

## Przed-widok.

### Bolesław Leśmian – poeta obrazu i dźwięku

*Podążaj za swoją ciekawością*

Albert Einstein

Pierwsze spotkania z utworami Bolesława Leśmiana – *Strojem*, *Balladą bezludną* czy fragmentami poematu *Lęka* zmysłowo zaśpiewanymi przez Magdę Umer – zapisały się w mojej pamięci jako seria splecionych obrazów i dźwięków. Nie były one zaledwie podyktowane przez muzykę, lecz wynikały z wewnętrznej organizacji tekstu oraz nasycenia estetycznymi zjawiskami materii liryków. Czy wczesne spostrzeżenie może posłużyć za jedną z głównych tez rozprawy naukowej? Długa droga, która dzieli pierwszą lekturę od akademickiego namysłu nad złożonością i różnorodnością całego dorobku Leśmiana, pozwoliła lepiej zrozumieć tamto doświadczenie, uprawomocniając intuicję stojącą za poszukiwaniami uzasadnienia przyjętej perspektywy.

Myśl autora *Sadu rozstajnego*, podobnie jak badaczy jego dorobku, jest myślą w ruchu – wciąż na nowo usta(na)wia relacje między dziedzinami tej wielowymiarowej twórczości (poezja, proza, dramaty, szkice teoretyczne, eseje literackie), wewnętrznymi światami czy budującymi ją kontekstami. Do konstelacji istniejących już w tradycji interpretacyjnej dodaję kolejną – czerpiącą z estetyki performatywnej, która umożliwia opisanie zjawisk łączących odbiór wizualny z fonicznym. Za jej pośrednictwem pragnę odpowiedzieć na pytanie, jak pisać o twórczości, która doczekała się już regałów opracowań, a przy tym wydobyć nowe jakości i wartości omawianego dorobku.

Współczesną humanistykę nurtują problemy związane z widzeniem i postrzeganiem, słuchaniem i słyszeniem, ujawniając niepewności natury ontologicznej oraz epistemologicznej. Moja praca stawia sobie za cel zmierzenie się z tego typu wyzwaniami poprzez uważne przyjrzenie się problemom światłocienia, powidoku i prześwitu jako zjawisk pierwotnie reprezentatywnych dla ikonosfery oraz pogłosu i echa, które reprezentują fonosferę. Zestawienie widzenia oraz słyszenia jako nieopozycyjnych modeli percepcji podkreśla podwójność oddziaływania utworów literackich. Z tego powodu oba typy zjawisk traktuję równolegle. Zgodnie z postulatem Michała Pawła Markowskiego zadaniem humanistyki jest

„oglądanie świata z różnych punktów widzenia”<sup>3</sup> – taką perspektywę przyjmując jako wiodącą ze względu na równoprawny status obserwowanych zjawisk.

Ważnym punktem oparcia dla tej refleksji jest filozofia. Rafał Milan – odnosząc tę uwagę do poezji Leśmiana – zauważył, że „[n]a temat silnego związku widzenia i słyszenia w logofonocentrycznej metafizyce europejskiej” pisał już Martin Heidegger<sup>4</sup>. Filozoficzną refleksyjność oraz sensualność utworów Leśmiana spaja również Heideggerowski trop wskazany przez Andrzeja Zawadzkiego:

[...] „Śpiewające powiadanie” poety jest szansą na zasypanie wspomnianego podziału na zmysłowe i niezmysłowe, a dzięki temu na odbudowanie źródłowej bliskości myślenia i poezjowania oraz odzyskanie innego, niż metafizyczne, myślenia, które będąc „słyszeniem i widzeniem”, „wy-słuchiwanem i wy-patrywaniem” może sięgnąć tajemnicy Bycia<sup>5</sup>.

Przywołanie fragmentów rozważań autora *Bycia i czasu* sytuuje poetyckie działania Leśmiana w pobliżu idei niemieckiego myśliciela. To jeden z wielu punktów wspólnych między poetą a filozofem – rezonowanie ich myśli jest tak rozległe, że doczekało się osobnego rozdziału.

Wolfgang Iser opisywał nowoczesną estetykę, posługując się figurą plamki ślepej. W ujęciu niemieckiego myśliciela ważnym elementem kultury jest rosnąca samoświadomość: wiedza o tym, że w polu widzenia znajduje się martwy punkt, którego nie można zobaczyć<sup>6</sup>. Konkluzja jego rozważań – zawarta w postulatcie pogłębiania uważności i wrażliwości – stworzyła przestrzeń do refleksji nad zjawiskami wizualno-fonicznymi, które pod piórem Bolesława Leśmiana stają się estetycznymi kategoriami literackimi. Światłocien wywodzi się bowiem z malarstwa oraz historii sztuki (Caravaggio, Rembrandt), prześwit posiada rodowód filozoficzny (Martin Heidegger), podobnie jak pogłos i echo funkcjonujące ponadto w wymiarze akustycznym. Naturalnym dopełnieniem tych ostatnich staje się cisza, która powoduje wyłączenie uwagi oraz przygotowuje do odbioru kolejnych fenomenów audialnych. Zadanie stawiane pracy opiera się na wprowadzeniu na scenę literacką wspomnianych zjawisk istniejących w relacji ze sobą, które nie są zaledwie tropami poetyckimi czy „ładnymi” metaforami, ale sposobami percepcji oraz myślenia o świecie. Korzystam z rozpoznań dzieł przyległych do literaturoznawstwa, ponieważ pozwalają one postrzegać estetykę jako matrycę, w obrębie której staje się możliwe dostrzeżenie wskaza-

<sup>3</sup> M.P. Markowski, *Humanistyka: wprowadzenie*, [w:] tegoż, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 38.

<sup>4</sup> R. Milan, *Dotyk metafory. O metapoetyckich aspektach dotyku (głównie) w „Sadzie rozstajnym” Bolesława Leśmiana*, „Wielogłos” 2016, nr 3 (29), s. 80.

<sup>5</sup> A. Zawadzki, *Koniec wieku poetów? O zszyciach literatury i filozofii*, „Przestrzenie Teorii” 2022, nr 37, s. 133

<sup>6</sup> W. Iser, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Gučalska, red. K. Wilko-szewska, Kraków 2005.

nych zjawisk cechujących się ontologiczną niestabilnością na wzór derridiańskiej nierozstrzygalności. Choć przywołane zjawiska mogą posiadać charakter uniwersalny i pojawiać się w dziełach innych pisarzy, ważne jest dla mnie ich ugruntowanie w światopoglądzie Bolesława Leśmiana. Omawiane kategorie są propozycją zobaczenia, usłyszenia i odczucia rzeczywistości na nowo – nie tyle alternatywnie wobec dotychczasowego oglądu, ile w ramach wypracowywania kolejnych możliwości doświadczania. Korzystając z brzytwy Ockhama, nie mnożę pojęć ponad potrzebę i dlatego z szerokiego wachlarza możliwości wybieram pięć fenomenów estetycznych. Poszczególne zjawiska omawiam w kolejnych częściach i rozdziałach pracy, aby wzajemnie się oświeślały.

Równoległość odbioru foniczno-wizualnego jest przejawem Leśmianowskiej postawy wobec świata. Wyrażona w niej afirmacja różnorodności zjawisk widoczna jest właśnie w materii wiersza, który integruje odmienne sposoby postrzegania za pomocą narzędzi filozofii poznania. Na poziomie poetyki powiązanie słyszenia i widzenia owocuje synestezją. Dla mnie jednak bardziej interesujące jest pisanie niebinarne, będące grą dźwiękiem i obrazem w czasie i przestrzeni na poziomie samego tekstu. Te dwa komponenty mogą się łączyć, przeplatać i rozmijać na wiele sposobów: przenikając, zastępując, zazębiając. Dramaturgia jako podstawa metodologiczna pozwala widzieć i słyszeć Leśmianowskie światy, które zyskują pełnię w polisensorycznym splocie. Leśmian kształtuje ich odbiór estetyczny w wyniku powiązania doznań zmysłowych. Najbardziej interesujące, nieomal przełomowe, stają się utwory wewnętrznie zróżnicowane (dywergentne), nie podporządkowujące się wewnętrznej dominancie sensorycznej.

W myśleniu estetycznym ważne stają się odczuwanie, które – z inspiracji filozofią Henriego Bergsona – jest dla Leśmianowskiego bohatera najbardziej interesujące. Moje rozpoznania sytuują się więc w miejscu przecięcia estetyki i filozofii życia. Dramaturgia tych przecięć naturalnie współbrzmi z napięciem wynikającym z odmienności form poznania zmysłowego. W tym miejscu styczna między twórczością autora *Sadu rozstajnego* a estetyką kreśli się sama: wrażenia zmysłowe, zawarte w greckim pojęciu *aisthesis*, od którego wywodzi się estetyka, stanowią ważny komponent dorobku Leśmiana.

Hannah Arendt zauważyła, że „[o]d czasów Bergsona użycie metafory wzroku zanika w filozofii, zainteresowanie i uwaga całkowicie przesuwają się z kontemplacji na mowę, z *nous* na *logos*”<sup>7</sup>. Wkład francuskiego filozofa w przejście od myślenia w kategoriach wzrokowych do postrzegania świata poprzez brzmienie języka, rytmu czy metafor słuchowych otwiera kolejną perspektywę, w której warto zestawić jego myśl z Leśmianowską twórczością. Obraz świata zrównuje

---

<sup>7</sup> H. Arendt, *Aktywność umysłowa w świecie zjawisk*, [w:] *też*, *Życie umysłu*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, R. Piłat, B. Baran, Warszawa 2016, s. 119.

się w tej poezji z dźwiękiem świata – jego rytmem, pulsowaniem, wibrowaniem. Wizualność schodzi z piedestału, aby współbrzmieć z fonicznością.

Konieczność stworzenia odpowiednich kategorii (w domyśle: estetycznych) odpowiadających doznaniom sensorycznym postulował Rudolf Arnheim:

Zdarza się często, że widząc i odczuwając pewne właściwości dzieła sztuki, nie umiemy wyrazić ich słowami. Przyczyną naszego niepowodzenia nie jest to, że posługujemy się językiem, lecz to, że nie nauczyliśmy się jeszcze przekładać postrzeżonych cech na odpowiednie kategorie<sup>8</sup>.

Odpowiedzenie na wskazane zapotrzebowanie to jeden z wymiarów niniejszej pracy, dostrzegającej potrzebę rozwoju literaturoznawstwa poprzez analizę performatywnych zjawisk oraz badań „z ducha sztuki”, w ramach której myślenie naukowe łączy się z artystycznym.

O współczesnej apologii kategorii estetycznych pisała niedawno również Magdalena Popiel:

Estetyczne kategorie literatury tworzą nie tylko określone konstelacje w ramach okresów, prądów czy innych wyznaczanych linearnie periodów; wydaje się, że ich ruch dokonuje się także w linii spiralnej poprzez historyczne nawroty, które poszerzają zakres znaczeniowy i modyfikują punkty odniesienia w systemach etycznych, socjologicznych, filozoficznych. Zmiany w przestrzeni estetyki literatury są także efektem napięcia między sztuką a naukami humanistycznymi oraz różnymi dyscyplinami (filozofią, literaturoznawstwem, historią sztuki, studiami kulturowymi, antropologią). Żywość estetycznych kategorii jest pełen niespodzianek, sprzeczności, paradoksalnych mariaży, zaskakujących powtórzeń. Słownik pojęć funkcjonujących jako kategorie estetyczne poszerza się stale dzięki inwencji artystów, literaturoznawców i filozofów<sup>9</sup>.

Jednym z celów przyświecających tej monografii jest uczynienie omawianych kategorii estetycznych bardziej operatywnymi w dyskursie literaturoznawczym oraz filozoficznym.

Oryginalnym pomysłem jest dla mnie „rozbłyśk znaczeń” (rozumianych jako ujawnienie, oświecenie, powołanie nowych znaczeń, ale i równocześnie jako rozproszenie, momentalność, zanikanie sensów) Juliana Przybosia, który warto zestawzić z literaturoznawczymi tendencjami po dekonstrukcji i w perspektywie performatyki do łączenia sprzeczności, odchodzenia od pewności na rzecz przygarniania także i niewiedzy, tworzenia aporii, oscylacji między tendencją do nadawania znaczeń a procesem uobecniania zjawisk. Georges Didi-Huberman w badaniach nad freskiem Fra Angelico usiłuje przekroczyć opozycję widzialnego

---

<sup>8</sup> R. Arnheim, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Łódź 2004, s. 12.

<sup>9</sup> M. Popiel, *Apologia kategorii estetycznych*, [w:] tejże, *Czytanie estetyki. O ufności w przeszłość i przyszłość literatury*, Kraków 2024, s. 14–15.

i niewidzialnego, uwzględniając „błysk materii” białego marmuru<sup>10</sup>. Analogicznie postępuje Leśmian we fragmencie wiersza *Piła*: „Błysk – niedobłysk na wyblysku – oto zęby moje”<sup>11</sup>. Prześwit, podobnie jak chociażby powidok, ma niepewny status ontologiczny – swym istnieniem prowokuje pytanie, czy jest stabilnym obrazem czy raczej odnosi się do efektu procesu widzenia.

W miejscu perspektywy wizualnej lub fonicznej proponuję badania wiążące te dwie optyki fundamentalne dla doświadczenia, a także zrozumienia świata autora *Łąki*. Łączenie kategorii i rozplątywanie związków między nimi wyznacza dramaturgię badań, która leży u podstaw mych rozpoznań. Dostrzeżone razem otwierają furtkę dla pozostałych doznań czy zjawisk, które zyskają nową postać oraz prowokują pytanie: w jaki sposób współlistnieje obraz i dźwięk? Owocem tego związku są kategorie estetyczne, takie jak prześwit, powidok, światłocien, echo i pogłos, które prezentuję, poddając analizie zarówno wymienione fenomeny, jak i relacje między nimi.

Wizualno-foniczne postrzeganie rzeczywistości zmierza ku intensywnemu uczestnictwu w świecie. Dźwięk i obraz płynnie się przenikają, potęgując doświadczenia zmysłowe; obraz wizualny łączy się z obrazem akustycznym, a patrzenie staje się słyszeniem i odwrotnie. Nie biblioteka, lecz przyroda jest naturalnym bohaterem Leśmianowskich utworów, nawet jeśli nie pojawia się na pierwszym planie. Po wierszach twórcy *Łąki* warto spacerować niczym po ogrodzie<sup>12</sup> (wielozmysłowe postrzeganie jest niezbędne, aby uchwycić bogactwo zjawisk), dlatego moja lektura jest subiektywnym rekonesansem, podczas którego przedstawione kategorie traktuję jako pryzmaty dla uporządkowania estetycznej refleksji. Ich potencjał wykorzystuje jednak dopiero ucho i oko odbiorcy.

Małgorzata Czapiga-Klag zauważyła, że w *Skrzypku opętanym* „Chryza, będąc malarką (świat wizualizacji), pochodzi z «innej bajki», z sąsiedniej niż skrzypek – muzyk (świat słuchowy)”<sup>13</sup>. Baśnie mimiczne powstałe po 1910 r. pokazują, że u podłoża tego dorobku legła idea niesprzecznego współwystępowania obrazu oraz dźwięku. Czwarta scena pierwszego przywidzenia, w której Alaryel (tytułowy bohater) został sam, łączy malowanie obrazem i muzyką: „W chwili, gdy odbicie okna, sunąc się ku przodowi, dosięga takiego punktu na ścianie, że linia prosta, pomiędzy nim a Alaryelem domyślnie rzucona, staje się równoległą rampie – dźwięki muzyki zaczynają śnić i majaczyć, nacichając coraz szybciej

---

<sup>10</sup> G. Didi-Huberman, *Historia sztuki w granicach swojej praktyki*, [w:] tegoż, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 13–14.

<sup>11</sup> B. Leśmian, *Poezje zebrane*, t. 1, opr. J. Trznadel, Warszawa 2017, s. 230. Kolejne utwory przywołuję za tym wydaniem, podając na końcu wiersza numer tomu oraz strony.

<sup>12</sup> Słynny Ogród Epikura to jedna z inspiracji dla tego porównania.

<sup>13</sup> M. Czapiga-Klag, *Światy magiczne. Gry z symboliką w klechdach i dramatach Bolesława Leśmiana*, Wrocław 2020, s. 93.

i oddalając się coraz pośpieszniej”<sup>14</sup>. Ze wskazówek reżyserskich wynika, że muzyka ma podążać za odbiciem, choć z perspektywy czytelnika i obserwatora pozostają one ściśle związane i wzajemnie się warunkują. W *Uwagach autorskich* do *Skrzypka opętanego* Leśmian wyjaśniał: „W chwili gdy z okna na ścianę pada snop promieni, transparent z wewnątrz oświetla się reflektorem, ustawionym za ramą okienną tak, aby cień tej ramy padł na oświetlony transparent”<sup>15</sup>. Nie ma więc wątpliwości, że światło powinno odznaczać się dużą intensywnością. Poeta pisał dalej: „Efekt ten wnosi na scenę czas świeżości i ożywia na nowo dekorację, która (choćby najpiękniejsza) – po pięciu minutach przestaje istnieć dla widza, gdyż **sztuka teatralna nie jest sztuką malarską** [podkr. – M.K.]”<sup>16</sup>. A raczej – nie jest tylko sztuką malarską, ponieważ czerpie również z innych dziedzin sztuki, które tworzą zharmonizowaną całość. Słowa z wcześniejszego dramatu, *Pierrota i Kolombiny*, wskazują, że dźwięk nie jest tożsamy ze słowami – sfera wizualna splata się zatem z przestrzenią foniczną pozawerbalnie: „Rzecz dzieje się w owym okresie, gdy słów nie było, a wszyscy się nawzajem rozumieli”<sup>17</sup>. Ów okres to być może stan człowieka pierwotnego, dla którego słowa były wtórne wobec rzeczywistości<sup>18</sup>. W odniesieniu do powiązania dramatów mimicznych z poezją twórcy Łąki, Rochelle H. Stone pisała: „Zgodnie z symbolistyczną estetyką Leśmiana, «śpiew» nadaje także słowu poetyckiemu maksymalną skalę znaczeniową (czyli nasemantyzowanie), gdyż dzięki rytmowi potrafi się ono przekształcić i, na podobieństwo muzyki, wyrazić pozasłowne treści”<sup>19</sup>. Związek słowa i rytmu nie jest więc prostą sumą tych dwóch składników, lecz wynikającą z ich połączenia synergią – pod jej wpływem stają się nową jakością. Według Katarzyny Fazan „[s]amo słowo – zgodnie z bliską Leśmianowi koncepcją, którą podzielał na przykład z Osipem Mandelsztamem – jest obrazem, jest przedstawieniem językowym, które przeistacza się w działające ciało i spełnia w zdarzeniu”<sup>20</sup>. Obraz naturalnie prowadzi więc do działania, będąc z nim w pełnej korelacji. Całą późniejszą twórczość poety będzie przenikać myślenie dramatem, w którym zawiera się dźwięk i obraz.

---

<sup>14</sup> B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i opr. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 66.

<sup>15</sup> Tamże, s. 128.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> B. Leśmian, *Pierrot i Kolombina*, dz. cyt., s. 9.

<sup>18</sup> Warto mieć w pamięci rozważania antropologów dotyczące człowieka pierwotnego – tezy o pre-dabstrakcyjnym czy praobrazowym sposobie myślenia „człowieka pierwotnego” stały się przedmiotem dyskusji prowadzących do wniosku, że są one jedynie wyobrażeniem człowieka nowoczesnego. Część rozpoznać Michała Głowińskiego zawartych w studium *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny* domaga się weryfikacji z punktu widzenia najnowszego stanu badań.

<sup>19</sup> R.H. Stone, *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, opr. i wstępem poprzedziła R.H. Stone, Warszawa 1985, s. 37.

<sup>20</sup> K. Fazan, *Projekt intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009, s. 210.

Także w opublikowanym rok po debiucie, którym były *Sekstyny* ogłoszone na łamach *Wędrowca* w 1895 r., wierszu *Sonet I* dominuje trójdzielne postrzeganie rzeczywistości:

A wszystkie dźwięki, i światła, i wonie,  
Nim ziemia wyda, wszechświat wnet pochłonie,  
I skrywa w głębi swego serca – na dzień!...

Wielki, kto w życia nieuchwytnym pędzie  
Choćby dźwięk jeden stamtąd wydobędzie  
Lub woń, lub jeden promień słońca skradnie!...

♦ II 334

Wczesne dowartościowanie trzech zmysłów – słuchu, wzroku i powonienia – ukazuje Leśmianowską wrażliwość, która już w punkcie wyjścia ujawniła równoczesne postrzeganie komponentów świata. Takie wyczulenie towarzyszyło poecie aż do końca, na co wskazuje chociażby fragment wiersza z wydanego pośmiertnie tomu *Dziejba leśna* – \*\*\* [Jak niewiele ma znaków to ubogie ciało]:

Patrzę ciągle i patrzę, jak gdyby w otchłanie  
I ciągle nasłuchuję, czy kto puka w ciszę?...  
Nie dlatego, że widzę, nie przeto, że słyszę.  
I usta moje bledną, a to ten ból biały.

♦ II 282

Wyczerpanie zmysłów, które w tradycji zachodniej są dominujące, wskazuje na ich niewystarczalność w odbiorze świata. Leśmian, będąc świadomym ograniczeń każdego z nich z osobna, a także dopuszczając do głosu pozostałe formy uczestnictwa jednostki w świecie, staje się poetą obrazu i dźwięku zarazem. Wrażliwość autora *Dziewczyny* na pozawizualno-foniczne aspekty rzeczywistości harmonizuje ze światoodczuwaniem odbiorców, poszukujących w literaturze nie tyle reprezentacji, ile uobecnienia.

Oprócz związków obrazu z dźwiękiem ważna jest także synteza wizualności z rytmem. Pisał o niej Rafał Milan:

Można by zatem powiedzieć tak: w rzeczywistości, w której „Czasem coś, czego nie ma, pod wiatr się zazłoci” (*Po deszczu*, PZ 394), owo „zazłocenie się” jest tożsame z chwilowym, punktowym „zagęszczeniem” rytmu: w nim realizuje się, nabierając czasoprzestrzennej rozciągłości, modlitwa o istnienie, w którym – dodajmy – „bóstwi się” życie, to znaczy pragnienie życia<sup>21</sup>.

Rzeczywistość tętni życiem, wyznaczając chociażby cykle trwania i przemijania czy natężenie światła. Dobowy rytm określają na przykład światła „mrące

---

<sup>21</sup> R. Milan, *Pieśń o Bogu. Poetycka teologia Bolesława Leśmiana*, Kraków 2021, s. 78.

pokotem” w inauguracyjnej strofie wiersza *Srebroń*. W tej liryce rytm jest więc nie tylko słyszalny czy wyczuwalny, lecz również widzialny.

Równie istotna jest dla Leśmiana figura poety-śpiewaka, bajdały, gawędziarza. Poeta to nie tylko ten, kto widzi więcej, zgodnie z paradygmatem romantycznym, lecz także ten, kto opowiada, uczy, straszy, śmieszy. Jacek Trznadel określił go mianem „ludowego bohatera”<sup>22</sup>. Utwór *Do śpiewaka* dowodzi, że w tej liryce jego rola nie sprowadza się wyłącznie do funkcji ludycznej:

Co w twych oczach, śpiewaku, ten zachwyt oznacza,  
Że tak badasz uważnie przez łez pozłocinę  
Żabę, co zieleniejąc, w skoku się rozkracza,  
Jakby nogom roila niechwytną drabinę?

Czemu tak się przyglądasz z miłości uśmiechem  
Schwytanego świetlika szmaragdowej treści  
I musze, co kołując z starannym pośpiechem,  
Zbacza nagle donikąd i mknie na bezwieści?

♦ I 354

Umiejętnością poety – synonimicznie określanego śpiewakiem, aby wyeksponować jego śpiewne powołanie – jest w pierwszej kolejności dostrzeganie niezwykłości świata, który budzi zachwyt. Łza kręcąca się w oku w złocistym blasku dodatkowo zmienia perspektywę spojrzenia – wydobywa czułość, a być może również wzruszenie pięknem świata. Następujący po niej uśmiech miłości ujawnia afektywną kondycję poety jako obserwatora najdrobniejszych stworzeń, istniejących nie wiadomo z jakiego powodu i w jakim celu. Tajemnica życia oraz jego ulotność, a także migotliwość zjawisk, należą do głównych tematów Leśmianowskiej liryki, a przywołany utwór wyraźnie to akcentuje, autotematycznie wskazując na przedmiot zainteresowań autora. Śpiew staje się tutaj narzędziem filozofii poznania zbliżającym do siebie obraz i dźwięk. Wyrażona refleksja dotyczy zarówno poezji w ogóle, jak i dorobku samego autora *Łąki*. Anna Czabanowska-Wróbel na podstawie wczesnego liryku *Idealy* pisała: „Wyobrażenie poezji jako śpiewu i poety-śpiewaka jest już w tym wczesnym utworze gotowe i czeka na rozwinięcie w wierszach takich jak *Zamyślenie* czy *Do śpiewaka*”<sup>23</sup>. Warto sięgnąć do juveniliów poety i przyjrzeć się fragmentowi wskazanym *Idealów*:

Są takie prawdy najwyższe i święte,  
W krąg otoczone tajemnic krainą,  
Które jakoby we dźwięki zakłęte,

<sup>22</sup> J. Trznadel, *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Utwory wybrane*, opr. J. Trznadel, pierwsze wydanie elektroniczne, Wrocław 2019.

<sup>23</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 22.

Tylko melodią gdzieś – w bezmiary płyną!...  
 I nieraz sobie, słysząc grę, wymarzę  
 Jakiś świat inny na cichym błękanie  
 I w tym spokojnym, cudownym obszarze  
 Pełne melodii, pełne dźwięków życia!...  
 Gdybym osiągnął takiego istnienia,  
 Co się za grobem może ucieleśnić,  
 Wtenczas by moje skrzydlate marzenia  
 Żądały więcej niż dźwięku i pieśni!...  
 O! czemu, czemu ja nie jestem w stanie  
 Tylko marzeniem i żyć, i odczuwać!

♦ II 339

Młody twórca, formułując wczesne *ars poetica*, określa swoje rozdarcie – między monumentalnością najwyższych prawd zaklętych w dźwięki a życiem pełnym melodii umożliwiającym przekroczenie pieśni najpewniej na rzecz skrytych w nich wartości. Utwór jest więc prefiguracją rozwijanych później Leśmianowskich form poznania – widzenia poprzez śpiew oraz koncepcji „pieśni bez słów”. Dwa ważne nurty tej twórczości określają wzajemną relację dźwięków do obrazów, choć na tyle niejednoznacznie, że badacze nie są zgodni co do charakteru tej zależności. Dla Michała Pawła Markowskiego poezja Leśmiana bowiem „nie zakłada uprzedniości świata wobec percepcji i percepcji wobec mówienia”<sup>24</sup>, dla Elżbiety Winieckiej zaś: „Widzenie jest czymś pierwotnym wobec mówienia, podobnie jak śpiew nie jest tożsamy z mową: fraza ta opisuje zatem jakiś alternatywny wobec stanu językowego zapośredniczenia sposób istnienia”<sup>25</sup>. Być może nie ma jednej odpowiedzi, jednej prawdy, a obie możliwości lektury zostały złączone na prawach anamorfozy. W pierwszej z nich równoległość wzroku i słuchu byłaby argumentem na rzecz kreacyjnej roli odbiorcy, w kolejnej natomiast dowodziła kulturowej wartości widzenia, które poprzedza słyszenie. W moim przekonaniu utwór jako młodzieńcze dzieło poety podlega celowej deformacji, aby wpisana w niego podwójność odczytań uniemożliwiła przyjęcie tylko jednej optyki. Leśmian, co najmniej od wczesnych wierszy, świadomy był napięć organizujących jego liryczne dążenia, „ideały” i pragnienia. Dlatego przywołany utwór, pomimo niedoskonałości młodzieńczej dykcji, stanowi ważny punkt wyjścia dla rozważań nad relacją obrazu i dźwięku w tym dorobku. A kolejne ze wskazanych przez Czabanowską-Wróbel utworów? *Zamyślenie* zamykają strofy:

Lubię szaty swe liche, gdy na wskroś przemokną  
 Deszczem, jak łzami pieśni, co, szumiąc, zamiera,

<sup>24</sup> M.P. Markowski, *Leśmian: poezja i nicość*, [w:] tegoż, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 90.

<sup>25</sup> E. Winiecka, *Bolesław Leśmian – pragnienie bezpośredniości*, [w:] tejże, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 176.

A nie śpiewam, lecz jeno słowami przez okno  
W świat wyglądam, choć nie wiem, kto okno otwiera.

Niech się pieśni me same ze siebie wygwarzą,  
Obym ich nie dobywał, ale w sobie dożył!  
A nie chcę im górować, ni barwić się twarzą,  
Jeno być niewidzialnym, jak ten, co mnie stworzył.

♦ I 353

Zestawienie deszczu i pieśni przenikających poetę wydobywa sensoryczny wymiar śpiewu – poezja poddaje ciało śpiewaka i jego odbiorcy swemu rytmowi. Fizyczny aspekt doznań dopełnia wyglądamie słowami, czyli posługiwanie się językiem, który odzwierciedla świat. Ryszard Nycz komentował analizowaną frazę: „Sztuka poetycka jest tu teraz rozumiana jako twórcza praca w materii języka, jako poznawcza aktywność słowna, dzięki której «wyglądy» słowa stają się «postaciami» świata, a język poetycki – tajemniczym darem wynajdującym formy rzeczywistości”<sup>26</sup>. Słowa nie przylegają więc do obrazów świata, ale je wypracowują, żeby ostatecznie przekazać w pieśni. O wierszu pisała również Elżbieta Winiecka: „To nastrój, w którym zamiast śpiewu rozumianego jako stan najwyższego twórczego natężenia, w zadumie «wygląda się» słowami w świat w oczekiwaniu na nadejście pieśni, które mają się «same za siebie wygwarzyć»”<sup>27</sup>.

Poeta podejmuje zatem poetycką refleksję nad formami poznania, które pozostawałyby w zgodzie z dźwiękiem i ze słowem. Także w odmiennej, ironicznej konwencji liryku *Poeta* Leśmian określił ścisłą relację dźwięku do słów: „Treść, gdy w rytm się stacza / Póty w nim się kołysze, aż się przeinacza” (II 92). W twórcy dochodzi więc do przetworzenia doświadczeń, które zaczynają istnieć zgodnie z rytmem i wraz z nim zyskują nośność. W utworze *Rozmowa*, nieomal sąsiadującym z utworami *Zamyślenie* oraz *Do śpiewaka* w cyklu *Ponad brzegami* z tomu *Łąka*, pojawia się dystych: „Milcz! Nie mówi się prawdy, lecz bez słów się śpiewa. / Kłamie ten, co zna słowa, a nut nie pamięta” (I 350). Dźwięk ponad słowo, mowa nieartykułowana ponad werbalizację – tak jawi się program poetycki Leśmiana. Przywołany fragment skłania do refleksji nad foniczną płaszczyzną lirycznych światów.

Przykładów takich zjawisk wskazać warto więcej. Zamiast opozycyjnej dwudzielnosci, ważne jest dla Leśmiana całościowe postrzeganie świata – zwrot „widzę poprzez śpiew” pojawiający się w wierszu *Wieczorem* oraz \*\*\* [Ciało me wklęte w korowód istnienia...] wskazuje na celowość takiego modelu percepcji. Według Elżbiety Winieckiej „[ś]piew zbliża do rzeczywistości [...] jest wyrazem

<sup>26</sup> R. Nycz, „Słowami... w świat wyglądam”. Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 124.

<sup>27</sup> E. Winiecka, *Bolesław Leśmian...*, dz. cyt., s. 177.

pierwotnej ekspresji, związanej z muzycznością i rytmem”<sup>28</sup>. Wizualne postrzeganie świata jest bowiem niepełne. Ernst Hans Gombrich w opublikowanej na początku lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku książce *Sztuka i złudzenie...*<sup>29</sup> zdetronizował „oko na rzecz umysłu, a spojrzenie na rzecz konwencji”<sup>30</sup>. Komentatorka tej pracy, Joanna Bielska-Krawczyk, dodawała, że złożoność procesu twórczego wynika nie tylko z widzenia, ale także myślenia, pamięci i wyobraźni<sup>31</sup>. Współczesne badania z zakresu neuronauk z jednej strony, a antropologii widzenia z drugiej, wskazują, że „widzenie jest w rzeczywistości systemem złożonych reakcji zmysłowych całego ciała, nie tylko oczu”<sup>32</sup>. W pewnym sensie przeczuć czy intuicji Leśmiana wyprzedziły osiągnięcia nauki dotyczące procesów poznawczych. Słyszenie okazuje się nie tyle dopełnieniem – do pełni brakuje całościowego zaangażowania somatycznego – ile uzupełnieniem widzenia: jako dwa kulturowo uprzywilejowane zmysły kładą fundamenty pod estetyczne postrzeganie świata. Widzenie nie jest jednak tylko biernym odbieraniem rzeczywistości, lecz również jej kreowaniem, oswajaniem i nadawaniem kształtu poprzez ruch: „Widzenie to coś, co robimy, pewnego rodzaju działanie, a nawet performowanie”<sup>33</sup>. John Austin w tytule słynnej pracy z połowy ubiegłego wieku pytał: *Jak działać słowami?* Sześć dekad później Nicholas Mirzoeff przedstawił projekt zawarty w tytule książki *Jak zobaczyć świat*. W nawiązaniu do tych dwóch propozycji dziś zapytalibyśmy, jak działać obrazami lub – jak wołał William John Thomas Mitchell – *Czego chcą obrazy?* Działania, zestawiania czy odtwarzania, można by zaryzykować odpowiedź – tylko w ruchu i poprzez ruch obrazy stają się dostrzeżone i powtórnie obecne. Do triady patrzeć-widzieć-zobaczyć konieczne jest dodanie duetu słuchać-słyszeć, aby wyeksponować twórczy wymiar zmysłowego postrzegania. Poeta nie ufa jednak samemu widzeniu i patrzeniu, dlatego wykracza poza nie, zmierzając ku głębszemu poznaniu.

Motywy synestezyjnych związków audiowizualnych – widzenie poprzez śpiew oraz poznanie śpiewem – współbrzmia z ideą *correspondances* Charlesa Baudelaire’a. Francuski poeta patronował nowocześnie rozumianej syntezie sztuk umożliwiającej niewymuszoną integrację polisensorycznych doznań w wyobraźni odbiorcy. Według Zuzanny Kozłowskiej „[z]asada *correspondances* stanowiła dla autora *Kwiatów zła* holistyczną, poetycką wizję świata, z której dedukowano autorską «metodę pracy artystycznej», polegającą na przekładzie zapożyczonych

<sup>28</sup> E. Winiecka, *Nowoczesne antynomie. Uwagi o nowych odczytaniach poezji Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 12, s. 227.

<sup>29</sup> E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.

<sup>30</sup> J. Bielska-Krawczyk, *Widzieć inaczej, ...pełniej (motyw oka i problem widzenia)*, [w:] tejsze, *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004, s. 24.

<sup>31</sup> Tamże, s. 25.

<sup>32</sup> N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przekł. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2016, s. 28.

<sup>33</sup> Tamże, s. 29.

z pokrewnych domen sztuki «obrazów» na «wszystkie zmysły i zespoleniu ich z własną myślą»<sup>34</sup>. Osobnymi przejawami tego sposobu myślenia są zarówno Leśmianowskie synestezje, jak i wskazane formy poznania integrujące obraz i dźwięk. Koncepcja autora *Łąki* jest w pełni oryginalna, a jej pokrewieństwo ze stylem Baudelaire'a wydaje się świadectwem przemian epoki.

Na przekór gorzkiej diagnozie Rudolfa Arnheima: „Zdegradowaliśmy nasze oczy do roli instrumentów pomiarowych i rozpoznających – stąd nieurodzaj idei, które można wyrazić obrazem, i nieumiejętność wykrywania znaczeń w tym, co widzi”<sup>35</sup>, Leśmian nadaje splotowi widzenia i słyszenia wymiar epistemologiczny, ujawniający się w poszukiwaniu wiedzy o świecie widzialnym.

Po świadectwie poezji pora na wyznanie korespondencyjne: „Tylko kwiat «wyśpiewany» żyje w nas i przypomina kwiat – poza nami. Tylko człowiek «wyśpiewany» obchodzi nas w sztuce. Reszta – to nie epos i nie dramat, i nie sztuka, lecz realizm, mowa codzienna i potoczna” pisał poeta w liście do Miriamy<sup>36</sup>. Śpiew jest nieodłącznym elementem sztuki, ponieważ poza nim kryje się piekło zwyczajności. Wypowiedź pochodzi z okresu wydania debiutanckiego tomu *Sad rozstajny*, więc oddaje myślenie poety już ukształtowanego. Wraz z rozwojem tego dorobku równie ważne jak wykonanie śpiewne stanie się odbiór audialny, który znajduje przełożenie somatyczne. W późnym wierszu \*\*\* [Lubię szeptać ci słowa, które nic nie znaczą...] Leśmian eksponuje wagę samego gestu mówienia, brzmienia głosu, stawiając go ponad zawarty w nim przekaz. Magdalena Kokoszka sugerowała odczytywać ten wiersz „jako propozycję intuicyjnie bliską współczesnym rozważaniom na temat «receptacji taktykalnej», odsyłającej do afektywnego zaangażowania adresata sztuki, bezpośrednio «dotkniętego» efektami oddziaływania dzieła”<sup>37</sup>. Fizyczne aspekty głosu – wibracja, ton, barwa wpływają na słuchającego także poprzez ciało. „Podmiot wypowiadający się w utworze Leśmiana – kontynuowała badaczka – dowartościowuje fatyczną funkcję przekazu, wskazując na materialny wymiar – czuły «dotyk» – poetyckiej mowy, dzięki któremu możliwe staje [się] nie tylko nawiązywanie kontaktu, budowanie międzyludzkich relacji, lecz także wywoływanie somatycznych reakcji u odbiorcy”<sup>38</sup>. Głos spleta się z ciałem, a ciało reaguje na dźwięk. Ostatnim wersem tego wiersza „W śpiewnych falach twojego, co mnie kocha, głosu” (II 258) poeta wydobywa wartość mówienia ukochanej osoby – obecność przekłada nad sens, wyprzedzając aktualną dziś dyskusję, czy, aby być, trzeba znaczyć.

<sup>34</sup> Z. Kozłowska, *Zapach idei. Synestezja i ideastezja w „Correspondances” Charles’a Baudelaire’a*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 26 (46), s. 299–301.

<sup>35</sup> R. Arnheim, *Wstęp*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 11.

<sup>36</sup> B. Leśmian, *Utwory dramatyczne, listy*, dz. cyt., s. 378.

<sup>37</sup> M. Kokoszka, *Dotykalne – dotkliwe*, [w:] tejże, *„Zamieszkać w zgryzocie”. O liryce kameralnej Bolesława Leśmiana*, Katowice 2025, s. 29.

<sup>38</sup> Tamże.

Za myśleniem śpiewem podąża posługiwanie się obrazem – dowodzą tego propozycje tytułów pierwszego tomu przedstawione Miriamowi w tym samym liście. Spośród czternastu możliwości tylko dwie bezpośrednio wiążą się z dźwiękiem – *Poprzez śpiew* oraz *Harfa w parowie* – większość natomiast odnosi się do zmysłu wzroku, niektóre bardzo sugestywnie, jak *Zieleń i purpura*, *Pożar obłoków* czy *Różana zagroda*. Także sugerowany na końcu listu przez poetę tytuł *Zagon chabrowy* wskazuje na dominację percepcji wzrokowej. Wbrew pozorom poety nie interesuje tylko sfera widzialności – łączy ją z przestrzenią niewidzialnego, poszukując reprezentacji dla tego, co wymyka się spojrzeniu. Świadomość takich poszukiwań została zwerbalizowana choćby w puencie późnego liryku *Przed świtem*: „Nie widać nic, a – widać” (II 126). Katarzyna Deja zauważała, że „oba stany występują niemal lub wręcz jednocześnie”<sup>39</sup>, a zatem widzenie i niewidzenie istnieją w ścisłej koincydencji. Pierwodruk utworu ogłoszony na łamach „Gazety Polskiej” wieńczył dodatkowy dystych:

Nic nie mów! Nie narzekaj!  
W świat pilnie patrz i – czekaj!<sup>40</sup>

Wyteżenie wzroku tożsame jest z postulatem uważności. Być może bezpośredni zwrot w trybie rozkazującym zdecydował, że poeta usunął dwuwers z wersji wiersza ogłoszonej w *Napoju cienistym*. Dzięki temu liryk zachowuje charakter opisowy. Za pierwszym tomem stoi więc splątanie dwóch tradycji – wzrokowej i słuchowej.

Te zjawiska mają też swój rewers – problem niewidzenia powraca ze zdwojoną siłą, bo w duecie z niesłyszeniem, w utworze *Samotność*:

Wiatr wie jak trzeba nacichać...  
Za oknem – mrok się kołysze.  
Nie widać świata, nie słyhać,  
Lecz ja coś widzę i słyszę...

♦ II 165

Relacja między słyszeniem a widzeniem ujawnia się także w ich ograniczeniu lub zaniku. Ważne jest to, że oba stany istnieją dynamicznie od początku wiersza. Pod tą rozwibrowaną nieobecnością pozostaje więc świat – mrok ani cisza nie kwestionują jego ontologicznego wymiaru, lecz możliwości poznawcze podmiotu. Bohater jawi się jako jednostka romantyczna widząca i słyszająca wię-

<sup>39</sup> K. Deja, *O jednym wierszu Bolesława Leśmiana. Motywy wedyjskie w „Dokoła klombu”*, [w:] *Polska poezja ostatnich dwustu lat. Odczytania i przekroje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, U.M. Pilch, Kraków 2022, s. 225.

<sup>40</sup> Informacja o kolejnym wersie pochodzi z: B. Leśmian, *Przypisy*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, opr. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 729.

cej („Zdaje mi się, że widzę... Gdzie? / Przed oczyma duszy mojej” – stwierdzał Szekspirowski Hamlet, a cytował autor *Ballad i romansów*). Wydarzenia organizujące dalszą część utworu balansują na granicy faktyczności i mirażu, a jego zakończenie („Nie! Nikt się z nikim nie spotka! / Nikt nie pomoże nikomu!” I 165) rymuje się z początkiem innego znanego wiersza: „Mrok na schodach. Pustka w domu. / Nie pomoże nikt nikomu” (II 285). Bezradność bohatera lirycznego jest konsekwencją jego odizolowania od świata, a próba ponownego zjednoczenia z nim skutkuje niepowodzeniem. Kto za nie odpowiada? Nie sposób stwierdzić. Wiadomo natomiast, że współbrzmi z brakiem zmysłowego kontaktu ze światem. W takiej sytuacji pozostaje bohaterowi stwierdzić:

Trzeba teraz w śnieg uwierzyć  
I tym śniegiem się ośnieżyć  
I ocienić się tym cieniem  
I pomilczeć tym milczeniem

♦ II 285

Wybór cienia i milczenia dokonywany jest świadomie w geście zerwania z estetyczną linią doświadczania świata. To ważny aspekt ostatniej fazy tej twórczości, nazwanej przez Piotra Łopuszańskiego egzystencjalną<sup>41</sup>, w której – tak jak i w późniejszych rozwinięciach wskazanego nurtu – przestrzeń zachwyty czy nawet zaskoczenia różnorodnością świata zostaje zredukowana na rzecz refleksji nad brakiem ostatecznego sensu ludzkiego bytowania. Na podstawie całego dorobku poety łatwo jest zaobserwować początkową pasję istnienia w przyrodzie, osiągającą apogeum w *Łące* i stopniową rezygnację z doznań estetycznych na rzecz refleksji jednostki nad własną kondycją. W ten sposób Leśmian sukcesywnie nicuje barwy i dźwięki.

W drugiej strofie późnego wiersza *Niewiara* poeta pisał:

Ginie mi z oczu umowny kwiat  
W chwiejnej dolinie.  
Gdzie się podziewa ten cały świat,  
Gdy z oczu ginie?

♦ II 171

Przypuszczenie na temat iluzoryczności („umowny kwiat”) widzialnego oraz lirycznego świata prowadzi artystę do pytania, jak istnieje rzeczywistość, gdy przestaje być widzialna. Przedstawia je następna strofa:

Czy korzystając z tego, żem zwarł  
Rzęsy na mgnienie –

---

<sup>41</sup> P. Łopuszański, „*Idący, z prawdą u warg i u powiek...*” *Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 193–194.

Znużony dreszczem i łzami czar  
Znicestwia w cieniu?

♦ II 171

Cień jest więc waloryzowany negatywnie i oznacza świat pozbawiony istnienia. Kolejna zwrotka okazuje się bardziej optymistyczna:

Czy wypoczywa od barw i złud  
Popod snu bramą,  
Wznosząc boleśnie w wieczność i w chłód  
Twarz nie tę samą?...

♦ II 171

Sugestię dotyczącą odejścia świata postrzeganego zmysłowo w niedostępną sferę oddala finalna strofa:

Nie, nie! Przy tobie, jak dawniej, trwa  
Śmiertelny, bujny!  
Jest tu, gdzie zgroza, niewiara twa  
I sen twój czujny!

♦ II 171

Choć utwór może wydawać się wzrokocentryczny, to jednak wyeksponowana pod koniec bujność świata pokazuje, że wzrok stawał się dla poety punktem wyjścia, metaforą relacyjnego istnienia.

Wiek, który upłynął od publikacji Leśmianowskich utworów, zdecydowanie poszerzył zdolności i pola widzenia współczesnego człowieka, nieustannie obracającego się wśród ekranów. Czy fakt, że widzimy więcej, oznacza, że również więcej dostrzegamy?

Obrazy i dźwięki, które odbieramy, nie tylko nas napełniają, ale także konstruują. Zwrot „Powiedz mi, na co patrzyłeś, czego słuchałeś, a powiem ci, kim jesteś” w prosty sposób komunikuje tę znaną prawdę. Leśmian, poznający sztukę przełomu XIX i XX wieku oraz jej kierunki odsłaniające kolejne oblicza nowoczesnego modernizmu podczas licznych podróży po Europie, chłonał nowe obrazy, nasycił się doznaniem artystycznymi i estetycznymi, które sukcesywnie zaczynały w nim pracować. Rezultat mógł być tylko jeden – stworzenie własnej teorii percepcji. Choć nie została ona wyłożona ani zapisana teoretycznie, jej świadectwem są poszczególne utwory – przede wszystkim poetyckie (to bowiem najrozleglejszy nurt tej twórczości szczególnie ceniony przez autora). Jest ona także jednym z powodów osobności poety. Powstałe w ten sposób „inne obrazy, dźwięki, odczucia” wykazują odrębność na tle ówczesnego sposobu przedstawiania. Nowatorstwo Leśmianowskich form poznania o wiele lat wyprzedzało

pracę nad funkcjami kognitywnymi czy antropologią zmysłów, dlatego wskazane aspekty są warte szczególnej uwagi. Aspiracje tej pracy są jednak o wiele skromniejsze – wskazanie specyfiki stylu, sposobu postrzegania, wyobraźni czy wrażliwości Leśmiana. To one odpowiadają za sposoby tworzenia, określając warsztat poetycki.

„Okiem się widzi, ale także, w sposób zamierzony lub bezwiednie, wyraża siebie”<sup>42</sup> – pisała Maria Poprzęcka w odniesieniu do widzenia samego widzenia. Wyeksponowana przez badaczkę podwójność przekłada się także na styl obserwacji i jej zapis – świadectwo spojrzenia (przedstawione jako dzieło malarskie czy literackie) staje się idiomatyczne, niepowtarzalne i mówi tyle o przedmiocie obserwacji, ile o podmiocie obserwującym. Widzenie nie jest więc neutralne, a pozostawiony przez nie ślad stanowi rys do portretu patrzącego. Tak jak nie sposób nie odróżnić od siebie płócien Vincenta van Gogha, Amedeo Modigliano czy Marca Chagalla, tak też trudno byłoby pomylić utwory Adama Mickiewicza, Juliana Przybosa czy Bolesława Leśmiana. Odrębność wymienionych artystów wynika nie tylko z osobności stylu, ale właśnie sposobu widzenia, który jest tego widzenia sygnaturą. Sprzyja to namysłowi nad źródłami idiomatyczności. Tadeusz Różewicz pisał o „oku poety” wydobywającym szczególne właściwości świata widzialnego: „«Oko poety» ma pewną specjalną wrażliwość. Mianowicie oko poety opowiada. Podobne jest do współczesnej kamery filmowej. [...] Można z powodzeniem mówić o oku Kochanowskiego, Mickiewicza, Staffa, Leśmiana, Przybosa, trudniej jest opisać oko Sępa-Szarzyńskiego, Norwida, Asnyka”<sup>43</sup>. Spostrzeżenia autora *Niepokoju* potwierdzają wyjątkowość Leśmianowskiego spojrzenia. Poeta w wierszu *Znikomek* charakteryzował tytułowego bohatera poprzez dwoje odmiennych oczu sprawiających, że każdym z nich widzi świat inaczej. Podwójność spojrzenia wiąże się także ze zmianą ogniskowej – stopniowe wyostanie wzroku umożliwia uchwytowanie szerokiej gamy stanów pośrednich świata widzialnego.

„Granice widzialności – pisała Agnieszka Karpowicz – są z kolei płynne, nieustannie poszerzane lub zawężane, ponieważ środowisko wizualne, w jakim żyje człowiek, jest równie żywe i zmienne jak logosfera”<sup>44</sup>. Literatura kształtująca jednostkowe postrzeganie świata niezależnie od dominujących w danym czasie form czy gatunków wizualnych odpowiada za doskonalenie uważności oraz poszerzenie pola percepcji, tak aby znalazło się w nim miejsce między innymi dla takich zjawisk, jak ukazane w pracy. „Obrazy artystyczne – kontynuowała w innym miejscu badaczka – z kolei mogą modyfikować i przekraczać codzienny sposób postrzegania świata, proponując zupełnie nowe przestrzenie czy możli-

<sup>42</sup> M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 5.

<sup>43</sup> T. Różewicz, *Oko poety*, [w:] tegoż, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1977, s. 36.

<sup>44</sup> A. Karpowicz, *Ikonosfera i literatura*, [w:] tejże, *Proza życia. Mowa, pismo, literatura* (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert), Warszawa 2012, s. 199.

wości wizualnego doświadczania”<sup>45</sup>. Do takich obrazów literackich należą właśnie utwory Leśmiana, przekształcające sposoby widzenia rzeczywistości.

Świat i zaświat czy byt i niebyt to pary pojęć, które na poziomie klasycznej logiki mogą wydawać się sprzeczne. W Leśmianowskim myśleniu i sztuce istnieją natomiast nieopozycyjnie, podlegając oryginalnej konceptualizacji. Estetyka przychodzi im w sukurs, dostarczając inspiracji dla takich badań. Przekraczając granice racjonalnego myślenia, poezja wywołuje ruch wyobraźni, zjednując w niej to, co na pozór najbardziej odmienne.

Pisząc o dorobku autora *Łąki* językami dyskursów pokrewnych literaturoznawstwu, nie tylko realizuję postulat Marii Janion sprzed kilku dekad<sup>46</sup>, lecz przede wszystkim dowodzę, że twórczość tę widzimy z kilku perspektyw czasowych jednocześnie: przed przekroczeniem granic (lektura), w trakcie ich przekraczania (interpretacja), po ich przekroczeniu (syntezy interpretacji). Podstawą myślenia jest ujęcie dramaturgiczne łączące pojęcia oraz pokazujące możliwości opisu twórczości Leśmiana jako zdarzenia wywołanego ruchem tworzących się w trakcie odbioru literatury kategorii. Dorobek poety warto bowiem czytać także dla poszukiwania języka opisującego i stwarzającego rzeczywistość. Monografia wpisuje się w te nurty współczesnej humanistyki, które podkreślają zdarzeniowy, procesualny charakter dzieła kształtowanego w procesie lektury.

Bliska jest mi koncepcja literaturoznawstwa osobistego<sup>47</sup> jako znosząca opozycję podmiot–przedmiot, czytanie to bowiem dla mnie eksperyment lektury, podczas którego dochodzi do momentalnego utożsamienia odbiorcy z kreowanym światem. Jednostkowe zaangażowanie czytelnika w wydarzenia liryczne pozwala na pełniejszy odbiór przedstawionej sytuacji – zanika wówczas granica między prawdą a fikcją. Nie interpretacja historyczna uprzywilejowana przez Henryka Markiewicza<sup>48</sup>, również nie adaptacyjna postulowana przez Michała Pawła Markowskiego<sup>49</sup>, a być może interpretacja dramaturgiczna inspirowana działalnością Anny Krajewskiej łączy odmienne doświadczenia lekturowe, stwarzając przestrzeń do spotkania czytelników oraz bohaterów literackich, głębszego zrozumienia ich motywacji czy przeżyć. Literaturoznawstwo osobiste jest więc aktem lektury uwzględniającym rolę odbiorcy podczas czytania oraz konstruowania tematu badań, a pokrewna mu interpretacja dramaturgiczna wyzwala utwór spod prymatu jednej metodologii czy sposobu oglądu świata, doceniając jednostkowość lektury.

Dla powyższej symultaniczności szczególnie wartościowa jest estetyka performatywności zaproponowana przez Erikę Fischer-Lichte. Postulowane przez

---

<sup>45</sup> Tamże, s. 200.

<sup>46</sup> M. Janion, *Humanistyka i terapia*, Warszawa 1982.

<sup>47</sup> M. Januszkiewicz, *Literaturoznawstwo osobiste*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23.

<sup>48</sup> Tamże, s. 21.

<sup>49</sup> Tamże.

badaczkę przejście „od dzieła i związanej z nim relacji podmiot/przedmiot oraz materialność/znakowość do wydarzenia”<sup>50</sup> pozwala wykroczyć poza literaturę ku doświadczeniu odbiorczemu. Leśmianowskie pragnienie, aby rzeczywistość zobrazowana w utworze pojawiała się na nowo wraz z każdą kolejną lekturą, staje się możliwe na gruncie wskazanej praktyki. Momentalne uobecnienie wartości estetycznych wynika z jednorazowości przeżycia. Zamiast pasywnego czytania, poeta zaprasza do współuczestnictwa w wykreowanym świecie, oferując zajrzenie pod podszewkę rzeczywistości. Żywioł życia uczy nowego sposobu lektury opartego na zaangażowanym i uważnym współbyciu w świecie przedstawionym. Dla Fischer-Lichte „estetyka performatywności to estetyka obecności, a nie estetyka efektów obecności; to «estetyka pojawiania się», a nie «estetyka pozorów»”<sup>51</sup>. To samo można powiedzieć o twórczości autora *Łąki* – poety nie interesuje już młodopolski ekwiwalent rzeczywistości ukryty za symbolem, ale konkret tętniący życiem i skrzący się doznaniem estetycznymi.

Połączenie odbioru fonicznego i wizualnego otwiera furtkę dla pozostałych wartości zmysłowych. Choć w pracy koncentruję się przede wszystkim na zjawiskach o rodowodzie akustycznym (echo i pogłos) oraz optycznym (powidok, światłocien i prześwit), w ostatniej części odnoszę się do nich z perspektywy cielesnej oraz odbioru pozazmysłowego. Wielozmysłowe oddziaływanie tego dorobku świadczy o doniosłości całego przedsięwzięcia literackiego Leśmiana, dlatego za ważne i potrzebne uznaję wskazanie somatycznego wymiaru wskazanych kategorii.

Przenikają one całą twórczość autora *Łąki* – od poezji, przez dramat i prozę, do rozważań teoretycznych budujących przestrzeń ku namysłowi eseistycznemu. Leśmian nie omawia interesujących mnie zjawisk, ponieważ – pisał w artykule *Z rozmyślań o poezji* – „Poezja żywcem się wymyka wszelkim określeniom. Określenie jest dla niej smutnym rodzajem trumny szklanej, która – przejrzysciej – zabija”<sup>52</sup>. Refleksja ta – zanotowana niedługo przed śmiercią autora, przez co mogąca być wyznaniem na kształt *credo* czy testamentu – jest spojrzeniem z dystansu, poprzez które poeta nie wprost odnosi się również do własnej refleksji i twórczości. Nie tyle unik, niedostrzeżenie estetycznych fenomenów czy ich ignorowanie, ile przesłanki światopoglądowe zadecydowały o ich rozproszonej obecności niepodlegającej teoretycznej eksplikacji. Poeta tworzy własne instrumentarium, nie omawiając używanych przez siebie narzędzi. Do wachlarza wykorzystywanych

---

<sup>50</sup> E. Fischer-Lichte, *Dlaczego estetyka performatywności*, [w:] tejże, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 30.

<sup>51</sup> Tamże, s. 164.

<sup>52</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, zebrał i opr. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 59. Co ważne – to ostatnie rozważania teoretyczne autora pomyślane jako odczyt przygotowany dla Polskiej Akademii Literatury. Zdaniem córki poety jest to jedyny zachowany fragment obszerniejszego *Traktatu o poezji*. Por. także P. Łopuszański, *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian*, Warszawa 2021, s. 322–323.

przez niego technik i figur dodaje kolejne o rodowodzie estetycznym. Moim celem nie jest bynajmniej poszerzanie badań poświęconych tej poezji o kolejne terminy, a konceptualizacja pięciu zjawisk w dorobku autora *Łąki* ze szczególnym uwzględnieniem poezji jako formuły, w której poeta wypowiadał się najczęściej.

Karol Irzykowski – krytyk literacki i myśliciel współczesny Leśmianowi – dzielił twórców na opowiadających się za jednym z następujących ujęć: w pierwszym artysta i badacz nakładają na świat siatkę pojęciową, za pomocą której usiłują uchwycić jego żywiołowość; w kolejnym zaś de(kon)struuje wszelkie ramy teoretyczne, wskazując na wszechogarniający charakter tego żywiołu<sup>53</sup>. Poezja Leśmiana rezygnuje z werbalizacji (czy – modniej – dyskursywizacji) pojęć i obrazów, mającej przekazać za pośrednictwem estetycznych reprezentacji wskazane zjawiska.

Performatywny aspekt światopoglądu poety doszedł do głosu, gdy – w odpowiedzi na list Miriama, który spośród propozycji poety na tytuł debiutanckiego tomu wybrał frazę *Sad rozstajny* – Leśmian pisał: „Nie wiem wszakże, czy są to rozstaje, czy też – rozpędy w rozmaite strony, a to wskutek różności pierwiastków, które się we mnie poruszyły”<sup>54</sup>. Już tutaj zaznacza się performatywność jako ważna cecha twórczości Leśmiana – rozumiana na początek jako zachodzenie zdarzeń, przemian czy zjawisk na oczach czytelników, lecz stopniowo obrastająca kolejnymi znaczeniami. Czyżby poetycka intuicja – nieomal programowo – podpowiadała mu, że debiutem gwałtownie zmieni panoramę rodzimej literatury, na stałe się w nią wpisując? Maria Podraza-Kwiatkowska zauważyła, że przymiotnik „rozstajny” okazał się dla Leśmiana zbyt stabilny, statyczny, tym bardziej że – jak pokazuje dalej badaczka – rozpęd pojawia się w jego kolejnych listach i związany jest z Bergsonowskim *élan vital*, które tłumaczył właśnie jako „pęd życiowy”<sup>55</sup>. Wpisana w tytuł rozstajność zmusza czytelnika do samodzielnego wyboru drogi, a zatem można by mówić o projekcie zawartym w nazwie tomu, który obliuguje odbiorcę do własnego sposobu lektury. Przymiotnik „rozstajny” jest również w tym odczytaniu tożsamy z niezależnym od autora; nie tyle pożegnalny, ile finalizujący pewien etap twórczości (od debiutu czasopiśmienniczego poety do opublikowania tomu upłynęło wszak 17 lat!), co znajduje potwierdzenie w kolejnych planach twórczych Leśmiana wyłożonych w przywołanym już liście do Miriama: „Następny tom będzie inny. [...] Będzie tam i epickość, nieco inaczej pojęta. [...] Ale następne tomy potwierdzą to, com Wam w listach pisał”<sup>56</sup>. Byłaby w tym pewna zbieżność z późniejszą o ponad pół wieku *Śmiercią autora* Rolanda Barthesa, jed-

<sup>53</sup> S. Panek, *Szczerość – autentyczność – świadomość w „Pałubie” Karola Irzykowskiego*, [w:] *Światłocienie świadomości*, organizacja i redakcja P. Orlik, Poznań 2002, s. 259.

<sup>54</sup> B. Leśmian, *Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 379.

<sup>55</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Z rozważań nad tytułem „Sad rozstajny”*, [w:] *Stulecie „Sady rozstajnego”*, pod red. U.M. Pilch i M. Stali, Kraków 2014, s. 18–19.

<sup>56</sup> B. Leśmian, *Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 379.

nak różnica zawierałaby się w odmiennym rozłożeniu akcentów: postmoderniści postulowali wykluczenie autorskich intencji, a zatem i biografii twórcy, Leśmian zaś doceniał indywidualne poszukiwania czytelnika, który sam wybierał rozstaje, jakimi pragnął podążać, aby poznać naturę, świat i zaświat.

Tak postrzeganą performatywność warto rozwinąć w odniesieniu do kolejnych tomów. *Łąka* opublikowana osiem lat później różni się od sadu jako przestrzeni uporządkowanej i zależnej od człowieka. Wyjątkowość Leśmianowskiej łąki opiera się na jej nieantropocentrycznym wymiarze, którego najlepszą reprezentacją, ilustracją oraz przykładem jest *Ballada bezludna* („Niedostępna ludzkim oczom, że nikt po niej się nie błąka / W swym bezpieczeństwie szmaragdowym rozkwitała w bezmiar łąka” I 250)<sup>57</sup>. Na pozór przestrzeń łąki wydaje się obrazem statycznym, jeśli jednak przyjrzeć się mikrosystemowi jako spójnemu organizmowi, z łatwością będzie można dostrzec jej nieustające przemiany czy tętniące życiem obszary tej zielonej krainy: rośliny, zwierzęta, owady... Jakby tego było mało, funkcjonowanie łąki określają także zjawy i istoty pozaziemskie, pojawiające się na niej momentalnie, esencjonalnie w nią wpisane lub ledwie pragnące się wcielić. Ekspresja możliwych i niemożliwych, a mimo to zachodzących, zjawisk ujawnia niekończący się ruch zdarzeń.

Ostatnim tomem opublikowanym w trakcie życia poety był *Napój cienisty* z 1936 r. Podobna konstrukcja epitetowa, w której rzeczownik zostaje dopełniony i dookreślony przymiotnikiem, przywołuje formułę debiutanckiego tomu. Kolejność jest tutaj kluczowa: zakres semantyczny nie zostaje wyznaczony przez przymiotnik pojawiający się przed rzeczownikiem jak miałoby to miejsce w zwyczajnym epitecie (np. „zielona łąka”). Inwersyjność uruchamia znaczenia przenośne, które są rzutowane za drugim członem tytułu. Cienistość wyraża zarówno smugę cienia, w którą wszedł autor (w momencie publikacji skończył pięćdziesiąt dziewięć lat), jak i zachmurzenie ostatniego etapu twórczości, w którym niepokojące wątki metafizyczne zaczną wieść prym nad wcześniejszymi obrazami natury. Procesualny charakter cienia wskazuje na jego niestabilność – jest on jednak zależny od źródła i natężenia światła – którego nośnikami mogą okazać się wiersze, a także przedstawione w nich światy. Napój, jako strawa duchowa, ale także mitologiczny nektar i ambrozja, może nasycić lub jeszcze bardziej rozbudzić pragnienie, okazać się niewyczerpany lub też bliski końca, jasny i lekki albo ciemny i gęsty... Warianty jego konkretyzacji można by mnożyć, ważniejsze jednak od dalszych wyliczeń staje zwrócenie uwagi na tonalność tytułowego określenia. Najdokładniej można ją zaobserwować, spoglądając na tytuły poszczególnych wierszy, różniących się nasyceniem światła i cienia, a także cienia i mroku, jak w utworze *Zwierzyniec*, w którym:

---

<sup>57</sup> Współcześnie łąki są często obszarem półnaturalnym lub sztucznym, zależą bowiem od człowieka (koszenie czy uprawianie roślin dla bydła). Łące Leśmiana najbliższej do prałąki, która istnieje w pełni autonomicznie wobec istot ludzkich.

Ślepie, z których się słońce nigdy dość nie wyłśni,  
Patrzą na mnie z plamiście rozwrzaskanej pilśni,  
W której mrok się tygrysim gęstwi uścierwieniem –  
Ten sam mrok, co w ogrodzie był tylko – brzóz cieniem...

♦ II 154

Leśmianowskie utwory zostają więc zniuansowane również na poziomie cienistości i świetlistości.

Paradoksalnie, dopiero ostatni tom wierszy, opublikowany już po śmierci poety w 1938 roku, oddaje zamysł, istotę i ducha jego twórczości. Michał Paweł Markowski pisał:

[...] Leśmian z rzadka opisuje, raczej opowiada świat, bo świat nie jest (to, co jest, jest raz na zawsze), ale istnieje, egzystuje w szalonym i niepochwytym rytmie, któremu trzeba sprostać w mowie. Dlatego tytuł ostatniego zbioru – *Dziejba leśna* – choć nie mówi o tym, co dzieje się w lesie, to jednak jest najlepszym tytułem Leśmianowskim, bo pokazuje, że w poezji chodzi o podwójną dziejbę: o to, co dzieje się w świecie i o to, co dzieje się w wierszu<sup>58</sup>.

*Dziejba leśna* – znów skonstruowana według swoistego Leśmianowskiego wzoru, w którym przymiotnik następuje po rzeczowniku – w tytule eksponuje działanie się. Wydarzenia znajdują się w epicentrum tej liryki, a dziejba stanowi przedstawienie dziejów rozumianych płynnie, w toku opowieści, ale i w wirze życia. Żywioł zdarzeń najpełniej ujawnił się w tym tytule, lecz pozostawał równie silnie obecny w samej twórczości od pierwszego zbioru. Po sadzie i łące nadszedł czas na las. Taki wybór przestrzeni można było przewidzieć na podstawie stopniowego odchodzenia w tej twórczości od terenów naznaczonych obecnością człowieka na rzecz krajobrazów nieantropocentrycznych<sup>59</sup>. Omówieniem tego typu zagadnień zajmuje się ekokrytyka<sup>60</sup>. Wcześniejszy tom zapowiadał cieni-

<sup>58</sup> M.P. Markowski, *Dziejba*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 117.

<sup>59</sup> Nie jest jednak tak, że obraz przedstawiający wycinek krajobrazu naturalnego bez człowieka gwarantuje perspektywę nieantropocentryczną – trzeba zapytać o to, kto widzi łąkę, kto ją opisuje? Czy jest postrzegana z perspektywy nie/poza-ludzkiej? Kto dostrzega brak człowieka pośród pejzażu? To podstawowe dylematy posthumanistyki (echem powracają podstawowe pytania o to, w jakim stopniu i na ile spojrzenie nieantropocentryczne jest możliwe). O „nieantropocentrycznych językach poezji” pisała Anita Jarzyna w książce *Post-koine. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Łódź 2019. Zainspirowany jej spostrzeżeniami, szeroko rozumianym posthumanizmem oraz wrażliwością ekokrytyczną, nie mogłem nie uwzględnić w pracy chociażby *Ballady bezludnej*, w której łąka rozkwita tylko przez wzgląd na siebie samą. Przedmiotem analiz nie jest zaledwie skrawek łąki pozbawiony obecności człowieka, ale przestrzeń będąca osobnym mikroświatem, i to według mnie wystarczy, aby obrać za punkt wyjścia perspektywę zaproponowaną przez przywołaną badaczkę. Poeta problematyzuje niejednoznaczne granice ludzkiego, nieludzkiego i pozaludzkiego – nieantropocentryczny pierwiastek jego twórczości warto więc wysunąć na pierwszy plan. Za sugestię przywołania zadawanych w refleksji posthumanistycznej pytań dziękuję prof. Agnieszce Karpowicz.

<sup>60</sup> Namysł podjęto ekokrytyczny podjęto m.in. w następujących tekstach: A. Barcz, *Nie-ludzki rodzaj poezji: Leśmian*, [w:] tejże, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*,

stość, dlatego naturalnym wyborem poety jest przywołanie lasu jako terenu osłoniętego koronami drzew, ale i wypełnionego przez niższe warstwy roślinności, które nie przepuszczają światła. Drzewa porastające las są także jednymi z najtrwalszych tworów przyrody, sugerując długie trwanie – także twórczości, do której odsyłają. Na pozór zaskakujący w kontekście zmienności dziejby może wydawać się bezruch drzew – oto cena, jaką płacą za swoją monumentalność i długowieczność. Jednak las to nie tylko drzewa, tak jak łąka to nie trawa – ta analogia dowodzi, jak za pierwszym skojarzeniem skryte jest wewnętrzne bogactwo form życia, którego nie uświadamiamy sobie na co dzień. Nawet jeśli spojrzeć na las przez pryzmat drzew, to pozorny oksymoron wyrażony w tytule ostatniego tomu (las także implikuje zdarzeniowość podobnie jak dziejba) charakteryzuje się wewnętrzną dynamiką, która wywołuje ruch znaczeń zderzających przeciwstawne przykłady i obrazy w poszukiwaniu nowej jakości. Czy nie takiej dynamiki pragnął również poeta? *Dziejba leśna* zamyka więc poetycką gałąź tej twórczości, lecz przede wszystkim podsumowuje i dowartościowuje kwintesencję lirycznego dorobku autora *Pana Błyszczynskiego*, który – jak jego bohater – ogród „wywiódł z nicości błyszczydłami swych oczu”.

\* \* \*

Omawiane zjawiska znajdują odzwierciedlenie w największej mierze w Leśmianowskiej poezji i dramaturgii, ponieważ poetycki ogląd świata splata się z dramaturgiczną tkanką rzeczywistości. W mniejszym stopniu pojawiają się w nowelach i tłumaczeniach, dlatego nie są one przedmiotem refleksji (poza jednym, zasadniczym, wyjątkiem). Celowo zawęziłem rozważania do jednego autora, interesuje mnie bowiem Leśmianowski idiom, za którym podążam i który mnie prowadzi.

Świadomość interpretowania twórczości, której rozległość uniemożliwia uwzględnienie wszystkich ważnych aspektów, kontekstów czy po prostu tekstów, zaowocowała niełatwą lekcją rezygnacji. Przynajmniej tymczasowej. Nie kończę bowiem mojej literaturoznawczej przygody z Leśmianem, ponieważ mam przekonanie, że dopiero na dobre ją zaczynam.

Przed-widok opisuje Bolesława Leśmiana jako poetę obrazu i dźwięku, wskazując na antybinarny model tej twórczości, która stale przeplata oraz przemienia w odbiorze wartości wizualne i foniczne.

---

Katowice 2016; J. Fiedorczuk, *Przyroda niemożliwa? Ślady ekopoetyckie w Leśmianowskiej zieloności*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 7; D. Gostyński, *Związki*. „Topielec” Bolesława Leśmiana, [w:] P. Czaplinski, J.B. Bednarek, D. Gostyński, *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich*, Poznań 2017; E. Winiecka, *Wielkość Leśmiana. Ryzyko nowego czytania kanonicznych wierszy (na przykładzie wiersza „Ćmy”)*, [w:] *Wielkie wiersze – nowe lektury. Prace dedykowane Profesorowi Rolfowi Fieguthowi*, pod red. K. Trybusia, Poznań 2019.

Pierwsza część rozprawy prezentuje spojrzenie na dorobek poety w świetle badań dramaturgicznych. Poświęcona jest postrzeganiu Leśmiana jako dramaturga – dramat bowiem posiada w tej twórczości szczególne znaczenie. Wpływa to na fakt, że podział na gatunki oraz rodzaje literackie ulega w procesie lektury ewolucji; zacierając, przesuwając lub nakładając na siebie tradycyjne granice. Drugi rozdział poddaje pod refleksję prześwit gatunków literackich. Kolejny fragment ukazuje interpretację dramaturgiczną wizualno-fonicznych przeobrażeń Leśmianowskiej twórczości. Ważnym komponentem tych rozważań jest również dramaturgia badań przedstawiająca, jak kształtowały się odczytania omawianego dorobku. Konceptualizacji podlegają tutaj takie pojęcia jak dramaturgia i wyobraźnia.

Druga część pracy stanowi zapis „wędrowki powidoku” czerpiącej inspirację z „wędrowki pojęć”<sup>61</sup> zaproponowanej przez Mieke Bal i odnoszącej się do szerokiego zaplecza różnych dyscyplin nie tylko pokrewnych humanistyce. Choć Bal nie rekonstruuje akurat kontrastu następczego, to przyjęcie jej sposobu myślenia pozwala prześledzić ewolucję pojęcia „powidoku” od biologii i psychologii w ujęciu myślicieli starożytnych (Arystoteles i Platon), przez malarstwo (impresjoniści), psychologię (Bergson), na powrót biologię ze szczególnym uwzględnieniem procesów fizjologicznych, znów malarstwo (Strzebiński) i wreszcie dzieła drugiej połowy XX wieku, czyli literaturę (tytuły zbiorów wierszy czy nowel przywołujące kategorię powidoku) i sztukę graficzną (obraz), by trafić w końcu do literaturoznawstwa (teorie widzenia w literaturze).

W trzeciej części przedstawione zostają wybrane zagadnienia filozoficzno-literackie, które rozpoczyna analiza prześwitu wywodzącego się z prac Martina Heideggera poświęconych liryce Friedricha Hölderlina. Rozważania nad Leśmianowskimi odmianami prześwitów – tak sensorycznych, jak i metaforycznych – odnoszą się do rozbudowanej przestrzeni wyobraźni poetyckiej, obejmując również pokrewne kategorie: barwy, światłocienia, a także świat dźwięku i ciszy. Następny rozdział omawia figurę światłocienia obecną również w myśli niemieckiego filozofa, lecz czerpiącą swój rodowód dodatkowo z malarstwa oraz historii sztuki. Trzeci rozdział proponuje wymianę kategorii wizualnych na foniczne, wydobywając akustyczne aspekty Leśmianowskiej twórczości – pryzmatem jest tutaj echo i pogłos. Ostatni fragment poświęcony jest estetyce ciszy jako jednej z kluczowych kategorii w poezji Leśmiana, niebędącej przeciwieństwem dźwięku czy głosu, a mającą wiele funkcji i stopni: od prześwitu, przez pauzę, po zanik i nicość (może być związana także z czasem i ruchem, jak również podlegać wizualizacji, reifikacji czy upodmiotowieniu).

---

<sup>61</sup> M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.

Czwarta część dokonuje analizy omawianych kategorii z punktu widzenia deprivacji sensorycznej oraz somatoestetyki. Wychodząc od zdolności generowania przez umysł obrazów mentalnych bez udziału doświadczenia, pyta o to, jak literatura wytwarza obrazy i dźwięki poza językiem. Następnie rozważany jest somatyczny aspekt istnienia zjawisk estetycznych w poezji autora *Dziewczyny*.

Całość dopełniają (po)widoki po/widoku przedstawiające Leśmiana jako dramaturga wyobraźni łączącego w swej twórczości odmienne sposoby doświadczenia świata widzialnego oraz estetyka światła, sztuki (i) życia – wartości, dzięki którym granica między literaturą a filozofią staje się nieostra.

Praca rozwija się jako ruch między światłem oświetlającym tekst w procesie interpretacji a światłem wyłaniającym się z tekstu. Ważny jest sam moment oświetlania dzieła, nieustającego wydobywania z niego znaczeń, nieuchwytnych, a niekiedy immanentnie sprzecznych, niczym zmienna gra światła i cienia równocześnie wynikająca z tekstu oraz ukazywana z zewnątrz. Moim celem nie jest omówienie pełnego dorobku poety, ale podążanie różnymi ścieżkami Leśmianowskiej twórczości, to splatającymi się, to rozplatającymi. Z konieczności więc część zagadnień pozostaje niedokończona – to przestrzeń dla czytelnika współkształtującego dramaturgię badań tej twórczości.

Dobrze jest poczynić zastrzeżenie językowe: nie ma jednej „performatywności”<sup>62</sup>, „dramaturgiczności” czy „procesualności” – obrastają one nowymi znaczeniami czy konotacjami wraz z każdym kolejnym rozdziałem (pozostaje to zgodne z postulatem nierozstrzygalności, o którym piszę dalej). Nie chodzi tylko o prostą akumulację sensów, ale o zmianę znaczenia wraz z wprowadzeniem terminu w nowe obszary. Przywołane określenia, ale także pokrewne im terminy, traktuję jako pojęcia operacyjne<sup>63</sup> – nabierające znaczeń wraz z kontekstem przywołania.

Praca wskazuje na przenikanie się dyskursu literaturoznawczego z filozoficznym. Każde ze zjawisk staje się pryzmatem, poprzez który dostrzegalny jest estetyczny model percepcji autora *Łąki*. Podobne nastawienie odbiorcze pozwala uwidocznic wyjątkowość przedsięwzięcia Leśmiana, poddając go rozleglejszej analizie. Aby perspektywa badawcza nie przysłoniła radości lektury oraz przyjemności tekstu, traktuję estetykę jako filozofię pierwszą – tak podczas czytania tego dorobku, jak i pisanie o nim. Mimo to milczącym założeniem rozprawy jest oddanie sprawiedliwości Leśmianowi jako poecie fundującemu w polskiej poezji wiele nowoczesnych zjawisk z pogranicza estetyki i performatyki. Tutaj objawia się zamysł etyczny rozprawy – przedstawienie sposobu poszerzania

<sup>62</sup> Zob. np. J. Loxley, *Performatywność i teoria performansu*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Dzaskalia” 2012, nr 101.

<sup>63</sup> D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 32.

granic świata i percepcji przez autora *Łąki*. Zgodnie z refleksją Michała Pawła Markowskiego, wrażliwość rozszerza istnienie<sup>64</sup> – stąd u Leśmiana, „czułego poety”, mnogość bytów czy migotliwych zjawisk wartych dostrzeżenia dzięki osobnym kategoriom, które umożliwią włączenie ich w sferę – nie tylko badawczego – namysłu oraz życia.

---

<sup>64</sup> „Troska o kogoś to nic innego, jak zgoda na poszerzenie zakresu własnych doświadczeń, poszerzenie granic swojego świata, włączenie w granice własnego świata innych ludzi (i zwierząt także), innych myśli, innych zdarzeń. Jak sugeruje hasło w «Encyklopedii», ludzie wrażliwi «mają więcej istnienia»” – por. M.P. Markowski, *Przeciwko obiektywności*, [w:] tegoż, *Polityka wrażliwości...*, dz. cyt., s. 224.