POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 1 (3)
ISSN 1898-1593

ELLINA CICHOWSKA
Berdiańsk

Metafizyka poezji Leopolda Staffa: ostatnie tomiki poezji *Wiklina* (1954) oraz *Dziewięć muz* (1958)

Ostatni zbiorek poezji Leopolda Staffa *Wiklina* (1954) i pośmiertnie wydany tom *Dziewięć muz* (1958), opublikowane po II wojnie światowej, przedstawiają całkowity przełom w twórczości mistrza, który: „unowocześnia sposób obrazowania, przełamuje klasyczne systemy metryczne, (…) posługuje się wierszem opartym na odległych skojarzeniach" [Tomczyk 2004, 285]. Przede wszystkim zostało tu wprowadzone nowe pojmowanie świata, oparte na grotesce, ironii oraz paradoksie.

Obok zmian zbiory te kontynuują również tematy podnoszone już we wcześniejszej twórczości L. Staffa, choć teraz czasem w nieco innym ujęciu i tonacji. Podczas analizy najbardziej oczywistych, moim zdaniem, motywów z ostatnich zbiorów Staffa należy zwrócić się w stronę metafizyki jako wiedzy „o podstawach", wykorzystując ten termin w metaforycznym znaczeniu jako „ogólną teorię", „wiedzę ogólną" lub po prostu „esencję" (tak samo jak: „metafizyka obyczaju" u I. Kanta, „metafizyka miłości" u A. Schopenhauera, „metafizyka płci i miłości" u M. Berdiajewa).

Znaczenie to dopełnia pojęcie „metafizyki" u Emerycha Koreta, zaznaczającego, że pod tym pojęciem rozumie to, co

> przeważa „fizyczne" dane, czuciowo-doświadczeniowe, przekracza ostatnie (transcendujące), żeby poznać wszystko, co w ogóle „jest". Rzeczy fizycznie przekraczają kierunek do ich metafizycznych osnów i przez nie zostają wyjaśnione [Koret 1998].

Kwiatkowski uważa Staffa za „metafizyka" przede wszystkim w potocznym znaczeniu tego słowa: „…mniej interesuje go sposób, w jaki istnieje świat, bardziej interesują go konsekwencje, jakie wynikają stąd dla jednostkowego ludzkiego losu" [Kwiatkowski 1966, 113].

Tak pojmowaną metafizykę najlepiej prezentuje wiersz *Rzęsa* (*Wiklina*, 1954), dedykowany Janowi Parandowskiemu. Kiedy mędrzec zastaje podmiot liryczny w parku podczas czyszczenia stawu, radzi mu zająć się ważniejszymi sprawami, chociaż sam następnego dnia zastępuje podmiot liryczny na jego miejscu. Aby odkryć sens filozoficzny w tym wierszu, wystarczy jeden plastyczny szczegół, wskazany przez Staffa w portrecie mędrca, który ulega przemianom: pierwsze spotkanie — „Mędrzec spokojny/ O czole myślą rozciętym…" [Staff 1967, 845 II], drugie „Mędrca z czołem wygładzonym…" [Staff 1967, 846 II]. Zarówno dla poety, jak i dla mędrca, teoretyzowanie nie przyniosło żadnych korzyści. L. Staff wyraża swoje wyobrażenie świata: aby polepszyć świat, nie trzeba zwracać się myślami w stronę wielkich osiągnięć cywilizacji, co czyni główny bohater wiersza, powracając nad staw po dniu rozmyślań:

> O życiu i o śmierci,
> O Sokratesie
> I nieśmiertelności duszy,
> O piramidach i pszenicy egipskiej,
> O rzymskim Forum i księżycu.
> O mamucie i wieży Eiffla…
> Ale nic z tego nie wyszło
> [Staff 1967, 845—846 II].

Zgodnie z koncepcją autora świat może zostać poprawiony, ulepszony, zaczynając od oczyszczania stawu. Ta teza jest kontynuowana w wierszu *Flet*, znajdującym się także w zbiorze *Wiklina*. Jest tam po raz kolejny akcentowana daremność bezowocnych rozmyślań. Człowiek „w modlitwie i czuwaniu / Całym wysiłkiem duszy / Myślał w zachwycie o Bogu / Pragnąc się z nim zjednoczyć / I wyraz dać swej tęsknocie" [Staff 1967, 850 II], jednak po długich wysiłkach odrzuca ten proces i „Doszedł do przekonania, / Że łatwiej to wygrać na flecie".

Należy zwrócić uwagę na nieprzypadkowość znaczeń autorskich tytułów ostatnich zbiorów Staffa. Oczywistym faktem jest to, że tytuł dzieła ma funkcję semiotyczną prezentowania jej w kontekście twórczości jako pewne-

go całościowego systemu. W tej jakości, wstępując w nowe związki kontekstowe, doznaje zmian semantycznych, które niosą ze sobą nowe zmysłowe transformacje tekstów zbiorów.

Nie można było znaleźć trafniejszego tytułu dla mistrzowskiego zbioru, który został wydany po jego śmierci, niż ten, który wybrał wcześniej sam Staff — *Dziewięć muz* (1958). Otrzymawszy reputację „Apollina polskiej poezji" [Gałczyński 1949, 26 (wiersz *Leopold Staff*); por. też Różewicz 1958], Staff w zbiorze otwarcie przyjmuje na siebie rolę przewodnika dla dziewięciu córek gromowładnego Zeusa oraz bogini pamięci Mnemosyne, których śpiew, według dawnych greckich mitów, oczarowywał bogów i całą przyrodę.

Wiersz *Pean*, otwierający zbiór *Dziewięć muz*, tytułem odnosi się do starogreckiego gatunku poezji. W przekładzie z greckiego „pean" oznacza „tego, który ocala", „ratownika". Wiadomo, że to były hymny na cześć Apollina jako boga — „tego, który ocala", które czasem były nazywane peanami. Hymny te były wykonywane podczas zwracania się do boga o pomoc, podczas podziękowań dla Apollina za zwycięstwo odniesione w bitwie lub w podziękowaniu za uratowanie od klęski żywiołowej.

Będąc wiernym takiemu gatunkowemu określeniu peanu, Staff syntetyzuje w pierwszej zmysłowej części liryku pewną cząstkę prośby, co jest sygnalizowane na początku wiersza nagromadzeniem czasowników w trybie rozkazującym: „Nie ściszajcie mi tłumikiem wielkiego Peanu, / Błagam was: »Nie ostrugujcie ryby z oceanu!« / Dajcie mi szerokie pole…" [Staff 1967, 907 II]. Natomiast w drugiej części poeta cieszy się ze stałego kręgu obiegu życia („Wszystko w z n o s i s i ę i r o ś n i e, choć leżało w gruzach" [Staff 1967, 907 II]), przedłużając temat płynności i zmienności tego świata w swoim następnym wierszu *List*: „Bo po słocie pogoda idzie wieczną zmianą…" [Staff 1967, 908 II].

Staff woli, żeby mu dano przestrzeń, jaką jest dla niego pole: „Dajcie mi szerokie pole, trudno wciąż iść miedzą" [Staff 1967, 907 II], która poecie, tak jak i Apollinowi, jest potrzebna do prowadzenia korowodu ze swoimi muzami. Zwrócenie się ku otwartej przestrzeni pojawia się w dorobku Staffa nie po raz pierwszy. Właśnie od całego zmysłowego szeregu przestrzeni „równiny", „stepu", „pola" itd. rozpoczyna się pierwszy zbiór poezji L. Staffa *Sny o potędze*.

Poeta do samego końca drogi twórczej jest wierny pojęciu „potęgi", od którego rozpoczynał. Alegoryczny tytuł wiersza *Chciałem już zamknąć dzień…* [Staff 1967, 893 II] zaznajamia z podmiotem lirycznym zmęczonym życiem,

który przed rozpoczęciem nowego dnia wygłasza życzenie „zasnąć na potęgę", jak gdyby otrzymując kolejny impuls, nabierając sił. I chociaż w *Peanie* niewiele przypomina pronietzscheańskiego bohatera — nadczłowieka z sonetu *Kowal* ze zbioru *Sny o potędze* (1901), jednak natchnienie, z którym działają obaj bohaterowie wierszy, jest do siebie bardzo podobne: „I wybucham, odurzony dni pięknem i chwałą…"

Zarówno w wierszu *Kowal*, jak i w *Peanie* autor bezpośrednio nie nazywa żadnego antycznego bóstwa, lecz świat antyczny jest reprezentowany tutaj przez plastyczne detale. Jeżeli w *Kowalu* detale przynoszą nam obraz Hefajstosa, to w *Peanie* — Apollina. Jeżeli kowal pracuje nad wykuwaniem silnego serca, zwłaszcza indywidualności człowieka, to podmiot liryczny *Peanu* zajmuje się sztukami: „Gdy zwycięski rytm wybijam na lirze pogańskiej, / Już nie jestem olimpijski ani franciszkański" [Staff 1967, 907 II]. Słowo „zwycięski" przedłuża zmysłowy szereg „potęgi", lecz czasownik „wybijam" niezupełnie pasuje do muzyki, bardziej do rzemiosła kowala.

Swoistym symbolem zakończenia cyklu życiowego jest obraz serca w wierszu *Czterdziestolecie* ze zbioru *Dziewięć muz*: „Na progu domu, którego już nie ma, / Kładę ci serce, którego już nie ma, / Jako podkowę, której nie zgubiło / Szczęście" [Staff 1967, 929 II]. Wróćmy do bohatera z wiersza *Kowal* z pierwszego zbioru Staffa *Sny o potędze*, zajmującego się wykuwaniem serca, które ma przedstawiać samodoskonalenie i władzę nad własną indywidualnością: „Bo z tych kruszców dla siebie serce wykuć muszę, / Serce hartowne, mężne, serce dumne, silne" [Staff 1967, 7 I]. Będąc świadkiem narodzenia serca mistrza, spostrzegamy odejście tegoż serca, ponieważ autor sygnalizuje — jego „już nie ma", lecz wersy „Kładę ci serce, którego już nie ma / Jako podkowę, której nie zgubiło / Szczęście" wyznaczają szlak serca. Widzimy, że w ciągu życia serce, które Staff porównuje z podkową — symbolem szczęścia, poznało je.

Niemniej bogate znaczenie zawiera tytuł innego zbioru Staffa *Wiklina*. Ma ona konotacje pozytywne: symbol długowieczności w kulturze Japonii, wcielenia wiosny, kobiecości oraz gracji u Chińczyków, z kolei w *Biblii* wiklina kojarzy się ze smutkiem, ponieważ Judejczycy rozpinali na niej swoje harfy i płakali, wspominając Syjon (Psalm 136).

Być może, dzięki takiej ambiwalencji, obraz wikliny został wybrany przez Staffa na tytuł przedostatniego zbioru, wydanego jeszcze za życia (trzy lata przed śmiercią poety). Oczywiście, w przeczuciu niedługiego końca „Jestem w latach, kiedy się umiera" [Staff 1967, 887 II], Staff obiera wiklinę jako Drzewo Życia, zgodnie z tradycją tybetańską, będącą także symbolem jasnego smutku rozłąki i jednocześnie nieśmiertelności na wschodzie oraz em-

blematem pokory w buddyzmie — pokory ludzkiej śmiertelnej natury, gdyż jak uważał: „To tylko, co martwe, nie ginie…" [Staff 1967, 886 II]. To jest najważniejsze: na tle osobowości Staffa z jego obsesją słabości, o czym pisałam wcześniej, wiklina w taoizmie uosabia siłę w słabości.

W literackiej tradycji jednym z najczęściej przedstawianych obrazów jest motyw wikliny z negatywnym znaczeniem. Przypomnijmy chociażby Szekspirowskiego *Hamleta*, zwłaszcza scenę śmierci Ofelii w opowieści królowej Gertrudy: na początku uwaga nie jest zwrócona na Ofelię, lecz na wiklinę, która jest bohaterem opowieści, pełniącym funkcję ostrzegawczą przed katastroficznymi zdarzeniami.

W rosyjskiej poezji ludowej wiklina symbolizuje nie tylko miłosną, lecz każdą rozłąkę, np. smutek matki, rozstającej się ze swoimi synami. W twórczości poetyckiej rosyjskiej akmeistki Anny Achmatowej semantyka wikliny reprezentuje motyw przeszłości powiązanej z carskosielskim toposem. Jednocześnie obraz ten poprzez biblijne reminiscencje nabiera u Achmatowej symbolicznej konotacji płaczu pogrzebowego:

U Achmatowej:

> Как хорошо, что некого терять/ И можно плакать. (…) У берега серебряная ива/ Касается сентябрьских ярких вод. (…)/ Здесь столько лир повешено на ветки…/ Но и моей как будто место есть…

w psalmie 137 (136):

> Nad rzekami Babilonu — / tam myśmy siedzieli i płakali, / kiedyśmy wspominali Syjon. / Na topolach tamtej krainy / zawiesiliśmy nasze harfy[1] (Ps. 137, 1—2; *Biblia Tysiąclecia*).

Zarówno u Achmatowej, jak i u Szekspira wiklina ma taki sam odcień szaro-biały: jeżeli pisarka wykorzystuje epitet „серебряная" (srebrna), to u Szekspira liście wikliny są „siwe" — „hoar leaves".

Podobną interpretację ma obraz wikliny również w poezji Sergiusza Jesienina, tradycyjnie kojarzy się ze smutkiem, samotnością, rozstawaniem z ojczyzną czy z młodością, z uświadomieniem niemożności powrotu do czasów minionych:

[1] „При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе; на вербах, посреди его, повесили мы наши арфы"

Здесь все так же, как было тогда,
Те же реки и те же стада.
Только ивы над красным бугром
Обветшалым трясут подолом.
[Ночь и поле, и крик петухов…]

Recepcja obrazu wikliny u innego rosyjskiego poety Nikołaja Rubcowa zbiega się z jesieninowską nostalgią za minionym, zwłaszcza za dzieciństwem. Wizerunek wikliny pojawia się w wierszach jako szczegół, przynoszący dziecięce wspomnienia, nierzadko obraz matki:

Я лучше помню
Ивы над рекой
И запоздалый
В поле огонёк.
[Детство]

Дремлет на стене моей
Ивы кружевная тень.
[В горнице]

Poezja L. Staffa również nie jest pozbawiona nostalgii za czasami dzieciństwa. Otóż w wierszu *Niedziela* ze zbioru *Wiklina* wybór szlaku, którym będzie podążał podmiot liryczny, umownie dzieli utwór na dwie części. Dwie ścieżki autor przedstawia jako dwa różne wymiary. Różne, ponieważ jedna ze ścieżek wiedzie do jesiennej pory roku z opadłymi liśćmi:

Nie pójdę tą ścieżką
Więdnącą opadłymi liśćmi:
Tu z każdym krokiem
Coraz głębsza, coraz mglistsza jesień…
[Staff 1967, 857 II]

Natomiast inna ścieżka, którą właśnie podmiot liryczny samodzielnie wybiera, wiedzie do — biegunowo przeciwnej — wiosenno-zielonej, kwitnącej łąki (?), zawierającej zwłaszcza połączenie tego, co nie jest spotykane w realnym, fizycznym świecie, a tylko w poetyckiej wyobraźni mistrza:

Zawrócę tam, gdzie zielono,
Do źródła,

Nad którym kwitną niebem
Dziecinne n i e z a p o m i n a j k i
I p a m i ę ć w ciszy szuka ustami
Twojego imienia.
[Staff 1967, 857 II]

Wspominając „niezapominajki", które rosną przy drugiej ścieżce, poeta przed następnym słowem „pamięć" nie stawia żadnych znaków przestankowych, przez co powstaje inne połączenie słów „niezapominajki i pamięć", które wzmacnia efekt pragnienia podmiotu lirycznego zwrócenia się do przeszłości, co przypomina platonowską myśl wzajemnego przenikania się pamięci i wyobraźni. To rozmyślania, których „ośrodek stanowi temat eikōn, mówi[ą] o teraźniejszym przedstawieniu rzeczy nieobecnej; milcząco broni[ą] osadzenia problematyki pamięci w problematyce wyobraźni" [Ricoeur 2006, 17].

Temat wspomnień i dzieciństwa Staff kontynuuje w omawianym zbiorze w wierszu *Matka*, który dodaje leksem „wspomnienia" do szeregu „niezapominajki" oraz „pamięci". Jedną z głównych ról w tym wierszu odgrywa skonkretyzowanie chronologii wydarzeń: początkowo w twórczości Staffa zmierzch jest obecny jako pogranicze pomiędzy dwoma biegunami, na przykład: dniem i nocą, a w tym konkretnym przypadku jako pogranicze między dzieciństwem i dojrzałością. Zmierzch razem z obrazem kołyski akcentuje semantyczny refren początku i końca zjawiska:

O zmierzchu przy oknie
Matka trąca nogą bieguny
Kołyski, w której śpi d z i e c k o.

Ale już nie ma kołyski,
Ale nie ma już dziecka.
Poszło pomiędzy cienie.
Matka sama siedzi o zmierzchu,
Kołysze nogą w s p o m n i e n i e.
[Staff 1967, 889 II]

Interesujące jest to, że wiersz *Matka* składa się z dwóch nierównomiernych pod względem wielkości strof, którymi Staff znaczeniowo rozdzielił dwa odcinki czasu, wyodrębniając matkę z dzieckiem, potem ukazując ją samotną. Autor powtarza niektóre słowa z pierwszej strofy w drugiej („zmierzch", „nogą", „kołyska"), obrazując dwie różne sytuacje czasowe w jednej i tej samej przestrzeni. Otóż, poprzez powtórzenie przymiotników,

pomijając występujące w historii te same osoby, taką samą przestrzeń, tę samą epokę, zwraca uwagę na to, że nie wystarczy jedność artystycznego szczegółu — dziecka. Zamiast niego matka kołysze „wspomnienie".

Takie przeciwstawienie słów „dziecko" — „wspomnienie" lub fabularnej linii „było dziecko" — „zostało wspomnienie", nieprzypadkowa pozycja i położenie tych słów w wierszu mają swoje głębokie znaczenie. Każde z nich zamyka jedną z dwóch linii fabularnych — części utworu, sygnalizujących tym produkt finalny poprzednich wydarzeń.

Można przypuszczać, że skoro Staff studiował filozofię i romanistykę na Uniwersytecie Lwowskim, to był zaznajomiony z arystotelesowskim, a później sensualistycznym porównaniem nowo narodzonego dziecka do pojęcia „tabula rasa" (łac. niezapisana tablica), dla oznaczenia stanu ludzkiej świadomości, która jeszcze nie włada pewnymi umiejętnościami przez nieobecność wewnętrznych uczuć i doświadczeń.

Jak wiadomo, termin „tabula rasa", który pojawił się w filozofii antycznej (u Platona, Arystotelesa i stoików), był silnie związany z procesem pamięci. Dokładniej mówiąc, podczas rozważań nad pamięcią dawni Grecy używali metafory woskowej tabliczki. Sokrates upodabnia tę tabliczkę do daru: „Więc przyjmij, dla naszych rozważań, że w naszych duszach jest tabliczka woskowa" — mówi w dialogu *Teajtet*. „Powiedzmy, że to jest dar matki Muz, Mnemozyny. Jeżeli z tego, co widzimy albo słyszymy, albo pomyślimy, chcemy coś zapamiętać, podkładamy tę tabliczkę pod spostrzeżenia i myśli, aby się w niej odbijały tak, jak wyciski pieczęci. To, co się w nich odbije, pamiętamy i wiemy, jak długo trwa jego ślad (*eidōlon*) w materiale" [Ricoeur 2006, 19].

Tak więc, opierając się na filozofii dawnych Greków, można wywnioskować, iż w pierwszej części wiersza *Matka* zostało przedstawione śpiące dziecko jako upodobnienie do czystej tablicy, a w drugiej — zamiast dziecka zostaje wspomnienie o nim, jak odcisk na tej tablicy. I na tym, moim zdaniem, polega filozoficzny sens utworu. Oprócz tego, w przenośnym znaczeniu pod terminem „tabula rasa", można rozumieć przemianę starego znaczenia w nowe znaczenie, co pokazuje w swoich ostatnich zbiorach Staff.

W ścisłym związku z pojęciem „tabula rasa" jako pojawieniem się nowego na starym, znajduje się u Staffa symbol ziarna, który jest powiązany z uświadomieniem cykliczności w naturze, zwłaszcza życia i śmierci. Jest to szczególnie wyraźnie ukazane w wierszu *Droga*:

> Umierali, umierają, umierać będą,
> Jak żyć będą i żyją, i żyli.

[. . . . . .]
Na te groby, na te żyzne mogiły
Siejmy żyto, siejmy żyto, siejmy żyto.
[Staff 1967, 891 II]

W tym fragmencie mamy do czynienia nie po prostu z przemijaniem życia i śmiercią, a przede wszystkim z utwierdzeniem życia przez śmierć, jak to zostało przedstawione w *Ewangelii wg Św. Jana* (12, 24) poprzez obraz ziarna: „Zaprawdę, zaprawdę powiadam wam: Jeżeli ziarno pszenicy, wpadłszy w ziemię, nie obumrze, zostanie tylko samo, ale jeżeli obumrze, przynosi plon obfity" [*Biblia Tysiąclecia*]. W tradycji hellenistycznej oraz w *Biblii* ziarno jest uosobieniem życia, które wydobywa się ze śmierci. Natomiast u Chińczyków, na Środkowym Wschodzie było ono emblematem pogrzebowym oraz atrybutem boga Ozyrysa w dawnym Egipcie. W przedostatnim zbiorze poety ziarno umieszczone w wymienionym powyżej kontekście manifestuje filozoficzny stosunek autora do samej śmierci.

Jak się okazuje, w pierwszym zbiorze *Sny o potędze*, w wierszu *Precz, zmoro*…, gdzie L. Staff głosi odpędzający śmierć kult życia, również spotykamy motyw ziarna jako symbolu odrodzenia, symbolu życia:

Żyć! Żyć! Chcę, aby łanów moich ziemia czarna
Rodziła kłosy bujne, ciężkie, pełne ziarna.
Więc rzucać mi potrzeba w łono roli płodne
Ziarno szlachetnych zbiorów, złote, siewu godne.
Tylko co dobre, siejbą jest szczęśliwych żniw.
I bogactwo niezmierne przyniosą mi żniwa,
Bogactwo, co skroń dumą szczęsnej mocy skrywa…
[Staff 1967, 91—92 I]

Fabularna semantyka jest wzmacniana również przez inne symbole zawarte w dwóch ostatnich zbiorach. Obrazy ziarna, jak również mostu, rzeki i schodów, odkrywają przed nami obrazy życiowej metafizyki Staffa. Staffowska recepcja obrazu ziarna jest bliska dualistycznemu symbolowi mostu, co jest interpretowane przez J. Kwiatkowskiego na przykładzie wiersza *Most* Staffa jako „zamknięcie się pewnego rozdziału, pewnego okresu tej twórczości" [Kwiatkowski 1966, 170].

Jednak, moim zdaniem, znaczenie tego wiersza w kontekście dorobku pisarza jest zdecydowanie głębsze, ponieważ topos mostu jest przyjęty przez autora jako przejście od śmierci do nieśmiertelności, od nierealnego do real-

nego lub jako uświadomienie tego, że jest gotowy do tego przejścia. Przy tym ważny jest fakt, że podmiot liryczny stoi na brzegu rzeki — symbolu mijającego czasu i życia. Nieprzypadkowo obydwa brzegi rzeki są połączone mostem: na jednym brzegu znajduje się świat śmierci i umarłych, na drugim — życie i nieśmiertelność.

Most u Staffa jest cienki i kruchy, „spleciony z cienkiej, kruchej trzciny, / Powiązanej łykiem", tak jak w zoroastryzmie, zgodnie z którym dusze zmarłych powinny przejść przez Most Rozdzielenia, który stawał się wąski dla grzeszników i szeroki dla bogobojnych, a z kolei w islamie był przedstawiany jako cieńszy niż ludzki włos. Z tego też powodu tak dziwny wydaje się nam opis przemieszczania się podmiotu lirycznego wzdłuż mostu:

> Szedłem lekko jak motyl
> I ciężko jak słoń,
> Szedłem pewnie jak tancerz
> I chwiejny jak ślepiec.
> [Staff 1967, 856 II]

Podmiot liryczny nie wie, na ile okaże się grzeszny w innym świecie. Jest to podkreślone poprzez dwukrotne użycie czasownika zaprzeczonego „nie wierzyłem" w czasie przeszłym, który na końcu podany jest w czasie teraźniejszym „nie wierzę":

> Nie wierzyłem, że przejdę ten most,
> I gdy stoję już na drugim brzegu,
> Nie wierzę, że go przeszedłem.
> [Staff 1967, 856 II]

Dlatego Staff wdaje się w antynomiczne porównania z istotami żywej przyrody, charakteryzując kroki podmiotu lirycznego, który trwa w bojaźliwym oczekiwaniu swojej przyszłej doli: one są lekkie, jak u motyla, ale jednocześnie ciężkie, jak u słonia.

Wizja mostu jako przejścia do transcendentalnej przestrzeni zostaje potwierdzona wierszem z wcześniejszej twórczości Staffa *Most złoty* (*Uśmiechy godzin*, 1910):

> Zachodnie słońce rzuca złoty most
> Przez morze drżące sennych fal szelestem,

Ale nie pójdę nim w świat cudu wprost,
Bo tam już duszą zachwyconą jestem.
[Staff 1967, 712 I]

Autor opisuje most, który „rzuca" mu zachodzące słońce. Jest to również obraz symboliczny, ponieważ słońce reprezentuje świat niebiański, zachodzące słońce symbolizuje zaś nie tylko koniec dnia, ale również schyłek życia fizycznego. Jednak, ignorując zaproszenie, podmiot liryczny odmawia pójścia przez most do przodu. Słowo „wprost" sygnalizuje u Staffa niedorzeczność czasu, uświadamiając, że jego godzina jeszcze nie nastąpiła.

Obraz śmierci pojawia się u Staffa już w pierwszym zbiorze *Sny o potędze* (1901) (w momencie ukazania się zbioru Staff miał 23 lata, z czego można wnosić, że napisał je jeszcze wcześniej). Dlatego też większość wierszy ze Staffowskiego zbioru, gdzie po prostu pada słowo śmierć, była napisana jako manifest przeciwko modnej w tym czasie koncepcji A. Schopenhauera, głoszącej negację życia na korzyść śmierci, uwalniając człowieka od cierpień jego istnienia.

Pomimo że Staff wszedł do świadomości pokolenia postmodernistycznego jako „chwalca uroków życia, jako poeta afirmacji i aktywnej zgody na życie" [Maciejewska 1965, 9], nie udało mu się całkowicie odciąć od wpływów jego epoki: młodopolskiej depresyjnej nastrojowości. Świadczą o tym same tytuły wierszy. Przeważająca większość tych tytułów odnosi się do emocjonalnych stanów podmiotu lirycznego: *Przygnębienie*, *Smutek*, *Melancholia*, *Trwoga*; inne — do przejawów działalności psychicznej odzwierciedlającej emotywną semantykę: *Zła chwila*, *Straszna noc*, *Samotna noc*, *Zabite drzewo*; złego stanu fizycznego: *Bez sił*, *W noce bezsenne*; w końcu przedstawienia zimnych pór roku, warunków pogodowych i zjawisk przyrody: *Zima*, *Jesień*, *Słota*, *Burza*, *Szara, spękana ziemia* itd.

Konfrontacja śmierci i witalizacji życia w takich utworach, jak *Precz, zmoro…*, *Bajka o śmierci* przypomina walkę poety ze słabością i głoszeniem potęgi, o czym już wspominałam. Tak, jak nie udaje mu się zwalczyć słabości przy pomocy tytanicznych obrazów, tak nie udaje mu się oprzeć depresyjnym myślom o śmierci, która pojawia się u niego jako porównanie z miłością (*Miłość*), jako epitet „śmiertelnej ciszy" lub jako aluzyjny obraz podziemi, tak jak w wierszu *Sarkofagi*:

Jest w głębiach moich czarne, posępne podziemie,
Krypta pełna śmiertelnej, ogłuchłej powagi,

Kędy w zakrzepłej ciszy, co snem mroków drzemie,
Ciągną się marmurowe, ciężkie sarkofagi
[Staff 1967, 48 I].

Zwracanie się Staffa do motywu śmierci może zostać wyjaśnione przez freudowską koncepcję „pierwszych pociągów", zgodnie z którą działalność życiowa człowieka jest zdeterminowana przeplataniem się dwóch podstawowych podświadomych sił o przeciwległych biegunach — „instynktu życia" (Eros) i „instynktu śmierci" (Tanatos). Podobna myśl była głoszona również przez francuskiego pisarza Romaina Rollanda: „Miłość do życia jest nierozdzielna ze strachem przed śmiercią".

Instynkt śmierci według Freuda aktywizuje się od razu przy narodzinach i „wyraża się w tendencji do powracania życia organicznego w poprzedzający je stan nieorganiczny" [Bloom 1996]. W ramach tej hipotezy pragnienie zachowania życia zabezpiecza żywemu organizmowi jego własny szlak w kierunku śmierci. Zostało to przedstawione przez Freuda w zasadzie: „celem całego życia jest śmierć". Cały życiowy szlak jest areną zmagań Erosa i Tanatosa, a rozwinięcie kultury jest walką społeczeństwa z rujnującymi tendencjami indywidualności i nieprzerwanym przeciwstawianiem „instynktu życia" (Erosa) „instynktowi śmierci" (Tanatosowi). W ten sposób nowatorska koncepcja Freuda dawała wyjaśnienie wszystkich fenomenów psychicznych w pojęciach scalenia i łączenia dwóch instynktów [Bloom 1996].

Wiersze z dwóch ostatnich zbiorów Staffa są interesujące, gdyż pojawia się w nich ironiczna wizja świata. W *Wiklinie* oraz *Dziewięciu muzach* zebrane zostały w znaczeniu podstawowym wszystkie zaczęte wcześniej tematy i obrazy, które Staff tym razem doprowadza do rozwiązania ich semiozy. W ten sposób metafizyka Staffa polega na dążeniu do dotarcia do istoty rzeczy. Poeta opisuje świat w jego współdziałaniu z człowiekiem i człowieka w jego pragnieniu znalezienia sensu życia. Metafizyka Staffa zaczyna się od małości, na przykład poprawa tego świata przez oczyszczenie stawu, a kończy się wieczną relacją życia i śmierci w ludzkim żywocie.

Literatura

Bloom H., 1996, *Psichoanaliticzeskije tieorii licznosti*, tłum. A.B. Chawin http://www.psylib.ukrweb.net/books/blumg01/txt02.htm

Galczyński K.I., 1949, [wiersz], w: *Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa*, Warszawa.

Koret E., 1998, *Osnowy mietafiziki*, tłum. W. Tierleckij, Kijew, http://www.psylib.ukrweb.net/books/koret01/txt01.htm#112

Kwiatkowski J., 1966, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa.
Maciejewska I., 1965, *O poezji Leopolda Staffa*, w: Maciejewska I., oprac., *Leopold Staff*, Warszawa.
Ricoeur P., 2006, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków.
Różewicz T., 1958, *Znałem* [wiersz], „Życie Literackie", nr 22.
Staff L., 1967, *Poezje zebrane*, t. 2., Warszawa.
Tomczyk M., 2004, *Posłowie. Spalone papiery*, w: Szczot M., *Klasycyzm Leopolda Staffa*, Poznań.

Dr Ellina Cichowska wykłada na Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym w Berdiańsku, jest związana z Katedrą Teorii Literatury i Komparatystyki Literackiej Uniwersytetu Narodowego im. Tarasa Szewczenki w Kijowie, gdzie przygotowuje pracę habilitacyjną na temat *Czasoprzestrzeń artystyczna w twórczości Leopolda Staffa: aspekt komparatystyczny*. Specjalizuje się w tematyce polsko-ukraińskich związków literackich, literatur obcych oraz komparatystyki literackiej. Jest autorką wielu artykułów naukowych oraz jednej pracy monograficznej, powstałej na podstawie rozprawy doktorskiej, *Poezja Euhena Małaniuka w kontekście polsko-ukraińskich związków literackich* (Kijów 2006), wydanej w języku ukraińskim.