

NIEWIĘDNAĆE KWIATY

SOUPIR STÉPHANE' A MALLARMÉGO – UŚMIECHOWI MOJEJ SIOSTRY
WAĆLAWA ROLICZA-LIEDERA – POWINOWACTWA

NORBERT GACEK*

Hugo Friedrich w studium *Struktura nowoczesnej liryki* podaje treść rozmowy, którą pewnego razu odbył Stéphane Mallarmé:

Gdy raz ktoś z gości zwrócił się do niego [Mallarmégo – N.G.] z naiwnym pytaniem: „A więc pan nie łącze w swoich wierszach?”, odpowiedzią była celna riposta: „Ani się w nich nie smarkam”¹.

Już ta krótka anegdota świadczy o specyficznym stosunku Mallarmégo do tematów podejmowanych przez współczesną mu lirykę. Twórczość Mallarmégo, zdaniem Friedricha [...] „wydaje się nieporównywalna z twórczością jego poprzedników i jego współczesnych”².

Do środowisk poetyckich ówczesnego Paryża przeniknął tylko jeden polski poeta, który pisał wyłącznie w języku ojczystym: Waćław Rolicz-Lieder³. Słusznie jednak zauważa Podraza-Kwiatkowska, w poświęconej poecie monografii (wydanej ponad pół wieku temu): „choć upłynęło lat pięćdziesiąt od jego [Liedera – N. G.] śmierci – poeta to ciągle niemal nieznany”⁴. Nie świadczy to bynajmniej o podrzędnym charakterze liryki Liedera. Badaczka twierdzi bowiem, że

* Norbert Gacek – student Edytorstwa i Filologii Francuskiej UJ.

¹ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przekł. i wstęp E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 157.

² Tamże, s. 136. O poezji autora *Herodiady* napisano już wiele. Poza wspomnianym dziełem Friedricha warto przywołać chociażby monografię Alberta Thibaudeta *La poésie de Stéphane Mallarmé*, rozprawę Julii Kristevej *La Révolution du langage poétique* oraz Maurice'a Blanchota *Przestrzeń literacką*. Z opracowań angielskojęzycznych trzeba powołać się na studium Laurence'a M. Portera *The crisis of french symbolism*. Na gruncie polskim Mallarmém zajmowali się między innymi Maria Podraza-Kwiatkowska w monografii *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* oraz Piotr Śniedziewski w książce *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*.

³ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp* [w:] W. Rolicz-Lieder, *Poezje wybrane*, Kraków 2003, s. 14.

⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, *Waćław Rolicz-Lieder*, Warszawa 1966, s. 5.

„poeta to [...] nieprzeciętny, daleki od schlebiana czytelnikowi, drażniący swą – do dziwaczności nieraz posuniętą – oryginalnością”⁵.

O wpływie poezji (i teorii poetyckich) Mallarmégo na twórczość Liedera pisała najwięcej właśnie Podraza-Kwiatkowska⁶. Kazimierz Wyka podkreśla fakt inspirowania się poety poglądami Wagnera i Schopenhauera, lecz nie wspomina o wpływie Mallarmégo⁷. Problematykę tę podejmuje natomiast Agnieszka Kluba w *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*.

Niniejszy artykuł stanowi interpretację wiersza *Soupir*, opublikowanego przez Mallarmégo w roku 1866 w *Le Parnasse Contemporain*, oraz utworu *Uśmiechowi mojej Siostry*, wydanego przez Liedera w drugim tomie *Poezji* (1891). *Soupir* należy do wczesnych dzieł francuskiego poety⁸. W Polsce *Soupir* zostało przetłumaczone przez Stefana Napierskiego, autora *Zapomnianego polskiego modernisty* – jednego z pierwszych opracowań dotyczących Liedera. *Soupir* pominięto natomiast w – redagowanym przez Adama Ważyka – wyborze poezji Mallarmégo z 1980 roku.

Wierszem *Uśmiechowi mojej Siostry*, poza Podrazą-Kwiatkowską, zajmowała się tylko Barbara Stelmaszczyk w artykule *Rolich-Lieder – od rytmicznych układów wersyfikacyjnych do poematu prozą „Gdy dzwonki szwajcarskie symfonię grają: Oremus*.

Celem mojego artykułu jest wykazanie w tekście *Soupir* obecności tych idei, które towarzyszyły Mallarmému w dojrzałym okresie twórczości, i sprawdzenie, czy wpłynęły one na treść i sposób konstrukcji *Uśmiechowi mojej Siostry*. Friedrich analizując późne dzieła Mallarmégo, stwierdził, że: „rzecz nazwana na początku wiersza zostaje odsunięta do jego dalszych partii po to, aby uwolnić ów początek dla innej wypowiedzi, która z tamtą rzeczą nie ma już nic wspólnego”⁹. Ta sama zasada realizuje się w *Soupir*. W *Uśmiechowi mojej Siostry* Liedera wyraz „uśmiech” pojawia się dwukrotnie, ale słowo „siostra” nie pada ani razu. To podobieństwo może posłużyć do przeprowadzenia szerszych rozważań skupiających się na kwestii znaczenia inspiracji w procesie twórczym u Mallarmégo i u Liedera.

Wydanie *Soupir* poprzedza o około dziesięć lat wykrystalizowanie się (istotnej dla Mallarmégo) teorii języka poetyckiego¹⁰. Jednakże (począwszy właśnie

⁵ Tamże, s. 5.

⁶ Nie wiadomo jednak, czy Lieder poznał Mallarmégo osobiście. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 14.

⁷ Zob. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1, *Modernizm Polski*, Kraków 1987, s. 194–198.

⁸ W kontekście muzycznym (jako inspiracja dla utworów Ravela i Debussy’ego) tekst ten omawiany był przez badaczy: Elizabeth McCombie, Arthura Wneka i Geoffrey’a Allana Wilsona.

⁹ H. Friedrich, dz. cyt., s. 154.

¹⁰ Chodzi o sformułowanie „donner un sens plus pur aux mots de la tribu”, które zostało zawarte w wierszu *Le Tombeau d’Edgar Poe* wydanym w 1875 roku. Zob. S. Mallarmé, *Vers et prose. Morceaux choisis*, Paris 1893, s. 74. W tłumaczeniu Mieczysława Jastruna fragment ten

od lat sześćdziesiątych) autor *Popołudnia Fauna* rozwijał swoją koncepcję liryki na sposób procesualny. Już w 1864 roku poeta wyraził w liście do Henriego Cazalisa kluczową dla swojej późnej poezji zasadę sugestywności¹¹. Należy więc przyjąć, że duża część pomysłów poety, choć nie została jeszcze w pełni skodyfikowana, z pewnością była już przez niego przeczuwana.

Można wobec tego założyć, że i ta dojrzała myśl Mallarmégo, która dotyczy inspiracji poetyckiej, przebija się częściowo w *Soupir*. Trzeba jednak wpiery wyjaśnić, jak autor *Herodiady* rozumiał inspirację. Friedrich twierdzi, że w dziełach Mallarmégo nie ma: „ani śladu natchnienia, uważanego za niedobry subiektywizm”¹². Tworzenie poezji jest dla niego czysto intelektualnym procesem, który musi zakwestionować źródło swojej inspiracji („przedmiot albo myśl przedstawione jako umożliwiające powstanie wiersza”¹³), by utrudnić powiązanie treści utworu z sytuacją osobistą twórcy.

Czy w *Soupir* da się dostrzec ślady takiego postępowania? Wyraz „westchnienie” pojawia się w utworze tylko raz. „Rozrzedzeniu” tego słowa sprzyja układ składniowy tekstu. Podczas pobieżnego czytania odbiorca jest w stanie połączyć słowo „souple” tylko z jego najbliższym otoczeniem:

un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur!¹⁴

Pozornie wydaje się, że to zdanie funkcjonuje w utworze samoistnie, nie dając się z niczym innym powiązać. Jednak *Soupir* to misterna i skomplikowana konstrukcja, a nie seria alogicznych obrazów. Adam Wenk badając ten wiersz, stwierdził, że składa się on w zasadzie z jednego zdania (otoczonego przez zdania podrzędne i apozycje)¹⁵:

Mon âme monte vers ton front comme un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur!¹⁶

Okazuje się, że czasownik „souple” (wzdychać) jest częścią comparatum porównania rozciągającego się na cały tekst. Jednak to nie w tytule, lecz w samym tekście trzeba szukać wskazówek dotyczących wydarzenia (lub raczej osoby), która zainspirowała Mallarmégo podczas tworzenia. Kluczowa jest tu apostrofa „ô calme soeur” z pierwszego wersu. Zarówno Geoffrey Allan

brzmi: „znaczenia/ czystsze słowom plemienia dawał”. Zob. S. Mallarmé, *Pomnik Edgara Poe*, tłum. M. Jastrun [w:] tenże, *Wybór poezji*, red. A. Ważyk, Warszawa 1980.

¹¹ Zob. S. Mallarmé, *Lettre à Henri Cazalis 30 octobre 1864* [w:] tegoż, dz. cyt., s. 669.

¹² H. Friedrich, dz. cyt., s. 161.

¹³ „[...] the thought or event presented as having given rise to a poem [...]” (tłum. N. G.). Wszystkie tłumaczenia w niniejszym szkicu, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora. L. M. Porter, *The crisis of french symbolism*, Ithaca–London 1990, s. 36.

¹⁴ S. Mallarmé, *Soupir* [w:] tenże, *Œuvres complètes*, Paris 1998, s. 107. Wszystkie cytowane w niniejszym szkicu fragmenty *Soupir* pochodzą z tego wydania.

¹⁵ A. Wenk, *Claude Debussy and the poets*, Berkeley–Los Angeles–London 1976, s. 246.

¹⁶ Tamże.

Wilson¹⁷, jak i Elizabeth McCombie¹⁸ uznają, że owa „spokojna siostra” to Maria Mallarmé – siostra poety, której tragiczna śmierć mocno na niego wpłynęła¹⁹. Mallarmé odniósł się do zgonu Marii już w wierszu *Plainte d’automne* wydanym w 1864 roku (więc wtedy, kiedy zaczynał pracę nad *Soupir*).

Kiedy do fragmentu wyodrębnionego przez Wenka doda się apostrofę „ô calme soeur” jasne staje się, że czoło („front”), w kierunku którego ma wznieść się dusza poety, należy właśnie do wspomnianej w utworze siostry. Ten wzlot zostaje porównany do westchnienia białego strumienia wody skierowanego w stronę lazuru („vers l’Azur”). Owo porównanie można by właściwie rozbić na kolejne dwa:

mon âme comme un blanc jet d’eau

ton front comme l’Azur

Słowo „lazur” zajmuje specjalne miejsce w leksykonie Mallarmégo. Friedrich zauważa, że często występowało ono w twórczości autora *Popołudnia fauna* zamiennie z wyrazem „ideał”²⁰. Droga (lub tylko pragnienie takiej drogi) odbywana przez duszę podmiotu w kierunku czoła siostry jest więc tak naprawdę wyprawą duszy w sferę ideału. Założeniu takiemu sprzyja dostrzeżone przez Wenka powtórzenie układu wersu pierwszego w wersie trzecim i szóstym:

1.) Mon âme vers ton front où rêve, ô calme soeur

3.) Et vers le ciel errant de ton oeil angélique

6.) – Vers l’Azur attendri d’Octobre pâle et pur

Dusza podmiotu wznosi się początkowo w kierunku rzeczywistości pojmowanej jeszcze zmysłowo: w kierunku czoła (1) i oka (3) siostry. Pierwszy wers mógłby świadczyć o tym, że tematem *Soupir* rzeczywiście jest wspomnienie zmarłej siostry poety. Jej czoło to miejsce, gdzie marzy/ śni („rêve”) jesień („un automne”) zasłana („jonché”) piegami („taches de rousseur”). Wszystkie te określenia są w jakiś sposób związane z przemijaniem i śmiercią. Najbardziej oczywista jest w tym kontekście jesień. Wyraz „piegi” można traktować jako zwyczajne złożenie, występujące w języku francuskim (mot composé), i odczytywać je dosłownie. Niemniej Mallarmé w swojej poezji uparcie starał się burzyć utarte w języku sformułowania i docierać do pierwotnego sensu słów.

¹⁷ Zob. G. A. Wilson, *The music in Mallarmé and Debussy*, The University of British Columbia 2007, s. 201.

¹⁸ Zob. E. McCombie, *Mallarmé and Debussy. Unheard Musi, unseen text*, Oxford–New York 2003, s. 164.

¹⁹ Maria Mallarmé zmarła w 1857 roku, w chwili śmierci miała trzynaście lat. Zob. G. A. Wilson, dz. cyt., s. 201.

²⁰ H. Friedrich, dz. cyt., s. 174–175.

Piegi to po francusku „plamy rude”, plamy o kolorze rdzy. Dzięki tej dwuznaczności funkcjonują one z jednej strony jako przynależne do ciała, z drugiej strony są śladami rozkładu. Co więcej, jesień jest zasłana właśnie tymi piegami. Wynika z tego, że znaczenie wydobyte z obiegowego sformułowania „taches de rousseur” funkcjonuje jako peryfrazą uwiędłych liści, które w języku francuskim nazywa się dosłownie „liśćmi martwymi”. Interesujący jest jednak sam wybór czasownika „joncher”, którego wartość fonetyczna /ʒɔ̃ʃe/ jest zbliżona do brzmienia przymiotnika jaune /ʒon/, czyli żółty. Nagłos tych dwóch wyrazów jest prawie identyczny. Mallarmé mógł wybrać właśnie ten czasownik przez jego podobieństwo dźwiękowe do słowa „żółty”, żeby wpleść w analizowany wers kolejny z kolorów zwiędniętych liści oraz by podkreślić, iż sfery śmierci i cielesności przenikają się w nierozzerwalny sposób.

Tak przeprowadzona analiza świadczyłaby, że głównym problemem podejmowanym w *Soupir* faktycznie jest śmierć kobiety, którą podmiot nazywa siostrą. Niemniej, przeczy temu trzeci wers. Wydaje się, że jest to fragment kluczowy, modyfikujący tematykę wiersza. W tej linii podmiot wyznacza kolejną sferę, w kierunku której ma udać się jego dusza. Wenk wskazuje na wertykalny tor podróży, skierowanej w stronę lazuru²¹ – nieba. Trzeba jednak zwrócić uwagę na kontekst, w jakim pada słowo „le ciel”. Niebo to jest specyficzne, bo należy do oka („oeil”) siostry podmiotu. Samo oko sprawia wrażenie odrealnionego. Zostaje ono nienaturalnie powiększone do rozmiarów nieba i pozbawione materialności przez przymiotnik anielskie („angélique”). Kierunkiem wyprawy duszy podmiotu jest w pierwszej kolejności świat idealny. Po słowie „vers” nie następuje słowo „oeil” tylko „le ciel”. Co więcej, przez użycie imiesłowu czasu teraźniejszego „errant” (wędrujący), niebo oddala się od oka, a samo oko traci swój fizyczny charakter. Duch wznosi się więc najpierw do metonimicznie ujętego ciała (czoła), następnie pozbawia on to ciało (oko) związku z materią i dzięki temu może dopiero dotrzeć do nieba, pozostawiając wszelką cielesność poza sobą i poza obszarem zainteresowania wiersza.

W tym momencie wszelkie poszukiwania zakorzenionej w kontekście biograficznym interpretacji są bezcelowe. Temat wywołany w pierwszych wersach znika w dalszej części utworu, jest on tylko punktem wyjścia dla przemyśleń o ideale. Łączność między członami obejmującego wiersz porównania zostaje zawieszona, a sama postać siostry zatarta.

Czy Lieder w podobny sposób traktuje zjawiska inspirujące go przy tworzeniu? Warto zwrócić uwagę, że *Poezje II* Liedera zostały zadedykowane m.in. siostrze poety – Marii Strzyżowskiej z Liederów. Niemniej trudno znaleźć ślad jakiegokolwiek uczucia w wierszu poświęconym „uśmiechowi” Marii – dwukrotnie wspomnianemu w tekście:

²¹ A. Wenk, dz. cyt., s. 246–247.

- 1) „Jeśli mój uśmiech ma wartość dukata, weźmij go, sprzedaj i daj Muzie twojej!”²²
- 2) Myśl jest baryłką prochu, lontem – wspomnienie uśmiechu.

Pierwszy dystych przybiera formę prozopopei, w której wypowiada się siostra podmiotu. „Uśmiech” zostaje sprowadzony do kategorii przedmiotowych, ma wartość i podlega prawom sprzedaży, ulega reifikacji. Następnie ten uprzedmiotowiony „uśmiech” musi zostać odebrany siostrze, symbolizującej świat zewnętrzny wobec poezji, i przekazany „Muzie”. Ta część wiersza jest autotematyczna. Lieder przedstawia proces tworzenia. Wszelkie zjawiska stanowiące inspiracje poezji (reprezentowane symbolicznie przez „uśmiech”) muszą w pierwszej utracić związek ze swoimi odpowiednikami w rzeczywistym świecie, by stać się tworzywem poetyckim.

Fragment drugi również ma charakter autotematyczny. Zjawisko („uśmiech”), którym inspirował się poeta tworząc, wyzwala eksplozję myśli: nieuporządkowanych i biegnących w wielu kierunkach obrazów. Tak skonstruowanym wierszem jest właśnie *Uśmiechowi mojej Siostry*. Myśl i inspiracja mają podobną naturę, obie służą powstaniu wiersza, ale żeby nastąpiła eksplozja, lont musi się wypalić – zniknąć. W takim razie również i źródło inspiracji musi zostać usunięte z właściwej treści utworu.

U Liedera, tak jak u Mallarmégo, to, co inspirowało proces twórczy i wywodzi się ze zmysłowo poznawalnej rzeczywistości, musi ulec takiemu przetworzeniu w wierszu, by ostatecznie zostało z niego usunięte. Lieder nie pojmuje jednak twórczości jako opartej tylko o pracę mózgu. Tworzenie poezji jest przedstawione przez niego jako eksplozja niezależna od ścisłych rygorów intelektu. Usunięcie źródła inspiracji w przypadku Mallarmégo wiąże się z rozważaniami na temat ideału, przeradzającymi się w rozmyślanie nad nicością. W tekście Liedera nie ma podobnych refleksji.

Drugą z kwestii, które należy poddać analizie podczas lektury *Soupir* i *Uśmiechowi mojej Siostry*, jest problem języka poetyckiego. Język używany przez Mallarmégo jest celowo zawity i nie pozostaje już w żadnym związku z funkcją komunikacyjną, bo: „tam gdzie niegdyś wiersze opowiadały, opisywały, odczuwały – kierując uwagę na pewną organiczną treść – wskazują one teraz na siebie same, na samoistny byt języka”²³. Już inicjalny wers *Soupir* ma specyficzną budowę, która znacząco wpływa na możliwość odczytania całego utworu.

²² W. Rolicz-Lieder, *Uśmiechowi mojej siostry* [w:] tenże, *Poezje wybrane*, Kraków 2003, s. 125–126. Wszystkie cytowane w niniejszym szkicu fragmenty *Uśmiechowi mojej siostry* pochodzą z tego wydania.

²³ H. Friedrich, dz. cyt., s. 154.

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme soeur,

Wydaje się, że fragment ten został pozbawiony orzeczenia. Takie wrażenie wynika z faktu, że czasownik „monte” (wznosić się) został przerzucony do czwartego wersu. Podmiot „mon âme” i okolicznik „vers ton front” sąsiadują ze sobą w czymś, co mogłoby zostać uznane za zdanie eliptyczne. Albert Thibaudet pisał o wyjątkowej skłonności Mallarmégo do używania elipsy²⁴. Co prawda wyraz „monte” nie zostaje usunięty z wiersza, ale jego oddalenie od podmiotu można traktować jako podkreślenie wrażenia pustki, obecnego w pierwszym wersie, jako: „echo słowa, jakie umysł dostarcza nam w prosty sposób gdzieś w drugim wersie”²⁵.

Ten brak zostaje zrekomensowany przez pojawienie się słowa „rêve” (marzyć/śnić). Oczywiście czasownik ten jest syntaktycznie podporządkowany innej wypowiedzi. Wilson jednak zwraca uwagę na zależność możliwą do zaobserwowania między słowami „rêve”/REv/ a „vers”/vER/. Wymienione wyrazy są – w sferze fonetycznej – swoimi lustrzanymi odbiciami²⁶. Badacz stwierdza, że: „zamiast wznosić się w kierunku czoła siostry, dusza wyobraża je sobie nadając mu istnienie”²⁷.

Można wobec tego zaobserwować napięcie istniejące między słowami „rêve”, „vers” i „monte”. Biorąc pod uwagę ten paralelizm, da się z niego wyciągnąć inne wnioski: to nie czoło (ciało) siostry zostaje „wyobrażone” przez duszę podmiotu, tylko sama podróż duszy jest jedynie marzeniem.

Takie odczytanie będzie pomocne, gdy spojrzysz na misterną konstrukcję, wedle której zbudowany jest wiersz. Już wcześniej wspomniano o paralelności wersów: pierwszego, trzeciego i szóstego. Jednakże Wilson wskazuje, że ta analogia idzie jeszcze dalej i sięga budowy dziewiątego wersu²⁸:

Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,

Badacz podkreśla, że początek tego fragmentu rymuje się z trzecią linijką dzieła²⁹:

Et vers le ciel errant de ton oeil angélique

Przytoczone wersy łączą rymy: erre /eR/ – vers /vER/, vent /vã/ – errant /eRã/. W wersie szóstym wyznaczony zostaje jeszcze ostatni kierunek wzniesienia: lazur zapisany wielką literą, najwyższa z dostępnych duszy przestrzeni. Wers dzie-

²⁴ A. Thibaudet, *La poésie du Stéphane Mallarmé*, Paris 1930, s. 64.

²⁵ „[...] the sounding echo of a word that mind simply supplies somewhere in line 2”. G. A. Wilson, dz. cyt., s. 205.

²⁶ Tamże, s. 208.

²⁷ „This instead of rising towards the sister’s face, the soul dreams it into existence”. Tamże.

²⁸ Tamże, s. 210.

²⁹ Tamże.

wiąty dotyczy jednak płowej agonii, która rozrzuca liście po martwej toni i żłobi tam chłodną bruzdę („creuse un froid sillon”). Konsekwentne przemieszczanie się wzwyz, ruch wertrykalny zostaje skontrastowany z chaotycznym opadem liści. Ostatni etap wędrówki – połączenie się duszy z ideałem – zakończony jest fiaskiem. Co ważne, ten fragment nie dotyczy ruchu duszy a ruchu lazuru.

„Lazur” okazuje się „zmiękczonej” („attendri”) przez „przejrzysty” (pur) i „blady” (pâle) „październik” („Octobre”). Posiada on również „długość” („longueur”) „nieskończoną” („infinie”). Przestrzeń idealna jest więc określona jako rozmyta, prawie niewidoczna, a przez swoją „nieskończoność” niedostępna ludzkiemu poznaniu. Tak jak wcześniej ciało siostry było dotknięte przez jesień, symbol oznaczający przemijanie, tak teraz lazur jest poddany wpływowi „października”. Nawet sfera związana z ideałem nie stanowi ratunku dla duszy pragnącej wyrwać się z materialnego świata. Warto też zauważyć, że słowo „L'Azur” rymuje się z przymiotnikiem „pur”. Ostateczny cel wlotu (lazur pisany wielką literą) pojawia się w wierszu, by zostać przedstawionym w trakcie procesu rozpadania się, rozmiękania. Jeżeli to jeszcze nie jest próba ukazania samej nicości, to przynajmniej przybliżenie procesu przeistaczania się w nią ideału. Na takie odczytanie wskazuje podobieństwo brzmieniowe wyrazów „mon” (moja) „ton” (twoje) i „monte” (wznoszenie się duszy w kierunku siostry)³⁰ do słowa „sillon” (bruzda). Potrzeba połączenia się duszy podmiotu (z siostrą lub z ideałem) kończy się klęską, bo ostatecznie te dźwiękowo paralelne wyrazy wybrzmiewają w określeniu dotyczącym pustki, nicości. W ten sposób pojawienie się wyrazu „sillon” interpretuje również Wilson³¹.

Jednakże począwszy od wersu szóstego, wyróżnionego przez pojawienie się na jego początku pauzy, zmienia się agens czynności:

– Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
 Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
 Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie

Podmiot nie mówi już o podróży własnej duszy, lecz o ruchu wykonywanym przez „lazur”. Co ciekawe, tak jak wcześniej dusza podmiotu natrafiła na ideał podlegający procesowi wyniszczania, tak teraz lazur spotyka wodę „martwą”, w której „płowa agonii” wyżłobiła „bruzdę”. Pustka sfery idealnej odpowiada więc pustce w świecie podmiotu, który w czwartej strofie określił swój wlot jako westchnienie „białego strumienia wody” w kierunku lazuru. Bijący w górę strumień, oznaczający siłę i witalność, zostaje zastąpiony przez swoje przeciwieństwo – skierowane w dół wyżłobienie, niemoc.

Niemniej należy pamiętać, że Mallarmé starał się wykorzystać wszelką znaczeniową potencjalność, dostarczaną mu przez użyte słowa. Dopuszczalne jest

³⁰ O znaczeniu tego słowa dla zrozumienia *Soupir* szerzej pisze Wilson. Zob. tamże, s. 208.

³¹ Tamże, s. 209.

więc rozumienie wyrazu „vers” nie tylko jako fonetyczne odbicie „rêve”, ale również jako „vers” w znaczeniu „wers”. Podobnie traktuje to Wilson³², uznając, że „vers” przypuszczalnie funkcjonuje tu jako metonimia poezji w ogóle. Wobec tego *Soupir* może być również wierszem autotematycznym. Uniesienie się duszy podmiotu w kierunku Absolutu jest marzeniem, którego zaistnienie jest w stanie dokonać się tylko w poezji. Poezja nie pozwala jednak na to spotkanie, co widoczne jest na poziomach: brzmieniowym, syntaktycznym i semantycznym. Może ona jedynie wyrazić potrzebę takiego kontaktu i jego klęskę. Tylko w poezji słowa „vers” i „l’azur” mogą się w jakiś sposób zbliżyć. Wyciągnięte z tego wnioski są podobne do tych, jakie Friedrich formułuje wobec późniejszych dzieł Mallarmégo: „Słowo na oznaczenie nieudanego kontaktu między Absolutem a człowiekiem – oto jedyna zdobycz tej poezji”³³.

Także *Lieder*, pozostając pod wpływem twórczości francuskich symbolistów³⁴, wykorzystuje sposobności, jakie daje mu język poetycki. Nie bez powodu Podraza-Kwiatkowska nazywa go „słowiarzem”³⁵. Zabiegi językowe Liedera najbardziej wyraźne są w pierwszej części *Uśmiechowi mojej Siostry*

Grota niebieska, grota dla marzeń stworzona.
W grocie płasają błękitne chochliki.

Różaniec zaśpiewów kantylenowych.
Kantyleny kantylen, same kantyleny!

Dzkie różyczki w zapuszczonym parku.
Zgasłemu słońcu kadzą eglantyny.

Szczodrym jest Pan Bóg szczodrym! Alla kierim!
Arabka z róż mi niesie konfitury.

Chochliki chodzą po grocie gawotem.
Nie chochlików dotykam się – promieniów światła.

Podraza-Kwiatkowska uznaje ten utwór za „[...] szereg odpowiedników uczuciowych sugerujących pewną atmosferę. Samodzielność warstwy ekwiwalentu jest tu posunięta bardzo daleko: jedynym odsyłaczem jest tytuł utworu”³⁶.

Wpierw należy przyrzeć się syntaktycznej stronie przytoczonego fragmentu. Granica każdego z wersów – ułożonych w pięć dystychów – jest równocześnie granicą zdania. Przez taki zabieg każda linijka może być traktowana jako

³² Tamże, s. 207.

³³ H. Friedrich, dz. cyt., s. 184–185.

³⁴ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław...*, dz. cyt., s. 195–196.

³⁵ Tamże, s. 215.

³⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm...*, dz. cyt., s. 201.

zapis autonomiczny. Dodatkowo, aż cztery z dziesięciu wersów są zbudowane eliptyczne, pozbawione orzeczenia. Kolejne zdania stanowią zapis nagłe zaobserwowanych i zasłyszanych zjawisk: „groty”, „róż”, „zaśpiewów kantylenowych”. Dopiero jukstapozycyjne ułożenie tych składników wprowadza między nimi jakąś łączność, sugerując, że kształtują one pewną całość – „atmosferę” odczuwaną przez podmiot. Wypada w tym momencie przytoczyć sławną odpowiedź Mallarmégo na ankietę Jules Hureta: „Nazwać przedmiot, to zniszczyć trzy czwarte rozkoszy poetyckiej, jaką daje powolne odgadywanie; sugerować – oto ideał”³⁷.

Trzeba jednak przyrzeć się poszczególnym częściom składowym zestawionych w tym fragmencie obrazów. Pierwszą z nich jest „grota”. Przywołaniem jej widoku kończy i zaczyna się wyodrębniona z wiersza całość. Wizerunek ten zostaje od razu odrealniony. Przymiotnik „niebieska” może odnosić się do statusu ontologicznego. W takim wypadku „grota” jest czymś spoza świata materialnego, a „niebieski” znaczy tyle, co „niebiański”. Niemniej da się odczytać „niebieski” jako zwyczajne określenie kolorystyki. „Grota” jest wtedy przedstawiona metonimicznie. Usunięte zostaje źródło wrażeń kolorystycznych – światło. Brak też wspomnienia o wodzie. Skrót myślowy spaja w jedno: miejsce oraz chwilowe wrażenie, jakiego podmiot w nim doświadcza. Elipsa, występująca wcześniej na poziomie zdania, teraz pojawia się w relacjach międzywyrazowych. Zasadą konstrukcyjną montażu asocjacyjnego jest bowiem „prelogiczny sposób myślenia za pomocą obrazów”³⁸.

„Grota” zostaje następnie nazwana „dla marzeń stworzoną”. Fragment ten można potraktować jako autotematyczny. Jak twierdzi Podraza-Kwiatkowska, „autotematyka będzie obecna w jego [Liedera – N. G.] twórczości aż do końca”³⁹. Przez kogo „grota” została „stworzona”? Biorąc pod uwagę poprzednie wnioski, należy przyjąć, że jej twórcą może być tylko poeta. „Grota” została stworzona – przetworzona – przez poetycką wyobraźnię już w pierwszych słowach analizowanej linijki, pozostałe wersy stanowią natomiast tylko „marzenia” – obrazy kojarzące się z jaskinią. Pierwsze ze skojarzeń jest, wskutek tego, również wyjaśnieniem poetyki tekstu. Utwór składa się więc z dwóch poziomów: ze wspomnianego montażu asocjacyjnego oraz z odautorskiego komentarza, tłumaczącego sposób konstrukcji wiersza.

W następnym wersie podmiot zwraca uwagę na „chochliki” wypełniające „grootę”. Lieder znów wykorzystuje dwuznaczność słów. „Chochliki” oznaczają w XIX wieku „złośliwe lub psotne duchy, skrzaty”⁴⁰. Często jednak „Lieder draży

³⁷ S. Mallarmé [*Odpowiedź na ankietę Jules Huerta*], w edycji: S. Mallarmé, dz. cyt., s. 868–869. Cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm...*, dz. cyt., s. 18.

³⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm...*, dz. cyt., s. 195.

³⁹ *Taż*, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 21.

⁴⁰ W. Boryś, *Chochlik* [w:] tenże, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005, s. 63.

słowo do jego rdzenia jako filolog–językoznawca⁴¹. Słowo „chochlik”, zdaniem Wiesława Borysia, związane jest etymologicznie z wyrazem „chochoł”, czyli „słotnianym okryciem drzewek i krzewów na zimę dla ochrony przed mrozem”⁴² lub – według szanowanego przez Liedera *Słownika* Lindego⁴³ – „wierzchołkiem kończatookrągłym, czubem sterzącym np. na głowie, na brogu”⁴⁴. Wspomnieniem o „chochlikach” Lieder okala wersy dotyczące kwiatów. W takim odczytaniu „chochliki” to jednocześnie psotne duszki i elementy rzeczywistości, które utrudniają dotarcie do tego, co kryje się pod nimi. Barbara Stelmaszczyk twierdzi, że *Uśmiechowi mojej Siostry* ma charakter traktatu poetycko-filozoficznego⁴⁵. Wydaje się, że jest możliwe wskazanie konkretnej filozofii, występującej tu jako źródło inspiracji. Jak pisze Arthur Schopenhauer „Świat jest moim przedstawieniem”⁴⁶. „Grota” jest miejscem wytworzonym przez człowieka-poetę. Wypełniają ją „chochliki” („chochoły”) psotne duchy, nie pozwalające dotrzeć do tego, co skrywają. Według Schopenhauera: „[...] wszystko, co istnieje dla poznania, a więc świat cały, jest tylko przedmiotem w odniesieniu do podmiotu, naocznością tego, kto ogląda, jednym słowem, przedstawieniem”⁴⁷.

„Chochliki” są błękitne, mają więc podobną jak grota naturę. Zjawisko widziane przez podmiot przypomina mu świat, który wcześniej sam wykreował. Tak też o postrzeganiu rzeczywistości pisał Schopenhauer, zauważając, że „[...] wszystko, co należy i może należeć do świata, obarczone jest w sposób nieuchronny uwarunkowaniem przez podmiot i istnieje tylko dla podmiotu”⁴⁸.

„Chochliki” pojawiają się jeszcze raz – na końcu całości. „Chochliki chodzą po grocie gawotem”. Forma „gawot” występuje w wierszu na tej samej zasadzie co wyrazy: „eglantyny” i „kantyleny”. Wprowadzają one do wiersza muzyczność (nazwy melodii i tańca oraz jedyny w utworze rym „eglantyny” – „kantyleny”). Co więcej, „eglantyny” i „gawot” to słowa wyszukane. Należy w takim wypadku stwierdzić, że użycie tych wyrazów ma za zadanie realizację – postulowanego przez Mallarmego – odkonwencjonalizowania języka poetyckiego.

Słowo „chochlik” ma jednak jeszcze jedno znaczenie. Biorąc pod uwagę, że „płające” duszki są „błękitne” tak jak „grota”, którą wypełniają, nasuwa się wniosek, że „chochlik” może oznaczać również błysk światła. Do takiej konkluzji prowadzi także zakończenie analizowanej części utworu. Elipsa w ostatnim

⁴¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław...*, dz. cyt., s. 215.

⁴² W. Boryś, *Chochół* [w:] tenże, *Słownik...*, dz. cyt., s. 63–64.

⁴³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 32.

⁴⁴ S. Linde, *Chochół* [w:] tenże, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1807, s. 250.

⁴⁵ B. Stelmaszczyk, *Rolicz-Lieder – od rytmicznych układów wersyfikacyjnych do poematu prozą „Gdy dzwonki szwajcarskie symfonię grają: Oremus!”* [w:] *Poezja Wacława Rolicza-Liedera*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U. M. Pilch, M. Stala, Kraków 2017, s. 96.

⁴⁶ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przekł., wstęp i komentarz J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 30.

⁴⁷ Tamże, s. 31.

⁴⁸ Tamże.

wersie czyni przekaz znów wieloznacznym. Podmiot stwierdza, że nie dotyka się „chochlików”. Przez usunięcie spójnika (i zastąpienie go pauzą) nie jest pewne, czy „chochliki” to „promienie światła”, czy właśnie „promieni światła” dotyka się podmiot, pomijając „chochliki”.

Wcześniej wyciągnięte wnioski umożliwiają odczytania tego wersu jeszcze inaczej. Podmiot nie dotyka się „chochlików”-„promieni światła” (czyli fałszywych odbłyśków, psotnych duszków, „żłudnej mai”), lecz prawdziwych „promieni światła” – istoty rzeczy skrywającej się pod „chochlikami”.

Takie samo przesłanie wynika ze środkowej części przytoczonego fragmentu. Chodzi tu o użycie słowa „róż”. Pojawia się ono wielokrotnie w różnych wersjach. Najbardziej oczywiste są tu „dzikie różyczki” i „eglantyny”. „Różaniec” odnosi się do „zaśpiewów kantylenowych”. Róża (synestezyjnie) zostaje więc związana ze sztuką – muzyką. Jeszcze oryginalniej zbudowana jest ósma strofa:

Arabka z róż mi niesie konfitury.

I to zdanie da się rozumieć na dwa sposoby. „Arabka” niesie podmiotowi „konfitury” z „róż”. Taka lektura wydaje się najbardziej logiczna. Jednakże specyficzna konstrukcja składniowa pozwala też na uznanie, że to „arabka” jest zbudowana z „róż”. „Arabka z róż” przypomina peryfrazę „arabeski”⁴⁹.

Może to być wciąż ciąg skojarzeń związanych z różą, wywołanych wcześniejszym obrazem „chochlika” („chochoła”). Zastanawiający jest jednak sam wybór kwiatu jako jednego z tematów utworu. Kwiaty grały ważną rolę w koncepcji autora *Popołudnia Fauna. W Toaście żałobnym* Mallarmé nazywa słowa padające w wierszu „kwiatami nie tkniętymi wędzieniem”⁵⁰. Poezja (sztuka) to, zdaniem Mallarmégo, niepodlegające zniszczeniu wieczne piękno.

Piękno kwiatów istnieje tu i teraz albo raczej poza czasem i miejscem. Wszystko w *Uśmiechowi mojej Siostry* odbywa się w czasie teraźniejszym. „Arabka z róż” niesie podmiotowi „konfitury” w tym samym momencie, kiedy renesansowy kompozytor „Pan Mikołaj Gomółka psalmy gra w katedrze”. Jeśli chodzi o miejsce, to można przyjąć, że wiersz spleta ze sobą najbardziej odległe przestrzenie dzięki odczuwalnemu doznaniu „zmysłowości barw, zapachów, głosów dalekich krain”⁵¹.

Po procesie kontemplacji podmiot dociera do „promieni światła”, do tego, co ukryte przez „chochliki” – do czystego pojęcia, do rzeczy samej w sobie. Poza inspiracją Mallarmém znów uwidacznia się tu wpływ filozofii Schopenhauera, który kontemplację postrzegał jako drogę wiodącą do poznania tajemnicy istnienia.

⁴⁹ Jest to pojęcie ważne w poetyckiej teorii Baudelaire’a. Zob. H. Friedrich, dz. cyt., s. 85–87.

⁵⁰ S. Mallarmé, *Toast żałobny*, tłum. M. Jastrun [w:] tenże, *Wybór...*, dz. cyt., s. 50.

⁵¹ B. Stelmaszczyk, dz. cyt., s. 94.

Zagadnienia dotyczące docierania do ukrytego sensu bytu, zostały wyrażone eksplicytnie w ostatniej części wiersza.

Widzę grootę – runowe pisma są na wschodzie.
 Sfinks o głowie niewieściej stoi wśród pieczary,
 Utopiłem dłoń w włosach sfinksowych – i stoję.
 Pan Mikołaj Gomółka psalmy gra w katedrze.
 Wolo moja uklękaj! Chcę, by Sfinks przemówił.

„Grootę” z pierwszej części pokrywają niezrozumiałe runy. Wewnątrz tej jaskini stoi „Sfinks”, którego Stelmaszczyk określa jako: „zagadkowy wymiar bytu (Sfinks bytu)”⁵². Tajemnica istnienia związana jest znów z pięknem – kobietą oraz sztuką (muzyka psalmów, „katedra”). Podmiot przygląda się tajemnicy, zbliża się do niej przez „utopienie” dłoni w jej „włosach”, czeka, nie wykonuje ruchów, zaczyna kontemplować. Na koniec pojawia się sformułowanie kluczowe w woluntarystycznej metafizyce Schopenhauera – „wola”. Według owego filozofa dopiero po pokonaniu „woli” możliwe jest poznanie istoty rzeczywistości – „zostało tylko poznanie, wola zniknęła”⁵³.

Pamiętając o poprzednich wnioskach, warto skupić się na autotematycznych wątkach w *Uśmiechowi mojej Siostry*. Poza początkiem pierwszej części pojawiają się one głównie jako wypowiedzi dotyczące innych tekstów literackich oraz wyznania odnoszące się do piękna.

- 1) Czarnoleskiego prostoto psalterza
- 2) Sok złotej cytryny na piaskach Sahary więcej wart niż skarby Chalifów
- 3) Znam Antygonę, znam Lillę Wenedę...

Podmiot wyraźnie wskazuje, jaki typ piękna i jaką sztukę uważa za godną zachwyty. Pierwszy fragment odwołuje się do muzyki. Właśnie muzykę Schopenhauer traktował jako najważniejszą ze sztuk, która jedyna traktuje: „o istocie bytu”.⁵⁴ Mallarmé sądził, że muzyka to specyficzny język, mówiący o tajemnicy istnienia w równie tajemniczy sposób⁵⁵. Podraza-Kwiatkowska zwraca uwagę na to, że poeta ubolewał, iż język poetycki nie ma takiej formy zapisu, jak nuty, rozumiane tylko przez nielicznych⁵⁶.

W *Uśmiechowi mojej Siostry* właśnie muzyka towarzyszy podmiotowi podczas kontemplowania piękna kwiatów. Muzyka w połączeniu z różą kreuje

⁵² Tamże, s. 92.

⁵³ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, t. 1, Lipsk 1938, s. 486, *Sämtliche Werke*, t. 2. Cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław...*, dz. cyt., s. 113.

⁵⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław...*, dz. cyt., s. 151.

⁵⁵ Tamże, s. 190.

⁵⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm...*, dz. cyt., s. 52.

nowy twór – „rózaniec zaśpiewów kantylenowych”. „Czarnoleski” psalterz to połączenie muzyki i słowa – harmonia sztuki. W *Uśmiechowi mojej Siostry* widać również wpływ koncepcji stworzenia „nut” dla zapisu wiersza. Proce-
som poznamy podmiotu towarzyszą w ostatniej części utworu tajemnicze „runy”, znaki trudne do odczytania, znaki święte, niedostępne niewtajemniczo-
nym. Jednakże i samo użycie w tekście specyficznego języka czyni komunikat
poetycki tajemniczym, składającym się ze „znaków” i „nut” utworem, który
trzeba odszyfrować, by dotrzeć do jego sensu.

Drugi z zacytowanych fragmentów zwraca na siebie uwagę oryginalną kolo-
rystyką. Wyraźna jest żółć cytryny, soku i piasku. Przymiotnik „złoty” to wobec
tego tylko redundancja. Inną możliwość tworzy rozpatrzenie tego słowa jako
określenia nie barwy, lecz natury rzeczy. Cytryna ze złotą, której sok leje się
na piaskach Sahary zostaje przeciwstawiona złotu „Chalifów”. Podraza-Kwiat-
kowska, pisząc o symbolicznie skarbowi, zauważa, że: „Sztuczna natura, „antyna-
tura”, nie ulegająca – jak natura prawdziwa – prawu śmierci, symbolizuje w tym
układzie nowe światy, stworzone przez artystę (mallarméjskie «nie wędzące
kwiaty»)⁵⁷.

Dopuszczalne jest więc założenie, że ze skarbami materialnymi zostaje skon-
trastowane wieczne piękno poezji – skarb prawdziwy i nieśmiertelny. „Sztuczna
natura” poezji ma pozostać w kontakcie z naturą prawdziwą, z „cytryną” i „pia-
skami”, ma docierać do tajemnic świata.

Trzeci z cytowanych wersów również dotyczy piękna. Zestawione są ze sobą
tragedie: klasyczna i romantyczna. Podmiot stwierdza, że zna dwa rodzaje sztuki
i – tym samym – dwa rodzaje wyrażanego przez tę sztukę piękna. Jednak zdanie
kończy się apozjopezą. Wygląda to tak, jakby wyliczenie było niepełne, jakby te
dwa elementy nie wystarczały. Zdanie podmiotu zostaje przerwane przez prozo-
popeję (wypowiadaną przypuszczalnie przez siostrę podmiotu):

Co Ci po ludziach, Muzie, po zaszczytach,
gdy składasz czoło w ramiona mego ubożnienia.

Znacząca dla podmiotu ma być tylko osoba wypowiadająca to zdanie
(zapewne siostra), a nie społeczeństwo i sława. Forma „ubożnienie” nie jest
notowana nawet przez *Słownik warszawski*⁵⁸. Może mieć ona związek z ubogo-
ścią i „ubożeniem”. Przy takim odczytaniu można założyć, że podmiot porzuca
wszystkie wyżej wymienione wartości, gdy kieruje swoje myśli w stronę „Sio-
stry”. Jednocześnie *Lieder* wykorzystuje w swojej twórczości dawne formy,
nadając im nowe znaczenie⁵⁹. „Ubożnienie” może więc oznaczać zbliżenie się

⁵⁷ Tamże, s. 179.

⁵⁸ Zob. *Słownik języka polskiego*, t. 7, T–Y, red. J. Karłowicz, A. Kryński i W. Niedźwiedzki, Warszawa 1919, s. 203–204.

⁵⁹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław...*, dz. cyt., s. 208.

do bóstwa, do tajemnicy rządzącej światem. Zamiast wzorów sztuki klasycznej i romantycznej, zamiast poezji zrodzonej z natchnienia, kierującej się do ludzi i zapewniającej sławę podmiot proponuje sztukę zupełnie inną, opierającą się na odmiennych wzorcach. Sztuka ta ma dotyczyć piękna widzianego podczas obserwacji jednostkowych zdarzeń, które to obserwacje są tak naprawdę poszukiwaniem ukrytej w świecie tajemnicy. Piękno proponowane przez podmiot jest wieczne, ale jednocześnie związane ze światem doczesnym. Musi być ono ujęte w zawikłane formy odkonwencjonalizowanego języka. Musi być przekazywane przez słowa, zawiłe jak nuty oraz tajemnicze i święte jak „runy”. Dopiero kontemplacja takiego piękna pozwala, by „wola” ukłękła, a „sfinks” bytu „przemówił”.

„Uśmiech” jako zdarzenie traci, podobnie jak „róże”, kontakt ze swoim odpowiednikiem w rzeczywistości zewnętrznej, staje się kwiatem „nietkniętym wędzieniem”. Tak jak na poziomie wewnątrztekstowym kontemplacja róży umożliwia „dotknięcie się” „promieni światła”, tak kontemplacja „uśmiechu” prowadzi do odkrycia przez podmiot istoty piękna i poezji, która to znów pozwala na poznanie istoty bytu.

Podsumowując należy zauważyć, że w *Soupir* można dostrzec ślady tych idei, jakie przyświecały Mallarmému w późniejszym etapie twórczości. Wpływ owych koncepcji jest widoczny także w *Uśmiechowi mojej Siostry* Liedera. Obaj twórcy poświęcają wiele uwagi językowi poetyckiemu. Obaj zdają sobie sprawę, że – tworząc poezję – tworzą równocześnie kwiaty „nietknięte wędzieniem” – elementy rzeczywistości pozaliterackiej, które stanowią dla twórcy inspirację, ale jednocześnie tracą kontakt ze swoimi rzeczywistymi odpowiednikami. Mallarmé i Lieder stosują podobną konstrukcję wypowiedzi poetyckiej, bazującej na wieloznaczności wyrazów, na zabiegach etymologicznych (Lieder), na wyszukany słownictwie, eliptycznych konstrukcjach i – często – zawiłej składni (o wiele bardziej w przypadku Mallarmégo). Celem takich zabiegów jest odkonwencjonalizowanie języka, jakim posługują się poeci, uczynienie go tajemniczym na wzór „runów” czy nut. Język *Soupir* i *Uśmiechowi mojej Siostry* komunikuje w pierwszej kolejności sam siebie, czyni odbiór trudniejszym, zamiast go ułatwiać. Obaj poeci prowadzą w swoich utworach namysł nad sposobem tworzenia i rolą poezji. W *Soupir* widać wyraźnie, że Mallarmé już w 1866 roku rozważał problem zetknięcia się człowieka z ideałem, powoli ewoluującym w kierunku „nicości” (Le néant). Lieder natomiast, dzięki użyciu techniki luźnych skojarzeń, snuje refleksje na temat piękna i przenikania „sfinksa bytu”, które to przemyślenia mogą być zainspirowane filozofią Schopenhauera. Chociaż Mallarmé i Lieder piszą o zupełnie innych rzeczach to jednak w centrum zainteresowania obydwu pozostaje słowo i poezja (lub szerzej sztuka). Dla Mallarmégo twórczość daje jedyną możliwość na zbliżenie się człowieka do ideału (lub tylko na wyrażenie takiej potrzeby). Dla Liedera kontemplacja sztuki i piękna pozwala na zrozumienie tajemnicy istnienia. Mallarmé raczej nie

zmieniał obiektu zainteresowania i do końca życia rozwijał idee, które pojawiły się w jego twórczości z lat sześćdziesiątych. Lieder pisał o różnych problemach i na różne sposoby⁶⁰, lecz pozostał zawsze wierny idei Mallarmégo: „donner un sens plus pur aux mots de la tribu”.

Norbert Gacek

‘FLOWERS THAT NEVER DIE’: STÉPHANE MALLARMÉ’S ‘SOUPIR’ AND ‘TO MY SISTER’S SMILE’ BY WAĆŁAW ROLICZ-LIEDER

Summary

This article presents a comparative analysis of two poems, Stéphane Mallarmé’s ‘Soupir’ (1866) and Waćław Rolicz-Lieder’s ‘To My Sister’s Smile’, published in 1891. ‘Soupir’ is one of Mallarmé’s early poems, yet in many respects, as this analysis demonstrates, looks forward to the French poet’s mature phase and foreshadows the poetics of Waćław Rolicz-Lieder. Chief among the similarities are the autothematic focus and the intent to convey feelings of emptiness and longing for an ideal in poems refined to the point of *préciosité*. However, for all their preoccupation with the craft of poetry, either poet believed that inspiration was absolutely vital for creativity. This article argues that Mallarmé’s poetics, especially his ideas of inspiration and originality, was taken over by Waćław Rolicz-Lieder, who adapted it to suit his own poetic project.

Słowa kluczowe: Stéphane Mallarmé, Waćław Rolicz-Lieder, XIX wiek, symbolizm francuski, symbolizm polski, Młoda Polska, symbolizm w poezji.

Key words: Polish literature of the 19th century – Modernist poetry – Symbolism – Polish-French literary connections – Stéphane Mallarmé (1842–1898) – Waćław Rolicz-Lieder (1866–1912).

⁶⁰ Tamże, s. 148.