

Poezja i prawda mitu. Próba interpretacji „Dziewczyny” Bolesława Leśmiana

Andrzej Mencwel

ANDRZEJ MENCWEL Uniwersytet Warszawski

**POEZJA I PRAWDA MITU PRÓBA INTERPRETACJI „DZIEWCZYNY”
BOLESŁAWA LEŚMIANA**

Dwunastu braci, wierząc w sny, zbałało mur od marzeń strony,
A poza murem płakał głos, dziewczęcy głos zaprzepaszczony¹.

Można powtarzać ten dwuwiersz wielokrotnie, podobnie jak każdy następny, a jest ich łącznie 20, i zawsze wybrzmi on tym samym rytmem. Gdy utwór czytamy głośno, do czego wydaje się przeznaczony, rytm ten porusza nie tylko organy mowy, ale również skrycie, lecz odczuwalnie, całe ciało. Leśmian był zafascynowany rytmem w poezji i sztuce, także w architekturze, poświęcił mu osobiste wypowiedzi esejistyczne². W roku 1911 jako główny reżyser epizodycznego Teatru Artystycznego (który mieścił się w małej sali warszawskiej Filharmonii) spektakle podobno stylizował rytmicznie, grając słowem i ciałem aktorów w przestrzeni scenicznej. Nie znalazło to poklasku wśród ówczesnych widzów, nawykłych do koturnowych deklamacji, i po kilku miesiącach inicjatywa upadła. Rozmyślając o poezji, prawie już przedśmiertnie, napisał Leśmian:

praca twórcza jest [...] przede wszystkim pracą rytmiczną. Ujawnia ona swój rytm w utworach, z tego właśnie rytmu bezpośrednio powstałych. Piękno tych utworów między innymi polega i na tym, że swą budową stwierdzają śpiewne źródło swych narodzin – że przejrzystością całkowicie niematerialną stroną rytmu, który był ich pobudką twórczą i który towarzyszył ich wcieleniu. Słowa idą w ślad za rytmem przewodnim jak za nicią Ariadny. Najpierw rytm, a potem słowa³.

Czytając *Dziewczyne*, odbieramy jednak najpierw słowa, ich szczególny układ wprawia nas dopiero w odpowiedni rytm. Jest to rytm wersyfikacyjny, jego rozbioru w klasycznym eseju analitycznym dokonał Kazimierz Wyka⁴. Powtarzam za nim,

¹ B. Leśmian, *Dziewczyzna*. W: *Poezje zebrane*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 2010, s. 329. Dalej do wierszy z tego wydania odsyłam za pomocą skrótu L. Ponadto stosuję skrót V = G. Vico, *Nauka nowa*. Przeł. J. Jakubowicz. Oprac., wstęp S. Krzemień-Ojak. Warszawa 1966. Liczba po skrócie wskazuje stronę.

² B. Leśmian: *Rytm jako światopogląd*. W: *Szkice literackie*. Oprac., wstęp J. Trznadel. Warszawa 1959; *U źródeł rytmu*. W: jw.

³ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*. W: jw., s. 84. Tekst ten, publikowany również pod tytułem *Traktat o poezji*, powstał w roku 1937, a miał być wygłoszony na uroczystym zebraniu Polskiej Akademii Literatury, czego autor już nie dożył.

⁴ K. Wyka, *Dwa utwory („Dusiółek”, „Dziewczyzna”)*. W zb.: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Wyd. 2. Kraków 1971, zwłaszcza s. 255–264.

że każdy z wersów tego utworu zapisany został długim i bardzo rzadkim w poezji polskiej układem 17-zgłoskowym, gdzie na co drugą sylabę pada wyraźny przycisk, czyli akcent: „Dwunastu braci, wierząc w sny, zbadało mur od marzeń strony”, co daje nam wiersz o podwojonym rytmie, sylabicznym i tonicznym zarazem.

Tego rodzaju człony rytmiczne nazywały się w poezji starożytnej *st o p a m i* i nazwa ta powszechnie została przyjęta. Stopa o dwu sylabach, w których przycisk pada na sylabę drugą (– ˘), to jamb. [...] Jasne, że cała kompozycja metryczna *Dziewczyńny* jest kompozycją złożoną wyłącznie z jambów. Osiem kolejnych jambów, a zatem – wiersz sylabotoniczny. Jeszcze dokładniej: jest to 8-stopowiec jambiczny [...]⁵.

Sylabotonizm to system wersyfikacyjny oparty na powtarzalnej liczbie sylab akcentowanych i nieakcentowanych, a wywodzi się go z pradawnych pieśni. Antyczna stopa wierszowa z kolei, pouczają nas greccyści, wzięła się z ruchu stopy w tańcu lub w marszu, jej podniesienia (*arsis*) i opuszczenia (*thesis*). Wersyfikacyjny kunszt *Dziewczyńny*, przez wyrafinowane językowe zapośredniczenie, odsyła nas zatem do elementarnego rytmu ciała.

Dlaczego Leśmian wybrał dla tego akurat wiersza tak wyrazisty i w poezji polskiej wyjątkowy układ metryczny? Odpowiedzieć na to pytanie, to dopełnić odczytanie Wyki, który nazwał *Dziewczyńnę* „balladą filozoficzną”. Wstępnie notuję, że inne, uznawane za reprezentatywne ballady poety – *Dżananda*, *Pan Błyszczącyński*, *Dwaj Macieje* – tego niezwykle układu metrycznego nie powtarzają. Wyka, niezrównany znawca poezji polskiej, sugerował, że *Dziewczyńna* jest odpowiedzią na *Dzwony* Leopolda Staffa, napisane również owym szczególnym 8-stopowcem jambicznym. Utwór Staffa ukazał się w jego pierwszym, sławnym tomie *Sny o potędze* (1901), wiersz Leśmiana – w tomie *Napój cienisty* z 1936 roku. Wyka nie znał daty pierwodruku *Dziewczyńny*, dziś natomiast tę datę mamy podaną w przypisie do edycji *Poezji zebranych* („Wiadomości Literackie” 1933, nr 53, z 3 XII ⟨L 720⟩). Pierwodruk nie przesądza o czasie powstania utworu, nie ma jednak powodu sądzić, iż wiersz został napisany całe dekady wcześniej. Domniemanie, że Leśmian nosił się około 30 lat z potrzebą takiej poetyckiej dyskusji z Leopoldem Staffem, wydaje mi się wątpliwe, tym bardziej że Wyka nie mylił się pisząc, iż „utwór Leśmiana jest [...] o wiele bogatszy myślowo”⁶. *Dzwony* Staffa były bardzo huczne i nadto też potężne, co częste w pierwszym jego tomie:

Z każdego dzwonu wali grom! Krew bucha z każdej dzwonu czary!
Huk! Nieskończoność dzwonów! Jęk! W krag bezkres dzwonów! Huk w bezmiary!⁷

Choć „nieskończoność”, „bezkres” i „bezmiary” należały do Leśmianowskiego słownika poetyckiego, jestem przekonany, że tonację młodego Staffa suwerenny autor *Dziewczyńny* odczuwał jako przebrzmiała, wobec czego nie musiał się do niej odnosić. Jego ballada była ewokacją oryginalną, autorsko osobistą, a kulturowo źródłową.

Wyka w pierwszej części swego eseju, niejako równolegle, analizował także *Dusiołka* Leśmiana, z wcześniejszego o 16 lat tomu *Łąka* (1920), mistrzowsko wy-

⁵ *Ibidem*, s. 256.

⁶ *Ibidem*, s. 257.

⁷ L. Staff, *Dzwony*. W: *Poezje*. Wybór, wstęp B. Zadura. Lublin 1986, s. 32.

kazując złożoność pozornej prostoty tego utworu. Ludowy bajarz opowiadający anegdotyczną fabułę *Dusiołka* został, zdaniem krytyka, tak wystylizowany, żebyśmy na koniec dopiero zrozumieli poetycki cudzysłów, w jaki ujął go twórca.

Rzekł Bajdała do Boga:
O rety – olaboga!
Nie dość ci, żeś potworzył mnie, szkapę i wołka,
Jeszcześ musiał takiego zmajestrować Dusiołka? [L 172]

Ludowość *Dusiołka* pojawia się w przytoczeniu, nie w powtórzeniu, jest przeto pastiszowa, a nie kultowa. Co do *Dziewczyny* natomiast, dla której, jak to dla ballady, również ludowe wynajdywano odniesienia (dwunastu braci, cieni i młotów; trzykrotne powtórzenie akcji), autor tej wzorcowej analizy stanowczo zastrzegając: „Ludowe analogie wersyfikacyjne [...] tutaj w ogóle nie wchodzi rachubę”⁸. Więc jeśli nie ludowe, to może antyczne, zważywszy na regularny 8-stopowiec jambiczny? Albo jeszcze starsze, skoro budzą cielesny odzew rytmiczny?

Autor *Łąki* (1920), ze znamienym cyklem *Ballad*, a zwłaszcza z przesławną *Stodołą*, stylizacje ludowe uprawiał często, zarówno w poezji, jak i w prozie. *Klechdy sezamowe* i *Klechdy polskie* są zapewne najbardziej popularnymi utworami Leśmiana. Ich edycje wymagają starannych przypisów etnograficznych, ponieważ autor starał się pisać językiem swych bajecznych postaci. W powojennej fazie odbioru jego twórczości, kiedy ponownie go odkrywano, „ludowość” wydawała się kluczowa dla zrozumienia nie tylko utworów stylizowanych, lecz również całego dzieła. I to nie dlatego, że „lud” eksponowano wtedy jako właściwy podmiot historii, a romantyczną ludowość ballad Adama Mickiewicza i Fryderyka Chopina wznoszono na piedestał. W odniesieniu do Leśmiana jedno było pewne – autor *Sadu rozstajnego* (1912) od początku tworzył swą poezję poza językiem pozytywistycznego „szkiełka i oka” oraz potocznego, zdroworozsądkowego, „filisterskiego” obrazu świata. Nie różnił się tym wówczas od innych modernistycznych poetów, później jednak stworzył język poetycki wyłączny i tak niezwykły, że niechętnym krytykom zdarzało się go uznawać za „odrębny od dzisiejszej polszczyzny”.

Jacek Trznadel w pierwszej monografii Leśmiana poświęcił ludowości całą obszerną część swojej książki⁹. Nie mogę wchodzić w szczegóły jego wywodów dotyczących wielu wierszy, motywów i paralel, ponieważ zajmuje mnie tylko jeden utwór. Pisząc o *Dziewczynie*, autor monografii podkreślał za Wyką, iż ta „ballada Leśmiana z ludowej – staje się balladą filozoficzną”¹⁰. Przymiotnik „filozoficzny” w użyciach Trznadla i Wyki oznaczał pewną nobilitację, ale nie została ona dookreślona. W popularyzacjach prozatorskich Leśmian traktował „ludowość” jako swoisty kulturowy rezerwar, co wówczas zdarzało się dość często – przykładami są chłopomania i styl zakopiański. W poezji natomiast, szczególnie w jej dojrzałej fazie (tom *Napój cienisty* zbierał wiersze z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, a sam poeta mówił o nim, że „nie jest dalszym ciągiem *Łąki*, tylko zupełnie odrębnym etapem” (L 716)), ważniejsza od „ludowości” była „pierwotność”. Michał Głowiński niezależnie, choć

⁸ Wyka, *op. cit.*, s. 257.

⁹ J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*. Warszawa 1964, cz. 3: *O ludowości*.

¹⁰ *Ibidem*, s. 181.

równoległe z pracą Trznadla, napisał studium *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny* i dokonał w nim kompetentnego przeglądu oświeceniowych i ewolucjonistycznych koncepcji „pierwotności” języka poetyckiego¹¹. W koncepcjach tych zresztą „pierwotność” była przeważnie synonimem „prymitywizmu”, czyli przestarzałej, ograniczonej prostoty; ze schematyzmu takiego wydobywał się Aleksander Świętochowski, autor szkicu *Poeta jako człowiek pierwotny* (1896). Głowiński szczególną uwagę zwracał na myśl Giambattisty Vica, dla którego pierwotność nie była prymitywem, lecz utraconym bogactwem.

Giambattista Vico, neapolitańczyk, żył z dala od ówczesnych centrów myśli europejskiej, Paryża i Londynu, pracował poza dominującą alternatywą racjonalizmu i empiryzmu, ale czytał Kartezjusza i Johna Locke’a. Przez całe życie tworzył monumentalne dzieło, znane pod skróconym tytułem *Nauka nowa*, które Jerzy Szacki uznaje za „narodziny historii kultury”. Zarówno pełny tytuł, jak i czas powstania dzieła są kwestiami, ponieważ Vico, ogarnięty „szaleństwem poprawiania”, tekst doskonalił właściwie ciągle, a tytuł rozwijał zmiennie. Pisze o tym bliżej autor opracowania polskiej edycji dzieła, Sław Krzemień-Ojak, we wstępie zatytułowanym *Antropologia historyczna G. B. Vica*. Wizja „cyklicznego biegu dziejów”, którą filozof przedstawiał w ostatnich dwóch księgach *Nauki nowej*, była rozbudowaną koncepcją historiozoficzną:

Cykl historii prowadzi od barbarzyństwa do cywilizacji. [...] Za każdym razem powtarza się [...] trójdzielny schemat rozwojowy: trzy kolejno następujące po sobie epoki to „czas bogów”, „czas bohaterów” i „czas ludzi”. Trzecia epoka kończy wprawdzie cykl, ale niczego nie zamyka: każdy naród osiągnawszy wyżyny cywilizacji, przeżywa upadek i powraca do barbarzyństwa, aby następnie znowu zmierzać do doskonałości. W ten sposób dzieje ludzkie są nie tylko określone, ale i przesądzone, obracają się w wielkich, powracających „cyklach losu”¹².

W humanistyce Vico został trwale skojarzony z idiomem „*corso e ricorso*”. Stanisław Brzozowski autora *Nauki nowej* (czytał ją w oryginale) uważał za „największą postać nowoczesnej filozofii”¹³.

Dla antropologii kultury – którą Vico zapoczątkował – najważniejsze były dwie księgi *Nauki nowej*, obejmujące znaczną większość tekstu: księga druga, *O mądrości poetyckiej*, oraz trzecia, *O odkryciu prawdziwego Homera*. W tej ostatniej Vico napisał zdanie, które winno stanowić dewizę antropologii słowa, więc i literatury¹⁴: „Ludy greckie dlatego wiodły spór o ojczyznę Homera i dlatego niemal wszystkie chciały, by był on ich obywatelem, że same były Homerem” (V 460). Oznajmienie to

¹¹ M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*. W: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Kraków 1998 (pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 2). Zob. też krytyczną recenzję książki Trznadla: M. Głowiński, *Pierwsza monografia*. W: jw. (pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4).

¹² A. Sikora, *Od Heraklita do Husserla. Spotkania z filozofią*. Warszawa 1999, s. 201.

¹³ E. Kącka, „Nieobciążony wplywem żadnej sekty...” Giambattista Vico w myśleniu Stanisława Brzozowskiego. W zb.: *Stanisław Brzozowski, (ko)repetycje*. T. 1. Red. D. Kozicka, J. Orska, K. Uniłowski. Katowice 2012, s. 173.

¹⁴ To, jak rozumiem antropologię słowa i literatury, wyjaśniłem w studium *Antropologia słowa i historia kultury* (w: A. Mencwel, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*. Warszawa 2006). Zob. też *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*. Oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima. Wstęp G. Godlewski. Warszawa 2003.

wydaje się skrótem myślowym wymagającym eksplikacji podobnie rozległej jak cała opasła *Nauka nowa*. Biorę je za przenośnię, pomocną w odsłanianiu przesłanek Vikańskiej antropologii.

Autor *Nauki nowej* nie przeczył personalnemu istnieniu poety o imieniu Homer. Pisał nawet bliżej, że „Homer stworzył *Iliadę* w czasach swojej młodości [...], gdy Grecja była młoda i pełna wzniosłych namiętności: dumy, gniewu i zemsty” (V 461). *Odyseję* natomiast komponował „w starości”, kiedy Grecja „czuła podziw dla Ulisesa, bohatera mądrości”. Sądził jednak również, że „rapsodów” podobnych do Homera znano wielu, a wszyscy oni, ślepi i ubodzy, „musieli zarabiać na życie, śpiewając po miastach Grecji poematy Homera” (V 460–461). Dlaczego rapsodowie ci byli ślepi? – można podejrzliwie zapytać, nie dowierzając wywodom Vica. Dlatego, odpowiada filozof, że „ślepcy obdarzeni są niezwykłą pamięcią” (V 460). A co tu ma do rzeczy „niezwykła pamięć”? To mianowicie, iż: „Homer żył naprawdę w ustach i pamięci owych ludów greckich od wojny trojańskiej aż do czasów Numy, to znaczy w okresie czterystu sześćdziesięciu lat” (V 460).

Współcześni historycy kultury uważają, że rapsodowie, zwani też aoidami, wcale nie byli ubodzy, wojna trojańska miała zaś miejsce w połowie starożytnego XII wieku, Homerowskiej kompozycji *Iliady* dokonano w połowie VIII, a *Odysei* na przełomie VIII i VII wieku przed naszą erą. Oznaczałoby to, że Vico się mylił, ponieważ ustne zbieranie i komponowanie tych eposów trwało prawie 7 stuleci – tyle minęło od wojny trojańskiej do ateńskiego spisania, pod koniec VI stulecia przed naszą erą. Drugi król rzymski, Numa Pompiliusz, jeśli o niego chodziło Vicowi, nie miał z tym nic wspólnego. Filozofa jednak nie sprawdzamy przez faktyczność jego wiedzy, także dlatego, że choć w toku ostatnich 300 lat (od publikacji pierwszej wersji *Nauki nowej* w 1725 roku) uległa ona znacznemu poszerzeniu, to przecież pozostaje niepewna¹⁵. Sprawdzamy go natomiast przez spójność jego myśli, co właśnie czynię.

Vico był przekonany, że eposy homeryckie, zanim zostały spisane, powstawały ustnie, i ustnie również, raczej zbiorowo, były utrwalane i odtwarzane. Zaznacza on wielokrotnie, że je śpiewano, a śpiew ten przybierał różne formy melorecytacji, zestrojonej rytmem słowa i ciała. Występ aoidy Demodoka z formingą na dworze króla Feaków (pieśń 8 *Odysei*) był wyrazem zindywidualizowanej już, choć nadal przedpiśmiennej fazy tego wielopokoleniowego procesu twórczego. Zdaniem Vica sam dwuczęściowy wyraz „rapsod” oznaczał „zbieracza śpiewów”, które powstawały samorzutnie w „ciżbie narodów greckich”, najpierw zapewne Achajów, a potem innych plemion greckich. Rapsodowie odznaczali się „zadziwiająca pamięcią”, wspomaganą przez „ślepotę” strzegącą ich przed zmysłowym rozproszeniem, „narody zaś mówiły wierszem, a jego metry i rymy znacznie ułatwiały im zachowanie w pamięci wydarzeń rodzinnych i społecznych” (V 449). Cały domniemany zasób tych anonimowych wierszy-pieśni przypuszczalnie był uprzednio „chaosem”, zanim „Pizystratydzi, tyrani ateńscy” nakazali ich „uporządkowanie” jako poematów Homera. Poezja epicka zatem, powstająca i przekazywana ustnie, opierała się na specjalnych rytmach słownych, melodycznych i cielesnych. Jej wyróżniający się

¹⁵ Zob. B. Bravo, E. Wipszycka, *Historia starożytnych Greków*. T. 1: *Do końca wojen perskich*. Warszawa 1988 (zwłaszcza rozdział poświęcony „poematom homerowym”, *Iliadzie* i *Odysei*).

twórcy, a może lepiej – aktanci lub agensi, musieli odznaczać się szczególnie sprawną pamięcią, aby długotrwale odtwarzać i przetwarzać pieśni-wiersze. Dźwięczały one czy też odgrywane były w małych grupach rodowo-plemiennych (przez Vica nazywanych „ludami” lub „narodami”), z czynnym, werbomotorycznym, jak się dziś określa, udziałem wszystkich obecnych. „Ludy greckie [...] same były Homerem” (V 460).

Jeśli tak – co oznacza „mądrość poetycka”, której autor *Nauki nowej* poświęcił najbardziej obszerną, liczącą ponad 300 stronic polskiej edycji, drugą księgę swego dzieła? Dowodził w niej nie tylko pierwotności owej „mądrości poetyckiej”, ale również jej kompletności, ponieważ kolejne rozdziały przeznaczył oryginalności poetyckiej metafizyki, logiki, moralności, ekonomii, polityki, a nawet fizyki, astronomii, chronologii i geografii. Wyliczenie to, zaczerpnięte z tytułów poszczególnych części księgi, podsuwa myśl, że „mądrość poetycka” uważał Vico za całościową wizję świata. Można nawet powiedzieć, że bardziej całościową niż następującą po niej czasowo „mądrość filozofów”. „Mądrość poetycka” nie znała bowiem tych podziałów i opozycji, które filozofia wprowadziła, na których się oparła i opiera: istnienie i poznanie, duch i materia, podmiot i przedmiot.

Vico, oczywiście, każdą z wyszczególnionych, nazwanych i przedstawianych dziedzin owej „mądrości poetyckiej” rozumiał we właściwy sobie sposób, czego tutaj przybliżyć nie ma potrzeby. Podkreślam jedynie, że za „początek mądrości poetyckiej” uznawał metafizykę, którą nazywał surową, a czerpała ona z „ogromnej zmysłowości i bogatej wyobraźni”, rodzących „zdumienie światem bogów i ludzi” (V 167). „Metafizyka” ta równała się bezpośredniemu doświadczeniu „wielkiego, żywego ciała natury, odbierającego wrażenia i odczuwającego namiętności” (V 168). Jej surowość nie kojarzyła się ze srogością, lecz z szorstkością, niewyrobieniem, pierwotnością – można więc określić ją jako przedintelektualną i przedfilozoficzną. „Wiedza refleksyjna [pisał autor *Nauki nowej*] znajdowała się wówczas dopiero w zarodku” (V 426). Jego marginalna uwaga o „językach bogatych w abstrakcyjne terminy i liczne uogólnienia, które oddzielają umysł od zmysłów” (V 169), jest olśniewająca, gdyż przeciwstawia to „oddzielenie” niepodzielnej, integralnej mądrości poetyckiej. Vico był przy tym pewien, że „sztuka pisania” oraz „użytek liczb” wzmacniają separację umysłu od uczuć i zmysłów, genetycznie są więc związane z powstaniem nauki i filozofii. Antropologia piśmienności ma w nim również swego prekursora albo i profetę.

Wracam do *Dziewczyny* Leśmiana, bo to jej dopełnionemu odczytaniu służy Vikański ekskurs. Zapytuję najpierw – kto mówi w tej balladzie, kto nam ją głosi („Bo to był głos i tylko – głos, i nic nie było, oprócz głosu!”, L 330)? Wersologiczny jej rozbiór przejeśliśmy od Wyki, a za Vikiem możemy jeszcze dodać, że jamb jest stopą wierszową najbardziej zbliżającą poezję do prozy. To się o tyle rymuje z samowiedzą poety, że *Dziewczynę* w jej tekście nazywa powieścią i tę autorską sugestię chętnie podejmuje.

„Dwunastu braci, wierząc w sny, zbadało mur od marzeń strony” – pierwszy wers utworu czytamy jako oznajmienie samego autora, który nie został tutaj zapośredniczony, zatem przesłonięty, fikcyjnym konstruktem artystycznym, jakim byłby podmiot liryczny lub narrator. Kiedy przechodzimy do wersów następnych i wszystkich kolejnych dystychów, narracja się komplikuje, a głosy autora i boha-

terów (dwunastu braci, cieni, młotów) wybrzmiewają obok siebie lub przenikają się wzajemnie. Dziewczyna, zawsze zapisywana w tekście majuskułą – „poza murem” i „od marzeń strony” – jest równie realna dla postaci utworu, jak i dla samego poety. „Powieść” ta zatem stanowi utwór wielogłosowy, czyli polifoniczny, a nie monofoniczny, jednogłosowy, jak najczęściej bywa w liryce, której najbliższym przymiotnikiem jest – „osobista”. U Leśmiana podobnych przykładów liryki osobistej, bezpośrednio, wyraźnie jednopodmiotowej jest również wiele. W tomie *Napój cieniasty* mamy cały wyodrębniony cykl takich liryków zatytułowany *Spojrzystość*. A w nim utwory dla poety prymarnie: *W czas zmartwychwstania* lub *W trwodze*. Należałoby je przytoczyć w całości, ale muszę poprzestać na pojedynczych wersach:

Jest taka dumna w ziemi kość,
Co się sprzeciwi zmartwychwstaniu!
(*W czas zmartwychwstania*, L 418)

I co znaczy ten wszechświat, gdy Boga nie widać?
(*W trwodze*, L 419)

Równie może często, a na pewno wcześniej (cykl *Zielona godzina* w tomie *Sad rozstajny*), utwory swoje, zwłaszcza miłosne, Leśmian dialoguje (np. *Usta i oczy*), później zaś tworzy liryczne arcydramaty (*Urszula Kochanowska*). W *Dziewczynie* jednak nie chodzi tylko o graficznie wyodrębniony dialog, choć i taki, podkreślony cudzysłowem, w niej wyczytamy („O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!”, L 329), lecz o wielopodmiotowość całej wypowiedzi poetyckiej. W tym samym tomie z *Dziewczyną* sąsiaduje ballada *Dżananda* (pierwodruk w 1932, więc rok wcześniejszy), oznajmienia są tu wyraźnie dwupodmiotowe:

Tchu nie stało wieczności! Nie drgnęły upały!
Świat i zaświat tym samym snem nieruchomiały.
Nie bruździły się trawy, nie skrzypiały krzaki,
Nie szumiały mangowce, nie śpiewały ptaki.
Jedna cisza – od nieba, a druga – od lasu, –
Cisza ciszy – nie słyszy... Czas nie czuje czasu... [L 333]

Któż doświadcza tego, że „Cisza ciszy – nie słyszy”, a „Czas nie czuje czasu”? Dzieje się to – jeśli tak rzec można o gruntownym bytowym znieruchomieniu – zarówno w świadomości/doświadczeniu bohatera ballady (*Dżanandy*), jak i jej autora (poety Leśmiana), osobiście tu obecnego. Już w pierwszym wersie zapewnia on nas: „Szedł Dżananda tym lasem, gdzie bywać snem mogę” (L 333).

Nie są to jedyne przykłady Leśmianowskiej polifonii poetyckiej, ponieważ zwłaszcza w balladach, więc we własnych „powieściach” poetyckich, przez badaczy uznawanych za poniekąd programowe (*Sen wiejski*, *Dżananda*, *Pan Błyszczczyński*, *Eliasz*, *Dwaj Macieje*), autor wyraża się wielogłosowo z wielką swobodą. Uobecnianie światów i zaświatów odkrywanych przez jego postacie wzbogaca autorską kreację poetycką, czyni ją wielodźwięczną i wieloosobową. Polifonia we właściwym, czyli Bachtinowskim rozumieniu, którym się posługuje, nie oznacza samej dialogowej konfrontacji wypowiedzi, jak w dyskusjach Porfirego Pietrowicza z Rodionem Raskolnikowem w *Zbrodni i karze* – często dlatego inscenizowanych. Oznacza również takie nakładanie się na siebie i wzajemne przenikanie głosów, że ich dwupodmio-

towość jest zarazem słyszalna i nierozdzielna, jak w pierwszej części *Zapisków z podziemia* Fiodora Dostojewskiego, którego twórczość była macierzą idei interpretacyjnych Michaiła Bachtina. Wypowiedź (rosyjski skaz) „człowieka z podziemia” została tak popisowo, a właściwie przebiegle napisana, że poglądy postaci brano za poglądy autora i na tym utożsamieniu opierano mylne interpretacje. Błąd ten przydarzał się także komentatorom Leśmiana¹⁶.

Zmyślny wielogłos mamy do czytania, najlepiej głośnego, z rytmem ciała, w balladach Leśmiana, co już wskazałem cytatem z *Dżanandy*. Jeszcze lepiej jest on słyszalny w dwuwierszach *Dziewczyny*, w których głosy wszystkich postaci tej „powieści” poetyckiej, w tym także cieni i młotów, zostały tak kunsztownie zestrojone, że przenikają się wzajemnie i wzmacniają znaczeniowo. Ze zmiennym oczywiście natężeniem, co poświadcza subtelnie ironiczny wydźwięk tego zapisu rozczarowania:

Takież to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata? [L 330]

W ostatnim natomiast wersie *Dziewczyny* autorski głos poety został wyraźnie wyodrębniony, a wybrzmiewa tak mocno, że nadaje całej balladzie sens bezwarunkowo osobisty:

A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie? [L 330]

Zanim na to najważniejsze pytanie odpowiemy, trzeba bliżej wejrzeć w dziwny świat przedstawiony ballady – ludzi, ich przeżyć oraz rzeczy i zjawisk, ponieważ wymyka się on naszym poprzednim rozpoznaniom. Dwunastu braci wydaje się z początku ludzkimi istotami psychofizycznymi, takimi jak my, bo i nam się zdarza, „wierzyć w sny” i „porywać młoty w twardą dłoń”. „Zbadają” oni wyrosły tajemniczo przed nimi „mur od marzeń strony”, a choć jest on pozbawiony topograficznej lokalizacji, nie jest zjawą psychiczną, lecz fizycznym „zimnym głazem”. I to tak mocno, że w następnych wersach zwielokrotnionym – z liczby pojedynczej na liczbę mnogą. Pomimo tego, że bracia „Porwali młoty w twardą dłoń i jęli w mury tłuć z łoskotem!”, „daremny” okazał się „ich trud, daremny ramion sprzęg i usił!”, ciała ich bowiem zostały oddane „na strwoń owemu snowi, co ich kusił!” (L 329). Rzeczownikowe skróty wyrazów używanych potocznie (sprzężenie, usiłowanie, strwonienie) wzmacniają dźwiękowo i znaczeniowo moc owego „zimnego głazu”. „Walenie” weń jest nie tylko bezskuteczne, ale i zabójcze, gdyż wszyscy bracia z powodu jego oporu „w jednym zmarli dniu i noc wieczystą mieli jedną!” (L 329). Ich śmierć wszelako nie jest, jak dla każdego z nas, ostatecznym zejściem z tego świata, ponieważ ich „cienie [...] nie wypuściły młotów z dłoni” i zapragnęły również skruszyć „zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!” (L 329). A choć „inny płynię” im czas i „młot inaczej dzwoni”, to całkiem realnie – „młotami wała” oni „w mur”, i to nie „od marzeń strony”.

Lecz cieniem zbrakło nagle sił, a cień się mrokom nie opiera!
I powymarły jeszcze raz, bo nigdy dość się nie umiera... [L 329]

W świecie tym „nigdy dość się nie umiera”, ale nigdy też całkiem doszczętnie, gdyż młotom, pozostałym po „braciach” i ich „cieniach”, właściwa jest identyczna

¹⁶ Zob. Głowiński, *Pierwsza monografia*.

jaźń decyzji i moc jej wykonania. „Mdłej nie poddały się żalobie” i „biły w mur, हुआły spížem same w sobie” tak zapamiętałe, że „nie wiedziała ślepa noc, czym bywa młot, gdy nie jest młotem?” (L 329). Może człowiekiem lub istotą człękoksztalną? Młoty „ociekają” bowiem „ludzkim potem” i mówią też ludzkim głosem, powtarzając za braćmi i cieniami wezwania do ocalenia Dziewczyny. Co więcej – ponawiają „trud” swych poprzedników tak skutecznie, że dzięki nim wreszcie „runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórze i doliny!” (L 330). I to młoty, wraz z poetą, bo wielopodmiotowość tej konstatacji jest czytelną, musiały/musieli orzec:

Lecz poza murem – nic i nic. Ni żywej duszy, ni Dziewczyny! [L 330]

Oznajmienie to otwiera ostatnią partię wiersza, w której poeta zapisał osobiste przesłanie. Dookreślam dziwność owej rzeczywistości przedstawionej – bracia, biorąc „młoty w dłonie”, są cielesni, lecz cienie żyją w ich ciałach i pozostają nimi, gdy przyjdzie im jeszcze raz „powymierać”. Nie tylko osoby, również rzeczy, jakimi fizycznie są młoty, mają tę samą, dwoistą, choć zjednoczoną, stopioną, rzecz można, cielesno-duchową naturę. Przestrzeń ich świata jest analogicznie dwoista – ponieważ to jednocześnie przestrzeń zwodniczego snu oraz bytów kamiennych, od marzeń jednak nieodróżnialnych. Czas okazuje się tutaj podobnie bipolarny, lecz zjednany – jest czasem stworzenia, w którym wszystko się staje lub ponawia, ale jest też czasem działania bohaterów, czyli dziania się czasu, jego zdarzeniowości, gdy „runie mur” i okaże się to, co poza nim. Świat przeto nie jest oddzielony od zaświata, lecz nim przeniknięty, dwie rzeczywistości partycypują w sobie nawzajem i wzmacniają tym swoje istnienie. W wielogłosowej części *Dziewczyny* głos poety współgra z głosami postaci, kreując tajemniczy wszechbył, w którym wszystko, co transcendentne, jest równocześnie immanentne, wszystko, co materialne – duchowe, wszystko, co fizyczne – psychiczne; rzeczowe staje się w niej osobowym, podmiotowość zaś utożsamia z przedmiotowością. Jesteśmy bowiem wewnątrz Vikańskiej „mądrości poetyckiej”, a ona nie zna i nie przyjmuje tych podziałów i separacji, jakie zostaną ufundowane przez „mądrość filozoficzną”. *Dziewczyna* nie jest więc „balladą filozoficzną”, lecz dziełem mitologicznym. Jej domenę wyznacza Vikańska „metafizyka surowa”, a nie arystotelesowska metafizyka klasyczna.

Suwerennym twórcą tego wielopostaciowego i wielodźwięcznego mitu jest poeta – Bolesław Leśmian. To on inscenizuje ową bipolarną czasoprzestrzeń, specyficzny chronotop swej poetyckiej „powieści”, to on daje byt i głos kreowanym postaciom: braciom, ceniom, młotom oraz Dziewczynie – pośród nich najważniejszej. Innymi słowy – Leśmian imaginację mityczną kreuje jako realność duchowo-materialną, której główna postać nosi boskie znamiona i dlatego pisana jest dużą literą. *Dziewczyna* jest przecież bóstwem dla braci, cieni i młotów, z wszelkich sił chcą oni jej dostąpić, a są też pewni, że „Łka, więc jest!” (L 329). Można by tej wymownej parafrazie sentencji Kartezjańskiej poświęcić osobną rozprawę – pradawne mitotwórstwo symboliczne przeciwstawiając nowoczesnej technologii poznawczej. Moją powinnością jest atoli, ze świadomego wyboru, jedna ballada i na niej poprzestając. To w *Dziewczynie* człek i cień, sen i młot, duch i głaz – wzmagają się osobno i pospół, istnieją w sobie i nawzajem. Wbrew wszystkim przyczynowo-skutkowym prawom obowiązującym w naukowo-technicznej empirii.

Tę samą wiedzę o Dziewczynie, którą mają powołane przez niego postacie, ma również poeta: „Łka, więc jest!” Ale wie także, i to od samego początku swej „powieści”, że „poza murem – nic i nic! Ni żywej duszy, ni Dziewczyny!” Ubóstwiona przez bohaterów utworu Dziewczyna to... „głos i tylko – głos i nic nie było, oprócz głosu!”. Co to właściwie znaczy? – że niczego nie było w ogóle czy też że niczego nie było oprócz „głosu”? Oczywiście, „głos” był i, co więcej – nadal brzmi, choć po runięciu muru rozległa się... „zgroza nagłych cisz! I była próżnia w całym niebie!” (L 330). Była to zgroza i próżnia dla tych, którzy wierzyli w nadprzyrodzone istnienie Dziewczyny.

Mit jest bezpośrednim nadaniem istnienia, aktem żywej wiary w jego realność, siłą działającą w swoich wyznawcach, zespołem ich racji poznawczych, moralnych oraz praktycznych. Naprawdę jednak – i to właśnie mówi od siebie poeta – mit jest kreacją ludzką, nie boską, jest „głosem i tylko – głosem”. „Głos” ten odpowiada naszym potrzebom, pragnieniom, dążeniom, a gdy odpowiada, staje się naszym światem i bytem, choćby był tylko dźwiękiem, snem, marzeniem. Ci, którzy tej wiedzy o ludzkiej istocie mitu nie są w stanie przyjąć, nie tylko się mylą, ale także jęczą, jeśli nie skamlą – „Takiż to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata?” (L 330). „Próżnia w całym niebie” to nie pustka, wypełniona jest głosem, a głos ten, będący może „łkaniem”, jest jednak naprawdę słyszalnym naszym dziełem. Więc nie „drwij” z niego, bo on „nie drwi z ciebie”.

Oto dlaczego nie udawały się i udać nie mogły żadne przypisania Leśmiana do jakiegokolwiek szkoły filozoficznej ani też przekłady jego poezji na język filozofii. Był on artystą filozoficznie wykształconym, czytał, tak jak inni współcześni, książki Friedricha Nietzschego, napisał interesujący esej o Henrim Bergsonie, świadczący o zrozumieniu jego myśli, przyjaźnił się z Franciszkiem Fiszerem, którego raczej można by nazwać gadułą niż perypatetykiem, ale jego poglądami zajmował się poważnie Władysław Tatarkiewicz. Symbolizm modernistyczny, jakiego chorążym i strażnikiem w Polsce był Zenon Miriam-Przesmycki, przekroczył Leśmian już w pierwszych wierszach z cyklu *Pieśni minowolne* („Przyszedłem na ten świat / I nie chcę go porzucić!...”, L 13); symbolizmu filozoficznego Ernsta Cassirera, podobnie jak fenomenologii Edmunda Husserla, nie znał, co mówił wprost, a znać nie musiał. Przypisywanie poecie powojennego egzystencjalizmu w wersji Jeana-Paula Sartre’a lub Alberta Camusa było od razu krytykowane. Nie uniknął podobnej analogii, choć zastrzeganej, Jarosław Marek Rymkiewicz w odkrywczej *Encyklopedii* poświęconej Leśmianowi. W hasło *Heidegger* uznał, że:

w jego [tj. Leśmiana] wierszach, szczególnie tych napisanych pod koniec lat dwudziestych i w latach trzydziestych, pojawiają się słowa, które robią wrażenie zaczerpniętych z dzieł Heideggera [...]. Ale właśnie robią takie wrażenie – bo jest też rzeczą oczywistą, że wcale nie są zaczerpnięte, że są rdzennie Leśmianowskie, czyli – z Leśmiana¹⁷.

Po tej słusznej konstatacji przedstawiał Rymkiewicz przykłady paralel słownych obu twórców, aby napisać, że: „mamy tu jednak do czynienia z czymś takim, co można by ewentualnie nazwać równoległością pomysłów Heideggera i Leśmiana”. Myślę, że podobne, pojedyncze paralele słowne dla języka Leśmiana można by

¹⁷ J. M. Rymkiewicz, *Heidegger*. Hasło w: *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa 2001, s. 97.

wynaleźć w traktatach filozoficznych Stanisława Ignacego Witkiewicza („Istnienie”!) oraz Ludwiga Wittgensteina („Niewyrażalne”!). Ale nie warto ich szukać, ponieważ, jak słusznie podkreśla Rymkiewicz: „poezja i filozofia mają inne cele”¹⁸.

W *Dziewczynie* poeta zdaje się przenosić nas w cudowną Epokę Snu rdzennych mieszkańców współczesnej Australii, dla których przeżywanie mitu, w jego rytualnym odprawianiu, jest doświadczeniem stworzenia świata, krajobrazu, ludzi, zwierząt i roślin. Wszystko to przenika duchowość obecna w snach objawiających przyrodniczy, społeczny i moralno-obyczajowy porządek istnienia, ustanowiony przez heroicznych przodków i ciągle odnawiany, więc trwały. „Mityczny czas stworzenia jest źródłem wzorów kultury, których magiczna i duchowa moc jest manifestowana i utwierdzana przez rytuały”¹⁹. Antropologów zdumiewa niezmienna trwałość tej mitologii, liczącej prawdopodobnie kilkadziesiąt tysięcy lat, jest ona przeto naprawdę pierwotna. Nie, nie zamierzam teraz dowodzić ani nawet sugerować, że Leśmian znał mitologię ludów Aranda, Kardjeri, Waramunga czy Pitanjara, a w jego poetyckim skorowidzu odnajdujemy zadziwiające odpowiedniki *altirjnga*, *bugari*, *wingara* czy *tjukurita* (czyli nazwy Epoki Snów w językach wymienionych wcześniej plemion). W jego esejach i recenzjach nie pojawiają się wzmianki o mitologii australijskiej, a choć świat przedstawiony wielu jego wierszy jest rzeczywistością snu, to można sądzić, że jej wcale nie znał. Rzecz jednak nie w podobieństwie wyobrażeń mitycznych egzotycznych ludów pierwotnych i rodzimego nowoczesnego poety, lecz w tym, że:

Leśmian był twórcą, który miał świadomość tego, czym jest mit, a także tego, że uprawianie poezji może być tworzeniem i pielęgnowaniem mitu, co czyni ją potężną siłą kulturotwórczą. Najważniejszym źródłem poetyckości jest śpiew – mowa niezwykła, zrytmizowana, bliska swych ludowych źródeł [...] ²⁰.

Zgadzam się prawie całkowicie z autorką tej celnej opinii, chociaż „ludowe źródła” zamieniam na „źródła pierwotne”, co już uzasadniłem. Zapytuję na koniec, czy możemy zaśpiewać *Dziewczynę* i czy Leśmianowi o to chodziło? 8-stopowiec jambiczny skłania ku prozie, jak to już, za Vikiem, odnotowałem, a do śpiewu swoją budową skłania *Dusiółek*. *Dziewczyna* raczej jest powieścią niż pieśnią, jej sylabotoniczne zestroje wprawiają nas w rytm nie tylko słowny, także cielesny, nawet jeśli pozostaje on jedynie dreszczem zachwytu. Leśmian wiedział, że mity nie są dziełem boskim, lecz kreacją ludzką, dlatego czynił wszystko, co w poetyckiej mocy, aby je rytmem słownym urzeczywistniać:

A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?

¹⁸ *Ibidem*, s. 99.

¹⁹ R. A. Duł, *W głąb czasu i kultur*. W zb.: *Epoka Snu – Przebudzenie? Symbole i sztuka pierwotnych mieszkańców Australii*. Katalog wystawy Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Warszawa 2000, s. 10.

²⁰ M. Litwinowicz-Drożdżel, *Bolesław Leśmian*. W zb.: *Kulturologia polska XX wieku*. T. 2. Oprac. G. Godlewski [i in.]. Warszawa 2013, s. 24.

Abstract

ANDRZEJ MENCWEL University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-3527-5325

**POETRY AND TRUTH OF THE MYTH AN ATTEMPT AT INTERPRETING BOLESŁAW
LEŚMIAN'S "DZIEWCZYNA" ("THE GIRL")**

The author of the paper attempts to interpret Bolesław Leśmian's *Dziewczyna* (*The Girl*). He begins with the rhythm—the vital issue for the poet that he saw as more important than the word level; in modern terminology—the verbomotoric level. The starting point for the poem's reading is, nevertheless, versification analysis, and that was superbly carried out by Kazimierz Wyka. Mencwel relies on this analysis and also exceeds the "philosophical" distinguishments recurring in the subject literature. Similarly, he recalls Giambattista Vico's concept of "poetic wisdom" and "austere metaphysics" to prove that *The Girl* is not a philosophical, but a mythological piece of writing. The article, to a possibly utmost detail, analyses the poem's polyphonic construction and "bizarre" world presented in which the world and the other world intermingle and "participate" in each other. Towards the end of the poem the poet in a feasibly direct way, in his own voice, utters his message about the significance of mythologisation and about mythologisation being human and only human creation.