

“Treść, gdy w rytm się stacza” – Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem

Piotr Śniedziewski

PIOTR ŚNIEDZIEWSKI
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

„TREŚĆ, GDY W RYTM SIĘ STACZA”

LEŚMIAN I SYMBOLISTYCZNA FASCYNACJA RYTMEM

Czy Bolesław Leśmian był symbolistą? Słusznie można by się zastanawiać, czy po licznych dyskusjach na ten temat z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz po opublikowanych w roku 1971 *Studiach o Leśmianie*¹ warto jeszcze wracać do tego pytania. Przypomnę, że początek sporów wiąże się z wydanymi przez Jacka Trznadla trzema tomami pism Leśmiana, przede wszystkim zaś z tomami *Szkice literackie* (1959) oraz *Utwory rozproszone. Listy* (1962). Wśród udostępnionych wówczas po raz pierwszy czytelnikowi pism teoretycznych autora *Sadu rozstajnego* znalazły się kluczowe dla jego koncepcji języka poetyckiego szkice *Rytm jako światopogląd* (1910), *Przemiany rzeczywistości* (1910–1911), *Artysta i model* (1911), *U źródeł rytmu. (Studium poetyckie)* (1915) oraz *Z rozmyślań o poezji* (1937–1938). Janusz Sławiński w recenzji *Szkiców literackich* opublikowanej w roku 1961 zauważył, iż ze swoich pism krytycznych Leśmian wyłania się jako bodaj najwszechstronniejszy polski teoretyk sztuki symbolistycznej². Do głównych elementów jego koncepcji recenzent zaliczył konsekwentne oddzielenie języka poezji od języka prozy (tożsamego z językiem pojęciowym, podległego konwencjiom społecznym), przywiązanie do tradycyjnych systemów metrycznych oraz przyznanie rytmowi kluczowej roli w poezji. To, co według Sławińskiego pozwalało widzieć w poecie symbolistę, zostało zupełnie odmiennie zinterpretowane przez Trznadla w jego monografii *Twórczość Leśmiana*. Według tego drugiego teoria rytmu omawianego twórcy nie ma nic wspólnego z symbolizmem – jest raczej związana z „postsymbolizmem” bądź wypływa ze źródeł ludowych³. Takie ujęcie wynika z licznych nieporozumień, z których składa się ta pierwsza

¹ *Studia o Leśmianie*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Warszawa 1971. W kontekście niniejszego szkicu warto zwrócić szczególną uwagę na dwa teksty z tego tomu: M. P o d r a z y - K w i a t k o w s k i e j *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej* oraz J. S ł a w i ń s k i e g o *Semantyka poetycka Leśmiana*.

² J. S ł a w i ń s k i, rec.: B. L e ś m i a n, *Szkice literackie*. Oprac., wstęp J. T r z n a d e l. Warszawa 1959. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 220.

³ Zob. J. T r z n a d e l, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*. Warszawa 1964, s. 219–224. Autor monografii przeciwstawia nawet spostrzeżenia Leśmiana koncepcjom Mallarmégo oraz Verlaine’a i podkreśla: „Chociaż Leśmian był niewątpliwie bliski symbolistycznym teoriom o muzyczności wiersza, przekonanie to posiadało u niego jednak odrębną genezę i wchodziło w skład innego światopoglądu” (s. 223).

monografia autora *Łąki*. Otóż Trznadel bardzo nieprecyzyjnie używa takich terminów, jak „symbol”, „symbolizm”; pozwala też sobie na metodologiczną nonszalancję – np. utożsamiając wypowiedź poetycką z dyskursywną wypowiedzią odautorską. Najdziwniejsze jednak jest to, iż stawia sobie niejako za punkt honoru udowodnienie, że Leśmian nie miał nic wspólnego z symbolizmem. Taki wybór był czysto ideologiczny (stanowił reakcję na niezycliwe Leśmianowi tezy formułowane przez krytykę Dwudziestolecia międzywojennego); to również konsekwencja niezrozumiałego uproszczenia: otóż symbolizm sprowadza się według autora *Twórczości Leśmiana* do młodopolskiej manieri – stąd potrzeba znalezienia dla dzieł poety właściwszego kontekstu⁴. Na te i tym podobne uchybienia zwrócił uwagę Michał Głowiński w recenzji książki Trznadla. Według przyszłego autora *Zaświata przedstawionego* sztuczne oddzielanie Leśmiana od symbolizmu jest kompletnie nieuzasadnione – zarówno jako poeta, jak i teoretyk poezji twórca *Napoju cienistego* wpisuje się bowiem w krąg koncepcji symbolistycznych, którym według Głowińskiego patronują Stéphane Mallarmé oraz Charles Baudelaire⁵. Główny argument, który przemawia za podobieństwem ich koncepcji oraz celowością porównawczej lektury, można w tym przypadku znaleźć w Leśmianowskiej teorii rytmu:

Dla Leśmiana rytm jest czynnikiem wyzwalającym ze słowa utajone moce, przeciwdziałającym jego zeskorupieniu, odświeżającym je i nadającym mu nową, prawdziwą, jeszcze nie zautomatyzowaną formę. Takie rozumienie rytmu, związane ze sprawą muzyczności poezji, pojawiło się we wszystkich poważniejszych teoriach symbolistycznych, tak francuskich, jak rosyjskich. Leśmian włącza się więc przez swoje wypowiedzi o rytmie w ogólną europejską dyskusję o swoistych właściwościach poezji, dyskusję zapoczątkowaną przez symbolizm i prowadzoną w jego duchu⁶.

Zadziwiające jest, że te trafne i inspirujące uwagi nigdy nie zostały rozwinięte. Po pierwsze, o Leśmianowskiej teorii rytmu mówi się i pisze rzadziej, niż można by się tego spodziewać⁷. Po drugie – paraleli z twórczością zachodnioeuropejskich i rosyjskich symbolistów nigdy nie uwypuklono⁸. Jeśli wspomina się w kon-

⁴ Warto dodać, iż niechętny stosunek Trznadla do symbolizmu, będący anachronizmem w roku wydania monografii *Twórczość Leśmiana*, wynikał też z jego politycznego zaangażowania. Właściwie znalazł się on w potrzasku: z jednej strony, cenił Leśmiana, z drugiej jednak – związany był z ideologią, której przedstawiciele propagowali w latach pięćdziesiątych socrealizm w sztuce oraz krytykowali symbolizm jako kierunek burżuazyjny i dekadenski. Wydaje się, że Trznadel, wykluczając powinowactwa poety z symbolizmem, stara się również w ten sposób bronić go przed oskarżeniami o związek z czymś tak wyraźnie „reakcyjnym”.

⁵ M. Głowiński, rec.: J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*. Warszawa 1964. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4, s. 590.

⁶ *Ibidem*, s. 588.

⁷ Nawet M. Głowiński w swej monografii o Leśmianie (*Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Kraków 1998, s. 26–28) poświęca temu zagadnieniu jedynie parę stron. Najobszerniej Leśmianowską teorią rytmu zajął się, jak do tej pory, E. Czaplajewicz w książce *Adresat w poezji Leśmiana* (Wrocław 1973, s. 104–115). Ostatnio na problem ten zwróciła uwagę A. Sobieska w pracy *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego* (Kraków 2005, s. 111–174).

⁸ Rosyjskiego kontekstu twórczości Leśmiana dotyczy zaledwie kilka szkiców: J. Trznadel, *Rosyjskie wiersze Leśmiana*. „Twórczość” 1961, nr 1. – S. Pollak, *Niektóre problemy symbolizmu rosyjskiego a wiersze rosyjskie Leśmiana*. W: *Srebrny wiek i później*. Warszawa 1971. – R. Stone, *Leśmian i drugie pokolenie symbolistów rosyjskich*. Przeł. I. Siera dzki. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2. Zarówno Trznadel, jak i Pollak podkreślają rolę, jaką w biografii twórczej

tekście Leśmiana o twórczości Mallarmégo, Baudelaire’a lub Aleksandra Błoka, to czyni się to zazwyczaj w konwencji luźnej uwagi, drobnego spostrzeżenia czy przypisu. Nawet opublikowany w 25 rocznicę śmierci poety artykuł Zbigniewa Bieńkowskiego okazał się raczej dość dowolnym w tonie i argumentacji katalogiem nazwisk niż rzeczowym wskazaniem na związki Leśmiana z symbolizmem francuskim⁹. W niniejszym szkicu postaram się zatem dokładniej przyjrzeć temu właśnie zagadnieniu. Spróbuję przede wszystkim wskazać tych poetów francuskich, którzy dla autora *Dziejby leśnej* stali się szczególnie istotni – pomogą w tym dyskursywne wypowiedzi Leśmiana, ale też elementy jego poetyckiego warsztatu. Nie będzie chyba szczególnym zaskoczeniem, jeśli już teraz zaznaczę, iż w refleksji wszystkich tych twórców istotną rolę odegrało zagadnienie rytmu w poezji. Na tym wreszcie tle zanalizuję główne wypowiedzi pisarza polskiego na temat rytmu, rytmu i muzyczności.

Trzy wypowiedzi – trzech poetów

Trudno byłoby zapewne przedstawić kompletną listę francuskich symbolistów, którzy w jakikolwiek sposób okazali się ważni dla rozwoju twórczości Leśmiana. Jednego możemy być jednak pewni – autor *Sadu rozstajnego* świetnie znał poezję francuską drugiej połowy XIX wieku i wielokrotnie czynił do niej aluzje. Wypowiadał się na jej temat również wprost – jak w szkicu „*Liryka francuska*”. *Przekłady Bronisławy Ostrowskiej*, w którym nie tylko wysoko i ze znanostwem ocenia translatorski warsztat polskiej poetki, ale też umiejętnie wybiera nazwiska tłumaczonych przez nią twórców francuskich¹⁰. Spośród wielu reprezentantów głównych tendencji w poezji francuskiej schyłku XIX wieku trzech byli chyba dla Leśmiana kluczowi – co nie znaczy, iż poświęcił im osobne szkice bądź wyraźnie odwoływał się do nich w swej twórczości. Istniejące ślady są jednak na tyle ważne, by nazwiska tych trzech autorów wyróżnić; chodzi o Baudelaire’a, Mallarmégo oraz Arthura Rimbauda.

Pierwszy z nich był w biografii twórczej Leśmiana ważny przede wszystkim jako tłumacz Edgara Allana Poe’go. Jak przekonująco dowiódł już tego Głowiński w szkicu *Leśmian, Poe, Baudelaire*¹¹, poeta polski swój przekład *Opowieści nadzwyczajnych*, które wydane zostały z jego wstępem w 1913 roku, przygotował nie na podstawie oryginalnych tekstów autora amerykańskiego, ale w oparciu o *Hi-*

Leśmiana odegrał K. Balmont – przedstawiciel starszego pokolenia rosyjskich symbolistów, poeta przykładający dużą (a nawet przesadną) wagę do rytmu w poezji. Warto może w kontekście niniejszych rozważań przypomnieć spostrzeżenia P o l l a k a (*op. cit.*, s. 249), który zanotował m.in.: „Owo szczególne znaczenie, przywiązywane do rytmu i dźwięku, zrodziło w poezji symbolistów [rosyjskich] zmienną dla nich śpiewność, rozkołysanie melodyczne i skłonność do czysto nieraz mechanicznych skojarzeń aliteracyjnych”. Na paralelę między Leśmianem a A. Białym, I. Iwanowem oraz A. Błokiem zwraca również uwagę D. R a t a j c z a k w książce *Teatr artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893–1913)* (Wrocław 1979, s. 142). Niedawno ukazała się także wspomniana już tu praca Sobieskiej, w której związki Leśmiana z rosyjskim symbolizmem poddane zostały wnikliwej analizie.

⁹ Z. Bieńkowski, *Szczyty symbolizmu*. „Twórczość” 1962, nr 8.

¹⁰ B. Leśmian, „*Liryka francuska*”. *Przekłady Bronisławy Ostrowskiej*. W: *Szkice literackie*. Oprac., wstęp J. Trznadel. Warszawa 1959.

¹¹ M. Głowiński, *Leśmian, Poe, Baudelaire*. W: *Zaświat przedstawiony*.

staires extraordinaires, które Baudelaire ogłosił w 1854 roku w piśmie „Le Pays”. Także wspomniany wstęp¹² zawdzięcza wiele spostrzeżeniom poety francuskiego z dwóch szkiców: *Edgar Poe, jego życie i dzieła* oraz *Nowe notatki o Edgarze Poe*¹³. Zarówno Baudelaire, jak i Leśmian przedstawiają Poego jako artystę odrzuconego przez społeczeństwo, tułającego się po obrzeżach życia światowego, kompletnie oderwanego od realiów ekonomicznych – w ten sposób rodziła się zresztą we Francji legenda poety przeklętego („*poète maudit*”), który nieustannie kontestuje świat mieszczańskich wartości (znamienna jest w tym kontekście publikacja z 1884 roku: *Poètes maudits* Paula Verlaine’a). Nie kontekst socjoliteracki jest jednak w tych szkicach najistotniejszy. Dużo ważniejsze są bez wątpienia uwagi dotyczące językowego nowatorstwa Poego, jego innowacyjności i wyobraźni. Oto język, po który sięgnął pisarz amerykański, okazał się zupełnie odmienny od języka konwencji oraz języka prozy, a jego refleksja nad kompozycją i wrażliwość na rytm sprawiły, że w oczach Baudelaire’a stał się on figurą twórcy prawdziwie współczesnego. Na doskonałość prozodii oraz mistrzowskie operowanie rymem zwrócił Baudelaire szczególną uwagę w szkicu, którym poprzedził własne tłumaczenie tekstu *Filozofia kompozycji* (tytuł oryginału: *Philosophy of Composition*; tytuł przekładu: *La Genèse d’un poème*), w którym Poe wyłożył, pół żartem, pół serio, teoretyczne podstawy poetyckiej kreacji, przede wszystkim w odniesieniu do wiersza *Kruk*¹⁴. Ten sam aspekt dzieła Poego został dostrzeżony przez Leśmiana, który z upodobaniem pisał o odrębnym świecie amerykańskiego poety oraz szacunku, jaki autor *Rękopisu znalezionego w butelce* żywił dla „kARBÓW bezwzględneGO artyzmu”¹⁵. Wydaje się jednak, że przywiązanie Leśmiana do Baudelaire’a nie wynikało wyłącznie z podobieństwa projektów translatologicznych, ale sięgało dużo głębiej – bo aż podstaw myślenia o poezji. Nawet jeśli nie posiadamy dziś nie budzących wątpliwości świadectw w tym zakresie pióra samego Leśmiana, to pozostał nam przecież zapis rozmowy z Edwardem Boyé, podczas której autor *Sadu rozstajnego* przyznał, iż jedynym poetą, który odcisnął trwale piętno na jego twórczości, był właśnie Baudelaire¹⁶.

Dużo mniej oczywiste są związki Leśmiana z głównym teoretykiem poezji symbolistycznej – Mallarmé. Poeta polski wprost wspomina Mallarmégo przynajmniej raz – w liście do Zenona Przesmyckiego z początku marca 1906 pisze o tłumaczeniach prozy francuskiej, których chętnie podjąłby się, by zarobić na życie i pobyt w Paryżu. Szuka współnika do pomocy: chciałby współpracować z Janem Lemańskim (ale ten nie odpowiada na jego listy), Antonim Langem albo Wacławem Berentem. Wśród tytułów, które wymienia w szkicowym projekcie tłumaczeń, znajdują się wydane w 1897 roku *Divagations* Mallarmégo. Translatologiczne zamierzenie Leśmiana opisuje w ten sposób:

Chodzi mi o cały szereg dzieł francuskich ostatniej doby, które bym nazwał w ogóle Prozą francus., a do których bym zaliczył powieści oraz utwory prozaiczne, zawiera-

¹² B. Leśmian, *Edgar Allan Poe*. W: *Szkice literackie*.

¹³ Tłumaczenie polskie w: Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. – Dzienniki poufne*. Przeł., wstęp, oprac. A. Kijowski. Warszawa 1971.

¹⁴ Ch. Baudelaire, *La Genèse d’un poème*. W: *Œuvres complètes: traductions*. Réd. J. Crépet. Paris 1936, s. 154.

¹⁵ Leśmian, *Edgar Allan Poe*, s. 466.

¹⁶ *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*. W: Leśmian, *Szkice literackie*, s. 498.

jące jakąś głębszą koncepcję metafizyczną lub czysto artystyczną (*Divagations* Mal., proza Rimb. itd.)¹⁷.

Nie dowiadujemy się dalej, czy *Divagations* zawierają według Leśmiana jakąś ważną koncepcję metafizyczną, czy też raczej są odkrywczą propozycją artystyczną. Zważywszy na zawartość zbioru Mallarmégo można chyba zaryzykować twierdzenie, iż chodziło raczej o tę drugą możliwość. Taką perspektywę zdaje się potwierdzać praktyka literacka Leśmiana, którego poezja jest nawet w oczach Marii Podrazy-Kwiatkowskiej „zbliżona do twórczości autora *Popołudnia Fauna* w wielu względach”¹⁸. Aby zbieżność tę wykazać, wystarczy zwrócić uwagę na paralelę z niezrozumiałych powodów niemal zupełnie pomijaną w pracach poświęconych dziełu Leśmiana – mam na myśli oczywisty związek *Dziewczyny przed zwierciadłem* (wiersza zawartego w tomie *Napój cienisty* z roku 1936) z *Herodiadą* (której interesująca nas tutaj część ukazała się w drugiej serii *Le Parnasse Contemporain*, wydanej w roku 1871)¹⁹. Bez trudu dostrzec można w trakcie analizy porównawczej obu utworów te same bądź podobne elementy tematyczne: oto piękna dziewczyna przegląda się w zwierciadle (w poemacie Mallarmégo towarzyszy jej piastunka) i głosi pochwałę dziewictwa, podkreślając jednocześnie, iż jej uroda nigdy nie zostanie skalana przez mężczyznę. Mamy tu oczywiście do czynienia, co słusznie zauważył Głowiński, z transpozycją mitu o Narcyzie²⁰. Opis dziewczyny u Leśmiana niemal dokładnie powtarza zewnętrzną charakterystykę Herodiady: obie mają blond włosy, które mienią się odcieniami koloru złotego; obie przyglądają się własnej nagości i zastanawiają się nad nią; obie wreszcie pragną na zawsze zachować dziewictwo. Jednak zbieżności są dużo głębsze. Otóż Mallarmé napisał swój poemat 12-zgłoskowcem – i mimo iż nie jest to klasyczny aleksandryn, to przywiązanie poety do tego kluczowego w poezji francuskiej metrum nie ulega wątpliwości. Mallarmé niechętnie porzuca wiersz sylabiczny, który cenil najbardziej – nawet jeśli z przekonaniem bronił przed krytyką młodszych kolegów, eksperymentujących z wierszem wolnym (szczególnie w *Crise de vers* z roku 1897). Podobnie Leśmian – jego *Dziewczyna przed zwierciadłem* jest napisana regularnym 11-zgłoskowcem ze średniówką po piątej sylabie, z nielicznymi przerzutniami, z wyraźnym położeniem akcentu na rytm. Wreszcie oba poematy są swego rodzaju pochwałą stworzoną na cześć niezależności oraz antydyskursywnego i antimimetycznego charakteru języka poetyckiego – jeśli tylko uznać, iż dziewczyny są tegoż języka personifikacjami²¹.

¹⁷ B. Leśmian, *Utwory rozproszone*. – *Listy*. Zebrał, oprac. J. Trznadel. Warszawa 1962, s. 304.

¹⁸ Podraza-Kwiatkowska, *Gdzie umieścić Leśmiana?*, s. 36.

¹⁹ J. Trznadel opracowując wydanie *Poezji B. Leśmiana* (Warszawa 1965, s. 520) ogólnikowo wspomina w komentarzu: „przetworzenie [...] zasadniczej sytuacji poetyckiej oraz metafory utworu Leśmiana: zwierciadło – strumień, można odnaleźć w *Herodiadzie* Mallarmégo”. Także w nocie w późniejszym wydaniu, w serii „Biblioteka Narodowa” (B. Leśmian, *Poezje wybrane*. Oprac. J. Trznadel. Wrocław 1974, s. 140. BN I 314), zaznacza, że w *Herodiadzie* widoczne są tylko „pokrewne [...] motywy tematyczne”, mimo iż zbieżności zdają się być dużo głębsze.

²⁰ M. Głowiński, *Narcyz i jego odbicia*. W: *Mity przebrane*. Kraków 1994, s. 80–81.

²¹ W przypadku Mallarmégo taki kierunek interpretacji pojawia się we wszystkich kluczowych opracowaniach twórczości poety – zob. np. J. P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris 1961. – B. Marchal: *Lecture de Mallarmé*. Paris 1985; *La Religion de Mallarmé*. Paris 1988.

Z Leśmianowską fascynacją językiem poetyckim, a przede wszystkim – rytmem, wiąże się też twórczość trzeciego z wymienionych tu symbolistów, Rimbauda. Autor *Iluminacji* stosunkowo często pojawia się w listach bądź zapiskach Leśmiana, jednak poeta polski nie poświęca mu większej uwagi. Nazwisko Rimbauda jest zazwyczaj swego rodzaju liczmanem – przywoływanym w kontekście nazwisk wielu innych twórców. Jednak raz Leśmian wspomina Rimbauda, cytując nawet jego słowa, w sposób, który nie pozostawia wątpliwości ani co do znajomości francuskiego symbolizmu, ani preferencji estetycznych polskiego poety. Chodzi o stwierdzenie z przywoływanej już rozmowy z Edwardem Boyé. Otóż autor *Łąki* przytacza tam w oryginale wypowiedź Rimbauda²², w której podkreśla on znaczenie pracy nad słowem oraz rolę, jaką ma do odegrania w poezji rytm. Cytat pochodzi z *Alchemii słowa*, czyli utworu, który stanowi część *Sezonu w piekle* (1873):

Ustaliłem formę i takt każdej ze spółgłosek i w instynktownych rytmach pochlebiałem sobie, że odkryłem p o e t y c k i e s ł o w o dostępne, któregoś dnia, dla wszystkich zmysłów²³.

Ten fragment, choć przez Leśmiana wcale nie skomentowany, nie poddany szczegółowej analizie, celnie ujmuje to, co w twórczości i teorii poezji proponowanej przez Baudelaire'a, Mallarmégo oraz Rimbauda dla autora *Dziewczyny przed zwierciadłem* najistotniejsze – a była tym praca i refleksja nad rytmem. I nawet jeśli dla Rimbauda rytm – jak w cytowanych słowach – miał charakter instynktowny, to nie należy zapominać, że dla trzech przywoływanych twórców francuskich poezja stanowiła przede wszystkim trudne rzemiosło, które pozwolić miało na obróbkę jednego z najmniej wdzięcznych materiałów – języka.

Wydaje się, że „pragnienie kunsztownej muzyki”²⁴, o którym wspomina Rimbaud w zakończeniu *Opowieści*, było również poetyckim pragnieniem Leśmiana. Co więcej, podobne paralele pozwalają ustalić kontekst historycznoliteracki, w którego ramach twórczość Leśmiana należy rozpatrywać – chodzi, oczywiście, o kontekst poezji symbolistycznej. Nie oznacza to, iż ów horyzont interpretacyjny winien ograniczać czy zniewalać inwencję interpretatora, ale bezwzględnie nie może być zapomniany bądź niedoceniany. Wreszcie przyjrzenie się związkom z symbolistami francuskimi pozwala dostrzec oryginalność refleksji teoretycznej Leśmiana i nadać jej właściwe proporcje. Podczas gdy propozycje Baudelaire'a, Mallarmégo i Rimbauda dotyczące rytmu w poezji są dziś wykorzystywane we Francji na użytek nowych koncepcji poetologicznych, teoria Leśmiana wydaje się nieco zapomniana, pozostaje na marginesie. Tymczasem – czego z dużą wirtuozerią dowodzi w swych licznych rozprawach Henri Meschonnic²⁵ – spostrzeżenia teoretyczne symbolistów,

²² *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności*, s. 497.

²³ A. Rimbaud, *Sezon w piekle*. Przeł. A. Międzyrzeczki. W: *Wiersze. – Sezon w piekle. – Iluminacje. – Listy*. Wybór, oprac., posł. A. Międzyrzeczki. Kraków 1993, s. 179. Podkreśl. P. Ś. Poprawiam w cytacie wyrażenie „instynktowne rymy” – niezgodne z oryginałem – na „instynktowne rytmy”.

²⁴ *Ibidem*, s. 209.

²⁵ H. Meschonnic jest teoretykiem uparcie głoszącym, że podstawą wszelkiej poezji jest rytm i jakiegokolwiek jej znaczenie (jeśli poezja w ogóle posiada „znaczenie” w tradycyjnym sensie tego słowa) z rytmu jedynie da się wyczytać. W eseju *Pour la poétique I* (Paris 1970, s. 65) pisarz ten podkreśla: „Rytm jest przede wszystkim [...] tym, co definiuje wers i dzięki czemu można będzie zapewne zdefiniować cały tekst; jest to szczególna fonologia, którą jako pierwszy sformułował Baude-

szczególnie te na temat muzyczności poezji i statusu języka poetyckiego, niekoniecznie się zestarzały i warto po nie sięgać. Stąd też pomysł, by przypomnieć o teorii rytmu Leśmiana i wskazać na jej symbolistyczne uwikłania.

Symboliści francuscy i rytm

Unikać jednak trzeba wrażenia, iż istniała jedna, koherentna teoria rytmu promowana przez francuskich poetów symbolistycznych. Pojawiały się przecież wówczas propozycje, które powielały wezwanie Paula Verlaine’a ze *Sztuki poetyckiej*: „Nade wszystko muzyki!”²⁶, i których autorzy konsekwentnie poświęcali się pracy nad dość łatwą i przyjemną, lecz pozbawioną większego znaczenia muzycznością wiersza. Swego rodzaju ewenementem, trudnym do zaakceptowania nawet w środowiskach związanych z symbolistami, była też koncepcja René Ghila. Ten zaprzyjaźniony z Mallarmém twórca napisał swój *Traité du Verbe*, przedstawiając przedziwną teorię orkiestracji tekstu poetyckiego. Według Ghila każdej głosce, każdemu dyftongowi występującemu w języku francuskim przypisać należy jakiś instrument, a pracę nad tekstem poetyckim zamienić w kojarzenie dźwięków. Mimo iż Mallarmé jest autorem finezyjnej przedmowy do tego wydanego w 1886 roku traktatu, to jednak i on ani koncepcji Ghila nie chwalił, ani też nie wykorzystał we własnej twórczości. Można bowiem dostrzec, że Baudelaire, Mallarmé i Rimbaud, czyli ci symboliści, którzy okazali się szczególnie ważni dla Leśmiana, unikali w poezji oraz w wypowiedziach teoretycznych zarówno zbyt łatwej muzyczności, jak i ekstrawagancji. Żaden nie miał zamiaru poświęcić całego bogactwa znaczeń, które możliwe jest do odnalezienia w poezji, dla zabawy dźwiękami; wprost przeciwnie – każdy z nich przywiązywał do prozodii i rytmu dużą wagę oraz podkreślał ich rolę w kształtowaniu znaczeń wiersza.

Doskonałym przykładem tego, w jaki sposób trzej twórcy analizowali zagadnienie rytmu w poezji, jest fragment jednej z przedmów, które Baudelaire napisał z myślą o *Kwiatach zła*. Czytamy w niej m.in.:

– W jaki sposób, dzięki wciąż ponawianym wysiłkom, artysta może osiągnąć odpowiadającą im oryginalność;

w jaki sposób poezja zbliża się do muzyki poprzez prozodię, której korzenie wrosnięte są w dużą ludzką głębiej, niż głosi to jakakolwiek klasyczna teoria;

poezja francuska posiada tajemniczą i nieznaną prozodię, niczym języki łaciński i angielski;

dłaczego poeta, który w ogóle nie pojmuje, jak wiele rymów zawiera każde słowo, jest niezdolny do wyrażenia jakiegokolwiek idei²⁷.

Ta przejrzysta na pierwszy rzut oka enumeracja jest poddana ścisłemu porządkowi. Zawiera też elementy gradacji, ponieważ Baudelaire przechodzi od rzeczy

laire w swych projektach przedmów do *Kwiatów zła*”. Wśród kluczowych książek tego teoretyka, oprócz pięciu części *Pour la poésie*, znajdują się m.in. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (Lagrassie 1982), *La Rime et la vie* (Lagrassie 1990), *Politique du rythme. Politique du sujet* (Lagrassie 1995).

²⁶ P. Verlaine, *Sztuka poetycka*. Przeł. M. Jastrun. W zb.: *Antologia poezji francuskiej*. T. 3. Oprac. J. Lisowski. Warszawa 2000, s. 677.

²⁷ Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Éd. E. Jackson. Préface Y. Bonnefoy. Paris 1999, s. 247.

zupełnie oczywistych do coraz bardziej skomplikowanych, by wygłosić na końcu pochwałę rymu i odebrać miano poetów tym, którzy głusi są na ukryte rymy słów. Autor *Kwiatów zła* zaczyna więc od podkreślenia tego, jaką wagę w poezji ma praca, „wciąż ponawiane w y s i ł k i”²⁸. Da się zapewne dostrzec w tym sformułowaniu parnasistowskie preferencje Baudelaire’a, jego przywiązanie do perfekcji, do cyzelowania najdrobniejszych elementów formalnych wiersza. Jest to jednak również odważne sformułowanie, które godzi w kluczowe dla francuskich romantyków przekonania na temat roli natchnienia w procesie twórczym – przekonania tak bardzo widoczne są u Alfreda de Musseta, np. w poemacie *Namouna. Conte oriental* (1854) czy w słynnym cyklu, na który składają się: *La nuit de mai* (1835), *La nuit de décembre* (1835), *La nuit d’août* (1836), *La nuit d’octobre* (1837). W przeciwieństwie do romantyków Baudelaire nie oczekuje nadejścia Muzy, nie szuka natchnienia; dla autora *Kwiatów zła* poezja nie jest lirycznym poddaniem się urokowi chwili, ale raczej wytrwałą, niemal rzemieślniczą pracą nad słowem, nad łączeniem słów w związki w taki sposób, by nadać im tajemnicze znaczenia. Związkami słów w wierszu rządzi zaś rytm, prozodia, dzięki której „poezja zbliża się do muzyki”. W ten również sposób Baudelaire zdaje się przekraczać wąski horyzont koncepcji parnasistowskiej – podkreśla bowiem, iż muzyczność poezji rodzi się, co prawda, z ciągłego wysiłku, ale też sięga w głąbie ludzkiej duszy. Doszukuje się zatem w rytmie elementu antropologicznego, którego wagę dostrzega w swych rozważaniach także Meschonnic. W eseju *Pour la poétique I* czytamy m.in.: „Każda twórczość, jednorodność słowa i życia, ma swoją metafizykę”²⁹. Rytm, prozodia nie są jedynie oczywistą koniecznością w twórczości, której zasady reguluje poetyka normatywna (klasyczna); wiążą się raczej z najgłębszą częścią człowieczeństwa, „wrośnięte są w duszę ludzką”³⁰. Baudelaire nie zapomina jednak o tym, iż te egzystencjalne poruszenia są zaczepione w języku, że tylko poezja może je zbudzić – dlatego chyba podkreśla „tajemniczą i nieznaną prozodię” języka francuskiego. Na zakończenie zwraca jeszcze uwagę na rymy, które są w jego koncepcji nie tylko zgodnymi klauzulami kolejnych wersów w utworze: każde słowo wiersza rymuje się bowiem z całym tekstem, co więcej – rymuje się z tajemnicą, która kryje się w głębi duszy ludzkiej. Rytm i rym, choć winny być doskonałe od strony technicznej, nie ograniczają się jednak do tego aspektu. Ich rola w poezji jest dużo bardziej złożona, to dzięki nim owa sztuka nie jest jedynie realizacją haseł zawartych w poetykach, ale staje się sposobem na życie, poszukiwaniem tajemnicy życia.

Wydaje się, że podobne spostrzeżenia, rozwinięte i wzbogacone o kilka elementów, odnaleźć można w refleksji teoretycznej Mallarmégo. Znamienne jest, iż autor *Zjawienia* oraz *Popołudnia Fauna* – o których oprawę muzyczną pokusił się Claude Debussy³¹, przywiązywał szczególną wagę nie tylko do rytmu i muzycz-

²⁸ *Ibidem*, s. 247. Podkreśl. P. Ś.

²⁹ Meschonnic, *Pour la poétique I*, s. 67.

³⁰ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, s. 247.

³¹ Wiersz *Zjawienia* stał się podstawą pieśni, którą Debussy skomponował w ciągu dwóch miesięcy po opublikowaniu utworu przez Mallarmégo – zob. S. Jarociński, *Debussy a impressionizm i symbolizm*. Kraków 1972, s. 103. W przypadku *Popołudnia Fauna* mamy zaś do czynienia z symfonicznym ekwiwalentem poematu, „trzydzięciową symfonią o formie swobodnej, stanowiącej jakby komentarz muzyczny [do wiersza]” – zob. S. Jarociński, *Debussy: kronika życia, dzieła, epoki*. Kraków 1972, s. 173. Anegdota głosi, że Mallarmé raczej ze sceptycyzmem odniósł

ności własnej poezji, ale pod tym kątem oceniał też innych autorów. W szkicu poświęconym twórczości Théodore’a de Banville’a z przychylnością spogląda Mallarmé na jednego z czołowych parnasistów, ponieważ jest on niekłamany „muzykiem słów”³². Da się u Mallarmégo dostrzec również przywiązanie do dość tradycyjnego metrum, które on sam określa w szkicu *La Musique et les lettres* (1894) jako ścisłe i matematyczne, ale także delikatne³³, oraz do postrzegania rymu i rytmu jako kluczowych elementów francuskiej poezji – w *Crise de vers* (1897) pisarz twierdzi nawet, że w poezji francuskiej to rym właśnie decyduje o oczarowaniu czytelnika³⁴. Zdaje się, że Mallarmégo uznać można za jednego z twórców najbardziej wrażliwych na muzykę. Wspomniany już szkic *La Musique et les lettres* dowodzi, iż nie jest to spostrzeżenie bezpodstawne; pisze tam autor m.in.:

Na początku tego stulecia wyrafinowany słuch romantyczny połączył w swych falujących aleksandrynach ścisłą klauzulę z przerzutnią; [oto] destrukcja prowadząca ku integralności. Szczęśliwym odkryciem, z którym końca dobiegają wczorajsze poszukiwania, jest w i e r s z w o l n y, osobista modulacja – ponieważ każda dusza jest rytmicznym węzłem³⁵.

Kluczowe zmiany w historii poezji francuskiej są według Mallarmégo wynikiem pracy twórców nad warstwą rytmiczną i metrum. Jako moment przełomowy przypomniana zostaje rewolucja romantyczna, która dokonała się dzięki Victorowi Hugo – reformatorowi aleksandryny i autorowi słynnego pierwszego wersu *Hernaniego* (1830), który wywołał burzę klasyków. Jednak to nie romantyzm nadaje w oczach Mallarmégo ton współczesności – najnowszym odkryciem jest wiersz wolny. I mimo iż autor *La Musique et les lettres* niechętnie sięgał po tę formę, to jednak był gotów jej zdecydowanie bronić³⁶. A bronił jej, ponieważ dostrzegł, iż wiersz wolny odpowiadać może „osobistej modulacji” twórcy – czyli był przekonany, podobnie jak Baudelaire, że praca nad rytmem nie jest jedynie pracą techniczną, ale ma wyraźny rys antropologiczny. Z tego też powodu zdecydował się określić język poetycki jako „milczący zapis nutowy motywów, które łączą się logicznie z naszymi [nerwowymi] włóknami”³⁷. Podobne stwierdzenia pojawiają się bardzo często zarówno w *La Musique et les lettres*, jak i w *Crise de vers*. Mallarmé poszedł jednak o krok dalej niż autor *Kwiatów zła* – nie wystarczyła mu konieczność świadomej pracy nad tekstem poetyckim, który zwykł porównywać (jak np. w ślicznym wierszu *Święta*) do partytury, oraz powiązanie rytmu z tajemnicą życia. Z porównania poezji do muzyki wyciągnął dużo dalej idące wnioski –

się do tego drugiego projektu Debussy’ego, twierdząc, iż poetycka wersja *Popołudnia Fauna* zawiera już wystarczającą dawkę muzyki. P. Valéry tak wspominał to zdarzenie w referacie wygłoszonym 17 I 1933 na Université des Annales (cyt. z: *Œuvres. Édition établie et annotée par J. Hytier*. Paris 1992, s. 670): „Mallarmé nie cieszył się raczej z tego, iż Claude Debussy pracował nad partyturą do jego poematu. Wydawało mu się, że jego własna muzyka wystarczała w zupełności oraz że próba zestawienia, nawet w najlepszych na świecie intencjach, muzyki, choćby najpiękniejszej, z poezją była rodzajem zamachu”.

³² S. Mallarmé, *Théodore de Banville*. W: *Œuvres complètes*. T. 2. Éd. B. Marchal. Paris 1998, s. 144.

³³ S. Mallarmé, *La Musique et les lettres*. W: jw., s. 64.

³⁴ S. Mallarmé, *Crise de vers*. W: jw., s. 205–206.

³⁵ Mallarmé, *La Musique et les lettres*, s. 64.

³⁶ A było przed kim – ponieważ wielu poetów wywodzących się ze środowisk symbolistów twierdziło, iż wiersz wolny jest obcy „duchowi francuskiemu”. Zob. C. Mendès, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*. Paris 1903, BnF/Gallica – notice n°: FRBNF30925065, s. 150–172.

³⁷ Mallarmé, *La Musique et les lettres*, s. 68.

w *Crise de vers* stwierdził mianowicie, iż poezja (dzięki pracy twórcy nad orkiestracją tekstu) staje się antydyskursywna oraz bezpodmiotowa. Antydyskursywna – ponieważ jej celem nie jest przekonanie czytelnika do jakiejś tezy, nakłonienie do określonego działania. Poezja traci na znaczeniu, gdy staje się dydaktyczna, gdy prawi morały. Jej zadaniem jest raczej oczarowywanie czytelnika, a to możliwe jest przede wszystkim dzięki rytmowi oraz zerwaniu związków między językiem poezji a językiem prozy. W konsekwencji poezja staje się również bezpodmiotowa – tzn. przestaje być wyrazem emocji lub przemyśleń jej autora, nie jest zapisem biografii. W ten sposób, doceniając pracę romantyków nad przełamaniem klasycznego metrum wiersza francuskiego, Mallarmé zdecydowanie opowiedział się przeciwko istotnej dla ich poezji funkcji ekspresywnej, podkreślił nietożsamość podmiotu piszącego z podmiotem obecnym w tekście wiersza.

W tym samym niemal kierunku rozwijały się spostrzeżenia trzeciego z przywoływanych tu poetów – Rimbauda; świadczą o tym przede wszystkim *Listy Jasnovidza* z 13 i 15 V 1871, które poeta adresował do Georges'a Izambarda, oraz list z 15 V 1871 do Paula Demeny'ego. Rimbaud nie szczędzi w nich uwag dotyczących zaniku biograficznego „ja”, a także konieczności usunięcia z poezji pierwiastka dyskursywnego, jednak w ogóle niemal nie wypowiada się na temat muzyczności poezji. Także w innych jego zapisach, również w *Sezonie w piekle* oraz w *Iluminacjach*, trudno odnaleźć refleksje, które mogłyby – tak jak w przypadku Baudelaire'a lub Mallarmégo – złożyć się na jakąś teorię rytmu. Nie znaczy to jednak, iż było to zagadnienie dla Rimbauda obojętne. Wprost przeciwnie – wystarczy przypomnieć cytowane już tu zdanie, którym kończy on *Opowieść*. W pewnym sensie całą twórczość tego pisarza przenika pragnienie zrównania poezji z muzyką sfer, choć – jak trafnie dostrzegł to i podkreślił Yves-Michel Ergal – pragnienie owo wcale nie jest jednorodne, ponieważ obejmuje zarówno fascynację folklorem, śpiewnością kościelnej łaciny, jak i wysublimowaną reinterpretację mitu Orfeusza³⁸. Piosenkowa, łatwa muzyczność jest w poezji Rimbauda zawarta w binarnym rytmie, który pojawia się w sposób bodaj najwyraźniejszy w *Mojej bohemie* jako nieprzetłumaczalne właściwie „frou-frou”³⁹. Ten rodzaj rytmu, według Ergala, rodzi skojarzenia z zabawą ludową i pojawia się u Rimbauda jeszcze wielokrotnie – m.in. w *Samogłoskach*. Towarzyszy mu jednak rytm inny, jakby ukryty, lecz wciąż przez poetę poszukiwany, pożądaný. Słodkie „frou-frou” zawiera go o tyle, o ile sugeruje obecność kobiety i widok nocnego nieba upstrzonego gwiazdami (pojawiającego się w wierszu), czyli łączy w sobie śpiew i miłość. W taki sposób już w *Mojej bohemie* znaleźć można refleks mitu orfejskiego i poszukiwanie wiecznej harmonii między człowiekiem a światem. Rimbaud przypomni o tym wprost w *Iluminacjach*, gdzie czytamy: „Jestem wynalazcą o zgoła innych zasługach niż wszyscy moi poprzednicy; muzykiem, który odkrył coś w rodzaju klucza miłości”⁴⁰. Ukazuje dążenie do odzyskania – poprzez muzykę i poezję – swojej Eurydyki, która jest w jego twórczości personifikacją pragnienia życia, doświadczania go w spo-

³⁸ Y.-M. Ergal, *Existe-t-il une écriture de la musique?* W zb.: *Musique et littérature au XX^e siècle*. Textes réunis par P. Dethurens. Strasbourg 1998, s. 226–228.

³⁹ Rimbaud, *Wiersze*, s. 46. J. Tuwim przełożył w tej edycji „un doux frou-frou” jako „szelest słodki” (s. 47).

⁴⁰ *Ibidem*, s. 213 (przeł. A. Międzyrzecki).

sób zmysłowy. Podobne przebudzenie, które w *Sezonie w piekle* określone zostało (również w terminologii muzycznej) jako „opera bajeczna”⁴¹, jest drugim – obok ludowego rytmu binarnego – rytmem, o którym marzy poeta, rytmem wszechświata.

Leśmianowska teoria rytmu

Wydaje się, iż Leśmianowska fascynacja rytmem, której autor *Dziejby leśnej* dał wyraz teoretyczny w trzech szkicach: *Rytm jako światopogląd*, *U źródeł rytmu. (Studium poetyckie)*, *Z rozmyślań o poezji*⁴², pozostaje w ścisłym związku z poszukiwaniami symbolistów francuskich. W rozważaniach pisarza polskiego pojawiają się często podobne spostrzeżenia, nawet porównania, które mają przekonać czytelnika, iż rytm jest nie tylko podstawowym elementem poezji, ale bywa też zasadą porządkującą świat. Właściwie można w refleksji Leśmiana wyróżnić trzy aspekty rytmu: rytm jako zjawisko poetyckie (teoria języka poetyckiego), antropologiczne (związek z rytmem natury, ciałem człowieka) oraz metafizyczne (rytm wszechświata)⁴³. Te trzy przenikające się perspektywy sprawiają, że teoria Leśmiana staje się na tyle oryginalna i kompletna, iż spośród poetów polskich jedynie Julian Przyboś i Tadeusz Peiper mogliby być w tym kontekście porównani z autorem *Sadu rozstajnego* – choć, oczywiście, ich propozycje były zupełnie odmienne. A zatem nie jest bezpodstawne odczytanie też Leśmiana na tle teorii symbolistów, zwłaszcza tych, których twórczość odegrała ważną rolę czy też została szczególnie doceniona przez autora polskiego.

Rytm jako element poetycki

Podobnie jak dla Baudelaire’a, Mallarmégo i Rimbauda – rytm jest według Leśmiana podstawowym, inwariantnym wyróżnikiem i elementem języka poetyckiego. Tak jak Baudelaire w projekcie przedmowy do *Kwiatów zła* – autor szkicu *Z rozmyślań o poezji* domaga się od każdego poety, by ten „dążył do nowości”⁴⁴, by wyzwolił się tym samym z pojęciowego języka prozy i konwencjonalnego języka codzienności. Powinien on swą twórczość „przeciwstawić akcentom logicznym lub gramatycznym” (R 66), ponieważ jego praca polega przede wszystkim na próbie wyrwania słowa z więzów dyskursu. Ciekawe, że zarówno francuscy symboliści, jak i Leśmian dostrzegali niejasny status słowa poetyckiego w zestawie-

⁴¹ *Ibidem*, s. 187 (przeł. A. Międzyrzecki).

⁴² B. Leśmian: *Rytm jako światopogląd*. „Prawda” 1910, nr 43; *U źródeł rytmu. (Studium poetyckie)*. „Myśl Polska” 1915, z. 2; *Z rozmyślań o poezji*. „Rocznik PAL” 1937/38 (wyd.: 1939).

⁴³ Podobnie znaczenie rytmu w teorii Leśmiana rozumie Czaplajewicz (*op. cit.*, s. 104–115), który określa rytm jako element mowy poetyckiej (w sferze brzmień i znaczeń) oraz czynnik decydujący o odmienności tej mowy od mowy codziennej. Rytm pobudza również uwagę odbiorcy i łączy człowieka z całością istnienia. Ten ostatni, metafizyczny aspekt rytmu dostrzega też Ratajczak – w przywoływanej tu już książce *Teatr artystyczny Bolesława Leśmiana* podkreśla ona jednak przede wszystkim związek koncepcji Leśmiana z propozycjami reformatorów teatru (m.in. W. Meyerholda, W. Briusowa, s. 77–81), wspomina także o wpływie, jaki na polskiego poetę mogła mieć teoria muzyki stworzona przez A. Schopenhauera (s. 122).

⁴⁴ Leśmian, *Szkieł literackie*, s. 79. Dalsze cytaty z trzech szkiców z tego tomu będą lokalizowane w tekście głównym za pomocą następujących skrótów: R = *Rytm jako światopogląd*; U = *U źródeł rytmu. (Studium poetyckie)*; Z = *Z rozmyślań o poezji*. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

niu ze środkami, jakie stosują inne sztuki. Autor *Zielonej godziny* zdaje sobie doskonale sprawę, że podczas gdy malarstwo bądź muzyka korzystają ze środków wyrazu mających niewiele wspólnego z codzienną komunikacją, słowo, po które sięga poeta, jest uwikłane w liczne relacje i związki z konwencją, słownikiem oraz gramatyką. Dlatego:

słowo jest skazane na żywot pełen bolesnego i tragicznego rozdwojenia, ma bowiem do spełnienia aż dwa biegunowo różne zadania! Z jednej strony, na twórczych wyżynach poezji ma być sobą – słowem dla słowa – z drugiej strony, na terenie życia bieżącego krąży w mowie potocznej jako utarte, bezbarwne, bezdźwięczne pojęcie. [Z 76]

A zatem słowo w poezji nie może być tożsame ze słowem-pojęciem, słowem występującym w codziennej komunikacji.

Na co dzień używamy słów, by przekazać jakąś informację, by kogoś do czegoś przekonać bądź nakłonić. Nie jest istotny sposób, w jaki mówimy; nie jest ważne, jak łączymy słowa, ponieważ to nie one znajdują się w centrum naszego zainteresowania. W codziennej rozmowie cel jest czysto pragmatyczny, a głównym prawem rządzącym procesem komunikacji jest prawo skuteczności i ekonomii⁴⁵ – chodzi o to, by uzyskać zamierzony efekt, wykorzystując minimalne środki. Jeśli ktokolwiek pragnie stworzyć poezję bądź jedynie do niej się zbliżyć, musi wyrwać się z tego zakłętą kręgu mowy potocznej. Język, po który sięga poeta, jest z pozoru tylko podobny do języka codziennej komunikacji; naprawdę jednak ma z nim niewiele wspólnego, ponieważ piszący nie zwraca najmniejszej uwagi na prawo ekonomii – dla niego to słowo staje się najważniejsze, to jemu się przygląda i używa go w taki sposób, by przykuć do niego uwagę czytelnika. Podobne wyzwolenie słowa z codzienności, z prozy nie byłoby możliwe, gdyby nie rytm – to on właśnie przedstawiany jest przez Leśmiana jako główny element, który pozwala odróżnić poezję od prozy:

Rytm w poezji stanowi pierwiastek upojeń, oszołomień i uczuciowych, nielogicznych nakazów, którym się stają posłuszne – oddzielne słowa, skupiające się i gromadzące nieświadomie dookoła nieznaną, niepochwytnej a śpiewnej pokusy. Tracą one wówczas określoność i abstrakcyjną ograniczoność swej treści, wymykając się ścisłym, raz na zawsze ustalonym prawom logiki i gramatyki, zdobywając na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciągłego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytnej treści wabiącego je ku sobie istnienia. [R 66]

Rytm pozwala więc wyrwać słowa, wyzwolić je z pęt gramatyki tak, by na nowo poczęły się sobie przyglądać, dziwić się sobie. Słowo poetyckie nie przekazuje więc żadnej „treści” w potocznym sensie, nie powiela konwencji. W efekcie wiersz jawi się nie jako komunikat, ale raczej jako zaśpiew, w którym słowa nie łączą się w sposób logiczny, lecz poddają się „śpiewnej pokusie”, która przyciąga je i oddala. Poezja staje się – jak pisał o tym Mallarmé w liście z 18 VII 1868 do Henriego Cazalisa – „wewnętrznym złudzeniem samych słów”⁴⁶, co przez Le-

⁴⁵ Rozróżnienie między słowem poetyckim a słowem-monetą (używanym w codziennej komunikacji, wymianie) pojawia się często, opisane w kategoriach ekonomii, w refleksji Mallarmégo. Zob. na ten temat B. Marchal, *La Religion de Mallarmé*. Paris 1988, s. 403–444.

⁴⁶ S. Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Préface Y. Bonnefoy. Éd. B. Marchal. Paris 1995, s. 392. Również Głowiński (*Zaświat przedstawiony*, s. 32, zob. też s. 70) podkreśla, że Leśmian „szuka [...] zasadniczej nowości nie w słowie samym, ale między słowami”.

śmiana jest określana jako „magia słów” (Z 78, 88). Powraca on zresztą do tego zagadnienia wielokrotnie; pisze m.in.:

Jakaś, że się tak wyrazimy, asocjacja wszechświatowa pozwala słowom śpiewaniem przywołanym stanąć obok siebie, zestawić się, zespolić w zdanie, które jeszcze przed chwilą było obce i niedostępne dla tych zbyt ściśle określonych i odgraniczonych od siebie pojęć. Teraz [...] zrozumiały, że są jeno oddzielnymi akordami jednej wielkiej symfonii. Teraz, nabrawszy lotu, zwabione wspólną melodią, bratają się ze sobą na nowo. [R 68]

[Rytm] jako magnes tajemniczy pociąga ku sobie te jedyne, te nieomyłne, te najtrafniejsze wyrazy, które się zespalają w śpiewną niepodzielność heksametrowych uniesień. [U 69]

[Słowa] dawniej przymusom zwykłej składni, a teraz czarom niespodzianych zestawień posłuszne – czują radość z powodu tych właśnie, najbardziej udanych zestawień. [U 69]

Podobnych wypowiedzi jest znacznie więcej. Wydaje się, że konsekwencje z nich wynikające są dwójakiego rodzaju.

Przede wszystkim te niecodzienne zestawienia słów, które winny się poddać tajemniczemu rytmowi, sprawiają, że sama poezja staje się rodzajem objawienia. Słowo poetyckie nie podlega więc prawom dyskursu; jest raczej powrotem do jakiejś pierwotności, kiedy człowiek myślał jeszcze obrazami (i zmysłowo postrzegał barwy oraz kształty), a słów używał tylko po to, by te obrazy przedstawić (zob. Z 84)⁴⁷. Druga konsekwencja jest widoczna nie tylko w szkicach teoretycznych, ale i w praktyce twórczej pisarza. Otóż właśnie ze względu na rytm Leśmian był poetą bardzo przywiązany do tradycyjnych form wierszowych, do tradycyjnej strofiki oraz rymu⁴⁸. Niechętnie zakłócał tok wiersza przerzutniami i nigdy chyba nie wykorzystał transakcentacji. Te preferencje, wynikające z przywiązania do muzyczności wiersza, sprawiły, że Leśmian zachował spory dystans wobec wiersza wolnego. Według autora *Napoju cienistego* poeta, który sięga po wiersz wolny, „łamie rytm aż do stopnia zupełnej bezspiewności, tłumi płas rozzuchwalonego, usamodzielnionego słowa. Czyni wszystko, aby wiersz uprozaicznić” (Z 85). W ten sposób do poezji na nowo wkradają się „nieśpiewna rzeczywistość” i „codzienna pojęciowość” (Z 83–84), które nic albo niewiele mają wspólnego z jej istotą. Rzeczywiście, jeśli chodzi o sam język, to przepaść między mową codzienną a poetycką jest ogromna; jeśli się jednak przyjrzeć mechanizmom życia i pisania – sugeruje Leśmian – to okaże się, że zachodzi między nimi sekretne podobieństwo, że rządzi nimi rytm.

Rytm jako element antropologiczny

Język poezji nie ma więc nic wspólnego z językiem potocznym – jej samej nie pisze się zaś ani po to, by odbijała świat (U 73), ani po to, by wyrażała emocje czy refleksje autora, a tym bardziej jego biografię („Twórca słabszy jest i śmiertelniejszy od swego dzieła. Dziełu się należy nieśmiertelność, a twórcy – śmierć po speł-

⁴⁷ W szkicu *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* (w: *Szkice literackie*, s. 47) B. Leśmian ujął to w taki sposób: „Człowiek pierwotny dążył do tego, ażeby obrazy, które widział, stały się jego myślami. My zaś przeciwnie – staramy się o to, ażeby myśli nasze stały się obrazami... My – obrazujemy myśli. On – przemyślał obrazy”.

⁴⁸ Tylko jeden wiersz (*Wspomnienie*, inc.: „Te ścieżyny, których stopą dziecięcą”) napisał poeta wierszem sylabicznym nieregularnym przechodzącym w wiersz wolny.

nieniu dzieła”, U 74). Istnieje jednak tajemniczy związek między sztuką słowa a życiem, ponieważ w obu tych sferach dominuje rytm. Co więcej, rytm w poezji jest jakby repliką rytmu, który obejmuje całość istnienia: „wszelkiemu procesowi istnienia towarzyszy ruch rytmiczny” (Z 84). Porządek rzeczywistości jest więc według Leśmiana możliwy dzięki temu, że – podobnie jak poezję – przenika ją rytm:

Świadectwem [...] jest świat cały, a rytm owej pieśni, która pierwsze jego trwanie poprzedziła i dotąd następnym jego trwaniami towarzyszy, udziela się strunom ludu, i słowom pieśni, i ciału, gdy taniec je unosi i spod stóp co chwila usuwa miejsce, na którym mimo woli stoją, jakby na dowód, iż nie w tym lub owym miejscu, lecz w rytmie samym rzecz tańca się dzieje. [U 71]

Rytm rzeczywistości, istnienia świata – pojęcie, od którego już niedaleko do metafizycznej koncepcji rytmu – „udziela się strunom ludu”, co oznacza, że przenika do twórczości ludowej, oralnej, na nim właśnie opartej (także w tym celu, by ułatwić jej pamięciowe opanowanie: „Rytm spełnia jeszcze jedno tradycyjne i historycznie szlachetne zadanie, a mianowicie: ułatwia wierszom wrodzoną im zdolność utrwalania się w pamięci ludzkiej. Nie w książce, lecz w pamięci ludzkiej wiersz lubi przebywać”, Z 87). Dalej rytm przedostaje się do pieśni, która jest synonimem poezji. Istotne wydaje się to, że Leśmian jednym tchem wymienia ludowość, folklor, obok twórczości poetyckiej – raz jeszcze przekonać się możemy o znaczeniu, jakie przypisuje łączącemu je związkowi⁴⁹. Wreszcie, poprzez sztukę, rytm świata udziela się ciału – człowiek instynktownie niemal reaguje na pieśń lub poezję, przyswajają je nie tylko na drodze refleksji, ale – może nawet przede wszystkim – poprzez zmysły. Sztuka budzi zatem to, co tkwi gdzieś głęboko uśpione w człowieku współczesnym, o czym on sam, zdaje się, zapomniał⁵⁰. Rytm wyrywa z rutyny dnia codziennego; sztuka budzi naszą zmysłowość, jak chciał tego i o czym pisał Rimbaud w cytowanym tu już fragmencie *Alchemii słowa*, oddziałuje na nasze nerwowe włókna, na co zwracał uwagę w *La Musique et les lettres* Mallarmé.

W taki sposób Leśmian zbliża się konsekwentnie do symbolistycznej teorii odpowiedników, za której twórcę uznaje się Baudelaire’a – przede wszystkim jako autora *Oddźwięków* i licznych szkiców o malarstwie⁵¹. Podkreślić trzeba jednak, iż poeta polski nie tyle powielił teorię popularną w drugiej połowie XIX wieku, co raczej ją przekształcał. Symboliści poszukiwali korespondencji w przemieszaniu zmysłowych wrażeń (np. dzięki tzw. *audition colorée*, czyli barwnemu słyszeniu) i starali się je wyrazić, stosując technikę synestezji. Leśmian natomiast poszukuje odpowiedników między światem sztuki a światem zmysłów w rytmie, w „tajem-

⁴⁹ O inspiracji ludowej w twórczości poety ciekawie pisał Trznadel (*Twórczość Leśmiana*, s. 127–264).

⁵⁰ Warte uwagi wydają się podobne stwierdzenia przywoływanego już wcześniej C. Debussy’ego. Francuski kompozytor opublikował 15 II 1913 w „Revue Musicale” artykuł *Du Goût* (O Smaku), w którym przeczytać możemy m.in.: „Były, a nawet są jeszcze, mimo zakłóceń, jakie wywołuje cywilizacja, urocze małe narody, które uczą się muzyki tak prosto, jak się człowiek uczy oddychać. Ich konserwatorium to odwieczny rytm morza, wiatr w liściach i tysiące szmerów, którym się przysłuchują uważnie, nie zaglądając nigdy do apodyktycznych traktatów. Ich tradycje istnieją tylko w bardzo starych pieśniach połączonych z tańcami, gdzie każdy z pokolenia w pokolenie wnosil coś godnego uwagi” (cyt. za: Jarciniński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, s. 116).

⁵¹ Zob. Ch. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wybór, przekł. J. Guze. Wstęp J. Starzyński. Wrocław 1961.

nej łącznicy” i „odwiecznym pokrewieństwie” (R 68), które nie tylko istnieje między słowami w wierszu, ale sprawia także, że

łączą się skwapliwie – barwa z kształtem, kształt z wonią, woń z dźwiękiem, przywracając całemu światu jego jedyniwość. W tych splotach-rozplotach rozmaitych przedmiotów w pieśni zbratanych tai się najpotężniejszy czar poezji i powab samego istnienia. [R 68]

Rytm przesądza więc o tożsamości poezji i życia, przenika całość istnienia, łączy odległe z pozoru elementy⁵².

Nic więc dziwnego, że Leśmianowski rytm obejmuje wszelkie rejestry rzeczywistości, że dotyczy zarówno tego, co najprostsze, co podlega katarynkowym powtórzeniom, jak i tego, co przekracza możliwość ludzkiego poznania – przynajmniej na drodze intelektualnych spekulacji:

Z powtarzalności i powrotności rytmu wypływa jego zdolność do refrenów, przyspiewów. Widzimy te przyspiewy i w litaniach, i w pieśniach, i w wierszach, i w symetrii ornamentów architektonicznych, i w układzie wieżyc, i wreszcie w powrotnych okresach historii, kiedy wiek ubiegły wiekowi następnemu wtór podaje. Fale powrotne potęgują i wyjaśniają całokształt pieśni. Łatwiej wówczas zapamiętać jej melodię, ogarnąć ją i przyswoić. [U 74]

Podobnie jak Rimbaud, pragnie Leśmian odnaleźć rytm w nieskomplikowanym „*frou-frou*”, w refrenach i przyspiewach, ale zależy mu również na bliżej nie określonym „całokształcie pieśni”, na ukrytym w słowach poezji istnieniu. W ten sposób autor *Sadu rozstajnego* wprowadza do swej refleksji element metafizyczny.

Rytm jako element metafizyczny

Świat jest w oczach poety złożony z nieskończonej ilości istnień i rzeczy, których egzystencja nie ogranicza się jednak do materialnego, osobnego trwania. Wprost przeciwnie, wszystkie one powinny stać się „narzędziami pieśni, uczestnikami rytmu powszechnego” (U 72), a każdy człowiek ma „prawo do rytmicznie pogłębionej komunii ze wszechświatem” (Z 85). Rytm jest dla Leśmiana pomostem, który łączy świat z zaświatem („W każdej pieśni [...] tai się tysiące takich [...] mostów, po których każda dusza ludzka od czasu do czasu, samochcąc lub niechcący – ze śpiewem na ustach przebiec musi, ażeby ze świata w zaświat się przedostać i przypomnieć sobie ich wzajemną przynależność”, U 70). Poeta mnoży określenia, które nadają rytmowi misteryjny niemal charakter – mówi o „rytmie tajemnym” (U 75), „innej prawdzie, w tajemnicach rytmu zawartej” (R 66), „wielkiej symfonii” (R 68), ale i „bezsłownej melodii” (Z 86). Wszystkie te, czasami na pozór sprzeczne określenia dotyczą poezji, która w ujęciu Leśmiana jest przemieszaniem ontologii (rytm w ujęciu antropologicznym służy przecież przedstawieniu życia, jego mechanizmów i zasad) i epistemologii (rytm ustanawiający związek między wszystkimi elementami istnienia pozwala odkryć prawdę rzeczywistości, ale także – wyruszyć na poznanie „zaświata”, w którego obliczu logika

⁵² Raz jeszcze warto przywołać w tym kontekście wypowiedź Debussy’ego zanotowaną po wystawieniu *Peleasa i Melizandy* (kwiecień 1902): „Muzyka nie jest ograniczona do mniej lub więcej wiernego odtwarzania natury, lecz zdolna do wykrywania utajonych związków między naturą a wyobraźnią” (cyt. za: J a r o c i ń s k i, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, s. 118). Inspirujące mogłoby się okazać bardziej szczegółowe zestawienie poglądów Leśmiana z koncepcjami Debussy’ego oraz innych muzyków (a nie jedynie poetów – jak w niniejszym szkicu), którzy deklarowali zainteresowanie symbolizmem.

i rozum okazują się nieużyteczne⁵³). Ten maksymalistyczny projekt poeta wyraża – z właściwym sobie optymizmem poznawczym – w następujący sposób:

Duch, oszołomiony rytmem, ślepnąc nagle na cały szereg zróżniczkowanych pojęciowo i od wszechświata oderwanych przedmiotów, zdolnym się staje do śpiewnych dociekań, nie spodzianych ogarnięć i uprzytomnień całości, mniej pochwytnej niż drogą logiki wyszczególnione z niej i sztucznie określone rzeczy. Światopogląd rytmiczny przestaje być – dogmatem, przekonaniem, zasadą lub martwą literą uznanego w danym czasie kierunku. [R 67]

A więc nie analiza, nie rozdzielanie i opis interesują Leśmiana, ale dotarcie do „całości”. Poeta pragnie objąć całe istnienie, przyjrzeć się rzeczywistości w taki sposób, by odkryć najdrobniejsze jej elementy i sprawdzić, jakie znaczenie mają one dla funkcjonowania świata. Bez wątpienia Leśmian jawi się w tych fragmentach jako metafizyk. Jedyną drogą, która prowadzi według niego do całkowitego poznania, jest poezja, a właściwie nieciągłe chwile olśnień, które towarzyszą pracy nad nią, a potem czytaniu: „Wiersz – to właśnie owa odrobina rozwoju serdecznego, która się w danej chwili z przyczyn mało wiadomych, ale już niepowtarzalnych – zdarzyła” (Z 86). Wiersz się zdarza – nie wiadomo nawet, dlaczego – i na moment odsłania nam tajemnicę istnienia. Wiersz jest „chwilą natchnienia”⁵⁴, dzięki której człowiek (porzuciwszy to, co rozumowe, abstrakcyjne, niezmiennie) staje się na powrót twórczy – o czym poeta pisze w szkicu *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*. Podobne „chwile” można chyba uznać za epifanie, które – ściśle związane z poetyką symbolistyczną – pozwalały dzięki słowu poetyckiemu odczarować materialność i niezmienną rzeczywistości (jednak bez konieczności negacji), by odkryć jej tajemny porządek czy też – jak ujmuje to Ryszard Nycz – dostrzec „intensywne, nieciągłe, momentalne ślady obecności niezwyklej wartości powszedniego istnienia rzeczy indywidualnych”⁵⁵. Te „ślady obecności” są u Leśmiana zarówno śladami czysto poetyckimi (tropami w znaczeniu figur poetyckich), jak i śladami niemożliwej do wypowiedzenia tajemnicy istnienia (tropami „zaświata” odcisniętymi w materialnej rzeczywistości).

W ten także sposób Leśmianowi udało się połączyć dwa sprzeczne na pozór bieguny refleksji i poszukiwań symbolistów. Autor *Łąki* nie zrezygnował z upartej pracy nad materiałem poetyckim, nad słowem – ale też nigdy nie uznał, że rola poety do takiej tylko pracy się ogranicza. Wprost przeciwnie, poeta-rzemieślnik rozpoczął swe zmagania głównie w tym celu, by objawić zagadkową łączność wszystkich zjawisk, by odkryć sens rzeczywistości, by zatem stać się poetą-kapłanem⁵⁶.

Zakończenie

Ciekawym, niedyskursywnym wyrazem wszystkich przedstawionych tu koncepcji teoretycznych Leśmiana jest wiersz *Poeta* z tomu *Napój cienisty*. To w nim

⁵³ Leśmian tak o tym pisze (R 67): „Świat badany myślą rozspiewaną i upojoną bliższy jest może prawdy niż ów drugi, postrzeżony myślą suchą, ubiegającą się o zaszczytne miano ścisłej”.

⁵⁴ Leśmian, *Szkice literackie*, s. 64.

⁵⁵ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 89–90. Jeden z rozdziałów („Słowami... w świat wglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*) poświęcony jest też autorowi *Dziejby leśnej*. Na temat epifanii w twórczości tego poety zob. również Głowiniński, *Zaświat przedstawiony*, s. 208–218.

⁵⁶ Na temat tej opozycji zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994, s. 50–92.

właśnie poeta przedstawiony został jako ten, który „słowa nawleka / Na sznur rytmu” i „wiersz śpiewny układa”⁵⁷. Co więcej, jakby w zgodzie z najdrobniejszymi nawet założeniami estetycznymi Leśmiana, wiersz jest napisany regularnym 13-zgłoskowcem ze średniówką po siódmej sylabie. Pojawiają się w nim, co prawda, nieliczne przerzutnie, jednak za główną zasadę konstrukcyjną uznać można zgodność toku składniowego i toku wierszowego. W samym zaś sercu wiersza pojawia się fragment, z którego słowa zostały wykorzystane w tytule tego szkicu:

Treść, gdy w rytm się stacza,
Póty w nim się kołysze, aż się przeinacza.
Chętnie [poeta] łowi treść, w której lży prawdziwie płoną –
Ale kocha naprawdę tę – przeinaczoną...
I z zachłanną radością maści mu się głowa,
Gdy ujmie niepochwytność w dwa przyległe słowa!
A słowa się po niebie włóczą i lądaczą –
I udają, że znaczą coś więcej, niż znaczą!...

To, co robi poeta w tym liryku, można skomentować, odwołując się do Leśmianowskiej teorii rytmu. Po pierwsze, twórca jest bardziej wrażliwy na stronę muzyczną wiersza niż na jego potencjalny wymiar dyskursywny bądź mimetyczny – dlatego „treść”, która „stacza się” w rytm, nie jest prostym opisem świata zewnętrznego ani też nie da się oddzielić od tkanki wiersza. W tekście poetyckim wydarza się jakby nowa rzeczywistość, której elementy – zgodnie z teorią odpowiedników – są ściśle, choć nie zawsze w sposób łatwy do dostrzeżenia, powiązane. Dlatego nie ma mowy o jakimkolwiek rozdzieleniu formy i treści; treść i rytm tworzą jedność. Taki dopiero, doskonały stop powstaje z zestawień „dwóch przyległych słów”, czyli ponownie ze związków, paraleli, dźwiękowych podobieństw. Radością poety jest poszukiwanie tych współbrzmień po to, by choć otrzeć się o sprawy najważniejsze, niewyraźne, „niepochwytnie”. I nawet jeśli cierpi on, ponieważ zaniedbuje rodzinę – żonę i córki, to przecież tym, co robić potrafi najlepiej, jest przekształcanie „łez prawdziwych” w te inne, rytmiczne, poetyckie. Twórca buduje więc nowy świat, ale inspirację do podobnego działania czerpie ze świata zmysłów. Ostatecznie jednak słowa, które usiłuje nanizac na sznur rytmu, uwalniają się od zmysłów, „się po niebie włóczą” i tylko „udają, że znaczą coś więcej, niż znaczą”. Na pytanie: co tak naprawdę znaczą? – byłoby jednak trudno odpowiedzieć. Bo przecież nie znaczą w taki sposób i tego, co znaczą słowa w codziennej dyskusji. Z drugiej strony, nie trafiają wprost do zaświatów, ponieważ tylko ocierają się o to, co w gruncie rzeczy „niepochwytnie”. Co więc czynią? Przyglądają się sobie i dziwiąją, a z kilku momentów olśnień właśnie na przecięciu rytmicznie powiązanych słów rodzi się epifania. Chwilowe zrozumienie. I potem słowa znowu nic nie znaczą, szukają swego sensu.

Wydaje się, że – powtórzę tę tezę na zakończenie – teoria rytmu w twórczości Leśmiana jest jedną z niewielu tego typu teorii, które pojawiły się w literaturze polskiej. Wszystkie zaś jego spostrzeżenia, główne punkty jego szkiców pozwalają określić tę propozycję mianem symbolistycznej. Rytm jako element poetycki, antropologiczny oraz metafizyczny występuje bowiem w notatkach i rozważaniach głównych twórców i patronów symbolizmu – mam tu na myśli trzech poetów fran-

⁵⁷ Leśmian, *Poezje*, s. 321–322.

cuskich: Baudelaire'a, Mallarmégo i Rimbauda, do których dzieł sam Leśmian czynił aluzje bądź nawet przyznawał, iż szukał w nich inspiracji. Pozostaje więc głośno upomnieć się o obszerniejszą pracę na temat teorii rytmu w szkicach Leśmiana, ale może i o książkę, w której rytm zostałby ujęty – tak jak czyni to w swoich pracach Meschonnic – jako główny element poezji.

“WHEN THE CONTENT BECOMES THE RHYTHM” –
LEŚMIAN AND A SYMBOLIC FASCINATION WITH RHYTHM

The comparative sketch is an attempt towards the analysis of rhythm in the light of the key concepts of French symbolic poets. The reconstruction of Leśmian's views is based on his treatises on the role of rhyme and rhythm in poetry: *Rhythm as a world view*, *At the sources of rhythm*, *On mediation of poetry*. An important context of those views are the ideas of Baudelaire, Mallarmé and Rimbaud – the poets important for Leśmian. Such symbolist relations make it possible to distinguish three aspects of rhythm in Leśmian's poetry: rhythm as an element of poetics (theory of poetic language, rhythm distinguishes poetry from prose), anthropological element (relation with the rhythm of nature, a man's body, rhythm breaks with everyday routine) and metaphysical element (rhythm of universe). In effect, Leśmian's approach proves to be an original in Polish literature proposition of noticing a music dimension of poetry.