Anna Czabanowska-Wróbel
Uniwersytet Jagielloński

Leśmian i powtórzenie. *Tarcza* wśród *Poematów zazdrosnych*

Dni się za dniami dłużą,
Noce – w jeziorach witam...
Kiedy ty kwitniesz **różo?**
„Ja nigdy nie zakwitam..."

„Ja nigdy nie zakwitam..."
Twójże to głos, o **różo?**
Słowo po słowie chwytam,
Dni się za dniami dłużą...[1]

Powtórzenie to jedno z ważnych zagadnień w poezji Leśmiana. Nie jest to w jego twórczości jedynie środek artystyczny czy temat; nie stanowi ono celu samego w sobie, ale jest wielopłaszczyznową kategorią pozwalającą w najbardziej poetycki, skondensowany sposób mówić o czasie, o statusie bytowym człowieka, o twórczości i o nadziei. Kategoria ta, a raczej metakategoria[2], jest szczególnie istotna w dramatach poetyckich, zwłaszcza w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*, w baśniowej prozie, w mimicznym *Skrzypku opętanym*[3]. Za jej pomocą można ukazać to, co w poezji Leśmiana

[1] B. Leśmian, *Róża* [w:] *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 10. Podkreślenie moje – A.Cz.W. Wiersze Leśmiana cytuję za tym wydaniem.

[2] Tomasz Załuski zauważa, że wielopostaciowość powtórzenia „powoduje, że powtórzenie nie posiada jednej, właściwej tożsamości, koniecznej do uznania go za »metakategorię« w sensie ścisłym"; T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008, s. 13.

[3] Por. K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci, Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009.

najbardziej istotne i właściwe tylko dla niego. W wierszach starannie wybranych przez poetę do druku w tomie *Sad rozstajny* powtórzenie pojawia się już we wszystkich wymiarach, które będą znaczące w jego twórczości. Jak rytm (i rym) buduje ono światopogląd Leśmiana, a co najważniejsze – łączy w całość elementy stematyzowane i implikowane. Kwestie te znacznie wykraczają poza ramy mojego szkicu, jednak na dowód, że powtórzenie nie jest jeszcze jednym pojęciem filozoficznym, które można jedynie aplikować do tej twórczości, ale że jest to u poety przedmiot wielorakiego oglądu i namysłu, trzeba podkreślić, że świadomość doniosłości problemu powtórzenia daje się wyczytać z wypowiedzi samego Leśmiana i jego bohaterów poetyckich. Przytoczę słowa postaci ze *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, Sobstyla, który rozważając pozorne przeciwieństwo powtórzenia, „bezpowrotność", zbliża się do zrozumienia jego samego: „Bo to już bezpowrotność... [...] / Ty się już nie powtórzysz w rozwianym istnieniu, / A ona wciąż się w twoim powtarza imieniu"[4]. I apel Krzeminy dowodzący nadziei, jakie bohaterka wiąże z powtórzeniem: „Więc powtórzmy ciał naszych roztrwonione dzieje – / Może nam wspomnieniami wieczność rozednieje –"[5]. Powtórzenie i wspomnienie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwne strony. To, co się wspomina, już było, powtarza się zatem „do tyłu". Właściwe powtórzenie to zaś ruch skierowany ku przyszłości[6] – mówi Søren Kierkegaard, a raczej jego narrator Constantin.

Wieloznaczność kategorii zainicjowana w ironicznych analizach myśliciela może patronować wewnętrznie udialogizowanej poezji Leśmiana. Warto przypomnieć swego rodzaju definicję autorstwa Gilles'a Deleuze'a, by podkreślić paradoksalny charakter tego nie-pojęcia:

> Powtórzenie jest naprawdę tym, co się przebiera, gdy się konstytuuje [...] Nie tkwi ono pod maskami, lecz tworzy się pomiędzy jedną maską a drugą [...]. Nie ma nagiego powtórzenia, które można by wyciągnąć spod samego przebrania. [...] Dzięki przebraniu i porządkowi symbolu w powtórzeniu zawiera się różnica[7].

By zajrzeć w głąb mechanizmów Leśmianowskiej repetycji, wybrałam jeden z *Poematów zazdrosnych*, utwór, który dotychczas nie zwracał zbytniej uwagi interpretatorów. *Tarcza*, przeznaczona do zamykającej dziesiąty tom „Chimery" antologii, musiała być w chwili jej pierwszej publikacji

---

[4] B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* [w:] *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 2000, s. 680.

[5] Tamże.

[6] S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. B. Świderski, Warszawa 2000, s. 50.

[7] G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 48.

w 1907 roku utworem dla Leśmiana istotnym, mogła wręcz być tekstem programowym młodego poety, jego poetyckim przesłaniem. Włączona w tomie w krąg *Poematów zazdrosnych* straciła może tę wyjątkową izolowaną pozycję, ale zarówno sam fakt jej ocalenia w ramach krytycznego wyboru wierszy do tomu, jak i umieszczenie utworu na początku cyklu w pozycji „inicjału" świadczy jednak o jej znaczeniu także w roku 1912.

Jak wszystkie poematy z tego cyklu, *Tarcza* jest Leśmianowską „pieśnią nie o sobie", wieloznaczną symboliczną przypowieścią, którą można i trzeba czytać na wiele sposobów. Utwór stanowi monolog tytułowego przedmiotu związanego z człowiekiem silną więzią.

W tomie *Sad rozstajny* podmiot nie przybiera tak wielu masek, jak to bywa w tomach innych młodopolskich poetów. W cyklu, do którego należy *Tarcza*, znalazła się też świetna i często interpretowana *Pantera*, wiersz stanowiący monolog postaci, czy utwór *Oczy w niebiosach* – dialog podmiotu z personifikowanymi oczami. W poemacie, którego narratorem jest Sindbad, podmiot wciela się w żeglarza, wędrowca, ale też – co ważne – marzyciela i potencjalnego poetę. Rolę poety odgrywa też autorski podmiot w finale cyklu *Z księgi przeczuć* i w zakończeniu *Oddaleńców*. Poeta jak kapłan-uzurpator poucza („smutnego brata"), świętokradczo sięga po kielich, wreszcie błogosławi (na Nietzscheański sposób, zamiast się modlić) w ekstatycznym poematowym finale całego tomu. Ta poetycka i zarazem kapłańska funkcja autorskiego podmiotu tomu równoważona jest przez element ironicznego i autoironicznego dystansu, widoczny w stylizowanych poetyckich opowieściach. W nich właśnie w debiutanckim tomie pojawia się motyw rycerza. Tytułowy bohater wiersza *Cień* „przywdział zbroję i przypasał miecz". (s. 25) „Konny cień" podmiotu pozwala odnaleźć w debiutanckim tomie ślad mitów rycerskich. W *Tarczy* przejawiają się one nieco abstrakcyjnie, bez cienia tej balladowej „średniowiecznej" stylizacji, która w tymże tomie pojawia się w *Balladzie o dumnym rycerzu*, a w *Łące* w *Różach*. Rycerz reprezentuje postawę duchowej walki, wierności, bezgranicznego heroizmu. Tarcza – blask ognia (w tradycji chrześcijańskiej ogień Ducha Świętego) i słońca[8].

Późniejszy autor poematu o Don Kichocie bardzo rzadko sięgał po wątki antyczne, ale można zakładać, że wyabstrahowana z kolorytu jednej epoki *Tarcza* może przywoływać na pamięć również tę najsłynniejszą, Homerycką, stanowiącą wizerunek świata w miniaturze, jak i tę lustrzaną, za pomocą której Perseusz pokonał Meduzę.

[8] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1987, s. 407–409.

Tarcza, ożywiony przedmiot, przemawia – nakazuje to przypomnieć również poezję rzeczy[9] – *Ding-Gedicht* Rainera Marii Rilkego to na początku XX wieku istotny kontekst do porównań[10]. Z monologu bohaterki Leśmiana wyłania się podstawowa dla poematu relacja rycerz–tarcza, w której jemu przypisane zostało to, co męskie, jej – aspekt żeński. Tarcza ukazuje rycerzowi jego wewnętrzny ideał samego siebie. Jej wypowiedź sytuuje się pomiędzy rozkazem, proroctwem a performatywem w ścisłym sensie – mówiąc, stwarza, rzutuje w przyszłość to, co dopiero się stanie. W jej pierwszym zawołaniu: „Prócz mnie – nie będziesz miał oblubienicy, / Prócz mnie – nie ujmiesz innego zwierciadła" (s. 85)

> niepokojąco brzmi echo słów „Nie będziesz miał...", a efekt stylizacji biblijnej potęguje użycie słowa „oblubienica" (na przykład w *Balladzie o dumnym rycerzu* ukochana zmarłego bohatera nazwana jest „kochanką") – to nie pierwszy i nie ostatni raz, gdy Leśmian parafrazuje formuły biblijne. W *Srebroniu* padną słowa: „Nie samym światłem mrok się żywi" (s. 347).

Zazdrosna miłość tarczy jest tyleż wyłączna, co zaborcza, nieznosząca jakiejkolwiek ludzkiej rywalki – imię takiej dziewczyny byłoby według bezimiennej tarczy czymś znikomym (tarcze rycerzy ze średniowiecznych pieśni o czynach, rzecz jasna, mogły mieć imiona, ta mówiąca w wierszu nie wyjawia swojego albo go wcale nie ma):

> Żadne ci dziewczę różanym brzemieniem
> Kruchego ciała – ramion nie obarczy
> Ni warg znikomym nie skala imieniem –
> Rycerzu! wiernym pozostań swej tarczy!

Sens tytułowej tarczy może być pojmowany jako symboliczno-alegoryczny obraz poznania, ludzkiego tworzenia czy wreszcie poezji. Ta ostatnia możliwość musi zostać dokładniej rozpatrzona, ponieważ rycerz ma według słów poematu „pierś, śpiewowi na wieki przysiężną" – a śpiew, jak dobrze wiemy, to Leśmianowski synonim poezji[11]. Rycerz-śpiewak przywodzi na myśl innego śpiewaka z późnego wiersza *Jam nie Osjan*, który śpiewa „swoją ze światem niezgodę" „tarczą złudy obronny" (s. 499).

---

[9] K. Kuczyńska-Koschany, Ding-Gedicht*, wiersz jak rzecz prawdziwy* [w:] taż, *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja*, Kraków 2012.

[10] J. Krzysztoforska-Doschek, *Bolesław Leśmian i Rainer Maria Rilke – poeci tragizmu egzystencji ludzkiej* [w:] *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999.

[11] Por. M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)* [w:] tenże, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

Rycerz-śpiewak ukazywany jest wyłącznie z perspektywy tarczy, milcząc, „odbija się" w jej monologu.

Ważnym trzecim bohaterem utworu jest czas – i jest to czas przyszły – nie czas, który minął, ale ten, który dopiero nadchodzi – czas wiersza, czas bohatera, wreszcie – wieczność, której perspektywa została jedynie zarysowana w finale wiersza.

Rycerz jest bohaterem czasu przyszłego, ale samo to nie czyni go jeszcze postacią mesjańską. Prawdziwie mesjańskim bohaterem Leśmiana będzie dopiero Eliasz z poematu – dosłownie i w przenośni – wybór tej postaci biblijnej jest wskazaniem na figurę Mesjasza. Biblijny Eliasz to bodaj najważniejszy jego prekursor, ale i ten opowiedziany przez Leśmiana jest postacią wyjątkową – wchodzącą w czas przyszły niedokonany, w przyszłość Boga, w czas, który dopiero ma nadejść.

Zazdrosna miłość Tarczy jest żądaniem wierności. Ideałem wszystkich „zazdrosnych" bohaterów cyklu jest wierność. Tarcza-oblubienica żąda wyłączności, ale i sama jest wyłącznie i bez reszty oddana rycerzowi, a jej istnienie zakończy się, gdy on w ostatnim przedśmiertnym geście rzuci ją na ziemię. W tego rodzaju obrazie kryje się cała dwuznaczność chronienia-osłaniania połączonego z ograniczaniem, a nawet zniewalaniem. Zaborczość Tarczy, która stanowi granicę między „ja" bohatera a światem zewnętrznym, jest też zawłaszczeniem jego sposobu poznawania tego świata, pozwala poznać go w odbiciu, a nie bezpośrednio. Dlatego po pierwszej deklaracji będzie się domagać czegoś przeciwnego – odrzucenia osłony, bezbronnego, nagiego wydania się na niebezpieczeństwa. Nasuwające się tu łatwe analogie z innymi przejawami młodopolskiego heroizmu, choćby z *Falangą tragiczną* Leopolda Staffa, której bohaterowie w swoim maksymalizmie odrzucają tarcze, pominę, gdyż jest istotna różnica – bohater Leśmiana nie wszczyna żadnej walki, jedynie wydaje samego siebie na atak z zewnątrz, nie jest powiedziane, że aktywnie walczy przeciw czemuś.

Heroizm i czystość – obie te wartości – sublimują tu do ideału *par excellence* duchowego[12]. Wartości aktywistycznego etosu rycerskiego zamieniają się w ideał bezbronnej ofiary wydanej na ciosy, które mogą przyjść od strony świata. Tarcza ma zostać odrzucona, by ten ideał mógł się spełnić.

Tarcza jest także lustrem, odbijającym i utrwalającym dla rycerza zewnętrzny wobec niego świat. Jest granicą tego, co jeszcze jest nim, i tego,

[12] M Podraza-Kwiatkowska, *„Homo-militans" i „homo faber". O nurcie heroicznym w literaturze Młodej Polski* [w:] taż, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985; M. Podraza-Kwiatkowska, *Kompleks Parsifala, czyli o młodopolskim ideale czystości* [w:] taż, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.

co już nim nie jest[13]. Ta cecha tytułowego symbolu nakazuje przypomnieć wiersz z 1909 roku, który nie trafił do *Sadu rozstajnego*, a wydawał się wręcz stworzony do cyklu *Poematów zazdrosnych*. *Dziewczyna przed zwierciadłem*[14] to utwór symetryczny wobec *Tarczy*, utwór, z którego publikacją Leśmian, z sobie tylko znanych powodów czekał długo, bo aż do tomu *Napój cienisty*. To monolog dziewczyny zwrócony do upersonifikowanego lustra. W *Dziewczynie przed zwierciadłem* przenikają się znaczenia związane z autoerotyzmem, samopoznaniem, cielesnością i śmiercią. Dynamika ruchu i znieruchomienia wydaje się nieskończona (zwierciadło jest unieruchomionym strumieniem, ciało w ruchu zyskuje utrwalenie w odbiciu i odwrotnie, lustro i bohaterka zostają wprawione w ruch kierowany pragnieniem). Kres pożądań i ruchu odbić przyniesie dopiero śmierć. Postać kobieca, która tu przemawia „podglądana" przez lustro (i męski wzrok, spojrzenie poety, a zarazem całej kultury), mówi o autoerotyzmie śmielej, niż u autora mężczyzny mogłaby mówić wówczas postać męska:

> Strumieniu, piersi chłodzący mi obie!
> Ciało omyte fal twoich wezbraniem
> Zbywa się nagle niewiedzy o sobie
> I siebie pierwszym ogarnia kochaniem!
> (s. 306)

Lustrzana Tarcza wyznaje miłość do rycerza, który nie jest Narcyzem, nie skupia się na poznaniu samego siebie, ale za pomocą zwierciadlanej osłony próbuje poznać to, co wobec niego zewnętrzne.

Trzy najważniejsze znaczenia powtórzenia w *Tarczy* to:

1. Wymiar temporalny związany z refrenicznym powrotem (i z niezbędną zmianą) w dwóch kolejnych strofach elementu, który w strofie pierwszej nie musiał się wydawać szczególnie istotny. Powtórzenie uruchamia w utworze ruch wstecz i do przodu, czyni go otwartym na zmianę, pozwala dostrzec różnicę.
2. Powtórzenie w sensie odbijania, poznania, tworzenia – tarcza jest narzędziem tak pojętej kreacji. *Mimesis*, jak przypomina Arne Melberg, to pojęcie dynamiczne i wieloznaczne:

[13] O znaczeniu granicy w twórczości Leśmiana zob. B. Sawicka-Lewczuk, *Mur, granica, kres w wyobraźni poetyckiej Leśmiana* [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice,* red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000; W. Owczarski, *Granice świata. Leśmian, Schulz, Kantor* [w:] *Granice w literaturze. Tekst, świat, egzystencja*, red. S. Zabierowski, L. Zwierzyński, Katowice 2004.

[14] Wiersz, który Dorota Wojda zinterpretowała w zestawieniu z twórczością Sylvii Plath. D. Wojda, *Kobieta przed lustrem. Reprezentacje narcystyczne Bolesława Leśmiana i Sylvii Plath* [w:] *Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008.

Różne określenia, które nadawano terminowi w jego długiej historii [...], sugerują, iż jest on nader pojemny, nawet jeśli konotacje sceniczne i wizualne wydają się *constans* w określeniach takich jak „imitacja", „odzwierciedlenie", „przedstawienie" (*Darstellung*), Reprezentacja, odbicie, naśladowanie (*Nachamung*)[15].

3. Inne powtórzenie – wpisane w rytm życie–śmierć i to, co z nich wyrasta, ale nie jest już ani życiem, ani śmiercią, ale czymś ponad tą opozycją. W pierwszej strofie poematu słowa:

Obronię ciebie miłością wytrwałą
Od złego ognia, od rdzawej zarazy!
Obronię ciebie od wszelkiej tęsknoty
I od uroku zatrutych strumieni –
Od burzy czarnej, szkarłatnej i złotej,
I od tej, co się po grobach zieleni!
(s. 85)

nie muszą jeszcze zwracać uwagi czytelnika bardziej niż inne miejsca. Dopiero gdy w drugiej strofie nastąpi refreniczny nawrót do tego właśnie fragmentu, zostanie on wydobyty ponad powierzchnię tekstu.

Odsłoń na ognie, na rdzawe zarazy,
Odsłoń ją nagle na wszelką tęsknotę
I na uroki zatrutych strumieni,
Na burze czarne, szkarłatne i złote,
I na tę, co się po grobach zieleni!...
(s. 85)

Nagromadzone tu nazwy kolorów splatają się w niepokojącą trującą mieszankę, przechodząc od śmiercionośnej rdzy po zieleń z grobów. Celem takiego właśnie sposobu posługiwania się przez poetę określeniami barw nie jest imitowanie rzeczywistości ani oddanie jej subiektywnego odbioru, lecz ekspresja i wydobywanie ukrytego znaczenia.

Znana z *Godziny myśli* Juliusza Słowackiego metafora zwierciadła jako twórczości i poznawania w odbiciu odnosi się do rycerza-śpiewaka z utworu Leśmiana: „Ja ci przechowam, odbite w mym łonie, / Doliny, góry, jeziora, niebiosy" (s. 85) – obiecuje Tarcza, której odbicie umożliwia też samopoznanie: „Byś w nim się własnej odeśnił źrenicy, / Do mosiężnego podobien widziadła!" (s. 85).

[15] A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 18.

Przywołajmy fragment z programowego eseju Leśmiana *Rytm jako światopogląd*:

> Myśl, rozkołysana rytmem, nabiera tych żywiołowych falowań i tej zmienności, która ją z samym życiem wiąże, odbijając w niej, jak w czujnym na wszelki ruch i błysk zwierciadle nieznaną nam nigdy i tajemniejszą od własnej duszy „zewnętrzność". Z zewnątrz bowiem przychodzą do nas te głosy i barwy, i wonie, którymi – nie znając ich istoty – musimy przepoić nasze myślenie, aby się stało żywym, pokrewnym całemu światu i prawdopodobnym, jeżeli prawdziwym być nie może[16].

Bohaterka wiersza wie, że tworzenie–odbijanie (ukazane w pierwszej strofie) to za mało, że musi ono zostać rozszerzone o **tworzenie** rozumiane jako **odkrywanie nowego**"[17] (strofa druga), by wreszcie transcendować i poza to znaczenie. Tarcza jest więc takim „czujnym zwierciadłem" rycerza, jego myślą, poznaniem, twórczością, *Logosem*. Tych dwoje razem jest obrazem człowieka w jego samopoznaniu i poznaniu zewnętrznego świata.

Trzecie i ostatnie znaczenie powtórzenia, które chcę tu rozpatrywać, wiąże się z trzyczęściową budową utworu, dającą się zrównać z triadą życie – śmierć – to, co po śmierci. Te spośród wierszy Leśmiana, które wprowadzają tylko jedno powtórzenie-odbicie, utwory zbudowane z dwóch symetrycznych względem siebie części, mówią o tej i tamtej stronie, o życiu i śmierci. Tam, gdzie pojawia się element trzeci, owa „róża trzecia", jest miejsce na zagadkę. Pierwsza strofa przedstawia sytuację wyjściową. W drugiej rycerz ma na Nietzscheański sposób stać się tym, kim jest[18]. Drugie powtórzenie, w trzeciej strofie, zapowiada śmierć tarczy:

A ja się z jękiem u stóp twych rozpadnę
Na ognie błędne, na rdzawe zarazy,
Na dzwonnej śmierci ostatnie rozkazy
I zanieśpiewań lamenty kaskadne!
Na wszelką niemoc, na wszelką tęsknotę
I na uroki zatrutych strumieni,
Na burze czarne, szkarłatne i złote,
I na tę, co się po grobach zieleni!...
(s. 86)

---

[16] B. Leśmian, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 41.

[17] T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie*..., s. 13.

[18] Na temat idei Nietzschego w kontekście Kierkegaardowskiego powtórzenia zob. N.N. Ericsen, *Kierkegaarda pojęcie powtórzenia. Rekonstrukcja*, przeł. B. Świderski, „Res Publica Nova" 2002, nr 7, s. 77–82.

Jej zniszczenie oznacza dla niej samej koniec odbijanego przez nią dotychczas świata. Lamenty „zanieśpiewań" to wewnętrznie sprzeczne skargi poniechanego, przerwanego śpiewu, to kres dotychczasowej ziemskiej poezji. Tarcza-granica umiera, ale czy oznacza to całkowite unicestwienie rycerza-śpiewaka? Ostatnie słowa Tarczy dają przedziwną nadzieję, że będzie inaczej, że jej kres nie stanie się jego kresem:

> I na to wszystko, co zginąć ma we mnie,
> I na to wszystko, co w tobie nie zginie!
> (s. 86)

Zapowiedź dalszego istnienia skierowana do milczącego rycerza jest wsparta paralelizmem powtórzenia: on ocali cząstkę nieśmiertelności, nawet gdy osłona zginie. Wiersz nie daje jednak ani pewności, ani nawet obietnicy. Leśmian podtrzymuje sprzeczność, jak w wielu jego innych poetyckich parabolach nie zostaje ona zniesiona, przeciwnie – buduje napięcie utworu. Ta nierozstrzygalność osiąga apogeum w późniejszych arcydziełach, zwłaszcza w *Dziewczynie*, utworze, który chciałabym ze względu na wielość znaczeń parabolicznego finału zestawić kiedyś z nierozstrzygalną przypowieścią Kafki *Przed prawem*. W najsłynniejszej Kafkowskiej paraboli człowiek czekał na wejście, by w chwili śmierci dowiedzieć się, że drzwi były przeznaczone tylko dla niego[19]. Bracia po trzech próbach kruszą mur, by dowiedzieć się, że Dziewczyna była jedynie głosem. Puenta nie stawia wcale kropki nad i, ale jest ucieczką od jednoznacznego wniosku, od jednej wykładni. Poezja Leśmiana, by posłużyć się formułą Kafki dotyczącą jego własnej twórczości, jest „atakiem na granice", który „wiedzie nas ku najdalszym krańcom tego świata, ku granicom tego, co ludzkie"[20].

Triada z utworu Leśmiana nie ma nic wspólnego z Heglowską, nie będzie syntezy, napięcie przeciwieństw zostaje podtrzymane. Gilles Deleuze zwraca uwagę na rolę powtórzeń w nowoczesnym dziele sztuki, które

> staje się prawdziwym teatrem utworzonym z metamorfoz i permutacji. Teatrem, w którym nie ma nic stałego, albo labiryntem bez nici (Ariadna się powiesiła). Dzieło sztuki porzuca dziedzinę przedstawienia, by stać się „doświadczeniem", transcendentnym empiryzmem albo nauką o zmysłowości[21].

---

[19] Por J. Derrida, *Przed prawem*, przeł. J. Gutorow [w:] *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, Kraków 2011, s. 191–234.

[20] M. Blanchot, *Kafka i literatura*, przeł. A. Wasilewska [w:] *Nienasycenie...*, s. 117.

[21] G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie...*, s. 100.

Powtórzenie (*repetition*) przeciwstawia się przedstawieniu (*representation*)[22]. Rycerz-śpiewak milczy w poemacie – mówi jego tarcza reprezentująca logos:

Ja ci przechowam, odbite w mym łonie,
Doliny, góry, jeziora, niebiosy –
Ja wrażych mieczów pogróżki i ciosy
W spiżowe hymny dla ciebie rozdzwonię!
(s. 85)

Ale nawet ona wie, że jej obietnica nie jest na wieczność, że to tylko jeden z etapów wtajemniczenia rycerza. Tarcza *logos* chroni, utrwalając w nietrwałym utrwaleniu odbicia, przed zapomnieniem, a nawet przed jej własnymi totalizującymi zakusami. Broni:

Od niepamięci błękitnych pocisków,
Których się orły w niebie nie ustrzegą!
Od zemsty bożej, od ciebie samego
I od mych własnych ku tobie rozbłysków!
(s. 85)

Słuchając jej nauk, bohater ma się stać dojrzały do tworzenia, poznania, cierpienia i w końcu – do śmierci...

Nie poskąp krwi swej, ni serca, ni ciała
Pazurom bogów, aniołów lub sępów!
Nie wzbraniaj światu, co tęskni i pała,
Nieprzeliczonych do duszy dostępów!
(s. 85)

Rycerz-artysta, a najszerzej twórczy człowiek, nie będzie przebywać pod opieką tarczy-złudy, nie może istnieć w bezpiecznym świecie zwierciadlanego snu, ma wyjść naprzeciw strumieniowi życia i wydać się na to, co wobec niego zewnętrzne – aż do kresu, a może poza kres.

W trzeciej części wiersza Tarcza rozmyśla czy też śni, marzy o chwili

Gdy bezbronnością wyzwolon ze zbroi,
Dosięgniesz tego, co nie jest dosiężne!
O tej chwili mówi paradoksami
To co nastąpi to moment w którym
Gdy żaden odzew prawdziwy lub mylny
Nie ujdzie twojej stubramnej gościnie,

[22] Tamże, s. 101.

I gdy świat cały, ku tobie pochylny,
W zaświecie twoim, jak w morzu, zaginie!
(s. 86)

Gdy w książce *Czas, który zostaje* Giorgio Agamben chce ukazać, czym jest, a raczej czym może być czas mesjański, nie znajduje lepszego przykładu, by zilustrować jego mechanizm niż sestyna Arnauta Daniela[23]:

> Wiersz stanowi [...] swego rodzaju czasowy organizm lub mechanizm, który od samego początku zmierza do końca, kryje zatem w sobie pewną eschatologię. Niemniej przez pewien – dłuższy lub krótszy – czas swego trwania wiersz posiada swoistą i niepowtarzalną czasowość, ma swój czas. W tym momencie do gry przyłącza się rym[24].

Za sprawą powtórzeń w wierszu Leśmiana

> chronologiczne następstwo jednorodnego linearnego czasu ulega gruntownej przemianie, przeradzając się w rytmiczne konstelacje, same w nieustannym ruchu. Nie jest to jednak jakiś inny czas, pochodzący niewiadomo skąd, który miałby zastąpić czas chronologiczny – przeciwnie to ten sam czas, który przez swe mniej lub bardziej utajone wewnętrzne pulsacje przekształca się po to, by zrobić miejsce czasowi poetyckiemu[25].

Mechanizm powtórzeń *Tarczy* działa jak „miniaturowy model struktury mesjańskiej"[26] opisany przez Agambena, inny niż sestyna prowansalskiego poety, ale rozrywający linearny przebieg wiersza ruchem powracającym wstecz i wybiegającym wprzód, gdy pojawiają się dwa kolejne powtórzenia.

Leśmianowska parabola funkcjonuje na wszystkich poziomach. Można ją „sprawdzić" – to, co odnosi się w niej do twórczości literackiej, zyskuje potwierdzenie na płaszczyźnie ludzkiego istnienia. Nie wyobrażam sobie na tym etapie interpretacji sporu o to, co „oznacza", symbolizuje Tarcza – każdy dający się pomyśleć sens współtworzy tego rodzaju nowoczesną parabolę. Co jednak najważniejsze, utwór mówiący o przekraczaniu granic zachęca do ich przekraczania także w interpretacji – jego wektor jest dynamiczny i skierowany ku przyszłości. Taki właśnie wymiar mają ekstatyczne finały wierszy zamykających najważniejsze cykle *Sadu rozstajnego* i końcowy fragment poematu o Sindbadzie-Żeglarzu:

---

[23] G. Agamben, *Czas, który zostaje. Komentarz do „Listu do Rzymian"*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009.

[24] Tamże, s. 97.

[25] Tamże, s. 101.

[26] Tamże, s. 96.

Wściągnij się w sobie, osłabnij w pokorze
[...]
A ty mi wówczas, błogosławiąc, szalej!
I maluczkością świata się oszołom!
(s. 131)

Wojciech Gutowski dostrzega w tym pokornym oszołomieniu z zakończenia *Nieznanej podróży Sindbada-Żeglarza* element cofnięcia się, wycofania i zaznacza, że to „ogołocenie" następujące po doświadczeniu intensywności i pełni kojarzy się z kabalistycznie rozumianym *cimcum*[27].

Podobnie ekstatyczne tony i nadzieja na przejście przez śmierć ku innemu życiu pojawiają się w *Epilogu* cyklu *Z księgi przeczuć* i w zamykającym *Oddaleńców Toaście świętokradzkim* przemawia ten sam głos, który zamyka wiersz *Wspomnienie* wykrzyknieniem: „Wieczna światłość!... Kurz złoty!... Pył słońca w twarz Boga!" (s. 22).

Nim podmiot wypowie te słowa, cofnie się w sposób, który można uznać za znaczący, zrobi miejsce dla wspomnień rzutowanych znanym nam już sposobem powtórzenia z przeszłości w przyszłość: otwiera, „rozwiera" drzwi wspomnieniom, by usunąć się „w kąt ciemny", by stamtąd widzieć „światłość w ostatnim pokoju" (s. 22).

„Poznaje się życie od razu w jego **danej całości**, w jego locie, rozpędzie, w jego niepowstrzymanym potoku"[28].

„Lot w pościgu za bezkresem"[29], o którym pisała Barbara Stelmaszczyk, okazuje się istotnie jednym z najważniejszych wymiarów poetyckiej antropologii Leśmiana, immanentnie wpisanym w rytmiczne, rymowe i powtórzeniowe struktury wierszy. W tym kontekście warto przeanalizować mechanizm wiersza *W odmętach wieczoru*, który trafił do tomu *Napój cienisty*, mimo że został opublikowany w 1910 roku jako *Wieczór w jeziorze*. Kunsztowny mechanizm powtórzeń słów na końcach i początkach wersów wraz z powtórzeniami fraz buduje swoistą drabinę, po której dokonuje się ruch w górę i w dół analogiczny do tego, którym:

Po jego piętrach, od podstaw do szczytów
Wspak odwróconych w kształt sprzecznej ruiny,
Duch, wzwyż stąpając, wciąż schodzi w głębiny,

---

[27] W. Gutowski, *Leśmianowski eros w poetyckich cyklach zamknięty* [w:] *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, red. B. Grodzki, D. Trześniowski, Radom 2012, s. 54. Zob. też M. Fostowicz, *Świat bez prawdy*, Wrocław 2009.

[28] B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 16; wyróżnienie oryginalne.

[29] B. Stelmaszczyk, *Istnieć w dwoistym świecie. Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009.

Z państwa purpury w świat zgasłych błękitów.
I, schodząc, barwy odmienia bez końca
(s. 391).

W końcowej części tego utworu „śmierć" podstawiona pod „słońce" w powtórzonym fragmencie odbija się nie tyle w jeziorze, ile właśnie w lustrze tekstu. Tak jest również w zamykających cykl *Poematy zazdrosne* wierszach *Wieczory* i *Oczy w niebiosach*. W pierwszym z nich znalazła się następująca deklaracja o charakterze eschatologicznego proroctwa, czy może raczej zaklinania tego, co nieuchronne, śmierci, za pomocą słów poetyckich:

Niech widny Bogu do snu się ułożę
na wznak – a skronią ugrzęznę w tym błędzie,
Że śmierci nie ma, nie było nie będzie!
Są tylko zajścia zórz za ciemne bory...

Wieczory moje, minione wieczory!...
(s. 391)

Ta sprzeczność, ten Błąd pozwala mieć nadzieję, że człowiek dostąpi zbawienia właśnie jako (błogosławiony) błąd – ERROS opisywany przez Agatę Bielik-Robson w jej najnowszej książce z podtytułem *Mesjański witalizm i filozofia*[30]. „Więcej życia" – najkrócej wyrażona idea mesjańskiego witalizmu – w czasach poety najwyraźniej doszła do głosu w myśli bliskiego poecie Henriego Bergsona. Motto, które badaczka zaczerpnęła z *Ewolucji twórczej*, spodobałoby się chyba Leśmianowi: „Płonie w nas ogień gwiazd"[31].

Przypomnijmy jeszcze fragment quasi-definicji człowieka z eseju o Bergsonie:

> Takim samym śladem od uderzeń twórczego ducha w materię jest człowiek. Jest on jednocześnie i zdobywcą, i zdobyczą, rozpędem w przyszłość i znieruchomieniem. Jest owym **wklęsłym znakiem oporu**, stawianego duchowi, materią, miejscem zatrzymania się pracy twórczej życia. Tyleż w nim potwierdzenia, ile negacji, tyleż triumfu, ile upadku, tyleż istnienia, ile nieistnienia"[32].

Człowiek Leśmiana jest „miejscem spotkania" (pisał o tym Marian Stala[33]) tego, co wewnętrzne i zewnętrzne. W wierszu – „łez ze złotym ku-

[30] A Bielik-Robson, *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012.

[31] Tamże, s. 7 i 163.

[32] B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 18.

[33] M. Stala, *Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana* [w:] tenże, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.

rzem słońca", ruchu i spoczynku, w analizowanym tu poemacie – w spotkaniu rycerza i jego odbijającej to, co zewnętrzne, tarczy – żywą granicą, ruchomym miejscem i znakiem oporu.

Czy Tarcza i jej rycerz mogą się rozdzielić? Czy jedno będzie mogło istnieć bez drugiego? Gdyby Leśmian chciał na to pytanie odpowiedzieć jednoznacznie, udzieliłby głosu rycerzowi, a nie Tarczy. To rycerz najpierw głosiłby jej pochwałę jako narzędzia poznania i jako symbolu poezji pojętej jako odbijanie, a potem by ją odrzucił (porzucił), zrezygnował z jej osłony, heroicznie wkraczając w to, co inne. Chwila jego zamilknięcia byłaby kresem, zarówno wiersza, jak i jego tekstowego istnienia. Tutaj jednak Tarcza nie tylko przemawia, lecz także zapowiada przyszłe wydarzenia, również swoje unicestwienie, którego nie mogłaby już odzwierciedlić. Mimo swej zazdrosnej miłości, a właściwie – z powodu miłości, będzie musiała pozostawić rycerza na progu tego, co jest jej losem. Ofiarowanie się Tarczy, symetryczne względem jego wydania się na łup wszystkiemu, co poza nim symbolizuje śmiertelne człowieczeństwo i ducha ludzkiego nieznającego granic.

Wieloznaczny charakter opowieści właściwy jest wszystkim *Poematom zazdrosnym*, na których tle pojawia się *Tarcza*. Nawet najsłabszy z nich, najwcześniejszy *Ogród zaklęty* nie jest tylko poetyzowaniem marzeń, ale i okazją do postawienia kwestii ontologicznych i epistemologicznych; na poły już groteskowe „zwłoki aniołów" i pytania o status bytowy tworów ludzkiej wyobraźni – wędrują właśnie stamtąd wraz z Leśmianem aż do dzieła dojrzałego, jakim jest poemat *Pana Błyszczyńskiego*. Forma owych nielirycznych „pieśni nie o sobie" z *Sadu rozstajnego* prowadzi do trzech wielkich poematów zamykających *Napój cienisty*, które mówią o pragnieniu, twórczości, poszukiwaniu. W poetyckiej opowieści zgodnie z zasadą „jak gdyby"[34], *als ob*, fabuła pełni rolę baśniowego „tęczowego mostu" do tajemnicy, a sama konstrukcja wiersza, oparta na powtórzeniach, rytmie i nawrotach, kryje w sobie zagadkę czasu. Leśmian nie zamyka jednak ani bohatera, ani czytelnika w pułapce wiersza, nie czyni go „więźniem zwierciadeł"[35], pozwala transcendować poza jego ramy. Można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że uznałby za swoje słowa z *Ewolucji twórczej*:

[34] M. Blanchot podkreśla, w odniesieniu do Kafki: „sztuka może odnieść zwycięstwo, tam gdzie poznanie zawodzi: wynika to z tego, że sztuka jest i zarazem nie jest dostatecznie prawdziwa (...). Sztuka jest **czymś jak gdyby**". M. Blanchot, *Kafka i literatura*, s. 118.

[35] Zainteresowania zagadnieniami filozoficznymi związanymi z parabolicznym wierszem Leopolda Staffa *Więzień zwierciadeł* dowodzą studia Barbary Sienkiewicz, Marty Rusek, Agaty Stankowskiej i Tomasza Kunza. Zob. *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, red A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2005.

> Czas jest tworzeniem, albo nie jest niczym zupełnie... Skoro tylko znajdziemy się wobec prawdziwego trwania, widzimy, że oznacza ono twórczość i że jeśli trwa to, co się rozpada – może ono trwać tylko dzięki łączności z tym, co się tworzy[36].

Leśmianowskie marzenie o tym, by „wejść w świat próżnią, aby wyjść ogrodem" (s. 291), w *Łące* realizuje się w hierogamii, pragnienie, by zobaczyć „wiosnę ponad wiosną"[37] dla bohaterów *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, którzy powtórzyli swoje czyny i winy, spełnia się, gdy widowisko polegające na odtworzeniu przeszłości staje się teraźniejszością i transcenduje w przyszłość. W *Napoju cienistym* – już po stronie cienia – pragnienie może się spełnić także w klęsce, a raczej dzięki klęsce, która jest przedziwnym zwycięstwem po drugiej stronie; taką klęską jest choćby oddanie przez dwóch Maciejów zdobytego za cenę życia ziela nieśmiertelności Innemu – Płaczybogu.

Tom rozpoczynający drogę poetycką Leśmiana, *Sad rozstajny*, w którym tak wiele mówi się o śmierci, zawiera powtórzone kilkakroć, a najwyraźniej w zakończeniu, błogosławieństwo dla życia, ale jedynie dla takiego życia, które jest przekraczaniem granic i wołaniem o coś więcej.

---

[36] H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1957, s. 297.

[37] B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, s. 712.