowy pogłos niewymownej wieści”³⁵¹. I tutaj pogłos bliski jest milczeniu obecnemu pod postacią niewymówionego. Równie ważne jest postrzeganie wskazanego zjawiska jako pokrewnego pieśni oraz czerpiącego z niej jako ze swego źródła. Poetycka refleksja filozofa wskazuje na podobieństwa między zjawiskami zachodzącymi w przestrzeni fonicznej.

Dystans wyrażony pod postacią rozdwojenia pojawia się w późnym wierszu Leśmiana *Piosenka*:

Między mną a tobą – czarna gródź –
Między mną a tobą – martwa łódź.
Takim piersiom za karę – zgon biały,
Że w pobliżu miłosnym nie trwały.

Między mną a tobą – obcy los –

³⁵⁰ C. Woźniak, *Wittgenstein i Heidegger: dwie koncepcje języka przewyższającego metafizykę*, „*Studia Philosophiae Christianae*” 2007, nr 43/2, s. 178.

³⁵¹ M. Heidegger, *Słowo*, [w:] tegoż, *W drodze...* dz. cyt., s. 173.

Między mną a tobą – cudzy głos –
Usta w mgłach się bez pieśzcot zatraca.
Boże, Boże – dlaczego i za co?

Między mną a tobą – drętwy czar,
Między mną a tobą – ciemny jar –
Zanim ścieżkę upatrzymy własną,
Wpierw się oczy dowiedzą, że gasną...

II 35

Separacja bohatera utworu od jego adresata dokonuje się także na poziomie zapisu – rozcinające utwór myślniki multiplikują dystans, który staje się słyszalny. Wymuszając momentalne zawieszenie głosu, dodatkowo rozcina sferę brzmieniową ciszą. Parzysty układ rymów dokładnych odpowiada za śpiewność, która zostaje uzyskana dzięki powtórzeniom początkowych fraz. Odejście wyrażone symbolicznym gaśnięciem (blasku) oczu bez doznania pieśzcot miłosnych czyni tematem utworu brak i oddalenie. W wiersz wpisane jest wielopoziomowe milczenie oraz Heideggerowski pogłos – zmierza on do ciszy rozumianej jako rozpadu czy kresu.

3. Echo i pogłos jako przejaw wyobraźni fonicznej

Wspólnym mianownikiem obu zjawisk posiadających w twórczości autora *Łąki* szczególne znaczenie jest dążenie do zaniku. Rozchodzenie się fal dźwiękowych w powietrzu oznacza entropię – rozproszenie energii. Momentalne doznanie w czasie okazuje się intrygujące także z powodu amorficzności oraz przemijalności. Współczesna technika umożliwia rejestrację, a dzięki niej ponowne odtworzenie dźwięku, jednak to jego chwilowość czyni wskazane kategorie szczególnie interesującymi, bo niepowtarzalnymi. Stoi to w jaskrawej sprzeczności z ideą Leśmianowskiego rytmu, którego istotą jest właśnie powtarzalność. Wewnętrzna dialektyka między chwilowością istnienia fenomenów estetycznych a ich każdorazowymi powrotami wydobywa napięcie organizujące tę twórczość.

Na konieczność usytuowania zaprezentowanych fenomenów w czasie wskazuje niemożność ich uchwycenia poza nim; fale dźwiękowe naturalnie zajmują także przestrzeń fizyczną tym samym mieszcząc się w chronotopie. Łatwo jest także wskazać na podobieństwa czasu do echa i pogłosu – pierwszym z nich jest wspomniana nieuchwytność. Nie istnieje

dyscyplina, która zajmowałaby się czasem, a jedynie zmianami, jakie w nim zachodzą – te mierzone są poprzez regularne odstępy czasu. Następną zbieżnością jest przemijalność – płynność terażniejszości, która łatwo przechodzi w przeszłość oraz poprzedza przyszłość, okazuje się zbieżna z rozpraszaniem fali balansującej na granicy dźwięku i ciszy. Tak jak trudno istnieć poza czasem, tak niemożliwa wydaje się obecność poza dźwiękiem – nieustające szmery, szумы czy wibracje nie pozwalają usłyszeć ciszy. Czas zatem nie tylko jest formą istnienia dla echa i pogłosu, ale także określa ich nieciągłą strukturę.

Znamienna dla tej twórczości jest obecność zjawisk fonicznych w wymiarze metaforycznym. Marek Kurkiewicz zauważa, że „(...) mamy tutaj [w dorobku Leśmiana – M.K.] też do czynienia z motywem słyszenia, słuchania, nasłuchiwania, wsłuchiwania itd. Co istotne, nie zawsze jest to akt słuchania rzeczywistego dźwięku, bardziej oczekiwanie nań”³⁵². Pragnienie usłyszenia dźwięku to jedna strona medalu – drugą jest reakcja na ów dźwięk czy głos. Wyrazisty przykład tej ostatniej stanowi znany wiersz *Dziewczyna*.

Rytm akustycznych odbić pozostaje często wpisany w tekst na tyle niejawnie, że jego obecność nie przekracza progu świadomości. Podprogowe istnienie zjawisk akustycznych warto rozważyć w liryku *Brat*:

Odrąciłaś dłoń moją... Zachmurzona zorza

Przeobrażała świat.

A zawołał cię właśnie z pobliskiego łoża

Umierający brat.

Pobiegłaś i wróciłaś... Już nie żył... A w niebie

Chmurom się złościł – los.

Szepnęłaś: „Odtąd tylko należę do ciebie”. –

I w łzach się złamał głos.

I nie patrząc ci w oczy, spytałem półgłosem:

„Czy wiedział?...” Rzekłaś: „Tak”. –

Za oknem, myśl o dalach wzniecając ukosem,

Przemknął na zawsze – ptak.

II 37

Utwór jednoczy dwa światy – prywatny, w którym umiera brat bohaterki lirycznej oraz widzialny, istniejący za oknem. Zmiany zachodzące w pierwszym znajdują swoje

³⁵² M. Kurkiewicz, „Niechaj szumią, szemrzą, dzwonią chóry bezimiennych głosów...”. *Akustyczny wymiar „Sadu rozstajnego” Bolesława Leśmiana*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, dz. cyt., s. 279.

odzwierciedlenie w drugim, co zostaje zaakcentowane również w systemie wersyfikacyjnym – trzynastozgłoskowiec przeplata się z sześciogłoskowcem. Wiersz organizują dramaturgiczne zawieszenia głosu wyrażone wielokropkiem oraz nagłe jego załamanie – uważna lektura uświadamia, że funkcjonują one jako wzajemne odbicia: odtrącenie ręki spowodowane wołaniem brata skutkuje płaczem kobiety. Wydarzenia zmieniające życie trojga bohaterów powracają niczym echo w naturze – zachmurzona zorza pojawiająca się przed śmiercią przekształca się w złocący się los, gdy kobieta podkreśla swą przynależność do innego mężczyzny. Także ptak przelatujący za oknem odzwierciedla bezpowrotność zdarzeń. Pomijając metafizyczny wymiar relacji między dwoma sferami, warto dostrzec ich silne złączenie – prócz oczywistego powiązania rymem i rytmem, utwór składa się z odbić wewnętrznych sekwencji zarówno w planie fabularnym, jak i dźwiękowym. Podczas lektury są one poza progiem percepcji – dopiero analityczne spojrzenie pozwala uchwycić ich obecność oraz wewnętrzną funkcję polegającą na zapętleniu rozgrywających się w utworze wydarzeń.

Dźwięk w tej twórczości pojawia się wraz z rosnącą ufnością w przekaz foniczny. Wcześniejsze utwory odnoszące się do analogicznych stanów natury, takie jak *W południe* czy *W słońcu* z debiutanckiego *Sadu rozstajnego* pomijają sferę dźwięku. Być może zwątpienie w dyskurs okulocentryczny pozwoliło wprowadzić (wyzwolić?) akustyczny komponent liryczny lub też fascynacja światem dźwięków przyszła niezależnie od sfery obrazu. Niezależnie od powodów, dla których późniejsze utwory okazują się bardziej dźwięczne, już pierwsze wiersze wprowadzają w liryczne zapatrzenie, zasluchanie i zamyślenie.

O powiązaniach pomiędzy performatyką a zjawiskami fonicznymi pisała Alicja Rybkowska: „wykorzystanie echa, pogłosu, powtórzenia zwracało uwagę na performatywny charakter poezji”³⁵³. Badaczka, poświęcając swe rozpoznania Awangardzie Krakowskiej, poszła też o krok dalej: „odrzućcie warstwę znaczeniową pozwalało na wyłączenie działania wyobraźni i skupienie się na rozgrywającym się tu i teraz, jednorazowo danym akcie recytacji”³⁵⁴. Choć Leśmian nie należał do performerów literatury, każdorazowa lektura miała dla niego istotne znaczenie, budowała bowiem na nowo liryczny świat. Dźwięk ludzkiej mowy tworzy słowa, które posiadają swój własny rytm i melodię – każdy z tych elementów składa się na indywidualne „wykonanie” utworu – głośną lekturę, recytację czy piosenkową aranżację.

³⁵³ A. Rybkowska, „*Ciągle wypracowywanie czegoś bezwzględnie nowego*”. *Henri Bergson a wczesna awangarda*, „The Polish Journal of Aesthetics” 2018, nr 48, s. 67.

³⁵⁴ Tamże.

Aktualne pozostaje pytanie stawiane przez George'a Berkeleya „(...) czy możliwy jest dźwięk niezależny od podmiotu, a zatem czy możliwy jest dźwięk całkowicie autonomiczny i realny jako zmysłowy obiekt (...)”³⁵⁵. W literaturze oczywiście tak. Głos Leśmianowskiej *Dziewczyny* jest samowystarczalny oraz okazuje się zmysłowym afektem i jako pozbawiony źródła pociąga za sobą całkiem realne konsekwencje. Głos jako afekt wywołuje afektywną reakcję braci, cieni i młotów. Według Marka Zaleskiego „Afekt jest czymś, co nie podlega władzy reprezentacji”³⁵⁶. Nieprzedstawialny, ale obecny w działaniu i poprzez jego rezultaty opisywalny. Być może *Dziewczyny* nie ma, ponieważ zaistniała momentalnie właśnie jako afekt?

Pytanie Berkeleya warto odnieść także do echa i pogłosu. Całkowita niezależność od podmiotu jest możliwa, a źródło tych zjawisk nie musi być osobowe. Pozostaje bowiem często związane z obrazami lub innego typu zjawiskami estetycznymi (ruchem, światłem, dotykiem...), lecz nie wpływa to na Berkeleyowskie rozumienie niezależności. Istniejące w tej liryce zjawiska często pojawiają się bez wyraźnej przyczyny, a zatem także bez stojącego za nimi bohatera.

Badania nad sferą foniczną w literaturze wciąż pozostają na drugim planie zainteresowań badawczych wyprzedzane przez analizy zjawisk wizualnych. „Dość łatwo – pisał Jakub Momro – możemy sobie wyobrazić owo przesunięcie z porządku widzialności i wizualności w sferę akustyczną”³⁵⁷. Szczególna bliskość tych dwóch sfer w twórczości Leśmiana została zaznaczona w preludium – tutaj warto podkreślić, że zjawiska optyczne znajdują swoje przełożenie na figury myślenia fonicznego. Badacz zwraca uwagę na przykład na „akustyczne powidoki”³⁵⁸. Czym one są? W tekście nie znajdują wyjaśnienia, lecz wolno przypuszczać, że stanowią one pozostałość po dźwięku, milknącym i rozpraszającym się obrazie fonicznym, który nie zostaje przerwany wraz z zaniknięciem źródła, ale zanika stopniowo. W Leśmianowskiej twórczości tego typu zjawiska są pochodną wykorzystywanych stóp metrycznych czy systemów wersyfikacyjnych. Utwory te nie są formalnie przezroczyste, a forma jawnie eksponuje stylizację – najczęściej balladową lub folklorystyczną. Trzynastozgłoskowiec reprezentuje wiersz *Żołnierz*, zaczynający się strofami:

Wrócił żołnierz na wiosnę z wojennej wyprawy,

³⁵⁵ J. Momro, dz. cyt., s. 342.

³⁵⁶ M. Zaleski, *Niczym mydło w grze o scrabble*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 33.

³⁵⁷ J. Momro, dz. cyt., s. 294.

³⁵⁸ Tamże, s. 80.

Ale bardzo niemrawy i bardzo koślawy.

Kula go tak schłostała po nogach i bokach,
Że nie mógł iść inaczej, jak tylko w poskokach.

I 286

Wojna odcisnęła piętno na cielesności bohatera lirycznego naznaczając go kalectwem. Utwór nie jest jednak elegią, ale humorystycznym przedstawieniem zmagania żołnierza z nową sytuacją. Średniówka po siódmej lub ósmej sylabie oraz rymy podkreślają ową skoczność wyrażaną właśnie w rytmie utworu. To on nadaje lirykowi wymiar humorystyczny na przekór nie najweselszej tematyce. W rytm ten wpisane są powtórzenia, które upodabniają się do echa obecnego w liryku wielopoziomowo: od wewnątrztekstowych odbić rytmicznych, przez opisywane podskoki postaci aż do odrzucenia, które wraca w utworze niczym echo. Niedostatek ciała może być właśnie echem wojennych doświadczeń.

Ciekawy jest również sposób, w jaki literatura zatrzymuje czas, a wraz z nim zamyka w materii tekstu poszczególne zjawiska akustyczne. Każdy z wierszy tworzy osobny mikroświat zjawisk – od wizualnych, przez somatyczne aż do dźwiękowych. Arbitralnie wybrane przykłady utworów pokazują zastosowanie interesujących mnie fonicznych zjawisk estetycznych w poezji. Z pewnością można by wskazać także ich obecność w dziełach prozatorskich takich jak *Klechdy sezamowe* lub *Klechdy polskie* czy tłumaczenia opowiadań Allana Edgara Poego (na przykład poprzez paralelizmy składniowe), a także w dramacie (powtarzanie wypowiedzi przez bohaterów, symetrię gestów, ruchów, ustawienie rekwizytów etc.).

Dźwięk nierzadko wywołuje oddźwięk – nie tylko w postaci fonicznej. Istnieje poprzez ruch, wprowadza go lub zatrzymuje.

Przywołaną w motcie frazę Fryderyka Chopina warto odnieść do rzeczywistości człowieka pierwotnego, o której pisał Michał Głowiński: „(...) poeta jest tym, który jak człowiek z owych mitycznych czasów musi tworzyć język od podstaw”³⁵⁹. Ów człowiek pierwotny korzysta przy tym z odgłosów natury tworzących onomatopeje czy sekwencje powtórzeń na podobieństwo echa. Natura Leśmianowskiego języka czerpie zatem z fonicznych fenomenów świata widzialnego, a poeta świadomie kształtuje swe utwory na podobieństwo zjawisk natury.

Świadomość transdyscyplinarnego ujmowania dźwięku wykazywał Heidegger, pisząc: „Zwraca się uwagę na melodię i rytm języka, a wraz z tym na pokrewieństwo śpiewu i mowy

³⁵⁹ M. Głowiński, dz. cyt., s. 401.

(*Sprache*) – czy nie grozi nam przy tym przedstawienie również melodii i rytmu w polu widzenia fizjologii i fizyki, a więc w sposób w najszerszym sensie techniczno-rachunkowy?”³⁶⁰. Rozwój nauk zajmujących się badaniem dźwięku objął swym zasięgiem również wskazane przez filozofa dziedziny nie ograniczając się do badań „techniczno-rachunkowych”. Ważne jest, aby podejmowany namysł nad istnieniem przestrzeni audytywnej był komplementarny i ujmował przedmiot badań wieloperspektywicznie.

4. W rytmie stóp

Koncepcja rytmu jest w pełni oryginalnym projektem autora *Łąki* i stanowi ewenement w panoramie ujmowania tego zjawiska. Nie oznacza to oczywiście braku inspiracji. Jedną z nich płynię z pism Henriego Bergsona – tak przedstawiał ją Stanisław Borzym: „Rytm jako forma jest powtarzalnością, która nakłada się na niepowtarzalność zdarzeń”³⁶¹. Wybrzmiewa tutaj nietożsamość lektury – nie tylko nie ma dwóch takich samych sposobów czytania, ale i wydarzeń lirycznych. Rytm jest więc wyrazem światopoglądu określającego istotę rytmu jako umożliwienie powtórzenia niepowtarzalności. Borzym pisał dalej: „Przebiegów rytmicznych jest wiele, jako forma są one również zróżnicowane i zmienne – inny jest, jak powiada Leśmian, rytm Renesansu, inny Gotyku”³⁶². Nie tyle chodzi więc o jeden uniwersalny rytm, ale własny idiomatyczny rytm każdego wiersza. Rytm utworu jest więc rytmem życia poszczególnych bohaterów oraz przedstawionego w nim świata. Rytm to szyfr do konkretnej sytuacji – uaktywnia on szereg sekwencji owocujących powtórzeniami.

Jakub Momro pisał:

W znakomitej książce *Le tempo de la pensée* Patrice Loraux tłumaczy swą koncepcję rytmu myślenia jako *dynamis*, energię życia, przekraczającą podział na pojęcie i jego zmysłowe urzeczywistnienie lub – w języku kognitywistycznego arystotelizmu – pozytywność faktu biologicznego (rytmicznego bodźca i determinowanej przez niego reakcji cielesnej) oraz kategorii porządkującej doświadczenia zmysłowe³⁶³.

Teoria francuskiej myślicielki pozostaje zbieżna z Leśmianowskim postrzeganiem rytmu, zwłaszcza w przestrzeni witalnego odczuwania. Zaskakiwać może natomiast

³⁶⁰ M. Heidegger, *Istota języka*, [w:] tegoż, *W drodze do języka*, Kraków 2000, s. 152.

³⁶¹ S. Borzym, dz. cyt., s. 199.

³⁶² S. Borzym, *Leśmian: światopogląd poety*, [w:] tegoż, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1984, s. 199.

³⁶³ J. Momro, dz. cyt., s. 351.

koncepcja „rytmu myślenia”, ponieważ rytm określałby również stany mentalne oddziałujące na energię twórczą. Ekstacyzna praca autora

Łąki jest widoczna zarówno w jego dziełach, jak i w ich zapisie – na przykład rękopis *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* pełen jest skreśleń. Krytyka genetyczna zajmująca się procesem powstania utworów z pewnością wiele mogłaby powiedzieć o zmiennej dynamice aktu twórczego. Po wypowiedzi Marcjanny w przywołanym dramacie pojawia się w didaskaliach informacja: „słysząc w powietrzu brzęczenie lecącego żuka”³⁶⁴. Następujące po nim wypowiedzi bohaterów zostają przekreślone, a pierwsza z nich, kwestia Krzeminy, miała eksponować audialny aspekt wydarzeń: „Huczy! Huczy! Brzęczy! Brzęczy! Huczy!”. Leśmian zrezygnował jednak z ciągu eksklamacji, a tym samym dźwiękowej obecności żuka. Kolejne didaskalia, pierwsze w czystopisie, oznajmniają: „słysząc w powietrzu wzmagające się brzęczenie ~~leającego zielonego~~ żuka”³⁶⁵. Rosnące natężenie dźwięku owada zastępuje informację o nim. Przemieszczenie komunikatu o dźwięku z przestrzeni zwerbalizowanej do jego naocznego doświadczenia wydaje się bliższe autorowi, dla którego w poezji ważne jest niezapośredniczone istnienie zjawisk. Jednokrotne stwierdzenie „huczy” zaczyna trzeci, nieprzekreślony, wers Krzeminy, która zabiera głos po Marcjannie – nie tyle więc obwieszcza dźwięk żuka, ale przypomina go i utrwała w fonosferze utworu. Dlaczego jest on tak ważny? Ponieważ w przeciwieństwie do próżnowania i pozorów światła jest rzeczywisty. Światło może łudzić, dźwięk natomiast ukonkretnia przestrzeń, przywracając bohaterów życiu – niepełnemu i złożonemu z powtórzeń, lecz jednak życiu.

Rytmu Leśmianowskiego myślenia poszukiwałbym również w płynnym przechodzeniu między rodzajami literackimi. Poezja splata się z dramatem, a te z nowelami (tak tłumaczonymi, jak i autorskimi) oraz obserwacjami wyrażonymi w pismach teoretycznych. Zmiana dominanty rodzajowej pozwala autorowi sprawnie operować wewnątrz każdej z wybranych formuł wypowiedzi zachowując impet. Być może dlatego właśnie powstał wiersz *Pejzaż współczesny*, który jako jedyny jest poetycką wypowiedzią Leśmiana na temat kondycji ówczesnych czasów?

Elżbieta Winiecka zauważała, że „Rytm, wymykając się językowi, kulturze i historii, związany jest z cielesnością podmiotu, który nigdy w pełni nie panuje nad nieprzewidywalnym rytmem”³⁶⁶. Badaczka dalej pisała: „Leśmianowskie poszukiwania niepowtarzalnego tonu jako indywidualnego rytmu można by zatem potraktować jako maksymalną subiektywizację dzieła, które musi przeciwstawić się powtarzalnemu i

³⁶⁴ B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych...*, dz. cyt., s. 264.

³⁶⁵ Tamże, s. 268.

³⁶⁶ E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu...*, dz. cyt., s. 170.

przewidywalnemu metrum”³⁶⁷. Stąd wynika idiomatyczność całej twórczości autora *Sadu rozstajnego*.

Szczególną figurą Leśmianowskiego myślenia o świecie jest rytm. Do pewnego stopnia staje się on w tej twórczości miarą wszechrzeczy, umożliwiając odczuwanie i poznanie rzeczywistości. Rafał Milan pisał:

Leśmian zdaje się więc przyznawać pieśniowemu rytmowi ontologiczne pierwszeństwo czy też – ściślej mówiąc – próbuje wyprowadzić rytm poza byt, przed jego stworzenie. Rytm transcenduje w ten sposób istnienie, nie pozwala się sprowadzić do wiecznie odnawiającej się, niewyczerpywanej energii natury³⁶⁸.

Krakowski badacz potwierdza pierwotność rytmu wobec bycia (na planie filozoficznego rozróżnienia byłaby to esencja przed egzystencją) i eksponuje jego przedustawny wymiar – skoro nie było świata, nie istniała szansa na estetyczną reprezentację rytmu. Wraz z kreacją poszczególnych światów i zaświatów, zyskał on właściwości zmysłowe i od tego momentu stał się przedmiotem badania przez pryzmat *aisthesis*. Jak sytuował się wobec czasu? Być może właśnie go określał lub wyznaczał zgodnie z długością trwania interwałów.

Błędem byłoby sprowadzenie rytmu tylko do sfery fonicznej. Oddziałuje on bowiem również na sferę wizualną, organizując pojawianie się obrazów. Najbardziej oryginalne jest natomiast powiązanie sfery wizualnej i dźwiękowej – ich styk rodzi impuls energetyczny, jakim jest rytm. Warto zobaczyć to na przykładzie wiersza *Trupięgi*:

Kiedy nędzarz umiera, a śmierć swoje proso
Sypie mu na przynętę, by w trumnę szedł boso,
Rodzina z swej ofiarnej rozpaczy korzysta,
By go obuć na wieczność, bo zbyt jest ciernista –
I grosz trwoniąc ostatni dla nóg niedołęgi,
Zdobywa buty z łyka, tak zwane trupięgi.
A gdy go już wystroi w te zbytki żebracze,
Wówczas dopiero widzi, że nędzarz – i płacze!

Ja – poeta, co z nędzy chciałem się wymigać,
Aby śpiewać bez troski i wieczność rozstrzygać,
Gdy mnie w noc okradziono, drwię z ziemskiej mitręgi,
Bo wiem, że tam – w zaświatach mam swoje trupięgi!

³⁶⁷ Tamże.

³⁶⁸ R. Milan, *Pieśń o Bogu. Poetycka teologia Bolesława Leśmiana*, Kraków 2021, s. 14.

Dar kochanki czy wrogów chytra zapomoga? –
 Wszystko jedno! W trupięgach pobiegnę do Boga!
 I będę się chełpliwie przechadzał w zaświecie,
 Właśnie tam i z powrotem po obłoków grzbiecie,
 I raz jeszcze – i nieraz – do trzeciego razu,
 Nie szczędząc oczom Boga moich stóp pokazu!
 A jeśli Bóg, cudaczną urażony pychą,
 Wzgardzi mną, jak nicością, obutą zbyt lichu,
 Ja – gniewny, nim się duch mój z prochem utożsamia,
 Będę tupał na Niego tymi trupięgami!

II 168

Wpisana w utwór polemika wobec wcześniejszego wiersza *Szewczyk*, którego bohater szył „Buty na miarę stopy Boga”, stanowi ciekawy przyczynek do rozważań nad ewolucją w postrzeganiu przez poetę relacji człowiek-Bóg. Przemiana ta dokonuje się również w płaszczyźnie energetycznej – o ile *Szewczyka* rozpoczyna zakryty za mgłą księżyc, a wiersz rozwija się niespiesznie w toku wyznaczanym przez stopę jambiczną, o tyle liryk *Trupięgi* od początku eksponuje śmierć nędzarza korzystając z metrum, które ustanawia trochej wzmocniony przez wykrzyknienia czy elipsy. Energia zawarta w drugim utworze wynika z gniewu oraz buntu przeciwko śmierci w nędzy, a wyeksponowana przez zastosowaną stopę niezgoda zwiększa swoje oddziaływanie – obejmuje już nie tylko protest wobec jednostkowej śmierci biedaka czy zgonu niezamożnego poety, ale konieczności założenia zmarłemu specjalnych butów; nazwa wymownie określa ich przeznaczenie. Krystyna Długosz-Korczabowa wyjaśniała morfologię wyrazu: „*trup(ieć)* «stawać się trupem» + *-ęga* «człowiek stający się trupem». Kolejnym etapem było przejście od nazwy osobowej *trupięga* do *trupięgi* «buty, trzewiki dla *trupięgi* → *trupa* przeznaczone»³⁶⁹. Procesualność wydarzeń rozgrywających się w utworze – znak poety, swoista sygnatura jego twórczości – pozwala uznać, że tytułowe określenie oznacza zarówno same buty, jak i człowieka umierającego, stającego się trupem. Pierwsza część wiersza przedstawia dramat rodziny – śmierć bliskiej osoby, konieczność pozyskania butów, uświadomioną tym sposobem nędzę. W finalnym płaczu zostaje wyrażona niezgoda na konieczność założenia drogich butów ubogiemu zmarłemu. Iskrę buntu rozpała poeta w kolejnej strofie. Inauguracyjny fragment „Ja – poeta” nie odsyła do samego Leśmiana, ale kreśli portret artysty, który z niezgody czyni oręż walki przeciw nierównościom. Analogiczna sytuacja egzystencjalna – życie w biedzie, w które

³⁶⁹ K. Długosz-Korczabowa, *Trupięgi*, Poradnia Językowa, <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/trupiegi;11591.html> [Dostęp: 10 X 2022].

wpędziła poetę kradzież – sprawia, że bohater kieruje ostrze drwiny w usankcjonowane tradycją obyczaje, wypowiadając posłuszeństwo odpowiedzialnemu za nie społeczeństwu. Jeśli taki stan rzeczy nie spotka się ze zrozumieniem ze strony Boga, wówczas wobec niego poeta skieruje narzędzie swej walki – rytmiczne tupanie. Dokonuje się ono w utworze za pośrednictwem *nomen omen stóp* – wykorzystany trochej upodabnia rytm utworu do głośnego tupotu, a nagromadzenie samogłosek wzmacnia dźwięczność utworu:

bĘdĘ tUpAł nA nIEgO tYmI trUpIĘgAmI!

Nośnikiem energii są właśnie tytułowe buty użyte na przekór ich pierwotnej funkcji – wykonane z łyka, a więc drewna, nie służą chodzeniu, lecz posiadają wykorzystane przez poetę walory akustyczne. Stukot drewna o podłogę w energetycznym rytmie marszu ma moc, twierdzi bohater utworu, oddziaływania nawet na Boga.

5. Kreowanie dźwiękiem – wiersz jako zdarzenie

Podjęmowana przeze mnie problematyka posiada znamiona transdyscyplinarne obejmując takie obszary prowadzonych badań jak fizyka, filozofia, akustyka czy literaturoznawstwo. Zaplecze humanistyczne buduje przestrzeń do refleksji nad fenomenami dźwiękowymi, które przekraczają podziały ustanowione między sztuką i nauką, a także ich wewnętrznymi dziedzinami i dyscyplinami. Audiosfera coraz częściej staje się przedmiotem zainteresowań literaturoznawstwa korzystającego między innymi z badań nad dźwiękiem (*sound studies*).

Janusowe oblicze sfery audytywnej wykladał Jakub Momro: „Dźwięki mogą zabić i dyscyplinować w takim samym stopniu, jak są w stanie dostarczać intymnej przyjemności, mogą obydwie te skrajności uobecniać w jednej chwili, zawieszając bieg świata”³⁷⁰. Dwudzielną naturę dźwięku przedstawia poeta w liryku *Wyznanie spóźnione*:

Lubię twoim weselem rozniecony gwar –
I twoimi oczami upatrzoną drogę –
I czar w śmiech zjawiony – ten sam zawsze czar!...
Żem cię dotąd nie kochał – zrozumieć nie mogę!

³⁷⁰ J. Momro, dz. cyt., s. 97.

Dziś, gdy ogród zaszumi lub zaskrzypią drzwi,
Zrywam się, aby stwierdzić pustkę beznadziejną,
I przypomnieć twe kroki – i głos twój – i brwi –
I o ustach i dłoniach pomarzyć kolejno.

Słyszę płacz przewezbrany obłoków i zórz!
Wszystko – klęczy i błaga!... A ty – coraz dalej!
O, nie wracaj, nie wracaj – tylko dłonie złóż
Do modlitwy za wszystkich, co cię nie kochali!

II 33

Od radosnego gwaru przez pustkę skrzypiących drzwi czy szumiącego ogrodu do metaforycznego płaczu obłoków i zórz. Wydarzenia zachodzące w fonicznej płaszczyźnie wiersza określają zmienną rolę dźwięku związanego z ukochaną bohaterką liryczną. Powtórzenie w przedostatnim wersie – tyle w roli rozkazu, ile postulatu – aprobejuje rozstanie jako naturalną konsekwencję sekwencji zdarzeń. W gwarze drzemie radość z obecności, która nie tyle jest marzeniem, ile zapisanym w pamięci doświadczeniem rozgrywającym się wciąż na nowo. Dźwięk uobecnia szczęśliwe chwile, które nadal stają się źródłem radości. Dopiero w następnej strofie pustka prowadzi do beznadziei – rzeczywiste odgłosy łudzą dawną obecnością. Puenta wydaje się więc przewidywalna: a jednak płacz zostaje przekierowany na pejzaż chmur.

Performatywny aspekt Leśmianowskiej twórczości uwidacznia się również w dźwiękowym kreowaniu rzeczywistości – echo i pogłos słyszalne w wierszach nie tyle „kopiują” sferę audytywną, ile przenoszą ją do dzieła literackiego, w którym zaczyna funkcjonować autonomicznie. Język jest więc wydarzeniem się, zaistnieniem chwilowym i niepowtarzalnym. Takie rozumienie języka pozostaje zgodne z koncepcją Martina Heideggera („Wydarzając przeto wskazywanie jako właszczenie, wydarzenie jest drożeniem wieści ku językowi”³⁷¹), którego obserwacje są styczne wobec Leśmianowskiego myślenia. Zagadnienie zdarzeniowości w przestrzeni fonicznej rozwinął Jakub Momro: „Materialna strona dźwięku rozchodzi się z jego stroną formalną, co powoduje, że brzmienie, czy szerzej: muzyka, przeobraża się w zdarzenie”³⁷². Zdarzenie posiada więc wiele poziomów: performatywny, językowy, brzmieniowo-muzyczny. Jak funkcjonujący w materii wiersza najlepiej zobaczyć na przykładzie utworu *** [Wracam, wracam po długiej rozłące]:

³⁷¹ M. Heidegger, *Droga do języka*, [w:] tegoż, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000, s. 197.

³⁷² J. Momro, dz. cyt., s. 45.

Wracam, wracam po długiej rozłące –
Dłonie twoje, niecierpliwe lgnące!

Wszystko – dawne, a niby na nowo –
Drogi oddech – znajomy ruch głową...

Znów prowadzisz przez wszystkie pokoje,
I idziemy, idziemy oboje...

Nowej sukni nie postrzegłem wcale –
Śmiech twój dzwoni, że patrzę niedbale.

Pokazujesz dłonią niespodzianie
Nowe w kwiaty obicia na ścianie

I list do mnie zaczęty na stole –
„Pełen żalu... Niech leży... Tak wolę”.

Okno nagle otwierasz w głąb nieba –
Niepotrzebnie, a właśnie tak trzeba.

Dłoń mą tulisz do serca, więc słyszę,
Jak uderza – choć w ustach masz ciszę...

I w tej ciszy, w straszliwym milczeniu
Skroń mi, płacząc, składasz na ramieniu.

II 253

W wymiarze performatywnym utwór obrazuje powrót bohatera do domu i ukochanej „po długiej rozłące”. Utwór rozwija się linearnie, przedstawiając w kolejnych strofach wydarzenia poświadczające wyjątkowość powrotu. Czytelnik obserwuje i doświadcza kolejno prezentowanych zdarzeń, uczuć czy doznań, które rozgrywają się przed nim „tu i teraz”. Eliptyczność wypowiedzi kondensuje emocje ukryte w poszczególnych wersach, czyniąc je lapidarnymi i niedopowiedzianymi. Językowe wydarzenie się jest obserwowalne zarówno poprzez to, co powiedziane, jak i niedopowiedziane oraz niewypowiedziane: tęsknota, potrzeba bliskości czy miłość to zaledwie początek długiej listy uczuć, afektów oraz namiętności, którymi skrzy się utwór. Język tak eksponuje, uwidacznia, jak zakrywa,

niuansuje. Również dźwięk bijącego serca, płacz, przytoczone urywki zdań w mowie zależnej czy wypowiedziane milczenie sprawiają, że sfera foniczna wpisana w utwór podlega zdarzeniowości, trwa bowiem w czasie podobnie jak wybrzmiewające w głośnej lekturze słowa liryku. Wieloaspektowe ujęcie zdarzeniowości w dziełach autora *Łąki* pozwala traktować Leśmianowski wiersz jako wydarzenie.

ROZDZIAŁ IV

CISZA CISZY – NIE SŁYSZY... LEŚMIANOWSKIE ZASŁUCHANIE W CISZĘ

*To zrównanie w ciszy słuchacza i dźwięku stanowi punkt wyjścia dla każdego krytycznego słuchania – to działanie dźwięku na ciało słuchacza wyzwała w nim postrzeganie, tworzące dzieło i samo ciało*³⁷³.

Salomé Voegelin

Na początku była cisza. Lecz czy na pewno? Takie stwierdzenie momentalnie sytuuje ją w czasie. Czy jednak cisza może istnieć poza nim? Wyobrażenia podsuwa obrazy, w których przed Wielkim Wybuchem (fizykalizm) lub stworzeniem świata (kreacjonizm) nie istniał żaden dźwięk. Odtąd cisza, także absolutna, sytuowana będzie w relacji do czasu i przestrzeni, choć jej doświadczenie może sprawiać wrażenie zanurzenia się w bezczasie (przykładów trwania poza czasem doświadcza chociażby pamięć: wydarzenia z przeszłości rozgrywają się w niej w wiecznym „teraz” przywoływane siłą woli). Jacek Filek, sięgając do Arystotelesowskiego opisu ciszy na morzu („gładkość morza i jego bezwietrzność”), stwierdzał: „Gładkość morza jest fenomenem optycznym, a nie akustycznym. Postrzegamy ją wzrokiem, nie słuchem. Bezwietrzność zaś doświadczana jest przez zmysł dotyku. Ciszę na morzu odbieramy więc wieloma zmysłami”³⁷⁴. Przejście na poziom metafory wskazuje na trudność z bezpośrednim opisem zjawiska oraz jego zdefiniowaniem czy określeniem. Przełożenie wartości fonicznych na wizualne i somatyczne prowadzi do pełniejszego doświadczenia ciszy, która nie tyle rozgrywa się, ile **jest** określoną scenerią morza. Inaczej niż w wierszu *** [*Taka cisza w ogrodzie, że się jej nie oprze...*] Bolesława Leśmiana, w którym fenomen braku dźwięku staje się ważnym aspektem – czymś o wiele więcej niż tłem – przedstawionych wydarzeń:

³⁷³ S. Voegelin, *Słuchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej*, tłum. P. Bożek, G. Nowak, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 269.

³⁷⁴ J. Filek, *Filozofa wstęp do ciszy*, „Znak” Kwiecień 2014, <https://www miesiecznik.znak.com.pl/7072014jacek-filekfilozofa-wstep-do-ciszy/> [Dostęp: 10 marca 2022].

Taka cisza w ogrodzie, że się jej nie oprze
Żaden szelest, co chętnie taje w niej i ginie.
Czerwieniata wiewiórka skacze po sośninie,
Żółty motyl się chwieje na złotawym koprze.

Z własnej woli, ze śpiewnym u celu łoskotem
Z jabłoni na murawę spada jabłko białe,
Łamiąc w drodze kolejno gałęzie spróchniałe,
Co w ślad za nim – spóźnione – opadają potem.

Chwytasz owoc, zanurzasz w nim zęby na zwiady
I podajesz mym ustom z miłosnym pośpiechem,
A ja gryzę i chłonę twoich zębów ślady,
Zębów, które niezwłocznie odsłaniasz ze śmiechem.

I 257

Liryk ujawnia dyskretną dynamikę ciszy. Wbrew Arystotelesowi nie jest ona identyfikowana z zatrzymaniem, ale właśnie ruchem, który bezgłośnie przykuwa uwagę. Sprzyjając kameralności przedstawienia, cisza staje się ważnym aspektem relacji dwojga bohaterów – utwór to bowiem część słynnego cyklu *W malinowym chruśniaku*. Brak słów jest znakiem porozumienia, które między dwojgiem zostaje nawiązane w spojrzeniach, gestach czy uśmiechach, pogłębiając przestrzenie pozawerbalnej relacji. Intymne odczytanie utworu zostaje uprawomocnione również przedstawieniem ciszy, która – zamiast przemocą dławić hałasy czy inne odgłosy – uwodzi, pozwalając dźwiękom rozpuścić się w niej i zginąć. Procesualność przedstawienia pozwala czytelnikowi zostać naoczny świadkiem z(a)nikania szelestu w ciszy. Dźwięk ulega ciszy tak jak odbiorca wierszowi – wyciszenie obrazowane w sytuacji lirycznej przekłada się bowiem na akt lektury, sprzyjając koncentracji. Osiągnięty efekt prowadzi do uwidocznienia wiewiórki oraz motyla, które istnieją w ciszy. Dopiero początek drugiej strofy wytrąca z czytelnicznej strefy komfortu, przywołując łoskot wynikający z uderzenia jabłka o ziemię. Siłę jego oddziaływania dodatkowo podkreśla śpiewność wyraziście przewyciężająca dotychczasową ciszę. Choć w utworze wzmianka o łamanych i opadających za jabłkiem gałęziach nie idzie w parze z informacją o dźwięku, wyobraźnia muzyczna podpowiada, jaki może to być odgłos. Ostatnia strofa przedstawia obraz kochanków sięgających po rajski owoc i podających go sobie na wzór biblijnych poprzedników (również w *Księdze Rodzaju* to Ewa daje jabłko Adamowi). Całość wieńczy

beztroski śmiech bohaterki utworu podkreślający pogodną wymowę spotkania. Od ciszy przez śpiewny łoskot spadającego owocu do ludzkiego śmiechu – tak Leśmian wprowadza dźwięk do wiersza, stopniując jego natężenie. Inauguracyjne opisanie milczącej natury zostaje skontrapunktowane w ostatnim wersie przez dźwięk charakterystyczny tylko dla człowieka. Skuszone ciszą szmery czy szelesty milkną, wszystkie one ustępują jednak miejsca dopiero naturalnemu śmiechowi. Jeden z Leśmianowskich sposobów operowania sferą foniczną wydaje się czytelny – cisza posiada taką samą moc jak śmiech: podporządkowuje sobie wszystkie inne dźwięki, które się w nim roztapiają i nikną.

1. W ciszy malinowego chruśniaka

Cały cykl *W malinowym chruśniaku* stanowi ciekawy materiał do rozważań poświęconych roli sfery akustycznej dla wydobycia aury intymności, a także przewyciężenia ciszy poprzez inne zjawiska foniczne – tak antropocentryczne (fonosfera), jak i przynależne do sfer obcych człowiekowi (audiosfera³⁷⁵). „Z kolei doświadczenie werbalne – pisała Agnieszka Karpowicz – okazuje się nie tylko czysto językowe, lecz także wizualne”³⁷⁶. Cisza zostaje przywołana wprost we wspomnianym cyklu jeszcze dwukrotnie, a także pod postacią przymiotnika „ciszkciem”, gdy bohater liryczny wchodzi do domu kochanki w utworze *** [*Hasło nasze ma dla nas swe dzieje tajemne...*]. Pierwsza z „właściwych” cisz zostaje wyolbrzymiona porównaniem „niby w grobie” i jest rezultatem zaprzestania płakania (uciszenia płaczu) po przyjeździe kochanka. Ten dramatyczny wymiar ciszy wzmagają niepokój wiersza *** [*Zazdrość moja bezsilnie po łożu się miota...*] i zostaje przełamany dopiero gestem przyciągnięcia mężczyzny przez łkającą wcześniej niewiastę. Jeszcze inną ciszę przedstawia trzeci przypadek – „warg mych rozrzewnion[a] cisz[a]”, w które wtula się „wzruszeń zaniedbanych krocie”, oznacza pozawerbalne porozumienie, a także zapowiedź nadchodzącego snu, jaki zamyka liryk *** [*Ty pierwszej mgły dosięgasz, ja za tobą w ślady...*]: „Chwila – a już cię do snu z lat dawnych kołyszę” (I 263). Tak ujawnia się budująca oraz konsolidująca relację dwojga kochanków porozumiewawcza cisza.

Przykłady z jednego tylko cyklu pozwalają wyróżnić kilka dramaturgicznych funkcji omawianego zjawiska. W przytoczonym w pełni utworze cisza staje się przestrzenią, w której zaistnieją dźwięki eksponujące radość dwojga bohaterów. Kolejna, ukryta pod określeniem

³⁷⁵ Zob. A. Karpowicz, *Proza życia. Mowa, pismo, literatura* (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert), Warszawa 2012, s. 52.

³⁷⁶ Tamże, s. 217.

„ciszkciem”, uwydatnia poufny charakter spotkania. Odmienny nastrój wprowadza trzecia. wzmocniona odwołaniem do frazeologizmu, „grobowa cisza” – następując po łkaniu nie przynosi oczyszczenia, a niewypowiedziany ból. Konsolacja i pojednanie pojawiają się wraz z gestem przyciągnięcia dłoni, zatem już poza sferą foniczną. Końcowy z przykładów ujmuje ciszę jako zapowiedź snu, któremu towarzyszą doznania fizyczne, jak kołysanie, uścisk, pieszczota. Poeta umiejętnie korzysta z możliwości, jakie daje cisza, aby uczynić ją ważnym elementem swego dyskursu audialnego. Cisza może więc wprowadzać w sferę innych zjawisk fonicznych, poprzedzać, następować po nich, stanowić tło, a przy tym funkcjonować samodzielnie, na własnych prawach pojawiając się w utworach. Ile cisz, tyle funkcji, które pełnią – taka oczywistość zadaje kłam obiegowemu osądowi, w myśl którego cisza to po prostu brak dźwięku; każdy deficyt zresztą istnieje odmiennie.

2. Językowy i czasowy obraz ciszy

Gest nazwania i wypowiedzenia terminu „cisza” pozwala mu zaistnieć w języku, lecz – w tym szczególnym przypadku – jednocześnie destrukuje zjawisko zyskujące słowną reprezentację. To jeden z przykładów wykazania niezgodności pomiędzy znaczącym a znaczone – gdyby słowa rzeczywiście miały być oddźwiękiem wyrażanych desygnatów, cisza – podobnie jak milczenie, pustka czy nic – skazane byłyby na nieobecność. Na szczęście tak się nie stało i przewyżczenie semiotycznej nieadekwatności pozwoliło istnieć w języku fenomenom nie znajdującym odzwierciedlenia pod postacią artefaktu, a zatem także w literaturze i wyobraźni. Rola języka nie ogranicza się bynajmniej do reprezentowania zjawisk – bohaterowie literaccy nie tyle o rzeczywistości mówią, ile za pomocą słowa ją stwarzają. Bolesław Leśmian antycypuje zatem teorię aktów performatywnych Johna Austina³⁷⁷ (pomimo że Austin nie stosował aktów performatywnych dla literatury), ponieważ zamiast komunikowania wybiera koordynowanie działań i zjawisk zachodzących w lirycznych światach jego utworów; nawet, gdy opowiada, to i tak o działaniach, relacjach, zdarzeniach. Dlatego wypowiadając ciszę paradoksalnie nie unieważnia jej, ale stwarza. Zamiast opisywania i analizowania świata z bezpiecznej pozycji akademika posługującego się naukowym dyskursem, performatyka uczestniczy w świecie, do którego się odnosi. Z tego

³⁷⁷ „Tworząc ten osobliwy obrzęd oparty wyłącznie na mowie, Leśmian antycypuje pojęcie performatywu i w specyficzny sposób rozszerza znaczenie aktu performatywnego na większość wypowiedzi – bohaterowie, wygłaszając kwestie, jednocześnie przywołują rzeczywistość, o której mówią”. Por. Ł. Kraj, „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana wobec tradycji II części „Dziadów” Adama Mickiewicza, „Bez Porównania” 2018, nr 1, s. 42-43.

powodu okazuje się jednym z najnaturalniejszych sposobów oglądu Leśmianowskiej rzeczywistości, a razem z nim stwarzania ciszy.

W znanym wierszu *Dżananda* poeta pisał:

Tehu nie stało wieczności! Nie drgnęły upały!
Świat i zaświat tym samym snem nieruchomiały.
Nie bruździły się trawy, nie skrzypiały krzaki,
Nie szumiały mangowce, nie śpiewały ptaki.
Jedna cisza – od nieba, a druga – od lasu –
Cisza ciszy – nie słyszy... Czas nie czuje czasu...

II 51

Tak maluje się krajobraz podczas spaceru tytułowego bohatera. Drugie wykrzyknienie w inauguracyjnym wersie przeciwstawia się obiegowej obserwacji wynikającej z praw fizyki, wedle których załamywanie się światła jest naturalnym procesem obserwowalnym w upalny dzień i zachodzącym w wyniku mieszania się warstw powietrza o różnej gęstości. Pejzaż przypominający świat uchwycony na fotografii lub namalowany na płótnie należy w tej twórczości do rzadkości – przyroda, zwłaszcza las, tętniły dotąd życiem. Pozaczasowości rozgrywających się zdarzeń sprzyja ostatni fragment – skoro czas nie czuje upływu czasu, być może nie płynie? Byłoby to charakterystyczne dla mitu, snu oraz baśni, do których upodabnia się opowiedziana historia, jej bohaterem jest bowiem także Indra – jeden z najważniejszych bogów w mitologii indyjskiej. Czas mitu jest czasem absolutnym, który nie przemija, istniejąc w wiecznym „teraz”. „Cisza – od nieba” oznacza brak bóstwa w waloryzowanej kulturowo przestrzeni – jest ono tutaj na ziemi. Także leśna cisza wskazuje na brak istot mogących zwrócić na siebie uwagę bohatera. Nie interesuje go bowiem – tak jak poety – sfera ziemskich dźwięków, gdyż wydarzenia rozgrywać będą się na polanie: miejscu symbolicznie zjednującym naturę (ziemia, las) i transcendencję (niebo). Cisza przygotowuje zmysły i nastraja do wydarzeń, które dopiero mają się rozegrać. A jednak – zestawienie dwóch cisz, które siebie nie słyszą, nie jest tylko prostą hiperbolą wydobywającą bezmiar braku dźwięku (choć i taką rolę odgrywa ono w utworze). Ważniejsze staje się podkreślenie odrębności tych dwóch przestrzeni, a także oddanie poprzez ciszę odmiennego ich temperamentu – niebo milczy brakiem Absolutu, las nieobecnością człowieka. Aż do przytoczonego fragmentu utwór wydaje się polemizować z Bergsonowską ewolucją nieustannie tworzącą świat, stanowiąc odstępstwo czy wyłom w światopoglądzie Leśmiana. Kolejne fragmenty obalają te przypuszczenia – nawet w micie jest miejsce na metamorfozę człowieka, ptaka oraz boga.

Wraz z pojawieniem się w kolejnej strofie szeptu, śmiechu, dyszenia i mówienia, czas zaczyna płynąć na nowo i wydarzenia znacząco przyspieszają. Strzałka czasu drgnęła i tyle konsekwentnie, co niespodziewanie prowadzi do śmierci kochanki Indry, bezimiennej dziewczyny:

I zezem spojrział Indra na śmierć i na życie
I zniknął! – I był tylko ten zanik w błękicie!
I wrzask pawia skądinąd – i cisza niezwłoczna...
A kto widział tę ciszę – ten wie, że widoczna.

II 53

Nie pierwszy raz na kartach tej twórczości cisza splata się z błękitem, zanikiem, śmiercią czy snem. Bohater wiersza pyta: „Gdzie ów czas, który płynął, nim wszystko się stało?”. Czy wcześniejsze zatrzymanie czasu było zaledwie pozorem? Niekoniecznie – perspektywa poety, bohatera lirycznego, a także czytelnika ujawnia to, czego nie dostrzega tytułowa postać. Być może sen obserwatora zamroził na moment czas wraz z Dżanandą, w wyniku czego nie było mu dane dostrzec własnej stagnacji. W beczasowej ciszy doszło również do zjednoczenia obecności z nieobecnością, istnienia z nieistnieniem, świata z zaświatem. Niesprzecznych możliwości jest wiele, interpretacja pozostaje więc zależna od wyboru filozoficzno-fizycznej koncepcji czasu, wobec której sytuować mają się wymienione wydarzenia. Wielość światów poszczególnych utworów wydaje się testować rozmaite możliwości istnienia i nieistnienia czasu, które nie muszą pozostawać w zgodzie z proponowanymi przez naukę rozwiązaniami. Leśmianowska wyobraźnia skutecznie je przewycięża.

3. Zobaczyć ciszę

Widoczna cisza – niemal podręcznikowy przykład synestezji. W twórczości autora *Łąki* gra takimi określeniami toczy się o wiele większą stawkę niż środki artystycznego wyrazu. Miarą synestezyjnego połączenia jest sposób rozegrania na wielu poziomach poetyckiej percepcji rzeczywistości. Jeśli cisza związana jest z bezruchem (fizycznym brakiem rozchodzenia się fal), to jej przeniesienie w obręb dyskursu wizualnego tylko podtrzymuje taki impas. Poeta chętnie testuje i zderza ze sobą różnego rodzaju modele

wyobraźni, pokazując, że możliwe jest pomyślenie sprzeczności – paradoksalnych czy oksymoronicznych układów. Tak też poezja zmierza w stronę logik nieklasycznych.

Jakub Momro pisał:

Tak jak istnieje temporalna podwójność ciszy jako dźwięku punktowego i przepływu fali, tak nie ma jednego podmiotu, który słucha, a nawet więcej: w różnych podmiotowościach, które słyszą i słuchają tyleż wedle własnej inercji, co zgodnie z prawami, wynikającymi z determinizmu biologicznego i akustycznego, dochodzi do nieustannego podziału i współdzielenia albo odwrotnie: odrzucenia, przemocy i wyobcowania ze wspólnych doświadczeń dźwiękowych³⁷⁸.

Liczba modeli odbioru rośnie wraz z ilością odbiorców. W jaki więc sposób zostaje w Leśmianowskiej twórczości osiągnięta zgodność co do reakcji na dźwięk i jego źródło? To ważne zagadnienie z zakresu recepcji ujawnia uniwersalność wpisaną w ten dorobek – bohaterowie, jak i czytelnicy, wykształcili albo też przyswoili kulturowe postrzeganie dźwięków, ale również ich deficytów. Czy chodzi więc o same dźwięki czy raczej ich idealne modele, które wywołują zakodowaną w przekazie reakcje? Czy poeta rzeczywiście silnie indywidualizuje sferę foniczną czy raczej korzysta z uniwersalnych prawideł dających się przewidzieć? Zjawiska audialne łatwo klasyfikować według ich źródła, intensywności czy pochodzenia w przeciwieństwie do rodzajów ciszy. To zasadnicza różnica kształtująca Leśmianowski dyskurs foniczny.

W twórczości autora *Łąki* cisza nieczęsto bywa pokrewna pustce, martwocie czy stagnacji. Oderwana od negatywnych konotacji, stanowi ważny element poetyckiego świata, odpowiadając nie tylko za sferę foniczną wielu wierszy. Odmienne zabarwienie semantyczne sprawia, że ile w tym dorobku lirycznych rzeczywistości, tyle w nim ciszy. Skoro rytm jako jedna z nadrzędnych kategorii w myśleniu Leśmiana organizuje materię brzmieniową tych utworów, może analogiczną funkcję pełni cisza, pulsująca swoim własnym – niedostrzegalnym, choć wyczuwalnym – rytmem?

Wprowadzenie do utworu ciszy otwiera furtkę dla konwencji onirycznej, ponieważ brak dźwięku towarzyszy często wydarzeniom z pogranicza snu i jawy, a także samego snu. Przykładem takiej realizacji są chociażby fragmenty liryku *Sen wiejski*:

I dalej idą, wypełniając miedzę
I umiejętnie rozchylając usta
Jakby do śpiewu. Choć śpiewu nie słyszę,

³⁷⁸ J. Momro, dz. cyt., s. 154.

Wiem, że śpiewają – i wsłuchany w ciszę
Ich warg, niemotą drętwych beznadziejną,
Te słowa chwytam na pozór kolejno:
„Czy kto nas wyśnił? I skąd nasza dola?
I czy to prawda, że wracamy z pola?
I czy to prawda, że my w sobie – żywe?
Śnijmy się nadal – zgodne i cierpliwe!”
Choć słów tych nie ma, lecz słyszę je w chwili,
Kiedy pomyślę, że tak być powinno.

II 291-292

Dźwięk pojawiający się we śnie istnieje tylko (nie zyskuje reprezentacji fizycznej) i aż (podczas snienia posiada rzeczywisty charakter). Niezgodność pomiędzy obserwacją ruchu ust jako źródła dźwięku a niesłyszeniem wypowiedzi mogłaby stanowić dla bohatera lirycznego ważny sygnał informujący go o fantasmagorii. Zaangażowanie nie pozwala jednak na refleksję tego typu. Na ile więc bohater odczytuje z ruchu warg faktyczne wypowiedzi, a na ile to, co chciałby usłyszeć? W jakiej mierze wypowiedziane słowa w ogóle istnieją, skoro pojawiają się we śnie i tylko „na wezwanie” bohatera? Cisza wypełnia oniryczną przestrzeń, lecz znika, gdy zapragnie tego wypowiadająca się postać. To argument na rzecz ontologicznej zbieżności nawet najbardziej odmiennych światów.

I czy to prawda, że zjawiona w ciszy
Pierś ich tym żyje, że swój oddech słyszy?
I tak śnią chórem chciwie, pracowicie,
Dłonią w swych piersiach przytrzymując życie,
A która dośni do końca – ta gaśnie.
Gasną kolejno, bez żalu. Już właśnie
W ostatniej tli się snu reszta ostatnia,
Która się w zorzy jeszcze wyszkarłatnia,
A i ta z wolna do śmierci nawyka
I w mgle samochcąc bez śladu zanika,
W tej mgle, co w dal się rozwiewa bezkresnie...

Wszystko to we śnie.

II 294-295

Słyszenie oddechu w ciszy byłoby paradoksalne z punktu widzenia ziemskich praw. Sen zawiesza takie ograniczenia, dlatego bohaterowie mogą śnić tak jak śpiewać – chórem. W dalszej części strofy pojawiają się znamienne dla Leśmianowskiej twórczości przedstawienia

– procesualne trwanie pod postacią zorzy upodabniającej się do szkarłatu, jak i osnuwającej świat mgły. Puenta przypomina, że wydarzenia rozgrywały się we śnie, ponieważ ich charakter wydawał się nader rzeczywisty. Ostatni wers – krótszy o połowę w stosunku do poprzednich – jest sygnałem zamilknięcia. Przypieczętowaniem onirycznego wymiaru ciszy w warstwie tekstowej i wersyfikacyjnej.

4. Estetyka ciszy

Cisza to zjawisko rozleglejsze niż milczenie, ponieważ nie ogranicza się do braku słów, obejmując także sferę dźwięków pochodzących ze świata przyrody³⁷⁹. Dlatego występuje w tej twórczości o wiele częściej. Podczas analizy wierszy dotyczących ciszy, pomocny okazuje się wybór liryków Leśmiana *Z tamtej strony ciszy*, którego dokonał Jacek Gutorow. Choć w obszernym eseju będącym posłowiem próżno szukać wzmianki o kluczu doboru i ułożenia utworów, wspólnym mianownikiem zebranych wierszy jest niewątpliwie cisza lub wariacja na jej temat pojawiająca się w zamieszczonych w tomie lirykach. Dlaczego to właśnie cisza stała się łącznikiem między różnymi dziełami? Co czyni ją szczególnie atrakcyjną w utworach autora *Łąki*? Elżbieta Winiecka, odnosząc się do wyboru wierszy poety dokonanego przez Jacka Gutorowa, zauważyła, że kreowana przez Leśmiana rzeczywistość w wersie „z tamtej strony ciszy” „chętnie traktowana jest jako synonim Leśmianowskich zaświatów, miejsce narodzin poezji, magiczna przestrzeń cudów. (...) Wyjęta z kontekstu wiersza staje się synonimem poetyckich zaświatów Leśmiana, doświadczenia metafizycznej nieokreśloności i głębi”³⁸⁰. Kolejną z propozycji odpowiedzi, jakich można na to pytanie udzielić, jest potraktowanie ciszy jako wyjątkowego fenomenu estetycznego, który staje się matrycą dla zaistnienia innych, głównie echa i pogłosu, ale również – przekraczając dyskurs foniczny – prześwitu czy światłocienia. Także dla Winieckiej to, że „życie nie jest zjawiskiem właściwym wyłącznie organizmom” jest ważne „z perspektywy rozwoju twórczości autora *Przemian*, to ona decyduje bowiem o tym, że w

³⁷⁹ Podtrzymuję argumentację Ewy Kołodziej, która nie zgadza się z Agnieszką Klubą stawiającą znak równości między milczeniem a ciszą w dziełach twórcy *Łąki*, ponieważ takie uproszczenie nie oddaje różnorodności Leśmianowskich zjawisk, a także – wbrew poecie – antropocentryzuje jego twórczość, milczenie bowiem charakterystyczne jest dla człowieka i przez to pojawia się zdecydowanie rzadziej niż cisza – por. E. Kołodziejczyk, *Fonosfera „Sadu rozstajnego”*, [w:] *Stulecie „Sadu Rozstajnego”...*, dz. cyt., s. 299; A. Kluba, *Niezrozumiałe – nienazwane – nowoczesne. Leśmian i Iwaszkiewicz – dwa modele poetyckiej niewyraźności*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 255.

³⁸⁰ E. Winiecka, *Wielkość Leśmiana. Ryzyko nowego czytania kanonicznych wierszy (na przykładzie wiersza „Ćmy”)*, [w:] *Wielkie wiersze – nowe lektury. Prace dedykowane Profesorowi Rolfowi Fieguthowi* pod red. K. Trybusia, Poznań 2019, s. 221.

świecie poetyckim Leśmiana cechy życia i świadomości posiadają nie tylko zwierzęta i ludzie, lecz także rośliny i **zjawiska** [wyr. – M.K.] (w *Ćmach* są to zielone otchłanie)³⁸¹. Ciekawa obserwacja badaczki poczyniona w oparciu o refleksje Barbary Sienkiewicz wyznacza obszar badań, w który wpisują się również moje rozważania – natura Leśmianowskich zjawisk czyni je odrębnymi ontologicznie, pozwalając funkcjonować im na własnych zasadach: odmiennymi w zależności od charakteru utworu. Zasłuchanie w ciszę jest także działaniem ukierunkowanym epistemologicznie, ponieważ – tak jak pozostałe zjawiska – mówi coś o przedstawianej rzeczywistości. Wyraziście wskazuje na to fragment utworu *Tęcza*:

Słuchać go było, jak po młodym życie
Biegł coraz spieszniej – ciepły deszcz majowy,
(...)
Stracił liść z wierzby, przyciemnił gład biały
I ustał, w nagłą zasłuchany ciszę.

I 185

Deszcz przestający padać sam staje się przyczyną nagłej ciszy. Choć spadł – opis pozwala wnioskować o nieczęstym u poety trybie dokonanym – wciąż istnieje, obserwując tęczę i rozbrzmiewającą ciszę. Utwór nie oferuje prostej antropomorfizacji deszczu, lecz malując krajobraz po burzy, uwypukla jego znaczenie dla świata natury.

Równolegle cisza – co nie mniej ważne – może okazać się istotnym komponentem wielu z przywołanych kategorii estetycznych. Dobrze to prześledzić strofa po strofie w oparciu o późny wiersz *Tango*:

Ogień nastureji – w ślepiach kota.
Mgły czujnej wokół ciał zabiegi.
Łódź, co odpływa w nic – ze złota!
Żal – i liliowe brzegi.

II 271

Odbity i dodatkowo powielony intensywny kolor kreowany na wzór ognia wprowadza w technikę obrazowania organizującą cały liryk. Skrótowość zaś sprzyja wyrazistości, za

³⁸¹ Tamże, s. 227-228. W przywołanym cytacie znajduje się również fragment pochodzący z: B. Sienkiewicz, *Filozofia życia vs. Koncepcja mechanistyczna. Od filozofii życia do posthumanizmu. Przypadek Leśmiana i Schulza*, [w:] *Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*, red. A. Czabanowska-Wróbel i U. M. Pilch, Kraków 2016, s. 367.

którą odpowiadają elipsy. Żaden z czterech miniaturowych obrazów nie jest statyczny, wszystkie więc nakładają się na siebie wizualnie. Płomienny pomarańcz nasturcji na biel mgły, te nachodzą na złotą dal, która z kolei tworzy liliowe brzegi. Powidoki powstałe na podstawie każdego z tych przedstawień zaczynają wirować przed oczami czytelnika niczym ciało w tytułowym tangu – a to dopiero początek wiersza.

Suńmy się ruchem dwóch gondoli,
Nie patrząc w lśniące dno podświetłów –
Niepokojeni z własnej woli
Tajemną wiedzą kwiatów.

II 271

Wzmagając doświadczenie ruchu, pierwszy wers podkreśla jego rytmiczność, o czym wprost mówi wykorzystanie motywów akwaticznych – łódź, brzeg, gondola, dno – utożsamianych z miarowością. To cecha znamienna dla pojawiania się estetycznych zjawisk fonicznych takich jak echo czy pogłos, które również charakteryzują się jednostajnością. Odwrócenie wzroku od lśniącego dna może być zarówno rezultatem nadmiaru doznań wizualnych, jak i znajdować uzasadnienie w dalszym dystychu: barwa kwiatów porastających dno kryje w sobie wiedzę tajemną. W czym się przejawia? Na czym polega?

W zwierciadłach – światła piętrowanie,
A w szybach – zmrok posępny –
I nieustanne zanurzanie
Stopy w ten dźwięk następny...

II 271

Wrażenie wielu podwodnych pięter zostaje osiągnięte poprzez fale – być może będące naturalnym ruchem wody, a być może wynikające z rozdarcia ich przez gondolę. Jeśli trzymać się metafory pływania, mrok szyb oddaje czerń coraz głębszej wody, które nie wyglądają w stronę dna, lecz na boki. Na literalnym poziomie światła odbite w lustrach rozpromieniałyby wnętrze, poza którym zaszło już słońce. Światła stanowiłyby więc prześwit w ciemności dnia na wodzie czy na lądzie. Ponieważ o dźwięku nie było dotąd w utworze mowy, łatwo go odczuć, poddając się rytmowi liryku, który także poprzez formę zapisu kołysze niczym tango.

A dźwięki, z tańcem snując znowę,

Mgławieją – byle mgławiec.
Tango bezwiednie purpurowe
Zaczyna – niechcąc błękitnawiec.

II 271

To jeden z wielu Leśmianowskich utworów, w których dźwięk splata się z ruchem, tutaj jednak zostaje to wyrażone wprost, choć też ich połączenie wydaje się naturalne – trudno o taniec bez dźwięku. Wówczas ujawnia się sytuacja znana z aforyzmu Friedricha Nietzschego „A ci, którzy tańczyli, zostali uznani za szalonych przez tych, którzy nie słyszeli muzyki”. Znając możliwości Leśmianowskiej wyobraźni, nie sposób patrzeć na przedstawioną sytuację liryczną w kategoriach szaleństwa – raczej może ona zaskakiwać wpisana w nią konsekwencją. Jaką funkcję pełni w utworze mgła, która pochłania dźwięki? Jako zjawisko fizyczne skutkuje ograniczeniem pola widzenia wynikającym z nadmiernej ilości wody zawieszanej w powietrzu. Mgła kojarzona bywa poprzez biel, a także bezgłośnie istnienie, z ciszą³⁸². Słuszność tego powiązania zostaje potwierdzona z każdym kolejnym wersem. Mgławienie dźwięków – jeden z wielu ciekawych neologizmów Leśmiana – informuje, że stają się one coraz bardziej mgliste, a zatem tracą przejrzystość; mgła pochłania dźwięk tak jak pochłania światło. Metafory wizualne nieustająco zacieśniają się z fonicznymi, by w kolejnym dystychu stać się niemalże nieodróżnialnymi: ostrość purpury rozmywa się w błękitcie. Procesy opisane w wierszu zachodzą *in statu nascendi*, na oczach czytelnika, ważniejszy od efektu końcowego jest bowiem sam proces przemiany – przynajmniej do tego momentu:

Stopę, co szuka mgły wygodnej,
Ostatni dźwięk wyminął –
I nieużyty – i swobodny
Chce ginąć... I już zginął.

II 271

Spowolnienie prowadzące do zatrzymania ewokowanego przez ostatni wers kończy wspólny taniec, wstrzymując i obraz, i dźwięk. Cisza pozostająca po utworze wynika z formalnego końca wiersza, braku obserwacji, którą uniemożliwia mgła oraz klauzuli zamykającej lekturę spadkiem intonacji. Tango ustaje, a wraz z nim ruch. Taki finał wiersza

³⁸² Na rzecz tej tezy świadczy także dystych z wiersza *Sen*, w którym zaledwie w dwóch dystychach pojawiają się cisza, mgła i biel: „Świerszcz piosenką zapieczną oszołamia ciszę – / Anioł miga białawo w zaokiennej mgle – (...)” II 159.

to także nieczęsty przypadek, w którym czas niedokonany przestaje wieść prym. Utwór wskazuje, że dla poety pozatekstualna cisza okazuje się nie mniej ważna niż cisza wpisana w warstwę zdarzeń, czyli – paradoksalnie – wypowiedziana.

Inny przykład utożsamienia ciszy z błękitem pojawia się we fragmencie wiersza *Metafizyka z Sadu rozstajnego*:

Są tu w lasach mrowiska wzniesione nad drogą,
Gdzie wre praca snów rojnych – odwieczna i bratnia –
I jest tu owa cisza błękitna, ostatnia
Z tych, co jeszcze na uśmiech zdobywać się mogą.

I 99

Błękit jako kolor nieba uruchamia arsenał metafizycznych czy transcendentalnych konotacji. Cisza błękitna czy błękitniejąca to cisza przynależna do sfery pozaziemskiej, a więc niedostępnej człowiekowi, poprzez co bardziej uroczysta, nieomal majestatyczna. Odrzeczywistnienie pejzażu, które zostaje tą drogą osiągnięte, przeprowadza przez poziom ziemskich dźwięków do wyższej kontemplacji, dokonującej się poza sferą dźwięku. Podkreślenie jej finalności (ostateczności?) sprzyja perspektywie odejścia, sfera niedostępna człowiekowi po śmierci jest bowiem kojarzona z wieczną ciszą – czy słusznie?

Odmiennego zabarwienia ciszy dostarcza liryk *Wieczory*:

W uciszeniu białem
Oparów, w nic się złączących powoli,
Włóczy się mrowie snów, przysięg i losów
Nicznych, własnej zostawionych doli,
Nieprzynależnych, prócz siebie, nikomu!

I 122

Także biel posiada w sobie dostojność, choć tym razem zostaje umotywowana kolorem pary wodnej, która – najpewniej w wyniku płomieni słonecznych – zyskuje barwę złota. Przenikanie przypominające transmutację dokonuje się naocznie, kolory łączą się więc zgodnie z zasadą impresjonizmu poprzez spojrzenie odbiorcy. Biel to również kolor wyobcowania, samotności czy alienacji. Dlatego „sny, przysięgi, losy” nie są przynależne człowiekowi, lecz właśnie od niego oderwane – wykrzyknienie uwypukla wyjątkowość tak przedstawionej sytuacji. Cisza wynika tutaj z celowego (osiągniętego przemocą?) uciszenia, a więc pozbawienia dźwięku. Łatwo to wyjaśnić sięgając do przywoływanych wspomnień,

które skrzą się rozmaitymi kolorami. To one wydają się zastępować refleksję foniczną. Biel oparów jest rezultatem architektury/architektoniki utworu, w którym następuje schodzenie od lazuru chmur przez zieleń drzew aż do unoszących się mgieł nad tonią jezior. W pokrewnym tematycznie wierszu *Wspomnienie (Lubię wspominać te dziecięce lata...)* powiązanie ciszy i połysku prowadzi do doświadczenia epifanii:

Szliśmy więc dalej, brnąc w słonecznym zlocie

(...)

A gdyśmy wreszcie tłumnie i wesoło,

Olśnieni ciszą i połyskiem trawy,

Na otworzyste wkroczyli pastwisko,

I 270

Centralny wers przytoczonego fragmentu interesująco potęguje doświadczenie braku dźwięku i błysku słońca na trawie. Olśnienie pochodzi bowiem etymologicznie od *lśnienie* – błyszczczenia, jaśnienia i oznacza jaskrawe doznanie w obrębie pola widzenia. Zjawisko to jest zaskakująco podobne wobec zachodzącego we wcześniejszym utworze: biel lub pokrewna jej tonacja splata się ze złotem – migotliwie i momentalnie. A wszystko to rozgrywa się za sprawą ciszy. Także i w tym liryku scenerią olśnienia jest natura ukonkretniona jako rozległe pastwisko.

Ważną funkcją ciszy objaśnia Marek Kurkiewicz: „(...) cisza u Leśmiana «jest», «zapada», bywa «zmacona», nagle «przerwana». Jest oczekiwaniem na dźwięk, którego brakuje albo który mógłby wybrzmieć”³⁸³. Okazuje się więc stanem i zjawiskiem, którego trwanie także nie jest czymś stałym, a migotliwym (może uobecniać się naprzemiennie z dźwiękiem) czy amorficznym (nie sposób określić jej kształtu). To podobieństwo wobec innych zjawisk estetycznych nie może ująć uwadze. Nie jest też dziełem przypadku, że właśnie w Leśmianowskich światach cisza stała się kategorią estetyczną. Estetyka ciszy to jednak nie tylko estetyka braku dźwięku, lecz przede wszystkim dramaturgia zdarzeń umożliwiających zaistnienie ciszy. Reżyserując lekturę, poeta aranżuje warunki dogodne dla zaistnienia ciszy – jasne światło czy przyroda to arbitralnie dobrane okoliczności, w których się pojawia. Poprzez taką jej obecność rozumiem nieantagonistyczne współwystępowanie z innymi zjawiskami pochodzącymi z dyskursu fonicznego czy wizualnego, a także potencjał umożliwiający wpisanie w poczet każdego z nich.

³⁸³ M. Kurkiewicz, „*Niechaj szumią, szemrzą, dzwonią chóry bezimiennych głosów...*”. *Akustyczny wymiar świata „Sadu rozstajnego” Bolesława Leśmiana*, [w:] *Stulecie „Sadu Rozstajnego”...*, s. 278.

5. Cisza jako przejaw „performatywnego ruchu wyobraźni”

Rozpoczynający utwór *Ćmy* wers „Przychodzą nieustannie z tamtej strony ciszy” wskazuje na wielokierunkowość opisywane zjawiska. Nie tylko cisza nie jest w tej twórczości opozycyjna wobec dźwięku czy obrazu, ale również wobec siebie samej – kryje się bowiem pod nią bogaty i różnorodny świat zjawisk oraz zamieszkujących ją postaci, wśród których poeta wymienia „Psy, wierzby, nagłe sady, ćmy białe, ćmy szare”. Jak dźwięk zyskuje swój fizyczny wymiar obcując w czasie i przestrzeni, tak samo cisza ma moc kreowania nowych światów, to bowiem w niej zaczynają pojawiać się byty rzeczywiste, które przechodzą w metaforyczne. Sytuacja liryczna rozpoczyna się zatem od najprostszej obserwacji, którą umożliwia „wyziorna szpara” tworząca prześwit między pokojem bohatera (poety?) a ogrodem, światem a zaświatem, sferą dźwięku a ciszy...

Dopiero później – pisała Winiecka – możemy śledzić w wierszu właściwy całej twórczości Leśmiana **performatywny ruch wyobraźni** [wyr. – M. K.], rekonstruując zarazem filozoficzne założenia tej poezji i obudowując je historycznoliterackimi kontekstami, które całkiem przekonująco tłumaczą wiele z decyzji poety³⁸⁴.

Na wyróżniony fragment wypowiedzi badaczki składają się określenia mogące stanowić słowa-klucze, miniaturowy konspekt tej twórczości: performatywny jako stwarzający, nieustannie powołujący do istnienia odrębne światy, byty, zjawiska czy bohaterów, lecz nie zamkniętych w granicach książkowego świata, ale urzeczywistniających się wraz z każdą kolejną lekturą; ruch to z ducha Henriego Bergsona *élan vital*, wir życia odpowiadający za dynamikę Leśmianowskich światów oraz ogarniających jego mieszkańców, a także decydujący o wyrazistości oddziaływania i obrazowania tej twórczości, jak również intensywności zjawisk w nich zachodzących; wyobraźnia będąca rezultatem pracy umysłu, ale i zdolności to tworzenia myślowych światów, siła kreacyjna, lingwistyczna, witalistyczna czy filozoficzno-literacka, która integruje rozmaite poziomy rzeczywistości – od poznania zmysłowego przez refleksję do tworzenia nowych form wyrazu. Prześwit umożliwia to, na co badaczka wskazywała w dalszych partiach swego tekstu:

³⁸⁴ E. Winiecka, dz. cyt., s. 220.

W swej poezji Leśmian cały czas tworzy taką właśnie sytuację współprzenikania: światów, czasów i wrażliwości. Buduje przestrzeń dialogu między współczesnym człowiekiem wygnanym z «raju pierwotności», którego uobecnieniem zawsze są sad, ogród, łąka lub las, a twórczą naturą odzyskiwaną przez niego poetyckim słowem³⁸⁵.

Za tak postrzeganą liryką stoi całe spektrum najrozmaitszych zjawisk estetycznych, które umożliwiają korespondencję wskazanych komponentów oraz wpisują je w sztukę naturalnie upodabniającą się do opisywanych stanów natury. Także współprzenikanie okazuje się adekwatne wobec wydarzeń zachodzących w Leśmianowskich utworach, ponieważ punktów wspólnych między różnymi światami stwarzanymi na potrzeby danego dzieła znajduje się więcej niż można by przypuszczać, biorąc pod uwagę rozmach wyobraźni autora *Łąki*. Podobieństwa nie są z pewnością rezultatem wyczerpanej liczby pomysłów, lecz zbieżności zachodzących w myśleniu o świecie, byciu, sztuce.

W Leśmianowskich mikro- i makroświatach także różnego rodzaju dźwięki zostają uwikłane w czas, jak chociażby w utworze *Wobec morza*: „A szum fali przypomni, że czas się przewleka” (I 81). Wers mówi wiele o istocie czasu, który jak fala trwa nazbyt długo, choć miarowo i nieustępliwie. Szum także tonalnie upodabnia się do czasu, ponieważ nieprzerwanie pozostaje obecny na drugim planie. Często przyćmiony przez inne bodźce lub też niesłyszalny w wyniku przyzwyczajenia się do niego, istnieje. Przywołany fragment potwierdza, że dźwięk zostaje w tej twórczości uwikłany w czas. Podobnie jak jego brak – w wierszu *Fala* „(...) milczy w momencie, który jest pełnią jej istnienia (...), wytwarza zaś dźwięki zarówno wtedy, gdy zbliża się do kresu, jak i wówczas, gdy już go osiąga”. Trwanie w pełni odbywa się w ciszy. Michał Głowiński pisał dalej: „Jest to przykład doskonałego zespolenia porządku fizykalnego i porządku animizacyjnego: fala, zjawisko należące do natury martwej, choć traktowana jest jak istota żywa, nie traci – by tak powiedzieć – swojej osobowości, nie przestaje być falą”³⁸⁶. Zdolność zaszumienia po śmierci sprawia, że dźwięk pozostaje po niej niczym powidok po spojrzeniu.

6. W gąszczu Leśmianowskich cisz

³⁸⁵ Tamże, s. 222. Określenie przywołane w cytacie Winiiecka zaczerpnęła z: B. Stelmaszczyk, *Istnieć w dwoistym świecie – model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009.

³⁸⁶ M. Głowiński, „Fala”. *Wiersz symboliczny*, [w:] tegoż, *Wiersze Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1987, s. 59.

Na wielość i różnorodność cisz w wierszach Leśmiana mimochodem – w przypisie – zwracała uwagę Eliza Krzyńska-Nawrocka, poddając analizie poemat *Ogród zaklęty*. W pełni podzielam spostrzeżenie badaczki, dlatego moje rozważania również nie obejmują całości, z konieczności ograniczając się do ram zarysowanego tematu. Dla Krzyńskiej-Nawrockiej

Tytułowy obszar jest ze swej natury zaklęty w ciszę; nie jest to jedyny przypadek w twórczości Leśmiana, jest to jednak przypadek szczególny – słowo «cisza» nie pojawia się bowiem w utworze ani razu. Niemniej jednak przestrzeń ogrodu jest spowita ciszą, potęguje ją wspomniane milczenie [królowy – przyp. M. K.]³⁸⁷.

Wyjątkowość miejsca zostaje oddana poprzez ciszę, która posiada w sobie komponent odświętności. Zgadzam się z badaczką, że jest to utwór w tej twórczości wyjątkowy także dlatego, iż brak dźwięku w ogrodach, sadach czy na łąkach jest u Leśmiana rzadkością – miejsca te zazwyczaj tętnią życiem oddającym dynamikę ruchu ich mieszkańców: roślin i zwierząt. Sfera akustyczna świata przedstawionego jest przez poetę szczególnie doceniana. Tak więc sam gest pominięcia przestrzeni dźwiękowej czy raczej zawieszenia jej próżni, podkreśla precyzję w posługiwaniu i nieposługiwaniu się komunikatami dotyczącymi fonicznej sfery utworu.

Na oryginalne rozumienie ciszy naprowadza Marek Kurkiewicz: „W licznych utworach ten ulegający ciągłym metamorfozom świat Leśmiana zaskakuje wszechogarniającą ciszą, w którym dopiero uważnie się w nią wsłuchując, można zarejestrować istnienie stłumionych dźwięków”³⁸⁸. Choć wsłuchanie się w ciszę może brzmieć paradoksalnie na pierwszy rzut ucha, by się tak wyrazić, to jednak niemożność doświadczenia pełnej ciszy rozumianej jako zupełny brak dźwięku racjonalizuje to określenie. Parafrazując wiersz Leśmiana *Przed świtem*, można stwierdzić „Nie słyszać nic – a słyszać”. Badacz pisał dalej: „Dźwięków, które w istocie nie tyle tę ciszę zakłócają, ile płynnie się w nią wpisują albo nawet ją potęgują”³⁸⁹. Tak Kurkiewicz ujmuje dźwięki zmierzające do nieistnienia, rozplywające się w kontinuum czasoprzestrzennym wraz z kolejnymi opisywanymi zdarzeniami. Ich ilustracją jest chociażby zacytowany liryk *** [*Taka cisza w ogrodzie, że jej się nie oprze...*]. Badacz opisuje również niebinarną relację cisza-dźwięk: „Leśmianowska cisza nie tyle jednak znajduje się w opozycji do dźwięku, ile jest tego naturalnym uzupełnieniem, istotną odpowiedzią służącą wyostrzeniu pojawiających się dźwięków albo

³⁸⁷ E. Krzyńska-Nawrocka, „*Ogród*” w „*Sadzie*”, [w:] *Stulecie „Sadu Rozstajnego”*, dz. cyt., s. 266.

³⁸⁸ M. Kurkiewicz, dz. cyt., s. 272

³⁸⁹ Tamże.

częściej – ich zatarciu”³⁹⁰. W miejscu przeciwstawienia zaczyna istnieć kontinuum, na którym możliwe jest przechodzenie, przepływanie czy przetwarzanie się zjawisk audialno-wizualno-somatycznych. Tak ważny dla tej twórczości ruch staje się nośnikiem fenomenów, które podlegają zmianie nie tylko widzianej czy słyszanej, ale także odczuwanej przez odbiorcę.

W poczet ważnych fenomenów wliczała ciszę Ewa Kołodziejczyk: „Jego [szmeru – przyp. M. K.] nasłuchiwanie niekiedy towarzyszy cisza będąca jednym z najciekawszych zjawisk akustycznych tomu. Bywa zakłębieniem, przejawem młodopolskiego ideału pozasłownej komunikacji, w *Sadzie rozstajnym* urzeczywistnianym poprzez dotyk”³⁹¹. Ostatnia z wymienionych możliwości odsyła do wiersza *Gluchoniema*, którego bohaterka posługuje się dotykiem podczas kontaktu ze światem – badaczka przechodzi do niego w kolejnych partiach rozważań. Leśmian nie byłby sobą, gdyby nie skorzystał z możliwości przekroczenia ograniczeń wzroku i słuchu na rzecz dotyku. Na ile jednak brak doznań somatycznych pokrewny jest ciszy?

Kołodziejczyk wskazuje również na kolejny ciekaw trop – „(...) przejście od akustyki do metaakustyki, w której po ludzku rozumiane nieistnienie przybiera nową, także dźwiękową postać (...)”³⁹². Jeśli potraktować liryki autora *Łąki* jak obrazy filmowe, podział na dźwięki diegetyczne i niediegetyczne przestaje cechować się ostrością, trudno bowiem jednoznacznie wyrokować, które pochodzą ze świata przedstawionego, a które spoza niego. Granice Leśmianowskich światów okazują się często płynne i rozmyte.

W późnych wierszach cisza często pojawia się wraz ze śmiercią. Tak dzieje się na przykład w wierszu *Śmierć wtóra*, w którym dawni kochankowie znów umierają rozłączeni:

Boże, Boże! Gdzie twoje lazury?
Straszno zmarłym umierać raz wtóry!
Straszno nie być pod żadnym namiotem...
Cicho – ciszej... Nie mówmy nic o tem...

II 288

Wygaśnięcie uczucia łączy się z rozpadem osobowości dwojga bohaterów. Urwane zdania i napomknienia skierowane przez bohatera do samego siebie, wskazują na niestosowność słów, które pozostają bezsilne wobec dramatu przywołanych postaci. Zapadająca cisza – nie nagle, lecz w miarę rozwoju toku wiersza – niepokoi, lecz także tonuje

³⁹⁰ Tamże, s. 275.

³⁹¹ E. Kołodziejczyk, *Fonofera „Sadu rozstajnego”*, [w:] *Stulecie „Sadu Rozstajnego”...*, dz. cyt., s. 297.

³⁹² Tamże, s. 302.

negatywne emocje. W *Dusiołku* poprzedzającym powstanie przywołanego utworu o około dwie dekady, ostatnie wersy są apostrofą skierowaną do Boga. Tutaj – ze świadomości braku prostych odpowiedzi – wierszy wieńczy milczenie. W ostatnim wersie drzemie już cisza zapowiadająca finalne zamilknięcie.

Podobnie dzieje się w utworze z tego samego tomu *Dziejba leśna* *** [*Wyruszyła dusza w drogę... Dzwonią we dzwony*], który kończą słowa:

„Jakże mogę się weselić z tobą w przestworze,
Kiedy śmierci twej pożądam – Boże, mój Boże!”

I zamilkli, i patrzyli nawzajem w oczy –
A ponad nim i ponad nią wieczność się toczy.

II 266

Zmiana perspektywy z wydarzeń jednostkowych na wszechobecną wieczność zawiesza istotność opowiedzianej historii, ale równolegle wikła milczące spojrzenie w walkę o bycie dostrzeżonym. Nawet ono nie ma mocy zawieszenia czasu – toczyć się to tyle co posuwać, zmierzać w określonym kierunku. Mimo że wieczność bywa identyfikowana jako stan wyłączony z porządku czasu i przestrzeni, nie oznacza to, że czas przestaje płynąć. Zamiast pytać, czy czas płynie, warto byłoby rozważyć, jaki jest jego status w Leśmianowskiej wieczności.

Poeta korzysta z ciszy, aby wyeksponować odświętność przemijania nie tylko ludzi, ale i zwierząt. W wierszu *Wół wiosnowaty* przedstawione zostaje zwierzę samotnie umierające na łące. Wyróżniony przez poetę („Toć go znałem!”), zyskuje imię od pory, w której odszedł – o wyjątkowości tej chwili zdecydowały właśnie cisze:

Cisza stoi nad polem – żywa i gorąca,
Lecz nad tą ciszą, z istnień utkaną tysiąca,
Góruje tajemnicą drętwego mozołu
Cisza – wezbrana w ciele zemdlonego wołu.

II 125

Podobnie jak w liryku *Dżananda* i tutaj występują one dwoiście. Na jedną z nich zwróciła uwagę Anna Barcz, analizując Leśmianowski gest poświęcenia wołowi liryku: „Jedyne, co poeta może zainscenizować dla niego, to świąteczny, nieobojętny i cichy poemat

o jego odejściu jak brakującą w świecie ludzkim mowę pogrzebową za służbę zwierząt³⁹³. Pierwsza z cisz istnieje w świecie zewnętrznym, pozostającym niezależnym od zwierzęcego bohatera, oznaczając szereg przemian innych organizmów. Dopiero druga z nich, wewnętrznie obecna w umyśle zwierzęcia, wyraża jego wyjątkowość, skłaniając czytelnika do zadumy nad losem wołu i pozostając po lekturze. Wezbrana, a zatem zintensyfikowana. Rosnąca wprost proporcjonalnie do zmniejszającej się świadomości bohatera odchodzącego w niebyt? „Ta cisza – pisał Grzegorz Igliński – «góruje» (tzn. jest wartościowsza), choć jest w dole, w głębi, a nie w górze, jak tamta zewnętrzna, co «stoi nad polem»³⁹⁴. Poetycki sprzeciw wobec kulturowemu waloryzowaniu kierunków jest pokłosiem docenienia bohatera zwierzęcego, który wbrew tradycji hellenistycznej czy chrześcijańskiej nie jest ofiarą, a nader świadomą i refleksyjnie usposobioną jednostką. Jaskrawe zestawienie cisz – dynamiki i marazmu, jednostki i świata – wskazuje na wewnętrzne skomplikowanie ich obecności w świecie, rodowodu oraz odgrywanej roli.

Jakiego koloru może być cisza? W wierszu *Srebroń* posiada ona trzy barwy – kolejne strofy przynoszą wariację jednego wersu: „I rzuca strzępy srebrnej ciszy”, „I rzuca strzępy modrej ciszy”, „I rzuca strzępy złotej ciszy”. Tytułowy bohater powołuje do istnienia świat ze światła i ciszy, jest więc ona podstawowym elementem bytu – być może sam się z nich składa, na co wskazywała księżycowa proveniencja. We wcześniejszym fragmencie pojawia się opis księżyca:

Księżyc to – wioska ogromniasta,
Gdzie ciszę ciuła brat mój – Srebroń,
II 74

Zbierana powoli, nieomal z wysiłkiem, pozostaje immanentnie związana z bohaterem – charakteryzuje go poprzez ciszę określającą pozaziemskie istnienie. Cisza jest warunkiem koniecznym transgresji Srebronia łączącego ziemię i księżyc.

7. Transdyscyplinarne ujęcie zjawiska

³⁹³ A. Barcz, *Nie-ludzki rodowód poezji: Leśmian*, [w:] tejże, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016, s. 189.

³⁹⁴ G. Igliński, *Poezja o młodopolskim rodowodzie (Kasprowicz, Miciński, Staff, Leśmian)*, Olsztyn 2020, s. 228.

Osobną dziedzinę rozważań dotyczącą ciszy powołuje Salomé Voegelin, autorka pracy, z której zaczerpnąłem motto dla własnych rozważań. Łącząc doznania estetyczne z cielesnością, wskazuje na zmysłowy sens samego odbierania bodźców. Przygotowaniem do procesu poznania jest cisza jako stan, w którym nie istnieje jeszcze źródło bodźców ani ten, do którego mogłyby docierać – dopiero moment oddziaływanie fenomenu akustycznego na ciało tworzy zarówno dźwięk, jak i przestrzeń somatyczną. Cielesna percepcja zjawisk fonicznych potwierdza, jak silnie estetyka sprzężona zostaje z somatycznym wymiarem ludzkiego uczestnictwa w świecie. Podobnie dzieje się w przestrzeni literackiej – aby wiersz „działał”, czyli budował sferę komunikacji z czytelnikiem, nie powinien ograniczać się do komunikatu werbalnego, lecz również oddziaływać cieleśnie. Dopóki dzieło daje się usłyszeć, dopóty jest odbierane, a nawet przyswajane. Koniec tego procesu może oznaczać pamięć o nim samym, ale i o wrażeniach składających się na sam akt percepcji. Właśnie wówczas „cisza ciszy – nie słyszy”, lecz odbiorca z pewnością odczuwa nieomal fizyczną obecność ich obu.

A teraz wróćmy do obrazu morza. Piszący o „przesunięci[u] z porządku widzialności i wizualności w stronę akustyczną” Jakub Momro przywołuje „fałdowani[e] się morza, jak wtedy, gdy mówimy o jego falach i falowaniu, dziwnej oscylacji i fluktuacji, której istotą jest czasowo zmienne pojawianie się oraz również określona w czasie – naturalnym, fizjologicznym lub wytworzonym – retrakcja”³⁹⁵. Ważnym autorem piszącym o ciszy jest dla Leśmiana Adam Mickiewicz – ale również szerzej: cała tradycja romantyczna – odnoszący się do ciszy: „Mickiewicz – pisała Anna Czekaj – łączy ciszę nie tylko z morzem czy stepem (który także porównuje do morza), lecz także z nocą (por. sonet Bakczysaraj w nocy: „Odgłos izanu w cichym gubi się wieczorze, / Zawstydziło się licem rubinowym zorze”)³⁹⁶. Badaczka próbowała ustosunkować się również do Leśmianowskiej ciszy, lecz fragmentaryczny zapis jej refleksji stwarza zaledwie przyczynę do rozleglejszych poszukiwań. Passus, który poświęciła omówieniu tego zagadnienia w dorobku autora *Łąki* nie doczekał się podsumowania, próby konkluzji, co wydaje się najlepiej zaświadczać, że zagadnienie to wymaga komplementarnego i transdyscyplinarnego opracowania.

Kognitywne badania nad sferą ludzkiego postrzegania pokazują, że całkowite odizolowanie człowieka od poznania zmysłowego w procesie deprivacji sensorycznej nie przyczynia się do absolutnej ciszy. Umysł samodzielnie zaczyna wówczas produkować obrazy i dźwięki. Poznanie ciszy bezwzględnej nie może być więc dane w bezpośrednim

³⁹⁵ J. Momro, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Kraków 2020, s. 294.

³⁹⁶ A. Czekaj, *Oblicza ciszy w poezji na wybranych przykładach*, [w:] *Cisza w teorii i praktyce. Obraz interdyscyplinarny*, red. nauk. T. Olearczyk, Kraków 2014, s. 254-255.

doświadczeniu. I tutaj z pomocą przychodzi literatura oferująca czytelnikowi przeżycie ciszy w dowolnym z wielu Leśmianowskich światów. Amplituda różnorodnych cisz pozwala doznać jej szerokiego zakresu dźwięku i bezdźwięku, twórczość ta bowiem rządzi się prawami wyobraźni, która w przypadku autora *Łąki* nie zna granic.

Cisza to więcej niż pustka i nieobecność dźwięku, mowy, a także rymu czy rytmu. Jak dźwięk może posiadać różne natężenie, ale i barwę – oznacza wówczas coś więcej niż synestezję.

Brak dźwięku miewa jednak negatywne oblicze – nicość. Puenta wiersza *Dziewczyna*, w której „zgroza nagłych cisz” pokrewna jest „próżni w całym niebie” najlepiej wyraża horror nicości. Nie jest ona tutaj synonimem śmierci ani niebytu, istniejących w Leśmianowskich światach na prawach równych innym bohaterom. Próżnia przeraża, ponieważ stanowi unicestwienie nie tylko dla życia, lecz również zjawisk natury estetycznej naturalnie związanych z obecnością w świecie. Z drugiej strony nicość bywa również immanentnym składnikiem świata, jak we fragmencie *Dżanandy*, w którym: „Węże w blask się nicości wśniwały plamiście”. Choć zazwyczaj identyfikowana z negatywistycznym aspektem bycia, raz napawa grozą, innym razem staje się zaskakująco bliska. Michał Paweł Markowski nie miał wątpliwości: „zaświat jest nicością”³⁹⁷. Wiersze *Dziewczyna* czy *Srebroń* ujawniają nihilistyczny wymiar nicości, zaś *Dżananda* czy *Jadwiga*, którą przywołuje badacz, wskazują, że nicość może również istnieć. Rozważania te wymagają jednak większego zniuansowania. Dla Eliasza podróż w zaświat okazuje się możliwa, a bohater finalnie:

I z wozu gasnącego w bezświat się wychylił,
By stwierdzić jasnowidztwem ostatniego tchnienia
Możliwość innej jawy, niż jawa Istnienia!

II 222

Dlaczego więc dla Srebronia połyskuje kłami nicości? Najpewniej dlatego, że atrybutem drugiego z bohaterów jest światło, które nicość bezpowrotnie pochłania. „Jawa Istnienia” zapisana wielką literą eksponuje doniosłość bytowania. Wbrew niej istnieje także inna jawa nie będąca nicością, a istniejąca w bezświecie, która także na sobie właściwy sposób jest obecna – nie tylko w materii języka. Czy w związku z (nie)tożsamością nicości i zaświatu ewoluowało myślenie samego poety czy też nierozstrzygalność od początku została wpisana w tę twórczość? W moim głębokim przekonaniu Leśmian nie przewidywał

³⁹⁷ M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna...*, dz. cyt., s. 156.

jednoznacznej relacji między tymi komponentami utworów. Dlatego jak istnieje wiele światów, tak też pojawia się wiele zaświatów, a nicość zyskuje swą konkretyzację zależnie od każdego z nich. Próbę stworzenia typologii nicości w dziele autora *Łąki* podjęła Marzena Woźniak-Łabieniec, odnosząca się do Ciszyzny jako przestrzeni wyróżnionej w *Eliasz*: „Być może funkcją ciszy, znieruchomienia, drętwoty, jest szczególnego rodzaju oczekiwanie na przybycie istnienia, w ciszy można posłyszeć wyraźniej jego szum, przygotować się, być może, na zmianę przestrzeni bytowania i intensywności życia”³⁹⁸.

Przywołane przeze mnie różnego rodzaju cisze wpisują się w symboliczno-metaforyczny porządek, jaki wytworzyła literatura pragnąca przekazać za ich pośrednictwem wiedzę czy przypuszczenia o naturze rzeczywistości. Z najprostszym postrzeganiem ciszy jako braku dźwięku rozprawia się Leśmian, wykorzystując ich możliwości na wielu poziomach oraz czyniąc je w swej twórczości wieloaspektowo ważnymi. Pretendując do miana osobnej figury estetycznej, cisza występuje tutaj z częstotliwością nieomal równą innym dźwiękom. Cisza pozostaje często w zgodzie z myślą przewodnią Leśmianowskiej twórczości – procesualność oznacza nie tylko stwarzanie, przekształcanie czy łączenie, lecz również zanikanie, rozpad czy gaśnięcie. Naturalnym tłem dla tych negatywistycznych procesów okazuje się właśnie cisza. Nie ogranicza się jednak tylko do roli kreatorki nastroju, równoprawnie uczestnicząc w tym świecie. Wówczas jej obecność rozumiana jako epitafium dla przedstawionej sytuacji wzmaga siłę wyrazu, która wbrew pozorom nie wynika tylko z obrazu czy dźwięku, lecz właśnie z ciszy. Brak razi bardziej niż nadmiar.

³⁹⁸ M. Woźniak-Łabieniec, *Leśmianowska „ontologia” nicości*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, nr 1, s. 80.

CZĘŚĆ III

OD DEPRYWACJI SENSORYCZNEJ DO SOMATOESTETYKI

A ty goisz się we mnie, niby lgnąca rana,

A ja płacz twój całuję, biodra i kolana,

Bolesław Leśmian, *** [Z dłońmi tak splecionymi...]

Wizualne i audialne odbieranie prześwitu, pogłosu, światłocienia czy echa nie zamyka drogi do postrzegania ich w inny sposób – zarówno poprzez cielesne doświadczenie, jak i bez udziału zmysłów. Trzecia część pracy przesuwając akcenty – proces poznania zaczyna przeważać nad statusem bytowym przywołanych kategorii; epistemologia góruje więc nad ontologią.

Mnogość wrażeń nasycająca utwory czy sytuacja liryczna może jeszcze długo po skończonej lekturze rezonować w wyobraźni i pamięci czytelnika, kreując analogiczne przedstawienia oraz wyobrażenia bez bezpośredniego kontaktu z utworem literackim. Na przykład w trakcie snu. Takie zdarzenia są udziałem nie tylko Leśmianowskich czytelników, ale i bohaterów. Zwłaszcza utwory wspomnieniowe o charakterze elegijnym dobrze wpisują się w pozazmysłowe doświadczenie wrażeń przynależnych do niedostępnego obszaru dzieciństwa czy młodości. Celowo jednak przedmiotem zainteresowania tego rozdziału jest estetyka współczesna, aby najpierw przedstawić aktualny problem, a dopiero następnie odnieść go do omawianej twórczości.

Innym modelem kontaktu z rzeczywistością jest doznawanie poprzez ciało. Sensoryczny wymiar doświadczeń lokalizuje odbierającego wrażenia w miejscu i czasie, a także określa niezapośredniczoną relację ze światem. Ludzki organizm nie jest jednak tylko biernym odbiorcą, ale i rezonerem zjawisk, które może przekazać dalej – chociażby poprzez rytm. Zmysłowość poszczególnych kategorii znajduje swe przełożenie na język ciała.

Deprywacja sensoryczna i somatoestetyka nie stoją ze sobą w sprzeczności. Tytułem rozdziału pragnę wyeksponować drogę własnych rozważań, a nie przeciwległe ich usytuowanie. Niebinarność tych dwóch propozycji badań jest o tyle ważna, że literatura

różnymi drogami prowadzi do pogłębienia wiedzy o świecie. Żadna z nich nie jest jednak całkowicie błędna, ani też w pełni słuszna. Stanowią więc one czystą potencję, która zyskuje konkretyzację poprzez odniesienie do określonego materiału literackiego.

ROZDZIAŁ I

DOŚWIADCZENIU WSTĘP WZBRONIONY. ĆWICZENIE Z DEPRYWACJI SENSORYCZNEJ

Postrzeganie pozazmysłowe nie neguje bowiem roli zmysłów cielesnych, mówi jedynie o doświadczeniu wykraczającym poza lub przekraczającym w pewnym stopniu granice wyznaczone przez fizyczność ciała.

Kamila Gęsikowska³⁹⁹

Któż nie chciałby przeżyć „przygody życia” czy „niezapomnianych wrażeń”? Imperatyw „Żyj pełnią życia” – obecny między innymi w tytułach książek mających status poradników⁴⁰⁰ – szybko przerodził się w slogan (nie tylko reklamowy) i zaczął *nomen omen* żyć własnym życiem, sprzymierzając się zarówno z motywacyjnymi tendencjami nastawionymi na samorozwój jednostek⁴⁰¹, jak i kapitalistycznymi motywacjami przedstawiającymi zjawiska, relacje oraz wydarzenia społeczne w kategoriach produktu. Chwytność tego typu haseł wynika z atrakcyjności bodźców zewnętrznych, które wytrącają z przewidywalnego porządku przeżywania codzienności – często będącego synonimem rutyny. Nowoczesne i ponowoczesne wzorce osobowe kształtują bowiem tożsamość w oparciu o doświadczenie, które staje się fundamentalną kategorią odpowiadającą za wyjątkowość ludzkiego życia, a także egzystencjalną pełnię, doskonałość istnienia, zupełność bytowania... Czy taka pełnia jest jednak możliwa? Momentalnie z pewnością tak – zyskuje wówczas status epifanii⁴⁰². Lecz czy broni się również długofalowo?

³⁹⁹ K. Gęsikowska, *Doświadczenie postrzegania pozazmysłowego – przypadek Agni Pilch*, [w:] *Zanikanie i istnienie niepełne: w labiryntach romantycznej i współczesnej podmiotowości* pod red. A. Dębska-Kossakowska, P. Paszek, L. Zwierzyński, Katowice 2013, s. 129.

⁴⁰⁰ Zob. np. E. B. Hilliard, *Żyj pełnią życia pomimo nieśmiałości i lęku. W drodze do pewności siebie*, przeł. A. Cioch, Warszawa 2010; N. V. Peale, *Żyj pełnią życia*, przeł. E. Czerwińska, Warszawa 1996.

⁴⁰¹ Por. np. P. Sloterdijk, *Musisz żyć swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. J. Janiszewski, słowo wstępne A. Żychliński, Warszawa 2014.

⁴⁰² Na płaszczyźnie przeżyć mistycznych i religijnych od średniowiecza – za świętym Augustynem – nazywane było iluminacją, a współcześnie określane jest przez kościół jako objawienie. Por. W. James, *Doświadczenia religijne*, przeł. z oryg. i przedm. opatrzyl J. Hempel; przekł. sprawdził R. Radziwiłłowicz, Kęty 2014.

Polisensoryczne doznanie sztuki – ściśle związane z zaangażowaniem odbiorcy w kulturze współczesnej – prowadzi do refleksji nad procesami poznawczymi. W ostatnich dekadach rozwinęły się badania poświęcone między innymi biologicznym fundamentom psychicznym czy percepcji świata za pośrednictwem zmysłów. Wspomniane zagadnienia stały się przedmiotem refleksji kognitywistyki nakierowującej uwagę na pracę ludzkiego mózgu. Jest ona w ścisłej relacji z innymi dziedzinami, wśród których znajdują się psychologia, fizyka, neurobiologia czy filozofia. To właśnie powiązanie pracy mózgu z gałęzią tej ostatniej przestrzeni ludzkiej myśli – estetyki – sytuuję w centrum rozważań.

1. Pozazmysłowe formy percepcji w estetyce współczesnej

Stosunkowo prostą, dostępną niemal każdemu i bezpieczną (wyjawszy osoby cierpiące na epilepsję) metodą uświadamiającą zwoдную naturę ludzkich zmysłów jest Eksperyment Ganzfelda (nazywany również jego efektem) – staje się on jednocześnie furtką, przez którą możliwy jest kontakt z rzeczywistością, jak i barierą zniekształcającą obraz świata zewnętrznego, a także niedopuszczającą do odczuwania wszystkich jego jakości. Osoba poddająca się wspomnianemu eksperymentowi odcina się od impulsów zewnętrznych poprzez wsłuchanie się w szum radiowy oraz zakrycie oczu dwoma połówkami piłeczki. Ludzki mózg w oparciu o te sygnały zapada w stan podobny do snu, co w rezultacie powoduje pojawienie się halucynacji – brak dopływu czynników zewnętrznych zmusza umysł do samodzielnego ich wytwarzania. Dochodzi wówczas do percepcji pozazmysłowej, ponieważ obserwowalne obrazy czy słyszalne dźwięki nie mają swego źródła w świecie widzialnym, ale są wytworami mózgu, który staje się także ich przekazywaczem. Z tego powodu jednym ze skutków wspomnianego eksperymentu mogłoby być wykazanie istnienia dodatkowego (szóstego?) zmysłu. Mogłoby, ponieważ ów efekt nie zyskał jeszcze charakteru naukowego i wciąż bywa niesłusznie zaliczany do metod pseudonaukowych mieszczących się w obszarze parapsychologii między innymi z powodu niespójnych wyników doświadczenia, które nie dają się uzgodnić. Nie oznacza to jednak, że nie wskazuje on na interesujące problemy filozoficzne, a zwłaszcza estetyczne, które – za jego pośrednictwem – odnoszą się do ontologicznej natury rzeczywistości oraz możliwości naszych władz poznawczych (wymiar epistemologiczny). Zamiast mówić o bezpośrednim doświadczaniu świata widzialnego, koncentruję się na formach jego reprezentacji w sztuce. To ona – paradoksalnie – przybliża nas do migotliwych i nieuchwytnych zjawisk, zatrzymując takie fenomeny niczym inkluzja

komara w bursztynie. I choć zgodnie z etymologią sztuka mogłaby wydawać się sztuczna (nie bez powodu pochodną sztuki jest sztuczność), to właśnie poprzez oparcie się na sztuczce (nazywanej również trikiem czy chwytem⁴⁰³) możliwe staje dostrzeżenie, opisanie i zinterpretowanie zjawiska odsłaniającego prawdę o świecie widzialnym, a także dostarczającego sposobu rozumienia otaczającej rzeczywistości.

Eksperyment Ganzfelda to przykład deprivacji sensorycznej (nazywanej także izolacją percepcyjną⁴⁰⁴) – zjawiska, którego celem jest zupełne zredukowanie bodźców zewnętrznych umożliwiających relację ze światem zewnętrznym. Jak zauważa Victorie Louise Stone, to, co widzi osoba doświadczająca tego efektu „pozbawione jest wszelkiej treści”⁴⁰⁵ – owa asemantyczność nie pozwala znaleźć uprawomocnienia dla jakiegokolwiek interpretacji. Stało się ono popularne w drugiej połowie ubiegłego wieku i od tamtego czasu pozostaje żywo dyskutowane. Doczekało się także wielu formuł i sposobów realizacji, wśród których można wskazać np. zjawisko Purkiniego polegające na trudności z rozróżnieniem barw przy słabym oświetleniu. Jego głównym celem jest badanie sposobu funkcjonowania umysłu w oderwaniu od impulsów lub – jak w przypadku testu Stroopa (nazwa koloru zapisana inną barwą) czy efektu McGurka (słyszenie innego dźwięku przy zamkniętych i otwartych oczach) – powiązania poszczególnych zmysłów wchodzących w relacje ze sobą. „Nikt współcześnie nie neguje już – pisała Aneta Grodecka – udziału wielu zmysłów w procesach rozumienia, to fakt potwierdzony empirycznie, m.in. poprzez doświadczenie zwane efektem McGurka z lat 70. XX wieku”⁴⁰⁶. Cele deprivacji sensorycznej bywają terapeutyczne, dlatego sięgają do niej zarówno psychologowie, jak i przedstawiciele medycyny alternatywnej. W tym miejscu rodzi się więc pytanie o etyczne umocowanie takich praktyk – w jakiej mierze ich stosowanie może być rekomendowane, skoro brakuje danych potwierdzających skuteczność takich metod? Jeśli działanie na zasadzie efektu placebo okazuje się skuteczne, trudno go zabronić. W moim przekonaniu równie ważnym rezultatem stosowania izolacji percepcyjnej jest zwiększenie (samo)świadomości w zakresie funkcjonowania (własnego) umysłu. Wspomniane zjawisko znajduje zastosowanie także w humanistyce – przykładem są badania Julii Wronkowskiej, która wykorzystuje je podczas

⁴⁰³ W. B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006.

⁴⁰⁴ Na potrzeby tego rozdziału oba terminy traktuję synonimicznie.

⁴⁰⁵ V. L. Stone, „*Jak to jest*”. *Czarna Skrzynia Bałki a zalety i wady rozwiązania sensomotorycznego: Wprowadzenie*, przeł. J. Matyja, P. Momot, „Avant. Pismo awangardy filozoficzno-naukowej” 2010, nr 1, s. 300-301.

⁴⁰⁶ A. Grodecka, *Umysł filologa. Studia o literaturze, mózgu i dydaktyce*, Warszawa 2020, s. 85.

pisania o ponowoczesnej kondycji architektonicznej miast, gdzie w kontrze do wielozmysłowego doświadczania świata stoi właśnie deprywacja sensoryczna⁴⁰⁷.

Wspomnianym zjawiskiem można z powodzeniem objąć estetykę współczesną, która mierzy się z nadmiarem bodźców różnego pochodzenia. W wyniku silnej ekspansji doznań zmysłowych wrażliwość może przerodzić się w nadwrażliwość lub jej odwrotność – brak wrażliwości: w pierwszym przypadku sygnałem stanie się wyczulenienie na impulsy wizualne, dźwiękowe, zapachowe lub dotykowe. Druga możliwość związana jest z brakiem odczuwania zjawisk i wartości sensualnych – Wolfgang Welsch określał je mianem anestetyki⁴⁰⁸. Jedną z tendencji kultury współczesnej przewyższającą ten stan jest minimalizm polegający na świadomym i celowym ograniczeniu źródeł doznań, a wraz z nimi potrzeb. Skrajną formą minimalizmu, lub też jego przekroczeniem, staje się właśnie deprywacja sensoryczna, w której dochodzi do całkowitego ograniczenia bodźców zewnętrznych⁴⁰⁹. Nie jest jednak tak, że w świecie atakującym wszystkie nasze zmysły wybór deprywacji jest ascezą służącą czystości doznania. Każdy przypadek jest bowiem indywidualny i zależny od sytuacji, a także pragnienia korzyści, które mają być rezultatem pożądanego stanu rzeczy. Coraz popularniejsze stają się zarówno kina – wprowadzono kolejno technologię – 5D, 7D czy ostatnio 9D angażujące odbiorcę, który przestaje być tylko widzem, a staje się uczestnikiem seansu – po części wirtualnego, po części już rzeczywistego. Taka postawa wywołuje także przeciwstawną reakcję, która skłania odbiorców w stronę procesów będących deprywacją sensoryczną lub jej formą czy wariantem. Te dwa zjawiska nie zwalczają siebie nawzajem, ale ich równoległa obecność staje się ciekawym rysem do charakterystyki kultury ostatnich lat.

Nie tylko kino, ale i teatr sięgają do środków pozwalających przełamać czwartą ścianę oddzielającą publiczność od widowni. Podążając śladem Bertolda Brechta, który poprzez bezpośrednie monologi czy piosenki aktorów skierowane do publiczności lub też transparenty z dyrektywami dotyczącymi zachowań widzów, dzisiejszy teatr zaciera również granicę pomiędzy sceną a widownią – uczestnicy spektaklu wychodzą do publiczności, odgrywając swe rolę między rzędami foteli i zapraszają także publiczność na drugą stronę rampy. Wytrącenie z komfortu poznawczego, który zapewniało przyciemnione światło oraz odległość

⁴⁰⁷ J. Wronkowska, *Pozawzrokowe doświadczanie przestrzeni a problem deprywacji sensorycznej współczesnego środowiska zurbanizowanego*, „Architectus” 2019, nr 2 (58).

⁴⁰⁸ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

⁴⁰⁹ Interesującą ilustracją tego zjawiska są gry komputerowe, które niemal całkowicie mogą oddzielić jednostkę od świata zewnętrznego, zamykając ją w przestrzeni audialno-wizualnej iluzji. Por. A. Mróz, *Gry wideo a sztuka: ciało, ból i deprywacja sensoryczna*. „Medialica. Studia Multimedialne z Humanistyki” 2019, nr 6.

od sceny i innych osób, wyznaczając kameralną przestrzeń w obrębie kupionego miejsca, wzmacnia podatność na nowe doznania. Najczęściej sam charakter teatru (eksperymentalny lub klasyczny, prezentujący kanon arcydzieł literatury lub sztuki młodszego pokolenia, posiadający stałą siedzibę i tradycję lub ich pozbawiony, profesjonalny lub amatorski etc.) pozwala przewidzieć stosunek zespołu aktorskiego wobec widza.

2. Na pograniczu nauki i sztuki

Izolacja percepcyjna rozpoczęła swą ekspansję niemal równoległe zarówno w psychologii, jak i neurofizjologii. Kanadyjski psycholog, Donald Hebb, położył chętnych studentów na specjalnych łózkach, odcinając ich od zmysłu wzroku (opaskami), słuchu (poduszkami na uszach) i dotyku (rękawiczkami)⁴¹⁰. Inną formułę przyjął wówczas John Lilly umieszczający badanych „w komorze deprywacyjnej wypełnionej roztworem siarczanu magnezu o temperaturze ludzkiego ciała”⁴¹¹. Dzisiaj wykorzystuje się także komorę floatingową, w której unoszący się człowiek nie odczuwa żadnych bodźców. Trudno mówić o takich doświadczeniach bez związku ze świadomością, dlatego trafnie pytała Honorata Korpikiewicz:

Pacjent poddany narkozie jest nieprzytomny (ma wyłączoną świadomość). Zgodnie z tym, co powiedzieliśmy wyżej, nie powinien on rejestrować żadnych bodźców. W takim stanie wykonywane są operacje i uważa się, że pacjent nie odczuwa podczas nich bólu. Jednak, gdy zahipnotyzować go później, przypomni on sobie przeżycie bólowe. Przypomni on sobie nie tylko sam przebieg operacji, ale także to, że odczuwał niezwykle silny ból. Czy więc w istocie był on nieprzytomny i nie odczuwał bólu (nie rejestrował bodźców)? Czy też raczej ich nie pamięta⁴¹²?

Wątpliwości badaczki dobrze oddają niepewność co do statusu postrzegania pozazmysłowego. Narkoza wyłącza bowiem czułość nerwów, ale nie czujność umysłu. Korpikiewicz doprecyzowuje dalej, że „halucynacje to rejestracja wrażeń przy braku jakiegokolwiek bodźca, złudzenia natomiast – przeinaczanie docierających do zmysłów wrażeń”⁴¹³. Takie rozróżnienie pozwala rozgranaczyć doświadczenia pod względem docierającego – lub nie – impulsu. Zastosowanie środków chemicznych czy substancji

⁴¹⁰ *Deprywacja sensoryczna, czyli co dzieje się z mózgiem odcięty od zmysłów?* <https://lumine.me/blog/terapia/deprywacja-sensoryczna-jak-dziala> [Dostęp: 18 V 2021 r.].

⁴¹¹ Tamże.

⁴¹² H. Korpikiewicz, *Wokół definicji świadomości. Świadomość odzwierciedleniem rzeczywistości?* [w:] *Światłocienie świadomości*, red. i organizacja P. Orlik, Poznań 2002, s. 20-21.

⁴¹³ Tamże.

psychoaktywnych wprowadza organizm w odmienny stan świadomości. Czy podobną moc mają także dzieła artystyczne?

Warto przywołać również pytanie dotyczące pierwszeństwa: czy to sztuka wyprzedza świat widzialny, tworząc nowe formy, formuły i konwencje wypowiedzi artystycznej, czy też dzieje się odwrotnie – rzeczywistość wyprzedza sztukę, uzyskując reprezentację w nowych formach ekspresji? Choć nie sposób udzielić jednoznacznej odpowiedzi, ważne staje się nieustające rezonowanie tych dwóch płaszczyzn: splot życia i sztuki przyczynia się do nieustannej obecności fenomenów natury estetycznej w powszechnym doświadczeniu. Według Romana Kubickiego filozofia tożsama jest z refleksją następującą po przeżyciu wartości dzieła w wyniku czego istnieje wobec niej wtórnie⁴¹⁴. Nie zawsze musi tak być – filozofia może bowiem na kanwie sztuki stawiać nowe, intrygujące pytania.

Ponieważ w wyniku efektu Ganzfelda nie sposób uzyskać wiedzy intersubiektywnie komunikowalnej, a sama procedura badawcza nie jest falsyfikowana, nie może on być źródłem wiedzy pewnej dla przedstawicieli nauk ścisłych. Tam, gdzie nie ma miejsca dla nauki, poznawać zaczyna sztuka. Eksperyment dowodzi, jak cienka jest granica między prawdą a złudzeniem, ponieważ impulsy przekształcane w doznania wydają się mieć status rzeczywistych. Wkroczenie do jawy zjawisk obecnych dotąd tylko we śnie i dla snu zarezerwowanych burzy przeświadczenie o obiektywnie istniejącej rzeczywistości, zmuszając do przededefiniowania, a być może i określenia na nowo, realności.

Z pewnością można jednak stwierdzić, że eksperyment nie należy do domeny parapsychologii, której istotą jest obecność ponadnaturalnych sił w ludzkim umyśle pozwalających na komunikację z innymi lub kierowanie do mózgu informacji dla niego niedostępnych. Również przynależność analizowanego eksperymentu do pseudonauki wydaje się coraz bardzo wątpliwa, ponieważ wspomniane zjawisko nie ma nic wspólnego z ezoteryką, której istotą jest alternatywność wobec przyjmowanych w świecie założeń naukowych (byłoby to na przykład istnienie bóstwa, które zaprojektowało świat tak, że możliwe staje się jego odczytanie i zrozumienie). Eksperyment Ganzfelda jest jedną z najbardziej znanych ilustracji i egzemplifikacji izolacji percepcyjnej, dla której warto stworzyć przestrzeń w refleksji nad rzeczywistością trzeciej dekady dwudziestego pierwszego wieku.

⁴¹⁴ R. Kubicki, *Egzystencjalne konteksty dzieła sztuki. Studium z pogranicza estetyki i filozofii kultury*, Bydgoszcz 2013, s. 11-21.

Samodzielnie podejmowane próby odtwarzania warunków wspomnianego efektu stają się nie tylko sposobem przerwania monotonii, eksperymentowaniem z własnym ciałem i umysłem czy pragnieniem doświadczenia nowych wrażeń, lecz również sprzyjają poznawaniu zjawisk generowanych przez umysł oderwany od bodźców zewnętrznych. *Tabula rasa*, czysta karta, którą jest umysł w momencie narodzin według Johna Locke'a, zostaje stopniowo zapisywana w trakcie życia. Przeciwwagą dla doświadczenia nie jest skrajna refleksyjność (np. pod postacią neostoicyzmu), która miałaby „pozbawić je jego mocy – źródła oczarowania i błędu”⁴¹⁵, lecz świadoma rezygnacja z odczuwania bodźców.

Jeszcze do niedawna galerie sztuki wydawały się miejscami funkcjonującymi na zasadzie mikroświatów, w których widz koncentrował swą uwagę przede wszystkim na eksponatach czy instalacjach. Sztuka jednak szybko zaczęła wykraczać z ograniczonych i ustatycznionych przestrzeni, kierując się w stronę teatrów czy innych miejsc aktywności twórczej, w których bierny odbiór zostaje zastąpiony czynnym udziałem. Interakcja z publicznością zaczęła być kluczowa dla happeningów i performansów. Ucieczka od zamkniętych i elitarnych galerii na rzecz przestrzeni miejskiej i ogólnodostępnej stała się rezygnacją z braku doznań w zamian za ich eskalację. Z drugiej strony do samowystarczalnych świątyni konsumpcjonizmu zaczęły pretendować galerie handlowe, wewnątrz których klient stawał się perceptorom bodźców dźwiękowych (muzyka, promocje), wizualnych (reklamy), zapachowych (aromaty, perfumy), smakowych (darmowe próbki, przekąski, ale także bary, cukiernie, kawiarnie) czy hauptycznych (strefy komfortu, w których na wygodnych kanapach można odpocząć między zakupami). Przesycenie impulsami skłaniającymi do nadmiernej konsumpcji prowadzi często u świadomych i krytycznych odbiorców do sprzeciwu wobec epatowania formami przekazu, których ukrytym celem jest z ducha kapitalistyczne kupowanie kolejnych dóbr materialnych.

Aby analogia nie okazała się nazbyt prosta, warto pamiętać o specyfice tych dwóch dziedzin ludzkiego życia – kultury i konsumpcji, a także związanych z nimi procesami odbioru. Zarówno galerie sztuki, jak i galerie handlowe nie okazują się atrakcyjne dla uczestnika kultury współczesnej – pierwsze pozbawiają sztukę jej macierzystego kontekstu oraz życia, unieruchamiając ją. Drugie zaś stają się agresywne sensorycznie i poprzez nadmiar bodźców wywołują pragnienie ucieczki, rezygnacji. Z napięcia między tymi dwoma formami uczestnictwa we współczesnym świecie można wyciągnąć wnioski o roli i randze zmysłów. Ich wprzęgnięcie w maszynę konsumpcjonizmu obudziło potrzebę doświadczalnego

⁴¹⁵ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, naukowo oprac. T. Gadacz, wstępem poprzedziła A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 305.

kontakty z rzeczywistością w innych przestrzeniach. Najdogodniejszą z nich wydaje się sztuka, najlepiej w specjalnie przygotowanych do tego galeriach, a więc nie odcinająca odbiorcy od warunków zewnętrznych, aby zamknąć go w próżni.

Na co dzień również możliwe staje się doświadczenie złudy istnienia w wyniku kreowania przez mózg zdarzeń, postaci czy obrazów. Pozbawieni dostępu do wewnętrznych przedstawień innych osób, pozostajemy w przestrzeni zapośredniczonego obcowania z wytworami sztuki oraz zasięgiem ich oddziaływania. Dopiero w akcie komunikacji zachodzi możliwość zweryfikowania ich faktycznej obecności – bez potwierdzenia tego faktu ze strony innych, trudno rozpoznać umocowanie indywidualnych postrzeżeń w rzeczywistości. Mimo to jesteśmy w stanie wskazać kolejną stronę medalu, pytając, na ile język stwarza rzeczywistość, a na ile to on jest kształtowany przez świat widzialny? Hipoteza Sapira-Whorfa wskazuje na silne powiązanie tych dwóch porządków: materialnego i językowego. Bliski tej teorii był także Ludwig Wittgenstein, który w słynnej formule – mającej już status aforyzmu, skrzydlatych słów – podkreślał, że „granice mojego języka są granicami mojego świata”. Niemożliwa zatem staje się obecność artefaktów czy zjawisk bez nadania im nazw. Nie umknęło to również uwadze Czesława Miłosza, który w wierszu *Czytając japońskiego poetę Issa* pisał: „Co jest wymówione wzmacnia się. / Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia”⁴¹⁶. Noblista wierzy w urzeczywistniającą moc języka w przeciwieństwie do autora *Traktatu logicznego-filozoficznego*, który uważał również, że „o czym nie można mówić, trzeba milczeć”. Warto zatrzymać się jednak przy granicach języka – z powszechnego doświadczenia łatwo jest wnioskować, że rozpoznajemy przede wszystkim te zjawiska, które potrafimy nazwać. Z braku odpowiednich słów umyka wiele wizualnych wymiarów rzeczywistości, dlatego praca nad zwiększeniem samoświadomości jest przede wszystkim wysiłkiem nad powiększaniem słownika, za pośrednictwem którego przyswajamy i opowiadamy świat. Także demistyfikacja procesów utrudniających jego poznanie wymaga formuł językowych. Szczególnym przypadkiem wydaje się sytuacja, w której to język wprowadza w błąd – dzieje się tak chociażby w przypadku freudowskiej pomyłki, czyli przejęzyczenia ujawniającego ruch myśli odpowiedzialny za dobór słów. W *Wielkiej Improwizacji* z III części *Dziadów* Adama Mickiewicza „język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”⁴¹⁷. Wieszczy uruchamia problem adekwatności relacji myśli – głosu – słów. Dylemat ten powrócił także w postulacie Cypriana Norwida, który pragnął „odpowiednie dać rzeczy słowo”. Sto lat później nieadekwatności myśli i języka w ramach myśli

⁴¹⁶ Cz. Miłosz, *Czytając japońskiego poetę Issa*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 704.

⁴¹⁷ A. Mickiewicz, *Dziady. Poema*, część III, przypisy i uwagi o tekstach S. Pigoń, posłowie S. Stefanowska, Warszawa 1980.

postmodernistycznej doprowadziła do pojawienia się skrajnej tezy, według której to nie my mówimy językiem, ale język mówi nami. Wydaje się, że przeżycia codzienności mogą dostarczyć przykładów zachowań, w których to forma wypowiedzi brała górę nad przekazywanym znaczeniem. Są to jednak pojedyncze przypadki, dlatego, że podczas procesu socjalizacji doskonalimy zdolności interpersonalne, za pośrednictwem których łatwiej zorientować się w świecie, a także nawiązać dialog z innymi.

3. Poza słowami

Cóż jednak począć z obrazami, wizjami czy fantasmagoriami, które nie dają się przełożyć na słowa? Wykraczając wówczas poza znany, oswojony i uwewnętrzniony obraz świata, de(kon)struuja one wyobrażenia o rzeczywistości oraz burzą powstałe na ich gruncie mniemania czy pewniki. Jedną z egzystencjalnych formuł odnajdowania się w świecie jest hermeneutyka pozwalająca poprzez figurę koła przepracowywać jednostkowe wrzucenie w rzeczywistość, nadając znaczenia konkretnym elementom przestrzeni czy sfery, w których zmuszeni zostaliśmy funkcjonować. Hermeneutyka była bliska także Martinowi Heideggerowi zwracającemu uwagę, że człowiekowi XX wieku przyszło żyć w okresie światoo obrazu – to formy ekspresji wizualnej wiodą prym, zamykając człowieka w przestrzeni pojmowanej wzrokowo (myśl niemieckiego filozofa była rozwinięciem koncepcji Johanna Gottlieba Fichtego, dla którego obrazy stają się autonomiczne wobec podmiotu). Wykraczając poza rozważania autora *Bycia i czasu* warto dodać, że prawdziwą ekspansję obrazów przyniósł XXI wiek, upowszechniając na masową skalę nowe media.

Powiązanie języka ze światem znajduje swoje odzwierciedlenie także pod postacią językowego obrazu świata zaproponowanego przez Jerzego Bartmińskiego⁴¹⁸ i będącego kontynuacją myślenia o nierozdzielności myślenia i języka. Aby przekonać się o dalekosiężnych rezultatach takiego związku, dokonajmy eksperymentu myślowego. Wyobraźmy sobie chłopca wychowywanego w pomieszczeniach, w których wszystkie kształty były symetryczne. Czy po kilku latach poznawania tylko takiej rzeczywistości jest on w stanie wyobrazić sobie świat asymetryczny lub amorficzny? Nawet jeśli wyobrażenia podpowiada mu kształty będące zaprzeczeniem dotychczasowego ładu rzeczywistości, problemem okaże się ich nazwanie. A przez to nie zyskają one statusu realnego, jaki będzie równy przedmiotom, wśród których się wychował. Przynajmniej do momentu, gdy

⁴¹⁸ *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999; J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2012.

rzeczywistość wymykająca się symetrycznym ujęciom stanie się jego udziałem. Poprzez ten nieskomplikowany eksperyment myślowy lepiej dostrzegamy zależność: świat nie istnieje bez języka, a język bez świata.

4. Poza portretami

Ważnym i przełomowym momentem w historii sztuki było pojawienie się nurtu impresjonistycznego, który przemodelował wyobrażenia na temat postrzegania rzeczywistości. Impresjoniści udowodnili, że poszczególne pigmenty mogą składać się na obraz dopiero w oku obserwatora, same w sobie pozostając zaledwie dyspozycjami. Tutaj – podobnie jak w przypadku anamorfozy – kluczowe jest obranie perspektywy; dopiero z odległości możliwe staje się dostrzeżenie całości przedstawienia. Brak dystansu skazuje widza na obserwacje niewielkich punkcików, które oglądane pojedynczo nie tworzą właściwego pejzażu. Impresjonizm skłonił do badań nad sposobami percepcji oraz biologicznym umotywowaniem widzenia. W ślad za nim poszły także badania uwzględniające kulturowy i społeczny wymiar obserwacji – pionierskim rozpoznaniem w tym zakresie pozostają prace Heinricha Wölfflina, których ważne echa pojawiają się również w *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego⁴¹⁹. Książka łódzkiego malarza i teoretyka cieszy się w Polsce większą recepcją niż teksty szwajcarskiego historyka sztuki, także dzięki filmowej biografii *Powidoki* zrealizowanej przez Andrzeja Wajdę. Zaktualizowane wówczas zostaje filozoficzne pytanie o postrzeganie rzeczywistości, które przed pracami wspomnianego artysty znalazło swój wyraz w poglądach Edmunda Husserla i powołanej przez niego do istnienia orientacji fenomenologicznej. Jej postulatem była redukcja fenomenologiczna postulująca zgłębienie czystej świadomości poprzez wzięcie w nawias istnienia świata. Filozofów i artystów interesują przede wszystkim akty czystej świadomości, wyzwolonej z materii rzeczywistości. Strzemiński poniekąd podważa taką możliwość, ujawniając dodatkowe przesłanki – mówiąc językiem retoryki nazwalibyśmy je entymematami – stojące za określonym sposobem widzenia. Dla porządku dodajmy, że fenomenologia okazała się wyjątkowo płodną dziedziną myśli inspirującą wielu teoretyków. Jednym z najważniejszych fenomenologów dla rodzimego literaturoznawstwa okazał się Roman Ingarden fundujący teorię dzieła literackiego składającego się z warstw i faz⁴²⁰.

⁴¹⁹ Opublikowana dopiero po śmierci autora w 1958 r.

⁴²⁰ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1960.

Ingarden był uczniem Edmunda Husserla, dlatego można mówić w jego przypadku o kontynuowaniu linii czy nawet rozwinięciu i przetransponowaniu idei swego mistrza. W wyniku kulturowego zwrotu teorii dawne szkoły metodologiczne ustąpiły miejsca poetykom odbioru⁴²¹ oraz literackim praktykom codzienności⁴²². Między innymi z tych powodów, współcześnie triumf święci nowy materializm, za pośrednictwem którego odzyskane zostają pojęcia służące do opisu świata.

Fascynujące procesy świata przyrody, fatamorgana czy anamorfoza obnażają niewystarczalność narządu wzroku, dowodząc, że teza przypisywana George'owi Berkeleyowi, w myśl której „«istnieć» znaczy «być postrzeganym»” (*esse est percipi*), nie jest możliwa do podtrzymania. Zjawisko deprywacji sensorycznej zmienia swój status, wkraczając w obszar nauki – zamiast binarnego myślenia w kategoriach nauka i par nauka, proponując stworzenie nowej jakości poprzez dowartościowanie zjawisk nie sytuujących się ściśle w obu dyskursach. To kolejny krok na drodze do zbliżenia nauki i sztuki.

W filozofii Dalekiego Wschodu najnaturalniejszym stanem izolacji percepcyjnej była medytacja polegająca na takim skupieniu, które uniemożliwia docieranie bodźcom zewnętrznym. Skupienie wprawiające w odmienny stan świadomości staje się zauważalne także fizjologicznie: zmniejszenie ciśnienia tętniczego czy stresu, a także poprawienie koncentracji to tylko wybrane przykłady dobroczynnego działania deprywacji sensorycznej. Rosnące zainteresowanie medycyną naturalną jest rezultatem docenienia wrodzonych skłonności organizmu do samoregeneracji. W ślad za nim podążają pragnienia ograniczenia rozpraszających sposobów oddziaływania zewnętrznej rzeczywistości na kondycję współczesnego konsumenta kultury. Konsumenta, ponieważ przemiany XXI wieku uczyniły ze sztuki jedną z form oferujących zaspokojenie potrzeb estetycznych – niekiedy sztucznie napędzanych reklamą czy wprawiających w snobistyczny samozachwył. Pozorny elitaryzm sztuki zamkniętej w galeriach-bankach dostępnych dla publiczności sprawia, że doświadczenie dzieła staje się przede wszystkim doświadczeniem sytuacji odbiorczej. Maria Poprzęcka opisywała swój pobyt „przed obrazem” za szkłem w paryskim Luwrze:

Obraz, chociaż nieotykalny w swej podskórnej warstwie, podlega niekończącym się metamorfozom, staje się niczym ekran biernie przyjmujący rzucane na niego widoki. Co więcej, to, jakie jest odbicie, w wielkiej mierze od nas samych zależy, gdyż zmienia się ono z każdym naszym ruchem⁴²³.

⁴²¹ A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* pod red. R. Nycza i M. P. Markowskiego, Kraków 2006.

⁴²² T. Umerle, *Literackie praktyki codzienności. Teoria i studium przypadku*, Poznań 2018.

⁴²³ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Alberta do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 84.

Aby przyjrzeć się *Mona Lisie*, odbiorca zostaje zmuszony do spojrzenia w głąb gabloty, pokonując przy tym własne odbicie. To nie jedyne przeszkody w kontakcie z arcydziełem: „Odbicia światła, najbardziej utrudniające ogląd znajdującego się pod szybą obrazu, stwarzają skądinąd silnie przyciągającą wzrok migotliwą grę błysków i lśnień. (...) I co najważniejsze – oglądamy tam «najbardziej interesującą powierzchnię świata»: naszą twarz”⁴²⁴. Przemierzyliśmy tysiące kilometrów, aby na własne oczy dostrzec oblicze z najsłynniejszego płótna w historii sztuki, a tymczasem – jeśli mamy szczęście zbliżyć się gabloty przez tłum zwiedzających – widzimy sami siebie! O ileż dogodniej byłoby przyjrzeć się obrazowi-legendzie w zaciszu własnego domu w oknie komputera⁴²⁵ lub historii sztuki albo przynajmniej podręcznika szkolnego... A mimo to tłumy rokrocznie pielgrzymują do francuskiego muzeum na spotkanie ze słynną damą uwiecznioną na płótnie. Dlaczego sama obecność, a także często towarzyszące jej wykonanie zdjęcia szyby, za którą skryta jest bohaterka płótna, stają się ważniejsza niż niespieszna refleksja nad dziełem? Jedną z motywacji staje się wspomniana potrzeba narcystycznego i snobistycznego zbliżenia do pomnika historii, a szczytem marzeń wielu „turystów” byłoby zapewne zrobienie sobie z nią zdjęcia, najlepiej selfie. I tak od lat znakiem czasu są tłumy tłoczące się we francuskim muzeum, które staje się świątynią sztuki, a jej ołtarzem właśnie renesansowe arcydzieło. O co więc chodzi? Na pewno nie o obraz. Pragnienie kontaktu przysparza emocji, które udzielają się zmierzającym w kierunku gabloty. W kontrze do takiego powierzchownego, bo wynikającego z samej możliwości bycia w aurze *Mona Lisy*, kontaktu afektywnego sytuuje się właśnie deprivacja sensoryczna, która także pozwala obcować człowiekowi z obrazami – lecz jego własnego umysłu. Być może jest on zdolny do samodzielnego odtworzenia bohaterki na zawsze unieruchomionej na włoskim płótnie...

W liryku *Autoportret w małym muzeum* odmienną sytuację portretował Adam Zagajewski:

Patrzył na mnie śniady Chrystus
z małych obrazków *trecenta*;
nie rozumiałem tego spojrzenia,
ale chciałem się na nie otworzyć.
Ciemnowłosy, skupiony Chrystus,
absolutnie skoncentrowany,
ujęty w złote ramy Bizancjum,

⁴²⁴ Tamże.

⁴²⁵ Obraz *Mona Lisa* zobaczyć można na oficjalnej stronie Luwru: <https://focus.louvre.fr/fr/la-joconde> [Dostęp: 12 IV 2021].

spoglądał na mnie, podczas gdy ja
pochłonięty byłem czym innym –
z rosnącą niechęcią śledziłem
tych starszych ludzi, Francuzów:
w cichym, prawie pustym muzeum
on czytał jej na głos, zbyt głośno,
odpowiednią stronę z przewodnika⁴²⁶.

W utworze to nie bohater liryczny koncentruje się na obrazie, ale Chrystus przedstawiony na płótnie spogląda na niego. Spojrzenie ma moc stwarzania – postać z płótna nakierowuje uwagę na bohatera, a ten przesuwa ją na parę starszych odwiedzających. Nie trzeba więc tłumów, aby zostać zbitym z tropu i oddalić się od celu swojej wizyty. Indywidualny kontakt ze sztuką zostaje w utworze skontrapunktowany powtarzalną i ogólną informacją z przewodnika. Muzeum w utworze nie uświęca sztuki. Po doświadczeniach odbioru Mona Lizy, wydawałoby się, że małe muzeum, o którym mowa w tytule, będzie sprzyjało kameralnemu odbiorowi obrazów. Wiersz podważa takie przypuszczenia, dowodząc, że w żadnej instytucji nie zostajemy z obrazem sam na sam. Utwór staje się ważnym głosem dotyczącym publicznej recepcji dzieł.

W ramach sprzeciwu wobec rosnącego pragnienia żywego kontaktu z martwą sztuką, którego przykładem mogą być pielgrzymki do nieomal mitycznej postaci Leonarda Da Vinci, wielu badaczy, ale i pasjonatów, zdecydowało się nie niepokoić arcydzieł własną obecnością. Rezygnacja z możliwości spotkania staje się pragnieniem indywidualnego, a po części również intymnego, kontaktu ze sztuką, któremu nie będą towarzyszyły ani tłumy w korytarzach największego na świecie muzeum sztuki ani pojedyncze osoby.

Przejawem izolacji percepcyjnej jest również zachowanie bohatera powieści *Paragraf 22* Josepha Hellera, porucznika Dunbara. Poprzez leżenie na materacu i wpatrywanie się w sufit, wyrażał sprzeciw wobec narażania własnego zdrowia i życia w wojnie. Wyciszenie jaskrawo kontrastuje z dynamiką działań wojskowych. To także świetny przykład ironii oraz humoru autora, obnażającego w ten sposób absurd wojny. W najbardziej podstawowej postaci jest on jednak dosłownym odwróceniem wzroku od tragizmu i okrucieństwa, z którymi wiąże się konflikt zbrojny.

Innym przykładem rezygnacji z percepcji wzrokowej jest wiersz Cypriana Norwida *Stolica*, którego podmiot „zmęczony koniecznością patrzenia i oglądania, marzy o tym, by

⁴²⁶ A. Zagajewski, *Autoportret w małym muzeum*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, s. 283.

dać «wytchnąć oku» i «wypocząć okiem»⁴²⁷. Autorka tej refleksji, Ewa Paczoska, zestawia następnie autora *Marionetek* z narratorem „*Paryskiego spleenu* Baudelaire’a, który po przyjsciu wieczorem z miasta do domu notuje z ulgą, że «znikła tyrania ludzkiej twarzy» (*Okno*), nie chce patrzeć, (...) «na niedobliżnionych bliźnich lica»⁴²⁸. Rezygnacja ze zmysłu wzroku nie stanowi naturalnie całkowitej realizacji izolacji percepcyjnej, ale pierwszy krok na drodze wewnętrznej równowagi, z której wytrącają bohaterów obu utworów ludzie i miejsca.

5. Deprywacja sensoryczna – wariant Leśmiana

Przywołane poniżej przykłady utworów autora *Łąki* pokazują, jak w tej twórczości możliwa jest izolacja percepcyjna.

Rama modalna, w której rozgrywają się sytuacje liryczne dziesięciu wierszy cyklu *Zielona Godzina*, zostaje określona przez oniryczny czas zawieszenia praw rzeczywistości, jakim jest sen. Początkowy dystych z pierwszego utworu:

Rozechwiały się szumne gałęzi wahadła
Snem trącone! Wybiła Zielona Godzina!

I 39

zostaje zamknięty kłamrą finalną strofy ostatniego wiersza:

Idę oto na słońce, wiedząc, żem wskroś widny
Drzewom, w drodze spotkanym, i ptakom, co dzioby
Zanurzają w me usta, odbite wśród fal.

Żem się przyśnił i zwidział tym kwiatom i ziołom,
Żem się pokładł na życiu, jak żuraw na łące
Ponad siebie rozkwitam, ponad siebie trwam!

O, ruczaje, skąd niebo przygląda się siołom!
O, gąszcze dziwów leśnych! O, kwiaty, widzące
Mój na ziemi zjaw nagły sen i chwała wami!

I 50

⁴²⁷ E. Paczoska, *Być czy też bywać? Norwid wobec dylematów nowoczesności*, [w:] C. K. Norwid, „*Klucze od echa*”. *Osobność. Wiersze*, całość ułożyła i słowem wstępnym opatrzyła E. Kącka, fotografie wykonał A. Nowakowski, Kraków 2018, s. 176.

⁴²⁸ Tamże.

Sen nie jest stanem ogarniającym tylko bohatera doświadczającego, ale również naturę – nieomal metafizyczne zjednanie snów ma odpowiadać za chwilową możliwość wspólnego istnienia poprzez przekroczenie granic podmiotowo-przedmiotowych. Jak możliwe byłoby doświadczenie tak szerokiej gamy wrażeń we śnie? Właśnie poprzez deprivację sensoryczną. Przyjmując, że nie jest możliwe dotarcie do bohatera jakichkolwiek bodźców zewnętrznych, wszystkie z wydarzeń rozgrywają się w jego wyobraźni.

Urszula M. Pilch pisała, że „podmiot [*Zielonej godziny* – przyp. M.K.] zostaje *de facto* zajęty przez las – co owocuje skutkiem odwrotnym, a mianowicie wchłonięciem leśnego świata w siebie i idącej za tym absolutnej zmiany sposobu percepcji, już zawsze naznaczonej przez tkwiący w podmiocie las”⁴²⁹. Jest to ciekawa zmiana perspektywy, wchłonięcie nie oznacza jednak zawłaszczenia ani ograniczenia osobności lasu, a wskazuje na siłę jego oddziaływania, skoro warunkować ma postrzeganie bohatera. Wątpliwości budzi jedynie owo „zajęcie”, które bezpośrednio wiąże się z „totalną aneksją”, ponieważ w całym VIII utworze cyklu pojawiają się apostrofy nakłaniające las do opuszczenia konkretnych miejsc, brak tu jednak wskazówek, że może on istnieć poza swym pierwotnym obszarem. Czyżby las miał dokonać wspomnianego zajęcia podmiotu bez jego świadomości? I taką tezę uchyla utwór IX, w którym bohater opisuje las idący ku niemu „zgrzany wiosną, wielki, uśmiechnięty, / Wzdychający nadmiarem swych jezior i pszczół” (I 48). Dalej czytamy: „I długo patrzeliśmy w siebie – niez wiedzeni” (I 49). Karkołomnym przedsięwzięciem jest wyobrazić sobie las patrzący na podmiot z jego wnętrza (o odbiciu w tym fragmencie mowy nie ma). I wreszcie finał części IX: „Cofnęliśmy się – każde w swą ciemność, w swój świat” (I 49), jednoznacznie mówiący o rozstaniu dwóch bohaterów lirycznych liryku. Potwierdza to ostatni utwór, w którym podmiot ma świadomość swej osobności. Teza o zajęciu podmiotu przez las wydaje się więc efektowna, lecz nie posiadająca oparcia w dalszej części *Zielonej godziny*.

A jeśliby spojrzeć na relację bohatera z lasem poprzez pryzmat dyskursu utożsamiającego ich wzajemne przeniknięcie z formą poznania? Jolanta Brach-Czajna zauważała: „A więc chodziłoby o poznawanie przez zaistnienie w kształcie poznawanym. I tu już widzimy, że kategoria wniknięcia przesuwają punkt ciężkości rozważanego problemu z czynności poznania na czynność istnienia”⁴³⁰. Skoro wzrok nie jest bierny wobec rzeczywistości, lecz także ją stwarza, nie ma przeszkód by założyć, że bohater liryczny kreuje obraz lasu. Polisensoryczność utworu może jednak uchylać taką interpretację, gdyż nie tylko

⁴²⁹ U. M. Pilch, *Podmiot zamknięty w spojrzeniu. «Sad rozstajny» Bolesława Leśmiana*, [w:] *Stulecie «Sadu rozstajnego»* pod red. Urszuli M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014, s. 88.

⁴³⁰ J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018, s. 167.

wrażenia wizualne świadczą o jego obecności. Aby las mógł zostać przeniknięty, musi zaistnieć, a przez to stać się poznawalny. Brach-Czajna rozważała dalej: „Być może prawdziwie wartościowe jest tylko dążenie skierowane na zewnątrz i odczucie możliwie największej bliskości z tym, co nami nie jest. I tym większą wartość ma dla nas to doświadczenie, im bardziej odrębny i obcy jest nam obiekt dążenia i pożądania: inny człowiek jako ten, który nie jest nami; świat zewnętrzny jako wszystko poza nami”⁴³¹. Przeżycie, które staje się przedmiotem opisu wiersza nawiązuje do ekstatycznego pojmowania egzystencji, o którym pisał Michał Paweł Markowski: „«Zdolność do ekstazy», czyli poddanie się nieustającej przemianie, jest też podstawowym warunkiem egzystencjalnym w świecie Leśmiana”⁴³². Wykroczenie podmiotu poza siebie pozwala przywołać kategorię nowoczesności, której autor *Łąki* jest przedstawicielem, czego dowodzi zdecentrowany bohater i świat. Choć rozważania filozofki dotyczą sfery miłosnej, z powodzeniem pozwalają się transponować na płaszczyznę relacyjności: „Na tym poziomie wnikięcia istnienie – poznanie – i stwarzanie żywią się sobą wzajemnie i tylko w łączliwym ruchu i przeistaczaniu mogą być uchwycone i w ten jedynie sposób się przejawiają”⁴³³. Cały cykl *Zielona godzina* zapowiada dalsze zainteresowanie poety sferą metamorfoz oraz problematyką poznania i utożsamienia odnosząc się do percepcji pozazmysłowej. Ma ona bowiem zdolność przemiany – zbudzony ze snu bohater jest nie tylko bogatszy o nowe doświadczenia, ale również inaczej postrzega sferę natury, z którą na moment się zjednoczył.

Sen bohatera *Zielonej godziny* mija zanim ten zdąży odsłonić sekret bytu. Począwszy od omawianego cyklu wierszy, który swą konstrukcją sygnalizuje powtarzalność oraz temporalność zjawisk, Leśmian wielokrotnie pragnął zgłębić zagadkowość bytu i niebytu, by w końcowej fazie swej twórczości – trzy lata przed przejściem na drugą stronę – opublikować *Dziewczynę* – arcyballadę, stanowiącą sumę przekonań poety o granicach poznania.

Innym zapisem doświadczenia pozazmysłowego może być początkowy fragment liryku *Z lat dziecięcych*:

Przypominam – wszystkiego przypomnieć nie zdołam:
Trawa... Za trawą – wszechświat... A ja – kogoś wołam.
Podoba mi się własne w powietrzu wołanie –
I pachnie macierzanka – i słońce śpi – w sianie.

II 127

⁴³¹ Tamże, s. 169.

⁴³² M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna...*, dz. cyt., s. 49.

⁴³³ J. Brach-Czajna, dz. cyt., s. 170.

Świadomość niemożności pełnego wspomnienia dzieciństwa może skłaniać do kreacji. Bohater nie tylko przypomina sobie utracony czas⁴³⁴, lecz również stwarza go w oparciu o doznania, których jest pozbawiony. Z deprivacji sensorycznej, która może być znakiem tęsknoty za mnogością wrażeń, powstał liryk tętniący witalnością.

Wyobraźnia Leśmiana przesuwana granice między możliwym i niemożliwym do doświadczenia oraz pomyślenia. Jego utwory mają moc generowania obrazów z wnętrza umysłu, które istnieją bez przeżyć zewnętrznych, budując światy w wyobraźni czytelnika.

W doznaniach pojawiających się w wyniku izolacji percepcyjnej sfera zjawisk estetycznych pozostaje niezmienna. Omawiane kategorie istnieją więc nie tylko zewnętrznie jako niezależne od doświadczającego, ale również w nim – na przekór czystej karcie Johna Locke’a.

Deprivacja sensoryczna przeciwstawia się dążeniu współczesnego świata do zawłaszczenia pełni doświadczenia pochodzącego z zewnątrz. Niczego nie oferując, stwierdza – jeśli zupełność jest możliwa, tkwi w nas, a najlepszą drogą do niej jest minimalizm celów i środków. Czym skutkuje silna ekspansja bodźców? Ich nadmiarem, przebodźcowaniem, brakiem uważności. Do czego zaś prowadzi deprivacja sensoryczna? Do skupienia uwagi i skierowania jej na samych siebie oraz doznania pochodzące z głębi własnego umysłu. Leśmianowskie utwory są przykładem jej obecności w materii literatury, dostarczając dowodów, że także zjawiska estetyczne mogą pochodzić z głębi doświadczeń jednostki. W przestrzeni indywidualnej sięgnięcie do izolacji percepcyjnej oznacza świadomą deklarację wolności od nadmiaru impulsów, które mogą zawłaszczać i stępiać wrażliwość odbiorcy oraz odbierać wolność do wyboru źródła afektów.

ROZDZIAŁ II

CIELESNOŚĆ POEZJI – POETYKA CIAŁA. SOMATOESTETYKA A TWÓRCZOŚĆ LEŚMIANA

⁴³⁴ Według Doroty Wojdy na drodze anamnezy – zob. D. Wojda, „Dotyk szyby – ustami...” *O jednym wierszu Bolesława Leśmiana*, [w:] *Polska poezja ostatnich dwustu lat. Odczytania i przekroje* pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, U. M. Pilch, Kraków 2022.

(...) Merleau-Ponty zauważa również, że filozofia jest czymś więcej niż bezosobową teorią,
jest bowiem także indywidualnym sposobem życia.

Richard Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*⁴³⁵

Zaproponowany przez Richarda Shustermana projekt somatoestetyki⁴³⁶ obejmuje namysł nad świadomością ciała, jego doświadczaniem, poznawaniem, postrzeganiem czy kształtowaniem. Choć negatywnym odniesieniem w punkcie wyjścia jest dla badacza „doniosłe potępienie przez Platona ciała jako medium w *Fedonie* (65c-67a) (...)”⁴³⁷, transdyscyplinarna propozycja przeciwstawia się również kartezjańskiemu podziałowi na rozum i ciało, przedstawiając je jako harmonijnie współpracujące komponenty poznania. Shusterman następująco określa cele nazwanej przez siebie dyscypliny:

Podobnie jak wykwalifikowani robotnicy potrzebują konkretnej wiedzy na temat własnych narzędzi, tak i my potrzebujemy lepszej wiedzy somatycznej, aby poprawić nasze rozumienie i wykonywanie czynności w ramach różnych dyscyplin i praktyk, które przyczyniają się do naszej maestrii w najwyższej spośród sztuk – sztuki życia lepszym życiem [podkr. – M.K.]⁴³⁸.

Zainteresowanie pragmatyzmem oraz filozofią życia pozwala bezpośrednio przełożyć wypracowane koncepcje na jednostkową egzystencję: „(...) proponując zaś somatoestetykę – pisał badacz – jako filozoficzną dziedzinę teorii i praktyki, starałem się pokazać, że najstarsze i najistotniejsze cele filozofii bezpośrednio wymagają troski o udoskonalenie cielesnej percepcji i funkcjonowania ciała”⁴³⁹. Historyczna refleksja poprzez splot z nowszymi rozważaniami nad somatycznością pozostaje żywa. Spostrzeżenie, które uczyniłem mottem rozważań, odnosi się tak do Maurice Merleau-Ponty’ego, jak i samego Shustermana – oboje bowiem stworzyli refleksję na miarę (nie tylko własnego) życia. Co więcej, znajduje ona

⁴³⁵ S. Shusterman, *Ciche i chrome ciało filozofii. Merleau-Ponty i niedostatek somatycznej uwagi*, [w:] tegoż, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przekł. W. Małecki, S. Stankiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2016, s. 105.

⁴³⁶ Krystyna Wilkoszewska odnosząc się do funkcjonowania w języku polskim terminów „somaestetyka” i „somatoestetyka”, pisała, że „nie chodzi o interpretację znaczeniową, lecz o formę językową. Wojciech Małecki w swoich wcześniejszych przekładach używa formy «somatoestetyki», chcąc uniknąć zbitki samogłosek a i e. Osobiście wolę, pomimo tej niezręczności, zachować formę najbliższą oryginału i obecnie już upowszechnioną w świecie”. Zob. *Nota biograficzna*, [w:] R. Shusterman, *Świadomość ciała...*, dz. cyt., s. 298.

⁴³⁷ Tamże, s. 23. Wskazana książka zdaje relację z historii badań nad ciałem, omawiając koncepcje najważniejszych myślicieli oraz ich wkład do studiów z zakresu somaestetyki, dlatego rezygnuję z ich przywoływania i referowania.

⁴³⁸ Tamże, s. 22.

⁴³⁹ R. Shusterman, *Zwrot ku cielesności: troska o ciało w kulturze współczesnej*, [w:] tegoż, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, opr. i tłum. tekstów: W. Małecki, współpraca naukowa: A. Chmielewski, Wrocław 2007, s. 107.

zastosowanie również w dorobku Bolesława Leśmiana, dla jego lirycznych bohaterów filozofia bywa wszak dominantą organizującą poszczególne utwory, ponieważ to doświadczenie ciała wysuwa się na pierwszy plan. Doceniając filozoficzny wkład badacza w rozwój świadomości cielesnej, pragnę uczynić jego prace punktem wyjścia dla rozważań nad twórczością autora *Łąki*. I choć omawiani przez Shustermana myśliciele zazwyczaj rozwijali swoje koncepcje już po śmierci Leśmiana, owoce ich rozpoznania rzucają nowe światło na cielesność wyrażoną w utworach poetyckich. Filozofia – wcześniej stereotypowo postrzegana jako domena umysłu – pod piórem amerykańskiego badacza sukcesywnie pogłębia studia nad cielesnością i jej znaczeniem w procesach społecznych. Rozległości somaestetycznego przedsięwzięcia dowodzą różnego rodzaju studia podejmowane przez twórcę *Estetyki pragmatycznej* w ciągu kilku dekad – rezultaty zostały opublikowane w formie artykułów i książek.

1. Refleksje metodologiczne

Aby propozycja namysłu nad cielesnością pozostała aktualną i współcześnie atrakcyjną, wskazane byłoby dopełnić namysł nad somatycznością również współczesnymi technikami pracy nad ciałem, które wykraczają poza myśl amerykańskiego badacza – w ostatnich latach szczególnie ważna okazała się książka Petera Sloterdijka *Musisz życie swe odmienić*⁴⁴⁰, w której autor nakierowuje uwagę na fizyczną stronę istnienia jako konsekwencję postępującej sekularyzacji. Tytuł pracy – zaczerpnięty z wiersza Rainera Marii Rilkego – wskazuje na styl życia, w którym szczególna dbałość o ciało chroni przed niepokojami egzystencjalnymi czy metafizycznymi. Świadomość współczesnej myśli nie zawsze znajduje jednak przełożenie na Leśmianowską twórczość – pomimo nośności koncepcji Sloterdijka, nie znajduje ona oddźwięku estetycznego w dorobku twórcy *Sadu rozstajnego*.

Mimo że myśl Shustermana nie jest ani jedyną, ani najbardziej teraźniejszą z koncepcji podejmujących namysł nad somatycznym uczestnictwem człowieka w świecie, stanowi dla mnie najważniejszy z konstruktów podczas budowania przestrzeni do analizy Leśmianowskich utworów, ponieważ – jak pisał badacz – „somoestetyka ma na celu krytyczne, ulepszające badanie doświadczenia człowieka i użycia ciała jako miejsca sensoryczno-estetycznej percepcji (*aistesis*) oraz kreatywnego kształtowania siebie”⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ Zob. P. Sloterdijk, *Wprowadzenie. Zwrot antropotechniczny* [w:] tegoż, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przekł. J. Janiszewski, słowo wstępne A. Żychliński, Warszawa 2014.

⁴⁴¹ R. Shusterman, *Somoestetyka a problem ciało/media*, [w:] tegoż, *O sztuce i życiu...*, dz. cyt., s. 75.

Cielesny aspekt Leśmianowskiej twórczości doczekał się już wybranych opracowań, odnoszących się do tego zagadnienia z perspektywy konkretnych utworów⁴⁴².

Reprezentacją ciała w świecie tekstów zajmuje się somatopoetyka sformułowana przez Annę Łebkowską traktującą ją jako „(...) zasady i sposoby uobecnienia się kategorii cielesności w dyskursach kulturowych i zarazem w literaturze, jako relację między tym, co werbalne, a tym, co cielesne, między ciałem a literaturą”⁴⁴³. W te ramy metodologiczne wpisują się również moje rozważania dotyczące odbierania zjawisk estetycznych poprzez ciało w Leśmianowskiej poezji.

Według badaczki „To, co młodopolscy poeci dostrzegają przez ciało, jest ściśle związane z całościowym odczuwaniem świata”⁴⁴⁴. Nie wiadomo, czy do grona młodopolskich poetów Łebkowska zalicza również Leśmiana, lecz poeta postrzega poprzez ciało zarówno pełnię rzeczywistości – *Sad rozstajny* czy *Łąką* dążą do zupełnego ujęcia świata w jego różnorodności – jak i fragmenty – w ostatnim okresie twórczości uchwycenie śladu obecności jest dla poety równie ważne.

2. Pragnąc pełni

Pryzmat moich rozważań stanowią kategorie estetyczne, których krąg oddziaływania jest także somatyczny. Pierwszą jest prześwit pojawiający się między innymi w przytoczonym w poprzedniej części pracy wierszu *Pragnienie*. Dla Elżbiety Winieckiej „utwór ten wyraża tęsknotę za stanem, w którym nie ma rozdźwięku między istnieniem i świadomością istnienia, w którym podmiot roztopia się w żywiole życia”⁴⁴⁵. Jeden stan poprzez prześwit uobecnia się w drugim – wspomnienie i projektowanie przyszłości wprowadzają do świadomości czasowość. O przemijaniu podobnie do Winieckiej i – w jej odczytaniu – Leśmiana, pisał Arthur Schopenhauer:

⁴⁴² Por. np. M. Kozan, *Ciało, cielesność i odcieleśnienie. Somatyka „Sadu rozstajnego” Bolesława Leśmiana*, „Polisemia” 2013, nr 1 (10); Sz. Trusewicz, *Ciało miarą rzeczy? Świdryga i Midryga Bolesława Leśmiana*, „Kultura Popularna” 2014, nr 4 (42); B. Sienkiewicz, *Leśmianowska „alchemia ciała” (cykle „Ballady” i „Pieśni kalekujące” z tomu „Łąka”)*, „Nauka” 2010, nr 4; R. Milan, „Sidi-Numan” – poemat (nie)zazdrosny o ciało? *Leśmianowski głos na temat ciała (w poezji)*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”* pod red. U. M. Pilch, M. Stali, Kraków 2014.

⁴⁴³ A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, [w:] tejsze, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Kraków 2019, s. 13.

⁴⁴⁴ Tamże, s. 30.

⁴⁴⁵ E. Winiecka, *Dystans i pragnienie bezpośredniości: nowoczesna świadomość Bolesława Leśmiana*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2009, nr 16 (36), s. 38-39.

Godziny przemijają tym szybciej, im są przyjemniejsze, tym wolniej, im przykrzej się je spędza; albowiem ból, a nie przyjemność, jest czymś pozytywnym, czego obecność się odczuwa. Podobnie uświadamiamy sobie czas, gdy się nudzimy, lecz nie podczas rozrywki. Jedno i drugie dowodzi, że życie nasze jest najprzyjemniejsze wtedy, gdy je najmniej odczuwamy; wynika stąd, że byłoby lepiej, gdyby nie było go wcale⁴⁴⁶.

Odczuwanie czasu możliwe jest poprzez jego upływ – przemijania dotyczy zarówno „postaci świata tego”, jak i cielesności – własnej oraz cudzej. Prześwit rozumiany jest więc jako refleksyjny namysł nad życiem pozbawiony komponentu doświadczeniowego. Przerwa w przeżywaniu wprowadza moment refleksji dotyczący przeszłości (wspomnienia, tęsknoty) oraz przyszłości (pragnienia, plany).

Świadomości tradycji literackiej twórca *Łąki* dowodził w jednym ze szkiców literackich – *Miłości Platońskiej*, w którym przeciwstawiał się potępieniu sfery cielesnej przez autora *Uczty*. Po diagnozie, według której w platońskim wyborze tkwi „(...) jego opętanie, jego ślepotą na całą resztę świata, jego rozkosz równoczesna z powodu apoteozy ducha i detronizacji ciała!”⁴⁴⁷, poeta przywraca ciało sferze transcendentnej: „najbardziej godnym pieszczoty jest ciało – najbardziej myśleniem roztajemniczone, najbliższe «idei wiecznych»”⁴⁴⁸. Spostrzeżenie pozostaje w zgodzie z twórczością poetycką Leśmiana, w której doznania zmysłowe, zwłaszcza somatyczne, organizują poszczególne utwory czy cykle, jak chociażby sztandarowy *W malinowym chrusniaku*. Nie jest to jednak jednowymiarowa twórczość skupiona na czystej afirmacji cielesności. Artur Żywiołek, konfrontując tradycję Platońską (*Uczta*) z chrześcijańską (*Pieśni nad Pieśniami*) zauważa, że Leśmian „(...) ani nie detronizuje ciała, ani nie gloryfikuje ducha, ani też nie dokonuje apoteozy ciała kosztem detronizacji ducha”⁴⁴⁹. W przekonaniu badacza sekret miłości według poety polega bowiem na powiązaniu duszy i ciała. Dobrze potwierdza to Leśmianowska perspektywa – witalistycznie przejawiająca się afirmacja cielesności zostaje wyrażona w myśli na wskroś intelektualnej. Estetyczny namysł nad cielesnością w utworach tego poety zostaje wpisany w interesujące go rozważania natury filozoficznej.

O oddziaływaniu idei Henriego Bergsona na twórczość Leśmiana napisano bardzo dużo, często określając autora *Łąki* mianem bergsonisty. Najczęstszym przedmiotem zainteresowań badaczy tej twórczości jest *Ewolucja twórcza*, którą poeta miał nazywać swoją

⁴⁴⁶ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. II, tłum. J. Garewicz, Warszawa 2009.

⁴⁴⁷ B. Leśmian, *Miłość Platońska*, [w:] tegoż, *Szkiele literackie*, dz. cyt., s. 470.

⁴⁴⁸ Tamże.

⁴⁴⁹ A. Żywiołek, *Συμπόσιον albo amoris tristitia. Biesiada Leśmiana*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2017, nr 14, s. 196.

ulubioną książką filozoficzną. Z perspektywy somaestetycznej ważny jest natomiast wpływ *Materii i pamięci* na tę poezję, ponieważ podtytuł pracy brzmi: *O stosunku ciała do ducha*. Francuski myśliciel, odnosząc się do Kartezjańskiego dualizmu, wprowadza dodatkowy komponent będący zasługą rozwijającej się wówczas psychologii – pamięć. Leśmian wynosi ludzką cielesność ponad Kartezjańsko-Kantowską tradycję eliminującą somatyczną sferę przeżyć estetycznych. Nie jest oczywiście tak, że cała koncepcja Bergsona znajduje swój oddźwięk w dorobku poety, niemniej pewne jej komponenty pozostają zbieżne z myślą poetycką. Na ile jest to kwestia bezpośredniej inspiracji, a na ile konsekwencja samodzielnego rozwoju wynikającego z podobnych zainteresowań, nie sposób ustalić. Nie pragnę więc dowodzić, że autor *Sadu rozstajnego* jest dłużnikiem francuskiego myśliciela, ale wskazać na kolejny prześwit poezji i filozofii – tym razem obecny w trzech różnych wierszach opatrzonych tym samym tytułem *Wspomnienie*. Bergson w *Materii i pamięci* opublikowanej w 1896 r., czyli rok po debiucie Leśmiana, pisał: „Jeśli chodzi o pamięć, to rolą ciała nie jest nagromadzenie wspomnień, lecz tylko wybór użytecznego wspomnienia (...)”⁴⁵⁰. Nie tylko umysł poprzez pamięć sięga w przeszłość, ale także ciało odczuwa pojawiające się wspomnienia, najpewniej razem z reakcjami fizycznymi, które były wywoływane przez określone zdarzenia.

W odniesieniu do *Skrzypka opętanego* Elżbieta Winiecka pisała: „Sam Leśmian jest wyznawcą holistycznej teorii człowieka: nie oddziela tego, co duchowe, od tego, co cielesne. Co więcej – jego zdaniem nie ma innej drogi do poznania, jak tylko poprzez ciało i jego bezpośredni kontakt ze światem”⁴⁵¹. Spostrzeżenie badaczki pozostaje w zgodzie także z twórczością liryczną poety. Dalej Winiecka dodawała:

Stąd ten arcsymboliczny dramat stanowi zarazem manifestację antysymbolistycznego nastawienia poety, który absolutowi sztuki przeciwstawia żywioł cielesności i zmysłowości. Skrzypka określa wszak epitetem *Opętany*, a, jak pamiętamy, „opętaniem bezspiewnym” nazywał poeta stan utraty pierwotnej łączności z rytmem świata⁴⁵².

Śpiew zatem, podobnie jak pieśń będąca synonimem utworu lirycznego, a na równi z nim inne zjawiska akustyczne, ściśle przylega do somatycznego kontaktu ze światem.

Warto przyjrzeć się cielesności w utworze *** [Ciało me wklęte w korowód istnienia...]:

⁴⁵⁰ H. Bergson, *Ograniczanie i utrwalanie obrazów – postrzeżenie i materia – dusza i ciało*, [w:] tegoż, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, przekł. Wł. Filewicz, Kraków 2015, s. 171.

⁴⁵¹ E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu...*, dz. cyt., s. 158.

⁴⁵² Tamże, s. 160.

Ciało me wklęte w korowód istnienia,
Wzruszone słońcem od stóp aż do głów,
Zna ruchy dziwne i znieruchomienia,
Które zeń w śpiewie przechodzą do słów.

Zna płąsy gwiazdne, wszechświatów taneczność
I wir i turkot rozszalałych jazd –
Pieśnią jest życie i pieśnią jest wieczność
W takt mego serca i nie moich gwiazd!

Gdy wieczór na noc do snu się układa,
Zmierzchami tłumiąc purpurowy żal,
Bóg, niby z nieba strącona kaskada,
W pierś mą uderza i rozdzwania w dal...

I drgają w piersi rozdzwonione losy,
Bije do głowy rozśpiewana krew,
I pieśnią całe ogarniam niebiosy,
I ziemię całą widzę poprzez śpiew!

II 281

Intensywność i ekspresywność doznań bohatera lirycznego podyktowana jest pragnieniem doświadczenia pełni świata. Postulowane w *Pragnieniu* przeżycie tutaj zyskuje pełnię. Utwór ujawnia także somatyczny walor światłocienia – od wzruszenia światłem całego ciała w pierwszej partii wiersza aż do zmierzchów, których koloryt podkreśla „purpurowy żal”. Odczuwanie światłocienia jest rezultatem poczucia głębi, którą on kreuje. Im silniejszy kontrast między jasnością i mrokiem, tym większe poczucie przestrzenności. Nie musi być to zaledwie złudzenie optyczne, ale przede wszystkim somatyczne pragnienie poznania miejsca będącego rodzajem światłocienia.

3. Od nieistnienia do istnienia w uniesieniu

Napięcie somatyczne bywa u Leśmiana rezultatem gry bliskości i oddalenia ciał, jak w *Balladzie bezładnej*, w której dziewczyna objawia się poprzez ciało nie mogące zaistnieć, zjawić się na łące. „Mgła dziewczęca” marzy, aby zyskać somatyczną postać, która nie zostaje jej udzielona:

(...) chciała dostać warg i oczu,
I czuć było, jak boleśnie chce się stworzyć, chce się wcielić,
Raz warkoczem się zazłocić, raz piersiami się zabielić –
I czuć było, jak się zmaga zdyszanego męką łona,

I 250

Również w wierszu *Strumień* „Coś się chciało zazłocić, lecz zabrakło czasu” (II 153). Złoto może być więc w utworach znakiem cielesności postrzegalnej zmysłowo. Po każdej ze strof wyrażających możliwość wcielenia bohaterki powraca refren zawierający te same pytania retoryczne:

Gdzież me piersi, Czerwcami gorące?
Czemuż nie ma ust moich na łące?
Rwać mi kwiaty rękami obiema!
Czemuż rąk mych tam na kwiatkach nie ma?

I 250-251

Słowa nieziszczonej postaci przechodzą od zamyślenia, przez niezgodę aż do buntu, stając się manifestem somatycznego nieistnienia.

Z kolei w liryku *Nocą umówioną* bohaterka (choć trudno jednoznacznie wskazać na płeć ciała, to na podstawie Leśmianowskich opisów relacji między kobietą a mężczyzną zachodzącą we wcześniejszych utworach Leśmiana taka interpretacja wydaje się najwierniejsza perspektywie autorskiej) zostaje przedstawiona poprzez swoją cielesność – brak cech charakterystycznych omawianej postaci zawęża jej recepcje do somatycznego wymiaru.

Nocą umówioną, nocą ociemniałą
Przyszło do mnie ciszką to przychętne ciało.
Przyszło potajemnie – w cudnej bezzałobie –
Było mu na imię tak samo, jak tobie...

Zajrzało po drodze w przyszłość i w zwierciadło –
Na pościeli zimnej obok się pokładło –
Dla mnie się pokładło, bym je mógł całować
I znużyć – i zużyć – i nie pożałować!

Lgnęło mi do piersi – ofiarnie pachnące,
Domyślnie bezwstydne i – posłuszniejące...
W ciemnościach – w radościach – na granicy łkania
Mdląło od nadmiaru niedoumierania.

I nic w nim nie było, prócz czaru i grzechu,
Prócz bezwiednej woni – wiednego pośpiechu –
I prócz tego dreszczu, co ginie w krwi szumie –
A bez niego ciało – ciała nie rozumie.

II 28

Imię ciała pozostaje tożsame z imieniem bohaterki, lecz niewymienione, aby wymowa utworu pozostała uniwersalna. Redukcja do cielesności nie oznacza reifikacji czy dehumanizacji, a dowartościowanie doznań zmysłowych, które zachodzą między ciałami. W przywołanym erotyku głos dochodzi z wnętrza doświadczenia – opisywana sytuacja jest rezultatem uczestnictwa w niej bohatera. Jednostronność opisu zbliżenia umożliwia zachwyty nad cielesnością, która prowadzi do miłosnej uczyty.

„Lecz jeśli mężczyźni – pisał Shusterman – są tradycyjnie postrzegani jako noszący znamiona podmiotowości i transcendencji (takie jak intelekt, wola i działanie), to kobieta, jak słusznie zauważa Beauvoir, jest zazwyczaj postrzegana wprost przeciwnie – jako przedmiot”⁴⁵³. Przyjętą przez obojga filozofów podrzędną rolę kobiety wobec mężczyzny podważa omawiany utwór, w którym finalnie przeżycia dwojga bohaterów zostają zrównane, a nawet przedstawione jako komplementarne – tylko wówczas możliwe jest somatyczne zrozumienie. „Jest ona [kobieta – M.K.] – kontynuuje Shusterman – z istoty postrzegana jako swe ciało [*body and flesh*] – materialny wehikuł dla męskiego pożądania i rozkoszy, służący również prokreacji gatunku”. Ostatni fragment tego zdania w twórczości Leśmiana nie znajduje uzasadnienia, cielesna rozkosz zdecydowanie przeważa bowiem nad płodzeniem potomstwa – erotyka zostaje tutaj wyzwolona spod przymusu reprodukcji. Dopiero pieszczota sprawia, że ciało bohaterki zaczyna „posłusznąć”. Leśmian wykorzystuje sztafaż kulturowej percepcji cielesności płciowej, aby zmodyfikować jej wizerunek. Także kobiecość jest w utworze sprawcza – kobiece ciało przychodzi bowiem do ciała męskiego, aby poddać się jego powabowi dla własnej przyjemności. Finalnie, w ostatniej strofie, ciało okazuje się samą zmysłowością, lecz być może tylko z punktu widzenia bohatera. Męska optyka, którą mogłaby narzucać forma opisu, ulega rozproszeniu na rzecz równoprawnego

⁴⁵³ R. Shusterman, *Somatyczne podmiotowości i somatyczne podporządkowanie. Beauvoir o płci kulturowej i starzeniu się*, [w:] tegoż, *Świadomość ciała...*, dz. cyt., s. 121.

przedstawienia doznań znajdujących odzwierciedlenie w puencie wiersza – erotyka okazuje się czynnikiem odpowiadającym za zrozumienie ciał uczestniczących w miłosnym akcie. Estetyka kobiecego ciała nie służy w utworze jako ekran, na który męski podmiot projektuje swe żądze, fantazje czy pragnienia, ale czyni ją partnerską uczestniczką erotycznego spełnienia. Wiersz nie wpisuje się zatem w patriarchalny schemat odtwarzający relację władzy oraz dominacji, a stwarza przestrzeń dla uzewnętrznienia żeńskiej ekspresji, która zostaje przedstawiona z punktu widzenia mężczyzny. Dodatkowym walorem przyjęcia takiej konwencji wypowiedzi jest nobilitacja kobiecego uczestnictwa w akcie miłosnym opisywanym przez mężczyznę. Leśmian jako wrażliwy oraz czuły koneser cielesności jednym utworem afirmuje równość płci w kameralnym akcie dwóch ciał. Tą wyrażoną niebezpośrednio poetycką deklaracją zagwarantował sobie miejsce w awangardowym postrzeganiu ciał, skoro urodzona cztery dekady później Simone de Beauvoir postrzegała relacje między płciami w kategoriach opresji czy zniewolenia. Być może to właśnie świadomość somatycznych różnic, które nie determinują nierówności w różnych obszarach życia, skłoniła poetę do wyrażonej w utworze finalnej równości?

Męskocentryczny punkt widzenia poeta wykorzystał także w wierszu *** [Gdy domdlewasz na łożu, całowana przeze mnie...], który przedstawia sytuację przeciwną wobec omawianej wcześniej – pożądane ciało kobiece okazuje się bierne:

Gdy domdlewasz na łożu, całowana przeze mnie,
Chcę cię posiąść na zawsze, lecz daremnie, daremnie!

Już ty właśnie – nie moja, już nie widzisz mnie wcale:
Oczy mgłą ci zachodzą, ślepną w szczęściu i szale!

Zapodziewasz się nagle w swoim własnym pomroczu,
Mam twe ciało posłuszne, ale ciało – bez oczu!...

Zapodziewasz się nagle w niewiadomej otchłani,
Gdziem nie bywałem, nie śniwałem, choć kochałem cię dla niej!...

II 26

Nie ma więc w Leśmianowskim dorobku jednego modelu kontaktu cielesnego. Pluralistyczne podejście do somatycznych interakcji pozwala na wydobywanie z nich różnych wartości estetycznych. W pierwszym utworze jest rytm dwojga ciał przekładający się na obecność dźwiękową – łkanie, a w drugim osobność doznania, niedostępność uniesienia.

Ciało bohaterki już nie widzi, ponieważ oślepiło z miłosnego szału. Uniesienie erotyczne zmienia więc postrzeganie świata – ciało zaczyna przeważać kosztem innych zmysłów.

4. Zakochany Leśmian

Najbardziej sensualny cykl erotyków *W malinowym chruśniaku* w poezji Leśmiana, a być może również w polskiej poezji w ogóle, jest według badaczy zapisem doświadczenia płomiennego romansu poety z Dorą Lebenthal. Somatyczny wymiar tych liryków wynikałby więc ze znalezienie literackiego ekwiwalentu rzeczywistych doznań. Twórczości autora *Łąki* patronują zgoła odmienne założenia traktujące utwór jako wolny od autorskiej perspektywy, na co wskazuje chociażby brak imion konkretnych postaci (lub ich kulturowych odpowiedników) czy wskazówek topograficznych. Afekty wpisane w Leśmianowski dorobek i przez niego wywoływane mają więc charakter uniwersalny, niezależny od osobistych odczuć autora. Somatoestetyka w odniesieniu do tej twórczości uwzględnia przede wszystkim wymiar literacki, nie osobisty, choć i tego zupełnie zignorować nie sposób. Zachowały się tylko trzy listy poety do Dory, jednak już w nich widać, że cielesny wymiar istnienia kochanki jest ważny dla poety. W wigilię 1921 r. pisał: „Jak mi tęskno do twoich pieszczot, do zapachu nóżek, do słodziuchnych usteczek. (...) Całuję, liżę i wącham nóżki Twoje i popuchnę, i kędzierzawkę”⁴⁵⁴. Równie namiętny ustęp wieńczy list późniejszy o pięć dni: „Zlizuję brudziki z Twoich nóżek wonnych i z kędzierzawki mięciuchnej, ślinię Twoje usteczka i piersiczki, wącham i liżę twoją popuchnę”⁴⁵⁵. Także ostatni list z 31 grudnia 1921 r. zamykają wyrazy cielesnego pożądania: „Całuję rączki Twoje i nóżki, każdy paluszek, wdycham Twój oddech słodki, zlizuję wszystkie brudziki, Kocham bez miary i czekam na list”⁴⁵⁶. Poeta miłości w listach jawi się jako pasjonat kobiecego ciała śmiało posługujący się językiem pożądania. Odwaga korespondencyjna znajdowała odzwierciedlenie na kartach tomików, przełamując męskocentryczny sposób opisywania doznań miłosnych znany chociażby z wiersza Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Lubię kiedy kobieta...* na rzecz podkreślenia fizycznych aspektów kobiecego ciała (listy) oraz miłosnej interakcji (wiersze). Katarzyna Nadana-Sokołowska pisała o „fetyszyzacji kobiecych stóp” jako „typowo leśmianowskim motywie”⁴⁵⁷. Korespondencja tak samo jak twórczość artystyczna bywa

⁴⁵⁴ B. Leśmian, *Utwory dramatyczne, listy*, dz. cyt., s. 415. Jacek Trznadel, pierwszy wydawca Leśmianowskiej korespondencji dodawał, że w publikacji z 1962 r. był zmuszony usunąć „kilkuwyrazowe fragmenty (...) pełn[e] zmysłowej pasji”. Zob. tamże, s. 416.

⁴⁵⁵ Tamże, s. 417.

⁴⁵⁶ Tamże, s. 418.

⁴⁵⁷ K. Nadana-Sokołowska, *Wyobraźnia wyzwolona czy spętana?*, „Teksty Drugie” 2018, nr 6, s. 138.

wynikiem kreacji – tutaj zakochanego twórcy. Niezależnie od autentyczności wyznań lub jej braku, wnioski płynące z lektury listów miłosnych odnosi się także do somatycznej lektury liryków – Leśmian myśli poprzez ciało, to ono staje się zapisem afektywnej kondycji istnienia.

Przejmująca ballada *Dwoje ludzieńków* przeciwstawia się romantycznej koncepcji miłości, która ma trwać wiecznie:

Często w duszy mi dzwoni pieśń, wyłkana w żalobie,
O tych dwojgu ludzieńkach, co kochali się w sobie.

Lecz w ogrodzie szeptał pierwszy miłosnego wyznania
Stał się dla nich przymusem do nagłego rozstania.

Nie widzieli się długo z czyjejś woli i winy,
A czas ciągle upływał – bezpowrotny, jedyny.

A gdy zeszedli się, dłonie wyciągając po kwiecie,
Zachorowali tak bardzo, jak nikt dotąd na świecie!

Pod jaworem – dwa łóżka, pod jaworem – dwa cienie,
Pod jaworem ostatnie, beznadziejne spojrzenie.

I pomarli oboje bez pieszczoty, bez grzechu,
Bez łzy szczęścia na oczach, bez jednego uśmiechu.

Ust ich czerwień zagasła w zimnym śmiertelnym fiolecie,
I pobledli tak bardzo, jak nikt dotąd na świecie!

Chcieli jeszcze się kochać poza własną mogiłą,
Ale miłość umarła, już miłości nie było.

I poklękli spóźnieni u niedoli swej proga,
By się modlić o wszystko, lecz nie było już Boga.

Więc sił resztą dotrwali aż do wiosny, do lata,
By powrócić na ziemię – lecz nie było już świata.

I 310-311

Tytułowe zdrobnienie może być znakiem kruchości ciał bohaterów, lecz także pieśczośliwym określeniem. I choć przetrwali nie tylko śmierć, nieobecność Boga, ale i koniec świata, to ich miłość przeminęła. Wykorzystując negację, utwór pokazuje, jak ważna jest miłość przeżywana tu i teraz. Wiersz to o tyle szczególny, że pozbawiony erotycznego wymiaru uczucia – wręcz manifestujący niewinność. Może z powodu braku fizycznego kontaktu miłość okazuje się niepełna, a przez to niespełniona? Utwór naznaczony jest brakiem – również estetycznych aspektów istnienia w świecie. To ważna lekcja Leśmianowskiej twórczości: to nie wiersz, pieśń czy romans poprzez nazywanie wydobywają z nieistnienia, ale zmysłowa miłość.

Szczególny momentem w Ogrodzie Poezji, którego przejaw w Leśmianowskiej liryce stanowi poemat *Pan Błyszczący*, jest „zbecieleśnienie”:

Kiedy zmory są zajęte przyspieszonym zmorowaniem
Między mgłą a niebem, między mgłą a wodą –
Zielna zjawa swe dłonie zbecieleśnia ze łkaniem
Nad paprocią – nad pokrzywą – nad lebiodą.

II 207

Co robi zjawa? Łączy нефizyczne dłonie z dźwiękiem. Wniknięcie w łkanie pozwala jej przeniknąć rytm dźwięku i wraz z nim zaistnieć. Regularność łkania może wskazywać, że w ten sposób powstanie echo lub pogłos. Postać mitologicznej nimfy komentował Jakub Momro: „(...) Echo jako paradoksalne ucieleśnienie pustego dźwięku stanowi w zasadzie prefigurację bezwzględnej krytyki – nie takiej, która wywodzi się ze schematycznych założeń rozumu, lecz takiej, która jest nieustanną korektą słuchającego ciała”⁴⁵⁸. Somatyczny wymiar echa wysuwa się przed refleksję intelektualną. Także pustka może być więc prześwitem między dźwiękiem. Dobrze obrazuje to rytm składający się naprzemiennie z dźwięku i ciszy, obecności i pustki. Badacz dodawał: „Echo mówi muzyce «sprawdzam», ale dzięki temu pozwala poczuć dźwięki w ich czasowej wielości i różnicy, czyli zawsze «inaczej»”⁴⁵⁹. Odczuwanie czasu okazuje się możliwe właśnie poprzez fenomeny akustyczne.

5. Czują podmiot

⁴⁵⁸ M. Momro, dz. cyt., s. 83.

⁴⁵⁹ Tamże.

Czy słuchanie także może być doświadczeniem somatycznym? Adam Dziadek w odniesieniu do twórczości Edwarda Pasewicza udowadnia, że tak⁴⁶⁰. Analogiczna sytuacja ma miejsce w dorobku Leśmiana – rytm ogarniający rzeczywistość posiada swój wymiar energetyczny. Przenikając ciało, które doświadcza go w trakcie lektury, wywołuje określone reakcje fizyczne czy fizjologiczne, na moment zyskując władzę nad czytającym i przejmując kontrolę na jego somatycznością. Rytm staje się zatem miarą wszechrzeczy, określając sposób istnienia i rozumienia poszczególnych utworów czy wpisanych w nie zjawisk. Uwaga Shustermana, mówiąca o tym, że „W nocnej ciszy słyszymy dźwięki, których nie potrafimy wykryć w zgiełku godzin szczytu”⁴⁶¹ dobrze oddaje sytuację zaprezentowaną w wierszu *Przedwieczerz*:

To nie wieczór, choć oczy zawczasu się żalą,
Że – co było poblizem – wnet będzie oddalą.
I nie szepty, lecz cisze mijają się wzajem –
W ich mijanki cień patrzy z parowu za gajem.

II 132

Szczególny moment dnia, który nie jest już popołudniem ani jeszcze wieczorem, wpływa na zmianę zachodzącą w naturze. Niuanse świata zewnętrznego, wcześniej istniejące na marginesach uwagi, wysuwają na pierwszy plan. Cisza jest w wierszu prześwitem nastrojającym do uważnej obserwacji oraz pozwalającym dostrzec sferę skrytą przez dźwięki, w tym utworze szepty. Spokój nadchodzącego wieczoru sprzyja kontemplacji wyjątkowych chwil:

Ogród nawrzał zielenią już inną, już nie tą –
Zamrugany naprzemian słońcem i sztachetą.
O, teraz stwierz co prędzej nietutejszość kwiatów,
Gdy trawniki coś mają z obczyzny zaświatów!

II 132

Zieleń trawy zostaje zobaczona przez sztachety, zza których prześwituje słońce. Zjawiska na co dzień zwyczajne urastają w utworze do autonomicznego momentu, w którym światłości i prześwit zostają dostrzeżone dzięki wyjątkowej porze. To argument na rzecz

⁴⁶⁰ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.

⁴⁶¹ R. Shusterman, *Odnowienie somatycznej refleksji. Filozofia ciała-umysł Johna Deweya*, [w:] tegoż, *Świadomość ciała*, dz. cyt., s. 263.

refleksji Shustermana, w której pora dnia oznacza nadzwyczajną uważność ciała i umysłu do postrzegania ukrytych wartości świata.

Omówiony w poprzedniej części utwór, w którym koncepcja widzenia poprzez śpiew pojawiła się w dorobku tego autora po raz pierwszy, nosi tytułem *Wieczorem* i przedstawia podobną sytuację liryczną – bohater obserwuje zmiany zachodzące o zmierzchu. Łagodna tonacja sekwencji rozgrywających się w nim wydarzeń oddziałuje równie silnie jak zintensyfikowane doświadczenie przywołanego wcześniej wiersza. Na różnicę w odczuwaniu bodźców zwracał także uwagę Shusterman: „Muzyka, która sprawia nam największą przyjemność, nie jest wcale muzyką najgłośniejszą. Łagodnie muskający dotyk może mieć większą moc niż przyjemność płynąca z gwałtownego zbliżenia seksualnego”⁴⁶². Nastrojowość erotyków autora *Łąki*, w których miłosna ekstaza zostaje zniuansowana i wysubtelniona, nie eliminuje z tego dorobku masochizmu seksualnego, a nawet może zostać powiązana z rozkoszą, jak w utworze *Panna Anna*, w którym bohaterka obcuje z kochanem z drewna poddając się jego bolesnej pieszczocie czy może sprawiając ją sobie samodzielnie za jego pośrednictwem. Mniej jednoznaczny jest wiersz *Stroju*, w którym tytułowa szata przyodziewa ciało kobiety, sygnalizując rozpiętość pomiędzy wartościami hedonistycznymi (złoto) a koniecznością powrotu do ziemi (murawa). Mimo że nie wiadomo za jakie czyny bohaterka zostaje potępiona przez najbliższych – za to, że została zgwałcona czy może nie potrafiła zapanować nad powabem własnego ciała? – jej somatyczność wysuwa się na pierwszy plan w początkowej i końcowej strofie. Zapowiedź zabawy kosztem dziewczyny zostaje określona złotą kreacją jej stroju, natomiast śmierć domieszką murawy – ziemi, w której spocznie trumna. Ich obecność w pierwszej zwrotce umożliwia prześwit barw, których znaczenie zostaje skonkretyzowane dopiero w ostatniej strofie.

6. Somatoestetyka a somatoakustyka

Jakub Momro pisał o muzyce „(...) jako jednej z granic myślenia, refleksji o tym myśleniu oraz doświadczenia zmysłowego. Muzyka nie tyle unieważnia te granice bądź je podkreśla, ile istnieje przez stawanie się dźwiękiem, przepływem i momentem, czasem i przestrzenią ujmowaną w kategoriach absolutnie transcendentálnych (...)”⁴⁶³. Muzyka zatem zjednuje w sobie to, co na pozór antagonistyczne – podobnie dzieje się z dźwiękiem

⁴⁶² R. Shusterman, *Somaestetyka a troska o siebie. Przypadek Foucaulta*, [w:] tegoż, *Świadomość ciała...*, dz. cyt., s. 62-63.

⁴⁶³ J. Momro, dz. cyt., s. 104.

równoległym oddziałującym intelektualnie oraz cieleśnie. W innym miejscu badacz dodawał: „Słuchanie to zmysłowe doznawanie takiego wytrącania się materii akustycznej; coś z immanencji dźwięków przedostaje się do naszego ucha i ciała, coś pozwala nam pochwycić inność tego świata, ale zarazem od razu go stracić w – mniej lub bardziej – zorganizowanym przepływie brzmień i upływie czasu”⁴⁶⁴. Analogiczny wobec relacji wizualności i foniczności omówionej we wstępie jest związek między fonicznością i cielesnością – ich współwystępowanie wzajemnie się dookreśla, tworząc spójną całość podczas holistycznych interpretacji. Znaczący jest moment doświadczenia chwilowej obecności i równie nagłej utraty dźwięku – jego funkcjonowanie w przestrzeni ulotności skłania do ponawiania repetycji umożliwiających obcowanie z dźwiękiem. Podobny status ontologiczny posiadają Leśmianowskie utwory, które – zgodnie z założeniem autora – uobecniają wciąż na nowo wraz z aktem lektury. Istnieją więc wówczas nie tylko dźwiękowo i wizualnie, ale również somatycznie – ich oddziaływanie na złożony system ludzkiej percepcji skutkować może reakcjami również fizycznymi. Tak w przypadku czytelnika, jak i bohatera lirycznego. Przykładu dostarcza chociażby liryk *Urszula Kochanowska*, w którym:

Już świt pierwszą rozniętą złoci się po ścianie,
Gdy właśnie słyhać kroki i do drzwi pukanie...

Więc zrywam się i biegnę! Wiatr po niebie dzwoni!
Serce w piersi zamiera... Nie!... To – Bóg, nie oni!...

II 94

Oczekiwanie na spotkanie z rodzicami odpowiada za pomyłkę poznawczą, ale także różnorodne reakcje psychofizyczne – zależne od świadomości oraz od niej niezależne. Zjawiskiem fonicznym są w utworze powtórzenia (najpewniej rytmiczne) kroków i pukania. Choć nie powracają one echem, to pozwalają traktować fenomeny estetyczne w kategoriach bodźców implikujących oddźwięki organizmu. W utworze nawet dźwięk wiatru słyszany jest jako dzwonięcie jakby na znak dobrej nowiny, upragnionego spotkania.

Ważne jest także pojawienie się zjawisk dźwiękowych bezpośrednio po złotym prześwicie obecnym na ścianie, aby zobaczyć, jak świadomie poeta operuje kolejnością reakcji w puencie wiersza – przed przywołanymi dystychami Urszula „w suknię najróżowszą ciało przyobleka (...)”, aby wyeksponować kolorystykę. Następnie złote światło wskazuje na brzask, ale także wyjątkowość nadchodzącego momentu. Po sekwencji wizualnej pojawia się

⁴⁶⁴ Tamże, s. 108.

przywoła powyżej część foniczna, która wywołuje działanie somatyczne. Nie są one od siebie niezależne, ale celowo skoordynowane: kolejność wprowadzania poszczególnych zjawisk na scenę wiersza nie jest przypadkowa. Słyszenie dopełnia percepcję wzrokową oraz wyzwala odpowiedź cielesną. Dramaturgia tekstu zostaje więc tak pomyślana i zorganizowana, aby – wyzwalając w odbiorcy aktywność kolejnych zmysłów – osiągnąć punkt kulminacyjny nie w odczuwaniu, czyli biernym przyswajaniu poszczególnych zdarzeń, lecz razem z bohaterką aktywnie zaangażować się w przedstawioną sytuację. Przez fakt, że to Urszula podejmuje działanie, jej zaangażowanie, a finalnie rozczarowanie, silniej absorbuje czytelnika. Analiza zakończenia znanego utworu pozwala odsłonić tajniki reżyserowania lektury oraz stopniowania napięcia – spośród wielu środków Leśmian wybiera zjawiska estetyczne, ponieważ zna wagę ich oddziaływania.

Somatoakustyka jest propozycją Moniki Błaszczak, która za jej pośrednictwem wydobywa cielesne aspekty odbioru fonicznego⁴⁶⁵. Bodźce dźwiękowe znajdują swoje odzwierciedlenie somatyczne również w twórczości autora *Łąki*, dlatego przydatności tej koncepcji teoretycznej w odniesieniu do Leśmianowskich rozważań nie sposób nie docenić.

Shusterman rekapitulując poglądy Maurice'a Merleau-Ponty'ego, pisał: „(...) mówiąc w skrócie, nie można jednocześnie doświadczać swego ciała jako podmiotu i przedmiotu. Oznacza to, że jeśli przeżywane ciało jest zawsze obserwującym podmiotem, to nie może być nigdy obserwowane przez nas jako przedmiot”⁴⁶⁶. Badacz przedstawia następnie argumenty na rzecz przeciwstawnej tezy, warto jednak zobaczyć, jak uwagi francuskiego filozofa funkcjonują na płaszczyźnie poetyckiej refleksji Leśmiana. Warto powrócić do erotyku *Nocą umówioną*, aby dostrzec sprzeczność w rozumowaniu Merleau-Ponty'ego – wcześniejsza analiza nie pozostawia wątpliwości, że liryk ukazuje dwoje bohaterów, którzy są dla siebie wzajemnie podmiotami. Analogiczna sytuacja zachodzi w utworze *Rok nieistnienia*, w którym pierwszoosobowa wypowiedź bohaterki opisuje jej stopniowe zanikanie – odchodzenie w niebyt. Finalny wers wskazuje, że cielesność zabierającej głos postaci ma charakter podmiotowy:

I czuję twoją pieśczętę i coraz bardziej zanikam

I czuję twe pocałunki i coraz bardziej umieram

I 294

⁴⁶⁵ M. Błaszczak, *Amorficzne kategorie estetyczne wobec teorii poznania*, książka w przygotowaniu. Dziękuję za możliwość poznania fragmentów manuskryptu.

⁴⁶⁶ R. Shusterman, *Ciche i chrome ciało filozofii. Merleau-Ponty i niedostatek somatycznej uwagi*, [w:] tegoż, *Świadomość ciała...*, dz. cyt., s. 105.

Niemal entropiczne rozpraszanie się cielesności uwidacznia znamienne dla Leśmianowskiej twórczości oscylowanie na granicy bytu i niebytu. Ontologiczna niestabilność na podobieństwo Derridiańskiej nierozstrzygalności pokrewna jest statusowi prześwitu, który również istnieje na granicy obecności światła i przysłonięcia. Wybrzmiewa ona również na przykład w wersie z wiersza *Po deszczu*: „Czasem coś, czego nie ma, pod wiatr się zazłoci,” (II 138). Nieistnienie w tej twórczości także staje się postrzegalne, momentalnie uchwytnie wzrokiem.

Czy widmo może zyskać cielesną postać? W poezji nie ma rzeczy niemożliwych, dlatego postawione pytanie w punkcie wyjścia domaga się korekty – jak widmo może zyskać fizyczną reprezentację? Odpowiedzi udzielają strofy wieńczące liryk *Tamten*:

Widzę siebie – tamtego, co w łzach się nie zmieścił –
I w nicość wywędrował, wołany daremnie!
Wszakże pieszczę cię dotąd tak, jak tamten pieścił...
A ty wstecz się doń garniesz, choć widmem jest we mnie,

Ale jego widmowość nie całkiem jest pusta –
On się jeszcze odradza na zgliszczach i w dymie!
I gdy mnie – dzisiejszego – całujesz, śniąc, w usta –
Tamten we mgłę się budzi – i szeptem twoje imię!

II 38

Rozdwojenie bohatera ukazuje jego obecność w przeszłości i terażniejszości równoległe. Jedna postać składa z dwóch nietożsamyh z sobą wariantów istniejących w różnym czasie. Widmo młodszego bohatera prześwituje w starszym. Teraźniejsza postać wydaje się zaledwie naśladować gesty wcześniejszej wywołanej pragnieniem jej powrotu przez ukochaną. To ona budzi „tamtego”, osobnego bohatera sprzed lat lub dekad, który objawia się w pocałunku i pieszczocie. Jest jednak czymś więcej niż widmem, ponieważ jego obecność nie sprowadza się do funkcji reprezentacji poprzedniej postaci – bohater raczej powraca z przeszłości, nieomal zmartwychwstając w nowym-nienowym ciele. I tutaj właśnie objawia się somatyczny wymiar istnienia widma – szept biologicznie przynależy do terażniejszej postaci, ale słowa wyrażane tembrem głosu czy drzemiącą w nich czułością pozwalają rozpoznać mężczyznę, którym bohater był w przeszłości, prawdopodobnie jako pierwszy kochanek. Tak ciało staje się prześwitem dla dawnej formy terażniejszego istnienia, obecności nieobecności, powtórzenia niepowtarzalnego czy powrotu niepowracalnego.

Somatyczne istnienie zawiesza porządek czasu, a także unieważnia czas miniony. Widmowość zostaje w liryku złączona z mgłą oraz dymem, które wiąże nieoczywisty status bytowy – przedstawione zjawiska równolegle istnieją i nie istnieją, ponieważ są obecne zaledwie wizualnie. Podobnie jak światłocień i prześwit.

7. Somatyczny wymiar *Wspomnień*

Leśmian trzy liryki pochodzące z trzech kolejnych tomów tytułuje w ten sam sposób – *Wspomnienie*. Namysł nad przeszłością, której powtórzyć nie sposób, staje się czymś więcej niż pragnieniem utraconego raju. Najwcześniejszy utwór z *Sadu rozstajnego* poeta rozpoczynał:

Drzwi rozwarte na oścież były w naszym domu,
Dłoniom, co je rozwarły, zamknąć zbrakło mocy...
Szereg komnat na przestrzał widniał, jak po nocy
Mętne wspomnienie alej, nie znanych nikomu.

I 26

Układ pomieszczeń przypomina amfiladę dzięki otwarciu pokoi. Niemoc dłoni jest wręcz odczuwalna na znak niezgody na ewentualne zamknięcie pomieszczeń będących wspomnieniem szczególnego czasu. W drugiej strofie Leśmian pisał:

Wszystko – w mroku. – I tylko ów pokój ostatni
Z oknem w zaświat – na słońce, po pas wbite w chmurę,
Jarzył się – cały w blasków pełgających matni –
I siał pyły słoneczne przez kotar purpurę.

I 26

Ostatni pokój jest prześwitem przeszłości w terażniejszości, za który odpowiada pamięć, ale jest również odczuwalnym prześwitem słonecznego światła w mroku domu. Kolejna strofa ukaże to miejsce jako przestrzeń pieśczoły:

Tam – w tych ścianach kosmatych od pręgów i pasem,
Wśród zacieków purpury i wyparów złota,
W słupach światła spylonych – ta nasza pieśczoła
Rozwidniła się nagle, jak chmura nad lasem...

Rozświetlone złotym światłem wewnątrz sprzyja zmysłowym doznaniom dwojga bohaterów. Wykreowana estetycznie aura przekłada się na somatyczne odczuwanie. Prześwit przekracza więc wymiar wizualny malując scenografię dla dwojga ciał powracających we wspomnieniu. Estetyka złotego światła wprowadza zarówno wymiar nieomal metafizyczny (wydarzenie zostało wyróżnione przez pamięć bohatera), jak i fizyczny – pieszczota posiadała szczególna znaczenie dla postaci lirycznej.

Drugie ze *Wspomnień* zostało opublikowane w *Łące*, lecz ogłoszone drukiem w czasopiśmie zaledwie dwa lata po pierwszym utworze o takim tytule, i ma postać poematu. Bohater liryczny rozpoczyna wiersz wyznaniem („Lubię wspominać te dziecięce lata, / Gdym zaniedbując całą resztę świata, / W znajome pole szedł razem z pastuchem” I 269), po którym pojawiają się sekwencje lirycznych opisów natury szczególnie eksponujących jej witalizm. Operowanie wzrokiem, a w dalszej kolejności słuchem, wiedzie prym nad innymi zmysłami. Jednak dopiero fizyczny kontakt z łąką umożliwia dostrzeżenie szczególnego wymiaru światłocienia:

Naówczas w podłóż kładłem się na trawie,
 Ażeby badać skrycie i ciekawie
 Znajomą łąkę, oglądaną spodem,
 Co rozumiejąc, czym jest taka chwila,
 Sama przede mną swą gęstwę rozluźnia,
 By mi ukazać, jak się cień motyla
 Tuż za skrzydłami po kwiatach opóźnia,

I 271

Precyzja spojrzenia, które odnotowuje najdrobniejsze opóźnienie pomiędzy odlotem motyla a jego cieniem na kwiecie, wynika z cielesnej obecności bohatera na łące. W prosty sposób uwidacznia się tutaj światłocień, który wzmaga poczucie rozległości łąki, jej zmienności w sensualnie istniejącym świecie.

Ostatnie *Wspomnienie* pochodzi z *Napoju cienistego* i zostało ogłoszone drukiem w 1933 r. Radość wcześniejszych rozważań nad przeszłością ustępuje miejsca poczuciu straty już od pierwszego wersu wyrażonej haptycznie:

Te ścieżyny, których stopą dziecięcą

Dotykałem... Co z nimi? Gdzie one?
Tak się kręcą, jak łzy się kręcą,
Z oczu w nicość strącone!
II 157

Wiara w dotyk także ulega zachwianiu. Poeta nie rezygnuje z doznań wizualnych, lecz pojawiają się one w drugiej strofie dopiero po doświadczeniu somatycznym:

Budziła mnie poranku wilgoć świeża,
A słońce malowało mi na ścianie
Złote psy – złote wybrzeża,
Złote skrzypce – złote otchłanie...
II 157

Tym razem doświadczenie cielesne daje asumpt do dostrzeżenia złotych kształtów obecnych na ścianie. Zostaje w nich zawarty i prześwit, i światłocien, ponieważ kreślą je promienie słońca wpadającego przez okno do ciemniejszego pokoju. Mimo że w tym fragmencie nie znajdują bezpośredniego przełożenia na cielesność bohatera, to nie ma pewności, czy zdążyłyby zaistnieć bez doznania somatycznego. Nie tylko więc określa ono zjawiska estetyczne, ale również je wywołuje oraz im towarzyszy.

8. (Somato)estetyka performatywna

Poszczególne bohaterowie utworów autora *Łąki* – zindywidualizowani, obdarzeni konkretnymi cechami, a często również imionami – uosabiają spostrzeżenie Shustermana, że filozofia przejawia się w jednostkowej postawie wobec świata i życia poczynionego w odniesieniu do Merleau-Ponty'ego.

W pierwszej strofie wiersza *Zakłęcie* poeta opisywał śmierć jako stan związany z brakiem ruchu i doznawania wartości wizualnych, fonicznych czy somatycznych:

Ptaku nocny, coś bywał za świata rubieżą
I widział umarłych – mów, co czynią? – Leżą.
A co jeszcze? – Wciąż leżą bez przerwy, bez wytchnienia.

Nie ma dla nich ni słońca, ni wiatru, ni cienia!
Nie modlą się, nie płaczą, nie śnią i nie wierzą –
I nic – tylko tak leżą! I nic – tylko tak leżą!

II 32

Niezdolność do odczuwania oznacza niemożność poznania. Przywołany fragment ujawnia performatywną wartość wiersza – stwarza rzeczywistość i jej cechy oraz atrybuty postrzegalne zmysłowo.

Ważnym aspektem rozważań nad somatycznością w dorobku Leśmiana jest performatywny wymiar ciał jego bohaterów. Wśród kalekich postaci zaludniających tę twórczość ważne miejsce zajmuje Piła z wiersza o takim tytule – w miłosnym szale ćwiartuje partnera. Świadomość jednorazowości aktu nie wpływa na jego zaprzestanie lub chociażby ograniczenie. Brzemieniem bohaterki jest pożądanie oznaczające śmierć wybranka. Świadomość nie jest więc tożsama z panowaniem nad ciałem, lecz wyraża pierwotniejszą od kontroli potrzebę zaspokojenia, nawet kosztem ukochanej osoby. W miłosną ekstazę piły zostało wdrukowane działania napędzane przez pierwotne instynkty. Tak rozumiana performatywność dookreśla somatoestetykę i występuje u poety częściej – Pan Błyszczyński spojrzeniem stwarza świat, ciała braci burzących mur, za którym słychać płacz Dziewczyny, przenoszą swoją energię na młoty, a ta przechodzi również na cienie, Łąka natomiast brata się z mieszkańcami wsi, niepojętą zielonością wypełniając wnętrze chaty oraz skłaniając ich do klęczenia poprzez zapatrzenie. Somaestetyka performatywna – inaczej niż u Shustermana, który korzysta z niej „(...) na oznaczenie dyscyplin kładących nacisk przede wszystkim na siłę, zręczność czy zdrowie ciała (np. takich jak sztuki walki, lekka atletyka, aerobik czy rytmika)”⁴⁶⁷ – eksponuje ekspresję bohaterów przekształcających świat widzialny, zmieniających jego właściwości czy jakości, a określających ich dynamiczną ewolucję postaci. Oznacza ponadto witalne doświadczanie rzeczywistości poprzez ciało, które posiada także moc kreacji. Leśmianowskie ciała performatywne odznaczają się sprawczością oraz aktywnie uczestniczą w rzeczywistości.

⁴⁶⁷ R. Shusterman, *Somaestetyka a troska o siebie. Przypadek Foucaulta*, [w:] tegoż, *Świadomość ciała...* dz. cyt., s. 52.

Zaprezentowane interpretacje stanowią wkład w analizę Leśmianowskiej wyobraźni somaestetycznej, wskazując na to, jak myślenie o ciele splata się z myśleniem ciałem i poprzez ciało, szczególnie w poszukiwaniu estetycznej reprezentacji omawianych w pracy zjawisk. Poetyckie rozważania pozostają w ścisłym związku z konkretną fizycznością poszczególnych bohaterów, a także charakteryzują się uniwersalnością wypowiedzianą przez bezimienne postacie z wnętrza tekstów. Przywilej interpretatorski, jakim jest subiektywny dobór tekstów, pozwolił mi sięgnąć do utworów w moim przekonaniu istotnych, lecz z pewnością niewyczerpujących podejmowanego tematu, a stanowiących przyczynek do rozleglejszych badań omawiających istnienie ciała w Leśmianowskim dorobku z rozmaitych perspektyw.

Coda

Bolesław Leśmian – dramaturg wyobraźni oraz estetyk światła, sztuki (i) życia

Piękno wprowadza do tego nagiego świata nową celowość – celowość wnętrza. Odślaniając świat przez naukę i sztukę, nadajemy znaczenie żywiołom, przekraczamy percepcję⁴⁶⁸.

E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*

⁴⁶⁸ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, wstępem poprzedziła B. Skarga, Warszawa 1998, s. 74.

„Ja, żołnierz, poeta, czasu kurz” określał siebie w wierszu *Rodzicom* młodszy o ponad pół wieku od Bolesława Leśmiana Krzysztof Kamil Baczyński. Metafora ta, choć sugestywna, nie znajduje pokrycia w faktach – kurz opadł, a twórczość autora *Białej magii* wciąż pozostaje obecna zarówno w obiegu literackim, jak i w pamięci czytelników. Istnienie poety (a właściwie poetów) trafniej opisuje Leśmianowska metafora zaczerpnięta z wiersza *Wspomnienie*: „Wieczna światłość!... Kurz złoty!... Pył słońca w twarz Boga!” (I 27), ponieważ zawiera w sobie potencjał wizualny nakierowujący uwagę na pojawienie się w sferze świetlnej, która ma być trwała – dopóki możliwe będzie widzenie, dopóty poezja będzie miała rację bytu. Wyrazista wizja wiecznego światła pozwala ocalić byty przed odejściem w niepamięć pod warunkiem ich uwidaczniania się, wejścia w jasność. To, co nieoświetlone, nie istnieje. Leśmian dowartościowuje ontologicznie niepewne stany przejściowe oraz bohaterów obecnych na pograniczu istnienia i nieistnienia takich jak na przykład Znikomek, o którym pisał Piotr Michałowski:

Jego status ontyczny pozostaje wątpliwy; być może jest zaledwie niespełnionym projektem Stwórcy, wynalazkiem teoretycznie możliwym, dziełem niepodległej wyobraźni albo rywalizującym z ziemską rzeczywistością poetyckim postulatem. W świecie przedstawionym na pewno egzystuje na marginesie istnienia, który jednak może skupiać największe tajemnice całego Bytu⁴⁶⁹.

W tej poezji nawet kurz zostaje przedstawiony jako metonimia *pars pro toto* drobin i cząstek składających się na rzeczywistość; skoro niemożliwe staje się holistyczne pojmowanie fenomenów świata widzialnego, warto podjąć próbę uchronienia jego najmniejszych elementów. W takim odczytaniu światło pozwala nie tylko zobaczyć, ale też ocalić. Nie obejmuje ono zaledwie przedmiotów objawiających się w sferze widzenia, ale również pozostających gotowymi do dostrzeżenia. Dzięki światłu trwają one w wiecznej potencjalności.

Kurz dla Baczyńskiego posiada negatywne konotacje, oznaczając pył niewarty uwagi, pojawiający się na marginesach rzeczywistości, a przez to często niedostrzegalny. W rozumieniu Leśmiana zaś kurz zyskuje autonomię, ponieważ nie potrzebuje uzasadnień dla swego istnienia. Wartościowe jest samo bycie. Walory świetlne pozwalają zachować w polu widzenia tak przedmioty fizyczne, jak też zjawiska pozbawione materialnego ciężaru.

Obraz mrących światła w wierszu *Srebroń* nie oznacza wbrew pozorom całkowitego mroku – przestrzeń rozświetla płonący srebrem księżyc. Blask ziemi, czyli światło słoneczne

⁴⁶⁹ P. Michałowski, *Znikomek wśród innobyków. Przyczynek do anatomii Leśmianowskiej wyobraźni*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 7, s. 191.

odbite od globu, stwarza poetę reprezentującego srebro wszechświata. Osobnym zagadnieniem pozostaje to, na ile każda z omawianych kategorii estetycznych pozostaje związana z ziemią. Opisując jednak ziemię, Leśmian korzysta ze zdecydowanie rozleglejszej palety barw. Szczególna wrażliwość estetyczna autora *Łąki* przejawia się w dużej dbałości o detal oraz plastyczności. Pierwsi czytelnicy debiutanckiego tomu wierszy *Sad rozstajny* z 1912 r., w rozpoczynającym całość utworze *Wieczorem*, dostrzegali grę mroku i światła intrygującą swą niepewnością i inspirującą do dalszej lektury. Kolory ustępują miejsca srebru, które wraz z pojawieniem się księżyca opromienia obserwowany pejzaż. Na białoczarnym obrazie najlepiej widać bowiem, że w świecie tej poezji nie ma miejsca na zbędne koloryzowanie rzeczywistości, a ruch światła wydobywa z sadu miejsca mówiące wiele o możliwościach ludzkiego poznania (dostrzeżenie jest pierwszym krokiem ku doświadczeniu). Przywołany utwór *Wieczorem* wydaje się reprezentatywny dla całej twórczości Leśmiana między innymi dlatego, że to tutaj poeta przedstawia swą koncepcję „widzenia poprzez śpiew”. W dystychu puentującym utwór padają słowa:

Staw posrebrniał i widzi inaczej, niż my,
Jak księżyc wschodzi nad borem...

I 9

Księżyc ma zatem wpływ na rzeczywistość i jej obserwatora. Poezja Leśmiana silnie oddziałuje na percepcję czytelnika, wyostrzając jego zdolność dostrzegania zjawisk granicznych, wcześniej ledwie uświadamianych. Na tym można by zakończyć, stwierdzając – zresztą słusznie – że epistemologiczna funkcja poezji wiele mówi o relacjach odbiorców ze światem, pozwalając widzieć więcej. W omawianej twórczości taki stan rzeczy posiada zdecydowanie rozleglejsze konotacje, ponieważ to nie (nie tylko) świat widzialny podlega zabiegom, które go zmieniają, ale czytelnik „widzi inaczej”. Poeta korzysta z nader czułego instrumentarium, za pośrednictwem którego to, co widzialne zyskuje szczególny walor. To nie tylko świat opisywany jest wyjątkowy, ale również czytelnik zostaje tak zaprojektowany, żeby patrzeć na świat odmiennie niż dotychczas. Leśmian korzysta więc ze światłocienia, prześwitu, echa czy pogłosu nie w celu zmieniania rzeczywistości, ale wydobywania na powierzchnię interesujących go właściwości. Obserwator, zmieniony lekturą tych wierszy, postrzega rzeczywistość w jej pełniejszym wymiarze. Ale czy stwierdzenie, że po przeczytaniu choć kilku z utworów autora *Łąki* świat już nigdy nie będzie wyglądał tak samo, nie trąci patetycznym banałem? Aby możliwie najpełniej zrozumieć, dlaczego Leśmian tak

mocno ustawia świat w polu widzenia, dobrze jest uświadomić sobie, jak działają narzędzia, z których poeta korzysta. Prym wśród nich wiecie światło.

Podążając za przywołaną metaforą można by powiedzieć, że księżycem zmieniającym spojrzenie jest twórczość Leśmiana, a stawem widzącym inaczej czytelnik. W jakim stopniu jednak objawia się owa „inność” i w czym zawiera się jej istota? Daremnie szukać odpowiedzi na te pytania w wierszu. Porównanie staje się możliwe dzięki zestawieniu z sobą dwóch komponentów. Utwór *Wieczorem* uniemożliwia taki zabieg, ponieważ zawiera się w nim informację mówiącą o odmienności w postrzeganiu świata przez staw, lecz nie zostaje ona w żaden sposób dookreślona. Trudno także powiedzieć, jak poeta rozumie widzenie. Dramaturgiczna konstrukcja tomu sprawia, że początkowy wiersz stanowi zaproszenie do lektury kolejnych utworów, których doświadczenie pozwala wyciągnąć wnioski dotyczące odmienności obserwowanego świata. Jego niezwykłość i niesamowitość nie tworzą bariery nie do przekroczenia, a raczej przypominają Rubikon, po przejściu przez który nie ma już odwrotu – poznany świat domaga się oswojenia, a to nie zawsze jest możliwe ze względu na immanentnie wpisana w dany świat obcość. Topielec zieleni ginie usiłując zgłębić „zielen samą w sobie”; analizując ten utwór metarefleksyjnie, można stwierdzić, że jest on przestrogą dla czytelnika, który pragnąc wejść w świat poezji Leśmiana (ale także i literatury), zatracą się w świecie fikcji, umykając rzeczywistości, a przecież nie to jest intencją poety. Nierealne światy mają łatwość estetycznego uwodzenia czytelnika – to także dlatego twórczość autora *Łąki* magnetyzuje do dziś. Przyciąganie ma jednak bardziej złożoną strukturę niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Wielość ludowych czy wschodnich inspiracji pozwala przyswoić rodzimej poezji baśnie wcześniej nieznane. Zabezpieczeniem przed nadmiernym uleganiem ich urokowi jest wspomniana wcześniej przestroga.

Osrebrzanie pojawiło się w polskiej poezji już wcześniej, posłużył się nim bowiem Juliusz Słowacki w *Rozłączeniu*:

Ale ty próżno będziesz krajobrazy tworzyć,
Osrebrzać je księżycem i promienić światem:
Nie wiesz, że trzeba niebo zwalić i położyć
Pod oknami, i nazwać jeziora błękitem⁴⁷⁰.

Dla romantycznego poety zabieg osrebrzania nie jest tożsamy z kreowaniem (pojawia się ono w utworze jako uprzednie wobec srebrzenia), ale nadawaniem nowopowstałej formie

⁴⁷⁰ J. Słowacki, *Rozłączenie*, [w:] tegoż, *Wiersze i poematy (wybór)*, Wrocław 1959, s. 26.

właściwości estetycznych (tutaj mieści się także promienienie świtem). Autor *Króla-Ducha* określa takie tworzenie próżnym, nie wierząc w przewagę świata potencjalnego nad już istniejącym (z adnotacji pod lirykiem wiemy, że *Rozłączenie* powstało nad jeziorem Leman). Leśmian nie podejmuje się biernego odwzorowania, a tworzenia właśnie. Zarówno wiersz *Wieczorem*, jak i traktat o stwarzaniu, jakim jest *Pan Błyszczący*, ukazują poetę jako wielkiego kreatora *ex nihilo*. Romantycy, choć pełni idei, często sięgali do wzorców już obecnych w kulturze. Leśmian przeciwnie – wywodzi z nieistnienia łąki, sady i strumienie, nadając swej twórczości wymiar filozoficzny, a nade wszystko estetyczny.

Przywołana metafora złotego kurzu z wiersza *Wspomnienie* jest tą, do rangi której pretenduje cały dorobek artystyczny autora *Sadu rozstajnego*, ponieważ i wczesne wiersze (symboliczne, wizjonerskie), i późniejsze (egzystencjalne, metafizyczne) korzystają z rozległej metaforyki wizualnej. Długie trwanie twórczości Leśmiana jest rezultatem wielu czynników. Spośród nich najbardziej interesuje mnie świadomość estetyczna poety, która sytuuje poetę w obrębie nowoczesnych poglądów nie tylko w zakresie sztuki⁴⁷¹. Elżbieta Wróblewska zauważyła, że „[n]astąpiło tu połączenie ogromnych połąci tradycji pochodzących z różnych epok i nawet różnych obszarów. Ten kulturowy synkretyzm Leśmiana, zjawisko w tej skali u nas rzadkie, stanowi o jego wyjątkowości”⁴⁷². Dorobek autora *Łąki* pokazuje, że jego dzieła czerpią zarówno z przeszłości, ale też wykraczają ku przyszłości, antycypując zjawiska późniejsze i wprowadzając do polskiej poezji nowe estetyki, poetyki, motywy. Wróblewska zauważyła także: „Leśmian «kreuje» w różny sposób, ale dużą rolę odgrywa u niego widzenie. Kreowanie innymi metodami nie jest jednak obce Leśmianowi – kreowanie przez wiarę, marzenie, domysł, nazwanie (*Łąka*), sen”⁴⁷³. Nie byłoby tej twórczości, gdyby nie widzenie, za pośrednictwem którego możliwe staje się wniknięcie w opisywany stan, zjawisko czy przedmiot. Nie otrzymujemy powierzchownego opisu materii czy struktury, zamiast tego spoglądając „od wewnątrz”. Zmiana punktu widzenia sytuuje obserwatora i czytelnika w odmiennym położeniu, dlatego w mocy pozostaje twierdzenie, że widzi on inaczej – nastroja widzenie i zmysły tak jak fotograf spoglądający na przedmiot. Widzenie płynnie przechodzi w słyszenie, a dalej również w odczuwanie. Wektor może być skierowany również w drugą stronę – od percepcji somatycznej czy fonicznej ku wizualnej.

Leśmian był zatem także estetykiem dźwięku (echa i pogłosu) oraz dotyku.

⁴⁷¹ Rozlegle omawia tę sferę twórczości Leśmiana Jan Zięba w swej książce *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, Kraków 2000.

⁴⁷² E. Wróblewska, *Awangarda i Leśmian*, „Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature” 1974, nr 30, s. 99.

⁴⁷³ Tamże, s. 114.

Z intersubiektywnego doświadczenia wiemy, że kurz może być co najwyżej żółty, jeśli już określić go jakimś przymiotnikiem. W poezji Leśmiana staje się on bardziej atrakcyjny, dzięki czemu to złoto wypiera żółć. Na pozór niewielka różnica otwiera płaszczyznę dla światłocienia oraz prześwitu. Zobaczmy oba zjawiska na dwóch przykładach. W wierszu *Sidi-Numan* pojawia się zwrot:

Wszystko w nic się zemgliło, w kurz zaledwo złoty!

W tym kurzu, gdzie się wspomnień złościła czereda,
Ryczał zwierz, nowym bytom na pastwę oddany!
A jeździec chłonał rozkosz zemsty dokonanej
I doznawał upojeń, jakich miłość nie da!

I 121

„Kurz zaledwo złoty” to jedna z co najmniej kilku wariacji tego zwrotu, który wielokrotnie powraca się w dorobku poety. W przywołanym fragmencie wspomnienia straciłyby swą funkcję, gdyby nie zostały uzupełnione barwą. Złoty krąg, tworzony przez kurz, musi zostać zamknięty, aby reminiscencje mogły powrócić. Nie tyle istotny jest więc tutaj sam kurz, ile złoty pigment wirujący w powietrzu rozświetlając przestrzeń, w obrębie której ujawniają się wspomnienia. Zamglenie oddziela bohatera od rzeczywistości zewnętrznej; to pierwszy krok na drodze od świata zewnętrznego do wnętrza lirycznego „ja”. Prześwit pamięci zaistniał w wirze złotych pyłów. Nie jest więc prześwit tylko kategorią wizualną, a posiada szerszy rezerwuar znaczeń, spośród których pierwszym jest potencjał retrospektywny. Estetyka jest bezpośrednio sprzęgnięta z pamięcią i to w jej obrębie pozwala zapisywać i odtwarzać wspomnienia. Rozważania na temat pamięci podjął Henri Bergson, a aspekt ten nie został wystarczająco wyeksponowany przy omawianiu myśli Leśmiana, dlatego przypomnieć warto, że wiele z tych utworów kształtowanych jest na podobieństwo wspomnień, onirycznych przeblysków czy wizji pojawiających się na przecięciu jawy i snu. Zjawiska estetyczne wspierają więc kategorie pamięciowe.

W kolejnym z przykładów złoty kurz przynależy do sfery natury i zostaje dojrzany bezpośrednio w słońcu. Ta metafora pojawia się w piątej części cyklu *Zielona godzina*:

Jam jest miejsce spotkania łez ze złotym kurzem
Słońca, ptakom widnego!... Oto bór śni o mnie
Sen, liśćmi zaprószony, gałęzisty sen!

I 43

Kurz współwystępujący w związku ze snem podkreśla konotacje oniryczne. Co ciekawe, pełne słońce nie uniemożliwia nadejścia snu. Suchość kurzu zostaje przełamana przez wilgoć łez. Rzeczywistość w utworze jest rządzona przez reguły charakterystyczne dla snu, a przez to sama nabiera cech surrealistycznych.

Piotr Łopuszański nazywa autora *Sadu rozstajnego* estetykiem zapomnianym⁴⁷⁴, omawiając i przywołując koncepcje artystyczne, które badacz uznaje za ważne w twórczości poety. Rekonstruuje on światopogląd Leśmiana na trzech płaszczyznach – filozoficznej, poetyckiej i teatralnej. W ostatnim zdaniu tekstu Łopuszański konkluduje, że Leśmian nadal pozostaje estetykiem zapomnianym. Trudno dziś z taką stanowczością utrzymać ów sąd z 1993 r., co nie oznacza, że w rozważaniach poświęconych estetyce poety powiedziano już ostatnie słowo. Elżbieta Winiecka dekadę temu rekonstruowała stan badań dotyczących twórczości Leśmiana, kładąc szczególny nacisk na wydobycie niejednoznaczności dorobku autora *Łąki* w jego najnowszych odczytaniach. Z migotliwości znaczeń utwory poety czerpią do dzisiaj, nie pozwalając zamknąć się w prostym kluczu odczytań. Wśród wyróżnionych przez badaczkę założeń, znalazły się:

koncepcja poety jako człowieka pierwotnego, odzyskującego poprzez akt twórczy bezpośredni kontakt z rzeczywistością; odkrywanie twórczego, a zatem dynamicznego i nie mieszczącego się w prawach logiki i związków przyczynowo-skutkowych charakteru rzeczywistości (*natura naturans*); w pełni oryginalna teoria rytmu w poezji, który odzwierciedla metafizyczny rytm wszechświata i związane z nim symbolistyczne poszukiwania utraconej całości; przywrócenie słowu poetyckiemu presemantycznej funkcji magicznej⁴⁷⁵.

Czy przed lekturą wierszy Leśmiana traktowanie kurzu jako zjawiska estetycznego nie byłoby zjawiskiem świadczącym co najmniej o ekscentryzmie? Innym zagrożeniem jest efekt komiczny, kurz bowiem nie posiada fundamentów kulturowych, w oparciu o które można by przekonująco wyjaśnić jego ważność. Dopiero dostrzeżenie go w promieniach słońca uzmysławia, jak rozległa jest sfera zjawisk wcześniej ignorowanych, ale także nieczęstych. Aby zobaczyć, trzeba umieć patrzeć, nakierowując wzrok na właściwe rejestry rzeczywistości. Spektakl drobinek kurzu drgających w słonecznym prześwicie to fenomen świetlny tak unikatowy, że jego jednokrotne doświadczenie nie pozwala o sobie zapomnieć. Zarówno lekturowe, jak i realne przeżycie zwiększa wrażliwość doświadczającego,

⁴⁷⁴ P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian – estetyk zapomniany*, „Sztuka i filozofia” 1993, nr 7.

⁴⁷⁵ E. Winiecka, *Nowoczesne antynomie. Uwagi o nowych odczytaniach poezji Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 12, s. 224-225.

pozwalając dostrzec sferę zjawisk wcześniej przeoczonych. To tylko jeden z wielu możliwych przykładów wynikających z połączenia dwóch – na pozór niekompatybilnych – sfer: światła i kurzu. Zależnie od aspektów, które chcemy wydobyć z metafory złotego kurzu, tak warto ją odczytywać, eksponując estetyczną wartość. Dorota Wojda traktuje metaforę „złotego kurzu” jako „figur[ę] odnosząc[a] się do esencji, a zarazem do nicości i niebytu”⁴⁷⁶. Rozpiętość Leśmianowskiej metafory jest więc na tyle szeroka, że ujmuje odmienne stany ontologiczne oraz rozpoznania badawcze.

Leśmian jako estetyk nie wypowiadał się o kategoriach, ale stwarzał je w swojej twórczości, stąd omawiane przeze mnie pojęcia mają charakter performatywny. Są one również rezultatem konceptualizacji Leśmianowskiej rzeczywistości. Przeciwno zamykaniu zjawisk w pojęcia poeta pisał w eseju *Przemiany rzeczywistości*: „Określenie to – krepa żałobna, którą przywdziewamy po rzeczach umarłych i minionych raz na zawsze. Określenie to – przejrzysta, szklana trumna, w której spoczęły święte, olejem namaszczone zwłoki”⁴⁷⁷. Pozostawał konsekwentny i zamiast rozbudowywania dyskursu teoretycznego przedstawiał zmienną rzeczywistość w swej poezji.

Wcześniej wspomniane przykłady nie wyczerpują oczywiście całego rezerwuaru estetycznego. Nie wszystko ulegać może estetyzacji, choć prób takich podejmuje się niemało. Obszar refleksji, jaki obejmuje ta dziedzina myśli humanistycznej, sprawia, że tworzy ona światłoczułą matrycę pozwalającą lepiej dostrzec interesujące mnie zjawiska. Przy interpretacji Leśmianowskich utworów nie jest konieczne usilne podkreślanie klasycznych wartości artystycznych czy estetycznych, estetyka literacka poszerzyła bowiem zakres odniesień, dostrzegając w utworach literackich obecność kategorii wcześniej im nieprzyznawanych takich jak kruchość, piękno czy trwałość.

Leśmian myśli konkretem, co sprawia, że i widzenie jest nasycone materią. Staje się ono jednocześnie dotykiem, gdyż posiada wyraźne znamiona synestezji. Dlatego tak duża sensualność np. w cyklu wierszy *W malinowym chruśniaku* jest rezultatem tej wielowymiarowości. W pierwszym wersie rozpoczynającego wskazany cykl wiersza padają słowa „W malinowym chruśniaku, przed ciekawych wzrokiem” (I 255). To istotny kontrast dla wcześniej przytoczonego liryku *Wieczorem*, w którym „sad widzi inaczej” – tutaj jednak jest mowa o unikaniu spojrzeń, a więc sytuacja liryczna przedstawiona dalej uwidacznia się tylko dla czytelników i wszechwiedzącego bohatera lirycznego. Poeta stwarza postać gawędziarza, dla którego ważni są słuchacze, niekiedy także chętnie korzysta z

⁴⁷⁶ D. Wojda, *Złoty kurz. O jednej metaforze Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 25, s. 37.

⁴⁷⁷ B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, dz. cyt., s. 45.

apostrof skierowanych do audytorium. Przedstawienie takiej grupy służy podkreśleniu kameralności scenerii, w której spotykają się bohaterowie. Widzenie w utworach Leśmiana zostaje więc ustanowione zależnie od wizji, a mówienie o nim ma za zadanie nakierowanie uwagi na dostępność obserwowanej przestrzeni.

Bogaty zbiór szkiców literackich, w których dominują recenzje oraz eseje poświęcone konkretnym utworom czy ich realizacjom scenicznym, unaocznia, jak bliskie było poecie ówczesne życie literackie oraz zagadnienia związane ze sztuką. Pobyt w Paryżu, stolicy świata i kultury w okresie *belle époque* oraz na początku XX wieku, gdy rozwijały się nowe kierunki, przybliżył go do doświadczenia przemian estetycznych, które ufundowały nowe koncepcje widzenia świata. Również małżeństwo z Zofią Chylińską, malarką, może świadczyć o tym, że także na co dzień poeta przebywał w towarzystwie sztuki i refleksji na jej temat. Wszystko to prowadzi do wykształcenia oraz pogłębiania światoodczuwania, które określają przemiany estetyczne. Leśmian staje się więc estetą zarówno jako osoba wrażliwa na walory estetyczne sztuki, jak i potrafiące je rozpoznać oraz opisać. Odczuwanie splata się tutaj z refleksją intelektualną.

W *Wierszu księżycowym*, który razem ze *Srebrniem* znalazł się w *Napoju cienistym*, poeta rozwijał estetykę światła księżycowego (srebro) i słonecznego (złoto):

W księżycowy wniknąć chłód,
Wejść w to srebro na wskroś złote,
W niezawily śmierci cud
I w zawiłą beztęsknotę!

Był tam niegdyś czar i śmiech,
Tłumy bogów w snów oblędzie –
Było dwóch i było trzech –
Lecz żadnego już nie będzie!

Został po nich – rozpęd wzwyż,
I ta oddal bez przyczyny,
I ten złoty nadmiar cisz –
I te srebrne szumowiny...

Tam bym ciebie spotkać chciał!
Tam się przyjrzeć twemu licu!
Właśnie dwojga naszych ciał
Brak mi teraz na księżycu!

Noc oddycha naszą krwią,
Krew podziemną płynie miedzą...
Nasze ciała teraz śpią –
Nasze ciała nic nie wiedzą...

II 41

Utwór dobrze łączy omówione zjawiska estetyczne. Wizualne doświadczenie znajduje swój odpowiednik somatyczny, a także dopełnione zostaje komponentem dźwiękowym. Prześwit złota w srebrze czy srebra w złocie wskazuje na komplementarność tych dwóch barw. Utwór potwierdza, jak ważne jest dla poety równoległe i równorzędne posługiwanie się kategoriami z zakresu różnych sposobów percepcji. Synteza tych cech pozwala na pełniejsze dostrzeganie świata w jego złożoności.

Leśmian jako estetyk światła poszerza pole widzenia. Jest także estetykiem mroku wydobywającym z jego związku ze światłem nowe znaczenia. Te dwie funkcje splata światłościę wyodrębniając właściwości jasności i ciemności, a także prześwit korzystający z tych dwóch komponentów. Każdy estetyk jest także filozofem, a właśnie filozofia wpisana w Leśmianowski dorobek czyni te utwory nadzwyczaj interesującymi i odślaniającymi wyższość poetyckiego namysłu filozoficznego nad dyskursywną refleksją pojęciową.

Leśmian jest więc poetą dźwięko- i światłoczułym.

Wreszcie, a może przede wszystkim, Leśmian jest entuzjastą życia. Podobnie jak Friedrich Nietzsche nawołuje (zwłaszcza w centralnym okresie twórczości) do afirmacji świata i jednostkowego istnienia. Zgodnie z duchem witalizmu oraz filozofią życia, walory zmysłowe tej twórczości okazują się nie mniej ważne niż intelektualne. Pryzmatem staje się estetyka sprzyjająca zachwytowi nad pięknem rzeczywistości, ale również przejęcie kruchością istnienia czy odczuwaniu jego grozy.

Nie wszystko więc o Leśmianie powiedziano. I zapewne długo jeszcze nie zostanie powiedziane. Popularny topos wyczerpania upada, gdy skonfrontować go z wyjątkowością tego dorobku. Zgadzam się z Elżbietą Winiecką: „Po cóż bowiem mówić o poecie, jeśli nie ma się nic nowego, w stosunku do tego, co powiedziane, do dodania?”⁴⁷⁸. Osiągnięcia

⁴⁷⁸ E. Winiecka, *Wielkość Leśmiana. Ryzyko nowego czytania kanonicznych wierszy (na przykładzie wiersza „Ćmy”)*, [w:] *Wielkie wiersze – nowe lektury. Prace dedykowane Profesorowi Rolfowi Fieguthowi* pod red. K. Trybusia, Poznań 2019, s. 214.

współczesnej humanistyki umożliwiają odsłonięcie kolejnych warstw znaczeniowych twórczości autora *Łąki*, dlatego zaangażowanie tych zjawisk do omówienia tej liryki uważam za potrzebne i wartościowe. Literaturą poświęconą analizom tej twórczości można by zappełnić bibliotekę. Od pierwszych – fundamentalnych dla interpretatorów tej twórczości – rozpoznań Michała Głowińskiego do wciąż podejmowanych wątków przy okazji stulecia wydania *Sadu rozstajnego*⁴⁷⁹ czy sto czterdziestej rocznicy urodzin oraz osiemdziesiątej rocznicy śmierci poety⁴⁸⁰. Autorzy najnowszych omówień Leśmianowskiego dorobku rzetelnie odnotowują dotychczasowy stan badań. Bardziej interesujące od referowania dotychczasowych osiągnięć leśmianologii (nie ma wątpliwości, że studia nad tą twórczością pretendują do roli osobnej dyscypliny, obejmując zasięgiem coraz szersze obszary), jest stworzenie dla niej nowej przestrzeni, w obrębie której znajdzie się miejsce na rozwinięcie refleksji nad związkami pomiędzy omawianymi kategoriami.

Jedną z najważniejszych cech Leśmianowskiej estetyki performatywnej jest zmienność światów – nie można wejść dwa razy do tego samego sadu, ogrodu czy lasu. Zjawiska w estetyce Leśmiana są płynne oraz amorficzne i dlatego przekształcają się w pojęcia performatywne, a myślenie o nich skutkuje ich rozumieniem. Płynne przejścia oddaje nie tylko język czy opisy stanów natury, lecz również kategorie estetyczne. Zmienia się także sama twórczość, sukcesywnie zastępując namysł estetyczny refleksją egzystencjalną.

Anna Krajewska diagnozowała: „Moim zdaniem pojęcie dramatu/dramaturgii wymknęło się z wiążących definicji i – uciekło w szeroki świat sztuki i życia”⁴⁸¹. Tak rozumianą dramaturgią operował już Bolesław Leśmian, przywracając swoją twórczość wskazanym światom. Ruch poetyckiej wyobraźni na nowo ustanowił relację między rzeczywistością a literaturą za pośrednictwem performatywnych kategorii estetycznych. Tym sposobem autora *Łąki* można by określić dramaturgiem wyobraźni.

⁴⁷⁹ *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, dz. cyt.

⁴⁸⁰ Konferencja *Leśmian Od nowa* zorganizowana w Łodzi pomiędzy 6-8 listopada 2017 r. przez Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego oraz Interdyscyplinarne Centrum Badań Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego.

⁴⁸¹ A. Krajewska, *Dajcie mi dramat...*, dz. cyt., s. 222.

Podziękowania

Najgorętsze podziękowania oraz wyrazy głębokiej wdzięczności kieruję do Pani Profesor Anny Krajewskiej za inspiracje nie tylko estetyczne, który zaczęły rozwijać moje zainteresowania i badania jeszcze przed seminarium magisterskim. Dziękuję również Zakładowi Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, podczas zebrań którego przedyskutowywałem wybrane fragmenty tej pracy.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

Leśmian Bolesław, *Poezje zebrane*, t. I, opr. J. Trznadel, Warszawa 2017.

Leśmian Bolesław, *Poezje zebrane*, t. II, opr. J. Trznadel, Warszawa 2017.

Leśmian Bolesław, *Skrzypek opętany*, opr. i wstępem poprzedziła R. H. Stone, Warszawa 1985.

Leśmian Bolesław, *Szkice literackie*, zebr. i opr. J. Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *Utwory dramatyczne, listy*, zebr. i opr. J. Trznadel, Warszawa 2012.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

Abrams Meyer Howard, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003.

Agamben Giorgio, *Autor jako gest*, [w:] tegoż, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006

Andrzejewski Bolesław, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa-Poznań 1989.

Arnheim Rudolf, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Łódź 2004.

Bachelard Gaston, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996.

Bachelard Gaston, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975.

Bal Mieke, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.

Balbus Stanisław, *Stylizacja a problem intertekstualności*, [w:] tegoż, *Między stylami*, Kraków 1996.

Balbus Stanisław, „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 1999, nr 6 (59).

Baluch W., Krajewska A., *Wprowadzenie*, [w:] *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. naukowa W. Baluch, A. Krajewska, Poznań 2019.

Banowska Lidia, *Byt i „światło-cień”. O antropologii poetyckiej Cypriana Norwida*, Poznań 2019.

Baran Bogdan, *Saga Heideggera*, Kraków 1988.

Barcz Anna, *Nie-ludzki rodowód poezji: Leśmian*, [w:] tejże, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016.

Bartmiński Jerzy, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2012.

Bazilewicz Andrej, *Baśń mimiczna Leśmiana „Skrzypek opętany” w kontekście symbolizmu rosyjskiego*, [w:] *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni* pod red. E. Czaplejewicza i W. Sadowskiego, Warszawa 2002.

Bennett Jean, *Influx & Efflux: Writing Up with Walt Whitman*, London 2020.

Bergson Henri, *Ograniczanie i utrwalanie obrazów – postrzeżenie i materia – dusza i ciało*, [w:] tegoż, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, przekł. Wł. Filewicz, Kraków 2015.

Bielska-Krawczyk Joanna, *Widzieć inaczej, ...pełniej (motyw oka i problem widzenia)*, [w:] tejże, *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004.

Błaszczak Monika, *Amorficzne kategorie estetyczne wobec teorii poznania*, książka w przygotowaniu.

Błoński Jan, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1996.

Borzym Stanisław, *Leśmian: światopogląd poety*, [w:] tegoż, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1984.

Brach-Czajna Jolanta, *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975.

Brach-Czajna Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018.

Burzyńska Anna, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* pod red. R. Nycza i M. P. Markowskiego, Kraków 2006.

Cieślak Robert, *Glosa do „oka poety”*, [w:] tegoż, *Widzenie Różewicza*, Warszawa 2013.

Cieślak Robert, „wymienię wzrok na dotyk”. *Poetyka oglądu w twórczości Tadeusza Różewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 21.

Cockiewicz Waław, *Metaforyka Leśmiana (analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011.

Czabanowska-Wróbel Anna, *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 79/4.

Czabanowska-Wróbel Anna, *Leśmian: autonomizacja poznania wzroku w poemacie „Oczy w niebiosach”*, [w:] *Sensualność w kulturze polskiej: przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. W. Bolecki, Warszawa 2014.

Czabanowska-Wróbel Anna, „*Niepojętość zieloności*” i „*możliwość szkarlatu*”. *O kolorystyce Bolesława Leśmiana*, [w:] tejże, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.

Czaplejewicz Eugeniusz, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.

Czaplejewicz Eugeniusz, *Teatr w poezji*, [w:] tegoż, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.

Czapiga Małgorzata, *Piąty żywioł – milczenie. Notatki na marginesie „Skrzypka opętanego” Bolesława Leśmiana*, [w:] *Żywioły wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak, Kraków 2008.

Czapiga-Klag Małgorzata, *Światy magiczne. Gry z symboliką w klechdach i dramatach Bolesława Leśmiana*, Wrocław 2020.

Czekaj Anna, *Oblicza ciszy w poezji na wybranych przekładach*, [w:] *Cisza w teorii i praktyce. Obraz interdyscyplinarny*, red. nauk. T. Olearczyk, Kraków 2014.

Dawkins Richard, *Bóg urojony*, przeł. P. J. Sz wajcer, Warszawa 2007.

Deja Katarzyna, *O jednym wierszu Bolesława Leśmiana. Motywy wedyjskie w „Dokoła klombu”*, [w:] *Polska poezja ostatnich dwustu lat. Odczytania i przekroje* pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, U. M. Pilch, Kraków 2022.

Delaperrière Maria, *Czy istnieje poezja impresjonistyczna? Od Mallarmégo do... Leśmiana*, [w:] *też e, Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006.

Demińska-Pawelec Joanna, *Bolesław Leśmian – światopogląd rytmiczny*, [w:] *też e, „Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010.

Demińska-Pawelec Joanna, *Zatopiony w umieraniu. O „Topielcu” Bolesława Leśmiana raz jeszcze*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 7.

Deprywacja sensoryczna, czyli co dzieje się z mózgiem odcięty od zmysłów?
<https://lumine.me/blog/terapia/deprywacja-sensoryczna-jak-dziala> [Dostęp: 18 V 2021 r.].

Derrida Jacques, *Biała mitologia: metafora w tekście filozoficznym*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/3.

Derrida Jacques, *Kartusze* [w:] *też oż, Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

Derrida Jacques, *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016.

Didi-Huberman Georges, *Historia sztuki w granicach swojej praktyki*, [w:] *też oż, Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.

Długosz-Korczabowa Krystyna, *Trupięgi*, Poradnia Językowa,
<https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/trupiegi;11591.html> [Dostęp: 10 X 2022].

Durand Gilbert, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986.

Dziadek Adam, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.

Dziadek Adam, *Rytm*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, pod red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019.

Eliot Thomas Stearns, *Dialog o poezji dramatycznej*, [w:] tegoż, *Szkice krytyczne*, wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła M. Niemojowska, Warszawa 1972.

Eliot Thomas Stearns, *Szanse dramatu poetyckiego*, [w:] tegoż, *Szkice krytyczne*, wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła M. Niemojowska, Warszawa 1972.

Evdokimov Paul, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 1999.

Everest Alton F., K. C. Pohlmann, *Podręcznik akustyki*, przeł. W. Kurylak, Katowice 2004.

Fazan Katarzyna, *Projekt intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009.

Filek Jacek, *Filozofa wstęp do ciszy*, „Znak” Kwiecień 2014, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/7072014jacek-filekfilozofa-wstep-do-ciszy/> [Dostęp: 10 marca 2022].

Fischer-Lichte Erika, *Dlaczego estetyka performatywności*, [w:] tejże, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998.

Foucault Michel, *Theatrum Philosophicum*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa-Wrocław 2000.

Gęsikowska Kamila, *Doświadczenie postrzegania pozazmysłowego – przypadek Agni Pilch*, [w:] *Zanikanie i istnienie niepełne: w labiryntach romantycznej i współczesnej podmiotowości* pod red. A. Dębska-Kossakowska, P. Paszek, L. Zwierzyński, Katowice 2013.

Głowiński Michał, „Fala”. *Wiersz symboliczny*, [w:] tegoż, *Wiersze Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1987.

Głowiński Michał, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, „Pamiętnik Literacki” 1964, nr 55/2.

Głowiński Michał, *Leśmian – poezja przeczenia*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 67.

Głowiński Michał, *Narcyz i jego odbicia*, „Twórczość” 1980, nr 10.

Głowiński Michał, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.

Gołaszewska Maria, *Twórca*, [w:] tejże, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1986.

Gombrich Ernst Hans, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.

Grodecka Aneta, *Umysł filologa. Studia o literaturze, mózgu i dydaktyce*, Warszawa 2020.

Grodzki Bogusław, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012.

Gromek Olga, *Poezja Bolesława Leśmiana i malarstwo Odilona Redona*, [w:] *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni* pod red. E. Czaplejewicza i W. Sadowskiego, Warszawa 2002.

Górecka Ewa, *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego gry barwą z wyobraźnią i kulturą*, Bydgoszcz 2012.

Gutowski Wojciech, *Z „księgi przeczuć”. Wstęp do Leśmianowskiej poetyki marzenia*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”* pod red. U. M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014.

Heidegger Martin, *Czas swiatioobrazu*, [w:] tegoż, *Drogi lasu*, Warszawa 1997.

Heidegger Martin, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000.

Heidegger Martin, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004.

Heuckelom Kris Van, *„Patrzyć w płomień od ziemi odbity”. Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004.

Igliński Grzegorz, *Poezja o młodopolskim rodowodzie (Kasprowicz, Miciński, Staff, Leśmian)*, Olsztyn 2020.

Ingarden Roman, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1960.

Irzykowski Karol, *Dobre wiersze (Bolesław Leśmian: „Łąka”. Wydawnictwo Mortkowicza, 1920)*, „Kurier Lwowski” 1921, R. 39, nr 191, s. 6. https://jbc.bj.uj.edu.pl/Content/387560/HTML/kurier_lwowski_1921_191.png [Dostęp: 6 I 2022].

Jacynowska Maria, Musiał Danuta, Stępień Marek, *Historia starożytna* pod red. M. Jacynowskiej, Warszawa 2008.

James William, *Doświadczenia religijne*, przeł. z oryg. i przedm. opatrzył J. Hempel; przekł. sprawdził R. Radziwiłłowicz, Kęty 2014.

Janion Maria, *Humanistyka i terapia*, Warszawa 1982.

Januskiewicz Michał, *Literaturoznawstwo osobiste*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23.

Jarzyna Anita, *Wyobraźnia w tytule (rytm właściwy)*, [w:] tejże, *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*, Łódź 2017.

- Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999.
- Jurkowska Sylwia K., *Poeta i poezja w świecie Leśmiana (kilka przybliżeń)*, „Literaturoznawstwo” 2008, nr 1/2.
- Kant Immanuel, *Odpowiedź na pytanie: czym jest oświecenie?* przeł. T. Kupś. [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. VI: *Pisma po roku 1781*, Toruń 2012.
- Karpowicz Agnieszka, *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Warszawa 2012.
- Karpowicz Tymoteusz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975.
- Kącka Eliza, *W Leśmiandii*, [w:] B. Leśmian, „*Lecz nie było już świata...*”. *Miłość i śmierć. Wiersze*, całość ułożył, fotografie wykonał i słowem wstępnym opatrzył A. Nowakowski, Warszawa-Kraków 2017.
- Kierzek Paulina, *Dyskurs wzrokocentryczny wobec literackiej fonosfery*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia* pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010.
- Kłuba Agnieszka, *Niezrozumiałe – nienazwane – nowoczesne. Leśmian i Iwaszkiewicz – dwa modele poetyckiej niewyraźności*, [w:] tejże, *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004.
- Kłuba Agnieszka, *Niezrozumiałe – nienazwane – nowoczesne. Leśmian i Iwaszkiewicz – dwa modele poetyckiej niewyraźności*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.
- Kłosowski Mateusz, *Powidoki wiersza. Eksperyment lektury poezji Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 29.
- Kobielski-Grauman Piotr, *Wstęp do wszechświatów równoległych*, Lublin 2016.
- Kokoszka Magdalena, *Leśmianowskie śnieżne puchy*, [w:] tejże, *Pochwała lekkości? Leśmian – Przyboś – Karpowicz*, Katowice 2021.
- Kołąkowski Leszek, *Kapłan i błazen (rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*, [w:] tegoż, *Nasza wesola apokalipsa. Wybór najważniejszych esejów*, wybór i układ Z. Mentzel, Kraków 2010.
- Kołodziejczyk Ewa, *Fonosfera „Sadu rozstajnego”*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, pod red. U. M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014.
- Korpikiewicz Honorata, *Wokół definicji świadomości. Świadomość odzwierciedleniem rzeczywistości?* [w:] *Światłocienie świadomości*, red. i organizacja P. Orlik, Poznań 2002.

Kosiński Dariusz, *Dramat, dramaturgia, dramatologia – retrospektywy*, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 36.

Kosiński Dariusz, *Dramaturg jako medium*, [w:] *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. naukowa W. Baluch, A. Krajewska, Poznań 2019.

Kosiński Dariusz, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2016.

Kozań Michał, *Ciało, cielesność i odcieleśnienie. Somatyka „Sadu rozstajnego” Bolesława Leśmiana*, „Polisemia” 2013, nr 1 (10).

Kraj Łukasz, „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” *Bolesława Leśmiana wobec tradycji II części „Dziadów” Adama Mickiewicza*, „Bez Porównania” 2018, nr 1.

Krajewska Anna, *Dajcie mi dramat, a poruszę świat*, [w:] *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. naukowa W. Baluch i A. Krajewska, Poznań 2019.

Krajewska Anna, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005.

Krajewska Anna, *Dramaturgia pojęć*, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 36.

Krajewska Anna, *Dramaturgia sztuki*, „Przestrzenie Teorii” 2019, nr 31, s. 9.

Krajewska Anna, *Dramatyczna teoria i estetyka antybinarna*, [w:] tejże, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009

Krajewska Anna, *Humanistyka performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 29.

Krajewska Anna, *Różewicza sztuki splątane. Interpretacja performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 21.

Krajewska Anna, *Światło jako metafora epistemologiczna*, [w:] tejże, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.

Krajewska Anna, „Zwrot dramatyczny” a literaturoznawstwo performatywne, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.

Krzyńska-Nawrocka Eliza, „Ogród” w „Sadzie”, [w:] *Stulecie „Sadu Rozstajnego”*, pod red. U. M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014.

Kubicki Roman, *Egzystencjalne konteksty dzieła sztuki. Studium z pogranicza estetyki i filozofii kultury*, Bydgoszcz 2013.

Kuczera-Chachulska Bernadetta, *Z estetyki nieskończoności. Szkice o polskiej poezji (nie tylko) XX wieku*, Warszawa 2012.

Kula Luiza, *Heidegger i Grecy: potęga walki o wyjawienie bycia (ΑΙΗΘΕΙΑ)*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2013, nr 41, z. 1.

Kurkiewicz Marek, „*Niechaj szumią, szemrzą, dzwonią chóry bezimiennych głosów...*”. *Akustyczny wymiar świata „Sadu rozstajnego” Bolesława Leśmiana*, [w:] *Stulecie „Sadu Rozstajnego”*, pod red. U. M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014.

Kwiatkowski Jerzy, *Świat-światło w poezji Przybosa*, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 62, z. I.

Lam Andrzej, *Obraz i dyskurs w poezji Leśmiana*, [w:] *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni* pod red. E. Czaplejewicza i W. Sadowskiego, Warszawa 2002.

Lessing Gotthold Ephraim, *Dramaturgia habsburska. Wybór*, przeł. i oprac. O. Dobijanka, Wrocław 1956.

Lévinas Emanuel, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, wstępem poprzedziła B. Skarga, Warszawa 1998.

Łebkowska Anna, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Kraków 2019.

Łopuszański Piotr, *Bolesław Leśmian – estetyk zapomniany*, „Sztuka i Filozofia” 1993, nr 7.

Łopuszański Piotr, *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian*, Warszawa 2021.

Łopuszański Piotr, „*Idący, z prawdą u warg i u powiek...*”. *Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6.

Łopuszański Piotr, *W ziemi obiecannej*, [w:] tegoż, *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian*, Warszawa 2021.

Makarewicz Rufin, *Dźwięki i fale*, Poznań 2004.

Markowski Michał Paweł, *Dziejba*, [w:] tegoż, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.

Markowski Michał Paweł, *Leśmian. Poezja i nicość*, [w:] tegoż, *Polska literatury nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.

Markowski Michał Paweł, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013.

Michałowski Piotr, *Bolesław Leśmian: ktoś „oprócz głosu”*, [w:] tegoż, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008.

Michałowski Piotr, *Znikomek wśród innobyków. Przyczynek do anatomii Leśmianowskiej wyobraźni*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 7.

Milan Rafał, „*Sidi-Numan*” – poemat (nie)zazdrosny o ciało? *Leśmianowski głos na temat ciała (w poezji)*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”* pod red. U. M. Pilch, M. Stali, Kraków 2014.

Milan Rafał, *Pieśń o Bogu. Poetycka teologia Bolesława Leśmiana*, Kraków 2021.

Miłosz Czesław, *Czytając japońskiego poetę Issa*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.

Mirzoeff Nicholas, *Jak zobaczyć świat*, przekł. Ł. Zaremba, Kraków-Warszawa 2016.

Momro Jakub, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Kraków 2020.

Mróz Adrian, *Gry wideo a sztuka: ciało, ból i deprywacja sensoryczna*, „*Medialica. Studia Multimedialne z Humanistyki*” 2019, nr 6.

Nabiałek Magda, *Baśń dramatyczna – zapomniane ogniwo*, „*Zagadnienia Rodzajów Literackich*” 2019, tom LXII, z. 3.

Nabiałek Magda, *Sztuka perspektywy – Strzeмиński i Leśmian*, „*Tekstualia*” 2017, nr 3 (50).

Nadana-Sokołowska Katarzyna, *Wyobraźnia wyzwolona czy spętana?*, „*Teksty Drugie*” 2018, nr 6.

Nagel Thomas, *Jak to jest być nietoperzem?*, [w:] tegoż, *Pytania ostateczne*, przeł. A. Romaniuk, Warszawa 1993.

Nietzsche Friedrich, *Przypadek Wagnera. Problem muzykanta*, przeł. S. Gromadzki, „*Nowa Krytyka*” 2003, nr 15.

Nowak Leszek, *(Unitarna) metafizyka Bolesława Leśmiana*, [w:] *Przestrzenie świadomości. Studia z filozofii literatury* pod red. A. Falkiewicza i L. Nowaka, Poznań 1996.

Nycz Ryszard, *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „*Teksty Drugie*” 1996, nr 4.

Nycz Ryszard, „*Słowami... w świat wyglądam*”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

Orlik Piotr, *Świadomość a wrażliwość*, [w:] *Światłocienie świadomości*, organizacja i redakcja P. Orlik, Poznań 2002.

Orlik Piotr, *Wprowadzenie*, [w:] *Światłocienie świadomości*, [w:] *Światłocienie świadomości*, organizacja i redakcja P. Orlik, Poznań 2002.

Orlik-Marciniak Ewa, *Rozwój. Świadomość rozwoju... Rozwój świadomości*, [w:] *Światłocienie świadomości*, organizacja i redakcja P. Orlik, Poznań 2002.

Pachocki Dariusz, *Historia pewnego dramatu. „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana – aspekt filologiczny*, „Pamiętnik Literacki” 2013, nr 1.

Paczoska Ewa, *Być czy też bywać? Norwid wobec dylematów nowoczesności*, [w:] C. K. Norwid, „*Klucze od echa*”. *Osobność. Wiersze*, całość ułożyła i słowem wstępnym opatrzyła E. Kącka, fotografie wykonał A. Nowakowski, Kraków 2018.

Panek Sylwia, *Szczerłość – autentyczność – świadomość w „Palubie” Karola Irzykowskiego*, [w:] *Światłocienie świadomości*, organizacja i redakcja P. Orlik, Poznań 2002.

Pankowski Marian, *Leśmian, czyli bunt poety przeciw granicom*, przeł. A. Krzewicki, Lublin 1999.

Papierkowski Stanisław Kajetan, *Słowotwórcze neologizmy Bolesława Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1962, nr 53/1.

Pilch Urszula M., *Podmiot zamknięty w spojrzeniu. «Sad rozstajny» Bolesława Leśmiana*, [w:] *Stulecie «Sadu rozstajnego»* pod red. Urszuli M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014.

Piotrowska Marta Beata, *Poeta-reżyser*, [w:] tejże, „*Sen dawny śni się raz jeszcze*”. „*Pierrot i Kolombina*” oraz „*Skrzypek opętany*” *Bolesława Leśmiana jako dramaty brulionowe*, Warszawa 2021.

Piotrowska Marta Beata, *Wstęp*, [w:] tejże, „*Sen dawny śni się raz jeszcze*”. „*Pierrot i Kolombina*” oraz „*Skrzypek opętany*” *Bolesława Leśmiana jako dramaty brulionowe*, Warszawa 2021.

Podraza-Kwiatkowska Maria, *Z rozważań nad tytułem „Sad rozstajny”*, [w:] *Stulecie „Sady rozstajnego”* pod red. U. M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014.

Pogłos, [w:] *Słownik Języka Polskiego* pod red. W. Doroszewskiego, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/poglos;5475597.html> [Dostęp: 7 IV 2022].

Popiel Magdalena, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018.

Poprzęcka Maria, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*. Gdańsk 2008.

Przyboś Julian, *Wstęp do poetyki*, [w:] tegoż, *Rozbłysk znaczeń: wybór poezji, wybór, wstęp i komentarze*, J. Duk, Łódź 1986.

Ratajczak Dobrochna, *Teatr artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979.

Rosochacka Agata, *Protetyczna propozycja. Ciało, doświadczenie, podmiot*, „Kultura i Historia”, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/2567> [Dostęp: 10 I 2021].

Rossa Anna, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja obrazu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003.

Rowiński Cezary, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982.

Ruta-Rutkowska Krystyna, *Dwa teatry świata – Leśmiana i Pankowskiego*, [w:] *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni* pod red. E. Czaplejewicza i W. Sadowskiego, Warszawa 2002.

Różewicz Tadeusz, *drobne ogłoszenia i wróżby*, „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” 2006, nr 2 (50).

Różewicz Tadeusz, *Oko poety*, [w:] tegoż, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1977.

Różewicz Tadeusz, *w młodości*, [w:] tegoż, *Ostatnia wolność*, Wrocław 2015.

Rybkowska Alicja, „*Ciągle wypracowywanie czegoś bezwzględnie nowego*”. *Henri Bergson a wczesna awangarda*, „The Polish Journal of Aesthetics” 2018, nr 48.

Rymkiewicz Jarosław Marek, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.

Rzeczpiński Sławomir, *Elementy wyobraźni plastycznej w liryce Norwida*, [w:] *Norwid – artysta. W 125 rocznicę śmierci poety*, red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek, Poznań 2008.

Schopenhauer Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. II, tłum. J. Garewicz, Warszawa 2009.

Seweryn Agata, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013.

Shusterman Richard, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, opr. i tłum. tekstów: W. Małecki, współpraca naukowa: A. Chmielewski, Wrocław 2007.

Shusterman Richard, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przekł. W. Małecki, S. Stankiewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2016.

Sienkiewicz Barbara, *Filozofia życia vs. Koncepcja mechanistyczna. Od filozofii życia do posthumanizmu. Przypadek Leśmiana i Schulza*, [w:] *Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*, red. A. Czabanowska-Wróbel i U. M. Pilch, Kraków 2016.

Sienkiewicz Barbara, *Leśmianowska „alchemia ciała” (cykle „Ballady” i „Pieśni kalekujące” z tomu „Łąka”)*, „Nauka” 2010, nr 4.

Sloterdijk Peter, *Wprowadzenie. Zwrot antropotechniczny* [w:] tegoż, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przekł. J. Janiszewski, słowo wstępne A. Żychliński, Warszawa 2014.

Sławińska Irena, *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] tejże, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960.

Sławińska Irena, *Ku definicji dramatu poetyckiego*, [w:] tejże, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960.

Sławińska Irena, *O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego*, [w:] tejże, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960.

Sławińska Irena, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990.

Słowacki Juliusz, *Rozłączenie*, [w:] tegoż, *Wiersze i poematy (wybór)*, Wrocław 1959.

Sobieska Anna, *Leśmianowskie metafory czynu twórczego*, [w:] tejże, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.

Sochoń Jan, *Muzyczność literatury: Leśmian i inni...*, „Studia Philosophiae Christianae UKSW” 2011, nr 47.

Sokólska Urszula, *Świat barw w „Łące” i „Sadzie rozstajnym”*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.

Spólna Anna, *Dotyk i niedotykalne w „Sadzie rozstajnym” Bolesława Leśmiana*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, pod red. U. M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014.

Stelmaszczyk Barbara, *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009.

Stone Rochelle H., *Poezja Leśmiana a romantyzm polski*, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 64/2.

Stone Rochelle H., *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, opr. i wstępem poprzedziła R. H. Stone, Warszawa 1985.

Stone Victoria Louise, *„Jak to jest”. Czarna Skrzynia Bałki a zalety i wady rozwiązywania sensomotorycznego: Wprowadzenie*, przeł. J. Matyja, P. Momot, „Avant. Pismo awangardy filozoficzno-naukowej” 2010, nr 1.

Stróżewski Władysław, *„Claritas”: uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka” 1961, R. 2.

Stróżewski Władysław, *Ontologia*, Kraków 2004.

Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, przedmowa J. Przyboś, rys. W. Strzemiński, Kraków 1958.

Stulecie „Sadu rozstajnego” pod red. U. M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014.

Suchowiejko Renata, *Muzyczne komponenty dramatu mimicznego „Skrzypek Opętany” Bolesława Leśmiana*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 15.

Szczukowski Dariusz, *Niepoprawny istnieniowiec. Bolesław Leśmian i doświadczenie literatury*, Gdańsk 2019.

Szkłowski Wiktor B., *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006.

Szkudlarek Ewa, *Migotliwe cienie*, [w:] tejże, *Portrety cieni Witkacego*, Poznań 2017.

Szkudlarek Ewa, *W cieniu milczenia*, [w:] *Estetyczne impresje. Powtórzenia – powroty – perspektywy*, red. naukowa M. Błaszczak, P. Dobrowolski, I. Górka, E. Szkudlarek, Poznań 2022.

Szturc Włodzimierz, *Architektura dramaturgii „Akropolis” Stanisława Wyspiańskiego*, s. 10 <https://docplayer.pl/4866339-Architektura-dramaturgii-akropolis-stanislaw-wyspianskiego.html> [Dostęp: 28 I 2022].

Szwed Piotr, *Oddalenie. Poezja Bolesława Leśmiana wobec romantyzmu polskiego*, Katowice 2014.

Śniedziwski Piotr, „Treść, gdy w rytm się stacza”. *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 3.

Taylor Charles, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, naukowo oprac. T. Gadacz, wstępem poprzedziła A. Bielik-Robson, Warszawa 2001.

Tokarczuk Olga, „Czuły narrator”. *Pełny tekst noblowskiego wykładu Olgi Tokarczuk*, <https://www.rp.pl/kultura/art956101-czuly-narrator-pelny-tekst-noblowskiego-wykladu-olgi-tokarczuk> [Dostęp: 23 XII 2021].

Tomaszewska Grażyna, *Jak widzi dusza? Estetyka i metafizyka światła w „Panu Tadeuszu”*, Gdańsk 2012.

Trusewicz Szymon, *Ciało miarą rzeczy? Świdryga i Midryga Bolesława Leśmiana*, „Kultura Popularna” 2014, nr 4 (42).

Trybuś Krzysztof, *Leśmian romantyczny*, „Czytanie literatury: łódzkie studia literaturoznawcze” 2014, nr 3.

Trznadel Jacek, *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Poezje wybrane*, opr. J. Trznadel, wydanie pierwsze elektroniczne, na podstawie wydania trzeciego rozszerzonego (1991), Wrocław 2019.

Umerle Tomasz, *Literackie praktyki codzienności. Teoria i studium przypadku*, Poznań 2018.

Walc Krystyna, *Kolor w poezji Leśmiana. Zarys problematyki*, [w:] *Od Koźmiana do Czernika. Studia i szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Kryński, Rzeszów 1992.

Welsch Welsch, *Estetyka i anestetyka*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

Welsch Wolfgang, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.

Węgrzyniakowa Anna, *Świat i światłościę. O „impresjonizmie” Bolesława Leśmiana*, [w:] tejsze, *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Katowice 1999.

Wich Urszula, *Echo – dzieje gatunku w literaturze staropolskiej*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2008, nr 10.

Winiecka Elżbietka, *Nowoczesne antynomie. Uwagi o nowych odczytaniach poezji Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 12.

Winiecka Elżbieta, *Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu. O dwóch utworach scenicznych Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6. .

Winiecka Elżbieta, *Od pieśni bez słów do słów bez pieśni*, [w:] tejsze, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.

Winiecka Elżbieta, *Wielkość Leśmiana. Ryzyko nowego czytania kanonicznych wierszy (na przykładzie wiersza „Ćmy”)*, [w:] *Wielkie wiersze – nowe lektury. Prace dedykowane Profesorowi Rolfowi Fieguthowi* pod red. K. Trybusia, Poznań 2019.

Winiecka Elżbieta, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.

Wittgenstein Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, przeł. i wstępem opatrzył B. Wolniewicz, Warszawa 2000.

Wojda Dorota, *„Dotyk szyby – ustami...” O jednym wierszu Bolesława Leśmiana*, [w:] *Polska poezja ostatnich dwustu lat. Odczytania i przekroje* pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, U. M. Pilch, Kraków 2022.

Wojda Dorota, *Złoty kurz. O jednej metaforze Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 25.

Woźniak Cezary, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2014.

Woźniak Cezary, *Wittgenstein i Heidegger: dwie koncepcje języka przewyciężającego metafizykę*, „Studia Philosophiae Christianae” 2007, nr 43/2.

Woźniak-Łabieniec Marzena, *Leśmianowska „ontologia” nicości*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, nr 1.

Wronkowska Julia, *Pozawzrokowe doświadczanie przestrzeni a problem deprywacji sensorycznej współczesnego środowiska zurbanizowanego*, „Architectus” 2019, nr 2 (58).

Wróblewska Elżbieta, *Awangarda i Leśmian*, „Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature” 1974, nr 30.

Wspomnienie o Bolesławie Leśmianie, pod red. Z. Jastrzębskiego, Lublin 1966.

Wójcik Tomasz, *Rytm w światopoglądzie Bolesława Leśmiana*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 1.

Voegelin Salomé, *Słuchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej*, tłum. P. Bożek, G. Nowak, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.

Zaleski Marek, *Niczym mydło w grze o scrabble*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.

Zawadzki Andrzej, *Koniec wieku poetów? O zszyciach literatury i filozofii*, „Przestrzenie Teorii” 2022, nr 37.

Zawadzki Andrzej, *Metafora we wnętrzu metafizyki. Heidegger i Różewicz*, „Ruch Literacki” 2011, t. 52, nr 1 (304).

Zientała Anna, *Leśmianowskie zmierzchy, świty i południa*, [w:] *Żywioły wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak, Kraków 2008.

Zięba Jan, *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, Kraków 2000.

Ziółkowski Adam, *Historia powszechna. Starożytność*, Warszawa 2009.

Żywiołek Artur, *Συμπόσιον albo amoris tristitia. Biesiada Leśmiana*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2017, nr XIV.