

ANNA CZABANOWSKA-WRÓBEL  
(Uniwersytet Jagielloński)

WACŁAW ROLICZ-LIEDER  
– NIEWCZESNY I NOWOCZESNY



**A**BY ZASTANOWIĆ SIĘ nad miejscem Wacława Rolicza-Liedera w polu literackim jego czasu, chcę posłużyć się dychotomią niewczesności i nowoczesności, która pozwala zauważyć, że pozorna anachroniczność tego twórcy bywała nieraz na wskroś nowatorska.

Maria Podraza-Kwiatkowska decydująco i na dwojaki sposób wpłynęła na współczesny wizerunek poety – przygotowując nieprzedawnioną monografię z 1966 roku i dwukrotnie wydając edycje naukowe jego wierszy, tworzące swego rodzaju kanon tej poezji<sup>1</sup>. Ze zrozumiałych względów z debiutanckiego, najsłabszego tomu badaczka wybrała najmniej utworów, wydo była i wskazała też wszystko to, co w dorobku poety miało wymiar oryginalności i było dokonaniem wręcz na skalę europejską. Spojrzenie po wielu latach na twórczość poety nie ma na celu przewartościowania ani tych diagnoz, ani poetyckiego kanonu, jednak warto z perspektywy współczesnego stanu badań zastanowić się nad pozycją Liedera w literaturze końca XIX stulecia<sup>2</sup>. Można pokusić się o spojrzenie z perspektywy XXI wieku, co oznacza – ze znacznie większego oddalenia (przypomnijmy, że w chwili publikacji edycji Podraza-Kwiatkowskiej od śmierci Liedera, upłynęło jedynie pięćdziesiąt lat, gdy obecnie jest to ponad sto<sup>3</sup>).

1 Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław Rolicz-Lieder*, Warszawa 1966.

2 Moja wypowiedź pojawia się w chwili ukazania się książki zbiorowej, przynoszącej szereg nowych głosów na temat tej twórczości. Zob. *Poezja Wacława Rolicza-Liedera*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2017.

3 Mówiąc o monografii autorstwa Marii Podraza-Kwiatkowskiej, podczas jej jubileuszu w styczniu 2016 roku, zwracał na to uwagę Marian Stala.

Syntetycznie podsumowuje niestabilną pozycję Liedera, analizując sądy wartościujące Podraza-Kwiatkowskiej, Wojciech Gutowski, który pisze w kontekście wiersza *Wierzba na pustkowiu*:

Rolicz-Lieder to artysta jakby stworzony dla swej epoki, a jednocześnie wyobcowany, o niestabilizowanej pozycji i zmiennym profilu artystycznym: przedkładał sztukę nad życie, dzieło nad doświadczenie, proces twórczy nad egzystencję, a zarazem był podatny na wpływy, bezustannie poszukiwał swej poetyki, ale też można go określić „poetą miary nierównej”, pozbawionym tak silnych dyspozycji wewnętrznych, duchowych mocy, które by mu pozwoliły na stworzenie własnego, indywidualnego świata poetyckiego.<sup>4</sup>

Spojrzenie na twórczość i strategie artystyczne Liedera, które mam zamiar tutaj rozwinąć, łączy perspektywę poetyki historycznej z kategoriami socjologii literatury, przede wszystkim tymi, które zostały wyprowadzone z *Reguł sztuki* Pierre’a Bourdieu. W tej podwójnej perspektywie warto przyrzeć się zwłaszcza początkom działalności twórczej Liedera.

Jak ukazywał to francuski socjolog, wiek XIX, zwłaszcza jego druga połowa, to czasy kształtowania się nowoczesnego, w miarę autonomicznego pola literackiego, na które ogromny wpływ wywiera ekonomia. Pieniądz, warunek egzystencji, uzależnia literatów od ich odbiorcy, na co wciąż narzekają, ale paradoksalnie pozwala im na uniezależnienie od dawnego arystokratycznego mecenatu, za którym szczerze i nieszczerze tęsknią<sup>5</sup>. W dodatku nowe stosunki ekonomiczne sprawiają, że artyści są mniej podatni na decyzje i ingerencje władzy politycznej<sup>6</sup>, co w przypadku polskich twórców jest akurat zjawiskiem dodatnim.

#### PIERWSZE WYSTĄPIENIA: PRÓBY GŁOSU

Debiut poetycki z 1889 roku, obszerny tom *Poezje I*, nie przyniósł młodemu autorowi spodziewanego zainteresowania krytyki, miał przy tym wiele cech epigońskich, co Podraza-Kwiatkowska ujmuje następująco:

Świat poetycki objęty lekturą lat najmłodszych: wielcy romantycy, także Asnyk, Ujejski, Or-Ot, Gomulicki, świat poetycki zatem uznany i ceniony stał się wzorem pierwszych prób poetyckich zawartych w tomie *Poezje I*.<sup>7</sup>

Dopiero tom drugi z 1891 roku zawierał obok utworów dobrych i prze-

4 W. Gutowski, *Kunszt – poza radością i cierpieniem. O wierszu „Wierzba na pustkowiu”*, w: *Poezja Wacława Rolicza-Liedera*, s. 10–11.

5 Por. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, red. nauk. M. Sugiera, Kraków 2001, s. 144–145.

6 Tamże.

7 M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 135.

ciężnych, także te, które można uznać za przejawy genialności młodego wciąż autora. Uderzające w jego przypadku sięganie po rozmaite możliwe wówczas poetyki nie powinno dziwić, nie tylko z powodów czysto artystycznych czy osobowościowych – ale właśnie ze względu na jego miejsca w niestabilnym i ulegającym wielkim zmianom polu literackim. Poeta przebiera nie tylko w poetykach, ale i w formach autoprezentacji. Próbuje różnorodnych ról, które, zdawałoby się, dają szansę akceptacji przez odbiorców; tak się jednak nie dzieje. Bardzo istotna jest w tym przypadku przynależność pokoleniowa i chwila (wczesnego, a przynajmniej niespóźnionego) debiutu. Przywołam Bourdieu:

W istocie różnice stopnia konsekracji oddzielają od siebie pokolenia artystyczne, wyznaczone często przez krótki, zaledwie kilkuletni dystans między stylami artystycznymi oraz stylami życia, przeciwstawiającymi się sobie jako to, co „nowe”, i to, co „stare”, to, co oryginalne, i to, co „przestarzałe”.<sup>8</sup>

Pominę tu, dla jasności wyводу, korekty i uzupełnienia teorii pola, wprowadzone przez następców autora socjologicznej interpretacji *Szkoły uczuć*, gdyż w świetle jego badań wyraźnie widać wpływ przynależności generacyjnej na wybór stylu życia artystycznego i, co ważniejsze, preferowany rodzaj konsekracji artystycznej.

Lieder – jak łatwo sobie wyobrazić – woli konsekrację „charyzmatyczną”, elitarną, arystokratyczną z ducha – jak francuscy parnasiści, a także symboliści skupieni wokół Stéphane’a Mallarmégo, którego zna osobiście. W świecie polskiej literatury kieruje go to w stronę Antoniego Langego i Miriama, natomiast oddala od nieco młodszych autorów. Niestety, nie ma w otoczeniu Liedera tych, którzy chcieliby go konsekrować.

Druga możliwość – zdobycie się na odwagę jawnej rywalizacji z innymi poetami, stanięcia z nimi w szranki – została odrzucona przede wszystkim z powodu braku odpowiedniego środowiska artystycznego, ale również z powodu skrajnego indywidualizmu i lęku przed agonem (który można byłoby przecież ubierać w szaty rycerskie). Pomińcie pewnego etapu budowania samego siebie – przedwczesna próba nieuprawnionej konsekracji, czy wręcz autokonsekracji, podsycane przez najbliższych pragnienie druku – wszystko to zemściło się na poecie, skazując go na izolację.

Gdyby nie był tak niecierpliw i egotyczny, Lieder miał przed sobą inną potencjalnie dostępną mu możliwość – wybór (nieobcego mu zresztą) cyganeryjnego stylu życia i, wzorem uwielbianego przez siebie Paula Verlaine’a, lekceważenie zabiegów o wysokie „odgórne” namaszczenie, a zamiast tego

8 P. Bourdieu, dz. cyt., s. 190, 192.

– niebezpieczny status poety radykalnie odrzucającego dawne hierarchie. Dałoby to nadzieję na („słabe”, ale skuteczne) konsekrowanie go przez poetów-rówieśników i dopiero dochodzących do głosu młodych krytyków. Jedynie, co nie różniłoby się w obu przypadkach, to trudna sytuacja materialna walczącego o uznanie twórcy. Nie można było jednak oczekiwać, by ponaślany do osiągnięć jeszcze w domu rodzinnym, zaryzykował tak niepewną drogę.

Zastosowane przez poetę (konsultowane z autorytetami) strategie wystąpienia poetyckiego pozornie wydają się umiejętnie wybrane – jak choćby zwroty kierowane do Adama Asnyka, mające zjednać młodemu poecie starszą generację. W ostatecznym rozrachunku chybają celu i nie jest to wina samego Liedera, lecz wynik oddziaływania struktury pola literackiego w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku.

Jak podkreślają Małgorzata i Radosław Okulicz-Kozarynowie:

Dla Liedera liczyły się widome znaki sukcesji. Jej potwierdzenia szukał na cmentarzu Montmartre, stając nad grobem poety „w obłąkaniu” i poczuciu mistycznej łączności z jego duszą. Komunikował to w wierszu *Juliuszowi Słowackiemu...* Namaszczenie na poetę chciał też otrzymać od Asnyka, ale ze względu na opór rzeczywistości było to dużo trudniejsze, nie tylko dlatego, że pojawienie się nowego wieszca spychało tamtego w przeszłość.<sup>9</sup>

Kluczowe są tu słowa „sukcesja” i „namaszczenie”, użyte przez poznańskich badaczy – tak samotnie, jak czynił to Lieder, nie można było dokonać ani prawowitej sukcesji, ani aktu uzurpacji. Przypomnijmy, że w polu literatury tym, co od czasu badań Pierre’a Bourdieu określamy jako *illusio*, stawką w grze, jest UZNANIE PRZEZ RÓWNYCH SOBIE – przez innych aktorów na scenie literackiej<sup>10</sup>. Zgodnie z wybraną przez Liedera metodą działania uznanie to nie mogło zostać zdobyte na scenie kultury polskiej. Przedwczesne wydanie pierwszego zbioru liryki bez oparcia w odbiorze (nawet negatywnym) młodych artystów i krytyków zemściło się na poecie. Już kilka lat później w Krakowie, w którym Lieder przebywał, takie środowisko młodych w pełni się ukształtowało, inna sprawa, czy przybysz z Warszawy zechciałby się nagiąć do „galicyjskich”, partykularnych hierarchii.

Na marginesie warto dodać, że poeta był „synem ojca”, nie zaś matki, ze wszystkimi tego konsekwencjami – inaczej niż uwielbiany przez niego i bardzo wielu polskich twórców Juliusz Słowacki. Nawet Wincenty Krasiński

9 M. Okulicz-Kozaryn, R. Okulicz-Kozaryn, *Piewca świetności Rzeczypospolitej dawnej i odrodzonej – „poeta Młodej Polski”. „Jam jest”, „Ruiny” i inne wiersze Wacława Rolicza-Liedera*, w: *Poezja Wacława Rolicza-Liedera*, s. 208.

10 Por. P. Bourdieu, dz. cyt.

nie interesował się tak zaborczo twórczością syna jak Jan Lieder. Związane z jego postawą liczenie się poety z perspektywą starszej generacji przyczyniło się również do jego „osobnego” miejsca. Zabrakło środowiska rówieśników, w którym można byłoby na serio ogłosić: „Jam jest”<sup>11</sup>.

Paradoksalnie – w pewnych elitarnych wysepkach literatury europejskiej, zwłaszcza w kręgu Stefana Georgego, a nawet w Paryżu symbolistów, uznanie to było do zdobycia w przypadku przyjęcia roli obcego, przybysza z pozbawionego wolności (a także pełni swobód artystycznych) kraju. Wizerunek dystyngowanego polskiego szlachcica, samotnego oryginała, artysty gabinetowego, wreszcie znawcy języków orientalnych – wszystko to było łatwiejsze do zaakceptowania na Zachodzie, ponieważ nie odczytywano tam drobnych, znamiennych niuansów dystynkcji funkcjonujących w kulturze polskiej (by odwołać się do innej kategorii Bourdieu). Poza tym to uznanie w wąskich kręgach w niczym nie zaburzało struktury francuskiego czy niemieckiego pola literackiego. Strategia Liedera marginalizowała go więc podwójnie w jego czasach, dając jedynie niepewną nadzieję na pośmiertną sławę – czego dowodem recepcja z dwudziestolecia i odkrycia *via* Stefan George (Jarosław Iwaszkiewicz) czy przez pryzmat dekadencjonalnej Francji i legendy biograficznej (Stefan Napierski).

#### ROZBRAT Z KRYTYKĄ I PUBLICZNOŚCIĄ

Lieder nie doczekał się uznania u polskich odbiorców ani po wydaniu pierwszego, ani drugiego tomu poezji. Ten brak akceptacji ze strony współczesników pola literackiego zachęca do rozrysowania wzorem tabel z *Reguł sztuki* Bourdieu dynamicznego schematu przemian polskiego pola literatury u schyłku XIX wieku – w momencie, gdy dokonywała się w nim skokowa zmiana społeczna, zarazem zmiana pokoleniowa.

Najważniejsza z różnic wobec modelu francuskiego wiąże się z odmienną relacją między polem literackim a polem władzy. Ujmując to najkrócej – w kraju bez własnego państwa sytuacja wyglądała inaczej, gdyż do istniejącego, ale kontestowanego przez zniewolone społeczeństwo pola narzuconych struktur władzy dołącza się niewidzialne, ale na pewien sposób bardziej realne – pole narodowej „wspólnoty wyobrażonej”. Lieder liczy się z nim szczerze, tworząc wiersze patriotyczne (wśród nich świetny *Marsz Pola Mokotowskiego*), manifestując swój nonkonformizm, ale w pewnych działaniach (marzenia o pracy dyplomaty, akceptacja herbu zatwierdzonego przez wła-

11 W. Rolicz-Lieder, *Poezje wybrane*, wybór, wstęp i oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 2003, s. 76. Dalej cytaty z tego wydania oznaczono w tekście głównym.

dze carskie) sprzeniewierza się jego żądaniu całkowitego ignorowania narzuconych przemocą obcych hierarchii.

Więcej niż błąd Liedera – z punktu widzenia strategii artystycznych – stanowił nieopanowany, samotny atak na krytykę. Przysporzył poecie jedynie wrogów, a przyjaciół zniechęcił. Natomiast w jego sposobie prezentowania własnego wizerunku polskich odbiorców, zarówno tych konserwatywnych, jak i uważających się za demokratów, musiały razić nieautentyczne akcenty stanowe. To, co można nazwać delikatnie snobizmem młodego autora akcentującego szlachecką (po matce) genealogię, nie mogło przekonać jego współczesnych, żyjących wciąż w społeczeństwie, na dawny sposób tożsamym z „towarzystwem”, w którym długo jeszcze pytano: „kto go rodził?”, „z których to...?”. Wśród ludzi znających dobrze mieszczański, warszawski świat dzieciństwa poety, jego starszlacheckie pretensje mogły się wydawać dziwne i nieuprawnione. Był to, dodajmy, czas coraz śmielszych karier przełamujących mury społeczne od spektakularnej drogi Jana Kasprowicza przez mniej jaskrawe sukcesy niezamożnych dzieci miasta – pod warunkiem wszakże bardzo wyrazistego ukazywania odbiorcom własnej genealogii.

#### „MALARZE ŻYCIA NOWOCZESNEGO”

Pejzaż miasta w twórczości wcześniejszej generacji poetyckiej, zwłaszcza u Wiktora Gomulickiego, który tak dobrze znał twórczość autora *Kwiatów zła*, nie miał tak dramatycznego i niepokojącego charakteru, jednak stanowił już pewną wyrazistą tradycję, do której można było nawiązywać. Gomulicki wydaje się najbardziej istotnym poprzednikiem jako poeta miasta, zarazem w sensie lokalnym, warszawskim, jak i europejskim<sup>12</sup>. Nokturny Liedera, wśród nich *Witriol*, który może zostać zlokalizowany na warszawskim Starym Mieście, niosą ze sobą większy ładunek ostrych wartości estetycznych, mniejszy – codziennego, „małego” realizmu. Jednak sam obraz miasta z jego „nowoczesnym” życiem zarysował właśnie Gomulicki<sup>13</sup>.

Czytelnik i tłumacz Charles’a Baudelaire’a, jakim był Lieder, uważnie obserwował współczesną mu poezję europejską, ale także ówczesne życie wielkomiejskie. Jednym z utworów Liedera, mających za tło Paryż, jest napisana kolokwialnym językiem miejska migawka poetycka *Manifestacja*, operująca

12 Por. J. Zajkowska, *Gomulicki – „poeta życia nowoczesnego” (temat miasta)*, w: tejsze, *Twórczość poetycka Wiktora Gomulickiego wobec literackiej tradycji i współczesności*, Warszawa 2010.

13 Tamże, s. 78–82. Por. też M. Stala, *Afrykański afekt, staromiejska zazdrość. Kilka uwag o jednym poemacie prozą Wacława Rolicza-Liedera*, w: *Poezja Wacława Rolicza-Liedera*, s. 286.

kontrastem żałoby i niewybrednej cyrkowej rozrywki. Dziewiętnastowieczna metropolia stanowi przestrzeń obcości, w której w tym samym czasie rozgrywają się równoległe dramaty nieznanym sobie ludzi:

Zmarł nam gospodarz, więc bezład w hotelu:  
Nie ma wieczery, nie było śniadania!  
Z kolegą chodzę po mieście bez celu,  
Pomrok uliczne plafony zasłania.

(s. 102)

Niedotykalna osobiście bohaterów wiersza śmierć obcego człowieka (nieważne, właściciela pensjonatu czy konsjerża) zaburza rutynowe funkcjonowanie miejsca, które nie jest prawdziwym domem, co skłania młodych ludzi do zaskakującego może, ale zrozumiałego zachowania – ucieczki przed żałobą do cyrku. Zderzenie wartości estetycznych i wstrząs moralny wywołany ostrością kontrastu stanowią tu impuls, by zobaczyć w tej nieistotnej z pozoru sytuacji coś znamiennego i godnego wiersza, co dobitnie wyraża puenta:

Zamiast myśl nurzać w żałobnej tęsknocie,  
Szliśmy do cyrku śmierć manifestować.

(s. 102)

#### NOWOCZESNOŚĆ

Są przynajmniej trzy domeny absolutnej, suwerennej niezwykłości dokonań Liedera w poezji polskiej. Pierwszą tworzy jego proza poetycka, słusznie dostrzeżona i doceniona w kolejnych generacjach badaczy<sup>14</sup>. W utworach takich jak poemat prozą *Gdy dzwonki szwajcarskie melodię grają Oremus!* czy hermetycznym i autotematycznym utworze *Uśmiechowi mojej siostry* wciąż można znaleźć przestrzenie nowych interpretacji – poszukując w nich choćby wyrazu sensualności (polisensoryczność), halucynacyjnych wizji, czy muzyczności...

Drugi aspekt wiąże się z wyjątkowym uwrażliwieniem poety na te przejawy nowoczesnego życia, które w poezji europejskiej, zwłaszcza za sprawą Baudelaire'a, stały się emblematyczne dla całej kultury i miały ogromne znaczenie we wczesnym modernizmie. Na płaszczyźnie tematycznej ten modernistyczny wymiar reprezentuje liryka miasta i związanej z nim alienacji, obraz ulicy, zwłaszcza miejskie nokturny – w pejzażu tym pojawiają się flanujący mężczyzna i prostytutka albo para kochanków, jak w *Witriolu*. To

14 Por. K. Zabawa, „Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, Kraków 1999; A. Kluba, *Poemat prozą w Polsce*, Toruń 2014. Por. też: A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Toruń 2004.

również świat nienazwanych lub – rzadziej – nazwanych używek prowokujących halucynacje i odległe wizyjne skojarzenia, zapowiadające surrealizm.

Temat anonimowości, pośpiechu, wreszcie podróży podejmowanej na nowoczesny sposób, w celach turystycznych, wpisany jest w wybitny i niepokojący utwór, jakim jest operująca kontrastami estetycznymi proza poetycka Liedera, zatytułowana *Uruguay*. Jej „bohaterem” jest parowiec, który przybył „z australskich brzegów” (s. 100). Upersonifikowany okręt, porównany do nierządnicy „myjącej obrzękłe ciało, aby je jak najprędzej wynająć nowemu turyście” (s. 101), na prawach tego samego porównania jest równocześnie, jak podkreśla to Marian Stala, wyjątkowo okrutnym obrazem zreifikowanej cielesności: „[...] uczłowiczenie przedmiotu równa się w nim podwójnej, degradującej reifikacji ludzkiego ciała”<sup>15</sup>.

Wśród emblematów dziewiętnastowiecznej nowoczesności jest też u Liedera oswojony już w literaturze, ale wciąż traktowany jako obcy poezji pociąg<sup>16</sup>, choćby z wiersza o wydźwięku patriotycznym, zatytułowanego *Wagram*. Mamy tu nowoczesne kategorie nagłości, kontrasty, nastawienie na konkret doświadczenia:

Pędzimy siłą pary szumiącej niesieni,  
Furczą koła powozów, pociąg z wiatrem leci.

Zwalnia biegu – przystanek; budzę się w wagonie  
Jako młynarz, gdy nocą staną młyńskie koła;  
Chrupie żwir pod stopami służby na peronie.  
Konduktor, obiegając pociąg, „Wagram!” woła.

(s. 59)

Lieder nie został jeszcze w pełni odkryty jako twórca poetyckich reprezentacji doświadczenia pojmowanego w kategoriach nowoczesności<sup>17</sup>. Świadectwem jego wyczulenia na ten rodzaj nowego, alienującego doświadczenia staje się *Spotkanie w Paryżu*, przekład wiersza *Do przechodzącej...* Baudelaire’a<sup>18</sup>. Wymiana spojrzeń z nieznaną kobietą, której mówiący ma

15 M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duchu, duszy i ciele*, Kraków 1994, s. 264.

16 Por. W. Tomasiak, *Pociąg do nowoczesności. Szkice kolejowe*, Warszawa 2014; W. Tomasiak, *Szalony bieg. Kolej i ciemna nowoczesność*, Warszawa 2015.

17 O kategorii nowoczesnego doświadczenia por. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2015; R. Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiuszewska, Kraków 2006.

18 W poezji nowoczesnej przypadkowe objawienie istnienia drugiego człowieka zdarza się w krótkim błysku, któremu towarzyszą silne emocje, tak Walter Benjamin interpretuje wiersz Baudelaire’a *Do przechodzącej*, Charles Taylor – *Na stacji metra*



nigdy nie spotkać – jest dowodem nowoczesnego tempa życia, miejskiej anonimowości i przygodności. Waćław Rolicz-Lieder przyswaja sobie słynny utwór Baudelaire'a i publikuje go w swoim tomie poezji z 1903 roku pod tytułem *Spotkanie w Paryżu*, nie zaznaczając przy tym, jak podkreśla edytor-ka, że to poetycka adaptacja francuskiego wiersza:

Ogłuszająco wokół mnie ulica wrzała,  
[...]  
Mamże ciebie nie ujrzeć, nie spotkać raz wtóry?  
Gdyż nie wiem, dokąd zdążasz, nie wiesz dokąd idę...  
O, którą tak bym kochał był! coś to wiedziała.

(s. 282)

Trzecia nowoczesna domena twórczości Rolicza-Liedera to wiersze wyrażające nieznane dotąd poezji emocje i nieromantyczne uczucia – początkowo w pierwszych tomach wydają się pochodzić z inspiracji naturalistycznych, bądź z ducha ironii Heinricha Heinego, którego zdarzało mu się parafrazować<sup>19</sup>, później właściwie są już tworzone bez wzorca. Przykładów jest wiele – chociażby *Życie jesienne* – poetycki (i świadomie sprozaizowany) obraz samotniczego, zmarginalizowanego życia:

Wiodę przez nieciekawość żywot przeciekawy,  
Przez dzień cały z wklęsłego nie wstając fotelu.  
[...]  
Czasem wierszyk przeczytam poety, co toczy  
Sylaby, jako koła omnibus paryski,  
Czasem przez zapomnienie, przymrużając oczy,  
Żuję wspomnień niemiłych spleśniałe ogyzki.

(s. 215)

W takiej scenerii ze specyficzną regularnością pojawia się postać kobieca – kochanki czy muzy:

Raz na tydzień tryłowy śmiech wpływa w me progi,  
Zdejmuje kapelusik, kwef i rękawiczki,  
Pijamy czarną kawę, likwory i grogi,  
Przy rytmicznym szeleście krochmalnej spódniczki.

(s. 215)

W świetle elektrycznym i scenerii mieszkania rozgrywa się (nieistotne,

---

Ezry Pounda, a badacze Czesława Miłosza czytają jego utwór o nieznamym spotkaniu właśnie w metrze. Warto jeszcze zauważyć, że od przechodzących ulicą dziewiętnastowiecznego miasta ludzi Baudelaire'a do tych, którzy w XX wieku jadą metrem, nastąpiło znaczne przyspieszenie i wzrost alienacji, wymiana spojrzeń obcych sobie osób trwa coraz krócej.

19 M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 134–135.

realna czy wymaginowana) schadzka. Puenta wiersza wyostza niesentymentalny wymiar uczucia:

Oto jest miłość dziwna, bezinteresowna,  
Piórem szczerzej prostoty zaznaczona śmiało:  
Gdyby jedno moc jutra zdmuchnęła gwałtowna,  
Drugie – może by wianka na trumnę nie dało.

(s. 216)

Nie mamy klucza do tak nakreślonej relacji. Jej „bezinteresowność” podważa domysły o odwiedzinach płatnej kochanki, ale ich nie przekreśla (za-kontraktowane i regularne spotkania, mogą być z pewnej, nieromantycznej perspektywy prawdziwie „bezinteresowne”...). A zastanawiająca „przygodność” owej relacji nakazuje ponowne odczytanie erotyków Liedera (z wierszem *Moja ludzka miłość* na czele).

#### NIEWCZESNOŚĆ LIEDERA. ŚWIADOMY ANACHRONIZM?

Wśród wierszy Liedera będących erotykami lub mających pewne cechy erotyku widać zadziwiający kontrast między „nowoczesnymi”, niesentymentalnymi wyznaniem czy miejskimi migawkami (dobry przykład stanowi wczesna elegia *Dysonans*, w której ujawniony został szok dziecięcego jeszcze spotkania z warszawską prostytutką, uświadamiającego, że „miłość” może być przedmiotem sprzedaży) a naiwnie (lub nieautentycznie) brzmiącymi czołobitnymi pochwałami Polek i ich poniechanych przez poetę uroków, przeważającymi w późniejszych wierszach.

Nawet w swoistym tradycjonalizmie czy konserwatyzmie Lieder wyprzedza klasycystyczne dwudziestowieczne powroty do kultury staropolskiej, renesansu i Kochanowskiego (Leopold Staff, krąg „Museionu” i „Lamusa”, później poeci dwudziestolecia – Jarosław Iwaszkiewicz). Tu Podraza-Kwiatkowska – najślusniej – upatruje wpływu Jeana Moréasa, który naśladował Pierre’a de Ronsarda, zanim pojawiła się neorenesansowa fala dwudziestowiecznego klasycyzmu. Kreśląc dworkowe obrazy *otium*, Lieder tworzy całkowicie literackie, świadome stylizacje – dlatego nie dotyczy go pytanie z płaszczyzny społecznej: „kto zacz?”.

Najbardziej niewczesny jest u Liedera jego idiomatyczny język i zadziwiająca, czasem męcząca neologizmy, o których wiele pisano. W kręgu „niewczesności” proponuję jeszcze spojrzenie na obraz minionego świata, przywoływany w osobistych elegiach Liedera. Z większego autobiograficznego cyklu Podraza-Kwiatkowska wyróżniła elegię *Szkoła*. W pozostałych zwrócony ku przeszłości i własnemu dzieciństwu (ukazywanemu jako szczęśliwe) podmiot wspomina często „trójcę domowego ogniska” – ojca, matkę i sio-

strę. Wspomina też pierwsze uczucia, postacie dziewczęce zapamiętane z najwcześniejszej młodości (gdy figury kobiece z późniejszego czasu to najczęściej alegoryczne Muzy). Uderza – zaczerpnięte z romantycznej postawy autobiograficznej – przywiązywanie wielkiej wagi do własnych losów, nawet ich błahych szczegółów. Jednak większe niż u romantyków jest wyczulenie na konkret, nierzadko prozaiczny. Nie mniejsza natomiast jest tu dawka ironii – mniej zaś niestety świadomej autoironii, co niekorzystnie dla wizerunku poety kreśli jego autoportret jako byłego „cudownego dziecka” i zmusza do pytań o stracone możliwości.

Czy da się ocalić więcej z debiutanckiego tomu Rolicza-Liedera, niż uczyniła to Podraza-Kwiatkowska? Pierwszy zbiór poezji to dopiero droga do późniejszej samodzielności. Czasem wbijają się w pamięć udane frazy czy trafne formuły jak ta, doloryczna: „Jestem – bo cierpię”<sup>20</sup>. Natomiast tom drugi zawiera wśród pominiętych przez edytkę słabszych i „niewczesnych” liryków wiele ciekawych, znamienych dla chwili, gdy jedna epoka nie chciała się skończyć, a druga – zacząć<sup>21</sup>.

#### ZEPSUTA METAFORA

Jak zauważyła już Maria Podraza-Kwiatkowska, w poezji Liedera pojawiają się nieoczekiwane katachrezy. Tak życzliwa poecie monografistka pisze:

Zawiły peryfrazowo-metaforyczny styl Liedera przekracza niekiedy granice dobrego smaku; niektóre fragmenty tej poezji mogłyby posłużyć jako przykłady katachrez w podręcznikach stylistyki: „Śpij na kwiatach, uszczkniętych ręką myśli zbożnej” (*Modlitwa na organy*, W III).<sup>22</sup>

Retoryczna i liryczna funkcja katachrez bywa obosieczna dla autora. Śledziłam niektóre z „zepsutych” metafor, by zauważyć, że najczęściej mają one estetyczny wymiar zamierzonego zgrzytu, służą nieoczekiwanemu obnażeniu pękniętego poetyckiego „ja”, z bolesną autoironią wskazując na różnicę między pragnieniem (wielkości, miłości, sławy) a rzeczywistością. Oto dwa przykłady dziwacznych, deprecjonujących porównań, niweczących tradycyjną „poetyckość”. „Żuraw sterczy jakoby komin po piekarni” (s. 151) – czytamy w wierszu *Mgły jesienne*. Studzienny żuraw, literacko oswojony składnik obrazowa-

20 W. Lieder, *Istnienie*, w: tegoż, *Poezje I*, Kraków 1889, s. 31, <https://polona.pl/item/277794/4/> [dostęp: 2017-02-09].

21 Tę Różewiczowską formułę pożyczam od Mariana Stali; diagnozował on współczesną nam poezję słowami, które tu parafrazuję. Zob. M. Stala, *Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 2. <http://www.tygodnik.com.pl/literatura90/stala.html> [dostęp 2017-08-01].

22 M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 180.

nia, zostaje porównany do komina, nowszego i mniej poetyckiego niż studnia elementu rzeczywistości, ukonkretnionego jako pozostałość piekarni.

Bohater liryczny wiersza *Pawie pióra* porównywał samego siebie do pawia, ale gdy minęły marzenia młodości, jego dusza stała się jak prozaiczna „szara pularda” (ten obraz stanowi wyjątkowo mocny dysonans estetyczny):

Tak że dusza przepyszna i harda  
Spowszedniała jak szara pularda.

(s. 276)

Alegoryczne cechy pawia, próżność czy zadufanie, również nie są waloryzowane dodatnio, ale to, co pozostało, jako podstawa porównania, to jedynie dysonansowy, rozdzierający krzyk:

Jednak czasem jest we mnie coś z pawia,  
[...]  
Wówczas, jako paw na parkanie,  
Przeraźliwe w przestrzeń ślę wołanie.

(s. 276–277)

Podobno – w duchu dwudziestowiecznej antropologii – człowiek sam dla siebie stanowi metaforę. Jeśli istotnie tak jest, poeci występujący na scenie literackiej mogliby być w podwójnym znaczeniu „żywymi metaforami”. „Wacław Rolicz-Lieder” – wykreowana instancja autorska tej poezji – jawi się na tym tle jako „ludzka katachreza”, (świadomie?) zepsuta, zdruzgotana metafora.



Anna Czabanowska-Wróbel (Jagiellonian University)  
e-mail: anna.czabanowska-wrobel@uj.edu.pl

#### WACŁAW ROLICZ-LIEDER – ILL-TIMED AND MODERN

##### ABSTRACT

The article presents two seemingly opposite categories that can be used to describe the poetry of Wacław Rolicz-Lieder (1866–1912): its “untimeliness” – anachronism, and its “modernity” – thematic and artistic novelty. Special emphasis was put on the strategies of Lieder’s debut, i.e. his publishing of volumes *Poezje I* (1889) and *Poezje II* (1891), which went unnoticed. In the face of the objective lack of a well-disposed group of peers, poets or critics, the strategies of artistic performance as chosen by the poet isolated him, in effect, from the reader. The abovementioned questions are presented in the context of historical poetics and sociology of literature, especially Pierre Bourdieu’s concept of literary field and his book *The Rules of Art*.

##### KEYWORDS

modernity, sociology of literature, Wacław Rolicz-Lieder, Young Poland