

Monika Cieřlik*

 <https://orcid.org/0000-0002-5574-5160>

Między Bogiem a Naturą Słowo i muzyka w świecie Leřmiana

Poezja Bolesława Leřmiana zarysowuje szereg wielokierunkowych relacji zachodzących pomiędzy Bogiem a Naturą¹. Pořrednikiem między nimi jest człowiek, a szczególnie obdarzony wyjątkową wrażliwością na głos świata poeta-řpiewak, w którym spotykają się oba bieguny i który zdolny jest odzwierciedlić je w słowie i muzyce. Poeta staje się instrumentem przeobiekowania pieśni świata w słowa, pozwalającym ją wyrazić. Muzyka tu występująca ma charakter witalistyczny², co oznacza nawiązanie do muzyki ludowej, natury i sił pierwotnych. Jej specyfika sprawia, że na różne sposoby wpływa na poszczególne składowe świata. Z jednej strony, prowadzi do ich ożywienia, przejřcia ze sfery niebytu w istnienie, z drugiej strony, do zachowań autodestrukcyjnych, których rezultatem jest řmierć lub wcielenie się człowieka w Naturę. Słowo, będące atrybutem Boga, ukazane zostaje jako ograniczone i niezdolne do uchwycenia, jak to ujmują Leřmian, tajemnicy istnienia. Elementem, który wyzwala je z więzów, jest rytm – to on pozwala

* Mgr; Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Wydział Humanistyczny, kierunek filologia polska, ul. Jagiellońska 11, 85-067 Bydgoszcz; e-mail: czajka_czajka@o2.pl.

- 1 Pojęcie (i pisownię) „Natura” jako charakterystyczne dla mitu Natury (archaicznego), tyleż opozycyjnego, co splecionego z mitem Boga (nowoczesnym), przyjmuję za: L. Wiřniewska, *Między Bogiem a Naturą. Komparatystyka jako filozofia kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2009.
- 2 Muzyczność obecną w poezji Leřmiana można powiązać także z witalizmem jako stylem muzycznym, w którym szczególną rolę odgrywają pierwotność instynktów człowieka, folklor oraz rytm. Zob. M. Gąsiorowska, *Witalizm – panorama*, w: *Muzyka polska 1945–1995. Materiały sesji naukowej 6–10 grudnia 1995 w 20-lecie Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki*, pod red. K. Droby, T. Małeckiej, K. Sz wajgiera, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 53–66.

„przeinaczyć” (Po, 356)³ treść. „Sztuka rytmu”⁴ jest niematerialna i bezcielesna, charakterystyczna dla pierwotności i zdolna wyrazić czyste myślenie. Wobec tego zadaniem poety staje się poszukiwanie odpowiednich słów i przemienianie ich treści za pomocą rytmu. Wspomniane skomplikowane relacje powodują, że Leśmianowski świat często usytuowany zostaje na krawędzi, na pograniczu, nad przepaścią. Rola, którą odgrywa w tej poezji Stwórca, okazuje się daleka od tej, jaką przypisuje mu chrześcijaństwo. Leśmian dokonuje zjednoczenia Stwórcy z Naturą, co odwraca znaczenie chrześcijańskich motywów, a czasem nawet prowadzi do zakwestionowania Jego istnienia.

Człowiek pomiędzy Bogiem a Naturą

Leśmian przedstawia poetę jako człowieka o ogromnej wrażliwości na głos świata, zjednoczonego silną więzią z Naturą. Te cechy wraz z wyraźnie podkreślaną sensualnością jego odczuć, wskazują, że związek poety, używając określenia Leśmianowskiego, z istnieniem zachodzi nie na płaszczyźnie umysłu, lecz cielesności. To poprzez swoje ciało, które zostaje włączone w nurt istnienia, poznaje on życie, wszechświat i wieczność. Ciało staje się narzędziem, dzięki któremu może ono przemówić, a dokładniej zaśpiewać, gdyż to, co w swoim wnętrzu odczuwa człowiek, jest muzyką – rytmem, tańcem i pieśnią świata: „Ciało me, wklęte w korowód istnienia, [...] Zna płąsy gwiazdne, wszechświatów taneczność / I wir i turkot rozszalałych jazd – / Pieśnią jest życie i pieśnią jest wieczność [...]” (C, 513). Poeta zostaje włączony w taneczny, śpiewny korowód, który obejmuje zarówno świat, a więc Naturę, jak i Boga, który go porusza i „rozdzwania” (C, 513). Pieśń przybywa do poety z zewnątrz, niezależna od jego woli i nie może on zapanować ani nad jej pojawieniem się, ani nad treścią. Bardziej przeczuwa jej obecność, niż jej doświadcza, bo jest ona czymś ulotnym, istniejącym poza formą. W wierszu *Zamyślenie* (Z, 276) zostaje przyrównana do dzikiego, niebezpiecznego, przybyłego z lasów zwierzęcia, które dopiero trzeba oswoić i nauczyć mowy. Takie porównanie podkreśla, podobną jak poety, dwoistość pieśni, która zawiera w sobie muzykę, utożsamianą z Naturą, dzikością i brakiem reguł oraz słowa, które odzwierciedlają rygor, porządek i prawo. Poeta jednak tylko wtedy, gdy będzie bierny i do pewnego stopnia przezroczysty, stanie się dla pieśni odpowiednim schronieniem. Będzie ona mogła wtedy sama się w nim przeistoczyć, przyoblec w słowa i,

3 B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010. Odwołania z utworów Leśmiana oznaczam w tekście głównym następującymi skrótami: C – *[Ciało me, wklęte w korowód istnienia]*, D – *Dąb*, E – *Epilog*, G – *Głuchoniema*, I – *Ideaty*, J – *Jadwiga*, K – *Karczmia*, Pi – *Piła*, Po – *Poeta*, Ś – *Świdryga i Midryga*, Z – *Zamyślenie*, dodając numer strony.

4 Tenże, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i opracował J. Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, s. 22.

wreszcie, „wygwarzyć” (Z, 276). Przemianę tę rozumieć można jako przejście od dzikiej Natury do oswojenia przez słowo (należące do obszaru Boga, ale przeobrażone przez rytm).

Jakakolwiek ingerencja niszczy istotę pieśni i uniemożliwia objawienie się tajemnicy, dlatego też artysta stara się dla niej upodobnić do Boga: „być niewidzialnym, jak ten, co mnie stworzył” (Z, 276). W konsekwencji poeta nie jest twórcą, bo sytuuje się w hierarchii poniżej stworzonego dzieła: „[...] nie śpiewam, lecz jeno słowami przez okno / W świat wyglądam, choć nie wiem, kto okno otwiera” (Z, 276)⁵. Jego rolę można porównać do roli instrumentu, który pod wpływem impulsu rozbrzmiewa i pozwala słyszalnie zaistnieć dźwiękom. Jednak impulsem, który rozbudza poetę jest i samo istnienie, i Stwórca. Wedle słów śpiewaka, to: „Bóg [...] W pierś mą uderza i rozdzwania w dal...” (C, 513), burząc krew i wzniecając twórczy obłęd. W ten sposób zarysowuje się obraz, w którym Bóg, rozdzwaniający człowieka, oraz istnienie, objawiające się jako pieśń, a wreszcie i ciało poety-śpiewaka, pełniące rolę narzędzia przemiany, tworzą całość (ale nie hierarchiczną).

Widoczne jest tutaj odmienne od chrześcijańskiego ujęcie Boga, który wykorzystuje cielesność, a więc sferę Natury, aby ukazać człowiekowi tajemnicę, umożliwić poznanie życia i wieczności. To poeta zatem stwarza obraz jedności: „[...] pieśnią całe ogarniam niebiosy, / I ziemię całą widzę poprzez śpiew!” (C, 513). Skoro pieśnią są życie i wieczność, to Bóg jako ten, który ujawnia tajemnicę, pozwala człowiekowi właśnie dzięki życiu i wieczności spojrzeć na niebo i ziemię, ogarnąć je, a więc ujrzyć całokształt istnienia wszechświata poniekąd boskimi oczyma.

Sposób, w jaki poeta-śpiewak ujmuje pieśń w słowa, związany jest z pojęciem „ideałów”, które w wierszu o tym tytule (I, 555–556) zostają przedstawione dwójście. W pierwszym przypadku to skończone, materialne kształty, uznawane za najwyższy ideał. Współdziałają one z myślą, ponieważ dzięki myśli twórca może

5 Fragment ten w ciekawy sposób wiąże się z cytatem pochodzącym z artykułu Andrieja Biełego: „Muzyka to okno, przez które wlewają się w nas potoki Wieczności i bryzga magia” (tłum. za A. Sobieską, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005, s. 118; zob. A. Белый, *Символизм как миропонимание*, w: tegoż, *Арабески*, Мысль, Москва 1911, s. 225.). Oba teksty wykorzystują te same elementy – okno oraz śpiew i muzykę – jednak w odmienny sposób. Dla Biełego okno tożsame jest z muzyką, a więc to za pomocą muzyki w ludzi wnika z zewnątrz Wieczność i magia. Przy tym podmiot jest zbiorowy, co może oznaczać, że wszyscy ludzie predysponowani są do szczególnej, głębszej formy poznania. Inaczej dzieje się u Leśmiana – poeta stoi samotnie wobec tajemnicy i to z niego, a nie z zewnątrz, wydobywa się słowo. Dopiero ono wraz z muzyką staje się pieśnią, która, co warto podkreślić, tworzy się sama, bo poeta u Leśmiana nie śpiewa, a jest tylko narzędziem przeistaczania się muzyki w pieśń opatrzoną słowem. Wydaje się, że najważniejszym pytaniem, które rodzi się z zestawienia obu fragmentów, jest pytanie o to, kto otwiera okno przed Leśmianowskim poetą?

ująć wszechświat w formie i symetrii. Jako drugi przypadek pojawiają się, jak nazywa je Leřmian, ideały czuć, których charakter jest odmienny. Obecne są one jedynie w marzeniach, a wyrazić się mogą tylko bezcielesnie. Ideały czuć ujęte w formę zatracają swoją istotę, błędną i ubożęją. Dla nich konieczny jest inny, niematerialny środek wyrazu. Zatem skontrastowane zostają tu myśl z czuciem oraz zmaterializowana forma z bezcielesnością. Za sprawą tej dychotomii uwydatnia się dwoistość i wewnętrzne pęknięcie samego człowieka, który czuje w sobie i próbuje wyrazić oba ideały. Z powodu tego rozdarcia postrzega on siebie jako pół-boga w życiu, a więc w sferze materii, i boga w ideale, czyli w bezcielesności marzenia: „Dwie nam są losów wyznaczone drogi: / Sługi i pana co włada wspaniale!” (I, 555). Paradoksalnie, ludzka cielesność, która umożliwia odczuwanie istnienia, okazuje się jednocześnie przeszkodą w jego wyrażaniu. W tej sytuacji słowo, będące głównym narzędziem poety, staje się kajdanami dla marzeń, ogranicza ich treść i istotę, jest trucizną, w której zanika to, co nieuchwytne. Jedynym środkiem, mogącym unieść ideały czuć, okazuje się muzyka, to ona dzięki swojej bezcielesności staje ponad słowem i może wyrażać niewyraźalne. W ten sposób Leřmian wartościuje opisane elementy, sytuując tajemnicę ponad prawdą, bezcielesność ponad formą, uczucie ponad myślą, muzykę ponad słowem:

Są takie prawdy najwyższe i święte,
W krąg otoczone tajemnic krainą,
Które jakoby we dźwiękach zakłęte,
Tylko melodią gdzieś – w bezmiary płyną!...
(I, 555)

Jednak słowo, które okazało się ograniczone, może wyzwolić się dzięki rytmowi. W samoświadomości Leřmiana pełni on niezwykle ważną rolę⁶. Jednak wydaje się, że należy go rozumieć nie tylko jako środek poetycki, ale przede wszystkim jako odzwierciedlenie ruchu i zmienności świata. W rytmie poeta dostrzega pierwotność, która pozwala przemieniać słowa, uwalniać je z więzów zastygłych znaczeń – poeta: „słowa nawleka / Na sznur rytmu [...] Treść, gdy w rytm się stacza, / Póty w nim się kołysze, aż się przeinacza” (Po, 356). Dopiero w ten sposób przeistoczona treść jest w stanie uchwycić tajemnicę. Leřmianowski poeta staje się więc poszukiwaczem przeinaczonych słów. Z tego powodu towarzyszą mu trud, łyż i obłęd. Twórczość staje się rozpaczliwą walką, próbą przywłaszczania sobie Natury, a nawet sprzysiężeniem się z otchłanią. Bohaterem nie jest więc poeta racjonalny, ale jego antynomia – obłąkanie. Podobnie sama poezja nie dąży do wyrażenia prawdy, lecz właśnie tajemnicy.

6 Zob. B. Leřmian, *Rytm jako światopogląd oraz U źródeł rytmu*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice...*, s. 40–42 oraz 52–58.

Wiersz *Poeta* ukazuje konsekwencje takiego stanu rzeczy – nieudolność artysty związaną ze zwykłymi ludzkimi obowiązkami i praktycznymi wyzwaniem życia. O to w utworze oskarża go żona: „Giniemy... Córki nasze – w nędzy i rozpacz... [...] Spójrz – my tu pod płótem / Mrzemy z głodu bez jutra, a ty nie wiesz o tem!” (Po, 356). Twórca jednak jest świadomy swojej niezaradności, cierpi z powodu krzywdy, którą zadaje własnej rodzinie, dlatego: „ze łzami w gardle / Wiersz układa pokutnie” (Po, 356). Tym samym poezja zostaje ukazana jako sposób na zadośćuczynienie za popełnione zło i beznadziejność ziemskiego życia. W odpowiedzi na dwoistość poety, jego szal twórczy w nieunikniony sposób spleciony z uderzającą nie tylko w niego niezaradnością życiową, Bóg, nazwany tu znawcą słowa, kieruje do niego znamienno, bo także dwojaki, gest – uśmiecha się i jednocześnie grozi pięścią. Oznacza to, że Stwórca akceptuje poetyckie szaleństwo, tak jak wynikający z niego związek człowieka z Naturą. Natomiast potępia on życiową bezradność poety. Przy tym owa dwoistość dotyka również samego Boga. Z jednej strony, przedstawiony on zostaje jako stwórczyni ładu i harmonii, ten, który włada słowem, a kieruje się regułami i prawami. Jednak z drugiej strony, jest Bogiem szaleńców, popiera twórczy egoizm, słuszną dumę i chęć zapanowania nad Naturą, a nawet sam wywołuje w człowieku taki obłęd.

Poza omówionymi powyżej cechami, pieśń posiada jeszcze jedną, jak wydaje się, najgroźniejszą cechę – daje władzę. Przedstawione to zostaje w wierszu *Epilog* (E, 54), który ukazuje dwie odmienne postawy ludzi, dążących do poznania głębi istnienia. Pierwsza z nich reprezentowana jest przez człowieka wpatrzonego w życie, który chce swą duszę tchnąć w głąb marzeń. Spotyka się jednak z niemocą, popada w smutek i melancholię. Druga jest udziałem poety, który odwołuje swego „brata” od zapatrzenia w życie i świat. Według niego należy zapomnieć o krótkim i przemijającym życiu, a spojrzeć w dalekie szlaki gwiazd. Tym, co może uwolnić człowieka od banalności życia, jest znowu pieśń, więc poeta nakłania:

[...] Pij truczną mej pieśni, cenniejszą od złota,
Pieniącą się obłędem wonnym, niby kwiaty!
[...] Pij truczną mej pieśni i w tajemne znaki
Swych przeczuć wglądaj zawsze ufny, jako dziecię!
(E, 54)

Obłędna pieśń jest zarazem truczną, odwołuje od racjonalnego myślenia, a wprowadza do sfery intuicji i przeczuć⁷. Ponadto wyrzuca duszę z ram przeznaczonego

7 Ten aspekt poezji Leśmiana łączony jest z filozofią Henri Bergsona, o której sam poeta pisze w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* oraz pośrednio w *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice...*, s. 7–20 oraz 21–39. Z szeregu opracowań na ten temat warto wymienić choćby następujące: M. Podraza-Kwiatkowska, *Leśmianowy „czyn”*,

jej śmiertelnego losu i pozwala zaistnieć w innym świecie, przekroczyć, ostre dotąd, granice. Poeta chce opanować bratnią duszę, co ważne „stworzoną od Bożego tchnienia” (E, 54) i dać jej – władzę swojej poezji – inne, dłuższe i lepsze istnienie. W ten sposób artysta podważa panowanie Boga nad duszą, natomiast w ostatniej strofie kreuje samego siebie na stwórcę:

A oto przykazanie daję ci w żałobie
Z moich marzeń Synaju, gdzie ukryty płonę:
Czyń tak zawsze i dumaj, jak gdyby ku tobie
Oczy wszystkich umarłych były wciąż zwrócone!
(E, 54)

Obecne są tu dwa odniesienia do Starego Testamentu. Pierwszym jest przekazanie przez Boga Mojżeszowi dziesięciu przykazań⁸, które w wierszu zostają zastąpione napomnieniem o umarłych, co też stanowi swego rodzaju nakaz moralny, jednak wypełniany nie wobec Boga, a innych ludzi. Drugim odniesieniem jest płonący krzew, w którym u podnóża góry Synaj ukazał się Mojżeszowi anioł boży i polecił mu wyprowadzić Izraelitów z Egiptu⁹. Oznaczać to może, że poeta swoją pieśnią chce uwolnić „brata” z niewoli racjonalnego myślenia, melancholii, smutku, pokładania nadziei w życiu. Niewątpliwie wiersz przedstawia poetę jako człowieka posiadającego boską władzę i roszczonego sobie prawo do kierowania ludzkim istnieniem. Natomiast narzędziem tej władzy staje się pieśń.

Bóg a Natura

Odrębną kwestię stanowi w poezji Leśmiana bezpośrednia relacja zachodząca pomiędzy Bogiem a Naturą, co chyba w najpełniejszy sposób ukazuje ballada *Dąb* (D, 190–191), przy czym elementem pełniącym w tekście kluczową rolę okazuje się muzyka. Bohaterem wiersza jest dębowy upiór, który zjawia się w kościele i grając na organach zaczyna opowiadać o (u)czuciach (por. „ideały czuć”) lasu. Aby zrozumieć jego przynależność do Natury, warto przyjrzeć się jego złożonej istocie. Łączą się w nim sfery duchowości i Natury. Upiór¹⁰ bowiem to zwykle potępiona, blakająca się dusza człowieka, natomiast dąb funkcjonuje jako symbol cielesnej

„Ruch Literacki” 1964, z. 5–6, s. 259–272 oraz J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 62–91.

⁸ *Księga Wyjścia* 20, 1–17, w: *Stary Testament*, tłum. Stanisław Łach, Pallotinum, Warszawa 1971, s. 85.

⁹ Tamże, 3, 1–12, s. 70.

¹⁰ Upiór to duch, widmo człowieka zmarłego, blakającego się po świecie i nawiedzającego żywych. Zob. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa

siły, żywotności i długowieczności. Ważne jest również znaczenie, jakie posiadało to drzewo w wierzeniach ludowych. Dąb był poświęcony m.in. słowiańskiemu bogu piorunów Perkunowi, a co jeszcze ciekawsze, uznawano go też za narzędzie komunikacji między niebem a ziemią, a więc tym, co przynależne Bogu lub Naturze. Był też ojcem rodu ludzkiego oraz alegorią człowieka¹¹. Dla wydobycia związku dębowego upiora z Naturą znaczący okazuje się również refren ballady:

Grajże, graju, graj,
Dopomóż ci Maj,
Dopomóż ci miech, duda
I wszelaka ułuda!
(D, 190)

Upiorowi w grze ma pomagać Maj (którego rolę podkreśla zapis wielką literą) – miesiąc związany z rozkwitem przyrody, płodnością i witalnością oraz ułuda, a więc doświadczenie zwodnicze. Po raz kolejny Natura, muzyka i wyrażane przez nią uczucia stanowią opozycję dla rozumu. Pieśń, którą wydobywa z organów bohater, znacząco odbiega formą i charakterem od muzyki kościelnej. Określona zostaje jako „pokrzyżowanie” (D, 190) ryku, jęków, lamentów i wrzawy – zatem właściwie hałas. Jej opis odzwierciedla jednak założenia wspomnianego tu już witalizmu, który w muzyce jest kategorią wyrazową (tzn. nadającą jej określony charakter, pewną jednorodność interpretacyjną), zakładającą istnienie pierwotnej siły życiowej i towarzyszących jej wyznaczników, takich jak hałas właśnie, ruch, rytm, dynamizm, szybkość, zabarwienie folklorystyczne, sonoryzm¹². Zjawisko to odwołuje się do zmysłowego, wręcz biologicznego, postrzegania świata, jednak reprezentujące je kompozycje są niezwykle precyzyjnymi konstrukcjami, co tworzy efekt uporządkowanego chaosu¹³.

Niezwykłość muzyki dębowego upiora sprawia, że w kościele pojawiają się (na pewno przywykli do innego typu muzyki) słuchacze: święci, którzy wyszli z obrazów oraz sam Bóg, „niebываły w tej porze [...], lecz cały zasłuchany” (D, 190). Wtedy to organista wpadł w leśny szal i „Wygrzmiał z miechów to wszystko, co las myśli o Bogu!” (D, 190). Ale nie są to myśli pochlebne. Zaczyna on opowiadać muzyką historię cierpień przyrody – gra o obłędzie drzew, snach martwej zieleni, o rozpacz i marszach żałobnych, milczeniu i śmierci lasu, o łzach i nieukojonym

1982, s. 220–223 oraz *Upiory*, w: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 1231.

11 Zob. *Dąb*, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, s. 63–65.

12 Zob. I. Pacewicz, *Sonoryzm*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, pod red. Marka Podhajskiego, t. 1, *Eseje*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, Gdańsk 2005, s. 269–275.

13 M. Gąsiorowska, dz. cyt., s. 59–60.

żału. Sam sposób gry przypomina raczej walkę z instrumentem, niż uporządkowany, opanowany akt twórczy – upiór uderza i bije w organy „rąk swych zmorą nie zmorą” (D, 190), „stare miażdżąc im koście” (D, 191). Zmora, rozumiana jako widmo dręczące człowieka w czasie snu, może stanowić nawiązanie do koszmaru sennego¹⁴ i sugerować, że muzyka ma oniryczny, odrealniony charakter. Podkreśla to jej związek z marzeniem i uczuciem, a tym bardziej stawia to ją po innej stronie, niż racjonalne myślenie. Ten sen nacechowany jest pejoratywnie – to koszmar. Ale właśnie jego ujemne zabarwienie współgra z treścią pieśni, bo przecież upiór opowiada muzyką o destrukcji i cierpieniu lasu. Sposób gry także odzwierciedla wyrażane emocje – hałas i koszmar łączą się z rozpaczą. Jednak powstała z celowego chaosu pieśń przybiera niezwykłą formę – staje się „od wnętrza zieloną, a po brzegach kwiciatą” (D, 190), a więc żywą. Pokazuje to, że chaos wiąże się z życiem, śmierć z odradzaniem, a muzyka odnawia się cyklicznie, niczym sama Natura. Pieśń staje się środkiem wyrazu dla tego, co dotąd pozostawało niewidoczne czy nieznane Bogu i potrafi bezsłownie opowiedzieć o uczuciach Natury. To właśnie muzyka sprawiła, że „między Bogiem a grajem znikła inszość i przedział” (D, 191), że możliwe stało się porozumienie reprezentantów dwóch przeciwstawnych biegunów. W tym momencie pieśń obejmuje swoim oddziaływaniem sam kościół, rozmurawia go od dołu i zazielenia, oceniając twarze słuchaczy – można powiedzieć, że zaczyna przemieniać świątynię w sposób materialny, wpisując ją w Naturę. Podobny zresztą opis zamieścił Leśmian w szkicu *U źródeł rytmu*, w którym przedstawił działanie tzw. pieśni pracy:

Milczenie, utworzone wymarciem pieśni robotnych przy powstawaniu świątyni, wynagradza nam chórny śpiew organów, który [...] świątynię z rytmu powstałą raz jeszcze w rytm obraca, raz jeszcze ją odbudowuje, [...] aby tym murom i sklepieniom ich życiorys śpiewny przypomnieć i zniewolić je do radosnej odnowy swych wcieleń [...]¹⁵.

Rytm przedstawiony zostaje jako czynnik mający moc odnawiania, a w tym kontekście gra upiora może mieć na celu odnowę kościoła, czy nawet religii – w taki sposób, aby uwzględniła ona i wpisała w swą istotę Naturę. Pieśń płynąca z organów w sposób decydujący wpływa także na Boga, nie tylko wzruszając go, ale i sprawiając, że w „duszy mu było i ruczajno i leśno” (D, 191). Oznacza to, że role Stwórcy i jego dzieła zostały tu odwrócone – to Natura przenika i odmienia boską duszę. Muzyka została tutaj przedstawiona jako siła wpływająca na duchowość, materię, byt absolutny, ale przede wszystkim jako pozytywna siła jednocząca i wprowadzająca porozumienie. Bóg, który „dotąd nie słyszał takiego organi-

¹⁴ Zob. A. Gieysztor, dz. cyt., s. 216–224.

¹⁵ B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice...*, s. 56.

sty” (D, 191) dopiero poprzez muzykę poznaje uczucia Natury. Jest to ujęcie, które ujawnia, że wszechwiedza Boga nie jest oczywista, i ogranicza absolutyzację jego myśli, a jednocześnie podkreśla zdolność muzyki do wyrażania tajemnic i rzeczy niewypowiadalnych.

Człowiek a Natura

Ważnym elementem w poezji Leśmiana jest taniec, który można interpretować jako swoiste przejście od *danse macabre* do tańca dionizyjskiego. Motyw ten towarzyszy wkraczaniu bohaterów na drogę prowadzącą ku otchłani lub ich przechodzeniu w sferę niebytu. Nie jest to jednak, jak w średniowiecznej koncepcji, obraz zrównania wszystkich ludzi wobec śmierci i wywyższenia Boga, który jako jedyny daje nadzieję na zbawienie. Podobnie sama śmierć nie zostaje ukazana jako kres życia, i nie podkreśla jego marności. Przeciwnie, Leśmianowski taniec przedstawia się jako obłądne, upajające doświadczenie pierwotności życia i związku człowieka z Naturą – śmierć zaś czy upadek w otchłań okazują się zjednoczeniem z istnieniem, powrotem do tego istnienia, pozwalającym stopić się ze światem w jedność. Za Nietzschem można by powiedzieć, iż dzięki muzyce i związanemu z nią tańcowi, człowieka opanowuje „przecucie najwyższej przyjemności, do której droga wiedzie przez upadek i negację, wskutek czego zda mu się, że słyszy, jakby przemawiała doń wyraźnie najgłębsza otchłań rzeczy”¹⁶. Owa przyjemność to wyrzeczenie się jednostkowej indywidualności człowieka na rzecz zjednoczenia z Naturą.

W balladzie *Piła* (Pi, 180–181) tytułowa zmora zostaje przedstawiona jako nęcąca kibicią, zębami, pocałunkami, uwodząca ludową pieśnią niczym wiejska dziewczyna. Kusi ona parobczaka obietnicą cielesnego spełnienia, jakiego dotąd nie doświadczył z żadną kobietą i o którym nawet nie śnił. Zdobycie kochanka dla niej samej oznacza zadawanie śmierci, jej namiętność sieje zniszczenie, a dawana przez nią rozkosz utożsamia się z bólem. Piła mówiąc: „idę w miłość, jak chadzałam na leśne wyręby” (Pi, 180), nie ma na myśli duchowego doznania, ale fizyczną bliskość, która ma stać się dla chłopca przekroczeniem granic, doświadczeniem nieznanego. To pożądanie oparte na instynkcie i dzikim pragnieniu, u którego kresu leży destrukcja. Zmora w miłosnym uścisku wydiera z kochanka „niejedną duszę” (Pi, 180), rozszarpuje go na części i rozrzuca po świecie z szyderczym okrzykiem: „Niechaj Bóg was pouzbiera, ludzkie omieciny!” (Pi, 180). Wydaje się, że przywołanie w tym momencie Stwórcy ma ukazać rozrzucenie szczątków jako zemstę na Bogu, który nie rozumie namiętności, nie akceptuje popędu Natury.

16 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Alethia, Warszawa 2009, s. 197.

Motyw rozszarpania ciała na części jest znany z mitologii archaicznej: Dionizosa Tytani rozszarpali na kawałki a towarzyszące mu w orszaku bachantki w szale rozrywały swoje męskie ofiary¹⁷; także Ozyrys zamordowany przez swego brata Seta, boga Zła, rozcięty zastał na piętnaście kawałków rozrzuconych po całym Egipcie¹⁸. Warto też wspomnieć, że w *Narodzinach tragedii* Nietzsche opisuje przemianę rozdartego Dionizosa w cztery żywioły¹⁹, a więc pokazuje swoiste zjednoczenie boga ze światem. Podobnie też dzieje się w *Pile*, gdzie morderstwo nie jest wymierzone przeciw parobkowi, ale ma, by tak rzec, unieważnić Stwórcę. Dlatego szczątki chłopca zostają wpisane w Naturę i jej różne wymiary:

Piersią, sobie przywłaszczoną, jar grabieżczo dyszy,
Uchem, wbiegłym na wierzchołek, wierzba coś tam słyszy!
(Pi, 181)

W ten obraz śmierci *à rebours* włączone zostały gesty skierowane do Boga, który nie istnieje:

Jedna noga popod lasem uwija się w tańcu,
Druga włóczy się na klęczkach po zbożowym łańcu.

A ta ręka, co się wzniosła w próżnię ponad drogą,
Znakiem krzyża przeżegnała nie wiadomo kogo!
(Pi, 181)

W tym fragmencie pojawia się nie tylko obraz śmierci *à rebours*, ale i obraz tańca *à rebours*, mianowicie tam, gdzie „noga popod lasem uwija się w tańcu” (jako przeciwieństwo nogi klękającej lub kreslającej znak krzyża ręki), możemy dostrzec odwrócenie koncepcji średniowiecznego tańca śmierci i jego znaczenia²⁰. Idea tańca śmierci, unicestwiającego wszystkich ludzi, nie znajduje swojego odzwierciedlenia w tańcu szczątków parobka, ponieważ one nie podlegają śmierci,

17 Zob. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, *Od epoki kamiennej do misteriiów eleuzyńskich*, tłum. S. Tokarski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2007, s. 338–351 oraz R. Graves, *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 102–108.

18 Zob. M. Eliade, dz. cyt., s. 113–129 oraz Ozyrys, w: W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 813.

19 F. Nietzsche, dz. cyt., s. 108.

20 Zob. M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, tłum. T. Swoboda, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 105–180; J. Barański, *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*, Astrum, Wrocław 2000, s. 11–34; J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 168–183.

trwają w świecie Natury i prawdopodobnie tak, jak to się dzieje w świecie Natury, pozostaną na wieczność wpisane w cykl umierania i odradzania się. Ponadto Bóg nie reaguje na śmierć chłopca, nie przenosi go w zaświaty, nie odpowiada na jego pobożne gesty. W osobie Stwórcy nie realizuje się chrześcijańska nadzieja na pośmiertne wynagrodzenie ziemskich cierpień. Można więc powiedzieć, że taniec szczątków chłopca staje się zaprzeczeniem sensu *danse macabre* – rozszarpanego człowieka nie dotknął śmiertelny los, przeciwnie, tańczy on odrodzony do innej formy istnienia.

Inny wariant tej sytuacji znajdziemy w wierszu *Jadwiga* (J, 358–359), którego bohaterka, podobnie jak chłopiec uwiedziony przez Piłę, trawiona jest przez głód erotyczny i doświadcza miłości połączonej ze śmiercią. Dla niekochanej Jadwigi brak pieśczości stał się największym cierpieniem i właśnie dlatego decyduje się zasmakować jej choćby z czerwem, który reprezentuje śmierć:

„Owom – twoja! Pieść do syta! Nie szczędź w lesie mego ciała!

Jam tu przyszła nie po to, bym się sama ostała...”

(J, 358)

Jej pragnienie cielesnej bliskości zostaje spełnione, natomiast czerw, który przenika kochankę do kości, pozostaje nienasycony – niczym sama śmierć. Życie staje się ofiarą złożoną w zamian za miłość, a doświadczenie erotyczne okazuje się doświadczeniem śmierci. Ciało Jadwigi, będące jedyną drogą do zaspokojenia, bezpowrotnie przeniknięte przez larwę, przemieniło się w zgniliznę, a zostaje po nim biały szkielet, który zadaje gniewne pytania o obietnicę nieba i istnienie Boga:

„Powiedz, czerw, gdzie jest tysiąc obiecanych w niebo ścieżek?”

A on tylko popatrzył – i nic nie rzekł, nic nie rzekł...

„Powiedz, czerw, czy Bóg widział moje męki, moje zale?”

I czy jest On w niebiosach, czy też nie ma Go wcale?” –

(J, 359)

Zatem Bóg i wiara w wynagrodzenie ziemskich cierpień są ostatnią nadzieją Jadwigi. Tylko Stwórca mógłby uzasadnić celowość jej utraconego życia i dać pocieszenie. Jednak w tym świecie Stwórca nie istnieje – czerw „zadarł pysk ku niebu i mackami wzruszył dwiema / I pokazał na migi, że go nie ma, bo – nie ma!” (J, 359). Ma tu miejsce szereg paradoksów: historia śmierci wydarza się w maju, miesiącu witalności i płodności Natury; miłosna pieśczoćta sprowadza śmierć, więc pragnienie spełnienia okazuje się destrukcyjne; Boskie obietnice nie zostają dotrzymane, co podważając fundamentalną zasadę świata, pozbawia człowieka oparcia i nadziei. To moment przełomowy dla bohaterki, która teraz spogląda w zaświaty – i tańczy oraz śmieje się na sposób dionizyjski:

A tam – nicość, rozścierwiona od padołów aż do wyżyn!
 I tańczył i śmiał się biały szkielet Jadwiżyn...
 (J, 359)

Nicości, w którą spogląda Jadwiga, nie należy rozumieć jako realizacji motywu *vanitas*, nie jest ona symbolem przemijania i nietrwałości, ale, jak się wydaje, stanowi kontrpropozycję dla chrześcijańskiego obrazu zaświatów. Unieważnia istnienie Boga, a nawet go zastępuje, stając się jednak nieostatecznym kresem ludzkiego istnienia. Taniec i śmiech szkieletu odartego z nadziei są również w tym wypadku odwróceniem *danse macabre*. Jeśli w epoce średniowiecza czy baroku śmierć obrażała w nicość grzeszne i potępiane ciało, ale dla duszy Bóg pozostawał zbawieniem, to w świecie Jadwigi nie ma Boga, a przy tym śmierć jej ciała nie oznacza nieistnienia, lecz (w domyśle) umożliwia przekształcenie się czerwia w dojrzałą postać bytu. Również emocjonalny charakter tańca został odwrócony – nie jest on tożsamy ze strachem i poczuciem marności, ale z wyzwolonym ze złudzeń śmiechem (który w kulturze judeochrześcijańskiej, szczególnie gdy przypisywano go kobiecie, kiedyś był uznawany za grzeszny²¹). Zakończenie po raz kolejny uzmysławia to, że w poezji Leśmiana tradycyjny obraz chrześcijaństwa zostaje podważony, a wyznaczane przez niego granice moralne – zatarte.

W *Jadwidze* obecne są elementy, które sytuują Leśmianowski świat na pograniczu. Opisane tu wydarzenia rozgrywają się w maju, a „Maj był w lesie i na polu i opodał – na rozstaju” (J, 358) – w miejscu, gdzie rozchodzą się drogi. Ponadto, aby upewnić się o nieistnieniu Boga, Jadwiga znalazła się na krawędzi świata i zaświatów: „ku snowi wieczystemu uchyliła nieco czoła / I spojrzała w zaświaty, a tam nicość dokoła!” (J, 359). Pogranicze sprawia, że zarówno bohaterowie, jak i wydarzenia obecne w poezji Leśmiana, nie są jednoznaczne i spójne, ale znajdują się w momencie przejścia, przeobrażenia, ewolucji w inny stan czy postać.

Pogranicze

Motywow krawędzi, granicy, czy przepaści, a także przejścia pomiędzy nimi lub metamorfozy, często towarzyszy muzyka o charakterze witalistycznym. W wierszu *Świdryga i Midryga* (Ś, 173–175) zarówno treść, jak i budowa wersyfikacyjna oparte zostały na motywie żywiołowego tańca, który kreuje wszechobecny w utworze dualizm. W czasie pijackiego cwału tytułowi bohaterowie zostają zaskoczeni przez Południcę. Ten kobiecy *daemon meridianus* pragnie, by obaj go w tańcu „wyhulali” (Ś, 173). W samej postaci Południcy zawarte są elementy pogranicza: to demon pojawiający się w południe, a więc w momencie, który dzieli dobę na dwie części,

21 Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 145–151.

a właśnie w tym momencie odbywa się taniec tytułowych opojów; zaskakuje ona swoje ofiary zwłaszcza, gdy te odpoczywają na miedzach – przestrzeniach granicznych, na których najczęściej przebywają widma; ponadto to demon powietrzny, zatem sytuujący się pomiędzy niebem a ziemią²². Podwójność i rozdwojenie przenikają tu zresztą wszystkie elementy świata. Ponieważ Południca jest jedna dla obu dionizyjskich tancerzy, więc „rozdwaja się po równu, rozszczepia się żwawo / Na dwie dziewczki, na siostrzane – na lewą i prawą” (Ś, 173), nie tylko istniejąc podwójnie, ale też tworząc opozycję prawej i lewej strony. Taniec porywa wszystkie postacie, potęgując w nich wzajemne nienasycenie:

Jedna dziewczka rąk ma czworo i cztery ma łady!
Niech opoją nas do reszty twe słodkie bezwstydy!
(Ś, 173)

Doprowadza on do śmierci widma, stając się formą przejścia z życia do śmierci. Ciało dziewczyny „podwójne w tańcowaniu, a w śmierci dwukrotne” (Ś, 174) zostaje pogrzebane w dwóch trumnach, które zaczynają uczestniczyć w tańcu, włączając w niego samą śmierć. Ten obłądny wir mąci rozum bohaterów i odbiera im poczucie tożsamości, bowiem obaj łączą się w Świdrygę-Midrygę, nie potrafiąc już rozeznać, która strona świata jest lewą, a którą prawą, w której trumnie leży czyja dziewczyna. Opoje tańcząc, zbliżają się do skraju przepaści:

Tańcowali na czworakach, tańcowali płazem,
Tak i nie tak – i na opak – razem i nie razem!

Aż wwichrzeni w mrok dwóch trumien jak dwa błędne wióry,
Powpadali w otchłań śmierci nogami do góry!
(Ś, 175)

Muzyka w widoczny sposób odpowiada za świat przedstawiony utworu. Wzniciając nieustający ruch, zaburza trwałe formy. Jej pierwotny charakter aktywuje poziom nieświadomości w psychice Świdrygi i Midrygi, co prowadzi do ich upadku w otchłań – którego nie powstrzymuje samozachowawczy rozum. Uwzględniając kontekst muzyczności, można powiedzieć, że bohaterowie stają się ofiarami Południcy właśnie za przyczyną tańca i jego obezwładniającej siły. Obecny w wierszu motyw tańca nad przepaścią, przejścia z życia w śmierć i wielopoziomowego rozdwojenia łączy się w interesujący sposób z samą strukturą tekstu. Ballada została napisana charakterystycznym dla twórczości Leśmiana

22 Zob. A. Gieysztor, dz. cyt., s. 239 oraz *Południce*, w: W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 905.

dystychem²³, który uwydatnia řredniówki i klauzule, natomiast zupełnie eliminuje przerzutnie. Ponadto sylabizm czternastozgłoskowca w zestawieniu z muzycznym, silnie zrytmizowanym charakterem wiersza, powoduje jego sylabotyzację²⁴. Jednak, co najbardziej istotne, zestawienie występujących w utworze stóp metrycznych i ich akcentów (peon III i amfibrach) z rytmem i akcentacją mazura ujawnia, że nakładają się one na siebie z pełną zgodnością. Dla mazura charakterystyczne jest akcentowanie drugiej lub trzeciej miary i figury rytmiczne składające się z występujących naprzemiennie czterech (co odpowiada peonowi III) i trzech (co odpowiada amfibrachowi) nut. Odzwierciedlenie rytmu tańca w wersyfikacji *Świdrygi i Midrygi* potęguje muzyczność wiersza i tworzy jego dosłowny związek z muzyką.

Przestrzeń pogranicza przedstawia też wiersz *Karczma* (K, 367), opisujący miejsce znajdujące się „między niebem a piekłem” (K, 367), a więc poniekąd wpisane w chrześcijański, hierarchiczny model budowy świata. W karczmie, z jednej strony, przebywają widma umarłych grzeszników: pijaków, skąpca, zbrodniarza, nierządnicę, łubieżnego tłuściocha, którzy w dalszym ciągu oddają się występkom popełnianym za życia. Poza nimi:

[...] są w karczmie grajkowie, stłoczeni w kapelę,
Co dbają o płas cieniów i o ich wesele,
A grają im takiego szczękacza-brzękacza,
Że karczma z tancerzami w otchłań się zatacza [...]!
(K, 367)

Jeszcze raz pojawia się motyw tańca prowadzącego ku otchłani, choć tym razem nie sprowadzającego obłądu, jak miało to miejsce w *Świdrydze i Midrydze*. Jest on jednak dziki i potęguje pijackie szały. Określenie muzyki jako szczękacza-brzękacza oznacza, że brak w niej klasycznej harmonii czy melodii, które zastąpione zostają przez hałas. Z drugiej strony, w opozycji do potępieńców pojawia się postać staruchy, matki pięciorga wisielców. Ona jako jedyna nie jest przedstawiona jako przestępczyni, lecz wspomina piękno i słodycz swojej pierwszej miłości. Nie słucha wrzawy tancerzy, ale na „rdzawym grzebieniu” (K, 367) wygrywa swoją własną muzykę – polkę-wytrzykątą. Wytrzykąt to ludowa nazwa tańca – tzw. wćiekłej

²³ Zob. M. Głowiński, *Dystychy balladowe Leśmiana*, w: *Z teorii i historii literatury: prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Sofii*, pod red. K. Budzyka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963, s. 131–155.

²⁴ O sylabizmie jako mierze wiersza ludowego zob. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, s. 469–479.

polki – który występuje na terenie Rabki-Zdroju²⁵. Taniec, mający określoną formę i charakter, kontrastuje więc z grą kapeli, a tym samym podkreśla różnice w postawie i zachowaniu obecnych w karczmie postaci, które podobnie jak sama karczma, zawieszona między niebem a piekłem, sytuują się „pomiędzy” – a mianowicie pomiędzy grzechem a marzeniem.

Pogranicze pojawia się u Leśmiana także jako metafora niewyraźności, przejścia słowa w niebyt. Ucieleśnieniem tego znaczenia jest tytułowa bohaterka *Głuchoniemej* (G, 46–74), wiejska dziewczyna, w której mimo jej milczenia obecne jest słowo, a dokładnie „gadatliwa śpiewka” (G, 46). W sposób dostrzegalny uobecniają się w niej tajemnica i pieśń, ale nie mogą zostać wyrażone, ujęte w formę. Głuchoniema jest w wieloraki sposób obca: nie wiadomo skąd przyszła; czy jest realna, czy wyśniona; nikt nie zna jej imienia, ani treści drzemających w niej słów. Ona sama nie może się wyrazić, przedstawiona jako „śpiewaczka bezgłośna, lira bez lirnika” (G, 46). Zostaje porównana do rzeki płynącej przez wieś – mimo że ludzie nazywają ją Tykicz lub Mohiła, Daleka lub Bliska, także pozostaje bezimienna, bo „trudno dać imię temu, co w dalekość płynie...” (G, 46). Warto zwrócić uwagę, że nazwy nadane rzece przez mieszkańców wsi w znaczący sposób ilustrują tkwiącą w niej sprzeczność – to, że jej charakter nie jest jednoznaczny i domaga się rozbieżnych określeń. Daleka i Bliska to oczywiste antonimy, natomiast słowo Tykicz (nazwa rzeczywistej rzeki znajdującej się na terenie Ukrainy) pochodzi od ukraińskiego czasownika *tekty* (текти) oznaczającego „ciec”, „płynąć”, co stanowi kontrast wobec nazwy Mohiła (czyli mogiła), sugerującej stałość i związaną z jednym miejscem poprzez śmierć. W tym ujęciu rzeka także znajduje się na pograniczu – tego co dalekie i bliskie, zmienne i stałe. Ponadto nie ma dna, które zgubiła w snach, jest więc pozbawiona przynależności do miejsca. Głuchoniema i rzeka żyją w przyjaźni, łączy je bezimienność, szukają w sobie tego, czego nie mogą wyrazić. Dziewczyna przychodzi nad rzekę wieczorami, a więc w granicznym momencie „między dniem a nocą” (G, 47), zagląda w wodę i na dnie próbuje zobaczyć swoje odbicie, które przemówi. Ale rzeka nie ma dna, a dziewczyna milczy. Obie znajdują się pomiędzy tym, co wyrażalne i niewyraźne, pomiędzy uwiecznionym wewnątrz siebie słowem a światem, i tak „nad bezimienną rzeką stoi bezimienna...” (G, 47).

Konkluzje

W poezji Leśmiana dochodzi do pojednania biegunów Boga i Natury oraz porozumienia między nimi, którego instrumentem staje się człowiek, a owocem – jego twórczość, ale czasami także do ich walki, której ofiarą staje się człowiek, a konsekwencją może być całkowite zanegowanie istnienia Boga. Wydaje się, że w tym

²⁵ Zob. D. Majerczyk, *Ślady folkloru muzycznego Rabki Zdroju i okolic*, „Etnomuzykologia Polska”, 2016, nr 1, s. 71–78.

odwiecznym sporze to jednak Natura okazuje się siłą dominującą. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że Leśmianowski Bóg nie do końca tożsamy jest z Bogiem chrześcijańskim. Brakuje mu wszechmocy i wszechwiedzy, a i los człowieka wymyka mu się z rąk (czy, właściwie, zostaje z nich wyrwany przez Naturę). Niewątpliwie ponad tymi sprzecznościami znajduje się muzyka i to ona niezmiennie towarzyszy istnieniu wszechświata w przeciwieństwie do słowa, które zostaje ukazane jako ograniczone i niezdolne do wyrażenia tajemnicy.

Muzyka działa przede wszystkim jako pieśń istnienia, a z tego powodu najbardziej wpływa na samego poetę-śpiewaka, będąc w tym ujęciu głosem tajemnicy, przeczuciem, samym życiem i wiecznością. Ale ma ona też cechy, dzięki którym staje się pożądanym narzędziem w rękach człowieka i Natury. Będąc sztuką związaną z poezją, potrafi wyrażać niewyraźne, ujmować nieuchwytnie – dzięki temu człowiek i Natura, posługując się nią, mogą zagrać, czy wyśpiewać to, co nie może zostać wypowiedziane słowem. Jest ona także siłą stwórczą i kreacyjną, nadaje życie bytom materialnym, a nawet przywołuje do niego zmarłych. W naturze muzyki leży pierwotna siła, która budzi w człowieku głęboko ukryte instynkty, jednocześnie tłumiąc rozsądek. Odwołuje się do uczuć, przeczuc i pragnień, a przez to staje się niebezpiecznym narzędziem, mogącym równie dobrze prowadzić do życia, jak i do śmierci. Z powodu swojej dynamiki muzyka odzwierciedla lub kreuje sprzeczności, metamorfozy świata i ciągle przekraczanie granic. Ona, jako jedyna, potrafi wyzwolić człowieka z pęt ciała i umysłu, i ukazać mu największe, najświętsze prawdy. Jednak muzyka nie staje się przez to celem samym w sobie – prawdy i tajemnice wybrzmiewają w niej, ale nie urzeczywistniają się. Co więcej, gdyby miały się ucieleśnić, muzyka straciłaby rację bytu:

I nieraz sobie, słysząc grę, wymarzę
 Jakiś świat inny na cichym błękanie
 I w tym spokojnym, cudownym obszarze
 Pełne melodii, pełne dźwięków życie!...
 Gdybym dosięgnął takiego istnienia,
 Co się za grobem może ucieleśnić,
 Wtenczas by moje skrzydlate marzenia
 Żądały więcej niż dźwięku i pieśni!...
 (I, 555–556)

Bibliografia

Literatura podmiotu

Leśmian Bolesław, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. Jacek Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

Literatura przedmiotu

Bachtin Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. Anna i Andrzej Gorenio, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

Barański Jarosław, *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*, Astrum, Wrocław 2000.

Белый Андрей, *Символизм как миропонимание*, [w:] Андрей Белый, *Арабески*, Мысль, Москва 1911, s. 225.

Błoński Jan, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 62–91.

Eliade Mircea, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, tłum. Stanisław Tokarski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2007.

Księga Wyjścia, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, tłum. Stanisław Łach (Wj), Pallottinum, Warszawa 1971, s. 70, 85.

Gąsiorowska Małgorzata, *Witalizm – panorama*, [w:] *Muzyka polska 1945–1995. Materiały sesji naukowej 6–10 grudnia 1995 w 20-lecie Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki*, pod red. Krzysztofa Droby, Teresy Maleckiej, Krzysztofa Szwejgiera, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 53–66.

Gieysztor Aleksander, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

Głowiński Michał, *Dystychy balladowe Leśmiana*, [w:] *Z teorii i historii literatury: prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, pod red. Kazimierza Budzyka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963, s. 131–155.

Graves Robert, *Mity greckie*, tłum. Henryk Krzeczowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

Huizinga Johan, *Jesień średniowiecza*, tłum. Tadeusz Brzostowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.

Leśmian Bolesław, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. Jacek Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011.

- Majerczyk Dorota, *Ślady folkloru muzycznego Rabki Zdroju i okolic*, „Etnomuzykologia Polska”, 2016, nr 1, s. 71–78.
- Miodońska-Brookes Ewa, Kulawik Adam, Tatara Marian, *Zarys poetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978.
- Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa 2009.
- Pacewicz Iza, *Sonoryzm*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, pod red. Marka Podhajskiego, t. 1, *Eseje*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, Gdańsk 2005, s. 269–275.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Leśmianowy „czyn”*, „Ruch Literacki” 1964, z. 5–6, s. 259–272.
- Sobieska Anna, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005.
- Vovelle Michel, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, tłum. Tomasz Swoboda, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Wiśniewska Lidia, *Między Bogiem a Naturą. Komparatystyka jako filozofia kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2009.

Monika Cieślik

Między Bogiem a Naturą. Słowo i muzyka w świecie Leśmiana

Streszczenie

Niniejsza praca pokazuje, w jaki sposób w świecie Leśmiana powstają wielokierunkowe relacje zawiązujące się między biegunami słowa i muzyki. Pośrednikiem jest w nich człowiek, a szczególnie poeta-śpiewak obdarzony wyjątkową wrażliwością na głos istnienia, który ujmuje muzykę w słowa i jednocześnie zostaje przez nią wprowadzany w uniesienie. Muzyka wnika w poetę, który powinien we własnym wnętrzu pozwolić jej się „wygwarzyć”, a następnie wyrazić ją poprzez słowo. Elementem, który wyzwala ograniczone słowo ze sztywnych ram znaczeń, jest rytm rozumiany jako samo życie. Związki zachodzące pomiędzy słowem a muzyką (i odpowiadającymi im – Bogiem i Naturą) obejmują także elementy świata, które zostają wcielone w słowo lub umuzycznione. Poprzez swój witalistyczny charakter

muzyka sprzyja usytuowaniu Leśmianowskiego świata „na pograniczu”, na krawędzi, nad przepaścią lub wpisaniu człowieka w Naturę. Sama muzyka bywa również umieszczona na granicy ze słowem, przejmując jego rolę lub wraz z nim przechodząc w niebyt.

Słowa kluczowe: Leśmian, słowo, muzyka, muzyczność, rytm, pieśń, istnienie, pogranicze, Natura, Bóg

Between God and Nature. Word and music in the Leśmian's world

Summary

This essay shows how multidirectional relations between the words and the music are bound in Leśmian's world. The medium is a human being, a poet-singer oversensitive to the voice of being, who turns music into words and reaches the state of exaltation thanks to music at the same time. The music permeates the poet who should let it speak out inside himself and then express it through words. The rhythm perceived as life itself is a part that allows the restricted word to be relieved from the rigid frames of meanings. The relations between the word and the music (and accordingly between God and Nature) can be seen as well in the elements of the world which hasn't become flesh or turned into music. Thanks to its vital character, music helps to locate Leśmian's world on the border, on the edge, over the precipice or to incorporate a human being into the Nature. The music itself is sometimes located on the edge of the word, overtaking its part or going into the abyss.

Keywords: Leśmian; Word; Music; Musicality; Rhythm; Song; Being; Borderland; Nature; God

Monika Cieślik, urodzona w 1989 roku w Nowej Soli. Absolwentka klasy perkusji w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Ukończyła studia licencjackie na kierunku filologia polska na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Obecnie kontynuuje naukę na studiach magisterskich na kierunku polonistyka-komparatystyka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.