

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

ZŁOTNIK I ŚPIEWAK

POEZJA LEOPOLDA STAFFA
I BOLESŁAWA LEŚMIANA
W KRĘGU MODERNIZMU

Anna Czabanowska-Wróbel

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

universitas

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

ZŁOTNIK I ŚPIEWAK

POEZJA LEOPOLDA STAFFA
I BOLESŁAWA LEŚMIANA
W KRĘGU MODERNIZMU



Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką,
kulturą i myślą humanistyczną

pod redakcją
Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza

W serii ukazują się rozprawy poświęcone literaturze oraz innym dziedzinom kultury polskiej. Ich wspólnym problemem jest analiza modernizmu, rozumianego jako składnik i konsekwencja procesów nowoczesności, rozwijających się w Polsce przed XX wiekiem i w jego trakcie.

Książki ukazujące się w tej serii analizują modernizm w Polsce z różnych perspektyw metodologicznych.

W przygotowaniu:

Tom 28 Bożena Karwowska, *Ciało, seksualność, obozy zagłady*

Tom 30 Hanna Gosk, *Opowieści „skolonizowanego kolonizatora”*.
W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku

ZŁOTNIK I ŚPIEWAK

POEZJA LEOPOLDA STAFFA
I BOLESŁAWA LEŚMIANA
W KRĘGU MODERNIZMU

Anna Czabanowska-Wróbel

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Anna Czabanowska-Wróbel and Towarzystwo
Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS,
Kraków 2009

ISBN 97883-242-1409-9
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy
Ryszard Nycz

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

Koncepcja serii powstała w ramach realizacji projektów
badawczych wspartych subsydiami profesorskimi FNP 2002
Włodzimierza Boleckiego („Badania nad modernizmem
w literaturze polskiej XX wieku”) i Ryszarda Nycza
(„Polska nowoczesność: poetyka i kultura”).

Józkowi

WPROWADZENIE

„Szkoda, że nie mamy jeszcze prawdziwego polskiego modernizmu!” (UR 234)¹ – napisał w roku 1897 Bolesław Leśmian w liście do Miriama nie przypuszczając nawet, ile razy jeszcze termin ten będzie zmieniał swoje znaczenie² i że po z górą stu latach przedmiotem badań, ustaleń i negocjacji będzie nie tyle polski modernizm, co modernizmy³. Leopold Staff i Bolesław Leśmian, dwaj rówieśnicy, tworzyli podczas dwóch pierwszych faz modernizmu, młodopolskiej i tej z dwudziestolecia międzywojennego, a Staff uczestniczył jeszcze w jego przemianach po II wojnie światowej. Dwaj poeci zostaną tu potraktowani jako reprezentanci niepodobnych do siebie postaw, których wspólną cechą był ich nieawangardowy charakter⁴.

¹ Skrót ten odsyła do edycji: B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 1962.

² R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4. A. Mencwel, *Trzy modernizmy*, w: tenże, *Wyobraźnia antropologiczna. Próby i studia*, Warszawa 2006.

³ Por. *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski, A.Z. Makowiecki, Warszawa 2003, T. Majewski, *Modernizmy i ich losy*, „Teksty Drugie” 2008 nr 3 [przedruk w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, redakcja naukowa T. Majewski, Warszawa 2009.

⁴ O relacji awangarda – modernizm por. J. Orska, *Problemy z pojęciem modernizmu*, w: też, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004, s. 25–115. Por. też A. Skrendo, *Poezja modernizmu*. In-

Staff, pomimo zmian, pozostał wierny wyobrażeniu poezji jako kształtu wykuwanego starannie opanowanym kunsztem, Leśmian – poezji traktowanej jako śpiew. Jednak ani Staff nie będzie tu wyłącznie „złotnikiem”, cyzelatorem, rzemieślnikiem, ani Leśmian jedynie poetą–śpiewakiem. Obie te figury poety to tylko sygnały odmiennych postaw wobec twórczości; dlatego, by osłabić i podważyć tę opozycję, motyw złota i blasku zostanie ukazany w rozdziale poświęconym poezji Leśmiana, a temat pieśni i „piosenki” – w części dotyczącej poezji Staffa.

Opozycja Staff – Leśmian nie jest opozycją mocną, służącą do budowania trwałych historycznoliterackich konstrukcji. Przeciwnie, obaj poeci, tak przecież różni, nieraz mówią o tym samym we właściwy im sposób. Analiza ich dzieł pomaga zrozumieć odcienie modernizmu, a nie jaskrawe odmienności w jego obrębie („Bo nade wszystko chcemy Odcienia/Odcienia nie kolorów tęczy!”⁵ – to jeszcze program Verlaine’a – godny, by być hasłem nie tylko sztuki poetyckiej, ale też sztuki interpretacji). Uważana lektura wierszy Staffa i Leśmiana pozwala dostrzec niuanse polskiego modernizmu, choćby były one mniej efektowne niż wyraziste opozycyjne schematy.

Druga i trzecia część *Złotnika i śpiewaka* poświęcone są wybranym zagadnieniom poezji Staffa i Leśmiana. Poszczególne szkice nie mają ścisłych odpowiedników. Przykładem paraleli rozdzielonej między dwie części książki są symetryczne studia – o łzach Staffa i o płaczu Leśmiana. Jednak zawsze, także w rozdziałach poświęconych tylko jednemu z nich, pojawiało się „nieustanne odniesienie” do twórczości drugiego. Porównanie to umożliwia zobaczenie w nowym oświeceniu twórczości każdego z poetów; zwłaszcza nazbyt już zamykanego w niezmiennym kanonie interpretacyjnym Staffa, pomagają lepiej zrozumieć odwołania do tych spośród wierszy Leśmiana, w których na własny, niepowtarzalny sposób podejmuje tematy wspólne dla nich obu. Trudno zresztą o symetrię w przypadku Leśmiana, niedocenionego za życia genialnego poety, o którym powstaje dziś bardzo wiele studiów i Staffa, który tworzył przez dziesięciolecia bardzo dobre wiersze, a o którym pamięta się dziś najczęściej z

interpretacje, Kraków 2005, J. Franczak, *Bieguny modernizmu*, w: tenże, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 24–26.

⁵ P. Verlaine, *Sztuka poetycka*, przeł. M. Jastrun, w: *Symboliści francuscy*, wybrał M. Jastrun, BN s. II, nr 146, Wrocław 1965, s. 96.

historycznoliterackiego obowiązku. Na zasadzie *agere contra* więcej uwagi poświęciłam właśnie poezji Staffa, obiecując sobie powrócić w przyszłości do poezji Leśmiana tak, jak na to zasługuje – dla niej samej.

Ostatnia część książki zawiera trzy studia poświęcone zagadnieniom, które dowodzą łączności między dwiema fazami modernizmu: młodopolską i tą z dwudziestolecia międzywojennego. Motyw odbicia w wodzie czy lustrze, młodopolski „symbol symbolu”, zarówno w poezji Staffa, jak i Leśmiana odgrywa wielką rolę, ale jest przez każdego z nich potraktowany inaczej. Motyw Narcyza przeżywa następnie rozkwit w poezji między dwiema wojnami, zwłaszcza w liryce Jarosława Iwaszkiewicza. Elegia – koronny gatunek i Staffa, i Leśmiana – to w Młodej Polsce jedna z najważniejszych form wypowiedzi poetyckiej, ogniwo dalszych gatunkowych przemian. Ostatni szkic poświęcony jest najmłodszemu poetom, którzy debiutowali przed I wojną światową. Poeci miasta – Aleksander Szczęśny, Stanisław Miłaszewski i Ludwik Maria Staff – byli uczniami Leopolda Staffa, wszyscy, nie tylko ostatni, mogli uważać się za jego młodszych braci. Bolesław Leśmian czytał z uwagą ich wiersze i recenzując je życzliwie, dowiadywał się, jakim poetą nie chciałby się stać.

Część I

Złotnik i śpiewak

ZŁOTNIK I ŚPIEWAK – DWIE METAFORY POETY

Rzeczy, mówię, rzeczy, rzeczy, rzeczy!
Złotnik, ja wykuwam; bez mej pieczy
Samowolnie nic się nie stanie,
Nic się samo pod los nie podłoży.
Tu są wszyscy równi z łaski Bożej:
Ja i złoto, i ogień i kamień¹.

„Dinge, sag ich, Dinge, Dinge, Dinge!” – ta metalicznie dźwięczna linijka wiersza Rilkego *Złotnik* (1925) pozwala mówić zarówno o poezji rzeczy, o *Ding-gedicht*², jak i o roli muzyki w poezji. Dwa stare wyobrażenia artysty jako złotnika i śpiewaka (nawet w XX wieku z nieustannym odniesieniem – czasem patetycznym, czasem ironicznym – do Boga) nie wykluczają się nawzajem, choć częściej stanowią przeciwieństwo³. Złotnikiem i śpiewakiem chcę tu nazwać metaforycznie Leopolda Staffa i Bole-

¹ R.M. Rilke, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1974, s. 457.

² Por. K. Kuczyńska-Koschany, *Ding-Gedicht, wiersz jak rzecz prawdziwy*, w: *Wariacje na temat. Studia literackie*, pod red. J. Abramowskiej, A. Czyżak, Z. Kopia, Poznań 2003, s. 366.

³ O romantycznych teoriach kreacji poetyckiej i ich źródłach por. M. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003.

sława Leśmiana, ale określenia te można zastosować do poetów różnych czasów; choćby Teofila Lenartowicza, „lirnika mazowieckiego”, autora magicznego *Złotego kubka*.

Alchemiczna wszechmoc złotnika u Rilkego, który, sam poddany Bogu, sprawuje suwerenną władzę nad ogniem i kruszcem, przywodzi na myśl słowa z Księgi Przysłów: „Odlącz żużel od srebra a rozbłyśnie złotnikowi naczynie” (Pr 25,4) i z Księgi Malachiasza: „(...) Albowiem jest on jak ogień złotnika i jak ług farbiarza” (Ml 3,2), i niesie z sobą znaczenia związane z oczyszczeniem i przemianą. Wyobrażenie artysty – jubilera to wyraz marzenia, by wiersz dążył do doskonałości, niekoniecznie natomiast, by odzwierciedlał cokolwiek w sposób mimetyczny. Reprezentacja nie oznacza tu naśladowania, a tworzenie stanowi „kreowanie pozoru względnie niezależnego od samej rzeczywistości”⁴.

Zamknięcie w skończonej formie wiąże się również z niebezpieczeństwem petryfikacji, unieruchomienia w doskonałości, która nie może już ulec zmianie, jeśli nie ma utracić wartości. Włoski poeta Pasquale Papa w wierszu przełożonym przez Józefa Ruffera pisał:

Cyzeluję szkatułkę ze złota:
Stroję trumnę dla mojej zmarłej
Smutne dzieje, co się wpół zatarły,
Wyobrazić ma moja robota⁵.

Rzemiosło złotnika nakazuje przypominać tradycję parnasizmu: Leconte de Lisle’a z jego marzeniem, by wiersz lśnił jak metal ujęty w harmonijną formę, czy Teofila Gautier, który cyzelował swoje „emalie i kamee”⁶. Aneta Mazur, odtwarzając parnasistowskie pojmowanie sztuki, przytacza stwierdzenie Gautiera „słowo poeta znaczy dosłownie ‘wykonawca’”⁷. To

⁴ M.P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 289.

⁵ P. Papa, *Cyzeluję...*, w: J. Ruffer, *Wybór poezji*, wybór i opracowanie M. Wyka, Kraków–Wrocław 1985, s. 154.

⁶ B. Mądra-Shallcross, *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa*, Szczecin 1987.

⁷ A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993, s. 26.

wyobrażenie twórcy ma, istotny dla Staffa, antyczny, platoński rodowód⁸. Sztuka jako rzemiosło może się pojawić zarówno w koncepcji sztuki elitarnej, jak i w pojmowaniu jej jako pracy. W nocie o Gautierze zamieszczonej w antologii poezji francuskiej Staff zaznaczył:

Nazywany *Benvenuto du style*. (...) Duch niewzruszenie młody, płomienny entuzjasta, szczerzy i głęboki czciiciel piękna, cyzeler i „złotnik” formy (...)⁹.

W wierszu *Sztuka (L'Art)* Gautier pisze:

Tak, dzieło więcej jest wytworne,
Gdy bierzesz kształty dłoniom twym
 Oporne –
Emalię, marmur li czy rym.
(...)
Cyzeluj, gładź więc tarcz emalii
I niech się wszystko to, co śnisz
 Utrwali
W niepokonany rym czy spiż¹⁰.

Wysiłek twórcy jest wartością, bo jej cel stanowi doskonałość¹¹. Stefan George, znawca poezji francuskiej, w swoim wierszu *Klamra (Die Spange)* powie:

⁸ „Etymologicznie *poietes* był ‘tym, który robi’. W przeciwieństwie do artysty, który, w mniemaniu Greków, jedynie naśladował przerabiał to, co istnieje”. W. Tatarkiewicz, *Twórczość. Dzieje pojęcia*, w: tenże, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982, s. 296.

⁹ L. Staff, *Przypisy*, w: *Liryki francuscy. Wybór poezji od XII do XX wieku*, wydał i przypisami opatrzył L. Staff, Warszawa 1924, s. 644.

¹⁰ T. Gautier, *Sztuka*, przeł. A. Lange w: *Liryki francuscy. Wybór poezji od XII do XX wieku*, Warszawa 1924, s. 353–356.

¹¹ Słowa te komentuje Piotr Śniedziwski: „Istotą poezji nie jest więc natchnienie, ale raczej pełna precyzji praca nad językiem. Gautier zwraca uwagę na jej rzemieślniczy charakter – wiersz trzeba nie tylko wyrzeźbić (metafora, która raz jeszcze podkreśla związek wysiłku i sztuki), ale także gładzić i cyzelować (oba czasowniki należą do słownictwa technicznego i rzemieślniczego). W taki sposób powstaje „niepokonany (...) spiż”, który z jednej strony przeciwstawia się wysiłkom poety, ale z drugiej – jest koherentną i przemyślaną strukturą

Chciałem, by z wiecznotrwalej stali
Chłodny i gładki był jej stop,
Ale hartownych tak metali
Nie topi w hutach cały glob

Teraz ma ona przeto być:
Jak wielki baldach wyrzeźbiona
Płomiennozłota i czerwona
I ma się od klejnotów skrzyć¹².

Przedmiot idealny, przedmiot, którego nie ma, stanowi symbol celu poezji. Klamra to klejnot, ozdoba, ale też coś, co spina niewidzialną całość, co łączy, jednoczy. Wyobrażone tu zostały jakości estetyczne związane z kształtem, „jakości kształtu”, „jakości układu”¹³.

Docenienie „rzemieślniczego” wymiaru sztuki znalazło na początku XX wieku uzasadnienie z zupełnie innej perspektywy filozoficznej i społecznej u Sorela, którego wybór pism zatytułowany *O sztuce, religii i filozofii* ukazał się w 1913 roku w Bibliotece „Symposionu”. George Sorel pisał:

Sztuka dostarcza nam środka uszlachetnienia tego, co starożytni uważali za niewolnicze: doznawania dumnej rozkoszy w pokonaniu trudności i poczucia wolności przy spełnianiu swej roboty. A równocześnie praca wykonywana z uczuciem artystycznym jest nie tylko doskonalsza, ale i ilościowo bogatsza. Wszyscy współcześni ekonomiści wiedzą z doświadczenia, że rzeczą zasadniczą jest rozbudzić w wytwórcy miłość do rzeczy wytwarzanej. Terminatorstwo otoczone urokiem sztuki traci swe odstręczające cechy i przedstawia się jako środek zjednoczenia kultury umysłu z poszukiwaniem zdolności zawodowych. (...) Tak tedy (...) wydaje mi się, że posłannictwem sztuki jest uszlachetnienie pracy ręcznej i zrównanie jej z pracą zawodową¹⁴.

dzięki pracy, która została mu poświęcona”. P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji i w Polsce*, Poznań 2008, s. 27.

¹² S. George, *Klamra*, przeł. L. Lewin, w: *Poezje*, wybór i wstęp K. Kamińska, Warszawa 1979, s. 55.

¹³ Wartości te za niemieckimi estetykami analizował wówczas Michał Sobieski, *Filozofia sztuki. Dzieje estetyki. Zagadnienia metody*, Poznań 1924, s. 254.

¹⁴ G. Sorel, *Wartość społeczna sztuki*, w: tenże, *O sztuce, religii i filozofii*, w przekładzie i z przedmową M. Rudnickiego, s. 46–47.

Chciałoby się powiedzieć: wytwórca jako twórca. Od myśli Sorela daleko być może do poezji Staffa, ale jeśli przypomnieć myślicieli, których czytał, Bergsona, Guyau, i Brzozowskiego¹⁵ – będzie już znacznie bliżej.

Złoto, solarny znak doskonałości związany ze światłem i ogniem, potęgą i władzą, symbolizuje absolutną doskonałość, iluminację, oczyszczenie¹⁶. Alchemiczne poszukiwania „złotnika”, jego „destylowanie” słowa stanowią ważny element modernistycznego wyobrażenia poety. Panujący wszechwładnie nad roztopionym kruszczem, nad materią słowa złotnik to nie tyle rzeźbiarz w miniaturze, co alchemik, a także kowal. Mircea Eliade przypomina mitologiczne wyobrażenia kowala bogów jako architekta i rzemieślnika a także jego związki z muzyką i śpiewem; wskazuje także na etymologiczne związki „kowala” i „poety” w różnych językach¹⁷.

Całą bezkształtną masę kruszców drogocennych,
Które zaległy piersi mej głąb nieodgadłą,
Jak wulkan z swych otchłani wyrzucam bezdennych – (I 7)¹⁸

Warto dostrzec w *Kowalu* wiersz autotematyczny, wiersz o procesie tworzenia. W tłumaczonym przez Staffa *Ogrodzie pieszczot*, „poezji nieznane-go Araba”, znalazła się także *Pieśń*:

Jak kowal wykuwa szable tylko przy blasku swojego ogniska, wykuwam słowa tej pieśni w świetle Słońca Boga¹⁹.

Poemat Staffa *Kowal słoneczny* dowodzi znaczenia solaryzmu w jego poezji²⁰. Kowal, rzeźbiarz i złotnik to wtajemniczony, znawca inicjacyjnych misterii. Drugi biegun wyniku pracy „złotnika” stanowią impresjonistyczne, nasycone ogniem i złotem krajobrazy poetyckie autora *Snów o potędze*,

¹⁵ Por. J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966.

¹⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1987, s. 705–707.

¹⁷ M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Warszawa 2007, s. 102.

¹⁸ Skrót ten odsyła do edycji: L. Staff, *Poezje zebrane*, Warszawa 1980, t. I–II. Cyfra rzymska oznacza numer tomu, arabska – stronę.

¹⁹ *Ogród pieszczot*, przeł. Leopold Staff, Warszawa 1921.

²⁰ Por. J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodo polski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.

który chętnie korzysta z barw metali i drogich kamieni²¹, jak w wierszu *Las jesienny*

Złote klony, miedziane buki, rude dęby,
Jak dymów bursztynowe i siarczane kłęby,
Lśnią w sprzeczce pojednanej i w zgodnej rozterce:
Zda się, że pogłębione szafirem niebiosy
Wznoszą się rozżagwione złotym ogniem stosy,
A w każdym piękno spala swoje boskie serce. (I 890)

Obrazowanie tego rodzaju powraca w różnych latach, czego dowodem są „w brązie zachodu kute” *Wysokie drzewa* albo wiersz *Pod jesień z Barwy miodu* z impresjonistycznym wyczuleniem na kolor, światło i mgły²² („Kobalt błękitu/ Półmgła przesłania,/ Z drzew malachitu/ Rdza się wyłania”. II 696) W wierszu *Droga* poetycki opis zawiera odniesienia do kamieni i metali:

Z boków dwie zwarte świerków ściany z malachitu,
Dołem pas piachu długi, wciąż cieńszy, im dalej,
Aż kończy się jak koniec klina z siwej stali,
Tnąc przez pól zielonego trójkąt aksamitu. (II 189)

Symboliczny obraz kuźni przywołuje również młodszy ze Staffów, Ludwik Maria, w wierszu *Lutnista*, w którym Katarzyna Fazan dostrzega wspólną dla obu braci wywiedzioną ze wspomnień dzieciństwa fascynację archetypowym obrazem²³. Z opowieści „lutnisty” dowiadujemy się, że towarzysz wędrówki zniszczył jego lutnię, a w zawierającym reminiscencje z *Kowala* obrazie rozżarzonego metalu na kowadle dał wzór twórczości, który bohater odrzucił:

²¹ Por. E. Kuźma, *Kolor i słowo „Teksty”* 1975 z. 2, J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008.

²² Por. A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu*, Kraków 2003, P. Siemaszko, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie piktoralne w poezji polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007, s. 252.

²³ K. Fazan, „Młodzieńca śmierć z starcem jednocy...” (Wokół biografii i poezji Ludwika Marii Staffa), w: L.M. Staff, *Utwory wybrane*, wybór, wstęp i opracowanie tekstu K. Fazan, Kraków 2004, s. 15.

(...) Jak późni
Wędrowcy w chatęśmy weszli kowala,
A on nas zawiódł do ochłodłej kuźni.
Po coś rozniecić kazał ogień – nie wiem...
Człek włożył w ogień chrust i słomy wiechę
I nachylony twarzą nad zarzewiem,
Rozdymał ogień swym kowalskim miechem...
Potem żelaza huczącą brzękotę
Cisnąłeś w biały żar. A gdy węń wpadło,
Czerwonym kwieciami i płomiennym złotem
Zakwitło... Wtedy na lśniące kowadło
Rzuciłeś miazgę rozżarzoną butnie,
A mnie w twarz hasła podniecię radosną:
„Takie kuj sobie struny, taką lutnię!”
... Nie gram. Żelazna pieśń brzmi mi za głośno...²⁴

We wczesnym utworze Leopolda Staffa *Sen na skrzydłach zmierzchu*, w którym na obrazy przekładane są „stany duszy”, pojawia się połączenie motywu złotnika i muzyki łączące, jak mówi refren tego wiersza, „wszystko, co tajemnicze, (...) i co pierzchliwe i co przelotne” (I 17)

... Zza drzwi zamkniętych melodia cicha
Lutni dolata. Tęskni i wzdycha
Hold pazia u stóp królowej wygran.
Cyzelowany pięknie filigran
Rodzi gdzieś w myśli mistrza ta nuta,
Jak złotniczego miękkiego takt dłuta,
Takt z srebrnym pasmem melodii splecion,
Gdzieś z czarodziejskich przędzionej wrzecion... (I 18)

Staff, czytelnik a później tłumacz autobiografii Benvenuto Celliniego, wiedział, że miał on z woli swojego ojca zostać muzykiem. Według relacji artysty, jego ojciec powiedział:

„Nie chcę, by uprawiał inną sztukę poza graniem i komponowaniem; bo mam nadzieję, że w tym zawodzie zrobię zeń największego w świecie artystę, jeśli mi Bóg użyczyci życia”. (...) Prosiłem ojca, by pozwolił mi ry-

²⁴ L.M. Staff, *Utwory wybrane*, s. 163–164.

sować w pewnych godzinach dnia, resztę zaś czasu chciałem poświęcić graniu, byle go zadowolić. Na to mi rzekł: „Więc granie nie sprawia ci przyjemności?” Odpowiedziałem: „Nie, bo sztuka ta wydaje mi się zbyt niską wobec tej, którą mam w zamyśle²⁵.”

Sonet Leopolda Staffa *Benvenuto* pochodzący z tomu *Łabędź i lira* dowodzi, że poeta znał doskonale dzieje artysty i miał zamiar w poetyckiej miniaturze z jubilerską precyzją oddać miniaturę²⁶. Trudno w sposób bardziej lakoniczny opowiedzieć epizod, który sam Benvenuto zrelacjonował w rozdziale czwartym swoich pamiętników²⁷. Ludwik Maria Staff także sięga do losów florenckiego złotnika, by w konwencji liryki roli (i z nawiązaniem do jego pieśni napisanej w więzieniu) w wierszu *Cellini mówi*: ukazać witalistyczny światopogląd renesansowego twórcy. Na koniec monologu artysta składa niejako swój podpis, pozostawia sygnaturę:

Pytaj ucznia Ascania, kto mi nie dowierza;
Powie wam snadnie, iż nie darmo ma ręce
Nadworny złotnik króla Francji i Papieża.
Benvenuto Cellini, urodzon w Firenze²⁸.

Młodszy brat Leopolda Staffa próbował nakreślić swój program poetycki w opozycji do ideału „cyzelatorstwa”, które odrzucał w programowej *Inwokacji krzykliwej i rubasznej*:

Po szlifiersku rzezanych nie śpiewam wam słów,
W blaszki lśniące ni w dzwonki lutni swej nie stroję²⁹.

²⁵ *Benvenuta Celliniego Żywot spisany przez niego samego*, przeł. L. Staff, Wrocław 1948, s. 18–19: „Mój zapal był tak wielki czy też moje zamilowanie tak szczere, że w ciągu kilku miesięcy dościsnąłem dobrych, nawet najlepszych towarzyszy swej sztuki i zacząłem z trudów swych ciągnąć pewne korzyści. Mimo to starałem się sprawić dobremu ojcu memu przyjemność, grając na flecie lub na rożku i ilekroć mnie słuchał, ronił łzy wśród głębokich westchnień”. Tamże.

²⁶ Por. M. Szczot, *Klasycyzm Leopolda Staffa*, Poznań 2004, s. 63–64. O wierszu tym więcej w rozdziale *Renesansyzm Leopolda Staffa*.

²⁷ *Benvenuta Celliniego Żywot spisany przez niego samego*, s. 33 i n.

²⁸ L.M. Staff, *Utwory wybrane*, s. 67.

²⁹ Tamże, s. 64.

W wierszach Leopolda Staffa znajdzie się nie tylko złotnik, ale i „pozłotnik”, malujący tanią „pozłótką” zwyczajne a nawet tandetne przedmioty – to poeta z wiersza *Odkrywca złotych światów* – starzejący się Verlaine:

Aż postarzał się... Tęskniąc jako łódź w przystani,
Począł malować w izbie swej pyłem pozłótki
Drzwi, łóżko, krzesło, w którym, na pieśń zmieniał smutki,
Okno i papierową umbrę lampy taniej...

I znalazł świat swój złoty – dziecinny odkrywca. (I 434)

Wszechobecny u Verlaine’a motyw barwy złotej³⁰ ma wiele wspólnego z metaforyką złota panującą w wierszach Staffa³¹.

Artysta w dojrzałym modernizmie to kreator, a nie imitator. Inna, bardziej ukryta, opozycja, o której w odniesieniu do literatury młodopolskiej pisał Wojciech Gutowski jako o opozycji „stłumionej”, to antynomia kreator – medium³². Występuje ona w refleksji o poezji Bolesława Leśmiana, który zarówno w wypowiedziach dyskursywnych, jak i w samych wierszach związał ze sobą ściśle poezję i śpiew, a poetę ukazywał właśnie jako śpiewaka. We wczesnym wierszu *Idealy* (1897) sformułował myśl, której nigdy potem nie wyraził tak bezpośrednio, a która wydaje się ważna w jego światopoglądzie poetyckim, gdyż stanowi odrzucenie poezji jako zamkniętego kształtu. Pierwsza strofa zostanie w dalszej części wiersza zaprzeczona. „My” nie oznacza tu wcale „ja”:

Kształt jest najwyższym naszym ideałem,
W nim chcemy zmieścić wszechświat symetrycznie;
Duch w naszych myślach także stał się ciałem,
W cudowną formę zmieniony magicznie... (559)³³

³⁰ R. Patyk, *Szlakiem ptaków niebieskich, czyli „podróż szalona” Staffa*. O „Odkrywcy złotych światów”, w: *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2005.

³¹ Por. M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Wrocław 1988.

³² W. Gutowski, *Kreator i medium. Wokół problemu tożsamości artysty*, w: tenże, *Konstelacje Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 165.

³³ Skrót ten odsyła do edycji: B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstępem opatrzyła M. Jakitowicz, Toruń 1995.

Według młodego Leśmiana myśl nie mieści się w formach, a marzenie w zamkniętych kształtach.

Ale są myśli, ale są uczucia,
Dla których nie ma kształtu ni wyrazu,
(...)
Są takie prawdy najwyższe i święte,
W krąg otoczone tajemnic krainą,
Które jakoby we dźwięki zakłète,
Tylko melodią gdzieś – w bezmiary płyną!... (560)

Podmiot mówi o poszukiwaniu właściwego słowa i o duchowych skutkach nazywania – „bóg we mnie zabity”. To, co zamknięte i skończone petryfikuje i uśmierca (duch ożywia – litera zabija). Idealem w młodzieńczym wierszu nie są więc skończone formuły, ale „pełne melodii, pełne dźwięków życie”, „skrzydlate marzenia” i „pieśni” (560). Wyobrażenie poezji jako śpiewu i poety-śpiewaka jest już w tym wczesnym utworze gotowe i czeka na rozwinięcie w wierszach takich jak *Zamyslenie* czy *Do śpiewaka*³⁴.

Słowa Rilkego „Gesang ist Dasein” pochodzące z III sonetu do Orfeusza – „Śpiew to istnienie”³⁵, „Śpiew jest istnieniem”³⁶ – stanowią najbardziej lapidarny wyraz nie tylko głębokiego związku muzyki i poezji w wielkim modernizmie³⁷, ale i czegoś więcej – przekonania, że muzyka przenika byt. Modernistycznego nawrotu do muzyczności nie akcentuje Hugo Friedrich, ale właśnie autora *Struktury nowoczesnej liryki* można przyłapać na niechęci do Rilkego, poety, który nie do końca pasuje do jego modelu chłodnej kreacji poezji nowoczesnej³⁸. W *Notatkach o me-*

³⁴ Por. M. Głowiński, *Słowo i pieśń. (Leśmiana poezja o poezji)*, w: tenże, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

³⁵ R.M. Rilke, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1974, s. 269.

³⁶ R.M. Rilke, *Śpiew jest istnieniem*, wybór, tłumaczenie i posłowie B. Antochiewicz, Wrocław 1994. Por. J. Zięba, *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eistejce poety*, Kraków 2000, s. 214.

³⁷ Por. A. Szlagowska, *Modernistyczny dialog z muzyką w twórczości Rilkego*, „Muzykalnia IV”, Zeszyt niemiecki nr 1.

³⁸ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978.

lodii rzeczy Rilke wyraził to, co Leśmian wpisał innymi słowami w swoje wypowiedzi programowe³⁹:

XX. Głęboki ból sprawia, że ludzie milkną i zaczynają słuchać. Na co dzień słyszą tylko mniejsze lub większe fragmenty owej potężnej, rozbrzmiewającej w tle melodii. Wielu w ogóle już jej nie słyszy. Są jak drzewa, które zapomniały o swoich korzeniach i sądzą, że cała ich siła i życie tkwią w szumiących gałęziach. Wielu jest też takich, którzy nie mają czasu, by jej słuchać. Nie pozwalają nadejść godzinie. To biedni wygnańcy, którzy zgubili sens istnienia⁴⁰.

XXI. Jeśli więc chcemy zostać wtajemniczeni w życie, musimy zwrócić uwagę na dwie rzeczy:

Po pierwsze na wielką melodię, na którą składają się przedmioty i zapachy, uczucia i przeżycia, zmierzchy i tęsknoty, –

po drugie na pojedyncze głosy, które wpisują się w ten pełno brzmiący chór i dopełniają go.

I aby uzasadnić dzieło sztuki, które jest obrazem życia głębszego, więcej niż teraźniejszego, przeżycia możliwego zawsze i o każdym czasie, trzeba oba te głosy, ten należący do określonej godziny i ten należący do grupy obecnych w niej osób, w odpowiedni sposób do siebie nawzajem odnieść i zrównoważyć⁴¹.

Orfizm jako modernistyczna postawa poetycka ma wiele źródeł i wiele wariantów, wśród których Rilkeński miał w Polsce znaczącą recepcję⁴². Wcześniejsza, skomplikowana gra Mallarmégo z tradycją orficką długo torowała sobie drogę do literatury polskiej. Poeta francuski głosił:

³⁹ O analogiach Rilke – Leśmian por. J. Krzysztoforska-Doschek, *Bolesław Leśmian i Rainer Maria Rilke – poeci tragizmu egzystencji ludzkiej*, w: *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999.

⁴⁰ R.M. Rilke, *Notatki o melodii rzeczy*, tłum. T. Ososiński, „Zeszyty Literackie” 2007 nr 100, s. 17.

⁴¹ Tamże.

⁴² Por. B. Surowska, *Orfeusz w poezji Rainera Marii Rilkego*, w: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*. Studia pod red. S. Żerańskiej-Kominek, Gdańsk 2003; K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004.

Orfickie wytlumaczenie Ziemi jest jedynym obowiązkiem poety oraz grą literacką w pełnym tego słowa znaczeniu⁴³.

Twórcy z generacji Staffa i Leśmiana wiedzą już, że nie da się bez zwątpienia wcielić w rolę Orfeusza, a jednak podejmują takie próby. Najważniejszym przedmiotem porównań jest dla nich Orfeusz romantyków, przede wszystkim Słowackiego, ale i Norwida⁴⁴. Później, w połowie XX wieku, według słów Ryszarda Przybylskiego, poeta, „który stracił wiarę w harmonię świata, jest poniekąd Orfeuszem bez liry. Nie może nic wyśpiewać”⁴⁵. Orfizm Staffa⁴⁶ to orfizm ukryty, który nie wymaga częstego przywoływania samej postaci mitycznej. Staffowski Orfeusz wędruje bez Eurydyki „w Odkrycie”. W finał utworu *Śmierć włóczęgi* wpleciona jest następująca wizja:

Daj mi skrzypce, o pani biała, skrzypce w ręce!...
 Oto wstaję i idę! A za mną orszak
 Idą wszystkie posągi, dziewy i młodzieńce,
 W bezkresną dal błękitną ukwieconym szlakiem
 I wszystkie drogi suną, olśnione słonecznie,
 Jak węże w Orfeusza ślad, pieśnią zachwytną,
 By i tam szukać ze mną i wędrować wiecznie
 W Odkrycie... Wszystko złote jest... Wszystko błękitne... (I 967)

Dla autora *Uśmiechów godzin* istotna jest także dokonana w sztuce symbolizmu synteza Chrystusa i Orfeusza⁴⁷. Maria Poprzęcka podkreśla:

⁴³ S. Mallarmé, list do Paula Verlaine’a z 16 listopada 1885. Cyt. za: P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid...*, s. 303.

⁴⁴ M. Siwiec, *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérauda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002. Tu s. 98 i n. O słowach Norwida „Kierunkiem więc trzecim, / Orfejskim pójde”.

⁴⁵ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 14. Por. J. Poradecki, *Orfeusz poetów XX wieku*, w: *Prorocy i sztukmistrze. Eseje o poezji polskiej XX wieku*, Warszawa–Łódź 1999.

⁴⁶ H. Krukowska, *Orfizm Leopolda Staffa*, w: *Ateny Rzym Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotki-cha, Białystok 2008, s. 355–365.

⁴⁷ Por. M. Poprzęcka, *W stronę ukochanych cieni. Obraz Orfeusza w sztuce symbolizmu*, w: *Mit Orfeusza...*, s. 228. Badaczka zwraca uwagę na przyczyny zainte-

Samo występowanie Chrystusa i Orfeusza ma tradycję starochrześcijańską, opartą na podobieństwie Dobrego Pasterza i mitycznego bohatera obłaskawiającego śpiewem zwierzęta. Dla renesansowych neoplatoników Orfeusz był także łącznikiem między światem pogańskim a chrześcijańskim. Synkretyczne wiązanie wyobrażeń czerpanych z różnych tradycji religijnych duże znaczenie zyskuje jednak dopiero w sztuce ostatnich dzieścioleci XIX wieku a zwłaszcza w poetycko-artystycznych środowiskach symbolistów francuskich⁴⁸.

Orfeusz ukazywany raz jako kapłan Apollina, raz – Dionizosa stanowić mógł dowód na możliwość połączenie obu pierwiastków. Poprzeczka odwołując się do malarstwa Gustava Moreau⁴⁹ czy Odilona Redona, przywołuje różnaitość ról Orfeusza znaną artystom na przełomie XIX i XX wieku:

Prorok-kapłan i przywódca kultu religijnego wtajemniczony w misteryjne obrzędy, krzewiciel cywilizacji, archetyp artysty, poeta-muzyk, obdarzony magiczną mocą obłaskawiającą dzikie zwierzęta, zdolny poruszyć swą sztuką władców Podziemi, heros nieustraszenie wkraczający do świata umarłych, psychopompos, małżonek rozpaczający po stracie ukochanej, religijny męczennik, homoseksualna (?) ofiara kobiecego szału – właśnie ta wieloznaczność postaci Orfeusza, zakorzeniona w micie już od czasów antycznych, zadawała się szczególnie pociągająca dla symbolistycznej wyobraźni, zawsze umykającej przed jednoznacznością⁵⁰.

resowania syntezą Orfeusza i Chrystusa, wśród nich na badania ówczesnego mitoznawstwa i językoznawstwa porównawczego i niesprzeczne z nimi poszukiwania ezoteryczne.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Dzieła Moreau wywarły wielkie wrażenie na młodym Staffie. W liście z 15 11 1902 do Ostapa Ortwinia pisał: „Ogromnie zachwycony jestem tutajszymi malarzami, Gustaw Moreau zrobił na mnie może największe wrażenie. Człowiek, jako twórca i reformator na bezdrożu, ogromnie imponujący, jakiś dziwnie daleki, tragiczny swoim potężnym zboczeniem artystycznym. Pewna próba tej reformy, tego widzenia rzeczy malarskiego transponowana w dziedzinę słowa i języka byłaby godna, by się o nią pokusił jakiś mistrz nad mistrze, człowiek spiżowego talentu i zaświatowych oczu”. *Leopold Staff, W kręgu literackich przyjacieli. Listy*, oprac. J. Czachowska, I. Maciejewska, Warszawa 1966, s. 58.

⁵⁰ M. Poprzeczka, *W stronę...*, s. 231.

Pokusy orfickie nie były u Leśmiana tak silne jak marzenia o poecie podobnym biblijnemu śpiewakowi-psalmiście i poecie jako wywiedzionemu z myśli Gianbattisty Vico „człowieku pierwotnym”⁵¹. Bolesław Leśmian pojmował śpiew i rytm najgłębiej spośród twórców swojego czasu, wypowiadając swoją koncepcję poezji i rytmu przede wszystkim w esejach *Rytm jako światopogląd* (1910) i *U źródeł rytmu* (1915)⁵². W *Przemianach rzeczywistości* napisał:

(...) poza jaźnią istnieje w duszy jakiś ton, jakaś pierwotna p i e ś ń b e z s ł ó w, która czeka na przyjście w godzinie twórczej słów niezbędnych, ale dla której te słowa są zawsze czymś innym od niej samej. (...) Owa pieśń bez słów pochodzi nie z dziedziny logiki, skąd każde słowo pochodzi, lecz z innych nielogicznych dziedzin, gdzie można istnieć bez słów i gdzie pojęcie istnienia wyzwolone z więzów gramatyki i składni przestaje być logicznym zdaniem, które musi posiadać swój podmiot i orzeczenie, swój początek i koniec, swoje narodziny i śmierć. (UR 183)

Wzorem muzyczności wiersza dla Leśmiana była poezja Słowackiego, pod rytm jego utworów często podkładał swoje słowa. Bliska mu była także „śpiewność” Konopnickiej, którą wysoko cenił⁵³. Natomiast dwa ważne europejskie konteksty Leśmianowskiej koncepcji rytmu związane są z symbolizmem rosyjskim i francuskim. Anna Sobieska zestawiała poglądy Leśmiana na poezję z koncepcjami Andrieja Bielego i innych poetów „srebrnego wieku”. Muzyka uważana była przez symbolistów rosyjskich za rodzaj magii, czarów; u Bielego pojawia się metafora okna czy drzwi do wieczności, dzięki którym możliwe jest głębsze poznanie. Z idei rosyjskich poetów wyprowadza Sobieska tak istotną u Leśmiana formułę „widzę poprzez śpiew”⁵⁴. Równie ważna jest u Leśmiana i symbolistów rosyjskich rola myślenia metalogicznego i przekraczania granic tego, co

⁵¹ Por. M. Głowiński, *Leśmian czyli poeta jako człowiek pierwotny*, w: tenże, *Zaświat przedstawiony...*

⁵² M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian – Schulz – Witkacy*, Kraków 2007.

⁵³ Lena Magnone w nowy sposób ujmuje związek melodii Leśmianowskiego wiersza z poezją Konopnickiej. L. Magnone, *Kristeva – Leśmian – Konopnicka*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 4.

⁵⁴ A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005, s. 164.

racjonalne. Związki idei Leśmiana z pojmowaniem rytmu u symbolistów francuskich rozwija z kolei Piotr Śniedziwski⁵⁵. Wyróżnia on rytm jako element poetycki, antropologiczny, wreszcie – metafizyczny i dla każdego z nich znajduje analogię u tych spośród poetów francuskich, których autor *Łąki* znał i cenił: Baudelaire’a, Mallarmégo i Rimbauda. Niezależnie od związków z poprzednikami wyrażona w eseju *Rytm jako światopogląd* koncepcja poezji jest już własnością Leśmiana:

Rytm w poezji stanowi pierwiastek upojeń, oszołomień i uczuciowych nielogicznych nakazów, którym się stają posłuszne – oddzielne słowa (...). Myśl, rozkołysana rytmem, nabiera tych żywiołowych falowań i tej zmienności, która ją z samym życiem wiąże, odbijając w niej, jak w czujnym na wszelki ruch i błysk zwierciadle nieznaną nam nigdy i tajemniejszą od naszej duszy „zewnętrzność”. (SL 66–67)⁵⁶

Czyli – jak później w wierszu *Poeta*

(...) Treść, gdy w rytm się stacza,
Póty w nim się kołysze, aż się przeinacza (381)

Opozycja złotnika i śpiewaka kryje w sobie inne przeciwieństwa – kontrast dwóch zmysłów: wzroku i słuchu, a w konsekwencji przeciwstawienie Aten i Jerozolimy czy raczej „hellenizmu” i „hebraizmu”⁵⁷. To Bóg, o którym w poezji nowoczesnej mówi się najczęściej ze znakiem zapytania, jest w tradycji biblijnej i złotnikiem, i – niekoniecznie nawet śpiewakiem, ale samą pieśnią. Tworzy nie tyle „poprzez śpiew”, ile to on sam jest pieśnią, jest śpiewem – jak o tym mówi psalm 118 (117),¹⁴ „Pan, moja moc i pieśń, stał się moim zbawcą”. Psalmista może powiedzieć, że Bóg jest jego mocą i pieśnią, co oznacza, że znajduje się bliżej formuły „Jestem, który

⁵⁵ P. Śniedziwski, „Treść, gdy w rytm się stacza” *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3.

⁵⁶ Skrót ten odsyła do edycji: B. Leśmian, *Szkice literackie*, opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959.

⁵⁷ Agata Bielik-Robson przypomina, że dla ludzi z początku XX wieku opozycja ta związana była raczej z nazwiskiem Matthew Arnolda niż tytułem książki Lwa Szestowa, por. A. Bielik-Robson, „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008, s. 28. Por. też A. Bielik-Robson, *Romantyzm. Niedokończony projekt*, Kraków 2008, s. 240.

jest” niż jakiegokolwiek wyobrażenia – staje się orzeczeniem, działaniem, przepływem, strumieniem czasu, ruchem i zmianą – jak pieśń i jak poezja, i właśnie jak Leśmianowska pieśń bez słów. Leśmian zapisał: „Nie tylko Bogiem, lecz i pieśnią o Bogu człowiek żyje na ziemi”. (SL72)

Po stronie modernistycznych „Aten” jest to, co widzialne, wzrokocentryczne sposoby poznania, apolliniński racjonalizm i kult rzeźby, dobrze znany właśnie z wierszy Staffa⁵⁸. Po stronie „Jerozolimy”: słuch i głos, czasami nawet „tylko głos” i niewiele więcej „oprócz głosu”. Abraham Heschel akcentuje, że w tradycji żydowskiej mowę i milczenie przewyższa pieśń:

Istnieją trzy sposoby wyrażenia głębokiego smutku przez człowieka: na najniższym stopniu człowiek płacze; na drugim stopniu człowiek milczy; na najwyższym stopniu człowiek wie, jak obrócić swój smutek w pieśń⁵⁹.

Egzorcyzmowana w XX wieku tęsknota za boskim tworzeniem i boskim śpiewem powraca w poezji modernizmu w dwóch wielkich utopiach – w Staffowskim marzeniu o doskonałym kształcie wiersza wykuwanym przez poetę-złotnika i w Leśmianowskim pragnieniu pieśni, która będzie „głosem istnienia”, „pieśnią bez słów”, czymś więcej niż modlitwą.

⁵⁸ Por. B. Mądra-Shallcross, *Cień i forma...*

⁵⁹ *Yo'ets Kayyam Kadish, Siach Sarfe Kodesz*, Łódź 5688 [1926], t. 2, s. 92. Cyt. za: A.J. Heschel, *Człowiek szukający Boga*, tłum. V. Reder, Kraków 2008, s. 84.

STAFF I LEŚMIAN – PARALELA

wymierają pewne gatunki
motyli ptaków
poetów
o imionach dziwnych i pięknych
Miriam Staff Leśmian
Tuwim Lechoń Jastrun
Norwid¹

– pisał pod koniec XX stulecia Tadeusz Różewicz w wierszu *wygaśnięcie absolutu*, umieszczając obok siebie nazwiska Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana. Poeci, krytycy i historycy literatury zestawiali ich ze sobą od dawna jako dwóch niepodobnych przedstawicieli tej samej generacji. W dwudziestoleciu czynili tak między innymi: Karol Irzykowski, Hieronim Michalski, Ludwik Fryde, który wpisał ich w opozycję klasycyzm – romantyzm, czy Ignacy Fik, obu oceniający krytycznie². Kazimierz Wierzyński w mowie, która miała być poświęcona Leśmianowi, zawarł również pochwa-

¹ T. Różewicz, *Plaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 51.

² Por. K. Irzykowski, *Dobre wiersze (Bolesław Leśmian: „Łąka”, Wydawnictwo Morkowicza, 1920)*, „Kurier Lwowski” 1921, nr 191. Dodatek „Tydzień Literacki”. H. Michalski, *Poezja Leśmiana i Staffa*, „Kultura”, Poznań 1937, nr 19. Ludwik Fryde, *Klasyk i dwaj romantycy (Staff – Leśmian – Tuwim)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 12. I. Fik, *20 lat literatury polskiej (1918–1938)*, Warszawa 1939.

lę poezji Leopolda Staffa³. Po wojnie Mieczysławowi Jastrunowi zestawienie to wydawało się na tyle naturalne, że gdy pisał o Staffie, podkreślał:

Był przeciwieństwem Leśmiana, tego poety zarówno „bujnisk upalnych”, jak i makabry. Był obywatelem powszedniego dnia i metafizyczne odczuwanie egzystencji było obce jego naturze. On raczej oswajał wrogie człowiekowi żywioły i dobrodusznym uśmiechem usiłował rozbroić grozę i obcość innych wymiarów⁴.

Wymienienie w jednym szeregu obydwu twórców zazwyczaj niesło ze sobą wartościowanie; przed II wojną światową mogło być pochlebne dla niedocenianego wówczas Leśmiana. Od lat sześćdziesiątych XX wieku, a zwłaszcza pod koniec tego stulecia, stało się okazją do przypominania coraz bardziej odchodzącego w zapomnienie Staffa. Nawet w książce Marty Wyki *Leopold Staff* bohaterem końcowego rozdziału zatytułowanego *Miejsce Staffa* jest Leśmian:

W latach międzywojennych Staff uważany był za poetę przewyższającego rangą i siłą artystycznego oddziaływania Bolesława Leśmiana na przykład. Dzisiaj ten podział ról o tyle daje nam do myślenia, iż proporcja ocen uległa zmianie bardzo wyrazistej. Słowem: poeci zamienili się rolami. Współczesny czytelnik, ale chyba również krytyk widzi w roli bardziej wymownej – Leśmiana. Nie ważniejszej, ale właśnie bardziej wymownej, silniej przemawiającej, bliższej wewnętrznej potrzebie czytelniczej⁵.

Na zestawienie Staff – Leśmian nakładała się opozycja pierwiastków klasycznych i romantycznych:

Również romantycznie „nacechowana” liryka, ciemna i rozdartą, wewnętrznie skłębiona i niespokojna, przemawia do nas silniej. A więc intui-

³ K. Wierzyński, *O Bolesławie Leśmianie. Mowa wygłoszona na uroczystym zebraniu Polskiej Akademii Literatury*, Warszawa 1939. O obu poetach, powiedział, a słowa te cytuje M. Podraza-Kwiatkowska, „wesli do Akademii niby symbole nieśmiertelnej łączności polskiego wiersza”. M. Podraza-Kwiatkowska, *Leopold Staff i Bolesław Leśmian, czyli o dwóch poematach tercyną*, w: *Poetyka polityka retoryka*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2006, s. 247.

⁴ M. Jastrun, *Wstęp*, w: L. Staff, *Wybór poezji*, Wrocław 1963, s. XXXIX.

⁵ M. Wyka, *Leopold Staff*, Warszawa 1985, s. 109.

cyjnie będziemy po stronie Leśmiana i starego Iwaszkiewicza chociażby. Będziemy wybierać to, co kalekie, nieestetyczne, to, co nas drażni i uzasadnia niepokój. Nie norma jest celem – lecz jej brak. Nie harmonia – lecz dysonans. Nie szlachetny obiektywizm – lecz samolubny subiektywizm. Nie logika wewnętrznego dyskursu – lecz gorąca szlachetność emocji. I tak dalej, i tak dalej⁶.

W ten sposób w roku 1985 Marta Wyka uzasadniała powody „zawłaszczenia” przez kulturę współczesną Leśmiana i przyczyny jej obojętności wobec Staffa.

Pytanie, którego nie stawiają sobie badacze Leśmiana, a które powraca we współczesnych studiach o Staffie, brzmi: „po co w ogóle pisać o tej poezji?” W 1987 roku autorka książki *Cień i forma*, Bożena Mądra-Shellcross zapytała: „Czy można lubić Staffa”⁷ i choć jej książka stanowi odpowiedź pozytywną, sama wątpliwość świadczy o tym, że nie było to dla badaczki oczywiste. Podsumowanie książki o Staffie autorka rozpoczyna od następującego stwierdzenia:

Jakże słusznie przeciwstawia się Staffa Leśmianowi. Jakże słusznie upatruje się w nich obu niesłychanie klarownego spełnienia dwóch skrajności. Staff uosabia wieczną zmienność, doskonale współżycie z mijającym czasem, poddawanie się niesionym przez ów czas różnorodnym praktykom i modom poetyckim. Leśmian natomiast jest poza zmianami, poza wielością poetyk⁸.

Janusz Sławiński, którego badaczka cytuje, akcentował

usytuowanie Leśmiana było akurat odwrotnością pozycji jego rówieśnika – i w pewnym sensie konkurenta – Staffa. Twórczość Staffa stanowi przykład działalności literackiej doskonale „etapowej”, realizującej się przez ciągły przyrost różnorodności. Staff przechodził niejako przez różnorodne koniunktury historycznoliterackie, z żadną się ostatecznie nie utożsamiając. (...) Leśmian natomiast od początku do końca swojej twórczo-

⁶ Tamże, s. 110.

⁷ B. Mądra-Shellcross, *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa*, Szczecin 1987, s. 5.

⁸ Tamże, s. 143.

ści kształtował i rozbudowywał wciąż tę samą sytuację, nie biorąc pod uwagę zmieniających się koniunktur⁹.

O porównaniu dwóch poetów nie zapomniał także Michał Paweł Marowski, chociaż Staff z oczywistych względów nie mieści się w jego projekcie „nowoczesności krytycznej”, którą reprezentują Leśmian, Schulz i Witkacy¹⁰.

Żywoty paralelne

Twórczość obu poetów można interpretować, obywając się bez klucza biograficznego. Jednak dla zrozumienia podłoża kulturowego, z którego wyrosły dwie równoległe propozycje poetyckie, konieczna jest znajomość biografii intelektualnych obu artystów.

Syn cukiernika i syn księgarza (a potem urzędnika kolejowego) przychodzą na świat we Lwowie (1878) i w Warszawie (1877) w rodzinach zasymilowanych, zachowujących jednak świeżą pamięć swojej genealogii (czesko-śląsko-austriackiej Staffa i żydowskiej Leśmiana, którą, gdyby nawet chciał ją zapomnieć, wciąż mu wypominano). Cechuje ich przywiązanie do rodziny, a zwłaszcza rodzeństwa. Dla Leśmiana ciosem jest strata ukochanej siostry, dla Staffa – śmierć młodszego brata-poety (przyczyna jest ta sama – gruźlica). Lepiej znane są dzieje Leśmianowskich miłości¹¹, słabiej – perypetii uczuciowych Staffa, z pewnością zgodnie z tym, czego oczekiwałby on sam. Kształtujące znaczenie miały dla obu lata studenckie: studia prawnicze Leśmiana na uniwersytecie w Kijowie i romanistyczne Staffa (po próbie studiowania prawa) – we Lwowie, w odmiennych środowiskach, wśród inspirujących indywidualności i arcyciekawych przyjaźni

⁹ J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, Warszawa 1971, s. 95.

¹⁰ M.P. Marowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian – Schulz – Witkacy*, Kraków 2007.

¹¹ A. Bednarczyk, *„Taka ciska w ogrodzie...” Iłżeckie miłości Leśmiana*, Warszawa 1992, P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, Warszawa 2006, P. Łopuszański, *Zofia i Bolesław Leśmianowie*, Kraków 2005, *Leśmian, Leśmian ... Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie* zebrane przez A.W. Kulika, Gdańsk 2008.

literackich. Obaj znali doskonale język i kulturę francuską i chętnie do niej nawiązywali, natomiast z zaborczych szkół wynieśli perfekcyjną znajomość – Leśmian – języka rosyjskiego, Staff – niemieckiego i, co za tym idzie, czytali w oryginale dzieła, które włączały ich jako pełnoprawnych odbiorców do kultury rosyjskiej i niemieckiej. Leopold Staff, od lat studiów nakierowany szczególnie na kraje romańskie i ich literaturę, był równocześnie świetnym znawcą literatury niemieckojęzycznej. Autor przekładów Goethego i Manna traktował związki z tym kręgiem kulturowym jako oczywiste, ale ich nie akcentował. Jego rówieśnik, Bolesław Leśmian, od czasów kijowskich dysponował taką znajomością rosyjskiego, że nie tylko czerpał z dorobku myśli i poezji rosyjskiej, ale sam próbował swoich sił w twórczości poetyckiej w tym języku. Rosyjskie próby poetyckie młodego Leśmiana, publikowane w ważnych czasopismach symbolistów „Zołotoje Runo” i „Wiesy” skierowały uwagę badaczy na zagadnienia związków jego twórczości z kulturą rosyjską¹².

Po I wojnie światowej obaj poeci są silniej czy słabiej (Leśmian) związani z Warszawą i jej środowiskiem artystycznym, mają przyjaciół wśród młodszych od siebie skamandrytów, wielokrotnie też się ze sobą spotykają¹³. W latach, które nadeszły po śmierci Leśmiana (1937), Staff przeżywa jeszcze jeden, wyjątkowo trudny etap życiowy, wcielając się w rolę „starego poety”, rolę wzorcową dla następców.

Obaj twórcy są autorami wierszy lirycznych, poematów, dramatów i szkiców literackich, przy czym Leśmian nawet w recenzjach trzeciorzędnych zbiorów poetyckich okazuje się konsekwentnym, błyskotliwym eseiistą o niepowtarzalnym sposobie pisania. Staff – tłumacz o wielkim dorobku – konstruuje swoje wypowiedzi, najczęściej wstępy do przekładów, w sposób mniej osobisty i bardziej konwencjonalny. Obaj tworzą dla teatru: Staff z powodzeniem wystawia zapomniane dziś dramaty: *Skarb*, *Igrzysko*, *Południcę* i inne. Leśmian jako autor ma za życia mniej szczęścia do sceny, choć aktywnie zajmuje się działalnością teatralną¹⁴. Jego „dramaty mi-

¹² Por. R.H. Stone, *Leśmian i drugie pokolenie symbolistów rosyjskich*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2, A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.

¹³ P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian...*, s. 267.

¹⁴ Por. D. Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*, Wrocław 1979.

miczne” i dramaty poetyckie to coś więcej niż uzupełnienie jego poezji¹⁵. Głośny debiut poetycki Staffa, za którym przyszły kolejne tomy i opóźniony przez długie poszukiwanie własnego głosu debiut Leśmiana spowodowały znaczną dysproporcję między bogatym dorobkiem tego pierwszego do wybuchu I wojny i jego pozycją na tle pokolenia a niewielkim korpusem publikowanych w tym czasie tekstów autora *Klechał polskich*.

Kilka wyrazistych różnic między dwoma poetami dotyczy ich fascynacji literackich, artystycznych i filozoficznych. Znakiem rozpoznawczym Staffa są wielokrotne, uruchamiające bogate aluzje kulturowe, powroty do antyku i renesansu, Leśmiana nie czyni tego w poezji, a jedyny wyjątek „mitologiczny”, który potwierdza regułę, to wiersz *Akteon*¹⁶. „Nie cierpię obrazów mitologicznych!” (UR 240) – woła w roku 1900 w liście do Zenona Przesmyckiego i chociaż ta deklaracja jest uwikłana w pewien kontekst, dorobek potwierdza jej szczerość. Natomiast w głębszy sposób niż Staff nawiązuje do romantyzmu¹⁷, wnikliwie czyta Mickiewicza¹⁸ i Słowackiego. Studiuje z uwagą wydawane przez Miriamę dzieła Norwida. Również patronują inne literatury europejskie, inne epoki literackie i inne dziedziny sztuki. W liryce Staffa znalazło odbicie zainteresowanie rzeźbą i malarstwem, w poezji Leśmiana nie widać takich upodobań, znacznie większe znaczenie miała dla niego muzyka. Obaj czerpią (w innych proporcjach i inaczej) z myśli Nietzschego i Bergsona. Staff – tłumacz dzieł filozofa niemieckiego – częściej nawiązuje do jego słów. U Leśmiana w wierszach z *Sadu rozstajnego* widać ślad niekonwencjonalnie recypowanego nietzscheanizmu. Jako autor szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* ujawnia się jako znawca jego filozofii, piszący o niej z lekkim dystansem¹⁹.

¹⁵ Por. R.H. Stone, *Wstęp*, w: *Skrzypek Opętany*, Warszawa 1985, K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009.

¹⁶ Por. M. Głowiński, *Oswajanie Akteona*, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001.

¹⁷ Por. I. Opacki, *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*, w: tenże, *Poetyckie dialogi z kontekstem*, Katowice 1979, B. Stelmaszczyk, *Po stronie „czucia i wiary”, ślady i kontynuacje idei romantycznych w poezji Bolesława Leśmiana*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane prof. Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007.

¹⁸ Por. W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006.

¹⁹ Por. S. Borzym, *Leśmian: światopogląd poety*, w: tenże, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1984, J. Błoński, *Bergson a program poety-*

Każdy z twórców stara się odpowiedzieć na pytanie o kondycję człowieka i każdy czyni to inaczej; obaj podejmują kwestie tożsamości i nietożsamości „ja” a także powiązane z nimi zagadnienia pamięci, wspomnień i zapomnienia. Życie to dla nich kategoria niedefiniowalna, absolutna, nadrzędna²⁰. Na pytanie, czym jest rzeczywistość, zazwyczaj nie odpowiadają, chociaż nieustannie krążą wokół tego zagadnienia, wikłając je w liczne antynomie, w tym także w opozycję prawdy i złudy. Nie muszą wierzyć w istnienie jednej obiektywnej, dostępnej ludzkiemu poznaniu rzeczywistości. Natomiast obaj wierzą w poezję. Rozumieją ją inaczej, ale, choć w kolejnych latach to coraz trudniejsze, walczą o zachowanie wiary w moc poetyckiego słowa.

Staff o Leśmianie

B.L.

Podnieść ramiona ciężkie do modlitwy
Trudno, bo zorza zachodnia jest gorzka,
Nie zostawiając na jutro nadziei.
Na pustej drodze leży dzban rozbity,
Z którego napój cenny wsiąka w ziemię,
A nigdzie choćby jednych ust spragnionych.
Odchodzi niema pieśń i widać w mroku
Jedynie długie, rozpuszczone włosy.

Przytoczony tu w całości wiersz pochodzący z tomu *Martwa pogoda* (1946) pierwotnie nosił tytuł *Niema pieśń*, ale już w następnej edycji, jeszcze za życia autora, w tytule pojawiły się inicjały B.L., co pozwala czytać go jako epitafium i włączyć w krąg „epitafijnych” wierszy, które poświęcił wielkim Młodej Polski: Wyspiańskiemu, Kasprowiczowi, Żeromskiemu. Pozostałe Staffowskie utwory poświęcone poetom to *Odkrywca złotych światów* o Verlainie’ie, utwory o Gałczyńskim i o Mickiewiczu. Michał

cki Leśmiana, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971.

²⁰ Por. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

Głowiński w „wierszach o poetach” jako znamiennych wypowiedziach poetyckich XX wieku dostrzega następujący problem, pytając:

(...) w jaki sposób odwoływać się do dzieł opiewanego poety, a więc, czy – by rzecz sformułować najprościej – mówić o nich „swoimi słowami”, czy też przeciwnie: posługiwać się wyłącznie jego mową, ograniczając się do sporządzania czegoś w rodzaju kolażu? Tak przedstawiałyby się rozwiązania krańcowe, nie one jednak – jak się zdaje – pociągają poetów, szukają oni drogi pośredniej, operują cytatem i aluzją, ale nie rezygnują z własnej poetyckiej mowy (...) ²¹.

W utworze o Leśmianie Staff pozostał sobą, nie parafrazował jego stylu. Natomiast pejzaż duchowy, który nakreślił, przypomina ten z *Napoju cienistego*. Pieśń – tak ważna u Leśmiana – jest już niema. „Niema pieśń” z poniechanego tytułu i z pointy wiersza odsyła do Norwida i poematu *Wieczór w pustkach*, gdzie mowa jest o Cisy i „jej niemym śpiewie” ²². Równie znaczący jest motyw rozbitego dzbana, z którego wypływa „cenny napój”. Pesymistycznego obrazu dopełnia to, że zabrakło słuchaczy, nie ma „spragnionych”, nawet takich, jak zmarli z ballady Leśmiana *Zielony dzban*. Personifikacja poezji zawiera aluzję do dziewczęcych postaci z utworów Leśmiana. To w poemacie *Nieznana podróż Sindbada Żeglarsza* znalazły się porównania dziewczyny (utożsamianej także z pieśnią, a więc z poezją) do modlitwy:

Jam chciał cię unieść ku niebu rąk mocą,
Jak naga, z włosiem rozwianym modlitwę! (131)

Leopold Staff zauważył poezję rówieśnika bardzo wcześnie, na długo przed jego książkowym debiutem, czego dowodem umieszczenie Leśmiana w antologii *Najmłodsza pieśń polska* (Lwów 1903). Staffowskim kanonem jego wierszy jest wybór z roku 1946 poprzedzony krótkim wstępem autora *Wysokich drzew*, w którym zaznacza, że wypowiada się jedynie skróto:

²¹ M. Głowiński, *Trzy wiersze o Mickiewiczu (Staff – Lechoń – Jastrun)*, w: tenże, *Monolog wewnętrzny Telimena i inne szkice*, Kraków 2007, s. 265.

²² Por. P. Śniedziwski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008, s. 71–73.

W sposób bardzo uproszczony i przesadny można by przedstawić świat poezji Leśmiana takim prymitywnym obrazem: tajemniczy jar, w tym jarze gęsta mgła, zatarty cień brzozy, za brzozą ukrywa się Bóg. „Lecimy razem. Mgła i mgła, Bóg, ciemność i urwiska”²³.

O samym wyborze trzeba powiedzieć, że jest zrobiony ze znanstwem i świadczy o przemyślanym podejściu do opublikowanego w czterech tomach dorobku rówieśnika. Staff najwyżej ceni *Łąkę* i *Napój cienisty* (mówi o nim: „to woda zapomnienia, nurt Lety, w której pogrąża się, wyrzekając się wieczności i nieśmiertelności, z pełną smutku ironią”²⁴.) Z *Sadu rozstajnego* wybiera tylko siedem utworów pochodzących z cykli *Z księgi przeczuc* i *Oddaleńcy*, ale układa je w swoisty cykl, zaczynając od *Prologu* pełnego lustrzanych odbić, które odgrywały znaczącą rolę i w jego poezji, a kończąc na *Metafizyce*. Swoją, podjętą po namyśle decyzję, komentuje w liście do Janiny Mortkowiczowej z 4 X 1946 roku:

Nie doceniliśmy *Sadu rozstajnego*. Po ponownym, kilkakrotnym przeczytaniu, wybrałem aż 7 wierszy, których spis załączam z podaniem stron²⁵.

W przypadku *Łąki* uderza pewność wyboru, poza tytułowym poematem, najlepszych ballad oraz utworów o poezji (*Zamyślenie* i *Do śpiewaka*). Znalazło się jednak także miejsce dla wierszy takich, jak *W głębi podwórza*, w którym doszła do głosu nowoczesna estetyka codzienności. W *Napój cienisty* Staff nie przeoczył niełatwego arcydzieła, wiersza *Zwiewność*, przejmującego *Ubóstwa* czy najtrudniejszego może z wierszy Leśmiana – *Słowa do pieśni bez słów*. Wybór z *Dziejby leśnej* zamyka „pogrzebowymi” i pożegnalnymi lirykami, czyniąc swój wybór zamkniętą i konsekwentną całością.

Leśmian, dla odnoszącego częściej sukcesy niż porażki Staffa, nie był nigdy problemem. Jednak częstotliwość nawiązań i pamięć o jego wierszach dowodziła, że autor *Łąki* nie był dla niego jednym z wielu poetów,

²³ L. Staff, *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Wybór poezji*, ułożył i wstępem zaopatrzył L. Staff, Warszawa 1946, s. 5.

²⁴ Tamże, s. 6.

²⁵ Leopold Staff, *W kręgu literackich przyjaźni, Listy*, oprac. J. Czachowska, I. Maciejewska, Warszawa 1966, s. 585.

że był twórcą ważnym, z którym Staff przez dziesięciolecia prowadził, nie zawsze dostrzegany przez odbiorców, dialog.

Leśmian o Staffie

Świadectwem stosunku Leśmiana do twórczości lwowskiego poety są dwa omówienia krytyczne jego wierszy – wnikliwa analiza tomu *Ptakom niebieskim* (1905) opublikowana w 1910 roku i pełna dystansu recenzja zbioru *W cieniu miecza* z roku 1911. Analizy te warto zobaczyć na tle innych wypowiedzi krytycznych Leśmiana, który recenzje z tomików poetyckich najróżniejszej jakości publikował w ważnych, przełomowych dla własnej twórczości latach 1910–1913. Spośród rówieśników na jego pochwały zasłużyli tylko najlepsi. Tom *Ptakom niebieskim* czyta Leśmian przez pryzmat wyobrażenia o intelektualnym charakterze wyborów artystycznych Staffa. Nie bez ironii zauważa:

Poeta przemawia w swej księdze do tych, dla których życie jest piękną przygodą, niebezpieczeństwo – rozrywką ducha, cierpienie turniejem umyślnym i chępliwym, zaś radość – zasadą z góry powziętą, wiedza, o której nie wolno zapomnieć bezkarnie. Dla tych wreszcie ptaków, które swe gniazda budują z dala od świata, w krainie czystej idei, (...). Orzeczenie gra tu rolę ważniejszą od podmiotu. Obraz jest – tłumaczem myśli²⁶.

Wnikliwie i z subtelną ironią analizuje sposób, w jaki Staff odkrywa świat rzeczy, wprowadzając do swojej poezji konkretne przedmioty:

Upaja go niemal sama nazwa, samo wyliczenie tych klejnotów. Z uśmiechem zwycięskim na spragnionych ustach – wymienia nam kolejno – zepsuty zegar, strych, zardzewiałe stare klucze, chleb razowy, marki pocztowe, wóz, konie i grabie (...) ²⁷.

Leśmian zaczerpnął swoje przykłady Staffowskich wyliczeń głównie z sonetów *Dzieciństwo* i *Pochwała wsi*, skłonność do enumeracji wiążąc z

²⁶ B. Leśmian, *Leopold Staff. Ptakom niebieskim*, Lwów 1910, wydanie drugie, Tekst podał do druku J. Starnawski, „Twórczość” 1987, nr 5, s. 81–82.

²⁷ Tamże, s. 82.

melancholią. W interpretacji Leśmiana Staff jest ukazany jako poeta – intelektualista, rzemieślnik, który nie musi czekać na natchnienie:

Jest on typem nowym wśród naszych poetów. Nie nadaje i nie narzuca swej twórczości znaczenia cudu łaski bożej, świętych oszołomień lub tajemniczych, mimowolnych objawień. Sztuka jest dla niego czynem rozumnej woli, pracą ducha, r z e m i o s ł e m w y z w o l o n y m, p i ę k n e m o p a n o w a n y m. [podkr. ACz-W]²⁸

Leśmian akcentuje sztuczność i literackość twórczości Staffa:

Czytając jego utwory, nie zapomina się nigdy o tym, że się czyta k s i ą ż k ę. Takie jest bowiem założenie samego autora: stworzyć nie świat, nie życie samo, lecz p i ę k n ą k s i ę g ę, przy której czytaniu m y ś l i s i ę o świecie i o życiu. (...) Ład bowiem i pracowitość wprowadza Staff do poezji, jak dwa nieodłączne czynniki prawdziwej i głębokiej kultury²⁹.

Chwaląc poszczególne wiersze, wyróżnia *Elegię konającej jesieni* ze względu na panującą w niej harmonię barw i rytmu. Bogactwo kolorystyki i muzyczność to wartości, których poszukiwał w swojej poezji:

Przyćmiony mosiądz i brąz października:
Bezduszne złoto pożółkłych jesionów,
Dębów płomiennosc, rdzawosc buków dzika,
Błagalna żółtość topoli i klonów,
Brzozowych liści bursztyn oplakany,
Nieuleczalna czerwień winogrodu –
Ronią wśród liści milczącego spadu
W głuchego lasu spokój niezblagany
Muzykę brązu, mosiądzu i miedzi... (I 454–455)

Dostrzega wiersz poświęcony pamięci Verlaine'a i niezwykle trafnie przenosi jego sens na poezję Staffa: „I w Staffie kryje się taki odkrywca złotych światów, dla którego winem jest wszelka dobra wieść z krainy myślenia ludzkiego”³⁰.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 82–83.

³⁰ Tamże, s. 84.

Druga recenzja zbioru Staffa zwraca uwagę rozmiarami – jest znacznie obszerniejsza od pozostałych jego omówień tomików poetyckich. Leśmian – krytyk ma ambicje postawienia w niej diagnozy kryzysu, w który weszła w tych latach liryka autora *Snów o potędze*. Diagnoza ta, być może w 1911 roku nieco przedwczesna, była jednak słuszna z perspektywy dalszych losów twórczości poety. Leśmian wątpi w założoną przez Staffa prostotę³¹:

Prostota jego nie jest jedynym i najwłaściwszym mu trybem istnienia twórczego, lecz zamysłem artystycznym, chwilowym może upodobaniem, pięknym obyczajem, który poeta zapragnął przejąć, przyswoić sobie, nauczyć się lub do którego ucieka się jak do zbawczego leku, w chwili bezwiednej rezygnacji lub samozachowawczych dążeń do wypoczynku przed wyruszeniem w dalszą, nie znaną mu jeszcze drogę. (SL 328)

W całym szkicu daje się słyszeć ton specyficznej dla autora *Klecha polskich* ironii, z którą ocenia wcześniejsze etapy twórczości protagonisty.

Czy dawne, z woli mocy wysnute okrzyki i tężenie się ramion, spragnionych największych ciężarów, zdają się dzisiaj poecie – przesadą? Pełen „wstydu męskiego” unika atletycznego pokazu mięśni sprężonych w walce o byt na ziemi i na niebie, unika słów rozgłosnych i piorunami brzemiennych, unika, o ile może, dróg, którymi zwykł chadzać”. (SL 327)

Z recenzji można wyczytać wiele o ambiwalencji Leśmiana – docenia twórczość rówieśnika, stale się z nią konfrontuje, ale zachowuje rezerwę wobec najważniejszych, immanentnie wpisanych w tę poezję założeń. Tytułowe „drogi prostoty” okazują się w recenzji jedynie „próbą prostoty” (SL 327), i to próbą ogniową, a „zamiast świata musi się poeta zaspokoić

³¹ Andrzej Skrendo pisze o tej recenzji: „Nosi ona tytuł *Na drogach prostoty*, ale mogłaby mieć równie dobrze tytuł „*Na drogach podmiotowości*”. Główny zarzut zawiera się w stwierdzeniu, że Staff uprawia „twórczość podmiotową”. (SL 333) Czego pragnie Leśmian, co proponuje Staffowi? Myśli – jak sądzę – że ruch w kierunku nowej poezji nie może być ruchem podmiotowym, dziełem, intelektualnego wyboru (...). Związek z rzeczywistością nawiązuje się nie za pomocą zmiany tematyki i uproszczenia stylistyki, lecz w inny, głębszy sposób – poprzez twórczość niepodmiotową”. A. Skrendo, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 108.

światopoglądem”. (SL 333)³² Zupełnie inaczej, z entuzjazmem, wypowiada się w eseju o *Kwiatkach św. Franciszka*, w którym nie szczędzi pochwał dla Staffa – tłumacza.

P. Staff przekładając tę księgę przedziwną, obdarzył literaturę naszą relikwią, której czas i świętość, i genialność winny wzruszyć każdego, co się dłonią i duszą kart tej księgi dotyka. Przekład p. Staffa jest więcej niż zwykłym przekładem: jest owocem trudów „miłości wielkiej”, jest „wrazem jego głębokiego podziwu, wzruszenia i serdecznej wdzięczności”, (SL 425)

Leśmian chce widzieć własną twórczość jako zjawisko równorzędne i jako przeciwieństwo dokonań protagonisty. Trudno bez odniesień do prozy autora *Klechał polskich* w pełni zrozumieć subtelność i obosieczność jego ironii. Jak nie wyśmiewa bohaterów swoich poetyckich baśni, nie drwi także ze Staffa, ale przypatruje się jego przypadkowi ze sporym dystansem. Z „wiecznościowej” perspektywy wiele działań przynoszących na krótką metę sukces jawi się recenzentowi jako błędna strategia. Sobie Leśmian wyznacza rolę tego, kto nie wybierze doraźnie skutecznych rozwiązań artystycznych. W dalszej twórczości zrealizuje ten bezkompromisowy projekt twórczy.

Poczucie, jak bardzo jego własna wyobraźnia jest odmienna od Staffowskiej, towarzyszyło zapewne Leśmianowi wielokrotnie, być może i wtedy, gdy zastanawiał się nad klasycznym i nieklasycznym ideałem piękna, w szkicu poświęconym eposowi starożytnemu. Poeta chcąc wyrazić kontrastować ze sobą *Iliadę* i *Ramajanę*, wybiera porównanie z zakresu rzeźby i przeciwstawia sobie w obszernej dygresji dwa dzieła z Luwru – *Wenus z Milo* i *Sfinksa*. Wypowiedź ta jest rodzajem manifestu estetycznego, opozycyjnego wobec ówczesnych tendencji klasycystycznych. Leśmian ma przy tym w pamięci poetyckie ekfrazy posągów Afrodyty, autorstwa Tetmajera czy Staffa.

Wenus ma linie i płaszczyzny skończone, tj. pomyślane i wykonane w granicach możliwości ludzkiej, niewybiegające poza kres tych zamiarów i ideałów, które są dostępne ciału ludzkiemu, jako syntezie linii i płaszczyzn.

³² Por. R. Nycz, „Słowami ... w świat wyglądam”, *Bolesława Leśmiana poezja nowocześnie*, w: tenże *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 120.

Jest to więc dzieło, którego rozpęd i cel ograniczony jest tą metą, tym kresem, któremu na imię – człowiek. Dzieło – ludzkie. Autor ograniczył tu swoje marzenia twórcze dlatego, aby się stały możliwe do wykonania doskonałego, na które siły ludzkie wystarczą. W ogólnogreckiej metafizyce tylko skończoność (umiar) – jest doskonałą. Nieskończoność (bezmiar, nadmiar) – jest wrogiem wszelkiej doskonałości. (SL 396)

Leśmian – poeta bezmiaru – podkreślał, że obcy jest mu klasyczny ideał piękna „w całkowitym pozorze” (SL 396).

Wenus (...) posiada niezależny byt artystyczny, wyraźnie zakreślony doskonałymi granicami jej marmurowego terytorium, które jest niedostępne dla reszty chaotycznego bytu (...). Istnieje w sobie i dla siebie – i przez to tylko dla innych. (SL 397)

Natomiast sposób, w jaki Leśmian ukazuje Sfinksa, każe pamiętać o jego poetyckim postulatcie pierwotności³³.

Nie zerwał z naturą, nie wyłonił się z niej całkowicie. Przeciwnie, zależny jest od niej, połączony tajemniczymi z nią nićmi!... Pogardził skończonością, a nieskończoność obdarzyła go kształtem dość ludzkim, dość ziemskim, dość w sobie zamkniętym i samemu sobie wystarczającym. Może istnieć tylko z nią razem, wspólnie z ową pustynią, która go zrodziła. Ona go wciąż jeszcze dopełnia, tłumaczy, uzasadnia, karmi jego głody niezaspokojone (...). (SL 398)

Leśmianowski Sfinks, „który się tylko na wpół z niebytu wyłonił i na wpół się tylko uśmiecha do ujrzanego przed sobą istnienia, grzęznąc jeszcze swym tułowiem w mgłach i mrokach pętającej go tajemnicy” (SL 399) to w obrębie tej antytezy figura jego własnej wyobraźni.

Poetycki dialog

Gdy obaj poeci sięgają po te same kluczowe motywy (do wspólnych należą: sen, odbicie, podwojenie, cień, wieczór i zmierzch, by pozostać

³³ Por. M. Głowiński, *Leśmian czyli poeta jako człowiek pierwotny*, w: tenże, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

przy najbardziej znamienitych³⁴) – czynią z nich to, co najbardziej własne. W autobiograficznych elegiach oplakują utracone dzieciństwo³⁵, ukazują kondycję człowieka jako wędrowca i wygnańca, ale Raj Utracony Staffa (wskazany przez Kwiatkowskiego jako motyw kluczowy³⁶) i Leśmiana nie są takie same.

Każdy z poetów „przepisuje” – starając się zrobić to lepiej – wybrane wiersze drugiego. Kazimierz Wyka zestawia z sobą cenione kiedyś *Dzwony* Staffa i „nadpisaną” na ich linii melodycznej genialną balladę *Dziewczyzna* ze znacznie bogatszym przesłaniem filozoficznym³⁷. Z kolei Maria Podraza-Kwiatkowska udowodniła, że poemat *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza* opublikowany w tomie *Sad rozstajny* był odpowiedzią autora *Klechd sezamowych* na poemat Staffa *Mistrz Twardowski*³⁸. Uczona przywołuje Adama Szczerbowskiego, który jako pierwszy zauważył to podobieństwo:

³⁴ Warto porównać choćby *Prolog* Leśmiana i utwór Staffa *Więzień zwierciadeł* podobnym motywem zwielokrotnionych odbić czy *Pieśń o ptaku i o cieniu* Leśmiana z lapidarnym *Cieniem* Staffa z tomu *Ptakom niebieskim*: U Staffa czytamy:

Czy ptak w księżycu
Leciał? Czy zeń
Padł i po licu
Przemknął ci cień

Na serce moje
Padł z twoich lic...
Płaczem oboje...
Ach nie mów nic! (I 423)

Leśmian pisze:

Gdy – pod brzeg odbity stawem –
Po niebiosach płynie ptak,
Tajnią lotu, wichru zjawem
Kołysany wprzód i wstak (48)

³⁵ O tych spośród elegii autobiograficznych Staffa i Leśmiana, które można nazwać elegiami dzieciństwa, pisałam w książce *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.

³⁶ J. Kwiatkowski, *U podstaw...*

³⁷ K. Wyka, *Bolesław Leśmian: dwa utwory*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1971, wyd. II Gdańsk 2001.

³⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Leopold Staff i Bolesław Leśmian, czyli o dwóch poematach tercyną*, w: *Poetyka polityka retoryka*, pod red. W. Boleckiego i R. Nyca, Warszawa 2006.

(...) poemat o Sindbadzie-Żeglarzu, ambitny w zamierzeniu, trudną zwrotką tercyny, rywalizujący z *Mistrzem Twardowskim* Staffa, jest dość czczą wirtuozerią...³⁹

Badaczka dodaje ważne pytania:

Czy jednak rywalizacja Leśmiana ze Staffem, o której wspominał Szczerbowski, ograniczyła się tylko do tercyny? I czy była to rywalizacja, czy może próba samookreślenia własnej poetyckiej tożsamości? I dlaczego akurat Staff?⁴⁰

Od *Mistrza Twardowskiego* zaczyna się łańcuch poetyckich nawiązań *Nieznanej podróży*..., również do Staffowskiej *Pieśni o oczach* z motywem podwójnej dziewczyny czy do poematu Staffa *Wyspa z tomu Ptakom niebieskim*, zakończonego przebudzeniem żeglarza, mieszkańca bezludnej wyspy we własnym domu i następującym morałem:

(...) Nikt się z swego domu
Nie wyrwie, choćby po klęsce pogromu!
Jam na tej wyspie pustej nigdy nie był! (I 493)

Wyspa zawiera „preleśmianowskie” obrazowanie i kolorystykę, którą odnajdziemy także w innych utworach autora *Sadu rozstajnego*:

Dom mój na brzegu stał hucznego morza,
Patrząc swych okiem bezsennych tęsknotą
Na toń błękitną i modrą i złotą,
Która w bezbrzeżne toczy się bezdroża

Serce mi ukradł nurt dziki i śpiewny
I piana gorzka, co od miodu słodziej
Obietnicami pieszcząc biodra łodzi,
W podróż zaprasza po głębi rozlewnej, (I 486)

Leśmianowska wyspa znika, ale nie będzie jednoznacznego „przebudzenia”, granica między snem a jawą jest nieuchwytna i zatarta, a bohater

³⁹ A. Szczerbowski, *Bolesław Leśmian*, Warszawa 1938, s. 15. Cyt. za: tamże, s. 248.

⁴⁰ Tamże.

– Sindbad – za sprawą baśni, z której się wywodzi, ma większą swobodę marzenia niż anonimowy bohater Staffa.

Staff nie zapomniał *Nieznanej podróży*... W *Sonacie księżycowej* z tomu *Żywiąc się w locie* oscyluje między *quasi*-kasprowiczowską hymniczną poetyką ekspresji a próbą afirmacji życia:

Z cierpiących jestem!
Z cierpiących jestem i krzyczę
Z męki i nędzy padła! (II 378)

Po tego rodzaju eksklamacjach pojawia się nieoczekiwane Leśmianowski fragment (następujący tuż po „własnej” apostrofie: „o duszo moja”)

Módlmy się Bogu i ludziom uspionym,
Wysokim gwiazdom i srebrnym półmrokom,
Drzewom i kwiatom, ziemi i obłokom,
Tym kwiatom nieba, ptakom i zwierzętom,
Drzemiącym w gniazdach, źródłom i zakrętom,
Którymi błyszczy brzeg stawu i ruczaj...
I ty modlitwy ciszy nas nauczaj,
Głazie pokryty mchem i ty zielony
Jako mech węžu, i ty uczepiony
O liść ślimaku... (II 370)

Urywam właśnie tu, bo ślimak uczepiony liścia wydaje się oczywistym „leśmianizmem”, po to, by przywołać pierwowzór, który stanowi końcowy fragment poematu *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza*:

Kłękniemy kornie przed kwiatem, przed głazem,
We mgłach – na łąkach – u wylotu alej –
Gdziekolwiek można – tam kłękniemy razem!

I błogosławmy naokół i dalej
Motylom – kwiatom – i ptakom, i pszczołom –
A ty mi wówczas, błogosławiąc, szalej!

I maluczkością świata się oszołom! (161)

Obaj poeci zawdzięczają coś w tonie błogosławieństwa Słowackiemu z jego zakończenia II rapsodu *Króla Ducha*⁴¹. Staffowi brak jednak eksztatycznej mocy romantycznego pierwowzoru. Natomiast dla Leśmiana słowa z jego poematu stanowią ważny element programu poetyckiego, wyrażony także w dyskursywnej formie:

Opętać się można zarówno ogromem, jak i małuczkością świata. (...) Więc nie tylko w bezbrzeżach i w nieskończonościach poszukujemy wielkich podróżników, którzy nam wieści nowe przynieść stamtąd mogą. Oczy nasze niech będą zwrócone i ku drobnym zatokom, i ku błahym na pozór zakamarkom, gdzie chciał i umiał, i mógł się zabłąkać duch ludzki, spragniony widoku rzeczy nieznanych. (SL 334)

Poetycki dialog Staffa i Leśmiana często ma początek w nawiązaniu do innego, ważnego dla nich poety, co komplikuje i wzbogaca sieć związków intertekstualnych⁴². Jak to ukazał Grzegorz Igliński, sonet Giosue Carducciego *Il Bove* zainspirował Staffa do napisania wiersza *Wół* (z tomu *Ścieżki polne*), utworu z wyraźnymi akcentami mitologicznymi i chrześcijańskimi – mówi się tu, że wół czczony w starożytności był także „przy żłobie/ Jak jest na wigilijnym odbite opłatku” (II 172). Natomiast dłuższy utwór Leśmiana *Wół wiosnowaty* to odmienne, bardzo oryginalne ujęcie tematu pracowitego (i przepracowanego na wiosnę) zwierzęcia⁴³. Wiersz

⁴¹ Na możliwy wpływ „siedmiu błogosławieństw” z *Króla Ducha* na Leśmiana zwraca uwagę M. Podraza-Kwiatkowska, *Leopold Staff i Bolesław Leśmian...*

⁴² Por. M. Głowiński, *O intertekstualności*, w: tenże, *Intertekstualność, groteska, parabola*. Prace wybrane pod red. R. Nycza, t. V, Kraków 2000, s. 5–33. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: Tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

⁴³ Wniosek badacza jest następujący: „Podobieństwo Leśmianowskiego bohatera do bohatera Carducciego jest bardziej odległe, niż w przypadku analogicznej postaci stworzonej przez Staffa. (...) O ile wiersz Przesmyckiego stanowi wierny przekład oryginału, a tekst Staffa parafrazę, o tyle poemat Leśmiana jest ze wszech miar ujęciem oryginalnym, wobec którego wpływ włoskiego wiersza ogranicza się do roli twórczej inspiracji”. G. Igliński, *Liryczna transformacja bajkowego bohatera – „Il bove” G. Carducciego a wiersz Z. Przesmyckiego, L. Staffa i B. Leśmiana*, w: *W stronę dwudziestolecia 1918–1939. Studia i szkice o literaturze*, pod red. Z. Andresa, Rzeszów 1993, s. 200.