

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

## ZŁOTNIK I ŚPIEWAK

POEZJA LEOPOLDA STAFFA  
I BOLESŁAWA LEŚMIANA  
W KRĘGU MODERNIZMU

Anna Czabanowska-Wróbel

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

universitas

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

29

ZŁOTNIK I ŚPIEWAK

---

POEZJA LEOPOLDA STAFFA  
I BOLESŁAWA LEŚMIANA  
W KRĘGU MODERNIZMU



Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką,  
kulturą i myślą humanistyczną

pod redakcją  
Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza

---

W serii ukazują się rozprawy poświęcone literaturze oraz innym dziedzinom kultury polskiej. Ich wspólnym problemem jest analiza modernizmu, rozumianego jako składnik i konsekwencja procesów nowoczesności, rozwijających się w Polsce przed XX wiekiem i w jego trakcie.

Książki ukazujące się w tej serii analizują modernizm w Polsce z różnych perspektyw metodologicznych.

---

W przygotowaniu:

Tom 28 Bożena Karwowska, *Ciało, seksualność, obozy zagłady*

Tom 30 Hanna Gosk, *Opowieści „skolonizowanego kolonizatora”*.  
*W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*

**ZŁOTNIK I ŚPIEWAK**

---

POEZJA LEOPOLDA STAFFA  
I BOLESŁAWA LEŚMIANA  
W KRĘGU MODERNIZMU

**Anna Czabanowska-Wróbel**

---

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki  
Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Anna Czabanowska-Wróbel and Towarzystwo  
Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS,  
Kraków 2009

ISBN 97883-242-1409-9  
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy  
*Ryszard Nycz*

Projekt okładki i stron tytułowych  
*Ewa Gray*

Koncepcja serii powstała w ramach realizacji projektów  
badawczych wspartych subsydiami profesorskimi FNP 2002  
Włodzimierza Boleckiego („Badania nad modernizmem  
w literaturze polskiej XX wieku”) i Ryszarda Nycza  
(„Polska nowoczesność: poetyka i kultura”).

*Józkowi*



## WPROWADZENIE

„Szkoda, że nie mamy jeszcze prawdziwego polskiego modernizmu!” (UR 234)<sup>1</sup> – napisał w roku 1897 Bolesław Leśmian w liście do Miriama nie przypuszczając nawet, ile razy jeszcze termin ten będzie zmieniał swoje znaczenie<sup>2</sup> i że po z górą stu latach przedmiotem badań, ustaleń i negocjacji będzie nie tyle polski modernizm, co modernizmy<sup>3</sup>. Leopold Staff i Bolesław Leśmian, dwaj rówieśnicy, tworzyli podczas dwóch pierwszych faz modernizmu, młodopolskiej i tej z dwudziestolecia międzywojennego, a Staff uczestniczył jeszcze w jego przemianach po II wojnie światowej. Dwaj poeci zostaną tu potraktowani jako reprezentanci niepodobnych do siebie postaw, których wspólną cechą był ich nieawangardowy charakter<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Skrót ten odsyła do edycji: B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 1962.

<sup>2</sup> R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4. A. Mencwel, *Trzy modernizmy*, w: tenże, *Wyobraźnia antropologiczna. Próby i studia*, Warszawa 2006.

<sup>3</sup> Por. *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski, A.Z. Makowiecki, Warszawa 2003, T. Majewski, *Modernizmy i ich losy*, „Teksty Drugie” 2008 nr 3 [przedruk w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, redakcja naukowa T. Majewski, Warszawa 2009.

<sup>4</sup> O relacji awangarda – modernizm por. J. Orska, *Problemy z pojęciem modernizmu*, w: taż, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004, s. 25–115. Por. też A. Skrendo, *Poezja modernizmu. In-*



Staff, pomimo zmian, pozostał wierny wyobrażeniu poezji jako kształtu wykuwanego starannie opanowanym kunsztem, Leśmian – poezji traktowanej jako śpiew. Jednak ani Staff nie będzie tu wyłącznie „złotnikiem”, cyzelatorem, rzemieślnikiem, ani Leśmian jedynie poetą–śpiewakiem. Obie te figury poety to tylko sygnały odmiennych postaw wobec twórczości; dlatego, by osłabić i podważyć tę opozycję, motyw złota i blasku zostanie ukazany w rozdziale poświęconym poezji Leśmiana, a temat pieśni i „piosenki” – w części dotyczącej poezji Staffa.

Opozycja Staff – Leśmian nie jest opozycją mocną, służącą do budowania trwałych historycznoliterackich konstrukcji. Przeciwnie, obaj poeci, tak przecież różni, nieraz mówią o tym samym we właściwy im sposób. Analiza ich dzieł pomaga zrozumieć odcienie modernizmu, a nie jaskrawe odmienności w jego obrębie („Bo nade wszystko chcemy Odcienia/Odcienia nie kolorów tęczy!”<sup>5</sup> – to jeszcze program Verlaine’a – godny, by być hasłem nie tylko sztuki poetyckiej, ale też sztuki interpretacji). Uwaga na lekturę wierszy Staffa i Leśmiana pozwala dostrzec niuanse polskiego modernizmu, choćby były one mniej efektowne niż wyraziste opozycyjne schematy.

Druga i trzecia część *Złotnika i śpiewaka* poświęcone są wybranym zagadnieniom poezji Staffa i Leśmiana. Poszczególne szkice nie mają ścisłych odpowiedników. Przykładem paraleli rozdzielonej między dwie części książki są symetryczne studia – o łzach Staffa i o płaczu Leśmiana. Jednak zawsze, także w rozdziałach poświęconych tylko jednemu z nich, pojawiało się „nieustanne odniesienie” do twórczości drugiego. Porównanie to umożliwia zobaczenie w nowym oświeceniu twórczości każdego z poetów; zwłaszcza nazbyt już zamykanego w niezmiennym kanonie interpretacyjnym Staffa, pomagają lepiej zrozumieć odwołania do tych spośród wierszy Leśmiana, w których na własny, niepowtarzalny sposób podejmuje tematy wspólne dla nich obu. Trudno zresztą o symetrię w przypadku Leśmiana, niedocenionego za życia genialnego poety, o którym powstaje dziś bardzo wiele studiów i Staffa, który tworzył przez dziesięciolecia bardzo dobre wiersze, a o którym pamięta się dziś najczęściej z

---

terpretacje, Kraków 2005, J. Franczak, *Bieguny modernizmu*, w: tenże, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 24–26.

<sup>5</sup> P. Verlaine, *Sztuka poetycka*, przeł. M. Jastrun, w: *Symboliści francuscy*, wybrał M. Jastrun, BN s. II, nr 146, Wrocław 1965, s. 96.

historycznoliterackiego obowiązku. Na zasadzie *agere contra* więcej uwagi poświęciłam właśnie poezji Staffa, obiecując sobie powrócić w przyszłości do poezji Leśmiana tak, jak na to zasługuje – dla niej samej.

Ostatnia część książki zawiera trzy studia poświęcone zagadnieniom, które dowodzą łączności między dwiema fazami modernizmu: młodopolską i tą z dwudziestolecia międzywojennego. Motyw odbicia w wodzie czy lustrze, młodopolski „symbol symbolu”, zarówno w poezji Staffa, jak i Leśmiana odgrywa wielką rolę, ale jest przez każdego z nich potraktowany inaczej. Motyw Narcyza przeżywa następnie rozkwit w poezji między dwiema wojnami, zwłaszcza w liryce Jarosława Iwaszkiewicza. Elegia – koronny gatunek i Staffa, i Leśmiana – to w Młodej Polsce jedna z najważniejszych form wypowiedzi poetyckiej, ogniwo dalszych gatunkowych przemian. Ostatni szkic poświęcony jest najmłodszym poetom, którzy debiutowali przed I wojną światową. Poeci miasta – Aleksander Szczęsny, Stanisław Miłaszewski i Ludwik Maria Staff – byli uczniami Leopolda Staffa, wszyscy, nie tylko ostatni, mogli uważać się za jego młodszych braci. Bolesław Leśmian czytał z uwagą ich wiersze i recenzując je życzliwie, dowiadywał się, jakim poetą nie chciałby się stać.



Część I

*Złotnik i śpiewak*



## ZŁOTNIK I ŚPIEWAK – DWIE METAFORY POETY

Rzeczy, mówię, rzeczy, rzeczy, rzeczy!  
Złotnik, ja wykuwam; bez mej pieczy  
Samowolnie nic się nie stanie,  
Nic się samo pod los nie podłoży.  
Tu są wszyscy równi z łaski Bożej:  
Ja i złoto, i ogień i kamień<sup>1</sup>.

„Dinge, sag ich, Dinge, Dinge, Dinge!” – ta metalicznie dźwięczna linijka wiersza Rilkego *Złotnik* (1925) pozwala mówić zarówno o poezji rzeczy, o *Ding-gedicht*<sup>2</sup>, jak i o roli muzyki w poezji. Dwa stare wyobrażenia artysty jako złotnika i śpiewaka (nawet w XX wieku z nieustannym odniesieniem – czasem patetycznym, czasem ironicznym – do Boga) nie wykluczają się nawzajem, choć częściej stanowią przeciwieństwo<sup>3</sup>. Złotnikiem i śpiewakiem chcę tu nazwać metaforycznie Leopolda Staffa i Bole-

---

<sup>1</sup> R.M. Rilke, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1974, s. 457.

<sup>2</sup> Por. K. Kuczyńska-Koschany, *Ding-Gedicht, wiersz jak rzecz prawdziwy*, w: *Wariacje na temat. Studia literackie*, pod red. J. Abramowskiej, A. Czyżak, Z. Kopia, Poznań 2003, s. 366.

<sup>3</sup> O romantycznych teoriach kreacji poetyckiej i ich źródłach por. M. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003.

sława Leśmiana, ale określenia te można zastosować do poetów różnych czasów; choćby Teofila Lenartowicza, „lirnika mazowieckiego”, autora magicznego *Złotego kubka*.

Alchemiczna wszechmoc złotnika u Rilkego, który, sam poddany Bogu, sprawuje suwerenną władzę nad ogniem i kruszcem, przywodzi na myśl słowa z Księgi Przysłów: „Odlącz żużel od srebra a rozbłyśnie złotnikowi naczynie” (Pr 25,4) i z Księgi Malachiasza: „(...) Albowiem jest on jak ogień złotnika i jak ług farbiarza” (Ml 3,2), i niesie z sobą znaczenia związane z oczyszczeniem i przemianą. Wyobrażenie artysty – jubilera to wyraz marzenia, by wiersz dążył do doskonałości, niekoniecznie natomiast, by odzwierciedlał cokolwiek w sposób mimetyczny. Reprezentacja nie oznacza tu naśladowania, a tworzenie stanowi „kreowanie pozoru względnie niezależnego od samej rzeczywistości”<sup>4</sup>.

Zamknięcie w skończonej formie wiąże się również z niebezpieczeństwem petryfikacji, unieruchomienia w doskonałości, która nie może już ulec zmianie, jeśli nie ma utracić wartości. Włoski poeta Pasquale Papa w wierszu przełożonym przez Józefa Ruffera pisał:

Cyzeluję szkatułkę ze złota:  
Stroję trumnę dla mojej zmarłej  
Smutne dzieje, co się wpół zatarły,  
Wyobrazić ma moja robota<sup>5</sup>.

Rzemiosło złotnika nakazuje przypominać tradycję parnasizmu: Leconte de Lisle’a z jego marzeniem, by wiersz lśnił jak metal ujęty w harmonijną formę, czy Teofila Gautier, który cyzelował swoje „emalie i kamee”<sup>6</sup>. Aneta Mazur, odtwarzając parnasistowskie pojmowanie sztuki, przytacza stwierdzenie Gautiera „słowo poeta znaczy dosłownie ‘wykonawca’”<sup>7</sup>. To

<sup>4</sup> M.P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 289.

<sup>5</sup> P. Papa, *Cyzeluję...*, w: J. Ruffer, *Wybór poezji*, wybór i opracowanie M. Wyka, Kraków–Wrocław 1985, s. 154.

<sup>6</sup> B. Mądra-Shallcross, *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa*, Szczecin 1987.

<sup>7</sup> A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993, s. 26.

wyobrażenie twórcy ma, istotny dla Staffa, antyczny, platoński rodowód<sup>8</sup>. Sztuka jako rzemiosło może się pojawić zarówno w koncepcji sztuki elitarnej, jak i w pojmowaniu jej jako pracy. W nocie o Gautierze zamieszczonej w antologii poezji francuskiej Staff zaznaczył:

Nazywany *Benvenuto du style*. (...) Duch niewzruszenie młody, płomienny entuzjasta, szczerzy i głęboki czciiciel piękna, cyzeler i „złotnik” formy (...)<sup>9</sup>.

W wierszu *Sztuka (L'Art)* Gautier pisze:

Tak, dzieło więcej jest wytworne,  
Gdy bierzesz kształty dłoniom twym  
    Oporne –  
Emalię, marmur li czy rym.  
(...)  
Cyzeluj, gładź więc tarcz emalii  
I niech się wszystko to, co śnisz  
    Utrwali  
W niepokonany rym czy spiż<sup>10</sup>.

Wysiłek twórcy jest wartością, bo jej cel stanowi doskonałość<sup>11</sup>. Stefan George, znawca poezji francuskiej, w swoim wierszu *Klamra (Die Spange)* powie:

<sup>8</sup> „Etymologicznie *poietes* był ‘tym, który robi’. W przeciwieństwie do artysty, który, w mniemaniu Greków, jedynie naśladował przerabiał to, co istnieje”. W. Tatarkiewicz, *Twórczość. Dzieje pojęcia*, w: tenże, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982, s. 296.

<sup>9</sup> L. Staff, *Przypisy*, w: *Liryki francuscy. Wybór poezji od XII do XX wieku*, wydał i przypisami opatrzył L. Staff, Warszawa 1924, s. 644.

<sup>10</sup> T. Gautier, *Sztuka*, przeł. A. Lange w: *Liryki francuscy. Wybór poezji od XII do XX wieku*, Warszawa 1924, s. 353–356.

<sup>11</sup> Słowa te komentuje Piotr Śniedziewski: „Istotą poezji nie jest więc natchnienie, ale raczej pełna precyzji praca nad językiem. Gautier zwraca uwagę na jej rzemieślniczy charakter – wiersz trzeba nie tylko wyrzeźbić (metafora, która raz jeszcze podkreśla związek wysiłku i sztuki), ale także gładzić i cyzelować (oba czasowniki należą do słownictwa technicznego i rzemieślniczego). W taki sposób powstaje „niepokonany (...) spiż”, który z jednej strony przeciwstawia się wysiłkom poety, ale z drugiej – jest koherentną i przemyślaną strukturą



Chciałem, by z wiecznotrwalej stali  
 Chłodny i gładki był jej stop,  
 Ale hartownych tak metali  
 Nie topi w hutach cały glob

Teraz ma ona przeto być:  
 Jak wielki baldach wyrzeźbiona  
 Płomiennozłota i czerwona  
 I ma się od klejnotów skrzyć<sup>12</sup>.

Przedmiot idealny, przedmiot, którego nie ma, stanowi symbol celu poezji. Klamra to klejnot, ozdoba, ale też coś, co spina niewidzialną całość, co łączy, jednoczy. Wyobrażone tu zostały jakości estetyczne związane z kształtem, „jakości kształtu”, „jakości układu”<sup>13</sup>.

Docenienie „rzemieślniczego” wymiaru sztuki znalazło na początku XX wieku uzasadnienie z zupełnie innej perspektywy filozoficznej i społecznej u Sorela, którego wybór pism zatytułowany *O sztuce, religii i filozofii* ukazał się w 1913 roku w Bibliotece „Symposionu”. George Sorel pisał:

Sztuka dostarcza nam środka uszlachetnienia tego, co starożytni uważali za niewolnicze: doznawania dumnej rozkoszy w pokonaniu trudności i poczucia wolności przy spełnianiu swej roboty. A równocześnie praca wykonywana z uczuciem artystycznym jest nie tylko doskonalsza, ale i ilościowo bogatsza. Wszyscy współcześni ekonomiści wiedzą z doświadczenia, że rzeczą zasadniczą jest rozbudzić w wytwórcy miłość do rzeczy wytwarzanej. Terminatorstwo otoczone urokiem sztuki traci swe odstręczające cechy i przedstawia się jako środek zjednoczenia kultury umysłu z poszukiwaniem zdolności zawodowych. (...) Tak tedy (...) wydaje mi się, że posłannictwem sztuki jest uszlachetnienie pracy ręcznej i zrównanie jej z pracą zawodową<sup>14</sup>.

---

dzięki pracy, która została mu poświęcona”. P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji i w Polsce*, Poznań 2008, s. 27.

<sup>12</sup> S. George, *Klamra*, przeł. L. Lewin, w: *Poezje*, wybór i wstęp K. Kamińska, Warszawa 1979, s. 55.

<sup>13</sup> Wartości te za niemieckimi estetykami analizował wówczas Michał Sobeski, *Filozofia sztuki. Dzieje estetyki. Zagadnienia metody*, Poznań 1924, s. 254.

<sup>14</sup> G. Sorel, *Wartość społeczna sztuki*, w: tenże, *O sztuce, religii i filozofii*, w przekładzie i z przedmową M. Rudnickiego, s. 46–47.

Chciałoby się powiedzieć: wytwórca jako twórca. Od myśli Sorela daleko być może do poezji Staffa, ale jeśli przypomnieć myślicieli, których czytał, Bergsona, Guyau, i Brzozowskiego<sup>15</sup> – będzie już znacznie bliżej.

Złoto, solarny znak doskonałości związany ze światłem i ogniem, potęgą i władzą, symbolizuje absolutną doskonałość, iluminację, oczyszczenie<sup>16</sup>. Alchemiczne poszukiwania „złotnika”, jego „destylowanie” słowa stanowią ważny element modernistycznego wyobrażenia poety. Panujący wszechwładnie nad roztopionym kruszcem, nad materią słowa złotnik to nie tyle rzeźbiarz w miniaturze, co alchemik, a także kowal. Mircea Eliade przypomina mitologiczne wyobrażenia kowala bogów jako architekta i rzemieślnika a także jego związki z muzyką i śpiewem; wskazuje także na etymologiczne związki „kowala” i „poety” w różnych językach<sup>17</sup>.

Całą bezkształtną masę kruszców drogocennych,  
Które zaległy piersi mej głąb nieodgadłą,  
Jak wulkan z swych otchłani wyrzucam bezdennych – (I 7)<sup>18</sup>

Warto dostrzec w *Kowalu* wiersz autotematyczny, wiersz o procesie tworzenia. W tłumaczonym przez Staffa *Ogrodzie piaszczot*, „poezji nieznanego Araba”, znalazła się także *Pieśń*:

Jak kowal wykuwa szable tylko przy blasku swojego ogniska, wykuwam słowa tej pieśni w świetle Słońca Boga<sup>19</sup>.

Poemat Staffa *Kowal słoneczny* dowodzi znaczenia solaryzmu w jego poezji<sup>20</sup>. Kowal, rzeźbiarz i złotnik to wtajemniczony, znawca inicjacyjnych misterii. Drugi biegun wyniku pracy „złotnika” stanowią impresjonistyczne, nasycone ogniem i złotem krajobrazy poetyckie autora *Snów o potędze*,

<sup>15</sup> Por. J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966.

<sup>16</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1987, s. 705–707.

<sup>17</sup> M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Warszawa 2007, s. 102.

<sup>18</sup> Skrót ten odsyła do edycji: L. Staff, *Poezje zebrane*, Warszawa 1980, t. I–II. Cyfra rzymska oznacza numer tomu, arabska – stronę.

<sup>19</sup> *Ogród piaszczot*, przeł. Leopold Staff, Warszawa 1921.

<sup>20</sup> Por. J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodo polski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.

który chętnie korzysta z barw metali i drogich kamieni<sup>21</sup>, jak w wierszu *Las jesienny*

Złote klony, miedziane buki, rude dęby,  
 Jak dymów bursztynowe i siarczane kłęby,  
 Lśnią w sprzeczce pojednanej i w zgodnej rozterce:  
 Zda się, że pogłębione szafirem niebiosy  
 Wznoszą się rozżagwione złotym ogniem stosy,  
 A w każdym piękno spala swoje boskie serce. (I 890)

Obrazowanie tego rodzaju powraca w różnych latach, czego dowodem są „w brązie zachodu kute” *Wysokie drzewa* albo wiersz *Pod jesień z Barwy miodu* z impresjonistycznym wyczuleniem na kolor, światło i mgły<sup>22</sup> („Kobalt błękitu/ Półmgła przesłania,/ Z drzew malachitu/ Rdza się wyłania”. II 696) W wierszu *Droga* poetycki opis zawiera odniesienia do kamieni i metali:

Z boków dwie zwarte świerków ściany z malachitu,  
 Dołem pas piachu długi, wciąż cieńszy, im dalej,  
 Aż kończy się jak koniec klina z siwej stali,  
 Tnąc przez pół zielonego trójkąt aksamitu. (II 189)

Symboliczny obraz kuźni przywołuje również młodszy ze Staffów, Ludwik Maria, w wierszu *Lutnista*, w którym Katarzyna Fazan dostrzega wspólną dla obu braci wywiedzioną ze wspomnień dzieciństwa fascynację archetypowym obrazem<sup>23</sup>. Z opowieści „lutnisty” dowiadujemy się, że towarzysz wędrówki zniszczył jego lutnię, a w zawierającym reminiscencje z *Kowala* obrazie rozżarzonego metalu na kowadle dał wzór twórczości, który bohater odrzucił:

<sup>21</sup> Por. E. Kuźma, *Kolor i słowo „Teksty” 1975 z. 2*, J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008.

<sup>22</sup> Por. A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu*, Kraków 2003, P. Siemaszko, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie piktoralne w poezji polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007, s. 252.

<sup>23</sup> K. Fazan, „Młodzieńca śmierć z starcem jednoczy...” (*Wokół biografii i poezji Ludwika Marii Staffa*), w: L.M. Staff, *Utwory wybrane*, wybór, wstęp i opracowanie tekstu K. Fazan, Kraków 2004, s. 15.

(...) Jak późni  
Wędrowcy w chatęśmy weszli kowala,  
A on nas zawiódł do ochłodłej kuźni.  
Po coś rozniecić kazał ogień – nie wiem...  
Człek włożył w ogień chrust i słomy wiechę  
I nachylońy twarzą nad zarzewiem,  
Rozdymał ogień swym kowalskim miechem...  
Potem żelaza huczącą brzękotę  
Cisnąłeś w biały żar. A gdy weń wpadło,  
Czerwonym kwieciami i płomiennym złotem  
Zakwitło... Wtedy na lśniące kowadło  
Rzuciłeś miazgę rozżarzoną butnie,  
A mnie w twarz hasła podniętę radosną:  
„Takie kuj sobie struny, taką lutnię!”  
... Nie gram. Żelazna pieśń brzmi mi za głośno...<sup>24</sup>

We wczesnym utworze Leopolda Staffa *Sen na skrzydłach zmierzchu*, w którym na obrazy przekładane są „stany duszy”, pojawia się połączenie motywu złotnika i muzyki łączące, jak mówi refren tego wiersza, „wszystko, co tajemnicze, (...) i co pierzchliwe i co przelotne” (I 17)

... Zza drzwi zamkniętych melodia cicha  
Lutni dolata. Tęskni i wzdycha  
Hold pazia u stóp królowej wygran.  
Cyzelowany pięknie filigran  
Rodzi gdzieś w myśli mistrza ta nuta,  
Jak złotniczego miękki takt dłuta,  
Takt z srebrnym pasmem melodii splecion,  
Gdzieś z czarodziejskich przędzionej wrzecion... (I 18)

Staff, czytelnik a później tłumacz autobiografii Benvenuto Celliniego, wiedział, że miał on z woli swojego ojca zostać muzykiem. Według relacji artysty, jego ojciec powiedział:

„Nie chcę, by uprawiał inną sztukę poza graniem i komponowaniem; bo mam nadzieję, że w tym zawodzie zrobię zeń największego w świecie artystę, jeśli mi Bóg użyczyci życia”. (...) Prosiłem ojca, by pozwolił mi ry-

<sup>24</sup> L.M. Staff, *Utwory wybrane*, s. 163–164.

sować w pewnych godzinach dnia, resztę zaś czasu chciałem poświęcić graniu, byle go zadowolić. Na to mi rzekł: „Więc granie nie sprawia ci przyjemności?” Odpowiedziałem: „Nie, bo sztuka ta wydaje mi się zbyt niską wobec tej, którą mam w zamyśle<sup>25</sup>.”

Sonet Leopolda Staffa *Benvenuto* pochodzący z tomu *Łabędź i lira* dowodzi, że poeta znał doskonale dzieje artysty i miał zamiar w poetyckiej miniaturze z jubilerską precyzją oddać miniaturę<sup>26</sup>. Trudno w sposób bardziej lakoniczny opowiedzieć epizod, który sam Benvenuto zrelacjonował w rozdziale czwartym swoich pamiętników<sup>27</sup>. Ludwik Maria Staff także sięga do losów florenckiego złotnika, by w konwencji liryki roli (i z nawiązaniem do jego pieśni napisanej w więzieniu) w wierszu *Cellini mówi*: ukazać witalistyczny światopogląd renesansowego twórcy. Na koniec monologu artysta składa niejako swój podpis, pozostawia sygnaturę:

Pytaj ucznia Ascania, kto mi nie dowierza;  
Powie wam snadnie, iż nie darmo ma ręce  
Nadworny złotnik króla Francji i Papieża.  
Benvenuto Cellini, urodzon w Firenze<sup>28</sup>.

Młodszy brat Leopolda Staffa próbował nakreślić swój program poetycki w opozycji do ideału „czytelatorstwa”, które odrzucał w programowej *Inwokacji krzykliwej i rubasznej*:

Po szlifiersku rzezanych nie śpiewam wam słów,  
W blaszki lśniące ni w dzwonki lutni swej nie stroję<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> *Benvenuta Celliniego Żywot spisany przez niego samego*, przeł. L. Staff, Wrocław 1948, s. 18–19: „Mój zapal był tak wielki czy też moje zamiłowanie tak szczere, że w ciągu kilku miesięcy dościsnąłem dobrych, nawet najlepszych towarzyszy swej sztuki i zacząłem z trudów swych ciągnąć pewne korzyści. Mimo to starałem się sprawić dobremu ojcu memu przyjemność, grając na flecie lub na rożku i ilekroć mnie słuchał, ronił łzy wśród głębokich westchnień”. Tamże.

<sup>26</sup> Por. M. Szczot, *Klasycyzm Leopolda Staffa*, Poznań 2004, s. 63–64. O wierszu tym więcej w rozdziale *Renesansyzm Leopolda Staffa*.

<sup>27</sup> *Benvenuta Celliniego Żywot spisany przez niego samego*, s. 33 i n.

<sup>28</sup> L.M. Staff, *Utwory wybrane*, s. 67.

<sup>29</sup> Tamże, s. 64.

W wierszach Leopolda Staffa znajdzie się nie tylko złotnik, ale i „po-złotnik”, malujący tanią „pozlótką” zwyczajne a nawet tandetne przedmio-ty – to poeta z wiersza *Odkrywca złotych światów* – starzejący się Verlaine:

Aż postarzał się... Tęskniąc jako łódź w przystani,  
Począł malować w izbie swej pyłem pozłótki  
Drzwi, łóżko, krzesło, w którym, na pieśń zmieniał smutki,  
Okno i papierową umbrę lampy taniej...

I znalazł świat swój złoty – dziecinny odkrywca. (I 434)

Wszzechobecny u Verlaine’a motyw barwy złotej<sup>30</sup> ma wiele wspólnego z metaforyką złota panującą w wierszach Staffa<sup>31</sup>.

Artysta w dojrzałym modernizmie to kreator, a nie imitator. Inna, bardziej ukryta, opozycja, o której w odniesieniu do literatury młodopolskiej pisał Wojciech Gutowski jako o opozycji „stłumionej”, to antynomia kreator – medium<sup>32</sup>. Występuje ona w refleksji o poezji Bolesława Leśmiana, który zarówno w wypowiedziach dyskursywnych, jak i w samych wierszach związał ze sobą ściśle poezję i śpiew, a poetę ukazywał właśnie jako śpiewaka. We wczesnym wierszu *Idealy* (1897) sformułował myśl, której nigdy potem nie wyraził tak bezpośrednio, a która wydaje się ważna w jego światopoglądzie poetyckim, gdyż stanowi odrzucenie poezji jako zamkniętego kształtu. Pierwsza strofa zostanie w dalszej części wiersza zaprzeczona. „My” nie oznacza tu wcale „ja”:

Kształt jest najwyższym naszym ideałem,  
W nim chcemy zmieścić wszechświat symetrycznie;  
Duch w naszych myślach także stał się ciałem,  
W cudowną formę zmieniony magicznie... (559)<sup>33</sup>

<sup>30</sup> R. Patyk, *Szlakiem ptaków niebieskich, czyli „podróż szalona” Staffa. O „Odkrywcy złotych światów”*, w: *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2005.

<sup>31</sup> Por. M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Wrocław 1988.

<sup>32</sup> W. Gutowski, *Kreator i medium. Wokół problemu tożsamości artysty*, w: tenże, *Konstelacje Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 165.

<sup>33</sup> Skrót ten odsyła do edycji: B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstępem opatrzyła M. Jakitowicz, Toruń 1995.

Według młodego Leśmiana myśl nie mieści się w formach, a marzenie w zamkniętych kształtach.

Ale są myśli, ale są uczucia,  
Dla których nie ma kształtu ni wyrazu,  
(...)  
Są takie prawdy najwyższe i święte,  
W krąg otoczone tajemnic krainą,  
Które jakoby we dźwięki zakłęte,  
Tylko melodią gdzieś – w bezmiary płyną!... (560)

Podmiot mówi o poszukiwaniu właściwego słowa i o duchowych skutkach nazywania – „bóg we mnie zabity”. To, co zamknięte i skończone petryfikuje i uśmierca (duch ożywia – litera zabija). Idealem w młodzieńczym wierszu nie są więc skończone formuły, ale „pełne melodii, pełne dźwięków życie”, „skrzydlate marzenia” i „pieśni” (560). 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>34</sup>.

Słowa Rilkego „Gesang ist Dasein” pochodzące z III sonetu do Orfeusza – „Śpiew to istnienie”<sup>35</sup>, „Śpiew jest istnieniem”<sup>36</sup> – stanowią najbardziej lapidarny wyraz nie tylko głębokiego związku muzyki i poezji w wielkim modernizmie<sup>37</sup>, ale i czegoś więcej – przekonania, że muzyka przenika byt. Modernistycznego nawrotu do muzyczności nie akcentuje Hugo Friedrich, ale właśnie autora *Struktury nowoczesnej liryki* można przyłapać na niechęci do Rilkego, poety, który nie do końca pasuje do jego modelu chłodnej kreacji poezji nowoczesnej<sup>38</sup>. W *Notatkach o me-*

<sup>34</sup> Por. M. Głowiński, *Słowo i pieśń. (Leśmiana poezja o poezji)*, w: tenże, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

<sup>35</sup> R.M. Rilke, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1974, s. 269.

<sup>36</sup> R.M. Rilke, *Śpiew jest istnieniem*, wybór, tłumaczenie i posłowie B. Antochiewicz, Wrocław 1994. Por. J. Zięba, *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, Kraków 2000, s. 214.

<sup>37</sup> Por. A. Szlagowska, *Modernistyczny dialog z muzyką w twórczości Rilkego*, „Muzykalnia IV”, Zeszyt niemiecki nr 1.

<sup>38</sup> H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978.

*lodii rzeczy* Rilke wyraził to, co Leśmian wpisał innymi słowami w swoje wypowiedzi programowe<sup>39</sup>:

XX. Głęboki ból sprawia, że ludzie milkną i zaczynają słuchać. Na co dzień słyszą tylko mniejsze lub większe fragmenty owej potężnej, rozbrzmiewającej w tle melodii. Wielu w ogóle już jej nie słyszy. Są jak drzewa, które zapomniały o swoich korzeniach i sądzą, że cała ich siła i życie tkwią w szumiących gałęziach. Wielu jest też takich, którzy nie mają czasu, by jej słuchać. Nie pozwalają nadejść godzinie. To biedni wygnańcy, którzy zgubili sens istnienia<sup>40</sup>.

XXI. Jeśli więc chcemy zostać wtajemniczeni w życie, musimy zwrócić uwagę na dwie rzeczy:

Po pierwsze na wielką melodię, na którą składają się przedmioty i zapachy, uczucia i przeżycia, zmiernicy i tęsknoty, –

po drugie na pojedyncze głosy, które wpisują się w ten pełno brzmiący chór i dopełniają go.

I aby uzasadnić dzieło sztuki, które jest obrazem życia głębszego, więcej niż teraźniejszego, przeżycia możliwego zawsze i o każdym czasie, trzeba oba te głosy, ten należący do określonej godziny i ten należący do grupy obecnych w niej osób, w odpowiedni sposób do siebie nawzajem odnieść i zrównoważyć<sup>41</sup>.

Orfizm jako modernistyczna postawa poetycka ma wiele źródeł i wiele wariantów, wśród których Rilkeński miał w Polsce znaczącą recepcję<sup>42</sup>. Wcześniejsza, skomplikowana gra Mallarmégo z tradycją orficką długo torowała sobie drogę do literatury polskiej. Poeta francuski głosił:

<sup>39</sup> O analogiach Rilke – Leśmian por. 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.

<sup>40</sup> R.M. Rilke, *Notatki o melodii rzeczy*, tłum. T. Ososiński, „Zeszyty Literackie” 2007 nr 100, s. 17.

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> Por. B. Surowska, *Orfeusz w poezji Rainera Marii Rilkego*, w: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*. Studia pod red. S. Zerańskiej-Kominek, Gdańsk 2003; K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004.



Orfickie wytłumaczenie Ziemi jest jedynym obowiązkiem poety oraz grą literacką w pełnym tego słowa znaczeniu<sup>43</sup>.

Twórcy z generacji Staffa i Leśmiana wiedzą już, że nie da się bez zwątpienia wcielić w rolę Orfeusza, a jednak podejmują takie próby. Najważniejszym przedmiotem porównań jest dla nich Orfeusz romantyków, przede wszystkim Słowackiego, ale i Norwida<sup>44</sup>. Później, w połowie XX wieku, według słów Ryszarda Przybylskiego, poeta, „który stracił wiarę w harmonię świata, jest poniekąd Orfeuszem bez liry. Nie może nic wyśpiewać”<sup>45</sup>. Orfizm Staffa<sup>46</sup> to orfizm ukryty, który nie wymaga częstego przywoływania samej postaci mitycznej. Staffowski Orfeusz wędruje bez Eurydyki „w Odkrycie”. W finał utworu *Śmierć włóczęgi* wpleciona jest następująca wizja:

Daj mi skrzypce, o pani biała, skrzypce w ręce!...  
 Oto wstaję i idę! A za mną orszakem  
 Idą wszystkie posągi, dziewy i młodzieńce,  
 W bezkresną dal błękitną ukwieconym szlakiem  
 I wszystkie drogi suną, olśnione słonecznie,  
 Jak węże w Orfeusza ślad, pieśnią zachwytną,  
 By i tam szukać ze mną i wędrować wiecznie  
 W Odkrycie... Wszystko złote jest... Wszystko błękitne... (I 967)

Dla autora *Uśmiechów godzin* istotna jest także dokonana w sztuce symbolizmu synteza Chrystusa i Orfeusza<sup>47</sup>. Maria Poprzęcka podkreśla:

<sup>43</sup> S. Mallarmé, list do Paula Verlaine’a z 16 listopada 1885. Cyt. za: P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid...*, s. 303.

<sup>44</sup> M. Siwiec, *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002. Tu s. 98 i n. O słowach Norwida „Kierunkiem więc trzecim, / Orfejskim pójde”.

<sup>45</sup> R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 14. Por. J. Poradecki, *Orfeusz poetów XX wieku*, w: *Prorocy i sztukmistrze. Eseje o poezji polskiej XX wieku*, Warszawa–Łódź 1999.

<sup>46</sup> H. Krukowska, *Orfizm Leopolda Staffa*, w: *Ateny Rzym Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotki-cha, Białystok 2008, s. 355–365.

<sup>47</sup> Por. M. Poprzęcka, *W stronę ukochanych cieni. Obraz Orfeusza w sztuce symbolizmu*, w: *Mit Orfeusza...*, s. 228. Badaczka zwraca uwagę na przyczyny zainte-

*Dalsza część książki dostępna w wersji  
pełnej.*

