

LUDMYŁA PETRUCHINA

SADY LEOPOLDA STAFFA W WYMIARZE FENOMENOLOGICZNYM

UWZGLĘDNIAJĄC OGÓLNIĘ PRZYJĘTĄ TEZĘ O OTWARTOŚCI DZIELA LITERACKIEGO pod względem interpretacji i dowolnego wyboru metody badawczej, pozwolę sobie, wykorzystując pewne założenia fenomenologiczne, zinterpretować kilka wierszy Leopolda Staffa w ich „bachelardowskim” ujęciu. Znana praca francuskiego uczonego *Wyobraźnia poetycka*¹ jednocześnie urzeka prostotą i emocjonalnością wykładu, daje dużo do namysłu i zarazem pobudza do zgłębienia obrazów poetyckich właśnie w wymiarze fenomenologicznym. Zdając sobie sprawę z odwiecznej rozpiętości między dwoma szeroko rozumianymi pojęciami – *teorią* i *praktyką* oraz uświadamiając sobie do pewnego stopnia ograniczony charakter koncepcji G. Bachelarda, spróbuję przyjrzeć się przez pryzmat jego pomysłów wierszom Leopolda Staffa o podobnych motywach, mieszczących się w polu semantycznym *ogrodu*.

Za radą Bachelarda „fenomenolog” ma zwracać się ku tym utworom, które pobudzają u niego sympatię, poczucie zachwyty: „Radość czytania stanowi refleks radości pisania, jak gdyby czytelnik był cieniem pisarza”². Jako czytelniczkę i jako badaczka literatury zachwyca mnie obrazowość i poetyka „młodopolskiego” Staffa, nieco zwolniony, spokojny rytm jego wierszy, umiejętność odkrycia w rzeczach zwyczajnych cech i właściwości niezwykłych, sprawność scalania makro- i mikrokosmu. Poezja Leopolda Staffa kusi podejściem fenomenologicznym i z tego punktu widzenia, że geneza pewnego zespołu obrazów poetyckich, należących do tematyki wiejskiej, jest ogarnięta jakby aurą pewnej tajemniczości. Skąd u „dziecka miasta” (ściślej mówiąc – dziecka centrum wielkiego miasta), poety wychowanego w kulturze uniwersytetu, kawiarni, redakcji czasopism i salonów literackich taki pociąg ku pospolitej przyrodzie, ścieżkom polnym, ogrodom, kościółkom wiejskim i chatom pod strzechą? W pewien sposób Bachelard pozwala uwolnić się od tej poniekąd natarczywej kwestii, zaznaczając, że

¹ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

² Tamże, s. 369.

„poeta nie udostępnia [...] przeszłości swojego obrazu”³ i że „dzieło sztuki wyra-
sta ponad życie, iż życie już go nie wyjaśnia [...]”⁴. Czyli pozostaje zaakcepto-
wać obecność obrazu, pogodzić się z jego nieodzownym istnieniem jako „dobrem
świadomości naiwnej” i zmierzać do poznania jego głębi ontologicznej nie przez
wiedzę i aparat naukowy, a za pomocą odczuć i przeżyć. W wymiarze fenome-
nologicznym „obraz poetycki jest aintelektualny, alogiczny i agramatyczny; ma
swój własny wewnętrzny porządek i sens”⁵.

Według Bachelarda w obrazach poetyckich nie musimy się doszukiwać żadnej
przyczynowości (psychologicznej bądź kontekstowej), bowiem służą one nie rozu-
mieniu, lecz przekazaniu zachwytu. Te założenia fenomenologiczne kryją w sobie
jeszcze jeden walor dla badacza literatury: stosując się do wskazówek Bachelar-
da, możemy przyrzeć się utworowi literackiemu jako jego pierwotny czytelnik,
nie uwzględniając istniejących już sądów krytycznych i opinii naukowych.

Zdaniem Bachelarda obrazy poetyckie w większości mają charakter przestrzenny,
a nie czasowy, dlatego ich analizę uczony nazywa „topoanalizą” albo „poetyką prze-
strzeni”. Zajmując się topografią intymnej istoty człowieka, określając istotę najważ-
niejszych toposów ludzkiego jestestwa, Bachelard w sposób szczególnie skupia się na
„obrazach przestrzeni szczęścia”. Ze względu na ważność tego wypowiedzenia
w zakresie obecnych rozważań pozwolę sobie na nieco dłuższy cytat:

Chcemy oto przebadać bardzo proste obrazy, obrazy przestrzeni szczęścia. Wysiłki nasze
w tym kierunku zasługują na nazwę topofilii. Mają one na celu określenie ludzkich prze-
strzeni posiadania, przestrzeni broniących przed wrogimi siłami, przestrzeni kochanych. Dla
bardzo różnych czasem przyczyn i w bardzo różnych odcieniach poetyckich są to przestrze-
nie sławione. Ich rzeczywiste niekiedy wartości opiekuńcze łączą się z wartościami wyima-
ginowanymi i wartości te niebawem stają się dominującymi. Przestrzeń uchwycona wy-
obraźnią nie jest przestrzenią obojętną, pozostawioną miarom i rozwadze geometry. Przeży-
wamy ją nie w rzeczywistości, ale z całą stronniczością wyobraźni. Niemal zawsze przycią-
ga. Skupia istnienie wewnątrz opiekuńczych granic⁶.

Ta piękna wypowiedź, nacechowana szlachetnością i zyczliwością bachelar-
dowskiego światopoglądu, dotyczy jednego z zasadniczych toposów egzystencji
ludzkiej – *domu*, aczkolwiek wszystkie wyliczone cechy „przestrzeni szczęśli-
wej” bez wątpienia można zastosować i wobec innego obrazu przestrzeni, głą-
boko zakorzenionej w zbiorowej podświadomości ludzkiej – *ogrodu*.

Tak samo jak *dom*, *ogród* jest obrazem produktywnym, pobudzającym wy-
obraźnię, uwielokrotniającym wcielenia poetyckie. Takie symbole „pobudzające

³ Tamże, s. 361.

⁴ Tamże, s. 376.

⁵ A. Kamińska, *Gaston Bachelard: Rzeczywistość wyobraźni*, Lublin/Bensheim 2003, s. 84.

⁶ G. Bachelard *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*, tłum. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976, s. 386.

do działania” Bachelard nazywa archetypami, pojmując je w nieco inny sposób niż Jung, czyli nie tylko jak obrazy zakorzenione w najgłębszej podświadomości, w których streszczają się zbiorowe doświadczenia, ale również jako „postawy uczuciowe (zasoby entuzjazmu) wpływające na marzenia (organizujące ich materiał)”⁷ Bachelard dodaje: „Archetyp jest otwarciem na świat, jest zaproszeniem do świata”⁸. Archetypy są dla niego zasobami zachwytu światem, uwalniającymi i pobudzającymi wyobraźnię.

W każdym swoim wcieleniu poetyckie obrazy *domu* i *ogrodu*, zwielokrotnione w literaturze światowej, przynależą jednocześnie do dwóch światów: niosąc piętno indywidualności poszczególnych twórców, są wytworem wyobraźni artystycznej i, zachowując najogólniejsze znaczenia swojej immanencji, występują w charakterze projekcji świata zewnętrznego.

Oba te obrazy *dom* i *ogród* zawierają znaczenie schronienia człowieka przed zagrożeniem świata zewnętrznego, gwarantując pewne poczucie bezpieczeństwa. Semantyczne konotacje *ogrodzenia* są widoczne w wyrazie *ogród* w wielu językach europejskich [niem. – *Garden, Garten*; ang. – *garden*; czes. – *zahrada*; pol. – *ogród*]. Natomiast w niektórych językach, zwłaszcza wschodniosłowiańskich [ukr. i ros. – *сад*], nazwa tego pojęcia została utworzona od czasownika *sadzić*, bo to, co rośnie w ogrodzie, ma być posadzone celowo. W słownictwie polskim uwzględnione są obie te formy – *ogród* (w szerszym znaczeniu) i *sad* (jako ogród owocowy). Sensy czynności *ogrodzenia* i *sadzenia* mieszczą się w kontekście zamierzonej działalności człowieka, a ściślej – w obrębie zespołu jego czynności kulturowych. Zarówno *ogród*, jak i *dom* występują w charakterze antypodów wobec świata dzikiej, nieoswojonej, wrogiej człowiekowi natury. Kulturowy aspekt *ogrodu* kondensuje się w wykorzystaniu tego wyrazu jako „znaku poezji, muzyki, malarstwa, tego, co w ogóle jest znakiem kultury”⁹. Semantyka *ogrodu* jest ambiwalentna, łączą się w niej pojęcia kultury i natury: będąc przestrzenią względnie zamkniętą i pozostając wytworem człowieka, jednocześnie symbol ten pozostaje w ciągłym i ścisłym powiązaniu z przyrodą, jest nieodłączną i stałą jej częścią. W bycie immanentnym *ogrodu* realizuje się idea *natura naturans* – jako równoważnika sedna twórczości, świata przyrody realizującego się jednocześnie jako źródło natchnienia oraz materiał sztuki.

Poetycki obraz *ogrodu* dosyć często pojawia się we wczesnej twórczości Leopolda Staffa, a zbiór *Ścieżki polne* zawiera cykl *Sady*. Wiersze te obdarzone przez poetę prawie impresjonistycznymi nazwami: *Sad w śniegu*, *Sad o przedwiośniu*, *Sad w deszczu*, *Sad w księżycu*, *Sad w słońcu* tworzą piękny migawkowo-pulsacyjny

⁷ A. Kamińska, *Gaston Bachelard: Rzeczywistość wyobraźni...*, s. 88.

⁸ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, tłum. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 144.

⁹ Цивьян Т.В. *Сад: природа в культуре или культура в природе?*, в: *Натура и культура: Тезисы конференции*, Москва, 1993, с. 14.

obraz *sadu*, przekazany przez wyobraźnię i ujęty w słowie poetyckim. Wymienione *Sady*... Staffa, na ile pozwala na to lapidarny język poetycki, są dosyć dokładnymi wizerunkami ogrodów, nasyconymi pewną mnogością zmieniających się obrazów.

Pierwszy wiersz cyklu *Sad w śniegu* zaczyna się podwójną stanowczą eksklamacją: „Sad w śniegu martwy! Dobry sad nie żyje!” i w taki kategoryczny sposób wprowadza czytelnika w klimat wiersza, naznaczonego ogółem cech zimy i śmierci. Te konotacje wyraźnie dominują w pierwszej części liryku: *martwy, nie żyje, zmarł, grobowce, śmiertelne prześcieradło, nieżywy, przeszłość umarła*. Tym bezpośrednim wskazaniem na skonanie sadu towarzyszą obrazy aluzyjne: *robaki, pająki, wrony*. Zimowy sad jest pogrążony w głębokim śnie, prawie tożsamym ze śmiercią. Skąpa kolorystyka wiersza jest wzbogacona przez poetę mistrzowskimi graficznymi chwytami, zbudowanymi na zasadzie czarno-białych kontrastów. Gałęzie drzew mają ściśle określone, wymyślne formy, przypominające żmije, robaki, pająki¹⁰, czyli coś takiego, co jest zdolne do łatwej zmiany formy, a jednocześnie wywołuje negatywne asocjacje. Odczuwa się w tej poezji pewne tchnienie niesamowitości: życie sadu zostało nagle przerwane – drzewa „zakrzepły w niemym, nieżywym kadrylu”, ciemne kolory chimerycznie kontrastują na tle bieli.

Lecz ustalony porządek przyrody w słowie poetyckim Staffa w pewnym stopniu jest zakłócony przez wtargnięcie do zimowej scenerii atrybutów letnich: płatki śniegu stają się białymi pszczołami, a wrony siedzące na drzewach przypominają czarne owoce. Do innego, prawdziwego życia sadu, odwołują się również wzmianki o jego zdolności rodzenia, „macierzyńskiej pracy”, co określa zasadnicze sedno semantyczne ogrodu – przecież nawet zimą on nie może uwolnić się od tego posłania: drzewa w zimie stoją „rozkwitłe kwieciami bezowocnym śniegu”.

Ambiwalentność zmiennych obrazów poetyckich, wprowadzone kontrasty kolorystyczne i opozycje znaczeniowe (zima – lato, śmierć – życie, czerń – biel, bezruch – ruch) zmierzają ku zmianie sugerowanych na początku nastrojów. Sad jednak nie jest martwy: zima jest dla niego tylko przejściowym okresem, stanem spoczynku i snu, a jego prawdziwe życie rozpocznie się na wiosnę i rozkwitnie latem.

„Nagi, goły” sad nie pozostaje jednak pozbawiony czulej troski, którą otacza go święty Mikołaj. Opieka ta nie jest do końca bezinteresowna, bo sprawowana jest jako zadośćuczynienie za to, że „starzec brodaty” „na swe choinki / zielen radośną zabrał szczęsnym sadom”. Teraz, w zimie musi on pomóc sadowi, obsypując go „białą śnieżycą”, która jak miękka wata otula drzewa. Wprowadzeniem motywu opieki świętego Mikołaja nad sadem Staff zasadniczo zmienia zasugerowaną na początku wiersza wytyczną. Okazuje się, że sad nie jest martwy, śmierć to tylko sen oraz samotność naznaczona „tajemną pieczę”. Zmiana sytuacji lirycznej wyraża się w znaczeniowych modulacjach obrazów śniegu, który na początku jest

¹⁰ Te zakrzepłe w poetyckim słowie L. Staffa kształty całkowicie odpowiadają stylistyce secesyjnej, której dominantą była wygięta, pokręcona linia.

wobec sadu „śmiertelnym prześcieradłem bieli”, a po ingerencji sił wyższych staje się „miękką watą”, „puszystym żywiołem”, gwarantującym przetrwanie do wiosny.

Wprowadzeniem obrazu świętego Mikołaja, rozszerzeniem tego wątku przez wizję Wszystkich Świętych „przychylnych sadom”, Staff wprowadza do wiersza główną dychotomię znaczeniową, którą można określić jako: *dół – góra*. Sad jest *dółem*, jego przestrzeń odznacza się wyrazistą dominantą poziomową – ściel, prześcieradło śniegu. Konotacje ukrytego ruchu żmij, robaków, pajaków również nie wykraczają poza strefę horyzontalną. Opieka spada na sad z *góry*, tam właśnie przebywają Wszyscy Święci wraz ze świętym Mikołajem, którzy sprawują opiekę nad sadem. Poziom zmienia się w pion: śnieg już nie przygniata sadu swym odrętwiałym ciężarem, a miękko spada z wysokości, otulając go i chroniąc. W takim ujęciu dychotomia *dół – góra* albo *ziemia – niebo* nabiera cech znaczeniowej opozycji *profanum – sacrum*, której jednak poeta nie traktuje zbyt poważnie. W relacjach między sadem i niebem nie ma żadnego odcienia wzniosłości. Tonacja poetycka jest zaniżona przez właściwe Leopoldowi Staffowi ironiczne spojrzenie na świat: święty Mikołaj w pewnym sensie ma dług wobec sadu, a Wszyscy Święci sprawują nad nim opiekę, wykonując powszednie czynności: „trzepią gorliwie swe grube pierzyny”.

Sad w śniegu raczej trudno zaliczyć do „przestrzeni szczęścia”, eudajmonia obrazu ukryta jest tutaj w sugestiach poetyckich, zapowiadających przyszłe udane, kwitnące i płodne życie ogrodu, które jest jego istotą.

„Przestrzeń szczęścia” *in spe* jest eksplikowana i w wierszu *Sad w przedwiosniu*, w którym topos ogrodu również jest prezentowany w skąpej kolorystyce (szary, siwo-brunatny, rozświetlany akcentami bieli i srebra), wszechogarniającym spokoju, który jednak jest burzony przez obrazy zapachowe (pólśen umarwienia ziemi zakłóca jej ostra woń) czy słuchowe (pianie kura budzi jednocześnie niepokój i nadzieje).

W tym wierszu postrzegamy kontynuację zabarwienia sakralnego, które jednak realizuje się na całkiem innym poziomie znaczeniowym niż w liryku *Sad w śniegu*. *Sad w przedwiosniu* nie zawiera opozycji przestrzennych, łaska nie spada tutaj na przyrodę z nieba, a przestrzeń przedstawiona jest utrzymana w dominacji poziomej. Poetycka wyobraźnia Staffa obdarza jednak oznakami świętości poszczególne elementy składowe krajobrazu, nadając im szczególne znaczenie, znaczenie uwyrażniając ich ontologiczną głębię: ziemia siwo-brunatna „jak habit zakonny” przygotowuje się do zmartwychwstania, drzewa owiewa nieme nabożeństwo, „milczenie twarde, wielkopostne”; sad przebywa w ascetycznej zadumie „jak z cierni wieniec Męki Pańskiej”. Ujęte w taki sposób pospolite obrazy uintensywniają rzekomo umyślnie obniżony emocjonalny poziom wiersza.

Wydaje się, że zamiast zamierzonego obniżenia nasilenia emocjonalnego, skutecznego w *Sadzie w śniegu* poprzez wprowadzenie akcentów ironicznych,

w *Sadzie w przedwiośniu* następuje sytuacja odwrotna, odbywa się umyślne podniesienie rangi obrazów, ich uwypuklenie. Jest to jednak tylko złudzenie, które zostaje rozwiane poprzez ostatni obraz wiersza: „Którą [Mękę Pańską] ćwierkaniem głoszą wiosny mnichy, / Wróble, w szarości swojej franciszkańskiej”. Wróble–franciszkanie, święty Mikołaj złoćący owoce na upominki, Wszyscy Święci trzępiący pierzyny pełnią podobną funkcję zbliżenia *profanum* i *sacrum*, uwydatniając poczucie jedności i harmonii świata oraz okazując przychylność wszystkiemu na ziemi. Adoracja przyrody, zachwyty jej tworamii przebijają przez każdą linijkę filigranowego Staffowskiego wiersza, tworząc wspianą koronkę poetycką.

Obok zachwyty „przestrzeniami szczęścia”, czyli *sadami*, jakie przekazuje czytelnikowi poeta, w analizowanych wierszach da się dostrzec i inne objawy dotyczące wymiaru fenomenologicznego. Rozważania Bachelarda nie pomijają w całości kontekstu społecznego i kulturowego dzieła literackiego. Uczony zastanawia się nad relacjami natury i kultury, wywodzi pojęcie „kompleksu kultury”, „który napędza poezję, dynamizuje ją, powodując jej nieustanne transformacje. [...] Odnosząc tradycję do wrażeń, czy też łącząc wrażenia z tradycją, kompleks ten ożywia i odmładza tradycję”¹¹. Jeśli będziemy pamiętać o tych uwagach interpretując poezję Staffa, uwzględnimy także, wbrew zasadzie fenomenologicznej, ukształtowaną ocenę literaturoznawczą, możemy zauważyć, że za cechę swoistą myślenia poety – widoczną również w wypowiedzi poetyckiej – prawie jednomyślnie uważa się zakorzenienie w tradycji kulturowej. Dużo napisano o tym, że świat wyobraźni Staffowskiej jest podporządkowany własnej erudycji poety i swój wyrafinowany smak wykorzystuje poeta w sposobach poetyckiego opanowania natury. Nie całkiem mija się to z Bachelardowską koncepcją, w której bierze się pod uwagę zależność pierwotnych obrazów natury od dziedzictwa kulturowego. Nie sposób pominąć ten aspekt, ponieważ wcielenie jakichkolwiek obrazów w formie artystycznej dokonuje się przez wykorzystanie stosownego instrumentarium (słowo, barwy i płótno, kamień...). W dużym stopniu forma artystyczna, a w jeszcze większym – zespół środków obrazujących, są zdeterminowane odpowiednim kontekstem kulturowym i społecznym. W pojęciu Bachelarda kultura tradycyjna, wyuczona zasila wyobraźnię formalną poety. Ta zaś, jak pisze Chudak, „ma właściwości porządkujące, jest zdolnością przetwarzania obrazów pierwotnych na język form. [...] Obraz jest z gruntu oniryczny i spontaniczny, ale wynurza się w języku, w formie, nasycenie treściami pozaonirycznymi, staje się zdyscyplinowany”¹².

Wewnętrzne uporządkowanie obrazu odbywa się w poetyckiej wyobraźni Leopolda Staffa również w zależności od tradycji kulturowej. Chrystianizacja obrazów *sadu*, jego poszczególnych elementów (*Sad w przedwiośniu*) albo wzbogacenie poetyckiej tkanki wiersza przez wprowadzenie postaci świętych (*Sad*

¹¹ A. Kamińska, *Gaston Bachelard: Rzeczywistość wyobraźni...*, s. 54.

¹² H. Chudak, *Stylistyka Bachelarda*, „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 12, s. 143.

w *śniegu*) jest mocno osadzone w tradycji chrześcijańskiej, a konkretniej rzymskokatolickiej, w tym polskiej. W literaturze spoza wymienionego kręgu kulturowo-wyznaniowego w podobnej sytuacji literackiej mógłby znaleźć się chyba święty Mikołaj albo jego odpowiednik. Inne znaki kulturowe (*szarość franciszkańska*, *wieniec Męki Pańskiej*, *Wszystcy Święci*) są zdeterminowane bardziej ścisłym kontekstem duchowym, najbliższym odczuciom i wyobraźni poetyckiej Staffa.

Świat przedstawiony wiersza *Sad w słońcu* również jest wzbogacony przez poetę znakami kultury, lecz z całkiem innej dziedziny tradycji. Letni ogród skąpany w słońcu jawi się u Staffa w kolorach zakotwiczonych w polu znaczeniowym metali szlachetnych i kamieni drogocennych: *niebios turkusy*, *szmaragdowe liście*, *rubiny wisien*, *korale jabłek*. Analizując podobne zjawisko, charakterystyczne również dla wizji świata Juliusza Słowackiego, Ignacy Matuszewski pisał, że poeta: „nie troszczy się prawie wcale o tak zwane kolory lokalne, zastępując je [...] barwami symbolicznymi, opartymi na analogiach z słońcym światem szlachetnych kruszców i drogich kamieni [...]”¹³. W taki sposób wyudatnia się barwność i jaskrawość sadu. Oprócz efektów malarskich Staff zręcznie wykorzystuje chwyt rzeźbiarski, znacznie rzadziej spotykany w poezji – sad jest: „w drogich kamieniach kunsztem wyrzezany/ Ostremi ryłcy słonecznych promieni”. Takie ujęcie nie tylko intensyfikuje kolorystykę ogrodu, ale również nadaje wizji plastyczności, trójwymiarowości. *Sad w słońcu* staje się klejnotem „przetykanym grą światła i cieni”. Zwróćmy uwagę na pewien szczegół: rzeźbiarstwem sadu za pomocą promieni słońca zajmują się „karły-garbusy”, wskutek czego ogród staje się „tworem baśni”. Poprzez zespół ujęć artystycznych: wyeksponowanie kolorystyki, wprowadzenie wątku rzeźbienia, dokonywanego przez istoty bajkowe, poeta wprowadza „szczęśliwą przestrzeń” sadu w niemniej pozytywnie nacechowany topos baśni.

Imaginacja poety wzbogaca tradycyjne elementy kultury, „odżywia i odmładza tradycje”, nadając jednocześnie nowe sensy tradycyjnym obrazom, potęgując i intensyfikując je, co z kolei pobudza czytelnika do innego spojrzenia na świat, do odkrycia w nim nowych znaczeń i wartości. Oko poety musi być ostre, umysł jasny, dusza czysta i otwarta, żeby w pospolitym gatunku ptaków dopatrzeć się znaków świętości, w małych ptaszynach ujrzeć „mnichów wiosny”. „Szarość franciszkańska” w tym ujęciu jest obrazem wieloznacznym, akumulującym sensy z różnych kontekstów i wzajemnie je wzbogacającym. Nie wydaje się, że obraz wróble-franciszkanów jest tylko plonem rozumowania, raczej wywodzi się on z dziedziny ducha. „Obraz poetycki [...] wyłania się w świadomości jako bezpośredni wytwór serca, duszy, jestestwa ludzkiego, ujętego w swej aktualności”¹⁴.

Wróble-franciszkanie są jednym z mikroelementów *Sadu w przedwiośniu*, którego wizerunek migoce i mieni się mnogością obrazów i detali, podobnie jak

¹³ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, Warszawa 1965, s. 157.

¹⁴ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka...*, s. 361.

wizerunki *Sadu w śniegu* czy *Sadu w słońcu*. Leopold Staff jest poetą momentu, niuanse, szczegółu. Dla niego nie ma rzeczy nieważnych, kalejdoskopowa zmienność drobiazgów nie rozprasza wyimaginowanej przestrzeni, a raczej ją scala, wzbogacając pod względem estetycznym i znaczeniowym. Bachelard, ten „kował słów”, jak został nazwany przez B. Skargę¹⁵, używa takich określeń jak „filozofia szczegółu” albo „filozofia rozproszenia”. Co prawda, te terminy są stosowane przez niego w kategoriach odnoszących się do filozofii nauki. Według Bachelarda, filozofia szczegółu daje nam obraz jedności nauki, nie jest to filozofia oderwanych faktów, w pozornej chaotyczności pojęć kryje się niepostrzegalna struktura rzeczywistości, jest to filozofia szczegółu uporządkowanego i skoordynowanego. Filozofia rozproszenia pociąga za sobą „ontologię rozproszoną”, która głosi „niejednoznaczność istnienia”. Barbara Skarga pisze o tym w następujący sposób:

Byt przyjmuje różne odcienie. Bachelard mówi wprost, że trzeba podkreślić wielość i różność odcieni filozoficznych, gdy mowa o bycie. Trzeba zatem uznać tonalność bytu. Ontologia, która tę tonalność wyznacza, jest „ontologią rozproszoną”, „ontologią dyferencjalną”¹⁶.

Te założenia filozofii Bachelarda w pewien sposób nakładają się na ontologię dzieła literackiego, zwłaszcza poetyckiego, które *summa summarum* w istocie swojej jest zespołem i zarazem syntezą szczegółów.

Miniaturyzacja obrazów w lirykach Staffa nie tylko ożywia czy intensyfikuje całość wizji, występując w charakterze łącznika światów: ziemi i nieba (*Sad w śniegu*, *Sad o przedwiośniu*), natury i kultury (*Sad w słońcu*), ale wywołuje też efekt oscylacji obrazu *sadu* między immanencją i transcendencją. Zwykły ogród przemienia się w miejsce wyjątkowe, staje się wcieleniem irrealnego, wymarzonego ideału.

„Szczęśliwe miejsce” ogrodu ma również wymiar czasowy. Życie sadu, jak i całej przyrody, jest zdeterminowane porami roku. *Sady* Staffa trwają – zimą, wiosną, latem. „Czyste wspomnienie nie ma dat. Ma za to porę roku. Pora roku jest podstawowym znakiem wspomnienia”¹⁷ – zauważa Bachelard. Związane ono jest bowiem z utrwalonymi cechami o archetypicznym wymiarze. Jednak w sensach tych poszczególnych okresów (zimy, wiosny...) jest ukryta dychotomia znaczeniowa: każde lato jest konkretnym latem i jednocześnie ideą lata, porą roku i abstrakcją pozaczasową.

Zauważmy i to, że sady Staffa są bezludne. Czy takie ujęcie mija się z zasadniczym sensem archetypu sadu jako przestrzeni opiekuńczej, chroniącej człowieka przed zagrożeniem zewnętrznym? Sad jawi się nam „nagi, goły”, „cichy, niemy, pusty”, zadumany, śpiący i śniący. Jego stagnacja i cisza są zakłócane przez wprowadzenie obrazów ruchu i dźwięku: do sadu weszła wiosna, lunął deszcz, powiał wiatr, spadł śnieg; zapiał kur, zaczęły wróble, zacykał świerszcz.

¹⁵ B. Skarga, *Bachelard – kował słów*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1986, t. 30.

¹⁶ Tamże, s. 221.

¹⁷ G. Bachelard, *Poetyka marzenia...*, s. 229.

Obecność człowieka jest tylko zaznaczona śladami jego pracy: ktoś musiał zasażać te drzewa, pobielić ich pnie i ktoś zbierze tutaj plony. Jednak mimo ożywienia przestrzeni przez zjawiska atmosferyczne i ingerencję sił wyższych (święty Mikołaj, Wszyscy Święci) sad pozostaje „nieporuszony, sztywny, niezachwiany”, jest on obszarem, „gdzie nieobecność człowieka mieszka” (*Sad w księżycu*), gdzie istnienie ludzkie pozostaje utajonym znakiem, zaszyfrowanym raczej w ogólnokulturowym kontekście archetypu niż w jego Staffowskich ujęciach.

Więź między człowiekiem i sadem poeta ukazuje na innym poziomie, przenosząc te relacje w świat transcendencji, stwarzając obraz sadu onirycznego. Motyw snu pojawiał się i w innych wierszach cyklu: w zimie sad śpi; na przedwiośniu – śni; latem – „zapada w błogiej bierności letargu”. Lecz w liryku *Sad w księżycu* dominuje oniryczna konwencja, podporządkowuje sobie inne warstwy obrazowe utworu, prawie rozliczając się z opisowością. W scenerii nocnej sad ukazuje się w postaci poszczególnych elementów: bieleją pnie, „w szarym cieniu gałęzie giną”, lśnią owoce jabłonek, jawi się tylko to, co jest widoczne w świetle księżyca. Owiany aurą nocy sad jest przestrzenią odrealnioną, mistyczną. „Baśń czy nie baśń?” – pyta autor i po kilku podobnych pytaniach zadaje główne: „*Sad czy nie sad?*”. W szeregu podobnych pytań retorycznych sad staje się odpowiednikiem *baśni, smu, czaru i cudu*. Właśnie na poziomie imaginacji ujawnia się związek między człowiekiem i sadem: „Sad zaprzepadł ludziom śni nocę, / Spłakany rosą, jak Raj Stracony, / Który w perłowym księżycu mleku / Łka o wygnanym z niego Człowieku...” – w takim ujęciu *sad* staje się *rajem*. Personifikacja sadu, jego poczynania (płacz, łkanie) czynią ten obraz w relacji *człowiek – natura* aktywny, w pełni modernistyczny, zbliżając poniekąd jego wyobrażenie do obrazów przyrody w poezji B. Leśmiana (przyroda postrzega człowieka) czy J. Przybosa („ogrody opuściły swoje drzewa”).

Sady L. Staffa są różne, jednak w ich obrazowości jest zachowane podłoże archetypowe, prapoczątki ich treści, co dowodzi pierwotności i nadrzędności „marzeń materialnych” wobec tradycji. Na początku był *sad*..., Staffowskie wyobrażenie o nim i interpretacja w określonych znakach kulturowych pojawiły się znacznie później.

Poezja zmienia życie i w niezbyt poważnej wypowiedzi Oskara Wilde’a o tym, że po impresjonistach zmieniły się mgły, jest więcej sensów realnych, niż to się może wydawać na pierwszy rzut oka. Czy ktoś jest w stanie ustalić, czym byłoby nasze wyobrażenie przyrody bez poezji Homera, Goethego, Mickiewicza? Czym byłyby noc bez Novalisa, Rilkego, Szewczenki? I czym stała się ona dzięki nim? Czym byłoby wyobrażenie o ogrodzie bez *Sadów* Staffa? Teraz nie sposób już sobie tego wyobrazić. Poezja wyjaśnia naturę, wzbogaca ją. Sad poetycki staje się kluczem do rozumienia ontologicznych wartości człowieka, zwraca naszą uwagę na rzeczy najprostsze, ale jakże ważne: dom, przyroda, pory roku, wzmacnia i uwyraźnia relacje: *człowiek – natura, profanum – sacrum*.