

PIOTR SZWED
(Uniwersytet Łódzki)

WIELKIE IMPROWIZACJE LEŚMIANA

SCENA DRUGA „DZIADÓW” DREZDEŃSKICH A WIZJA LITERATURY,
CZŁOWIEKA I BOGA W POEZJI AUTORA „NAPOJU CIENISTEGO”

Jednym z najciekawszych i najbardziej tajemniczych epizodów z młodości autora *Łąki* jest sprawa kijowskiego aresztowania, którą opisała we wspomnieniach córka poety, Maria Ludwika Mazurowa. Opowiadała ona, jak w rocznicę urodzin Mickiewicza urządził Leśmian „wielką akademię, na którą stawił się chyba cały Kijów”:

Ojciec miał mówić *Wielką Improwizację* Mickiewiczowską. Zaczął ją i tak się podniecił, że zamiast Mickiewiczowskiej improwizacji, nieświadom tego, co czyni, zarecytował własny utwór – *Wielką Improwizację* Leśmiana. Nastrój był podniosły, a wieczór niezapomniany. Po ukończeniu recytacji został aresztowany. Miał być zesłany. Dzięki staraniom dziadka zamieniono mu karę na dożywotnie więzienie. Siedział pół roku, objadając się kotletami przynoszonymi z pobliskiej restauracji przez przekupionego dozorcę. W końcu przekupiono też władze więzienne i ojciec znalazł się na wolności¹.

„Nie ma powodu, mimo nonsensownych szczegółów, aby opowieść córki kwestionować, gdyż jest to w istocie opowieść Leśmiana – Maria Ludwika twierdziła w liście do Trznadla, że jej ojciec »lubił o swym pobycie w więzieniu opowiadać«” – pisał Jarosław Marek Rymkiewicz². Poeta więc rzeczywiście musiał wystąpić i zaimprovizować coś nieprawomyślnego, zaangażowanego politycznie, ponieważ najprawdopodobniej w 1898 roku spędził kilka miesięcy w kijowskim więzieniu. Historia opowiedziana przez Mazurową doskonale wpisuje się w biografię Leśmiana, jest w niej dramatyzm, „miłość do poezji i do Mickiewicza”³, humor i pewna doza niewiarygodności ocierającej się o absurd. Z pozoru wydarzenie to nie miało wielkiego wpływu na życie i twórczość poety. Autor *Łąki* nie wykorzystał go do budowania pozycji artysty zaangażowanego, patrioty – ofiary zaborcy. Czy przesądził o tym strach przed ponownym aresztowaniem? Raczej wykształcone już wówczas głębokie przekonanie o szczególnej

¹ M. L. Mazurowa, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana*. W zb.: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*. Red. Z. Jastrzębski. Lublin 1966, s. 48.

² J. M. Rymkiewicz, *Aresztowanie w Kijowie*. Hasło w: *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa 2001, s. 15.

³ *Ibidem*, s. 16.

roli sztuki, która nie powinna dążyć do przedstawienia tego, co „aktualne” i „współczesne”⁴.

Decyzja o zorganizowaniu akademii i wygłoszeniu arcymonologu Konrada z okazji rocznicy urodzin wieszca nie była pomysłem szczególnie oryginalnym, ale porzucenie tekstu autora *Dziadów* i rozpoczęcie prezentacji (bądź improwizacji) własnego utworu wymagało olbrzymiej odwagi i pewności siebie. Student drugiego roku prawa na Cesarskim Kijowskim Uniwersytecie Świętego Włodzimierza zdobył się na gest godny Juliusza Słowackiego, pokusił się o stworzenie alternatywnej wersji fragmentu dzieła Mickiewicza, złożył mu hołd nie jako pokorny recytator, ale jako dumny, niezależny poeta. Epizod z akademii kijowskiej potwierdza to, co o młodym Leśmianie pisał przyjaciel ze studenckich czasów – Henryk Hertz-Barwiński. Przyszły autor *Sadu rozstajnego* był dla niego człowiekiem „nad wiek poważnym, [...] głęboko zapatrzonym w siebie, melancholijnym i sceptycznym”, który dawał wyraz swojej indywidualistycznej postawie w poezji, m.in. w niezachowanym wierszu, „którego każda zwrotka kończyła się »Nie wam sądzić o tym«”⁵.

Próżno szukać wśród wczesnych wierszy poety wspomianej przez Mazurową „Wielkiej Improwizacji Leśmiana”. Jeśli wziąć pod uwagę najwcześniejsze utwory autora *Piły*, echa arcymonologu Konrada da się usłyszeć jedynie w *Sonecie II* i *Idealach*, które w najmniejszym stopniu nie mogły zostać potraktowane jako dzieła politycznie ryzykowne. Ponieważ nie znamy dokładnej daty aresztowania poety, nie sposób określić, czy wiersze te były „następstwem” publicznego wystąpienia, czy je poprzedzały. Jeśli się patrzy na kijowski incydent z perspektywy dojrzałej twórczości autora *Ląki*, można jednak stwierdzić, że najprawdopodobniej około 1897 czy 1898 roku Leśmian zaczął traktować *Wielką Improwizację* Mickiewicza jako punkt wyjścia do własnej poezji, wkraczając na drogę prowadzącą do napisania *Eliasa, W locie czy Trupięgów*. Wymienione przeze mnie teksty łączy związek z *Wielką Improwizacją* przejawiający się wspólnotą tematów, motywów i metafor. Co warte podkreślenia, Leśmian nie odnosił się do kulminacyjnego momentu Mickiewiczowskiego arcydramatu szczególnie często. Kiedy jednak na to się decydował, powstawało dzieło wyjątkowe. Gdyby sporządzić katalog wierszy autora *Ląki*, w których zobaczyć można wyraźne echa *Wielkiej Improwi-*

⁴ Dążenie w sztuce do wartości takich, jak „aktualność” i „współczesność” było przez B. Leśmiana wielokrotnie krytykowane, najdobitniej bodaj w eseju *Z rozmyślań o poezji (w: Szkice literackie. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1959, s. 79)*: „Poeta tedy stara się nie tyle wyodrębnić, ale upodobnić do otoczenia. Zamiast dążyć do nowości, którą w sztuce jest tylko – niepowtarzalna indywidualność – dąży do współczesności. Współczesność wszakże dla nikogo nie jest tajemnicą, wymagającą odkrycia. Wiedzą o niej ci, którzy przy kawie czarnej – w zgiełku kawiarnianym – z nieodpartą stanowczością wyrokują o tym, czym powinna być sztuka dnia dzisiejszego”. Dalej do *Skiców literackich* odsyłam skrótami LS. Stosuję też skróty do innych utworów B. Leśmiana: LP = *Poezje zebrane. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 2010. Dzieła wszystkie*; LU = *Utwory rozproszone. – Listy. Zebrał i oprac. J. Trznadel. Warszawa 1962. Z pism Bolesława Leśmiana*. Ponadto występują w artykule skróty: M = A. Mickiewicz, *Dziady, część III. W: Dramaty. Oprac. Ż. Stefanowska. Wyd. 2. Warszawa 1999. Dzieła poetyckie. T. 3.* – S = B. Stelmaszczyk, „Istnieć w dwoistym świecie...” *Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana. Łódź 2009. Liczby po skrótach oznaczają stronie.*

⁵ H. Hertz-Barwiński, *Nasze szkolne czasy. W zb.: Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, s. 112.

zacji, nie znalazłby się tam (poza wspomnianymi *Sonetem II* i *Idealami*) utwór przeciętny; *Metafizyka*, *Nieznanemu bogu*, *Dąb*, *Zamyślenie*, *W locie*, *Eliasz*, *Trupięgi* od lat przykuwały uwagę badaczy, są powszechnie uznawane za arcydzieła Leśmianowskiej poezji.

Interpretując wiersze, w których dochodzi do twórczego przekształcenia dziełnictwa *Wielkiej Improwizacji*, należy pamiętać o koncepcji sztuki jako agonu⁶, wpisanej w szkic *Artysta i model*. Niewątpliwie arcymonolog Konrada był jednym z najważniejszych, a może najważniejszym w poezji autora *Łąki* „modelem”, czyli „sternikiem [...], wioślarem” bądź też „przywołanym [...] wrogiem, który przychodzi po to, aby narazić na porażkę i dopomóc [...] do zwycięstwa nad sobą” (*Artysta i model*. LU 188–189). Pisząc o walce artystycznej toczony z Mickiewiczem, której celem są utożsamione w zakończeniu *Artysty i modela*: „prawda”, „zwycięstwo” i „dzieło sztuki” (LU 189), o przetwarzaniu fragmentów słynnej sceny *Dziadów* części III, która podlegała rozmaitym, często wykluczającym się interpretacjom, nie można nie zadać pytań o to, jak Leśmian czytał *Wielką Improwizację*. Czym ona była dla autora *Łąki*? Co w niej pociągało i fascynowało improwizującego najprawdopodobniej w 1898 roku studenta, a co doświadczonego poetę, piszącego *Dąb*, *Trupięgi* czy *Eliasz*?

„Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata!”

Pierwszym świadectwem fascynacji arcymonologiem Konrada w liryce Leśmiana jest *Sonet II* (z tomu *Poezje rozproszone*), młodzieńcze rozwinięcie tematu samotności artysty, który wie, że „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie” (M 156). Wiersz wydrukowany przez 20-letniego poetę na łamach „Bluszczu” w 1897 roku trudno uznać za szczególnie udany, jednak warto przyjrzeć się mu bliżej, gdyż doskonale pokazuje, jaką drogę przebył Leśmian jako interpretator Mickiewicza.

Od pierwszego wersu *Sonet II* zdradza pokrewieństwo z metaforą i tematyką *Wielkiej Improwizacji*, świadczy o tym najdobitniej fragment: „Bo gdy ma dusza skrzydłem w świat uderzy” (LP 560), który stanowi nawiązanie do słów wypowiedzianych przez Konrada:

I mam je, mam je, mam – tych skrzydeł dwoje;
Wystarczają; – od zachodu na wschód je rozszerzę,
Lewym o przyszłość, prawym o przeszłość uderzę, [M 159]

Samotność, niezrozumienie, niemożność przemówienia do człowieka, który z „pieśni całą myśl wysłucha” (M 156) („Osamotniony potomek Babelu / Uczuć i myśli nie znajdzie słownika”, LP 560) oraz pogarda w stosunku do zbiorowości („Wkoło mnie tłuszcza głuchoniema bieży”, LP 560) – Leśmian w *Sonecie II* epigońsko odtwarza gesty Mickiewiczowskiego bohatera. Jedynym oryginalnym, na tle wzorca romantycznego, rozwiązaniem jest w tym wierszu wątek „przekleństwa babelowego”. Skąd niemożliwość pełnego wyrażenia siebie? Dlaczego język

⁶ Zob. E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Galczyński*. Białystok 2004, s. 54.

jest narzędziem wielce niedoskonałym? Leśmian udziela na te pytania odpowiedzi, odsyłając czytelnika w stronę biblijnej historii o wieży Babel:

Osamotniony potomek Babelu
 Uczuć i myśli nie znajdzie słownika!
 Chce się spowiadać – nie ma spowiednika!...

Woła – nie słyszą! Sam – idzie do celu
 I przejdzie smutny w braci swoich tłumie,
 I nikt go z braci nigdy nie zrozumie!... [LP 560]

Leśmian w wierszu odwołującym się do *Wielkiej Improwizacji* wraca zatem do mitu o Boskiej interwencji wymierzonej w ludzką wszechmoc⁷. Tak więc „Leśmianowski Konrad” pokutuje za prądną chęć „dotknięcia nieba”, posługując się językiem, który uniemożliwia lub co najmniej bardzo komplikuje szczerość i bezpośredniość w relacjach międzyludzkich.

Co *Sonet II* mówi o Leśmianie jako interpretatorze *Wielkiej Improwizacji*? Młody poeta ograniczył się w tym wierszu głównie do odtwórczego powtórzenia sformułowań, sytuacji lirycznej i nastroju występujących w pierwszych wersach arcymonologu Konrada. *Sonet II* – wiersz zbieżny, jak pisał Jacek Trznadel, z „wystąpieniami programowymi modernizmu”⁸ i pod względem artystycznym nie przedstawiający sobą wielkiej wartości, może być jednak cennym dokumentem ukazującym źródła dojrzałej twórczości poety. Należy bowiem zwrócić uwagę, że jest to pierwszy w dorobku Leśmiana wiersz, w którym tak wyraźnie podjęte zostały zagadnienia niezwykle istotne dla dojrzałej poezji autora *Sadu rozstajnego*: temat niewyraźności, połączony z krytyką alienującego języka oraz pragnienie jak najszczerzego wyrażenia, wypowiedzienia siebie.

Problemy sygnalizowane przez młodego twórcę w *Sonecie II* znalazły swój oryginalny wyraz w *Zamyśleniu* (z tomu *Łąka*), którego już pierwsze dwa wersy stanowią nawiązanie do ukształtowanych w romantyzmie oczekiwań wobec poety: „Kto wybaczy mi moją do wróżby niezdolność? / Nie wiem, co dziś pokocham – co jutro wyśpiewam?” (LP 276). Użyty w tym pytaniu sformułowanie „do wróżby niezdolność” Leśmian nie tylko manifestacyjnie odżegnuje się od określenia przyszłego kształtu swojego pisarstwa, ale także nawiązuje do romantycznej koncepcji wieszczca, która wymagała od poety bycia nie tylko genialnym twórcą, lecz również przywódcą politycznym bądź rewelatorem prawd objawionych⁹. Leśmian nie może, ale też wyraźnie nie chce być takim poetą. W początkowych dwóch wersach brzmiących jak prośba o wybaczenie mamy więc do czynienia z ironiczną maską artysty, którego trudno, szczególnie w świetle zakończenia, posądzać o skromność. Można powiedzieć, że pierwsze dwa wersy *Zamyślenia*

⁷ Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 4. Poznań 1991, s. 32: „A Pan zstąpił z nieba, by zobaczyć to miasto i wieżę, które budowali ludzie, i rzekł: »Są oni jednym ludem i wszyscy mają jedną mowę, i to jest przyczyną, że zaczęli budować. A zatem w przyszłości nie będzie dla nich niemożliwe, cokolwiek zamierzą uczynić«” (Rdz 11, 5–7). Wszystkie cytaty z *Pisma Świętego* w artykule pochodzą z tej edycji.

⁸ J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*. Warszawa 1964, s. 79.

⁹ Zob. W. Weintraub, *Poeta*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Warszawa 1991, s. 712.

wyrażają dumę z poetyckiej niewiedzy, umieszczają ją wśród wartości fundamentalnych. Autor *Łąki* zdaje się mówić w *Zamyśleniu*: nie wiem i dbam o swoją niewiedzę, głaszcząc „mimowolność” pieśni jak ukochane, ale nigdy ostatecznie nie oswojone „zwierzę wewnętrzne”.

Dialog z tradycją romantyczną nie kończy się w *Zamyśleniu* wraz z początkowym nawiązaniem do koncepcji poety-wieszca. Najważniejszy element języka romantycznego, który wykorzystuje w tym utworze Leśmian, stanowi bez wątpienia słowo „pieśń”. Podobnie jak u Mickiewicza, nie jest ono w wierszu autora *Łąki* synonimem poezji. Jest czymś, co poezja próbuje, zazwyczaj nieskutecznie, wyrazić. Żeby pieśni stały się wierszami, poeta oswaja je z wolna i uczy swej mowy, „Aż zamęt ich podziemnych szmerów i hałasów / Wyprzejrzyści się nagle w okrzyk lazuruowy” (LP 276). Leśmian wyraźnie rozgranicza więc mimowolność sfery wewnętrznej (która jest w stosunku do podmiotu wiersza niemalże niezależnym bytem) od procesu pisania, zawsze łączącego się z „oswajaniem” i „uczeniem”, czyli z zamknięciem w formie czegoś, co z definicji jest we wszelką ostateczną formę wymierzone:

Po warczeniu poznaję, że przybyły z lasów,
I oswajam je z wolna i uczę swej mowy,
Aż zamęt ich podziemnych szmerów i hałasów
Wyprzejrzyści się nagle w okrzyk lazuruowy.

Gdzie jar ciemny, gdzie rozstaj – tam powiem mej duszy,
Gdzie szepty pocałunków – tam są usta moje,
Gdzie chata mrze od progu – tam mój kij pastuszy,
Gdzie plusk wiosel – tam serca wędrownie napoje. [LP 276]

Niezwykle bogate znaczeniowo *Zamyślenie* (spotykają się tutaj bardzo ważne dla poezji Leśmiana tematy – pisania i tożsamości) niemal w całości stanowi grę z romantycznymi pojęciami, mitami i motywami. Autor rozpoczyna ten wiersz ironicznym pytaniem o relację poeta–zbiorowość, a następnie przechodzi do opisu tego, co stanowi wewnętrzną prawdę artysty. W *Wielkiej Improwizacji* Konrad zwracał się do animizowanych „pieśni, czuć, wichrów”, stał pośród nich „jak ojciec wśród rodziny [...]” (M 158). Leśmian zdaje się nawiązywać do tego obrazu, tworząc postać artysty otoczonego pieśniami-zwierzętami. Poeta – podobnie jak Mickiewicz – odwołuje się w ten sposób do mitu o Orfeuszu, który „pieśnią poskramiał żywioły i dzikie bestie”¹⁰, ale pieśń nie jest w *Zamyśleniu* narzędziem panowania, tylko czymś wymagającym ujarznienia. Oczywiście, Leśmian inaczej niż Mickiewicz rozkłada akcenty – zamiast lokalizować swoje niewyraźne źródło twórczości „za granicą świata”, po raz kolejny w swoich wierszach wciąga czytelnika w świat właśnie, ku temu, co dzikie, ziemskie, zwierzęco-pierwotne, kieruje ku „podziemnym szmerom i hałasom”, „ciemnym jarom” i „rozstajom” (LP 276). Co trzeba podkreślić, nie mamy tu do czynienia jedynie z enumeracją metafor tego,

¹⁰ B. D o p a r t, *Romantyzm polski. Pluralizm poglądów i synkretyzm dzieł*. Kraków 1999, s. 69. Zob. też *ibidem*: „Część pierwsza (do wersu 68) obejmuje refleksję o poezji, która nie okazuje się tworem słownym, lecz twórczym aktem duchowym, odnoszącym się do idealnej czy metafizycznej sfery bytu, oraz natchnioną pieśnią kosmiczną, będącą pochwałą tak rozumianej poezji. Ten, być może, najdoskonalszy poetycko fragment *Dziadów* przywołuje na myśl przywiązanie romantyków do mitu Orfeusza, poety i maga, który swą pieśnią poskramiał żywioły i dzikie bestie”.

co duchowe. Leśmian, po pierwsze, pisze o dynamicznej „dziejbie” podmiotowości, o tym, co znajdzie swój najpełniejszy wyraz w wydrukowanym po jego śmierci wierszu *** (*Tu jestem – w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze...*)¹¹ w tomie *Dziejba leśna*. Po drugie, fragment z *Zamyślenia*: „A nie śpiewam, lecz jeno słowami przez okno / W świat wyglądam, choć nie wiem, kto okno otwiera” (LP 276), nie pozostawia wątpliwości, że autor, znów, jakby odsuwając własną osobę na dalszy plan, wyznacza swojej poezji bardzo nieskromne, romantyczne zadanie „uobecniania rzeczywistości”.

Mitem, który podlega w *Zamyśleniu* daleko idącym przekształceniom, jest boskość artysty. Romantyczny poeta był, a raczej pragnął być jak Bóg – wszechmocnym, potężnym twórcą świata lub też, co wynikało z fałszywego rozumienia boskości¹², jego absolutnym dyktatorem. Autor *Sadu rozstajnego* nie rości sobie praw do żadnej z tych ról, najważniejszą, pożądaną przez poetę cechą Boga jest Jego „niewidzialność”. Wierność romantycznemu i postromantycznemu dyskursowi nakazywała poetom podkreślać własną wszechmoc, Leśmian tymczasem pragnie wymazać swoją obecność, tak by pozostała jedynie literatura, uobecniająca nigdy do końca niewyraźną pieśń. Nie należy wszakże zapominać, że poeta nie pragnie zwyczajnej, ale „boskiej niewidzialności”. Jak rozumieć to kończące utwór, niewątpliwie oryginalne, marzenie i jak miałyby wyglądać jego realizacja w twórczości autora *Łąki*? *Zamyślenie* to wiersz, który w pewnym stopniu odpowiada na pytanie: dlaczego w poezji Leśmiana liryka narracyjna dominuje nad bezpośrednią? Podkreśla się tu również, a może przede wszystkim, jak ważnym i stale obecnym pragnieniem poety było, jak sam pisał:

wejść w świat – w naturę – w kwiaty – w jeziora – w słońce – w gwiazdy, wejść tak nieodparcie, abym miał prawo wymawiać słowa powyższe bez uzasadnień ideowych [...]. 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. [LU 314–315]

„Poeta... To po prostu człowiek, który widzi to, czego nie widzą inni...”¹³ – takie lapidarne samookreślenie Leśmiana, zachowane we wspomnieniach Anatola Sterna, zdaje się świetnie podsumowywać rozważania dotyczące *Zamyślenia*. Wzrok poety odkrywa niesamowitość dobrze znanej rzeczywistości, a twórczość stanowi dzielenie się z czytelnikiem jej „odzobaczonym” (S 87) obrazem. Dlatego poeta pragnie „boskiej niewidzialności”, chce bowiem „jeno słowami przez okno / W świat wyglądać [...]” (LP 276), a więc zobaczyć go na nowo czy też, jak pisał Andrzej Skrendo, ponownie go „zaczarować”¹⁴. Pragnienie niewidzialności poety

¹¹ Zob. na ten temat S 265: „Najważniejszą zasadą, wedle której podmiot wiersza określa siebie, jest trwanie w ruchu, który zarazem jest aktem nieustannego dochodzenia do siebie, a więc też aktem budowania auto-definicji, prawdy o sobie. Prawda to jednak wciąż niepełna, wymykająca się ostatecznym ustaleniom i wszelkiemu definitywnemu (i definitywnemu) zamknięciu, skoro realizuje się w ruchu i wynika z zasady ruchu”.

¹² Zob. J. Brzozowski, *Portret człowieka zniewolonego. W: Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*. Łódź 1997, s. 154–155.

¹³ A. Stern, *Powroty Bolesława Leśmiana*. W zb.: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, s. 338.

¹⁴ A. Skrendo, *Bolesław Leśmian: „najtrwalszy ze wszystkich przywidzeń i dziwot”*. W: *Poezja modernizmu*. Kraków 2005, s. 98.

zdaje się także łączyć z utopijnym (Leśmian doskonale uświadamia sobie tę utopię) pragnieniem stworzenia języka pozwalającego doświadczać rzeczywistości w sposób jak najbardziej bezpośredni. „Wyglądania w świat słowami” Leśmian nie utożsamia ze śpiewaniem, te dwie czynności zostają przez niego wyraźnie rozgraniczone, przy czym „śpiewanie” jest wartościowane zdecydowanie bardziej pozytywnie. Zakończeniem *Zamyślenia* poeta zdaje się nawiązywać nie tylko do *Wielkiej Improwizacji*, ale także do sonetu Mickiewicza *** (*Poezyjo! gdzie cudny pędzel twojej ręki...*). Autor *Dziadów* pyta w nim o niewyraźne źródło poezji, określane mianem „pieśni”, pisze o „myślach i natchnieniach”, które „wyglądają z wyrazów jak z za krat więzienia”:

Poezyjo! gdzie twoje melodyjne dźwięki?
Śpiewam – ona mojego nie usłyszy pienia:
Jako słowik, król śpiewu, nie słyszy strumienia,
Który w podziemnej głębi rozvodzi swe jęki.

Nie tylko dźwięk i kolor, aniołowie myśli,
Lecz i pióro, roboczy niewolnik poety,
Na cudzej (ziemi) nie zna praw dawnego pana

I zamiast pieśni znaki niepojęte kryśli:
Muzyczne znaki pieśni... lecz ta pieśń, niestety,
(Nigdy jej miłym głosem nie będzie śpiewana.)¹⁵

W zakończeniu przedostatniej strofy *Zamyślenia*, podobnie jak w sonecie Mickiewicza, śpiew zostaje utożsamiony z bezpośrednim wyrażeniem wewnętrznej pieśni. Poezja zaś jest tylko „wyglądaniem w świat słowami”, które – jak czytamy w innym wierszu – „udają, że znaczą coś więcej, niż znaczą!” (LP 356). Leśmian sugerując istnienie tajemniczej personifikowanej siły, która „okno otwiera” i w ten sposób umożliwia poecie zbliżenie się do tego, co niewyraźne, powtarza gest Mickiewicza, którego sonet wskazywał na tajemnicze, ukryte, niepoznawalne (zobrazowane metaforami „ręki” i „pędzla”) źródła poezji.

Bliski tematycznie *Zamyśleniu* jest wiersz *Poeta* (z tomu *Napój cienisty*), w którym Zbigniew Majchrowski znalazł i precyzyjnie przedstawił reminiscencje *Wielkiej Improwizacji*:

Mickiewicz:
„Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie”.

Leśmian:
„Treść, gdy w rym się stacza,
Póty się w nim kołysze, aż się przeinacza”.

Mickiewicz:
„A słowa myśl pochłona i tak drżą nad myślą,
Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką”.

Leśmian:
„A słowa się po niebie włóczą i łajdaczą –
I udają, że znaczą coś więcej, niż znaczą...!”¹⁶

¹⁵ A. Mickiewicz, *** (*Poezyjo! gdzie cudny pędzel twojej ręki...*). W: *Wiersze*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Wyd. 2. Warszawa 1998, s. 263. *Dzieła poetyckie*. T. 1.

¹⁶ Z. Majchrowski, *Nasze małe improwizacje*. W: *Mickiewicz i wiek dwudziesty*. Kraków 2006, s. 133. Zob. też *ibidem*, s. 133–134: „Rzecz jednak nie w reminiscencjach, lecz w meto-

Poeta to wiersz napisany charakterystycznym dla początku *Wielkiej Improwizacji* 13-zgłoskowcem, ale jawnie kontrastujący z nią nastrojem lekkiej, żartobliwej groteski; wiersz, w którym wszystko – a szczególnie zamykający ostatnią strofę obraz Boga – przedstawione jest w sposób manifestacyjnie literacki. Zgodnie z deklaracją („Chętnie łowi treść, w której łyzy prawdziwe płoną – / Ale kocha naprawdę tę – przeinaczoną...”), Leśmian zdaje się bawić w tym wierszu formą, wyrażać miłość do „przeinaczonej” treści słów. Nie rezygnuje jednak z odniesień do idei „niewyraźalnej pieśni”. Kluczowy czterowiersz dla zrozumienia zawartych w *Poecie* refleksji dotyczących procesu pisania, daleki jest od jednoznaczności:

I z zachłanną radością mąci mu się głowa,
Gdy ujmie niepochwytność w dwa przyległe słowa!
A słowa się po niebie włączą i łajdaczą –
I udają, że znaczą coś więcej, niż znaczą!... [LP 356]

Poezja umożliwia więc „ujmowanie niepochwytności” (Leśmian nazywa ją „treścią, w której łyzy prawdziwe płoną”), ale jednocześnie nie jest wyrażaniem, uobecnianiem czy przedstawianiem, ale tylko udawaniem „czegoś więcej”. Pisząc o poecie, który „wierzbę sponad rzeki porywał do tańca”, przywłaszcza prawem snu „Słońce – w cebrze, dal – w szybie, świt w studni [...]” (LP 356), oraz podkreślając szczególną rolę rytmu, Leśmian wydaje się bliski – wyznanej w szkicu *Rytm jako światopogląd* – wierze w szczególną moc literatury:

Oddzielne, pochwycone w godzinie śpiewu przedmioty zatracają narzucone sobie życiem codziennym znaczenia, wypełniając się nagle treścią, która je splata razem w jedną nierozdzielalną harmonię. [...]

[...]

Teraz, gdy im przywróciła dusza poetki ich pierwotną treść dźwiękową, zrozumiały, iż są jeno oddzielnymi akordami jednej wielkiej symfonii. Teraz, nabrawszy lotu, zwabione wspólną melodią, bratają się ze sobą na nowo – łąka ze strumieniem. Gorzkie pioluny siwe z rześną rutą na grabie, żółty piasek mogiły z blaskiem miesięcznym.

Odzyskują harmonię naruszoną, raj utracony, w którym każde porównanie, każda przenośnia przypomina im o tajemnej łącznicy, o odwiecznym pokrewieństwie, o dziwnej – mimo różnic – tożsamości. [LS 68]

Poetę trudno jednak uznać za realizację czy egzemplifikację założeń teoretycznych wyrażonych w 1910 roku na łamach „Prawdy”. *Rytm jako światopogląd* przynosił wizję artysty, który poprzez poezję przywraca światu utraconą harmonię. Bohater *Poety* natomiast „z światem jest – wspak i na noże!” (LP 356), pierwsze sześć wersów tego wiersza to przedstawienie zagrożenia, jakie dla rzeczywistości stanowi „zbój obłoczny”. Jak rozumieć należy prezentowane przez Leśmiana „przywłaszczanie” rzeczywistości „prawem snu”? Początek wiersza przynosi koncepcję poezji bliską poglądom wyrażonym przez Martina Heideggera interpretującego twórczość Friedricha Hölderlina. Autor *Bycia i czasu* komentując maksymę „lecz co przetrwa, ustanawiają poeci”, podkreślał kreacyjną moc słowa od-

dzie. Z *Improwizacji* właśnie bierze Leśmian metodę swobodnego łączenia pojęć abstrakcyjnych, mentalnych, i bytów realnych, cielesnych [...]. Jeśli [...] u Mickiewicza możliwe są takie obrazy, jak »Płynięcie w duszy mej wnętrzościach« czy »Dziś najsilniej wyteżę duszy mej ramiona«, to tym mocniej u Leśmiana, gdzie »Piach się z duszy wysypał!«”.

noszącą się również do „nazywania bogów”¹⁷. Fundamentalną cechą mowy – „najniebezpieczniejszego z dóbr” – jest, zdaniem Heideggera, moc tworzenia i kształtowania świata, językowe organizowanie przestrzeni, w której człowiek może istnieć jako istota dziejowa¹⁸. Leśmianowski Poeta, „Rad Boga między żuki wmodlić – do zielnika” (LP 356), nie ogranicza się więc do „przywłaszczania” natury, ale także i Bogu wyznacza miejsce w tworzonej przez siebie rzeczywistości. Warto wszakże zwrócić uwagę, że jednym z symboli poetyckiego heterokosmosu jest zielnik¹⁹; czyniąc metaforą „przywłaszczanego” świata poezji schematyczny opis roślin, który pozwala dzieciom rozpoznawać i nazywać świat, Leśmian znów wyraźnie wyznacza granice między przestrzenią organizowaną przez słowo i „pozazłownym trwaniem” (*Pejzaż współczesny*. LP 359).

Zamyślenie i Poeta to wiersze, w których nawiązania do *Wielkiej Improwizacji* łączą się z jedną z najważniejszych koncepcji estetycznych poety – ideą „pieśni bez słów”, której założenia teoretyczne zostały przez Leśmiana przedstawione w szkicu *Przemiany rzeczywistości*:

Lecz i poza jaźnią istnieje w duszy jakiś ton; jakaś pierwotna pieśń bez słów, która czeka na przyście 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, swe narodziny i śmierć. Czym jest ów ton?

Czym jest owa pieśń bez słów? Napomknęliśmy o niej, lecz powściągnijmy się od określeń. Określenie to – krepka żałobna, którą przywdziewamy po rzeczach umarłych i minionych raz na zawsze. Określenie to – przejrzysta, szklana trumna, w której spoczęły święte, namaszczone olejem zwłoki. [LU 183–184]

„Dzieło, które urzeczywistnia tę pieśń bez słów, wikła się w tragiczną sprzeczność, próbując odsłonić prawdę, uniemożliwia ją, bo chce ją odsłonić właśnie w słowach” – pisał Jan Zięba²⁰. Oksymoroniczność, paradoksalność koncepcji Leśmiana są potęgowane przez fakt, że pieśń – jako najstarsza forma poezji – jak słusznie zauważyła Marzena Woźniak-Łabieniec – „może istnieć bez muzyki, lecz nie istnieje – pozbawiona słów”²¹. Koncepcja przedstawiona w *Przemianach rzeczywistości* oraz w metapoetyckich wierszach, takich jak *Zamyślenie, Poeta czy Słowa do pieśni bez słów* – nie tylko ma fundamentalne znaczenie dla rozumienia kwestii *mimesis* w twórczości Leśmiana, ale także jest formułą określającą najważniejsze zagadnienia egzystencjalne wpisane w jego dzieło. Już w *Przemianach rzeczywistości* Leśmian „pieśnią bez słów” nazywał człowieka:

¹⁷ M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2005, s. 40.

¹⁸ *Ibidem*, s. 41.

¹⁹ Zob. M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Przeł. M. B. Fedewicz. Gdańsk 2003, s. 298–312.

²⁰ J. Zięba, *Leśmian – estetyk nowoczesny*. W: *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny*. Kraków 2000, s. 180.

²¹ M. Woźniak-Łabieniec, *Bycie poza istnieniem. O paradoksach konstrukcji świata przedstawionego w poezji Leśmiana*. W: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Kraków 2000, s. 75.

Człowiek, pojęty jako pieśń bez słów, unika naszych określeń. Wie on jednakże, iż aby stać się realnym, musi wydobyć swój ton, musi nateńczyć swoją pieśń bez słów. Jest ona jego jedyną i najwierniejszą rzeczywistością. Rzeczywistością za ledwo w przecięciu lub w skróceniu podobną do tych słów, którymi kiedyś ma się wypełnić, ażeby swą istotę przetłumaczyć na język ogólny, międzyludzki. [LU 184]

Czy nawiązania do *Wielkiej Improwizacji w Zamyśleniu* i *Poecie* mogą oznaczać, że była ona inspiracją dla idei „pieśni bez słów”? Pytania o genezę Leśmianowskiej koncepcji padają po raz pierwszy w *Zaświecie przedstawionym*. „Niepokojący poetę problem: słowo–pieśń [...]” sprowokował Michała Głowińskiego do poszukiwania źródeł inspiracji idei fundamentalnej dla poezji Leśmiana. Autor *Zaświata przedstawionego* wskazywał filozofię Henriego Bergsona, formę *Lied ohne Worte* wprowadzoną przez Felixa Mendelssohna do romantycznej muzyki fortepianowej oraz tom *Romances sans paroles* Paula Verlaine’a²². W całej twórczości Leśmiana, jak i we wspomnieniach o nim, próżno szukać jakiegokolwiek informacji łączącej poetę z Mendelssohmem. Przyjrzenie się zaś kwestii wpływu Verlaine’a potwierdza opinię Głowińskiego, który słusznie zaznacza, że Leśmiana w tomie francuskiego poety „fascynować mógł [...] sam tytuł [...]”²³, gdyż w wierszach wchodzących w skład *Romances sans paroles* dominują elementy całkowicie obce autorowi *Łąki*.

Próbie wyjaśnienia genezy Leśmianowskiej koncepcji „pieśni bez słów” podjęła także Anna Sobieska, która wskazywała, że wpływ na fundamentalne dla poezji autora *Dusiołka* kategorie „śpiewu” i „pieśni” miały idee rosyjskich symbolistów²⁴. Anna Czabanowska-Wróbel łączyła natomiast Leśmianowską „pieśń bez słów” z tradycją biblijnych psalmów²⁵ i pieśni chasydzkich:

„Nigun”, chasydzka „pieśń bez słów”, śpiewana z powtarzaniem kilku sylab, wykonywana była na dworach cadyków przy stole lub towarzyszyła ekstacyzmem tańcowi. [...]

Niejednokrotnie zdarzało się, że do pierwotnej melodii, pozbawionej dawnych słów, układano nowe słowa czy też dostosowywano teksty pochodzące skądinąd. Tak np. „pieśnią bez słów” w tradycji żydowskiej nazywano melodię, która śpiewana była w święto Jom Kipur ze słowami *Kol nidre* i chociaż jest znana pod tym tytułem, nie łączy się wcale ze słowami, które do niej dodano²⁶.

Nie ulega wątpliwości, że idea sformułowana teoretycznie w *Przemianach*

²² M. G ł o w i ń s k i, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Kraków 1998, s. 56. *Prace wybrane Michała Głowińskiego*. Red. R. Nycz. T. 4.

²³ *Ibidem*.

²⁴ A. S o b i e s k a, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*. Kraków 2005, s. 162–164.

²⁵ Zob. na ten temat A. C z a b a n o w s k a - W r ó b e l, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*. Kraków 2009, s. 27–28: „To Bóg, o którym w poezji nowoczesnej mówi się najczęściej ze znakiem zapytania, jest w tradycji biblijnej [...] samą pieśnią, jest śpiewem. 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 jestem« 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”.

²⁶ *Ibidem*, s. 317–318.

rzeczywistości mogła zostać ukształtowana pod wpływem kilku odmiennych inspiracji. Próbując określić, która z nich mogła mieć decydujące znaczenie, warto skoncentrować uwagę na *Idealach* oraz *Głuchoniemej* – wierszach, w których koncepcja „pieśni bez słów” uobecniła się po raz pierwszy.

Opublikowane na łamach „Głosu” w 1897 roku *Idealy* to utwór zbliżony, pod względem tematycznym i stylistycznym, do *Sonetu II*, jest jednak od niego wierszem odważniejszym i bliższym dojrzałej twórczości Leśmiana. Jak słusznie pisała Czabanowska-Wróbel, autor *Napoju cienistego* sformułował w *Idealach* „myśl, której nigdy potem nie wyraził tak bezpośrednio, a która wydaje się ważna w jego światopoglądzie poetyckim, gdyż stanowi odrzucenie poezji jako zamkniętego kształtu”²⁷:

Kształt jest najwyższym naszym ideałem,
W nim chcemy zmieścić wszechświat symetrycznie;
Duch w naszych myślach także stał się ciałem,
W cudowną formę zmieniony magicznie... [LP 555]

Autorka *Złotnika i śpiewaka* zwracała uwagę, iż „»My« nie oznacza tu wcale »ja« [...]”²⁸. Możliwe więc, że *Idealy* należałoby uznać za pierwszy ironiczny utwór Leśmiana, w którym przywołał on współczesne mu poglądy estetyczne w formie ironicznego kryptocytatu, by na ich tle zaprezentować własną koncepcję. „Niedojrzałość” *Idealów* polega jednak na tym, że autor przedstawia swoje poetyckie *credo* w sposób konwencjonalny, nie wykraczając poza charakterystyczne dla poezji Młodej Polski sposoby pisania o „wyrażaniu niewyraźnego”:

Są takie prawdy najwyższe i święte,
W krąg otoczone tajemnic krainą,
Które jakoby we dźwięki zakłète,
Tylko melodią gdzieś – w bezmiary płyną!... [LP 555]

Idealy są więc utworem paradoksalnym – zawierają trafną „diagnozę”, ale pokazują również, że młody Leśmian nie potrafił w 1897 roku odrzucić języka, który ukształtowali Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jan Kasproicz czy Antoni Lange. W młodzieńczym wierszu przyszłego autora *Oddaleńców* zwraca uwagę nagromadzenie poetyckich liczmanów, charakterystycznych dla polskiej moderny: „prawdy najwyższe i święte”, „tajemnic kraina”, „dźwięki zakłète”, „bezmiary”. Najciekawsze i najistotniejsze – z perspektywy późniejszej twórczości Leśmiana – jest w *Idealach* utożsamienie wewnętrznej prawdy z muzycznością. Ten – zaczerpnięty z pierwszych strof *Wielkiej Improwizacji* motyw („Wam, pieśni, ludzkie oczy, uszy niepotrzebne; / Płyńcie w duszy mej wnętrzościach”, M 157) – będzie wielokrotnie powracał w następnych dziełach poety. Trudno widzieć w *Idealach* dojrzałą realizację idei „pieśni bez słów” (na rażący epigonizm stylu tego wiersza słusznie zwracał uwagę Rymkiewicz²⁹), nie zmienia to jednak faktu, że to właśnie w utworze o „prawdach najwyższych i świętych” Leśmian po raz pierwszy wykorzystał metaforę, która będzie niezwykle istotna w jego późniejszych wierszach, złączył to, co niewyraźne, z przeczuwaną sferą „pieśni”, „dźwięków” i „melodii”.

²⁷ *Ibidem*, s. 21–22.

²⁸ *Ibidem*, s. 21.

²⁹ Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 61.

Związki *Idealów z Wielką Improwizacją* nie ograniczają się do charakterystycznej dla Mickiewicza muzycznej metaforyki. Leśmian nie tylko bardzo wyraźnie odnosi się w tym wierszu do języka autora *Pana Tadeusza*, ale także przywołuje postać Konrada:

Był człowiek jeden, co ludzi zrozumiał,
I duszę za nich oddał za męczeństwo;
Pojął moc serca i oto się zdumiał,
Gdy zoczył w sercu boga podobieństwo!
O, tak! my bogi lub raczej pół-bogi,
Pół-bogi w życiu, bogi – w ideale,
Dwie nam są losów wyznaczone drogi:
Sługi i pana, co włada wspaniale! [LP 555]

Leśmian nie wyjaśnia, kim był „człowiek jeden, co ludzi zrozumiał”, ale aluzje, którymi się posługuje, są bardzo czytelne: dusza oddana za męczeństwo, „moc serca” i zdumienie z powodu zobaczonego w nim „podobieństwa” Boga. W jakim celu autor *Łąki* odwołuje się do głównego bohatera *Dziadów* drezdeńskich? Jak go ocenia? Konrad ukazany zostaje w *Idealach* jako ktoś niejednoznaczny – Leśmian rozpoczyna od stwierdzenia pełnego uznania i aprobaty („Był człowiek jeden, co ludzi zrozumiał”), ale następnie przechodzi do charakterystyki Mickiewiczowskiego bohatera jako rozdartego między sferą realną a idealną, jako pana, który jest równocześnie sługą. Postać Konrada łącząca w sobie sprzeczności (siłę i słabość, potęgę i niemoc) stanowi dla młodego Leśmiana przykład uniwersalnej postawy artysty, który jest bogiem „w ideale”, ale jedynie półbogiem w życiu. Czy określając w taki sposób Mickiewiczowskiego bohatera Leśmian zwracał uwagę na jego ograniczoność, wynikającą z posługiwania się niedoskonałym narzędziem opisu rzeczywistości, jaki stanowi język? Ocena Konrada, która wydaje się w tym wierszu oceną literatury w ogóle, nie jest więc jednoznacznie pozytywna. *Idealy* nieprzypadkowo zamyka pytanie o sens pisania, które nigdy do końca nie wyrazi tego, co stanowi wewnętrzną „pieśń” artysty.

Wierszem niezwykle istotnym z perspektywy dojrzałej twórczości poety jest także *Głuchoniema* (z tomu *Sad rozstajny*), w której – zdaniem Głowińskiego – uwidocznia się po raz pierwszy „w formie jeszcze nie wykrystalizowanej [...]” idea pieśni bez słów³⁰. Przy pomocy postaci stylizowanego, ludowego narratora Leśmian w tym wierszu snuje równoległe opowieść o anonimowej, kalekiej dziewczynie i o rzece, której „imienia” także nie znany:

We wsi naszej jest jedna głuchoniema dziewczka.
Pragniesz głos jej posłyszeć, gdy patrzy w lazury,
Bo w jej oku się tai gadatliwa śpiewka.
Przyszła do nas z wsi obcej, nie wiadomo której.

[.]

We wsi naszej jest jedna rzeka bardzo błada,
Dziad jakiś nurzał sieci w falistej głębinie –
Pytam go, co za rzeka? – a on odpowiada:
„Trudno dać imię temu, co w dalekość płynie...”

³⁰ Głowiński, *op. cit.*, s. 57.

Mówią jedni, że Tykicz, drudzy, że Mohiła,
 Inni mówią: Daleka, a zaś inni: Bliska –
 Ja stary wiem, że nie ma ta woda nazwiska...
 Co rzece po imieniu, gdy w snach dno zgubiła!...” [LP 46]

Głowiński słusznie uznaje zdanie „Trudno dać imię temu, co w dalekość płynie...” za formułę metapoetycką stanowiącą sposób artystycznego samookreślenia, za wyznanie wiary czy raczej – należałoby powiedzieć – niewiary poetyckiej. Zakończenie wiersza, przynoszące obraz stojącej nad bezimienną rzeką bezimiennej dziewczyny, to symboliczne przedstawienie klęski języka, zobrazowanie jego nieprzystawalności do wciąż zmieniającego się świata. *Gluchoniema* to jednak przede wszystkim utwór o „płynnej” tożsamości człowieka. Kaleka bohaterka Leśmianowskiego wiersza jest niewątpliwie pierwszą postacią, którą można by – posługując się określeniem poety ze szkicu *Przemiany rzeczywistości* – nazwać „Człowiekiem pojętym jako pieśń bez słów [...]” (LU 184). Charakteryzując bohaterkę wiersza jako „śpiewaczkę bezgłosną, lirę bez lirnika” (LP 46) i zestawiając jej los z rzeką, „co w snach dno zgubiła”, Leśmian wyraźnie sugeruje istnienie niedostępnej, wewnętrznej pieśni – tajemnicy, którą ukrywa bohaterka przypowieści o wariabilistycznym charakterze człowieka i świata.

Gluchoniemą – jedną z pierwszych ballad Leśmiana – łączy wiele z poezją Mickiewicza. Postać tajemniczej, przybyłej nie wiadomo skąd dziewczyny, ukazanej z perspektywy obecnego w świecie przedstawionym narratora, to modelowy wręcz przykład romantycznego odmienca z *Ballad i romansów*. Źródło w twórczości Mickiewicza może mieć także konsekwentne porównanie dziewczyny do rzeki, którym autor *Dziadów* posłużył się w *Konradzie Wallenrodzie*, zestawiając ze sobą w sześciu strofach los „Wiliji naszych strumieni rodzicy” i „Pięknej Litwinki”:

Wilija naszych strumieni rodzica,
 Dno ma złociste i niebieskie lica;
 Piękna Litwinka, co jej czerpa wody,
 Czystsze ma serce, śliczniejsze jagody.

Wilija w miłej kowieńskiej dolinie
 Śród tulipanów i narcyzów płynie;
 U nóg Litwinki kwiat naszych młodzianów,
 Od róż kraśniejszy i od tulipanów.

[.]

Serce i potok ostrzegać daremnie,
 Dziewica kocha i Wilija bieży;
 Wilija znikła w ukochanym Niemnie,
 Dziewica płacze w pustelniczej wieży³¹.

Przywołanie nazw Tykicza i Mohiły, autentycznych rzek „z kraju lat dziecinych” Leśmiana – Ukrainy, to kolejne przekształcenie motywu znanego m.in. z twórczości autora *Pana Tadeusza*. Mickiewicz bardzo często wykorzystywał wodną metaforę do opowiedzenia, z jednej strony, o nieuchronności przemijania,

³¹ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich. W: Powieści poetyckie. – Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Tekst oprac. L. Płoszewski. Przypisy oprac. K. Górski. Wyd. 2. Warszawa 1998, s. 82–83. *Dzieła poetyckie*. T. 2.

z drugiej – o tym, co stanowiło wewnętrzną tajemnicę romantycznego „ja”. W *Gluchoniemiej* Leśmian zdaje się łączyć oba te tematy, pisząc wiersz mocno spokrewniony pod względem metaforyki i atmosfery z utworami takimi, jak *Do Niemna*, *Żeglarz*, *Nad wodą wielką i czystą*...

Idea nieprzetłumaczalnej, wewnętrznej pieśni była niezwykle popularna już we wczesnym romantyzmie niemieckim³², stamtąd najprawdopodobniej zaczerpnął ją Mickiewicz, by w sonecie *** (*Poezyjo! gdzie cudny pędzel twojej ręki...*) pisać o „muzycznych znakach pieśni”, niezdolnych do jej pełnego wyrażenia. Temat ten został przez wieszcz rozwinięty w początkowej części *Wielkiej Improwizacji*, w której to, co duchowe, niepowtarzalne, niemożliwe do ostatecznego, językowego wyrażenia, jest nazwane m.in. pieśnią, pieśniami, niewidzialną rzeką i strumieniami podziemnymi:

Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie;
Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie,
A słowa myśl pochłoną i tak drżą nad myślą,
Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką:
Z drżenia ziemi czyż ludzie głąb nurtów docieka,
Gdzie pędzi, czy się domyśla? –

[.]

Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata!

[.]

Wam, pieśni, ludzkie oczy, uszy niepotrzebne;
Płyńcie w duszy mej wnętrzościach,
Świećcie na jej wysokościach,

Jak strumienie podziemne, jak gwiazdy nadniebne. [M 156–157]

Czy tworząc wiersz, w którym po raz pierwszy uwidoczniła się idea pieśni bez słów, Leśmian znał filozofię Bergsona? Czy sformułowanie „pieśń bez słów” było podczas pisania *Przemian rzeczywistości* synonimem *élan vital* inspirowanym lekturą dzieł francuskiego filozofa? *Idealy* oraz *Gluchoniema*, czyli wiersze, w których Leśmian po raz pierwszy przedstawił człowieka „pojętego jako pieśń bez słów”, zostały wydrukowane odpowiednio w 1897 i 1902 roku, a z poglądami autora *Ewolucji twórczej* Leśmian zetknął się – zdaniem badającego historię recepcji bergsonizmu w Polsce Stanisława Borzyma – „w czasie swego pobytu w Paryżu, gdzie przebywał w latach 1903–1906 oraz 1911–1914”³³. Przed rokiem 1902 w polskiej prasie nazwisko francuskiego filozofa można było znaleźć zaledwie w trzech artykułach, które najpewniej nie zainteresowałyby Leśmiana, gdyż przed wydaniem *Wstępu do metafizyki* (1903) i *Ewolucji twórczej* (1907) „Bergson traktowany był raczej jako przedstawiciel intelektualizmu”³⁴. Wolno, oczywiście, zakładać, iż poeta dobrze znający język francuski przeczytał w oryginale *Śmiech* bądź *Materię i pamięć*, lecz jest znacznie bardziej prawdopodobne, że ideę wewnętrznej pieśni, stanowiącej nieprzetłumaczalną rzeczywistość, przedstawianą

³² Dogłębnie analizuje to zagadnienie M. Trzęsiok w książce *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego* (Kraków 2010).

³³ S. Borzym, *Leśmian. Światopogląd poety*. W: *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*. Wrocław 1984, s. 185.

³⁴ *Ibidem*, s. 42.

jako duchowa rzeka i duchowy kosmos, utożsamianą z tworzeniem i nieśmiertelnością, Leśmian odnalazł nie w filozofii, lecz w literaturze. „Pieśń bez słów” była częścią niezwykle bliskiej autorowi *Łąki* tradycji biblijnej. Według wszelkiego prawdopodobieństwa – choć zdaje się temu przeczyć napisana przez poetę recenzja *Miasteczka* Szaloma Asza³⁵ – inspirować Leśmiana mogła również tradycja pieśni chasydzkich. Analiza *Idealów* i *Głuchoniemej* prowokuje wszakże do uznania twórczości Mickiewicza, a szczególnie *Wielkiej Improwizacji* za najważniejszą inspirację koncepcji przedstawionej w *Przemianach rzeczywistości*. Jednym z najmocniejszych argumentów, który przemawia za tą hipotezą, jest ukazana w *Idealach* fascynacja głównym bohaterem *Dziadów* części III, o którym można powiedzieć słowami Leśmiana, że w pierwszych 68 wersach *Wielkiej Improwizacji* „wydobywa swój ton, [...] natęży swoją pieśń bez słów”, która jest jego „jedyną i najwierniejszą rzeczywistością” (*Przemiany rzeczywistości*. LU 184). Fundamentalna dla poezji autora *Łąki* idea istniała więc w dziele jego poetyckiego mistrza, w utworach, które – nie można mieć co do tego wątpliwości – Leśmiana fascynowały i inspirowały. Idea ta, stanowiąca tylko punkt wyjścia arcymonologu Konrada, zreinterpretowana przez autora *Sadu rozstajnego* stała się jedną z podstaw jego światopoglądu.

„Lecz jestem człowiek, i tam, na ziemi me ciało”

Jednym z najbardziej znanych, często komentowanych wierszy Leśmiana, w którym dochodzi do odważnego, twórczego przekształcenia romantycznych obrazów, metafor i mitów, są *Trupięgi* (z tomu *Napój cienisty*). Mimo że komentarz ich dotyczący znaleźć można niemalże w każdej większej książce poświęconej dziełom poety, badacze nie zwrócili dotychczas uwagi na znaczenie nawiązań do twórczości Mickiewicza obecnych w *Trupięgach*.

W obręb gry z romantycznymi mitami Leśmian wprowadza czytelnika w drugiej strofie, rozpoczynającej się ironicznym nawiązaniem do słynnego „Ja mistrz!” (M 157). Żeby jednak zrozumieć sens tego i następujących po nim nawiązań, trzeba przyjrzeć się dokładnie pierwszym wersom *Trupięgów*:

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! [LP 424]

³⁵ B. Leśmian w recenzji pt. *Szalom Asz: „Miasteczko”* (LS 371) opisywał przedstawiony tam świat obyczajów i tradycji żydowskich jako coś dla siebie całkowicie nowego i egzotycznego: „Ze zdziwieniem czytamy tę książkę, pełną niespodzianych obrazów, które się tuż, obok nas, tały po rozmaitych zakamarkach i głuszcach, a które p. Asz po raz pierwszy wydobył na światło. Mamy wrażenie, iż rzecz się dzieje nie w Europie lub że jakiś barwny miraż azjatycki, przywędrowawszy do Europy, utrwalił się tu w swych barwach [...]”. To m.in. recenzja *Miasteczka* spowodowała, że P. Łopuszański (*Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*. Warszawa 2006, s. 33) zaliczył Leśmiana do grona „artystów, pisarzy i uczonych polskich XX wieku, którzy [...] praktycznie zerwali z tradycją żydowską [...]”. Religia moźżeszowa i obyczajowość Żydów były dla nich egzotyczne, niczym baśnie z tysiąca i jednej nocy”.

W pierwszej strofie przyglądamy się przedmiotowi, któremu poeta, tytułem i całą konstrukcją utworu, wyznacza symboliczną funkcję. Leśmian, nazywając „buty z łyka” „zbytymi żebraczymi”, zwraca uwagę na ludzką potrzebę (która z racjonalistycznego punktu widzenia może wydawać się „zbytkiem”) rytuału przejścia, przypisania kulturowej formy czemuś tak skandalicznemu jak śmierć. Chyba najbardziej zaskakującym fragmentem pierwszej strofy jest kończący ją dwuwiers: „A gdy go już wystroi w te zbytki żebracze, / Wówczas dopiero widzi, że nędzarz – i płacze!” Czy ukazywany przez Leśmiana płacz żałobników, który, co ważne, następuje dopiero po włożeniu zmarłemu trupięgów, wynika z dostrzeżenia nędzy ludzkiego bytowania? A może bierze się on z kontrastu między trupem a trupięgami, czyli między materią a kulturowym sposobem nadawania sensu jej rozkładowi? Na jakąkolwiek interpretację się zdecydujemy, pierwsza strofa Leśmianowskiego wiersza będzie podkreślać absurdalność ludzkich wysiłków osławiania śmierci, podobnie jak odsłaniające absurd wykrzyknienie z wiersza *Do siostry*: „Suknię Tobie sprawiłem za dużą i tanią, / Suknię – na tamten świat!” (LP 433).

Wprowadzenie pierwszoosobowego podmiotu, z jakim mamy do czynienia na początku drugiej strofy *Trupięgów*, odbywa się w sposób niesłychanie spektakularny i jaskrawo kontrastujący z historią śmierci anonimowego nędzarza. „Ja – poeta [...]” (LP 424) pisze Leśmian, sugerując, poprzez nawiązanie do słynnego Mickiewiczowskiego „Ja mistrz!”, pojawienie się artysty dumnego, niezależnego, przekonanego o własnej wyjątkowości. Monumentalnym językiem *Wielkiej Improwizacji* autor *Łąki* posługuje się jednak tylko przez chwilę, fenomenalnie łącząc go z kolokwializmem „wymigać się”. Niewątpliwie groteskowe pierwsze zdanie drugiej strofy *Trupięgów* pokazuje, że podmiot Leśmianowskiego wiersza nie tyle jest „wybitną indywidualnością” czy, mówiąc językiem Mickiewicza, „najwyższym z czujących [...]” (M 161), równym Bogu, bo zdolnym tak jak On – do kreowania nieśmiertelności – twórcą-demiurgiem, ale chce nim być. Źródłem tych pragnień jest natomiast chęć ucieczki przed losem nędzarza („z nędzy chciałem się wymigać”, LP 424), przed anonimowym życiem i anonimową śmiercią.

Wiemy już więc, że Leśmian traktuje z ironią poetę pragnącego „śpiewać bez troski i wieczność rozstrzygać” (LP 424), nie tyle pozbawia go jednak wyjątkowości, ile mówi o niej groteskowym językiem. Bohater *Trupięgów*, podobnie jak Mickiewiczowski Konrad, jest bowiem (i w tym akurat nie sposób dopatrzeć się ironii) poetą buntującym się przeciw Bogu z powodu ludzkiego cierpienia, z tą różnicą, że u Mickiewicza najważniejsze było cierpienie narodu, u Leśmiana natomiast cierpienie anonimowego nędzarza, nabierające w wierszu uniwersalnego znaczenia.

Bunt ten ma źródło w ludzkiej bezradności wobec śmierci, bezradności, która czyni „nędzarzem” każdego, niezależnie od wieku, zamożności i pozycji społecznej. Motyw tańca śmierci, bardzo subtelnie zasugerowany w *Trupięgach*³⁶, a wyraźny w *Jadwidze* (z tomu *Napój cienisty*), jest przez Leśmiana pozbawiony pierwotnego, chrześcijańskiego znaczenia, gdyż *danse macabre* nie otwiera przed jego bohaterami bram piekła bądź raju, lecz perspektywę „nicości, rozścierwionej od padołów aż do wyżyn!” (*Jadwiga*. LP 359). W *Trupięgach*, mimo obecności

³⁶ Zob. W. P u s z, *Trupięgi*. W zb.: *Poezja Bolesława Leśmiana. Interpretacje*. Red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk. Kraków 2000, s. 82.

Boga, także znaleźć można sugestię pośmiertnej, absurdalnej nicości: „Ja – gniewny, nim się duch mój z prochem utożsamia, / Będę tupał na niego tymi trupięgami” – pisze Leśmian (LP 424; podkreśl. P. Sz.), przewrotnie, by nie powiedzieć bluźnierczo parafrazując słowa towarzyszące posypywaniu głów popiołem na znak pokornej wiary w zbawienie: „z prochu powstałeś, w proch się obrócisz, a Pan Cię wskrzesi w dniu ostatecznym”. Skoro duch poety ma utożsamiać się z prochem, to jak rozumieć, zamykającą wiersz, scenę walki z Bogiem w niebie „stylizowanym zgodnie z wyobraźnią ludową”³⁷? Czy śmierć duszy byłaby karą Stwórcy za bunt, którego dokonuje poeta w *Trupięgach*, „chępliwie przechadzając się [...] / [...] po obłoków grzbiecie”? A może, skoro bohater utworu istnieje w świecie, w którym „duch [...] z prochem” ma się utożsamiać, Bóg przedstawiony w wierszu Leśmiana jest jedynie „postacią” stworzoną przez poetę po to, by ludzki sprzeciw nie trafił w nicość?

Śledząc w *Trupięgach* nawiązania do *Wielkiej Improwizacji* warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki Leśmian przedstawia finał „wadzenia się z Bogiem”. Poprzez wybór formy, jaką wyrażany jest bunt (tupanie), autor podkreśla dziecinność zachowania bohatera. Można powiedzieć, że gniew Leśmianowskiego poety w pewnym stopniu kojarzy się z postawą małego, krnąbrnego kilkuletniego „dyktatora”:

I będę się chępliwie przechadzał w zaświecie,
Właśnie tam i z powrotem po obłoków grzbiecie,
I raz jeszcze – i nieraz – do trzeciego razu,
Nie szczczędząc oczom Boga moich stóp pokazu!
A jeśli Bóg, cudaczną urażony pychą,
Wzgardzi mną, jak nicością, obutą zbyt lichą,
Ja – gniewny, nim się duch mój z prochem utożsamia,
Będę tupał na Niego tymi trupięgami! [LP 424]

Wolno widzieć w tym obrazie chęć zdystansowania się od skostniałego, ukształtowanego przez romantyzm i modernizm poetyckiego mówienia o relacji człowiek–Bóg oraz pochwałę tego, co wspólne u wielkich poetów i dzieci: niezgody na świat i domagania się niemożliwego. Jeśli jednak potraktować zakończenie *Trupięgów* jako intertekstualny komentarz do *Wielkiej Improwizacji*, wtedy ujawni on śmiałość i oryginalność Leśmianowskiej lektury *Dziadów* części III. Jest wielce prawdopodobne, że nawiązując do Mickiewicza oraz akcentując „dziecinność” buntu przeciw Bogu, autor *Łąki* sugerował nie dostrzeżoną w ówczesnych badaniach nad *Wielką Improwizacją* możliwość widzenia Konrada jako bohatera, którego poglądy na temat Boga i świata wypadałoby określić jako niedojrzałe. Czy taka perspektywa interpretacyjna, sformułowana dopiero przez Ryszarda Przybylskiego w książce *Słowo i milczenie bohatera Polaków*³⁸, po raz pierwszy nie została zasugerowana właśnie w *Trupięgach*? Przybylski pisał o Konradzie, nazywa-

³⁷ *Ibidem*, s. 86.

³⁸ R. Przybylski, *Fantazmaty religijne romantycznego maga*. W: *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*. Warszawa 1993. Konrad nie był uznawany w Dwudziestoleciu międzywojennym i Młodej Polsce za postać jednoznacznie pozytywną, często określano go mianem „grzesznika”, „opętanego”, jednak niedojrzałość Mickiewiczowskiego bohatera opisał dopiero Przybylski. Zob. też K. Cyssewski, *Interpretacje „Wielkiej Improwizacji”*. W zb.: „*Dziady*” *Adama Mickiewicza. Poemat. Adaptacje. Tradycje*. Red. B. Dopart. Kraków 1999.

jąc go m.in. „histrionem języka” oraz „kabotynem mowy”³⁹, zwracał uwagę na fantazmatyczność jego monologu:

W rzeczywistości Konrad nadal stoi w celi więziennej i mówi. Gdyby to był tylko odewany od teatru wiersz, jakaś oda zawarta w dziale liryki Mickiewicza, można by było snuć rozmaite spekulacje. Ale czy można nabierać przekonania, które żywili koledzy tego wizjonera, że podczas lingwistycznej ekstazy jego duch wędruje po Mlecznej Drodze? Widzimy bowiem, że Konrad nie jest człowiekiem kosmicznym, nie uczestniczy w rytuale wielkiej magii. Stoi na posadzce więziennej celi i mówi. Słuchamy więc człowieka, który w neurotycznym słowotoku roi archaiczne sny – o sobie, słowie i o poezji⁴⁰.

Przybylski za największy grzech Konrada uznał – powiedzmy językiem Leśmianowskim – chęć „wymigania się” z nędzy materialnego, cielesnego istnienia, widząc w niej szaleństwo imaginacji romantycznej⁴¹. Bohater *Trupięgów* przypomina więc Konrada, „który zatracił poczucie rzeczywistości i ekscytuje się własną wyobraźnią”⁴². Pomysł, by wyróżnić poetę znajdującymi się w zaświatach „butami z łyka”, by uczynić z nich oręż w walce z „Najwyższym na niebiosach”, jest w swej poetyckiej śmiałości absurdalny. W Leśmianowskim wierszu dziecinność miesza się z prometeizmem, bunt w imię cierpiącej zbiorowości z egoistycznym pragnieniem „wymigania się” z nędzy ziemskiego, śmiertelnego bytowania, podmiot *Trupięgów* od pełnego dumy samookreślenia „Ja – poeta” przechodzi do zapowiedzi buntu, wyrażanego gestem będącym manifestacją niedojrzałości i dziecięcej bezradności.

Jerzy Kwiatkowski, pisząc o Leśmianowskich kreacjach Boga, stwierdzał, że stanowią one znak „pokonania nadludzkiego dystansu” oraz wyraz „siły poetyckiej śmiałości”⁴³. W *Trupięgach* dobrze widać, że ta poetycka śmiałość jest karykaturalna, bohater zapowiada, co prawda, że będzie się przechadzał „gniewny” „po obłoków grzbiecie”, przed obliczem Stwórcy, ale to w istocie pusta deklaracja, buńczuczna zapowiedź niedojrzałego megalomana. Dziecinność buntu przeciw Bogu przedstawiona na tle – charakterystycznego dla twórczości autora *Piły* – nieba konwencjonalnego nie służy wszakże tylko ośmieszeniu postawy podmiotu *Trupięgów*. W świetle Leśmianowskiej koncepcji człowieka niedojrzałość – fenomenalnie w wierszu o „butach z łyka” ukazana – z pewnością nie stanowi wartości jednoznacznie negatywnej, nie sposób też sobie wyobrazić, jak człowiek, będący tematem poezji i szkiców literackich tego autora, mógłby stać się w pełni i ostatecznie dojrzały. Jest on przecież – jak twierdził Zięba – „czymś, co rodzi się podczas nieustannej pracy twórczej życia, nieustannym zadaniem do realizacji”⁴⁴.

Trupięgi to z pewnością jeden z wierszy, w których Leśmianowi udało się osiągnąć to, o czym pisał w liście do Zenona Przesmyckiego z 1901 roku: „Pełnia stosunku duszy do wszechświata winna zawierać w sobie wszystko, co ludzkie – nie tylko smutek, tęsknotę, wiarę, zwątpienie, ale i uśmiech, humor, nawet dowcip” (LU 248). Leśmianowskie „tupanie na Boga” jest jednocześnie gestem wspaniałym

³⁹ Przybylski, *op. cit.*, s. 139.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 180.

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 148: „Za największy grzech Konrada skłonny jestem uznać zanegowanie losu człowieka, kondycji stworzonej i uzależnionej od materii”.

⁴² *Ibidem*, s. 156.

⁴³ J. Kwiatkowski, *Leśmian – artysta*. W: *Szkice do portretów*. Warszawa 1960, s. 62, 63.

⁴⁴ Zięba, *op. cit.*, s. 32.

i śmiesznym, dziecinnym i traktowanym z pełną powagą. Można powiedzieć, że Leśmian uznaje bunt przeciwko Stwórcy za konieczny, piękny, a zarazem niedojrzały i absurdalny z powodu ludzkiej ograniczoności. Wizja człowieka, która wyłania się z *Trupięgów*, bliska jest koncepcji zawartej w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie*:

Więzień, który by młotem chciał w kamiennej ścianie więzienia wyłobić otwór na świat, na wolność, natrafiłby przede wszystkim na opór twardego muru. Za pierwszymi uderzeniami młota otrzymałby zaledwo mniejszą lub większą wklęsłość w murze. Ta wklęsłość byłaby nie tylko znakiem zdobyczości młota, lecz i miarą oporu stawianego przez mur, miejscem zatrzymania się pracy twórczej, rozszerzeniem samego więzienia... Takim samym śladem od uderzeń twórczego ducha w materię jest człowiek. Jest on jednocześnie i zdobywcą, i zdobyczą, rozpędem w przyszłość i znieruchomieniem. Jest owym wklęśłym znakiem oporu stawianego duchowi, materią, miejscem zatrzymania się pracy twórczej życia. Tyleż w nim potwierdzenia, ile negacji, tyleż tryumfu, ile upadku, tyleż istnienia, ile nieistnienia. [LS 41]

Trupięgi oraz fragment *Z rozmyślań o Bergsonie* prowokują do namysłu nad stosunkiem autora do Mickiewiczowskiego Konrada. Czy występujące w szkicu Leśmiana zestawienie sprzecznych jakości („zdobywca” i „zdobycza”, „rozpęd” i „znieruchomienie”, „tryumf” i „upadek”) oraz wykorzystanie metafory więzienia, która służy mu do zaprezentowania Bergsonowskiej koncepcji istoty ludzkiej, nie tłumaczą jego fascynacji *Wielką Improwizacją*? Czy pełna sprzeczności postać Konrada, w skrajnie różny sposób w historii literatury polskiej oceniana⁴⁵, postać manifestacyjnie przez Mickiewicza niedokończona, będąca w istocie potencjałem, projektem przyszłego bohatera, była dla Leśmiana przykładem człowieka twórczego, który nie tyle jest, co nieustannie staje się sobą? Aby zbliżyć się do odpowiedzi na te pytania, trzeba przyjrzeć się dokładniej tym wierszom autora *Piły*, w których przedstawieniu relacji między człowiekiem a Bogiem towarzyszą nawiązania do *Wielkiej Improwizacji*.

„Śmiało, śmiało! tę iskrę rozniećmy, rozpalmy”

Dlaczego Leśmianowska „poezja przeczenia” bardzo często uwyzczajnia, antropomorfizuje Boga? Czemu ukazuje Go jako postać, która w kreowanym przez poetę uniwersum funkcjonuje na tych samych zasadach, co Alcabon, Zmierchun czy Dusiołek? Namysł nad obrazami „Najwyższego na niebiosach” pojawiającymi się w wierszach autora *Sadu rozstajnego* doprowadził leśmianologów do skrajnie odmiennych wniosków: z jednej strony, bywa on nazywany poetą religijnym⁴⁶, z drugiej – ateistą⁴⁷. Zdaniem Kwiatkowskiego, z dzieł Leśmiana wyłania się wizja Stwórcy pozbawionego wszechmocy i wszechwiedzy⁴⁸, według Krzysztofa Dybciaka zawiera ona „perspektywę istnienia prawdziwego (wszechmocnego, transcendentnego) Boga”⁴⁹. Paradoksalność, tajemniczość metafizyki Leśmianowskiej

⁴⁵ Zob. C y s e w s k i, *op. cit.*, s. 279–304.

⁴⁶ Zob. M. P. M a r k o w s k i, *Puste niebo. W: Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007, s. 127.

⁴⁷ Zob. R. S t o n e, *Poezja Leśmiana a romantyzm polski*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2, s. 146.

⁴⁸ K w i a t k o w s k i, *op. cit.*, s. 62–63.

⁴⁹ K. D y b c i a k, *Gry i katastrofy*. Warszawa 1980, s. 25.

tłumaczono najczęściej wskazując na jej zbieżność z koncepcjami filozoficznymi, m.in. z teizmem, deizmem, panteizmem, bergsonizmem czy nietzscheanizmem. Kontekstem, który nie był dotąd wykorzystywany podczas rozważań nad Leśmianowskimi przedstawieniami Stwórcy, a który pozwala zbliżyć się do ich zrozumienia, jest Mickiewiczowska *Wielka Improwizacja*. Nawiązania do niej (w postaci parafraz, zbieżności motywów i metafor) współtworzą wizję Boga zawartą w wierszach *Eliasz* (z tomu *Napój cienisty*) i *W locie* (z tomu *Łąka*) – tekstach niezwykle istotnych dla rozpoznania problemu *sacrum* w dziełach autora *Sadu rozstajnego*.

Badacze interpretujący utwór *W locie* zwracali wielokrotnie uwagę na analogie romantyczne, w tym Mickiewiczowskie. Jacek Trznadel i Tymoteusz Karpowicz podkreślali związki tego utworu z *Farysem* (Karpowicz nazwał wiersz *W locie* einsteinowskim modelem Farysa XX wieku⁵⁰), pozostanie wszakże przy wskazaniu tylko jednego Mickiewiczowskiego kontekstu jest w tym przypadku niewystarczające. Leśmian bowiem, pisząc o podróży na „potworze, z majaczeń wylęglým rozbłyску” (LP 268), wykorzystuje kilka motywów charakterystycznych dla twórczości autora *Pana Tadeusza*: upojenie wolnością i szaloną jazdą (*Farys, Bajdary*), ale również motyw „lotu do Boga”, lotu, który jest formą pojedynku ze Stwórcą. Temat „wadzenia się z Bogiem” Leśmian realizuje w sposób jak najdalszy od jakże częstych, epigońskich nawiązań do *Wielkiej Improwizacji*. Można powiedzieć, że postulat wykraczania poza dokonania poprzedników autor *Łąki* potraktował tu z wyjątkową dosłownością, albowiem cel Konrada – spotkanie i rozmowę z Bogiem – uczynił tylko jednym z etapów szalonego pędu „w wieczystą swobodę”:

Nie znam kresu! Meį żądy zuchwałým przymusem
Znagliłem zwierza w beżmiar, a on jednym susem
Przesadził otchłań z Bogiem, jak nikłą zaporę –
I znów jestem swobodny! Niebo wokół gore! [LP 268]

Próżno szukać w literaturze polskiej utworu, który podobnie do Leśmianowskiego ujmowałby relację między człowiekiem a Bogiem. Potwór, zwierz, przeszkoda i kres czekający na poetę – „swego przybłędę” – tak Leśmian nazywa Stwórcę i wyznacza mu rolę siły, która napędza lot w nieskończoność, a zarazem nieprzekraczalnej granicy, bariery „czekającej” na bohatera wiersza. Niezwykle różnorodne są także emocje, jakie podmiot wiersza *W locie* kieruje w stronę Boga: bunt, pogarda, lęk, poczucie wspólnoty („Jakby wspólna nam była w bezpowrotność droga?”), ale też uwięzienia, ograniczenia („A gdziekolwiek podążysz – tam ja z tobą będę!”). Jak rozumieć wiersz, będący opowieścią o „ograniczeniu Bogiem”? Jaki jest sens przedziwnej ucieczki na tym, przed czym się ucieka?

Trznadel dostrzegł w niej wyraz Leśmianowskiej transcendencji, która świadczy o dążeniu „poza Boga”, zaznaczając, że poeta „przekreśla animalizm i satanizm jako możliwość dokonania tego dążenia”⁵¹. Barbara Stelmaszyk zwracała uwa-

⁵⁰ T. Karpowicz, *Nieskończoność in statu nascendi*. W: *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław 1975, s. 38.

⁵¹ Trznadel, *op. cit.*, s. 321. Zob. też *ibidem*: „Satanizm to w końcu odwrócona anielskość. Apokaliptyczność wizji (w sensie dosłownym) potwierdza tę interpretację – zwierzęta-potwory otaczają w *Apokalipsie* zarówno tron Boga, jak i walczą z jego aniołami. Jeśli więc mamy do czy-

gę, że *W locie* to wiersz, w którym dochodzi do „pozytywnego przewartościowania” pojęcia Boga, stającego się według badaczki „synonimem ruchu” (S 72, 73)⁵². Zupełnie inną, intertekstualną lekturę utworu *W locie* zaproponował Wojciech Owczarski, posługując się kategoriami zaczerpniętymi z *Lęku przed wpływem Harolda Blooma*. Dla autora książki *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza, Kantora* przedstawiony w wierszu Bóg to Adam Mickiewicz, który „prześladuje Leśmiana, choć jednocześnie go uskrzydla, dlatego [...] w utworze pojawia się jako Bóg-demon, wcielenie mocy”⁵³. Owczarski świetnie wyczuwa w tekście Leśmiana „mówienie Mickiewiczem”, już jednak dwa początkowe wersy wiersza *W locie* trudno pogodzić z jednoznaczną interpretacją badacza. „Na potworze, z majaczeń wylęglým rozbłysku / Mknę, kresów nienawidząc, w wieczystą swobodę” – stwierdza podmiot, określając w pierwszych słowach wiersza tożsamość zwierza-Boga. Potwór ten jest „z majaczeń wylęglý”. Oczywiście, można zakładać, że to zagadkowe sformułowanie odnosi się do Mickiewicza, „wylęglého” „z majaczeń” poety-spadkobiercy. Takie odczytanie niebezpiecznie kieruje się jednak w stronę nadinterpretacji. Jak więc rozumieć ten dwuwiersz otwierający utwór *W locie*? Kim jest ów tajemniczy zwierz, Bóg, kres?

Wydaje się, że w poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie może pomóc zwrócenie uwagi na omówione już wcześniej *Zamyślenie*, zbliżone do wiersza *W locie* pod względem tematu i metaforyki. *W locie* opowiada o szalonym galopie na zwierzu-rozbłysku, *Zamyślenie* – o wewnętrznych, „warczących” pieśniach, których mimowolność „jak sierść zwierza” głaszcze poeta. Leśmian, pisząc o „wyspiewywaniu” „oswajanych” „pieśni”, jednoznacznie określa autotematyzm *Zamyślenia*. *W locie* to wiersz dużo bardziej wieloznaczny, jego autotematyczna lektura wydaje się uprawniona. Zakorzeniony w tradycji literackiej motyw „lotu poety”, odwołania do języka Mickiewiczowskiego (w tym do autotematycznej *Wielkiej Improwizacji*), metaforyka niezwykle zbliżona do występującej w *Zamyśleniu*, które można nazwać Leśmianowską *ars poetica* – wszystkie te elementy pozwalają zobaczyć utwór *W locie* jako ten, którego jedną z głównych myśli jest literatura. O autotematyzmie tego wiersza ciekawie pisał Jerzy Poradecki, traktując jednak Boga i potwora z majaczeń jako dwa niezależne byty (co jest sprzeczne z wierszem Leśmiana):

Wzlot w wierszu *W locie* dokonuje się „Na potworze z majaczeń wylęglým rozbłysku”. Potwór ów powstał zapewne w taki sam sposób, jak ogród Pana Błyszczyńskiego. Jednak, jak wynika z wiersza, jest obdarzony większą mocą istnienia. Ten twór wyobraźni – „majaczeń” – wszak nie traci nic ze swego istnienia nawet w konfrontacji z istnieniem najwyższym – Bogiem⁵⁴.

nienia tylko z antynomią: duchowe – sataniczne, to niezależnie od kierunku dokonywanej transcendencji będzie ona zawsze transcendencją do Boga”.

⁵² Zob. też S 272–273: „Bóg jest kresem człowieka jako synonim ruchu, który człowieka wciąż porywa i uruchamia. W Leśmianowskim obrazie okazało się, że to Bóg niesie jeźdźca ponad kres; ponad jakikolwiek (wszelki, każdy) punkt dojścia, który byłby unieruchomieniem lotu. Następuje dialektyczna zmiana pojęcia k r e s: Bóg niesie człowieka ponad wszelkie unieruchomienie i w tej konstytucji Boga jako siły sprawczej i nośnej – mieści się dążenie człowieka ku Bogu”.

⁵³ W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza, Kantora*. Gdańsk 2006, s. 308.

⁵⁴ J. Poradecki, *Bolesław Leśmian. W: „Aż tu moje skrzydło sięga”. Studium o dziejach motywu lotu poety w poezji polskiej*. Łódź 1988, s. 195.

Pierwszy wers utworu *W locie* można odczytać na dwa sposoby. Słowo „rozbłysk” (oznaczające ‘nagle błysnięcie lub blask spowodowany odbiciem światła’) stanowi w nim jedno z wielu określeń zwierza-Boga albo źródło jego powstania, Stwórcą przedstawiony w Leśmianowskim wierszu jest więc „rozbłyskiem” lub wydobył się „z rozbłysku majaceń”. Jak ta dwuznaczność wpływa na interpretację tego wiersza? Niezależnie od tego, na które odczytanie się zdecydujemy, Bóg przestanie być absolutem, gdyż utraci jeden z podstawowych wyznaczników tego pojęcia – wieczność. Idea Boga jako bytu, który nie istniał zawsze, znana jest w filozofii chociażby z koncepcji Plotyna czy Jakuba Boehmego, wszakże inspiracje filozoficzne nie wydają się w przypadku Leśmianowskiego wiersza najważniejsze, trudno bowiem zakładać, że autor *Ląki* określił mianem „majaceń” Płotyńską „Jednię” czy Boehmowski „*Abgrund*”. Według *Słownika języka polskiego* Witolda Doroszewskiego „majaczenie” oznacza ‘przywidzenie, widziadło, marę, zjawę’ lub ‘wyrazy (zwykle bez związku) wypowiedziane w gorączce lub we śnie’⁵⁵.

Kontekstem pomocnym w wyjaśnieniu tajemniczej koncepcji Boga powstałego z „rozbłysku majaceń” lub będącego owych majaceń „rozbłyskiem” okazuje się *Wielka Improwizacja*, w której bardzo istotny jest motyw iskry – stającej się w ustach Konrada metaforą nietrwałości, momentalności m.in. „czucia”, „życia”, „człowieka”, „śmierci”, a wreszcie samego Boga:

Czym jest me czucie?
 Ach, iskrą tylko!
 Czym jest me życie?
 Ach, jedną chwilką!
 Lecz te, co jutro rykną, czym są dzisiaj gromy?
 Iskrą tylko.
 Czym jest wieków ciąg cały, mnie z dziejów wiadomy?
 Jedną chwilką.
 Z czego wychodzi cały człowiek, mały świątek?
 Z iskry tylko.
 Czym jest śmierć, co rozpruży myśli mych dostatek?
 Jedną chwilką.
 Czym był On, póki światy trzymał w swoim łonie?
 Iskrą tylko.
 Czym będzie wieczność świata, gdy On go pochłonie?
 Jedną chwilką. [M 162–163]

Metafizyczną wizję rzeczywistości, jaką przynosi ten fragment *Wielkiej Improwizacji*, trafnie scharakteryzował Ryszard Przybylski:

Każde rozpalenie iskry i każde przedłużenie chwili, a więc każda ekspansja punktu i bytu w sferę, powoduje jednocześnie powstawanie i niszczenie form. [...] Procesowi temu, który, oczywiście, kończy się powrotem bytu do trwania w punkcie, podlegają wszystkie formy, a więc i człowiek, i Bóg. Konrad przekształcił więc Boga chrześcijan w jedną z form podlegających „zwaleniu”. Pod tym względem Bóg nie różni się od człowieka. Obie te formy pochodzą bowiem od niepojętego w swej istocie nadrzędnego w stosunku do nich Bytu. Nienazwanym prapoczątkiem rzeczy jest więc Byt, nieosobowy absolut, któremu z taką determinacją poddają się z reguły panteiści i teozofowie⁵⁶.

⁵⁵ *Majaczenie*. Hasło w: *Słownik języka polskiego*. T. 4. Red. W. Doroszewski. Warszawa 1962, s. 378.

⁵⁶ Przybylski, *op. cit.*, s. 147.

Gdy Konrad odpowiada na ostatnie zadane przez siebie pytanie – „Jedną chwilką” – uaktywnia się, należący do diabłów, „Głos z lewej strony”, który wita tę proklamację mistyczną z ogromnym entuzjazmem. Włączenie Boga w poczet zjawisk podlegających niszczeniu, nagle rozbłyskujących i odchodzących w zapomnienie, stanowi bowiem kolejny krok Konrada na drodze ku zatraceniu. Bardzo możliwe, że widzenie Mickiewiczowskiego bohatera to świadome odwołanie się do koncepcji panteistycznych, niezależnie jednak od tego, jakie były motywacje czy inspiracje koncepcji Stwórcy, którą przynosi ów fragment arcymonologu Konrada, jest ono w teologicznej rzeczywistości *Dziadów* części III wartościowane jednoznacznie negatywnie. „Głos z lewej strony” nie pozostawia wątpliwości – piękna „proklamacja mistyczna” to majaczenie, wzlot to upadek, „zwalony” Bóg to tylko fantazmatyczna kreacja improwizatora.

Wielka Improwizacja, w której spotykamy się z zaprzeczeniem doświadczenia mistycznego i wypaczeniem obrazu Boga⁵⁷, ma w arcydramacie swoje przeciwieństwo w postaci *Widzenia księdza Piotra*. Mickiewicz konfrontuje więc ze sobą w *Dziadach* drezdeńskich dwie postawy wobec Stwórcy, wskazując drogę, która może przybliżyć człowieka do poznania „Najwyższego na niebiosach”. Drogę tę, w lapidarnej formie, autor *Pana Tadeusza* powtórzy w jednym ze *Zdań i uwag*, pisząc: „Głośniejszy niżli w rozmowach Bóg przemawia w ciszy, / I kto w sercu ucichnie, zaraz go usłyszy”⁵⁸.

W świecie przedstawionym Mickiewiczowskich *Dziadów* części III nazwanie Boga „iskrą tylko” to bluźnierstwo. W poezji Leśmiana – której cel stanowi uobecnienie wiecznie zmiennej *naturae naturantis*, a środkami do tego celu są m.in. konsekwentna dialektyka samostworzenia i samozniszczenia⁵⁹ oraz żywioły ironii i groteski – idea Konrada, wyrażająca się metaforą „rozbłysku”, nabiera zupełnie innego znaczenia. Odwołanie się do fragmentu *Wielkiej Improwizacji*, w którym najważniejszymi metaforami opisującymi świat są „iskra” i „chwilka”, wiele mówi o Leśmianie jako o kontynuatorze, a zarazem reinterpretatorze romantyzmu. Ukazuje także, jak wnikliwym i odkrywczym czytelnikiem poezji Mickiewicza był twórca *Sadu rozstajnego*.

„Iskra” i „chwilka” stają się w monologu Konrada uniwersalną zasadą wszelkiego istnienia, co mogło niewątpliwie podobać się autorowi *Dusiołka*, który

⁵⁷ Zob. na ten temat M. D a l m a n, *Konrad wobec Boga. W: Bóg i świat w świecie III części „Dziadów”*. Gdańsk 2008, s. 122–123: „Ten lapidarnie sformułowany i aż do szaleństwa zuchwały projekt zdaje się być bliski doświadczeniu mistycznemu. W istocie jednak jest przeciwieństwem mistyki. Zarówno przedstawiony tu zamiar, jak i obrana droga jego realizacji wyrażone słowami »dojdę« i »zajrzę«, charakteryzującymi postawę woluntarystyczną, są w gruncie rzeczy niemistyczne, czyli nie wiodą do tego, czego Konrad pragnie: do prawdziwego poznania Boga”.

⁵⁸ A. Mickiewicz, *Zdania i uwagi*. W: *Wiersze*, s. 370.

⁵⁹ Zob. W. S z t u r c, *Pojęcie ironii romantycznej*. W: *Ironia romantyczna*. Warszawa 1992, s. 67: „W rozprawie o komedii greckiej pojawił się kluczowy dla teorii romantycznej wyraz »unicestwienie« (»Vernichtung«). W wypowiedziach Schlegla zawartych w *Athenäum* i uznawanych dziś za drugi, po fragmentach *Liceum*, etap formułowania podstawowych zasad romantycznej ironii »unicestwienie« wchodziło już w zakres pojęć »samostworzenia« (»Selbstschöpfung«) i »samozniszczenia« (»Selbstvernichtung«) [...]. »Samozniszczenie« i »autoparodia« to nacechowane pozytywnie pojęcia: pozostają takimi niezależnie od tego, czy dotyczą postawy człowieka, stosunku autora do dzieła, czy wiążą się z techniką pisania polegającą na ciągłej grze kreacji i demaskacji wykreowanego świata”.

w otwierającym cykl *Oddaleńcy* wierszu *Wobec morza* zawarł przekonanie, że naprawdę sobą można być tylko „na chwilę i we śnie...” (LP 69). Bez wątpienia można by uznać „chwilę” (Leśmian nie powtarza za Mickiewiczem formy zdrobniałej) za jedno ze słów-kluczy twórczości poety (obok „snu”, „baśni” czy „zieleni”), do których powraca on wyjątkowo często, akcentując nieustanną zmienność czy też raczej „zwiewność” rzeczywistości. W *Znaczeniu pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* Leśmian pisze:

Dziedzina *naturae naturantis* – jest dziedziną twórczą istnienia, jego podstawą źródłową, jego wszechmożliwością. Słowem, tym, co się jeszcze nie wcieliło, nie uwidoczniło, lecz co się wечно i co chwila wciela i uwidacznia. Jej cechą charakterystyczną jest nieustanna zmiana oraz nieodłączność danego przedmiotu od nagromadzonej w nim pracy twórczej. Wartość przedmiotu mierzy się wysiłkiem tej pracy, która w zakresie atrybutów przedmiotu jest z nim jednznaczna. [LS 46]

Zięba tak analizuje ten szkic poety:

mamy tutaj do czynienia z wyrazistą manifestacją niesubstancjalnej wizji świata, którego istota nie sprowadza się do posiadania jakiejś wiązki niezmiennych „atrybutów”, ale przeciwnie, jest bezustannym przekraczaniem wszelkich trwałych stanów, ciągłą zmianą, „pracą twórczą”. Można nawet powiedzieć [...], że nie ma „przedmiotu”, który się zmienia, ale jest tylko zmiana⁶⁰.

Podobnie wariabilistyczna jest Leśmianowska koncepcja człowieka, bycie nim nie oznacza jakiegoś stanu, który można osiągnąć, ale proces, w którym się uczestniczy; nie można człowiekiem być, tylko można się nim stawać.

Z poezji autora *Łąki* i z jego szkiców literackich wyłania się więc wizja wiecznie zmiennego, dynamicznego, „momentalnego” świata i człowieka. Jednak czy w rzeczywistości Leśmianowskiej chwilowy, niesubstancjalny, „zwiewny” jest także Bóg?

Twierdząco na to pytanie odpowiedział Jan Błoński, który utożsamiał Go z „chwilowymi wcieleniami siły witalnej [...]”⁶¹, zgodnej z filozofią Bergsona. Jednak kontekst *Wielkiej Improwizacji* pozwala na udzielenie całkowicie odmiennej odpowiedzi. Określając Stwórcę jako „rozbłysk majaczeń”, autor *Łąki*, podobnie jak Mickiewicz, który skontrastował monolog Konrada z głosami z prawej i lewej strony, zdaje się wpisywać w wiersz ocenę możliwości poznawczych jego bohatera. Jeśli Bóg jest – według poety – „przywidzeniem, widziadłem, marą, zjawą” lub zrodził się ze „słów wypowiedzanych w gorączce”, to nie jest On Bogiem prawdziwym, tylko wymysłem, fantazmatem, który stworzyła wyobraźnia podmiotu. Po lekturze pierwszych słów wiersza *W locie* trudno wysnuć wnioski, że jego temat stanowi autentyczne *sacrum*. Jeśli jednak przedstawiona w wierszu postać nie jest prawdziwym Bogiem, to kto (lub co) unosi bohatera „w szał bezzaczysze” i wypowiada słowa refrenu: „Jam twój kres! Czekam na cię – na swego przybędę, / A gdziekolwiek podążysz – tam ja z tobą będę!” (LP 268)?

Jedną z najbardziej intrygujących postaci stworzonych przez autora *Napojucienistego* jest „nie Bóg” z wiersza *** (*Jam – nie Osjan! W zmyślonej postaci ukryciu...*), z tomu *Dziejba leśna*, który odpowiadając na wołanie poety ukrywa-

⁶⁰ Zięba, *op. cit.*, s. 32.

⁶¹ J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*. W zb.: *Studia o Leśmianie*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Warszawa 1971, s. 81, przypis 46.

jącego się za wykreowaną postacią Osjana, przyznaje się, że tylko „przywdział maskę Boga”:

Jam – nie Bóg! Twarzy mojej spragniony zatraty,
Maskę Boga przywdziałem – zdradziecko pokrewną,
I za Niego stworzyłem bezrozumne światy,
Tak, jak On by je stworzył... Na pewno! Na pewno!

Za Niego w mrok się wdarłem, by trwać w obłąkaniu,
Tak jak On by to czynił, gdyby chciał się wdzierać!
Za Niego mrę na krzyżu w bolesnym przebraniu
Tak właśnie, jak On marłby, gdyby mógł umierać!

Za Niego, jakby rozpacz gnała Go po niebie,
Placząc – w próżnię uchodzę, by marnieć – odłogiem!
Nikt się nigdy nie dowie, czym byłem dla siebie!
Dla was, co się modlicie, jestem tylko – Bogiem. [LP 499]

Zdaniem Tomasza Bocheńskiego, autor *Łąki* w tym wierszu:

nie tylko wyraża ludzką niemożność poznania Boga właściwego, ale i przedstawia wywodzącą się z tradycji mistycznej technikę zaprzeczania. Leśmian używa trybu warunkowego [...], by ukazać złudny, rozpaczliwy charakter ludzkich wyobrażeń Boga. [...] Powtórzone czterokrotnie „za niego” wyraża dojmujący żal, że boskość tylko ludzkie, obłąkane, bolesne kształty może przybrać.

Według autora książki *Witkacy i reszta świata* podmiot wypowiadający się w drugiej części wiersza to „jednostka, która pragnie istnienia Boga”⁶². Można odnieść wrażenie, że z tej wnikliwej analizy wolno jednak wyciągnąć nieco odmienne wnioski. Elżbieta Sidoruk, pisząc o grotesce w poezji Leśmiana, zwracała uwagę na fakt, że w jego wierszach pojawiają się często „bohaterowie-konwencje, tacy jak [...] *poète maudit*”⁶³. Bohaterem-konwencją wydaje się także „nie Bóg” z utworu *** (*Jam – nie Osjan! W zmyślonej postaci ukryciu...*) i tajemniczy Bóg-zwierz-kres z wiersza *W locie*. Leśmian prezentuje w tych tekstach postać ukształtowaną przez ludzkie wyobrażenia, pragnienia, marzenia i oczekiwania, która jawnie przyznaje się do swojej fantazmatycznej tożsamości. Poeta posługuje się więc w tym przypadku zabiegiem występującym w literaturze europejskiej od czasów *Don Kichota* Miguela de Cervantesa, kreuje bohatera literackiego świadomego własnej literackości i każe mu komentować utwór na swój temat⁶⁴. Bohater tekstu *W locie*, który pędzi „w nieskończoność” i „przeskakuje otchłań z Bogiem jak nikłą zaporę”, podobnie jak zagadkowy podmiot *** (*Jam – nie Osjan! W zmyślonej postaci ukryciu...*) „bezpiecznie śpiewa swoją ze światem niezgodę! / Tarczą złudy obronny”. Jak pisała o tym wierszu Stelmaszczyk:

Nasza wiedza o twórcy jest więc możliwa jedynie dzięki zaproponowanym przez niego autorskim maskom, poza którymi nie mamy nic i jest tylko naszą złudą, że go znamy. [S 147]

⁶² T. Bocheński, *Określenia nicości w „Dziejbie leśnej” Bolesława Leśmiana*. W: *Witkacy i reszta świata*. Łódź 2010, s. 210–211.

⁶³ Sidoruk, *op. cit.*, s. 96.

⁶⁴ Zob. na ten temat A. Melberg, *Ironia i melancholia*. W: *Teorie mimesis. Repetycja*. Przel. J. Bałbierz. Kraków 2002, s. 95: „Sprawa staje się jeszcze bardziej skomplikowana przez to, że na początku drugiej części (szczególnie w II: 3) Cervantes używa pewnego osobliwego efektu – każe głównemu bohaterowi czytać i komentować opowieść o sobie samym, to jest część pierwszą”.

W podobny sposób można podsumować pojawiający się w wierszu *W locie* obraz Boga – triumf nad Nim zapewnia poecie wyobrażenia, nie tyle więc rozmawia, walczy czy też „przeskakuje” on nad Bogiem, ile nad zaproponowanymi kreacjami, nad maskami Stwórcy, któremu „na imię – Nieobjęty”! Rozpoczynając lot, Leśmianowski bohater wierzy, że jest w stanie osiągnąć „wieczystą swobodę”, że wszechmocny Stwórca jest dla niego jedynie „nikłą przeszkodą”; ale ta sama postać kończy z gorzką świadomością (do której dusza musi „nawyknąć”), iż przeskoczony w galopie pozornie potężny Bóg to tylko kreacja, poetycka fantazja, od której nie sposób się uwolnić. „Jam twój kres! Czekam na cię – na swego przybłądę / A gdziekolwiek podążysz – tam ja z tobą będę” – tym refrenem Leśmianowska postać zrodzona z rozbłysku majaczeń lub będąca owych majaczeń rozbłyskiem zdaje się mówić: nigdy nie poznasz prawdziwego Boga, jesteś skazany na mnie.

Bohatera wiersza *W locie* Leśmian nazywa „przybłądą” – słowem, które pojawia się w poezji autora *Napoju cienistego* jedynie dwukrotnie. We wchodzącym w skład cyklu *Oddaleńcy* wierszu *Dla legendy* poeta-przybłąda liczy na to, że zostanie „przygarnięty” przez baśń, która „Obdarzając istnieniem z dała od istnienia, / Da mu w jednym napoju – i tryumf i ciszę” (LP 73). *W locie* to wiersz, którego temat także stanowi „istnienie z dała od istnienia”, czy raczej należałoby powiedzieć: wolność „z dała od istnienia”. Leśmian eksponuje w wierszach *Dla legendy* i *W locie* głos swojego sceptycznego „ja”⁶⁵, którego zadaniem jest uświadamianie literackości, wzięcie języka romantycznego w ironiczny nawias. Odwołując się do *Wielkiej Improwizacji*, poeta z jednej strony niezwykle sugestywnie przedstawia pęd, będący metaforą twórczej wolności, z drugiej zaś wątpi we wszystkie maksymalistyczne ambicje literatury romantycznej dotyczące, najogólniej mówiąc, wpływu poezji na rzeczywistość oraz możliwości nawiązania kontaktu z absolutem, których arcymonolog Konrada stał się najbardziej charakterystycznym przejawem.

W teologicznej rzeczywistości *Dziadów* części III fantazmatycznemu „Bogu” Konrada został przeciwstawiony Bóg prawdziwy, który objawia się w *Widzeniu księdza Piotra*, a także w działaniach, jakie podejmuje On wobec Konrada. W dziełach Leśmiana próżno szukać utworu-drogowskazu w sposób jasny przedstawiającego, jak „z Panem gadać”. Ostatecznie można by za taki utwór uznać *Szewczyka* (z tomu *Łąka*), który prezentuje postawę, jaką człowiek powinien przyjąć zarówno wobec Boga, jak i wobec życia. Postawę tę poeta naznacza jednak tragizmem i absurdalnością: szcicie „Butów na miarę stopy Boga” (LP 217). Szewczyk, podobnie jak Mickiewiczowski Konrad, ma wyobrażenie Boga ukształtowane na podstawie osobistych doświadczeń. W przypadku bohatera *Dziadów* części III obraz Stwórcy jest zdeterminowany przez los reprezentanta podbitego, upokorzonego narodu, w przypadku szewczyka – przez wykonywaną pracę. Te dwa obrazy

⁶⁵ Jak pisała S t e l m a s z c z y k (S 72):

„W wierszu *Sad*, wraz z podwójnym statusem jego lokalizacji, ukazana została również – równoległa wobec pierwszej – dwoistość podmiotu lirycznego, który ma w wierszu swojego sobowtóra. Sobowtór ten jest niewyrzysty, nie ukonkretniony w jawnej postaci [...] i ma w sadzie swoje trwanie. Jest on antagonistą bohatera lirycznego, szydercą i prześmiewcą jego doznań [...]”.

Można powiedzieć, że ten drugi »ja« to sceptyk wewnętrzny. Wyśmiewa on [...] wyrażaną przez podmiot wypowiedzi euforię dla raj (złudnego) intensywnych przeżyć możliwych w świecie wyobraźni, wolnym od władzy czasu, przemijania i śmierci”.

Boga różni niemal wszystko, ale łączy je, tylko i aż, fantazmatyczność, której w świecie przedstawionym poezji autora *Ląki* nie można uniknąć. „Najwyższy na niebiosach” jest w *Szewczyku* ukazany w sposób manifestacyjny naiwny („Boże obłoków, Boże rosy, / Naści z mej dłoni dar obfity, / Abyś nie chadzał w niebie bosi / I stóp nie ranił o błękity!”), LP 217), ale owa naiwność – zdaje się mówić Leśmian – charakteryzuje wszelkie próby przedstawienia tego, co absolutne.

Temat wszechmocy artysty, szalonego pędu, dyktowanego przekonaniem, że sztuka nie zna granic, Leśmian podejmował mając świadomość jego konwencjonalności. Lot do Stwórcy, w nieskończoność, upojenie wolnością i potęgą kreacji – to motywy wcale nierzadko realizowane przez epigonów Mickiewicza, zapatrzonych w *Farysa* i *Wielką Improwizację*. Arcymonolog Konrada bywał także inspiracją dla utworów wyrażających krańcowo odmienne przekonanie, będących świadectwem zwątpienia w możliwości poezji. O dwóch najczęstszych literackich interpretacjach *Wielkiej Improwizacji*, które stanowiły źródło „maksymalistycznych” bądź „minimalistycznych” poglądów na poezję, pisała Marta Zielińska (na podstawie analizy wierszy Franciszka Żyglińskiego, Seweryna Goszczyńskiego i Władysława Syrokomli⁶⁶), wskazując najważniejsze różnice między wielkim i małym romantyzmem⁶⁷. Mimo że tekst Zielińskiej odnosił się do twórczości poetów pierwszej połowy XIX wieku, istnienie dwóch wywiedzionych z *Wielkiej Improwizacji* autotematycznych nurtów – „minimalistycznego” i „maksymalistycznego” – przetrwało w polskiej poezji do czasów Młodej Polski. Wśród neoromantyków trudno znaleźć autora, który, posługując się Mickiewiczowskimi metaforami, potrafiłby wykroczyć poza mniej lub bardziej schematyczną prezentację „gotowej prawdy wyczytanej w *Wielkiej Improwizacji*”⁶⁸. Ani Tetmajer, ani Żuławski, ani Lange nie zdołali zbliżyć się do wpisanej w dzieło Mickiewicza polifoniczności⁶⁹.

W wierszu Leśmiana często eksploatowany motyw „lotu poety” jest daleki od jednoznaczności. *W locie* trudno uznać za utwór, w którym Leśmian dążyłby do zrealizowania Hegłowskiej myśli o uobecnianiu absolutu w sztuce, co nie oznacza, że poeta godzi się z niemożliwością wyrażenia „nieskończoności”⁷⁰. Dysponując narzędziem tak niedoskonałym jak język, który „unieruchamia” dynamiczną rzeczywistość, pędzący na potworze, zwierzu i Bogu poeta ma, z jednej strony, świadomość literackości wszelkich przedstawień, z drugiej strony zaś nie zamierza rezygnować z maksymalistycznych ambicji sztuki, której przedmiotem winno być to, co niewyrażalne. Sprzeczność ta stanowi jedno ze źródeł występujących w twórczości Leśmiana paradoksów, ale także humoru, który często jest wynikiem ma-

⁶⁶ M. Zielińska, *Wyobraźnia i język*. W: *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*. Warszawa 1984.

⁶⁷ Arcydzieła romantyczne dążą do scalenia wielopostaciowej rzeczywistości w przynajmniej chwilową, ale całościową wizję obrazującą jedną prawdę o świecie – poezja epigońska rozбивa to na szereg drobnych prawd poszczególnych. Tym samym to, co w wielkiej literaturze nacechowane było polifonicznie – w małej zamienia się w ekлекtyczny zlepek (jeśli poszczególne utwory traktować globalnie). Naczelną funkcją wielkiej poezji jest objawienie prawdy – mała w większości wypadków nadaje dziełom poetyckim charakter instrumentalny, stają się one środkiem porozumienia, komunikacji. Zob. *ibidem*, s. 227–228.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 89.

⁶⁹ Zob. Poradecki, *op. cit.*, s. 150–172.

⁷⁰ Zięba, *op. cit.*, s. 55.

nifestacyjnej literackości. Tę cechę Leśmianowskiej poezji dobrze ujął Artur Sandauer, pisząc o balladzie *Żołnierz*:

W innym znów utworze kulawy żołnierz i drewniany świętek skaczą wspólnie przez świat, „aż wreszcie doskakują do samego nieba”, któremu ten sposób dotarcia odbiera wszelką religijną powagę⁷¹.

„Nie masz Absolutu. A jeśli jest, to nie poza nami i nie w nas, lecz przed nami, w nieprzewidywanych oddalach, jako coś do zrobienia, do stworzenia, do utwierdzenia na ziemi” – pisał Leśmian w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* (LS 37). Jeśli jednak – co dzieje się w każdym wierszu – absolut pozostaje „utwierdzony na ziemi” za pomocą słów, traci cechy *sacrum*. Wówczas obowiązkiem poety rozumianym w duchu Leśmianowskim jest zwrócenie się przeciwko własnej kreacji, obnażenie jej literackości i kontynuowanie skazanego na porażkę lotu „w wieczną swobodę”.

„Jeśli nie zgadł, odpowiedź”

Pierwsze świadectwa odważnej lektury arcymonologu Konrada, wykorzystywania jego potencjału w sposób wykraczający poza młodopolski paradygmat, odnajdziemy u Leśmiana w przełomowym cyklu *Oddaleńcy*. Pojawiająca się w wierszach takich, jak *Metafizyka* i *Nieznanemu bogu* (z tomu *Sad rozstajny*) ironiczna zabawa Mickiewiczowskimi metaforami, obrazami i tematami zaczerpniętymi z *Wielkiej Improwizacji* pokazuje, że Leśmian już w 1905 roku miał dystans do treści zawartych w arcymonologu Konrada. Były one dla autora *Łąki* inspiracją do gry z tradycją literacką, pozwalały, na tle wzorca romantycznego, snuć własne, często paradoksalne, pomysły metafizyczne, w których zachwyt nad możliwościami kreacyjnymi sztuki nierzadko łączył się z manifestacyjnym podkreśleniem fantazmatyczności świata tworzonego przez poezję.

W *Metafizyce* poeta kończy pierwszą strofę słowami: „I gdzie każdy za wszystkich nie cierpi – lecz marzy!” (LP 78) – trudno nie usłyszeć w tym fragmencie parafrazy słynnych słów: „Nazywam się Milijon – bo za miliony / Kocham i cierpię katusze” (M 164). Ta subtelna aluzja do dzieła Mickiewicza jest prawdziwie mistrzowskim przykładem Leśmianowskiej ironii. Poeta nie tylko cierpienie zastępuje marzeniem, które pozbawia patosu i ośmiesza postawę poety-Prometeusza, ale dodatkowo, odwołując się do tekstu nazywanego często manifestem romantycznego indywidualizmu, potęguje ironię, wprowadzając zamiast samotnej jednostki – nieokreśloną zbiorowość. Leśmian pisze: „każdy za wszystkich”, wykpiwając przekonanie o szczególnej roli artysty, a jednocześnie drwiąc z ogromnie popularnej postawy „cierpiącego” poety, którego w piątej strofie ironicznie nazywa „Bywalcem [...] uroczysk, powabnych swym tronem” (LP 78). Czy nie za dużo Konradów, czy rola artysty-męczennika nie stała się przyjmowaną automatycznie, pustą manierą? – zdaje się pytać u schyłku Młodej Polski jej zbuntowany uczeń.

Podobnie ironiczne jest nawiązanie do *Wielkiej Improwizacji* w zakończeniu wiersza *Nieznanemu bogu*:

⁷¹ A. Sandauer, *Pośmiertny triumf Młodej Polski*. W: *Samobójstwo Międzywiesia. Eseje*. Warszawa 1968, s. 37.

Ale ów bóg, przed którym nie wszyscy są równi,
Widząc ich w całej bólów brzydocie i pięknie,
Pamięta, jak mu tęczę bywali wysnuwni –
I jeżeli ma serce – ono dla nich pęknie! [LP 77]

Leśmian ukazuje w tym utworze wizję Boga artystów, „przed którym nie wszyscy są równi”. Ów „Nieznany bóg” bohaterem nie przedstawia obietnicy życia wiecznego, wizji zbawiania czy świętości. „I jeżeli ma serce – ono dla nich pęknie!” pisze Leśmian, odwołując się do jednego z najważniejszych tematów *Wielkiej Improwizacji* – pytania o „serce Boga”, wyrażonego najdobitniej w oskarżeniu: „Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością, / Ty jesteś tylko mądrością” (M 162). W wierszu *Nieznanemu bogu* największą „nagrodą” dla poetów-wyznawców będzie „pęknięte serce” Stwórcy, świadczące o jego miłości i (w tym przejawia się Leśmianowska ironia) wrażliwości estetycznej. Wszak serce „Nieznanego boga” pękłoby tylko dla poetów. „Odświeżając kliszę językową”⁷² „złamanego serca”, a równocześnie nawiązując do jednego z niezwykle ważnych tematów romantyzmu, Leśmian kończy wiersz w sposób bardzo niepokojący. Czy można bowiem uwierzyć w Boga poetów, który odpowiedziałby na ich obłądną modlitwę nieszczęśliwym (metafora „złamanego serca”), dramatycznym uczuciem, który pokochałby ich prawdziwie romantyczną miłością? Mówiąc o „pękniętym sercu” fantazmatycznego bóstwa, Leśmian doprowadza do absurdu marzenie Konrada o Stwórcy, który jest miłością, rozumianą zgodnie z ziemskim doświadczeniem tego uczucia. Jak pisała Magdalena Dalman:

Konrad kocha i cierpi. Bóg nie cierpi i nie kocha. Nie cierpi, bo nie kocha, ale może także nie potrafi kochać, bo nie zna cierpienia. Na horyzoncie teologicznych przeczuć Konrada pojawia się problem związku miłości Boga z Jego zdolnością do cierpienia. Czy Bóg, który kocha, może nie cierpieć wraz ze swym stworzeniem? W przerażającym obrazie Boga, który nawiedził Konrada, najbardziej wstrząsająca jest wesołość Boga „mądrze” rządzącego umęczonym światem. Jeżeli taki Bóg kocha stworzenie, to Jego niecierpieliwa miłość musi być zupełnie niepodobna do miłości ludzkiej. Zarówno ludzka miłość, jak i ludzkie cierpienie w perspektywie Bożej miłości jawią się zatem jako niewielkie i nieistotne perturbacje w porządku stworzenia. Jeśli Bóg nie jest zdolny do cierpienia, znaczy to, że jest zupełnie inny, niż może to sobie człowiek wyobrazić, zupełnie nieludzki, a zatem obcy⁷³.

Jeden z najważniejszych problemów chrześcijańskiej teodycei Leśmian przekształca w sposób – jak powiedział w kontekście ballady *Żołnierz Sandauer* – odbierający temu zagadnieniu wszelką religijną powagę⁷⁴. Zamiast obcego, nieludzkiego Boga, autor *Piły* przewrotnie sugeruje istnienie Stwórcy, będącego projekcją oczekiwań poetów.

Karpowicz, analizując przedstawienia „Najwyższego na niebiosach” w poezji Leśmiana, pytał: „A może bóg jest panem do towarzystwa? Dla pijaków – pijanym, dla śpiochów – sennym, dla kalek – kaleką, dla umierających – umierającym”⁷⁵. Przyglądając się postaci ukazywanej w wierszu *Nieznanemu bogu* należałoby powiedzieć, że jest ona dla wrażliwych wrażliwa, dla dumnych dumna, dla wybrednych wybredna. Postać przedstawiona w tym wierszu stanowi w swej istocie

⁷² Głowiński, *op. cit.*, s. 87.

⁷³ Dalman, *op. cit.*, s. 136.

⁷⁴ Sandauer, *op. cit.*, s. 37.

⁷⁵ Karpowicz, *op. cit.*, s. 64.

spełnienie marzeń Konrada o Bogu – z jednej strony – zgodnym z „wiarą synowską”, z drugiej zaś doceniającym w bohaterze wielkiego poetę, uznającym jego pretensje do bycia „najwyższym z czujących na ziemnym padole” (M 161).

W wyobraźni głównego bohatera *Dziadów* drezdeńskich zrodziły się dwa fantazmaty Boga – pozytywny i negatywny. Nieco sprawę upraszczając, można powiedzieć, że Konrad w *Wielkiej Improwizacji* w istocie rozważa⁷⁶ alternatywę – jeśli Stwórca jest „miłością”, wówczas powinien wysłuchać skargi zbuntowanego poety, przyznać mu rację, uznać porządek ziemski za niedoskonały, nieudany i pozwolić „najwyższemu z czujących”, by za pomocą „rządu dusz” wykreował nowy, wspaniały świat. Jeśli natomiast Bóg jest „tylko mądrością”, wówczas milczy, obojętnie przygląda się ludzkiemu cierpieniu, okazuje się bezlitosnym tyranem.

W swojej twórczości Leśmian nie poprzestał na ironicznym zasugerowaniu możliwości istnienia Boga, który – według słów Karpowicza – „obnaża kompleks człowieka”⁷⁷. W *Dębie* (z tomu *Łąka*) i *Eliasz* – dwóch wierszach stanowiących odwołanie do *Wielkiej Improwizacji* – poeta spełnia, mówiąc metaforycznie, marzenie Konrada, kreując postać Stwórcy, który przerywa milczenie i odpowiada artyście.

W *Dębie* odwołanie się do *Wielkiej Improwizacji* jest – jak zazwyczaj w dziełach Leśmiana – jednym z kilku wykorzystywanych w wierszu motywów romantycznych; na związki tej ballady z twórczością Mickiewicza i poezją ludową zwracał uwagę Trznadel:

Mimowiednie dotykamy tutaj nowego problemu: jak ów „dębowy temat” jest jednocześnie mocno osadzony w tradycji poezji narodowej. Irzykowski słuchał Leśmianowskiego koncertu dębowego poprzez *Mochnickiego* Lechonia, a stąd już bliska droga do koncertu Jankiela z *Pana Tadeusza*. Paralele te w tekście Leśmianowskim są wyraźne. To jednocześnie aluzje do koncertu Konradowego w III części *Dziadów*. „Boga, natury godne takie pienie...” – te słowa Konrada nabierają w wierszu o dębie sensu laickiego czy pogańskiego⁷⁸.

Autor pierwszej monografii poświęconej pisarstwu Leśmiana utożsamiał tytułowego bohatera *Dębu* z bogiem pogańskim, a zwracającego się do niego Stwórcę z Bogiem chrześcijańskim. Jednak Boga przybywającego na koncert dębowy trudno traktować całkowicie poważnie, jedyne bowiem słowa, które wypowiada ta wrażliwa, emocjonalna, czuła postać, są metafizycznym absurdem:

Odkąd żyję na świecie, a wszak jestem wieczysty,
Nigdy dotąd nie słyszał takiego organisty! [LP 191]

Czy Bóg może „żyć na świecie”, a zarazem być „wieczysty”? Czy wieczność może mieć początek, na który wskazuje słowo „odkąd”? Poszukiwanie odpowiedzi na te pytania to mnożenie niedorzeczności, wypowiedź bowiem skłonnego do wyrażania emocji Leśmianowskiego „Boga” to żart metafizyczny, będący odwołaniem się do oczekiwań Konrada zawartych w *Wielkiej Improwizacji*. Autor *Od-*

⁷⁶ Mimo że forma improwizacji zakładała spontaniczność, jak słusznie pisał J. Kleiner (*Mickiewicz*. T. 2. Cz. 1: *Dzieje Konrada*. Lublin 1948, s. 328): „Do końca wybuchu bluźnierstwa wiedzie Konrada dynamika rozmowania, nie dynamika uczuciowych skojarzeń”.

⁷⁷ Karpowicz, *op. cit.*, s. 62.

⁷⁸ Trznadel, *op. cit.*, s. 173.

daleńców rozwija tu pomysł zasygnalizowany w wierszu *Nieznanemu bogu*. Stwórca przedstawiony w *Dębie* z całą pewnością „ma serce”, które zostaje poruszone przez „najwyższego z grających”, wykonującego „pieśń od wnętrza zieloną, a po brzegach kwiciatą”:

I Bóg słuchał wzruszony, słuchał duszą bezkresną,
 A w tej duszy mu było i ruczajno i leśno,
 I coś jeszcze miarkował i coś dumał na stronie
 I biegł żywcem do grajka i wyciągał swe dłonie!
 Święci, wiedząc, co czynią, w nagłej cudom podzięce
 Poklękali radośnie, wzięwszy siebie za ręce,
 Bo od kiedy świat światem, a śmierć jego obrębem,
 Po raz pierwszy Bóg, płacząc, obejmował się z dębem! [LP 191]

W refrenie Leśmianowskiej ballady („Grajże, graju, graj, / Dopomóż ci Maj, / Dopomóż ci miech, duda / I wszelaka ułuda!”, LP 190) wyliczone są elementy, które pomagają dębowemu grajkowi w jego akcie twórczym. Pisząc o „wszelkiej ułudzie” poeta sygnalizuje fikcyjność dębowego koncertu, który ma swoje źródło w ludzkiej fantazji. Mimo że balladę łączy z wierszem *Nieznanemu bogu* postać Stwórcy wzruszonego działalnością artystyczną, ironia, jaką posługuje się w tym utworze poeta, jest odmienna od zastosowanej w cyklu *Oddaleńcy*. Fragmenty demaskujące literackość świata wykreowanego przez autora stanowią jedynie drobne elementy ekspresjonistycznej wizji, przywracającej – cóż, że z pomocą „ułudy” – pierwotną harmonię pomiędzy Bogiem, człowiekiem a naturą. Wydaje się więc, że Leśmian odwołuje się w *Dębie* do *Wielkiej Improwizacji* w jeszcze jeden sposób – „nucąc pieśń szczęśliwą”, która, choć na chwilę, choć tylko w literaturze, przywraca utracony ład świata.

Bóg marzeń Konrada, ukształtowany przez jego wyobrażenia, pragnienia i kompleksy, mógł być także inspiracją dla Stwórcy przedstawionego w poemacie *Eliasz*. Na jego związki z *Wielką Improwizacją* zwracał uwagę Trznadel, analizując wypowiedzi Leśmianowskiego bohatera w kontekście monologu Konrada:

Jeśli Konrad w słowach odwołujących się również do transcendencji i symboliki lotu powie: [...] „tam dojdę gdzie graniczą stwórca i natura” – to Eliasz płynie tam, „gdzie już nie ma stworzenia i Bóg niepotrzebny”. Konrad, aby zrealizować swe cele, chce zdobyć jeden z atrybutów Boga („siłę”, „rząd dusz”, „władzę”) – Eliasz pragnie wszystkiego dokonać sam („Chcę walczyć sam na sam / Niech czuję, że zwyciężam lub wiem, że wygasam!”). Samotność i prometeizm romantycznego bohatera osiągają tu *apogeu*m, by ulec likwidacji [...]. Wzlot Eliasza nie kończy się motywem upadku jak wzlot Konradowy [...] i tradycyjne motywy lotu (strącenie zbuntowanych aniołów, upadek Ikara) – przekroczenie Boga kończy się powodzeniem. Wóz Eliasza „gaśnie” o wiele dalej⁷⁹.

Czy jednak rzeczywiście „przekroczenie Boga kończy się powodzeniem”? Pierwsze wersy opisujące spotkanie ze Stwórcą w przestworzach przedstawiają nie tyle Boga, co smugę świetlistą, którą On „w chmurze się zaznaczył”. Aby jeszcze mocniej podkreślić niepełność, ograniczoność spotkania z „Najwyższym na niebiosach”, narrator poprzedza Jego wypowiedź słowami: „Oczom była dostępna tej Smugi połowa, / Resztę, blednąc, zgadywał, a Bóg rzekł te słowa” (LP 462). Nie tyle więc absolutnego, wszechmocnego Boga, nawet nie Jego Smu-

⁷⁹ *Ibidem*, s. 323.

gę, ale „Smugi połowę” spotyka w przestworzach Eliasz, który z tej sytuacji zdaje sobie sprawę, tak się zwracając do niejednoznacznej bohaterki poematu:

Smugo! [...] Smugo!
 Niech Cię z chmur tym imieniem wygarniam niedługo,
 Nim zgaśniesz!... A gdy zgaśniesz, znowu powiem: Boże!
 Nie wiem, gdzie Twoje brzegi, a gdzie moje morze? [LP 463]

Marzenę Woźniak-Łabieniec zastanawiały znajdujące się w otoczeniu świetlistej Smugi chmury, które, zdaniem badaczki, są znakiem „ludowego wyobrażenia nieba”⁸⁰. Czy więc Leśmianowski bohater znów dociera nie tyle do Boga, ile do „swego kresu”, czyli Stwórcy „konwencjonalnego”?

Taką możliwość zdaje się potwierdzać napotkanie na drodze do Stwórcy „trup anioła z bielmem śmierci w oku”. Jak zauważyła Woźniak-Łabieniec:

W opisie tym zachwiany zostaje tradycyjny porządek wertykalny, według którego góra ewokuje życie, raj, dobro, zaś dół – śmierć, piekło i zło, bowiem im wyżej anioł „ulata”, tym jest bliższy śmierci. Warto podkreślić, że anioł – postać o bardzo bogatej tradycji i licznych odniesieniach kulturowych, tym razem nie odsyła do *sacrum*, staje się tu jedynie rekwizytem oznaczającym, być może, zmierzch judeochrześcijańskiej symboliki⁸¹.

Obecność anioła w *Eliaszu* nie jest więc – jak było w romantyzmie – „konsekwencją całościowej koncepcji świata poddanego priorytetowi ducha”⁸². Uśmiercając anioła, poeta nie odrzuca metafizycznego aspektu świata, ale jedynie konwencjonalny symbol tej metafizyczności. Odwrócenie porządku wertykalnego, zwrócenie uwagi na lot, który nie wznosi, tylko prowadzi do „coraz wyższego upadku” („małość pustej śmierci, co w nim wciąż malała”, LP 462), to kolejny, zaczerpnięty z *Wielkiej Improwizacji* motyw, współtworzący rzeczywistość wszechświata przedstawionego w *Eliaszu*. Warto dodać, że tytułowy bohater Leśmianowskiego poematu porusza się zgodnie z zasadami tego odwróconego porządku. Czy więc można powiedzieć, że, podobnie jak napotkany przez niego anioł, „coraz wyżej nie żyje” (LP 462)? Zakończenie utworu, w którym autor pisze o „jasnowidztwie ostatniego tchnienia”, zdaje się potwierdzać tę hipotezę.

Gdy Leśmianowski bohater dociera do Smugi, będącej „śladowym przejawem niedocieczonego *Eidos* Boga” (S 275), zwraca się ta Smuga do Eliasza tak, jak Konrad chciałby, żeby zwrócił się do niego „Najwyższy na niebiosach”. Jeśli „pozytywny fantazmat” z *Wielkiej Improwizacji* mógłby przemówić, zapewne skierowałby do improwizatora słowa zbliżone do tych, które wypowiada Leśmianowski Bóg:

Chcę ci wyznać to, czego nie wyznam nikomu.
 Świat mój mija się ze mną! Żle mi w moim domu!
 Mogłem niegdyś przymusić nicość jeszcze młodą
 Do uśmiechu w mrok inny! Mrok nie był przeszkodą...
 Gdybym dał inny rozkaz, innych snów narzędzie,
 Czy byłoby inaczej, niż jest i niż będzie?... [LP 462–463]

⁸⁰ M. Woźniak-Łabieniec, *Lot ku nicości*. W: *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*. Kraków 2000, s. 96.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² M. Baranowska, *Anioł*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 26.

Stwórca rozpoczyna od dowartościowania rozmówcy, nie mamy wątpliwości, że prorokiem musi być „pierwszy z ludzi i z aniołów tłumu” (M 165), gdyż zostaje w szczególności sposób wyróżniony. W następnych wersach Leśmian „odwraca” występujący w *Wielkiej Improwizacji* topos skargi Hioba. W *Eliaszu* człowiek swoich pretensji, pytań czy wątpliwości nie kieruje do Boga, to „Najwyższy na niebiosach” żali się człowiekowi. Wrażliwa, czująca Smuga, która kocha w jak najbardziej ludzki sposób, okazuje się bezradna, nie panuje nad istniejącą w świecie nicością. Leśmian nawiązuje w tym fragmencie *Eliasza* do jednego z głównych tematów i zarazem jednej z podstawowych motywacji arcymonologu Konrada – „rozmijania” się obrazów Boga i świata:

Słuchaj, jeśli to prawda, com z wiarą synowską
 Słyszał, na ten świat przychodząc,
 Że Ty kochasz; – jeżeliś Ty kochał świat rodząc,
 Jeśli ku zrodzonemu masz miłość ojcowską; –
 Jeżeli serce czułe było w liczbie zwierząt,
 Ktoreś Ty w arce zamknął i wyrwał z powodzi; –
 Jeśli to serce nie jest potwór, co się rodzi
 Przypadkiem, ale nigdy lat swych nie dochodzi; –
 Jeśli pod rządem Twoim czułość nie jest bezrząd,
 Jeśli w milion ludzi krzyczących „ratunku!”
 Nie patrzysz jak w zawile zrównanie rachunku; –
 Jeśli miłość jest na co w świecie Twym potrzebną
 I nie jest tylko Twoją omyłką liczebną... [M 164–165]

Jak pogodzić istnienie zła w świecie i obecność dobrego Boga? Leśmian w *Eliaszu* po raz kolejny udziela odpowiedzi ironicznej na to fundamentalne teologiczne pytanie, kreując postać Boga dobrego, ale bezradnego. Dlaczego przedstawiony w *Eliaszu* Stwórca czuje się źle „w swoim domu”? Władysław Stróżewski odpowiedział na to pytanie, sugerując, że „nawet Bóg jest bezsilny [...] wobec spełnionego i realnego istnienia”, które „w swej rzeczywistości ogranicza wszechmoc Boga, mimo że przez niego zostało stworzone”⁸³. Taka interpretacja nie uwzględnia jednak ironii w Leśmianowskim poemacie. Czy bezsilny Bóg nie jest metafizycznym absurdem? Czy możemy traktować absolutnie serio sformułowanie „twór skończony”, gdy używa go poeta piszący o „strumieniującym się strumieniu”, podkreślający niemal w każdym wierszu i niemal w każdym szkicu, że rzeczywistość jest wiecznym, ciągłym spełnianiem się i tworzeniem, a nigdy spełnieniem i stworzeniem? Jeśli – jak stwierdziła Stelmaszczyk – „uzyskany kształt” świata wykreowanego przez Boga w *Eliaszu* odbiera stworzeniu „potencjalność i wszechmożliwość” (S 275–276), wówczas oznacza to, że Leśmian neguje w poemacie o biblijnym proroku podstawową cechę opisywanej przez siebie rzeczywistości. Co ciekawe, charakteryzowany przez Smugę „twór skończony” przypomina wiecznie zmienny Leśmianowski świat:

Życiem tworzył! Tak, właśnie! Nieodparte życie!
 Na gwiazdach, na dnie jezior, na pagórów szczycie,
 W łwach paszczekach, w kłach węzów i w snu pozawzroczach,
 W jamach krecich, w łzach ludzkich, i w wargach, i w oczach,
 Nawet w miazgach padliny, w tumanach bez treści

⁸³ W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*. W: *Istnienie i sens*. Kraków 1994, s. 214.

Jeszcze coś się mocuje, krząta i szeleści!
 Cóżem jeszcze mógł czynić? Jaką wybrać drogę?
 To – wszystko. Twór skończony. Nic nad to nie mogę! [LP 463]

Wypowiedź Boga, w której, za pomocą wyliczeń i powtórzeń, przedstawia On różnorodność i „nieodpartość” życia, przypomina zakończenia *Księgi Hioba*⁸⁴, w której ogromną liczbą pytań dotyczących najrozmaitszych elementów rzeczywistości Stwórca ukazywał człowiekowi jego niezdolność do pełnego zrozumienia całej złożoności istnienia. Finał *Księgi Hioba* przynosi obraz wszechwiedzy i wszechmocy Boga skonfrontowany z ograniczonymi możliwościami poznawczymi człowieka. W *Eliasz*u natomiast ograniczony i bezradny jest sam Bóg, który – mówiąc: „coś się mocuje, krząta i szeleści!” (LP 463) – niejako przyznaje się do braku pełnej wiedzy na temat rzeczywistości. Słów stanowiących, z jednej strony, wspały opis złożoności i dynamiczności stworzenia, z drugiej zaś będących przyznaniem się Boga do „ograniczoności” – Eliasz słuchał „mimopławem”. Skąd to lekceważenie „Najwyższego na niebiosach”?

Prorok nie zwalnia biegu, pędzi w nieskończoność, nie satysfakcjonuje go spotkanie ze Smugą: „Chcę lecieć w Twoją przyszłość! O, daj mi lot taki!” (LP 463) – żąda Eliasz w słowach stanowiących parafrazę Konradowej zapowiedzi: „Potrzeba mi lotu, / Wylecę z planet i gwiazd kołowrotu” (M 159). Jak rozumieć pragnienie lotu w przyszłość Boga? Czego żąda Leśmianowski bohater, mówiąc chwilę później o locie „w bezbożyżnę! [...] na wolną wolę!”? Pragnieniu wolności, jakie wyraża prorok, niewątpliwie towarzyszy chęć stworzenia nowego świata, pozbawionego „mroku” i „nicości”; nawiązując do słów Smugi: „tak mogło być inaczej”, Eliasz postanawia „iść w tę Innotę”, czyli zrealizować ideę, którą udaremniła Boska słabość i ograniczoność:

Tak, mogło być inaczej! Słowa śmiesznie złote
 Dla zblągania ciemności! Chcę iść w tę Innotę,
 Chcę być tam, gdzieś nie bywa! Chcę walczyć sam na sam!
 Niech czuję, że zwyciężam, lub wiem, że wygasam!
 Chcę wzburzoną swobodą przekroczyć mą dolę!
 Puść mię tam – w bezbożyżnę! Puść – na wolną wolę!
 Postróż wszystko, co było! Nie poskąp mi lotu!
 Już – z Tobą!... Już – bez Ciebie!... Nie żądaj powrotu! [LP 463]

Leśmian po raz kolejny konsekwentnie nawiązuje do pragnień i marzeń wpisanych w *Wielką Improwizację*:

⁸⁴ Zob. Hi 38, 18–19. 39–40; 39, 1:

Czy zgłębiłeś przestrzeń ziemi?
 Powiedz, czy znasz to wszystko?
 Gdzie jest droga do spoczynku światła?
 A gdzie mieszkają mroki,
 [.]
 Czy lwicy zdobyczy nałowisz,
 nasycisz żarłoczność lwiątek,
 gdy one mieszkają w kryjówkach,
 w gęstwinach szukają wieczoru?
 [.]
 Czy znasz poród koziorożca?
 Widziałeś rodzenie gazeli?

I większe niżli Ty zrobiłbym dziwo,
Zanuciłbym pieśń szczęśliwą!

Daj mi rząd dusz! – Tak gardzę tą martwą budową,
Którą gmin światem zowie i przywykł ją chwalić,
Żem nie próbował dotąd, czyli moje słowo
Nie mogłoby jej wnet zwalić.
Lecz czuję w sobie, że gdybym mą wolę
Ścisnął, natężył i razem wyświecił,
Może bym sto gwiazd zgasił, a drugie sto wzniecił – [M 161]

Podobnie jak Mickiewicz, który pragnienia Konrada uczynił wewnątrznie sprzecznymi (uszcześliwieniu i wyzwoleniu narodu towarzyszy chęć jego zniewolenia), Leśmian nasycy wypowiedzi Eliasza paradoksami. Jak pogodzić marzenie o locie w „przyszłość Boga” z dążeniem do „bezbożyzny”? Wielokrotnie podkreślano w leśmianologii odwagę, śmiałość, prometeizm Eliasza, jednak jego bunt łączy się z pokorą, pragnieniu „przekroczenia wszelkich znanych, rozpoznawalnych lub wyobrażalnych obszarów dostępnych w jakiś sposób ludzkiej percepcji (łącznie z ideą nieba i Boga) [...]” (S 278) towarzyszy przekonanie o niemożliwości ostatecznego poznania Stwórcy („Nie wiem, gdzie Twoje brzegi, a gdzie moje morze?”, LP 463). Jeśli celem Eliasza jest – jak pisała Woźniak-Łabieniec – wolność od ograniczeń związanych z przemijaniem⁸⁵, to cel ten prorok „osiąga” „jasnowidztwem ostatecznego tchnienia” (LP 464) – czyli na chwilę przed śmiercią! To spiętrzenie paradoksów Sandauer nazywał „samobójstwem spirytualizmu”, który „sam siebie leczy przez swój własny nadmiar”:

Wszystkie metafizyczne wcielenia, wszystkie nieskończoności i wieczności nie mogą nastarczyć temu, który idzie w ciągłą inność. Prorok Elias, porwany na ognistym wozie, pędząc w przepaść międzygwieżdną, przelatuje mimo Boga i przekracza Go, by zbadać możliwość „Innej jawy niż jawa Istnienia”. Pozostaje w pustce sam ze swymi nadmiernymi uroszczeniami, których ani świat, ani zaświat nie potrafią zaspokoić. Jest to jedyny bodaj w literaturze europejskiej i filozofii atak na spirytualizm, skierowany nie z lewa, od strony materializmu, lecz z prawa, od strony spirytualizmu [...]. Z ruin bogów i Boga, marzeń i wcieleń wyłania się jako wyraz ostatecznej mądrości Leśmiana – bezbożny humanizm *Dwóch Maciejów*⁸⁶.

Autor *Samobójstwa Mityrydatesa* słusznie mówi o „ruinach marzeń i wcieleń”, ale pochopnie umieszcza wśród nich także Boga, którego „przekroczenie”, w świetle uważnej analizy Leśmianowskiego poematu, nie wydaje się oczywiste, szczególnie jeśli uwzględnimy przekonanie o niemożliwości ostatecznego przedstawiania tego, któremu „na imię Nieobjęty” (*Szewczyk*), obecne w wierszach takich, jak *Szewczyk* czy *W locie*. Nawet fragment, w którym Leśmian opisuje proroka lecącego tam, „gdzie już nie ma stworzenia i Bóg niepotrzebny”, nie jest ostatecznym dowodem na osiągnięcie przez Eliasza „wolności od Stwórcy”.

W poezji autora *Dusiołka* – w której powtarzane uporczywie zdanie: „był, na pewno był”, jest sygnałem wątpliwości dotyczących istnienia Alcabona⁸⁷ – wypowiedziane wielokrotnie słowo „Bóg” zdaje się częściej oddalać od ostatecznej ta-

⁸⁵ Woźniak-Łabieniec, *Lot ku nicości*, s. 105.

⁸⁶ A. Sandauer, *Filozofia Leśmiana*. W: *Zebrane pisma krytyczne*. T. 1. Warszawa 1981, s. 524.

⁸⁷ M. Głowiński, *Alcabon. O grotesce w poezji*. W: *Wiersze Bolesława Leśmiana*. Wyd. 2. Warszawa 1987, s. 76.

jemnicy, niż stanowić znak sensów metafizycznych. Książd Jan Sochoń w przenikliwych uwagach odnoszących się do poezji Leśmiana odróżnił „Boga przedstawianego”, który – zdaniem Karpowicza – jest uzależniony od wyobraźni ludzkiej, od Boga, który jest w poezji autora *Łąki* przyzywany w formie zbliżonej do modlitwy⁸⁸. W podobnym duchu o relacji Bóg–język pisał Piotr Sikora w artykule, którego tytuł (*Ostatnie przed wielkim milczeniem. O czym mówią chrześcijanie używając słowa „Bóg”?*), jak i cała treść wydają się bardzo bliskie metafizycznemu przesłaniu *Eliasz*. W centrum zainteresowania krakowskiego badacza znalazła się „paradoksalność” słowa „Bóg”:

Słowo to, nie posiadając konkretnego odniesienia przedmiotowego, pełni zatem kluczową rolę – jest zasadą organizującą cały dyskurs chrześcijański, całą chrześcijańską formę życia. Paradoksalność tego słowa, jednoczesne wiązanie z nim pewnych atrybutów i natychmiastowe odmawianie zasadności takiemu powiązaniu, wyraża paradoksalność chrześcijańskiej egzystencji jako takiej. Wyraża jednoczesną akceptację świata i uznanie pewnej interpretacji rzeczywistości za wiążącą, a zarazem zakwestionowanie wszelkich form życia i całej egzystencji jako niewystarczającej. [...]

Proponuję zatem uznać, że właściwą formą interesującego nas słowa nie jest „Bóg” – forma sugerująca możliwość mówienia o Bogu w trzeciej osobie z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora. Właściwą formą jest wołacz „Boże!”, wyrażający całoosobowe pragnienie sensu całości, zachwyty nad owym przeczuwanym, a nieuchwytnym całościowym sensem. Niemożliwość teoretycznego objęcia owego całościowego sensu (wynikająca z powodów logicznych) przyczynia się do tego, że „Boże!” jest ostatnim słowem poprzedzającym całkowite milczenie⁸⁹.

Wołacz „Boże!” zdaje się odgrywać w *Eliasz* szczególnie doniosłą rolę. Prorok zapowiada, że gdy Smuga, do której pierwotnie się zwracał, zgaśnie, znów skieruje się do niepoznawalnego Boga („znowu powiem: Boże! / Nie wiem, gdzie Twoje brzegi, a gdzie moje morze?”). Leśmianowski bohater „głosu Bożego słucha mimopławem” (LP 463), gdyż wie już, że w swej istocie nie jest to głos Absolutu, tylko fantazmatycznego tworu ludzkiej wyobraźni, którego konwencjonalność autor *Łąki* podkreślił m.in. poprzez chmury. Eliasz więc porzuca, przekracza, lekceważy „Boga”, a jednocześnie woła „Boże!”, woła z pasją i pokorą kogoś policzzonego między „jego ptaki”. Widać wyraźnie, że „paradoksalne słowo” „Bóg” jest stosowane przez poetę w odniesieniu do dwóch całkowicie różnych bytów – najwyższego i ograniczonego. Stosowane z premedytacją, której celem jest zwrócenie uwagi na ograniczoność języka, na paradoksalność sytuacji, w jakiej znajduje się człowiek dążący do Boga i mówiący o Nim poeta.

Eliasz nie tylko nie można więc nazywać „samobójstwem spirytualizmu”, ale trzeba uznać za najbardziej spirytualistyczny utwór autora *Łąki*. Leśmian bowiem, korzystając niezwykle twórczo z tradycyjnych chrześcijańskich sposobów wyrażenia niewyraźnego (zaprzeczenia, paradoksy), ukazuje proces uwalniania się od fantazmatów, od symboli, od wszelkich prób przedstawienia, wyobrażenia, nazwania tego, któremu „na imię Nieobjęty” (*Szewczyk*). Ten proces oczyszczenia z umownego języka poezji i religii – w tradycji chrześcijańskiej określane „ogo-

⁸⁸ J. Sochoń, *Metamorfozy Leśmianowskiej metafizyki*. W: *Bóg i język*. Warszawa 2000, s. 262.

⁸⁹ P. Sikora, *Ostatnie przed wielkim milczeniem. O czym mówią chrześcijanie, używając słowa „Bóg”?* W zb.: *Ostatnie przed wielkim milczeniem. Język i religia*. Red. A. Grochowska-Piróg. Kraków 2001, s. 114–115.

łoceniem”⁹⁰ – Leśmian doprowadza do końca, odsłaniając konwencjonalność słowa „Bóg” i pozostawiając jedynie formę „Boże!”, która, podobnie jak w wierszach Szewczyk, *Do siostry* czy w pierwszej części utworu *** (*Jam – nie Osjan! W zmyślonej postaci ukryciu...*), wyraża pragnienie istnienia tego, co absolutne. Warte podkreślenia, że ostatnie słowa, jakie Eliasza kieruje w stronę Boga, zostają bez odpowiedzi. Cały więc prezentowany w finalnej części poematu dialog ze Smugą kończy się jej zgaśnięciem, które Eliasza interpretuje jako wyrażenie zgody na „lot w bezbożyznę”. Nie wiadomo jednak, czy prorok taką zgodę rzeczywiście otrzymał. Eliasza właściwie sam podejmuje decyzję, co jest symptomatyczne dla całego utworu, w którym bohater, podobnie jak Mickiewiczowski Konrad, nie rozmawia z autentycznym Bogiem (jego obecność jest co najwyżej sugerowana w finalnych wersach poematu), ale ze zrodzonymi we własnej wyobraźni oraz odziedziczonymi po kulturze i religii fantazmatami. Zakończenie *Eliasz*, ukazujące „jasnowidztwo ostatniego tchnienia”, sugeruje śmierć Leśmianowskiego bohatera, poprzez którą przechodzi on od skończoności do nieskończoności, od niespełnienia do pełni, od teatralnego dialogu człowieka i „Boga” do „drętwej i pilnej Ciszyzny” (LP 464). Ostatni dwuwiers poematu przynosi zatem perspektywę „przebudzenia” się⁹¹ z ograniczonej jawy istnienia, wyjścia z ograniczonego wszechświata, ale tylko poprzez śmierć. Leśmianowski bohater dociera więc tam, gdzie „Bóg niepotrzebny”, tyle że słowo „Bóg” nie oznacza w tym przypadku absolutu, lecz językową formę określenia boskości. Eliasza w zakończeniu poematu przechodzi zatem od mówienia o Bogu do doświadczania tego, co ostatecznie nigdy nie może zostać zwerbalizowane, do doświadczania tajemnicy, która (w świetle fragmentów: „Chcę lecieć w Twoją przyszłość!” czy „Już – z Tobą!... Już – bez Ciebie!”) może być wyrazem istnienia prawdziwego, niepoznawalnego Boga. W tradycji mistycznej taką sytuację metafizyczną poznającego podmiotu nazywa się „przebóstwieniem”, czyli „porzuceniem ludzkiego obrazu Boga, porzuceniem zaprzeczania i stwierdzania i przygotowaniem się do transgresji”⁹².

Trudno zaprzeczyć, że w liryce Leśmiana dominuje „wpisywanie” Boga w ramy świata przedstawionego, manifestacyjne uzwyczajnianie Go i ograniczanie Jego wszechmocy⁹³. Nie oznacza to jednak, że poezja autora *Srebronia* wolna jest od koncepcji Boga transcendentnego. Leśmian nigdy Go jednak w swojej twórczości nie „przedstawia”, nie opisuje, nie udziela mu głosu. Wszystkie „wypowiedzi Boga”

⁹⁰ *Ogolenie*. Hasło w: Św. Jan o d K r z y ż a, *Dziela*. Przeł. B. S m y r a k. Wprowadzenie O. F i l e k. Wyd. 4, przejrzy. Kraków 1986, s. 868.

⁹¹ *Przebudzenie*. Hasło w: *Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, metafory, figury stylistyczne i gatunki literackie w „Piśmie Świętym”*. Red. L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman. Przeł. Z. K o ś c i u k. Warszawa 2003. Zob. też *ibidem*, s. 423: „Obraz przebudzenia pojawia się w *Piśmie Świętym* także w innym celu: opisanie cielesnego (J 11, 11; Dn 12, 2) i duchowego (Ef 5, 14) zmartwychwstania jako przeciwieństwa fizycznego snu i duchowej śmierci”.

⁹² B o c h e ń s k i, *op. cit.*, s. 211.

⁹³ Zob. na ten temat T. C i e ś l a k, *Bóg i świat w poezji Bolesława Leśmiana*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, t. 1, s. 53: „Autor *Sadu rozstajnego*, wśród wielości przedstawień Boga, konsekwentnie wpisuje Go w mechanizm rządzący światem [...]. Ten właśnie zabieg czyni niezbędnym traktowanie Boga w świecie przedstawionym poezji Bolesława Leśmiana jedynie jako literackiej, areligijnej kreacji”. Zob. też K a r p o w i c z, *op. cit.*, s. 61: „Bóg Leśmianowski jest wieloraki [...]. Jedno jest pewne: jest uzależniony od wyobraźni ludzkiej i od jej pragnień, a nie na odwrót”.

pojawiające się w wierszach takich, jak m.in. *Dąb, Eliasz, Strój czy Dżanada* to w swej istocie wariacje na temat ludzkich wyobrażeń, głosy fantazmatycznych postaci, które zresztą najczęściej mówią w sposób odsłaniający swój literacki charakter. Jednak obecność Stwórcy nieogarnionego i niepoznawalnego jest w poezji autora *Łąki* przyzywana i sugerowana; w dramatycznej apostrofie kończącej wiersz *Do siostry*, w finale *Szewczyka*, w którym mowa o „Nieobjętym”, wreszcie w *Eliaszu*, którego „Ciszyznę”, następującą po dramatycznym spiętrzeniu paradoksów, można zrozumieć poprzez odwołanie do koncepcji „przebóstwienia” w chrześcijańskiej tradycji mistycznej. Leśmian sugeruje więc obecność absolutnego Boga. Trzeba jednak koniecznie zaznaczyć, że mówiąc w *Eliaszu* o „ostatnim tchnieniu” poeta jednoznacznie zaprzecza nadziei na doświadczenie Boskiej „pełni” za życia i podważa jakąkolwiek możliwość definitywnego wyrażenia jej w języku.

W *Eliaszu* droga do „Ciszyzny” oraz „innej jawy niż jawa Istnienia” biegnie przez zanegowanie ludzkich wyobrażeń o Stwórcy. Właśnie dlatego Leśmian tak wyraźnie odsyła imaginację czytelnika w stronę *Wielkiej Improwizacji*, tak konsekwentnie korzysta z występujących w niej obrazów i motywów, dlatego także stylizuje obecnego w tekście „Boga” zgodnie z Konradowymi fantazmatami. Wydaje się, że w arcymonologu głównego bohatera *Dziadów* drezdeńskich, który bez wątpienia był jedną z najważniejszych inspiracji *Eliasza*, Leśmian nie dostrzegł – jak czynili to interpretatorzy jego czasów – wypowiedzi zbuntowanego grzesznika czy też nieszczęśliwego Polaka, ale uniwersalne w swojej wymowie wystąpienie człowieka, ze swej natury niezdolnego do zrozumienia Boskości.

„Czym śpiewak dla” poety?

Nie sposób ostatecznie określić, czym była *Wielka Improwizacja* dla autora *Łąki*, gdy najprawdopodobniej w 1898 roku z powodu przekształcenia monologu najśłynniejszego polskiego więźnia sam stał się więźniem. W jakim stopniu początkujący poeta rozumiał znaczenie najbardziej kontrowersyjnego fragmentu *Dziadów* części III i jak go interpretował? *Sonet II* i *Idealy* sugerują wszakże, że ówczesna Leśmianowska lektura *Wielkiej Improwizacji* nie odbiegała zbytnio od młodopolskiego paradygmatu. Już wtedy jednak uwaga młodego autora *Głuchoniemej* koncentrowała się na problemie „niewyraźności”, już wtedy fascynowała go Mickiewiczowska metafora „pieśni”, która w dojrzałej twórczości zaowocowała wyrażoną w szkicu *Przemiany rzeczywistości* oraz w wierszach takich, jak *Zamyślenie czy Poeta* koncepcją „pieśni bez słów”.

Już *Idealy* pokazują, że nie pierwsze 68 autotematycznych wersów *Wielkiej Improwizacji* zdawało się fascynować Leśmiana najbardziej, ale złożoność i niejednoznaczność postaci Konrada. Odnosi się wrażenie, że – w przeciwieństwie do optyki znanej z *Monsalwatu* Artura Górskiego⁹⁴, w ogromnym stopniu kształtującej charakterystyczny dla początków XX wieku sposób czytania *Dziadów* drezdeńskich – Leśmian postrzegał Konrada jako bohatera, którego wypowiedzi trudno utożsamiać z poglądami Mickiewicza. Jest wielce prawdopodobne, że

⁹⁴ A. Górski, *Korona geniuszu. W: Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*. Warszawa 1998, s. 30: „Jedyny fragment, w którym Mickiewicz wypowiedział się najgłębiej i z całkowitą szczerością, to *Improwizacja*. Z tego tedy najwyższego punktu spojrzymy na horyzont jego życia”.

jedną z głównych inspiracji dla Leśmianowskiej koncepcji człowieka, określanego w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* słowami: „Tyleż w nim [...] triumfu, ile upadku, tyleż istnienia, ile nieistnienia” (LS 41), była postać głównego bohatera *Dziadów* części III, ukazana przez Mickiewicza w momencie „klęski”, będącej etapem formowania się tożsamości, postać w fascynujący sposób „niedojrzała”.

Analiza *Trupięgów*, wiersza *W locie* i *Eliasz* prowokuje do upatrywania źródeł Leśmianowskiej fascynacji *Wielką Improwizacją* w jej fantazmatyczności. Autor *Ląki* w swoich reinterpretacjach arcymonologu Konrada zdaje się odwoływać do dwuznaczności fantazmatów, które według Marii Janion „sytuują się między mitami a stereotypami – dzielą więc cechy z jednymi i z drugimi: bluźnierczość przekraczającą zakazy społeczne, ale i uspokojenie, ugodę, konformizm”⁹⁵. Nawiązując do „lotu” Mickiewiczowskiego bohatera, Leśmian unika poetyckiej konwencjonalności, ale też jednocześnie demaskuje „łatwość”, z jaką poezja w niedoskonały sposób ukazuje to, co niewyraźalne. Leśmianowski „lot w wieczystą swobodę” jest więc w swej istocie opowieścią o ograniczeniach, konwencjach i stereotypach nieustannie towarzyszących ludzkim próbom przedstawienia absolutu. Konrad interesował zatem Leśmiana jako genialny twórca obłądnego monologu, który w żadnym razie nie oddawał prawdy o „Najwyższym na niebiosach”, ale, jak pisał autor *Piły* w szkicu *U źródła rytmu*: „Nie tylko Bogiem, lecz i pieśnią o Bogu człowiek żyje na ziemi” (LS 72). *Wielka Improwizacja* – fantazmatyczna „pieśń o Bogu” – stała się dla Leśmiana inspiracją do ponawiania wysiłków romantycznego „megalomana”, wysiłków skazanych na niepowodzenie, ale może właśnie dlatego cennych i ważnych. Stosunek autora *Ląki* do Mickiewiczowskiego bohatera, w którego wcielił się po raz pierwszy najprawdopodobniej w 1897 lub 1898 roku i którego maskę przywdziewał wielokrotnie na kartach swojej poezji, dobrze podsumowuje ostatnia strofa wiersza *Do śpiewaka*: „Kocham cię za twojego obłądu bezwinę, / Za czar twojej niemocy, za wspomnienia bratnie!” (LP 277).

Abstract

PIOTR SZWED
(University of Lodz)

LEŚMIAN'S GREAT IMPROVISATIONS.
SCENE II FROM THE DRESDEN "FOREFATHERS' EVE"
AND VISION OF LITERATURE, MAN AND GOD
IN THE POETRY OF THE AUTHOR OF "NAPÓJ CIENISTY" ("SHADOWY DRINK")

The article pays attention to one of the most important sources of Leśmian's poetic imagination, namely Adam Mickiewicz's *The Great Improvisation*. From the time of composing his earliest pieces, such as *Sonet II (Sonnet II)* to the great poems closing the collection *Napój cienisty (Shadowy Drink)*, Leśmian derived from it images, metaphors and paraphrased Mickiewicz's "winged words," making Konrad's grand monologue one of the most important context of his literary creativity. Each of the four chapters with quotes from *The Great Improvisation* used as titles concentrates on a different aspects of Leśmian's creative reading of the most famous scene from *Forefathers' Eve Part III*. In the first chapter „Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata!” (“My song, you are a star beyond the confines of the world”) the author points at the relationships between Leśmian's poetry

⁹⁵ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*. W: *Projekt krytyki fantazmatycznej*. Warszawa 1991, s. 26.

and the romantic conception of internal song. In the second one "*Lecz jestem człowiek, i tam, na ziemi me ciało*" ("*But I am a man and there on Earth is my flesh*") he shows how insightful as regards the point of view of Konrad – an immature character and childish in his desire to speak with the Creator – is Leśmian's reading of *The Great Improvisation*. The two final chapters "*Śmiało, śmiało! tę iskrę rozniećmy, rozpalmy*" ("*Go ahead and strike the spark*") and "*Jeśli nie zgadł, odpowiedz*" ("*If I am wrong, respond*"), the most thorough ones, are devoted to an interpretation of the poem *W locie* (*Flying*) and the poem *Eliasz* (*Elias*) in both of which, yet again, in Leśmian's creativity a hugely important role is played by the rule of "self-creation" and "self-destruction."