

ELŻBIETA SIDORUK

Cykliczność w poezji Bolesława Leśmiana. Rekonesans

Tendencja do łączenia utworów w cykle jest jedną z charakterystycznych cech poetyki Leśmiana, o czym świadczą zarówno trzy tomy wierszy wydane za życia poety, jak i pozostała część spuścizny literackiej, także tej pisanej w języku rosyjskim. Upraszczając nieco, można powiedzieć, że cykl i poemat (lub dłuższy wiersz) są podstawowymi jednostkami kompozycyjnymi Leśmianowskich tomów. Pierwszy z nich, *Sad rozstajny*, składa się z 6 cykli i pięcioczęściowego poematu *Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*. Kolejny, *Ląka*, złożony z 11 ponumerowanych części, zawiera 7 cykli oraz 4 poematy, spośród których 3 krótsze znajdują się pomiędzy cyklami, zaś czwarty, sześcioczęściowy, zamyka cały tom, któremu użyczył swego tytułu. Na podobnych zasadach opiera się również kompozycja *Napaju cienistego*, ostatniego z osobiście ułożonych przez Leśmiana zbiorów. Tu także krótsze poematy umieszczone zostały pomiędzy cyklami, natomiast obszerniejsze znalazły się na końcu tomu. Pewną trudność sprawia jednak określenie liczby cykli i poematów wchodzących w skład *Napaju*, ponieważ jego pierwsza część nosi ten sam tytuł, co otwierający ją pięcioczęściowy utwór *Powieść o rozumnej dziewczynie*. O ile ten ostatni charakteryzuje się dużą spójnością, o tyle utwory, które wraz z nim współtworzą identycznie zatytułowaną część tomu, są ze sobą dość luźno powiązane. Jeśli ów pięcioczęściowy utwór uznamy za cykl, to należałoby go traktować jako podcykl funkcjonujący w ramach większej całości o mniej wyrazistej strukturze cyklicznej. Wówczas tom zawierałby 7 cykli, w tym 1 o statusie podcyklu, i 8 poematów. Możliwe są jednak również inne interpretacje kompozycji *Napaju cienistego*. Z jednej strony

bowiem utwór *Powieść o rozumnej dziewczynie* daje się zakwalifikować jako poemat, a zatem można by przyjąć, że pierwsza część *Napoju* jest luźnym cyklem, który zapożycza tytuł od rozpoczynającego go poematu, z drugiej – różnice w stopniu spójności cyklu/poematu *Powieść o rozumnej dziewczynie* i opatrzonej tym tytułem części tomu, nasuwają wątpliwości co do jej statusu jako cyklu.

Przywołany powyżej przykład w sposób szczególnie wyrazisty unaoczniający współwystępowanie w poezji Leśmiana przeciwstawnych tendencji w konstruowaniu cykli, nie jest bynajmniej przypadkiem odosobnionym. Wśród 20 kompozycji wielotekstowych, składających się na trzy tomy poetyckie autora *Łąki*, znajdują się zarówno takie, które bezspornie kwalifikują się jako cykle, jak i takie, które określić można by jako struktury cyklopodobne. Do tych ostatnich, sytuujących się na skrajnych biegunach skali spójności cyklu, należą z jednej strony kompozycje, które ze względu na znikomą samodzielność utworów składowych ciężą ku poematowi, z drugiej zaś kompozycje o charakterze zespołu wierszy objętych wspólnym tytułem i powiązanych jedynie tematycznie, balansujące na granicy między cyklem a częścią tomu.

* * *

Wszystkie cykle wchodzące w skład *Sadu rozstajnego* spełniają minimalne warunki, pozwalające określić je tym terminem. Nawet stosunkowo najmniej spójne *Pieśni mimowolne* i *Poematy zazdrosne*, w których powiązania między tworzącymi je utworami sprowadzają się, przynajmniej na pierwszy rzut oka, przede wszystkim do powtarzalności gatunkowej (przy czym w obu przypadkach mamy do czynienia z gatunkami mało wyrazistymi), można uznać za cykle. Oba tytuły wskazują na formalny charakter związku łączącego objęte nimi wiersze, a zarazem, dookreślając nieostre kategorie gatunkowe, sugerują, iż związek ten wykracza poza przynależność do tego samego gatunku. Można zatem przyjąć, że zarówno w przypadku *Pieśni mimowolnych*, jak i *Poematów zazdrosnych* mamy do czynienia z wystarczająco wyrazistą ramą modalną sygnalizującą podmiotowość „działań zmierzających do stworzenia kompozycji cyklicznej”¹. Niemniej jednak oba cykle są strukturami na tyle luźnymi, że bez tytułów ich cykliczność byłaby trudna do uchwycenia.

W przeciwieństwie do *Pieśni mimowolnych* i *Poematów zazdrosnych*, pozostałe cykle z *Sadu rozstajnego* charakteryzują się wysokim stopniem spójności. Dwa spośród nich, *Z księgi przeczuć* i *Oddaleńcy*, można określić jako optymalne warianty kompozycji cyklicznej, ponieważ powiązania między wierszami są tu bardzo czytelne, a jednocześnie poszczególne utwory stanowią wyraźnie odrębne całości. Spoistość obu cykli przejawia się zarówno na płaszczyźnie formalnej, jak i tematycznej. Obok tytułów, wskazujących na wspólny dla objętych nimi

¹ W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*. W: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. Balcerzan, S. Wystouch. Warszawa 1985, s. 61.

utworów hipertemat, funkcję integrującą pełni tu konstrukcja podmiotu lirycznego, tożsamego we wszystkich tekstach, oraz rama kompozycyjna, szczególnie wyrazista w cyklu *Z księgi przeczuc*, który rozpoczyna się wierszem *Prolog*, a kończy *Epilogiem*. Tytuły jednoznacznie wskazują na przynależność tych utworów do większej całości, niemniej jednak oba wiersze są pod względem treściowym wystarczająco odrębnymi całościami, by mogły funkcjonować samodzielnie. Dla odmiany w cyklu *Oddaleńcy* rama kompozycyjna nie jest tak ewidentna, a jej dostrzeżenie wymaga uważnej lektury wszystkich utworów, pozwalającej odnaleźć motywację umieszczenia na jego początku wiersza *Wobec morza* i zamknięcia całości *Toastem świętokradzkim*. Dopiero na tle pozostałych tekstów uwidacznia się wprowadzający charakter pierwszego i podsumowujący ostatniego. Wiersz *Wobec morza* jako jedyny w całym cyklu zawiera tytułowe określenie jego bohaterów – „oddaleńcy”, natomiast *Toast świętokradzki*, będący wyrazem sympatii podmiotu lirycznego do ukazanych postaci, domyka ich rozpisaną na 12 utworów charakterystykę. Na poziom spójności obu cyklów wpływa również forma wierszowa tworzących je tekstów. W jednym i w drugim przypadku wszystkie wiersze realizują ten sam wzorzec wersyfikacyjny (trzynastozgłoskowiec) i są zbudowane ze strof czterowersowych (z niewielkimi odstępstwami w trzech utworach *Z księgi przeczuc*).

Pozostałe cykle z *Sadu rozstajnego*, a mianowicie *Zielona godzina* i *Aniołowie*, cechują się jeszcze wyższym stopniem spójności niż dwa opisane powyżej, co uwidacznia się zarówno na płaszczyźnie tematycznej, jak i formalnej. *Zielona godzina* składa się z 10 ponumerowanych wierszy o identycznym rozmiarze wersyfikacyjnym (13-zgłoskowiec) i typie strofy (trójwersowa o układzie rymów *abc abc def def* itd.), przy czym pierwszy utwór liczy sobie 4 strofy, dwa kolejne po 6, natomiast pozostałych 7 po 8. Wiersze pierwszy i ostatni tworzą bardzo wyraźną ramę kompozycyjną, pełniąc odpowiednio funkcję wstępu i zakończenia. Nieprzypadkowy jest również porządek pozostałych tekstów, sygnalizowany nie tylko przez numerację, ale też przez nawiązania nadające układowi wierszy charakter quasi-fabularny. Tak ścisły związek między kolejnymi utworami na tyle ogranicza ich samodzielność, że zasadnie można postawić pytanie, czy mamy tu do czynienia z cyklem, czy też z kompozycją, która granice cyklu przekracza, ciężąc dość wyraźnie ku poematowi. Znamiennym świadectwem tego niejasnego statusu *Zielonej godziny* jest fakt, iż Jacek Trznadel w opracowanym przez siebie wydaniu krytycznym *Poezji Leśmiana* oraz w poświęconej mu monografii kwalifikuje ten utwór jako poemat, natomiast w *Poezjach wybranych*, wydanych w serii Biblioteki Narodowej, określa go mianem cyklu².

² Zob. B. Leśmian, *Poezje*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1965, s. 499; J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*. Warszawa 1964, s. 114 oraz B. Leśmian, *Poezje wybrane*. Oprac. J. Trznadel. Wyd. 2. Wrocław 1983, s. XII (*Wstęp*) i s. 305 (*Alfabetyczny spis utworów*).

Wątpliwości odnośnie statusu gatunkowego pojawiają się również w przypadku *Aniołów* składających się z 10 sonetów, które współtworzą obraz tytułowych bohaterów. Wprawdzie struktura sonetów nadaje poszczególnym utworom cyklu charakter osobnych całości, niemniej jednak bezpośrednie nawiązania pomiędzy kolejnymi tekstami podważają ich niezależność. Brak tytułów oraz bardzo wyrazista ciągłość tematyczna dodatkowo wzmacniają wrażenie niesamodzielności pojedynczych elementów kompozycji, którą można uznać za bardzo spójny cykl lub też zakwalifikować jako 10-cio częściowy poemat.

Jak zauważa Rolf Fieguth, uchwycenie ciągłości ewolucyjnej cyklu poetyckiego, zwłaszcza na poziomie twórczości indywidualnej, wymaga uwzględnienia „także i zjawisk przejściowych lub tak czy inaczej zbliżonych do cyklu *sensu stricto*”, do których zalicza decyklizację i recyklizację oraz kompozycje przejściowe „między autentycznym cyklem poetyckim a skomponowanym zbiorem, czy nawet dużą księgą wierszy, między cyklem a epopeją lub poematem, itp.”³. Dlatego też istotny kontekst dla określenia specyfiki kompozycyjnej *Zielonej godziny* i *Aniołów* stanowią *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza z Sadu rozstajnego* oraz *Łąka* z tomu o tym samym tytule. Oba utwory, które podobnie jak *Zielona godzina* i *Powieść o rozumnej dziewczynie* składają się z ponumerowanych wierszy, klasyfikowane są przez Jacka Trznadla jako poematy⁴. Także sam poeta – jak można wnosić z jego listów – tym właśnie terminem określał *Łąkę*⁵, a *Nieznaną podróż Sindbada Żeglarza* charakteryzował jako „dłuższy utwór poetycki”, wyraźnie sugerując, iż jest on integralną całością⁶. Wprawdzie ostatnio Wojciech Gutowski w odniesieniu do obu tekstów zastosował termin cykl⁷, wydaje się jednak, że taka ich kwalifikacja może budzić uzasadnione wątpliwości. W przypadku *Nieznanej podróży Sindbada Żeglarza* mamy bowiem do czynienia z ewidentną ciągłością fabularną, w związku z czym kolejne wiersze funkcjonują tu jako czę-

³ R. Fieguth, *Ruchy konikiem a łagodne przejścia. Modele ewolucji cyklu lirycznego (na przykładzie J. Kochanowskiego, F. D. Kniaźnina, A. Mickiewicza, C. Norwida)*. W: *Polski cykl liryczny*. Red. K. Jakowska i D. Kulesza. Białystok 2008, s. 14.

⁴ B. Leśmian, *Poezje*, s. 507, 519.

⁵ Na taki domysł pozwalają następujące fragmenty z listów do Z. Przesmyckiego dotyczących zawartości *Sadu rozstajnego*: „Nie dorzucę już do tego tomu innych utworów, bo mi się drugi tom układa, będzie inny, rozmaitszy i zawrze poemat dość osobliwy i niespodziany” (B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*. Zebr. i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 314); „Następny tom będzie inny. Zawrze on jeden poemat, zda się, dość osobliwy w tonie, w języku i w treści, oraz sporo wierszy bardzo rozmaitych w nastroju i rozważanych dość częstokroć szeroko, aż do możliwości szerszych poematów”. Tamże, s. 316.

⁶ W liście do Wilhelma Feldmana pisał Leśmian: „Chciałbym tymczasem większy utwór poetycki w »Krytyce« wydrukować (700–800 wierszy), nie wiem wszakże, czy długość tego utworu nie stanie na przeszkodzie do pomieszczenia go w piśmie”. W przypisie do tego listu J. Trznadel zauważa: „Objętości tej odpowiada jedynie poemat *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza*” (B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*. Dz. cyt., s. 309).

⁷ W. Gutowski, *W mroku gwiazd” w kontekście innych cykli Młodej Polski*. W: *Polski cykl liryczny*. Dz. cyt., s. 124.

ści, a nie autonomiczne całości. Także w kompozycji *Łąki* można dopatrzeć się układu fabularnego, który realizuje się poprzez dialog między bohaterem i *Łąką* oraz wiejską gromadą, przedstawiający w porządku chronologicznym zdarzenie o charakterze epifanii. Ponieważ kolejne części utworu są replikami dialogu, wyraźnie nawiązującymi do poprzedzających je kwestii, trudno byłoby im przyznać status osobnych całości.

Na tle scharakteryzowanych powyżej poematów *Zielona godzina* i *Aniołowie* są niewątpliwie kompozycjami bardziej swobodnymi. Z kolei w porównaniu z innymi cyklami z *Sadu rozstajnego* cechują się wysokim stopniem spójności. Dlatego też nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, który z terminów, cykl czy poemat, trafniej określa ich strukturę. Sam Leśmian obie kompozycje nazywał cyklami, jednak z jego wypowiedzi można wnosić, iż istotnym aspektem tej kategorii była dla niego całościowość. W jednym z listów do Zenona Przesmyckiego, z którym konsultował się wielokrotnie w sprawie zawartości *Sadu rozstajnego*, przyznawał, że dwa z projektowanych cykli, *W pobliżu słońca* i *Pod strażą wieczorów*, które – przynajmniej pod takimi tytułami – ostatecznie nie znalazły się w tomie, „są rzeczywiście przypadkowo i pośpiesznie zgromadzone”⁸. Wyraźnie też wskazywał na całościowy charakter *Aniołów*, domniemając, iż sugestia Przesmyckiego odnośnie ich skrócenia wynika z pomylenia tytułów *Oddaleńców* i *Aniołów*, ponieważ ten ostatni „cykl jest nieskrócalny”⁹. Wobec powyższego nie pozostaje nic innego, jak zaklasyfikować *Zieloną godzinę* i *Aniołów* jako kompozycje pośrednie między cyklem i poematem, w sposób szczególnie ewidentny świadczące o braku ostrych granic między obu kategoriami.

* * *

Spośród 7 kompozycji o charakterze cyklicznym wchodzących w skład *Łąki*, najbardziej spójną strukturą cechuje się skomponowany z 11 erotyków cykl *W małym chruśniaku*. Oprócz tytułu i formy wierszowej (13-zgłoskowiec, strofy czterowersowe, rozmiar utworów od 3 do 5 strof przy zdecydowanej przewadze tego pierwszego), funkcję integrującą pełni tu podmiot liryczny oraz osoba adresatki, tożsami we wszystkich utworach. Pierwszy wiersz cyklu, ukazujący moment narodzin miłości zmysłowej, oraz ostatni, wyrażający lęk przed utratą ciała kochanki, współtworzą ramę kompozycyjną erotycznej historii, która wyłącza się z szeregu niezależnych sytuacji lirycznych, przy czym kolejność utworów nie pokrywa się z kolejnością zdarzeń¹⁰. Tym samym poszczególne utwory zachowują autonomiczność właściwą dla cyklu sensu stricto.

⁸ B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*. Dz. cyt., s. 314.

⁹ Tamże.

¹⁰ Szczegółowo analizuje ten cykl Eugeniusz Czaplejewicz, odsłaniając głębiej ukryte zasady kompozycyjne całości, a mianowicie „alfabet ciała” i baśniową regułę „trzech prób”. Zob. E. Czaplejewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*. Wrocław 1973, s. 54–76.

Znacznie mniejszym stopniem spójności charakteryzują się cykle *Ballady* i *Pieśni kalekujące*, w przypadku których, jak na to wskazują tytuły, zasadniczym czynnikiem łączącym zebrane w nich utwory jest struktura gatunkowa. Ponadto spoistość obu cyklów uwidacznia się również na płaszczyźnie tematycznej. Jest ona niewątpliwie bardziej ewidentna w *Pieśniach kalekujących*, w który motyw kalectwa, występujący we wszystkich utworach, wyeksponowany został także w tytule cyklu. Niemniej jednak również w odniesieniu do *Ballad* można mówić o pewnej wspólności tematycznej, opartej na powracających w różnych konfiguracjach motywach miłości, śmierci i żywiołu metamorfozy. Tak więc obie kompozycje spełniają minimalne warunki pozwalające zaklasyfikować je jako cykle, ale ze względu na brak wyraźnej ramy kompozycyjnej w postaci utworu otwierającego i zamykającego całość oraz sygnałów nieprzypadkowej kolejności wierszy, sytuują się w pobliżu granicy między cyklem a częścią tomu.

Jeszcze bardziej ku tej granicy zbliżają się cykle *W zwiewnych nurtach kostrzewy*, *Trzy róże*, *Noc bezsenna* i *Ponad brzegami*. Poza tytułami nie występują tu właściwie inne elementy formalne wskazujące na cykliczny charakter kompozycji. Wprawdzie w przypadku pierwszej z nich można by się dopatrzeć ramy kompozycyjnej wyznaczonej przez wiersze *Topielec* oraz *Przemiany*, ponieważ w obu utworach motyw metamorfozy wyzyskany został dla zobrazowania związku człowieka z naturą, jednak rama ta jest na tyle mało wyrazista, że jej obecność nie narzuca się w sposób oczywisty. Nie ulega natomiast kwestii, że w pozostałych cyklach takiej ramy nie ma. Tym niemniej wszystkie te kompozycje można by zaklasyfikować jako cykle ze względu na występowanie hiper-tematu sugerowanego przez metaforyczne tytuły. W cyklu *W zwiewnych nurtach kostrzewy* tematem wspólnym dla wszystkich wierszy jest obcowanie człowieka z obserwowaną z bliska naturą. Utwory składające się na cykl *Ponad brzegami* łączy podobieństwo sytuacji, w jakich znajdują się bohaterowie balansujący na granicy między istnieniem i nieistnieniem, między światem i zaświatem. Tematem powracającym we wszystkich wierszach z *Trzech róż* jest miłość, natomiast motywem wspólnym dla utworów z *Nocy bezsennej* jest niepokój egzystencjalny człowieka, zagubionego w tym świecie, a zarazem odczuwającego lęk przed zaświatową „obczyzną”.

Kwestią dyskusyjną pozostaje jednak wyrazistość wskazanych powyżej tematów we wszystkich utworach cyklów. Zasadne wydaje się więc pytanie, czy w przypadku omawianych tu kompozycji spójność na płaszczyźnie tematycznej jest wystarczająca, by można je było określać terminem cykl, czy też raczej należałoby im przypisać status części tomu. Jest to w istocie pytanie o granicę między cyklem a częścią tomu, opatrzoną tytułem, ale nieposiadającą struktury cyklicznej. Przywołane przykłady pokazują dobitnie, że granicy tej, podobnie jak granicy między cyklem a poematem, nie da się precyzyjnie wyznaczyć. Trzeba przyjąć, że pomiędzy cyklem sensu stricto a częścią tomu istnieje strefa zjawisk przejściowych, które można określić jako kompozycje cyklopodobne.

* * *

Miano cyklu można bez wahania przypisać właściwie tylko dwóm zespołom tekstów z *Napoju cienistego*: obszernej, liczącej 31 utworów kompozycji *Postacie* oraz pięcioelementowej serii wierszy *Mimochodem*. W przypadku pierwszego cyklu jego tytuł, identyczny z tytułem pierwszego utworu, wskazuje na bohaterów jako element spajający całość. Sygnał ten wzmacniają tytuły poszczególnych wierszy, będące w zdecydowanej większości nazwami własnymi głównych postaci, które mimo ich zróżnicowania kategoriałnego (ludzie, postaci fantastyczne, literackie, zwierzęta), łączy podobny status ontologiczny. Wszystkie one, niczym zjawy sennie z utworu otwierającego cykl, egzystują na granicy między istnieniem i nieistnieniem. Cechujący się wyraźną autonomią wiersz *Postacie* może być odczytany jako wprowadzenie o charakterze metatekstowym, wyjaśniające rodowód bohaterów kolejnych utworów oraz wskazujące zasadę konstrukcyjną całości. Także ostatni wiersz cyklu, *Dookoła klombu*, zawiera informację metatekstową, nadającą mu funkcję zakończenia. Oba utwory, których podmioty liryczne można uznać za tożsame, tworzą więc ramę kompozycyjną „podobną nie w warstwie słownictwa, ale semantyki, do pierścienia poetyckiego”¹¹. Rama ta pozwala zinterpretować obudowane nią teksty, w których podmiotami wypowiedzi są sami bohaterowie, jako przytoczenia, a co za tym idzie uznać całość za komunikat jednego nadawcy. Dlatego też kompozycja *Postaci*, mimo daleko posuniętej niezależności wierszy składowych, spełnia warunki niezbędne do określenia jej terminem cykl, chociaż niewątpliwie jest to cykl o niskim stopniu spójności.

W porównaniu z *Postaciami* cykl *Mimochodem* sprawia wrażenie kompozycji bardziej spójnej, co wynika przede wszystkim z jego niewielkich rozmiarów i podobieństwa formalnego składających się nań utworów. Są to krótkie, pozbawione tytułów wiersze, które łączy nastrój i charakter sytuacji lirycznej uwydatniony w tytule całości. W każdym z nich uchwycony został moment, w którym podmiot liryczny doświadcza nietrwałości istnienia. Z powodu braku wyraźnej zasady motywującej następstwo tekstów składowych, jest to jednak cykl luźny, co poniekąd sugeruje jego tytuł.

Pozostałe kompozycje wielotekstowe wchodzące w skład *Napoju cienistego* nie są cyklami sensu stricto ze względu na zbyt dużą bądź zbyt małą spójność. Z pierwszą sytuacją mamy do czynienia w przypadku wzmiankowanej na wstępie *Powieści o rozumnej dziewczynie*, składającej się z pięciu ponumerowanych części o identycznym formacie wersyfikacyjnym i jednakowej liczbie czterowersowych strof. Cztery pierwsze wiersze są monologami skierowanymi do tytułowej bohaterki i poprzedzonymi metatekstowym wprowadzeniem, które

¹¹ W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*. Dz. cyt., s. 48.

w I części brzmi: „Tak mówię do dziewczyny:”, a w trzech kolejnych przybiera formę: „I znów mówię:”, wskazując na ich chronologiczne następstwo oraz przynależność do większej całości. Każdy z monologów zamyka pytanie „Wszak rozumiesz? Nieprawdaż?”, opatrzone komentarzem: „Dziewczyna rozumie”, którego narracyjne rozwinięcie stanowi część V, pełniąc jednocześnie funkcje zakończenia. Również w planie treści dopatrzeć się można ciągłości fabularnej, sugerowanej zresztą przez tytuł utworu. Wyraziste powiązania między poszczególnymi częściami znacznie ograniczają ich samodzielność, zwiększając tym samym spójność całości. Ta nadmierna, jak na cykl, spoistość nadaje *Powieści o rozumnej dziewczynie* charakter kompozycji przejściowej między cyklem sensu stricto a poematem.

Warto zauważyć, że w opracowanym przez Jacka Trznadla wydaniu *Poezji* Leśmiana omawiany utwór nie jest określany terminem cykl. W przypisie do tego tekstu edytor odnotowuje natomiast, iż w pierwodruku poszczególne części utworu nie były numerowane, lecz jedynie oddzielone gwiazdkami. Jak wynika z indeksu, w którym tytuł *Powieść o rozumnej dziewczynie* występuje dwukrotnie (raz samodzielnie, a po raz drugi z nawiasową adnotacją „cykl”), mianem cyklu określa Trznadel tylko zespół tekstów opatrzonego tytułem zapożyczonym od rozpoczynającego go utworu¹². Powiązania między wierszami składającymi się na tę kompozycję są jednak na tyle słabe, że adekwatność terminu cykl wydaje się w tym przypadku wątpliwa. Tematyka miłosna, będąca jedynym uchwytnym elementem wspólnym dla wszystkich utworów, realizuje się w tak różnych konwencjach, że trudno tu mówić o podobieństwie podmiotu czy sytuacji lirycznej. Znikoma jest również funkcja integrująca tytułu, który nakierowuje uwagę na utwór początkowy, ten zaś nie stanowi czytelnego klucza do całości. W związku z powyższym *Powieść o rozumnej dziewczynie* (jako dwudziestopięcioelementowy zespół tekstów zawierający cykl/poemat o tym samym tytule), podobnie jak analizowane wcześniej kompozycje z *Ląki*, oscyluje między cyklem a opatrzoną tytułem częścią tomu.

Kompozycjami przejściowymi między cyklem a częścią tomu są również pozostałe trzy zespoły wierszy z *Napoju cienistego*, to jest *W chmur odbiciu*, *Spojrzystość* i *W nicość śniąca się droga*. O spoistości każdego z nich decydują tytuły, zapożyczone od jednego z wierszy składowych, oraz powtarzalność tematyczna, najbardziej wyrazista w przypadku najkrótszej, siedmioelementowej części *W nicość śniąca się droga*, w której motywem kluczowy jest lęk przed nieistnieniem¹³. W przypadku dwóch pozostałych części wspólny temat jest trudniej uchwytny. W utworach z *W chmur odbiciu* powraca motyw wielości i nietrwałości form

¹² Zob. B. Leśmian, *Poezje*, s. 519 i 553.

¹³ Zob. D. T. Lebioda, „*W nicość śniąca się droga*”. *Nad ontologią poetycką Bolesława Leśmiana*. W: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Red. T. Cieślak i B. Stelmaszczyk. Kraków 2000, s. 159.

istnienia, natomiast wiersze zebrane w części *Spojrzystość* łączy ton smutku wynikającego z osamotnienia odczuwanego przez człowieka pozbawionego niezachwianej wiary w Boga. Stopień spójności we wszystkich tych kompozycjach jest jednak zbyt niski, by można je było określić terminem cykl.

* * *

Jak wynika z powyższego przeglądu, Bolesław Leśmian przejawiał wyraźną skłonność do komponowania swoich utworów w większe całości o charakterze cyklicznym, niemniej jednak tylko niektóre z nich można zasadnie zaklasyfikować do cyklów sensu stricte. Ze względu na niejasny status niektórych kompozycji cyklicznych, oscylujących z jednej strony między cyklem a poematem, z drugiej zaś między cyklem a częścią tomu, twórczość autora *Sadu rozstajnego* stanowi interesujący materiał do badań na fenomenem cykliczności zarówno w wymiarze teoretycznym, jak i w perspektywie historycznej. Duże zróżnicowanie stopnia spójności Leśmianowskich cyklów, niejednorodnej w ramach poszczególnych tomów, a przy tym z tomu na tom coraz mniej wyrazistej, świadczy bowiem tyleż o nieostrym charakterze kategorii takich, jak cykl, poemat i część tomu, co o istotnym dla uchwycenia ciągłości ewolucyjnej cyklu poetyckiego znaczeniu struktur cyklopodobnych.