

## BOLESŁAW LEŚMIAN

własc. LESMAN

Ur. 1877, prawdopodobnie, choć podawał, że w 1878, w Warszawie, zm. 1937 w Warszawie.

Poeta, prozaik, tłumacz. Członek Polskiej Akademii Literatury.

Różne są wersje okoliczności zmiany nazwiska artysty. Jedną z nich mówi, że miał na to wpływ znany poeta Młodej Polski, kuzyn Bolesława Antoni Lange. Nazwisko Lesman nosił też inny kuzyn poety – zmienił je na Jan Brzechwa.

Leśmian pochodził z inteligentkiej żydowskiej rodziny. Dzieciństwo spędził na Ukrainie. W Kijowie uczył się w gimnazjum klasycznym, potem studiował prawo. Na początku XX w. przebywał w Warszawie, skąd w 1903 r. udał się w podróż artystyczną przez Niemcy do Francji. We Francji poeta się ożenił (z tego związku miał dwie córki). W tym czasie związał się z Zenonem Przesmyckim, propagatorem symbolizmu i redaktorem „Chimery”.

Po wydaniu debiutanckiego tomiku *Sad rozstajny* (1912) kontaktował się z poetami rosyjskimi, pisał wiersze i po polsku, i po rosyjsku. Był także reżyserem i współzałożycielem eksperymentalnego i nowatorskiego Teatru Artystycznego w Warszawie. Tworzył oryginalne opracowania bajek i legend wschodnich (*Klechdy sezamowe*, *Przygody Sindbada Żeglarza*) oraz oparte na polskim folklorze *Klechdy polskie*. Ponadto przetłumaczył *Opowieści nadzwyczajne* Edgara Allana Poe.

Oryginalny charakter twórczości poety sprawił, że dopiero *Napój cienisty* doczekał się należnego uznania. Radość artysty zagłuszyły jednak kłopoty finansowe i afera wywołana przez jego nieuczciwego pomocnika z kancelarii. Nasilały się też prawicowe ataki z powodu żydowskiego pochodzenia. W czasie I wojny światowej był kierownikiem literackim w Teatrze Polskim w Łodzi, a po wyzwoleniu przeniósł się na prowincję (do Hrubieszowa, potem do Zamościa). Tam przygotował do druku drugi tomik wierszy, *Łąkę* (1920), i zredagował następny tom, *Napój cienisty*, który ukazał się jeszcze za życia poety (1936). Pośmiertnie wyszedł drukiem tom poezji *Dziejba leśna* (1938) i opowiadania *Klechdy domowe* (1936).

## WYBÓR WIERSZY

### Na tle pokolenia

Leśmiana nie można zaliczyć do reprezentatywnych poetów ani Młodej Polski, ani dwudziestolecia międzywojennego. Debiutował późno, miał wówczas trzydzieści pięć lat, w 1912 r. tomikiem, który przeszedł niemal bez echa. Kazimierz Tetmajer czy Jan Kasprówicz – niepodzielnie panujący lirycy Młodej

Polski – debiuty mieli już dawno za sobą. Z kolei dla awangardzistów dwudziestolecia międzywojennego poezja Leśmiana była reliktem poprzedniej, pogarżanej i wyszydzonej epoki.

Pierwszy poznał się na nim świetny krytyk pierwszych dziesięcioleci XX w. – Karol Irzykowski. Napisał w 1920 r.: „Gdyby nie drożyzna, dałbym tę książeczkę do oprawy, aby ją umieścić obok klasyków w mej bibliotece. [...] Takie ballady, jak oszałamiający *Świdryga i Midryga*, *Dąb*, *Piła*, *Ballada dziadowska*, mogłyby od razu powędrować do wypisów gimnazjalnych”.

Jego głos był jednak odosobniony. Julian Tuwim, uznany skamandryta, także pomagał w druku wierszy Leśmiana, jednak dopiero po II wojnie twórczość poetycka autora *Szewczyka* została odpowiednio skomentowana.

## Ogólna charakterystyka twórczości

„Leśmian był jak gdyby jakimś Dantem niebytu, nieistnienia i niedoistnienia; odkrywcą obszarów rozciągających się między bytem a nicością czy – odwrotnie – między nicością a bytem; był przy tym swoistym w obrębie polskiej literatury ekscentrykiem przeżycia religijnego [...] – wizjonerem i myślicielem o życiu pozagrobowym” (Jerzy Kwiatkowski).

Jak trafnie zauważył wybitny znawca jego twórczości, poezja Leśmiana przesycona jest niezwykłą metafizyką. Jest też programowo pozahistoryczna, „pozageograficzna”. Poeta odwołuje się do ludowości, intuicyjnego poznawania świata, poszukiwania w nim odpowiedzi na istotę bytu-niebytu. Akcja jego utworów dzieje się na granicy nie tyle życia i śmierci, ile bytu i nicości, istnienia i nieistnienia. Poeta wykorzystuje swoje zainteresowania antropologiczne, odwołuje się także do współczesnych mu filozofii – np. do intuicjonizmu Henri Bergsona; w swych balladach potwierdza istnienie ciemnego, nieokreślonego Freudowskiego *id*, popędu podlegającego zawsze takim samym prawom – prawom natury. W niej to zanurzone są byty, częścią jej pierwotności jest człowiek, myślący – jak chciał uczeń Zygmunta Freuda, Carl Gustav Jung – według niezmiennych wyobrażeń i obrazów, symboli – archetypów tych samych od początków cywilizacji. Człowiek, mimo że wyszedł ze zwierzęcego bytowania i rozpoczął bytowanie świadome, społeczne, będzie próbował powracać do natury, do przyrody, do bezpośredniości. Stąd w wierszach Leśmiana stałe obecny motyw unii z naturą, szczególnie widoczny w tomie *Łąka*.

Pomimo (a może dzięki temu) bycia w dzikim i tajemniczym świecie człowiek jest zmuszony do odkrycia nicości, pustki wokół siebie. Wiele razy przekona się, że „za murem nie ma nic” (*Dziewczyzna*). Tak rodziły się dramatyczne pytania egzystencjalne o sens, a poeta wkraczał w poetykę **symbolizmu egzystencjalnego**.

Usłyszeć tu można również echa nietzscheanizmu – „wycierucha niebieskiego”, kaleki, ułomnego czy głupka, ale człowieka wolnego, niezależnego,

obdarowanego *elan vital* (siłą życiową) nawet w zaświatach. Świadczą o tym przykłady rozdrobnionych szczątków ludzkich czy nawet ich cieni wciąż heroicznie wykonujących swe czynności.

## Język i styl

Leśmianowski język jest osobliwy: twórczy i suwerenny wobec norm językowych, dopuszcza liczne „niegramatyczności” składni – on współtworzy dziwność metafizycznych fabuł. Niesamowitość języka poety polega na wprowadzeniu innowacji słowotwórczych. Leśmianizmy (nowotwory poety pełniące swoistą funkcję ekspresywną) wywodzą z nicości nowe, niebывałe istnienia, a nowatorskie tworzenie nowych słów przez dodanie przedrostków oznaczających brak lub negację wyraża nicosć zarażoną istnieniem.

Wyobraźnię i język poety określa się czasem jako „barokowe”. Widać bowiem w nich nie tylko fascynację śmiercią, ale i potwornością, rozkładem, brzydotą. Leśmian o tych zjawiskach mówi zarówno poważnie, jak i w konwencji groteski czy ludowego humoru. Często odwołując się do ludowości, sięga po tajemniczo brzmiące, pochodzące z różnych gwar wyrazy, które są przekształconymi archaizmami. Wykorzystuje dialektyzmy: „skrzeble”, „trupięgi”, „ciasnocha”, „ksobny”, czy nieznaczące nic konkretnego, za to magiczne: „da-dana”, „dy-dyny”. One podkreślają ludową aurę poezji.

Leśmian sięga także po zabiegi stylistyczne – porównania przeczące: „To nie konie tak cwałują i uszami strzygą, / Jeno tańczą dwaj opoje – Świdryga z Midrygą” (*Świdryga i Midryga*).

Wykorzystuje określenia tautologiczne – składają się one najczęściej z rzeczownika i czasownika o identycznym temacie: „roztopolić topole”, „stodolić stodołę”. W taki sposób artysta wnika intuicyjnie w istotę rzeczy dzięki określeniu jej przez nią samą.

Leśmian często stosuje zasadę trychotomii – trzykrotnie powtarza czynności, dzieli akcję czy tekst na trzy części. Zobaczyć to można np. w potrójnym wysiłku braci, cieni i młotów (*Dziewczyna*), w *Świdrydze i Midrydze* są trzy akty tańca: z Południcą, taniec trumien, taniec „nad przepaści krajem”. *Dziewczyna* z ballady *Mak* „przeżegnała się makiem trzy razy”. Stylizacji służy też powtarzanie: refrenowość, rozbudowana anafora, regularna strofika i rytmika wiersza, zastosowanie wiersza sylabicznego i sylabotonicznego, także melodyjność.

## Problemy, tematy, motywy

Jeśli weźmiemy pod uwagę dwa podstawowe temperamenty poetyckie – apoliński i dionizyjski – w poezji Leśmiana znajdziemy ten drugi, burzliwy żywioł wyobraźni, ekstatyczne napięcie, poddanie się ciemnym, tajemniczym instynk-

tom i intuicjom. Towarzyszy mu ekspresja, kreacjonistyczna wizja świata. Świata własnego, fantastycznego, alogicznego jak sen, widmowego, nierealnego, niesamowitego, pulsującego biologiczną potęgą sił witalnych. To świat odczłowieczony, zamieszkały przez dziwne stwory, kaleki, wszelakie zjawy, jakie może stworzyć wyobraźnia, zwłaszcza ludowa.

**Ludowość** w twórczości Leśmiana wyraziła się w odwołaniu do atmosfery folkloru, najpełniej objawiając się w *Łące*. Folklor polski, słowiański, odniesienia do twórczości ludowej innych kręgów kulturowych, do mitologii w szerokim tego słowa znaczeniu wykorzystał poeta w sposób szczególny, przywołując **mit pierwotności**.

**Bohaterowie** Leśmiana to postaci wyjęte z ludowego kosmosu: „oddaleńcy”, ludzie poza społeczeństwem, bohaterowie fantastyczni – stwory, zjawy i rusalki; także postaci z nizin społecznych, jak parobek, kochający się w pile, Żołnierz inwalida, Migoń i inne postaci – wiejskie i „zgrzebne”, zamieszkujące wyobraźnię ludową, ludowe opowieści czy piosenki. Bohaterowie są stypizowani. Leśmian nie charakteryzuje ich bliżej, rzadko nadaje im imiona (pojawiają się: dziad, dziewczyna, szewczyk, „parobczak”).

Wśród bohaterów umieszcza się również **narrator** z ludowego kosmosu. Często jest uosobiony z pierwotnym, legendarnym śpiewakiem. Wszak pierwotnie poezja była śpiewana, podawana z ust do ust. U Leśmiana artysta raz jest poetą gadułą, gawędziarzem, raz bajarzem ludowym albo filozofem. Najczęściej jest po prostu „pleciugą”, któremu wypada posługiwać się humorem, przesadą, wieloznacznością, niesamowitością wyrażanych treści, zdrowy rozsądek może mu się mieszać z nonsensem, powaga zaś z ironią i śmiechem.

Typowe dla folkloru są miejsca, w których dzieją się historie: łąka, las, ogród, sad. Jednocześnie te miejsca akcji znajdują się wszędzie i nigdzie – gdzieś w **naturze**. Przywoływana przez poetę natura – pierwotny ludowy kosmos – jest pretekstem do refleksji o stosunkach natury i człowieka, o opozycji natura a kultura, cywilizacja a kultura. W relacjach tych wybawieniem okazuje się zanurzenie w pierwotności przyrody, powrót do raju utraconego; to zmazanie grzechu pierworodnego cywilizacji. Tak więc fantastyka ludzko-przyrodnicza pozwala na powrót do tradycji iście rajskiej: w miłość i braterstwo człowieka z naturą, daje uczucie pierwotności, czystości, zupełnego zespolenia.

Jednak sprawy dziejące się „wszędzie i nigdzie” czasem pokazują ciemną stronę natury. W jej bezmiarze można się zagubić. Oto pojawiają się zmyry, Dusiolki, Południce, często przynoszące rozkład ciała – jak w sztuce średnio-wiecznej powtarzają makabryczny **taniec śmierci** (np. *Świdryga i Midryga*, *Ballada dziadowska*, *Żołnierz*). W nim to ujawnia się Leśmianowska fascynacja śmiercią i często przywołowanym przez poetę kalectwem.

U Leśmiana swoiste miejsce zajmuje **Bóg**. Jego byt ma dziwny status: jest na pograniczu istnienia i nieistnienia, zagrożony przez nicość i śmierć. Podlega

więc tym samym prawom co człowiek. Doświadcza bowiem tego, co jest udziałem człowieka: samotności, nieszczęścia, smutku i żalu. Jego reputacja bywa podawana w wątpliwość. Czasem jest obiektem nietzscheańskiego buntu, czasem staje się obcy, niepotrzebny. Tak więc w wierszach Leśmiana musi rodzić się niepokój metafizyczny, pogłębiający tragizm samotności człowieczej (jak w *Urszuli Kochanowskiej*). Teizm Leśmiana wprowadza problematykę absurdu i sensu życia i określoną tymi sprawami problematykę humanizmu. Dobrą ilustracją będzie *Srebroń* (z wiersza pod tym samym tytułem), którego istnieniem jest srebrzenie się. Ale on pyta: „Lecz po co srebrnić? – Nie wiadomo...”. Wszak czeka go śmierć, a wokół „nicości złota rozsypucha”. Pyta o sens, o transcendencję. I takie pytania są właściwe ludziom. Jednak możliwość transcendencji bywa u Leśmiana wątpliwa. To właśnie stanowi jedną ze stałych cech tragizmu w jego poezji.

**Miłość** może stać się ratunkiem przed tragizmem egzystencji. Mit miłości pojętej jako głęboka postawa duchowa życia – w doli i niedoli, do śmierci i poza grób. To nie tylko miłość młodych kochanków, tu kochają się starzy, kaleki, różne stwory.

Jest to miłość albo franciszkańska, pokorna, albo platońska, wznosząca się od ciał kochanków ku samej zasadzie miłości. Miłość wyłączna (jak Tristana i Izoldy) lub orgiastyczna, nienasycona, wiecznie niespełniona (jak Don Juana), lub miłość bliska filozoficznej „nekrofilii”:

Uczył się kochać umarłą, pieścił dłoń, której nie było,  
 Całował oczy zamknięte, każdą powiekę z osobna,  
 Porozumiewał się z piersią, jak z pełną pieśczętą mogiłą –  
 Ale nie wiedział, co czuła, bo nazbyt była nagrobna.  
 (*Rok nieistnienia*)

Leśmian pokazał całą skalę miłości: od orgiastycznego biologizmu do miłości personalistycznej, łączącej zmysłowość z uduchowieniem. Poeta z mistrzostwem połączył głębię psychologiczną ze śmiałością realiów i przedstawień erotycznych. Szczególnie znany jest piękny cykl *W malinowym chruśniaku*. To tutaj po raz pierwszy kochanek będzie się modlił nie o nieśmiertelność duszy, ale o „nieśmiertelność ciała”...

## Analiza utworów

### *Dusiołek*

Tytułowy Dusiołek – zmara, w słowiańskich podaniach ludowych pojawia się jako ta, która męczy we śnie, i aby się od niej uwolnić, trzeba przebić ją czymś ostrym i przytwierdzić do ziemi. Imię ma męskie, ale opis przypomina raczej

kobiecie atrybuty. Jego historia dzieje się poza czasem i poza dającymi się zidentyfikować realiami.

Język – raczej kolokwialny, prosty, realistyczny. Prosta fabuła, trywialni bohaterowie. I puenta – pretensje do szkapy, wołu i Boga: filozof dostrzegający niebezpieczeństwo i oceniający dziwność świata. Kolejność adresatów pretensji sugeruje bunt człowieka wobec tego, który potworzył, stworzył potwora... Wydobywa tu powszechność i wszechobecność zła, które niszczy spokój i dusi znienacka.

Bohater – Bajdała – jest spoza społeczeństwa, nie zna żadnych praw prócz tych, że ma mieć spokój, gdy postanowił „przespać upał w upale”. Ten „oddalenie” (tak Leśmian nazywa tę kategorię bohaterów) zna życie dzięki zanurzeniu się w nim, dzięki intuicji i zachowuje się jak element pierwotnej natury – odzywają się w nim atawizmy człowieka pierwotnego. Ale pytania i pretensje mają wymiar głębszy – pytają o sens tego świata, o jego ład etyczny.

Wybór gatunku (**ballada**) do ujęcia tych treści jest nieprzypadkowy. Leśmian jest po części spadkobiercą romantycznych twórców ludowych ballad. Poeta stylizuje swoje utwory: przywołuje ludowego bohatera, wykorzystuje wierzenia, motywy baśni ludowej, przytacza liczne dialektyzmy, dzięki którym uwiarygodnia przywoływane realia z ludowego życia.

Jednak w balladzie romantycznej (np. Mickiewicza) element metafizyczny wydobywał się bezpośrednio z wierzeń i przesądów ludu. U Leśmiana poglądy ludowe są tylko pretekstem do wyrażenia filozoficznych problemów współczesnego świata i człowieka. Dlatego jego ballady uzyskały miano ballad **filozoficznych**.

Narrator bajarz tworzy baśniowy świat, historię Bajdały stylizuje na ludową opowieść. W humorystyczny sposób przywołuje poważne problemy, uzyskując w ten sposób efekt dziwności i niesamowitości.

## **Dziewczyna**

Fabuła tej filozoficznej ballady – jak i innych – jest prosta. Dwunastu braci zakonanych w głosie dziewczyny postanawia zburzyć mur, by do niej dotrzeć. Wiedzą o tajemniczej nieznanym, która snuje się gdzieś w bezkresnej krainie jakby z baśni. Ich trud walenia młotami w mur okazał się daremny, bo pomarli w jednym dniu. Ich dzieło kontynuowały cienie braci. I im zabrakło sił. „I powymarły jeszcze raz”. Ale dzielne młoty okazały się skuteczne, silniejsze niż mur. Samodzielnie go rozbiły i... „Nic – tylko płacz i żal i mrok i nieświadomość i zatrata!”.

Po trzech próbach rozbicia muru okazało się, że były one daremne. Nic bowiem tam nie było. Symboliczne trzy i dwanaście (dwunastu braci) przywołują skojarzenia z ludową wiarą w magię liczb. Trzykrotnie występuje słowo „sen” – podstawowe w poezji Leśmiana. Tworzy ono osobliwą klamrę (otwierania „Wierząc w sny” i zamknięcia „kłamliwych jawnie słów”). Bracia, wierząc w sny, twierdzili, że skoro łka, to jest. Ale i sen okazał się złudny. Nie mógł

okazać się niczym innym, skoro świat objawił się jako próżnia: „I była próżnia w całym niebie!”. Aby znaleźć prawdę o świecie, trzeba jej szukać – ale i samo szukanie nie daje gwarancji, że ona istnieje.

Po raz trzeci sen pojawia się jako kusiciel („Oddali ciała swe na strwon owemu snowi, co ich kusił”). Jest w ludziach i cieniach, i materii (w bycie i niebycie) jakaś siła życiowa, która każe działać, jakaś Bergsonowska *elan vital*.

Bracia chcą zbadać mur „od marzeń strony”. Ta pojemna metafora sugeruje, że świat ma stronę marzeń (zaświaty) i stronę paradoksalnie wcale nie realną – lecz będącą projekcją własnych marzeń. Po „tej” stronie walą młotami najpierw sami bracia, kierujący się uczuciem; potem ich cienie – z wiarą i hartem; wreszcie same narzędzia zmagają się z przeszkodą odgradzającą ich od nagrody za włożony trud pracy. Ale to praca syzyfowa, praca sama w sobie odsłaniająca absurd istnienia. „Bo to był głos i tylko – głos, i nic nie było oprócz głosu!”. Dziewczyna okazała się kłamliwym snem. „Pustka, próżnia, nicłość, nic” przywołują pustkę, rozczarowanie; uzmysławiają tragizm egzystencji.

Może jednak właśnie trzeba w tej „grozie nagłych cisz”, w tej „próżni w całym niebie” dostrzec sens egzystencji – oto zostaje trud i świadomość jego konieczności. Skoro za murem niczego nie ma, a i przed nim niczego nie było, to tak naprawdę może ten mur niczego nie przedziela? Może nie ma żadnego muru? Może nie o dziewczynę czy jakąkolwiek inną nagrodę tu chodzi, ale o dążenie, upór, trud wbrew wszystkiemu?

### ***Ballada bezludna***

Oto kraina bezludna. Jak jednak możliwa jest opowieść o tym, o czym nikt nie widział i nie słyszał? Uczyni to tylko „duch ballady” (takiego określenia użył Michał Głowiński). Twórczy, nieznający granic – narrator. Jego relacja o łące jest wielce zobiektywizowana, logicznie się rozwija. To nie wizja senna. Ona wprawdzie jest fantastyczna, ale przy tym zdyscyplinowana – rozwija się w słowach. Ukazać bowiem łąkę, której nie widziało nigdy oko ludzkie, można tylko w języku, języku podległym wyobraźni poetyckiej.

Trzy strofy przedstawiające łąkę, której nikt nie widział i nie słyszał (np. brzęczenia owadów) mają charakter bezosobowy. To typowe dla liryki opisowej. Zakłada się jednak przy takiej wypowiedzi, że podmiot liryczny opisuje to, co jest mu dostępne, co zna, co widzi, co się zdarza. U Leśmiana przedmiotem opisu staje się to, co postrzeganiu jest niedostępne.

Strofy opisowe charakteryzują zdania oznajmujące – one stwierdzają stan rzeczy. A tu miały dzieć się ważne rzeczy – na tej łące miała się ukształtować z mgły jakaś postać dziewczęca, lecz „spoczęła niezjawiona”. Miał się wyrodzić z natury człowiek! Miał się urodzić – jak w mitach genezyjskich, opowiadających o powstaniu człowieka. Wersja Leśmiana nie dość, że daleka jest od jakichkolwiek znanych wierzeń, to jeszcze jest wersją mitu niespełnionego.

Z mgły nigdy nie ukształtowała się dziewczyna, nie powstał człowiek. Poeta pokazał sam proces genezyjski, niezakończony, w trudzie tworzenia. Jednak sama próba czy możliwość jego zaistnienia (choć daremna) nie pozostała bez konsekwencji dla przyrody. Zakłóciła naturalny jej rytm. Oto w trzeciej strofie dziwnie zachowują się mieszkańcy bezludnej łąki: są niespokojni, czują wyjątkowość „niezdarzonego” zdarzenia: „Przywabione obcym szmerem, wszystkie ziola i owady / Wrzawnie zbiegły się w to miejsce, niebывале wężąc ślady”.

To, co się nie zdarzyło, poruszyło cały świat. Stało się też pretekstem dla święta ku czci i z powodu nicości: świętuje natura pośród wieńców i z pieśniami powitalnymi.

Tak oto *Ballada bezludna* opowiada o dziewczynie, której nie było, i o tym, jak jej nie było. Tę paradoksalną sytuację opowiedział Leśmian dzięki kreacji w języku – kreacji przeczenia. Poeta wykorzystuje słowa zaprzeczone: rozpoczynające się od „nie-” – „nieistnienie”. Przywołuje ona myśl o „bytach zaprzeczonych”, nieistniejących. Rzecz jednak się komplikuje, bo przywołanemu słowu towarzyszy epitet „spełnione”. Tworzy się więc oksymoron, który sugeruje spełnienie nieistnienia, dokonanie się dzieła stworzenia – bądź tylko jego możliwości. Wszak trud wyrodzenia z natury, choć nieudany, rozpoczął się, naruszył świat łąki. Pająk nastawia sieć na... „nicość, by pochwycić cień jej cienia”. Wykonuje pracę, by dokonać cudu, by ułović byt nieistniejący – w bycie także nieistniejącym. Bycie zmaterializowanym jedynie dzięki słowom, dzięki poezji.

Sprzeczności, alogiczności podkreślają także czasowniki i przymiotniki zaprzeczone (opis łąki) – nikt niczego nie widział, nie było tu nikogo i nikogo nie będzie. A przecież o tym „nikim” mówi się w wierszu! Ten „ktoś” przez zaprzeczenia uobecnia się i zaznacza swą nieobecność! Przymiotnik „niebывały”, dziś znaczący tyle co „niezwykły, rzadko spotykany”, u Leśmiana wykorzystany został również jako „nieistniejący”, „pozbawiony bytu”.

Powtarzająca się trzykrotnie strofa czterowersowa – refren – ma już inny charakter: pojawia się tu zaimek dzierżawczy „mój” i zaimek osobowy „mi”. A więc zjawia się wreszcie ktoś inny niż ten, któremu udało się w jakiś sposób przeniknąć na „bezludną” łąkę; ktoś, kto pyta o swoją nieobecność, zadaje dramatyczne pytania. Dzięki zdaniom pytającym i zdaniu wykrzyknikowemu podkreśla, jak bardzo oddalony jest od łąki; mówi o swojej tam nieobecności.

Łąka jest w nieustannym ruchu, jest procesem – tak jak wysiłek kształtowania z mgły dziewczyny był procesem. Leśmian opisuje tajemniczą historię, zwracając uwagę na szczegół, konkret, mikroobserwacje układane paralelnie obok siebie, z których żaden nie ma wpływu na siebie. One tworzą jakby bezmiar przestrzeni, w której dokonują się cuda, w której jednocześnie rozgrywa się dramat spełnionego nieistnienia. Trwa on chwilę, jest ulotny. Trudno w ogóle mówić tu o czasie, skoro sprawy dzieją się tu niemal jednocześnie. Mit genezyjski, dzieje tworzenia wyłaniają się na chwilę, na moment, by niemal

natychmiast zginąć. Krytycy nazywają to swoiste zjawisko poezji Leśmiana **mitologią momentalną**.

*Ballada bezлюдna* jest balladą, choć wyjątkową. Poeta posługuje się wprawdzie fantastyką, ale ta fantastyka zakłada nieistnienie przedmiotu, o którym się mówi. Narracja jest balladowa: przejawia się w wyraźnej rytmiczności (narracyjne strofy pisane są szesnastozgłoskowcem trocheicznym). Pojawia się także tendencja do zaśpiewów ludowych („na słonecznym, na obrzędzie”). Poza tym jak każda ballada dba o szczegółowość i dokładność w przedstawianiu rzeczy i sytuacji.

## Odjazd

Leśmian rozwinął zdobycze młodopolskiego symbolizmu i przekroczył granice rozumienia symbolu. Nie traktuje go jako ornamentu, ale wykorzystuje w funkcji semantycznej. Interesującą realizacją takiego rozumienia jest właśnie wiersz *Odjazd*.

Podmiot – bohater – wspomina swój odjazd. Pamięta przede wszystkim bratki, choć w otoczeniu, w przestrzennej sytuacji „był klomb i rój motyli i błękit przezroczy”. Dlaczego akurat bratki, a nie motyle, owady – te elementy objawiające tajemnice świata znane z *Dziadów części IV*?

Bratki są głęboko nacechowane emocjonalnie. Znane w kulturze ze swej magicznej mocy, były wykorzystywane w literaturze: u Teofila Lenartowicza jako „oczko Matki Boskiej” – oko bytu transcendentnego patrzące dalej niż doczesność, u Williama Szekspira Ofelia żegnała Laertesza rozmarynem i bratkami, symbolem pamięci (mówi: „Żebyś kulturze mnie myślał”). W poezji Pawlikowskiej „gromadą bratków wstają umarli”. To czujące kwiatki, które sady się na grobach jako instrument pamięci. Jest to więc roślina magiczna, o wyjątkowych zdolnościach do transcendencji, do wychodzenia poza granicę bytów. W medycynie ludowej wykorzystywana była jako lekarstwo na oczy, także jako lek na uspokojenie w schorzeniach depresyjnych. Według zmużkłego podania bratki jawiły się jako byt życiodajny.

Nic więc dziwnego, że bratki mają większą świadomość dramatyczności sytuacji niż sam podmiot. On mówi wszak, że nie wie, nie miał świadomości, dlatego te oczy były coraz ławsze. Czyżby żegnały się na zawsze? Czyżby opłakiwały już za życia odjeżdżającego podróżnego? Czy odjazd, odejście, pożegnanie to śmierć? Wiele tu znaków, które sugerują taki eschatologiczny wymiar wiersza. O „ostateczności” świadczą: „szafirowa żałoba, żegnałem, na zawsze”.

Bohater udaje się w podróż. Odjeżdża. Zostawia za sobą „jedną chatę”, wchodząc tym samym w labirynt „tysiąca alej”, zostawia może kobietę o szafirowych oczach, zostawia klomb i przyglądające się bratki. Dopiero podróż w głąb siebie, nie ta fizyczna, pozwala bohaterowi zrozumieć. Pytania retoryczne bowiem (pojawiające się w drugiej części utworu) to chyba właśnie obudzenie podświadomości, to moment pojawienia się drugiego „ja” lirycznego, które

intuicyjnie rozumie, wyczuwa, że tak oto się umiera, będąc oplakiwanym przez tych, których się zostawia. Rozumie konieczność, determinizm, tragizm niewiadomego losu, kiedy zadaje jedno z kilku pojawiających się tu pytań retorycznych: „Czy nie wolno nic nigdy porzucać na zawsze / I zostawiać samopas kędyś – na uboczu?”. Podmiot miota się w niebycie, jest zagubiony. Przekroczył granicę bytu oswojonego, w którym nie musiał sobie zdawać sprawy z transcendencji, do bytu obcego, poza światem. Oczy bratków stały się medium, by bohater mógł sobie uzmysłowić swą tragiczną kondycję człowieczą. Zrozumiał, że zginął już wraz z odejściem, z odjazdem od bratków, klombu, kobiety...

Kompozycja *Odjazdu* opiera się na konstrukcji pierścienia. Na kłamrę składają się trzy pierwsze wersy, wypełnione zdaniem oznajmującym o sytuacji odjazdu i oczach bratków, i trzy ostatnie wersy, będące głębokim refleksyjnym pytaniem.

Nastrój zadumy podkreślają także długa miara wiersza (trzynastozgłoskowiec ze średniówką po siódmej sylabie), długie zdania składane bez pośpiechu, rekonstruujące sytuację i szczegóły związane z nią: słoneczną pogodę, rośliny na klombie, kolory i zapachy.

## Leśmiana skrzydlate słowa

A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?  
(*Dziewczyna*)

Jakże mogę się weselić z tobą w przestworze,  
Kiedy śmierci twej pożądam – Boże mój, Boże!  
(*Wyruszyła dusza w drogę...*)

W szyciu nic nie ma, oprócz szycia,  
Więc szyjmy, póki starczy siły!  
W życiu nic nie ma, oprócz życia,  
Więc żyjmy aż po kres mogliły!  
(*Szewczyk*)

Zrozumieliśmy wszystko! – I że właśnie tak trzeba!  
I że można – bez szczęścia... I że można – bez nieba...  
Tylko drobnieć i maleć od nadmiaru kochania.  
A to była odpowiedź, i nie było pytania.  
(*Dzień skrzydlaty*)

Ja, zamilkły wargami u piersi twych zdroju,  
Modłę się o twój nieśmiertelność ciała.  
(\*\*\* *Zmienionaż po rozłące?*)

(*Oprac. E.O.-G.*)