Uniwersytet Śląski
Wydział Filologiczny

Joanna Wawryk

Klechdy sezamowe i *Przygody Sindbada Żeglarza* jako prolegomena do twórczości poetyckiej Bolesława Leśmiana

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. UZ dr hab. Anny Szóstak

Katowice 2012

Wspólne wszystkim baśniom są pozostałości sięgającej najstarszych czasów wiary, która wyraża się w obrazowym ujęciu rzeczy nadzmysłowych. Owa materia mityczna przypomina kawałeczki rozpryśniętego kamienia szlachetnego, które leżą wśród trawy i kwiatów porastających ziemię i mogą być odkryte jedynie bystrzejszym okiem.

Wilhelm Grimm

Spis treści

Wstęp 4

Rozdział I

Ku Leśmianowskim baśniom dla dzieci 8

1. Tradycja i źródła motywów orientalnych w kulturze i literaturze polskiej 8
2. Geneza *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* 39
3. Utwór, odbiorca i badacz (kilka uwag związanych z recepcją) 52

Rozdział II

Ustalenia metodologiczno-terminologiczne 59

1. Mit jako przedmiot badań 63
2. Od archetypu do symbolu – od symbolu do archetypu 80
3. „Równania kulturowe", czyli mit w literaturze 87
4. Baśń – mit zdegradowany 94
5. Od baśniowej konwencji do sensów naddanych 101
6. Anatomia obrazu 106

Rozdział III

Leśmianowska „filozofia słowa" a język i obraz w *Klechdach sezamowych* i *Przygodach Sindbada Żeglarza* 112

1. Słowo a światopogląd 116
2. Słowo jako budulec 136
3. Od słowa do księgi 150

Rozdział IV

Baśń i mit w światoobrazie Bolesława Leśmiana 184

1. Wybrane elementy świata przedstawionego 189
2. Uwikłania czasoprzestrzenne 212
3. Scalanie obrazu, czyli próba podsumowania 269

Zakończenie 288

Wykaz skrótów 291

Bibliografia 292

Wstęp

Bolesław Leśmian (1877-1937) ze względu na lata życia przynależy do dwóch formacji kulturowych: Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego. Monografie dotyczące owych epok poświęcają miejsce temu autorowi, ale zwykle marginalnie. Potwierdza to fakt, że jego twórczość wymyka się klasyfikacjom i nie jest dobrym przykładem na mówienie o tym, co typowe w każdej z tych epok. Łatwiejsze wydaje się pisanie o Leśmianie w kontekście dowolnego „izmu" niż sytuowanie go na tle Młodej Polski czy dwudziestolecia. Zwykło się uważać, że twórczość Leśmiana, tak odrębna i wsobna, jest zjawiskiem plasującym się w dużym stopniu poza wszystkim, co działo się w literaturze czasów, w których przyszło żyć autorowi. Istotnie, jego dzieła są specyficzne, ale i niepozbawione pewnych cech znamiennych dla epoki, z której się wywodzą. Wydaje się, że młodopolskość twórczości poety jest niezbyt akcentowana, raczej podkreśla się jej archaiczność lub nowoczesność, tym samym wyjmując ją z macierzystego kontekstu. Zresztą sam autor już przez sobie współczesnych był postrzegany jako odmieniec pogrążony w fantastycznym świecie własnej poezji. Poeta nadal jawi się jako ahistoryczny z wyboru, zaś jego twórczość jest ahistoryczna nie tylko ze względu na brak odniesień do pozaliterackiej rzeczywistości, ale i dlatego, że w czytelniczym odbiorze zdaje się pozaczasową. Ucieczki Leśmiana od współczesności były ukierunkowane w stronę baśni, a baśń – rozumiana jako wytwór intuicji – prowadziła poetę w stronę mitu.

Rola baśni w światopoglądzie i twórczości Leśmiana doczekała się wielu krytycznych omówień (m.in. w badaniach Anny Czabanowskiej-Wróbel). Perspektywa mitu również została wcześnie otwarta w leśmianologii (prace Jacka Trznadla, Jana Prokopa, Michała Głowińskiego), ale dopiero ostatnie lata – wraz z ogromnym zainteresowaniem badaniami nad mitem podjętymi przez wiele dziedzin naukowych – zaczęły przynosić coraz więcej opracowań twórczości Leśmiana w tym kontekście (monografie Marzeny Karwowskiej i Edwarda Bonieckiego), przy czym badacze skupiają się przede wszystkim na poezji, tj. czterech zbiorach: *Sad rozstajny* (1912), *Łąka* (1920), *Napój cienisty* (1936) i *Dziejba leśna* (1938). Sukcesywnie coraz więcej miejsca w dyskursie krytycznoliterackim zajmują tzw. dramaty (lub: baśnie) mimiczne (*Skrzypek*

Opętany i *Pierrot i Kolombina* – wyd. 1985) oraz wydane dopiero w 1956 roku *Klechdy polskie*.

Z kolei *Klechdy sezamowe* (1912) i *Przygody Sindbada Żeglarza* (1913) mają już ugruntowaną pozycję w kanonie literatury dziecięcej, ale przez leśmianologów są zwykle pomijane, jak gdyby nie zasługiwały na to, by widzieć w nich pełnoprawny element dorobku poety, będący dowodem na spoistość światopoglądową. A przecież jeśli uzna się baśniowość i cudowność za dominanty tej twórczości, to nie należy pomijać dwóch tomów, przeznaczonych (nie tylko) dla dzieci, w których fantastyczność nie wymaga zbytnich uzasadnień, ale powinna się stać kolejnym kontekstem badawczym dla tego, co dzieje się w świecie poezji. W tym sensie *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* można ująć jako prolegomena do pozostałych tekstów autora, co też jest moim zamiarem.

Z uwagi na to, że oba tomy baśni mają tak niewiele opracowań, pierwszy rozdział niniejszej pracy poświęcam kilku kwestiom porządkującym, ma on więc charakter przede wszystkim historycznoliteracki. Kościec fabularny baśni dla dzieci autor wziął z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, a u genezy książek tkwi zamówienie wydawnicze. Zanim oba tomy baśni pojawiły się w obiegu, Orient przez wieki oddziaływał na kulturę europejską i w ten nurt wpływów staram się wpisać *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza.* Po wydaniu tych książek nie rozbrzmiały się liczne głosy recenzentów i literaturoznawców, jednak przez stulecie od momentu druku oba tomy stały się poczytnymi książkami dla młodego odbiorcy. W Polsce żadna inna wersja opowieści zaczerpniętej z *Księgi tysiąca i jednej nocy* prawdopodobnie nie doczekała się tylu wznowień. Tak więc książki są uznawane przez kolejne pokolenia dzieci, a leśmianologia – poza nielicznymi głosami – zbywa je milczeniem. Postulatem, który jak lejtmotyw przewija się przez tę rozprawę, jest szersze wykorzystanie tychże baśni w badaniach leśmianologicznych. *Klechdy…* i *Przygody…* zawierają elementy, obrazy i wątki niejednokrotnie i różnorodnie wykorzystywane przez Leśmiana w poezji, dlatego też postrzegam je jako teksty przemycające istotne wskazówki dla odczytań niektórych sensów zawartych w pozostałych dziełach autora. Poezja z kolei odwołuje się do znaczeń mitycznych, których rekonstrukcji chciałabym się podjąć. Ten kierunek badawczy od *Klechd…* i *Przygód…* do poezji pozwoli wskazać, jak baśń – mit

zdegradowany naprowadza na sferę *mythos* zaszyfrowaną w twórczości poetyckiej Leśmiana.

Przy tak postawionym problemie badawczym najwłaściwszą metodologią jest nowoczesna wykładnia mitu, czerpiąca z osiągnięć wielu dyscyplin, m.in. antropologii kulturowej, hermeneutyki mitograficznej i osiągnięć nowoczesnej psychoanalizy i psychologii głębi. W związku z wyborem eklektyzmu metodologicznego potrzebna jest konstrukcja czytelnej siatki „pojęć operacyjnych", która będzie ramą dla ustaleń w części badawczej. Jest to tym istotniejsze, że nawet dwa kluczowe pojęcia – mit i baśń – doczekały się już tylu definicji, że naukowe ich użycie wymaga komentarza.

Część analityczna zawiera się w dwóch rozdziałach: trzecim i czwartym. W pierwszym z nich dokonuję rekonstrukcji Leśmianowskiej „filozofii słowa", by następnie sprawdzić, jak „poetyka sformułowana" przekłada się na *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza*. Te ustalenia mają na celu udowodnienie, że jak najbardziej zasadnym jest postrzeganie dorobku Leśmiana jako spójnej, bo wynikającej z dość wcześnie wykrystalizowanego światopoglądu autora, całości. Rozważania na temat stylu i roli słowa w obu tomach baśni nie mają charakteru językoznawczego. Korzystam w tej części pracy z ustaleń teorii literatury, ale przede wszystkim jest to propozycja interpretacji tychże baśni dla dzieci jako swoistej autorskiej zabawy słowem, czy też gry językiem, która przeradza się w igranie z konwencją baśni odbywające się we wszystkich warstwach tekstu, tj. w warstwie językowej, świata przedstawionego i ukrytych sensów. Z kolei grę z nadawcą/autorem/Leśmianem może też podjąć odbiorca, ale nie dziecięcy, gdyż dziecko nie rozpozna wszystkich aluzji i nawiązań wpisanych w teksty. Intertekstualność dzieł jest zarezerwowana dla adresata bardziej świadomego i obdarzonego konkretnymi kompetencjami – jako „modelowego odbiorcę" mam tu na myśli kogoś, kto zna twórczość Leśmiana. Dla niego wszystkie sygnały pęknięć baśniowej konwencji czy gry słowem powinny stać się wskazówką i naprowadzać na pozabaśniowe obszary. Chodzi o przekierowanie uwagi w stronę poezji Leśmiana, a na jeszcze głębszym poziomie odbioru – w stronę mitu. Odnosząc baśniowe ujęcia do analogicznych wpisanych w twórczość poetycką, dramaty i ballady, widać, że następuje przesunięcie semantyczne. Bajkem staje się mitemem, gdy ten sam obraz wykorzystany w kolejnym utworze zaczyna konotować problematykę egzystencjalną. Omówieniu takich sytuacji jest poświęcony rozdział

czwarty. Wskazuję w nim m.in. na zawarte w *Klechdach…* oraz *Przygodach…* postacie, elementy bajkosfery i uwikłania czasoprzestrzenne, by je skonfrontować z poetyckimi odpowiednikami, rozwinięciami bądź przekształceniami. Takie postępowanie badawcze ma udowodnić, że w twórczości Leśmiana mit zdegradowany naprowadza na strukturę mityczną, o ile potraktuje się wszystkie jego utwory jako elementy jednej układanki, a siecią powiązań będą miejsca wspólne.

Ze względu na wykorzystaną metodologię i zakres poruszanej problematyki rozprawa ma charakter interdyscyplinarny. Jej zasadniczym celem jest wskazanie, jaką rolę pełnią, czy też mogą pełnić, *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* w całokształcie dorobku Bolesława Leśmiana. Postrzegam je jako prolegomena do twórczości poetyckiej – kolejny komentarz do genialnej poezji autora. Są to zarazem baśnie, które prawdopodobnie większość zna bądź kojarzy z dzieciństwa i w tym sensie też je można potraktować jako wprowadzenie do kolejnych doświadczeń lekturowych, wśród których może się znaleźć wybitna poezja ich autora.

Serdecznie dziękuję Pani Profesor Annie Szóstak za opiekę promotorską, nieocenioną pomoc merytoryczną oraz dużą życzliwość, które sprawiły, że praca nad rozprawą była dla mnie przyjemnością.

Rozdział I

Ku Leśmianowskim baśniom dla dzieci

1. Tradycja i źródła motywów orientalnych w kulturze i literaturze polskiej

Wpływy orientalne w polskiej kulturze

W języku polskim termin Orient funkcjonuje jako bliskoznacznik wyrazu Wschód. Nie chodzi tu oczywiście o synonim kierunku geograficznego, tylko terytorium. Co ciekawe, na przestrzeni wieków, wraz ze zmieniającą się wiedzą o świecie, punkt ciężkości w obszarze zwanym umownie „Wschodem" ulegał pewnym przesunięciom. Według definicji ze *Słownika języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego (Lwów 1857) Orient (oryent) to 'wschód, wschodowe kraje', orientalny (oryentalny) to 'wschodni', a orientalne (oryentalne) – 't. j. wschodnie z Indyi pochodzące klejnoty, zawsze są od okcydentalnych przedniejsze'[1]. Słownik Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego, Władysława Niedźwiedzkiego (Warszawa 1904) natomiast podaje: Orjent – 'wschód; kraje wschodnie, Wschód, Azja'; Orjentalista – 'znawca krajów wschodnich, ich języków i literatury'; Orjentalizm – 'wszystko, co ś. tyczy Wschodu'; Orjentalny, Orjentalski – 'wschodni; azjatycki'[2]. Dawniej za Orient uważano obszar Azji i część Afryki, dziś ten termin ogólnie określa kraje wschodnie.

W definicji zaprezentowanej przez *Inny słownik języka polskiego* podkreślono istotną kwestię, która tłumaczy przyczynę wyróżnienia Orientu, chodzi mianowicie o poczucie przynależności do innej formacji kulturowej: Orient 'to kraje azjatyckie mające kulturę odmienną niż europejska'; orientalizm 'to **1** cechy charakterystyczne dla kultury Wschodu. [...] **2** wyraz lub konstrukcja składniowa zapożyczone z języków Wschodu'; orientalny 'to taki, który dotyczy krajów azjatyckich o kulturze odmiennej niż europejska lub jest dla nich charakterystyczny'[3]. Według definicji zawartej w *Praktycznym słowniku języka polskiego* orientalizm zaś to 'zespół cech

[1] S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 3: M–0, Poznań 1951, s. 583.
[2] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 3: N–Ó, Poznań 1952, s. 828.
[3] *Inny słownik języka polskiego PWN*, t. 1: A... Ó, red. M. Bańko, Warszawa 2000, s. 1182.

charakterystycznych dla ludzi Wschodu, ich obyczajów, kultury itp. (np. kultury arabskiej, perskiej, hinduskiej, chińskiej, japońskiej)'[4].

Tyle wybrane definicje słownikowe. A oto kilka przykładów rozumienia tego hasła przez badaczy Orientu w polskiej kulturze.

Tadeusz Mańkowski pod terminem Orient rozumiał Bliski Wschód, przy czym dokonał rozróżnienia na Wschód chrześcijański (*Oriens Christianus*) i Wschód mahometański (*Oriens Islamicus*), zdając sobie sprawę, że taki podział nie jest ścisły, gdyż np. w rozpowszechnianiu Orientu w Polsce swoją rolę odegrali chrześcijańscy Ormianie i Grecy[5]. Ananiasz Zajączkowski rozumiał Orient bardziej wąsko, jako

> obszar Bliskiego Wschodu, tradycyjnie związany albo z dziejami starożytnymi Azji Przedniej, albo – jeszcze częściej – z kręgiem kulturowym islamu, tzw. Wschodem Muzułmańskim. Na tym obszarze już od czasów starożytnych, a potem od wczesnego średniowiecza rozwinęło się piśmiennictwo orientalne, którego głównymi przedstawicielami były języki: hebrajski, arabski i perski[6].

Jan Reychman natomiast za dobrą, bo jasną i ścisłą definicję Orientu przyjął sformułowanie Antoine'a Gallanda: „pod pojęciem ludy orientalne (*les Orientaux*) obejmujemy nie tylko Arabów i Persów, ale poza tym Turków i Tatarów oraz wszystkie ludy Azji aż do Chin, muzułmańskie, pogańskie lub bałwochwalcze"[7]. Ta definicja wydaje się trafna.

Wpływy Orientu na kulturę polską datują się dość wcześnie – sięgają już czasów średniowiecza, kiedy to na ziemiach polskich pojawiali się kupcy i podróżnicy arabscy, a wraz z nimi egzotyczne towary, rozmaite użyteczne lub luksusowe przedmioty. Właściwie do oświecenia te materialne wpływy były w dużej mierze samoistne, umotywowane przede wszystkim szlakami handlowymi.

Bardzo wcześnie zaczęły zarysowywać się dwie ważne tendencje w pobieraniu elementów orientalnych, a mianowicie: z jednej strony polska kultura, ze względu na

---

[4] Zob. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgółkowa, t. 26, Poznań 2000, s. 427. W ujęciu językoznawczym orientalizm to 'element językowy – wyraz, jego forma fonetyczna lub fleksyjna, znaczenie, połączenie wyrazowe lub konstrukcja składniowa – przyjęty do pewnego języka z języka Orientu (języka ludów Wschodu) lub na nim wzorowany'.

[5] Zob. T. Mańkowski, *Orient w polskiej kulturze artystycznej*, Wrocław 1959, s. 21.

[6] A. Zajączkowski, *Orient jako źródło inspiracji w literaturze romantycznej doby mickiewiczowskiej*, Poznań 1955, s. 5.

[7] J. Reychman, *Orient w kulturze polskiego oświecenia*, Wrocław 1964, s. 8.

uwarunkowania geopolityczne, czerpała te wzorce bezpośrednio od swych południowo-wschodnich sąsiadów, z drugiej zaś strony kulturalne „pożyczki" ze Wschodu odbywały się często za pośrednictwem Zachodu, który wcześniej niż Polska odkrył piękno i skarbnicę wartości w literaturze (i w ogóle w myśli) Bliskiego i Dalekiego Wschodu.

Polska najwcześniej, bo „po sąsiedzku", zetknęła się ze Wschodem muzułmańskim – turecko-tatarskim. Jak pokazuje historia, nie było to łatwe sąsiedztwo, niemniej rodzima kultura wiele mu zawdzięcza. Zanim o tym, kilka uwag o Ormianach, którzy okazali się istotnymi pośrednikami handlowymi między Wschodem a Zachodem.

Ważną rolę w przybliżaniu wschodnich towarów Europie odegrał w średniowieczu Lewant. Jak stwierdził znawca tego tematu, Tadeusz Mańkowski: „Nie można zapominać o kulturalnym znaczeniu tego świata, w którym także kultura artystyczna zyskiwała odrębne oblicze, a produkty włoskiego przemysłu artystycznego (broń, tkaniny, moda itp.) mieszały się z grecko-bizantyjskimi wytworami, równie jak z arabskimi czy perskimi, i wzajemnie na siebie oddziaływały"[8]. Lewantyńscy kupcy docierali również do Polski, oferując różnorodny asortyment. W genueńskiej organizacji handlowej znaleźli oparcie Ormianie, którzy – z przyczyn politycznych – od X wieku zaczęli emigrować do Europy. Osiedlali się również w Polsce, pełniąc rolę pośredników handlowych ze Wschodem.

Na południowo-wschodnich krańcach Polski przez stulecia mieszały się żywioły: polski, ormiański i ruski.

> Katolicy – stwierdza dalej uczony – nie wahali się umieszczać w kościołach obrazów o cechach stylowych rusko-bizantyjskich ormiańskich. Malarze ormiańscy przyswajali sobie formy stylowe sztuki Zachodu, mieszając je z tradycyjnymi ormiańskimi i sprzedając obrazy swego pędzla katolickim nabywcom, którzy nie tylko zdobili nimi ściany swych mieszkań, lecz ofiarowywali je także dla zawieszenia na ścianach kościołów[9].

Tak więc wpływy orientalne, w tym m.in. ormiańskie, przenikły do malarstwa (widać je chociażby w obrazie Matki Boskiej Częstochowskiej) i architektury (np. katedra ormiańska we Lwowie). Słusznie więc można nazwać ormiańskich kamieniarzy

[8] T. Mańkowski, dz. cyt., s. 29.
[9] Zob. tamże, s. 85.

„najdawniejszymi kolporterami sztuki islamu”[10]. Badacz upatruje końca tego pośrednictwa w roku 1630, kiedy to Ormianie przyjęli unię z Kościołem katolickim, wpływającą na proces polonizowania się tej mniejszości[11].

Styl wschodni, przede wszystkim czerpiący z tureckiej kultury, stał się bardzo modny w baroku. Według Mańkowskiego XVII-wieczna recepcja kultury i sztuki krajów islamu przebiegała na ziemiach polskich inaczej niż na Zachodzie:

> Powodem było poszukiwanie egzotyzmu w czasach baroku, a później rokokowego dziwactwa, bez wniknięcia w istotę sztuki Wschodu, podczas gdy w Polsce przyjmowaliśmy wprost jej motywy ornamentalne, zastosowując je u siebie bezpośrednio. Pociągały one polskie umysły nie jako coś egzotycznego i dziwacznego, lecz działały istotnymi walorami ornamentu i zespołów barwnych[12].

Barok lubował się w egzotyzmie. W sztuce tej epoki pojawiają się orientalne postacie i akcesoria. Moda na tego typu orientalizm ogarnęła wówczas Europę, niemniej w Polsce przybrała inną formę z uwagi na bezpośrednie kontakty z państwami muzułmańskimi. Jednakże niekiedy fascynacja Wschodem była dość powierzchowna, zwłaszcza gdy mówi się o niej w kontekście sarmatyzmu[13]. Wydaje się, że i w Polsce początkowo interesowano się Orientem, gdyż widziano w nim „coś egzotycznego i dziwacznego”, dopiero oświeceniowe prądy zmieniły podejście do Wschodu, równocześnie ostro krytykując sarmatyzm. Jakby tego zjawiska nie oceniać, pewne jest to, że styl wschodni ogromnie oddziaływał na obyczajowość. Karol de Ligne, obcokrajowiec goszczący w Polsce, określił ówczesną polską modę jako „smak europejski ożeniony z azjatyckim”[14]. Sarmatyzm i barok – jak stwierdził Janusz Pelc – współtworzyły specyficzny styl epoki:

---

[10] Zob. tamże, s. 49.
[11] Zob. tamże, s. 63.
[12] Zob. tamże, s. 98.
[13] Sarmatyzm to formacja kulturowa wykształcona pod koniec XVI w. w związku z tzw. mitem sarmackim, wedle którego ludy zamieszkujące ziemie polskie miały się wywodzić od starożytnego plemiona Sarmatów. Oddziaływała ona na polską szlachtę do schyłku XVIII stulecia. Obejmowała ideologię, obyczajowość oraz kulturę szlachty. Co ważne przy tym temacie: sarmatyzm „wytworzył swoisty styl życia szlachty zamkniętej w kręgu własnego środowiska wiejsko-sąsiedzkiego, kultywującej tradycyjny obyczaj i strój tzw. polski (oparty na wzorach orientalnych), lubującej się w zewnętrznym przepychu i wystawności, odznaczającej się wybujałym indywidualizmem, niechęcią do subordynacji, upodobaniem do zabawy”. T. Kostkiewiczowa, [hasło:] *Sarmatyzm*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 496.
[14] Cyt. za: A. Zajączkowski, *Orientalistyka polska a Bliski Wschód*, [w:] *Szkice z dziejów polskiej orientalistyki*, red. J. Reychman, Warszawa 1966, s. 31.

> To jak barokowy strój szlachecki, zwłaszcza męski, uznany został przez szlachtę za sarmacki, choć był ona zarazem i charakterystycznym dla czasów baroku poszukiwaniem egzotyki, u nas turecko-perskiej (u Hiszpanów indiańskiej, arabskiej, a nawet afrykańskiej) – tak też podobne tendencje, łączące obie te orientacje, dawały o sobie znać w architekturze, w malarstwie i rzeźbie, a nawet i w stylu literackim. S. H. Lubomirski w przesadzie barokowego stylu oratorskiego widział wpływy orientalne […][15].

Wystarczy przyjrzeć się XVI- i XVII-wiecznemu malarstwu portretowemu, by mieć ogląd na trendy dominujące w ubiorze. Znamienne, że nawet poseł turecki, Ahmed Efendi, przejeżdżający przez Polskę w 1763 roku, wziął polski strój za orientalny: „Mieszkańcy miast w Polsce odziani są w t a t a r s k i e dołamany [kontusze] i żupany, na głowach zaś noszą niewielkie barankowe kołpaki. Tak przystrojeni często mi powiadali, że z upodobania i przyjaźni ku Osmanom przybrali ubiór podobny do muzułmańskiego”[16]. Proporcje ówczesnych polskich ubrań kontrastowały z zachodnią modą, wedle której spodnie powinny były być krótkie, bufiaste, a płaszcz obcisły. Zamaszyste sarmackie szaty nie tylko krojem, materiałem, ale i zdobnictwem nawiązywały do wzorów wschodnich. A w wypadku żeńskiej garderoby nie fason, lecz perskie i tureckie tkaniny znajdowały stosowanie. Wschodnie stroje były noszone przez miłośników Orientu, służbę, przez przedstawicieli określonych zawodów wymagających kontaktu z ludami Wchodu (np. handlarzy, tłumaczy) i pewne formacje wojskowe[17].

Ponadto dużym uznaniem cieszyły się dywany perskie i sprowadzane z Azji Mniejszej kobierce. Nakrywano nimi ławy i stoły, ścielono je na podłogach, używano również jako ścienne obicia i zasłony. Mieszkania były dekorowane makatami, kilimami, dywanami i tapczanami.

Nawet podczas wojen polsko-tureckich toczących się w XVII wieku wyroby orientalne były pożądane, tyle że coraz więcej ich produkowano w granicach Rzeczypospolitej. Wzornictwo tureckie i perskie naśladowano w polskich manufakturach, tak że z czasem autentyczny styl wschodni stał się podstawą dla polskiego stylu orientalizującego[18]. Polskie kobiernictwo datuje się na XVI-XVII wiek.

---

[15] J. Pelc, [hasło:] *Sarmatyzm*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1995, s. 837.
[16] Cyt. za: A. Zajączkowski, *Orientalistyka…*, s. 31.
[17] Na temat strojów (m.in. wzorowanych na „cudzoziemszczyźnie”) zob. też J. S. Bystroń, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, Warszawa 1994, rozdz. *Strój i toaleta*, s. 418-454.
[18] Por. T. Mańkowski, dz. cyt., s. 109.

Najstarsze manufaktury powstały w Białej Podlaskiej, Brodach, Sokołowie[19]. Co ciekawe, same wojny przyczyniły się do orientalizacji smaku, bowiem zabrane łupy działały jak reklama. Władysław Łoziński napisał, że zwycięstwa Jana III Sobieskiego materialnie przyniosły m.in. broń, rzędy, szaty, srebra, kobierce, naczynia i sprzęt turecki – „Była to niejako nagła orientalizacja smaku polskiego – zwyciężona i upokorzona Turcja wywarła w przeciągu kilku lat więcej wpływu na fizjonomię obyczajową szlachty, aniżeli przez setki lat wywierała groźna i zwycięska"[20].

W XVII wieku Polska przejęła z muzułmańskiego Wschodu wiele elementów związanych z wojskowością, np.: urządzenia militarne, zastosowanie broni, oznaki godności wojskowych. Także wojskowe stroje i ekwipunek z tej epoki wraz z całym zdobnictwem białej broni, uprzęży i końskich rzędów świadczą o wzorowaniu się na armii Bliskiego Wschodu[21]. Wpływom turecko-tatarskim zawdzięcza się takie przedmioty jak: karabela, dzida, czekan, buzdygan, buńczuk, sajdak, kołczan, czaprak, wojłok, kulbak. W tamtym czasie również wschodni sposób siodłania koni zyskał w Polsce uznanie, ba, nawet koń wschodni wydawał się Polakom cenniejszy[22].

Spojrzenie na wszystko, co ma do zaoferowania kulturze europejskiej Wschód, uległo radykalnej zmianie w oświeceniu, kiedy to orientalizm stał się „częścią wielkiego prądu umysłowego, który do nas napłynął – przeważnie z Zachodu: z Francji, Niemiec, Anglii, Włoch, w ramach szczególnie silnego w XVIII wieku oddziaływania kultury zachodniej, głównie francuskiej – na Polskę, jako jedna z części składowych tego oddziaływania"[23]. Według Jana Reychmana polski orientalizm był stymulowany przez dwa czynniki: czerpanie elementów wschodnich za pośrednictwem ośrodków zachodnich oraz przetwarzanie ich pod wpływem polskich uwarunkowań[24].

---

[19] M. Ziółkowska, *Skąd my to mamy? Dzieje przedmiotów codziennego użytku*, Warszawa 1970, s. 60 (hasło: dywan).

[20] W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Kraków 1969, s. 161. Uczony stwierdził, że „Jan III był już ostatnim reprezentantem sarmacko-wschodniego obyczaju w ubiorze i broni; do końca swego życia miłował się w kostiumowych ozdobach orientalnych".

[21] Por. T. Mańkowski, dz. cyt., s. 112. Zob. rozdz. VII *Broń wschodnia w polskim ręku*.

[22] „Koń turecki, dywdyk turecki, a u oficera i buńczuk turecki […] były ambicją polskiego husarza czy towarzysza pancernego, nie mówiąc już o skórze wilczej, również ze Wschodu sprowadzanej, którą narzucali na zbroję oficerowie, a która ich odróżniała od towarzyszy noszących skóry lamparcie". Tamże, s. 144-145.

[23] J. Reychman, dz. cyt., s. 12.

[24] Tamże.

Do podsycania mody na Orient przyczynili się konkretni ludzie, których Rzeczypospolita przyjmowała w swe granice. Poza kupcami przez tereny ówczesnego państwa przewijali się przedstawiciele ludów bałkańskich: Ormianie, Grecy, Mołdawianie, Albańczycy, Serbowie, Rumuni. Często szukając schronienia, osiedlali się na terenach ówczesnej Polski. Od początku XVIII wieku ich liczba wzrastała, przez co stawali się „ważnym czynnikiem kształtowania się mód i gustów, smaków i obyczajów”[25]. Poza tym zjawiali się podróżnicy opowiadający o egzotycznych wojażach i obcy orientaliści goszczący na królewskich i szlacheckich dworach, tacy jak Karol Reviczky czy Carsten Niebuhr.

Polska przyjmowała również wschodnie legacje. Nie wnikając już w polityczny aspekt tych poselstw, miały one zwykle ceremonialny, pyszny, zgodny ze wschodnią etykietą przebieg, co nie umknęło ówczesnym pamiętnikopisarzom, a i podarunki oddziaływały na przebieg obrad. Dary wpływały ponadto na orientalizację gustu artystycznego. Zwykle wręczano biżuterię, broń, uprząż, kobierce, konie, wielbłądy[26].

Te i inne przedmioty wschodnie były również importowane. Jan Reychman wyróżnił cztery kategorie sprowadzanych ze Wschodu towarów:

– „materie” – tu m.in.: tkaniny i gotowe części stroju, narzuty, makaty, kobierce;

– drobne przedmioty zbytku codziennego, bibeloty, broń ozdobna, pudełeczka inkrustowane, wachlarze, fajki, przedmioty z laki chińskiej, biżuteria, perły, drogie kamienie, posążki itp.;

– konie i związane z końmi przedmioty (np. uprząż);

– towary konsumpcyjne, luksusowe, np. kawa, herbata, przyprawy, bakalie, słodycze, także perfumy i balsamy[27].

Moda na Orient przybierała też prostszą formę kolekcjonerstwa rozmaitych osobliwości. Ten trend ogarnął całą Europę, dotarł też do Polski:

> Początkowo pęd do rzeczy wschodnich ograniczał się do zbierania broni, uprzęży, makat, namiotów. To była jeszcze era samorzutnego, biernego zbieractwa, związana z atmosferą wojen tureckich, gdy – jak we Włoszech czy krajach austriackich – każdy pragnął przywieźć

[25] Tamże, s. 16.
[26] Tamże, s. 59.
[27] Tamże. Wszystkie te kategorie badacz scharakteryzował w rozdz. 3. *Adamaszki, araby i likwora*, s. 59-70.

do domu jakiś „musztułek”, jakąś karabelę czy makatę orientalną do przyozdobienia domu[28].

Jan Reychman ustalił, że początki wielu polskich, oświeceniowych zbiorów orientalnych wywodzą się z kręgu Czartoryskich. Interesującą kolekcją mógł się poszczycić Stanisław August Poniatowski, który prócz książek posiadał następujące osobliwości: „Mumia księżniczki egipskiej”, „6 wizerunków kapłanów egipskich”, „Kapłan Ozyrysa w brązie”, „Kapłanka Izydy”, „Biust Horusa w bazalcie z hieroglifami”, „Izys w bazalcie z hieroglifami”, „Kapłan Ozyrysa z pomiarem Nilu”, „Kapłan egipski z hieroglifami”, „Głowa egipska w bazalcie o wyjątkowej piękności”[29]. Orientalia zbierali tacy przedstawiciele polskiego oświecenia jak: Potoccy, Zamoyscy, Wacław Rzewuski, Jan Czacki. Również prominentne panie zajmowały się kolekcjonowaniem, m.in.: w Natolinie, Szymanowie, Puławach gromadzono papierowe pudełka, imbryki do kawy, pędzelki chińskie, brązowe lampki wiszące i figurki i in. W tym zdarzały się przeróżne osobliwości: „bałwanek, czyli bożyszcze z kilku rękami i wewnątrz dęte, gdzie w nich były pisma chińskie (podobno do modlitwy) chowane” czy „sandały ze szczęśliwej wyspy Tahiti”[30].

Z czasem powierzchowne – choć mocno wpływające na życie codzienne i towarzyskie, na wystrój wnętrz mieszkalnych i muzealnych – kolekcjonerstwo zaczęło ustępować erudycyjnemu znawstwu. Prócz bibelotów i przedmiotów luksusowych, zbierano książki i rękopisy. Dzięki temu nie zabrakło orientaliów w Bibliotece Załuskich. W tej pierwszej polskiej publicznej bibliotece znalazły się rękopisy hebrajskie, arabskie, tureckie, aramejskie, ormiański, a nawet przekład Koranu. Zresztą książki i rękopisy wschodnie były zbierane także przez dyplomatów, poliglotów, profesorów[31]. W zamiłowaniu do orientaliów swój początek miały erudycyjne dociekania, które stały

---

[28] Tamże, s. 72-73.
Fala zbieractwa przeszła przez szlacheckie i mieszczańskie domy i stała się nawet przedmiotem satyry Krasickiego w *Marnotrawstwie*:

Ten ustawia pogody chińskie na kominie,
Ten perskie girydony, ów japońskie skrzynie,
Pełno muszlów zamorskich, afrykańskich ptaków,
Wrzeszczą w klatkach papugi, krzyk szczygłów, świst szpaków.

I. Krasicki, *Pisma poetyckie*, oprac. Z. Goliński, t. 2, Warszawa 1976, s. 214-215.
[29] J. Reychman, dz. cyt., s. 79.
[30] Tamże, s. 85.
[31] Zob. tamże, 86-97.

się podwaliną nowoczesnej orientalistyki, czyli nauki zajmującej się badaniem historii, kultury oraz języków ludów Wschodu[32].

Równie „powierzchownie", od nowinek płynących często z Zachodu na temat Wschodu, rozpoczęło się zainteresowanie elementami orientalnymi w formach teatralnych. Przejawy wpływu Orientu na polską obyczajowość uwidaczniały się na balach, maskaradach i pochodach karnawałowych, na których przebierano się w orientalne kostiumy, często też odgrywano scenki wschodnie. A w 2. poł. XVIII wieku akcenty orientalne nasiliły się również w takich dziedzinach sztuki jak teatr, opera i balet. Nawet muzyka turecka zyskała swych amatorów. XVIII-wieczne wojsko polskie miało u siebie orkiestry tureckie. Z czasem posiadanie kapeli janczarskiej stało się po prostu modne także na dworach[33]. Wschodowi polska kultura zawdzięcza jeszcze wiele karcianych gier (makao, faraon), szachy, latawce.

Nie sposób pominąć wschodnich napojów salonowych XVIII-wieku: kawy i herbaty. W Polsce herbata jest znana od XVII wieku. Do Europy przybyła z Chin za pośrednictwem arabskich kupców już w IX wieku, ale wtedy jeszcze nie zyskała popularności[34]. Kawa natomiast do Europy dotarła z Turcji i podobnie jak w wypadku herbaty, początkowo spotkała się z niedocenieniem[35].

Powyższa charakterystyka materialnych wpływów wschodnich w polskiej kulturze oczywiście nie wyczerpuje tematu, ale pozwala stwierdzić, jak różnorodne były to pożyczki. O tym, ile polska kultura przejęła ze Wschodu, świadczą też zapożyczenia językowe. Rodzimy język zawiera wiele „żywych skamienielin" – są to m.in. wyrazy

---

[32] Por. *Praktyczny słownik…*, s. 427 (hasło: orientalistyka).

[33] Por. J. Reychman, dz. cyt., s. 109.

[34] Początkowo cieszyła się złą sławą, co dobitnie wyraził botanik, ks. Krzysztof Kluk w swoim *Dykcjonarzu* z 1788 r.: „Gdyby Chiny wszystkie swoje trucizny przesłały, nie mogłyby nam tyle zaszkodzić, ile swoją herbatą. Może to być, że w jakim przypadku jest użyteczną, ale częste zażycie owej ciepłej wody osłabia nerwy i naczynia do strawności służące, soki, oraz zbytnio rozwalnia". Cyt. za: M. Ziółkowska, dz. cyt., s. 22 (hasło: herbata).

[35] Oto fragment wiersza Andrzeja Morsztyna (1613-1693):

W Malcieśmy, pomnę, kosztowali kafy,
Trunku dla baszów, Murata, Mustafy,
I co jest Turków... Ale tak szkarady
Napój, tak brzydka trucizna i jady,
Co żadnej śliny nie puszcza za zęby,
Niech chrześcijańskiej nie plugawi gęby.

Cyt. za: M. Ziółkowska, dz. cyt., s. 27 (hasło: kawa). A jednak kawa zdobywała coraz więcej amatorów, w tym również autora cytowanego utworu. W XVIII wieku powstały jedne z pierwszych kawiarni oferujących ten trunek.

tureckie, których najwięcej przedostało się do polszczyzny w dobie staropolskiej[36]. Za Zenonem Klemensiewiczem wymieniam kilka reprezentatywnych wpływów tureckich: bohater ‘dzielny szermierz’, buhaj ‘byk’, dżuma, haracz ‘danina’, janczar ‘wyborowy żołnierz’, jasyr ‘niewola’, kajdany ‘pęta’, kaleka ‘chromy, żebrak’, kary ‘czarny’, kołpak ‘nakrycie głowy’, szarańcza, torba ‘worek’[37].

Kontakty Polski ze światem Wschodu – ze względu na uwarunkowania geopolityczne i ideologiczne – przybierały różne formy. Polacy poznawali Orient podczas wypraw religijnych (pielgrzymki), handlowych, wojennych, dyplomatycznych, a także podróżniczo-krajoznawczych. Na przestrzeni stuleci stosunek do Orientu ulegał zmianie, podobnie jak gusta i oczekiwania odbiorców kultury. Jednakże „skutki” tego podejścia są częścią składową polskiego dziedzictwa kulturowego. Niektórzy, w odróżnieniu od Mańkowskiego, są skłonni widzieć w zainteresowaniu Orientem swoistą modę, która przeszła przez szlacheckie i mieszczańskie domostwa i umysły, ograniczając się z reguły do powierzchownego zainteresowania Orientem; trend, który swoje apogeum osiągnął w XVII wieku. Orient swego czasu oczywiście modny był, i może często ograniczał się tylko do powierzchowności, niemniej do czasów obecnych dotrwało wiele zamierzchłych „wpływów”, z których na co dzień nie każdy zdaje sobie sprawę, np. pijąc herbatę lub kawę po turecku, grając w chińczyka lub w szachy, otulając się kaszmirem lub jedwabiem. Albo czytając *Klechdy sezamowe* czy *Przygody Sindbada Żeglarza*, przy czym należy podkreślić, że powstanie Leśmianowskich dzieł poprzedziło kilka wieków rozmaitych wpływów orientalnych w literaturze polskiej.

Orient w literaturze polskiej (do Młodej Polski)

Wpływy Orientu na literaturę polską to złożone zagadnienie, gdyż w szerokim rozumieniu dotyczy zarówno dzieł literackich wykorzystujących motywy, wątki, postacie albo obrazy zaczerpnięte z literatury wschodniej, jak i utworów opisujących np. wschodni krajobraz, koloryt lokalny, podróże; czerpiących z myśli, filozofii, ideologii

[36] Jak napisał Zenon Klemensiewicz: „Rusią szły do polszczyzny także liczne zapożyczenie wschodnie. Jeszcze w średniowieczu dostały się tą drogą niektóre wyrazy, zwłaszcza nazwy strojów i materiałów, np. *kiwior*, *szłyk*, *jarmułka*, *bisior*. Ale główna fala orientalizmów wpłynęła w XVII w.; w okresie saskim ograniczały się do nazw wschodnich materiałów. Stanowią one świadectwa sąsiedztwa geograficznego oraz stosunków politycznych, handlowych, wojennych, kulturalnych z narodami Wschodu: Tatarami i Turkami” – *Historia języka polskiego*, Warszawa 1999, s. 348.

[37] Tamże, s. 349.

Bliskiego lub Dalekiego Wschodu; swą nastrojowością albo cudownością, sposobem obrazowania nawiązujących do literatury Orientu. Będą to więc rozmaite składniki dzieła literackiego – dotyczące treści i/lub formy; oczywistych elementów świata przedstawionego lub sensów naddanych. Celem niniejszego szkicu nie jest opisanie wszystkich aspektów obecności Wschodu w polskiej literaturze, a jedynie wskazanie na jej różnorodność oraz dokonanie krótkiego przeglądu najważniejszych jej przejawów w możliwie najbardziej reprezentatywnych utworach.

Orientalizm w odniesieniu do literatury to – według definicji *Słownika terminów literackich*:

> najbardziej rozwinięta i najwcześniej utrwalona w kulturze europejskiej postać egzotyzmu: uzewnętrznione w twórczości lit. zainteresowanie i fascynacja rozmaitymi przejawami życia i kultury narodów Wschodu (zwłaszcza kultury arabskiej, perskiej, hinduskiej, chińskiej i japońskiej). Występował sporadycznie w lit. antycznej; wycisnął piętno na średniowiecznej i barokowej epice; nową postać zyskał w XVIII w. (np. w *Listach perskich* Monteskiusza, w utworach Woltera, J. Potockiego). Rozwijające się od XVIII w. naukowe studia orientalistyczne oraz liczne przekłady lit. arcydzieł Wschodu rozszerzyły znacznie horyzonty europejskiego o.; szczególnie znacznie zyskał on w lit. romantycznej, umożliwiając tworzenie wizji świata pociągającego kolorytem lokalnym oraz służąc kreacji niepospolitego bohatera. Romantyczny o. znalazł wyraz zarówno w rozprawach teoretycznych (np. F. Schlegla), jak i w twórczości największych poetów epoki (np. G. Byrona, J. W. Goethego, V. Hugo, A. Mickiewicza, J. Słowackiego). Ponowny rozkwit literackiego o. przyniósł modernizm, poszukujący w kulturze Wschodu filozoficznych inspiracji (w Polsce A. Lange, T. Miciński, B. Leśmian)[38].

[38] A. Okopień-Sławińska, [hasło:] *Orientalizm I*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 361. Orientalizm w węższym znaczeniu to „wyraz, zwrot frazeologiczny lub konstrukcja składniowa pochodzące z języka należącego do grupy języków wschodnich i funkcjonujące w obrębie innego języka, albo też doraźnie wprowadzone do wypowiedzi, zwłaszcza w celach artystycznych do utworu lit., w którym zyskują szczególną wartość stylistyczną" – T. Kostkiewiczowa, [hasło:] *Orientalizm II*, [w:] tamże.
Egzotyzm natomiast, to pojęcie szersze od orientalizmu, oznacza: „uzewnętrznione w dziele sztuki zainteresowanie niezwykłymi z europejskiego punktu widzenia zjawiskami przyrody oraz życia społecznego i kultury ludów odległych terytorialnie i mało znanych. W literaturze objawia się bądź przez wprowadzenie przedstawień egzotycznych świata, bądź też przez nawiązywanie do wykształconych w obrębie obcych kultur form literackich i językowych, idei filozoficznych, wyobrażeń religijnych itp. Będąc ważnym źródłem kulturotwórczej inspiracji e. realizował się w najrozmaitszych formach: od dokumentalnej obserwacji do fantastycznej fikcji. Zależnie od okoliczności zaspakajał potrzeby poznawcze lub głód przygody, sensacji i tajemnicy, epatował dziwnością i dekoracyjnością przedstawień, umożliwiał literacką realizację mitu o szczęśliwych wyspach, pozwalał idealizować pierwotną naturę i tworzyć utopijne wizje [...], zapewniał twórczości poetycką niezwykłość, ułatwiał odnawianie języka i konwencjonalnych sposobów obrazowania. Najbardziej zakorzenioną w kulturze europejskiej postacią e. jest orientalizm" – A. Okopień-Sławińska, [hasło:] *Egzotyzm*, [w:] tamże, s. 121.

W wypadku literatury polskiej to przejmowanie wpływów orientalnych odbywało się za pośrednictwem europejskim. W związku z tym przed współczesnymi badaczami literatury wciąż stoi problem, który sygnalizowała już Barbara Majewska:

> […] brak rozwiniętych literaturoznawczych badań komparatystycznych europejskiego i orientalnego kręgu kulturowego, zaginięcie (czy też nieodnalezienie) twórczości literackiej, która była źródłem inspiracji bądź też inspiracji produktem, sprawiają, iż trudno jest obiektywnie orzec, co należy uznać w piśmiennictwie europejskiego kręgu kulturowego za rzeczywiście, a co za prawdopodobnie wschodnie, czy też tylko przypominające wschodnie wzory; co obiektywne Wschód ukazuje, a co jest fantastyczne lub wręcz bałamutne i tendencyjnie wrogie, a także określić, jaką wagę w rozwoju literatur europejskich miały utwory związane tematycznie z Orientem, literackimi motywami i formą orientalną i wreszcie jaki stanowiły one procent w ogólnoeuropejskiej twórczości w poszczególnych epokach[39].

Uwagi uczonej są bardzo cenne i trudno się z nimi nie zgodzić. Wymienione przez Majewską aspekty nadal nie doczekały się kompletnych opracowań. W wypadku polskiej literatury bodajże najdokładniej przebadano pod tym kątem oświecenie, najtrudniejsze natomiast wydaje się to w odniesieniu do twórczości średniowiecznej. Do rodzimej literatury tamtejszego okresu przenikały – za pośrednictwem łacińskim, hiszpańskim i włoskim – wschodnie idee oraz orientalna twórczość epicka i liryczna, jednakże jej odbiorcy często nie zdawali sobie sprawy z ich orientalnego charakteru.

Związki literatury europejskiej ze wschodnią datowane są na XII wiek. Wówczas – jak podała Majewska – pojawiły się pierwsze dzieła literackie, publicystyczne, naukowe i przyrodnicze, tematycznie związane z Orientem. Do Polski natomiast naukowa myśl wschodnia zaczęła przenikać od XIII wieku, a jeśli chodzi o twórczość literacką – wpływy te zaczynają się dopiero od XV stulecia[40].

Do najwcześniejszych polskich wzmianek o Wschodzie należy zaliczyć dzieła, w których jest mowa o peregrynacjach do Grobu Pańskiego. O średniowiecznym ruchu pielgrzymkowym pisał już Jan Długosz w *Dziejach Polski*. Do Ziemi Świętej wędrowali panowie, rycerze, książęta i duchowni. Niektórzy z nich opisywali następnie swą podróż, jak to uczynił np. Jan Dantyszek w elegii *Carmen paraeneticum* […] *ad*

---

[39] B. Majewska, [hasło:] *Wschód w kulturze i piśmiennictwie*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, s. 1045.
[40] Por. tamże, s. 1036.

ingenuum adoloscentem Alliopagum (1539) czy brat Anzelm Polak w itinerarium *Terrae sanctae et urbis Hierusalem descriptio…* (1512 i n.)[41].

Inną przyczyną wyjazdów na Wschód były stosunki dyplomatyczne. Członkowie legacji opisywali swe wrażenia w diariuszach, które – choć nie zawsze na wysokim poziomie artystycznym – są cennym źródłem wiedzy o obyczajach, ceremoniale, życiu ludów azjatyckich i krajobrazie wschodnim, słowem: wszystkim, co zaskoczyło i zainteresowało obserwatora, stanowiło dla niego jakieś *novum*. Często nie były to relacje zbyt rozpowszechniane, a co się z tym wiąże – czytane. Niektóre z XVII- i XVIII--wiecznych opisów podróżniczych czekały na druk nawet dwa stulecia[42]. Na uwagę zasługuje rymowane dzieło Samuela Twardowskiego wydane w 1633 roku – *Przeważna legacja Jaśnie Oświeconego Książęcia Krzysztofa Zbaraskiego* […] *do cesarza tureckiego Mustafy z roku 1621*. Ten barokowy diariusz autor pisał na gorąco, ale do druku zaczął przygotowywać dopiero po dekadzie, dbając o zachowanie autentyczności relacji, co przełożyło się na swobodę kompozycyjną. Jak stwierdził Czesław Hernas: „Na plan pierwszy wychodzą jednak wrażenia olśnionego Wschodem podróżnika, który ogląda dziwny kraj okiem poety, chrześcijanina i Sarmaty”[43]. Pełen „uciesznych dygressyj” – wplecionych w dzieje poselstwa wątków krwawych, haremowych i ukazujących zmysłowe bogactwo Orientu – poemat zyskał popularność.

Świadectwem tego, jak Polacy widzieli Wschód, są również listy pisane z odległych krajów, a także staropolskie dziejopisarstwo, traktaty historiozoficzne, rozważania

---

[41] Prócz tych dwóch dzieł Barbara Majewska wymieniła jeszcze: niewydaną relację J. Tarnowskiego z 1518; opis pielgrzymki J. Goryńskiego (1570, druk 1914); opis pielgrzymki M. K. Radziwiłła Sierotki odbytej w l. 1582-1584, a wydanej w łacińskim tłumaczeniu T. Tretera w 1601 r., pt. *Hierosolymitana peregrinatio…*; dzieło M. Smotrzyckiego *Apologia peregrynacji do krajów wschodnich* […] *roku P. 1623 i 24 obchodzonej…* (1628); relację T. S. Wolskiego *Illustris peregrinatio Jerosolimitana…* (1736). Zob. B. Majewska, [hasło:] *Wschód w kulturze…*, s. 1038-1039. Polski ruch pielgrzymkowy ma niewątpliwie długą tradycję. Opisy religijnych, a zarazem orientalnych wojaży nabiorą nowych sensów w literaturze XIX wieku, zwłaszcza w romantyzmie.

[42] Autorem pierwszej polskiej relacji z poselstwa do Azji Mniejszej (w XIII wieku) był Benedykt Polak, franciszkanin pełniący m.in. funkcję papieskiego sekretarza. Do najciekawszych opisów podróżniczych B. Majewska zaliczyła następujące teksty: E. Otwinowskiego (starszego) *Wypisanie drogi tureckiej* z 1557 roku (1860), A. Tarnowskiego *Krótkie wypisanie drogi z Polski do Konstynopola…* (1860), M. Broniewskiego *Tatariae descriptio…* z 1579 roku (1595), S. Oświęcimia *Diariusz podróży poselstwa Jerzego Krasińskiego do Turcji 1637* (1874), Z. Lubienieckiego *Diariusz drogi tureckiej 1640* (1907), J. Gnińskiego *Relacja legacji tureckiej* […] *do Machmet sułtana w Roku Pańskim 1677* (1907), S. Proskiego *Diariusz ekspedycji spod Isachcy nad Dunajem* […] *do obozu tureckiego przy boku wezyra JMści Karola Mustafa Paszy* […] *1678* (1907), S. Twardowskiego, *Przeważna legacja Jaśnie Oświeconego Książęcia Krzysztofa Zbaraskiego* […] *od Najjaśniejszego Zygmunta III* […] *do cesarza tureckiego Mustafy w roku 1621* (1633 i n.). Zob. B. Majewska, [hasło:] *Wschód w kulturze…*, s. 1040.

[43] Cz. Hernas, *Barok*, Warszawa 2002, s. 333.

o sztuce wojennej i publicystyka, szczególnie ta z okresów napiętych stosunków polsko-tureckich. Charakterystyka antymuzułmańskiej publicystyki politycznej i religijnej wykracza poza ramy tego omówienia, niemniej trzeba podkreślić, że w XVI i XVII wieku ukazywało się dużo tego rodzaju druków i zwykle cechowało je emocjonalne, nieobiektywne nastawienie autora do przedstawianych „faktów”[44]. Odrębną grupę utworów stanowią te, które pozostają w związku z ważnym wydarzeniem wojskowym lub politycznym. Wschód w tym wypadku jest miejscem, w którym rozegrały się opisywane wypadki.

Ważnym źródłem przenikania elementów orientalnych do polskiego piśmiennictwa są przekłady i parafrazy wschodniej literatury. Skarbnicę wątków fabularnych stanowi indyjski zbiór bajek zwierzęcych, *Pańcztantra* (Pięcioksiąg). Datowane na ok. I wiek dzieło na przestrzeni wieków ulegało zmianom, przekształceniom i – podobnie jak *Tysiąc nocy i jedna* – dotarło do Europy jako twór nawarstwiony przez czasy i tłumaczenia. Średnioperski przekład *Kalilak i Dimnak* był podstawą dla *Kalila i Dimna* (poszerzona wersja arabska). Zbiór ten był w Europie znany od w XI wieku i wpłynął na popularność bajki zwierzęcej. Antyfeministyczne utwory wzorowane na tego rodzaju powiastkach pojawiły się już w *Kronice polskiej* Wincentego Kadłubka, ale niewątpliwie najbardziej reprezentacyjnym literackim średniowiecznym dziełem czerpiącym z bajki zwierzęcej jest *Żywot Ezopa Fryga…* opracowany przez Biernata z Lublina ok. 1510 roku. Bajki zwierzęce pojawiały się w renesansie – przykładem może tu być *Źwierzyniec* (1562) Mikołaja Reja. Do tego gatunku nawiązują niektóre utwory z *Ogrodu fraszek* Wacława Potockiego[45] oraz polskie tłumaczenia *Bajek* La Fontaine’a: *Bajki Ezopowe wierszem wolnym* (1699) Krzysztofa Niemirycza i *Ezop nowy polski...* (1717) Jana Stanisława Jabłonowskiego[46]. Bajki zyskały popularność w oświeceniu, gdyż wpisywały się w dydaktyczne tendencje epoki. Najbardziej znanym bajkopisarzem polskiego oświecenia był niewątpliwie Ignacy Krasicki, który skwapliwie korzystał z motywów wschodnich, służących mu jako swoiste przykłady, z moralizatorskim podtekstem. Bajki zwierzęce zdarzyło się popełnić także Adamowi Mickiewiczowi.

---

[44] Zob. B. Majewska, [hasło:] *Wschód w kulturze…*, s. 1042-1045.
[45] Na ten niejednorodny gatunkowo zbiór ponad 1800 utworów składają się m.in. fabularne anegdoty i moralne przypowieści. Zob. Cz. Hernas, dz. cyt., s. 464-472.
[46] Zob. tamże, s. 537-542.

Za pośrednictwem języka średnioperskiego z Indii do Europy dotarła jeszcze *Księga Sindbada, czyli księga siedmiu wezyrów*. Jej skrócona wersja, przetłumaczeniu z łaciny na polski przez Jana z Koszyczek w 1530 roku miała kilka wydań w XVI i XVII wieku.

Inną znaną polskiej literaturze orientalną fabułą była opowieść o życiu Buddy. Najstarszą polską wersją historii o Jozafacie (niebuddyjska forma imienia Buddy) i Barlaamie (przewodnik duchowy Jozafata) jest opracowanie Piotra Skargi *Żywot św. Jozafata, króla indyjskiego i Barlaama pustelnika* (w *Żywotach świętych*, 1579). Tę wersję przerobił Łazarz Baranowicz i została ona wydana pt. *O ss. Pustelnikach Barlaamie i Jozafacie* (*Apollo chrześcijański*, 1670). Ponadto w 1688 roku opublikowano dwa łacińskie tłumaczenia wersji greckiej J. Biliusza: M. I. Kulikowskiego *Królewiec indyjski w polski strój przybrany…* oraz S. Piskorskiego *Żywot świętych Barlaama pustelnika i Jozafata króla indyjskiego*…[47]

Do oświecenia rzadko można mówić o świadomej stylizacji na Orient; te formy zwykle przenikają samoistnie. Do liryki wpływy orientalne docierały dzięki językom romańskim. Liryka włoska i francuska przejęła wschodnie tradycje patetycznej miłości dwornej i wprowadziła je na przykład do sonetów. Motywy perskie zdarzają się w utworach Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Elementy orientalne wykorzystywał w poezji miłosnej Jan Andrzej Morsztyn. Kunsztowne konstrukcje figuralne występują u Daniela Naborowskiego. Literatura wschodnia była więc terenem twórczych poszukiwań i źródłem inspiracji dla literackich eksperymentów.

Orient w literaturze polskiego oświecenia funkcjonował różnorodnie. Coraz więcej prac historycznych również przyczyniło się do popularyzowania wiedzy o Wschodzie[48], a i podróże poszerzyły wiedzę o świecie. Od 2. poł. XVIII wieku wojaże na Wchód stały się modne. Świadectwem takich wycieczek są dzieła Jana Potockiego: *Voyage en Turquie* (1789) i *Voyage dans l'empire de Maroc* (1792). To szeroko rozumiane wyjście poza kontynent zburzyło izolacjonizm europejskiej myśli, a równocześnie przyczyniło się do nowego spojrzenia na Wschód. Badania filologiczne przybliżyły Europie literaturę innego kręgu kulturowego, ponadto działalność zachodnich autorów wzmagała zainteresowanie Wschodem, bowiem dzieła takich myślicieli jak

[47] Zob. B. Majewska, [hasło:] *Wschód w kulturze…*, s. 1049.

[48] O dziejach starożytnego Wschodu pisał m.in. D. Szybiński. W 1772 r. ukazała się *Historia polityczna państw starożytnych Egiptu, Grecji…* A. Naruszewicza, cztery lata później H. Borzęcki wydał *Zbiór historii egipskiej i kartagińskiej*. Zob. J. Reychman, dz. cyt., s. 267-268.

Monteskiusz czy Wolter implicytnie zawierały fascynację Orientem. Oświeceniowe, coraz to bardziej naukowe, odkrywanie Orientu było bardzo ważne z tego względu, że poza tym, co powierzchowne i mające urok nowości, dostrzeżono we Wschodzie nowe źródło inspiracji filozoficznej: „konfrontacja wierzeń, obyczajów oraz instytucji europejskich z religiami, zwyczajami i kulturą Orientu przyczyniła się do zerwania z przekonaniem, iż Europa stanowi centrum świata, ujawniła relatywizm wszelkich przekonań i pojęć, zachęciła do krytycznego spojrzenia na rzeczywistość europejską”[49]. Zainteresowano się islamem i Mahometem, Chinami i Konfucjuszem, nową fascynacją były Indie[50].

Dla europejskiej, w tym też dla polskiej recepcji wątków wschodnich doniosłym wydarzeniem stało się wydanie francuskiego przekładu Antoine'a Gallanda *Tysiąca nocy i jednej*. Jan Reychman podkreślił datę wydania (pierwszy tom ukazał się w 1704 roku), uznając ją za „przełomową dla dziejów przenikania treści i form orientalnych do literatury europejskiej XVII wieku”[51]. Istotnie, wraz z pojawieniem się wersji Gallanda, rozpoczęła się moda na powiastkę wschodnią, która zrodziła się we Francji, ale szybko objęła Europę[52]. Wcześniej te wpływy często ograniczały się do użycia wschodnich imion, miejsc, strojów czy też fantastycznego nastroju o wschodniej proweniencji.

Zdaniem niemieckiego historyka orientalistyki, J. Fücka publikacja tego dzieła sprawiła, że „oświecona Europa widziała już odtąd w muzułmańskim Oriencie nie tylko ojczyznę antychrysta […] ale niezmienny Wschód pod wiecznie gorącym niebem, z jego barwnością kolorów i niesłychanym bogactwem, z jego kalifami, wezyrami, bajecznymi księżniczkami, feeriami, i dżinami”[53]. A co ważniejsze, w warstwie ideologicznej dzieł literatury wschodniej widziano oręż w walce z absolutyzmem, bowiem Europa zaczęła się zapoznawać z myślą wschodnią, gdy chrześcijańska ideologia religijna przechodziła kryzys.

---

[49] Z. Sinko, *Powiastka w oświeceniu stanisławowskim*, Wrocław 1982, s. 63.

[50] Wielkim entuzjastą islamu był Jan Potocki. O Chinach z kolei pisał Ignacy Krasicki w *Rozmowach zmarłych* oraz Franciszek Karpiński w liście *O szczęściu człowieka w towarzystwie, czyli o Rzeczypospolitej*. Polska literatura filozoficzna opierająca się lub nawiązująca do myśli chińskich filozofów jest dość bogata, zob. J. Reychman, dz. cyt., s. 281.
Zainteresowanie Indiami natomiast przyszło do Polski trochę później, ale już w oświeceniu funkcjonował mit „dobrego bramina”, do czego przyczynił się Jerzy Forster, autor m.in. broszury *Dobry bramin, czyli Niechcący bądź uszczęśliwionym fanatykiem, powieść filozoficzna*. Zob. tamże, s. 283.

[51] J. Reychman, dz. cyt., s. 14.

[52] Szeroko pisała o tym Zofia Sinko, dz. cyt., s. 60.

[53] Cyt. za: J. Reychman, dz. cyt., s. 14.

Dla oświecenia cenny był jeszcze jeden zbiór bajek i powiastek orientalnych, mianowicie *Powieści Pilpego*. Jego pierwowzorem był perski zbiór *Hezar Efsane* (*Tysiąc opowieści*), pochodzący z VI wieku, następnie w XII wieku przerobiony na wersję nowoperską, i kolejno turecko-osmańską – ta właśnie stała się podstawą francuskiego tłumaczenia, podjętego przez A. Gallanda i G. Gaulmina. W XVIII-wiecznej Polsce znano ten przekład (wydany przez Grölla, Warszawa 1769), jak i jego polskie tłumaczenie, które ukazało się w Wilnie w 1779, pt. *Powieści Pilpego, filozofa indyjskiego, zabawne, polityczne i moralne, przetłumaczone z francuskiego na polski język*. W skład tego zbioru weszły głównie bajki zwierzęce i opowiastki[54].

Do XVII stulecia postrzegano Wschód zwykle jako teren mrocznego, pogańskiego okrucieństwa. Wiek oświecony szukał jego jasnego oblicza, odkrywając w Oriencie źródło wartości moralnych i kulturalnych. Wcześniej „człowiek Wschodu" mógł być postrzegany przede wszystkim jako innowierca, przedstawiciel nieznanego, groźnego a zarazem barwnego świata. Wiek rozumu chciał w nim wiedzieć dziecko harmonii, żyjące w zgodzie z naturalnym prawem. Optyka po raz kolejny zmieniła się w romantyzmie (jaka epoka, takie spojrzenie), kiedy to znów szukano poza Europą pierwotnego, nieucywilizowanego piękna. Romantyków fascynował obraz kozaka lub Araba samotnie gnającego przez stepy czy pustynie (bo nie wiadomo, co mu w duszy gra, ale pewnie targają nim szaleńcze namiętności). W literaturze postać „dobrego dzikusa" wyparł samotny, dumny i tajemniczy bohater.

Francuski eseista i historyk literatury, R. Schwab na określenie „masowego wprowadzania na przełomie XVIII i XIX w. ze Wschodu faktów, symboli, marzeń, fali gorącego zainteresowania, wiary w Azję, która to wiara przenika filozofów, poetów i artystów" użył terminu „orientalny renesans"[55]. Z kolei Friedrich Schlegel w 1800 roku stwierdził, że „na Wschodzie należy szukać najwyższego romantyzmu"[56]. Filozof w ważnym dla swojej epoki eseju *O mądrości starożytnych Hindusów* (1808) pisał o znaczącym wpływie literatury i myśli indyjskiej na Europę. Podobne jak Schlegel

[54] Zob. Z. Sinko, dz. cyt., s. 91-92.
[55] Cyt. za: J. Reychman, dz. cyt., s. 15.
[56] Cyt. za: M. Piwińska, [hasło:] *Orientalizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1995, s. 656.

uważał Artur Schopenhauer; porównywał on wpływ sanskrytu na czasy mu współczesne do renesansowego odkrycia antyku[57].

W XIX wieku zachodnioeuropejski egzotyzm zaczął się koncentrować przede wszystkim na dwóch obszarach: arabskim Bliskim Wschodzie oraz Indiach[58]. Jeżeli nawet nie tematyka, to język, obrazowanie i metaforyka literatury europejskiej, w tym także polskiej[59], zdradzają obszary twórczych poszukiwań romantyków.

Poza prądami ideologicznymi, na poznawanie Orientu wpłynęły romantyczne podróże[60] (należące wręcz do bon tonu epoki), którym często towarzyszyły studia orientalistyczne. Inne czynniki to: podboje kolonialne, rozwój transportu oraz rozkwit powstałych u schyłku oświecenia dyscyplin naukowych (językoznawstwo porównawcze, filologie orientalne, archeologia). W 1. poł. XIX wieku języki wschodnie zdobyły popularność w nauczaniu uniwersyteckim. Orientalistyka była zgłębiana na Uniwersytecie Wileńskim, żywo interesowały się nią osoby z kręgu Mickiewicza – jego wykładowcy, koledzy filareci[61]. Wiele lat po ukończeniu studiów Mickiewicz pisał w jednym z wykładów lozańskich: „Wschód zajmuje żywo naszych współczesnych. Prócz bogactw literackich, a są one wielkie, ma Wschód powab nowości. Umysły znudzone rzuciły się ku niemu, spodziewając się odkryć nowe zajęcie lub chwilowy żer dla ciekawości...”[62].

Romantyczny orientalizm syntetycznie ujęła Marta Piwińska, autorka hasła w *Słowniku literatury polskiej XIX*:

---

[57] Por. tamże.

[58] Zob. C. Rowiński, *Rozważania na temat egzotyzmu w literaturze*, [w:] *Orient w literaturze i kulturze modernizmu*, red. E. Łoch, Lublin 2011, s. 93-100.

[59] Na temat elementów indyjskich w polskiej literaturze powstała obszerna monografia Jana Tuczyńskiego, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981.

[60] Najznakomitszym przykładem romantycznej prozy podróżniczej są *Podróże po starożytnym świecie* Władysława Wężyka.

[61] Zob. A. Zajączkowski, *Orient jako źródło…* Środowisko wileńskie – jak zauważył uczony – przyniosło pierwsze próby zgłębienia orientalnego piśmiennictwa oraz pierwsze przekłady z oryginałów w językach orientalnych (zob. s. 13). Pierwszy przekład z języka arabskiego (bajki Lokmana), którego dokonał Józef Sękowski ukazał się w Wilnie w 1818 (zob. s. 20).

[62] A. Mickiewicz, *Dzieła*, VII: *Pisma prozą*, Warszawa 1955, s. 186.
Jednakże nie wszyscy romantycy podzielali tę fascynację. Krytycznie wypowiedział się o niej S. Goszczyński, który chciał, by literatura pogłębiała świadomość narodową, uważał związki literatury polskiej z Orientem za bezzasadne „czcze bawidełko”, a w jednej z rozpraw literackich napisał: „Orientalni poeci mają wszystkie wady kobiety, która przez sztukę tylko chce uchodzić za piękną i podobać się”. Cyt. za: B. Majewska, *Z zainteresowań romantyków polskich literaturą perską*, [w:] *Szkice z dziejów polskiej orientalistyki*, s. 124.

> orientalizm romantyczny to złożony i przybierający rozmaite formy zwrot zainteresowań w stronę Wschodu. Wschód rozumiany jest nie tyle geograficznie, ile jako wzór kulturowy opozycyjny wobec Zachodu czyli kultury europejskiej utożsamianej z tradycją klasyczną i myślą racjonalistyczną. W ujęciach skrajnych romantyzm podporządkowano orientalizmowi, przyznając zwrotowi na Wschód podobną skalę i rolę jak humanizmowi klasycznemu w epoce odrodzenia[63].

Badaczka wymieniła następujące fakty, związane z tym wieloaspektowym zjawiskiem:

> 1) gwałtowny rozwój filologii orientalnych i archeologii do końca XVII w.; 2) napływ tematów wschodnich w literaturze; 3) rozwój systemów historiozoficznych, które stanowiły wyjście zarówno dla romantycznej polityki, jak dla romantycznej filozofii życia; 4) pojęcie sztuki jako podróży w nieznane, podróży wewnętrznej; 5) moda obyczajowa znajdująca wyraz w architekturze, dekoracji wnętrz, stroju, stylizacji osobowości, a także w licznych podróżach[64].

Piwińska wyróżniła podstawowe ujęcia orientalizmu w literaturze romantycznej, które mogą mieszać się ze sobą. Wschód jest więc ujmowany jako: „kraj tajemniczej, mistycznej, nie-racjonalistycznej mądrości i pogodzonych przeciwieństw"; obszar pustyni, zemsty i samotności; teren podróży poznawczej, często też obowiązującej w romantyzmie edukacji kulturalnej; synonim doświadczeń wewnętrznych; barwny teren wojen, rozgrywek politycznych oraz tło romantycznej epiki; malownicza dekadencja, „ginący świat"[65]. Jest to więc Wschód mroczny, tajemniczy, dziki, łączący się w dziełach romantyków (np. Słowackiego) z oniryzmem, złem, szaleństwem.

Orient jest obecny w wielu utworach Mickiewicza. Poza *Sonetami krymskimi*, które chwilę po ukazaniu potępili „uczeni klasycy za tatarszczyznę"[66], wieszcz jest autorem trzech poematów orientalnych napisanych w 1828 roku w formie kasydy, są to: *Szafary*, *Almotenabbi* i *Farys*. Marta Piwińska tak je scharakteryzowała:

> Pejzaż wschodni służy tu stworzeniu psychicznego klimatu gwałtowności, surowości, dynamizmu i mizantropii, czemu towarzyszą ostre, brutalne realia, pozwalające jednocześnie mówić o swoistym naturalizmie kasyd. Następuje tu ukonkretnienie zaczynającej się banalizować maski literackiej orientalnych samotników romantycznych[67].

---

[63] M. Piwińska, dz. cyt., s. 655.
[64] Tamże.
[65] Por. tamże, s. 657.
[66] A. Zajączkowski, *Orient jako źródło…*, s. 41.
[67] Por. M. Piwińska, dz. cyt., s. 658.

U Słowackiego orientalizowanie również przybierało różne formy, niekiedy ograniczało się tylko do wykorzystania jakiegoś elementu, np. imienia w *Szanfarym*. W przypadku tego autora nie jest to też nigdy orientalizm w „stanie czystym"; w *Mnichu* łączy się z egzotyką krzyżacką, w *Arabie* posiłkuje się bajronizmem, w *Listach z Egiptu* Wschód jest synonimem wewnętrznych przeżyć, *Ojca zadżumionych* natomiast – zdaniem M. Piwińskiej – można odczytać jako „kryzys orientalizmu romantycznego"[68]. Inspiracje Dalekim Wschodem (Indiami i Egiptem) są też obecne w *Samuelu Zborowskim*, *Poecie i Natchnieniu* oraz w *Dziejach Sofos i Heliona*. Słowacki wykorzystywał także egzotyzm Ukrainy. Kresowy, po trosze sarmacki orientalizm przejawia się w późniejszej twórczości pisarza, m.in. w *Mazepie* (1839), *Śnie srebrnym Salomei* (1844) oraz *Zawiszy Czarnym* (1844-1845).

Trzeci wieszcz, Krasiński jest autorem orientalnej powieści historycznej *Agaj-Han* (1834) opartej na dziejach Maryny Mniszchówny. *Irydion* natomiast zawiera dwa, odmienne spojrzenia na Wschód. Heliogabal prezentuje zmysłowość odchodzącego świata, Masyniss – jego mroczne, wręcz satanistyczne oblicze[69].

W następnej epoce literackiej podejście do wszystkiego, co orientalne, przejawiało się zupełnie inaczej. Pozytywizm, skupiony głównie na sprawach ojczyźnianych i społecznych, wręcz programowo sprzeciwiał się wszelkiej egzotyce, chyba że traktowanej uniwersalnie i z dystansem. Trafnie zauważył Erazm Kuźma, że:

> Topika klasycznego Orientu w powieściach pozytywistów jest raczej sztafażem, kostiumem historycznym, służy paraboli, przenośni. Widać to przede wszystkim w twórczości Prusa (*Z legend dawnego Egiptu*, 1988; *Faraon* 1894-1895), Orzeszkowej (*Czciciel potęgi*, 1889) czy w opowiadaniach Sienkiewicza (*Bądź błogosławiona! Legenda indyjska*, 1893); *Dwie łąki. Legenda indyjska*, 1904; *Sąd Ozyrysa*, 1908). Przypomina to Persów, derwiszów, sułtanów, mandarynów i wezyrów z oświeceniowych powiastek filozoficznych i bajek (taki wezyr pojawi się jeszcze w Lemańskiego *Ofierze królewny*, 1906)[70].

W tej epoce mocno funkcjonowały dwa odmienne wyobrażenia człowieka Wschodu. Romantyczny topos dzikiego, wolnego Araba przekształcił się w obraz Araba – groźnego wroga (np. *W pustyni i w puszczy* H. Sienkiewicza). Z kolei oświeceniowy

---

[68] Tamże.
[69] Por. tamże, s. 659.
[70] E. Kuźma, [hasło:] *Topika pozaeuropejskich kręgów kultury*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 1112.

topos „dobrego dzikusa" funkcjonował w pozytywizmie i wiązał się z jeszcze ostrzejszą krytyką cywilizacji europejskiej (np. *Sachem* H. Sienkiewicza). „Dziecku natury" zaczął zagrażać biały człowiek.

Wschodnim, ale niezupełnie orientalnym obszarem zainteresowań pozytywistów były Kresy. W tej epoce kontynuowano romantyczny mit Ukrainy i kozaczyzny, znany chociażby z romantycznych powieści poetyckich – *Marii* A. Malczewskiego i *Zamku kaniowskiego* S. Goszczyńskiego. Sienkiewicz podjął ten mit, a równocześnie z nim polemizował w *Trylogii*.

Pozytywiści nie rezygnowali ze swojej kultury (na to przyjdzie dopiero czas w Młodej Polsce), ale nawiązywali do myśli wschodniej. Elementy zaczerpnięte z filozofii indyjskiej pojawiły się w wierszach Adama Asnyka, zwłaszcza w cyklu *Nad gołębiami*.

Jak stwierdził Jan Tuczyński, pozytywizm to „ważny etap w przygotowaniu orientalizmu młodopolskiego"[71]. Wiele dzieł czołowych przedstawicieli tej formacji ukazało się już w okresie przynależnym formalnie do Młodej Polski (w końcu proces historycznoliteracki ma to do siebie, że daty graniczne między epokami mogą być tylko umowne). Umysłowość modernistyczna mocno oddziaływała na pozytywistów, stąd elementy wschodnie w powieściach Sienkiewicza, Prusa, Orzeszkowej czy Rodziewiczówny. Anna Matuszewska wskazała na jeszcze jedną grupę utworów – krótkich form parabolicznych, baśni, pseudomitów i przypowieści, które zwykle miały charakter aluzyjny i służyły powiedzeniu czegoś ważnego o bolesnej rzeczywistości narodowej i społecznej[72].

Prawdziwą fascynację Orientem przyniosła kolejna epoka. Chyba nie będzie dużej przesady w stwierdzeniu, że „drugi orientalny renesans" nastąpił w modernizmie, zwłaszcza u schyłku XIX wieku.

Każda epoka literacka postrzegała orientalizm przez pryzmat swojej wiedzy (początkowo raczej niewiedzy), ale również ideałów, niepokojów, wątpliwości – wszystkiego w czym przejawia się tzw. duch czasów. Na ocenę Wschodu miała też wpływ sytuacja państwowa i to, czy Polacy chcieli się widzieć jako „przedmurze

[71] J. Tuczyński, dz. cyt., s. 132.
[72] Zob. A. Matuszewska, *Motywy orientalne w późnej prozie narracyjnej polskich pozytywistów*, [w:] *Orient w literaturze...*

chrześcijaństwa", czy też w opozycji do Zachodu[73]. Poza tym, ważnym filtrem w przejmowaniu literatury Wschodu było zachodnie piśmiennictwo oraz postępujący rozwój cywilizacyjny, przynoszący większą znajomość pozaeuropejskich kultur, także wpływający na dostępność do nich (z przyczyny tak prozaicznej i oczywistej, jak rozwój telekomunikacji).

Na podstawie wyżej wskazanych przejawów obecności Wschodu w polskiej literaturze widać, że Orient był częściej eksploatowany w epokach, które w teorii Juliana Krzyżanowskiego (mówiącej o cykliczności i wahadłowości pewnych tendencji estetycznych i światopoglądowych) znajdują się po jednej stronie sinusoidy; przede wszystkim w baroku, romantyzmie i Młodej Polsce. Zainteresowanie Orientem wzmagało się, gdy nie wystarczały zdobycze kultury śródziemnomorskiej. Zupełnie odrębny stosunek do Orientu miało oświecenie, które nie tyle interesowało się mrocznym Wschodem, co doszukiwało się w do tej pory rzadko zgłębianym obszarze kulturowym poparcia dla swych dydaktycznych i naukowych aspiracji. Na fali oświeceniowego zainteresowania Orientem zaczęto zgłębiać niezwykłe dla światowej literatury dzieło – *Księgę tysiąca i jednej nocy*[74]. Zbiór szybko zyskał popularność, trafił pod strzechy i równocześnie stał się źródłem inspiracji dla wielu pisarzy.

Księga tysiąca i jednej nocy – recepcja w twórczości polskich pisarzy

Księga tysiąca i jednej nocy jest zbiorem zróżnicowanych tematycznie i formalnie utworów wywodzących się z arabskiej literatury ludowej. Opowiadania przetrwały przez wieki w formie oralnej. Dopiero z końca XV lub z początku XVI wieku pochodzi najstarszy rękopis tego zbioru, w którego skład – jak podała Zofia Sinko – weszły:

> perskie opowiadania z elementami i motywami indyjskimi, spisane w języku arabskim około X w.; opowiadania skomponowane w Bagdadzie i jego okolicach w X i XII w., opowiadania z Egiptu, przypuszczalnie już z XI, ale przeważnie z XIII i XIV w. Kolekcja ta była wciąż rozszerzana, modyfikowana i modernizowana, jeszcze bowiem w XIX w. istnieli

[73] O funkcjonujących w polskiej literaturze XIX i XX w. mitach Wschodu, wyrosłych z opozycji Wschód–Zachód pisał Erazm Kuźma w publikacji *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980, zob. rozdz. *Romantyczny i postromantyczny mit Orientu w Polsce*.

[74] Używam tego tytułu, mając na myśli cały zbiór arabskich bajek, baśni, powiastek, romansów i legend, nie zaś konkretną jego wersję. Z kolei tytuł *Tysiąc nocy i jedna* odnosi się do XVIII-wiecznej wersji A. Gallanda.

»opowiadacze«, którzy, podobnie jak ich poprzednicy działający od w. X, dodawali, zmieniali i przerabiali poszczególne utwory[75].

Europa zapoznała się z tym niesamowitym zbiorem m.in. dzięki A. Gallandowi (1648-1715). Nie był pierwszym, który wskazał francuskim literatom na Orient jako źródło inspiracji, niemniej jako pierwszy zajął się na taką skalę tłumaczeniem arabskich opowieści, czego efektem było zapoznanie Europy z autentycznymi utworami Wschodu.

Podstawą przekładu Gallanda stał się wspomniany rękopis, który liczył cztery tomy (badacz odkrył go podczas pobytu w Syrii). W latach 1704-1706 wydano siedem tomów *Les mille et une nuit*. Kolejne tomy ukazały się w 1709 (t. 8), w 1712 (t. 8 i 9) i już po śmierci tłumacza, w 1717 (t. 11 i 12). Ten swobodny i niepełny przekład zyskał popularność, stał się poczytny i tłumaczony na inne języki. Dopiero dwa wieki później, a dokładnie w latach 1923-1928, niemiecki orientalista, Enno Littmann, dokonał pełnego i dokładnego przekładu *Księgi tysiąca i jednej nocy*.

Pierwszy polski liczący 12 tomów przekład francuskiej wersji arabskich baśni ukazał się w Warszawie nakładem Grölla, w latach 1767-1769. Jego pełen tytuł: *Awantury arabskie lub Tysiąc nocy i jedna w języku francuskim przez J. M. P. Galland wydane, a świeżo na język polski dla publicznej satysfakcji przetłumaczone*. Ich tłumaczem był pijar Łukasz Sokołowski. W XVIII wieku wydano jeszcze kilka edycji tego dzieła, co świadczy o jego popularności. Niekiedy ograniczano się do przedruku poszczególnych opowieści pod nowym tytułem. Na przykład *Turczyn wojażujący* (Warszawa 1789, Supraśl 1797) był przedrukiem *Historii Syndbada morskiego*; *Ptak gadający i drzewo śpiewające* (Grodno 1794-1796) to *Historia o dwóch siostrach zawistnych szczęściu młodszej siostry*, a *Podróż podjęta dla miłości dziewcząt* (Grodno 1794-1796?) to *Historia o książęciu Achmedzie i wieszczce Pary-Banu*[76].

Zbiór arabskich opowieści szybko w Polsce zyskał popularność. Złożyły się na to: z jednej strony oświeceniowe zainteresowanie Orientem, z drugiej zaś – niepodważalny artyzm francuskich i polskich przekładów.

Wielkim entuzjastą i Orientu, i *Tysiąca nocy i jednej* był Jan Potocki. Wschód był jego pasją, która przejawiała się w różnoraki sposób – nawet w ubiorze pisarz

[75] Z. Sinko, dz. cyt., s. 64.
[76] Podaję za: tamże, s. 88.

preferował wschodni styl. Potocki dużo podróżował. Zwiedził m.in. Turcję, Egipt i Maroko, co znalazło wyraz w dziełach *Voyage en Turquie* (1789) oraz *Voyage dans l'empire de Maroc* (1792). W liście do Adama Kazimierza Czartoryskiego pisał: „Najszlachetniejszą namiętnością to namiętność Wschodu"[77] i w jego przypadku tak rzeczywiście było. Fascynowały go nie tylko wschodnie kraje, ale i literatura, o czym pisał w wyżej wymienionym dziele, zwracając się do matki:

> Nie wiem, jak ci się podobają wschodnie powieści, ja dziwnie sposób ich lubię i sam zaczynam się w nim ćwiczyć; dwuletnie dzieł czytanie, tak mię uczyniły w myśli wschodnie bogatym, że dosyć mi było zebrać ich kilka w kupę, i dać im dowód. Pewien jestem, że w obrazach moich wschodnie zachowam podobieństwo, ale nie jestem zarówno pewny, że obrazy te podobają się na Zachodzie[78].

Rzeczonym „dowodem" są powiastki, które autor włączył do opisów swych podróży[79], a także – *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Według wspomnień Piotra Wiaziemskiego, Potocki miał napisać swój najbardziej znany i ceniony utwór, by rozerwać swoją żonę, której uprzednio podczas przewlekłej choroby czytał baśnie arabskie. Prawdopodobnie więc u genezy *Rękopisu…* legła chęć napisania lektury podobnej do *Tysiąca nocy i jednej*[80].

Oba dzieła są skonstruowane szkatułkowo, przy czym budowa dzieła Potockiego jest znacznie bardziej skomplikowana. Do arabskich opowieści zbliża barokowy utwór także duże nasycenie elementami fantastycznymi, ale przede wszystkim pewne postacie, motywy i wątki. Jadwiga Rudnicka wymieniła szereg analogii między *Rękopisem…* a *Tysiąc nocy i jedną*. Na przykład imiona sióstr z rodu Gomelezów – Emina i Zibelda kojarzą się z Aminą i Zobeidą z *Historii o trzech derwiszach*. Obie pary bohaterek znają Koran na pamięć. Istnieje również podobieństwo między matką Zota

---

[77] Cyt. za: J. Reychman, dz. cyt., s. 296-297.

[78] Cyt. za: J. Rudnicka, *„Tysiąc nocy i jedna" w twórczości pisarzy polskich*, [w:] *Wschód w literaturze polskiej*, red. J. Reychman, Wrocław 1970, s. 5.

[79] Jadwiga Rudnicka wymieniła sześć powiastek, które Potocki włączył do *Voyage en Turquie*. Są to: *Omar*, *Fatma et Cassem*, *Le procès de Draco*, *Le Songe de Tomrut*, *Le voyage de Feirouz*, *Abdul et Zeila i Haffez*. Ponadto jedną powiastkę autor zamieścił w *Voyage dans l'Empire de Maroc*, chodzi o *Le voyage de Haffez*. Zob. J. Rudnicka, dz. cyt., s. 6.

[80] Zob. *Puszkin we wspomnieniach swoich współczesnych*, tłum. I. Tuwim, J. Stawiński, Warszawa 1955, s. 120.

a żoną rolnika z opowieści wezyra o ośle, wole i rolniku. Badaczka wykazała jeszcze nawiązanie do *Historii o maleńkim garbatym*[81].

We *Voyage en Turquie* Potocki także wykorzystał historie wschodnie, zręcznie wplatając je w swą relację z podróży po Turcji, przy czym autorowi udało się uniknąć moralizatorstwa.

W oświeceniu zaczęła się także kariera *Tysiąca nocy i jednej* (a częściej parafraz i przeróbek historii zaczerpniętych z tego dzieła) jako lektury dla dzieci. Adam Kazimierz Czartoryski umieścił zbiór na liście romansów zalecanych dla młodzieży, wydanej w 1775 roku pt. *Przypisy do Komisji Edukacji Narodowej pensjomistrzom i mistrzyniom danych*. Zofia Sinko wysunęła stąd przypuszczenie, że książę nie znał dobrze zbioru, wszak są w nim fragmenty dość swawolne bądź okrutne, nienadające się *ad usum Delphini*[82]. W każdym razie zbiór był czytany i komentowany.

Również polska powiastka pseudoorientalna często wykorzystywała epizodyczne postacie i motywy z *Tysiąca nocy i jednej*. Autorom zwykle chodziło o nadanie swoim utworom moralizującego wydźwięku, który w arabskich baśniach zdarza się rzadko. Postacie były podobnie konstruowane, tzn. ich kreacja zwykle ograniczała się do kilku dominujących cech, zwykle zdeterminowanych kondycją. Bohaterów obdarzano towarzystwem czcigodnych i ofiarnych derwiszy, geniuszów czy starców. Takie postacie mentorów albo mądrych prostaczków pojawiały się u polskich autorów (Jana Potockiego oraz Ignacego Krasickiego), a z literatury obcej – oczywiście u Woltera. Oświeceniowa Europa mogła się z nimi zapoznać m.in. dzięki „Spectatorowi". „Monitor" też chętnie zamieszczał polskie tłumaczenia powiastek budujących, takich pisarzy jak: Joseph Addison i Pierre-Charles Levesque[83].

W oświeceniu stosunek do zbioru *Tysiąca nocy i jednej* był ambiwalentny. Świetnie to widać na przykładzie „Monitora", w którym ukazywały się powiastki w różnorodny sposób nawiązujące do wschodnich opowieści, ale i teksty niepochlebnie komentujące zbiór arabskich opowieści (np. jako niedorzeczne lektury romansowe)[84]. Ksiądz Michał Dymitr Krajewski w *Podolance* nazwał to dzieło głupim, dla Ignacego Bykowskiego z kolei było w nim za mało treści dydaktycznych. Tyle mniej znani przedstawiciele

[81] Zob. J. Rudnicka, dz. cyt., s. 8-9.
[82] Z. Sinko, dz. cyt., s. 79.
[83] Zob. tamże, rozdz. VII: *Powiastki budujące*, s. 160-191.
[84] Por. tamże, s. 88.

polskiego oświecenia, bowiem ci najznakomitsi reprezentanci z reguły cenili i literacko zapożyczali się od *Tysiąca nocy i jednej*. Pochlebnie wypowiedział się o nim Stanisław Kostka Potocki w rozprawie *O wymowie i stylu*, widząc w arabskich historiach gratkę dla czytelnika rozumnego i wymagającego, który poza rozrywką wyniesie z lektury także naukę.

Wschodnie opowieści były czytane. Potwierdza to ruch wydawniczy. Michał Gröll opublikował sześć edycji. Kolejne wznowienie miało miejsce w Wilnie w 1819 roku, następne w 1841. Jak podał Tadeusz Lewicki, w latach 1842-1844 ukazało się w Warszawie 12 tomów anonimowego tłumaczenia wersji Gallanda[85].

Choć w romantyzmie zmieniło się podejście do orientalizmu, zainteresowanie omawianym zbiorem nie zamarło. Baśnie z *Tysiąca nocy i jednej* z pewnością były lekturą dzieciństwa wielu romantyków. Na przykład Antoni Malczewski znał opowieści arabskie. Świadczy o tym fragment *Marii*:

> Błąkał się koło domu śpiącego w milczeniu –
> Co cichy, głuchy, martwy i skarb drogi mieści
> Jak te zaklęte zamki arabskich powieści[86].

Poza porównaniem zawartym w ostatnim wersie, które wyraźnie nawiązuje do arabskich opowieści, Jadwiga Rudnicka wskazała jeszcze na wyrażenie „błąkał się" i opowiadanie Szeherezady o rybaku:

> Tam sułtan błąkał się przy zamku, a następnie w samym zamku króla Wysp Czarnych. Zamek ów został zaklęty przez złą żonę króla, czarownicę. Król też był zaczarowany, lecz przybysz miał go uwolnić z zaklęcia. W poemacie Malczewskiego sprawy wyglądały o wiele gorzej: Wacław miał znaleźć swą młodą żonę na śmiertelnych marach[87].

Orientalizm w twórczości kolejnego romantyka, Mickiewicza jest bezsporny. Na znajomość *Tysiąca nocy i jednej* natomiast szczególnie wskazują *Sonety krymskie*, który to cykl w ogóle jest jednym z najznakomitszych przykładów na obecność wpływów

[85] T. Lewicki, *Wstęp*, [do:] *Księga tysiąca i jednej nocy*, t. 1, tłum. A. Czapkiewicz, Warszawa 1973, s. 35.
[86] A. Malczewski, *Maria*, Kraków 2002, s. 46.
[87] J. Rudnicka, dz. cyt., s. 10.

orientalnych w polskiej literaturze romantyzmu. Sonet XVI, zatytułowany *Góra Kikineis* zaczyna się od słów:

> Spójrzyj w przepaść – niebiosa leżące na dole,
> To jest morze; śród fali, zda się, że ptak-góra,
> Piorunem zastrzelony, swe masztowe pióra
> Roztoczył kręgiem, szerszym niż tęczy półkole,
>
> I wyspę śniegu nakrył błękitne wód pole.
> Ta wyspa żeglująca w otchłani – to chmura[88].

Ten poetycki obraz ma bardzo jasny rodowód, na który zresztą wskazał sam autor w przypisie[89]. Ptak-góra jest dwukrotnie przywołany w arabskiej historii o Sindbadzie. Motyw gigantycznego ptaka, zaczerpnięty właśnie ze wschodnich opowieści, przewijał się w europejskiej literaturze. Pojawił się w tłumaczeniu *Kwintusa Kurcjusza o Dziejach Aleksandra Wielkiego* (1614) A. Warkockiego jako Ruk (wymowa: Ruch). Następnie przeniknął do facecji jako Kuk, np. utworze *O ptaku, co porwawszy słonia wzgórę z nim leci* ze *Zbioru różnych anegdot i śmieszących przypowieści na kształt Torby z nowinami* J. Pięknorzyckiego. Motyw wielkiego ptaszyska wykorzystał także Leśmian w *Przygodach Sindbada Żeglarza* (ptak nosi imię Rok).

Wieszcz mógł znać arabskie historie już z dzieciństwa. Rudnicka sądzi, że prawdopodobnie stykał się z *Tysiącem nocy i jedną*, będąc studentem Uniwersytetu Wileńskiego. Środowisko związane z uczelnią żywo interesowało się kulturą, a przede wszystkim literaturą Wschodu.

Inne, ciekawe wykorzystanie wątku z arabskich opowieści znajduje się w I części *Dziadów*. Dziecię śpiewa Starcowi balladę „o zaklętym młodzieńcu przemienionym w głazy". Rzeczony młodzieniec podlega zaklęciu, ale tylko od stóp do piersi, podobnie jak tytułowa postać z arabskiej *Historii młodego króla Wysp Czarnych*. Obraz pół--człowieka, pół-kamienia pojawił się jeszcze w balladzie *Młodzieniec zaklęty*. Jej bohater, rycerz z Twardowa, natrafia na zaczarowanego chłopca:

---

[88] A. Mickiewicz, *Sonety krymskie,* oprac. i wstęp S. Furmanik, Warszawa 1950, s. 51.

[89] Poeta opatrzył drugi wers przypisem: „[…] Ptak-góra, znajomy z Tysiąca Nocy. Jest to sławny z mitologii perskiej, po wielokroć od poetów wschodnich opisywany, ptak Simurg. »Wielki on (powiada Firdussi w Szah-Name) jak góra, a mocny jak twierdza, słonia unosi w szponach swoich« i dalej: »ujrzawszy rycerzy (Simurg) zerwał się jak chmura ze skały, na której mieszka, i ciągnął przez powietrze jak huragan, rzucając cień na wojska jeźdźców«" (tamże). Mickiewicz nie tylko przy tym utworze wykazał się wręcz erudycyjną znajomością orientalnych motywów.

Mocą czarownych omamień
Coraz jakąś cząstkę traci
I powoli wzrasta w kamień.

Aż do piersi już był głazem.
A jeszcze mu błyszczą lica
Męstwa i siły wyrazem;
Czułością świeci źrenica[90].

Twardowski chce uwolnić młodzieńca, ale on sam widocznie tego nie chce. Pogrąża się w swojej szaleńczej namiętności, kamieniejąc zupełnie[91].

Jest jeszcze jeden interesujący ślad zainteresowania Mickiewicza Orientem. W 1829 roku Antoni Edward Odyniec w liście do Juliana Korska pisał o *Historii przyszłości*, nad którą miał wówczas pracować wieszcz: „Jest to świat z *Tysiąca i jednej nocy*; a wszystko tak poetyckie, tak cudowne, a przy tym tak na pozór prawdopodobne, że i pragniesz, żeby tak było, i wierzysz, że tak być może”[92]. Ślad fascynujący, niemniej pozostaje on jedynie w sferze literackiej legendy, bowiem utwór – poza dwoma fragmentami – nie zachował się, a i nie wiadomo, na ile relacja Odyńca jest wiarygodna[93].

Tekstem wyjątkowym, jeśli chodzi o odwołania do arabskich opowieści, jest *Poganka* (1846) Narcyzy Żmichowskiej. Gdy jej bohater, Beniamin, wspomina dzieciństwo słyszy: „tysiące dziwnych wyrazów, jak np. zaczarowana księżniczka, piękny rycerz, cudowny sygnet, czarodziejski zamek, diamentowe podziemne pałace, ogniste duchy na chmurach lecące”[94]. Oto wyimek z bogatego rezerwuaru motywów z *Tysiąca nocy i jednej*. Wspomnienia Beniamina, jego sny, ale również fantastyczne elementy wplecione w świat przedstawiony w powieści posiłkują się orientalnym szafarzem. Konkretne przykłady przywołała Rudnicka, co pozwoliło wysnuć wniosek, że: „Motywy i sytuacje, które z *Tysiąca nocy i jednej* przeszły (drogą bezpośrednią czy pośrednią) do powieści Żmichowskiej, posłużyły do przedstawienia charakterów

[90] Cyt. za: J. Rudnicka, dz. cyt., s. 14.
[91] Ta historia pół-zaklętego pana została też wykorzystana przez Leśmiana w jednej z *Klechd sezamowych*, zatytułowanej *Opowiadanie króla Wysp Hebanowych*.
[92] Cyt. za: J. Rudnicka, dz. cyt., s. 15.
[93] Por. tamże, s. 16.
[94] Cyt. za: tamże, s. 19.

i problemów o wiele bardziej złożonych, niż to miało tam miejsce. Nie przeszkodziły one wcale temu, że utwór zyskał głębię i zwracającą uwagę oryginalność”[95].

O tym, że wpływy orientalne były integralną częścią XIX-wiecznej polskiej kultury, świadczy też *Pan Jowialski* (1832) Aleksandra Fredry. Pomysł przebrania śpiącego Ludmira w sułtana – według Rudnickiej – ma wiele wspólnego z historią *O Abd al--Hasanie śpiącym i przebudzonym* z *Tysiąca nocy i jednej*. Warto jeszcze wspomnieć, że strojenie służby w orientalne szaty było swego czasu w szlacheckiej Polsce dość częste. A i sam motyw zamiany na zasadzie *qui pro quo* funkcjonował w wielu dramatycznych utworach. Wykorzystał go Szekspir w prologu *Poskromienia złośnicy*, jak również Piotr Baryka w komedii *Z chłopa król* (1637). W tym barokowym dziele autor sam wskazał na wykorzystanie polskiej anegdoty *O pijanicy, co cesarzem był*, ale – jak stwierdziła Zofia Sinko – motyw takiej zamiany był znany całej Europie, z opowieści wschodnich (dokładnie z cyklu o kalifie Harunie Ar-Raszydzie)[96]. Motyw „uśpionego pijanicy” pojawił jeszcze wcześniej, w renesansowym dziele Łukasza Górnickiego *Dworzanin polski* (1566), w gawędzie o Skotnickim i Pukarzewskim.

Inny wątek, również wpisujący się w konwencję *au rebours* wiąże się z postacią nicponia, mędrka i głupka zarazem, który swoim niekonwencjonalnym zachowaniem obnaża wiele postaw, sytuacji, w czym zawiera się krytyka panujących stosunków. Zwykle ma też swego „oponenta”, któremu np. służy. Na tę konstrukcję fabularną, tak chętnie wykorzystywaną w europejskiej pikaresce, polskiej literaturze sowizdrzalskiej i utworach utrzymanych w poetyce „świata na opak”, a także w oświeceniowej powiastce wpływ wywarł cykl powiastek szelmowskich z *Tysiąca nocy i jednej*.

Arabskie baśnie znano i czytano. Motywy wzięte z tego tomu stały się fragmentem swoistego literackiego kodu, który był powszechnie zrozumiały i nie wymagał specjalnych objaśnień. Szeherezada, Aladyn, Sindbad weszli do polskiej literatury jako synonimy pewnych postaw, zachowań czy też po prostu jako reprezentanci cudownego Orientu. Dlatego też Józef Bogdan Dziekoński w szkicu *Siła woli. Urywek z pamiętnika nieznajomego* (1843) pisał: „Przez lata przebiegłem wzdłuż i wszerz całą Europę. Wrażenia, o których niegdyś marzyłem jak o zaczarowanych ogrodach Aladyna, przeciągały teraz przez myśli moje z jaskrawą rzeczywistością na kształt

[95] Tamże, s. 23
[96] Zob. Z. Sinko, dz. cyt., s. 84.

szybkozmiennej panoramy”[97]. Z kolei w *Kleopatrze* (1870-1878), tragedii Norwida, pojawiła się wróżka Szechera, której pierwowzoru można się doszukiwać w arabskiej Szeherezadzie[98].

Ponadto w XIX-wiecznych tekstach zdarzają się aluzje do tytułu zbioru wschodnich baśni. Rudnicka wskazała dwa utwory (są to: *Don Juan Poznański* Ryszarda Berwińskiego z 1844 roku i *Noc tysięczna druga* Cypriana Norwida z 1850), w których mowa o nocy tysiąc drugiej. Za pomocą tego zabiegu autorzy swoiście wpisują swój tekst w literacką tradycję i ją kontynuują. Tytuł w tytule zastosował Ludwik Niemojewski, nazywając opowiadanie *Prawdziwą historią z Tysiąca i jednej nocy* (1873). Tytuł brzmi jak oksymoron. Utwór dotyczy sekcji zwłok przestępców kryminalnych, którą autor widział podczas pobytu na Sybirze. Wydarzenie było tak szokujące, że wręcz nierealne – jak z fantastycznego świata orientalnych opowieści, które przecież też zawierają sceny okrutne i drastyczne.

Pozytywizm nie lubował się w orientalnej fantastyce, niemniej baśnie czytano. W 1873 roku w Warszawie nakładem Jana Breslauera ukazała się nowa edycja wschodnich baśni: „Jest to dość znamienne, gdyż mniej więcej wówczas doceniono należycie, jak bogatą lekturą dla ludzi, którzy nie najlepiej znali sztukę czytania, stanowił cykl *Tysiąca nocy i jednej*”[99]. Tak więc sukcesywnie zbiór zaczął trafiać pod strzechy, choć w małym stopniu wspierając pracę u podstaw, a konkretnie – walkę z analfabetyzmem. Ponadto przemysł okołoksiążkowy coraz bardziej zaczął się liczyć z młodym odbiorcą literatury. W 1872 roku ukazał się anonimowy przekład dzieła A. L. Grimma zatytułowany *Powieści z tysiąca i jednej nocy dla młodzieży*. W 1. poł. XX wieku książka miała wiele wznowień[100].

Ciekawy ślad obecności wschodnich historii w czytelniczym obiegu zawiera *Lalka* Bolesława Prusa. Gdy Wokulskiego zawodzi ukochana Izabela, powraca wspomnieniami do baśni dzieciństwa i marzy, że sam jest czarodziejem, który panuje nad naturą i potrafi być niewidzialnym[101].

---

[97] Cyt. za: J. Rudnicka, dz. cyt., s. 17.
[98] Zob. tamże, s. 18.
[99] Tamże, s. 24.
[100] Zob. [hasło] *Księga tysiąca i jednej nocy*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 193.
[101] B. Prus, *Lalka*, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1991, t. 2, s. 485-486:

Zupełnie inne podejście do wschodniej literatury, w tym również do zbioru *Tysiąca nocy i jednej*, mieli młodopolanie. W epoce, która lubowała się we wszelkich przejawach baśniowości, fantastyczny świat dżinów, latających dywanów i cudowności musiał zachwycać. Poddał mu się Wacław Rolicz-Lieder, swoje *Poezje* (1891) okraszając orientalnymi elementami: „Na bazarach Bagdadu rozłożono kobierce przed kupującymi" (*Gdy dzwonki szwajcarskie symfonię grają: Oremus!*); „Szczodrym jest Pan Bóg, szczodrym. Alla kierim. / Arabka z róż mi niesie konfitury" (*Uśmiechowi mojej siostry*); „Bengalskim waszym amorom zazdroszczę, / Jak pies bagdadzki ucztom Barmecydów" (*Balkis*)[102]. Do *Tysiąca nocy i jednej* nawiązywał też Tadeusz Miciński w zbiorze *W mroku gwiazd* z 1902 roku (np. *Noc majowa* z cyklu *W pośród raju*) oraz Tadeusz Makowiecki w poemacie *W Soplicowie po latach*. Motyw Sindbada Żeglarza wykorzystał Wincenty Korab-Brzozowski. W jego wierszu *Tryumfy* pojawia się nawiązanie do jednej z przygód orientalnego bohatera. Lot na wymarzonym ptaku (tu pojawia się wersja imienia: Rokh) i żeglugę w stronę Góry Magnetycznej można odczytać jako podejmowanie wyzwań, realizację marzeń i życiową wędrówkę, która sprzyja marzycielom[103].

Ponadto pod koniec XIX wieku w Bibliotece Powszechnej, wydawanej przez księgarza Zuckerkandla w Złoczowie, ukazał się polski przekład *Tysiąca nocy i jednej*. Liczne opowieści z tego zbioru opublikowano w języku polskim w Chicago w 1889 roku[104].

Co interesujące, baśnie arabskie w swej najbliższej oryginału postaci są chyba najmniej znane. Za to pewne parafrazy czy przeróbki ciągle cieszą się dużą popularnością. Tak się dzieje zwłaszcza w przypadku książek dziecięcych. Młoda Polska przyniosła w tym zakresie trzy genialne książki dwóch autorów; są to *Awantury arabskie* Kornela Makuszyńskiego oraz *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* Bolesława Leśmiana.

„Co to za rozkosz dla zmęczonego umysłu te pałace z drogich kamieni, drzewa, których owocami były klejnoty!... Te kabalistyczne słowa, przed którymi ustępowały mury, te cudowne lampy, dzięki którym można było znieważać nieprzyjaciół, przenosić się w mgnieniu oka o setki mil… A ci potężni czarodzieje!... Co za szkoda, że taka władza dostawała się ludziom złośliwym i nikczemnym!...
Odkładał książkę i śmiejąc się sam z siebie marzył, że on jest czarodziejem, który posiada dwie bagatelki: władzę nad siłami natury i zdolność stawania się niewidzialnym…"

[102] W. Rolicz-Lieder, *Poezje wybrane*, wyb. i wstęp J. W. Gomulicki, Warszawa 1960, s. 41, 50, 54.

[103] Na to wykorzystanie wschodnich motywów zwróciła uwagę Anna Czabanowska-Wróbel. Zob. tejże, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 98.

[104] T. Lewicki, dz. cyt., s. 35.

2. Geneza *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza*

Młodopolskie zainteresowanie Orientem

Na zainteresowanie młodopolan myślą, kulturą, religią i literaturą Wschodu złożyły się m.in. następujące czynniki: wpływ filozofii Artura Schopenhauera i Fryderyka Nietzschego oraz przekonanie o schyłkowości własnej kultury i kryzys wartości. Wobec przeświadczenia o wyczerpaniu się pewnych rodzimych form to, co egzotyczne, dalekie i obce, zwykle wydaje się cenniejsze, a kultury Orientu od wieków były atrakcyjne dla Europejczyków z uwagi na swoją tajemniczą odmienność. Jak zauważył Krzysztof Jarosław Brozi: „kultura zachodnia potrzebuje niekiedy spojrzeć na siebie »od zewnątrz«, zweryfikować wartości, według których żyje, odnowić się moralnie”[105]. Moderniści potrzebowali takiego „zwierciadła” spoza swojego kręgu kulturowego. Najważniejszymi obszarami, gdzie szukano inspiracji, były Indie i Daleki Wschód, młodopolanie byli także zainteresowani Kresami i terenami dalekiej Syberii (to ze względu na uwarunkowania geopolityczne).

Dariusz Trześniowski zaproponował trzy wzory recepcji Orientu przez modernistów: egzotyczny, kwietystyczny i heroiczny[106]. Pierwszy jest powiązany z modernistyczną fascynacją egzotyką, odmiennością i kolorytem kultur Dalekiego Wschodu (Chin, Japonii, Korei). Przykładem są tu powieści Wacława Sieroszewskiego (*Na kresach lasów*, *Dwanaście lat w kraju Jakutów*, *Zamorski diabeł*) oraz eseistyka Feliksa Jasieńskiego (*Manggha*). Drugi wzór recepcji wiąże się z wpływem pism Schopenhauera, a także światopoglądowym niepokojem i pesymizmem znamiennym dla *fin de siècle*’u i jest on wpisany przede wszystkim w poezję schyłku wieku, np. Kazimierza Przerwy-Tetmajera (*Hymn do nirwany*, *Zamyślenia XII: Nirwano, pochyl ku mnie twarz…*), Antoniego Langego (*Sonety wedyckie*), Jerzego Żuławskiego (poemat *Lotos*), ale dotyczy też prozy tego okresu (np. *Wampir* Władysława Reymonta czy *Stara Ziemia* Żuławskiego). Trzeci wzór recepcji wyrasta z lektury pism Nietzschego i wiąże się z poszukiwaniem alternatywy dla zużytej kultury Europy i upatrywaniem w tym, co

[105] K. J. Brozi, *Problematyka Orientu w badaniach antropologicznych*, [w:] *Orient w literaturze…*, s. 9.
[106] Zob. D. Trześniowski, *Jerzego Żuławskiego „światło ze Wschodu”*, [w:] *Orient w literaturze…*, s. 127. Wcześniej J. Tuczyński wyróżnił dwa nurty recepcji: buddyjsko-schopenhauerowski (pesymistyczny) i wedyjski (afirmujący życie) – *Motywy indyjskie…*, s. 120-125. Jednakże propozycja Trześniowskiego bardziej przekonuje, gdyż wzory recepcji są rozpatrywane z perspektywy światopoglądu, a nie tylko samego źródła zapożyczeń.

wschodnie, „odrodzeńczej mocy". Trześniowski widzi też w tym postawę neoromantyczną i wskazuje na twórczość Tadeusza Micińskiego (*W mroku gwiazd*, *Kniaź Patiomkin*, *Nietota, Ksiądz Faust*)[107].

W wypadku młodopolan fascynacja Wschodem rzadko łączyła się z jego solidną znajomością. Co prawda powstały prace naukowe i popularyzatorskie takich wybitnych hinduistów, jak Jan A. Święcicki (autor poświęcił Indiom jeden z tomów *Historii literatury powszechnej* wydawanej w latach 1901-1905) czy Remigiusz Kwiatkowski (tłumaczył poezję chińską, japońską i koreańską oraz opracował zarysy literatur wschodnich), ale modernistyczne zainteresowanie Wschodem w ogóle nie musiało łączyć się z dogłębną wiedzą na temat jego wierzeń i kultury. Po prostu tęsknoty metafizyczne i historiozoficzne przełomu XIX i XX wieku znalazły ujście, sprzężone z nowymi możliwościami, jakie dawały np. pozaeuropejskie religie, w tym przede wszystkim hinduizm. Tadeusz Margul o tej fascynacji napisał następująco:

> Baśniowe Indie pociągały umysły i wyobraźnię chrześcijan egzotycznymi dla nich przejawami swego życia duchowego. Zainteresowanie, sięgające niekiedy zachwytu, wzbudzała wiara w wędrówkę dusz (reinkarnacja). Nie mniej intrygowała idea koliska powrotu świata. Była przecież daleka od jednoliniowej świętej historii stworzonego przez Boga na pewien czas ziemskiego bytu. Uwodził patos koncepcji duszy ludzkiej jako identycznej z Wszechduszą Świata. Upaniszady pociągały filozoficzną wykładnią jedni duchowej wszystkiego, co jest, oraz pogardą dla bezdusznej materii[108].

Przy tym moderniści często postrzegali hinduizm i buddyzm przez pryzmat pism Schopenhauera, ale – jak stwierdził Margul – filozof „wykazał zupełną ignorancję wobec faktycznego buddyzmu jako religii, bo jej nie znał na żywo"[109]. Przede wszystkim myśliciel potraktował buddyzm jako monolit, ignorując zmiany, jakim religia przez wieki podlega. Nietzsche, tak negatywnie wypowiadając się o chrześcijanizmie jako religii niewolników i masochistów, również – zdaniem badacza – nie przybliżył Europejczykom ducha Indii[110]. Tak więc w wypadku modernistów można mówić raczej o fascynacji duchowością Orientu i zauroczeniu jej fantastyką niż o rzetelnej

[107] Zob. D. Trześniowsi, dz. cyt., s. 128-129.
[108] T. Margul, *Znajomość religii indyjskich w modernizmie*, [w:] *Orient w literaturze…*, s. 57.
[109] Tamże, s. 61.
[110] Zob. tamże.

znajomości wschodniej kultury i religii[111]. Dzieło literackie w rozmaity sposób czerpiące z Orientu jest w takim ujęciu bardziej wyobrażeniem pewnych pojęć i narracją o nich aniżeli ilustracją autentycznej religii i umysłowości Wschodu. Autorzy selektywnie korzystali z dobrodziejstw obcych im kultur, przystosowując je do własnych potrzeb i tworząc indywidualne mozaiki poglądów, inspiracji i nawiązań. Dlatego też niektóre elementy wschodnie zaczęły funkcjonować w młodopolskiej literaturze tak niejednorodnie. Na przykład nirwana – jako stan bierności i obojętności, absolutny spokój, „powrót do nicości", niebyt, zupełne szczęście, unicestwienie itd.[112] Zwykle pojęcie było łączone z dekadentyzmem i oznaczało ucieczkę od życia czy też rezygnację z niego (przynajmniej werbalną). Znamienne są tu słowa Tadeusza Micińskiego, który tak mówił o kryzysie wartości i świadomości: „Nie mamy celów przed sobą, jeno omamienia. Przyszliśmy na ten świat bezwiednie, opuścimy go wbrew naszej woli. Jesteśmy igraszką jakiejś siły ślepej, dążenia nasze są nicością"[113].

Ważnym obszarem młodopolskich twórczych poszukiwań był Daleki Wschód, szczególnie Chiny i Japonia[114]. Państwa te fascynowały ze względu na swą starą, wyrafinowaną kulturę, ponadto doszukiwano się analogii między sytuacją Chin czy Japonii a losem Polski[115]. Obraz Chińczyków i Japończyków zawarty w literaturze tego okresu jest zwykle pozytywny (m.in. u W. Sieroszewskiego, S. Żeromskiego, T. Micińskiego), niemniej już wtedy zaczyna się pojawiać motyw „żółtego niebezpieczeństwa" (u A. Langego, w *Memoriale doktora Czang-Fu-Li* z 1912 roku), który wróci w twórczości dwudziestolecia międzywojennego, przede wszystkim A. Wata i S. I. Witkiewicza.

---

[111] O błędnym rozumieniu buddyzmu jako nie religii, lecz systemu etycznego skonfrontowanego z postawą chrześcijańską pisał Krzysztof Kosior w artykule: *Wprawienie w ruch koła dharmy na Zachodzie*, [w:] *Orient w literaturze…*

[112] Szerzej o interpretacjach nirwany napisał Stanisław Jedynak, w podsumowaniu artykułu zaś stwierdził: „[…] nirwana to niebyt, nicość oraz nadbyt, jakaś nowa forma bytu. Inne interpretacje: nirwana to niebo, zlanie się czynnika duchowego człowieka z bóstwem (Bogiem), stan obojętności wobec świata, asceza, w której zabija się wola świata; nirwana to stan absolutnej szczęśliwości i spokoju, największa doskonałość życiowa. […] Nirwana to także stan ekstazy artystycznej w pewnych wybranych działach twórczości muzycznej. W poezji zaś, jak np. u Tetmajera w *Hymnie do Nirwany*, stylizowanym zresztą na litanię, tęskni się do czegoś, co raczej rozumie się jako zerwanie kontaktu z rzeczywistością, jako ucieczkę od życia takiego, jakim ono jest. W takim razie jest to jeszcze jedno rozumienie nirwany". S. Jedynak, *Kategoria „nirwany" w polskiej modernistycznej filozofii i myśli społecznej*, [w:] *Orient w literaturze…*, s. 70.

[113] Cyt. za: tamże, s. 68.

[114] Zob. J. Kulczycka-Saloni i in., *Młoda Polska*, Warszawa 1991, s. 41-42.

[115] Erazm Kuźma wspomina tu o utworach Wacława Sieroszewskiego: *Juań Mintzy*, 1908; *Zamorski diabeł*, 1909. Zob. tegoż [hasło:] *Topika…*, s. 1113.

Inspiracje myślą Dalekiego Wschodu pojawiają się w dziełach A. Langego, K. Tetmajera, J. Kasprowicza. Do buddyzmu odwoływał się J. Żuławski w poemacie *Lotos*, natomiast w swojej *Trylogii księżycowej* (1903-1910) skonfrontował chylącą się ku upadkowi kulturę europejską z trwałością filozofii indyjskiej.

W Młodej Polsce dość różnorodnie funkcjonował motyw Attyli. Wódz Hunów był przedstawiany jako „bicz Boży" na Europę w *Poezjach* (1982) W. Bełzy. B. Adamowicz z kolei widział Attylę w Europie niosącej zagładę Wschodowi. U Langego zaś ta postać jest prorokiem końca świata w utworze *Pogrobowcom* (1901).

Młodopolanie przyswoili sobie idee synkretyzmu kulturowego. Miciński już w *Bazylissie Teofanu* (1904) pisał o syntezie arabsko-helladzko-indyjsko-słowiańsko--normandzkiej, a w *Fundamentach nowej Polski* (1906) marzył o Polsce – „mocarstwie azjatycko-europejskim".

To tylko kilka przejawów funkcjonowania elementów kultury Wschodu w twórczości Młodej Polski. Jak już zostało powiedziane, ta fascynacja Orientem miała często wiele wspólnego z modą literacką, niepopartą głębszą refleksją czy badaniami. W związku z tym zaczęły pojawiać się głosy krytyczne. Publicysta i mecenas sztuki Feliks Jasieński, skądinąd wielbiciel Dalekiego Wschodu, pisał: „Sprawa Orientu! Ciemny labirynt; problem, którego zgłębienie wymagałoby całego życia: sto narodowości, sto religii, tysiąc różnych interesów i sto tysięcy różnych sądów" (zbiór esejów *Manggha*)[116]. Wacław Berent w *Próchnie* przedstawił fascynację buddyzmem jako element dekadentyzmu. Powierzchowne przyjmowanie oparów obcych filozofii bez jej głębszego przeżycia krytykował Stanisław Brzozowski w *Kulturze i życiu* (1905) oraz *Legendzie Młodej Polski* (1910). Adolf Nowaczyński w *Meandrach* (1911-1914) – cyklu wierszy satyrycznych, wyśmiewających negatywne zjawiska w życiu społecznym i umysłowym – także negatywnie wypowiadał się o czerpaniu polskiej literatury z obcych, orientalnych wzorów:

Nie chcieli nawet słyszeć, co socjalna musztra,
Woleli słuchać pieśni swej Szeherezady
Lub Szachnamy podziwiać rytmiczne kaskady,
Lub frustra w czarodziejskie dziejów patrzeć lustra,
Więc giną. Tako rzecze perski Zaratustra,

[116] Cyt. za: E. Kuźma, [hasło:] *Topika…*, s. 1115.

Z północy na nich idą Kałmuków gromady.
(CCXXVIII)[117]

Tak więc moderniści reprezentowali rozmaite postawy wobec Orientu, ale nie ulega wątpliwości, że czerpali z niego chętnie i różnorodnie. W opracowaniach tego tematu często padają nazwiska takich poetów jak Lange, Staff, Kasprowicz, Tetmajer i wśród nich – Leśmian. Nawet słownikowa definicja orientalizmu, w odniesieniu do modernizmu, wskazuje na Langego, Micińskiego i właśnie Leśmiana[118]. Tymczasem akurat autor *Sadu rozstajnego* nie jest dobrym przykładem na mówienie o tym, co reprezentatywne dla Młodej Polski, a i wpływy wschodnie w jego dziełach nie stanowią ich głównej dominanty. Niemniej modernistyczne zainteresowanie Orientem i sprzyjająca atmosfera dla wydawania dzieł wpisujących się w tę tendencję – to czynniki wpływające na genezę *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza*. W końcu – jak twierdzi Joanna Papuzińska – ważne zjawiska literackie zawsze mają swoje repliki w literaturze dziecięcej[119].

Wpływ filozofii i literatury Wschodu na twórczość Leśmiana

Mówienie o orientalizmie w twórczości Leśmiana jest o tyle utrudnione, że poeta wszystkie literackie zapożyczenia przekształcał, realizując swoją koncepcję światopoglądową. To znaczy: nigdy nie dokonywał prostej parafrazy czy przekładu danej historii, lecz wykorzystana materia służyła mu do zobrazowania własnych poglądów. W przypadku Leśmiana przejawy orientalizmu nigdy nie będą oznaczały bezpośredniego hołdu obcej kulturze czy wielkiej fascynacji Wschodem. Są to raczej sygnały otwarcia na różnego typu doświadczenia lekturowe. Dlatego też temat „Leśmian i orientalizm" to kolejna perspektywa badawcza, mogąca potwierdzić duży eklektyzm światopoglądu, który mimo wszystko jest bardzo spójny.

Piotr Łopuszański wskazywał na wielość jednostronnych interpretacji twórczości poety. Mówiono już bowiem o Leśmianie symboliście, bergsoniście, o wpływach fenomenologii, neokantyzmu, egzystencjalizmu, buddyzmu, romantyzmu,

[117] Cyt. za: tamże.
[118] Zob. *Słownik terminów literackich*, s. 361. Definicja jest przytoczona na s. 18 niniejszej pracy.
[119] Zob. J. Papuzińska, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2008, s. 27.

franciszkanizmu itd.[120] Wypada więc powiedzieć od razu: Leśmian orientalistą nie był ani wschodni wzór kulturowy nigdy nie zdominował jego preferencji literackich, myślowych czy filozoficznych, tak jak to było w wypadku niektórych młodopolan, zwłaszcza w oparach *fin de siècle*'u. Jednakże z drugiej strony wpływy orientalne w jego twórczości zdarzają się. Na ten fakt wpłynęło wiele czynników: moda kulturowa na orientalizm i związany z nią napływ tematów wschodnich w literaturze; rozwój filologii orientalnej; wpływ systemów filozoficznych chętnie zapożyczających z myśli Wschodu (A. Schopenhauer, F. Nietzsche). Przy czym Leśmian nigdy naśladowczo nie poddawał się aktualnym trendom, lecz budował odrębny, poetycki świat, wyrażający spójny światopogląd, który wykrystalizował się dość szybko i jeśli czerpał z filozofii myślicieli modnych u schyłku XIX wieku, to w sposób twórczy i nie bezkrytyczny. Właściwe tylko wpływ bergsonizmu na światopogląd poety pozwala się zrekonstruować i jest bezsporny[121]. Leśmiana niemalże ominęła fascynacja nietzscheanizmem, która jak gorączka ogarnęła młodopolan. Co prawda, w cyklu *Oddaleńcy* można się doszukiwać echa filozofii twórcy *Narodzin tragedii*, ale autor – jak sam przyznał w liście do Miriama – nie był przekonany nawet co do zamieszczenia tego cyklu w debiutanckim tomiku. Z nietzscheanizmem nie było mu po drodze, swego ducha posądził o „kunktatorstwo" i niewierność sobie. Do Schopenhauera odwoływał się kilka razy w esejach, zaś w wywiadzie z 1934 roku, gdy Edward Boyé, pytając o poetyckie inspiracje, stwierdził, że „Rozpatrywanie metafizyki *Łąki* bliskiej *Wed*, Kanta czy Schopenhauera zaprowadziłoby nas zbyt daleko", Leśmian w odpowiedzi przyznał: „W czasach przerafinowania i egzotyzmu wpłynęła na mnie jedynie pieśń ludowa polska i byliny rosyjskie" (SL, 540).

W związku z powyższym rekonstrukcja elementów myśli Wschodu w jego twórczości nie jest tak oczywista. Choć Leśmian specjalnie nie powoływał się na Schopenhauera, to jego koncepcja snu ma trochę wspólnego z poglądami niemieckiego filozofa. Myśliciel, odwołując się do nauki *Wed*, pisał o świecie jako zjawisku, tkaninie ułudy. Jako dzieła Mai wymienił: „widomy świat, w którym żyjemy, czar wywołany, nietrwały, nieistotny sam przez się pozór, porównywalny ze złudzeniem optycznym

[120] Zob. P. Łopuszański, *„Idący w prawdą u warg i u powiek…" Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie" 2002, nr 6.
[121] Zob. J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971.

i snem, zasłonę okrywającą ludzką świadomość”[122]. Podważanie istnienia świata, sprowadzonego do zjawiska optycznego, pojawia się w *Przygodach Sindbada Żeglarza*, a niestabilność i elastyczność przestrzeni oraz zatracanie granic między światami i między snem a jawą to naczelne zasady Leśmianowskiej poetyki przestrzeni.

W duchu filozofii Schopenhauera można odczytywać symboliczny wiersz zatytułowany *Fala*. Jednym z elementów młodopolskiego obrazowania, związanym z schopenhauerowskim postrzeganiem śmierć, jest płynąca woda (strumień albo potok). Jak wskazał Jan Tuczyński, w *Fali* monotonny i rytmiczny ruch wody łączy się z wizją czasu-śmierci[123].

Bezpośrednio do filozofii Wschodu nawiązuje poemat *U wód Hiranjawati – nad brzegiem żałoby*, dotyczący śmierci Buddy. Życie hinduskiego mędrca dobiegło kresu w gaju nad rzeką Hiranjawati, gdzie przed śmiercią wygłosił jeszcze słowa do swoich uczniów. Autor tę sytuację obrał za punkt wyjścia i dokonał poetyckiej rekonstrukcji ostatniej mowy Buddy, której przedmiotem jest bilans poszukiwań sensu życia i śmierci. Znając dzieła Leśmiana realizujące jego wersję mitu natury, można odnieść słowa w poemacie wypowiadane przez Buddę do sytuacji samego poety, do jego (nie tylko twórczych, lecz fundamentalnych) poszukiwań:

> Krążyła w sokach drzewnych szalenizna czasu,
> I jeziorniała nicość opodal śród lasu,
> I chyliły się kwiaty nadmiarem brzemienia
> W cienistość zgęstniałego od rosy istnienia,
> A ja, tropiąc kres bytu w kierunku ich woni,
> Czułem dumną zniszczalność ust, piersi i woni,
> Czułem, że duch mój, w leśną schwytany zieloność,
> Potrafi zdławić w sobie czar i nieskończoność…
> (PZ, 529)

Nicość (niecestwienie), zieloność, nieskończoność – to słowa-klucze w poezji Leśmiana. Nirwany natomiast wśród nich nie ma, ale akurat w tym dziele jest o niej mowa – Budda tak ją definiuje:

---

[122] A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, tłum. i oprac. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 630.
[123] J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969, s. 175.

Mój to twór! W nim się zmieszczę, mimo rządz ogromu!
Grób na miarę nicości, nie znanej nikomu się!
Ciemność, której nie tyka żaden promień słońca!
Trumna, gdzie nieskończoność dobiega do końca!
(PZ, 530)

Nirwana jest z jednej strony „wolnością w otchłani", ale z drugiej – konotuje takie skojarzenia jak ciemność, grób i trumna. Interesujące, że autor napisał ten utwór w ostatnim etapie tworzenia i zarazem życia (jak sugeruje Jacek Trznadel – możliwe, że nie jest to nawet wersja ostateczna) i odwołał się do buddyzmu w czasach, gdy większość młodopolan była już dawno po młodzieńczej fascynacji nirwaną. Co istotne, w Leśmianowskiej wersji śmierci Buddy mędrzec ma wybór – szykuje się na spotkanie ze śmiercią, ale jest jeszcze „dziewczyna, o której nikt dotąd nic nie wie" i która chce, by Budda oddalił śmierć, a wybrał ją, czyli życie i miłość. Bohater przyzywa śmierć. Można by jeszcze dopowiedzieć, że w dziełach Leśmiana ten wybór jest rozstrzygany na korzyść dziewczyny, pozostającej w sferze zwykle niespełnionego marzenia (zob. *Pan Błyszczyński*, *Dziejba leśna*). *U wód Hiranjawati – nad brzegiem żałoby* jest więc poematem nawiązującym do buddyzmu, aczkolwiek nie ma w nim przesłanek, by mówić o fascynacji Leśmiana tą religią.

Autor dążył do tego, by wyrobić sobie poglądy „bezpośrednio", tj. nie zapożyczając ich od modnych ówcześnie myślicieli, lecz sięgając po nowinki wydawnicze, które odświeżały stare mity, legendy i historie. Leśmian był oczytany. Zainteresował się np. *Zbiorem arcydzieł poezji epickiej wszystkich czasów i narodów* zebranych przez A. Langego, a o zawartym w nim *Gilgameszu* pisał, że to poemat „głęboko pesymistyczny i na wskroś uczuciowy" (SL, 428). Z kolei *Ramajanę* ocenił wyżej niż *Iliadę*, zaznaczając, że dzieła z innego kręgu kulturowego niż śródziemnomorski są mniej znane i mniej zrozumiałe Europie:

> Twórczość Wschodu zawiera w sobie pierwiastki tak tajemnicze i obce Europejczykowi, że nie każdemu jest dane odczuć, zachwycić się, upoić arcydziełami, które ani formą, ani treścią nie godzą się z kodeksami estetycznymi przeciętnego, a nawet więcej niż przeciętnego, czytelnika europejskiego. (SL, 435)

W *Ramajanie* Leśmian widział „nieskończoność, bezgraniczność", czyli to, co stało się celem jego poetyckich podróży „ku krańcom istnienia". *Iliada* zaś jest jak posąg grecki zamkniętą formą („skończoność linii i kształtów").

> *Ramayana* jest poematem nie mniej od *Iliady* słonecznym, ale inaczej zrozumiano i wyczuto w niej słońce, w którym ciało nie rozkwita, lecz spala się na popiół ku wyzwoleniu ducha. *Ramayana* jest bardziej uduchowiona, głębiej poczęta, jasnowidząca. Co dla Homera jest mrokiem nieprzeniknionym, dla autora *Ramayany* – staje się światłością… Na tych granicach, kędy myśl Homera zatrzymuje się, myśl Valmikiego rozpoczyna dopiero swój polot. (SL, 438)

Jak widać, według Leśmiana literatura Wschodu jest bardziej metafizyczna, sięgająca w obszary niedostępne dla ograniczonej, zamkniętej myśli antyku[124]. Eposy Homera, choć nie można odmówić im artyzmu, są skończone, funkcjonują w granicach (heksametru – można by dodać). Inaczej *Ramajana* – zawiera obszar, który należy sobie dookreślić i wyobrazić, a wtedy „zacznie ona żyć całkowicie, nabierze barw, słońca, szelestów, ruchów właściwych i tchnienia nieskończoności, które ją na wskroś przenika" (SL, 438). Leśmian wyraził zachwyt eposem, który w końcu, dzięki tłumaczeniowi A. Langego, w 1909 roku zaczął być dostępny polskiemu czytelnikowi. Wczuwając się w odrębność i czar eposu, poeta miał szansę poznać fantastyczność typową dla Wschodu. To doświadczenie jak najbardziej mogło wpłynąć na jego pracę nad historiami z *Księgi tysiąca i jednej nocy*.

Arabskie opowieści Leśmian prawdopodobnie poznał już jako dziecko. Śladem tego może być wiersz *Wspomnienie* (*inc*. „Te ścieżyny, których stopą dziecięcą"), w którym zostaje przywołane dzieciństwo i pojawia się taki dwuwers: „Przy śniadaniu patrzyłem w stół, jak w pustynię, / Śniąc, że na wielbłądzie jadę... Zbójcą jestem..." (PZ, 413).

Gdy Leśmian pracował nad *Klechdami sezamowymi* i *Przygodami Sindbada Żeglarza*, był już autorem jednego tomiku poetyckiego. *Sad rozstajny*, który ukazał się na krótko przed omawianymi baśniami, jak i wcześniejsze publikowane w czasopismach utwory w pewnym stopniu przyszykowały grunt kreacjom zawartym

[124] Wydaje się, że poeta bardzo trafnie odczytał poglądy samego tłumacza *Ramajany*, czy raczej korespondował z nimi. Antoni Lange kilkanaście lat później, w 1921 roku, wygłosił takie słowa: „Przedmiot myślenia Europy – to rzeczy widzialne: kamień, żelazo, liczba i miara – oto nasza sprawa i wszystko, co w mowie greckiej nazywa się techniką, ziemia indyjska objawia ukryte tajniki ducha, nam całkowicie nieznane, a które wielce pragniemy poznać"; cyt. za: E. Łoch, *Motywy orientalne w twórczości prozatorskiej Antoniego Langego*, [w:] *Orient w literaturze…*, s. 115.

w obu książkach dla dzieci. Już w debiutanckim zbiorze pojawiały się postacie, które wskazują na zainteresowanie baśniowością i cudownością, często o wschodniej proweniencji. W *Ogrodzie zaklętym* na przykład znajduje się cudowna istota, będąca źródłem tęsknoty za czymś, co wymyka się nazwaniu. Cechuje ją cudowność, a zarazem jest przeciwieństwem królewien z *Przygód Sindbada Żeglarza*. Pierwowzór w *Księdze tysiąca i jednej nocy* ma ballada *Sidi-Numan*. Tytułowy bohater, jego żona Amina, miejsce akcji (Bagdad) oraz cała historia jednoznacznie wskazują na źródło inspiracji. Cykl *Poematy zazdrosne*, z którego pochodzą oba utwory, zawiera też inne nawiązania do fantastyczności i wschodniego obrazowania. To, na co wskazywał autor, omawiając *Ramajanę*, można wyprowadzić z takich dzieł jak *Tarcza* czy *Pantera* – chodzi mianowicie o pierwotną dzikość, drapieżność i graniczne emocje wpisane w obraz pełen barw i namiętności. Ponadto w *Panterze* tytułowa postać jest symbolem rozkoszy i zmysłowości w znaczeniu nieoswojonych popędów.

Oczywiście nie można tu pominąć *Nieznanej podróży Sindbada-Żeglarza*. Leśmianowski *homo viator* został nazwany imieniem postaci z arabskich opowieści, prawdopodobnie jeszcze zanim autor zaczął pracować nad baśniową wersją jego dziejów.

W kolejnym zbiorze, zatytułowanym *Łąka* z 1920 roku, też znajduje się kilka postaci nawiązujących (w niektórych wypadkach „na opak") do *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza*, więc i pośrednio do *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Królewna Czarnych Wysp na przykład jest zaprzeczeniem Chryzeidy z *Opowiadania króla Wysp Hebanowych*. Cudowne drzewo z wiersza *Dąb* ma wiele wspólnego z dębem--samograjem z *Baśni o pięknej Parysadzie i o ptaku Bulbulezarze*. Jedna z „kalekujących" postaci – szewczyk-kuternoga ma swojego kolegę po fachu w łataczu butów z *Ali Baby i czterdziestu zbójców*. Są i zjawy z *Nocy bezsennej* – personifikacje lęków (Wicher, Tęsknota i Ciemność) jak strachy z Góry Cmentarnicy stają się kompanami lub prześladowcami ludzkiej samotności. Nie będą to więc postacie wzięte z arabskich historii jako takie, lecz ukazane przez pryzmat Leśmianowskiej poetyki, na którą składa się i baśń, i natura, i cudowność, i symbolizm. Innymi słowy: nie o same postaci, wątki czy motywy, których pierwowzorów można doszukiwać się w *Księdze tysiąca i jednej nocy*, chodzi, ale i o pewien typ obrazowania, zasilany przez znamienną dla literatury Wschodu fantastyczność, z jej prawem do metamorfozy, która

w Leśmianowskim wydaniu łączy się z Bergsonowskim *élan vital* i wyraża poetycki bunt przeciwko granicom.

W dorobku Leśmiana zawiera się baśniowość o orientalnej proweniencji, jak i utwory nawiązujące do myśli Wschodu. Przy czym zawsze, gdy autor czerpał z dobrodziejstw filozofii i literatury powszechnej, powstawało dzieło nie powielające schematy i tradycje, lecz nawiązujące do nich w sposób twórczy i oryginalny.

Książki na zamówienie

Nad *Klechdami sezamowymi* i *Przygodami Sindbada Żeglarza* Leśmian pracował w czasie pobytu z żoną i córkami we Francji. Przed wyjazdem złożył u Jakuba Mortkowicza rękopis debiutanckiego zbioru poezji, ale jeszcze z Paryża dosyłał wydawcy kolejne wiersze, a kwestie dotyczące zawartości tomiku konsultował z Zenonem Przesmyckim, którego uważał za autorytet. Pod koniec 1911 roku w liście do Miriama tak relacjonował pracę twórczą:

> W Paryżu teraz mgły i deszcze. Z nikim się tu nie widuję, bo nie mam czasu. Piszę tak dużo, żem nigdy tyle nie pisał. Wkrótce się do dramatu zbiorę. Prócz tego drugi tom poezji chcę dla Mortkowicza przygotować. Mam od niego kilka zamówień (Bajki arabskie, książka oryginalna dla dzieci i przekład De Costera) i to mi też dużo czasu zabiera. (UR, 311)

Z powyższych słów wynika, że okres ten był dla Leśmiana bardzo twórczy. Poeta miał ambitne plany, ale nie wszystkie udało się zrealizować, a przynajmniej nie od razu (drugi zbiór wierszy – *Łąka* – ukazał się dopiero w 1920 roku). Część jego zamierzeń wynikała z zamówień wydawniczych. Żadne tłumaczenie dział belgijskiego powieściopisarza Charlesa De Costera nie powstało, prawdopodobnie Leśmian nawet nie przystąpił do tej pracy. Kwestią sporną zaś było rozszyfrowanie, jakie działa kryją się pod nazwami „Bajki arabskie" i „książka oryginalna dla dzieci". Przekonująca jest opinia Romana Zimanda, który skłonił się ku hipotezie, że pierwsza nazwa odnosi się do *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* – „początkowo pomyślane jako jedna książka, która w toku pracy […] uległa podziałowi"[125]. Z kolei „książka oryginalna dla dzieci" to prawdopodobnie rzecz, która nie powstała, lub też *Klechdy polskie* – ten zbiór natomiast nie spełnił oczekiwań wydawcy i Mortkowicz zaniechał wydania (uznał

[125] R. Zimand, *Preliminaria do klechd Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, s. 376.

on to dzieło za nienadające się dla młodego czytelnika), w efekcie pierwsze wydanie ukazało się dopiero w 1956 roku. Baśnie dla dzieci zaś usatysfakcjonowały Mortkowicza. *Klechdy sezamowe* pojawiały się na rynku pod koniec 1912 roku jako „książka na gwiazdkę" (na karcie tytułowej widnieje jednak rok 1913), a *Przygody Sindbada Żeglarza* – w 1913[126].

Romanowi Zimandowi udało się też ustalić, że Leśmian pracując nad baśniami, korzystał z trzech wersji *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Podaję za badaczem: polski przekład niemieckiej przeróbki Alberta Ludwiga Grimma wielokrotnie wydawany przez Gebethnera i Wolffa pt. *Powieści z tysiąca i jednej nocy. Dla młodzieży* (Warszawa 1893); francuski przekład Mardrusa (prawdopodobnie wydanie z lat 1908-1911), zatytułowany *Le Livre des Mille et une nuit*; polskie tłumaczeniem przekładu Gallanda, dwukrotnie wydane przez Zukerkandla (w 1898 i 1900)[127]. Według Zimanda brakuje dowodów, by Leśmian korzystał z francuskiej wersji Gallanda, ale jest to możliwe[128].

Bardzo ciekawy trop w kwestii wersji, z jakimi mógł mieć kontakt autor, podjął Grzegorz Leszczyński. W artykule *Wpływ grafiki francuskiej na teksty baśni Leśmiana*, badacz wskazał na francuską publikację *Les Mille et une nuits*, która ukazała się w 1912 roku w oficynie Julesa Tallandiera i zawiera trzy opowieści: *Ali Baba et quarante voleurs*, *Aladin ou la lampe merveilleuse* i *Sindbad le marin*. Tekst, przeznaczony dla czytelnika w wieku 10-12 lat, jest tłumaczeniem angielskiej adaptacji dokonanej przez Georgesa Frilley'a i towarzyszą mu ilustracje Luciena Laforge'a. Są one nowatorskie, humorystyczne i groteskowe, „grafika wnika w tekst, towarzyszy mu w postaci równoległego ornamentu, rozłamuje kolumnę, zastaje wprowadzona w linię tekstu"[129]. Według Leszczyńskiego tak nowoczesna oprawa graficzna mogła wpłynąć na groteskowość ujęcia w Leśmianowskich baśniach. Za tą hipotezą przemawiają mocne argumenty[130]. Tak więc w obręb dzieł, z których prawdopodobnie korzystał autor, należy włączyć jeszcze jedną pozycję. Drugi, sformułowany przez badacza wniosek ma szersze znaczenie: przykład wpływu ilustracji na kształt baśni Leśmiana „wskazuje

[126] Por. tamże, s. 374.
[127] Por. tamże, s. 392-393. Edward Boniecki wskazał na potrzebę zweryfikowania ustaleń badacza dotyczących podstawy przeróbki baśni (zob. E. Boniecki, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana*, Gdańsk 2009, s. 150-151).
[128] Takie założenie przyjął Marian Pankowski, z którym Zimand polemizuje. Zob. M. Pankowski, *Leśmian czyli bunt poety przeciw granicom*, tłum. A. Krzewicki, Lublin 1999, s. 150.
[129] G. Leszczyński, *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obiegi – konteksty*, Warszawa 2003, s. 76.
[130] Do zagadnienia wrócę w rozdziale o „filozofii słowa".

mianowicie na rolę ikonografii w powstawaniu dzieła i nadawaniu mu przez pisarza ostatecznego kształtu”[131].

Właściwie o tym, jak powstawały *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza*, poza powyższymi konstatacjami niewiele wiadomo. W zachowanych listach do Miriama autor dużo miejsca poświęcał poezji, a o baśniach jedynie wspomniał – w cytowanym już fragmencie. W liście z 1914 roku (oznaczonym przez Trznadla numerem 100) podał, że ktoś rzekomo napisał: „Dobrze się stało, iż p. Mortkowicz zmusił taki talent jak Leśmiana do wkroczenia w dziedzinę fantazji” (UR, 341)[132]. Wydaje się jednak, że wydawca do niewielu rzeczy mógł zmusić tak niezależnego twórczo autora, choć prozaiczny aspekt finansowy też miał oczywisty wpływ na powstanie obu zbiorów baśni. Tak to postrzegał Jan Brzechwa: „Leśmian związany był z wydawnictwem Mortkowicza, a ponieważ wciąż potrzebował pieniędzy, czynił nieustające zabiegi o wydostanie coraz to nowych zaliczek. W ten sposób powstały *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza*, a wreszcie – *Klechdy polskie*”[133]. A jednak autor nie zmienił ostatniego zbioru klechd (kosztem niewydania książki) i czuł, że Mortkowicz zupełnie nie zrozumiał jego intencji. Genezy *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* też nie powinno się sprowadzać tylko do kwestii zamówienia wydawniczego. Jak zauważa Anna Szóstak, Leśmianowi udało się pogodzić dwie rzeczy: pozyskać pieniądze, pozwalające na zaspokojenie materialnych potrzeb, i pozostać w świecie fantazji, który jest odskocznią od bieżących trosk:

> Literacka adaptacja tych baśni dowodzi niezbicie, że odnalazł w nim [w świecie fantazji i marzeń – J. W.] poeta siebie, a dokładnie tę cząstkę własnej osobowości, która pozwoliła mu powrócić do czasów, gdy był dzieckiem i egzystował w czarownej rzeczywistości tworzonej przez baśnie dzieciństwa. Dziecięcą nieogarnioną wyobraźnię, dziecięce pragnienia i marzenia, fascynacje, a czasem również trwogi – wszystko to odnalazł w cyklu bajek wschodnich[134].

---

[131] G. Leszczyński, *Literatura*…, s. 78.

[132] Zimand podważył autentyczność tych słów, twierdząc, że jest to zmyślenie bądź zniekształcona wersja opinii Jana Lorentowicza (zob. dz. cyt., s. 379).

[133] J. Brzechwa, *Niebieski wycieruch*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, red. Z. Jastrzębski, Lublin 1966, s. 90-91.

[134] A. Szóstak, *Fantastyka „Klechd sezamowych”*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 296.

Dowodem na to, że praca nad baśniami sprawiała Leśmianowi przyjemność, są… same *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza*, implicytnie zawierające tę radość tworzenia. W obu tomach elementy świadczące o zabawie słowem są tak liczne, że nie powinno ulegać wątpliwości, iż pisanie baśni nie było dla autora uciążliwym obowiązkiem. „Pisał je częściowo z myślą o własnych córkach, a częściowo dla osobistej przyjemności" – stwierdził Piotr Łopuszański[135]. I tak powstały baśnie, na których wychowuje się kolejne pokolenie dzieci.

3. Utwór, odbiorca i badacz (kilka uwag związanych z recepcją)

Losy wydawnicze

Niedługo po ukazaniu się *Klechd sezamowych* zostały one zrecenzowane w „Nowej Gazecie" przez Jana Lorentowicza i w „Kurierze Lwowskim" przez Stanisławę Szadurską jako literatura dla młodzieży i „wydawnictwo gwiazdkowe"[136]. Pierwodruk Leśmianowskich *Przygód Sindbada Żeglarza* natomiast nie miał żadnej recenzji, podobnie jak wydanie drugie z 1915 roku. Dopiero wznowienie z 1936 roku w serii „Biblioteka Miłośników Książki" doczekało się pierwszych wzmianek i recenzji: w periodyku „Naród i Wojsko", w „Nowej Książce" i „Bluszczu". Anonimowy recenzent w ostatnim z wymienionych czasopism polecał tę książkę jako „opowieści intersujące żywo zarówno dorosłych, jak i małych"[137]. Znamienne okazały się słowa otwierające recenzję, gdyż stan rzeczy nakreślony przez jej autora utrzymywał się przez lata: „Wszyscy znamy Bolesława Leśmiana jako znakomitego poetę, natomiast jego utwory prozą, mimo że są również niepośledniej miary, poszły w niepamięć"[138].

Kolejny druk *Przygód…* (z podtytułem *Powieść fantastyczna*) miał miejsce w 1944 roku w Jerozolimie. Rzecz ukazała się w serii „Biblioteczka szkolna na Wschodzie", a zilustrowały ją K. Domańska i A. Drwęska.

W 1950 roku obie książki wydano w Polsce (*Klechdy sezamowe* – wyd. 2 w 1954) i jak stwierdza Małgorzata Gorczyńska: „Jest znakiem czasu, że żadna z nich nie

[135] P. Łopuszański, *Leśmian*, Wrocław 2000, s. 96.
[136] Por. M. Gorczyńska, *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej,* Kraków 2011, s. 33.
[137] Cyt. za: tamże, s. 52.
[138] Cyt. za: tamże.

doczekała się krytycznoliterackiego rezonansu”[139]. W latach 1959-1972 jeszcze kilkukrotnie wznawiano obie książki (przez wydawnictwo Czytelnik). Prócz tego poszczególne baśnie zostały zainscenizowane w teatrze lalkowym i te wydarzenia były recenzowane w prasie[140].

Od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, wraz z nowymi możliwościami wydawniczymi w Polsce, pojawiły się liczne wydania *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza*. Autorskie prawa majątkowe do tych utworów wygasły, więc można je rozpowszechniać. Skorzystało z tego wiele oficyn, m.in. Siedmioróg, Rytm, Prószyński i S-ka, Rebis, Krąg, Zielona Sowa, Greg. Obecnie na rynku księgarskim, w bibliotekach (także cyfrowych) i na aukcjach internetowych są dostępne liczne wydawnictwa, różniące się nośnikiem, formą graficzną, formatem i poziomem edytorskim. Baśnie wchodzące w skład *Klechd sezamowych* ukazują się pojedynczo lub w innych „niekanonicznych” zestawieniach.

W 2003 roku wyszedł pierwszy audiobook z *Przygodami Sindbada Żeglarza* (czyta Krzysztof Kolberger). W 2012 roku w formie audiobooków ukazały się oba tomy baśni (*Klechdy sezamowe* czyta Hanna Kinder-Kiss; *Przygody Sindbada Żeglarza* – Jacek Kiss) – ten fakt świadczy nie tylko o przeobrażeniach się nośników literatury, ale również o zapotrzebowaniu na te oba zbiory w nowej formie.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na stronę graficzną kolejnych wydań – w wypadku książki dla dzieci warstwa ilustracyjna odgrywa istotną rolę. Już pierwsze wydanie *Klechd sezamowych* miało wspaniałego ilustratora – Edwarda Duleca. Wydanie *Przygód Sindbada Żeglarza* z 1936 roku ukazało się w opracowaniu graficznym Atelier Girs--Barcz. Wydawnictwo Czytelnik kilkukrotnie wznawiało Leśmianowskie baśnie, korzystając z pracy kilku znakomitych ilustratorów: w wypadku *Klechd…* byli to: Eugenia Różańska (wyd. 1950 i 1954) oraz Jan Lenica (wyd. 1959, 1968, 1973, 1978 i 1983), a *Przygód…* – Janusz Stanny (wyd. 1965, 1972, 1977). Po roku 1990 w innych wydawnictwach *Przygody…* ukazały się z ilustracjami Beaty Batarskiej (Krąg, 1991), Artura Łobusia (Siedmioróg, 1999), Krystyny Lipki-Sztrabałło (Prószyński i S-ka), Pawła Głodka (Kama, 2000) i Marka Szala (Zielona Sowa, 2000). W 2004 roku oficyna Rebis wydała oba tomy w opracowaniu graficznym Lucyny Talejko-Kwiatkowskiej.

[139] Tamże, s. 72.
[140] Zob. tamże, s. 83-84.

Rozmaitych wydań jest oczywiście więcej, wymieniam te najpowszechniejsze, dostępne w bibliotekach publicznych. Poza tym swoich ilustratorów mają poszczególne klechdy wydane jako osobne książki, np. *Baśń o pięknej Parysadzie i ptaku Bulbulezarze* (Krajowa Agencja Wydawnicza, 1983) i *Baśń o rumaku zaklętym* (KAW, 1990) z ilustracjami Antoniego Boratyńskiego, który też opracował graficznie *Ballady* Leśmiana (Glob, 1991). Na szczególną uwagę zasługuje *Baśń o rumaku zaklętym* wydana przez Oficynę Olszynkę w 2006 roku. Pięćdziesiąt mistrzowskich ilustracji Józefa Wilkonia znakomicie współgra z Leśmianowskim tekstem i książka w pełni zasłużenie otrzymała Nagrodę Honorową „Książka Roku 2007" w konkursie IBBY.

W ten sposób dzieła żyją w czytelniczym obiegu, a ilość ukazujących się edycji świadczy o tym, że w czasach, gdy trzeba zabiegać o czytelnika (również dziecięcego), stuletnie baśnie radzą sobie całkiem dobrze.

Odbiorcy baśni

Klechdy sezamowe i *Przygody Sindbada Żeglarza* zostały zamówione, napisane, wydane, dystrybuowane i rozpowszechnione z myślą o dzieciach. Można powiedzieć, że w obu wypadkach cały proces twórczy i wydawniczy był ukierunkowany na małoletniego adresata i nadal jest, bowiem kolejne edycje Leśmianowskich baśni to książki formą i szatą spełniające wymogi książki dziecięcej[141], nie młodzieżowej[142].

Na tej oczywistej konstatacji, że adresatem jest dziecko, można by poprzestać, gdyby nie odautorskie sygnały w baśniach, że mamy do czynienia z utworami bardziej złożonymi i wielowarstwowymi aniżeli prosta fabuła przeznaczona dla dzieci. Zresztą sprawa adresata rzadko bywa kwestią oczywistą, gdyż odbiorca założony przez dzieło literackie może się diametralnie różnić od realnego czytelnika, który sięga po

[141] Odstępstwem będzie tu wydanie Państwowego Instytutu Wydawniczego, który podjął się edycji *Dzieł wszystkich* Bolesława Leśmiana. Do tej pory ukazały się dwa tomy w opracowaniu Jacka Trznadla: *Poezje zebrane* (Warszawa 2010) i *Szkice literackie* (Warszawa 2011). W planach są kolejne tomy: *Baśnie i inne utwory prozą*, *Utwory dramatyczne*, *Listy* i *Kalendarium Leśmianowskie*. *Przygody Sindbada Żeglarza* i *Klechdy sezamowe* mają wejść do trzeciego tomu. Z uwagi na charakter edycji – wydanie prawdopodobnie zostanie opracowane analogicznie jak pierwsze tomy, więc nie będzie to książka *stricte* dziecięca.

[142] Choć w teorii literatury zwykło się łączyć dzieci i młodzież jako jeden typ odbiorców, a i Leśmianowskie baśnie bywają klasyfikowane jako „literatura dla dzieci i młodzieży", to uważam, że młodzież nie jest w tym wypadku grupą odbiorczą. Zwłaszcza obecnie, gdy potrzeby lekturowe nastolatków ulegają szybkim przeobrażeniu, co też jest dostrzegane przez znawców tego tematu (zob. m.in. G. Leszczyński, *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna netgeneracji*, Warszawa 2010).

książkę[143]. Stąd tyle teoretycznoliterackich problemów związanych z odbiorem w pracach takich autorytetów jak: Henryk Markiewicz, Janusz Sławiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Michał Głowiński i Edward Balcerzan.

Henryk Markiewicz wyróżnił trzy rodzaje odbiorców – są to: wewnętrzny (dany w tekście literackim), przedstawiony (pojawiający się w odautorskich zwrotach do niego) i implikowany, czyli określony przez budowę, strukturę i właściwości dzieła literackiego[144]. Takie ujęcie jest bliskie „wirtualnemu odbiorcy" – którego Michał Głowiński zdefiniował następująco:

> wirtualny adresat, będący integralnym elementem utworu, założonym partnerem podmiotu lit. w procesie komunikacji wpisanym w dzieło. Odbiorca taki nie jest równoznaczny z konkretną osobą czytającą dany tekst, jest zespołem ról wyznaczonych przez ów tekst, które wymagają od czytelnika pewnego typu lektury, narzucają mu określone metody interpretacji materiału znaczeniowego, ukierunkowując proces konkretyzacji[145].

W moim odczuciu lekturowym, w Leśmianowskie baśnie zostały wpisane dwa poziomy odbioru (o ile nie więcej). Pierwszy – nakierowany na dziecko, któremu należy pokazywać i przedstawiać świat, a nawet powiedzieć, jak go odczuwać: „Trzeba bardzo natężyć uwagę, aby od początku do końca wysłuchać baśni o zaklętym rumaku. Jest to bowiem baśń pełna zdarzeń niespodzianych i cudów niesłychanych. Naprawdę czarodziejska baśń. […] Prosimy więc o ciszę, gdyż oto baśń się zaczyna!" (KS, 7). Następnie w tym cytowanym wprowadzeniu do *Baśni o rumaku zaklętym* pada zdanie: „Każdemu, kto jest znawcą bajek z tysiąca i jednej nocy, wiadomo od dawna, że w Persji Nowy Rok przypada na wiosnę" – i tym samym autor, na swój sposób apelując o wykorzystanie doświadczeń lekturowych, odsyła do drugiego poziomu odbioru, niekoniecznie zrozumiałego przez dziecko. Cytowany fragment pokazuje, jak narrator

---

[143] Na przykład *Pamiętnik narkomanki* B. Rosiek czy *My, dzieci z dworca ZOO* Christiane F. to książki wciąż chętnie czytane przez młodzież, choć to nie ona jest modelowym odbiorcą tych akurat lektur. Z kolei takie książki jak *Kubuś Puchatek* A. A. Milne'a czy *Przygody Mikołajka* R. Goscinnego (wspomagane przez adaptacje animowane lub filmowe) udowadniają, że jednak są też publikacje dla bardzo szerokiego i zróżnicowanego obiorcy.

[144] Zob. H. Markiewicz, *Odbiór i odbiorca w badaniach literackich*, [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

[145] M. Głowiński, [hasło:] *Odbiorca dzieła literackiego*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 322; zob. też tenże, *Wirtualny odbiorca w strukturze dzieła literackiego*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, Seria I, 1967.

jest kreatorem świata przedstawionego a zarazem jego odbioru. Dziecko to odbiorca bezpieczny, gdyż niezmanierowany i pozbawiony wiedzy, więc niemogący rozpoznać kontekstów historycznoliterackich i odniesień intertekstualnych. Dziecko mające do czynienia z baśniami Leśmiana prawdopodobnie spotka się po raz pierwszy z historią Sindbada Żeglarza, pięknej Parysady czy Ali Baby, więc nie odczyta aluzji do *Księgi tysiąca i jednej nocy*, nie rozpozna trawestacji rozmaitych stylów czy miejsc, w których konwencja baśni zostaje naruszona. Taki odbiór wymaga czytelnika wyposażonego w pewną wiedzę i doświadczenie lekturowe. W tym wypadku – to jest zasadnicza sfera napięć w komunikacji literackiej[146], gdyż wymaga od odbiorcy określonych kompetencji.

Dla dziecka Leśmian buduje fabułę zgodną z konwencją baśni. Dla niedziecięcego odbiorcy natomiast sygnałami powinny być miejsca, w których następuje pęknięcie przedstawionego świata i narrator (czy sam autor) na chwilę przestaje pełnić rolę „strażnika fikcji". By wskazać te obszary, potrzebna jest analiza języka i obrazu *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza*. W warstwie słowa i obrazu toczy się serdeczna zabawa Leśmiana z materią baśni. Gra też toczy się na relacji nadawca–odbiorca[147], tyle że dorośli czytelnicy jej jeszcze nie podjęli.

Nowy trop w leśmianologii

W wypadku *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* mamy do czynienia z ciekawą sytuacją: są to dzieła, które w dyskursie krytycznoliterackim wciąż znajdują się na marginesie twórczości Leśmiana, choć prawdopodobnie jego poezja nigdy nie będzie funkcjonować w tak dużym obiegu czytelniczym i nie zdobędzie tak wielu odbiorców jak oba tomy baśni, z prostej przyczyny: tylko „niektórzy lubią poezję" (cytując Wisławę Szymborską), a wśród tych nielicznych – wiersze Leśmiana. Dzieci natomiast nie trzeba przekonywać do baśni; jest to bodajże jedyna grupa odbiorców literatury, nad której gustem można czuwać. Nie oznacza to jednak, że literatury nie

[146] Zob. M. Głowiński, *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, [w:] tegoż, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 7-28.

[147] Odwołuję się tu do ustaleń Jerzego Jarzębskiego. Według niego na różnych poziomach nadawczo-odbiorczych toczy się dialog-interakcja. Poziomy tychże dialogów mają strukturę hierarchiczną i na każdym z nich nadawca zakłada inne cele od osiągnięcia. Zob. J. Jarzębski, *O zastosowaniu pojęcia „gra" w badaniach literackich*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław 1977, s. 23-46.

należy promować. Od dorosłych – przewodników w świecie książek – zależy, czy dziecko w ogóle dotrze do wartościowych pozycji, a jeśli trafi na Leśmianowskie baśnie, można być spokojnym, bo pod względem artystycznym oba tomy bronią się same. Ich wartość czują więc dzieci, bibliotekarze polecający jako lekturę, rodzice i opiekunowie świadomi, do jakich treści mają dostęp najmłodsi, a także znawcy książki dziecięcej – wystarczy powołać się na autorytet Grzegorza Leszczyńskiego, który w swoich publikacjach naukowych często nawiązuje do obu zbiorów baśni.

Tymczasem w leśmianologii wciąż jest to obszar najmniej wykorzystywany i wydaje się, że w opinii wielu badaczy pozostający na uboczu dorobku wielkiego poety. Paradoksalnie: baśń w światopoglądzie i twórczości Leśmiana doczekała się wielu omówień (tematem tym zajęła się m.in. A. Czabanowska-Wróbel), niewiele zaś jest artykułów, których głównym tematem byłyby Leśmianowskie baśnie dla dzieci.

Wydana w 2011 roku potężna monografia Małgorzaty Gorczyńskiej *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*, w której autorka podjęła się rekonstrukcji procesu „wcielania się poety w dyskurs krytyczny", dobitnie uzmysławia brak *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* w dziejach recepcji Leśmiana. Równocześnie liczne monografie, tomy pokonferencyjne, wspomnienia, wstępy do tomików i około czterystu pięćdziesięciu pozycji czasopiśmienniczych, do których dotarła Gorczyńska (bibliografia leśmianologiczna została doprowadzona do 2006 roku), to imponująca biblioteka. Taki stan rzeczy prowadzi do konstatacji, że leśmianologia jest obecnie w bardzo dobrej kondycji, ale i pula kwestii jeszcze niezbadanych bardzo się kurczy.

Remedium są nowe ujęcia starych problemów, przy wykorzystaniu aktualnych trendów w metodologii badawczej. Od kilku lat pojawia się coraz więcej opracowań ujmujących poezję Leśmiana w kontekście nowoczesnych wykładni mitu. Autor *Łąki* jako mitotwórca – to temat coraz chętniej podejmowany przez literaturoznawców. Wcześniej na obecność mitu w utworach poety zwracali uwagę Jacek Trznadel, Michał Głowiński i Jan Prokop[148], a Jerzy Ficowski nazwał Leśmiana największym – obok

[148] Jacek Trznadel pisał m.in. o obecności w twórczości Leśmiana „mitu kulturowego": „U Leśmiana elementy kulturowe występują bardzo często w funkcjonalnym powiązaniu z problematyką mitu. […] Kultura jest dla Leśmiana w pewnym sensie myśleniem mitologizującym się" – tegoż, *Twórczość Bolesława Leśmiana. Próba przekroju*, Warszawa 1964, s. 28. Zob. też M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981 (tu m.in.: *Leśmian, czyli poeta jako*

Schulza – mitologiem polskiej literatury, obdarzonym arcywyobraźnią[149]. Niemniej pełniejsze monograficzne ujęcia problemu powstały dopiero kilka lat temu. Do najważniejszych należy zaliczyć prace Marzeny Karwowskiej (*Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008) oraz Edwarda Bonieckiego (*Archaiczny świat Bolesława Leśmiana*, Gdańsk 2009). Obie pozycje dowodzą, że twórczość tego poety doskonale daje się odczytywać i w tej perspektywie badawczej. Przy czym rozpatrując obecność mitu w dorobku Leśmiana, nie powinno się pomijać mitu zdegradowanego, czyli baśni przeznaczonych dla dzieci. W monografii Karwowskiej oba tomy zostały poza obszarem naukowej refleksji[150], zaś Boniecki docenił ich rolę, pisząc m.in. o tym, że zawarte w nich równanie świata i zaświatów było etapem „doświadczeń poety z magią słów"[151], które wpłynęły na sposób obrazowania.

Interesujący jest wywód Anny Czabanowskiej-Wróbel poświęcony kolorom w twórczości Leśmiana, gdyż uczona widzi w baśniach, które również postrzega jako adresowane nie tylko dla dzieci, cenny trop interpretacyjny, pozwalający się przenieść na „symbolikę czystych podstawowych barw w poezji Leśmiana"[152].

Jestem przekonana, że *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* powinny w końcu zacząć częściej pojawiać się w dyskursie krytycznoliterackim nie tylko dlatego, że istnieje zapotrzebowanie na nowy obszar badań, ale przede wszystkim z tego względu, że ich artyzm pozwala w nich widzieć pełnoprawną część spuścizny Leśmiana.

W tym kontekście perspektywa badawcza „ku Leśmianowskim baśniom" pozostaje otwarta.

---

człowiek pierwotny) oraz J. Prokop, *Niepochwyceń (Motyw regresu w poezji Leśmiana)*, [w:] *Studia o Leśmianie*, s. 53-61.

[149] Zob. B. Schulz, *Księga listów*, zebr., oprac. i wstęp J. Ficowski, Kraków 1975, s. 178.

[150] M. Karwowska uznała je za „nieprzydatne dla analizy Leśmianowskiego świata wyobrażeń" (*Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008, s. 22).

[151] E. Boniecki, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana*, Gdańsk 2009, s. 55.

[152] A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 279.

Rozdział II

Ustalenia metodologiczno-terminologiczne

Analiza i interpretacja wybitnego dzieła literackiego ma w sobie coś z rozwiązywania zagadki. Nieciekawa to zagadka, w której wszystko jest oczywiste – tak nie dzieje się w twórczość Bolesława Leśmiana, która jest pełna znaków zapytania, co niech potwierdzi fragment ze *Słów do pieśni bez słów*: „Skąd ten świat cały? – I róże sztuczne?... I czyjeś łkania? / I ja – w świecie – i ptaki – i pogrzeby – i wszystko?" (PZ 444). Pytania u Leśmiana, choćby i miały formę ludowej zgadywanki, zwykle dotyczą podstawowych zagadnień ontologicznych[1]. Zagadki są też ważnym elementem Leśmianowskich baśni – *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza*. W tych obu dziełach miewają one charakter dziecięcej zabawy, ale – jak uczy Wisława Szymborska – nie ma pytań ważniejszych niż te pozornie naiwne. By udowodnić, że w baśniach tkwi zalążek metafizycznych zagadek, które znajdą swe piękne rozwinięcie w nieprzeznaczonej już dla dzieci poezji, najodpowiedniejszymi narzędziami badawczymi wydają się te wypracowane przez badaczy zajmujących się mitem. Związki mitu z baśnią ukazane na przykładzie powiązań między utworami Leśmiana pozwolą wskazać, w których miejscach baśń to nie tylko sięganie do sfery dzieciństwa, lecz dotykanie „korzenia bytu", wykraczające poza osobiste, jednostkowe doświadczenie. Jest to materiał fenomenalny badawczo, choćby z tego względu, że wielość propozycji odczytania tejże twórczości broni się – w tej samej *Dziewczynie* można doszukiwać się i anachronicznego stylu (*vide*: Leśmian jako epigon Młodej Polski), i nowoczesnego światopoglądu (*vide*: problematyka egzystencjalna), po czym obu stwierdzeniom zaprzeczyć, bowiem żaden młodopolanin nie posiadał takiego warsztatu poetyckiego jak Leśmian, a problematyka tego utworu jest tyleż nowoczesna, co podstawowa, bo odnosząca się do pierwszych i najbardziej elementarnych niewiadomych dotyczących sensu życia i pośmiertnego ciągu dalszego (bądź jego braku).

Wybór odpowiedniej metody badawczej jest kluczowy dla rezultatów. Perspektywa mityczna jest w tym wypadku kusząca, gdyż samo zagadnienie mitu

[1] Na ten temat zob. więcej: M. Głowiński, *Leśmianowskie pytania i zagadki*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

okazuje się niezwykle pojemne, a próba jego zgłębienia to coś więcej niż moda kulturowa, która co jakiś czas przybiera na sile, równocześnie ewoluując i przynosząc kolejne przykłady na to, że mit jest czymś obecnym, jakkolwiekby go nie definiować. Z uwagi na wielość definicji, przy ustaleniach metodologicznych ujęcia synkretyczne są koniecznością. Zdecydowanie się na jedną metodę badawczą jest trudne, a w sytuacji współczesnego badacza literatury – być może i niewłaściwe, by nie narazić się na swoistą tendencyjność. Rozmaitość szkół i stanowisk współtworzących teorię literatury XX wieku pozwala wysnuć wniosek, że aparat badawczy, czyli coś, co powinno być jasne i zrozumiałe, i doprowadzać do obiektywnych wniosków, niekiedy funkcjonuje jako aktualny trend badawczy. Nie istnieje metametoda i jeśli można mówić o ponadczasowości i uniwersalizmie wybitnych dzieł literackich, to jest to możliwe właśnie dzięki mnogości możliwości zastosowań metodologicznych i co za tym idzie – odczytań. Dzieło samo w sobie jest czymś nienaruszalnym, ale jego „użytkownicy" mogą mieć rozmaite spojrzenie na nie. Literatura to zawsze zwierciadło własnej epoki, a zarazem tej, która odbija się po drugiej stronie; zwierciadło niekiedy krzywe, czasami obnoszące się po gościńcu, bywa, że i rozbite, ale to, co widać w tym lustrze, jest oceniane przez tego, kto aktualnie, w swoim „tu i teraz", w nie zagląda. Swoisty dialog. Posłużyłam się taką metaforą, gdyż postulat obiektywizmu w ocenie dzieła literackiego może budzić zastrzeżenia. Choćby i dany utwór doskonale oddawał ducha swoich czasów, badacz wniesie weń własny bagaż lekturowy, życiowy, swoją wrażliwość, wiedzę lub niepewność. To jest „czynnik indywidualny", czyli miejsce na własną interpretację. Z drugiej strony – system pojęć i kategorii, którymi będę się posługiwać, powinien być sprecyzowany, bo bez tzw. aparatu badawczego o naukowości nie może być mowy.

W nowatorskiej, a zarazem porządkującej dotychczasowej ujęcia mitu, pracy Macieja Czeremskiego zatytułowanej *Struktura mitów*, w podsumowaniu padło następujące stwierdzenie: „Dla badania mitu, co wiąże się z samą jego naturą, nie ma nic ważniejszego niż stabilne ramy, choćby miały one być jedynie rusztowaniem teorii budowanych wciąż na nowo, coraz bardziej szczegółowych i bliższych realnemu obiektowi"[2]. Autor, opisując metaforę i metonimię w strukturalno-semiotycznych modelach mitu, udowodnił, że ten nurt badań nad mitem sprawdza się do opisania np.

[2] M. Czeremski, *Struktura mitów. W stronę metonimii*, Kraków 2009, s. 358.

mitologii australijskiej, wierzeń Jorubów czy ideologii muzułmańskiego fundamentalizmu. Przede mną zaś stoi dorobek Leśmiana i nie sam mit (przynajmniej nie bezpośrednio), lecz wielka twórczość, w której spróbuję doszukać się elementów mitu, będzie przedmiotem badań. Poezji tego autora nie potrafię sprowadzić do tabel czy reprezentacji modelowych, niemniej są tu potrzebne „stabilne ramy" czy też „rusztowanie", na których oprę swoje wnioski. Tymi ramami będą „terminy operacyjne" wypracowane przede wszystkim przez literaturoznawców, mitoznawców i badaczy zajmujących się baśnią. O ile sam mit jest trudno definiowalny, to siatka pojęć powinna być przejrzysta.

Nowoczesna, filologiczna wykładnia mitu – to taka, która sprawdza się jako metodologia służąca do analizy i interpretacji różnorodnych dzieł literackich: od zapomnianej (a może po prostu niestrawnej?) już twórczości Stanisława Przybyszewskiego, po wielką poezję „Starych Mistrzów" (Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta, Wisławy Szymborskiej), powieści dla dzieci (cykl o Harrym Potterze Joanne K. Rowling) i popularną literaturę *fantasy* (*Świat Dysku* Terry'ego Pratchetta) – jak dowodzi Anna Szóstak w publikacji *W stronę mitu. Metafizyczne tęsknoty literatury XX i XXI wieku*[3]. A jest to możliwe tylko przy eklektyzmie metodologicznym, który w powyższej publikacji został zastosowany. Takie podejście wynika też stąd, że XX-wieczne antropologiczne, psychologiczne i filozoficzne badania nad mitem wpływały na siebie, modelując się wzajemnie.

Spośród wielu znaczeń terminu „mit" najważniejsze dla leśmianologii jest to wypracowane przez teorię literatury, choć i w tym ujęciu badacze czerpią z różnorodnych dziedzin. Ponadto wybór poglądów jest w pewnym stopniu warunkowany „materiałem badawczym". Na użytek badań nad twórczością Leśmiana zamierzam wyjąć i przejąć z poglądów myślicieli i ich interpretatorów te elementy, które mogą posłużyć jako „terminy operacyjne" w badawczej części niniejszej rozprawy. Zagadnienie mitu w twórczości Leśmiana doczekało się już kilku publikacji, jednakże pomijano w nich szczególną część dorobku pisarza – mianowicie, tzw. baśnie arabskie. W tej perspektywie badawczej, *Klechdy*… i *Przygody*… to *terra incognita*. A ten właśnie obszar baśni – mitu zdegradowanego jest punktem wyjścia do czegoś istotniejszego, czyli poezji wyrażającej prawdę *mythos*.

[3] Zob. A. Szóstak, *W stronę mitu. Metafizyczne tęsknoty literatury XX i XXI wieku*, Zielona Góra 2011.

Budując siatkę pojęć na potrzeby badania twórczości Leśmiana, za najistotniejsze kategorie badawcze przyjmuję mit i baśń. Ważnymi dla tematu „terminami operacyjnymi" będą: archetyp, symbol, mitem, mitologem, bajkem, struktura mityczna, dzieło literackie i in.

Jak już zostało powiedziane: w eklektyzmie metodologicznym widzę najwięcej możliwości badawczych. Niewątpliwie cenne przy tak sformułowanym temacie rozprawy są ustalenia krytyki mitograficznej, proponującej konkretne postępowanie badawcze, zmierzające do wykrycia w dziele literackim wątków i motywów właściwych mitom[4]. Ta odmiana współczesnej krytyki literatury, zwana też archetypową lub archetypiczną, czerpie z psychologii głębi, etnologii oraz antropologii kulturowej. Kluczowe dla rozważań jest pojęcie archetypu – wprowadzone przez Carla Gustava Junga, a nieco inaczej rozumiane przez Northropa Frey'a, który nie odwołując się do „nieświadomości zbiorowej", używał terminu w kontekście kulturowym, czy zawężając: literackim, mit zaś traktował jako typ narracji[5]. Zagadnienia psychoanalizy podjęła też krytyka tematyczna (psychokrytyka) – poglądy Gastona Bachelarda są ciekawym kontekstem dla analizy Leśmianowskiej poetyki przestrzeni i w ogóle anatomii obrazu, u którego podstaw tkwi pamięć i wyobraźnia. Antropologiczne ustalenia dają wyobrażenie o funkcjonowaniu mitu na przestrzeni dziejów i że jest on czymś wcześniejszym niż kultura, religia, a tym bardziej cywilizacja (zob. Karen Armstrong, *Krótka historia mitu*). Z kolei postfreudowska, nowoczesna psychoanaliza przekonuje, że przeżywanie mitu obecnie nie przestaje pełnić funkcji terapeutycznej, co więcej – jest to jedna z podstawowych potrzeb człowieka, by w swym istnieniu widział sens (zob. Rollo May, *Błaganie o mit*). Tej terapeutycznej roli nie przestaje pełnić literatura, w jej najprzeróżniejszych formach. Obecności mitu można doszukiwać się zarówno w poezji, jak i w literaturze popularnej czy dziecięcej. Stąd nie sposób pominąć hermeneutyki mitopeicznej z jednej strony i badań nad baśnią jako konwencją – z drugiej. W tkankę tego, co fikcyjne, mogą bowiem być wpisane mityczne treści i archetypy – tak najkrócej pozwala się ująć *mythopoeia* (tworzenie mitu) Johna R. R. Tolkiena. W eseju *O baśniach* z kolei autor ten pisał o konieczności wykorzystania na

---

[4] Taki klucz analityczny zastosowała Marzena Karwowska w: *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.

[5] Zob. N. Frey, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*, t. 1, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 299.

poziomie narracji pewnych skonwencjonalizowanych formuł (np. początkowej i finalnej), które wyznaczają ostre ramy dla treści, jak *passe-partout* dla obrazu, a przy tym wskazują na bezczasowość (przeczucie „rozległego świata czasu") – zabieg ten może prowadzić do przemiany mitologii w baśń[6]. Dlatego też badanie baśniowej konwencji i wszystkich odchyleń od niej w wypadku *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* może dać interesujące efekty. Podejmując się tego, wykorzystam metodologię zaproponowaną przez Adriana Jakuboze. Celem jest wskazanie, w których momentach baśń wkracza w obszar mitu.

1. Mit jako przedmiot badań

Wielość definicji

Współcześni badacze mitu zwykle swoje publikacje zaczynają od próby definicji tego, czym jest mit. To jak najbardziej zasadne podejście, gdyż ów termin na przestrzeni wieków obrósł w liczne interpretacje, tak że naukowe użycie go zwykle wymaga komentarza.

Zakres znaczeniowy pojęcia „mit" jest rozległy. W humanistyce zajmowali się nim (i nadal zajmują) m.in. antropolodzy, etnologowie, religioznawcy, socjolodzy, psycholodzy, lingwiści i literaturoznawcy. Mnie – ze względu na charakter niniejszej pracy – najbardziej interesują wywody przedstawicieli tych ostatnich dyscyplin, niemniej oczywiście nie chodzi tu o ich wyizolowanie z szerszego kontekstu, wręcz przeciwnie: niektóre wskazania psychoanalizy czy osiągnięcia antropologii w filologicznym ujęciu mitu są cenne. Z drugiej strony – pewna selekcja proponowanych przez znawców tematu podejść do mitu jest wskazana. Już w 1976 roku Lech Mróz stwierdził:

> Istnieje szereg teorii mitoznawczych, wśród których można znaleźć około 500 prób sprecyzowania, co należy rozumieć przez mit. […] Czasami teorie te zwalczają się, ale często jedynie z różnych punktów ujmują zjawisko. Nie ma jednak, mimo ponad dwustuletniej już historii badań, teorii na tyle pełnej bądź uniwersalnej, by można było

[6] Zob. J. R. R. Tolkien, *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, wstęp Ch. Tolkien, tłum. J. Kokot, M. Obarski, K. Sokołowski, Poznań 1994.

powiedzieć, że przybliżyła zjawisko poznania w sposób zasadniczy i że wiedza o micie i myśleniu mitycznym stała się bardziej dostępna[7].

Nie zamierzam szukać którejś setnej definicji, jednakże próba usystematyzowania pojęcia jest konieczna. Podziału ujęć mitu, postrzeganego jako przedmiot badań, dokonał Józef Niżnik, a odwołał się do niego Maciej Czeremski; są to następujące podejścia naukowe:

- publicystyczne – wykorzystujące termin „mit" jako synonim fałszu, kłamstwa, zmyślenia. Są to ujęcia pejoratywne, obecne w potocznym rozumieniu.
- tradycyjne – traktujące mitologię jako właściwy danej kulturze zbiór specyficznych literackich form – mitów.
- filologiczne – najbardziej lakonicznym wyrazem tego podejścia jest wypowiedź Barthesa […]: „mit jest słowem"[8]. Zwolennicy tego nurtu twierdzą, że to, czy coś jest mitem, zależy od sposobu, w jaki jest wypowiadane. Sprowadza to problematykę mitu jedynie do płaszczyzny mówienia (*parole*). Specyfiką mitu ma być jego zdolność do zniekształcania obrazu rzeczywistości […].
- filozoficzno-antropologiczne – zakładające, że mit jest ekspresją specyficznej struktury świadomości. Przez termin „mitologia" należy więc rozumieć określony rodzaj światopoglądu, charakteryzujący się odrębnym sposobem postrzegania rzeczywistości, różnym od logiki dyskursywnej[9].

Opierając się na powyższym podziale, podejście publicystyczne w ogóle nie będzie tu brane pod uwagę. Z kolei filologiczne ujęcie „mitu jako słowa" istotnie może wydać się mgliste, o ile nie czerpie z filozoficzno-antropologicznych ustaleń, ponadto okazują się tu przydatne nowoczesne psychoanalityczne wykładnie mitu. Zanim o nich, trzeba zacząć od „matki nauk" i konfliktu *mythos–logos*. Ujęcie filozoficzno-antropologiczne bowiem rozpatruje obie kategorie i w zależności od tego, której z nich zostanie

[7] L. Mróz, *Mit i myślenie mityczne*, „Etnografia Polska" 1976, nr 20, s. 25; cyt. za: M. Czeremski, dz. cyt., s. 13.

[8] R. Barthes pisał: „Czym jest mit? Udzielę zaraz pierwszej, prostej odpowiedzi, która doskonale zgadza się z etymologią: mit jest słowem" (*Mit i znak*, tłum. W. Błońska, Warszawa 1970, s. 25; por. tenże, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 239), przy czym trzeba podkreślić, że nie o każde słowo chodzi, tylko „słowo oznaczające", „system porozumienia", „sposób oznaczenia". Do etymologii odwołał się też G. van der Leeuw: „Mit nie jest właściwie niczym innym jak słowem. Nie jest spekulacją ani poematem, prymitywną interpretacją świata ani filozofią w zarodku (jakkolwiek może być i niekiedy jest tym wszystkim). Jest słowem mówionym, które powtarzane, posiada moc rozstrzygającą" (*Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1997, s. 362).

[9] M. Czeremski, dz. cyt., s. 15-16.

przyznana wyższość, wszystko, co mieści się w sferze mitu, ulega deprecjacji lub docenieniu.

> *Logos* jest czymś zupełnie różnym od myślenia mitycznego. W odróżnieniu od mitu *logos* musi dokładnie odpowiadać obiektywnym faktom. Włączamy do działania umysł, gdy chcemy, aby to lub owo wydarzyło się w świecie zewnętrznym, gdy organizujemy naszą społeczność czy rozwijamy jakąś technikę. *Logos*, inaczej niż mit, ma charakter głównie praktyczny. O ile mit zwraca się wstecz, ku imaginacyjnemu światu świętych prawzorców bądź ku utraconemu rajowi, o tyle *logos* dąży naprzód, bezustannie próbując odkrywać coś nowego, wysubtelniać uzyskaną wiedzę, dokonywać oszałamiających wynalazków i rozszerzać swoją kontrolę nad otoczeniem[10].

Już u Homera i Hezjoda badacze dopatrują się zalążku konfliktu między *mythos* a *logos*. Obie kategorie dotyczą też aktów mowy. *Mythos* jest słowem prawdziwym (jest też słowem samego poety), *logos* zaś odnosi się do mówienia fałszywego, kłamliwego. Nie poeci, lecz pierwsi filozofowie zajęli się definiowaniem tego, co immanentnie już tkwiło w twórczości oralnej. Co ciekawe: „można dostrzec, że *logos*, w wyniku intelektualnych rozważań, ewoluuje, pojęcie mitu pozostaje natomiast bliskie pierwotnemu znaczeniu”[11]. Obie te kategorie nie zawsze muszą być postrzegane jako przeciwstawne, gdyż są one w ciągłej relacji. Platońska opozycja *mythos–logos* właściwie nie separuje tych pojęć w odniesieniu do poezji, gdyż słowa poetów – według filozofa – są mitem, ale jest to też forma logosu. „Mit uznany więc zastał za taki typ narracji, którego fałszywa forma może zawierać pewne ziarna poznania”[12]. Te „pewne ziarna” w literaturze XX i XIX przybrały formę poszukiwań „korzenia bytu”, ale zanim do tego doszło, mit w świadomości europejskiej ewoluował, co syntetycznie ujął Maciej Czeremski. Były to następujące etapy:

> Mit jako słowo prawdziwe, w tej kategorii poezja – duchowy rdzeń kultury.
> Zanegowanie roli poetów jako głosicieli prawdy. Racjonalna koncepcja *logosu*.
> Sokratejsko-platońska deprecjacja mitu (*logosu* najgorszego gatunku).
> Apologetyka Biblii, dalsza deprecjacja mitu jako fałszywej, pogańskiej fabuły.
> Rozpad monopolu nauk Kościoła, zainteresowanie mitami antycznymi i „barbarzyńskimi”.
> Nobilitacja mitu jako świadectwa przydającego splendoru przeszłości.
> Podkreślenie roli mitu w kształtowaniu „ludu”, szczególnie Indoeuropejczyków.

---

[10] K. Armstrong, *Krótka historia mitu*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 31-32.
[11] M. Czeremski, dz. cyt., s. 19.
[12] Tamże, s. 21.

Rewitalizacja mitu – „duszy narodu", związana z prymatem emocji[13].

Powyższe etapy zmiany pola semantycznego mitu w kulturze europejskiej dochodzą do 2. połowy XIX wieku i myśli F. Nietzschego, i w pewnym sensie historia europejskiej refleksji nad mitem zatacza koło, gdyż poglądy niemieckiego filozofa na mit znowu oparły się na uznaniu przewagi sfery *mythos* nad tym, co racjonalne (*logos*)[14]. Przy tym Nietzsche utożsamił mit z moralnością i tradycją chrześcijańską, którym zarzucił sprzyjanie ludzkiej słabości, podobnie jak moralność. Gdy mówił o śmierci Boga, w istocie chodziło o stratę mitu („macierzystego łona mitycznego").

Poza tym, że każda epoka miała swoje spojrzenie na mit, właściwie od starożytności istnieje podział na „złą" i „piękną" mitologię. Pierwszą Platon wypominał sofistom i tragikom, którzy do celów retorycznych wykorzystywali tkankę mityczną. Pozytywny przekaz mityczny natomiast za pośrednictwem alegorii i symbolu może naprowadzić na świat czystych idei. O tym rozróżnieniu pisał m.in. Andrzej P. Kowalski, dochodząc do wniosku, że mit i mityczność nadal mogą być wykorzystywane w celu poniżenia bądź dowartościowania[15].

W historii badań nad mitem ważne są ustalenia innych badaczy, m.in. językoznawców z przełomu wieków XIX i XX. Wtedy, przede wszystkim dzięki badaniom Maxa Müllera, pojawiła się koncepcja ujmująca mit jako pewien stan świadomości[16]. To stanowisko rozwinęły psychoanaliza i psychologia głębi, które zestawiły ze sobą mit, baśń i sen oraz zastosowały te same metody psychologiczne, by je zbadać[17]. Według psychoanalitycznych teorii: „mit jest kreatywną funkcją nieświadomości"[18], wobec tego istnieje poza sferą *logos*, podobnie jak sen i baśń nie pozwala się racjonalnie wytłumaczyć.

---

[13] Tamże, s. 25 (w źródle etapy te zostały przedstawione graficznie – por. rys. 1.1.).
[14] Zob. m.in. tamże, s. 24.
[15] Zdaniem badacza: „Mit przestał do nas przemawiać we własnym imieniu, utracił zdolność bezpośredniego kreowania i oznaczania aktywności myślowej. Mit domaga się identyfikacji, wytropienia, ukazania, ujawnienia. Dostrzegamy więc w hermeneutyce mitu liczne paradoksy. Są one interpretacyjnym wyzwaniem dla każdego, kto nie chce, aby mit pozostał pojęciem-kluczem bez historycznie i kulturowo wypełnionej treści". A. P. Kowalski, *Hermeneutyczna paradoksalność mitu*, [w:] *Mity, mitologie, mityzacje nie tylko w literaturze*, red. i wstęp L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2005, s. 23.
[16] Por. M. Czeremski, dz. cyt., s. 26-27.
[17] Zob. M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 2004, zwł. rozdz. 4: *Mity, baśnie i sny*.
[18] I. Błocian, *Psychoanalityczne wykładnie mitu*. *Freud, Jung, Fromm*, Warszawa 2010, s. 82.

Psychoanaliza odkryła treści nieuświadomione, a przynajmniej wskazała na ich obecność. „Stosowana przez Freuda metoda luźnych skojarzeń i analiza snów stanowiły praktyczne środki realizowania ogólnej zasady, że to, co świadome, jest jedynie symbolem, który wymaga zinterpretowania, a wówczas odsłoni to, co ukryte i prawdziwe”[19]. Kolejnym, wynikającym z powyższej zasady, założeniem, które można wykorzystać w analizie kultury, jest uniwersalność procesu symbolizacji, łączącego to, co nieuświadomione, ze świadomością[20]. Następcy Freuda: Géza Róheim, Otto Rank oraz Bruno Bettelheim kontynuowali badania podświadomości, w większym stopniu koncentrując się na formalnej stronie mitu (i baśni – zwłaszcza w wypadku Bettelheima) niż ojciec psychoanalizy, niemniej istotniejsze okazały się osiągnięcia psychologii głębi Carla Gustava Junga. Zgodnie z jego poglądami: „Mit jest »symbolicznym pomostem«, za którego pomocą następuje rozwój psychiki człowieka, nie tylko jako jednostki, ale także jako zbiorowości i gatunku”[21]. Już Platon pisał w *Państwie*, że w każdym człowieku tkwią dzikie i straszne, i „nielegalne” pożądania, które wychodzą na jaw w marzeniach sennych. Poza tymi snami, które wynikają z bardzo indywidualnych przeżyć, są odpryskami minionych zdarzeń lub odnoszą się do tego, co przeczuwamy, o czym marzymy, zdarzają się też takie, które nie zawsze mają odniesienia do świata zewnętrznego. Te, podobnie jak mity, są rodzajem zbiorowych marzeń sennych.

Jung dokonał podziału nieświadomości na sferę nieświadomości indywidualnej i sferę nieświadomości zbiorowej, do której przynależą uniwersalne symbole. Ta myśl jest ściśle powiązana z pojęciem archetypu. Jak napisał Czeremski:

> Mity powstają w wyniku ekspresji archetypowych motywów, przyjmujących w kulturze konkretną symboliczną formę, lub – innym słowy – mity są symbolami archetypów [podkr. moje – J. W.]. Mity nie są więc reakcją na świat, jak w różnych wariantach twierdziły wczesne szkoły antropologiczne, lecz, wprost przeciwnie, są projekcją ludzkiej natury, która kształtuje kulturową rzeczywistość[22].

[19] M. Czeremski, dz. cyt., s. 35.
[20] Por. tamże.
[21] I. Błocian, dz. cyt., s. 94.
[22] M. Czeremski, dz. cyt., s. 37.

To podejście powiązało mit nie ze sposobem postrzegania rzeczywistości, lecz ze strukturą umysłu, a ponadto podkreśliło symboliczny wymiar mitu[23]. We wcześniejszych badaniach dominowały przede wszystkim dwa podejścia: po pierwsze, mit traktowany „na poważnie", czyli jako relacja z wydarzeń, które miały miejsce; po drugie – deprecjacja jego znaczenia, tj. postrzeganie go jako przednaukowy, naiwny wyraz wiedzy o świecie. Zaś teoria symbolicznego charakteru mitu, którą opisywał w badaniach psychologicznych m.in. Erich Fromm[24], porównując reguły rządzące rzeczywistością mitu i snem, wniosła wiele do humanistyki, gdyż podobne ujęcie mitu przyjęła „filozofia mitu" Ernsta Cassirera. W kontekście leśmianologii warto podkreślić, że Cassirer odwołał się do oświeceniowego filozofa, Giambattisty Vico, którego poglądy wyłożone w *Nauce nowej* w pewnym stopniu znalazły swą poetycką kontynuację w twórczości Leśmiana[25]. Według Vigo, dzieje ludzkości można podzielić na trzy powtarzające się cykle (*corso*): epoka bogów (dominacja religii, surowe prawa; język obrazowy – hieroglify); epoka bohaterów/herosów (surowe obyczaje; czas poezji); epoka ludzi (człowiek osiąga samowiedzę; narodziny prozy oraz historiografia). Rozwój ludzkości następuje więc przez powrót do dawnego stanu rzeczy. Ten mit wiecznego powrotu i cykliczności czasu przeziera przez twórczość Leśmiana, ale najważniejszym miejscem wspólnym rozważań XVIII-wiecznego filozofa i praktyki twórczej młodopolskiego poety było przeświadczenie o bezpośrednim partycypowaniu świata przez człowieka pierwotnego.

Te poglądy stały się popularne pod koniec XIX wieku. Kolejne stulecie przyniosło duży rozwój badań nad mitem. XX-wieczne antropologiczne, psychologiczne i filozoficzne badania zaczęły dążyć do wspólnych ustaleń. Jak zauważył M. Czeremski, „należy wskazać, że postrzegają one mit jako: 1) ekspresję pewnego sposobu myślenia; 2) element związany z całokształtem życia społecznego i/lub psychicznego; 3) konstrukcję symboliczną"[26]. Eklektyczne były teorie Ernsta Cassirera i Claude'a Lévi-

[23] Tamże.
[24] Zob. E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, tłum. J. Morzęcki, Warszawa 1994; por. M. Czeremski, dz. cyt., s. 37.
[25] Związki poezji Leśmiana z poglądami Vico omówił M. Głowiński w artykule *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny* ([w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony*).
[26] M. Czeremski, dz. cyt., s. 41.

-Straussa. Według Cassirera mit, obok filozofii, nauki, religii i języka, jest składnikiem kultury[27].

Reasumując, mit jako przedmiot badań oznacza co innego w zależności od dziedziny, która się nim zajmuje, a i w obrębie danej dziedziny nie jest możliwe wypracowanie nadrzędnej definicji. Mit może być rozumiany i jako pewien mechanizm, i dzieło sztuki, i forma literacka, i jako element scalający naród:

> Potoczna percepcja mitu, określona jako podejście publicystyczne, stanowi zwulgaryzowaną wersję sokratejsko-platońskich poglądów utrwalonych w kulturze europejskiej przez chrześcijaństwo. Podejście filologiczne sięga do starszej warstwy kultury greckiej, pojmując *mythos* przede wszystkim jako słowo. Pod wpływem filozoficznej redefinicji jego znaczenia nie uwzględnia jednak konieczności wyrażania prawdy związanej z mitem. Wprost przeciwnie, postrzega mit jako swoisty mechanizm fałszowania znaczeń. Podejście klasyczne związane jest z nurtem rewitalizacji mitu. Jego natura postrzegana jest jako ściśle związana z poezją czy szerzej – z formami artystycznymi. Klasyczne koncepcje traktują mit jako dzieło sztuki. Wiąże się to z początkami badań mitoznawczych, które dotyczyły form, w jakich mitologiczne wątki uległy swoistemu zawłaszczeniu dokonanemu przez sztukę. Podejście to postrzega mit głównie w kategoriach estetycznych – jako spetryfikowaną formę literacką. Jednocześnie pojawia się w nim motyw traktowania mitu jako środka kulturowej konsolidacji narodów, wyrazu ich żywotności i świadectwa przeszłości, która przynosi splendor[28].

Z drugiej strony, różnorodność ujęć świadczy o wieloaspektowej obecności mitu, a co za tym idzie – o potrzebie jego opisywania. Ta potrzeba produkująca odpowiedzi na pytania ostateczne, czyli „metafizyczne, tj. niezdolne do konwersji w pytanie naukowe”[29], ma – według Leszka Kołakowskiego – przynajmniej trzy wersje: potrzeba nadania sensu (celowość świata), „potrzeba wiary w trwałość ludzkich wartości” oraz „pragnienie widoku świata jako ciągłego”[30]. Oznacza to, że zarówno stwierdzenie „Na początku było Słowo”, jak i „Na początku był Chaos” – jest odpowiedzią na to samo pytanie (pierwsze/ostateczne), wynikające z tej samej potrzeby. A i oba twierdzenia spotykają się z rozmaitą krytyką. Za pierwszych demitologów można już uznać greckich filozofów przyrody – ich poszukiwania początku, pierwotnej zasady (*arché*) natury

[27] Zob. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1977, zwł. cz. 2: *Człowiek i kultura*.
[28] M. Czeremski, dz. cyt., s. 42-43. Podkr. – J. W.
[29] L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa [b.r.], s. 14.
[30] Zob. tamże, s. 15-16.

prowadziły, a to do wody (Tales), a to bezkresu (Anaksymander), powietrza (Anaksymenes) czy ognia (Heraklit). Czy dziś, w XXI wieku, którakolwiek z tych możliwości jest mniej nierealna niż Chaos czy Słowo, czy Wielki Wybuch? A może jeszcze inny Bezimienny Znak Zapytania… W każdym razie te pierwsze spekulacje były równie nienaukowe (a raczej fantazyjne), co wcześniejsze od nich mity.

Czym jest mit w historii ludzkości?

Na podstawie opracowania-eseju Karen Armstrong zatytułowanego *Krótka historia mitu* można by dojść do wniosku, że dzieje mitu są narracją równie fascynującą i magiczną co piękny mit. Historia mitu to historia ludzkości, w której te same popędy, potrzeby, obawy i niepewności zawierały się w coraz to innej formie.

„Istoty ludzkie zawsze tworzyły mity”[31] – tym stwierdzeniem Karen Armstrong rozpoczęła *Krótką historię mitu*, po czym przedstawiła poszczególne etapy myślenia mitycznego, od paleolitu po czasy współczesne. Poparciem tezy uczonej są zarówno odkrycia archeologiczne, jak i dzieła sztuki powstałe w XX wieku. Malowidła w jaskini Lascaux czy *Guernica* Pabla Picassa powstały bowiem z tych samych potrzeb. Bez względu na miejsce i czas pewne cechy ludzkiego myślenia wydają się niezmienne – jest to przede wszystkim „zdolność do wybiegania myślą poza codzienne doświadczenie”[32] oraz zdolność wyobrażenia sobie idei i doświadczeń, które nie podlegają racjonalnemu osądowi. Taka zdolność myślenia (mitycznego) pozwala na pełniejsze doświadczanie człowieczeństwa, gdyż rozszerza ludzkie możliwości, podobnie jak robią to nauka i technika, choć każda z tych dziedzin ma swój sposób przekazu i doprowadza do innych rezultatów. Na podstawie tego, co odkryto już w neandertalskich grobach, Armstrong zrekonstruowała pięć aspektów, które można odnieść do mitu: 1) jego zakorzenienie w myśleniu o śmierci i doświadczeniu przemijania, 2) związek z rytuałem, 3) odniesienie do sytuacji krańcowych lub granicznych i w pewnym sensie niewyrażalność (bo mit dotyczy nieznanego), 4) funkcja drogowskazu, wzorca postępowania, 5) mówienie o wymiarze równoległym do rzeczywistości, lecz pozostającym z nią w zależności[33]. U źródeł każdej mitologii

[31] K. Armstrong, dz. cyt., s. 5.
[32] Tamże, s. 6.
[33] Por. tamże, s. 7-8.

znalazła się chęć odpowiedzi na podstawowe pytania, wyjaśnienia świata, opanowania lęków i wyznaczenia właściwego kierunku – innymi słowy: nadania sensu życiu.

Ważną cechą mitu jest jego aktualność – mityczne zdarzenie wydarza się zawsze. Czas *mythos* to czas wiecznych powrotów, w odróżnieniu od czasu *logos*, który płynie linearnie, pozwalając układać zdarzenia chronologicznie. Dlatego, choć mit jest niezmienny, zmienia się mitologia, czyli nowe historie odpowiadają na fundamentalne dla człowieka pytania („Zawsze, gdy ludzie wchodzą w nową epokę dziejową, zmieniają swe wyobrażenia o człowieczeństwie i o boskości”[34]).

Armstrong pierwszą mitologię umieszcza już w paleolicie (ok. 20 000–8000 p.n.e.) i nazywa ją mitologią łowców. Dla ludzi paleolitycznych między mitem a symbolem i światem rzeczywistym nie było różnicy; sfery: religijna i świecka były tożsame. Mit narodził się z życia i śmierci: „[…] pierwszy wielki rozkwit mitologii nastąpił wówczas, gdy *homo sapiens* stał się *homo necans* »człowiekiem zabójcą«, i gdy poczuł, że bardzo trudno mu zaakceptować uwarunkowania własnego istnienia w świecie nacechowanym przemocą”[35]. By poradzić sobie w intensywnymi emocjami, ludzie pierwotni odwoływali się do treści mitycznych – to one im racjonalizowały ich działania i funkcjonowanie w świecie. Zadaniem *logos* było opracowanie broni i skuteczne polowanie, dziedziną *mythos* zaś rytuał, który nadawał zwierzęcej śmierci sens wyższy aniżeli tylko zaspokojenie głodu. Łowy stały się zajęciem sakralnym, pełnym obrzędowości. Gdy wynaleziono rolnictwo, mitologia weszła w kolejny etap (ok. 8000–4000 p.n.e.). Uprawa ziemi uświadomiła ludziom istnienie życiodajnej energii i tak narodziły się mity o różnych wcieleniach Matki Ziemi, której harmonia i równowaga opiera się na ciągłej walce między świętymi siłami życia i śmierci. Kolejny etap – wczesne cywilizacje (4000–800 p.n.e.) wiązał się z dwiema rewolucyjnymi zmianami cywilizacyjnymi: wynalezieniem pisma i powstawaniem miast (w Mezopotamii i Egipcie, następnie w Chinach, Indiach i na Krecie). „Nowe mity miejskie – stwierdza Armstrong – przesycone mieszaniną obaw i nadziei, snuły refleksję nad niekończącymi się zmaganiami ładu z chaosem”[36]; „W Mezopotamii, podobnie jak w naszej

[34] Tamże, s. 60.
[35] Tamże, s. 31.
[36] Tamże, s. 58. Na marginesie, ten pierwotny strach przed cywilizacją, której znakiem są miasta, przetrwał do dziś, ale chyba nigdzie nie był tak mocno widoczny jak w literackich ujęciach XIX- i XX--wiecznych miast-molochów, które jak polipy wchłaniają swoich mieszkańców (dotyczy to również

nowoczesnej epoce, cywilizacja i kultura będą w coraz większym stopniu stawać się centralnym motywem mitów i aspiracji”[37]. Zmieniały się wyobrażenia bogów. Świat postrzegano jako odpowiednik wyższego boskiego porządku. Do etapu wczesnych cywilizacji treścią mitów były losy bogów bądź archetypowych przodków, natomiast wraz z postępem ludzkości wzrosła wiara w ludzkie możliwości i pojawiły się mity miejskie. Mityczne ideały uległy przewartościowaniu. Coraz większą rolę w nich odgrywał człowiek i jego działania, a bogowie wydali się bardziej odlegli. Ten proces w pewnych kręgach kulturowych wytworzył duchową próżnię („W niektórych częściach cywilizacyjnego świata dawna duchowość zanikła i nic nowego nie zajęło jej miejsca”[38]), którą mogły wypełnić dopiero wielkie systemy religijne i filozoficzne. „Epoka Osiowa”[39] (800–200 p.n.e.) przyniosła konfucjanizm i taoizm (Chiny), buddyzm i hinduizm (Indie), monoteizm (Środkowy Wschód) oraz grecki racjonalizm (Europa). Znamienne dla „procesów osiowych” było to, że podkreślono aspekt cierpienia w ludzkiej egzystencji i potrzeby wewnętrznej duchowości (mniejszy nacisk na rytuał i obrzędy), etykę współczucia i sprawiedliwości. W tym etapie doszło do jeszcze większego rozłamu na sferę *sacrum* i *profanum*, sfera sakralna stawała się coraz bardziej odległa i obca, będąc równocześnie przedmiotem tęsknoty: „W zachodniej myśli istniała zatem sprzeczność. Grecki *logos* stawał jakby w opozycji do mitologii, lecz filozofowie nadal wykorzystywali mit, już to upatrując w nim pierwotnego zwiastuna myśli racjonalnej, już to uważając go za nieodzowny element dyskursu religijnego”[40]. Kolejny, wyróżniony przez Armstrong okres (ok. 200 p.n.e.–1500 n.e.) przyniósł judaizm, chrześcijanizm i islam, zaś wiek XVI zapoczątkował „wielką przemianą na Zachodzie”, która ewoluowała do końca XX wieku. Nie sposób tu wymienić wszystkich zmian, które wniosła nowożytność, poczynając od wynalazku druku, wielkich odkryć geograficznych, przemian religijnych, które pociągnęła za sobą reformacja, wielkiego przełomu umysłowego, jakim było oświecenie, zmian technologicznych i społecznych wynikłych z rewolucji przemysłowej, traumy związanej z wojnami światowymi

polskiej literatury pozytywistycznej i młodopolskiej) oraz we współczesnej literaturze zawierającej liczne obrazy „miast utrapienia”. Dzisiejsza metropolia to miasto Babel – na tym przykładzie też widać żywotność mitu.

[37] Tamże, s. 63.

[38] Tamże, s. 75.

[39] Termin Karla Jaspersa na określenie okresu w dziejach ludzkości kluczowego dla jej rozwoju, co potwierdza ciągła żywotność powstałych wówczas systemów religijno-filozoficznych. Zob. tamże, s. 77.

[40] Tamże, s. 98.

i totalitaryzmami itd., niemniej wszystko, co złożyło się na postęp i zmiany cywilizacyjne, doprowadziło do śmierci mitologii. Ta „wielka przemiana" wiązała się z prymatem *logos* nad *mythos*. „Zachodnia nowoczesność była dzieckiem *logos*"[41]. I oto jest XXI wiek i przy jeszcze większym postępie technologicznym następuje zwrot ku *mythos*, bo odmitologizowany świat wcale nie musi być prostszy. Tam, gdzie racjonalizm zawodzi, znowu trzeba szukać ratunku w tym, co intuicyjne i niedające się naukowo wyjaśni[42]. Armstrong w ostatniej części przywoływanej książki zawarła cenny postulat:

> Musimy pozbyć się dziewiętnastowiecznego bałamutnego przekonania, że mit jest fałszem bądź jakimś gorszym sposobem myślenia. Nie możemy stworzyć się na nowo całkowicie, wyrzucić z naszego wychowania nastawienia racjonalistycznego i powrócić do wrażliwości przednowoczesnej. Możemy jednak pokusić się o bardziej pogłębioną postawę wobec mitologii[43].

Chyba nic nie jest w stanie tego lepiej zrobić niż sztuka, a przede wszystkim wielka literatura, która o fundamentalnych sprawach potrafi mówić w przejmujący i zarazem piękny sposób. W niej aktualizuje się p r a w d a mitu. Ma rację Kołakowski, że przy omawianiu mitu przymiotniki „fałszywy" i „prawdziwy" są niestosowne. A nie przystają dlatego, że np. badacz twórczości Leśmiana jest w takim wypadku równie bezradny i niepewny, co sam poeta. Nie o to chodzi, czy czytając utwory wielkiego poety, czuje, że czai się przed nim ta sama otchłań czy ten sam dusiołek odbiera mu oddech. Nie tyle o sam świat opisany chodzi, co o pewien rodzaj przeżycia, który wielu doświadcza równie samotnie. Prawdziwość mitu opiera się zaś nie na jego sprawdzalności, miernikiem siły mitu jest skuteczności: „Jeśli d z i a ł a, to znaczy zmusza nas do przemiany umysłu i serca, daje nową nadzieję i skłania nas do życia w sposób pełniejszy – jest mitem przekonującym"[44]. W ten sposób antropologiczno-filozoficzna wykładnia mitu doprowadza nas do Słowa.

---

[41] Tamże, s. 113.
[42] Dlatego też, jak podaje wydawca *Krótkiej historii mitu*: „Od zamachu 11 września 2001 roku Armstrong stała się jednym z głównych komentatorów konfliktów religijnych we współczesnym świecie" – jakże wymowny fakt.
[43] Tamże, s. 128.
[44] Tamże, s. 13.

Odnosząc się jeszcze do cytowanego postulatu Armstrong, symptomatyczna jest stale zwiększająca się ilość naukowych publikacji na temat mitu. Można wręcz mówić o swoistej modzie na mit. Świadczy to nie tylko o atrakcyjności problematyki, ale również o obecności i konieczności mitu w ludzkim życiu. Zdaniem Rollo May'a, amerykańskiego psychoterapeuty, psychiatry i przedstawiciela psychologii egzystencjalnej, szukanie mitu jest najpilniejszą potrzebą współczesności. Jest to istotne w wymiarze jednostkowym i społecznym. W *Błaganiu o mit* autor mówił:

> Poprzez mity zdrowe społeczeństwo uwalnia członków od neurotycznego poczucia winy i nadmiernego lęku. W starożytnej Grecji, na przykład, kiedy mity były żywotne i potężne, jednostka potrafiła stanąć w obliczu podstawowych problemów egzystencji ludzkiej bez paraliżującego lęku i poczucia winy. Dzięki temu filozofowie tamtych czasów mogli prowadzić rozważania nad pięknem, prawdą, dobrem i dzielnością[45].

May, pisząc u progu XXI wieku, postawił smutną diagnozę współczesności: niestety, obecnie mity nie pełnią swojej podstawowej funkcji polegającej na nadawaniu sensu egzystencji. Osoba bez mitu jest duchowo bezdomna, pozbawiona korzeni. Tymczasem mit stanowi ważny sposób komunikacji, gdyż „fabuła jest nośnikiem wartości społecznych; poprzez mit jednostka odnajduje poczucie tożsamości"[46], co sprawdza się m.in. w psychoterapii. Jak potwierdzają przykłady przytoczone przez autora, dobrem przeżywania mitu jest oswajanie lęków (funkcja regresywna) i integracja tożsamości (funkcja progresywna). Mit pełni też funkcję edukacyjną: wydobycie wewnętrznej rzeczywistości pozwala jednostce intensywniej i szerzej doświadczać rzeczywistości świata zewnętrznego[47].

Co znamienne, May swoje rozważania poprzedził cytatem z *Narodzin tragedii* Fryderyka Nietzschego:

> …oto teraźniejszość, jako wynik owego ku zniszczeniu mitu skierowanego sokratycyzmu. I oto stoi człowiek bez mitu, wiecznie głodny wśród wszystkich przeszłości, i szuka, grzebiąc i dłubiąc, korzeni, choćby ich szukać miał nawet w najodleglejszych starożytnościach[48].

---

[45] R. May, *Błaganie o mit*, tłum. B. Moderska, T. Zysk, Poznań 1997, s. 13-14.
[46] Tamże, s. 23.
[47] Por. tamże, s. 75.
[48] Cyt. za: tamże, s. 11.

Książka, z której pochodzą te słowa, została wydana w 1872 roku i początkowo przeszła bez echa, ale później pisma filozofa stały się ważną lekturą modernistów, kształtując umysłowość również młodopolan, mocno odczuwających kryzys wartości końca XIX wieku. A czy cytowane słowa dziś nie brzmią szokująco aktualnie? Tyle że nie jeden wielki filozof, lecz wielogłos literacki i naukowy wieszczy brak mitu bądź jego degradację, wskazując równocześnie na przejmującą potrzebę doświadczania pozytywnego mitu i obszary, gdzie można go jeszcze przeżyć (np. sztuka).

Perspektywa literaturoznawcza

Mit – w wielu opracowaniach jest definiowany jako „opowieść" o stworzeniu świata i kosmosu, bogach i bohaterach, pierwszych ludziach; jako „archaiczny światopogląd"; jako „uniwersalna forma świadomości"[49] (i w swoich rozważaniach o twórczości Leśmiana będę używać tego terminu w tym potrójnym znaczeniu, które właściwie wydaje się być zbieżne w światopoglądzie poety).

Definicja zawarta w *Słowniku terminów literackich* brzmi:

> opowieść wyrażająca i organizująca wierzenia danej społeczności, przede wszystkim – archaicznej. M. stanowi narrację o konkretnych wydarzeniach, tak jednak pomyślaną, by jej sens był zawsze ogólny, odnosił się do zasad wiary, porządku świata, ludzkiego postępowania itp. Narracja owa może być rozmaicie realizowana w języku, gdyż – w przeciwieństwie do narracji literackiej – m. nie jest związany raz na zawsze z jednym kształtem tekstowym[50].

Literaturoznawca odwołujący się do mitu staje przed metodologicznym problemem, który tak ujmuje Anna Szóstak:

> Już w samym punkcie wyjścia czynności badawczych tkwi pewna sprzeczność związana z funkcjonowaniem mitu na obszarze niepodlegającym kryterium prawdy i fałszu, odnosi się bowiem mit do takich pojęć niewarunkowych, jak prawda, wartość czy byt, co kwalifikuje go jako konstrukcję intelektualną i afektywną sytuującą się poza roszczeniami myślenia racjonalnego i logicznego, choć wewnątrz swej struktury rządzącego się własnymi, bardzo konsekwentnymi prawami i własną, bardzo spójną logiką[51].

[49] A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Kraków 2001, s. 79.
[50] M. Głowiński, [hasło:] *Mit*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 314.
[51] A. Szóstak, *W stronę mitu*, s. 14.

Spośród przynajmniej kilku możliwości ujęcia mitu Anna Szóstak wskazuje na hermeneutyczną, zakładającą, że synchronicznie rozpatrywany mit „leży u źródła wszelkiego ludzkiego doświadczenia, będąc uniwersalnym, transcendentnym warunkiem wszelkich zamierzeń, działań i inicjatyw. W tym ujęciu mit byłby jedną z najważniejszych odmian dyskursu filozoficznego o człowieku i jego miejscu w świecie, a więc częścią teorii poznania, wartości i bytu”[52]. Tak pojemna perspektywa pozwala postrzegać rzeczywistość jako coś całościowego i komplementarnego. W ten sposób ujęcia mitu rozwijali wcześniej m.in. Mircea Eliade, Paul Ricoeur i Ernst Cassirer.

Mit dla pierwotnych kultur, w znaczeniu religioznawczym, był wiedzą o przeszłości i w ogóle o świecie. Czym jest mit dla człowieka współczesnego? Otóż – mimo postępu technologicznego i dużej wiedzy o przeszłości ludzkości – prawdopodobnie tym samym, co dla człowieka pierwotnego, gdyż jak stwierdził znawca tematu Mircea Eliade:

> Mit jest dla nas pewną formą zachowania człowieka, a równocześnie elementem cywilizacji, bierzemy go więc takim, za jaki uznawany jest w społeczeństwach tradycyjnych. Albowiem na poziomie doświadczenia indywidualnego mit nigdy zupełnie nie zaniknął: daje o sobie znać w snach, fantazjach i tęsknotach współczesnego człowieka, ogromna zaś literatura psychologiczna przyzwyczaiła nas do odkrywania w nieświadomości i półświadomej aktywności każdego człowieka wielkiej i małej mitologii[53].

Oznacza to, że każda epoka wytwarza własne mity, które odnoszą się do wcześniejszej prastruktury mitycznej, do pierwotnego *mythos*. Eliade mówił też o kamuflażu mitu na poziomie społecznym. Polega to na zmianach form, w których mit nadal spełnia swoje funkcje, o czym pisała Armstrong. Mityczne dziedzictwo nie przejawia się już tylko w religii, funkcjonuje w sztuce. W licznych dziełach, zwłaszcza literackich można doszukiwać się „mitów przebranych”[54].

Jak więc je badać? Możliwości jest kilka. Jak pisze Anna Szóstak, w metodologii badań literatury XX wieku dominowały dwie postawy badawcze: pierwsza – hermeneutyczno-interpretacyjna, do której należała psychoanaliza, a także teorie

---

[52] Tamże.
[53] M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 17.
[54] Określenie M. Głowińskiego, który w książce *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Marchołt. Labirynt* (Kraków 1994) podjął się ukazania losów pięciu mitów w literaturze XX wieku.

interpretacji i hermeneutyki literackiej; druga – analityczno-naukowa prezentowana przez wczesny strukturalizm[55].

Literaturoznawstwo zawdzięcza psychoanalizie odkrycie tzw. myślenia obrazowego, myślenia symbolicznego. Myślenie mityczne wyrasta z obrazu, *logos* zaś z racjonalnej analizy, która rodzi pojęcia. Mit jest partycypowaniem bezpośrednim. Jego domeną jest doświadczenie, *logos* z kolei czerpie z wyobrażenia. Człowiek mityczny (pierwotny) nie wyjaśnia świata, lecz postrzega go takim, jakim mu się on objawia; „mit jest objawieniem świata w jego pierwotnej postaci"[56]. Freud nie miał wątpliwości, że mit i literatura dotykają najgłębszej sfery człowieczeństwa – tej, której nie jest w stanie ostatecznie opisać żadna z nauk.

Psychoanaliza, w ujęciu Freuda, jest przede wszystkim terapią, ale posiada też inne wymiary (atrakcyjne dla badaczy literatury) – można ją postrzegać jako hermeneutykę, metapsychologię, antropologię oraz teorię procesu twórczego[57]. Tekst literacki pozwala badać się w ten sam sposób co marzenie senne. Tropologia (gr. *tropos* – zwrot, obrócenie) marzenia sennego przekłada się na pojęcia teoretycznoliterackie, gdyż treść snu (baśni i w końcu: mitu) jest przekształceniem ukrytej, głębszej treści – są to następujące analogie: kondensacja, zagęszczenie – metafora; przesunięcie, przemieszczenie – metonimia; obrazowość – słowa budujące obraz poetycki; wtórne opracowanie – przekształcenia obrazów[58]. Analiza tego procesu prowadziłaby do zrównania treści jawnej z ukrytą, a jednak nie każdy sen pozwala się zanalizować (zresztą tak jak niektóre dzieła literackie zdające się wymykać narzędziom badawczym), jest w końcu obszar niedający się rozpoznać, który Freud nazywa „pępkiem snu". Z tego też względu Michał P. Markowski wskazuje, że psychoanalizę można traktować jako teorię reprezentacji (treści utajnionej w jawnej treści snu)[59].

Inaczej sny postrzegał Carl Gustav Jung. W jego koncepcji archetypów, psychiczne doświadczenia (w tym sen) odsyłają do uniwersalnych doświadczeń ludzkich, więc sen wskazuje na to, kim jesteśmy (kim zawsze byliśmy), czyli na sferę *mythos*.

---

[55] A. Szóstak, *W stronę mitu*, s. 23.
[56] Sformułowanie F. Vonessen cyt. za: M. Lurker, dz. cyt., s. 57.
[57] Zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 49.
[58] Tamże, s. 56.
[59] Zob. M. P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

Filozofia Paula Ricoeura natomiast poszukuje „powtórnej naiwności" w tym, co komunikuje symbol – świadectwo logosu.

> Hermeneutyka zatem to dla Ricoeura – wyjaśnia A. Szóstak – próba wyjaśnienia poprzez dotarcie do pełni sensów, jest to zaś możliwe za sprawą zrozumienia pierwotnych mitów i symboli. Egzegezę symboli umożliwia zaś między innymi analiza strukturalna, która stanowi przygotowanie, propedeutykę na drodze rozumienia. Zrozumienie tekstu oznacza zamieszkanie w odsłanianym przez tekst świecie, co w konsekwencji prowadzi do zrozumienia samego siebie, do odkrycia kim się jest, do odnalezienia sensu własnego życia ukrytego w znakach kultury – symbolach i mitach[60].

Tym samym po raz kolejny zostaje wskazany symbol, obok mitu, jako nośnik ukrytych treści, ale w odniesieniu przede wszystkim do dzieła literackiego. Niektórzy z teoretyków mitu dopatrują się tych treści nawet w elementach popkultury – jak Roland Barthes. Ten przedstawiciel strukturalizmu w *Mitologiach* zawarł główne tezy swoich poglądów na mit, które syntetycznie ujęła Anna Burzyńska:

> – mitem może stać się wszystko, kiedy zostanie wypowiedziane lub opowiedziane w określonych okolicznościach,
> – mit ma charakter historyczny – „jest mową wybraną przez historię",
> – mitu nie określa przedmiot jego przekazu, ale sposób, w jaki ów przedmiot zostaje wypowiedziany,
> – mowa mityczna posługuje się wieloma tworzywami (językiem naturalnym, obrazem, fotografią itp.), dlatego właśnie powinna zajmować się „nauka ogólniejsza od lingwistyki – semiologia"[61].

Dla Barthesa mit jest językiem drugiego stopnia: element znaczący wchodzi w relację ze znaczonym, tzn. odsyła do swojego desygnatu i w ten sposób tworzy się znak, oraz – w drugim porządku – znak odnosi się do porządku pierwotnego, mitologicznego i jest to związek formy i pojęcia[62]. Zachowania kulturowe człowieka jako systemy kulturowe widział też Claude Lévi-Strauss. Tezą jego antropologii strukturalnej był językowy charakter świadomości. Lévi-Strauss założył, że „ogólne struktury językowe stanowią podstawę tworzenia mitów, praktyk rytualnych

[60] A. Szóstak, *W stronę mitu*, s. 23.
[61] Zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski, dz. cyt., s. 263.
[62] Por. tamże.

i obrzędowych, a nawet pokrewieństwa czy sposobów jedzenia w danej kulturze”[63]. Podstawowym językiem są więc mity, gdyż choć reprezentują rozmaite kręgi kulturowe, jest między nimi dużo podobieństwa. Badacz analizował mity, wyodrębniając i porządkując jednostki znaczące – mitemy[64].

Analiza strukturalna tekstu w poszukiwaniu elementów znaczących przyniosła też ciekawe efekty w badaniach rosyjskiego folklorysty, Władimira Proppa. Strukturalne podobieństwo między setkami bajek magicznych pozwoliło wyodrębnić model zwany „gramatyką bajki”, który zainspirował do poszukiwań gramatyki opowiadań literackich. (Analogicznie będą przebiegać moje poszukiwania – od „gramatyki” Leśmianowskiej baśni do sensów zawartych w jego poezji, przy założeniu, że całość dorobku odnosi się do struktury mitycznej).

Kwestia „czym jest mit?” pozostaje otwarta. Dzieło (literackie) też lepiej widzieć otwartym (w duchu semiotycznej koncepcji Umberto Eco) niż zamkniętym, gdyż to drugie podejście jest równoznaczne z odbieraniem możliwość interpretacji. „Jedno nie ulega wątpliwości – stwierdza Anna Szóstak – bez uwzględnienia pojęcia mitu nie jest już dziś możliwy humanistyczny dyskurs o kondycji człowieka i jego rzeczywistości”. W tej konkluzji kryje się też odpowiedź na pytanie, dlaczego mit okazuje się obecnie tak popularny w badaniach z wielu dziedzin. Jego stałość, niezmienność jest kusząca naukowo; *mythos* zwycięża nad czasem, bo mamy XXI wiek, a myślenie mityczne nie zanikło – co poświadcza chociażby współczesna literatura, w której wyraźnie zawiera się przeświadczenie, że „wszystko już było” i że nowe środki wyrazu przekazują wciąż te same treści. Niemniej to, czym jest mit dla danej nauki, może się rozmijać z tym, jak go zinterpretuje konkretny już twórca. *Licentia poetica* daje maksymalną swobodę, ale odnosi się ona jedynie do sposobu, nie zaś do tego, co świadczy o uniwersalizmie i ponadczasowości dzieła. Dziś, kiedy człowiek współczesny, posługując się słowami Tadeusza Różewicza, „spada we wszystkich kierunkach / równocześnie / w dół w górę na boki / na kształt róży wiatrów” (*Spadanie*, z tomu *Twarz trzecia*, 1968), jest rozproszony i ma mnóstwo możliwości, ale stale potrzebuje – podobnie jak człowiek pierwotny – czegoś, co nada sens temu nieuchronnemu spadaniu; czegoś, co go scali

[63] Tamże, s. 283.
[64] Zob. C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, [w:] tegoż, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 2009.

i ocali. To jest jedna z niezmiennych, metafizycznych tęsknot wyrażanych przez wielu poetów wszystkich epok, choć w odmienny sposób. A to, co na nią nakierunkowuje i pozwala mówić o aktualizowaniu się mitu w rozmaitych tekstach, można odnieść do dwóch kluczowych pojęć – archetypu i symbolu.

2. Od archetypu do symbolu – od symbolu do archetypu

Zaczynając od archetypu…

Koncepcję archetypu humanistyka zawdzięcza C. G. Jungowi, który w *Typach psychologicznych* tak zdefiniował ten termin:

> Archetyp to formuła symboliczna, która zaczyna funkcjonować wszędzie tam, gdzie albo nie występują żadne pojęcia świadome, albo w ogóle nie mogą one zaistnieć ze względu na powody natury wewnętrznej lub zewnętrznej. Treści nieświadomości zbiorowej reprezentowane są w świadomości przez wyraziste skłonności czy ujęcia. Indywiduum z reguły traktuje je jako uwarunkowane przez przedmiot – jest to mylne ujęcie, ponieważ pochodzą one z nieświadomej struktury psyche, tyle że zostają wyzwolone przez oddziaływanie przedmiotu. Te subiektywne skłonności i ujęcia są jednak silniejsze od wpływu przedmiotu, a ich wartość psychiczna jest wyższa, tak że narzucają się one wszystkim wrażeniom[65].

W teorii Junga archetyp (gr. *archetypos* – pierwowzór) to: „ukryte wyobrażenie zakorzenione w kolektywnej nieświadomości i rządzące ludzką psyche”[66]; kategoria wyobraźni, która wymyka się racjonalnej analizie; bezosobowa, dziedziczna struktura; sposoby/wzory zachowania. Innymi słowy: „typowe dla każdego gatunku wrodzone psychiczne wzorce zachowań, które same są niewidzialne, lecz mogą się objawiać w gestach i obrazach słownych, a potem można je odnaleźć w snach, mitach oraz baśniach”[67]. Zbiorowa nieświadomość, zdaniem Junga, przechowuje rozmaite archetypy, np. matki, ojca, narodzin, śmierci, wody czy ognia. Archetyp jako taki jest bezpostaciowy, nieprzedstawialny, aktualizuje się dopiero przez indywidualne przeżycie, np. w dziele literackim.

---

[65] C. G. Jung, *Typy psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, par. 625.
[66] A. Burzyńska, M. P. Markowski, dz. cyt., s. 60.
[67] M. Lurker, dz. cyt., s. 54.

Taką zaś definicję podaje *Słownik terminów literackich*:

> pojęcie psychologiczne wprowadzone przez C. G. Junga; prastary wzorzec wchodzący w obręb zbiorowej nieświadomości, istniejący odwiecznie w umysłowości ludzkiej, określający wyobrażenia o świecie, przeżycia religijne, zachowania, będący reprezentacją koniecznej psychologicznie reakcji na pewne typowe sytuacje. Świadomość nie może nigdy dotrzeć do a. jako takiego, dostępne są jej tylko jego obiektywizacje i konkretyzacje. A. utrwalone głęboko w psychice ludzkiej ujawniają się w różnych dziedzinach wiedzy i działalności. Sam a. jest niezmienny, nie podlega przemianom historycznym, jego aktualizacjami są symbole i obrazy archetypowe, kształtujące się w różnych dziedzinach działalności ludzkiej, w tym także w sztuce […][68].

Jungowska koncepcja archetypu została przejęta przez archetypową (zwaną też mitograficzną) krytykę[69], której prekursorką była literaturoznawczyni i psycholożka Maud Botkin. Na gruncie literaturoznawstwa rozwinął ją Northrop Frey, równocześnie przekształcając pojęcie archetypu. Frey skupił się na trwale obecnych w literaturze motywach, których genezę można powiązać z mitem i rytuałem, i które w procesie historycznoliterackim ulegają przekształceniom. W podobnym ujęciu archetypy wykorzystał Ernst Robert Curtis, rozwijając swoją koncepcję toposów. Badaczowi współczesna nauka o literaturze zawdzięcza nie retoryczne już rozumienie *loci communes* (miejsce wspólne). Według jego koncepcji toposy to przede wszystkim „odwieczne i stale podejmowane motywy i tematy będące świadectwem ciągłości śródziemnomorskiej kultury i uzewnętrznieniem jej archetypicznej wspólnoty”[70]. Te teorie naprowadzają, jakich środków stylistycznych szukać w dziele literackim. Ważniejsze jednak wydaje się podkreślenie tego, co te tropy komunikują. Chodzi nie tylko o ciągłość kultury, ale o to, co stoi u jej początku. Według Mircei Eliadego mit jest epickim rozwinięciem symbolu[71], zatem zdolność myślenia symbolicznego jest powiązana z działaniami mitotwórczymi. „Kiedy bowiem niewidzialny archetyp przybiera widzialną postać, to posługuje się symbolami”[72] – pisał Manfred Lurker.

---

[68] M. Głowiński, [hasło:] *Archetyp*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 42.
[69] Zob. tenże, [hasło:] *Archetypowa krytyka*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 42.
[70] A. Okopień-Sławińska, [hasło:] *Topos*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 584.
[71] Zob. M. Czeremski, dz. cyt., s. 45; A. Rega, *Człowiek w świecie symboli. Antropologia filozoficzna Mircei Eliadego*, Kraków 2001.
[72] M. Lurker, dz. cyt., s. 54.

Myślenie symboliczne i symbol

Myślenie symboliczne pozwala postrzegać świat jako siatkę powiązań, splot rzeczy i pojęć, gdzie to, co odwieczne, aktualizuje się przez pewien czas w tym, co przemijalne; „jest myśleniem w kategoriach analogii, relacji, syntezy, ukierunkowanym na całość”[73]. W ten sposób zrozumienie pewnych ogólnych reguł pozwala odnaleźć się w swoim *hine et nute*. „Początek i koniec, tu i tam, ja i ty są jedynie ogniwami nie kończącego się, wiecznego łańcucha, w którym sprawy niebiańskie i ziemskie stanowią jedno”[74] – tak Manfred Lurker ujął całościowe widzenie rzeczywistości, które jednak nie jest człowiekowi dane w bezpośrednim doświadczeniu. Za to istnieją symbole, które odkrywają fragment, naprowadzają na tajemnicę. Myślenie symboliczne wymyka się rozumowi, dlatego też „niełatwo wyjaśnić symbol za pomocą pojęć”[75]. Cechą konkretnego symbolu wręcz musi być ta nieprzekładalność na język dyskursywny.

A czym jest symbol jako taki? Interesująca jest etymologia tego wyrazu. Greckie słowo *sýmbolon* oznaczało niewielki przedmiot z gliny, kości, drewna bądź metalu (np. tabliczkę lub pierścień), który w trakcie zawierania umowy rozłamywano na dwie części. Połówki były znakiem rozpoznawczym dla osób połączonych specjalną więzią (przyjaźnią, pokrewieństwem, uczuciami, ale także interesami czy obowiązkami). Zaś czasownik *symbállo* oznaczał ‘zbieram’ lub ‘porównuję, składam, łączę’.

Symbol w sztuce – podobnie jak przełamana tabliczka – wprost komunikuje fragment znaczenia, równocześnie wskazując na brakującą część, przy czym ta wiedza nie jest czytelna dla wszystkich, lecz dla „wtajemniczonych”, czyli dla osób z jednego kręgu (np. kulturowego czy religijnego). Różne symbole mogą wskazywać na ten sam archetypalny wzorzec, np. kolorem symbolizującym żałobę dla Europejczyków jest czerń, na Wschodzie – biel, a w Iranie – niebieski.

Z kolei definicja słownikowa symbolu – jako terminu literackiego – brzmi:

> pojedynczy motyw lub zespół motywów występujący w dziele, który jest znakiem treści głęboko ukrytych i niejasnych, mający za zadanie kierować ku nim myśl czytelnika. Odbiór symbolu wymaga dwustopniowej interpretacji semantycznej: zlokalizowania określonej

[73] Tamże, s. 28.
[74] Tamże, s. 18.
[75] Por. tamże, s. 26.

całości […] w obrębie świata przedstawionego utworu i rozpoznania w owej całości wykładnika znaczeń zaszyfrowanych[76].

Jest jeszcze jedno słownikowe znaczenie symbolu, odwołujące się do typologii znaków Charlesa Sandersa Peirce'a. Symbol jest tu rozumiany jako „znak, którego odniesienie do przedmiotu wskazywanego […] opiera się na konwencjonalnych regułach określających ich wzajemne przyporządkowanie. Symbolami w tym sensie są w szczególności znaki językowe (słowa)"[77]. Fromm z kolei wyróżnił trzy rodzaje symboli: konwencjonalne (polegają na zgodności między znakiem a jego desygnatem), akcydentalne (ich charakter bywa przypadkowy lub też są one zrozumiałe dla tego, kogo dotyczą) oraz uniwersalne (w tym wypadku zachodzi związek między nim a tym, co reprezentuje)[78]. Posługując się terminem symbol, będę mieć na myśli to ostatnie, uniwersalne znaczenie, przyjmujące, że symbol nie jest czymś przypadkowym ani umownym (tym m.in. różni się od znaku). Takie symbole w klasyfikacji Andrzeja Wiercińskiego są nazwane archetypowymi[79]. Ze względu na Leśmiana warto jeszcze przytoczyć definicję symbolu w rozumieniu młodopolan, której rekonstrukcji podjęła się Maria Podraza-Kwiatkowska:

> Symbol jest to indywidualny, niekonwencjonalny, pozbawiony funkcji pedagogicznej, a także funkcji ornamentacyjnej, wieloznaczny i nieprecyzyjny, na sugerowaniu określonych wzruszeń oparty odpowiednik takich jakości, które nie będąc jakościami jasno skrystalizowanymi, nie posiadają adekwatnych określeń w systemie językowym. Symbol taki, poszerzony na szereg obrazów i analogii, niekiedy na cały utwór, na skutek kompletnego zlania się warstwy znaku i znaczenia może stać się bytem autonomicznym nie podlegającym tłumaczeniu na język dyskursywny[80].

W powyższej definicji dwa elementy są istotne: poetycka indywidualność symbolu (zgodna z poglądami młodopolan na sztukę, a zwłaszcza „sztukę dla sztuki") i możliwość jego rozszerzenia na cały utwór. Jednak nawet taki, bardzo oryginalny,

---

[76] J. Sławiński, [hasło:] *Symbol*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 545.
[77] Tamże, s. 546.
[78] Por.: M. Lurker, dz. cyt., s. 54; I. Błocian, dz. cyt., s. 358-359.
[79] Antropolog wyróżnił trzy grupy symboli: umowne, analogizujące i archetypowe. Zob. A. Wierciński, *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*, Kraków 2000.
[80] M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 54.

akcydentalny symbol może mieć charakter archetypowy, o ile odnosi się do sfery *mythos*.

Język symboliczny natomiast – w kontekście badań nad mitem i baśnią – będzie to system symboli pozwalający zapisać w rozmaitych narracjach uniwersalne treści. Taka definicja wynika z przekonania, że: „Treści nieświadomości pochodzą z doświadczenia i pamięci, a jej język przedstawia to, co wewnętrzne, jako zmysłowo uchwytne. »Logika« nieświadomości związana jest z intensywnością i kojarzeniem, a język symboliczny jest uniwersalny”[81]. Język symboliczny to „zapomniany język” Fromma, który jednak dochodzi do głosu w snach, mitach, baśniach, rytuale i powieści (oraz w poezji! – koniecznie trzeba by uzupełnić), wówczas gdy wewnętrzne przeżycia, uczucia i myśli są wyrażone tak, jakby były doświadczeniami zewnętrznymi. „Logika” języka symbolicznego opiera się na intensywności i kojarzeniu, nie zaś na uwikłaniach czasowo-przestrzennych.

Jak już zostało powiedziane, jest to język uniwersalny dla wszystkich kultur i epok, niemniej użycie go może być bardzo oryginalne. „Proces twórczy – według Jolande Jacobi – polega na ożywieniu odwiecznych symboli ludzkości drzemiących w nieświadomości, na ich rozwinięciu i przekształceniu w gotowe dzieło sztuki”[82]. Pozostaje pytanie: co komunikują te odwieczne symbole?

Wokół ukrytych treści

Posługując się terminologią Ferdynanda de Saussure’a, znaczące (*signifiant*) zostaje wyrażone przez znaczone (*signifié*) – tyle strukturalizm, a jeszcze dalej idzie mit, pozwalając na zbliżenie się do dodatkowych znaczeń. „Mit wykracza bowiem – jak zauważa Anna Szóstak – poza relację znaczące–znaczone, sam stając się znakiem dodatkowych, naddanych, wtórnych jakby treści, posiadając znaczenie wykraczające poza relację między formą (znaczące, np. obraz) a pojęciem (znaczone: definicja, na którą daje się przełożyć ów obraz)”[83]. Mit więc zostaje wpisany w obraz (m.in. poetycki) za pomocą symbolu. Nie odnosząc się bezpośrednio do mitu, trafnie ujął to Wolfgang Goethe: „Symbolika zamienia zjawisko w ideę, a ideę w obraz, i to w taki

[81] I. Błocian, dz. cyt., s. 353; por. E. Fromm, dz. cyt., s. 12-14.
[82] J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, tłum. S. Ławicki, Warszawa 1968, s. 42.
[83] A. Szóstak, *W stronę mitu*, s. 24.

sposób, żeby idea zawarta w obrazie zawsze była nieskończenie żywotna i nieosiągalna, i nawet wypowiedziana we wszystkich językach, pozostała niewypowiedziana”[84]. Sensy naddane muszą więc odnosić się do czegoś poza, co pozwala się nie tyle wyrazić, co wskazać. Takie właśnie jest zadanie sztuki nie naśladującej życia, lecz doszukującej się w nim czegoś głębszego. Leszek Kołakowski w *Obecności mitu* pisał m.in. o tym, że rolą sztuki jest odsłanianie w świecie tego, czego nie ma w jego widokach naocznych. „Nadznaczenia” symboliczne pozwalają się sprowadzić do najistotniejszych kwestii. Docieranie do istoty, substancji – jakkolwiekby tej właściwości nie nazywać – jest pytaniem o byt, jego przyczynę, o to, co w nim jednostkowe i zarazem najpierwotniejsze, wcześniejsze niż sam przedmiot. „Z symbolem wiąże się nierozłącznie odsłanianie i ukrywanie”[85] – to znaczy, że symbol wskazuje na pewne zakamuflowane znaczenia i ta jego właściwość była już wykorzystywana przez najwcześniejsze mitologie, które – jak stwierdziła Armstrong – „uczyły ludzi dostrzegać w świecie dotykalnym rzeczywistość, która jakby kryła w sobie coś innego”[86].

Cechą symbolu jest niejednoznaczność, więc możliwości rozwiązania jest przynajmniej kilka, a równocześnie brak przełożenia na jedną wartość sprawia, że ostateczne znaczenie jest niemożliwe. Słowami Lurkera: „Symbole w sztuce i religii, w mitach i marzeniach sennych nie są prostymi odbiciami obiektywnej rzeczywistości, lecz objawiają sposób bytu wymykający się bezpośredniemu doświadczeniu”[87]. Z kolei według Junga: „Symbol nie ogarnia i nie wyjaśnia niczego, lecz wskazuje poza siebie na jakiś jeszcze transcendentny, niepojęty, niejasno przeczuwany sens, którego nie można by w wystarczającym stopniu wyrazić za pomocą żadnego słowa naszej aktualnej mowy”[88].

Do czego odsyła symbol? Według Freuda – do wypartej treści, według Junga – nieświadomości zbiorowej i do mistycznego źródła nazywanego *pleroma* (pełnia)[89]. W tym wypadku bliski poglądom Junga jest Lurker: „W dziedzinie religijno--światopoglądowej i artystycznej symbole mogą stać się przesłaniem całości bytu,

[84] Cyt. za: M. Lurker, dz. cyt., s. 28.
[85] Tamże, s. 15.
[86] K. Armstrong, dz. cyt., s. 19.
[87] M. Lurker, dz. cyt., s. 17.
[88] C. G. Jung, *Rebis, czyli kamień filozofów*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. 62.
[89] Zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski, dz. cyt., s. 62.

nieograniczonego, nienaruszonego świata”[90]. Badacz symboli wprowadził w swoich rozważaniach kategorię „prasymboli” – chodzi tu o te symbole, które tworzą „głęboką warstwę każdego światopoglądu” i mają charakter ahistoryczny, inne zaś mają charakter społeczno-historyczny[91]. Prasymbolem byłaby więc figura ojca czy matki, woda, dom, powietrze itd.

Tym samym mit jest czymś więcej aniżeli opowieścią o tym, co było na początku – jest odczuwaniem, doświadczaniem tego początku: „W micie i symbolu empiryczny świat staje się przejrzysty aż po dno egzystencji, w obydwu prześwieca prawdziwy byt, przekraczająca czas i przestrzeń, wszechogarniająca »inna« rzeczywistość”[92]. W ten sposób symbol staje się znakiem archetypu. Sam – wieloznaczny i niekonwencjonalny – prezentuje treści pojęciowe ukryte głębiej, wskazując na „pierwotny obraz”, którego nie można odsłonić. Treści symbolu nie pozwalają się zwerbalizować, więc ich wykładnia to czysta metafora.

Z kolei symboliczna interpretacja jest – według Karla-Heinza Volkmanna-Schlucka – „sposobem przywłaszczenia sobie mitu przez logos, polegającym na metafizycznym rozdzieleniu tego, co zmysłowe, i tego, co nadzmysłowe, rozdzieleniu, które dopiero w postaci symbolu umożliwia zawitanie świata nadzmysłowego w świat zmysłowy”[93]. Lurker komentuje to następująco: „Mit i symbol mogą wręcz tworzyć jedność, kiedy mityczna treść wyrażana jest w sposób symboliczny”[94], co nie oznacza, że symbol może być tożsamy z mitem, bowiem zawsze jest tylko fragmentem, choćby i skupił w sobie wielość znaczeń, nie obejmie całości tego, co nadzmysłowe.

Godząc się z Northropem Frey’em, że literatura to wyraz „przymusu tworzenia w obliczu chaosu”[95], można by przyjąć, że celem działań twórczych jest oswojenie tego chaosu; rozpoznanie go poprzez wykrycie zależności i miejsc stałych. Chaos tym samym wydaje się uporządkowany. Być może dlatego Jungowska koncepcja archetypów jest nadal intersująca. Na gruncie literaturoznawstwa – według strukturalistycznej koncepcji Frey’a – archetyp jest powracającym obrazem, który pozwala „zintegrować

---

[90] M. Lurker, dz. cyt., s. 33.
[91] Zob. tamże, s. 32. W niniejszej pracy, zwłaszcza w rozdziałach poświęconych analizie twórczości Leśmiana, posługuję się terminem symbol, mając na myśli to pierwsze, szerokie znaczenie.
[92] Tamże, s. 58.
[93] Cyt. za: tamże, s. 56.
[94] Tamże.
[95] Cyt. za: A. Burzyńska, M. P. Markowski, dz. cyt., s. 61.

nasze doświadczenie literackie" już przez połączenie dwóch tekstów, w których takie miejsce wspólne występuje[96]. Relacja między archetypem a dziełem jest dwukierunkowa: archetyp jest obecny w dziele, a dzieło reprezentuje archetyp[97]. Archetyp przejawia się w symbolach – o czym była już mowa.

„Obraz, słowo i dźwięk odsyłają poza siebie" – to twierdzenie Lurkera jest jak najbardziej trafne i dotyka funkcjonowania symbolu w dziele sztuki. Chodzi tu o coś więcej niż wskazywanie na konkretny desygnat. Sztuka jest po to, by – paradoksalnie – wyrażać to, czego wyrazić się nie da, a raczej by wskazywać na ten przeczuwany obszar. Dla badacza więc „wszystkie dzieła sztuki jako takie już są symboliczne", co można uogólnić: „cała sztuka jest symboliczną reprezentacją" ogólniejszej prawdy[98]. Symbol artystyczny żywi się inspiracją, intuicją, imaginacją i fantazją[99], dlatego też doszukiwanie się powinowactw między baśnią, mitem i poezją jest możliwe. Tworzywem w tych trzech wypadkach jest słowo: „Język to medium, w którym rozbłyskuje widzialna i ukryta pełnia świata. Prawdziwe słowo, adekwatny do rzeczywistości język jest odbiciem zrodzonego z woli Boga porządku"[100].

3. „Równania kulturowe", czyli mit w literaturze

Mit jako światopogląd można utożsamiać z pierwotnym *mythos*, zaś mit w literaturze odnosi się często do mitologii, czyli niebezpośrednio do sfery *mythos*. To rozróżnienie jest konieczne, gdyż pierwotnie mity występowały w formie oralnej i za pomocą alegorii oraz symboli wyjaśniały pochodzenie świata, ludzi i bogów, a ich podstawową funkcją było organizowanie wierzeń i wyobrażeń o świecie danej społeczności. Z czasem, gdy zaczęto te opowieści spisywać, zaczęły one tracić bezpośrednią więź z wierzeniami i światopoglądem.

---

[96] Tamże, s. 60.
[97] M. P. Markowski porównał tę zależność do Platońskiej teorii idei. Zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski, dz. cyt., s. 62.
[98] Por. M. Lurker, dz. cyt., s. 92.
[99] Por. tamże.
[100] Por. tamże, s. 101.

W filologicznej interpretacji, przy sięgającym do źródłosłowu założeniu Rolanda Barthesa, że mit jest „słowem", pojawia się zastrzeżenie, że chodzi tu o słowo mówione, które jest werbalną ilustracją do obrzędu. Polega to na wysłowieniu magicznego aktu. Związki mitu z religią wydają się pierwszorzędne, ale to literatura jest często słusznie nazywana „czułym sejsmografem", który wychwytuje zmiany, jakie zachodzą w otaczającej rzeczywistości. Oznacza to, że obecność mitu w religii jest trwała, tak jak i sama religia musi opierać się na tradycji i być w swych dogmatach niezmienna. Literatura (czy szerszej: sztuka) wychwytuje zaś wszystkie zmienności. Mit przenikając do literatury, nie musi tracić związku z religią, choć często tak się dzieje. Jego tworzywem jest ekspresja słowna. Michał Głowiński, definiując mit, zwrócił uwagę na to, że jego istoty nie wyznaczają poszczególne składniki, lecz sposób ich powiązania w całość. To jest ta struktura mityczna, oddająca budowę świata. Ona jest niezmienna, rożne są natomiast sposoby werbalizacji mitu[101].

Pierwsze mitologie[102] zawierały mity, które ze względu na podejmowany temat zwykło się dzielić na: teogoniczne (o bogach), kosmogoniczne (o powstaniu świata) antropogenetyczne (o stworzeniu człowieka), genealogiczne (o pochodzeniu rodów) oraz eschatologiczne (podejmujące problem śmierci i życia pośmiertnego). U genezy mitów leży elementarne dążenie, by uzyskać odpowiedź na nurtujące pytania i nasycić pierwotną ciekawość. „Mitologia – stwierdza Karen Armstrong – to dyskurs, którego potrzebujemy w sytuacjach ostatecznych"[103]. Ta teza z pewnością sprawdza się w odniesieniu do kultur pierwotnych, w których mit występował w formie ustnej. Kiedy zaś zaczęto spisywać opowieści, mit stracił więź ze sferą *sacrum* i zmieniły się jego funkcje. Co istotne, dał początek literaturze, gdyż pierwsze gatunki powstały jako zapis mitu (np. epos) bądź obrzędu mającego w nim uzasadnienie (tragedia)[104]. Właściwie mit zapisany to w pewnym sensie już mit zdegradowany, to znaczy: niepełniący swoich podstawowych funkcji, w tym poznawczej, sakralnej czy światopoglądowej, a mimo wszystko, paradoksalnie, pełniący te funkcje, tylko nie odnosząc się wprost do spisanej historii, lecz w odniesieniu do prawdy *mythos*, która je poprzedziła i wykreowała. Nie

[101] Definicja mitu jest podana na s. 76 niniejszej rozprawy.
[102] Mitologia to „zespół mitów funkcjonujących w obrębie danej kultury, także systematyczny zapis tych mitów" – M. Głowiński, [hasło:] *Mitologia*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 315.
[103] K. Armstrong, dz. cyt., s. 35.
[104] Zob. M. Głowiński, [hasło:] *Mit*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 315.

trzeba wierzyć w męki Tantala, by mieć wyobrażenie, że prawdziwe okrutne cierpienie istnieje, ponadto przykład bohatera greckiej mitologii pokazuje, iż kara nie musi być współmierna do przewinienia. W dużym uproszczeniu, najstarsze eposy mówią o wytrwałości na miarę człowieka, o godnym znoszeniu przeciwności i celowości istnienia: *Iliada* – pokazuje jak być wytrwałym w walce (nie tylko z gniewem), *Odyseja* – jak wytrwale dążyć do celu. (W ten sposób widział je Maciej Wojtyszko, mówiąc o najstarszych eposach jako o bajkach terapeutycznych[105]. Takie też jest najbardziej oczywiste odczytanie *Przygód Sindbada Żeglarza*). Celowo użyłam tu słowa „wytrwałość", czyli 'zdecydowane w działaniu lub dążeniu do czegoś', bowiem życie trzeba wy-trwać, nadając temu, co przemija, trwały sens.

A wracając to mitów: można powiedzieć, że nawet najbardziej oderwane od aktualnej rzeczywistości przykłady przekazują konkretne wzorce, pokazując, że sfera uczuć i namiętności dotyczy w tym samym stopniu mitologicznych herosów i każdego człowieka. Stąd też mit bardzo szybko zaczął być wykorzystywany w obrębie fantastyki i cudowności, i w tym obszarze wydaje się, że nadal pełni jedną ze swoich podstawowych funkcji – mianowicie: terapeutyczną.

Od powstania najwcześniejszych literatur mit (przede wszystkim śródziemnomorski i judeochrześcijański) był rezerwuarem motywów, wątków i postaci, które zostały rozmaicie wyzyskane przez twórców kolejnych epok[106]. Elementy mitu mogą funkcjonować w utworze jako reinterpretacja mitologicznego motywu czy postaci; prefiguracja, gdy losy bohatera wydają się przesądzone przez podobieństwo do dziejów postaci mitycznej; inkrustacja, polegająca na wykorzystaniu mitu w funkcji ornamentacyjnej; rewokacja, gdy motyw mitologiczny zostaje przywołany w niezmienionych znaczeniu. Jak podaje *Słownik terminów literackich*:

> Znaczenie m. w utworze lit. nie jest uzależnione od jego znaczenia w pierwowzorze, zależy od kultury epoki, intencji pisarza itp.; ten sam motyw zaczerpnięty z m., opracowywany wielokroć w ciągu wieków, w każdej epoce nabiera nowych znaczeń, służy wyrażeniu innej problematyki, innej wizji świata, niekiedy zaś staje się elementem konwencji […][107].

---

[105] Zob. *Człowiek wielu profesji, talentów i pasji* [wywiad E. Wozowczyk-Leszko z M. Wojtyszką], „Bibliotekarz Lubuski" 2011, nr 1.

[106] Zob. m.in.: E. Kuźma, *Kategoria mitu w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4; H. Markiewicz, *Literatura a mity*, „Twórczość" 1987.

[107] M. Głowiński, [hasło:] *Mit*, [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 315.

Każda epoka literacka miała swoje ulubione tematy, symbolikę, problematykę, sposoby wyrażenia – słowem: wszystko, w czym uobecniał się tzw. duch epoki.

Sztuka średniowiecza żywiła się Biblią. Renesans zachłysnął się antykiem. Barok odwrócił się od ideałów klasycznych, ale zafascynował eposem i homeryckimi bohaterami. Oświecenie zapatrzyło się w Orient i wróciło do mitów śródziemnomorskich, których znajomość świadczyła o erudycji pisarza. Romantyzm poszukiwał w micie prawdy objawionej, jądra bytu, a w wersji polskiej – dodatkowo widząc w sytuacji zniewolonego narodu i wątki prometejskie, i Chrystusa narodów. Pozytywizm programowo odrzucił mit, co nie znaczy, że poszczególni autorzy przestali z niego korzystać. Młoda Polska znacznie chętniej odwoływała się do mitologii, co nie dziwi, biorąc pod uwagę wpływ myśli Nietzschego. Dwudziestolecie, ciesząc się z odzyskania niepodległości, miało mnóstwo obaw, stąd np. odżył mit Attyli. Poezja wojny i okupacji, czasu „apokalipsy spełnionej", odwoływała się do mitu arkadyjskiego. Chyba nigdy wcześniej literatura nie miała tak ambiwalentnego stosunku do mitu, jak twórczości po roku 1945[108].

Różny był też los konkretnych bohaterów i bogów mitycznych i mitologicznych, którzy co jakiś czas wracali do mody literackiej, by kolejna epoka znowu mogła je odłożyć do lamusa. Tak stało się np. z postacią Dionizosa. Zapomniany przez stulecia bóg wina i ekstazy został jednym z ważniejszych symboli literackich Młodej Polski – symbolem, w którym „wyraża się cała epoka wraz z jej zawikłaniami światopoglądowymi i artystycznymi"[109].

Jak widać, topika to nie tylko zbiór toposów przewijających się przez literaturę wszystkich epok: „poszczególne jej elementy są w sprzyjających warunkach aktualizowane, by wejść w obieg bynajmniej nie w roli zabytku muzealnego, szacownego, ale i skostniałego świadectwa przeszłości"[110]. Tradycyjne motywy są aktualizowane, by mogły wyrazić najbardziej nośne treści, czyli to, co w danej epoce żywotne. Nie sam mit powraca, raczej jego elementy, on sam bowiem nie musi powracać, gdyż ciągle jest, trwa poza miejscem i czasem, a artysta może po niego sięgnąć dla własnych celów. I czynią to przede wszystkim poeci. Niewątpliwie miał

[108] Szerzej zob. S. Stabryła, *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976-1990*, Kraków 1996.
[109] M. Głowiński, *Mity przebrane*, s. 6.
[110] Tamże, s. 6-7.

rację Zygmunt Łempicki, twierdząc: „Tęsknota do mitu jest jednym z najcharakterystyczniejszych przejawów głębokiej natury poetyckiej”[111]. Potrzeby, które tkwią u genezy mitu, są niezmienne, ale równocześnie sama treść mitu może otrzymać nowe funkcje, nowe sensy naddane, które jednak w jakimś stopniu pozostaną w związku w sensem pierwotnym. Przywołanie np. jednego z bogów greckich zawsze miało coś na celu, choćby i nawet ta postać wystąpiła w dziele w funkcji ornamentacyjnej. Michał Głowiński nazywa to zjawisko aktualizacji mitu „równaniem kulturowym”[112].

W kulturze europejskiej sięganie do źródeł, tj. antyku i Biblii, nie przestaje być aktualne, przede wszystkim dlatego, że jest to zrozumiały kod, system symboli i znaczeń, których przywołanie powinno być czytelne dla Europejczyka. By zrozumieć teraźniejszość, trzeba zadać pytanie o przeszłość i mieć świadomość, gdzie się chce widzieć w przyszłości. Mit zawsze może być paralelą do tego, co teraz. Jest przydatny literaturze, by *per analogiam* mogła ona pomóc tłumaczyć świat i zasady, jakie nim rządzą. W ten sposób mit, podobnie jak baśń i sen, jest łącznikiem między czasami.

Powyższe spostrzeżenia dotyczą nie tyle mitu, co elementów mitologii w literaturze. Inną kwestią jest tworzenie własnych mitów przez konkretne epoki. Na przykład mit Napoleona w literaturze polskiej realizował potrzebę dania nadziei na odzyskanie niepodległości (zob. np. *Pan Tadeusz*). Z tego względu należy do grupy mitów socjopolitycznych – chętnie tworzonych w romantyzmie dla konsolidacji narodu. W literaturze są też obecne mity historiozoficzne, np. rewolucji, pracy i sztuki – tych potrzebowało zwłaszcza dwudziestolecie międzywojenne.

Elementy mitów i mitologii wykorzystywano w sztuce w rozmaitych celach. W historii literatury są też przypadki znacznie głębszego zawierzenia pierwotnemu *mythos*. Taki pierwszy, nowożytny zwrot do mitu nastąpił w romantyzmie. Powołam się na jeden przykład z tej epoki.

W Mickiewiczowskiej balladzie *Romantyczność* narrator pochyla się nad przeżyciem Karusi i wiarą gawiedzi, że to, co czuje osamotniona dziewczyna, jest

---

[111] Z. Łempicki, *Demon antyku a kultura nowożytna*, Warszawa 1933, s. 23; cyt. za: M. Głowiński, *Mity przebrane*, s. 7. Tę tęsknotę świetnie rozumiał Ryszard Przybylski, którego pierwsza książka *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach* (Warszawa 1966) *poetów* dotyczyła jakże różnych poetów: O. Mandelsztama, T. S. Eliota i T. Różewicza.
[112] Zob. M. Głowiński, *Mity przebrane*, s. 8.

prawdą. Poza wszystkimi oczywistościami, że *Romantyczność* to manifest światopoglądowy, że głos w sporze z klasykami, że utwór polemiczny – jest to dzieło, które niezwykle sugestywnie oddaje sytuację wyboru między *mythos* a *logos*. Poeta wybiera „czucie i wiarę", odrzucając „szkiełko i oko" mędrca, tym samym odrzuca *logos*. Co istotne, akcja ballady toczy się w miasteczku, w dzień, wśród ludzkiego zbiegowiska, a narrator-obserwator jest jak przybysz z zewnątrz chcący wkroczyć do pierwotnego świata, któremu zawierza. Tym samym sprzeniewierza się temu, co osiągnął *logos*, prawda „starca" go nie interesuje. Jest to wybór prawdy mitu, z którym zwykle wiąże się odrzucenie własnego „tu i teraz", odsunięcie od aktualnego świata. To „odejście od rozumu" jest niezwykle trudne, wymaga sprzeciwienia się temu, co wie racjonalny umysł. Ale – jak się okazuje – można taką sytuację pojmować jako świadomy wybór poety. Pójście drogą mitu otwiera przed nim nowe/nienowe, bo jakby już kiedyś widziane, przestrzenie.

Gest Mickiewicza na swój własny, indywidulany sposób powtórzył Bolesław Leśmian w balladzie *Głuchoniema*. Tytułowa dziewczyna to figura tajemnicy, która jest niewysławialna, szczelnie zamknięta, niedająca szansy na kontakt. Poeta wyraził nadzieję: „Ja – chciałem być jej śmiercią, aby w jej milczeniu / Znaleźć strunę, na której Bóg dłonie położył" (PZ, 46), i wydaje się, że to wyznanie jest znacznie bardziej autentyczne, gdyż nie jest manifestem, lecz czystym pragnieniem, któremu niepotrzebny osąd gawiedzi ani żadnych klasyków. Tą samą drogą podążył Tadeusz Nowak. W jeszcze inny sposób zwrócili się do mitu: Bruno Schulz czy Józef Czechowicz – dla nich wejściem do prawdziwego mitu jest dzieciństwo i w ich ujęciach ta sfera pierwszych doznań to coś więcej niż odświeżenie arkadyjskiego toposu. Tak więc w twórczości różnych autorów rysują się rozmaite ścieżki mitu, ale te dwie dominują, tj. powrót do stanu człowieka pierwotnego lub powrót do dzieciństwa (a pobocznymi ścieżkami chadza mit zdegradowany i mit „zły" – obecny w literaturze XX wieku[113]).

Jest jeszcze inny rodzaj twórczego działania związanego z mitem, na wskroś indywidualny i łączący uniwersalne treści z najbardziej intymnym przeżyciem – mianowicie: mitotwórstwo, czyli działanie twórczej siły poetyckiej wyobraźni

[113] Zob. A. Szóstak, *Realizm zmityzowany. O „złym" i „dobrym" micie w prozie współczesnej po 1989 roku*, [w:] *Wokół tekstów kultury. Literatura – Język – Teatr – Internet*, „Filologia Polska" 4, red. M. Januszewicz, T. Ratajczak, Zielona Góra 2009, s. 221-231.

powołującej mit. Efektem jest dzieło, w które zostają wpisane elementy porównywalne do efektów „myślenia mitycznego" (archaicznego, pierwotnego). Ten rodzaj pracy umysłu Ilona Błocian charakteryzuje jako

> typ myślenia odzwierciedlający się w micie; jego cechy charakterystyczne to: brak czynności zasad logiki formalnej, utożsamienie podmiotu i przedmiotu poznania, nieustanna skłonność do transformacji wątków, postaci, operowanie symbolem i obrazem, cykliczne ujęcia czasu, koncentracja w przedstawieniu przestrzeni na *axis mundi*, imperatywność w narzucaniu własnego obrazu rzeczywistości, dosłowność i in.[114]

W przypadku wybitnych jednostek twórczych można mówić o micie osobistym (jednostkowym). Ta kategoria oznacza indywidualne przeżycie mitu zbiorowego; wymiar życia psychicznego jednostki, w którym dochodzi do głosu aspekt historyczno--społeczny (zgodnie z poglądami Junga: „Na treści nieświadome składają się treści biograficzne, jednostkowe, ale podłożem ich jest nieświadomość zbiorowa"[115]). Termin spotkał się z krytyką (jego zasadność podważył Gilbert Durand)[116], mimo to w literaturoznawstwie ta kategoria wydaje się uzasadniona, chociażby w przypadku takich indywidualności jak Bolesław Leśmian czy Bruno Schulz.

Gdy pada hasło „mitotwórstwo", bodajże najbardziej oczywistym skojarzeniem jest proza poetycka Schulza. Tymczasem wcześniej i nie mniej genialnie w dziedzinę prywatnego mitotwórstwa wkroczył starszy od Schulza zaledwie o piętnaście lat Leśmian. Jego drugi wydany tomik, *Łąka* z 1920 roku, zawiera już zupełnie skrystalizowany światopogląd poety, zaś około siedmiu lat wcześniej ukazały się *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza*. Zasadna będzie więc hipoteza, że Leśmian wszedł w mit przez drzwi baśni.

W kontekście tej twórczości istotna jest wspomniana już kwestia desakralizacji mitu. „Równanie kulturowe" bowiem oznacza powrót w literaturze danego mitu, mitemu, postaci mitycznej, struktury mitycznej itd., co nie znaczy, że wykorzystany element pełni zawsze te same funkcje. Mity – pojmowane jako narracja – przekształcają się, co jest naturalne w procesie historycznoliterackim. Utrata związku

---

[114] I. Błocian, dz. cyt., s. 11; badaczka oparła się na ustaleniach E. Nowickiej – por. E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 2007, s. 390-402.
[115] I. Błocian, dz. cyt., s. 228.
[116] Zob. tamże, s. 30-31.

z *sacrum* zwykle wiąże się z degradacją mitu[117] – na tej drodze niektórzy badacze upatrują przejście mitu w baśń.

Klechdy sezamowe i *Przygody Sindbada Żeglarza* można rozpatrywać jako mity zdegradowane – do tej kwestii jeszcze wrócę. Jednakże pewne elementy mitu, pierwotnie wykorzystane przez autora w baśniach dla dzieci, następnie użyte w poezji – w tej najbardziej oryginalnej twórczości Leśmiana zdają się odzyskiwać związek ze sferą *mythos*. To jest jedna z najważniejszych tez mojej rozprawy, którą postaram się udowodnić w analitycznej części pracy.

4. Baśń – mit zdegradowany

Rozważania na temat baśni można zacząć analogicznie jak w wypadku mitu, czyli od postawienia pytania „czym jest?" i szybkiej konstatacji, że termin należy do trudno definiowalnych.

Teoria literatury odróżnia baśń od bajki[118], ale obecnie w odniesieniu do licznej grupy utworów dla dzieci oba terminy często są utożsamiane. Rozpatrując baśń diachronicznie, również widać, że nie obejdzie się bez użycia terminu bajka.

Najstarsze, udokumentowane bajki (nie: baśnie) wschodnie, indyjskie i arabskie, liczą kilka tysiącleci, ale najbardziej znanymi starożytnymi utworami tego typu są bajki Ezopa z VI w. p.n.e. (spisane w IV wieku przez Demetriusza). Zaś nowożytną europejską baśń (nie: bajkę) literacką datuje się na rok 1550, kiedy to w Wenecji wydano *Przyjemne noce* Straparoli. W 1697 roku ukazały się *Historie lub opowieści z czasu przeszłego* Charlesa Perraulta, do dziś popularne i znane bardziej z podtytułu *Bajki Babci Gąski*. W latach 1704-1717 wyszła edycja *Tysiąca nocy i jednej* w opracowaniu Antoine'a Gallanda, a w 2. połowie XVIII wieku ukazało się polskie tłumaczenie zbioru baśni wszechczasów.

[117] Na temat degradacji mitu zob. B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2009, zwł. *Metodologiczne aspekty opisu degradacji mitu w literaturze fantasy*.

[118] Bajka to gatunek literatury dydaktycznej; zwykle niezbyt obszerna powiastka, której bohaterami są zwierzęta, ludzie lub przedmioty czy rośliny, zawierająca czytelny morał. Zob. J. Sławiński, [hasło:] *Bajka*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 55.

Jak widać tytuły, w których pojawiają się takie nazwy gatunkowe, jak bajka, historia czy opowieść, odnoszą się do pierwszych baśni lub fabuł, które w kolejnych wiekach, jako przeróbki, adaptacje czy parafrazy, zaczęły funkcjonować w nowej formie – jako baśń przeznaczona dla dzieci (przykładem mogą być *Przygody Sindbada Żeglarza*).

Baśń i bajka to jedne z najważniejszych gatunków ustnej literatury ludowej, do której zalicza się też m.in. podania i legendy – również te terminy bywają stosowane wymiennie z baśnią. Zgodnie z definicją słownikową baśń to:

> niewielkich rozmiarów utwór o treści fantastycznej, nasyconej cudownością związaną z wierzeniami magicznymi, ukazujący dzieje ludzkich bohaterów swobodnie przekraczających granice między światem poddanym motywacjom realistycznym a sferą działania sił nadnaturalnych. B. utrwaliła zasadnicze elementy ludowego światopoglądu: wiarę w nieustającą ingerencję mocy pozaziemskich, antropomorficzną wizję przyrody, niepisane normy moralne, ideały więzi społecznych i sprawiedliwych zachowań. Istnieje bogaty repertuar motywów i wątków baśniowych, które powracają w tekstach reprezentujących kultury bardzo od siebie odległe zarówno w czasie, jak i w przestrzeni[119].

Baśń to na gruncie teorii literatury pojęcie nie tak wieloznaczne jak mit, bo odnoszące się do konkretnego gatunku epickiego, niemniej dziś, gdy na rynku wydawniczym jest tak wiele publikacji przeznaczonych dla dzieci, potrzebujące przedefiniowania[120].

W historii badań nad baśnią, a także we współczesnym dyskursie naukowym – co dla moich rozważań najważniejsze – baśń często była (i jest) zestawiana z mitem. Z cytowanej definicji słownikowej wynika, że baśń, podobnie jak czyni to mit, przekazuje elementarną wiedzę o zasadach rządzących światem, jest skarbnicą wątków dla późniejszych dzieł, a przez to płaszczyzną do różnorodnych odniesień. Warto podkreślić, że zarówno baśń, jak i mit w swoich pierwotnych formach były przekazywane drogą ustną.

Zwięzłą definicję zaproponowała Anna Czabanowska-Wróbel: „Baśń to ludowa ustna bajka magiczna[121], ale także zapisany utwór literacki o większych lub mniejszych

---

[119] J. Sławiński, [hasło:] *Baśń*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 61.

[120] Zwłaszcza w odniesieniu do książek dziecięcych rodzi się mnóstwo wątpliwości, bo czy baśnią jest historia, w której wilk zjada Czerwonego Kapturka, a nie przychodzi myśliwy i nie ma *happy endu*? A co zrobić z książką obrazkową, ilustrującą dzieje znanej baśniowej postaci, lub słuchowiskiem zawierającym „kanoniczną" wersję konkretnej baśni?

związkach z folklorem, **baśń literacka**, która nie musi być transformacją ludowego wzoru”[122]. Wynika z tego, że nawet najbardziej autorska, oryginalna baśń jest powiązana z całością kultury określonego kręgu, który ma swoje obrzędy i obyczaje, a także wytwory artystyczne: literackie, muzyczne czy plastyczne[123].

Jako pierwsi obecności baśni i równolegle mitu w twórczości ludowej zaczęli poszukiwać romantycy, widząc w tym obszarze świeże źródło inspiracji.

„Romantycy – stwierdził Adrian Jakuboze – uznali ludowe pieśni i bajki za prawdziwy głos ludzkości”[124], stąd nie dziwi fakt, że ten gatunek zaczęli uprawiać najwięksi twórcy epoki: Wolfgang Goethe (np. *Baśń* z 1795), Novalis (*Baśń o Różyczce i Hiacyncie*, 1798) czy Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (*Dziadek do orzechów*, 1816), a na gruncie polskim bajki pisali: Aleksander Fredro, Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki. Najmłodsi czytelnicy do dziś czytają baśnie zebrane przez Jacoba i Wilhelma Grimmów (po raz pierwszy wydane jako *Baśnie domowe i dziecinne* w latach 1812-1815) oraz baśnie Hansa Christiana Andersena (*Baśnie opowiadane dzieciom* ukazywały się w latach 1835-1872). Ponadto na ziemiach polskich pojawiały się, poza tłumaczeniami i rymowanymi dziełami literackimi, zbiory rodzimych opowieści ludowych: Karola Balińskiego *Powieści ludu polskiego spisane z podań* (1842), Lucjana Siemieńskiego *Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie* (1845), Romana Zmorskiego *Podania i baśnie ludu na Mazowszu* (1852) oraz Antoniego Józefa Glińskiego *Bajarz polski* (1853)[125].

Zainteresowanie twórczością ludową zaowocowało też pierwszymi pracami teoretycznymi poświęconymi baśni, w których zaczęto łączyć ten typ utworów z mitami. W wydanym w 1724 eseju Bernarda de Fontenelle’a zatytułowanym *Pochodzenie baśni*, autor utożsamił je z mitami, taktując jako wyraz przesądów[126]. Więcej uznania dla baśni miał Wilhelm Grimm, ale również zainteresowało go zjawisko występowania podobieństw w opowieściach różnych ludów, które by mogły wskazywać na wspólne źródło:

---

[121] Bajka magiczna to niewielki utwór o treści fantastycznej. Termin tożsamy z baśnią – według podziału zaproponowanego przez W. Proppa w *Morfologii bajki*.
[122] A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 10-11.
[123] Zob. M. Głowiński, [hasło:] *Folklor*, [w:] *Słownik terminów literackich*, 161-162.
[124] A. Jakuboze, *Metodologia badań baśni. Problemy i propozycje rozwiązań*, [w:] *Baśń – oralność – zagadka. Studia i materiały*, t. 1, red. J. Z. Lichański, Warszawa 2007, s. 12.
[125] Zob. tamże, s. 16.
[126] Zob. M. Jakuboze, dz. cyt., s. 11.

> […] wszędzie pojawiają się podobieństwa, zadzierzgnięte wcześniej związki, tajemne pokrewieństwa, których pochodzenie ginie w mroku, ale które pozwala myśleć o wspólnym przodku; istnieje analogiczny proces rozwoju; ale warunki i różnice zewnętrzne kształtują się odmiennie. Oto dlaczego spotykamy, obok zgody wewnętrznej, różnice w zewnętrznym ukształtowaniu[127].

Te spostrzeżenia pozwoliły Grimmowi wysnuć „hipotezę o zrodzeniu się baśni z mitów praindoeuropejskich"[128], rozwijaną następnie przez Maxa Müllera w *Mitologii porównawczej* (1854), który również dopatrywał się mitologicznej genezy tradycyjnych baśni.

Jak zauważył Jakuboze, na współczesny stan badań nad baśnią wpłynęła „szkoła fińska"[129], ustalenia Władimira Proppa oraz psychologia głębi.

Osiągnieciem „szkoły fińskiej" jest system Aarne-Thompsona dzielący bajki na historie o zwierzętach, zwyczajne bajki ludowe i opowieści humorystyczne. W drugiej najliczniejszej grupie znajdują się opowieści magiczne (obok religijnych, romansowych i opowieści o głupim olbrzymie), które dzielą się na podkategorie ze względu na obecność konkretnego elementu cudowności (np. magiczny przedmiot czy nadprzyrodzona zdolność). W oparciu o tę klasyfikację Julian Krzyżanowski dokonał systematyki polskich opowieści ludowych[130]. Odwołał się do niej także Władimir Propp, proponując własną *Morfologię bajek*, ale sprawdzającą się jedynie w odniesieniu do utworów czerpiących z folkloru. Metoda spotkała się z krytyką, niemniej wpłynęła na poglądy Claude'a Lévi-Straussa i jego koncepcję mitemów.

Psychologia głębi natomiast wykorzystała struktury baśniowe dla potwierdzenia swoich teorii. By dojść do tego wniosku, wystarczy już przegląd tytułów publikacji czołowych przedstawicieli tego nurtu: *Baśniowość w snach* Zygmunta Freuda (1913), *Fantazja snu i baśni* Maxa Müllera czy *Psychologia baśni* Maxa Lüthiego (1964). Interesujące okazały się poglądy przedstawiciela psychologii humanistycznej, Brunona Bettelheima, gdyż wyraźnie wpłynęły na opinie współczesnych badaczy baśni, którzy skupiają się przede wszystkim na jej roli terapeutycznej i widzą w niej nośnik wartości,

[127] Cyt. za: tamże, s. 17.
[128] Tamże.
[129] W 1907 roku grupa fińskich badaczy założyła Federację Folklorystów, do której dołączyli Antti Aarne i Stith Thompson, autorzy klasyfikacji wątków baśniowych (ATh).
[130] Zob. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w ujęciu systematycznym*, Wrocław 1962.

co z drugiej strony ma też związek z dość nową odmianą literatury przeznaczonej dla dzieci, tj. tzw. baśnią terapeutyczną.

Bettelheim, rozpatrując zagadnienie „baśń a mit", pisał m.in. o tym, że baśnie przedstawiają integrowanie się osobowości, z kolei mit pokazuje osobowość idealną. To rozróżnienie wynika przede wszystkim z uwzględnienia perspektywy odbiorcy danego typu opowieści. Baśnie są skierowane głównie do dzieci, a ich rolą jest wprowadzanie w dorosłość. Tym samym są literackim *rite de passage* (rytuałem przejścia).

Tej problematyce dużo uwagi w swoich publikacjach poświęcił Grzegorz Leszczyński. Również według niego baśń nawiązuje do rytuałów inicjalnych, podczas gdy mit „wyrasta z pierwotnych obrzędów religijnych i pradawnego wyobrażenia o świecie"[131]. Śladem rytuału wtajemniczenia jest struktura baśni budowana na schemacie fabularnym: opuszczenie domu – sprostanie próbom i przeciwnościom losu (inicjacja) – powrót do domu dopiero po osiągnięciu mądrości, wiedzy, dojrzałości. Baśnie pokazują jak żyć, mit zaś nadaje temu życiu celowość i wpisuje je w większy porządek. I jedne, i drugie opowieści posługują się językiem symbolicznym, który m.in. wskazuje na archetypalne wzorce:

> Baśni[e] – potwierdzają to interpretacje współczesne inspirowane Jungowską psychologią archetypów – odnoszą się więc nie tylko do sfery młodzieńczej inicjacji, przeciwnie, porządkują wizję całego ludzkiego życia: wzrastania, poszukiwania tożsamości, dorastania do prawdy i wolności, przeżywania miłości, spełnienia człowieczeństwa, ale również przeżywania bólu, bez którego ta pełnia nie jest możliwa do osiągnięcia. […] Zawarta w rytuale inicjacyjnym sugestia wzrostu odnosi się do całej egzystencji, bo zawsze człowiek musi wznosić się, zawsze staje wobec wyborów, zawsze dotyka go ból zła, zawsze krwawią rany odrzucenia, samotności i zdrady[132].

Baśnie, podobnie jak mity, są „wieczne", tzn. dotykają kwestii, które zawsze będą elementarne dla człowieka – te same elementy strukturalne są aktualizowane w niezliczonej ilości tekstów pochodzących z rozmaitych kręgów kulturowych[133]. Są i różnice. Mit splata się z innymi mitami, tworząc mitologiczną „konstelację", dlatego

[131] G. Leszczyński, *Wstęp*, [do:] *Kulturowe konteksty baśni*, t. 1: *Rozigrana córka mitu*, red. G. Leszczyński, Poznań 2005, s. 7.
[132] Tamże, s. 8-9.
[133] Por. tamże, s. 9.

też ten sam bóg czy heros jest obecny w wielu opowieściach. Mity uzupełniają się, dając wyobrażenie o świecie. Baśń jest inaczej powiązana z podobnymi jej fabułami – mianowicie, różni bohaterowie mogą symbolizować to samo, i tak np. Głupi Jaś jest męską wersją Kopciuszka, Gerda z *Królowej Śniegu* ma wiele wspólnego z Elizą z *Dzikich łabędzi*[134]. Jednakże najważniejszą różnicą jest związek z *sacrum* – w micie i jego brak – w baśni, stąd też zrodził się pogląd o baśni jako micie zdegradowanym. Pisał o tym m.in. Eleazar Mieletinski w *Poetyce mitu*:

> Podstawowymi szczeblami przekształcania się mitu w bajkę są: derytualizacja i desakralizacja, osłabienie niezachwianej wiary w prawdziwość „zdarzeń" mitycznych, rozwój świadomej fikcji, utrata etnograficznej konkretności, zastąpienie mitycznych bohaterów zwykłymi ludźmi, czasu mitycznego – czasem bajecznym, nieokreślonym, osłabienie lub utrata etiologizmu, przeniesienie uwagi z losów zbiorowych na indywidualne i z kosmicznych na społeczne, z czym łączy się pojawienie się wielu nowych fabuł oraz pewnych strukturalnych ograniczeń[135].

Rosyjski mitoznawca nie miał wątpliwości, że bajka (w znaczeniu: baśń) wywodzi się z mitu i uważał, że bajkową semantykę można interpretować jedynie z perspektywy źródeł mitycznych[136]. We wcześniejszej refleksji nad baśnią zdarzały się poglądy odwrotne. Już w oświeceniu Giambattista Vico głosił, że to baśń jest najstarszym językiem poetyckim i ten pogląd podchwycili młodopolanie (eksplicytnie wyraził go Tadeusz Sinko w artykule *Świat baśni* z 1918 roku, a implicytnie był wpisany w wiele utworów twórców tej epoki)[137]. Również Wilhelm Wundt, niemiecki filozof i psycholog z przełomu wieków XIX/XX, w swoich pracach zawarł przekonanie o pierwotności baśni.

W obecnych badaniach nad baśnią często przywołuje się myśl Friedricha von der Leyena, że „Baśń jest rozigraną córą mitu", ale relacja między baśnią a mitem jest obustronna, gdyż: „Baśń może poprzedzać mit, baśń z mitem splatają się, nadając im nowy blask"[138]. Pytanie o to, co było pierwsze, przypomina powszechnie znany

---

[134] Między innymi ten temat poruszają Katarzyna Miller i Tatiana Lichocka w swoich rozmowach wydanych jako *Bajki rozebrane. Jak odnaleźć się w swojej baśni*, Łódź 2009.
[135] E. Mieletinski, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, przedm. M. R. Mayenowa, Warszawa 1981, s. 326.
[136] Zob. tamże, s. 324-325.
[137] Zob. A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt.
[138] F. von der Leyen, *Mit i baśń*, tłum. R. Handke, „Pamiętnik Literacki" 1973, z. 1, s. 290; cyt. za: G. Leszczyński, *Wstęp*, dz. cyt., s. 7.

dylemat przyczynowo-skutkowy: „jajko czy kura?”. Można przyjąć, że przed baśnią i przed mitem był pierwotny *mythos*.

Nie budzi natomiast wątpliwości twierdzenie, że i mit, i baśń powstały, by tłumaczyć świat; są opowieściami mającymi m.in. funkcję terapeutyczną, gdyż mogą redukować poziom lęków i obaw przez prezentowanie pewnych modelowych sytuacji.

Mity i baśnie mają wiele wspólnego ze snem – te trzy terminy często są wymawiane przez badaczy z wielu dziedzin naukowych w jednym ciągu. Łączy je to, że „znajdują się poza logos oraz dającą się nam doświadczyć i uchwycić rzeczywistością”[139]. Dotykają tych rejonów, które są p o z a, niedostępne wiedzy, lub niedające się raz na zawsze poznać.

„Baśnie (tak samo zresztą jak mity) wypływają z obrazowego myślenia, które odpowiada wczesnym szczeblom rozwoju ludzkości”[140] – stwierdził Lurker. Dla psychologii głębi język snów jest językiem baśni, o czym była już mowa. Baśnie – według Eugena Drewermanna – są „pozostałościami z przedszkola ludzkości […]. Ich język jest językiem snów […] tak więc trzeba swego rodzaju dziecięcego odtwarzania we śnie minionych zdarzeń, nowej bezpośredniości uczuć i przeżyć, by rozumieć baśnie jako człowiek dorosły”[141].

Reasumując: baśń i mit łączy przede wszystkim to, że rodzą się z myślenia obrazowego, przemawiają językiem symboli, zawierają „wzorcowe obrazy życia ludzkiego, które nadają mu w ten sposób sens i wartość”[142]. Różnią się tym, że pierwotny mit rozgrywa się w praczasie i ma charakter sakralny, zaś baśń jest zdegradowana o ten związek z *sacrum* i charakteryzuje ją bezczasowość. Zasadniczej różnicy można by – za Bettelheimem – dopatrywać się w tym, że „mit ma charakter pesymistyczny, a baśń – optymistyczny”[143] i w tym sensie baśń też jest mitem zdegradowanym, bo każe wierzyć (!) w dobre zakończenie i pokazuje wizję świata uproszczonego, w którym nawet to, co nadprzyrodzone, wpisuje się w cudowny porządek.

---

[139] M. Lurker, dz. cyt., s. 52.
[140] Tamże, s. 61.
[141] Cyt. za: tamże.
[142] M. Eliade; cyt. za: B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, Warszawa 1996, s. 66.
[143] B. Bettelheim, dz. cyt., s. 69.

Zbieranie, czytanie, analizowanie, słuchanie, interpretowanie baśni czy też każda inna czynność związana z ich poznawaniem – to obcowanie z fragmentem tajemnicy, gdyż w jej strukturę są wpisane elementy pierwotnego świata. Wilhelm Grimm pisał: „Wspólne wszystkim baśniom są pozostałości sięgającej najstarszych czasów wiary, która wyraża się w obrazowym ujęciu rzeczy nadzmysłowych. Owa materia mityczna przypomina kawałeczki rozpryśniętego kamienia szlachetnego, które leżą wśród trawy i kwiatów porastających ziemię i mogą być odkryte jedynie bystrzejszym okiem”[144]. Same baśnie są więc jak baśniowy Sezam pełen skarbów. Porównaniem do Sezamu posłużył się też Stanisław Przybyszewski, pisząc w programowym artykule *O nową sztukę* o „wewnętrznym oceanie” pełnym tajni i zagadek, które objawiają się twórcom dzięki epifanii.

Tak, wielka twórczość czerpie z mitu i baśni, by zbliżyć się do prawdy. W takim razie można by powiedzieć – za Joanną Kulmową – że baśń „jest nie tyle córą, co matką poezji. Zmetaforyzowanym widzeniem świata”[145]. Rozwijając tę myśl w kontekście poezji Leśmiana: niech jej ojcem będzie mit.

5. Od baśniowej konwencji do sensów naddanych

„Czym właściwie jest baśń?” – w ten sposób też zaczyna swoje rozważania nad morfologią badań baśni Adrian Jakuboze. Również pod względem genologicznym pojęcie to należy do trudnych do zdefiniowania, choćby z tego względu, że często baśń utożsamia się nie tylko z bajką, ale także z gawędą, opowieścią, podaniem czy legendą. Zresztą ta płynność terminologiczna nie dotyczy tylko polskiej teorii literatury[146].

Baśń niewątpliwie należy do najstarszych opowieści. W ujęciu teoretycznoliterackim jest definiowana jako jeden z podstawowych gatunków epickich, wywodzących się z ludowej literatury. W słownikowej definicji może budzić wątpliwość właśnie klasyfikowanie baśni jako gatunku literackiego należącego do epiki (jej przekładalność na język poezji czy scenę dramatyczną jest oczywista). Adrian Jakuboze

[144] Cyt. za: M. Lurker, dz. cyt., s. 59.
[145] J. Kulmowa, *Pochwała kłamstwa*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni*, s. 177.
[146] Zob. A. Jakuboze, dz. cyt., s. 28-33.

zwrócił jeszcze uwagę na inne elementy funkcjonujące w definiowaniu baśni[147] i doszedł do wniosku, że baśń nie spełnia kryteriów gatunkowych. Badacz, odwołując się do tez Maxa Lüthiego oraz poglądów Brunona Bettelheima, Elizabeth Cook i Johna R. R. Tolkiena przedstawił ogólną koncepcję cech charakterystycznych dla baśni traktowanej jako konwencja.

Cechy konwencji baśniowej[148]

1. Stosunek do świata nadprzyrodzonego

- dochodzi do zetknięcia bohaterów z *faerie*
- nie ma wyraźnej, nieprzekraczalnej granicy pomiędzy światem realnym a *faerie*
- zetknięcie baśniowego bohatera z *faerie* nie budzi w nim lęku ani ciekawości
- bohaterowie nie lękają się nawet małżeństw z istotami nadprzyrodzonymi
- bohaterów interesują jedynie rzeczy bezpośrednio związane z przebiegiem fabuły i osiągnięciem celu
- baśń nie skupia uwagi na elementach nadprzyrodzonych
- rola istot nadprzyrodzonych ogranicza się do pomocy bohaterowi
- związek bohatera z istotami nadprzyrodzonymi przybiera kształt rzeczowy, np. daru, nie występuje natomiast żaden rodzaj nieuchwytnej więzi (np. emocjonalnej) pomiędzy bohaterem a pomocnikiem
- *faerie* jest odległe i należy doń odbyć daleką wyprawę (odległość jest jedynym środkiem zaznaczenia obcości napotkanych istot; zdarzenia nie rozgrywają się w rodzinnych stronach bohatera)
- bohater działa z instynktowną pewnością i nigdy nie popada w obezwładniające przerażenie

2. Powierzchowność wizji świata

- baśń posługuje się rekwizytami płaskimi, zbliżonymi do figur linearnych o twardych, niezmiennych kształtach
- bohaterom brakuje cielesności, a okaleczenie nie wiąże się z cierpieniem

[147] Zob. tamże, s. 34.
[148] Cechy konwencji podaję za: A. Jakuboze, dz. cyt., s. 38-63. Poniższe wypunktowanie nie jest dokładnym cytatem, stosuję skróty.

- nawet jeśli bohaterowie tracą części ciała, to później one odrastają
- w baśni nie ma informacji o uczuciach ani o cechach psychicznych bohatera (jedne i drugie są ukazywane poprzez jego czyny)
- uczucia postaci są dla baśni nieistotne
- bohater baśni zawsze bez wahania wybiera właściwą drogę działania
- motywacje dążeń i działań bohatera są zewnętrzne
- bohaterowie baśni działają na zimno
- baśń nie zajmuje się środowiskiem, z którego wyrasta bohater, zaś jego historia jest ukazana od chwili opuszczenia przezeń domu
- więzi rodzinne są bez znaczenia (rodzeństwo jest jedynie postaciami kontrastowymi wobec bohatera, narzeczona bądź narzeczony – celem działań, dzieci wymienione są najwyżej w epilogu)
- postacie drugoplanowe znikają ze sceny, gdy tracą bezpośrednie znaczenie dla akcji; podobnie jest z miejscami (jak np. szklana góra) i magicznymi przedmiotami
- brak upływu czasu – choć są osoby młode i stare, nie starzeją się w ciągu opowieści
- po wyzwoleniu z władzy czarów ludzie są równie młodzi, jak w chwili gdy ich zaklęto

3. Abstrakcyjność stylu

- elementy świata mają cechy ogólne, brak im jednostkowych
- rzeczy są nie opisywane, tylko nazywane (pojedyncze, często powtarzane epitety są odpowiednikami ostrego konturu w malarstwie)
- w podaniach istoty nadprzyrodzone kryją się w głębi natury, w baśni – w siedzibach ostro odcinających się od krajobrazu
- typowa dla stylu baśniowego jest mineralizacja przedmiotów i istot
- baśń operuje niewielką ilością kolorów
- źródłem sukcesów bohatera jest pomoc istot nadprzyrodzonych, pozyskanych wcześniej w jakiś sposób (najczęściej dobrocią)
- przedmioty magiczne służą wyłącznie przezwyciężeniu trudności (później bywają wyrzucane lub zapominane)

- pomoc działa niemal (lub całkowicie) samoczynnie, bez wysiłku ze strony bohaterów
- poszczególne elementy świata baśni działają bardzo precyzyjnie (np. przeciwnik zapada w sen akurat wtedy, gdy zbliża się bohater; ucieczka udaje się w ostatniej chwili)
- akcja baśni nie rozwija się w sposób ciągły, tylko w wyraźnych etapach, dzięki czemu jej postępy są bardziej widoczne
- istotne są formuły liczb magicznych (niemal każde zadanie spełniane jest w trzech etapach, często daje się zaobserwować powtarzalność poszczególnych epizodów czy zdań)
- baśń charakteryzuje jednowątkowość akcji (nawet różne wydarzenia ustawiane są w jeden ciąg chronologiczny)
- baśnie cechuje skłonność do prezentowania skrajności i łączenia ich w przeciwstawne pary
- baśniowe cudy przejawiają również tendencje do skrajności – np. dla uzdrowienia chorego trzeba go zabić, poćwiartować lub ugotować

4. Izolacja i powiązanie ze wszystkim

- poszczególne epizody baśni są izolowane – bohaterowie nie wykorzystują wcześniejszych doświadczeń, nieraz postępując sprzecznie ze zdobytą wiedzą
- bohaterowie działają samotnie lub przy pomocy jednostkowych donatorów
- izolacja wątków w baśni przejawia się również w tym, że zazwyczaj nie wiadomo, kto rzucił zaklęcie na zaczarowaną istotę
- w baśniach istnieje możliwość nawiązania przez bohatera kontaktów z bytami odległym: zwierzęciem, gwiazdą czy zjawiskiem natury
- bohaterowie poboczni są jedynie tłem działań bohatera, kontrastem lub pomocą

5. Sublimacja motywów

- z działaniami magicznymi nie wiąże się napięcie
- słabnie znaczenie elementów mitycznych i rytualnych

- elementy erotyczne i seksualne tracą cielesny wymiar
- postacie to nie typy, a figury

W powyższych punktach streszcza się koncepcja Adriana Jakuboze, którą autor wzbogacił o komentarze i/lub baśniowe przykłady. Do najważniejszych cech charakteryzujących konwencję baśniową Jakuboze zaliczył zetknięcie światów realnego i nadprzyrodzonego, powszedniość cudownych przedmiotów, koncentrację uwagi na głównym bohaterze, wyrazistość świata przedstawionego oraz osłabienie znaczenia doznań zmysłowych[149]. Co istotne: „Modyfikacja tych zasad będzie prowadziła do powstawania utworów wykorzystujących jedynie pewne elementy baśni – i do kształtowania się konwencji pokrewnych"[150]. Pojmowanie baśni nie jako gatunek literacki, a zespół konkretnych cech jest też zasadne w przypadku utworów wierszowanych (jak *Baśń o korsarzu Palemonie* Brzechwy) czy udramatyzowanych (jak *Skrzypek Opętany* Leśmiana).

Z kolei pojęcie „baśniowość" może odnosić się nie tylko do wskazania elementów nadzwyczajnych, które są domeną tradycyjnie pojmowanych baśni i bajek, w odróżnieniu od literatury fantastycznej. „Baśniowość – pisze Robert Caillois – to świat cudowności, który łączy się ze światem rzeczywistym nie naruszając w niczym jego wewnętrznego ładu i nie niszcząc jego spójności; fantastyka natomiast jest manifestacją skandalu, rozdarcia, niezwykłym, nieznośnym, wręcz wdarciem się w tenże świat rzeczywisty"[151]. „Baśniowość" w literaturze to nie tylko kategoria czy cecha jakościowa utworu, lecz niekiedy pewien sposób postrzegania rzeczywistości, a nawet światopogląd, jak w przypadku Leśmiana.

Jeszcze inną kwestią jest wykorzystanie bajkosfery, czyli użycie „semiotycznych fabuł baśniowych" (sformułowanie Ryszarda Waksmunda) – chodzi tu np. o przejęcie motywu, obrazu czy symbolu pochodzącego z baśni, nie zaś o przyjęcie baśniowej konwencji. Na elementy zaczerpnięte z bajkosfery przyjmuję nazwę bajkemu. Dla przykładu: bajkemem w *Skrzypku Opętanym* jest szklana trumna, w której spoczywa Rusałka Leśna (motyw wcześniej wykorzystany w *Przygodach Sindbada Żeglarza*,

[149] Por. tamże, s. 64.
[150] Tamże.
[151] R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, wstęp J. Błoński, tłum. J. Błoński i in., Warszawa 1967, s. 31.

w wątku Urgeli) – obraz ten stanowi transformację baśniowego przedstawienia śmierci Królewny Śnieżki.

Analiza *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* pod kątem funkcjonowania w nich baśniowej konwencji może dać intersujące efekty. W przypadku obu tych dzieł mówienie o nich jako o baśniach, tak jak to się robi np. w wypadku *Czerwonego Kapturka*, jest równie fałszujące ich znaczenie, co wskazywanie na ich „wschodniość" czy „arabskość"[152]. Zamierzam natomiast udowodnić, że więcej je łączy z poezją Leśmiana niż z jakąkolwiek inną grupą utworów. By to zrobić, należy wskazać na te elementy konwencji baśniowej, które autor wykorzystuje i określić, na ile wpisują się one w powyżej przedstawiony schemat. Każde odejście od konwencji jest tropem, wskazówką i pytaniem, na ile to gra, dialog z pierwowzorem fabularnej historii, a na ile wyrażenie swojej własnej BAŚNI, od której już tylko krok do MITU.

6. Anatomia obrazu

„Nic nie jest oczywiste. Nic nie jest dane. Wszystko jest zbudowane"[153] – pisał Gaston Bachelard, twórca pierwszego na świecie Ośrodka Badań nad Wyobraźnią (na Uniwersytecie w Grenoble), przyznając obrazowi poetyckiemu funkcję nieustannie ponawianego początku (więc funkcję mitu). Francuski filozof wyrażał przekonanie, że obraz poetycki jest „wydarzeniem z zakresu logosu" o wartości intersubiektywnej, czyli jest dostępny więcej niż jednemu podmiotowi poznania[154]. By tak się stało, w nawet najbardziej oryginalnym obrazie poetyckim muszą być wpisane elementy odsyłające do czegoś r o z p o z n a w a l n e g o. Chodzi o figury mityczne. Gilbert Durand, uczeń Bachelarda i autor terminu mitokrytyka, zaproponował metodologię badania tekstów kultury, w której można wyróżnić trzy fazy krytyki tekstu. Podaję za Marzeną Karwowską:

[152] W obu tych tekstach jest stosunkowo mało wskazań na arabski pierwowzór, dlatego też Leśmianowska wersja nie jest prostym tłumaczeniem czy adaptacją.
[153] Cyt. za: J. Błoński, *Przedmowa*, [do:] G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, tłum. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 5.
[154] Zob. G. Bachelard, dz. cyt., s. 365-366.

– wydobycie tematów, redundantnych, obsesyjnych motywów, które składają się na mityczne układy synchroniczne dzieła;
– obserwację w jaki sposób wyodrębnione mitemy (najmniejsze mitycznie znaczące jednostki dyskursu) funkcjonują w danym dziele literackim i jakiemu przetworzeniu polegają na gruncie wyobraźni danego autora;
– tropienie różnych wersji danego mitu w innych tekstach kultury[155].

Badając twórczość Leśmiana, zajmę się całością jego dorobku, zaczynając od analizy według powyższej propozycji krytyki tekstu. Przy czym, biorąc pod uwagę obraną perspektywę mityczną, terminem trafniejszym niż „całość" jest „struktura", bo o jej wykrycie będzie pierwej chodzić, później natomiast – o syntetyczny obraz całości. Innymi słowy: całość jest zależna od poszczególnych elementów – w takim sensie, jak to widział Jan Mukařovský: „strukturalna całość wyznacza każdą ze swych części i na odwrót – każda z owych części wyznacza tę właśnie, a nie inną całość"[156]. Co najważniejsze, struktura ta ma „charakter energetyczny i dynamiczny", który bierze się z wewnętrznych napięć pomiędzy jej elementami. Kolejne ważne ustalenie – przyjmuję, że poszukiwana przeze mnie struktura nie dotyczy jednego dzieła literackiego, lecz wielu różnych narracji (od baśni po poezję), pomiędzy którymi istnieją relacje świadczące m.in. o spójności światopoglądowej autora, ale też odnoszące się do sfery szerszej – do *mythos*.

W odniesieniu do jednego utworu struktura dzieła literackiego to:

> budowa dzieła lit., sieć relacji wiążących jego elementy, całościowa organizacja czyniąca z niego układ spójny, kompletny i samowystarczalny. […] Relacje między elementami w obrębie s.d.l. układają się hierarchicznie: obejmuje ona nie tylko zależności konstytutywne, lecz także drugorzędne czy peryferyjne; strukturalność dzieła nie jest równomierna: są w nim strefy większego lub mniejszego zorganizowania. […] Całościowa s.d.l. nie jest dana czytelnikowi wprost i bezpośrednio; w toku lektury istnieje ona potencjalnie, jako możliwość, aktualizuje się dopiero ex post, w wyniku ogarnięcia przez niego pełnego przebiegu wypowiedzi; sytuuje się na poziomie genotypu dzieła[157].

Powyższe ustalenia dotyczące pojedynczego działa można też odnieść do całego dorobku – w proponowanym przeze mnie ujęciu. Rozpatrywany więc będzie system

[155] M. Karwowska, dz. cyt., s. 17.
[156] J. Mukařovský, *Strukturalizm w estetyce i nauce o literaturze*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Kraków 1986, s. 229.
[157] J. Sławiński, [hasło:] *Struktura dzieła literackiego*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 527.

powiązań międzytekstowych w poszukiwaniu tego najgłębszego sensu. Warstwa przedstawiająca (czyli językowa) wskazuje bowiem na warstwę przedstawioną (fikcyjna rzeczywistość czy obraz poetycki), a ta dopiero nakierunkowuje na komunikowany sens. I właśnie w wypadku tej najgłębszej płaszczyzny można mówić o **strukturze mitycznej**, rozumianej jako „wewnętrzna zgoda człowieka, kultu i mitu z całością bytu”[158]. To pojęcie jest bliskie **mitycznej organizacji świata**, którą Leszek Kołakowski definiował jako „reguły rozumienia realności empirycznych jako sensownych”[159]; wzorzec ów jest odwieczny, poza wszelkim czasem, „teraz i zawsze”, tym samym jest możliwe okresowe odzyskiwanie pierwotnego czasu (Eliadowy *illud tempus*). W przypadku literatury można też mówić o **podstrukturze** (*substructure* – termin Ch. Baudouina), której obecność pozwala zestawić starożytne eposy (*Epos o Gilgameszu*, *Odyseję*, *Iliadę* czy *Eneidę*) i przez analizę miejsc wspólnych dojść do wniosku, że struktura bohaterskich losów jest w pewnym zakresie analogiczna[160].

By dotrzeć do mitycznej struktury, można obrać drogę wnioskowania „od szczegółu do ogółu”. Tak więc – rozumowanie indukcyjne (łac. *inductio* – wprowadzenie) weźmie górę nad dedukcją. W kolejnych częściach rozprawy rozpatrywane będą mniejsze elementy strukturalne dzieł i ich wzajemne powiązania i – równolegle – baśnie jako coś wcześniejszego[161] od poezji (w wymiarze autobiograficznym), lecz pozwalające się ująć jako prolegomena do niej, również w kontekście powszechnych doświadczeń lekturowych. Poza tym takie podejście uzasadnia już samo widzenie świata przez Leśmiana, który rozmaitym drobiażdżkom, omiecinom i owadzim kosmosom przyglądał się z poetycką precyzją i z ich obecności w świecie i trudu istnienia wyciągał wnioski natury ontologicznej i metafizycznej.

Manfred Lurker wybrał na motto jednego z rozdziałów swojej książki piękne słowa Angelusa Silesiusa: „W małym ziarnku gorczycy, skoro to pojąć pragniesz, jest obraz rzeczy wszelkich – co w górze są i co na dnie”[162]. Analogicznie: w ziarenku piasku skrywa się pustynia, w kropli wody przegląda się ocean, w ludzkiej komórce jest zapisane całe DNA, a sam człowiek jest mikrokosmosem. Wielka literatura ma zdolność

---

[158] I. Błocian, dz. cyt., s. 55; por. P. Ricoeur, *Funkcja symboliczna mitu*, „Znak” 1968, nr 20.
[159] L. Kołakowski, dz. cyt., s. 15.
[160] Zob. więcej: I. Błocian, dz. cyt., s. 166-168.
[161] Co oczywiście nie oznacza, że mniej wartościowego. Ich znaczenie jest nieporównywalne przede wszystkim z uwagi na innego odbiorcę.
[162] M. Lurker, dz. cyt., s. 21.

wychwytywania czy też kreowania tych momentów, w których przegląda się wieczność. Natasza Goerke i jej fraktale, a wcześniej Marcel Proust i jego magdalenki – te dwa, jakże różne przykłady, obrazują pewną powtarzalność, która pozwala się opisać. Rzeczy czy sytuacje, wrażenia odczuwane bądź spotykane ponownie, bywają wskazówkami do czegoś, co nie pozwala się poznać zmysłowo[163]. Świat, czy raczej: rzeczywistość, nigdy nie objawia się w swoim ogromie, całościowe poznanie jest niemożliwe, choć właśnie takie jest jedno z odwiecznych marzeń ludzkości, poczynając od Adama i Ewy. Niemniej – zwłaszcza poetom – dane są epifaniczne momenty zachwytu i zrozumienia pierwotnej prawdy. Te przebłyski, gdy wszystkie elementy układanki wszechświata wydają się do siebie pasować, są jak podejrzenie nagości świata. Poeta „widzi więcej", a interpretującemu pozostaje analizować mniejsze elementy, by po ich złożeniu móc zrozumieć to „więcej", które przez chwilę było dane artyście.

Po raz kolejny odwołując się do słów Manfreda Lurkera:

> Każdy obraz i twór odsyła do jakiejś idei; wszelkie istnienie przyporządkowane jest wyższemu bytowi. I jak każdy obraz nosi w sobie pewną strukturę przyporządkowania, tak każdy byt opiera się na jakimś sensie. […] Obraz jest niedoskonałym, śmiertelnym obrazem doskonałego praobrazu, który z uwagi na to, że nie został stworzony i poprzedza jakikolwiek obraz, jest nieśmiertelny[164].

Inaczej mówiąc, w obrazie aktualizuje się prasens; obraz jest jedynie odbiciem czegoś wcześniejszego i wskazując na swój pierwowzór, „przechwytuje" jego znaczenia. Tak też jest w przypadku obrazu literackiego, który – zgodnie z definicją słownikową – jest swoistym odzwierciedleniem pewnej rzeczywistości wobec siebie zewnętrznej[165].

Leśmian, z zasady ahistoryczny i ageograficzny, rzadko podejmujący tematy mu współczesne, wybrał rzeczywistość pierwotną, archaiczną, którą można utożsamiać ze sferą *mythos*, choć autor nie zwykł posługiwać się terminem mit, lecz baśń. Z racji tego, że płaszczyzna mitu i baśni biegnie u Leśmiana jednotorowo, analizując niektóre elementy, trudno jednoznacznie powiedzieć, czy jest to bajkem, mitem czy symbol. W każdym razie przedmiotem analizy będą rozmaite elementy dzieł literackich:

[163] Por. tamże, s. 14.
[164] M. Lurker, dz. cyt., s. 9.
[165] Por. J. Sławiński, [hasło:] *Obraz*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 349.

postacie, symbole, motywy, wątki (te terminy z teorii literatury to też moje „terminy operacyjne”), a przede wszystkim – tworzywo mitu, czyli słowo i rozmaite operacje, które są dokonywane na języku.

Kolejnym przydatnym pojęciem będzie mitologem. Ten termin zaczerpnięty z terminologii Karla Kerényi'ego oznacza treść mityczną, występującą w różnych formach, w odróżnieniu od mitu pojmowanego jako specyficzna forma i treść (w tym rozumieniu „mitem żywym” nie są już dzieła Homera i Hezjoda, lecz zawierają mitologemy zniekształcające mityczny sens, gdyż ten prawdziwy *mythos* jest poza słowem pisanym); „pierwiastki tematyczne” przekazywane przez tradycję (także literacką). Mitologia zaś to „ruch mitologemów i jednocześnie ich specyficzna stałość”[166]. Mitologem nie jest więc tożsamy z mitemem, tak jak je widział Lévi-Strauss, gdyż ten drugi odnosi się do budowy strukturalnej.

Zgodnie z teorią *bricolage*'u francuskiego antropologa, mit: „1) ma znaczenie, które bierze się ze sposobu, w jaki łączą się jego składniki; 2) należy do porządku mowy, stanowiąc jego nieodłączną część, mowa używana w micie ma jednak szczególne właściwości; 3) właściwości tych można szukać jedynie powyżej normalnego poziomu językowego, ich natura jest więc bardziej złożona niż w wyrażeniach językowych”[167]. Te składniki, które powtarzają się w różnych tekstach w odpowiednich konfiguracjach, a ich znaczenie konstytuuje się ponad poziomem „zwykłego języka”, badacz nazwał mitemami. Dopiero analiza tych najmniejszych elementów pozwoli wskazać na sensy wyższego rzędu i dokonać rekonstrukcji podsłownej struktury Leśmianowskiego światoobrazu.

Moją propozycją jest, by zacząć od baśni i potraktować ją jako brakujący (w sensie: nie dość przebadany) fragment leśmianologii. Zawsze fragment.

[166] I. Błocian, dz. cyt., s. 190.
[167] M. Czeremski, dz. cyt., s. 74; por. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 2000, s. 189.

***

Konkluzja jest prosta:

Mit jest obecny (w świecie, świadomości, czasie, słowie, literaturze….)

To jest ukryta struktura, która pozwala się niekiedy uchwycić, ale zawsze fragmentarycznie. Leszek Kołakowski w przedmowie do *Obecności mitu* przyznał, że oddawana czytelnikom publikacja jest „streszczeniem nieistniejącej rozprawy”[168]. Paradoksalna sytuacja: ta „książeczka” (określenie samego autora) odwołuje się do większej całości, której n i e m a, ale przez to, że się odwołuje, „nieistniejąca rozprawa” jest immanentnie wpisana w treść wywodów Profesora. W ten sposób filozof – specjalista od mini-wykładów o maksi-sprawach – wskazuje na mit; na to, czego nigdzie nie definiuje dokładnie, a co przejawia się „we wszystkich formach ludzkiego obcowania: w czynnościach intelektualnych, w tworzeniu artystycznym, w języku, we współżyciu objętym wartościami moralnymi, w samym trudzie technologicznym, w życiu seksualnym”[169]. Mit jest siecią wyławiającą w kulturze jej „trwale konstytutywny składnik”, czyli mitologiczna warstwa kultury jest inna niż technologiczna czy naukowa, bo cechuje ją swoista niezmienność (zmienne są zaś formy, w których aktualizuje się mit). Mityczna organizacja świata jest w kulturze stale obecna, bowiem człowiek bez względu na czas i miejsce zawsze będzie stał wobec tych samych „wielkich pytań” i niemożliwych do rozwiązania tajemnic. Te metafizyczne pytania są tyleż pierwotne, co ostateczne.

[168] L. Kołakowski, dz. cyt., s. 7.
[169] Tamże, s. 9-10.

Rozdział III

Leśmianowska „filozofia słowa" a język i obraz w *Klechdach sezamowych* i *Przygodach Sindbada Żeglarza*

> Aby rozumieć danego autora, trzeba uznawać go jako całość, trzeba serdecznie i duchowo odczuwać czar i konsekwencję jego błędów.
>
> B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*

> Utwór literacki stanowi całość nierozdzielną. Tylko nasze schematy badawcze go kawałkują. Droga jednak do tajemnic utworu może być różna.
>
> K. Wyka, *Klucz nie zawsze doskonały…*

Twórczość Bolesława Leśmiana nie poddaje się jednoznacznym kwalifikacjom. Pozwala się ona ująć w kontekście najrozmaitszych, niekiedy bardzo nowoczesnych „izmów", poglądów i filozofii. W historii literatury ma opinię zjawiska tak odrębnego i pozostającego poza nurtem głównych tendencji literackich Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego, że ujmowanie jej jako specyficznej całości jest jak najbardziej zasadne. Dzieła Leśmiana są jak literackie fraktale, z których każdy nosi w sobie zalążek wspólnej tajemnicy. Czy można przy tym zupełnie zignorować czas powstania konkretnych dzieł? Według Janusza Sławińskiego – można. Uczony w *Semantyce poetyckiej Leśmiana* stwierdził:

> […] rozważając historycznoliterackie położenie twórczości Leśmiana nie możemy nie spostrzec faktu wycofania się jej diachronii z planu poetyki na płaszczyznę biografii pisarza. Porządek kalendarium zdaje się tu mieć zgoła zerowe zastosowanie jako model dla opisu poetyki, której jednolita systemowość, wolna jakby od zobowiązań wobec upływającego czasu, niezależna od sekwencyjnego porządku zdarzeń składających się na udział pisarza w życiu literackim, domaga się ujęcia zasadniczo odmiennego, o charakterze – powiedzmy – mapy, a więc ujęcia synchronicznego, co nie znaczy: statycznego[1].

Zdaniem Sławińskiego, dorobek Leśmiana jest tak spójny, że każdy jego fragment daje wyobrażenie o całości:

[1] J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 94-95.

> Twórczość Leśmiana objawia całokształt swoich założeń – w dowolnym momencie swego narastania w czasie. Każdy usamodzielniony, sztucznie, odcinek jej diachronii daje znacznie więcej, niż chcemy od niego oczekiwać: jest po prostu twórczością w pomniejszeniu; częścią, która stanowi zarazem „streszczenie" całości[2].

Ten sformułowany w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia model odbioru był stosowany przez innych badaczy[3], a na jego ograniczenia zwrócił uwagę Piotr Pietrych, powołując się na elementarne doświadczenie czytelnicze[4]. Nie trzeba bowiem wnikliwych analiz, by stwierdzić, że między pierwszym a ostatnim, wydanym już pośmiertnie zbiorem poezji zachodzą zmiany. I nie chodzi nawet o język, co o nastój i tonację utrzymaną w większości wierszy z danego tomu.

Jakkolwiek dzielenie dorobku na etapy w opinii niektórych leśmianologów wydaje się niezbyt zasadne, to znajomość chronologicznego powstawania dzieł pozwala wychwycić nawroty pewnych tematów, motywów czy ujęć. Jak – paradoksalnie – diachroniczne podejście do dorobku autora świadczy o potrzebie synchronicznego, całościowego spojrzenia, udowodniła mimochodem Maria Podraza-Kwiatkowska. Uczona dowiodła, że *Pan Błyszczyński* jest swoiście rozproszony we wcześniejszych utworach poety, tzn. w teksty poprzedzające ten poemat są wpisane zalążki pomysłów, które dojdą w pełni do głosu w *Panu Błyszczyńskim*[5]. To, co udowodniła Podraza--Kwiatkowska, wskazując na pewne miejsca wspólne rozsiane w utworach z różnych lat, jest też możliwe w odniesieniu do innych tekstów. Dostrzegam wiele takich obrazowych analogii między baśniami arabskim poetycko sparafrazowanymi przez Leśmiana a jego poezją. *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* zawierają wiele wątków, motywów i postaci, które przewijają się w całej twórczości autora.

„Gra w klasy" w autorem polega na tym, że można kanonicznie, tj. chronologicznie, potraktować jego dorobek i spróbować doszukać się rozwinięć danych

---

[2] Tamże, s. 97.

[3] Na sąd Sławińskiego powołał się m.in. Tymoteusz Karpowicz (w: *Posłowie*, [do:] *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975, s. 270) i Cezary Rowiński (*Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 320).

[4] Zob. P. Pietrych, *Leśmian jako tajemnica, czyli wątpliwości metodologiczne*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 20.

[5] Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *„Pan Błyszczyński" Bolesława Leśmiana*, [w:] tejże, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.

problemów[6] albo też można zestawić wybrane teksty według klucza tematycznego[7]. Proponuję „złoty środek": by ująć twórczość Leśmiana jako całokształt, należy dowieść, że teksty powstałe w przeciągu kilku dziesięcioleci są wyrazem tych samych założeń światopoglądowych przełożonych na język poezji (pisząc o języku poezji, mam tu na myśli także dzieła, które ze względu genologicznych powinny być uznane za prozę, jednak biorąc pod uwagę ich stopień nasycenia środkami stylistycznymi, można język twórczości Leśmiana traktować uniwersalnie).

To przede wszystkim język, w którego użyciu realizują się poglądy i zamysły artystyczne, pozwala ujmować dzieła tego autora synchronicznie. Słowo jest czymś więcej niż tworzywem i w nim też kryje się tajemnica tej wyjątkowej poezji, jak i droga do zbliżenia się do niej. Jednakże nie oznacza to, by Leśmian w każdym tekście posługiwał się podobnym zestawem środków stylistycznych. Język baśni dla dzieci różni się od języka poezji, niemniej są i podobieństwa, które postaram się wykazać i udowodnić, że *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* są w znacznie większym stopniu powiązane z innym tekstami poety niż z arabskim pierwowzorem, gdyż realizują te same „punkty programowe", tyle że niekiedy „na opak".

W spuściźnie Leśmiana nie ma co prawda żadnego manifestu programowego, ale pewne refleksje świadczące o światopoglądzie dają się wyodrębnić z pism krytycznoliterackich, esejów i innych wypowiedzi i przekładają się na poetyckie użycie języka. Ponadto, przy rozpatrywaniu Leśmianowskich dywagacji nad słowem, ważny wydaje się stosunek autora do tradycji, w tym przede wszystkim do baśni wschodnich, ale nie tylko. I w końcu – co mnie szczególnie interesuje – jak różni się użycie słowa w *Klechdach sezamowych* i *Przygodach Sindbada Żeglarza* w stosunku do poezji. Przedmiotem refleksji będzie więc szeroko pojęte słowo. Postaram się wskazać, jaką

---

[6] Przy czym czas powstania konkretnych dzieł nie zawsze jest ustalony. Do ostatniego zbiorku bowiem weszły także utwory, które autor napisał znacznie wcześniej, ale nie znalazły się w poprzednich tomach poety.

[7] Ciekawą propozycją jest tematyczny układ utworów Leśmiana zaproponowany przez Włodzimierza Boleckiego w zbiorze *Zwiedzam wszechświat*. Autor wyboru również postrzega dzieła poety jako fragmenty całości: „Podział wierszy Leśmiana na cykle tematyczne jest oczywiście umowny: niemal wszystkie zebrane w tej antologii utwory mogłyby się zamienić miejscami. Może tylko ulubiony gatunek Leśmiana – ballada – nie budzi wątpliwości jako kryterium wyodrębnienia. Poezja Leśmiana – co dawno zauważyli już badacze jego twórczości – wydaje się w każdym tomiku i w każdym utworze artystycznie pełna i skończona, każdy z wierszy zdaje się zawierać cząstkę całości Leśmianowskiego dzieła" – W. Bolecki, *Wstęp*, [do:] B. Leśmian, *Zwiedzam wszechświat*, wyb., wstęp i oprac. W. Bolecki, Warszawa 2006, s. 12.

rolę odgrywa ono w tej niezwykłej twórczości. Ta problematyka wydaje się tak znamienna dla światopoglądu poety, że można tu wręcz mówić o indywidualnej „filozofii słowa”[8]. Twórczość Leśmiana – tak krytycznoliteracka, jak i poetycka – dowodzi, że dla autora język był czymś więcej niż tylko budulcem podlegającym artystycznej obróbce. Wyjątkowe w tym dorobku są baśnie dla dzieci, gdyż w ich analizie trzeba mieć na uwadze literacki pierwowzór. Omawiając zagadnienia związane z problematykę słowa w kontekście *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza*, postaram się udowodnić, że jest im bliżej do Leśmianowskich dzieł niż do tekstów z *Księgi tysiąca i jednej nocy* i – co ważniejsze dla leśmianologii – można w nich znaleźć pierwowzory wielu ujęć, które zostały przetransponowane w fantastyczny świat poezji.

Podejrzewam, że „nieżyciowy” Leśmian, na zamówienie (!) pisząc książki dla dzieci, niesamowicie bawił się słowem. Obie pozycje są wręcz usiane sygnałami radosnej wszechwładzy autora-demiurga, który panuje nad powoływanym do dziania się światem, wytycza mu granice i jednocześnie je przekracza (m.in. przez naruszanie reguł baśni w autotematycznych komentarzach). Jednocześnie, trochę jakby mimochodem, twórca „przetestował” baśń, by w dalszym ciągu wprowadzać jej elementy do swych utworów. Z drugiej strony, pomysły zawarte w obu książkach znalazły podatny grunt w poezji, często *au rebours*. Jak słusznie zauważyła Joanna Papuzińska: „Każde bowiem ważniejsze zjawisko literackie ma swoją replikę w literaturze dziecięcej, która jest organicznie związana z nurtami literatury powszechnej”[9]. Repliką baśniowej poezji są w tym przypadku poetyckie baśnie. Zanim zajmę się analizą wybranych obrazów, postaram się wskazać na analogie i różnice w praktycznej realizacji „filozofii słowa”. W liryce Leśmiana – jak stwierdził Michał Głowiński – „stosunek do słowa jest zasadą organizującą świat poetycki”[10]. Podobnie dzieje się w baśniach, ale ta kwestia była przez badaczy raczej pomijana.

Sytuowanie poglądów Leśmiana wśród językoznawczych trendów epoki przekracza ramy niniejszego szkicu. Tym bardziej że rozważania pisarza nie miały charakteru ściśle lingwistycznego. Należy je zaliczyć do refleksji filozoficznych i metafizycznych.

---

[8] Wprowadzony tu termin „filozofia słowa” zapożyczyłam od Jadwigi Sawickiej. Badaczka użyła go w odniesieniu do twórczości Juliana Tuwima. Zob. *„Filozofia słowa” Juliana Tuwima*, Wrocław 1975.

[9] J. Papuzińska*, Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2008, s. 27.

[10] M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 33.

Postaram się wskazać tylko na te elementy, które współtworzą światopogląd poety i mogły bezpośrednio wpłynąć na praktykę twórczą. Przy podjętym tu temacie ważne są też pytania: jaka postawa twórcza charakteryzowała Leśmiana, pod wypływem jakich czynników się kształtowała i jak mają się wypowiedzi krytycznoliterackie do autotematycznych utworów poety. Leśmian stawiał przez słowem szereg różnych zadań i inaczej je realizował w poezji, inaczej w baśniach, ale cały czas praktyka twórcza wynikała z jednych założeń światopoglądowych.

1. Słowo a światopogląd

Z rozmyślań o Leśmianie, czyli w poszukiwaniu twórczego programu

Przełom XIX i XX wieku był czasem, gdy literaci nie zrzeszali się formalnie, a jeśli już – były to grupy raczej towarzyskie (jak płanetnicy). Ponadto kult jednostki twórczej, wyobcowanej i niezrozumiałej przez filistrów, służącej Czystej Sztuce, nie sprzyjał powstawaniu literackich obozów. Cóż dopiero taki Leśmian – już w opinii sobie współczesnych żyjący jak jedna z postaci z jego wierszy, zawieszony między światami, pogrążony w nierzeczywistości przedstawianych światów i zaświatów[11] (a jednak jest garść innych faktów sprzecznych czy raczej dopełniających tę legendę poety nierozumianego). Na formowanie się w grupy literackie przyszedł czas dopiero w dwudziestoleciu, przy czym i wtedy Leśmiana nie interesowało poezjowanie wedle wspólnych reguł. Tym bardziej że jego światopogląd wydawał się już wykrystalizowany w chwili ukazania się pierwszego zbioru (*nb.* w porównaniu z innymi młodopolanami był to debiut dość późny, autor miał 35 lat). Wszak jest pewna ilość tekstów krytycznoliterackich, które można traktować jako świadectwo zainteresowań Leśmiana zjawiskami zachodzącymi w życiu literackim, a także jego lekturowych fascynacji i subiektywnych ocen. W końcu, prócz szkiców i esejów, są to recenzje pisane na zamówienie, adresowane do odbiorców konkretnych czasopism. Większość z tych tekstów, zebranych przez Jacka Trznadla w *Szkicach literackich*, pochodzi sprzed 1914

[11] W ten sposób postrzegali Leśmiana jego bliscy i przyjaciele (zob. *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, red. Z. Jastrzębski, Lublin 1966) oraz znajomi i współpracownicy (zob. A. W. Kulik, *Leśmian, Leśmian… Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, Gdańsk 2008).

roku, tj. z okresu współpracy poety z kilkoma gazetami. Te aspekty też trzeba mieć na uwadze[12] oraz to, jakie czynniki kształtowały owe poglądy.

Na światopogląd Leśmiana wpłynęły różnorodne wydarzenia biograficzne. Niektórzy badacze (np. J. Trznadel, S. K. Papierkowski, M. Pankowski) podkreślają duży wpływ Ukrainy na psychikę emocjonalną poety i w konsekwencji jego estetykę i poetykę (chodzi tu przede wszystkim o specyficzne postrzeganie natury). Kijowski okres – dzieciństwo i wczesna młodość – zaowocował także znajomością symbolizmu rosyjskiego oraz dwoma cyklami wierszy rosyjskich (*Pieśni przemądrej Wasylisy* oraz *Upojenia księżycowe*, 1906-1908), opublikowanymi w symbolistycznych pismach „Waga" i „Złote Runo". Badacze z tym kierunkiem literackim chętnie łączą Leśmianowskie koncepcje na słowo[13]. Gdy autor osiedlił się w Warszawie, wszedł w orbitę poglądów Miriama i „Chimery"[14]. Ten wpływ przejawiał się różnorodnie. Po pierwsze, poeta miał znakomitych nauczycieli; obok osobowości młodopolskiej – Zenona Przesmyckiego, byli to: Ignacy Matuszewski i Edward Porębowicz – erudyci oddziałujący na postawę wobec literatury[15]. Po drugie, „Chimera" przynosiła zagraniczne nowinki literackie tłumaczone na język polski. Po trzecie, również Leśmian publikował w tym czasopiśmie utwory (cykl *Z księgi przeczuć*), które musiały zgadzać się z profilem „Chimery". Podczas zagranicznych pobytów zapoznał się w poglądami Henriego Bergsona, a także z francuskim symbolizmem. Poza tym Leśmian był oczytany. Interesował się literaturą dawną, klasyczną, jak i zupełnymi nowościami, które subiektywnie oceniał i recenzował – niejednokrotnie są to młodopolskie utwory dziś zupełnie już zapomniane i nieinteresujące nikogo więcej poza znawcami epoki, bo i Leśmian – posługując się jego metaforą – pochylał się nad chwastami z ogrodu poezji. Orientował się ponadto w literaturze antycznej, zachwycał się możliwościami, jakie

[12] Na ostrożność w podejściu do recenzji, sprawozdań i esejów zwrócił już uwagę Marian Pankowski, twierdząc, że ich ton i dydaktyzm wyrażają tendencje środowiska pozytywistów warszawskich, więc nie można ich traktować jako odbicia filozofii lub estetyki Leśmiana (zob. *Leśmian czyli bunt poety przeciw granicom*, tłum. A. Krzewicki, Lublin 1999, s. 37).

[13] Zob. S. K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964, s. 5-6; J. Trznadel, *Wstęp*, [do:] B. Leśmian, *Poezje wybrane*, Kraków 1974, s. XLIX-LVIII. Najobszerniejsze omówienie tego tematu zawiera monografia Anny Sobieskiej *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.

[14] Na to oddziaływanie wskazywali już pierwsi krytycy Leśmiana. Zob. A. Szczerbowski, *Bolesław Leśmian*, Warszawa–Zamość 1938, s. 23; W. Kubacki, *Komentarz do Leśmiana*, „Twórczość" 1949, nr 2, s. 61.

[15] Zob. M. Pankowski, dz. cyt., s. 148.

dawało operowanie akcentem w starożytnych dziełach[16]. Znał poglądy na słowo i język kształtujące się w odrodzeniu i oświeceniu. Przyswoił sobie poglądy polskich romantyków, ganił pozytywizm za tłumienie twórczej ekspresji i wzgardę dla poezji, był tak bardzo młodopolski w poglądach (jak twierdził np. Artur Sandauer), że wyprzedził swoją epokę i pozostał w niej niedoceniony i niezrozumiany. W końcu taka jest prawidłowość procesu literackiego, że dopiero ustosunkowanie się do tego, co już było, pozwala na krok naprzód. W każdym razie te zainteresowania filozofią i literaturą są widoczne, zwykle niebezpośrednio, w szkicach literackich.

Zdaniem Michała Głowińskiego poglądy zawarte w tekstach eseistycznych pozwalają na zrekonstruowanie teorii, którą autor konsekwentnie stosował:

> Leśmian sformułował teorię języka poetyckiego, teorię będącą w sposób mniej lub bardziej bezpośredni uzasadnieniem praktyki twórczej i komentarzem do niej. Rozważania estetyczne auta *Łąki* składają się z jego wierszami na całość spójną i harmonijną: należał do twórców obdarzonych niezwykłą samoświadomością, umiejących sproblematyzować swoje działania[17].

Podobne zdanie wyraził Janusz Sławiński, według którego szkice literackie można traktować jako wykład „poetyki sformułowanej"[18]. Jej komponentami są przede wszystkim takie pojęcia, szeroko już skomentowane przez badaczy, jak: pieśń, śpiew, baśń, *natura naturata* i *natura naturans*. Wszystkie one wspomagają, czy raczej współtworzą, Leśmianowską „filozofię słowa". Warto więc pokusić się o próbę rekonstrukcji tej poetyki sformułowanej między wierszami oraz jej przełożenia na poetykę immanentną.

---

[16] Swoje studium poetyckie *U źródeł rytmu* zaczął od refleksji na temat praktyki twórczej antycznych autorów: „Grek i Rzymianin powołując słowo do czynnego udziału w pieśni, nadawali mu akcent nowy, niepowszedni, dowolnie wymykający się prawom i prawidłom gwary potocznej, z której proza, jako jeden z rodzajów twórczości, powstała" (SL, 52). Następnie Leśmian sformułował swoją interpretację rytmu, nadając mu rolę donioślejszą niż akcent w liryce antycznej. Ponadto rytm ułatwia zapamiętywanie treści – ten aspekty był kluczowy dla przetrwania oralnej twórczości starożytnej do mementu jej spisania i zwrócił na niego uwagę również Leśmian w omawianym studium. W innym miejscu autor przyznał, że właściwość rytmiczna wpłynęła na jego upodobanie do dystychu. Dowodzi to, jak odległy był Leśmian od słowa pisanego; wolał, by wiersz „wpadał w ucho" i łatwo pozwalał się zapamiętać.

[17] M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta...*, s. 27.

[18] Zob. J. Sławiński, [rec. *Szkiców literackich* B. Leśmiana], „Pamiętnik Literacki" 1961, z. 1, s. 221. Tak też zwykło się postrzegać te teksty. Dopiero ostatnie lata przyniosły nowe, bardziej krytyczne spojrzenie na działalność eseistyczną Leśmiana oraz na to, jak do tej pory była oceniania. Zob. np. *Twórczość Bolesława Leśmiana*, tu: P. Pietrych, dz. cyt.; A. Kaliszewski, *Bolesław Leśmian – krytyk i eseista. Próba oceny*.

Rozważania estetyczne Leśmiana znajdują się przede wszystkim w tekstach, które Jacek Trznadel, redagując *Szkice literackie*, zaliczył do grupy *W kręgu filozofii i estetyki*. Pierwszy z nich, *Z rozmyślań o Bergsonie*, ukazał się w 1910 roku w „Nowej Gazecie". Znamienny jest tytuł tego tekstu. Wskazuje on jednoznacznie na związek z poglądami francuskiego filozofa, przy czym Leśmian bezkrytycznie nie przejął myśli Bergsona, lecz obaj należeli do jednej wspólnoty ideowej – w podobieństwach przejawiał się „duch czasów"[19]. To, co łączy światopogląd Leśmiana z bergsonizmem, to m.in. opozycje: pośredniość–bezpośredniość, logika–intelekt. Szkic *Z rozmyślań o Bergsonie* przyniósł pochwałę baśni, rozumianej jako wytwór intuicji, instynktu. Dalej Leśmian pisał, że instynkt zna tajemnicę życia, intelekt natomiast – tajemnicę materii. Słowo i język są dorobkiem intelektu, który zbliża do tajemnicy, ale nie jest w stanie jej przeniknąć – ta bowiem daje się ogarnąć tylko intuicyjnie. Słowo nie opowiada o Absolucie, ale o jego przeczuciu (intuicja), o przybliżaniu się do niego. Podobne założenie zawiera się w poezji głównie poprzez wykorzystanie dwóch ujęć: gdy jakieś spojrzenia czają się za krzakiem, podmiot czuje się obserwowany lub wyczuwa czyjąś obecność (*Zielona godzina*), a także w tekstach o niemożliwości dotarcia do najdalszej dali i osiągnięcia kresu (*W locie*). To znaczy, że tajemnica tkwi poza słowem, więc jest ono niedoskonałe (ten problem został przemycony w *Eliaszu*). Słowo poetyckie produkuje nadwyżkę znaczeń, zbliża się do tajemnicy, ale te wszystkie znaczenia ciągle pozostają w sferze światłocienia. Przyłapanie na tworzeniu to tak jakby zastać „prawdę w połowie zdania, wyszeptanego przez otchłań wszechświata" (SL, 18).

W kolejnym szkicu z tego samego roku, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, Leśmian dokonał zestawień antynomicznych, również korespondujących z poglądami Bergsona, w obrębie których kształtował się jego światopogląd: życie pośrednie–życie bezpośrednie, abstrakcja–żywioł, *natura naturata* (natura stwarzająca)–*natura naturans* (natura stworzona)[20], by opowiedzieć się za tym, co bezpośrednie, żywiołowe, wynikające z twórczych sił natury. Taki stan bezpośredni oznacza stan tożsamości przedmiotu ze sobą. Przede wszystkim w tym tekście Leśmian

[19] Tego zdania był m.in. Michał Głowiński (*Poezja przeczenia*, [w:] *Zaświat przedstawiony*, s. 110) oraz Stanisław Borzym (*Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1984, s. 188).
[20] Tę opozycję pojęciową omówił Stanisław Borzym (dz. cyt., s. 195-198).

powoływał się na postrzeganie świata przez człowieka pierwotnego[21]. Z pewną tęsknotą pisał o jego bezpośrednim postrzeganiu, pozbawionym przepaści między wolą o czynem: „On – ów człowiek pierwotny dążył do tego, ażeby obrazy, które widział, stały się jego myślami. My zaś przeciwnie – staramy się o to, ażeby myśli nasze stały się obrazami… My – obrazujemy myśli. On – przemyśliwał obrazy" (SL, 23). Następnie Leśmian stwierdził, że człowiek pierwotny posiadał światopogląd antropomorficzny, bardziej ludzki, nieskażony tymi ograniczeniami, które wiążą się ze stosunkami społecznymi.

Dążność do urzeczowienia słowa zaowocowała powstaniem słów-rzeczy, słów--zjawisk i słów-postaci, a przede wszystkim słów-dziejby. Ta pierwotna funkcja słowa była również ważna dla Juliana Tuwima. Analizując Tuwimowskie słowo, Jadwiga Sawicka pisała:

> Słowo poetyckie musi być wewnątrz rzeczy, musi w sposób sensualny i etymologiczny wynikać z rzeczy, z wnętrza świata natury. […] Etymologiczne związki słowa z naturą musi odkryć poeta, musi iść tropem słowa do jego korzeni, do przeszłości mitycznej. Takie słowo nie może być abstrakcyjnym znakiem, jego związek z rzeczą jest sprawą naczelną[22].

Te rozważania świetnie też pasują do Leśmianowskiego podejścia do słowa, zresztą badaczka w kilku miejscach podkreśliła wpływ autora *Łąki* na teorię i praktykę Tuwima. Urzeczowienie słowa najpełniej realizuje się w reifikowaniu pojęć abstrakcyjnych – gdy nicość czy otchłań nabierają konkretnych kształtów, a niebyt pozwala się ciosać[23]. Ten efekt wynika głównie z praktyki słowotwórczej, każdy bowiem neologizm, by być zrozumiałym, musi zawierać określone morfemy – w ten sposób przejawia się szukanie „korzenia" słowa[24].

---

[21] Na „pierwotność" języka w poezji Leśmiana zwrócił uwagę Artur Sandauer: „[…] słowotwórstwem swym cofa się Leśmian w ku owemu mitycznemu okresowi absolutnej dowolności, kiedy to język przechylał się w bytownie" (tegoż, *Filozofia Leśmiana*, [w:] *Moje odchylenia*, Kraków 1956, s. 90). Także Michał Głowiński rozpatrywał mit człowieka pierwotnego w twórczości Leśmiana, widząc w nim immanentny światopogląd poezji i składnik poetyki (tegoż, *Leśmian, czyli poeta…*). Jednocześnie ta koncepcja człowieka pierwotnego świadczy o tym, że Leśmian swobodnie łączył różne, przewijające się w myśli filozoficznej elementy.

[22] J. Sawicka, dz. cyt., s. 15.

[23] Na ukonkretnienie słowa w twórczości Leśmiana wcześniej zwrócił uwagę Julian Przyboś. Zob. J. Przyboś, *Granice poezji*, „Nowa Kultura" 1958, nr 24.

[24] Neologizmy Leśmiana można uznać za słowa wyzwolone, w żadnym wypadku nie jest to przejaw „bylejakości" stylu. Nowe słowa są niezwykle nośne znaczeniowo, gdyż kondensują treść. Nie chodzi zaś o manierę. Zresztą autor negatywnie komentował używanie przez innych autorów neologizmów, które

Znak – wedle poglądów Leśmiana – nie może być dowolny, gdyż język artystyczny pełni przede wszystkim funkcję kreacyjną. Kiedy słowo podlega reifikacji, znika granica między wyrażeniem a wyrazem. Desygnat zrównuje się ze znakiem i odległość między nimi jest zerowa. Słowo doskonałe jest poza czasem, tzn. czas wypowiadania równa się czasowi stawania się, nie ma różnicy między chceniem a czynem – rzecz od razu się dzieje. Pieśń łączy poezję i istnienie. „Asocjacja wszechświatowa pozwala słowom śpiewaniem przywołanym stanąć obok siebie, zestawić się, zespolić w zdanie, które jeszcze przed chwilą było obce i niedostępne dla tych zbyt ściśle określonych i ograniczonych od siebie pojęć" (SL, 42).

Jedną z najważniejszych kategorii w poglądach Leśmiana niewątpliwie był rytm. Teorię opartą o to pojęcie autor formułował kilkukrotnie, w następujących tekstach: *Rytm jako światopogląd*, *U źródeł rytmu*, *Z rozmyślań o poezji*. Ich druk dzielą 24 lata – ten przedział czasowy świadczy o tym, że koncepcja rytmu stanowiła jeden z filarów światopoglądu. Duży wpływ miały na nią poglądy Bergsona. Niemniej refleksje Leśmiana nie są ilustracją bergsonizmu, tylko w pewnych kwestiach czerpią z myśli filozofa[25]. Teorię rytmu, jaką poeta zawarł w szkicach, wnikliwie opisał Janusz Sławiński:

> Rytm jest, według Leśmiana, dialektycznym partnerem słowa w poezji […]. Odcina go od „rzeczywistości wtórej". Odbiera mu funkcje znaku w porozumieniu społecznym i wyzwala w nim zapoznaną zdolność kontaktowania się z „naturą". Słowo jest zwrócone ku światu schematów. Rytm – ku światu pierwotnemu. Poezja jest terenem starcia tych dwóch nastawień, przy czym zdolność rytmu do „napomykania" o rzeczywistości przeczuwalnej tylko, z góry niejako rozstrzyga o wyniku tej walki[26].

Rytm jest spoiwem, nadaje słowom ciągłość (nie są już odrębnymi elementami języka), a czas zostaje zniwelowany – wypowiedzenie jest równoznaczne z tworzeniem, słowo dzieje się teraz. Rytm góruje nad treścią; uskrzydla słowa, daje im wolność. Słowa wyzwolone są śpiewem, panuje nad nimi rytm, który zatraca stare i objawia nowe znaczenia:

---

byłyby niczym więcej jak grafomańskim udziwnianiem wyrazu. Na przykład skrytykował Marcelinę Kulikowską za taką praktykę w tomiku *Dusze kobiece… Serca kobiece* (zob. SL, 237-238)

[25] Zagadnienie bergsonizmu w twórczości Leśmiana omówił Stanisław Borzym (dz. cyt.; tu: rozdz. VI. *Leśmian: światopogląd poety*).

[26] Zob. J. Sławiński, [rec. *Szkiców literackich* B. Leśmiana], s. 227.

> Najpierw rytm, a potem słowa. […] Te rozpląsane, rozśpiewane, wolne i nikomu nieposłuszne słowa zrywają wszelką łącznicę ze słowami mowy codziennej i porywają do tańca te tylko myśli i uczucia, te tylko sny i zjawy, które zaczynają istnieć i być sobą dopiero w tym wyzwoleniu – w tym objawieniu słownym – w tym triumfującym górowaniu nad beztwórczą i martwą, chociaż ruchliwą i zgiełkliwą codziennością. (SL, 66-67)

Słowo więc ma dwa, zasadnicze zastosowania: w mowie codziennej jest przezroczyste, bo służy tylko do komunikowania się, w poezji natomiast spełnia przede wszystkim funkcję estetyczną. W szkicu, z którego pochodzi powyższy cytat (*Z rozmyślań o poezji*), Leśmian stwierdził, że język jest żywym, rozwijającym się skarbem narodowym, przechowującym dorobek intelektualny, uczuciowy i pojęciowy. Autor dokonał rozróżnienia na język prozy i język poezji. Pierwszy powinien być „artystycznie znikliwy", pojęciowy, nie może odwracać uwagi od treści. Wiersz natomiast jest czymś więcej – mianowicie: samodzielnym tworem słownym, który „z magii słów się narodził i tę magię nadal uprawia" (SL, 70). Obrazowym ekwiwalentem tej myśli stał się *Pan Błyszczyński*.

Leśmian dużo uwagi poświęcił pieśni, ale nie jako terminowi genologicznemu. Podobnie jak w wypadku baśni nie chodziło o gatunek literacki (czyli nic, co by się odnosiło do słowa pisanego). Według poety przez śpiew jest możliwe zbliżenie się do natury, osiągnięcie z nią unii:

> W każdej pieśni, jako w spichrzu bożym, tai się tysiące takich – lipowych i tęczowych – mostów, po których każda dusza ludzka od czasu do czasu, samochcąc lub niechcący – ze śpiewem na ustach przebiec musi, ażeby ze świata w zaświat się przedostać i przypomnieć sobie ich wzajemną przynależność. […]
> Odtwórzmy w sobie te zamarłe pieśni i poprzez śpiew spojrzyjmy na snopy zboża i na żuraw, i na chałupę, i na warkocz dziewczyny, a świat nam w oczach się odmieni i rozśpiewa się na nowo, i wyźródłowi się w pieśń. (SL, 53 i 54)

Rytm daje słowom nieśmiertelność przez to, że jest powrotny i powtarzalny, w przeciwieństwie do bezpowrotnego i niepowtarzalnego życia. Pozwala na wieczne trwanie, gdyż zachowuje w sobie potencjał odtworzenia dowolną ilość razy: „Pieśń raz jeszcze odśpiewana, wiersz raz jeszcze odczytany – dzieją się ponownie od początku do końca i, umierając na wargach, zachowują zdolność zmartwychwstania" (SL, 57). Pieśń odwołuje się to sfery „uśpionej prapamięci" (określenie Marzeny Karwowskiej); jest

matrycą wszechrzeczy, praprzyczyną, istotą: „Wszakże i kwiat najlichszy, i ziele byle jakie nie bezładnie, jeno rytmicznie rozkwita, pieśnią bez słów poprzedzone, jako jej dzieło pośmiertne i świadectwo jedyne na powierzchni ziemi" (SL, 54). Ta koncepcja pieśni bez słów wyraźnie wiąże się z rytmem, pojmowanym także biologicznie. Najwięcej o niej Leśmian powiedział w *Przemianach rzeczywistości*. Wskazał na jej pierwotność, pozalogiczne istnienie i całkowitą niezależność od słów i pojęć oraz wszelkich powiązań gramatycznych czy składniowych[27].

Opinie Leśmiana na słowo, język i literaturę kształtowały się także pod wpływem doświadczeń lekturowych i zarazem wpływały na wybory czytelnicze oraz opinie na temat innych twórców i ich dzieł. Jego wypowiedzi krytycznoliterackie i poruszające kwestie kulturowe świadczą o emocjonalnym zaangażowaniu w ówczesne problemy, z którymi borykała się polska literatura przed odzyskaniem przez państwo niepodległości[28]. Subiektywne recenzje i omówienia wpisują się w emocjonalno-impresjonistyczny nurt młodopolskiej krytyki, ale co ważniejsze, Leśmian operował w nich systemem pojęć, które zostały już tu nazwane słowami-kluczami. Na przykład dzieło Tadeusza Micińskiego *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu*, chwalił za brzmienie słów, ich „muzykę pierwotną, ich życie dźwiękowe". Pisząc o autorach, których talent szanował, często mówił o pieśni, śpiewie – co było zgodne z jego poglądami na rolę poety-śpiewaka. Dla przykładu, tymi słowy zachwalał *Chusty ofiarne* Bronisławy Ostrowskiej: „Poetka należy do rodziny tych duchów, które śpiewają nie po to, aby w śpiewie swą twarz tajemną raz [na] zawsze odsłonić i obnażyć, lecz po to, aby swój pochód na ziemi bardziej uroczystym uczynić" (SL, 351). Recenzje i kroniki poetyckie z lat 1910-1913 uzmysławiają ponadto, że ważne dla młodopolan były takie pojęcia jak: sen, duch, dusza, baśń, śpiew i pieśń – ich frekwencja w omawianych przez Leśmiana tekstach jest znaczna, a i recenzent ich chętnie używał – w końcu wraz z innymi autorami należał do jednej formacji

[27] Poglądy Leśmiana na pieśń i rytm okazały się nawet przydatne do wypowiedzenia się na temat *Pieśni nad pieśniami*. O rytmie tego wyjątkowego biblijnego tekstu poeta pisał: „Jest w nim i taniec, i znieruchomienie, i rozpęd w nieskończoność, i rozproszenie się duszy po kwiatach i ruczajach" (SL, 484). W *Pieśni nad pieśniami* było więc to, co stało się udziałem Leśmianowskich epifanii. Zinterpretowanie takich poematów jak *Zielona godzina* i *Łąka* przez pryzmat biblijnej pieśni mogłaby doprowadzić do ciekawych wniosków.

[28] Chodzi tu przede wszystkim o teksty zamieszczone przez Jacka Trznadla w edycji *Szkiców literackich* w dziale *O krytyce literackiej i problemach kultury*: *Sen nocy letniej*, *Bezkrólewie ducha*, *O potrzebie pracy kulturalnej*, *Spowiedź dziennikarza* oraz *Poradnik dla recenzentów literackich*.

kulturowej. Z drugiej strony, nie wszystkie zmiany dokonujące się w literaturze czasów, w którym przyszło mu żyć, oceniał pozytywnie. Poeta krzywdząco wypowiadał się o polskiej powieści. Był zdeklarowanym przeciwnikiem powieści realistycznej. Według niego, język tego typu utworów nie jest twórczym, lecz potocznym „bełkotem szarej rzeczywistości". W *Rozmyślaniach o powieści polskiej* napisał, że treść owych dzieł wynika z przymusu, a język ze swobody twórczej, stąd rodzi się wewnętrzny konflikt między treścią a formą.

Poglądy Leśmiana właściwie były już ukształtowane w schyłkowej fazie Młodej Polski. Tylko jeden z wyżej wspomnianych szkiców powstał w ostatnich latach życia autora (*Z rozmyślań o poezji*, „Rocznik PAL", 1937-1938, Warszawa 1939), lecz oscyluje wokół tych samych zagadnień co poprzednie – świadczy to o jednorodności pojęć i wierności pewnym założeniom[29].

Wszystko, co do tej pory powiedziano o światopoglądzie poety, zostało oparte przede wszystkim na tekstach krytycznoliterackich pochodzących sprzed 1914 roku. Ciekawym do tego komentarzem jest wywiad, którego Leśmian udzielił Edwardowi Boyé w 1934 roku. Poeta zaprzeczył znajomości pism Edmunda Husserla i Ernesta Cassirera, zaś jego interlokutor stwierdził, że „filozofia doszła do nowego językoznawstwa", słowo bowiem pojmowane jako *eidos* (z gr. kształt, idea, pierwowzór pojęcia) zostaje postrzegane w kontekście symbolu i mitu. Wydaje się, że Leśmian świetnie wyczuł te nowe prądy umysłowe, gdyż jego twórczość pozwala się interpretować w duchu nowoczesnych koncepcji mitu. Jednakże podstawy jego światopoglądu są mocno osadzone w formacji ideowej, z której pochodził, ale nie tylko. W przywołanym wywiadzie, Leśmian (pytany o zainteresowanie ruchem symbolicznym) powiedział: „Symbolizm, który mnie oczarował, był przecież tym samym co romantyzm, a romantyzm tym samym znów niejednokrotnie co tragedia grecka" (SL, 548). Jest więc c o ś niewyrażalnego, powtarzalnego, przeczuwanego, na co wielka twórczość stale wskazuje, co odbiorca powinien współodczuwać, a komentator spróbować opisać. Leśmian, który fascynuje i nie pozwala się poznać raz na zawsze (wedle sformułowanej przez niego zasady: „Cokolwiek się powie o poezji, jest błędem";

[29] Dlatego też Maria Podraza-Kwiatkowska, dokonując próby historycznoliterackiej lokalizacji Leśmiana, umieściła poetę w Młodej Polsce, tj. w epoce wpływu bergsonizmu oraz oddziaływania ideologii czynu (zob. *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*, [w:] *Studia o Leśmianie*, s. 39).

SL, 59), to synteza wielu poglądów, myśli, zjawisk, wpływów lekturowych, filozoficznych i tego, co się enigmatycznie nazywa „duchem czasów”[30]. A jednak w praktyce światopogląd okazuje się spójny, oryginalny i co najważniejsze – cały czas wierny sobie.

Eseje i ich literackie konsekwencje

Leśmian nie zostawił zbyt wielu tekstów filozoficznych i eseistycznych. Najważniejsze ukazały się w 1910 roku[31] – tę datę umownie przyjmuję za zamknięcie pierwszego etapu twórczych poszukiwań. Autor miał już 33 lata, a wydany dwa lata później *Sad rozstajny* można uznać za poetycką realizację poglądów zawartych w esejach. Postrzeganie tych szkiców jako swoistej „poetyki sformułowanej” (za Januszem Sławińskim) ma głębokie uzasadnienie w twórczości poetyckiej.

„W każdym systemie metafizycznym to, co stanowi jego rdzeń, główną zasadę, objawienie – jest niedowiedzione” (SL, 7) – tymi słowami Leśmian zaczął esej *Z rozmyślań o Bergsonie* poświęcony filozofowi, którego poglądy wywarły na nim niewątpliwy wpływ. Jednakże w szkicu zaprezentował własne przemyślenia – właściwie tekst jest zbiorem refleksji Leśmiana zainspirowanych poglądami francuskiego myśliciela. Poeta wyraził sceptycyzm wobec „światopoglądu naukowego”. Nie negując władz logicznych umysłu, prymat przyznał tym nielogicznym, które są w stanie wniknąć w istotę rzeczy, a nie tylko wysnuć wniosek na podstawie racjonalnego oglądu. Przyznał więc prymat baśni rozumianej nie jako gatunek literacki, lecz wytwór instynktu, z którego rodzą się akty twórcze[32]. Baśń według poety jest myślą niedowiedzioną, przekładającą się jednak na realne zdobycze. Z oczarowania umysłu powstają rzeczy wielkie i ważne. Baśń działa więc jak impuls przechodzący imperatyw i choć bodziec w końcu zanika, efekt jego działalności zostaje:

---

[30] M. Pankowski wykazał, że Leśmian chętnie zapożyczał tematy, rytmy i dykcję wierszy od romantyków (szczególnie od Mickiewicza i Słowackiego). Badacz dopatrzył się także wpływów Kochanowskiego, Tetmajera i Konopnickiej. Zob. M. Pankowski, dz. cyt., s. 144-152.

[31] *Z rozmyślań o Bergsonie* – prwdr. „Nowa Gazeta” 1910; *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* – prwdr. „Prawda” 1910; *Rytm jako światopogląd* – prwdr. „Prawda” 1910; *Przemiany rzeczywistości* – prwdr. „Przegląd Krytyki Artystycznej i Literackiej” 1910-1911.

[32] Na temat baśni w światopoglądzie i dziełach literackich Leśmiana zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, [w:] tejże, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

> Baśń po pewnym czasie zginąć musi. To zaś, co po niej i od niej zostaje, jest samo przez się zdobyczą pomniejszą. Kilka drobnych rozumowań, kilka niezgorszych prawd na użytek codzienny myślenia ludzkiego – oto wszystko. Ale powstanie tych prawd byłoby niemożliwe bez uprzedniego powstania rozkazodawczej baśni. Musi ona umysł oczarować, zagrzać do pracy, pomimo iż ten sam niewdzięczny umysł odrzuci ją potem jako zbyteczny, szkodliwy, fantastyczny zagrzewek. (SL, 9)

Dalej Leśmian pisał, że baśń pełni rolę łącznika z nielogiczną dziedziną istnienia; widzi to, co niewidzialne, więc niedostępne rozumowi. Umysł nie jest w stanie rozwiązać zagadki bytu: „Baśniowość zdobyczy intuicyjnych w dziedzinie metafizyki nie jest zwycięstwem, lecz raczej niemocą naszych zbyt mało rozwiniętych, zaniedbanych instynktów" (SL, 9). Zdaniem Leśmiana, metafizyka wywodzi się z baśni, ale wkracza w obszary logiki, by nie doprowadzać do ostatecznych rozstrzygnięć, a raczej mnożyć wątpliwości. Tym samym jest to wejście w obszar tajemnicy, którą można zdefiniować jako coś, co nie pozwala się dowieść racjonalnie. Tajemnicy – z samej definicji – nie można poznać, natomiast daje się ona przeżyć: „Każdy system metafizyczny jest takim przeżyciem tej lub innej tajemnicy, która szuka dla siebie potwierdzenia, aby zdobyć sobie prawo bytu u nas i we wszechświecie" (SL, 13). Leśmian utożsamił tajemnicę z prawdą, która jednak nie jest czymś stałym, lecz podlega twórczym przemianom, podobnie jak życie. Uchwycenie samych przemian stało się następnie tematem lub motywem pojawiającym się w licznych wierszach utrzymanych w impresjonistycznej poetyce (chodzi m.in. o poetyckie obrazy przeobrażającego się nieba – np. *Wieczory*), ale i dzieł o magicznych bądź baśniowych metamorfozach i zaklęciach w inną postać (np. *Przemiany*, *Dżanada*, *Akteon*). Niekiedy te przemiany są swoiście „niekompatybilne" i przynoszą rozminięcie się interwałów czasoprzestrzennych (*Eliasz*) lub dramat niemożliwości wcielenia (*Pan Błyszczyński*). Stąd też wynika dylemat wpisany w wiele utworów Leśmiana. Jak bowiem dążyć do czegoś, co przekształca się bezustannie? Rodzi się też obawa przed ustaniem życiowego pędu[33] – jej wyrazem jest Ciszyzna, którą spotyka Eliasz, podróżując po zaświatach (zob. *Eliasz*).

> *Panta rei* – oto imię tego czasu. Duch ognistej pamięci Heraklita unosi się w tej chwili ponad naszymi głowami. Wieczna twórczość i nieprzewidzianość jest cechą życia. Nie masz Absolutu. A jeśli jest, to nie poza nami i nie w nas, lecz przed nami,

[33] Leśmian Bergsonowskie pojęcie *élan vital* tłumaczył też jako wicher życiowy, wybuch, wylew.

> w nieprzewidzianych oddalach, jako coś do zrobienia, do stworzenia, do utwierdzenia na ziemi. Wyczucie tego czasu, tego potoku życia jest udziałem nie intelektu, lecz instynktu. (SL, 14)

Powyższe słowa znalazły swoje przełożenie w poetyckich ujęciach czasoprzestrzeni. Autor mówił o poznaniu intelektualnym i poznaniu intuicyjnym, przedkładając to drugie, gdyż „Instynkt zna tajemnicę życia, intelekt – tajemnicę materii". Jednostkowa myśl ludzka to myśl wtopiona w potok istnienia:

> Każda myśl nasza jest jakoby okolona pasmem mglistym, otęczą niepochwytną, światłocieniem tajemniczym, który ją, wyłonioną z potoku istnienia, na nowo z tym potokiem zespala, spokrewnia, jednoczy. W tym paśmie, w tej otęczy, w tym światłocieniu kryją się zadatki naszego instynktu, zadatki jego rozwoju na przyszłość. (SL, 15)

Rozwój, o którym mowa, pozwoliłby na „myślenie w czasie rzeczywistym" – chodzi tu o życie bezpośrednie. Marzeniem poety było poznanie życia w całości, „w jego niepowstrzymanym potoku", stąd postulat człowieka zanurzonego w potoku istnienia. Paradoksalnie: trzeba pozbyć się życia, żeby móc je badać – poetyckiego zaprzeczenia człowieczeństwa, by je poznać i usytuować siebie we wszechświecie, można doszukiwać się w *Topielcu*.

Czas historyczny nie interesował Leśmiana. Podział na okresy, na etapy jest racjonalny. Niehistoryczne zaś ujęcie życia pozwala je postrzegać jako proces żywiołowy, „bezwzględnie twórczy". W ten sposób poeta budował swoją metafizykę o wymiarze kosmogonicznym. „Filozofia czynu musi koniec końcem doprowadzić do mistycyzmu" (SL, 19) – twierdził autor *Zielonej godziny* – poematu o duchowym kontakcie z bóstwem. Aby takie poznanie było możliwe, poeta musi odczuwać jak człowiek pierwotny. Wykładnię tego zawiera esej *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia bezpośredniego*.

> Stanem więc bezpośrednim, żywiołowym, nazywamy stan t o ż s a m o ś c i p r z e d m i o t u z e s o b ą, całkowitej i pierwotnej zgody jego formy z treścią, to znaczy taki stan, kiedy przedmiot najbardziej należy do siebie samego i jednocześnie do potęg, które go wyłoniły, a których wysiłek, określny i ograniczony atrybutami danego przedmiotu, stanowi w rezultacie twórczym sam przedmiot, oglądany ze stanowiska *naturae naturantis*. (SL, 22)

Leśmian, pisząc o bezpośrednim odbieraniu rzeczywistości, mówił o człowieku pierwotnym, który myślał obrazami. Jest to percepcja czysta, metafizyczna, dlatego też człowiek pierwotny był „bardziej ludzkim, bardziej sobą, bardziej antropomorficznym…", nie musiał „szukać siebie", „dążyć do siebie"[34]. Późniejsze poetyckie poszukiwania siebie przyniosły rozmaite ujęcia, np. zmarłych, duchów i zjaw niemogących wrócić do siebie, do domu, do życia, zagubionych w czasie i przestrzeni. Z kolei postacie połowiczne, zawieszone między światami stały się fantastyczną realizacją mitu człowieka pierwotnego, o którym Leśmian pisał: „jest jakoby mieszkańcem nieba i ziemi, smokiem przedpotopowym, którego tułów na wpół ludzki, a na wpół jeszcze boski pozwala mu, jednocześnie w dwóch światach przebywając, pozostać najbliższym ziemi i niebu, sobie i bogu, ciału i duszy" (SL, 27).

Poglądy zawarte w esejach i konsekwentnie w poezji dają obraz Bolesława Leśmiana jako poety ahistorycznego, który podążając drogą baśni, czyli intuicji, wkracza w obszary mitu. Według poety, poza nurtem spraw bieżących, w każdym miejscu i czasie istnieje myśl niewspółczesna, pozornie nieruchoma i niedotycząca aktualnego dnia, ale rozszerzająca go w czasie i przestrzeni. Wiedza natomiast jest funkcją pamięci („Wiedzieć – to znaczy przypominać sobie c o ś p o d o b n e g o, a już dawniej stworzonego, czyli uczynić z nowego konkretu skutek pewnej przyczyny"; SL, 31). Leśmianowska koncepcja natury ściśle wiąże się z mitem regresu, zaś w perspektywie najbardziej intymnej – z wyjściem z bezdomności i zarazem powrotem do gdzieś już kiedyś widzianej chaty, w której czeka nieznana dziewczyna. Powrót do natury, do życia bezpośredniego i postrzeganie jak człowiek pierwotny są możliwe właśnie „poprzez śpiew". Poezję Leśmian rozumiał jako bratanie się słów: „Bez tego czaru, bez poczucia tych nagłych zbratań się we wszechświecie najkrańcowszych barw, kształtów i dźwięków – trudno mówić o ukochaniu ziemi i ludu, trudno mówić o ukochaniu czegokolwiek" (SL, 42).

[34] Leśmian mówiąc o człowieku pierwotnym, nie opierał się na ustaleniach antropologicznych, lecz odwołał się do kształtowanego od XVIII wieku (m.in. poglądy G. Vico) mitu „dobrego dzikusa", by wykorzystać go we własnej koncepcji poety-śpiewaka (paralela między poetą a człowiekiem pierwotnym jest widoczna). M. Głowiński pisał, że mit ten dopiero w twórczości Leśmiana uzyskał pełne wcielenie i że „działał utajony, stając się podstawowym składnikiem jego poezji" (*Leśmian, czyli poeta*…, s. 27). Zob. też M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1994, zwł. rozdz. II: *Mit Dobrego Dzikusa, czyli czar początku*.

Zgodnie z poglądami Leśmiana, człowiek pierwotny nie musiał do niczego tęsknić i miał dostęp do tego, co dla poety jest obszarem tajemnicy, do której jednak może się zbliżyć. Do osób predysponowanych do odczuwania istoty bytu zaliczył (poza człowiekiem pierwotnym i wybitnymi jednostkami twórczymi) też nędzarzy, pisząc, że ich błogosławione jęki i skargi są „jedyną nieomylną łącznicą pomiędzy nami a owym życiem na tamtym, na dalekim brzegu!" (SL, 38). Kalekie kształty i istoty z defektem są częstymi bohaterami ballad (*Zaloty*, *Garbus*, *Ręka*, *Żołnierz*) i to dla nich zaświat staje otworem, a Bóg nie jest niewiadomą, lecz pochyla się nad każdym odrzuconym przez innych istnieniem. Do odczuwających mocniej tajemnice życia zaliczyłabym jeszcze dziecko. Co prawda Leśmian rzadko bohaterem czynił dziecko, niemniej pierwotne zadziwienie światem ma wiele wspólnego z pierwszym jego oglądem. W wierszu *Wspomnienie* (*inc.* „Lubię wspominać te dziecięce lata") mowa o świecie postrzeganym z perspektywy dziecka. Łąka „oglądana spodem" przynosi wrażenie cofnięcia czasu do archetypicznej przeszłości sielskiego dzieciństwa („Dziw pierworodny, co z podziemnych sadów / Wypełznął, węsząc żer oczom na wiosnę!"; PZ, 211). Podobnie w wierszu *Z lat dziecięcych* marzenie o przeszłości ściśle łączy się z odczuwaniem świata przyrody. Jednakże takie przywołanie tego, co było, jest podróżą „w nic, w oszklenie". Wszystkie utwory, które Michał Głowiński zaliczył do elegii autobiograficznych[35], wyrażają taką bezpowrotność. Przekonanie, że jednostkowe istnienie już się nie powtórzy, skłaniało poetę do usytuowania siebie w szerszej perspektywie, w przywoływanym „potoku istnienia". Natura stała się przyczynkiem do powrotu, lecz już nie w osobistą przeszłość, tylko w archaiczny początek.

Wszystkie wskazane elementy światopoglądu Leśmiana współtworzą jego „filozofię słowa" i zarazem wskazują na obszar mitu. Autor właściwie nie posługiwał się słowem mit. Jednakże takie kluczowe pojęcia jak baśń (rozumiana jako wytwór intuicji), człowiek pierwotny, życie bezpośrednie, *natura naturata* i *natura naturans* odnoszą się do sfery *mythos*. Jedną z dróg do *mythos* jest *logos* (obie kategorie nie zawsze muszą stać w opozycji) – słowo rozumne, a w przypadku twórczości Leśmiana – słowo podporządkowane rytmowi, wskazujące na pozasłowny obszar.

[35] Zob. M. Głowiński, *Elegie autobiograficzne Leśmiana*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony*. Na temat dzieł Leśmiana nawiązujących do dzieciństwa zob. A. Czabanowska-Wróbel, *„Byłem dzieckiem…" Elegie dzieciństwa Bolesława Leśmiana*, [w:] tejże, *Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.

W kręgu twórczości autotematycznej

Poezję autotematyczną można podzielić na taką, która opowiada o problemach z natchnieniem, zmaganiu się z materią słowa, niezapisanej jeszcze kartce, samotności twórczej, oraz na taką, która przynosi „wiedzę radosną" o powstawaniu wiersza, zdradza jego inspirację, daje odbiorcy ogląd na to, czego doświadcza autor w chwili tworzenia. W przypadku Bolesława Leśmiana odtworzenie czynności twórczych jest skomplikowane, gdyż kreacja poety „niebieskiego wycierucha" w ogóle nie zakłada przyziemnego pisania, tylko śpiew, któremu nie kartka papieru, lecz rytm zapewnia pozasłowne trwanie. Niemniej z listów do Zenona Przesmyckiego można się dowiedzieć, jak autor cyzelował swoje wiersze, a ostateczny kształt tomów, poza *Dziejbą leśną* zredagowaną przez Alfreda Toma, uzmysławia, że kolejność wierszy w zbiorze i poukładanie niektórych w cykle były dla autora istotne. Z kolei wiersze, które można by uznać za autotematyczne, dotyczą śpiewu, bowiem Leśmian przypisał sobie rolę poety-śpiewaka, co było konsekwencją spójnego światopoglądu. Michał Głowiński, analizując jego poezję o poezji, stwierdził: „Ze śpiewaniem wiąże się idea prawdziwej, autentycznej, twórczej poezji, pisanie zaś to tylko wykonywanie technicznej czynności, pozbawione aspiracji metafizycznych, które zdaniem Leśmiana stanowią dobro przyrodzone wszelkiej poezji"[36]. Dlatego też pojawiająca się w wierszach formuła „poprzez śpiew" oraz nawiązania do ludowej poezji melicznej i teksty eseistyczne, w których mowa o pokrewieństwie poety do człowieka pierwotnego, wskazują, że dla Leśmiana śpiew i pieśń to narzędzia poznania. I nie chodzi tylko o poznanie świata, raczej o dotarcie do czegoś jeszcze wcześniejszego. Przez śpiew poeta wkracza na teren pierwotnego mitu. W duchu psychologii głębi „mit jest »symbolicznym pomostem«, za którego pomocą następuje rozwój psychiki człowieka nie tylko jako jednostki, ale także jako zbiorowości i gatunku"[37]. W światopoglądzie Leśmiana natomiast analogiczną funkcję pełniła baśń, której autor przypisał „rolę tęczowego mostu, który nas łączy z dziedziną nielogiczną istnienia, z brzegiem urwistym owej tajemnicy, której twarz nie jest do twarzy ludzkiej podobna" (SL, 9). Baśń stała się dla poety drogą poznania, wielokrotnie i różnorodnie zbaczającą na obszary mitu. Jednak zanim wykrystalizował się światopogląd Leśmiana, tworzył on

[36] M. Głowiński, *Słowo i pieśń*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony*, s. 49-50.
[37] I. Błocian, *Psychoanalityczne wykładnie mitu. Freud, Jung, Fromm*, Warszawa 2010, s. 94.

wiersze poświęcone przede wszystkim tęsknocie przybierającej różnorodne, mniej lub bardziej oryginalne oblicza, które to w dojrzałej już twórczości przerodziły się w bezustanne próby zbliżenia się do tajemnicy bytu. Autor poezji pod względem językowym soczystej, melodyjnej i rytmicznej, w tzw. warstwie ukrytych sensów wciąż zmagał się z niewyrażalnym. W rzadko której twórczości forma i treść wydają się tak konsekwentnie mówić o tym samym. W tym sensie każde Leśmianowskie dzieło może okazać się autotematyczne.

W żadnym z tekstów eseistycznych nie zostało powiedziane wprost, że jest to wypowiedź programowa, a jednak pozwalają one na próbę rekonstrukcji programu. Podobnie rzecz się ma z poezją – nie ma w niej wierszy, które można by uznać za wykład sztuki poetyckiej Leśmiana, ale w końcu one same przez się wyrażają konkretną *ars poetica*. W kontekście tego, co zostało ustalone odnośnie programu, wiersze autotematyczne to przede wszystkim te, w których pojawiają się słowa-klucze: pieśń, baśń, śpiew i oczywiście słowo, a także utwory o czynnościach twórczych oraz zawierające sygnały jakiegoś zmagania się z materią słowa[38].

W kilku miejscach padła uwaga o niewystarczających możliwościach słowa, które jest niedoskonałe, gdyż zbliżając się do Absolutu, nie może go zgłębić, a jedynie na niego wskazać. Leśmian chciał dotrzeć do pierwotnego słowa, a nawet wcześniej – do tego obrazu s p r z e d n a z y w a n i a. Stąd wskazanie na czas lub czynność bez słów („pieszczota bez słów”), albo miejsca jeszcze nienazwane („pary bez nazwiska”). W ten sposób realizuje się wpisany w twórczość Leśmiana mit poety jako człowieka pierwotnego oraz koncepcja pieśni bez słów. Oto kilka przykładów:

Czekała na mnie – na szał mego biegu,
Nucąc i piersią i kibicią całą
Od stóp do głowy – pieśń bez słów szeregu…

Jak gdyby tańcem zakłócone ciało,
Że mu ciążyła słów żmudna osłona,
Samym snów brakiem – swą nagość śpiewało!...
(*Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*; PZ, 115-116)

[38] To znaczy, że za wiersze autotematyczne można uznać dużą część dorobku Leśmian. Ten podrozdział ogranicza się tylko do kilku reprezentatywnych przykładów.

Milcz! Nie mów prawdy, lecz bez słów się śpiewa.
Kłamie ten, co zna słowa, a nut nie pamięta.
(*Rozmowa*, *inc*. „Ciało mówi do duszy…”; PZ, 274)

Ciało me, wklęte w korowód istnienia,
Wzruszone słońcem od stóp aż do głów,
Zna ruchy dziwne i znieruchomienia,
Które zeń w śpiewie przechodzą do słów.
[...]
Pieśnią jest życie i pieśnią jest wieczność
W takt mego serca i nie moich gwiazd!
(*Ciało me, wklęte w korowód istnienia*; PZ, 513)

We wszystkich cytowanych przykładach pieśń została postawiana wyżej niż słowo, a śpiewanie – niż mówienie. Dzieje się tak dlatego, że pieśń jest pierwotna, a słowo wtórne. Co może być treścią pieśni bez słów – poeta zawarł w utworze… *Słowa do pieśni bez słów*. Tytuł wiersza brzmi jak manifest, wystąpienie programowe, które tak byłoby pomocne w leśmianologii. Michał Głowiński wykazał, że w *Słowach do pieśni bez słów* autor skondensował istotne właściwości swojej poetyki, dzięki czemu powstał „montaż epifanii, ulotnych i momentalnych objawień, które poezja ma ujmować w dwa przyległe słowa”[39]. Kilka nieistniejących zdarzeń, pytania bez odpowiedzi, tęsknoty, których przedmiotem jest natura, niebyła dziewczyna, pojęcia i przestrzenie abstrakcyjne – wszystko rozciąga się między bytem a niebytem i staje się częścią tej pieśni bez słów, którą można poetycko wyśpiewać.

Z pieśnią jest związany śpiew rozumiany jako czynność twórcza. Nie chodzi tu jednak o konwencjonalne widzenie w śpiewie czy pieśni symbolu poezji, lecz wskazanie na pierwotne postrzeganie świata. Gdy pojawia się w twórczości Leśmiana stwierdzenie „poprzez śpiew” (*Wieczorem*, *inc*. „Mrok się gęstwi…”; *Ciało me, wklęte w korowód istnienia*), oznacza to, że śpiew jest narzędziem poznania, nie stanowi bariery w widzeniu, lecz niesamowicie rozszerza dostępną przestrzeń, wręcz do kosmicznego oglądu: „I ziemię całą wiedzę poprzez śpiew” (PZ, 513). I na tych wyżynach (albo i nizinach, gdy świat jest podglądany z perspektywy źdźbła trawy) najchętniej przebywa poeta – „niebieski wycieruch”. Również w *Poecie* zostało metaforyczne zobrazowane to, o czym pisał Leśmian w szkicach i esejach:

[39] M. Głowiński, *Słowo i pieśń*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony*, s. 62.

[...] Treść, gdy w rytm się stacza.
Póty w nim się kołysze, aż się przeinacza.
Chętnie łowi treść, z której łzy prawdziwe płyną –
Ale kocha naprawdę tę – przeinaczoną…
I z zachłanną radością mąci mu się głowa,
Gdy ujmuje niepochwytność w dwa przyległe słowa!
A słowa się po niebie włóczą i łajdaczą –
I udają, że znaczą coś więcej, niż znaczą!...
(PZ, 356)

Teoria rytmu i wyzwolonego słowa uzyskała tu przepiękny ekwiwalent poetycki, a ponadto Leśmian, prezentując taką postawę twórczą, wypowiedział się też na temat stosunku życia bezpośredniego (twórczego) do życia pośredniego, reprezentowanego tu przez żonę i córki. Pomiędzy oboma sposobami odbioru rzeczywistości zachodzi konflikt, któremu sędziuje znawca słowa – łagodny Bóg. Spór nie ma rozstrzygnięcia. Inaczej jest z *Pejzażu współczesnym*, gdzie służenie piórem życiu pośredniemu zostaje potępione:

Słowo się nie spokrewnia z pozasłownym trwaniem –
Porównanie się stało tylko – porównaniem.
Skąpiąc niebu pośmiertnej w głębi jezior maski,
Chce życie w rodzajowe pokurczyć obrazki.
(PZ, 395)

Ten fragment opowiada o słowie martwym. Niechęć do odwzorowywania rzeczywistości doszła tu do głosu bardzo wyraźnie. „Pokurczony obrazek", niczym księga ofiarowana Piruzie przez Hindbada, tylko udaje życie, jest dziełem odtwórczym i jako takie nie zbliża się do Absolutu, gdyż zostaje zorientowane na rzeczywistość, nie zaś na metafizykę. Stąd „Niebo bez przyszłości". Nie pojawia się Bóg i nie może być nawet o Nim mowy. Codzienność wyklucza doświadczenie transcendencji.

Co innego czarnoksięstwo. Przekonanie o magicznej mocy słów znalazło najpiękniejszy wyraz w *Panu Błyszczyńskim*. W przecudownym ogrodzie zjawia się Bóg, bo jest tym, który jest, a nie może się zjawić dziewczyna, której nie ma. Słowo nie stanie się ciałem i żadna magiczna moc temu nie zaradzi – ale takie historie dziać się mogą w baśniach i Leśmian z tego skorzystał, pisząc *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza*.

Rosyjski poeta symbolista, Konstanty Balmont powiedział: „W świecie są czarodzieje, którzy magiczną swą wolą i melodyjnym słowem rozszerzają i wzbogacają krąg egzystencji. Przyroda daje tylko początki bytu, stwarza tylko niedopracowane potworki – czarodzieje swoim słowem i magicznym działaniem doskonalą przyrodę i dają życiu piękne oblicze”[40]. Takim czarodziejem słowa w czytelniczym odczuciu może się jawić Leśmian. W innych niekoniecznie autotematycznych wierszach radość tworzenia jest wyczuwalna. A już bez krępacji dochodzi do głosu w baśniach dla dzieci, w których żadne słowo nie wymyka się z ryzów doskonałego stylu. Wszechwładza autora jest totalna. Z kolei w poezji poruszającej problematykę czynności twórczych, zdarzają się uwagi świadczące o pewnych trudnościach, jak np. w przepięknym poemacie o czarodziejstwie niedopełnionym – mowa oczywiście o przywołanym powyżej *Panu Błyszczyńskim*. Należy przy tym podkreślić, że zwykle nie chodzi o techniczną stronę tworzenia. Wiersze o pisaniu są rzadkością:

I przychodzą modlitwy o większą tęsknotę,
Źli bogowie, złe wiosny i mgła zagrobowa,
Bzy bez jutra, bez wczoraj, ćmy czarne, ćmy złote
I ty, co tak się smucisz, gdy piszesz te słowa…
(*Ćmy*; PZ, 411)

Świerszcz piosenką zapiecną oszołamia ciszę –
Anioł miga białowo w zaokiennej mgle –
A ja wiersz ten dla świerszczy i aniołów piszę –
I tak mi źle na świecie – tak mi strasznie źle!
(*Sen*, *inc*. „Śniło mi się, że znika treść kwiatów wątpliwa”; PZ, 415)

Oba cytowane utwory pochodzą z jednego cyklu (*Spojrzystość*) i są utrzymane w podobnej tonacji. Wyrażają poetycką samotność, wycofanie się ze świata i równocześnie otwarcie na zaświat, czyli sytuację sprzyjającą tworzeniu. Pisanie nie ewokuje radosnych skojarzeń, wręcz przeciwnie.

W zupełnie inny sposób temat pisania został poruszony w *Lalce*. Jest to bodajże jedyny przypadek aż tak ironicznej wypowiedzi:

Mam zamiar pisać powieść, której bohaterką
Jest Praścieżka, wiodąca urwiskami w Pralas,

[40] Cyt. za: T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa*, s. 248.

Gdzie ukryła się lalka – i nikt jej nie znalazł!
Duszę ma z macierzanki i patrzy w lusterko.
[...]
Wartoż pisać tę powieść? Baśń wyszła już z mody,
Jak krynolina z tęczy!... Módl się do korala
O wiersz barwny!... Zszarzały dusze i ogrody,
A mnie wkrótce do lalek poniosą szpitala!
(PZ, 349-350)

W trzech przywołanych przykładach akt pisania konotuje negatywne emocje. W oporze przeciw pisaniu kryje się sprzeciw Leśmiana wobec martwego słowa. Według tego autora słowo żywe to takie, które ewokuje „pozasłowne trwanie". Dzieje się tak dzięki rytmowi. Dlatego też nie pisanie, lecz śpiewanie stało się dla poety synonimem tworzenia, o czym już była mowa.

Zupełnie inne problemy targają jednym z bohaterów *Przygód Sindbada Żeglarza*, wujem Tarabukiem. Reprezentuje on postawę twórczą przeciwną tej, która daje się wyłuskać z poezji Leśmiana, jest takim anty-Błyszczyńskim. Tarabuk bowiem koncentruje się na tym, czego autor nie zdradzał w autotematycznej twórczości i z czym nie radził sobie w życiu – chodzi mianowicie o zapewnienie swoim działom „materialnego trwania". W wypadku baśniowej postaci efekty działań są karykaturalne. Wuj-nieudacznik jest odwróceniem wielu poglądów, które zostały wyrażone w autotematycznej poezji Leśmiana. Tarabuk bardziej niż treścią i formą zajmuje się kwestią znalezienia najlepszego sposobu na zapewnienie wierszom trwania. Jednakże nie chodzi o oddziaływanie myśli na świadomość i wrażliwość odbiorcy, lecz o skuteczne utrwalenie tekstu na odpowiednim nośniku. Dla wuja pomnik twardszy niż ze spiżu to też pomnik materialny. Perypetie Tarabuka w tym zakresie można by nazwać historią niespełnionego wydawcy. Papier tonie, pergaminy zostają wyprane, dziewczęta uciekają, a wytatuowane ciało można odbarwić. Ostateczną pogromczynią tych Tarabukowych „arcydzieł" okazuje się… żona. Poeta przynosi swoje wiersze ukochanej, by ta je mogła bezlitośnie niszczyć[41]. Losy Tarabuka, które nie mają żadnego

[41] Każdorazowe niweczenie twórczego zaangażowania, uległość wobec kobiety oraz duże lekceważenie i niedocenienie ze strony otoczenia pozwalają kojarzyć tę postać z ojcem ze *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza. Pokłosie baśni arabskich, z którymi obaj autorzy mogli się zapoznać w dzieciństwie, jest wyczuwalne w ich twórczości. Na powinowactwo między utworami Leśmiana a prozą artystyczną Schulza zwracano już uwagę. Zob. np.: S. Chwin, *Schulz a Leśmian*, [w:] *Czytanie Schulza*, red. Z. Jarzębski, Kraków 1994; W. Owczarski, *Granice świata. Leśmian, Schulz, Kantor*, [w:] *Granica*

odpowiednika w *Księdze tysiąca i jednej nocy*, zostały opisane z dużą dozą komizmu oraz przejaskrawienia, ale przecież pragnienia Tarabuka stają się w mniejszym lub większym stopniu udziałem chyba wszystkich ludzi pióra, tyle że zwykle się o tym nie pisze.

Jeszcze jeden pogląd na postawę twórczą został przemycony do *Przygód Sindbada Żeglarza*. Otóż, Leśmian miał dość negatywne poglądy na polską powieść – już zostało to zasygnalizowane. Pisał, że tkwi ona w „dobie bezhetmańskiej", co wyraża się m.in. w tym, że nie ma w powieściach bohatera, z którym czytelnik by się utożsamiał. A taka była konkluzja na tę impasową sytuację: „Nie poza sobą – w życiu, lecz w sobie samych szukać i znaleźć winniśmy bohatera przyszłej powieści. Tkwi on w nas – w każdym poruszeniu naszego ducha, w każdym biciu serca, w każdym oddechu, który pierś naszą rozpiera lub niepokoi" (SL, 419). Szkic, z którego pochodzi cytat, ukazał się w tym samym roku co *Przygody Sindbada Żeglarza*. Warto jeszcze podkreślić, że ta książka dla dzieci nosiła podtytuł *Powieść fantastyczna*. Nie wnikając już w genologiczny aspekt problemu, można się pokusić o stwierdzenie, że dla Leśmiana taki bohater jak Sindbad był w stanie ukrócić „bezhetmaństwo" powieści i przekierunkować ją z realistycznych na fantastyczne tory. Z wywiadu z 1934 roku wynika, że poeta planował napisać jeszcze jedną powieść. Nic więcej o tym zamyśle nie wiadomo, jednak z pewnością nie byłaby to rzecz realistyczna, gdyż Leśmian i tej dewizie był wierny: „Niczego nie szukam we współczesności. Ja, to jestem ja!" (SL, 550).

2. Słowo jako budulec

Kilka uwag o języku poetyckim Leśmiana

Poglądy na temat języka i słowa oraz postawa twórcza wpisana w autotematyczną twórczość mają swoje przełożenie na praktykę twórczą. Język poetycki Leśmiana jest wyjątkowy. W pierwszym kontakcie z tą twórczością to właśnie niezwykła forma

---

w literaturze, tekst – świat – egzystencja, red. S. Zabierowski, L. Zwierzyński, Katowice 2004; tenże, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006; M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.

zwraca uwagę i być może niekiedy jest ona barierą, o którą potyka się odbiorca[42]. Dla tego autora słowo było jednostką estetyczną, nie gramatyczną[43], więc ważniejsza od pytania „jak?" jest kwestia „po co?". Ze względu na nielingwistyczny charakter niniejszego szkicu, nie zamierzam szczegółowo omawiać cech stylu Leśmiana, lecz ująć je syntetycznie, by następnie wykazać, jak się mają te wyróżniki poezji do stylu baśni.

Autorem kanonicznego opracowania dotyczącego stylu Leśmiana jest Stanisław K. Papierkowski. Badacz skupił się na słownictwie i słowotwórstwie, zaś frazeologię i składnię tylko nakreślił[44]. Z jego ustaleń wynika, jak wiele elementów języka, które najłatwiej określić „leśmianizmami", wcale nowotworami nie jest. Na przykład tak ważne w poezji słowa jak dziejba, kostrzewa, podwoje, przedwieczerz, śmierciuszka, śniarz, świetlica – to archaizmy[45]. Do dialektyzmów z kolei należą następujące wyrazy: blekot, błyszczydła, boginek, brzóstowo, ciasnocha, czapula, dusiołek, dziwożona, omieciny, świdryga, midryga, płaczybóg, skrzeble, trupięgi. Tych słów nie trzeba „przedstawić" temu, kto zna twórczość Leśmiana. Ich etymologia natomiast świadczy o tym, że autor chętnie korzystał z zasobów języka ogólnego – diachronicznie (z różnych jego okresów) i synchronicznie (z rozmaitych gwar). Odświeżył własną poezję, z zainteresowaniem – jak wiadomo ze wspomnień – czytając słowniki. Cechą jego języka jest też niegramatyczność, która może sprawiać, że coś wydaje się pisane

---

[42] Nawet dla niektórych młodopolan praktyka twórcza Leśmiana była zbyt pełna udziwnień, dlatego też stawała się obiektem kpin i parodii, które nasiliły się pod koniec życia poety wraz z nagonką antysemicką. Niemniej już od pierwszych utworów Leśmiana pojawiały komentarze do jego słowotwórczej praktyki. Z perspektywy czasu można ocenić np. jak trafny był sąd Ostapa Ortwina: „Opierając się o najprostszą, potoczną, naturalną budowę zdania, nie drąc pasów z języka, nie łamiąc elementów składni, nie kusząc się w ogóle o finezyjną akrobatykę futurystów, osiąga Leśmian w najzwyczajniejszym, tradycyjnie stereotypowym, ciągłym trzynasto- czy jedenastozgłoskowcu, którego tak chętnie używa, efekty prześcigające pod względem dosadności i koncentracji najmodniejsze wynalazki wersyfikacyjnej techniki" (cyt. za: S. K. Papierkowski, dz. cyt., s. 16).

[43] Zwrócił na to uwagę Stanisław K. Papierkowski (dz. cyt., s. 5).

[44] Tę lukę badawczą w lingwistycznym spojrzeniu na dorobek Leśmiana dostrzegł Wacław Cockiewicz. Badacz przyjął, że „metafora może stanowić bardziej jeszcze stosowny klucz do zrozumienia fenomenu niepowtarzalnej Leśmianowskiej poetyki niż powszechnie z nią kojarzony i dość gruntownie opisany neologizm" – W. Cockiewicz, *Metaforyka Leśmiana. (Analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011, s. 7. Szczegółowa analiza reprezentatywnego wyboru wierszy pozwoliła na następującą konkluzję: „metaforyka w twórczości Bolesława Leśmiana wykazuje wyraźne cechy systemowości, zarówno na poziomie semantycznym, którego zasadniczo dotyczy, jak i na poziomie składniowym, gdzie manifestuje się w postaci konkretnych wyrażeń metaforycznych. Jej funkcja w obrębie repertuaru językowego poety – subkodu poetyckiego, da się porównać do funkcji konceptualnej metafory systemowej (językowej) w języku naturalnym. Polega ona na uzupełnieniu (*inopiae causa*) tych obszarów semantycznych, które nie mają swoich korelatów językowych – w przypadku metafory językowej w niemetaforycznym zasobie wyrażeń kodu naturalnego, w przypadku zaś subkodu poetyckiego w słownictwie i frazeologii (a po części też w gramatyce) języka standardowego" (s. 230).

[45] Papierkowski wskazał na 116 archaizmów w twórczości Leśmiana (dz. cyt., s. 63).

„dla rymu”. Jednakże to, co w „normalnym” użyciu języka jest błędem, w poezji może się stać środkiem artystycznym. Wyzwolone słowo musi być plastyczne, zarówno w budowie słowotwórczej, jak i gramatycznej, dzięki temu wyraz zyskuje nowe konteksty. Poprzez deformację słowa realizowany jest również Norwidowski postulat, by „odpowiednie dać rzeczy – słowo!”, bo czy można pełniej przedstawić „kalekującą” rzeczywistość niż nie-normalnym słowem? Ciekawym zabiegiem jest to, by udziwnione słowa wpleść w od wieków rozpowszechniane w polskiej poezji wzorce wersu. „Słowo wyzwolone” Leśmian często wtłaczał w regularny jedenasto- lub trzynastozgłoskowiec. Tym samym jego koncepcja rytmu znalazła przełożenie w dwóch systemach wierszowych: sylabizmie i sylabotonizmie. Autor raczej nie stosował przerzutni, strofa była dla niego całostką metryczną i znaczeniową, zazwyczaj zamkniętą. Nie ma w jego twórczości wierszy wolnych.

Ponadto w języku poetyckim Leśmiana jest wiele cech znamiennych dla stylu młodopolskiego. Uniezwyklenie słowa, odejście od słownictwa potocznego, stosowanie szeregów synonimicznych i tautologicznych określeń, programowa wyrazistość środków stylistycznych – wszystko to cechuje polską poezję z przełomu XIX i XX wieku[46]. Jednakże w przypadku wielu młodopolan, zwłaszcza tych mniej znanych, często chodziło o zwrócenie uwagi na język i bywało, że efekty tego okazywały się grafomaństwem. U Leśmiana natomiast nietypowe operacje na słowie to nie sprawa twórczej swobody i umiejętności, lecz przede wszystkim światopoglądu. Według Głowińskiego właściwości języka poetyckiego Leśmiana rozciągają się między dwiema tendencjami: bogactwem słowa i ekonomią mówienia[47], ale – mając na uwadze teorię rytmu – nie o same słowa chodzi, tylko o to, co zachodzi między nimi. W tym sensie jednym z najważniejszych czynników poezji jest „współżycie klasycznego rytmu z nowatorskimi, niezwykle śmiałymi poczynaniami w sferze międzysłowia”[48]. Stanisław K. Papierkowski (autor przywołanej już fundamentalnej monografii, jeśli chodzi o analizę języka poetyckiego Leśmiana) przyznał, że jego praca może mieć „usługowy” charakter w stosunku do historyków literatury i jej krytyków. Miał rację. Nie samo użycie takiego czy innego słowa, lecz to, co zachodzi pomiędzy słowami jest istotne.

---

[46] Por. M. Głowiński, *O języku poetyckim Leśmiana*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony*, s. 68.
[47] Tamże, s. 69.
[48] Tamże, s. 72.

Kolejny Leśmianowski paradoks polega na tym, że rytm zniewala słowa, równocześnie wyzwalając je z „codziennego", „użytkowego" znaczenia. Tak jest w poezji, nieco inaczej rzecz się ma w przypadku baśni. W obu tomach czytelnik nie uświadczy „leśmianizmów". Autor nie wprowadzał do tych tekstów dialektyzmów czy archaizmów, unikał też stosowania neologizmów (podejrzewam, że działo się tak ze względu na nieutrudnianie odbioru młodemu czytelnikowi). Analizując poszczególne słowa, badacz nie znajdzie więc zbyt wielu punktów stycznych z poezją, lecz w obszarze międzysłowia analogii jest dużo. Chodzi bowiem nie o poszczególne środki artystyczne ujmowane z osobna, ale chwyty stylistyczne, takie jak komizm, parodia, groteska czy absurd. To są właśnie te miejsca wspólne, jeśli mowa o języku poezji i baśni dla dzieci. Wszystkie one współtworzą poetykę „na opak", która następnie służy do zaprezentowania kluczowych dla Leśmiana tematów i problemów, niekiedy także w odwróconej formie.

Elementy poetyki „na opak"

Na obecność elementów poetyki „na opak" w *Klechdach sezamowych* i *Przygodach Sindbada Żeglarza* zwrócił uwagę Marian Pankowski. Badacz uznał te cechy Leśmianowskich dzieł za przejawy manifestacji barokowej estetyki i języka autora[49]. Takie wskazanie tylko na „barokowość" zawęża zagadnienia. Przedstawianie świata *au rebours* jest w ogóle charakterystyczne dla literatury ludycznej i dziecięcej – te szersze, wykraczające poza jedną epokę, kwalifikatory wydają się bardziej zasadne. Styl autora bowiem nie jest przejawem upodobania do konkretnej maniery stylistycznej, lecz syntetyzuje różne naleciałości i ogromne predyspozycje pisarza do tworzenia nowej jakości na utartym szkielecie.

Nadrzędną dominantą Leśmianowskich baśni jest – według mnie – komizm[50]. Autor w tych tekstach nie przedstawiał sytuacji czy zjawisk, które by miały wywołać u czytelnika niepohamowane salwy śmiechu, lecz zastosował kilka chwytów, łagodzących wszystko, co mogłoby prowokować negatywne emocje. W konsekwencji

[49] Zob. M. Pankowski, dz. cyt., s. 153.

[50] Wedle definicji ze *Słownika terminów literackich* komizm to „właściwość charakterystyczna dla pewnych konfiguracji zjawisk spotykanych w życiu lub przedstawianych przez sztukę, wywołująca u obserwatora, mogącego być równocześnie uczestnikiem lub sprawcą takich konfiguracji, reakcję w postaci śmiechu i wesołości wykluczającą zarazem silne emocje negatywne, jak np. trwogę, odrazę, rozpacz czy litość" – A. Okopień-Sławińska, [hasło:] *Komizm*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 251.

przedstawione, fantastyczne światy są łagodne i bezpieczne. Leśmian nigdzie nie dopuścił się do wykorzystania prostackiego komizmu, tylko zręcznie operował rozmaitymi jego postaciami, jak żart (przede wszystkim słowny), dowcip, groteska, karykatura oraz parodia. Komizm przyjmuje też różne oblicza w poezji. Jacek Trznadel trafnie napisał, że „humor gra tutaj zasadniczą rolę estetyczną, jest ważnym czynnikiem równowagi w świecie filozoficznych i estetycznych antynomii”[51]. Przyznawał się do tego sam Leśmian w liście do Miriama z 1901 roku: „Pełnia stosunku duszy do wszechświata winna zawierać w sobie wszystko, co ludzkie – nie tylko smutek, tęsknotę, wiarę, zwątpienie, ale i uśmiech, humor, nawet dowcip” (UR, 248). Ta pełnia człowieczeństwa przejawia się już w baśniach, w których emanuje radość niwelująca wszelkie chwilowe poczucie zagrożenia.

Wydaje się, że humor[52] Leśmiana, który jest jednym z najważniejszych chwytów zastosowanych w obu zbiorach, pełni głównie funkcję ludyczną. Pankowski widział w nim także oręż w walce z mentalnością mieszczańską: „Bywa, że komizm przestaje być bezinteresowny i jednoznaczny, aby wezbrać agresywnością, aby stać się bronią, którą się posłuży poeta, chcąc uderzyć w to, co uważa za zło”[53]. A jednak w poetyce Leśmiana „agresywny” humor nie gościł, wprost przeciwnie – autor był świadom granic śmiechu i przestrzegał przed tymi obszarami, gdzie nawet śmiech może wrócić już tylko echem. „A ty z tej pustki czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?” – pytał w *Dziewczynie* (PZ, 330). „Nie śmiej się w niebo i nie błaznuj!” – pouczał w *Srebroniu* (PZ, 346). Wykorzystanie kategorii śmiechu przez Leśmiana jest istotną cechą jego poetyki, mającą konsekwencje metafizyczne. Jak stwierdziła Anna Węgrzyniakowa: „Leśmian – czego zdecydowanie brakuje liryce młodopolskiej – zna wartość śmiechu: językowego i sytuacyjnego. Śmiechu rubasznego, tragicznego, ironicznego,

[51] J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana*, s. 243. Właściwie większość uwag badacza odnoszących się do śmiechu w poezji ma też zastosowanie do baśni.

[52] Humor to „1. dyspozycja psychiczna, zarówno twórcza, jak i odbiorcza, do ujmowania zjawisk życia i sztuki w kategoriach komizmu. Jest wyrazem życzliwej lub pobłażliwej postawy wobec rozmaitych przejawów śmieszności i aprobatywnego, wolnego od drwiny, szyderstwa i nienawiści, stosunku do świata […] 2. odmiana komizmu będąca wyrazem dyspozycji twórczej scharakteryzowanej w punkcie poprzednim” – A. Okopień-Sławińska, [hasło:] *Humor*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 203.

[53] M. Pankowski, dz. cyt., s. 168-169.

groteskowego. I właśnie śmiech – istotny element Leśmianowskiej estetyki – decyduje o oryginalnej artykulacji metafizycznych »przeczuć«"[54].

W baśniach zaś posługiwał się śmiechem pogodnym, czasem parodystycznym, ale na pewno nie agresywnym. Komizm *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* ma wiele aspektów. Dotyczy różnych elementów świata przedstawionego, jak i samego tworzywa, tzn. słowa podlegającemu różnym zabiegom ze strony autora, narratora lub samych postaci.

Na najbardziej zewnętrznej, tj. autorskiej płaszczyźnie, przejawia się w parodiowaniu[55] rozmaitych stylów, np.: biblijnego, młodopolskiego i ludowego oraz własnego. Swojego stylu nie dyskredytuje Leśmian wprost, lecz poprzez pojawienie się słów-kluczy. Przykładowo zdanie „Nic – tylko morze i morze, bez końca, bez kresu, bez granic" (PSŻ, 26) zawiera bardzo Leśmianowskie odczucie przestrzeni, które w poezji rozwija się w sytuację dramatyczną, tu zaś odnosi się do chwilowego położenia, w jakim znalazł się Sindbad. W cytowanym zdaniu powtarza się ulubiony prefiks autora „bez", tyle że nie konotuje żadnych nowych znaczeń i nie stanowi części neologizmu. Inna sytuacja: „Poddani nucili bez słów, a król nucił takie słowa" (KS, 8) – tu pieśń bez słów nie wyraża żadnej idei, tylko jest rozumiana dosłownie, jako nucenie bez wyraźnego wyartykułowania. Poza tym w teksty baśni zastały wmontowane wierszowane fragmenty. Ich poziom – w tym np. jedynego zachowanego w całości wiersza Tarabuka – jest zdecydowanie nie-Leśmianowski, raczej przystający do rymowanek dziecięcych lub ludowych. Na modłę ludową Leśmian wystylizował *quasi*-przysłowia: „Kogo żona opuści, tego śmierć nie wypuści" i „Za życia jak głaz z głazem, po śmierci za to razem" (PSŻ, 143). Są i prawdziwe przysłowia: „Kto późno przychodzi, ten sam sobie szkodzi" (KS, 29).

Parodia młodopolskiego stylu z kolei przejawia się w stosowaniu przymiotników i przysłówków. To ciekawe, że nagromadzenia epitetów, tak częste w młodopolskiej liryce i tak często tak niewiele wnoszące, u Leśmiana są rzadkością. Autor raczej nie

[54] A. Węgrzyniakowa, *„Znikomek". O Leśmianowej redukcji metafizyki*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Kraków 2000, s. 177. Zob. też J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana*, podrozdz. *Śmiech i śmierć (humor Leśmiana)*.

[55] Parodia to „najbardziej wyrafinowana odmiana stylizacji: wypowiedź naśladująca cudzy styl w celu jego ośmieszenia; polega na podjęciu jakiegoś dającego się rozpoznać sposobu mówienia, który zostaje odcięty od swoich zwykłych uzasadnień (sytuacyjnych lub treściowych) i wprowadzony w kontekst przeczący jego charakterowi, dzięki czemu ulega komicznemu wyjaskrawieniu" – J. Sławiński, [hasło:] *Parodia*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 374)

stosował sekwencji epitetów[56], w baśniach natomiast stanowią one jedną z dominant stylistycznych. W wielu przypadkach są to układy trójkowe, synonimiczne. Można więc powiedzieć, że Leśmian sparodiował młodopolską manierę.

Z dużą dozą komizmu i przejaskrawienia została ukazana postawa Tarabuka, chociażby w opisie aktu tworzenia. Tarabuk może oddawać się poetyckiemu rzemiosłu bez żadnych przeszkód i w bardzo sprzyjających okolicznościach: morza szum, żadnych obowiązków i dziwny trunek na podorędziu, po którego spożyciu zasypia tak mocno, że nawet burzy nie słyszy. Efektem twórczego, wręcz fizycznego trudu, jest utwór złożony z dwóch oczywistości, „aforyzmu", apostrofy do wiersza i stolika, opisu tegoż stolika i konkluzji.

Morze – to nie rzeka, a ptak – to nie krowa!
Szczęśliwy, kto kocha rymowane słowa!
Rymuj się, rymuj, drogi mój wierszyku!
Stój w miejscu cierpliwie składany stoliku!
Stoi stolik, stoi, zachwiewa się nieco,
Za stolikiem – morze, za morzem – Bóg wie co!
(PSŻ, 8)

Tarabuk zachwycony rezultatem, dokonuje *quasi*-analizy i *quasi*-interpretacji. Niewątpliwie największym entuzjastą wierszy jest ich twórca. Dostrzega w nich piękno, logikę i prawdę. Sindbad zaś, mało że nie docenia wierszy wuja, lecz uważa je jeszcze za głupie i nudne. Podobnie jak Diabeł Morski, ma do nich stosunek bardzo krytyczny. Rozdźwięk między tym, co o sobie myśli Tarabuk, a tym, jak go postrzegają inni, jest główną przyczyną komizmu.

Żaden z grafomańskich wierszy nie trafia do odbiorcy, który by docenił poetę. Tarabuk czuje się zobowiązany do tworzenia, lecz to nie on szuka natchnienia w poznawaniu cudownych miejsc i istot, ale Sindbad. Wuj dość specyficznie rozumie powołanie artystyczne. Swoje życie uważa za „pełne pomyłek niepowetowanych", a wszystko przez to, że musi pisać. O słuszności i wyjątkowości wierszy jest przekonany, więc ich nie poprawia, co najwyżej zmienia pisownię poszczególnych słów. Nie są to

[56] Pisał o tym Głowiński: „charakterystyczne jest dążenie do ograniczania roli epitetów, wyraźne zarówno wtedy, gdy obserwuje się procesy semantyczne zachodzące w wierszach, jak i wówczas, gdy bierze się pod uwagę dominujące zwyczaje stylistyczne" – *O języku poetyckim Leśmiana*, [w:] *Zaświat przedstawiony*, s. 91.

jednak poprawki, lecz kolejne zniekształcenia wyrazu. Błędna litera zostaje zastąpiona dwiema innymi, też niewłaściwymi. Przesada staje się udziałem operacji dokonywanej na słowie. Wuj pragnie sławy, chce, żeby jego imię było kojarzone z wielkim poetą. Nie interesuje go anonimowa twórczość, więc poucza Sindbada, by dając wiersz Piruzie, powiedział: „Od wuja Tarabuka" albo „skromny utwór wielkiego poety". Z tej samej przyczyny podczas jednej z przygód Sindbad przestrzega wuja przed działaniem, które mogłoby go zniesławić.

Tarabuk ponosi klęskę jako poeta, edytor, wydawca i krytyk swoich dzieł. Ale za to preferowany przez niego model życia (tj. domatorstwo) zwycięża. Siostrzeniec zawsze wraca do domu, a żeniąc się z Arkelą, zupełnie rezygnuje z pogoni za nieznanym. Ten *modus vivendi* w ujęciu poetyckim jawi się jako męczący, wręcz trudny do utrzymania. W wypadku książki dla dzieci, autor zdaje się puszczać oko do „dorosłego" czytelnika, znającego inne jego utwory. Na tym poziomie odbioru humor przekształca się w ironię[57]. Tarabuk jest parodią poety, zaprzeczeniem tego, co można odczytać w autotematycznej poezji Leśmiana. Ta postać, mało że została przedstawiona z dobroduszną ironią, to jeszcze wszystko, co robi i co myślą o niej inni bohaterowie, potęguje jej komiczność. Absurdem z kolei jest przygoda Sindbada z tłuściochem, podczas której obaj odgrywają scenkę pozornej uczty.

Ważnym elementem poetyki obu tomów jest groteska[58]. Przedstawione historie zawierają wiele groteskowych sytuacji, np. rządy Pawica – król zachowuje się jak gdyby

---

[57] Ironia – „właściwość stylu polegająca na sprzeczności między dosłownym znaczeniem wypowiedzi a jej znaczeniem właściwym, nie wyrażonym wprost, ale zamierzonym przez autora i zazwyczaj rozpoznawalnym dla odbiorcy. Sygnałem ironiczności jest zakwestionowanie znaczenia dosłownego przez intonację, mimikę, czy też okoliczności towarzyszące wypowiedzi, a także przez znaczenie innych części tekstu, którego wypowiedź ironiczna jest składnikiem, i wreszcie przez właściwą odbiorcy znajomość spraw i ludzi, do której autor się odwołuje. Wypowiedź ironiczną charakteryzuje dystans mówiącego wobec znaczeń własnej mowy, a więc także wobec przedmiotu" – A. Okopień-Sławińska, [hasło:] *Ironia*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 221.

[58] Słownikowa definicja groteski: „kategoria estetyczna realizująca się w utworach plastycznych, muzycznych, filmowych, teatralnych i literackich, które wyróżniają się zespołem współdziałających właściwości: 1. fantastyką, upodobaniem do form osobliwych, ekscentrycznych, przerażających, monstrualnych, wyolbrzymionych i zdeformowanych (stąd związek g. z brzydotą i karykaturą); 2. absurdalnością wynikłą z braku jednolitego systemu zasad rządzących światem przedstawionym i z równoczesnego wprowadzania rozmaitych, często sprzecznych porządków motywacyjnych, np. baśniowego i naturalistycznego, mitologicznego i satyrycznego, psychologicznego i religijnego itd., w rezultacie czego świat groteskowy nie poddaje się logicznej interpretacji; 3. niejednolitością nastroju, przemieszaniem pierwiastków komizmu i tragizmu, błazenady z motywami rozpaczy i przerażenia, demoniczności z trywialnością, satyryczności z bezinteresownym sadyzmem; 4. prowokacyjnym nastawieniem wobec utrwalonej w świadomości społecznej zdroworozsądkowej wizji świata, lekceważeniem obowiązującego decorum, i parodystycznym stosunkiem do panujących konwencji

tylko odgrywał rolę władcy, Firuz Szach bawiący się głową czarnoksiężnika jak piłką, uczta u tłuściocha, zabiegi Tarabuka zmierzające do utrwalenia jego dzieł.

Co istotne, w wypadku polskiej książki dziecięcej autor właściwie nie miał poprzedników w tak groteskowym ujmowaniu świata przedstawionego. Jak zauważył Grzegorz Leszczyński, groteska przeniknęła do literatury dziecięcej dopiero w XX wieku i Leśmiana można w tym względzie uznać za pioniera, gdyż to w jego ślady poszli tacy pisarze jak Janusz Korczak, Anna Kamieńska, Wiktor Woroszylski, Joanna Kulmowa i in.[59] Badacz wysunął interesującą hipotezę na temat źródła inspiracji groteską. Jest prawdopodobne, że Leśmian, pisząc baśnie we Francji, miał dostęp do książki *Les Mille et une nuits* (*Tysiąc nocy i jedna*), wydanej w paryskiej oficynie Julesa Tallandiera w 1912 roku, z ilustracjami Luciana Laforge'a, które są nasycone groteską.

> Cechuje je wyolbrzymienie i deformacja, łączenie sprzecznych systemów ujmowania rzeczywistości: baśniowego i satyrycznego, wykluczenie logicznej interpretacji przedstawień, niejednolitość nastroju (demoniczność obok pospolitości, kpina obok tonu serio, patos obok trywialności), wreszcie parodystyczne ujęcie rzeczywistości przedstawionej w tekście i prowokacyjny stosunek do przyzwyczajeń odbiorcy i obowiązujących konwencji ikonograficznych[60].

Leszczyński wskazał, że w warstwie tekstowej baśni Leśmiana groteska pełni te same funkcje co w wypadku ilustracji Laforge'a: rozładowuje napięcie sytuacji i napięcie czytelnicze, łagodzi tragizm wydarzeń, wprowadza humor i nakazuje odbiorcy zachowanie dystansu wobec prezentowanych treści[61].

Nie sposób tu wymienić wszystkich przykładów zastosowania wspomnianych chwytów stylistycznych. Generalizując: służą one humorowi, są przejawem zabawy słowem, w efekcie powstaje „świat na opak" pod wieloma względami.

---

literackich i artystycznych (stąd związek g. z parodią, trawestacją i burleską); 5. w g. literackiej: niejednorodnością stylową, ostentacyjnie demonstrowaną inwencją słowną, łączeniem skłóconych wzorców stylowych, mieszaniem mowy wykwintnej z wulgarną, kontrastowaniem sposobu wysławiania z sytuacją wypowiedzi itp." – A. Okopień-Sławińska, [hasło:] *Groteska*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 188. Na temat groteski w poezji Leśmiana zob. E. Sidoruk, *Groteska w poezji dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Białystok 2004.

[59] Zob. G. Leszczyński, *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obiegi – konteksty*, Warszawa 2003, s. 76-77.

[60] Tamże, s. 77.

[61] Por. tamże.

Rytm jako powtórzenie

Ważną cechą stylistyczną i strukturalną obu zbiorów baśni jest powtórzenie. Leśmian stosował ten chwyt tak szeroko i różnorodnie, że można tu mówić o swoistym rytmie, ale nie w takim znaczeniu, jakie autor kilkukrotnie sformułował w esejach i szkicach, lecz w słownikowym. Rytm to „występująca w przebiegu tekstu uchwytna powtarzalność ekwiwalentnych pod względem budowy językowej, zwłaszcza prozodyjnej […], segmentów mowy pełniących rolę rytmicznych jednostek”[62]. Rytm polega np. na powtórzeniu całych fraz – najwyrazistszym przykładem będzie tu mowa zbójców z baśni o Ali Babie:

> Kapitan spojrzał groźnie na swoich podwładnych, zmarszczył brwi, błysnął oczami, zgrzytnął zębami, poruszył wąsem, tupnął nogą o ziemię i zawołał:
> – Czy gotowi jesteście do nowych grabieży, do nowych napadów i do nowych czynów krwiożerczych?
> – Jesteśmy gotowi!... Jesteśmy gotowi!... Jesteśmy gotowi! – odkrzyknęli chórem zbójcy.
> – Czy żadnego z was nie brak? – zapytał znowu kapitan.
> – Żadnego nie brak!... Żadnego nie brak!... Żadnego nie brak! – odkrzyknęli chórem zbójcy.
> Wówczas kapitan skinął dłonią i wszyscy natychmiast i jednocześnie dosiedli swoich rumaków. Rumaki ruszyły z kopyta, ziemia zadudniła, las zahuczał, echo rozległo się po lesie. Zbójcy, odjeżdżając, mruczeli strasznie i groźnie pod wąsem:
> – Jest nas czterdziestu!... Jest nas czterdziestu!... Jest nas czterdziestu!...
> A kapitan pomrukiwał jeszcze straszniej i groźniej:
> – Jam jest kapitan zbójców!... Jam jest kapitan zbójców!... Jam jest kapitan zbójców!...
> (KS, 46)

Prawie cała powyższa rozmowa została zbudowana z użyciem paralelizmów składniowych, a wszystkie kwestie zbójców są trzykrotnym powtórzeniem jednego wyrażenia. Ten zabieg, poza humorystycznym zacięciem, jest dowodem na analityczne przyglądanie się baśniowemu światu. To, co zbójcy powinni mówić razem, zostaje rozciągnięte w czasie, jak gdyby na zasadzie echa. Taki zabieg nie wnosi nowej treści, lecz służy zabawie słowem. Powtórzenia są niekiedy wmontowane w tekst w pewnej odległości. Dla przykładu, ze słów narratora wiadomo, jaka była reakcja króla na zaklętego rumaka: „Patrzył na rumaka i zachwycał się jego złotymi kopytami” (KS, 11). Chwilę później (dokładnie siedem zdań dalej), Firuz Szach zawraca się do ojca tymi słowy: „Patrzysz na rumaka i zachwycasz się jego kopytami!”. Kolejna powtórzona

[62] A. Okopień-Sławińska, [hasło:] *Rytm*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 493.

informacja dotyczy zawartości snu księżniczki bengalskiej. Najpierw narrator mówi, co się jej przyśnić nie może i dlaczego, a następnie Firuz Szach tę sama kwestię wyjaśnia ukochanej.

Innego rodzaju powtórzeniem, również niewnoszącym nic nowego do rozmowy i służącym komizmowi, są kwestie Zobeidy:

> – To dziwne, że tak późnym wieczorem przychodzisz po garniec. Czyś nie mogła do jutra rana zaczekać?
> – Nie mogłam – odrzekła Zobeida.
> – Spieszno ci widać i pilno? – spytała znów Amina.
> – Spieszno mi i pilno – odpowiedziała Zobeida.
> – Niecierpliwisz się i cała płoniesz na twarzy – zauważyła Amina.
> – Niecierpliwię się i cała płonę na twarzy – powtórzyła Zobeida.
> – Dlaczego? – spytała znowu Amina.
> – Dlatego że mi spieszno – odrzekła Zobeida.
> – A dlaczego ci spieszno? – pytała dalej Amina
> – Dlatego że mi pilno – odpowiedziała Zobeida.
> (KS, 50)

Obie bohaterki podejmują grę słowną, w której jednej zależy na tym, by się słowem nie zdradzić, a drugiej na tym, by przyłapać na dwuznacznym słowie i dowiedzieć się czegoś. Jednak słowa są jednoznaczne „do kwadratu" dzięki ich powtarzaniu.

W obu zbiorach baśni znajduje się dużo różnego typu powtórzeń. Zwykle nie wnoszą one nic, poza wspomaganiem efektu komicznego. Być może Leśmian w podtekście dobrodusznie zakpił i ze swoich poglądów, bowiem sam wyraźnie skrytykował nadużywanie słowa: „Wiem to dobrze, iż słowo raz po razie głośno powtarzane traci swoje znaczenie i staje się miedzią brzęczącą, a nawet mniej niż miedzią – po prostu pustym dźwiękiem deszczu kapiącego z rynny" (SL, 11). To, co byłoby miedzią w innym kontekście, stało się sezamowym diamentem i oczywiście ważną zasadą budowania dialogów w baśniach.

Według definicji rytmu, jaką podaje *Słownik terminów literackich*: „Zjawisko r. występuje również poza sferą ukształtowań językowych we wszystkich przypadkach regularnej powtarzalności podobnych elementów, zachodzącej w układzie czasowym

(r. czasowy) lub przestrzennym (r. przestrzenny)”[63]. W tym znaczeniu wykorzystanie rytmu w Leśmianowskich baśniach znacznie się poszerza. Rytmem można by też określić sekwencyjność pewnych zachowań czy kawałkowanie przestrzeni. Pierwszy przypadek zachodzi w cytowanym opisie zachowania zbójców, drugi – np. w przemieszczaniu się Parysady: „Biegła od altany do altany, od klombu do klombu, z alei w aleję, ze ścieżki na ścieżkę, od słońca, od wiosny – w cień dębu i sosny, a z owego cienia – ponad brzeg strumienia, a z brzegu do jaru, a z jaru – na wzgórze, a ze wzgórza – w gąszcze, między bzy i róże” (KS, 190). Taki opis, od obiektu do obiektu, ma również szerokie zastosowanie w poezji, zwłaszcza gdy mowa o miłości i śmierci (miłosny alfabet ciała w *Nieznanej podróży Sindbada-Żeglarza* i miłosne kawałkowanie parobka w *Pile*[64]).

W baśniowym świecie przygody odbywają się w pewnym rytmie. Parysada wyrusza w podróż, która była udziałem każdego z jej braci (tyle że z innym efektem), a także wojaże Sindbada mają swój wewnętrzny rytm, tzn. przebiegają według określonego schematu. Tego typu powtórzenia często zdarzają się w baśniach. Pozostałe zaś, niestrukturalne, mogły wynikać z kilku przyczyn: oswajanie z treścią młodego czytelnika, ułatwienie mu zrozumienia; zapełnianie stron na zamówienie, czyli coś na tej samej zasadzie, wedle której niektórzy badacze są skłonni widzieć w poezji wprowadzanie słów „dla rymu”; zabawa słowem w sytuacji „zniewolenia”. Trzecia możliwość wydaje się najbardziej prawdopodobna, gdyż ani Leśmian nie dbał o odbiorcę na tyle, by zupełnie zrezygnować z własnych zamierzeń i preferencji twórczych, ani nie śmiem go podejrzewać o bylejakość i wyrachowanie. Pozostaje „zniewolone” słowo. Chodzi o to, że Leśmian w baśniach zrezygnował z używania „wyzwolonego” słowa – to oddał na usługi poezji. W baśniach dla dzieci natomiast poszedł na pewne ustępstwa. Generalnie rzecz ujmując, uprościł cały świat przedstawiony – poczynając od słowa, poprzez przestrzenie, kolorystykę, konstrukcję postaci. Równocześnie wpisał w te dzieła najważniejsze tematy, niejednokrotnie pozwalając im się ziścić. To, co nie było możliwe w podszytej baśnią poezji, stało się

[63] A. Okopień-Sławińska, [hasło:] *Rytm*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 493.

[64] Określenia „alfabet ciała” użył Eugeniusz Czaplejewicz, analizując cykl *W malinowym chruśniaku* – zob. E. Czaplejewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973. Na obecność „miłosnego alfabetu ciała” i motywu śmierci przez kawałkowanie ciała zwróciła uwagę Iwona Gralewicz-Wolna w *artykule Drobiażdżki i omieciny. O rozproszeniu ciała w poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Miniatura i mikrologia…*

dziecinnie proste w baśni. I chyba stąd się wzięła odautorska przekora, by nie oddać tego, co wsobne i najbardziej intymne zbyt łatwo, lecz *au rebours*. Z drugiej zaś strony zwyciężył zachwyt demiurga powołującego świat, który niczym *Łąka* sam się sobie przegląda i nie może się nadziwić własnej dziwocie. W baśniach rolę rozpoznającej się natury przejęli baśniowi bohaterowie, doświadczający magii słów w bardzo rozmaity sposób. W ten sposób również przejawia się radość tworzenia.

Teatralizacja świata

Wszystkie powyżej omówione chwyty stylistyczne w obu tomach baśni prowadzą do teatralizacji świata przedstawionego. Jedną z pasji Leśmiana był teatr, który przewijał się w jego życiu i twórczości na rozmaite sposoby. Pisarz interesował się nowościami scenicznymi, pisywał recenzje sztuk, a nawet przez pewien czas prowadził teatr. Leśmian był też autorem teatralnych koncepcji artystycznych[65]. Ten krąg zainteresowań musiał wywrzeć wpływ na jego pozostałą twórczość. Przejawiał się on przede wszystkim w tendencji do teatralizacji świata przedstawionego. Zabieg „teatru w teatrze" został najwyraźniej i najszerzej wyzyskany w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*. Ten poemat stworzony prawdopodobnie kilka lat przed śmiercią Leśmiana[66], poprzedziły wprawki w innych utworach, m.in. mówiące o odgrywaniu przedśmiertnych zajęć w pośmiertnych okolicach. Motywy związane z teatrem pojawiały się już w obu zbiorach baśni. Wykrycie związków baśni dla dzieci z koncepcjami teatralnymi mogłoby doprowadzić do ciekawych wniosków. W końcu Leśmian pisał: „Teatr był zawsze miejscem dziwów i cudów, przybytkiem zdarzeń nagłych i niespodzianych – światem odrębnym i niepodobnym do rzeczywistego" (SL, 197). Kategorie baśniowości i teatralności nakładały się na siebie w wielu jego dziełach, a szczególnie w *Skrzypku Opętanym* oraz *Pierrocie i Kolombinie*[67].

Kostium, przebieranie się, dbałość, by nie zaprezentować się niestosownie – te aspekty istnienia baśniowych postaci osadzają je w rolach. Królewna jest najpiękniejszą

---

[65] Zob. D. Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, Wrocław 1979.

[66] Zob. J. Trznadel, *Uwagi edytorskie*, [do:] B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Kraków 1998, s. 57.

[67] Zob. K. Fazan, *Leśmianowskie epifanie sceniczne. O baśniach mimicznych*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000; taż, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009.

z dziewcząt, królem najdostojniejszy pan, czarnoksiężnikiem jakiś podły osobnik. To, co wykracza poza obiegowe wyobrażenie konkretnej baśniowej postaci, zawiera się we fragmentach, w których postacie wyjaśniają swoją rolę. Najlepszym przykładem jest tu król Pawic, który tymi słowy tłumaczy się Sindbadowi z własnego postępowania:

> – A jednak – odrzekł król z uśmiechem – moja dobroduszność, która tak ci do serca przypada, jest też tylko zwyczajem, któremu muszę się poddać tak samo ślepo jak ty pogrzebaniu żywcem twej osoby. Czy jestem dobroduszny z natury, nie wiem. Wiem tylko, że odwieczny obyczaj mojej krainy przypisuje każdemu królowi dobroduszność. [...] Spełniam w ten sposób obowiązek zwany królowaniem i nie tyle jestem znużony, ile oczarowany owym obowiązkiem. (PSŻ, 144-145)

Co jest tu maską, pozorem, a gdzie prawda? Pawic swoje „prawdziwe" emocje lokuje w czytanych opowieściach. Równocześnie sam jest świadomy, że i on stanowi element jakiejś baśni, na którą się godzi. Który świat jest prawdziwym? A może zdziecinniały monarcha czyta baśń o sobie?

Kolejną postacią, która odgrywa rolę, jest tłuścioch. Sindbad znakomicie rozpoznaje sytuację. Bohater wie, że baśnie rządzą się odrębnymi zasadami. Dostosowanie się do nowych warunków nie sprawia mu trudności i ta postawa otwarcia na świat sprawia, że baśń mu sprzyja. Dlatego też Sindbad wchodzi w rolę, razem z tłuściochem uczestnicząc w tej grze pozorów, która w końcu wymusza stan faktyczny. Odgrywanie farsy opłaca się – prowadzi do prawdziwego posiłku. Pozory nabierają realnych – na miarę baśniowej konwencji – konsekwencji[68]. W pewnym sensie również Armina wchodzi w rolę wdowy, Ali Baba instruuje ją, jak ma wyglądać jej żałoba. Przyjęcie danej pozy jest ważne dla pozytywnego rozwiązania *Baśni o rumaku zaklętym*. Firuz Szach udaje lekarza, księżniczka obłąkaną; oboje odgrywają swoje role, których adresatem jest sułtan: „Firuz Szach pogładził siwą, przyprawioną brodę i szybkim krokiem wszedł do komnaty księżniczki. Księżniczka, ujrzawszy

[68] Dla M. Pankowskiego motyw absurdalnego jedzenia był kolejnym śladem baroku w twórczości Leśmiana (dz. cyt., s. 162). Warto zwrócić jeszcze uwagę, że motyw głodu, obżarstwa lub cudownych posiłków jest dość częsty w literaturze dziecięcej, od *Jasia i Małgosi* poczynając, po baśnie Makuszyńskiego, Korczaka i Brzechwy (zob. też J. Papuzińska, *Misterium łakomstwa*, [w:] *Zatopione królestwo*, s. 182-191). Również u Leśmiana wielkie obżarstwo ma kilka odsłon: Sindbad całym dniami żywi się gigantycznym jajem, Najdroższa zachłannie pożera brylanty, karły to kanibale, Aladyn i jego matka chętnie ucztują itd.

doktora, zaczęła jak zwykle biegać po pokoju, wrzeszcząc i wygrażając pazurkami. Sułtan stanął opodal i przyglądał się tej scenie" (KS, 34).

Reżyserowanie świata, odgrywanie scen, przebieranie się, strojenie min, udawanie kogoś innego – wszystkie te obecne w *Klechdach sezamowych* i *Przygodach Sindbada Żeglarza* elementy można uznać za teatralne. Ponadto teatralizacja jest wzmocniona przez uproszczenie świata. Jego potencjał sceniczny tkwi w schematycznym zastosowaniu koloru i światła obok sensualnych opisów błysków i rozświetleń (np. klejnotów z Kotliny Diamentowej czy skarbów z Sezamu) oraz płynnych przeobrażeń bohaterów, ich rozpłynięć lub przemian.

W tekście o sztuce teatralnej Leśmian pisał: „Ruchy stylizowane dla swego uzasadnienia wymagają – pochwycenia ogólnej tajemnicy utworu oraz zgodnej z tą tajemnicą koncepcji rysunkowej. Nie utożsamiają się one ze słowami poszczególnymi, lecz z całością utworu, wzbogacając słowa treścią domyślną, pozasłowną, odsłaniającą na scenie to, czego słowo odsłonić nie potrafi" (SL, 176). Jak więc wytłumaczyć teatralizację baśni? Wszystkie wymienione zabiegi świadczą o testowaniu granic, zabawie z pierwowzorem, z przyjętą konwencją baśni i ze swoją twórczością, która wchłonie pewne obrazy w wersji „na serio".

Wchodzenie w rolę, odgrywanie kogoś kimś się nie jest, to domena dziecięcych zabaw, którą autor wykorzystał, być może by określić też nietypową dla siebie pracę: piewca wyzwolonego słowa pisze książki w pewnym sensie wtórne, a przy tym dobrze się bawi i oto wychodzą znakomite baśnie, odległe od pierwowzoru pod wieloma względami.

3. Od słowa do księgi

„Nazywam się Sindbad", czyli w niewoli imienia

Leśmian w poezji wręcz programowo unikał geograficznych i historycznych odniesień. Dlatego też nawet gdy badacze kuszą się o poszukiwania rzeczywistych pierwowzorów miejsc utrwalonych w poetyckim obrazie, są to poszukiwanie niepewne i właściwie nieweryfikowalne. Pytanie: czy „malinowy chruśniak" jest chruśniakiem znajdującym

się koło domu Sunderlandów? – aż tak wiele nie wnosi do interpretacji tego tajemniczego cyklu, poza kontekstem biograficznym wpisanym w genezę[69]. Z podobną ostrożnością Leśmian nie obdarzał niektórych postaci ze swoich wierszy imionami mogącymi wskazywać na rzeczywistą osobę. Dla poety poezja to w większym stopniu kreowanie świata lub przetwarzanie zastanego niż dawanie świadectwa współczesności. Tworzenie stało się ucieczką od spraw aktualnych i prawdopodobnie dlatego autor nie chciał pisać o obecnych.

W jego poezji trudno znaleźć utwór, z którego tekstu jednoznacznie by wynikało, że opowiada o kimś, kogo można zlokalizować z imienia i nazwiska. Na przykład zwykło się sądzić, że adresatką wspomnianego cyklu *W Malinowego chruśniaka* jest Teodora Lebenthal – ale trzeba podkreślić, iż wiadomo to ze znajomości biografii autora, nie zaś z samych tekstów. W jedenastu wierszach nie ma żadnej informacji np. o kolorze oczu, włosów czy innej cesze charakterystycznej dla Dory, nie mówiąc już o imieniu. Leśmian, zdradzając tak dużo intymnych szczegółów, zdołał uchronić swoją największą miłość. Nie oddał jej „zazdrośnikom". W jednym z wierszy padło pytanie: „Czyliż pustym domysłem te czary wyśledzą?". I dla interpretatorów – nic pewnego poza domysłem, że poetyckie słowo utrwaliło tajemnice ciała Dory, zapewniło mu nieśmiertelność, o którą modlił się kochanek w ostatnim wierszu.

W dziełach, w których pojawia się postać żony (*Warkocz*, *Poeta*), również nie ma zbyt wielu przesłanek, by traktować je jako wyimki z życia Leśmianów. Wydaje się raczej, że jest to poezja, która odżegnuje się od biograficznych przełożeń. Artur Sandauer napisał: „U Leśmiana przepaść między człowiekiem a artystą jest na pierwsze wejrzenie bezdenna. Bezpośrednio do autobiografii nawiązuje kilka zaledwie wierszy, a i w nich trop po chwili się gubi i rozwiewa w metafizyce"[70].

Także w wierszach poruszających temat tak traumatyczny jak odchodzenie bliskich, odniesienie biograficzne jest tylko jednym z możliwych odczytań. Gdy poeta mówi o którymś członku rodziny, nigdy nie pada imię. Na ważną sprawę w tej materii zwrócił Michał Głowiński; pisząc o Leśmianowskich elegiach autobiograficznych, stwierdził, że ich kształt narracyjny określają: tematyzacja aktu wspomnienia,

[69] O tym fragmencie biografii Leśmiana pisał Adam Bednarczyk – zob. *„Taka cisza w ogrodzie"… Iłżeckie miłości Leśmiana*, Warszawa 1992.
[70] A. Sandauer, *Pośmiertny tryumf Młodej Polski*, [w:] tegoż, *Liryka i logika*, Warszawa 1971, s. 196.

przeciwstawienie dawniej–dziś, a także reifikowanie elementów przeszłości[71]. Oznacza to, że gdy mowa o ojcu, matce, siostrze czy bracie – jest to przywołanie nieobecnych.

Poezja Leśmiana jest więc tęsknotą za tym, czego/kogo (już) nie ma. Świetnie to ukazują utwory o istotach, których status ontologiczny jest trudny do zdefiniowania. Aniołowie czy przemądra Wasylisa są tymi, których nie ma. Podobnie dzieje się z nienazwanymi dziewczętami, które wyrażają dramat niemożliwości zaistnienia. Niewcielone słowo pozostaje w sferze niedopowiedzenia, a równocześnie już sam akt mówienia o tym, czego nie ma, jest dramatyczną walką o zaistnienie. Różne realizacje motywu nienazwanej dziewczyny dotykają tajemnicy Wiecznej Kobiecości. Bezimienność i niezindywidualizowanie tych postaci wskazuje na ich pierwotność. Są one bowiem elementem świata jeszcze niedookreślonego, nienazwanego, zatrzymanego w połowie drogi do stania się. Można to określić zawieszeniem między słowem a obrazem. Poeta chciałby postrzegać jak człowiek pierwotny, od obrazu do słowa, ale problem pojawia się już w ujrzeniu tego obrazu, spowija go mgła (dziewczyńska). Nieuchwytna dziewczyna musi tym samym pozostać bezimienna. „Trudno dać imię temu, co w dalekość płynie…" (PZ, 46) – napisał Leśmian w *Głuchoniemej*. Bohaterka tej ballady wymyka się poznaniu, jest wykluczona ze świata, więc nie ma z nią kontaktu: „Nad bezimienną rzeką stoi bezimienna…" (PZ, 47). Piękny obraz nieuchwytności. Prawdopodobnie z tej samej przyczyny nienazywani, lecz opisywani są bohaterowie cyklu *Oddaleńcy*.

Znajomość imienia jest zwykle sygnałem nawiązania kontaktu. Świadczy o rozpoznaniu. Niemożliwość przywołania po imieniu łączy się natomiast z dramatem twórczego niespełnienia. Niekiedy jednak kontakt jest możliwy, o czym traktują wiersze, których tematem i zarazem bohaterką jest natura. Leśmian posunął się krok dalej w *Łące*, pozwalając nazwanemu podmiotowi na „rozpoznanie się", nabycie tożsamości. Dzieło najpełniej realizuje to, co można nazwać Leśmianowską „filozofią natury". Poemat rozpoczyna się apostrofą Stworzenia do swego Stwórcy:

Czy pamiętasz, jak głowę wynurzyłeś z boru,
Aby nazwać mnie Łąką pewnego wieczoru?
    Zawołana po imieniu

[71] M. Głowiński, *Elegie autobiograficzne…*, s. 243.

Raz przejrzałam się w strumieniu –
I odtąd poznam siebie wśród reszty przestworu.
(PZ, 303)

Imię jest tym, co wyróżnia. Imię (szerzej: nazwa) pozwala na wyodrębnienie rzeczy, istoty, zjawiska, pojęcia. Jak napisał Ryszard Przybylski: „[...] dopiero imię poświadcza istnienie osoby i pieczętuje jej tożsamość. Bezimienny człowiek ginie w mgle niebytu”[72]. Bezimienna dziewczyna nie wyłania się z mgły niebytu – u Leśmiana, który zasadę „poświadczania imieniem” stosował i w szerszym zakresie, obdarzając imieniem różne elementy świata poetyckiego, a w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* niemal upostaciowił imię: „Bo imię ma coś z oczu, z warg, a nawet z chodu… / Imię to tak, jak gdyby ktoś miał przyjść z ogrodu…” (ZOP, 31). Imię więc przywołuje obraz osoby. Jest hasłem dla ciągu skojarzeń.

Brak imienia świadczy też o wolności. Tylko to, co bezimienne, wymyka się poznaniu. Ale i jest w dorobku Leśmiana spora grupa wierszy, których bohaterowie posiadają imiona bardzo dużo mówiące o ich nietypowym istnieniu. Fantastyczne istoty z cyklu *Postacie* funkcjonują gdzieś na pograniczu świata i zaświatów. Takie imiona jak: Zmierzchun, Znikomek, Śnigrobek, Srebroń, Niewidzialni czy Pozorzanie wskazują na wyjątkowy, a przede wszystkim ulotny status ontologiczny tych istot.

W poezji Leśmiana przewijają się postacie znane z literatury dziecięcej, ludowej oraz z tekstów mocno ugruntowanych w świadomości literackiej. Autor zinterpretował lub przekształcił wątki, albo też dopowiedział losy związane z don Kichotem, don Żuanem, Urszulką Kochanowską, Kopciuszkiem czy Śpiącą Królewną. W ten sposób podjął dialog z tradycją.

Wdzięcznym źródłem inspiracji była też dla Leśmiana *Księga tysiąca i jednej nocy*, pod wpływem której kształtowały się np. postacie królewien.

Co ciekawe, autor pracując nad dwoma zbiorami baśni dla dzieci, nie wszystkie imiona przejął w pierwowzoru, często wykazał dużą inwencję w nazywaniu postaci. Nadawanie imion odbywało się często na podobnych zasadach co w poezji. Kwestia nazw własnych postaci jest o tyle istotna, że prawie wszystkie imiona są znaczące, gdyż w jakiś sposób wpływają na tok opowieści bądź występują w roli wyjaśnienia pewnych

[72] R. Przybylski, *Pewność niepewności*, [w:] tegoż, *Ogrom zła i odrobina dobra. Cztery lektury biblijne*, Warszawa 2006, s. 9.

cech lub zachowań. Czyli tak jak w poezji. Niektórzy bohaterowie *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* nie mają swojego odpowiednika w zbiorze arabskich opowieści, inne zaś noszą zmienione imiona.

Główny bohater Leśmianowskich *Przygód Sindbada Żeglarza* nosi to samo imię, co postać z *Księgi tysiąca i jednej nocy*. W ten sposób autor wskazał na literacki pierwowzór, przy czym obdarzył swego bohatera dużą autoświadomością. Młodzieniec wie, kim jest, ale musi jeszcze sobie uświadomić, czego pragnie. I po to są przygody, by u kresu zdecydować, jak chce się żyć. A imię przysparza Sindbadowi chwały i troski. Z jednej strony jest z niego dumny, dlatego fascynuje go adresowany do niego list. Z drugiej – jest przyczyną kłopotów, bowiem marynarzy nie tyle interesuje treść tajemniczego rękopisu, co jego nadawca i adresat. Diabeł Morski w jeszcze inny sposób wykorzystuje imię Sindbada. Pod postacią młodzieńca przypochlebia się Żeglarzowi, mówiąc, że jego imię jest już rozsławione. Przydomek Żeglarz (także wzięty z arabskiego pierwowzoru) w tekście zastaje użyty tylko raz. W opowieściach z *Księgi tysiąca i jednej nocy* Sindbad bywa jeszcze określany przydomkiem Morski, Sindbad Tragarz natomiast jest Lądowy. Obie te postacie kontrastują ze sobą. Leśmianowski Sindbad też posiada swego „oponenta" – Hindbada. Imiona tej pary bohaterów zostały zbudowane na tej samej zasadzie co Migoń i Jawrzon czy Świdryga i Midryga, tj. obie nazwy własne różnią się nieznacznie w warstwie brzmieniowej. W balladach zostały przedstawione sytuacje rozdwojenia jak gdyby na zasadzie Yin i Yang, postacie są zależne i dopełniające się. W przypadku baśniowej pary mamy zaś do czynienia ze zdublowaniem postaci. Sindbad i Hindbad są wrogami, nie mogą koegzystować. Nie łączą się w żadnym działaniu i nie ma między nimi symetrii, która cechuje wymienione pary. Hindbad jest wrogą konstrukcją sobowtórową, powstałą ze złej mocy. Można by znaleźć takich wiele w literaturze powszechnej, także w młodopolskiej, a jest i Leśmianowska realizacja tego pomysłu w wierszu *Pośpiech*.

Sindbad, będąc przy Hindbadzie, czuje, że jego tożsamość jest zagrożona. Nienawidzi sobowtóra, gdyż ten podważa jego niepowtarzalność. Jakie mogą być konsekwencje utraty tożsamości, Sindbad dowiaduje się jeszcze podczas przygody z karłami. Marynarze po wypiciu zaczarowanego napoju nie reagują wołani po imieniu. Zaczynają uważać się za potrawy i giną zjedzeni przez karły. Imię jest więc tym, co określa tożsamość, a jego wyparcie ją unieważnia lub zmienia.

Większość bohaterów z *Klechd sezamowych* ma swoje odpowiedniki w opowieściach z *Księgi tysiąca i jednej nocy*: Firuz Szach, Ali Baba i jego brat Kassim, Aladyn i Parysada. Również nieobdarzone indywidualnym imieniem postacie z danych historii zostały zaczerpnięte ze wschodniego zbioru: sułtan, rybak, geniusz (dżin), czterdziestu zbójców. Prawie wszyscy ci bohaterowie są tak mocno zakorzenieni w przestrzeni literackiej, że ich wykorzystanie jednoznacznie wskazuje na źródło (jednakże głębszej analizy wymagałoby ich porównanie z pierwowzorem).

Postaciami na wskroś Leśmianowskimi są natomiast: wuj Tarabuk i Diabeł Morski. Imię wuja znaczy nie wiadomo co. Innymi słowy: nie znaczy czegoś wiadomego. I chyba o to właśnie mogło chodzić autorowi, by nadać poecie-grafomanowi imię oryginalne, zastanawiające formą. Pompatyczne imię zobowiązuje! – w tym miejscu dochodzi do głosu Leśmianowski humor.

Inaczej rzecz się ma z Diabłem Morskim. Dla tej postaci sprawa imienia też nie jest kwestią obojętną, ale traktuje je jak przykre przezwisko, zupełnie nieprzystające do spokojnego usposobienia:

> Ani burza najsroższa, ani złe wichrzysko
> Nie męczy mię, nie boli tak jak to przezwisko!
> Trudno! Muszę je nosić, choćby z tej przyczyny,
> By nie zostać bez nazwy wśród morskiej głębiny!
> (PSŻ, 12)

W cytowanym fragmencie została podkreślona waga imienia. Diabeł Morski woli mieć imię, które mu uwłacza, niż być bezimiennym. Dalej, w liście do Sindbada, charakteryzuje siebie jako istotę dobrą, tkliwą i rubaszną. To inni, jak twierdzi, widzą w nim „diabelskość", gdyż ma straszliwy wygląd i naturę żarłoka. Spryt i przebiegłość, jakimi się wykazuje, przekonując Sindbada do podróży, zaprzeczają jego słowom o łagodnym charakterze. Postać występuje w roli kusiciela i równocześnie jest uosobieniem ukrytych pragnień Sindbada. Namawiając młodzieńca do podróży, wyraża potrzeby tkwiące w podświadomości bohatera. Innym aspektem „diabelskości" może być to, że ujawnienie listu zawsze wróży katastrofę, która jest potrzebna, by Sindbad mógł sam przeżyć przygodę. Diabeł jest Morski, podobnie jak Cisza i Koń. Ten wspólny mianownik wskazuje na związek z morzem – żywiołem tajemniczym, fascynującym

i twórczym. Podobne konotacje mają motywy morskie w poezji, zwłaszcza w cyklu *Oddaleńcy*.

Leśmian obdarzając tę postać takim imieniem, znakomicie wykorzystał nazwę już istniejącą. „Diabeł morski" bowiem to inne określenie manty, ryby chrzęstnoszkieletowej, niegroźnej dla ludzi, żywiącej się planktonem i małymi rybkami. Leśmianowski Diabeł Morski to też ryba żywiąca się rybami, tyle że uczona, magiczna, na wskroś baśniowa. Inny przedstawiciel rybiego gatunku w baśni – Ryba Latająca nosi swe imię ze względu na umiejętność fruwania. Fantastyczna postać powoli płynie w powietrzu, z wyraźnym trudem, prawie bezgłośnie porusza płetwimi skrzydłami, a w pysku trzyma magiczny list. W ichtiologii, ryby latające to rodzina morskich ryb *Exocoetidae*. Jeden z czarnoksiężników z *Przygód Sindbada Żeglarza*, Barbel, też został obdarzony „rybim" imieniem. Barbel to angielska nazwa brzany (inaczej *Barbus barbus* – gatunek słodkowodnej ryby z rodziny karpiowatych). Sprowadzanie „morskich" nazw do poziomu nazewnictwa z zakresu wodnej fauny może się wydać zbyt dużym uproszczeniem, niemniej są i ryby piły, i koniki (nie Konie) morskie, których „taniec godowy w wykonaniu pary zwróconej ku sobie frontem wygląda jak prawdziwy taniec"[73]. Spośród tego wodnego świata zwierzęcego trzeba wyróżnić ryby piły – gdyż jest to lejtmotyw, który fascynował Leśmiana i łączy się z założeniami jego „filozofii słowa".

Znaczące są także imiona innych postaci. Napotkany podczas pierwszej przygody przez „arabskiego" Sindbada król jest władcą Mahradżanu, z kolei Leśmianowski bohater spotyka króla Miraża, rządzącego kilkoma nienazwanymi wyspami. Romanowi Zimandowi udało się ustalić, że imiona postaci z pierwszej przygody: Miraż, Degial i Piruza, autor zaczerpnął z polskiego przekładu *Powieści z tysiąca i jednej nocy. Dla młodzieży*, według Alberta Ludwiga Grimma (wydanie trzecie ukazało się w Warszawie w 1893 roku, nakładem Gebethnera i Wolffa)[74].

---

[73] Zob. W. Załachowski, *Ryby*, Warszawa 1992, s. 382; brzana – s. 76, diabeł morski – s. 490, ryby latające – s. 498, koniki morskie – s. 381.

[74] Według badacza: „[…] polski przekład przeróbki Grimma jest jedynym poza tym tekstem [tj. Leśmianowskimi *Przygodami…* – przyp. J.W], w którym władca wyspy nazywa się M i r a ż, i jedynym, w którym czarnoksiężnik nazywa się D e g i a l". Imię Piruza również zostało zaczerpnięte z tej edycji, z *Historii o Kodadadzie i braciach jego*. (R. Zimand, *Preliminaria do klechd Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, s. 386 i 387).

Imię króla wiele wyjaśnia. Otóż, Miraż jest władcą królestwa, którego poddani zadawalają się ułudą. Co ciekawe, Sindbad trafia na tę wyspę akurat w dniu imienin władcy. Imię tej postaci ma kilka znaczeń. Miraż w rozumieniu przenośnym oznacza złudzenie, marzenie. Za złudzenie można uznać przekonanie o oryginalności tańca królewskich koni. Mieszkańcy wyspy nie są świadomi, że wzbudzający ich zachwyt popis to powtórzenie ruchów Konia Morskiego. Piruza zaś wpada w zachwyt nad księgą naśladującą życie. To doświadczenie można nazwać „mirażem", pojmowanym jako zjawisko optyczne polegające na tym, że przedmioty bardzo oddalone stają się widoczne. Zaczarowany podarunek jest dziełem Degiala, który naśladuje dzieło stworzenia w jeszcze jednym przypadku – powołując do istnienia Hindbada. Sobowtór Sindbada jest tworem sztucznym i przez to lepiej wpisującym się w „realia" wyspy. Jego imię nieznacznie różni się od pierwowzoru i – co ważne – wyprzedza powstanie sobowtóra. Piruza i jej ojciec nazywają Sindbada „Hindbadem". *Nomen omen*. Imię i podarunek sprawiają, że Hindbad zajmuje miejsce Sindbada i nieprawdą okazują się słowa Miraża, że uczucia są ważniejsze od słowa. Król poruszył istotną kwestię: „Cóż bowiem znaczy imię?". Pytanie iście Szekspirowskie! „Cóż znaczy nazwa? To, co zwiemy różą, / Pod inną nazwą nie mniej by pachniało"[75]. Miraż natomiast na postawione przez siebie pytanie udzielił takiej odpowiedzi: „Czy nazwiemy cię tak, czy owak, zawsze będziesz zarówno bliski naszemu sercu!" (PSŻ, 37). A jednak serce próżnej Piruzy nie rozpoznaje prawdy. W państwie Miraża rządzi prawo złudzenia.

Imię często też decyduje o stosunku Sindbada do nowo spotkanych istot. Poznanie imienia królewny jest bardzo ważne, choćby z tego względu, by wiedzieć jak przywołać jego posiadaczkę. Zawsze jest to jedna z pierwszych informacji, jakie uzyskuje podróżnik, w kilku przypadkach określająca stosunek młodzieńca do cudownej dziewczyny. Zasada *nomen omen* sprawdza się w przypadku Najdroższej. Jej imię posiada wyjątkową moc. Ten, kto je pozna, zaczyna traktować królewnę jak najdroższą osobę, która wymaga poświęceń, troski i wiele… kosztowności. W istocie bohaterka jest najdroższa pod wieloma względami, również w rozumieniu dosłownym.

Imię jest zwiastunem przeznaczenia Kaskady. Jej dążenie do autodestrukcji wynika z pragnienia bycia kaskadą, czyli spadającym strumieniem wody. Imię działa jak

[75] W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2002, s. 57.

zaklęcie także w przypadku Serminy. Jego napisanie pozwala Sindbadowi dostać się do ukochanej.

Autor, nadając dziewczęcym postaciom imiona, zadbał, by brzmiały one nietypowo, orientalnie. Gdyby zestawić parami poszczególne imiona, wyraźnie daje się zaobserwować podobieństwo brzmieniowe: Arkela i Urgela, Sermina i Armina. Prócz powtarzających się głosek, w wyrazach występuje ta sama liczba sylab. Imię Chryzeida natomiast nosi jeszcze jedna postać, mianowicie czarownica z *Opowiadania króla Wysp Hebanowych*. Obie bohaterki niewiele łączy poza literackim pochodzeniem.

Bodajże jedynym imieniem o łacińskim pochodzeniu została obdarzona Stella. Dziewczyna różni się od pozostałych ukochanych Sindbada. Ta nie królewna okazuje się, jeśli można tak powiedzieć, najmniej „cudowna". Otyła córka tłuściocha, której pasją jest jedzenie, posuwa się do strasznego postępku – unicestwia Urgelę.

Trzy królewny z ostatniej przygody są określane kolorami przynależnymi ich prawdziwej postaci. Królewna zielona to wierzba płacząca, błękitna – strumień, a złota – złota rybka. Zaklęte w postacie, nie uzyskują nowego imienia. Zabieg ten wydaje się podkreślać, że uosobienie jest w tym przypadku działaniem sztucznym, sprzecznym z właściwą naturą.

Poza tym w obu zbiorach opowieści pojawiają się grupy postaci, które nie są zindywidualizowane i trzeba je traktować jako typy lub zbiorowości. Marynarze i kapitanowie kolejnych statków, na które wsiada Sindbad, niczym się nie wyróżniają. Co najwyżej któryś z ludzi morza cechuje się doświadczeniem. Takie schematyczne potraktowanie postaci pozwala sądzić, że wszystkie statki płynące z i do Balsory są identyczne, a ich zatonięcie służy tylko temu, by podróżnik mógł samotnie przeżyć kolejną przygodę. Inne grupy postaci też funkcjonują jako zbiorowości. Niewolnice Tarabuka różnią się chyba tylko włosami („blondyny, brunety, szatynki, rude i płowe"), mali ludożercy to „karli ogół", poddani Pawica dzielą się na mężczyzn i „ludność kobiecą", a wojownicze olbrzymki o purpurowych warkoczach mają swą królową, która góruje nad pozostałymi jedynie wzrostem. Rozmaite zbiorowości funkcjonują także w *Klechdach sezamowych*. Na przykład strażnicy pilnujący księżniczki z *Baśni o rumaku zaklętym*: „Wszyscy byli czarni, wszyscy chrapali i każdy miał szablę przy boku" (KS, 16). Również służące księżniczki bengalskiej wszystko robią synchronicznie lub po kolei powtarzają jedną czynność, a tylko jedna z nich się wyróżnia tym, że jest stara

i doświadczona, więc może służyć radą (analogicznie jak stary marynarz z *Przygód Sindbada Żeglarza*).

Wątkiem zaczerpniętym z *Księgi tysiąca i jednej nocy* jest historia wielkiego jaja, potężnego skrzydlaka i Kotliny Diamentowej. W arabskiej opowieści ptak nosi imię Ruch (właściwie Ruchch), a w europejskich przekładach Roch lub Roc. Według jednej z etymologii, nazwa Ruch pochodzi od malajskiego wyrazu „ruk", co znaczy „sęp"[76]. W wersji Leśmianowskiej pojawia się Rok.

Warto jeszcze wspomnieć o Chińczyku – mistrzu tatuażu, a następnie kucharzu w domu Sindbada. Ta humorystyczna postać pochodzi ze Wschodu – jak wskazuje jej imię, ale nie została zaczerpnięta ze wschodniego pierwowzoru. Można ją potraktować jako przejaw dobrego humoru autora (*nb*. Chińczyk-kucharz pojawił się w *Baśni o korsarzu Palemonie* Jana Brzechwy).

Imiona (także ich brak) w obu zbiorach pełnią różne, niekiedy sprzeczne funkcje: wpływają na tok akcji bądź ją tłumaczą; indywidualizują albo typizują bohaterów; wskazują na związek z arabskim pierwowzorem lub na miejsca, w których autor oddala się od niego – tym samym są dowodem na orientalność tych baśni, a w jeszcze większym stopniu na ich Leśmianowskość.

W mocy słowa

Nasycony środkami artystycznymi język Leśmianowskich dzieł pełni głównie funkcję kreacyjną. Jednakże słowo kreuje rzeczywistość już na poziomie wewnątrztekstowym i w tym rozumieniu pełni przede wszystkim następujące funkcje: sprawczą, nakłaniającą (impresywną) i ekspresywną. Warto jeszcze zwrócić uwagę, że w *Klechdach sezamowych* i *Przygodach Sindbada Żeglarza* wielokrotnie została podkreślona magiczna moc słowa. Właściwie jednym z bohaterów baśni Leśmiana jest słowo. Podlega ono poetyckiej obróbce, a także jest przedmiotem językowych igraszek. Twórcza zabawa słowem, która była domeną autora, dzięki jego woli staje się też udziałem poszczególnych postaci. W pewnych miejscach następuje przesunięcie części kompetencji lub wiedzy narratorskiej na bohaterów. Świat powołany za pomocą słowa do istnienia zyskał pozory autonomiczności, gdyż fragment demiurgicznej mocy

[76] Por. przypis Tadeusza Lewickiego do: *Księga tysiąca i jednej nocy. Wybór opowieści*, wyb. i tłum. W. Kubiak, Wrocław 1959, s. 270.

przejęły postacie. Autor pozwolił im nazywać, tworzyć, śpiewać, modlić się – innymi słowy: dokonywać szeregu operacji na języku. Towarzyszy temu pierwotne zdziwienie słowem podane w sposób humorystyczny lub groteskowy.

Sindbad opuszcza rodzinny dom oczarowany słowem. Treść listu Diabła Morskiego jest wyrazem przebiegłości i swoistej manipulacji, na którą główny bohater chętnie się godzi. Zawierza pozorom, zdając sobie sprawę z własnej łatwowierności:

> Każde słowo, pisane czarnym atramentem na różowym papierze, dziwnie migotało w blasku księżycowym i tak mnie upajało, żem poczuł w końcu zawrót głowy. Każda litera wydzielała ponętny zapach morskiej trawy. Bez wątpienia, list ten był zaklęty, a treść jego, mimo dobrodusznych pozorów – była naprawdę diabelska. (PSŻ, 14)

Nie tylko treść listu jest magiczna. Ujawnienie obecności tego przedmiotu na pokładzie wróży nieszczęście.

Również inne słowa pełnią funkcje magiczne. Wzajemne oddziaływanie słów na oboje rozmówców następuje w przypadku rozmowy Sindbada z Najdroższą. Królewna przyznaje rację podróżnikowi, że z Rokiem nie tworzy zbyt dobranej pary: „Teraz, pod wpływem twych słów, zaczynam o tym myśleć i przypuszczam, iż masz słuszność" (PSŻ, 72). Sindbad odwdzięcza się ponętnej rozmówczyni tym samym, tzn. reaguje na jej słowa zgodnie z ich treścią. Najdroższa mówi o magii swego imienia, więc Sindbad od razu czuje jego siłę. Innym magicznym imieniem, o czym była już mowa, jest Sermina. Napisanie tej nazwy własnej działa jak w przypadku Sezamu – umożliwia dostanie się do niezwykłej przestrzeni.

Kolejnym przykładem oddziaływania słowa na fantastyczną rzeczywistość są wiersze wuja. Wytatuowane na skórze czynią z Tarabuka żywą księgę. Utwory wpływają na zachowanie bohatera. Komendę kapitana „Naprzód!" poeta odnosi do tytułu poematu widniejącego na jego plecach.

W trzeciej przygodzie wypowiedzenie słów „geniusz" i „osioł" też ma magiczną moc. W pierwszym przypadku powoduje ożywienie spiżowego pomnika. Słowo „osioł" z kolei sprowadza geniusza codzienności do spiżowej formy, gdyż potęga śmietnika – tej wszystkości, która jest rzeczywistością – nie musi zachwycać. Baśniowa historia Kogokolwiek odpowiada poglądom Leśmiana na pozaliteracką rzeczywistość, której obecności w swoich dziełach nie uznawał. W *Przygodach Sindbada Żeglarza* geniusz

więc zasługuje na istnienie, a Ktokolwiek nie jest godzien życia. Kluczem do nieśmiertelności jest Słowo. Nie wystarcza do tego na przykład muzyka (cudowna lutnistka Urgela ginie, nie odnosząc pośmiertnego triumfu, jak to się dzieje w przypadku Rusałki Leśnej z baśni mimicznych – kolejny Leśmianowski wątek uległ odwróceniu). Do wyjątkowych wyrazów trzeba jeszcze zaliczyć „wolność", gdyż to ono odmienia wszystko w sytuacji Morgany – jak mówi Abdalla: „To jedno słowo »wolność« zmieniło cię nie do poznania. Stałaś się daleko piękniejsza, oczy twoje nabrały blasku, głos twój brzmi śpiewniej, a ramiona wznoszą się co chwila, jakby czuły skrzydła na sobie" (KS, 79).

Słowo kreuje świat już na poziomie reakcji i zachowań bohaterów. Granice języka wytyczają granice świata. Nienazwane nie wyłania się z niebytu. Nazwane – tak. Poddani króla Pawica nie znają siodła, więc wyraz „siodło" też jest im obcy. Sindbad objaśnia im znaczenie wyrazu, potem demonstruje jego desygnat. Coś nienazwanego lub niedookreślonego, ale już wskazanego, też intryguje. Szkatułka, którą otrzymuje Sindbad od Diabła Morskiego, kusi jak puszka Pandory, a i jej otwarcie ma nieprzyjemne skutki.

Wypowiedzenie wyprzedza dzianie się w różnych przypadkach. Marynarze na podstawie obecności listu Diabła Morskiego wiedzą, że wydarzy się coś złego. Słowa wprowadzają bohaterów, a mówienie w czasie przeszłym (o sobie jak o osobie, której już nie ma) jest zapowiedzią spełnienia losu w wypadku Arminy.

Wyjątkową władzę ma zły duch, Degial. Jego siła kryje się m.in. w tym, że ma on dostęp do czyichś myśli – tych niewypowiedzianych słów i obrazów, które powinny pozostać niewyrażone. Potwór przemawia, będąc niewidzialnym. Tylko słowa, czy raczej ich oddziaływanie na wyspę, zaświadczają o jego obecności. Degial jest demiurgiem i kreatorem wyspy a zarazem nieposłusznym, krnąbrnym dzieckiem. W poezji natomiast kilka razy pojawia się mowa o niewidzialnym i milczącym Bogu, którego karykaturę mógłby stanowić Degial.

Słowa prowokują postacie, rzeczy, zjawiska i przestrzeń do pojawienia się. Na przykład wyrażenie: „Bywajcie, bywajcie!". Czas przyszły trybu rozkazującego czasownika „bywać" wskazuje na czynność ulotną, chwilową. I faktycznie na to zawołanie mali styliści zjawiają się na chwilę po to tylko, by odpowiednio przygotować Sindbada na spotkanie z królewną. Kolejny przykład: król Miraż wchodzi, gdy jego

obecność staje się pożądana. Piruza mówi, że Sindbad powinien porozmawiać z jej ojcem, i: „Na te słowa król Miraż wszedł właśnie do sali [...]” (PSŻ, 36).

Sposób przekazywania treści (mowa czy zapis) też może ulegać wartościowaniu. W fantastycznym świecie *Przygód Sindbada Żeglarza* daje się zauważyć duży respekt dla słowa pisanego. Przykładem tego jest wielokrotnie już wspominany list Diabła Morskiego, a wyjątkiem dla potwierdzenia reguły są wiersze Tarabuka. Sindbad jest konsekwentnie uprzedzony jedynie do tego, co mówi i pisze wuj. Poza tym młody podróżnik wykazuje dużą wrażliwość na siłę wyrazu. Treści przeczytane i zasłyszane w większości przypadków przyjmuje bezkrytycznie, np. napis na szklanej trumnie traktuje wręcz instruktażowo. Ten szacunek dla pisaniny przybiera groteskowe rozmiary w państwie Pawica. Zapatrzona w królewskie pismo Kaskada do nocy stoi przed domem Sindbada, bo jak sama mówi: „Treść tego pergaminu [...] jest tak ciekawa i porywająca, że wolę raczej popsuć swe oczy, niż pozbawić się rozkoszy odczytywania słów, które się barwią na jego powierzchni” (PSŻ, 142). Kochliwy młodzieniec oczywiście nie dopuszcza, by dziewczyna psuła wzrok po próżnicy… „Niechże się stanie, jako rzekłaś!” – mówi do Kaskady, pozwalając tym samym na urzeczywistnienie się słowa. Król Pawic z kolei przedkłada czytanie książki nad obowiązki władcy. W państwie żądzą tyrańskie obyczaje utrwalone przez tradycje, na straży których trwa zdziecinniały monarcha. Wpływ tradycji na poddanych umacniają przysłowia: „Kogo żona opuści, tego śmierć nie wypuści” i „Za życia jak głaz z głazem, po śmierci za to razem” (PSŻ, 143). Makabryczny obyczaj grzebania mężów wraz ze zmarłymi żonami mógłby być drastyczny, gdyby nie potężna dawka humoru, która niweluje brak przywileju „zwłoki, przewłoki lub odwłoki”. Zresztą już sam fragment mówiący o przybyciu Sindbada przed oblicze króla zapowiada absurdalną przygodę, bowiem eksperymentem językowym nielogicznym i nie wiadomo czemu służącym jest krzyknięcie na dwa głosy tego, co powinien powiedzieć kapitan. Jak gdyby słowo zwielokrotnione miało większą moc.

Wszystkie doświadczenia wuja znajdują swój wyraz werbalny. Zatonięcie rękopisów wprowadza go w apatię, której symptomem jest urywanie wypowiedzeń („Stał się małomówny i nie kończył słów, które zaczynał”, PSŻ, 14). Kolejne niepowodzenia w utrwalaniu wierszy przynoszą nowe natręctwa językowe. Prawdziwym językowym majstersztykiem są wypowiedzi Tarabuka po przygodzie

z wypraniem pergaminów, zawierające „dziwne, jednostajne dodatki czy też wtręty do zdań, które stale posiadają tę lub inną wspólnotę ze słowem »prać«" (PSŻ, 82). Następne udziwnienie języka poety wiąże się z traumą po ucieczce tysiąca dziewczyn: „O niedawnej klęsce przypominał chyba ten jeden nowo nabyty nałóg, iż wuj bardzo często używał w rozmowie słowa »tysiąc«, co jednak nie tylko nie robiło złego wrażenia, lecz nawet wzmacniało liczebnie poniektóre wspomniane przez wuja przedmioty" (PSŻ, 158). W ten sposób – paradoksalnie – zwycięża słowo żywe. To, w jaki sposób mówi Tarabuk, jest autentycznym wyrazem jego perypetii. Język staje się barometrem wszystkim przeżyć, ale bohater nie jest w stanie pojąć wyjątkowego wyczulenia na rzeczywistość przekładającego się na sposób mówienia.

Mowa pozwala na kreowanie rzeczywistości, a także jej interpretowanie. Dla przykładu: księżniczka bengalska udaje obłąkaną i potok jej wrzaskliwej mowy skutecznie zniechęca lekarzy do zbadania jej – skoro mówi jak szalona, jest za taką postrzegana. Emocje objawiają się w sposobie mówienia. Silne przeżycia powodują brak słów, bo nie sposób o nich opowiedzieć lub też negatywne emocje są tak silne, że wywołują niechęć do komunikowania się ze światem. Na przykład Piruza nie znajduje wyrazów, aby okazać radość z prezentu Hindbada. Sindbad nie wie, co powiedzieć, gdy po raz kolejny marynarze odkrywają zaklęty list. Jednakże w fantastycznej rzeczywistości opłaca się mówić, a jeszcze korzystniej – ciekawie opowiadać.

Opowieści w opowieści

Akt opowiadania pełni ważną rolę w rozmaitych wersjach wątków z *Księgi tysiąca i jednej nocy* – tych pierwszych (orientalnych); późniejszych, będących tłumaczeniem lub przeróbką arabskiego pierwowzoru i oczywiście w Leśmianowskich baśniach[77]. Ten ukłon dla żywego słowa mówionego przekłada się na budowę konkretnych już utworów. *Księga tysiąca i jednej nocy* jest świetnym przykładem kompozycji szkatułkowej, którą wyznacza zwielokrotnienie układów narracyjnych. Mądra Szeherezada opowiada swemu władcy niezwykłe historie i to ją ratuje od śmierci. Umiejętność barwnego snucia opowieści jest więc niezwykle cenna – łagodzi gniew

[77] Na rolę opowieści w kulturze Orientu zwracali uwagę badacze zajmujący się *Księgą tysiąca i jednej nocy*. Zob. np.: T. Lewicki, *Wstęp*, [do:] *Księga tysiąca i jednej nocy*, t. 1, tłum. A. Czapkiewicz, Warszawa 1973, s. 5-6.

sułtana i okazuje się kluczem do wolności, szacunku i miłości. Opowiadając, można wiele uzyskać – ta prawda sprawdza się też w baśniach Leśmiana.

W obrębie światów przedstawionych w obu zbiorach funkcjonują rozmaite historie. Opowieści przynoszą wiedzę, która następnie może ulec zweryfikowaniu przez bezpośrednie doświadczenie. W *Przygodach Sindbada Żeglarza* na przykład wśród marynarzy krążą historie o Diable Morskim i ptaku Roku. Kapitan z pierwszej przygody przekonuje się, że zasłyszana marynarska opowieść jest prawdą: „Mówili mi nieraz moi marynarze, że Diabły Morskie umieją czytać i pisać. Nie wierzyłem dotychczas tym opowiadaniom" (PSŻ, 19). Słowo mówione uzyskuje dowód w postaci słowa pisanego, które wydaje się wartościowsze.

Milczenie natomiast ma z reguły przykre konsekwencje. U samego początku żeglowania Sindbad nie ma jeszcze czego opowiadać. Przyłapany z fatalnym listem może jedynie przyznać się do jego posiadania. Milczący bohater jest właściwie bezsilny i całkowicie zdaje się na osąd towarzyszy. Jedynym, który staje w obronie Sindbada, jest kapitan. To, co mówi, bohaterowi wydaje się kojące. Jednak opowieść starego marynarza krążąca wśród załogi niczym zła plotka odsuwa młodzieńca od pozostałych. Sindbad zostaje wykluczony z marynarskiej braci, która nie chce z nim jeść i – co istotne – rozmawiać. Wokół niego narasta cisza, która ma swoje następstwa. Brak kontaktu (milczenie) powoduje u bohatera uczucie zanieistnienia, bowiem taka jest zasada (fantastycznego) świata: tylko to istnieje, co zostało nazwane. Oczekiwanie na słowo jest zawieszeniem życia:

> Kapitan zmarszczył brwi, zamyślił się głęboko i milczał. Milczał tak długo, że milczenie jego stawało się dla mnie tak samo groźne jak Cisza Morska dla okrętu. Im dłużej milczał, tym większy niepokój mię ogarniał. Zataiłem dech, natężyłem słuch – i czekałem. Zdawało mi się, że na czas jego milczenia przestałem istnieć. (PSŻ, 22)

Milczenie zostało porównane do Ciszy Morskiej. W istocie baśniowa rzeczywistość jest tu mocno związana z nastrojem bohatera. Napięcie między Sindbadem a marynarzami narasta. Swoiście zwielokrotnia je pogoda. Cisza Morska, synonim bezruchu i zamarcia, jest złą wróżbą. Atmosfera zostaje rozładowana, następuje burza (pełna dźwięków).

Ta sytuacja pokazuje, że w przypadku opowieści rządzi zasada ilości. Historia powtarzana zaczyna funkcjonować w umyśle słuchaczy jako prawda. Przeobrażania

przekazu ustnego znakomicie, a przy tym parodystycznie, zostało przedstawione na początku piątej przygody. Powracający do domu Sindbad słyszy krzyki, niezbyt jasne strzępy informacji o jakimś wariacie. Dochodzi do ciekawej rozmowy:

> Wstrzymałem konia i, zwracając się do pierwszego z brzegu widza nie znanej mi katastrofy, spytałem, co się stało.
> – Stało się coś, czego nikt nie rozumie! – odpowiedział spytany. – Jestem zbyt daleko od miejsca wypadku, abym ci mógł opowiedzieć, co się tam dzieje w tej chwili.
> – A gdzież jest miejsce wypadku?
> – Tam, na środku placu, gdzie ścisk i tłok największy. Tam właśnie tkwi ów dziwny jegomość, którego nikt nie może zrozumieć. Bądź jednak cierpliwy, a dowiesz się ciekawszych szczegółów niż te, którymi cię na razie uraczyć mogłem. Ci, którzy stoją w bezpośrednim niemal zetknięciu z owym jegomościem, podają wieści sąsiadom, sąsiedzi dalszym szeregom, aż wreszcie wieść, przechodząc z ust do ust, przedostaje się i do nas, co na szarym stoimy końcu. (PSŻ, 153-154)

I rzeczywiście: w miarę zbliżania się do placu, bohater dociera do sedna opowieści. Cytowany fragment świetnie obrazuje istnienie słowa mówionego – im dalej od zdarzenia, tym informacje są skąpsze i pozwalają na swobodniejsze dointerpretowanie.

Podczas podróży Sindbad ma liczne okazje, by przekonać się, jaka jest siła opowieści. Wielokrotnie stanowi ona wprowadzenie do kolejnych perypetii. Zasłyszane historie prowokują do podjęcia trudu skonfrontowania słowa z rzeczywistością. Ciekawym przykładem jest wyspa Kassel. Piruza wie o niej od marynarza i przekazuje tę informację Sindbadowi. Bohater pragnie niezwłocznie tam się udać. Swój zamiar tłumaczy królowi tym, iż nie chce, by ktokolwiek mógł mu zarzucić, że nie ma nic do powiedzenia na jej temat: „Jestem pewien, że rycerze i dworzanie skierują na naszym weselu rozmowę ku owej wyspie, ażeby postawić mię w położeniu człowieka, który nie może się wtrącić do rozmowy, ponieważ nie zna się na tych cudach i wyspy tej nie oglądał” (PSŻ, 36).

Przygody Sindbada również są przedmiotem opowieści. Bohater zazwyczaj zaczyna znajomość od zrelacjonowania dotychczasowych losów: „Jeśli chcecie, opowiem wam, co się ze mną działo” (PSŻ, 27) – proponuje masztalerzom króla Miraża, a ci rewanżują się też opowieścią. Koniuszowie darują mu życie, gdyż są pod wrażeniem jego przygód.

W tym wypadku opowiadanie jest formą wkupienia się w łaski słuchaczy. Gdy Sindbad trafia na statek, także chętnie opowiada, zyskując tym aprobatę marynarzy[78].

Bohater relacjonuje swoje dzieje marynarzom, królewnom, wujowi, tajemniczemu młodzieńcowi, który okazuje się Diabłem Morskim. Przez akt mówienia przyczynia się do rozsławienia swego imienia i niejako puszcza w obieg historie o sobie. Poza tym jest też dobrym słuchaczem. Sindbad wysłuchuje opowieści Serminy, a potem spędzają czas na rozmowach i czytaniu czarnoksięskich ksiąg, a nie ich oglądaniu. Inny model doświadczenia lekturowego prezentuje Piruza. Królewna wykazuje swoistą niedojrzałość, która przekłada się na uproszczone widzenie świata. Córka Miraża zadowala się niezwykłym prezentem, który jednak ujawnia jej dziecinność. Podarowana jej przez Hindbada żywa księga to – jak stwierdził Grzegorz Leszczyński – „realizacja dziecięcych marzeń o ożywionym świecie lektur"[79], wskazująca na zatrzymanie się Piruzy na poziomie jeszcze przedwerbalnego odbioru książki.

Swego rodzaju żywą księgą staje się także Tarabuk. Wytatuowane na jego ciele utwory sprawiają, że sam dla siebie jest takim podręcznym księgozbiorem, a swoje łóżko traktuje jak bibliotekę. Jednak te wiersze dla innych są nieatrakcyjne, chyba dlatego, że nie wynikają z doświadczenia. Po prostu nie da się ich opowiedzieć, nie zaintrygują słuchacza.

Niektóre, zawarte w obu tomach historie są mikroopowieściami. Takiego terminu można by użyć w odniesieniu do losów Degiala opowiedzianych Sindbadowi przez matkę niewidzialnego potwora. Opowieści bywają i zmyślone – tak jest w przypadku tłumaczenia się młodzieńca z grymasu twarzy. Nie zawsze też akt opowiadania jest miły dla słuchacza. Jeden z kapitanów wysłuchuje opowieści Sindbada o Diable Morskim, a potem decyduje, że młodzieniec może zostać, o ile zaprzestanie snucia tych historii. Tak więc opowieści nie muszą wzbudzać zachwytu. Autor po raz kolejny mruga do czytelnika okiem.

---

[78] Opowieści zamierzone na takie oddziaływanie u słuchaczy są dość częste w *Księdze tysiąca i jednej nocy*. Jak zauważyła Zofia Sinko: „Opowiadania pełniące funkcje okupu pojawiają się niemal w każdym cyklu i świadczą, iż dobrą opowieścią można było ułagodzić gniew złośliwego geniusza, sędziów, sułtanów, kupców oraz pięknych dam – jednym słowem można było uniknąć śmierci albo kary dzięki temu, iż przeżyło się interesujące przygody lub się je od kogoś zasłyszało i umie się je ciekawie zrelacjonować" – *Powiastka w oświeceniu stanisławowskim*, Wrocław 1982, s. 71.

[79] G. Leszczyński, *Magiczna biblioteka. Zbójeckie księgi młodego wieku*, Warszawa 2007, s. 55.

Powyższe przykłady dowodzą, że Leśmianowskie baśnie są prezentowane już na poziomie wewnątrztekstowym. W tym sensie stają się opowieścią o opowieściach. Ponadto te baśnie cechuje autotematyzm.

Baśń ujawniona!

Baśń i baśniowość w kontekście utworów Leśmiana to zagadnienie bardzo złożone, gdyż nie można go sprowadzić tylko do funkcjonowania w utworach wątków czy motywów zaczerpniętych z baśni. Nie chodzi tu bowiem o zainteresowanie gatunkiem literackim, lecz światopogląd. Baśń, obok snu i marzenia, jest naczelną zasadą budowania świata poetyckiego, o czym wnikliwie pisała Anna Czabanowska-Wróbel[80].

W przypadku *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* jednak nie o tę Leśmianowską baśń jeszcze chodzi, która rodzi się z intuicji, a jej kształt jest efektem działań instynktu, lecz o baśń w jej tradycyjnym wymiarze. Innymi słowy: Leśmian wykorzystał tu wątki fabularne zaczerpnięte z *Księgi tysiąca i jednej nocy* i posłużył się baśniową konwencją, niemniej w pewnych momentach przełamał schemat i dzięki rozmaitym działaniom na języku, które są już udziałem baśniowych postaci i odbywają się na płaszczyźnie fabularnej, naprowadził na trop baśni, jaką można znaleźć w jego poezji, a ta z kolei naprowadza na elementy mityczne (co też stanie się przedmiotem analizy w kolejnym rozdziale).

W obu analizowanych zbiorach baśni fabuła bywa tak podporządkowana schematowi[81], że niekiedy odsłania reguły, wedle których przedstawiona rzeczywistość została wykreowana. Sindbad wykazuje znajomość schematu baśni, której jest przecież częścią. Ta wiedza pozwala mu lepiej orientować się w sytuacji, co poświadcza cytat: „Przypuszczałem, iż Rok składa tam swoje diamenty, jak to częstokroć zdarza się w bajkach" (PSŻ, 70). Sindbad i potem kapitan rozpoznają w Najdroższej królewnę z baśni, a zasadą jest, że: „Na każdej wyspie rozkwita inna baśń. W każdej baśni przebywa inna królewna" (PSŻ, 204). Bohater, który ma duszę pełną baśni, kieruje okręt w ich stronę. Ta orientacja (do wewnątrz) pozwala odczytać utwór jako podróż

[80] Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd...*

[81] Przygody przebiegają według porządku: Sindbad będąc w domu zaczyna tęsknić za nieznanym, wyrusza w podróż, w czym ma swój udział Diabeł Morski; na statku następuje odkrycie obecności zaklętego listu; dochodzi do katastrofy i Sindbad odłącza się od towarzyszy; bohater trafia na wyspę, gdzie przeżywa perypetie miłosne, po czym dochodzi do komplikacji i Sindbad statkiem wraca do domu. O schemacie pisała Anna Czabanowska-Wróbel (dz. cyt., s. 221-222).

w głąb siebie, duchowe doświadczenie, wkroczenie w sferę marzenia. I o ile w poezji krainy wyobraźni wydaje się nic nie krępować, to w *Klechdach sezamowych* i *Przygodach Sindbada Żeglarza* została ona wtłoczona w pewien wewnętrzny porządek.

Autor, pisząc utwory dla dzieci, posłużył się baśniową konwencją. Właściwie większość wyróżników baśniowej konwencji, opisanych przez Adriana Jakuboze, można znaleźć w obu zbiorach, choć niekiedy z pewnymi odstępstwami[82].

A. Stosunek do świata nadprzyrodzonego

W każdej baśni z obu tomów dochodzi do zetknięcia z *faerie* i nie ma wyraźnej granicy między światem realnym a nadprzyrodzonym. Cudowne przedmioty, zjawiska lub postacie sprawiają, że sytuacja bohatera ulega diametralnej zmianie. Coś, co zaraz odmieni życie bohatera, zastaje go w domu lub w znanej, codziennej przestrzeni. Do Sindbada przylatuje ryba z cudownym listem, Parysadzie o trzech cudach opowiada krasnoludek napotkany w jej ogrodzie, do Aladyna przychodzi czarnoksiężnik, rybak wyławia zaklętą szkatułkę. Świat cudowności nie dziwi bohaterów, lecz fascynuje, tak że nawet małżeństwo z istotą nadprzyrodzoną nie budzi strachu (Sindbad). Przy tym świat przedstawiony jest zwykle bardzo uproszczony; pojawiają się w nim rzeczy bezpośrednio związane z rozwijającą się fabułą, następuje redukcja przedmiotów, postaci i tła do niezbędnych elementów.

Kolejną cechą baśniowej konwencji jest nieskupianie uwagi na elementach nadprzyrodzonych – są one niezbędne dla akcji, a przy tym tak włożone w tkankę fabuły, by przydać się tylko w odpowiednim momencie, np. zaczarowana lampa, zaklęta szkatuła. Z kolei istoty nadprzyrodzone pomagają postaciom, lecz między bohaterem a tymi pomocnikami nie zawiązuje się żaden rodzaj więzi. Tak jest np. między Sindbadem a krawczykami (mali styliści pojawiają się tylko po to, by przygotować Żeglarza na spotkanie z Serminą), rybakiem a geniuszem, Aladynem a duchem. Nadprzyrodzone postacie pełnią służalcze role, bohaterowie zwykle muszą wykazać się sprytem, by spełniały ich życzenia. Nie ma w tym żadnej emocjonalnej więzi.

[82] Poniżej posługuję się wyróżnikami konwencji baśniowej wymienionymi na s. 102-105 niniejszej rozprawy, odnosząc je do *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza*.

W konwencję wpisują się też uwikłania czasoprzestrzenne (w baśniach bohater zwykle obywa podróż, przygody nie rozgrywają się w jego rodzinnych stronach): miejscem, z którego zaczyna swą podróż Sindbad jest rodzinny dom, zaś przygody przeżywa na kolejnych wyspach i na morzu; odległą podróż odbywa Parysada, a przed nią jej bracia; przygoda Firuz Szacha zaczyna się w powietrzu; Ali Baba z kolei doświadcza cudowności w lesie (sytuacja na wskroś Leśmianowska).

Baśniową konwencję cechuje też to, że bohater działa z instynktowną pewnością, nie poddaje się przerażeniu – dlatego też jako jedyny może ocaleć z niebezpieczeństwa (Sindbad nie daje się pożreć karłom).

B. Powierzchowność wizji świata

Przejawia się ona już w rekwizytach, które zwykle ograniczają się do jednej lub kilku konwencjonalnych cech, np.: srebrny kałamarz i złote pióro, szklana trumna, złoty sztylet w srebrnej pochwie, perłowy różaniec. Poza tym są elementy świata, które można by ująć w kategorii cudów: ptak Bulbulezar, dąb-samograj, struga-złotosmuga.

Następną cechą jest brak cielesności bohaterów oraz brak bólu przy okaleczaniu ciała. I tak np. zwykle nic nie wiadomo o fizjonomii głównych bohaterów (Sindbada czy Ali Baby), a śmierć nie jest niczym makabrycznym. Za najbardziej „krwawą" klechdę mogłaby uchodzić baśń *Ali Baba i czterdziestu zbójców*, gdyż giną wszyscy rozbójnicy, ich herszt, a nasamprzód Kassim. Śmierć tych postaci jest okrutna, niemniej została ukazana łagodnie, bez epatowania cierpieniem i brutalnością. W *Przygodach Sindbada Żeglarza* śmierć marynarzy zjedzonych przez karły również nie jest straszna. Nawet samobójstwo Kaskady tak nie przeraża głównego bohatera, jak to, że zostanie pogrzebany wraz ze swą zmarłą żoną.

Kolejnym istotnym wyróżnikiem konwencji jest to, że w baśniach nie ma informacji o uczuciach i stanach psychicznych bohatera, są one natomiast ukazywane poprzez czyny[83] – w dziełach Leśmiana następuje odstępstwo od tej zasady, gdyż cechy i uczucia (zwłaszcza Sindbada) są nazywane wprost.

[83] A. Jakuboze zaznaczył, że odrębny pogląd na tę kwestię miał B. Bettelheim, który podkreślił, że np. najmłodszy brat jest nazywany „głupim", choć w fabule nie ma informacji uprawomocniających taki epitet (A. Jakuboze, *Metodologia badań baśni. Problemy i propozycje rozwiązań*, [w:] *Baśń – oralność – zagadka. Studia i materiały*, t. 1, red. J. Z. Lichański, Warszawa 2007, s. 46).

Cechą konwencji baśniowej według niektórych badaczy jest to, że uczucia postaci są dla fabuły nieistotne. Jakuboze nie zgadza się z tym twierdzeniem i – biorąc za przykład analizowane dzieła – trzeba przyznać badaczowi rację, gdyż w obu zbiorach uczucia i pragnienia są najważniejszą motywacją wszystkich działań bohaterów i to one sprawiają, że postacie wybierają właściwą drogę postępowania, choć czasem wydaje się, że błądzą (Sindbad kilkukrotnie daje się zwieść Diabłu Morskiemu, ale jest to potrzebne, by podróż, której pragnie, została zainicjowana). Motywacją działań zwykle nie jest dalekosiężny cel, lecz doświadczenie cudowności, zaspokojenie nie do końca sprecyzowanej tęsknoty, ale przy tym postacie potrafią działać racjonalnie w obliczu niebezpieczeństwa.

Kolejna rzecz: zwykle środowisko i stosunki rodzinne bohatera są pomijane, gdyż trzon fabuły jest osadzony poza przestrzenią domu. W przypadku Leśmianowskich baśni też tak się dzieje, lecz problem oderwania do domu nabiera znaczenia dopiero w kontekście problemu bezdomności wpisanego w poezję autora.

Inna cecha konwencji mówi o tym, że drugoplanowe postacie znikają ze sceny, gdy przestają być istotne dla akcji. W obrębie baśni dla dzieci – istotnie tak się dzieje. Najlepszym przykładem są kolejne przygody Sindbada: każda z nich dzieje się prawie wyłącznie w granicach danej wyspy, bohater niczego nie zabiera z tych miejsc (poza urną z prochami Urgeli, ale ta postać jest wyjątkowa, pozostałe dziewczęta potrafią istnieć jedynie w obrębie swojej wyspy-baśni). Tyle baśnie, a w planie całościowego dorobku Leśmiana można powiedzieć, że niektóre konstrukcje autor wykorzystał w innych utworach, np. płynący Sindbad i Hindbad i analogiczny obraz rozdwojonej postaci w wierszu *Szmer wioseł*.

Uproszczenie świata przedstawionego wiąże się też ze swoistym brakiem upływu czasu, objawiającym się w tym, że bohaterowie nie starzeją się, ich wiek jest jak gdyby zatrzymany. Również zaklęcie wprowadza bohaterów w swoistą bezczasowość – tak jest w przypadku Urgeli, która śpi w szklanej trumnie, i kamiennych postaci z *Baśni o pięknej Parysadzie i o ptaku Bulbulezarze.*

C. Abstrakcyjność stylu

Ta zasada łączy się z tym, że elementy świata przedstawionego nie są opisywane, lecz nazywane. Niekiedy autor od tego odchodzi (np. opis klejnotów z Sezamu, które wirują

i tańczą, są na granicy ożywienia), niemniej ciekawa jest funkcja, jaką pełni ten zabieg: „często powtarzane epitety są odpowiednikami ostrego konturu w malarstwie”[84] (zwłaszcza w kontekście poezji, w której kontury obrazu są rozmywane). Reguła nazywania dotyczy nie tylko epitetów, ale i powtórzeń, imion i słów, o czym była już mowa.

Zwykle w baśniach siedziby istot nadprzyrodzonych wyraźnie odcinają się od krajobrazu, w podaniach natomiast – kryją się one w głębi natury. W tym wypadku Leśmian bliżej jest podań, a właściwie stosuje własną poetykę przestrzeni, która czerpie z ludowości. Domeną nadprzyrodzonego jest natura. A w baśniach: Diabeł Morski mieszka w morskich głębinach, Najdroższa w dębie, bajki kryją się w lesie. Gdzie konwencja baśni zostaje złamana, tam wkracza to, co dla Leśmiana było najważniejsze (światopoglądowo) i z czego nie chciał zrezygnować nawet w baśniach dla dzieci. Ten kult natury (na zasadzie metonimii: lasu czy wiosny) jest wszechobecny w całej twórczości.

Mineralizacja przedmiotów i istot też jest znamienna dla baśniowej konwencji. Stąd obecność takich elementów jak: srebrny kałamarz, złote pióro, Kotlina Diamentowa, spiżowy pomnik, kamienna wyspa Degiala, szklana trumna, rycerze zaklęci w kamienie.

Abstrakcyjność stylu wynika z faktu, że w baśni ilość kolorów jest ograniczona i zwykle są to utarte połączenia z danymi przedmiotami. Ciekawe, że rzadkością w baśni w ogóle jest kolor zielony. Dla Leśmiana była to barwa istotna, konotująca wiele symbolicznych znaczeń, pojawia się więc i w baśniach, przy czym paleta barw jest stosunkowo niewielka.

Zgodnie z konwencją bohaterom samoistnie pomagają nadprzyrodzone istoty oraz magiczne przedmioty, które mogą pełnić funkcję „motywów tępych”, tzn. znikających z fabuły, gdy tylko przestają być potrzebne (lampa Aladyna). To, co się dzieje w świecie przedstawionym, sprzyja głównym bohaterom, dochodzi więc do niezwykłych, ale korzystnych dla postaci zbiegów okoliczności. Fabuła rozwija się etapami. Baśniowy czas jest specyficzny. Dni, miesiące czy lata jałowe dla akcji nie są komentowane, zaznacza się jedynie zdawkowo, ile czasu upłynęło. Zawiązaniem opowieści jest moment, który wymaga od postaci działania i wiadomo, że zaraz coś zmieni się w ich

[84] A. Jakuboze, dz. cyt., s. 52.

życiu. Niekiedy ta etapowość łączy się z powtarzalnością: według określonego rytmu przebiegają podróże Sindbada, zaś bracia Parysady powtarzają podróż, która w końcu staje się też udziałem głównej bohaterki.

W baśniach często są prezentowane przeciwstawne postawy (np.: Tarabuk–Diabeł Morski, Sindbad–Hindbad, Firuz Szach–czarnoksiężnik, Ali Baba–Kassim) i tendencje posunięte do skrajności (np. śmierć z miłości – królewny, choć kochają Sindbada, nie chcą lub nie mogą z nim być na zawsze).

D. Izolacja i powiązanie ze wszystkim

Izolacja epizodów baśni przejawia się w tym, że bohaterowie nie wykorzystują swoich doświadczeń, działają wbrew zdobytej wiedzy. Dla przykładu: Sindbad wykazuje znajomość reguł baśni, ale właściwie im się poddaje. Wie, jakie konsekwencje przynosi obecność na statku zaklętego listu, ale nie potrafi skutecznie przeciwstawić się przeznaczeniu. Pomimo doświadczenia kolejny raz daje się nabrać Diabłu Morskiemu.

Znamienne, że bohaterowie działają samotnie bądź korzystając z pomocy jednostkowych donatorów. Największym samotnikiem podczas przygód jest Sindbad. Bohaterowie z innych baśni też muszą w pojedynkę zmierzyć się z przeciwnościami. Parysada i jej bracia pojedynczo i w tym samym celu odbywają tę samą podróż, ale z innym rezultatem. Bywa, że w kryzysowych momentach zjawia się pomoc. „Nowy" bohater musi zdjąć czar, odwrócić zastaną sytuację (np. sułtan ratuje króla Wysp Hebanowych).

„Izolacja wątków w baśni – pisze Jakuboze – przejawia się również w tym, że zazwyczaj nie wiadomo, kto rzucił zaklęcie na zaczarowaną istotę"[85]. W *Przygodach Sindbada Żeglarza* zwykle wiadomo, ale bywa też, że winowajcą zaklęcia jest „jakiś" czarownik – tak jest w przypadku Urgeli śpiącej w szklanej trumnie. Niekiedy też winne jest miejsce, np. Góra Cmentarnica. Świat przedstawiony pełen jest cudów i dziwów, i nigdy nie wiadomo, na co natrafi bohater.

Z drugiej strony poszczególne wątki są ze sobą powiązane – gdyby tak nie było, baśń przestałaby funkcjonować jako spójna fabuła.

Poboczni bohaterowie są tłem działań głównej postaci, kontrastują z nią lub służą jej pomocą. Jako tło funkcjonują niektóre zbiorowości w *Przygodach Sindbada*

[85] Tamże, s. 60.

Żeglarza: marynarze, „ludność kobieca", tłum na rynku. Jednakże nie wszystkich pobocznych bohaterów można sprowadzić do marginalnej roli – w tym miejscu Leśmian odchodzi od konwencji. Na przykład Morgana rozprawia się ze zbójnikami w imieniu (w zastępstwie) swego pana i nie jest to tylko pomoc, ale swoiste przejęcie roli głównego bohatera. Taka podmianka głównego bohatera ma też miejsce w baśni *Rybak i geniusz* – od pewnego momentu postacią mającą największy wpływ na akcję staje się sułtan.

E. Sublimacja motywów

Jakuboze wymienił przy tym punkcie cztery wyróżniki: brak napięcia związanego z działaniami magicznymi, osłabienie elementów mitycznych i rytualnych, brak doznań zmysłowych i brak wymiaru cielesnego w wypadku elementów erotycznych i seksualnych oraz figuratywność (a nie typizacja) postaci. Leśmianowskie baśnie właściwie wpisują się w te cechy, jedynie z ostatniej się wyłamują – np. Tarabuk to postać poboczna, lecz kreacja tej postaci jest bardzo oryginalna.

Warto jeszcze zwrócić uwagę, co oznacza sublimacja w psychologii. Otóż pojęcie (od łac. *sublimus* – wyniosły) odnosi się do mechanizmu obronnego osobowości, który polega na przesunięciu popędu, potrzeb (tu: motywów) na zastępczy obiekt. Z takim przesunięciem mamy do czynienia w obu zbiorach baśni. Niektóre zawarte w nich motywy dopiero w poezji odzyskają właściwe znaczenie. Chodzi m.in. o treści mityczne, które są wpisane w baśnie, ale w sposób zdegradowany, tj. pozbawiony związku z *sacrum*[86].

Z powyższych ustaleń wynika, że Leśmianowskie baśnie w przeważającej mierze wpisują się w konwencję. I na tym można by było poprzestać, gdyby nie wszystkie wskazane wcześniej elementy gry słowem, które dowodzą, że autor przełamuje konwencję, lecz nie na poziomie fabularnym, tylko już w warstwie językowej. *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* to bowiem dzieła, w których zabawa słowem stała się zasadą budowania świata.

Baśń wyznacza tu reguły wykreowanej rzeczywistości, która jednak momentami wymyka się schematowi, obnażając tym samym fasadowość i umowność

[86] To zagadnienie będzie rozpatrywane w dalszej części pracy.

fantastycznego świata. Dzieje się to m.in. przez wspominany już autotematyzm. Zabieg ten podważa baśniowość poprzez demonstrowanie ułudy, równocześnie ją potęguje. Sygnałami, może nie tyle pęknięć w świecie przedstawionym, co dialogu autora z konwencją baśni, są też miejsca, w których dochodzi do głosu Leśmianowski humor wspomagany przez groteskę, parodię czy ironię. Groteskowe są np. rządy Pawica – bohater zachowuje się jak gdyby tylko odgrywał rolę władcy. Tarabuk natomiast jest parodią poety, zaprzeczeniem tego, co można odczytać w autotematycznej poezji Leśmiana. Ta postać, mało że została przedstawiona z dobroduszną ironią, to jeszcze wszystko co robi, i co myślą o niej inni bohaterowie, potęguje jej komiczność. Absurdem z kolei jest przygoda Sindbada z tłuściochem, podczas której obaj odgrywają scenkę uczty. Nie sposób tu wymienić wszystkich przykładów zastosowania wspomnianych chwytów stylistycznych. Uogólniając, z zabawy słowem, które zostało poddane rozmaitym zabiegom, powstał fantastyczny świat pełen kontrastów, wyolbrzymień, przesady, przeobrażeń, cudowności. Przedstawiona rzeczywistość jest „światem na opak" nie tylko dlatego, że występują w niej elementy poetyki *au rebours*, lecz również ze względu na odwrócenie konwencjonalnych wątków. *Przygody Sindbada Żeglarza* są nietypową baśnią gdyż: królewny mają swoje wady; czarodziej utracił magiczną moc i stał się kupcem; bycie królewną nie zawsze jest atrakcyjne (zaklęte elementy natury z ostatniej przygody wolą swój naturalny kształt); bohater nie zostaje nagrodzony za odwagę, bo prawda serca jest ułudą (historia z Piruzą); pozorom lepiej wierzyć (wykrzywiona twarz młodzieńca to w istocie pysk Diabła Morskiego), słowom i radom wytrawnych marynarzy nie trzeba ufać (odbarwienie Arminy). „Poniechaj wiary w bajki i strachy" – przewrotnie radzi Sindbadowi jeden z nich. A u kresu żeglarskiej opowieści na podróżnika nie czeka królewna. Czy spokój, o którym mowa w zakończeniu, należy uznać za *happy end* – można wątpić, niemniej historia zostaje rozwiązana. Następuje tym samym całkowita rezygnacja z baśni. Przy tym historie z obu zbiorów nie są antybaśniami. Autor nie każe królewnom ściągać masek ani peruk, nie następuje też wyraźne odwrócenie motywów baśniowych. *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* są utrzymane w konwencji baśni, a tym samym realizują jej paradygmat.

Wydaje się, że treści z obu omawianych tomów można uznać za baśń dziejącą się w ramach wyznaczonych przez słowo. Inaczej jest w poezji, gdzie baśń nie dosnuwa się

do końca, przechodząc w pozasłowne trwanie, mając swój pozawerbalny ciąg dalszy. Fantastyczny świat omawianych dzieł kończy się na słowie, z którego się wyłania, tworząc księgę – w rozumieniu dosłownym i metaforycznym. Słowo stanowi elementarny budulec światów przedstawionych na różnych jego poziomach. I właśnie dlatego, że na płaszczyźnie wewnątrztekstowej mowa we wszystkich jej przejawach jest traktowana powierzchownie lub dosłownie, znakomicie widać jak słowa zaczynają się dziać, ale tylko w obrębie spójnych, cudownych i wzajemnie otwartych na siebie baśni. Powtarzalne natomiast są bajkemy, rozmaite elementy bajkosfery i tzw. odwieczne motywy. One wędrują pomiędzy dziełami Leśmiana, tak że w *Baśni o rumaku zaklętym* można się natknąć na tron wydobyty kiedyś z Sezamu. Słowo więc przede wszystkim a k t u a l i z u j e treść; uruchamia potencjał baśniowego świata.

Motyw księgi i propozycje odczytań

Gdyby gdzieś istniało Cmentarzysko Zapomnianych Książek (coś na kształt tego z barcelońskich powieści Carlosa R. Zafóna), trafiałyby tam lektury obojętne dla odbiorcy, niewzbudzające w nim większych emocji. Książka bowiem, by być żywą, musi istnieć w obiegu czytelniczym. „Życiem po życiu" dla danego tekstu bywa też inny utwór, komentujący lub w jakiś sposób nawiązujący do niego. Kariera *Księgi tysiąca i jednej nocy* w tym względzie jest imponująca. Leśmian, odwołując się do zbioru wschodnich opowieści, stworzył rzecz nową pod wieloma względami, ale nie omieszkał rozsiać po tekście subtelnych sygnałów wskazujących na zasadę nadrzędną. Jest nią nie orientalizm czy fantastyczność pierwowzoru, lecz baśniowość, która wchłania zarówno historie z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, jak i lektury dzieciństwa – te o królewnach, czarnoksiężnikach i podróżnikach. Są to pozycje, którym oba Leśmianowskie tomy składają serdeczny pokłon.

Autor w różnorodny sposób nawiązał do tych tekstów. Poza tym, że znane wątki i postacie posłużyły mu do wysnucia własnych historii, Leśmian w komentarzach na temat baśni podkreślił rolę pierwowzorów. W *Klechdach sezamowych* i w *Przygodach Sindbada Żeglarza* przewija się ponadto motyw księgi, który nie został zaczerpnięty z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, choć i do tej pozycji odsyła. W *Baśni o rumaku zaklętym* pojawiła się taka narratorska uwaga: „Każdemu, kto jest znawcą bajek z tysiąca i jednej nocy, wiadomo od dawna, że w Persji Nowy Rok przypada na wiosnę" (KS, 7). Z kolei

losy *Baśni o Aladynie i o lampie cudownej* były (według słów narratora) następujące: „Przepisaliśmy tę baśń dokładnie z olbrzymiej czarodziejskiej księgi, którą pewien czarodziej posiada w swojej bibliotece. Baśń ta była drukowana złotymi literami na czerwonym pergaminie" (KS, 137). W poezji Leśmiana natomiast motyw księgi pojawia się rzadko, co ma uzasadnienie w koncepcji pierwotnego słowa oraz wspomnianej już niechęci autora do pisania o technicznej stronie tworzenia.

W większości literackich realizacji motywu księgi pojawienie się tego przedmiotu wpływa na zachowanie bohaterów i jest znaczące dla przebiegu akcji. Tymczasem księgi przewijające w omawianych baśniach nie zawsze zmieniają tok wypadków, bywają dekoracyjnym motywem (jak drzewo porośnięte księgami) albo chwilowym przekierunkowaniem uwagi na inną baśń. Na przykład historia o książkach opowiedziana przez złego ducha niewiele wnosi do głównego nurtu baśni *Rybak i geniusz*.

> Za dawnych czasów, za panowania króla Salomona, świat był zupełnie inny aniżeli dzisiaj. Na drzewach rosły wówczas zamiast owoców wonne i tajemnicze książki w złotej oprawie, pełne cudownych malowideł i czarodziejskich bajek. Uczone ptaki w błękitnych okularach przewracały dziobami karty owych książek i przyglądając się malowidłom, na głos czytały po kolei rozmaite bajki. Jesienią książki te więdły, jak więdną liście, i z szelestem spadały na ziemię. Wówczas osły, kozły i barany zjadały powiędłe książki, nie wiedząc wcale o tym, że zjadają czarodziejskie bajki i cudowne malowidła. (KS, 92)

Na mityczny czas zostały tu nałożone baśniowe elementy i co ciekawe, księgi funkcjonują jako pokarm w dwojakim sensie. Król Salomon był mądry i potężny, gdyż przeczytał te mądre księgi i rozumiał mowę zwierząt. Ale księgi to też owoce, które zostały wpisane w cykliczny rytm natury i są niechlubnie zjadane przez niedouczone barany. Po raz kolejny dochodzi do głosu Leśmianowski humor, gdyż drzewo jest drzewem poznania, tylko dla tych, którzy potrafią czytać[87].

Najcudowniejszą księgą jest ta, którą dostaje Piruza od Hindbada. Zaczarowany podarunek to ożywiony obraz:

> Piruza otworzyła księgę i krzyknęła ze zdziwienia i radości.
> Na kartach cudownej księgi barwiły się malowidła żywe, zupełnie żywe. Wiosna właśnie nastała, wiosna buchnęła wonią i słońcem z kart tajemniczej księgi. Zmniejszeni ludzie

[87] Ciekawie to ujął Tymoteusz Karpowicz (dz. cyt., s. 254-255).

> wychodzili ze zmniejszonych pałaców na zmniejszone ulice. Biegli po ulicach na zmniejszone łąki i na zmniejszonych łąkach zrywali zmniejszone kwiaty. (PSŻ, 45)

Obraz zamiast słowa – marzenie o postrzeganiu świata jak człowiek pierwotny nabrało formy zminiaturyzowanego świata z zaklętej księgi. Jest to też realizacja dziecięcego pragnienia ożywienia lekturowych światów przedstawionych[88].

Zupełnie inaczej został wykorzystany ten motyw w związku z poetyckimi aspiracjami wuja Sindbada. Księga jako niemożliwość – oto domena Tarabuka! Jego walka o wydanie wierszy sprawia, że funkcję księgi próbują pełnić inne „nośniki" – np. ciało i pamięć. Całkowitą rezygnacją z marzenia o księdze jest informacja z epilogu o postępowaniu Barabakasentoryny z utworami wuja.

Ważniejsze od samego motywu księgi wydają się zawarte w obu tomach propozycje odczytań. Jak już został powiedziane, baśń jest tu nadrzędną zasadą określającą świat przedstawiony i jej znajomość w ogóle pozwala na lepsze poznanie tych konkretnych już dzieł. Syntetycznie ujął to Grzegorz Leszczyński:

> Swoistość baśni jako gatunku literackiego polega m.in. na tym, że ma ona charakter wewnętrznego dyskursu: baśń jest jednocześnie lekturą baśni. Mówiąc precyzyjnie, przedstawia pewną wizję świata i jednocześnie daje klucz pozwalający świat ten interpretować, rozpoznawać ludzkie postawy, rozróżniać sfery wartości i antywartości, piękna i brzydoty. [...] Tak więc bohater baśniowy „czyta" świat poprzez rozpoznawanie systemu wzajemnie skorelowanych reguł aksjologicznych[89].

Idąc tym tropem, należy najpierw przyjrzeć się sposobowi odbioru świata przez baśniowych bohaterów, by następnie spróbować pokusić się o propozycje odczytań dzieł Leśmiana. Paradygmaty odbioru, jakie reprezentują konkretne postacie na wewnątrztekstowym poziomie, mogą mieć szerokie przełożenie – na pozostałą twórczość autora, na dowolny tekst, na podejście do otaczającej rzeczywistości w każdym jej aspekcie. W końcu baśnie są często matrycą dla wszystkich kolejnych lekturowych (i nie tylko) doświadczeń.

Za dobrego czytelnika ksiąg wszelakich (czyli odbiorcę każdej dostępnej rzeczywistości) można uznać Sindbada. Choć bohatera cechuje pewna naiwność i niekiedy nierozwaga, to zawsze podąża on za żywym słowem – gdyż za takie można

[88] Zwrócił na to uwagę G. Leszczyński – por. *Magiczna biblioteka…*, s. 55.
[89] Tamże, s. 31.

uznać dziejącą się baśń. Ponadto Sindbad wykazuje dużą odporność na słowo martwe, czyli Tarabukowe dzieła. Wręcz symboliczny jest fakt, że na odwrocie kartki z wierszem wuja widnieje zaproszenie do podróży. List od Diabła Morskiego w przyjętym tu rozróżnieniu na słowo martwe i słowo żywe trzeba zaliczyć do drugiej kategorii, pomimo jego pisemnej formy.

W czasie kolejnych przygód bohater co chwilę musi się zmagać z „efektami" słowa – ten aspekt był już przedmiotem uwagi. Co ciekawe, Sindbad zdobywając kolejne doświadczenia, niezmiennie wykazuje postawę otwartą. Jest rządny poznania. Pragnie rozmaitej lektury. W podziemnym pałacu Serminy spędza czas z królewną na czytaniu czarnoksięskich ksiąg. Zwraca uwagę na zapisane teksty – jedne przyjmuje bezkrytycznie, inne od razu odrzuca, nie zadawszy sobie trudu zrozumienia. Jego odbiór świata cechuje otwarcie na nowe. Póki tkwi w jednej baśni (wyspie/przygodzie), jest jej zupełnie wierny. Gdy zaś opuszcza baśniową przestrzeń, wzmagają się w nim dwie tęsknoty: jedna – za tym, co przed chwilą, druga – już za tym, co może go spotkać w kolejnej podróży. Zachowanie Sindbada daje się porównać do doświadczenia czytelnika, który, zamykając książkę, ubolewa nad końcem lektury, ale równocześnie wie, że biblioteka jest pełna „zbójeckich ksiąg". Sindbad pasjonuje się baśnią, przy czym ma świadomość, że nic nie wróci tego pierwszego wrażenia w obcowaniu z nieznanym. Powrót na którąkolwiek z wysp jest niemożliwy – w baśniach zwykle się wraca tylko do bezpiecznego domu.

Według Grzegorza Leszczyńskiego w baśni o podróżach Sindbada wpisane są dwa sposoby czytania:

> Sytuacja przedstawiona w *Przygodach Sindbada Żeglarza* jest dla baśni nietypowa. Księga bowiem zmienia człowieka, wpływa na jego los i postawę, fascynuje i zachwyca nawet swą oprawą, ale jeśli tylko znajdzie się w rękach bohatera, ten poddaje się działaniu jej treści, korzysta z rad, czerpie z zasobów mądrości lub wiedzy tajemnej, czasem [...] poddaje się fascynującemu urokowi opowieści. W tym sensie przestawiona przez Leśmiana historia mówi o dwóch sposobach czytania, o dwóch modelach lektury: jeden z nich reprezentuje Sindbad zaczytany w liście Diabła Morskiego, drugi – owładnięta urokiem księgi Piruza. Jeden dokonuje wewnętrznych przemian bohatera, kusi go tajemniczością świata, zachęca do porzucenia mieszczańskiego życia w Bagdadzie, wywołuje wewnętrzny niepokój,

ferment, popycha ku przygodom; drugi – pozostaje na poziomie czysto zewnętrznego zachwytu pięknem[90].

Jeszcze jeden sposób czytania demonstruje Pawic. Władca swoje emocje lokuje w aktualnej lekturze, a panowanie nad królestwem uważa za rolę, którą musi odgrywać, i zarazem przyjemny obowiązek. Następuje przesunięcie autentycznego odczuwania w sferę przeżycia czytelniczego. Dla Pawica książka nie jest ucieczką od rzeczywistości, lecz rzeczywistość – oderwaniem się od cudownej historii.

Oczywiście najwartościowszym modelem odbioru jest reprezentowany przez Sindbada. Wiąże się on z poszukiwanie baśni żywej, współtworzeniem jej, nie zaś obserwowaniem ożywionej księgi, w której treść można ingerować, ale nie da się do niej wejść i jej przeżyć. „Pobratymcem" Sindbada w poezji Leśmiana będzie jednostka niespełniona, zawiedziona ograniczeniami, szukająca „wciąż przedostatniej dali", od spodu podglądająca wszelkie istnienie. Konstrukcją psychiczną w największym stopniu „spowinowaconą" z baśniowym młodzieńcem jest tytułowy podmiot mówiący z *Nieznanej podróży Sindbada-Żeglarza*. W ostatnim wierszu, który wszedł w ten poematowy cykl, autor zawarł receptę na te wszystkie fantastyczne, nierealne, miłosne przygody. Antidotum brzmi tak:

Wściągnij się w sobie, zesłabnij w pokorze,
Na pierwszym lądzie z pierwszym oto płazem
Wij się i czołgaj, wspominając morze!
[...]
I maluczkością świata się oszołom!
I pobłogosław zjawionym w śnie twarzom,
I ze snu głębi wychylonym czołom –
(PZ, 131)

Obcowanie z naturą jest remedium na pogrążanie się w nierzeczywistości. Leśmianowskie historie leśne dowodzą, że i w lesie świat staje się zaświatem. A jedną z najpiękniejszych pochwał natury i baśni zarazem autor zamieścił w *Ali Babie i czterdziestu zbójcach*: „Pełno na świecie bajek, ale najpiękniejsze bajki kryją się w lesie. Bajki czają się w gęstych krzakach, szumią w rozchwianych gałęziach, dzwonią w powietrzu wtedy właśnie, kiedy cisza dzwoni" (KS, 43).

[90] Tamże, s. 56.

Ten bohater wydaje się roztropniejszym odbiorcą świata niż Sindbad. Przede wszystkim Ali Baba nie przeszedł przez pałacowe rozkosze. Od razu wie to, co jest z kolei wnioskiem drugiego niebaśniowego Sindbada (z *Nieznanej podróży…*) – mianowicie, że żaden pałac nie może się równać z lasem. Otwarta, żywa przestrzeń zwycięża w konfrontacji z synonimem martwoty i sztucznego uporządkowania.

Ali Baba, podobnie jak każdy z Sindbadów, jest wielbicielem baśni oraz wie, że świat jest ich pełen. W tym – niezwykle lubianym przez samego autora obszarze – zawiera się mnóstwo niezbadanych tajemnic. Odrębnym, nieznanym bohaterowi systemem znaków posługują się zwierzęta. Ali Baba nie rozumie języka papug ani małpek – te karty księgi natury pozostają dla niego nieczytelne. Za to baśń wyłaniająca się na zaproszenie znajduje się w skale. Sezam to świat w świecie, baśń w baśni, która ujawnia się dzięki magicznym słowom. Zaczarowana skała jest zaskoczeniem. Co interesujące, Leśmian w poezji właściwie nie wykorzystywał symboliki kamienia, po którą tak chętnie sięgnęli młodsi od niego poeci. Autora *Łąki* niezmiennie interesowały te elementy natury, które przeobrażają się, nie zaś te na pozór stałe, niezmienne. Być może zachwyt Ali Baby jest zadziwieniem samego autora: „Zdawało mi się dotąd, że bajki najczęściej kryją się w strumieniach, kwiatach, gwiazdach i obłokach. Na skały zaś patrzyłem zazwyczaj jak na rzeczy martwe, puste i bez bajek. Tymczasem pierwsza bajka, do której w życiu się zbliżam, ukryła się w skale" (KS, 46).

Ali Baba potrafi docenić bajkę. Jest ona dla niego tak dużą potrzebą, że staje się przedmiotem modlitwy. Co innego Kassim. Postacie wyraźnie ze sobą kontrastują na zasadzie dobry brat–zły brat. Ich konflikt przebiega według osi „być albo mieć". A w baśni trzeba „być". Kassim ponosi klęskę, gdyż cud nie wymaga czegoś więcej aniżeli zachwytu: „Wszystkie czary i cuda Sezamu obraziły się na Kassima za to, że nie umie patrzyć na nie z zachwytem, tylko z chciwością" (KS, 55).

Z preferowanym przez samego autora sposobem postrzegania rzeczywistości świetnie koresponduje Proustowska formuła „patrzeć jasno w zachwyceniu". Tak odbierają świat piewcy zieloności, a także Leśmianowski Ali Baba. Oddani poezji, zupełnie nie muszą się martwić o prozę życia, inna rzecz, że te obowiązki przejmują „rozumne" dziewczęta, jak Morgana. Mądra służącą kieruje się rozwagą i intuicją, jest bystra, potrafi odczytać znaki na drzwiach – ten model postrzegania otaczających zjawisk też wydaje się cenny.

Można więc czytać na wiele sposób. W Leśmianowskie dzieła jest wpisanych kilka modeli odbioru, z czego wyróżniają się trzy, omówione wyżej. Pierwszy – model Piruzy, która zadawala się ułudą i popada w zachwyt nad nie żywą, lecz ożywioną, zaczarowaną księgą; królewna nie szuka prawdy, tylko zatrzymuje się na tym, co powierzchowne. Na taki miraż nie da się nabrać Urszulka Kochanowska, bo świat odtworzony nie zastąpi prawdziwych uczuć. Drugi – model Pawica, który jest czytelnikiem zafascynowanym lekturą bardziej niż otaczającą rzeczywistością. Ten model lektury również jest „obcy", gdyż odwołuje się do księgi martwej – podobnie jak w *Marsjanach*:

W uczonej złocistości ich wróżebnych ksiąg
Wieszcz, co bogów nie odróżnia od chmur i łątek –
W czasie przeszłym – dni przyszłych opowiada ciąg
I pośmiertną wiedzą krzepi istnienia wątek…
(PZ, 449)

Lektura rzeczywista odbywa się zupełnie gdzie indziej – w zgodzie z naturą i samym sobą. Takie podstawowe znaczenie niewidzialnej Księgi autor zawarł we wczesnym wierszu *Sny* z 1897 roku:

Księga mych marzeń – to mój skarb jedyny!
Mam ją przy sobie i zawsze, i wszędzie…
Czerpię z niej wiosnę w jesienne godziny,
Com w niej wyczytał – było albo będzie!...
(PZ, 553)

Trzeci typ lektury – reprezentowany przez Sindbada i Ali Babę – wydaje się najbliższy poglądom samego Leśmiana. Te postacie nie w księdze, lecz w cudach dostępnych zmysłowemu poznaniu dopatrują się najpiękniejszej baśni. Nie zadawalają się łatwą, dostępną lekturą, lecz podejmują trud dotarcia do tej ukrytej, by poznanie było bezpośrednie. W inny sposób wykpi słowo pisane Kiepas, bohater *Czarnego kozła*. Zaprawdę wielkie było jego zdziwienie, gdy w końcu nauczył się pisać: „Nakreśliwszy swe imię i nazwisko, odczytał głośno: Walery Kiepas, zdziwił się, jak to on sam na tym papierze wygląda i wyszedł z chałupy" (KP, 196). Po co? „Chciał pogodę na jutro

w niebiosach wyczytać”![91] Dla Leśmiana wybór między wiedzą książkową a bezpośrednim poznaniem zawsze jest rozstrzygany na korzyść intuicji i instynktu. Nie martwa księga, lecz świat jest terenem żywej baśni i – jak dowodzi niesłabnąca m.in. wśród dzieci popularność *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* – o tym warto… pisać książki.

***

Słowo w *Klechdach sezamowych* i w *Przygodach Sindbada Żeglarza* – w świetle poglądów na język zawartych w szkicach Leśmiana i przekładających się na jego poezję – nie jest słowem „wyzwolonym”, niemniej pozostaje materią twórczej zabawy. Pierwotność języka jest w tym wypadku niemożliwa choćby z tego względu, że u genezy obu zbiorów baśni legły pewne czynniki – pisanie na zamówienie dla konkretnej grupy odbiorów, tj. dzieci, książek opartych na wschodnich opowieściach. Tyle „przymusów” wyklucza już swobodę. Być może kreując arcyoryginalną postać Tarabuka, Leśmian zakpił ze swojej sytuacji. W końcu i on zabiegał o umowy na teksty, starał się jakoś zaistnieć na rynku wydawniczym. Pomijając to, Leśmian – autor *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* – jawi się jako pisarz o znakomitym stylu, ktoś więcej niż sprawny rzemieślnik zajmujący się obróbką nieswoich treści. Autor w końcu wybrane wątki ukazał za pomocą tych samych chwytów stylistycznych, które chętnie wykorzystywał w poezji i zwłaszcza w balladach. Specyficznego poczucia humoru, ujawniającego się za pomocą komizmu, ironii, parodii czy groteski, raczej nie uświadczy czytelnik *Księgi tysiąca i jednej nocy*, ale takich poetyckich cyklów jak *Postacie* czy *Pieśni kalekujące* – już tak. W obu zbiorach baśni nie ma natomiast tego, co najbardziej rozpoznawalne, czyli „leśmianizmów”. Nic literalnie nie „bożyścieje” ani „człowieczeje”, lecz te i inne procesy zachodzą, tyle że są opisywane.

Klechdy sezamowe i *Przygody Sindbada Żeglarza* w przyjętym przez Leśmiana podziale na język poezji i język prozy, nie pozwalają się zaliczyć do języka prozy, gdyż nie zostały napisane stylem przezroczystym, wręcz przeciwnie. Poza tym niedziecięcy

[91] Ten humorystyczny wątek także daje przykład na to, że poety graficzny znak liter nie interesował, lecz ich strona fonetyczna. Por. A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 304.

odbiorca może odnieść wrażenie, że nie sama treść tu jest najważniejsza, lecz pochwała baśni w ogóle, na którą wskazuje zaangażowane słowo. „Pojęciowy język prozy – twierdził Leśmian – powinien być artystycznie znikliwy, aby dawać pierwszeństwo treści w nim zawartej" (SL, 70). Ten postulat autor nie do końca zrealizował w *Klechdach sezamowych* i w *Przygodach Sindbada Żeglarza*. Obie książki zostały napisane prozą artystyczną, nasyconą środkami stylistycznymi, ale co ważniejsze nastąpiło ważne przesunięcie w warstwie treści. Tę prawdziwą zawartość bowiem stanowi baśń, dziejąca się między słowami. Towarzyszące bohaterom zaskoczenie światem wyłaniającym się ze słowa jest zdziwieniem charakterystycznym dla dziecka. W baśniach nie chodzi o spojrzenie bliskie człowiekowi pierwotnemu (jak jest w Leśmianowskiej poezji), lecz właśnie dziecku. Tak, dziecku, które nazywa świat i musi te nazwy jeszcze powtórzyć, by wszystko dokładnie przyswoić – z tym specyficznym, dziecięcym uczeniem się zewnętrzności autor też się zabawił. Po prostu musiało być mu bliskie. A jeśli ten modelowy odbiorca – młody czytelnik dotrze kiedyś do poezji Leśmiana, odnajdzie tam coś już sobie znanego w innej formie. I nie chodzi tu tylko o odwieczność pewnych schematów i archetypicznych struktur, lecz o najbardziej żywotne dla autora tematy, których nie ma w *Księdze tysiąca i jednej nocy*, ale są, niekiedy w przekształconej czy uproszczonej formie, w obu zbiorach baśni dla dzieci oraz pozostałej twórczości Leśmiana.

Klechdy sezamowe i *Przygody Sindbada Żeglarza* naprowadzają na poezję i w tym miejscu otwiera się kolejna perspektywa badawcza, poezja bowiem odsyła do kolejnych znaczeń. Próba ich rekonstrukcji wymaga nowego rozdziału.

Rozdział IV

Baśń i mit w światoobrazie Bolesława Leśmiana

Baśnie podobne są do rozbitego klejnotu, w którym rozbłyskują pierwotne znaczenia mitologiczne[1]

Na „świadomość baśniową" młodopolan, w tym Bolesława Leśmiana, złożyło się kilka warstw. Anna Czabanowska-Wróbel, znawczyni tego tematu, wyróżnia tu przede wszystkim wpływ oświeceniowej koncepcji Giambattisty Vico, dotyczącej pierwotnego języka poetyckiego, koncepcje romantyków niemieckich (zwłaszcza braci Grimm) oraz teorię mitologiczną Maxa Müllera, w tym jego astronomiczno-solarne koncepcje, z którymi koresponduje solaryzm literatury Młodej Polski[2]. Baśniowość stała się jednym z ważniejszych wyznaczników wyobraźni twórców epoki, zarówno tych najbardziej uznanych, jak i tych, których twórczość dziś określiłoby się mianem grafomaństwa. Chętnie korzystano z motywów, wątków i postaci baśniowych. Symbolika zaczerpnięta z bajkosfery okazała się niezwykle nośna i pełniła rozmaite funkcje[3], ale chyba w żadnym przypadku nie w tak oryginalny sposób jak u Tadeusza Micińskiego i Bolesława Leśmiana. W każdym razie fascynacja baśnią, tak charakterystyczna dla początków Młodej Polski, w drugim dziesięcioleciu XX wieku osłabła – „impuls baśniowy" wyczerpywał się, ustępując miejsca innym inspiracjom. Anna Czabanowska-Wróbel za punkt dojścia młodopolskiej „świadomości baśniowej" uznała szkic Tadeusza Sinki *Świat baśni* opublikowany w 1918 roku w czasopiśmie „Maski". Autor nie zajął się baśnią jako utworem narracyjnym, lecz wskazał te cechy baśni, które są powszechnie zrozumiałe, jak np. cudowność, baśniowe wątki i motywy, pewne reguły rządzące światem przedstawionym. Tak też baśń rozumieli, a raczej czuli, młodopolanie. Wybierali baśń, a nie np. mit, jako obszar mniej obciążony znaczeniami i równocześnie świeży, niewyeksploatowany w twórczości niedziecięcej.

---

[1] Słowa Grimma przytoczone przez M. Kawczyńskiego w rozprawie z 1909 roku *Amor i Psyche w baśniach*. Cyt. za: A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 14.

[2] Tamże, s. 25.

[3] Na przykład w poezji A. Czabanowska-Wróbel wyróżniła cztery kręgi motywów baśniowych ze względu na: symboliczną funkcję nastrojotwórczą, kreowanie pejzażu wewnętrznego, baśniową metaforykę miłosną i baśń rozumianą jaka zagadka bytu (zob. tamże, s. 75-76).

Pod koniec Młodej Polski natomiast, jak stwierdziła uczona, na „świadomość baśniową" mogły oddziaływać koncepcje, w których baśń coraz chętniej była postrzegana w kontekście mitu. Chodzi tu m.in. o prace tzw. szkoły fińskiej (Kaarle Krohn, Antii Aarne) zmierzające do odtworzenia archetypowej wersji baśni; koncepcje łączące baśń z obrzędem (np. poglądy francuskiego folklorysty, Arnolda von Gennepa, wyrażone w *Les rites de passage*); psychoanalizę (Zygmunt Freud i Carl Gustav Jung) oraz koncepcje antropozoficzne i teozoficzne (Rudolf Steiner)[4].

W Młodej Polsce różne koncepcje mitu i baśni mieszały się ze sobą. Połączenie obu pojęć nie było nowym pomysłem. Młodopolanie, czerpiąc z myśli romantycznej, widzieli w baśni elementy zdegradowanego mitu, m.in. w pozostałościach obrzędowości i rytuału. Równocześnie, dzięki pozytywistycznej naukowości i badaniom nad folklorem, w większości przypadków nie szukali w baśni jej sakralnego wymiaru, który by uwznioślał przedstawioną treść. Twórcy tej epoki świadomie sięgali po zasoby baśniowe, a gdy nazywali coś baśnią czy mitem, czuli różnicę między tymi terminami i z reguły wybierali pierwszy, jako bardziej pojemny i zarazem mniej obciążony znaczeniowo.

Wzajemny stosunek baśni i mitu różnorodnie ujmowali humanistów[5] wielu epok. Oba pojęcia przeciwstawiono, konfrontowano, łączono, nie traktując baśni jako li tylko historii zmyślonej, a mitu – opowieści prawdziwej[6]. Często cytowane sformułowanie Friedricha von der Leyena, że „Baśń jest rozigraną córką mitu", wyrażało pogląd, utrwalany w zasadzie od romantyzmu, o baśni jako czymś podrzędnym wobec mitu, jako „micie zdegradowanym", bo pozbawionym sakralnego wymiaru. Ten sam badacz stwierdził, że „również baśń może poprzedzać mit, że baśń z mitem splatają się, a baśń przenika do mitów, nadając im nowy blask"[7].

Na pytanie: „skąd wzięła się baśń?", młodopolanie odpowiadali różnorodnie, często literacko, intuicyjnie i… baśniowo, nie wnikając w naukowo rozpatrywany rodowód baśni, ale dopatrując jej genezy w tych obszarach, którymi później zajęli się badacze mitu. Jedna z najpiękniejszych prób przybliżenia zagadnienia „skąd wzięła się

[4] Tamże, s. 25-26.
[5] Posłużyłam się tu szerokim terminem „humaniści", gdyż mit i baśń były (i nadal są) przedmiotem zainteresowań filozofów, filologów, antropologów kultury, psychiatrów itd.
[6] Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze…*, s. 25.
[7] S. Langer, *Mit i baśń*, „Pamiętnik Literacki" 1973, z. 3, s. 307.

baśń" jest zawarta w młodopolskim utworze czołowej literatki pozytywizmu (!). Eliza Orzeszkowa w *Baśni* napisała:

> – O! wierz! Istnieją wody wskrzeszające, drzewa śpiewające, ptaki, które mówią jak ludzie, i ludzie, którzy kochają jak bogi; tylko, aby to wszystko ujrzeć i posiąść, trzeba przebyć siedem mórz, siedem gór, siedem lasów i wejść w krainę – Baśni.
> – Skąd rodem Baśń?
> – To córa wspomnień, co tkwią pod głuchą niepamięcią w duszy pamięci, i przeczuć, które wiodą duszę w siną, w niewiadomą, w niewidzialną dal, przez morza, przez góry, przez lasy…
> – […] Pociesz mnie! opowiedz baśń![8]

W cytowanym fragmencie baśń została usytuowana w sferze przeczuć i pamięci archaicznej, a jej funkcją w teraźniejszości jest przede wszystkim rola terapeutyczna.

Jeszcze jeden cytat, który mógłby służyć za manifest młodopolan urzeczonych światem baśni. Ludwik Liciński we *Śnie o bajce* napisał:

> Wy, którzy nigdy za siebie i innych nie umierali, nie słuchajcie… Bajka bez was żyła… Kto jej w sobie nie miał – nie zobaczy jej w nikim… Kto nie szukał jej w nikim, nie odnajdzie jej w sobie… […] Bajka jest Życiem. – Ale sen o bajce jest najpiękniejszym snem życia… Bajkę trzeba kochać ponad Życie…[9]

W tym ujęciu bajka (termin traktowany tu jako synonim baśni) również jest czymś wykraczającym poza życie, a nawet ważniejszym niż ono. Literatura tego okresu obfituje w podobne *quasi*-definicje wywyższające baśń.

Wacław Berent z kolei w szkicu *Niezgłębione tajemnice pewnej bajki* podkreślił symboliczny wymiar baśni, które rodzą się:

> z podświadomości i nigdy do końca nie uświadamianych warstw duszy twórczej […], dzieła takie wiodą nie w grząską dziedzinę alegorystyki, lecz na tę odskocznię dla wyobraźni i ducha, która zwie się symbolem. Korzenie symboliki tkwią w duszy pierwotnego człowieka i duszy dziecka, powiadają: – spróbujmy cofnąć się w myślach ku dziecięcym źródłom naszego odczuwania bajek…[10]

---

[8] E. Orzeszkowa, *Baśń*, [w:] *Księga bajek polskich*, oprac. M. Grabowska, Warszawa 1989, t. 2, s. 178.
[9] Cyt. za: A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze…*, s. 64.
[10] W. Berent, *Niezgłębione tajemnice pewnej bajki*, [w:] tegoż, *Pisma rozproszone. Listy*, Kraków 1992, s. 223; cyt. za: A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze…*, s. 73.

Tu także baśń została przypisana sferze podświadomości. Kilka cytatów można by wynotować z pism Leśmiana. Komentatorzy jego twórczości zwykli w nim widzieć „poetę osobnego", niemniej autor *Sadu rozstajnego* był dzieckiem swojej epoki – jego też dotyczyła fascynacja baśnią; intuicyjnie czuł jej związek z podświadomością. A stąd już krok do myślenia mitycznego.

Jeśliby przyjąć, że baśń jest „rozigraną córką mitu", to w twórczości Leśmiana jest wiele sygnałów rozigrania – i ten ludyczny charakter wykorzystania elementów należących do bajkosfery stanowi próbę oswojenia czegoś znacznie istotniejszego, bowiem Leśmianowska baśń ma charakter sakralny w takim wymiarze, na jaki może się tylko pokusić poeta – człowiek pierwotny i zarazem mag słowa, z którego pierwotnej, twórczej mocy wywodzi się świat.

Z perspektywy badania tematów, symboli i archetypów pytanie o różnice między baśnią a mitem czy baśnią a snem może wydać się nieistotne[11]. A jednak w przypadku twórczości Leśmiana może przynieść ciekawe wnioski, gdyż baśń jest kluczem do światopoglądu tego poety, zaś jej literackie wykorzystania wskazują na elementy mityczne wyobraźni poety. Mityczny świat staje się przestrzenią wielkiej poezji czy raczej wielka poezja rodzi się z działań mitotwórczych.

Niewątpliwie Leśmian był marzycielem, czego dowodem są wspomnienia jego bliskich i znajomych, z których wyłania się obraz człowieka nieżyciowego, snującego niedorzeczne projekty, nie bardzo potrafiącego zmierzyć się z doczesnymi problemami. Panaceum na rzeczywistość wydaje się piękna baśń – takie przeświadczenie płynie z *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza*, ale już nie z poezji. W niej marzenie ma poważniejsze, nie potoczne (!) znacznie. Leśmianowska baśń pełna jest sytuacji dramatycznych, napiętych, skrajnych, zahaczających o miejsca, gdzie kończy się baśń, a zaczyna… Mit? Otchłań? Pustka? Nieskończoność? Zanim o niewiadomych, trzeba zacząć od baśni, bowiem to w niej Leśmian upatrywał korzeni religii, filozofii, a nawet nauki:

> Nigdy niedowiedziona, zawsze poza nawiasem logiki, złocąca się niby ubocznie i na marginesie życia doświadczalnego, baśń ta jednakże gra rolę poważną w naszym myśleniu: rolę tęczowego mostu, który nas łączy z dziedziną nielogiczną istnienia, z brzegiem

[11] A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze*…, s. 14.

urwistym owej tajemnicy, której twarz nie jest do twarzy ludzkiej podobna. Baśń ta jest zawsze wytworem – intuicji, instynktu, o którym logika mówi, że jest ślepy, ponieważ ma oczy innej niż ona barwy. Widzi to, co logicznie rozumując, powinno być niewidzialne. (SL, 9)

Tak pisał młody, zafascynowany filozofią Bergsona, poeta. W cytowanym fragmencie mowa o intuicji, której wytworem jest właśnie baśń. To kluczowe dla francuskiego myśliciela pojęcie oznacza proces myślowy bardziej kreatywny i abstrakcyjny niż myślenie logiczne. Łacińskie słowo *intuitio* jest tłumaczone jako podszept, przeczucie, wejrzenie. W słownikach pod hasłem „intuicja" podawana jest też „twórcza wyobraźnia". Taka definicja znakomicie oddaje rozumienie terminu przez Leśmiana. Z intuicji bowiem rodzą się obrazy – baśnie, które są mostem zawieszonym nad przepaścią.

Człowiek pierwotny – zgodnie ze słowami Leśmiana – dążył do tego, by widziane obrazy stały się myślami. Zadaniem poety – ten pierwotny obraz uchwycić i dotrzeć do skrywanych w nim znaczeń. A rolą interpretatora może być tylko próba zbadania poetyckiego słowa, które ten obraz powołuje do dziania się. Przedmiotem analizy, zmierzającej do ustalenia, jak myślenie baśniowe koresponduje z myśleniem mitycznym, będą motywy, wątki i postacie współtworzące obrazy zawarte w dwóch tomach baśni i twórczości poetyckiej Leśmiana. Użyłam rozróżnienia na „myślenie baśniowe" i „myślenie mityczne", ale w istocie chodzi o jedną genialną wyobraźnię. Zajmę się więc rozmaitymi elementami dzieła literackiego. Można by w tym miejscu użyć innych „terminów operacyjnych": symbol, bajkem czy figura mityczna, gdyż jeden obraz często otwiera perspektywę badawczą dla wszystkich trzech płaszczyzn: symbolizmu, baśni i mitu.

Wyjaśnienia jeszcze wymaga termin zaczerpnięty od Martina Heideggera „światoobraz". Filozof w eseju z 1939 roku *Czas światoobrazu* mówił o takiej relacji ze światem, w której człowiek „coś, co istnieje, stawia naprzeciw siebie, odnosi do siebie – przedstawiającego i wtłacza w takie odniesienie jako miarodajny obszar"[12]. Taka postawa jest znamienna dla Leśmiana. Wynika z założeń jego „filozofii słowa" opartej

[12] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wyb., oprac. i wstęp K. Michalski, Warszawa 1977, s. 144. Ten esej w kontekście antropomorficznego światopoglądu Leśmiana przywołał Edward Boniecki w: *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008, s. 78.

na relacji: światopogląd – słowo – obraz. Termin więc wydaje się trafny dla określenia przestrzeni widzialnej („widzenie" nie jest tu rozumiane dosłownie), która zostaje zakreślona przez poetyckie „ja". Ten Leśmianowski „światoobraz" jest odbierany zmysłowo, ma swoje kształty, zapachy i odgłosy, a w sytuacjach granicznych bywa odczuwany intuicyjnie. Nawet gdy jego elementy są zaczerpnięte z ludowego, orientalnego czy baśniowego postrzegania rzeczywistości, to zawsze głównym jego motywatorem jest twórcza wyobraźnia. Ona przetwarza to, co już istnieje, i z niej wysnuwają się nowe obrazy.

1. Wybrane elementy świata przedstawionego

Fantastyczny zwierzyniec

Mimo wielkiego zainteresowania baśnią, młodopolska wyobraźnia zdecydowanie preferowała apokaliptyczne bestiarium lub postacie wyjęte z demonologii ludowej aniżeli baśniowe stwory. Tymczasem Leśmianowskie „potwory" rzadko wzbudzają grozę. Nie one same są przerażające, lecz powód ich pojawienia bywa związany z pierwotnym lękiem przed tym, co nieznane (ta uwaga odnosi się przede wszystkim do poezji). W baśniach postacie zwierzęce są domeną cudowności. Budzą ciekawość, czasem strach bohatera, ale przemieszany z fascynacją.

Ryby

Diabeł Morski – kluczowa w *Przygodach Sindbada Żeglarza* postać, której próżno szukać w orientalnym pierwowzorze – jest rybą. Diabeł uosabia pragnienia tkwiące w głównym bohaterze i można go interpretować jako alter-ego Sindbada. Ryba Latająca z kolei jest elementem fantastycznego świata – pełni rolę posłańca. Ryby to też zaklęte postacie w ostatniej przygodzie Sindbada. Ten motyw pojawił się również w *Opowiadaniu króla Wysp Hebanowych*. W poezji natomiast Leśmian sięgał po motywy związane w wodą, ale zwykle o wyraźnie ludowej proweniencji. Zamiast mitologicznych syren wykorzystał postacie ze słowiańskiej demonologii. Leśnymi kusicielkami bywają rusałki i inne kobiece demony. W tym miejscu warto podkreślić, że jedno z baśniowych wykorzystań motywu ryb na tyle zafascynowało Leśmiana, że

znalazło zastosowanie jeszcze w odmiennych kontekstach. W czwartej przygodzie Sindbada jego okręt zostaje rozpiłowany przez ryby:

> Piła jest to ryba potworna, obdarzona w miejscu przedłużenia pyska zębatym i ostrym narzędziem w kształcie piły. Nie wiem, czy ryba owa posiada zbrodnicze skłonności, to tylko pewne, że innych narzędzi prócz przyrodzonej piły nie posiada. Toteż, cokolwiek chce zmajstrować, ucieka się zawsze do tego jedynego narzędzia. Jakiegokolwiek czynu się podejmie – czyn ten zawsze sprowadzi się do piłowania. […] Cały jej żywot polega na nieustannym i nieuniknionym piłowaniu. Trudno określić, czy przychodzi na świat po to, ażeby piłować, czy też piłuje po to, ażeby w jakikolwiek sposób zaznaczyć swą obecność na świecie. (PSŻ, 124)

Ten baśniowy „wykład" na temat ryb poprzedził esej *Z rozmyślań o Bergsonie*, w którym Leśmian pisał:

> Ryba, zwana piłą, posiada narząd, który jest przedłużeniem jej paszczy i jednocześnie doskonałym wzorem sztucznej piły. Przepiłowuje ona tym narzędziem dno barki z umiejętnością wprawionego rzemieślnika. Piłowanie wszakże nie jest bynajmniej jej nabytym rzemiosłem, lecz czynnością bezpośrednią, jak na przykład czynność wzrokowa lub słuchowa. Pomiędzy jej chceniem a wrodzoną czynnością nie ma wyboru, nie ma namysłu, nie ma różnicy. […] Dla niej chcieć to znaczy piłować. Jej czyn wraz z narzędziem nie jest poza nią, lecz w niej samej, jak życie, jak ciało, z którego się składa. (SL, 16)

Uderza podobieństwo obu fragmentów. W eseju przenośnia ryby piły posłużyła do ukazania momentu, w którym rodzi się świadomość czynu, a tym samym następuje oddzielenie intelektu od intuicji. Następuje „katastrofa mityczna"[13]. To, co było do tej pory niepodzielne, czyli czyn, ulega rozkładowi na chcenie, zamiar i pracę. Umysł jest w stanie wynaleźć narzędzie wzorowane na rybie pile, lecz ten postęp niweczy pierwotną jedność jednostki i natury. Wielkim powrotem do archaicznego stanu jest ponowne połączenie intelektu i intuicji.

W cytowanym fragmencie *Przygód…* ryby rozpiłowujące statek są tylko bajkemami, ale w eseju stały się metaforą pierwotnego stanu – i te ważne sensy zostaną wpisane m.in. w dwa poematy, wyraźnie nawiązujące do myśli Wschodu:

[13] Por. J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 101.

Dżanada i *Śmierć Buddy*[14]. Sytuacje i rozważania przedstawione w obu działach wiążą się z kategoriami czasu, śmierci i nicości.

Motyw piły poeta rozwinął w balladzie *Południca*. Do piły została porównana zjawa, której rodowodu należy szukać w słowiańskiej demonologii ludowej. Leśmian przedstawił potęgę miłości i śmierci za pomocą obrazu ćwiartowania.

Konie

W kilku baśniach pojawiły się konie, co zresztą nie powinno dziwić, biorąc pod uwagę orientalny pierwowzór. W pierwszej przygodzie Sindbad spotyka królewskich masztalerzy, których zadaniem jest dopilnowanie, by królewskie konie nauczyły się ruchów Konia Morskiego[15]. Ten zielonogrzywy i zielonooki zwierz wykonuje cudowny taniec, a pozostałe konie mogą jedynie naśladować jego ruchy. Leśmian poruszył tu istotny problem naśladownictwa w sztuce, co jest tym ciekawsze, że sam – przetwarzając wschodnie opowieści – musiał zdecydować, na ile jego dzieło będzie odtwórcze (naśladowcze inne tłumaczenie czy przeróbki). Koń Morski symbolizuje istotę sztuki, której „efekty" szereg koni może tylko powielać, nie dotykając sedna.

Drugi baśniowy koń, na którego warto zwrócić uwagę, to tytułowy rumak zaklęty. Właściwie nie jest on zwierzęciem, tylko nakręcaną zabawką:

> Rumak był wyciosany z drzewa, ale tak dobrze i dokładnie, że nie tylko wyglądał jak żywy, lecz naprawdę się poruszał, wywracał ogniste ślepia, rozdymał nozdrza i dzwonił złotymi kopytami o ziemię tak zgrabnie i tak naumyślnie, jakby chciał przy tym powiedzieć: „Czy słyszycie, jak ładnie dzwonię?" (KS, 9)

Doszło tu do głosu poczucie humoru Leśmiana, a ponadto po raz kolejny autor poruszył temat naśladownictwa[16]. Rumak przecież naśladuje prawdziwego konia, a jego „zaklętość" nie opiera się na magii, lecz mechanizmie.

Leśmian przyswoił świat orientalny, rezygnując z nagromadzenia elementów (w tym zwierząt) charakterystycznych dla Wschodu. Na żadnych więc arabach, lecz na

---

[14] Tamże, s. 105. *Śmierć Buddy* funkcjonuje też pt. *U wód Hiranjawati – nad brzegiem żałoby.*

[15] W tym miejscu autor, prawdopodobnie z uwagi na adresata książki, odszedł od oryginału, w którym koniuszowie czekają, by cudowny koń zapłodnił królewską klacz.

[16] To nie jedyne przykłady naśladownictwa, np. Hindbad naśladuje Sindbada; Tarabuk – praczki; a Sindbad podejmując grę z tłuściochem, udaje jedzącą osobę.

koniach: bułanym, cisawym i siwym wyruszają kolejni śmiałkowie na Górę Cmentarnicę. Tyle w baśniach, w poezji natomiast konie pojawiają się rzadko, ale w kilku przypadkach są to ujęcia oddziaływujące na wyobraźnię.

Szał uniesień Podkowińskiego mógłby być ilustracją dla ballady *Sidi-Numan* (oczywiście niedosłowną, lecz myślę, że świetnie oddającą nastrój tego utworu). Niewierna żona („ciało pełne zdrady") ginie przemieniona w rumaka.

W ciele zwierzęcia kona też tytułowy Akteon. Leśmian zestawił w tym utworze historię postaci z greckiej mitologii z losem poety. W drugiej części mowa o twórcy, który jest kimś więcej niż człowiekiem – kimś, kto podpatrzył Boga! Mimo tego nawet wyjątkową jednostkę dotknie śmierć: „Próżno wołam o pomoc! – I ginę, jak człowiek!" (PZ, 351). Leśmian aktualizuje mit, by powiedzieć rzecz roztrząsaną przez autorów wszystkich epok: egalitaryzm śmierci jest nieubłagany. A co potem? Jedną z prób odpowiedzi na to pytanie jest wiersz *W locie*:

I w miejscu, gdzie dla oczu kończą się błękity,
Staje dęba! Wiem dobrze: tu – Bóg jest ukryty!
Zastygły w zlękłym skoku nad otchłanią wiszę,
Pełno w niej jego spojrzeń i głos jego słyszę:
„Jam – twój kres! Czekam na cię – na swego przybłędę,
A gdziekolwiek podążysz – tam ja z tobą będę!"
Nie znam kresu! Mej żądzy zuchwałym przymusem
Znagliłem zwierza w bezmiar, a on jednym susem
Przesadził otchłań z Bogiem, jak nikłą zaporę –
I znów jestem swobodny! Niebo wokół gore!
Lecz w chwili, kiedym gwiezdną zachłyśnięty tonią,
Dłoń w grzywie zaprzepaścił, tą zbłąkaną dłonią
W grzbiecie mego zwierzęcia zmacałem kark Boga!
(PZ, 268)

Firuz Szach szukał przygody i ją znalazł. Spektrum poetyckich poszukiwań ma znacznie poważniejsze konsekwencje. Poeta nie znajdzie mechanizmu, nie wróci na ziemię, lecz dotrze do krańców istnienia – tam, gdzie granice ma też poetyckie słowo, a to, czego nie można już nazwać, pozwala się jedynie wskazać bądź zasugerować. Będzie to obszar Prasłowa – w końcu od początku lot odbywa się w Boskim

towarzystwie. Symbolika lotu jest zgodna z tą spotykaną w mitach i legendach – lot łączy się z dwiema wartościami: wolnością i transcendencją[17].

Wąż

Symbol węża jest obecny bodajże we wszystkich mitologiach. Dla przykładu: Herkules zabija siedmiogłową Hydrę, Apollo uśmierca Pytona, w mitologii hinduskiej wedyjski bóg Indra zabija Wrytę. W Biblii wąż również jest ważnym i ambiwalentnym symbolem. Utożsamiany z Szatanem, oznacza też mądrość Boga (Księga Wyjścia – historia Mojżesza). Kosmiczny wąż zaś, scalony w jedno koło, symbolizuje cykliczność życia i śmierci, idealny rytm natury. Król wężów jest wpisany w folklor, który świetnie rozumie rytm natury i w takim znaczeniu symbol ten często bywał wykorzystywany przez młodopolan.

Jedno z opowiadań Kazimierza Przerwy-Tetmajera, zatytułowane *Jak Dziwnego Juhasa zatańcowało*, zawiera opis kosmicznej gry tytułowego górala: „Nieraz to tak dzwoniło z fujary, jakżeby od niej w koniec świata z końców świata w nią głosy płynęły. […] Tak, powiadali ludzie, wąż Światogłów ziemię wkoło oplata. Leży on na przestrzeni, ogon w pysku trzyma […]. We środku ziemia. W okręgu węża”[18].

Symbol węża wykorzystał też Kazimierz Łapczyński w utworze *Baśń tatrzańska o królu wężów*. Są to kolejne wcielenia kosmicznego węża ouroburosa. W utworze Leopolda Staffa *Ballada o darowanym sercu* atrybutem pierwszej siostry są złote „węże uczone”, które symbolizują mądrość. Król wężów kilkukrotnie pojawił się w twórczości Tadeusza Micińskiego (m.in. w *Nocy rabinowej* i *Nietocie*)[19].

Również w dziełach Leśmiana przewija się wąż i zwykle towarzyszy mu baśniowy sztafaż. Na przykład: gdy Sindbad trafia do Kotliny Diamentowej, ma przed oczami taki widok:

> Tłum wężów jaskrawo oświetlonych blaskiem wylękłego księżyca snuł się po dnie kotliny, unosząc ku górze łby i prostując smukłe, na kształt potwornych łodyg, tułowie. Zdawało się, iż dno kotliny porosło nagle tysiącem żywych, ruchomych, sprężystych badyli, które miarowo chwiały się na wietrze. Przyglądając się uważniej, spostrzegłem, że owe dziwaczne, wzwyż na ogonach klęczące węże przystrojone są w szereg obcisłych pierścieni

[17] Zob. M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 103-116.
[18] K. Przerwa-Tetmajer, *Na Skalnym Podhalu*, Kraków 1976, s. 229-230.
[19] Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze…*, 173-197.

i sygnetów. Cały tłum wężowy, wsparty na diamentach, zdawał się kołysać rytmicznie. (PSŻ, 68)

Taniec wężów jest zrytmizowanym ruchem, odmiennym od realizacji motywu tańca w poezji[20]. W cytowanym obrazie można też doszukiwać się symboliki erotycznej (na takie odczytanie zwrócili uwagę m.in. Anna Czabanowska-Wróbel i Tymoteusz Karpowicz).

To niejedyne wykorzystanie motywu węża w *Przygodach*… Diabeł Morski – alter--ego Sindbada, uosobienie jego ukrytych pragnień, kilkukrotnie przychodzi do niego we śnie. Podczas kolejnych nocnych odwiedzin, gdy młodzieniec opiera się pokusie wyjazdu, Diabeł zmienia swoją postać:

> Zanim zdołałem cokolwiek powiedzieć, Diabeł Morski przedzierzgnął się w olbrzymiego węża, który jednym skokiem rzucił mi się na piersi i oplótł mą szyję swym zimnym cielskiem. Chciałem krzyknąć, lecz nie mogłem, gdyż wąż dławił mi gardło swym uściskiem. Daremnie się przez sen miotałem i jęczałem, wąż przez noc całą trzymał mię w swym uścisku. Nad ranem dopiero zniknął w chwili, gdym się zaczął budzić. Zbudziłem się zmęczony potwornym uściskiem węża.

Ten opis kojarzy się z biblijną historią Jakuba, który przez całą noc zmagał się z kimś tajemniczym i w rezultacie zwyciężył swoją walkę z Aniołem Bożym.

Sindbad walczy nie z Diabłem-wężem, lecz tak naprawdę zmaga się ze sobą. Terenem walki jest sen-wyobraźnia, a jej przedmiotem nie sama chęć podróży (jak to bywało w dotychczasowych namowach Diabła), lecz to, co reprezentuje Tarabuk. Nuda, śmieszność i grafomania pod szyldem bycia poetą – od tego ucieka Sindbad, nie zdając sobie sprawy, że to właśnie wuj jest największym fantastą. W rezultacie Sindbad przejmuje *modus vivendi* wuja, a Diabeł już go nie odwiedza we śnie. Tak kończy się baśń.

Jednakże spokój i brak pokus nie będzie możliwy w poezji, w której Leśmian ponownie wykorzysta motyw węża. W *Kleopatrze* tytułowa bohaterka kryje „czar tysiąca zmartwychwstań i śmierci tysiąca", więc wąż, który jest jej atrybutem, staje się symbolem cyklicznej śmierci:

[20] Por. *Jadwiga*, *Świdryga i Mitryga*.

W dłoni – kosz, pełen kwiatów, w kwiatach wąż się chowa.

Ilekroć słodkim jadem wąż jej pierś oślini,
Tylekroć oczy zmarłej znów w świat odsłonią,
Jak gdyby upojonego konania mistrzyni
Łeb śmierci oswojonej pieściła swą dłonią.
(PZ, 271)

Leśmian wykorzystał jeszcze metaforę węża ouroburosa w *Królewnie Czarnych Wysp*:

W przedzgonnej nagłej męczarni
Wiła się po bujnej darni,
W snach się wiła wciąż a wciąż,
Szalejąc ku nocy jasnej,
Aż zwinęła się, jak wąż,
Dookoła śmierci własnej.
(PZ, 182)

Jest to kolejny przypadek łączenia w obrazie poetyckim tego, co baśniowe (królewna), z tym, co symboliczne (wąż). I jeszcze jeden przykład: Wąż Złoty w baśniach mimicznych jest – jak zauważyła Marzena Karwowska – „wysłannikiem świata chtonicznego", co dodatkowo podkreśla symbolika nadanej mu barwy[21].

Opisane tu przykłady zwierząt pełniących różnorodne funkcje w baśni i odsyłających do symbolicznych, archetypicznych i mitycznych treści w poezji nie wyczerpują zagadnienia, niemniej uzmysławiają, że w świecie wyobrażeń Leśmiana sam obraz nigdy nie wywołuje strachu czy poczucia zagrożenia (autor nie epatował makabrą ani nie czerpał z młodopolskiego bestiarium), metafizyczną trwogę może zaś budzić to, co się pod nimi kryje.

Baśniowe postacie a „zjawy intelektualne"

Cechą baśni jest cudowność, która uzasadnia obecność w cudownych krainach nie mniej cudownych istot. Królewny, królowie, czarodzieje – te postacie są częścią baśniowej topiki i jako takie zostały wykorzystane w *Klechdach…* i *Przygodach…* O ile królewny łączą się z problematykę zawartą w poezji, to postacie męskie już takich

[21] M. Karwowska, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008, s. 135-139.

odpowiedników nie uzyskują, kontynuowana jest natomiast postawa otwarcia na świat, jaka cechuje Ali Babę i Sindbada. Zresztą władza baśniowych władców może się ograniczać jedynie do ich królestwa, sami bywają zdziecinniali (Pawic) lub podatni na zaklęcia (król Wysp Hebanowych). Podobnie czarodzieje – odgrywają ważną rolę w rozwoju fabuły kilku baśni, lecz ich czary nie przerażają, nie są absolutne. Akurat te traktowane konwencjonalnie postacie nie mają odpowiedników czy swoich „krewniaków" w poezji, a wiedźmy z baśni mimicznych i *Klechd polskich* są nośnikami zupełnie innej problematyki.

Nową konstrukcją stał się natomiast Pan Błyszczyński, który pokusi się o władzę maga pierwotnego słowa. Późny poemat Leśmiana poprzedza wiele doświadczeń w ćwiczeniu się w mocy słowa. Zgodnie z tezą Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Leśmian do tego poetyckiego obrazu dążył przez lata. Wydaje się, że do kreacji Błyszczyńskiego mógł przyczynić się już Tarbuk. Wuj Sindbada jest anty-Błyszczyńskim. Dla Sindbada Tarabuk to grafoman i fantasta, którego rad nie trzeba traktować poważnie. Sindbad nie widzi w Tarabuku żywej księgi czy wielobarwnego ptaka, tylko pokryte pismem ciało podobne do stracha na wróble. Postać jest więc obrazem „artysty zdegradowanego", odmitologizowanego. Podobnie „zdegradowany" jest obraz Schulzowskiego Jakuba w oczach jego żony i służącej Adeli, jednakże dla Józefa ojciec to artysta i czarodziej, przechodzący wielką metamorfozę. Jakub jest, jak Błyszczyński, artystą tragicznym, zupełnie oddanym swoich twórczym planom, nie zatracającym się w fantasmagorii, lecz pragnącym, by marzenie działo się tu i teraz. Leśmian tym różni się od Schulza, że nie wraca do naiwnego myślenia dziecka i cud przemian Błyszczyńskiego nie może się udać. Ale pozostaje świat pełen ukrytych znaczeń i ta przestrzeń, niezależnie od intencji demiurga, sama ulega zniekształceniom.

Dziewczyna Błyszczyńskiego nie może się wcielić, za to jest pewna grupa postaci funkcjonujących właśnie jak wcielone słowo, bowiem ich nazwy-imiona powołują te istoty do konkretnego modelu istnienia. Znikomek, bo zanika. Śnigrobek, bo śni w grobie. Dusiołek, bo dusi. Topielec, bo się zatapia. Leśmianowska czasoprzestrzeń jest miejscem dla zjaw, duchów, fantastycznych postaci. Ich rodowód bywa rozmaity. Wywodzą się ze słowa – tak można powiedzieć, biorąc pod uwagę ich spójność z treścią wierszy i ballad. W wielu przypadkach jednak ich faktycznego pochodzenia należy jednak dopatrywać w demonologii ludowej (południca, płanetnik czy dusiołek).

Jeśli zaś chodzi o sposób ich przedstawienia, to ci bohaterowie mają wiele wspólnego z fantastycznym światem baśni. Dla przykładu – ptak Bulbulazar i Dusiołek:

> W klatce siedział ptak Bulbulezar. Skrzydła miał pawie, szyję łabędzią, dziób bociani, pazury sępie, a oczy – jaskółcze. Dziobem ciągle poruszał, skrzydła ciągle napuszał, a pazury zaciskał, a oczami połyskał. (KS, 209-210)

> Wylazł z rowu Dusiołek, jak półbabek z łoża.
>
> Pysk miał z żabia ślimaczy –
> (Że też taki żyć raczy!) –
> Z zad tyli, co kwoka, kiedy znosi jajo.
> Milcz, gębo nieposłuszna, bo dziewki wyłają!
>
> Ogon miał ci z rzemyka.
> Podogonie zaś z łyka.
> (PZ, 171)

Obie postacie są wielobarwną zbieraniną cech przynależnych do innych zwierząt (i nie tylko). Bulbulzar jest cudem, Dusiołek – ludzką zmorą, która atakuje Bajdałę, a jednak jest w nich dużo podobieństwa. Są równocześnie pokrewne takim konstrukcjom jak Kocmołuch czy Alcebon. Wyrażają bunt przeciw pośmiertnej pustce, ale są również pytaniem o człowieczeństwo, dlatego też Jacek Trznadel nazwał je „zjawami intelektualnymi". Kształt ludzki zaś jest czymś zupełnie nietrwałym, niekiedy wręcz chwilowym i nie chodzi o to, że ciało przemija, że ludzie umierają, lecz o pytanie: czym jesteśmy wobec natury. Twory okaleczone (*Garb*, *Szewczyk*), ludzkie miazgi (*Marcin Swoboda*) i kaleki (*Zaloty*) wracają do Absolutu, nie są niemiłe naturze – ona upomni się o wszystko. Taki jest Leśmianowski powrót i Leśmianowska prajednia. Nie chodzi tu o żadne pierwotne struktury społeczne, nawiązywanie kontaktów międzyludzkich, lecz o elementarne prawo do bycia kim się jest. Nic więcej.

W analizowanym światoobrazie rządzi prawo metamorfozy, któremu podlega cała „zawartość" rzeczywistości. Za przykład mogą posłużyć tytułowe zmory wiosenne wysnute z przestrzeni snu, który wizualizuje się w leśnej zieloności. Zwłaszcza balladowa rzeczywistość sprzyja takim fantastycznym przemianom. Postacie mogą być zdublowane (np. Południca dla Świdrygi i Mitrygi), rozczłonkowane (parobczak przez

zmorę – w *Pile*) czy ulegać zanikaniu (sytuacja w *Dziewczynie*). Podobnym przeobrażeniom podlegają bohaterowie baśni: Hindbad jest sobowtórem Sindbada, ciało Kassima zostaje pocięte przez zbójców, Armina zanika.

Zmiany czasoprzestrzeni zawsze rzutują na jej „zawartość". Istoty bywają na zasadzie *par pro toto* obiektami tych metamorfoz. Wiele postaci, zgodnie z zasadą „równania światów", ma charakter mediacyjny. Ich zawieszenie między światami miewa rozmaite formy. W baśniach niekiedy dosłowne – jak zaklęty król Wysp Hebanowych, którego połowiczny byt jest wynikiem czarów. Zamiana w kamień to wątek często występujący w baśniach. W poezji Leśmiana w zasadzie nie występuje; prawdopodobnie nie był atrakcyjny ze względu na preferowanie ciągłych przeobrażeń. Bardziej symboliczny charakter ma postać Chryzeidy i przede wszystkim Urgeli. Świat baśni, klechd i poezji Leśmiana pełen jest postaci przynależnych już do zaświatów (rusałki, południce, Majka i Wiedźma) lub dążących do nich (bohaterowie *Podlasiaka* i ballady *Żołnierz*). Żywiołem p r a w d z i w y c h metamorfoz jest natura.

Od królewny do tej, której nie ma

Ważnym, bo symbolicznie niezwykle nośnym elementem Leśmianowskiej baśni, jest królewna[22]. Ta postać była też chętnie wykorzystywana przez młodopolskich poetów. Leśmian wprowadził ją do swojej poezji bardzo wcześnie. Jedno z pierwszych ujęć zawiera wiersz *Baśń* z 1901 roku, w którym historia o śpiącej królewnie stanowi przedmiot opowieści snutej przez leśnego starucha. Utwór został zbudowany na zasadzie baśni w baśni, ale trudno tu mówić o kompozycji szkatułkowej, gdyż granice między światami są płynne. Ze snutej opowieści wyłania się obraz. Słowo staje się ciałem dziewczyny niesionej przez rycerza:

Szmer kroków wciąż się zbliża,
W całym go słychać lesie –
To rycerz w swych objęciach
Królewnę śpiącą niesie…
I niesie ją, i tuli,
I zrywa z lic zasłonę,
I do ust jej przyciska

[22] O motywie królewny w twórczości Leśmiana pisałam w artykule: *Cudowne, zaklęte i śpiące – o Leśmianowskich królewnach*, [w:] *Fantasy w badaniach naukowych*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2009, s. 85-93.

Swe usta rozpalone…
(PZ, 595)

Pocałunek w tradycyjnej wersji baśni o śpiącej królewnie skutkuje obudzeniem bohaterki, w młodopolskich zaś realizacjach – najczęściej kończy się śmiercią, jak w sonecie *O Doli królewnie. Ballada* Maryli Wolskiej i w balladzie *O tęskniącej królewnie* Leopolda Staffa. Z reguły jednak żaden królewicz ani rycerz nie dociera do zaklętej postaci. Przykładem tego może być *Śpiąca królewna* Kazimierza Przerwy-Tetmajera albo wiersz Tadeusza Micińskiego o *inc.* „Pośród stepów i wydm i słonawych ziół". Ciekawe rozwiązanie przynosi utwór Lucjana Rydla *Po latach*, w którym baśniowy wątek uległ dezaktualizacji: królewicz postarzał się, nie kocha już królewny (dziś „oboje są dla siebie niczem"[23]), choć wspomina ją z nostalgią. W ujęciu Leśmiana z kolei historia pozostaje niedokończona. Tymoteusz Karpowicz widział w postaci starucha uosobienie czasu[24]. Można tu mówić o pozaczasowości bądź otwartym czasie baśni. Podobnie jak w Schulzowskiej koncepcji czasu, tak i tu nagle otwiera się jakaś jego tajemnicza „odnoga", czyli boczny interwał.

Leśmian inaczej wykorzystał motyw królewny w *Podróży*. Smutna i na próżno czekająca postać jest jedną z wielu młodopolskich personifikacji duszy. Przedstawiane zgodnie z estetyką dekadencką królewny są wyrazem pesymistycznych nastrojów[25].

Podróż – podobnie, jak i *Baśń* – przynosi mało oryginalne ujęcie królewny. W obu przypadkach są to postacie symboliczne, ale w tym pierwszym rozumieniu symbolu, gdzie pod postacią pięknej dziewczyny skrywa się wiele znaczeń. Kolejne poetyckie przedstawienia królewien są już bardziej oryginalne[26]. Niemoc zawarta w *Podróży* ustępuje w innych utworach, a „wprawką" w podążaniu za cud-dziewczyną były niewątpliwie dwa zbiory baśni dla dzieci.

---

[23] L. Rydel, *Wybór poezji*, Kraków 2003, s. 34.
[24] T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa*, s. 31.
[25] W ten nurt „królewnologii" wpisuje się m.in. *Zaduma* Edmunda Biedera, *Smętnica* Bogusława Butrymowicza i *Maruna* Bronisławy Ostrowskiej. A. Czabanowska-Wróbel pisała o podobieństwie utworu Leśmiana do liryku Stanisława Koraba-Brzozowskiego (*inc*. „Na wyciągniętych deszczu strunach") oraz do sonetu Antoniego Langego *Vaisseau-Fantôme.* Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze…*, s. 202.
[26] A. Czabanowska-Wróbel udowodniła, że droga tego motywu w poezji młodopolskiej wiodła od nastroju do symbolu. Dekadenckie królewny-tęsknice zaczęły uosabiać mistyczną personę-przewodniczkę do pozaziemskich obszarów (zob. *Baśń w literaturze...*, s. 111). Taką też drogę rozwoju motywu obrał Leśmian.

Przygody Sindbada Żeglarza zawierają zróżnicowaną galerię cudownych dziewcząt, utrzymanych w poetyce „świata na opak”[27] (autor obdarzył postacie kobiece rozmaitymi, niekiedy bardzo ludzkimi wadami, które mimo wszystko nie ujmują im cudowności).

Piruza, pierwsza napotkana przez Sindbada królewna, jest piękna, ale i niecierpliwa. Pragnie zamążpójścia i gardzi rycerzami, gdyż żaden z nich nie potrafi rozwiązać zagadek króla Miraża. Dopiero Sindbad okazuje się godny jej ręki, lecz podróżnik woli zwiedzać wyspę Degiala niż tracić czas na „przyzwyczajanie się” do narzeczonej. Ostatecznie próżna Piruza wybiera Hindbada zauroczona jego podarunkiem.

Kolejna królewna, Najdroższa, charakteryzuje się tym, że potrafi uroczo ziewać, a to, co powinno ją najbardziej interesować, tylko potęguje jej znudzenie. Nie chce rozmawiać, bo i nie ma nic do powiedzenia. Jej imię posiada tę właściwość, że spoufala królewnę z każdym, komu je wyzna. Najdroższa wymaga stałego dostępu do diamentów i wygodnego pałacu z otomaną i różowym oświetleniem. Jak stwierdza Sindbad: „Prawdziwa to królewna, która posiada tysiąc nie znanych mi jeszcze zalet i jedną tylko znaną mi wadę: połykania diamentów” (PSŻ, 76).

Związek podróżnika z Serminą okazuje się równie krótkotrwały. Płomienna królewna ginie po walce stoczonej ze swym mężem (czarnoksiężnikiem). Samospalenie to ofiara, na którą decyduje się, by uratować Sindbada.

Armina, podobnie jak Sermina, jest zamężna, ale woli uciec z Żeglarzem niż trwać u boku karła-ludożercy. Próba odbarwienia jej czarnej twarzy ma tragiczny finał. Przywrócony licu kolor staje się trupią białością. Sam moment śmierci trudno uchwycić:

> Trwała nadal bez ruchu, wsparta o ścianę okrętu. Dotknąłem jej dłoni. Były zimne jak lód. Dotknąłem czoła i powiek, i ust… Zimne były usta i powieki, i czoło… Zrozumiałem wszystko… Białość jej była białością trupią…
> Mimo to Armina wciąż jeszcze bielała. Postać jej stała się teraz niemal przezroczą i chwiała się od lada powiewu. Wreszcie spostrzegłem, że to już nie Armina stoi przede mną, ale jakaś dziwna, martwa, przejrzysta istota utkana z nikłych, białych puchów kwietnych. Gwałtowny i nagły poryw wiatru w okamgnieniu rozwiał te puchy w nic, zdmuchnął je kędyś w powietrze, które natychmiast napełniło się czarowną, kwietną wonią. (PSŻ, 134)

[27] Zob. M. Pankowski, *Leśmian czyli bunt poety przeciw granicom*, tłum. A. Krzewicki, Lublin 1999, s. 162. Pisałam o tym w rozdziale poświęconym „filozofii słowa”.

Przytoczony fragment zawiera opis procesu nicestwienia. Przeobrażenia, którym podlega Armina, zmierzają od czerni przez biel do przezroczystości. Królewna osiąga stan mgły dziewczyńskiej, która w wierszach poety stała się podmiotem dramatu niedowcielenia (np. w ogrodzie *Pana Błyszczyńskiego* czy w *Balladzie bezludnej*). Tu natomiast jest odwrotnie: czar kryjący się pod czarną maścią to piękno śmierci. Jest to więc element będący *au rebours* wobec świata poezji.

W jednej ze swych podróży Sindbad spotyka Chryzeidę. Królewna wraz z całą wyspą jest śniona przez króla Miraklesa. Jego obudzenie byłoby równoznaczne z unicestwieniem cudownej istoty, czego nie chce Sindbad. Kusi ukochaną obietnicą zaistnienia: „Wprowadzę cię do świata rzeczywistego, do rzeczywistych pałaców, do prawdziwych ogrodów, gdzie kwitną prawdziwe kwiaty i śpiewają prawdziwe ptaki!" (PSŻ, 199), ale oczy Chryzeidy „są ślepe na wszelką rzeczywistość". Obraz niewidomej zaklętej istoty wykorzystali także: Wacław Wolski w *Wigilii św. Andrzeja* i Bronisława Ostrowska w *Cud-królewnie*. Czekająca postać z utworu młodopolskiej poetki jest pogrążona w mroku i w nieświadomości cudu, który ją otacza. Jej ślepe oczy „wyleciały na niebiosa"[28], podobnie jak tytułowe oczy w niebiosach z wiersza Leśmiana. Autor *Sadu rozstajnego* zawarł w nim wizję nieba, gdzie są gwiazdy, droga mleczna, a nawet siedem królewien – słowem: nic czemu byłby potrzebny człowiek. Rozminięcie różnych światów i niezrozumienie wzajemnych potrzeb staje się przyczyną dramatu. Oczy szeroko otwarte na ziemski świat, chcą być zamknięte na jego brak, Chryzeida z kolei woli przestać istnieć niż być uzależniona od czyichś uczuć i emocji.

Sindbad nie rozpacza długo nad stratą ukochanej, wszak na każdej wyspie przebywa nowa królewna. Niekiedy jest ich nawet więcej niż jedna, np. w domu czarnoksiężnika z ostatniej przygody Żeglarza znajdują się trzy istnienia zaklęte w królewny: zieloną, błękitną i złotą.

W zbiorze opowieści o podróżach Sindbada pojawiły się również postacie kobiece, które co prawda nie są królewnami, ale cechuje je niezwykłość. Na przykład życie z Kaskadą okazuje się „szeregiem cudów, zachwytów, uśmiechów, rozrywek, nieustannych spacerów, ciekawych pogadanek, pośpiesznych uderzeń serca, złotych snów i nie mniej złotych ocknień" (PSŻ, 142). „Wadą" Kaskady są jej skłonności samobójcze, które dosłownie wpędzają Sindbada do grobu – tam spotyka kolejną nie

[28] B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999, s. 73.

królewnę, Urgelę. *Modus vivendi* tej postaci polega na śnieniu się. Przedziwna lutnistka ma wiele wspólnego z Rusałką Leśną z dramatów mimicznych Leśmiana. Obie symbolizują transcendentny świat. Stella zaś, analogicznie jak Kolombina i Chryza, zwycięża tylko pozornie.

Zaklęte postacie autor sytuował w różnych konstrukcjach przestrzennych. Królewny znajdują się w miejscach otwartych, jak wyspa czy ogród lub w zamkniętych, które swoim charakterem podkreślają trudność dotarcia do upragnionego celu (najlepszym przykładem jest droga do Najdroższej). Dotarcie do królewny łączy się z wyobrażeniem śmierci. W tym wypadku „mogiły zamieszkałe wnętrze" staje się swoistą siódmą komnatą, którą poeta chciałby wypełnić barwami wiekuistego wieczoru. Opowiada o tym *W państwie zmierzchów*. W wyśnionej krainie znajduje się zamek, w którego ostatnim pokoju, za ostatnimi drzwiami stoi złoty tron, a na nim siedzi królewna. W cudownej postaci łączy się siła miłości i potęga śmierci. Dziewczyna stanowi wiązkę wrażeń i emocji. Współtworzą ją sny, westchnienia, tkanka wieczności, cierpienie, pożądanie, purpura, błękit, kształty, widma, „jęki i rozjęki", „cienie i promienie". Ale przede wszystkim jest Blada, a cała reszta to ulotny cud przeobrażeń. Podmiot utworu jest wleczony w podziemną mgłę przez tę, „co miłość ma na wargach, / A śmierć w łonie, w cudnym łonie!" (PZ, 620). Ta królewna jest syntezą postaci dziewczyńskich z innych baśni; jest jak pryzmat, który skupia zieleń Piruzy, błękit królewny bengalskiej, purpurę wojowniczek z Purpurowca itd.[29]

Wątek podążania za królewną oraz połączenie zorzy i mgły pojawiły się również w *Ogrodzie zaklętym*. Spośród licznych zielonych przestrzeni przewijających się w dziełach poety, był tą fascynacją, której – według Marii Podrazy-Kwiatkowskiej – autor pozostał wierny[30]. Leśmianowski ogród oznacza krainę ponadziemną, choć usytuowaną w jakiejś przełęczy, nad którą wiszą aniołowie. Ogród wieńczy ludzką podróż, lecz nie jest przykładem martwego pejzażu. Znajdującą się w nim postać

[2929] O nawiązaniu do barw pryzmatu, ale w kontekście baśni mimicznych, pisała Anna Czabanowska-Wróbel: „Same kolory w baśniach mimicznych Leśmiana nawiązują do barw pryzmatu, do siedmiotonowej skali barwnej obejmującej czerwień, oranż, żółty, zieleń, błękit, indygo, fiolet […]. Zamierzone bogactwo barw i ich współwystępowanie są jak cały ten dramat próbą realizacji założeń »barwnego słyszenia«, skala barw odpowiada bowiem skali muzycznej. Zarazem jest to próba stworzenia »pieśni bez słów«, spełnienia najważniejszego postulatu Leśmiana". A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 282.

[30] Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *„Pan Błyszczyński" Bolesława Leśmiana*, [w:] tejże, *Wolność i transcendencja. Szkice i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.

niewiele łączy z królewnami o wątpliwej urodzie, snującymi się po opustoszałym ogrodzie z *Upadku* Staffa. „Na wpół stworzona, wpół wyśniona" istota oraz zwłoki aniołów i widziadła współtworzą niepokojące piękno ukazanego miejsca. Cudowna istota uosabia tęsknotę za czymś, co wymyka się nazwaniu:

I skąd ta powieść moja zwiewna?
I czym jest cudna ta królewna?
Bo choć mi serce rozpłomienia –
Już nie pamiętam jej imienia!
I choć mi zawsze taka bliska –
Już nie pamiętam jej nazwiska!
(PZ, 88)

Podobnie jak smutne, czekające królewny z wcześniejszych wierszy Leśmiana (*Podróż* oraz *W państwie zmierzchów*), taki i ta postać jest wcieleniem Wiecznej Kobiecości, ale przede wszystkim uosabia najgłębsze pragnienie. To, co ma wymiar wręcz dramatyczny w poezji, w świecie literatury dla dzieci jest znacznie prostsze.

Wszystkie te przewijające się w świecie poezji Leśmiana postacie charakteryzuje absurdalny sposób istnienia: są tymi, których nie ma. W cyklu *Aniołowie* padły słowa: „Nie ma ich nigdzie i w żadnej ustroni" (PZ, 66), a tak o sobie mówi przemądra Wasylisa: „Jestem tą, której nie ma – lecz są me marzenia" (PZ, 635). Zdaniem Anny Sobieskiej istota postaci carewny „polega ma pośredniczeniu, byciu pomiędzy, a więc właśnie owym wahaniu między byciem a zanikaniem"[31].

Pośredniczką między światami (albo świadomością i podświadomością) można też nazwać królewnę z *Nieznanej podróży Sindbada-Żeglarza*. Postać jest projekcją pragnień. Przeobrażająca się, czy raczej dopasowująca się do zewnętrzności niczym kameleon dziewczyna, nie wystarcza poszukiwaczowi dziwów. Cud jest interesujący, o ile pozostaje w sferze tajemnicy. Bohater poematu tęskni za (rzeczywistą?) kobietą, od której oddala go trwanie w świecie fantazji. Królewna umiera, gdy jej kochanek zaczyna marzyć. Najpierw giną oczy, potem piersi, usta i ręce. Po śmierci dziewczyny jej warkocz zaczyna zachowywać się dziwnie. Ujawnia jakąś cudowną „żywotność",

[31] A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005, s. 307.

podobnie jak tytułowe: ręka i garb z *Pieśni kalekujących*, wydłuża się i w ten sposób stawia opór śmierci.

Zupełnie inna śmierć jest udziałem tytułowej Królewny Czarnych Wysp. W nagrodę za hojność w miłości spotyka ją pochówek, na jaki nie mogły liczyć pohańbione i odrzucone przez społeczność bohaterki ballad: *Mak* i *Strój*, i „biedna królewna, gnijąca wśród kęp!”[32] z *Wyspy Gorgon* Micińskiego. Czas śmierci Leśmianowskiej królewny nie oznacza czasu konania, tylko okres, w którym trwają czynności pogrzebowe, tj. od złożenia w trumnie aż po anielskie pieszczoty odbywające się w grobowej alkowie. O odwrotnej sytuacji opowiada utwór Edwarda Leszczyńskiego *Obłędni rycerze pieśni*. Królewna z tej ballady ponosi karę za igranie z czyimiś pragnieniami. Ginie z tęsknoty, „w miłosnym obłędzie, / ścigając widma rycerzy!”[33]. Marzenia umarłych wojaków z *Zielonego dzbana* czy z *Ballady o dumnym rycerzu* również nie są respektowane, niemniej ci bohaterowie godnie znoszą swój los.

W *Przygodach Sindbada Żeglarza* oraz w *Pierrocie i Kolombinie* i w *Skrzypku Opętanym* autor wykorzystał motyw szklanej trumny. W *Przygodach*… rozbicie szklanej trumny poprzedza walkę, do której cudowną Urgelę zmusza zazdrosna żona. Cudowna lutnistka znika bezpowrotnie. W dramatach mimicznych natomiast mamy odwrócenie tego wątku. Rusałka spoczywa w szklanej trumnie, ale mimo to odnosi zwycięstwo nad rzeczywistością. Pieśń przewyższa śmierć i Rusałka na chwilę zmartwychwstaje, by objawić Skrzypkowi Tajemnicę. Zdaniem Rochelle H. Stone, szklana trumna została tu użyta „dla ujawnienia faktu, że żywioł natury i magia silniejsze są od śmierci, której nie uznają”[34]. Uwolnienie Rusałki jest triumfem Leśmianowskiej pieśni bez słów, o której w *Przemianach rzeczywistości* autor napisał:

> Czym jest ów ton? Czym owa pieśń bez słów? Napomknęliśmy o niej, lecz powściągnijmy się od określeń. Określenie to – krepa żałobna, którą przywdziewamy po rzeczach umarłych i minionych raz na zawsze. Określenie to – przejrzysta, szklana trumna, w której spoczęły święte i olejem namaszczone zwłoki [podkr. – J. W.]. (SL, 45)

[32] T. Miciński, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 149.
[33] E. Leszczyński, *Wybór poezji*, oprac. H. Filipkowska, Wrocław 1988, s. 155.
[34] R. H. Stone, *Wstęp*, [do:] B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, Warszawa 1985, s. 54.

Motyw szklanej trumny pojawił się również w wierszu Bronisławy Ostrowskiej zatytułowanym *Oman ziele*. Śpiąca królewna z tego utworu spoczywa w szklanej trumnie, która kołysze się w rytm bicia serca. Przezroczyste tworzywo może symbolizować pozorną śmierć, „sen skrzydlaty, sen czekania”[35]. Umarłej towarzyszą modlące się karły. Z kolei karły z dramatów mimicznych Leśmiana są potworne i drapieżne. Usługują Chryzie. Chwytają Rusałkę „jak polipy”, a po jej „znicestwieniu” rozpoczynają żałobny pochód[36].

Kochliwy Sindbad statkuje się dopiero u boku nie królewny, lecz córki innego podróżnika. Czabanowska-Wróbel widziała w zakończeniu opowieści „triumf rzeczywistości, która nie rezygnuje z wyobraźni i poszukiwania”[37]. A jednak spokojne życie zdaje się wykluczać impulsywną pogoń ku nieznanemu. Sindbad zmienia się. Staje się człowiekiem „żonatym i poważnym”. Takie rozwiązanie nie sprawdza się w innych utworach poety, ukazujących miłość małżeńską jako uczucie trudne i zagrożone przez różne czynniki: zdradę, niezaspokojone tęsknoty, nędzę, rozłąkę, śmierć i in. Podmiotowi wierszy Leśmiana zazwyczaj nie wystarcza „realna” ukochana, niekiedy nawet dwie „realne” dziewczyny mają rywalkę z nie tego świata (np. w *Dwóch krzyżach*). Tęsknoty uosabianej m.in. przez królewnę w większości przypadków nie jest w stanie zastąpić znana dziewczyna, jak to ma miejsce np. u Lucjana Rydla w *Mojej królewnie* i w cyklu *Mojej żonie*. Poeta zdaje sobie sprawę, jaką krzywdę czyni kochającej go kobiecie. Mówiący o tym fragment z *Powieści o rozumnej dziewczynie* jest przykładem załamywania się Leśmianowskiej baśni:

I znów mówię: Gdy zazdrość w pustce mię zaskoczy,
Śnię o innej… Nikt nie wie, czym jest jej pieszczota.
Ma wszystkich zmarłych dziewcząt niezbadane oczy.
Suknia jej – prosto z bajki – cała brzmi od złota!

---

[35] B. Ostrowska, dz. cyt., s. 105.

[36] Co prawda Leśmian przetworzył historię śpiącej królewny w wierszu *W pałacu królewny śpiącej*, ale symbolika tej postaci najpełniej została wykorzystana właśnie w przypadku Rusałki Leśnej (wcześniej w wersji *au rebours* – w kreacji Urgeli). Anna Czabanowska-Wróbel wskazała na psychoanalityczne odczytanie tego symbolu: „W poezji młodopolskiej śpiąca królewna spełnia rolę symbolu letargicznej śmierci, która nie jest ostateczna, oczekiwania na odrodzenie (obraz śpiącego zamku i jego mieszkańców może być włączony w krąg symboliki ziemi jałowej). Znaczenia erotyczne tej opowieści było zrozumiałe na długo przez Freudem. Również bez odwołań do Junga i jungistów można nazwać śpiącą królewnę Animą, gdyż pełni ona w baśniowym krajobrazie tę samą rolę co znajdująca się dopiero na drodze samopoznania Psyche. To królewna – dusza” (*Baśń w literaturze...*, s. 81).

[37] A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze*…, s. 223.

Jedziem w modrej karocy. Usta ku mnie chyli.
Tłum wyśnionych cudaków w zachwyceniu czeka
Na pierwszy pocałunek… Ona jeszcze zwleka,
A ja ciebie wśród tłumu postrzegam w tej chwili.

Stoisz – chora i w łachman odziana żebraczy.
Widzisz mnie. Ja umyślnie wzrok utkwiłem w niebie.
I starzejesz się z bólu, i brzydniesz z rozpaczy,
I nikt już, nikt nie zdoła dziś pokochać ciebie!
(PZ, 300)

Baśniowa królewna została tu przeciwstawiona rzeczywistej kobiecie. „Rozumność" dziewczyny kryje się w jej wyrozumiałości dla potrzeb poety, który ostatecznie właśnie ją wybiera, do niej wraca.

Degradacją baśni i wyrazem świadomości, że „baśń po pewnym czasie zginąć musi" (SL, 9), ale zanim to nastąpi, przechodzi przez etap antybaśni świadczący o zużyciu pewnej formy, są utwory *Kopciuszek* i *W pałacu królewny śpiącej*. Królewny z tych wierszy zostały ukazane z dużą dozą humoru. Świat przedstawiony w *Kopciuszku* istnieje na granicy bytu i niebytu. Charakteryzuje go swoista niepewność i chorobliwość, jak gdyby cud przemiany nie do końca się udał i został przyłapany na połowiczności. Woźnica nadal jest szczurem, rumaki myszami, kolasa dynią. Szczypta złudy to za mało, by Kopciuszek stał się księżniczką. W utworze nic nie wskazuje na optymistyczne rozwiązanie. Szczęśliwe zakończenie w przypadku drugiej antybaśni też wydaje się niemożliwe[38]. Tym samym baśń jako pewna „stała struktura", inaczej: historia odwieczna, nie własna, lecz przejęta, nie ulega rozwiązaniu. Stając się antybaśnią, niejako sama siebie unieważnia. Ale poeta w swych poszukiwaniach nie ustanie. Zbadawszy baśń od środka, zacznie jak jeden z dwunastu braci badać mur „od marzeń strony".

Młodopolskie – w tym także Leśmianowskie – królewny pełnią różne funkcje. Uosabiają stany ducha, wyrażają nastroje (najczęściej pesymistyczne), symbolizują transcendentny świat oraz tęsknoty i pragnienia. Niekiedy są rekwizytem, elementem opisu baśniowego świata, któremu przyznano niebywałe znaczenie. Zwłaszcza

[38] Jacek Trznadel, odwołując się do *Polskiej bajki ludowej* Juliana Krzyżanowskiego, wskazał na dwa motywy baśniowe, do których nawiązuje wiersz *W pałacu królewny śpiącej*. Są to wątki: 410 („królewna ukłuła się wrzecionem, zamek uśpiony") i 413 („ludzie zamarli w chwili wykonywania najrozmaitszych czynności codziennych"). Cyt. za: J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana*, s. 188.

dekadencka uczuciowość przekładała się na obrazy melancholijnych, tęskniących i czekających na próżno albo pogrążonych w letargu panien (parodią takiej persony jest Najdroższa). W młodopolskiej literaturze przewijają się również królewny chorobliwe, sine, starzejące się, ulegające rozkładowi. U Leśmiana natomiast powierzchowny wizerunek tych postaci nie ulega degradacji, ale sama baśń, której są częścią, tak. Królewny stanowią składnik baśni zagrożonej, utwierdzonej w istnieniu m.in. przez autotematyzm[39]. Zabieg ten został wielokrotnie wykorzystany w tzw. baśniach arabskich, a już za zupełne antybaśnie można uważać utwory *Kopciuszek* i *W pałacu królewny śpiącej*. Gdy cudowność i wszystko, co jest ułudą, zostaje zaprzeczone, zostaje naga tęsknota i bezkres. Właściwie każda z tych królewien ma w sobie ten pierwiastek, którego poeta będzie dopatrywał się we mgle. Nie jest ważne, że Piruza jest związana z zieloną wyspą, a Chryzeida jest fragmentem niebieskiego snu Miraklesa i jakie w tym przypadku przełożenie ma bogata symbolika kolorów. Istotne jest to, że wszystkie one przegrywają z „rozumną dziewczyną", która z kolei będzie mieć o wiele poważniejszą rywalkę – tę, której nie ma, dziewczynę niemającą rąk ani twarzy, będącą dopiero zapowiedzią samej siebie. Właściwie poeta wraca do punktu wyjścia, a b e z i m i e n n a nie może zostać nazwana, bo wówczas przestanie istnieć.

Bajkosfera o nachyleniu mitycznym

Klechdy sezamowe i *Przygody Sindbada Żeglarza* zawierają liczne motywy, wątki i obrazy, które w poezji zostały powtórzone, przekształcone lub odwrócone. To, co w baśniach dla dzieci jest częścią fabuły, wykorzystane w innych dziełach uzyskuje nowe znaczenie bądź też aktualizuje baśniowy sens. Potencjał intertekstualności obu tomów jest znaczny, gdyż jeden element może łączyć się z innymi wersjami opowieści z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, z których korzystał autor podczas pracy nad książkami, i – pośrednio – z arabskim pierwowzorem, a zarazem z pozostałymi utworami Leśmiana. W ostatnim wypadku tych śladów łączności jest wiele. Powyżej zaprezentowałam baśniowe istoty i postacie, których znaczenie w poezji ewoluuje w stronę mitu. Te ustalenia nie wyczerpują tematu, gdyż kręgów odniesień można wyróżnić znacznie więcej.

[39] Por. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze…*, s. 199.

W baśniach na przykład funkcjonują liczne motywy związane z muzyką. W pierwszej przygodzie Sindbada taniec Konia Morskiego jest czarujący i mógłby zakończyć się pożarciem urzeczonych zwierząt. Leśmian tak prowadząc wątek, pozbawił historię seksualnego wymiaru, który jest w oryginale, taniec zaś skojarzył z zatraceniem się, oczarowaniem i śmiercią – czyli obszarami, które konotuje taniec w *Świdrydze i Midrydze* (ruch tych bohaterów nie jest harmonijnym układem kroków, lecz nawiązaniem do pierwotnych znaczeń tańca, wyrażającego łączność z transcendencją). Podobnie jest z tańcem wężów w Kotlinie Diamentowej – seksualny jego wymiar zostaje zawoalowany, a pojawia się motyw pierwotnej Pieśni zrodzonej z Fletu, któremu praprzodkowie oddawali hołd – tym samym powstaje coś na kształt mitu początku:

> Bracia Węże, tańczcie! Bracia Węże, pląsajcie! Bracia Węże, pamiętajcie o tym, że ojcowie i praojcowie nasi wierzyli tylko w potęgę Fletu, modlili się do Fletu, klękali przed Fletem i składali krwawe ofiary Fletowi, bo z niego powstała Pieśń, a z Pieśni taniec, a z tańca błysk w ślepiach, a z błysku w ślepiach diamenty, a z diamentów dno Kotliny Diamentowej, którą odwiedza ptak Rok, odwieczny Narzeczony królewny, której boski żołądek z taką łatwością trawi diamenty. (PSŻ, 68-69)

Z kolei gra Urgeli – cudownej lutnistki – odsyła do znaczeń muzycznych z baśni mimicznych, gdzie muzyka symbolizuje pierwotne wartości i idee. Dąb-samograj w *Baśni o Parysadzie*… ma swoje dwa poetyckie odniesienia. Po pierwsze: „Matyskowe granie", które na czas pieśni aktualizuje minione stany (płacz i śmiech zmarłej dziewczyny) i sprawia, że to, czego nie powinno być, zostaje usytuowane w przestrzeni wieczności (sen zmarłej dziewczyny – „sen bardzo wieczysty!"). Po drugie, pieśń dębowego upiora, którego pierwotnej pieśni sam Bóg słucha wzruszony (*Dąb*). Tym samym bajkem ewoluuje i w tekstach czerpiących z ludowego obrazowania i postrzegania świata nakierowuje na coś jeszcze pierwotniejszego – mityczną wartość muzyki, która „bez słów" jest w stanie wyrazić niepojęte. Z kolei pieśń w baśni dla dzieci jest synonimem szczęścia: dlatego Ali Baba śpiewa po zakończonej pracy, a zły Kassim nie śpiewa nigdy. W baśń jest jeszcze wpisany motyw złej muzyki: dźwięk gongów na wyspie Degiala to nie twórcza muzyka, tylko jednostajny rytm śmierci (ogłupiający, monotonny, jednostajny). W żadnym innym wypadku muzyka nie jest

przedstawiona jako coś wbrew naturze. Degial nienawidzi ludzi i zwierząt, kocha tylko muzykę – to ujęcie też należy traktować jako *au rebours* w stosunku do nie naśladowczej, lecz jak najbardziej twórczej poezji Leśmiana. W elementach wskazujących na muzykę (czy to w warstwie środków artystycznych, czy też samej treści) poeta wkracza w obszar doświadczenia mitycznego. W ten sposób w twórczości poetyckiej dokonuje się przymierze słowa i muzyki.

Przygody Sindbada Żeglarza z racji fabuły zawierają elementy związane z wodą (morzem) i podróżą. W Leśmianowskiej poetyce przestrzeni to zielone obszary konotują najwięcej znaczeń, niemniej autor niekiedy korzystał z motywów akwetycznych. Liczne odniesienia można znaleźć w cyklu *Oddaleńcy* i poemacie *Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*. Motyw łodzi autor zawarł w wierszu *Szmer wioseł*, w który ponadto jest wpisany obraz kojarzący się z ujęciem płynących Sindbada i Hindbada. Baśniową Kaskadę można interpretować jako upostaciowione imię, ożywienie wody zaś następuje w *Zielonej godzinie* („na rękach niesiony strumień"). Wiersz *Strumień* natomiast jest symboliczny i ewokuje skojarzenia z Chrystusem (symbolika oczyszczającej wody). Również recenzje Leśmiana świadczą, że akwetyczne obrazowanie było częścią jego wyobrażeń, więc zwracał też uwagę na obecność tych elementów w nieswojej twórczości. W omówieniu poezji Aleksandra Szczęsnego *To, co się stało* napisał: „Poznajmy prawdziwego podróżnika nie po wielkości, lecz po napięciu jego żagla, nie po rozmiarach, lecz po lotności jego okrętu, a wreszcie nie po ogromach mórz, które przebywał, lecz po ilości pereł i korali, które wyłowił" (SL, 366). W recenzji *Duszy mówiącej* Wincentego Koraba-Brzozowskiego nawiązał do przygody Sindbada z Rokiem. Omawiając *W cieniu miecza* Leopolda Staffa, zwrócił uwagę na sonet zawierający obraz statku „gdzie stu zmarłych na pokładzie leży" (u Leśmiana sto rycerskich trupów pojawiło się w *Zielonym dzbanie*).

Kolejną grupę motywów tworzą elementy świata natury. W baśniach dla dzieci właściwie nie ma kolorytu, który świadczyłby o mocnym osadzeniu w świecie Wschodu, za to pojawia się dąb (w drzewie tym mieszka Najdroższa). W poezji zaś połączenie dziewczyny i drzewa funkcjonuje w kontekście baśniowo-ludowym (w utworze *Dziwożona* leśna rusałka wygląda z dziupli, dając początek leśnej baśni) lub mitu natury (w *Pragnieniu* mowa o chęci zamieszkania z nieznaną dziewczyną na drzewie). Warto jeszcze zwrócić uwagę na magiczną roślinę z *Przygód Sindbada*

Żeglarza. Bohater dowiaduje się o roślinie, która pozwoli przestać istnieć Chryzeidzie i jej królestwu. Leśmian wykorzystał tu *au rebours* motyw ziela nieśmiertelności – symbolizującego jedną z najstarszych tęsknot ludzkości o pokonaniu śmierci. Magiczne ziele pojawiło się już w mitologii Wschodu, przede wszystkim w *Gilgameszu* (Leśmian z uwagą zapoznał się z eposami babilońskimi i egipskimi). W baśni zaś wątek jest odwrócony, tym bardziej że pozyskanie tejże rośliny nie wymaga od bohatera większego wysiłku (inaczej jest np. z kwiatem paproci w ludowych baśniach). Motyw rośliny śmiertelności pojawił się w *Zielonej godzinie*: oczy „Zbierały kwiaty żywe i śmiertelne zioła" (PZ, 34). W poemacie *Dwaj Macieje* natomiast ziele odzyskało łączność z mitologicznym sensem, gdyż bohaterowie – niczym mityczni herosi – podejmują się podróży, w której stawką będzie ich śmiertelność.

W baśniach dla dzieci tematyka związana ze śmiercią nie jest nośnikiem metafizycznej grozy, w pozostałej zaś twórczości zwykle tak się dzieje. Mimo to baśniowe ujęcia z kręgu skojarzeń funeralnych znalazły swe odpowiedniki w balladach i wierszach. Udziałem bohaterów tekstów dla dzieci jest rozmaita śmierć: niecestwienie (Arkela), zanikanie (Urgela), ćwiartowanie (Kassim), strącenie w przepaść (Kaskada). Wszystkie te ujęcia Leśmian ponownie wykorzystał: nicestwienie jest treścią *Ballady bezludnej*, zanika „mgła dziewczyńska" w *Panu Błyszczyńskim*, parobczak ginie poćwiartowany przez piłę, a Marcin Swoboda jest ofiarą górskiej lawiny. Podziemia, w których zostaje żywcem pogrzebany Sindbad, są „umeblowanym zaświatem", z którego udaje mu się wyjść. W poezji natomiast niemożliwość odmiany pośmiertnego losu stanie się zagrobowym dramatem duchów i zjaw, wyrażającym bardzo ludzki strach przed śmiercią.

Jeszcze jeden przewijający się przez dzieła Leśmiana motyw związany ze śmiercią zwrócił moją uwagę. Oczy sarny. Sindbad widzi sarnę próbującą przeskoczyć przez Kotlinę Diamentową:

> Skoczyła wreszcie, lecz skok nie ogarnął zmierzonej na oko przestrzeni. Sarenka, przed chwilą jeszcze tak zręczna w pierwszej połowie skoku, w drugiej jego połowie wyniezgrabniała nagle w powietrzu i spadła na dno kotliny niby płaszcz rzucony, który natychmiast krwią się suto zabarwił. Podbiegłem do niej. Tylko oczy jej żyły jeszcze. Życie trwało w nich przez okamgnienie, podobne do zbytecznej i niezrozumiałej modlitwy. Po chwili zaszły bielmem, przez które z lekka przeświecały czarne, rozszerzone śmiercią źrenice. (PSŻ, 67).

Jest to jeden z najpiękniejszych i przejmujących zarazem opisów zawartych w baśni. Sindbada wzruszyła śmierć sarny i być może było to też odczucie autora, gdyż jego poezja zaowocowała dwiema cudownymi metaforami: „Przyjdzie noc o źrenicach zaświatowo łanich / I spojrzy – i zabije… Polegniem – snem czynni…" (*Nad ranem*; PZ, 315) i „Jam śledził w niebie poloty ich sarnie / I lęk błękitny w ich źrenicach łanich!" (w cyklu *Aniołowie*; PZ, 59) oraz obrazem sarny „Co biegła w las, spłoszona obcą jej źrenicom" w wierszu *Przemiany* (PZ, 161).

Dużą grupę baśniowych składników przekładających się na twórczość stanowią elementy związane z problematyką miłosną. Przede wszystkim są to (omówione już) postacie królewien, ale i rzeczy pojawiające się na zasadzie ubocznego motywu czy też całe obrazy, przetworzone następnie w poezji, jak zanikanie Arminy i los „mgły dziewczyńskiej". Osobnego opracowania mógłby się doczekać np. motyw warkocza, gdyż jego frekwencja w dziełach Leśmiana jest znaczna. W ostatniej przygodzie Sindbada na okręt, którym płyną bohaterowie, napadają olbrzymki: „Na pokładzie Purpurowca widniały groźne postacie olbrzymek, które właśnie zaplatały swe purpurowe warkocze, aby im nie przeszkadzały w boju. Zaplatały je szybkimi ruchami białych, cudownych dłoni. Oczy olbrzymek płonęły niby gwiazdy" (PSŻ, 209). Postacie budzą strach, ale i fascynację, co też wzmacnia przynależna im barwa o bardzo określonej symbolice (purpura kojarzy się m.in. z władzą, bogactwem, szlachetnością i uduchowieniem). Dodatkowo warkocze konotują seksualny podtekst, gdyż takie przeważnie jest ich użycie w poezji[40]. W olbrzymkach można też doszukiwać się realizacji mitu Meduzy, bowiem atrybutem groźnych i pięknych morskich wojowniczek są żmije. Widać, ten baśniowy obraz nie dawał poecie spokoju, gdyż wrócił do niego w wierszu *Sad*, w którym mowa o nocnej wizji sadu oświetlonego purpurą:

> Widzę tu inne dziewki – cudowne, olbrzymie –
> Żądze moje! Ta spiekłe rozchyliła usta,
> Inne własnym warkoczem słodkim, jak rozpusta,
> Chłoszcze piersi – a inna chce szepnąć me imię
> (PZ, 48)

[40] Motyw został wykorzystany m.in. w utworach: *Niebo przyćmione*, *O zmierzchu*, *Zielona godzina*, *Głuchoniema*, *Sad*, cykl *Aniołowie*, *Warkocz*, także w *Klechdach polskich.* Na ten temat zob. I. Gralewicz-Wolny, *Drobiażdżki i omieciny. O rozproszeniu ciała w poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Kraków 2000, s. 186-197.

Dziewczęta symbolizują tu pierwotne rządze, seksualność, ale i siłę marzenia, które potrafi przywołać „przedsmak jutra, co przyjść miało wczoraj". Baśń prowadzi poetę w nowe/stare obszary czasu, wskazuje na niedostępne mu otchłanie – a to już nie jest świat bezpiecznej baśni, lecz obszar pierwotniejszego od niej mitu.

Przegląd baśniowych elementów pozwolił udowodnić, jak bajkem na powrót staje się figurą mityczną w twórczości poetyckiej Leśmiana. Ta twórcza droga wiedzie od mitu zdegradowanego, którym jest baśń, do własnego, lecz mityzowanego świata, w którym od czasu do czasu pojawiają się baśniowe przedmioty, postacie i hybrydy, nie tylko jako element cudowności, ale jako sygnał łączności z wcześniejszą strukturą.

2. Uwikłania czasoprzestrzenne

Baśniowa topografia wobec poetyckich preferencji przestrzennych

W dziełach Bolesława Leśmiana przestrzenie wielokrotnie stawały się tematem lub bohaterem. Autor najchętniej opisywał łąki, ogrody, sady, lasy. Umiłowanie takiego typu otwartych przestrzeni jest już widoczne w *Sadzie rozstajnym* z 1912 roku. Podczas gdy inni młodopolanie przedstawiali wizje zamkniętych, ciasnych i dusznych miejsc lub rozległych pustek i otchłani, będących obrazowym ekwiwalentem ich mrocznych stanów wewnętrznych[41], twórczość Leśmiana przynosi ujęcia wiosennych, zielonych terytoriów, widzianych zwykle w dziennej aurze, będących terenami cudownych przeobrażeń i żywiołowych zmagań natury. Są i mniej bezpieczne przestrzenie, owe zaświaty, w które można niepostrzeżenie wkroczyć. Te preferencje dotyczące przedstawiania przestrzeni będą trwać aż do pośmiertnie wydanej *Dziejby leśnej*. Nigdy też twórca nie wykaże zainteresowania miastem, tak chętnie i tak różnorodnie opisywanym zarówno w Młodej Polsce, jak i w dwudziestoleciu międzywojennym. Leśmianowska koncepcja przestrzeni – oparta przede wszystkim na tych dwóch wyznacznikach: preferowaniu zieloności i pomijaniu miasta, czy szerzej: cywilizacji –

[41] Na ten temat pisała Maria Podraza-Kwiatkowska. Zob. *Pustka – otchłań – pełnia. (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej*, Kraków 1977; tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, rozdz. *Symbol architektoniczny*.

została też wpisana w *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza*. W baśniach pojawiły się również przestrzenie charakterystyczne dla fantastycznej literatury dziecięcej oraz takie, które wyraźnie nawiązują do *Księgi tysiąca i jednej nocy* i one także miewają swoje odpowiedniki w poetyckiej twórczości autora. Ta swoista wymiana między baśniami a poezją, jeśli chodzi o przestrzenie, polega na tym, że obszary przedstawione w pierwszej grupie utworów (czyli w baśniach) wpisują się w niesformułowaną nigdzie wprost poetykę przestrzeni, w drugiej zaś grupie (w wierszach) pojawiają się przestrzenie nawiązujące do tych baśniowych.

Toponimy

W wypadku *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* należy jeszcze wspomnieć o toponimach, wskazujących na wschodnie pochodzenie pierwowzorów opowieści. Na przykład Sindbad mieszka w Bagdadzie, a na statek zawsze wsiada w Balsorze – te dwa punkty w baśniowej przestrzeni są ważne chociażby ze względów kompozycyjnych; każda podróż rozpoczyna się dotarciem Sindbada z Bagdadu do Balsory. Bohater nie chce znać kierunku morskiej żeglugi, byle prowadziła w nieznane. Bez względu na jaką wyspę Żeglarz by nie trafił i tak każdy napotkany statek płynie do Balsory. W świecie przedstawionym jest to jedyne miasto portowe.

Akcja *Baśni o rumaku zaklętym* z kolei rozgrywa się m.in. w Szyrazie – stolicy Persji, w pałacu księżniczki bengalskiej oraz w Kaszmirze. Ali Baba mieszka w nieznanym z nazwy perskim miasteczku, Aladyn – w Chinach, a prześladujący go czarodziej przybywa z Afryki. Natomiast nazwy miejsc z baśni *Rybak i geniusz* oraz *O pięknej Parysadzie…* nie mają pozaliterackiego odpowiednika.

W zasadzie toponimów jest niewiele. Te wykorzystane można traktować jako sygnał łączności z orientalnym pierwowzorem, przy czym nie są to miejsca, w których opisie pojawiły się charakterystyczne, wschodnie elementy. Autor posłużył się tylko nazwami. Jak gdyby Balsora miała być tylko wskazaniem, że chodzi o miasto, którego opisywać już nie trzeba. Zresztą, jak już zostało wspomniane, Leśmiana nigdy nie zajmowały miejskie przestrzenie i nie chodzi tu nawet o jakiś wyraz buntu antyurbanistycznego, po prostu te obszary były poza zakresem literackich zainteresowań. W *Baśni o rumaku zaklętym* pada żartobliwe stwierdzenie, że „w mieście panuje zaduch”. Znacznie krytyczniej na temat miasta i dlaczego o nim

pisać nie warto, autor wypowiedział się w wyjątkowym dla siebie wierszu – *Pejzaż współczesny*. Jak w kalejdoskopie przesuwają się w nim smutne obrazy; jest kabaret, „zgroza izby piwnicznej", mieszczańska kawiarnia i poeta „na arytmię dwojga skrzydeł chory". Leśmian nakreślił kilka zjawisk zaobserwowanych w otaczającej go rzeczywistości lat trzydziestych XX wieku i po sposobie ich ujęcia łatwo wysnuć wniosek, że nie widział w niej nic optymistycznego. W utworze mowa o Europie, Paryżu i Pniewie – pojawienie się tych nazw własnych jest wyjątkowe w twórczości Leśmiana i jeszcze bardziej wskazuje na odrębność *Pejzażu współczesnego* w jego dorobku.

W baśniach z kolei krytyka codzienności, a raczej pospolitości została zawarta w historii o Kimkolwiek. Wydanie *Przygód Sindbada Żeglarza* o niecałe ćwierć wieku wyprzedza *Napój cienisty* (1936), z którego pochodzi przywołany wyżej wiersz, można więc powiedzieć, że baśniowy wątek był już „głosem w sprawie", ale dopiero niechęć do przemian zachodzących w międzywojniu sprawiła, że Leśmian napisał na taki temat, nawiązując do realiów.

Wracając do *Przygód*…, kolejny toponim – Góra Magnetyczna odnosi się do obszaru baśniowego, którego zasada funkcjonowania okazuje się – jeśli można tak powiedzieć – jak najbardziej racjonalna, gdyż opiera się na właściwościach magnesu. Przesada, z jaką zostało zobrazowane działanie pola magnetycznego, wpisuje się w poetykę tychże baśni, niemniej wskazuje też na negatywne waloryzowanie wszystkiego, co tak poetycko nazwie później Miron Białoszewski „szarymi eminencjami zachwytu".

W poezji Leśmiana, uchodzącej za pozahistoryczną i pozageograficzną, właściwie nie pojawiają się obrazy miejsc, które miałyby swój pozaliteracki odpowiednik[42]. Autor też wystrzegał się miejskich tematów i jeśli już użył prawdziwej nazwy miejscowej, to jako sygnał nawiązania dialogu z innym tekstem, jak to miało miejsce w przypadku ballady *Sidi-Numan*, w której mowa o Bagdadzie, bądź też by wyrazić niechęć do rzeczywistości. Brak nazw własnych w poezji jest sygnałem uniwersalizmu, który wynika stąd, że Leśmian opisywał świat *in statu nescendi*, gdy ten dopiero wyłaniał się

[42] W przypadku *Malinowego chruśniaka* mówienie o przydomowej przestrzeni domu *Sunderlandów* usprawiedliwi jedynie znajomość genezy cyklu erotyków, nie zaś elementy opisowe zawarte w poszczególnych utworach.

ze słowa. Taki rodzący się świat nie może być nazwany; dopiero będzie rozpoznawany przez poetę-obserwatora.

Dom

Dom, w znaczeniu przestrzeni przeznaczonej dla rodziny, w baśniach Leśmiana jest specyficznie ujmowany. Funkcje „mieszkalne" pełnią skromne domostwa, jak i pałace. W niezwykłych miejscach przebywają królewny i rozmaite zaklęte istoty. Trudno w ich przypadku mówić o domu rozumianym jako obszar uporządkowany, symbolizujący trwałość i bezpieczeństwo. Zwykle niewiele wiadomo o wyglądzie domów. Nie są one opisywane lub pojawiają się szczątkowe, ale znaczące informacje. Na przykład dom Ali Baby jest biały, a Kassima – czarny; ten kolorystyczny zabieg oddaje charaktery obu postaci. Główni bohaterowi baśni mieszkają albo w ubogich chatach (Aladyn, Ali Baba), by w końcu trafić do pałacu, albo od razu ten pałac jest im dany i zazwyczaj oba te typu przestrzeni zamkniętych – dom i pałac – są ukazane schematycznie. Chaty – jako ubogie, a pałace – pełne przepychu, przy czym w każdym z tych miejsc może pojawić się fantastyczny przedmiot czy postać i w ten sposób wydarzyć się baśń. Z domem, a raczej z jego brakiem bądź pominięciem, wiąże się złożona problematyka bezdomności, dotyczącej w odmienny sposób bohaterów baśni i podmiotu wierszy (będzie o tym jeszcze mowa). W tym miejscu warto tylko wskazać na niewielką wagę przestrzeni, która w wielu utworach dla dzieci okazuje się kluczową (dom zwykle wieńczy baśniowe perypetie i jest celem wielu podróży).

Pałac

Jedną z często ukazywanych baśniowych przestrzeni, zwłaszcza w odniesieniu do królewien, jest pałac. Jego ujęcia w *Klechdach sezamowych* i *Przygodach Sindbada Żeglarza* świadczą o tym, że autor posłużył się konwencją. Piękne, przestronne, o dużej liczbie komnat – takie generalnie są pałace i nic nowego w tym zakresie autor nie wniósł. Ciekawe natomiast jest to, że ilekroć jakieś zdarzenia nie wymaga dziania się w pałacowych komnatach, bohaterowie są wyprowadzani na zewnątrz. Na placu król Miraż obchodzi swoje imieniny, a król Persji przyjmuje podarki. Pałace nie są celem, do którego warto dążyć, ani też nagrodą za bohaterskie czyny – np. Aladyn po prostu każe go sobie wyczarować, a Kassim zdobywa go nie pracą, lecz małżeństwem. Ten nowy

dom staje się miejscem nieustannych uczt, próżności i zbytku, przy czym na tyle nie wyróżnia się od innych domostw, że gdy już jest własnością Ali Baby, Morganie łatwo udaje się oszukać zbójców.

Baśniowe pałace nie są najciekawszymi spośród przedstawionych przestrzeni, ale i nie zostały specjalnie waloryzowane negatywnie. Ujęte konwencjonalnie, w większości przypadków nie zatrzymują uwagi, po prostu są mieszkaniami władców i królewien. Na tym tle wyróżnia się pałac Serminy, jest on bowiem umieszczony w podziemiu i Sindbad spędza w nim przyjemne chwile. Ta przestrzeń to też swoisty „świat na opak". Na górze, w królestwie Kogokolwiek, nie znajduje się nic godnego uwagi, a „pod spodem" rosną podziemne kwiaty, drzewa, śpiewają ptaki. Wykładnia psychoanalityczna pałacu Serminy jest dość czytelna – przestrzeń wewnętrzna to symboliczne zejście w głąb. „Zstępować w zadumie w świat głębokości – pisał Gaston Bachelard – […] to zarazem zstępować w głąb nas samych"[43].

Takie podziemne, cudowne miejsca przyswoiła literatura młodopolska, zwłaszcza poezja (np. Tadeusza Micińskiego). W twórczości Leśmiana, również chętnie podejmującej baśniowe wątki, pojawiły się pałace, ale już nie w sposób konwencjonalny. Na przykład akcja ballady *W pałacu królewny śpiącej* została ukazana groteskowo i humorystycznie. Leśmian wykorzystał powszechnie znaną baśń i podejmując dialog z literacką tradycją, zaktualizował jej treść, nie rozwiązując fabuły. Pałac jest miejscem zamarcia rozpisanego na kolejne obiekty. „Szerszy się snu zaraza!" – najpierw na zewnątrz, a potem w kolejnych pomieszczeniach pałacu, aż do ostatniej komnaty, gdzie śpi królewna, która „byt przeżyła z góry". Ciekawy jest pojawiający się tu motyw ostatniej (w innych literackich realizacjach: siódmej) komnaty. Funkcjonuje on w literaturze dziecięcej, a także orientalnej, pojawił się też w opowiadaniu Edgara Allana Poe, przetłumaczonym przez Leśmiana – *Maska Śmierci Szkarłatnej*[44]. Motyw ten był chętnie wykorzystywany w twórczości młodopolskiej, zwłaszcza w poezji[45]. Zawędrował on do kilku utworów Leśmiana. Najdroższa z *Przygód Sindbada Żeglarza*

---

[43] G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, tłum. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 327.

[44] W tym opowiadaniu, w ostatniej komnacie ginie książę Prospero. Jest ona więc symbolem przeznaczenia.

[45] Na wiele przykładów wskazała A. Czabanowska-Wróbel (*Baśń w literaturze...*, zwł. podrozdz. *Skarby Sezamu. Baśniowy pejzaż wewnętrzny*).

przebywa w ostatnim pomieszczeniu. W *Błędnym ogniku* natomiast autor powiązał siódmą alkowę (wariant ostatniego pomieszczenia) z motywem królewny:

> Komnata czyni wrażenie owej siódmej alkowy, do której w baśniach nie wolno wchodzić królewnom i królewiczom. Do wszystkich innych mogą zaglądać, tylko nie do tej. Podobną jest do innych, ale posiada niepochwytną prawie odrębność. Gdy się z niej w myśli usunie to, co ma wspólnego z resztą komnat, wonczas coraz wyraźniej i jaskrawiej widzi się tę utajoną odrębność, tego smoka, który się tu czai: jest to przeznaczenie, tak starannie w innej części pałacu osłonięte przepychem jedwabi, brzemieniem złota i spienionymi falami serdecznego śmiechu! (UR, 132)

W innej *Legendzie tęsknoty* do ostatniej komnaty idzie książę Aeternus, chcąc prosić Boginię o zmianę przeznaczenia Czarnego Grodu. W szkarłatnym pokoju rozgrywa się dramatyczna scena między Krzeminą, Marcjanną i Sobstylem ze *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*. Z kolei w wierszu *Wspomnienie* (*inc*. „Drzwi rozwarte na oścież były w naszym domu") ostatnia komnata, wypełniona promieniującym na zewnątrz światłem, stanowi przedsmak wieczności, będąc równocześnie powrotem w archetypiczną przeszłość dzieciństwa. Przedstawienie tego typu obszarów w twórczości poety można omówić w wielu kontekstach. Taki typ przestrzeni nosi znamiona głębokości i jest zejściem w przeszłość, gdzie mit indywidualny może nałożyć się na bezczasowość baśni lub odnawialny czas mitu, bowiem – znów odwołując się do myśli Bachelarda – „nie ma przeszłości, która nie kojarzyłaby się z naszą własną przeszłością dalszą, mniej określoną, ową bezkresną przeszłością, która nie zna dat, nawet dat naszej własnej historii"[46].

Jak widać, nie tyle pałac, co ta wyjątkowa komnata została wykorzystana w różnych utworach i zawsze stawała się terenem ważnych przeżyć, zwykle tragicznych i ostatecznych. Jako miejsce bez wyjścia, coś na zasadzie ślepego zaułka, świetnie nadawała się, by podkreślić pewne sytuacje napięcia, wymagające rozstrzygnięcia albo takie, w których wszystko już zostało przesądzone. Należy więc interpretować tę przestrzeń symbolicznie.

Natomiast opisy pałaców, które świetnie nadawałyby się na cudowne obszary, są zwykle zdawkowe. Poza tym nie same miejsca, ale doznanie przestrzeni było dla autora istotne (zostało to wielokrotnie podkreślane w sensualistycznym odbiorze natury

[46] G. Bachelard, dz. cyt., s. 327.

wpisanym w wiersze). Dlatego też między pałacami – perskim i bengalskim – odbywa swą podróż Firuz Szach. Podniebny lot, chmury, słońce – wszystko, co dzieje się na nieboskłonie, jest godniejsze uwagi niż statyczne pałace. Niebo, a także morze czy las, to przestrzenie otwarte pod wieloma względami i to właśnie one będą dawały szanse na zaspokojenie tęsknot. Z drugiej strony – to, co nazwałam „doznaniem przestrzeni", może też wynikać z wewnętrznych przeżyć i wtedy obraz staje się ekwiwalentem danego stanu (w tej perspektywie kolejne podróże Sindbada jawią się jako symboliczne schodzenie w głąb marzenia).

Las

Iluż to bajkowych bądź baśniowych bohaterów znalazło się w złowrogim lesie? W najbardziej znanych historiach dzieciństwa to właśnie po lesie błąkają się: Czerwony Kapturek, Jaś i Małgosia, Tomcio Paluch czy Śnieżka. Psychoanaliza tak komentuje ten literacki fenomen:

> Las […] symbolizuje miejsce, w którym zgłębiamy własne ciemności wewnętrzne, gdzie rozstrzygamy pytanie, kim jesteśmy, i zaczynamy rozumieć, kim pragniemy być.
> […] Od najdawniejszych czasów las, który jest niemal nie do przebycia i w którym się gubimy, symbolizuje ciemny, ukryty i niemal nie dający się przeniknąć świat naszej nieświadomości[47].

Przejście przez las oznacza symboliczną drogę inicjacji, dojrzewania, które doprowadza do rozpoznania swoich pragnień i możliwości. Odwiecznym baśniowym wątkiem jest zmierzenie się z zagrożeniem, którego pokonanie pozwala na powrót do domu. Jednakże, jak zauważyła Joanna Papuzińska, w polskiej literaturze XIX i XX wieku topos lasu kształtował się zupełnie inaczej, co było związane z sytuacją narodu. Gdy dom (rozumiany jako synonim ojczyzny) nie mógł pełnić roli gniazda rodzinnego, las stał się schronieniem, ale i miejscem powstańczych, partyzanckich potyczek oraz – w konsekwencji – bohaterskich mogił. Takie przesunięcie semantyczne w obrębie obu przestrzeni jest charakterystyczne dla piśmiennictwa pozytywistycznego[48], które oddziaływało na literaturę dziecięcą, także XX wieku. Leśne arkadie z takich utworów

[47] B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne*, t. 1, tłum. i wstęp D. Danek, Warszawa 1985, s. 183-184.
[48] Ma to miejsce np. w twórczości E. Orzeszkowej. Zob. *Gloria victis* czy *Nad Niemnem*.

jak *Na jagody* (1903) Marii Konopnickiej, *Baśń o kosturku, Azie i Burku* (1922) Karola Homolasca, *U leśnego dziadka* (1924) Ewy Szelburg-Ostrowskiej, *Bohater Cis* (1916), *Stary Ćwirk* (1921) Kazimierza Rosinkiewicza zawierają koncepcję ładu natury.

O ile inne przestrzenie w baśniach często są uproszczone czy scharakteryzowane jedną, dwiema cechami (jak omówione pałace), las zwykle jest wyjątkowy. Na początku *Baśni o rumaku zaklętym* pojawiło się porównanie baśni do lasu, gdyż w obu można się zagubić. To dygresyjne wspomnienie lasu dotyczy przestrzeni nocnej. Tymczasem poeta najchętniej ukazywał bujny, tętniący życiem obszar za dnia. I taki jest las Ali Baby: słoneczny, kwiecisty, pachnący, pełen odgłosów. Bohater wkracza w tę codzienną przestrzeń, lecz nie potrafi oprzeć się urokowi tego, co go otacza. Za chwilę doświadczy cudowności, podobnie jak to ma miejsce w przypadku wielu balladowych postaci. Las jest znany, mimo to zachwycający i otwarty na niezwykłość. Z niego bowiem wyłania się kolejna przestrzeń – Sezam. Bór okazuje się przestrzenią szkatułkową. Zawiera „świat w świecie", który nagle może objawić się przed bohaterem. Takie konstruowanie wieloświatów stanie się charakterystyczne dla Leśmiana. „Światami w świecie" będą zwierzęce mikrokosmosy, ale i przestrzenie – a to jakiś zaświat, a to otchłań, która zechce się zagnieździć w „pojemniejszym" od siebie lesie.

Można więc sądzić, że w opowieści o Ali Babie chodzi nie tyle o zabawę konwencją baśniowego lasu, lecz wskazanie na dwa słowa-klucze ważne dla całej twórczości Leśmiana: BAŚŃ i LAS. Oto: w baśni dzieje się las; w lesie dzieje się baśń. Jedno wypełnia czy też zrównuje drugie – takie kosmiczne postrzeganie lasu-baśni jest znamienne dla poezji i dla utworów dla dzieci. Obrazowym odpowiednikiem owego zamysłu był wczesny wiersz *Baśń* z 1901 roku, w którym mowa o niekończącej się bajce snutej przez leśnego starucha. W twórczości Leśmiana jest to jedna z pierwszych leśnych historii a zarazem jedno z pierwszych dzieł wykorzystujących elementy bajkosfery.

Słowa Ali Baby właściwe mogłyby stanowić wykładnię w pigułce Leśmianowskiej koncepcji przestrzeni:

> Żaden pałac nie jest tak piękny jak las. W pałacu płoną świece albo lampy, w lesie płonie samo słońce. W pałacu stoją martwe meble, piętrzą się martwe ściany, a nad nimi trwa

zawsze jednaki, martwy sufit. W lesie zaś szumią żywe drzewa, śpiewają żywe ptaki, brzęczą żywe owady, pachną żywe kwiaty i ponad tym wszystkim zamiast martwego sufitu jaśnieje żywe niebo, które się wiecznie zmienia, napełniając się coraz to nowymi blaskami i obłokami. Żaden ptak, żaden obłok, żaden wicher nie zamieszkałby nawet w najpiękniejszym pałacu. Tylko człowiek lubi więzić siebie w czterech ścianach. I jeżeli te ściany są złote, wówczas nazywa swoje więzienie pałacem. Im więzienie jest mniejsze, tym mniej zabiera miejsce na świecie. A świat jest piękny i dla każdego dostępny. (KS, 43)

Oba typy przestrzeni zostały bardzo mocno skontrastowane, przede wszystkim dzięki opozycyjnym kategoriom: sztuczne–naturalne, martwe–żywe, stałość–zmienność, ograniczenie–wolność, ułuda–prawda, ciasnota–ogrom, zamknięcie–otwarcie. Leśmian niezmiennie był orędownikiem tego co „poza", co nie daje się sprowadzić do określonej formy. Dlatego też wewnątrz zielonego ogromu chce się znaleźć Ali Baba, jak i podmiot wielu wierszy Leśmiana[49].

Dla rzetelności trzeba też wspomnieć, że las występuje również w innych funkcjach. Stanowi obszar, w którym podmiot wierszy doświadcza rozmaitych obaw i odczuć. W *Tej oto godzinie* jest krajobrazem stanu duszy podmiotu, którym targa rozpacz i zamiar samobójczy[50]. Las stał się też jedną z ulubionych przestrzeni w balladach. Pod lasem śpi Bajdała i tam też atakuje go Dusiołek. Borem-lasem skrada się zmora z *Piły*. Stojącego tyłem do lasu kalekę z *Ballady dziadowskiej* kusi rusałka. W słonecznym lesie szuka miłosnych doznań Jadwiga. Po zaczarowanym lesie tuła się Śnigrobek. Leśną nimfę uwodzi Pururawa. Również w lesie swój miłosny dramat przeżywa Dżanada. Owe balladowe lasy mają w sobie dużo z baśniowego klimatu. Efekt niesamowitości został uzyskany dzięki pojawieniu się w tej przestrzeni niecodziennych postaci (zaczerpniętych zwykle z przekazów ludowych), a także w samym opisie tych miejsc, które są ukazywane jako eksplozja barw, połączenie rozmaitych odczuć zmysłowych[51]. Jest to synestezyjny ogląd świata, którego nie doświadczy w takim

[49] To zagadnienie zostanie rozwinięte w podrozdziale dotyczącym zielonego misterium.

[50] Takie ujęcia jest wyjątkowe w twórczości Leśmiana. Z reguły nie ma w niej bowiem „dekadenckich" przedstawień lasu. Czytelnik nie znajdzie w tych dziełach obrazów martwego, posępnego lasu, które z kolei były chętnie wykorzystywane przez innych młodopolan – np. w *Pieśni* W. Orkana, *Symfonii jesiennej* M. Wolskiej, *Lesie umierającym* W. Sterlinga, *Umarłym lesie* H. Zbierzchowskiego i *Posępnym lesie* S. Koraba-Brzozowskiego. Na przywołane tu utwory wskazał I. Sikora (zob. *Młoda Polska i okolice*, Zielona Góra 2009, s. 92-105).

[51] Te ujęcia mają wiele wspólnego z młodopolskimi przedstawieniami lasu wyrażanymi w poetyce impresjonizmu, przy wykorzystaniu elementów baśniowych. Wojciech Gutowski wyróżnił dwa warianty takich realizacji motywu: 1) leśne fantasmagorie jako tło fabuły poetyckiej baśni lub składnik onirycznej wizji (L. Staff, Bajka *o śmierci*; J. Kasprowicz, *Baśń nocy świętojańskiej*; T. Miciński, *Czarne xięstwo*, *Kain*,

stopniu czytelnik obu tomów baśni, niemniej las w nich zawarty ma wiele cech stycznych z tym balladowo-poetyckim obszarem.

Morze i wyspy

Stanisław Przybyszewski w manifeście *O „nową" sztukę* napisał: „Tak! Poza ciasnym kółkiem świadomych stanów naszego Ja jest ocean wewnętrzny, morze tajni i zagadek, kiedy się wichrzą dziwaczne burze, są tam kryjówki Sezama pełne nieprzebranych skarbów i cudów, i rzeczy w słowa nieujętych"[52]. Przybyszewski wskazał tu na dwa obszary: świadomość i podświadomość, przy czym ten drugi postrzegał jako tajemniczy i niejednorodny. Co ciekawe, autor manifestu posłużył się dwiema metaforami, akwatyczną i baśniową. Morze tajni – nieprzepastne *mare tenebrarum* – kryje w sobie jeszcze jakieś enklawy spokoju. Przybyszewski dostrzegł potrzebę baśni i jej miejsce w ludzkiej psychice. Jest to znamienny pejzaż psychologiczny, który znakomicie oddaje młodopolską uczuciowość. Odwieczna jest nie sama przestrzeń, lecz marzenie o niej. Na „morzu mroków" idealna wyspa zawsze symbolizuje arkadyjską krainę. Jest jednym z tych miejsc centralnych, podobnie jak centrum może być polanka w lesie czy ogród. Obraz wyspy będącej ekwiwalentem stanu psychicznego został wykorzystany np. w wierszu Antoniego Langego *Vaisseau-Fantôme*:

Senna – złocista wyspa. Na niej śród zieleni
Zamek. Na baszcie – jasna królewna – w okienku
Z oddali mię przyzywa białą chustką w ręku –
Pójdź – śpiewa – pójdź! tu ciszę znajdą potępieni[53].

Opisana jest tu sytuacja zawężania przestrzeni, symbolicznego schodzenia w głąb (świadomości): wyspa, baszta, okienko, królewna. Przestrzeń staje się mistycznym ośrodkiem psychiki. Ten pejzaż architektoniczny symbolizuje pejzaż wewnętrzny. Lochy

---

Baśń, *Powiało na mnie morze snów*), 2) rozbudowane obrazowo „zaczarowane lasy" skrywające tajemnicę, niezwykłą rzeczywistość (B. Adamowicz, *Kaskada*; T. Miciński, *W zaczarowanym lesie*; K. Tetmajer, *Zaczarowany las*). Zob. W. Gutowski, *Tajemnice młodopolskich lasów. O kluczowym symbolu poetyckim*, [w:] *Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszewska, Gdańsk 1997, s. 127.

[52] S. Przybyszewski, *O „nową" sztukę*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski. Antologia*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. 401.

[53] A. Lange, *Rozmyślania i inne wiersze*, wyb. J. Poradecki, Warszawa 1979, s. 125.

i baszty, miejsca ciasne, z zaułkami, wąskimi schodami mają zwykle sensy związane z nadświadomością lub podświadomością.

U Leśmiana natomiast przebywanie na wyspie jest kwestią chęci i siły fantazji. Przede wszystkim wyspa nie jest niczym stałym, więc tu poeta wychodzi poza archetypiczne rozumienie. Zresztą, za wyjątkiem *Przygód Sindbada Żeglarza*, obrazów wysp jest niewiele.

Wśród licznych otwartych przestrzeni w świecie poezji Leśmiana również morze jest rzadkością. Pojawia się w cyklu *Wobec morza* i w *Nieznanej podróży Sindbada-Żeglarza* i są to prawdopodobnie jedyne wykorzystania tego motywu przez poetę, oczywiście poza baśniami dla dzieci. Być może Leśmian wolał poetycko przetwarzać te obszary, które były bezpośrednio dostępne i które sam mógł zgłębiać i podglądać „od spodu", chociażby „leżąc na wznak na łące". Jego *mare tenebrarum* posiada inne, nieakwatyczne ekwiwalenty obrazowe – jest to kolejny dowód potwierdzający tezę, że Leśmian w twórczości poetyckiej nie tyle przetwarza mity, co szuka własnej drogi do mitycznej przeszłości.

Jednakże morze musiało się pojawić w *Przygodach Sindbada Żeglarza*. Autor i w tym wypadku nie poświęcił mu wiele uwagi jako przestrzeni. W literackich realizacjach tego motywu morze często jest przedstawiane jako żywioł tajemniczy i fascynujący, oznaczający też chaos i ogrom. Ta symbolika została wykorzystana w baśniach Leśmiana. Morze, podobnie jako nicości i otchłanie, wydaje się obszarem bezkresnym. W ten sposób „otchłań wodną" odbiera Sindbad:

> Płynąłem tak dzień cały, żadnych brzegów, żadnych lądów nie widząc przed sobą. Nic – tylko morze i morze, bez końca, bez kresu, bez granic. Nastała noc. Pociemniało morze, pociemniała naokół woda, w której przebywałem niesionych wichrem ślepym i bezrozumnym. Zamiast morza widziałem teraz ciemność bez końca, bez kresu, bez granic. Zdawało mi się, że nie woda, lecz ciemność wzbiera się pode mną, pieni się, szumi, ogarnia mnie i unosi, nie widomo dokąd. (PSŻ, 26)

Sindbad odczuwa przestrzeń bardzo… modernistycznie. Zanurzony w żywiole, jest niesiony przez wodę, zdany na jej łaskę. Morze wydaje się współodczuwać z bohaterem, dlatego też cisza morska potęguje stan odrzucenia Sindbada przez towarzyszy i jest jednocześnie złą wróżbą, która się sprawdza (statek tonie). Morze dla

głównego bohatera mimo wszystko okazuje się łaskawe, gdyż prędzej czy później trafia on na jakiś ląd. Każda z siedmiu przygód zawiera przynajmniej jedną wyspę. W pozostałej twórczości Leśmiana jest ich niewiele – badajże jedynymi są te z wiersza *Królewna Czarnych Wysp*, który to utwór z kolei nawiązuje do baśni wschodnich (konkretnie do *Opowiadania króla Wysp Hebanowych*).

Motyw wyspy jest równocześnie częsty w piśmiennictwie wszystkich epok[54] i daje się znakomicie zinterpretować jako jedna z odwiecznych tęsknot poetów, poprzez archetyp wysp szczęśliwych, utraconej arkadii – począwszy od wzmianek u Hezjoda, Pindara i Platona, a skończywszy na ubiegłowiecznych sielankach zaprzeczonych w poezji z czasów wojny oraz powojennych rozliczeniach z toposem idylli śródziemnomorskiej.

Wśród bogatej liczby literackich wysp szczęśliwych, utopijnych, utraconych, odzyskanych i innych, są też liczne przykłady w dziełach przeznaczonych dla dzieci. Jest to jedna z ulubionych przestrzeni w literaturze przygodowo-fantastycznej (*Podróże Guliwera*, *Przypadki Robinsona Crusoe* itd.).

W końcu – co ważne, w przypadku analizy *Przygód Sindbada Żeglarza* – mit wysp szczęśliwych zawdzięczamy żeglarzom, o czym pisał Ryszard Przybylski w eseju o Osipie Mandelsztamie: „Należy wszakże przypuszczać, że barwnym opowieściom marynarzy, znanym powszechnie z bujnej fantazji, wyszła naprzeciw ludzka tęsknota za szczęściem”[55]. Opowieści, które snują marynarze i inni bohaterowie z baśni Leśmiana, uzyskują więc nowy kontekst. Są nawiązaniem do tradycji (nie chodzi tu już tylko o orientalny pierwowzór), wyrażają odwieczną tęsknotę, a jednak jest tu pewne *novum*. Autor *Przygód Sindbada Żeglarza* w ani jednym przypadku nie przedstawił wyspy szczęśliwej czy też takiej, która miałaby cechy utopii społecznej. Arkadyjski mit został zdegradowany. Słowom marynarzy też nie wolno ufać – taka nauka płynie z historii z odbarwieniem Arminy. Ponadto pisarz, dystansując się do przedstawianych treści, niekiedy w groteskowy sposób ukazał istnienie słowa mówionego, które przechowuje i rozwija wiedzę o świecie, a równocześnie daje ujście tęsknotom czy potrzebom. Marynarze chętnie opowiadają i gdziekolwiek zawitają, pełnią funkcję

[54] Inni młodopolanie też bywali zainteresowani utraconymi przestrzeniami. Na przykład J. S. Wierzbicki napisał *Atlantydę*, który to utwór skrytykował Leśmian (zob. SL, 316-319).
[55] R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 14.

„przybysza z zewnątrz", który niesie zmianę, a w każdym razie jest zagrożeniem dla zastanego porządku. Takim żeglarzem jest właśnie Sindbad.

Pierwszą przestrzenią, mylnie wziętą za wyspę, jest grzbiet wieloryba. „Właściwą" wyspą, na którą trafia Sindbad, włada król Miraż. Pokrywają ją ogromne, zielone drzewa. Również w mieście dominuje ten kolor. Takie są pierwsze wrażenia Sindbada: „Widok tego miasta napełnił mię podziwem! Bruki, cegły domów, dachy, okna – wszystko było zielone, koloru fali morskiej. Zdawało mi się, że przez szkło zielone spoglądam" (PSŻ, 31). W tym też kolorze jest odzienie Miraża. Władca i jego córka przekręcają imiona, co ma poważne konsekwencje dla Sindbada. Historia z Hindbadem ponadto dowodzi, że nieprawdziwa, stworzona ze złej mocy postać świetnie nadaje się na męża królewny. Okazuje się, że na wyspie preferowana jest ułuda, bo nawet królewskie konie powtarzają ruchy Konia Morskiego; ich taniec jest odtwórczy.

Poznana również w tej przygodzie wyspa Kassel jest skalista i kamienna, a rządzi nią zły duch, Degial. Jej surowości dopełnia miarowy dźwięk mosiężnych gongów. Na tych dwóch przykładach już widać, że Sindbad nie jest w stanie naruszyć praw danej wyspy, choćby były one złe czy okrutne. Póki jest w danej przestrzeni, musi się jej podporządkować. Kamienne stworzenia z wyspy Kassel, którym monotonny rytm gongów odebrał życie, nie zostaną wskrzeszone; czary nie zostaną zdjęte, jak to się dzieje w wyspie rządzonej przez wiedźmę Alcynę w *Orlandzie szalonym* Ludovico Ariosta czy już w Leśmianowskiej baśni *O pięknej Parysadzie*... Również nie ma sposobu na pokonanie złego ducha. Degial rządzi wyspą według własnego uznania i podróżnik musi ponieść karę za swoją dumę i butę.

Wyspa z drugiej przygody Sindbada jest pustynna. Nie ma na niej nic prócz piasku i wielkiego jaja, którego wnętrze bohater wypija, by w nim zamieszkać. Kolejną wyspę pokrywają lasy i pustynie. Jest i wielki dąb, w jego wnętrzu znajduje się otomana Najdroższej. Następną, tym razem niewielką wyspę, porastają pokrzywy, a na jej środku wznosi się Góra Magnetyczna wraz z pomnikiem Kogokolwiek. Dużo ciekawiej prezentują się jej podziemia, gdzie mieszka Sermina. Zagrożeniem na kolejnej wyspie okazuje się osada karłów-ludojadów, ale jest i coś pozytywnego w tejże przestrzeni – ogród, po którym przechadza się Armina. Dużo wiadomo o wyspie rządzonej przez Pawica. Są na niej wzgórza i tajemnicze podziemia, a także urwiska, do których ciągnie Kaskadę. Mniej atrakcyjna jest wyspa tłuściocha. Pokrywają ją skały i z takiego też

tworzywa jest pałac. W szóstej przygodzie Sindbad trafia na ląd, który wygląda bardzo zachęcająco:

> Widok tych brzegów napełnił mię radością. Jąłem wiosłować pośpiesznie i wkrótce łódź moja uderzyła o zielone brzegi wyspy. Wyskoczyłem na brzeg. Stopy moje, stęsknione do lądu, z rozkoszą dotykały stałego gruntu. Wyspa była pokryta bujną roślinnością.
> Tysiące barwnych ptaków napełniło powietrze swym śpiewem. Pobiegłem wesoło w gęstwę leśną w tej myśli, iż znajdę tam pod dostatkiem owoców, którymi zaspokoję swój głód i pragnienie. (PSŻ, 188)

Podobnie jak na innych wyspach, tak i tu czai się jakieś zagrożenie. Na tej wyspie mieszka potworny Staruch Morski. Ponadto na brzegu śpi wielki król Mirakles, którego sen wizualizuje się w postaci niebieskiego, nieszczęśliwego miasta. Na kolejną wyspę Sindbad trafia już nie sam, lecz w towarzystwie Tarabuka i Chińczyka, a jest to Wyspa Szmaragdowa, zamieszkana przez okrutne żeglarki z Purpurowca.

Jak widać po tej pobieżnej charakterystyce, omawiane przestrzenie przede wszystkim nie są wyspami szczęśliwymi, aczkolwiek tajemniczymi i przynoszącymi nieprzewidziany bieg zdarzeń. Obszary te zwykle są określone jedną lub kilkoma cechami, decydującymi o ich charakterze. To sprowadzenie wyspy do paru wyznaczników przestrzeni sprawia, że wyspy w końcu stają się monotonne. Należy je zaliczyć do przestrzeni ograniczonych i na pewno nie otwartych, z uwagi na to, że każda jest konkretnie wytyczona przez linię morza i rządzi się własnymi regułami – stąd ich zamknięcie, konkretność, także ulotność. Gdyby to była realizacja motywu arkadii, Sindbad mógłby tęsknić za wyspą, a tak – wie, że morze oferuje mu wiele fantastycznych obszarów, póki sam nie zrezygnuje z ich poznawania. Baśniowa wyspa to przestrzeń chwilowej przygody, pozornej szczęśliwości. Mit przetworzony ulega destrukcji.

I tu kryje się też odpowiedź na pytanie, dlaczego odbiorca wierszy Leśmiana nie odnajdzie w nich analogicznych obrazów przestrzeni. Otóż, poety nie interesowały obszary w gruncie rzeczy statyczne, które nawet jeśli podlegają przemianom, to według raz na zawsze określonych reguł, pozwalają się poznać i dają pewność, że już niczym nie zaskoczą. W baśni autor przetworzył motyw arkadyjskiej wyspy, kilkoma

cechami nakreślając cudowne przestrzenie, które faktycznie są przygodą, ale nigdy nie są powrotem do pierwotnego stanu szczęśliwości.

Leśmian dramatyczniej wykorzystał ten motyw w *Nieznanej podróży Sindbada-Żeglarza*. Wyspa, podobnie jak jej mieszkanka, jest podwójnym, podlegającym zmianom cudem. Ma swoje odbicie, które „utwierdza" ją w istnieniu. Innymi słowy – opiera się na złudzeniu:

I wtedym ujrzał w mórz rozkołysaniu
Wyspę, skupioną w zadumy spowiciu
I w nieustannym nad głębiami trwaniu.

A spoczywała na własnym odbiciu,
Jak na obrzmiałym zielenią cokole,
Co widniał wszystek w podwodnym ukryciu.

Czy ona w górze – tym on był na dole:
W tych samych kwiatach tych samych owadów –
Lecz nieco inne – bo wodne swawole…

[…]

Z okrętem moim płynąc niepodzielnie,
Brnąłem w tych dziwów i snów grzęzawicę,
Oczarowany strasznie i śmiertelnie!...
(PZ, 107)

Wyspa jest pełna kwiatów, motyli, przeobrażającej się przyrody. Wszystko zmienia się na niej wraz z porą dnia, oświetleniem, nastrojem i tym, co dzieje się między kochankami. Mogłaby być idealna, gdyby nie to, że… nie istnieje. Podobnie jak Aniołowie – bohaterowie przepięknego cyklu czy przemądra Wasylisa, tak i ta wyspa jest czymś, czego nie ma. Jest tylko (aż?) jej pragnienie. Bohater przebywa w tej sferze urojeń, dopóki nie zrozumie, że „Na wyspie, kędy wśród gąszczów zieleni / Ja tylko jeden miałem kształt człowieczy!" (PZ, 128). Ułuda kończy się, a wyspa rozwiewa się i przepada – to jest punkt zbieżny między *Przygodami…* a *Nieznaną podróżą…* W obu przypadkach nie ma powrotu na wyspę. Każda tajemnica bowiem jest jednorazowa, poznanie ją unicestwia. Sindbad baśniowy zachowuje się jak pięknoduch wierny zasadzie, że na każdej wyspie czeka jakaś królewna. Sindbad poematowy z kolei

rozumie, ile kosztuje przebywanie w świecie ułudy i wybiera żywy świat – łąkę naprawdę pełną kwiatów, ptaków, motyli i pszczół. Tym warto się zachwycać – autor dał tego dowód, uposażając wyimaginowaną przestrzeń w atrybuty naturalnego obszaru. Innymi słowy: jeśli baśń będzie synonimem fantastycznego obszaru, to prędzej czy później nastąpi „odklęcie" lub chęć powrotu do znanej przestrzeni albo też wkradnie się jakiś element objaśniający baśniowy schemat. I w tym Leśmian okazuje się bardzo młodopolski. To literackie zjawisko wnikliwie opisała Anna Czabanowska--Wróbel. Analiza wielu przykładów pozwoliła na konkluzję, która jest bardzo trafna również w doniesieniu do autora *Nieznanej podróży Sindbada-Żeglarza*:

> Gdyby pozwolić sobie na upraszczające uogólnienie, to możemy skonstatować, że baśń opowiadana przez młodopolską poezję ukazuje dobrze nam znaną z bajki o śpiącej królewnie krainę poddaną mocy czarów, która początkowo wydaje się azylem, miejscem doskonałego schronienia przed cierpieniem, przed boleśnie raniącą rzeczywistością, wreszcie jej symboliczne odczarowanie, „odklęcie", jak w wierszu Leszczyńskiego, i powrót do życia w całym jego, właśnie baśniowym bogactwie i nadmiarze[56].

W przypadku Leśmiana ta dodatkowa, zawarta w poezji wyspa jest więc terenem jeszcze jednego doświadczenia z królewną, która wszystko rozumie, jest uległa i na tyle tajemnicza, na ile chce Sindbad. A jednak zostaje uśmiercona, bo w gruncie rzeczy nie o takie miłosne spełnienie będzie chodzić. Właściwa dziewczyna pozostanie zawsze w sferze niedostępnej. Odległa, widziana przez las lub spowita mgłą nigdy nie będzie czekać na wyimaginowanej wyspie, więc i wyspy nigdy nie będą dla poety bezpieczne. Zdecydowanie lepiej, by baśń działa się tu, w znanej przestrzeni (w lesie, na łące, w ogrodzie), niżby jej nie było tam (na wymyślonej wyspie). Ot, kolejny poetycki paradoks.

Wyspa jest więc terenem ułudy, z której trzeba sobie w końcu zdać sprawę. Staje się w ten sposób elementem mitu nie tyle zdegradowanego, co wyczerpanego. Prawdziwym terenem nowego mitotwórstwa stanie się natura.

[56] A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze…*, s. 122.

Varia przestrzenne i równanie światów

W omówionych typach przestrzeni często przewijają się miejsca zaklęte, obłąkane i cudowne. Są one wkomponowane w baśniową topografię lub też nagle objawiają się niczym świat równoległy, istniejący „tu", ale w jakimś magicznym oderwaniu. Szkatułkowe budowanie przestrzeni jest też związane ze wspomnianym już psychoanalitycznym wątkiem w c h o d z e n i a w g ł ą b. Takie dążenie do celu zostało zobrazowane na dwa sposoby. Po pierwsze, gdy przestrzeń wyłania się, to znaczy: wraz z jakimś działaniem nabiera formy i treści. Tak dzieje się z Sezamem i pałacem Serminy. W obu przypadkach magiczne słowo-zaklęcie sprawia, że przestrzeń, poczynając od szkicu, zarysu, coraz bardziej wizualizuje się przed oczyma bohaterów. Po drugie, w baśniach są i takie wędrówki, których etapowość wskazuje na zbliżanie się do celu. Tak porusza się Aladyn w podziemnej krainie; Parysada wie, jak będzie przebiegać droga na Górę Cmentarnicę; a najciekawszą trasę pokonuje Sindbad, by dostać się do Najdroższej – najpierw podróż w górę w szponach wielkiego skrzydlaka aż do dębu, w dziupli którego znajduje się ptasie gniazdo, dalej przez ciemny i długi korytarz prowadzący do pałacowego pokoju, gdzie spoczywa królewna.

Tak więc cudowna komnata może kryć się w drzewie, a Sezam w kamieniu, gdyż – jak zauważa jeden z bohaterów – w lesie „Najciekawsze bajki dzieją się w lesie". Ta uwaga dowodzi, że postacie są zorientowane w baśniowych regułach i zdają sobie sprawę, że ich świat jest otwarty na przeróżne fantastyczne elementy. Wezyr z baśni *Rybak i geniusz* stwierdza: „W dziwnych czasach żyjemy! Na każdym kroku albo cuda, albo dziwy, których nie można zrozumieć" (KS, 102). W innym miejscu pada taka uwaga: „Świat jest pełen czarów, zaklęć i tajemnic" (KS, 35). Do przestrzennych cudów będą należeć: Sezam i Kotlina Diamentowa, czyli takie obszary, które sami bohaterowie uważają za fantastyczne. Są one empatyczne i sprzyjają (bądź nie) temu, kto się w nich znajdzie. Najważniejszą ich cechą jest dynamiczność, tj. podleganie zmianom (np. Sezam raz jest, raz go nie ma), a ich „zawartość" jest cudownie ożywiana. Miejsca zaklęte – na tle pozostałych, jednorodnych, zarysowanych jedną barwą czy cechą przestrzeni – wyróżnia wielobarwność i migotliwość. Kolorowe elementy wypełniające Sezam i Kotlinę Diamentową oszałamiają błyskiem i migotem; przesuwają się przed oczami bohatera i jest to ruch zsynchronizowany – taniec. Tak wygląda Sezam:

> Co za cuda, co za dziwy ujrzał Ali Baba we wnętrzu cudownej jaskini! Ujrzał kufry napełnione dukatami, ujrzał całe stosy kamieni drogocennych, ujrzał drzewa koralowe i olbrzymie pnie zielonego malachitu. Ale to wszystko żyło i poruszało się nieustannie. Brylanty same przesypywały się z brzękiem i szmerem z jednej szkatuły do drugiej. Turkusy, niby krówki boże, zręcznie i zwinnie wpełzały na drzewa koralowe i sfruwały potem z gałązki na gałązkę. Rubiny razem z topazami kręciły się i wirowały po ziemi w jakimś dziwnym, rubinowo-topazowym tańcu. Dukaty, dzwoniąc w kufrach, bawiły się nawzajem w orła i reszkę – same podrzucały się w górę i same spadały do swoich kufrów, ukazując orła albo reszkę. (KS, 47)

Żywe kamienie swoim kolorem, ruchem i skrzeniem zachwycają bohatera. Sezam jest bezpieczny dla Ali Baby, ożywiony obszar rozpoznaje w nim godnego obserwatora. Sindbad natomiast obserwuje cud fascynujący i przerażający zarazem – taniec wężów. Przy konturowaniu obu przestrzeni, które mają pierwowzory w opowieściach wschodnich, autor starał się im nadać dynamiczny, ale harmonijny charakter.

W obu zbiorach baśni są i inne wyjątkowe miejsca znajdujące się w już omówionych konstrukcjach. Lasy czy wyspy mogą skrywać podziemia, czasem i na powierzchni dzieją się cudowne transformacje przestrzenne, a wszystko za sprawą obecnych w baśniach czarów.

Ciekawie zostały przedstawione podziemia. Sindbad schodzi do nich dwukrotnie. Za pierwszym razem są to pałace Serminy, za drugim – bohater zostaje pochowany żywcem ze zmarłą Kaskadą. Warto zatrzymać się przy drugim ujęciu. Sindbad trafia do miejsca, które można by nazwać podziemnym cmentarzem. Jest ono podobne do labiryntu, wypełniają je szklane trumny z ludzkimi szkieletami, a także sprzęty domowe: stoły, krzesła i szafy. I oto mamy baśniowy obraz tego, co stało się jednym z ważniejszych tematów poezji Leśmiana i co Michał Głowiński omówił w artykule *Zaświat przedstawiony*. Chodzi oczywiście o wyposażanie pozaziemskich czy pośmiertnych krain sprzętami z tego świata[57]. To meblowanie zaświata wiąże się z obawą przed pośmiertną pustką i jest próbą rekonstrukcji życia w nowej przestrzeni. W twórczości poetyckiej nabiera często tragicznego lub obłąkanego wymiaru, gdyż zwykle te rzeczy w zaświatowej przestrzeni są jak drwina z dokonanego już losu, wystarczy tu przywołać przypadek Don Kichota, który:

[57] Według Głowińskiego: „To stały motyw poezji Leśmiana, wyrażający się w dążeniu do sprowadzania zaświatowego światowego, zaziemskiego do ziemskiego. Stąd nieustanne próby meblowania zaświata" (*Zaświat przestawiony*, s. 286). Badacz, posługując się pojęciem „meblowanie", odwołał się do tradycji E. A. Poe, dobrze znanej Leśmianowi (Poe pisał o filozofii umeblowania).

Widzi zdradliwe skrzydła ułudnych wiatraków,
I – nieufny – uśmiechem szyderczym przesłania
Możliwość nowych błędów, snów i opętania.
(PZ, 267)

Najbardziej uporządkowanym zaświatem będzie ten, który Bóg ofiaruje Urszuli Kochanowskiej. Jednakże dom „kubek w kubek" jak Czarnoleski okaże się tylko powtórzeniem warunków ziemskiego bytowania pozbawionym najważniejszego – obecności rodziców. Bohaterka utworu musi na nich poczekać. W baśni o Ali Babie jest jeszcze ciekawy komentarz Morgany wyrażający nieco inny porządek pośmiertnych przestrzeni: „Słońce należy się żywym, a ciemność umarłym. Niech pan mój spoczywa w ciemności dopóty, dopóki nie pochowamy go na cmentarzu. Tam będą mu śpiewały ptaki i szumiały drzewa, bo i umarli lubią szum drzew i śpiew ptaków" (KS, 61). Ujęcia takich cmentarnych przestrzeni, nie mrocznych, lecz podlegającym siłom natury, znajdą się w poezji (zob. np. *Kocmołuch*, *Pierwsza schadzka*, *Kochankowie*, *Ballada o dumnym rycerzu*).

Tymczasem Sindbad opuszcza swój umeblowany zaświat dzięki Urgeli, którą wyswobadza ze szklanej trumny. Eteryczna lutnistka prowadzi bohatera do wyjścia, a jej grze towarzyszy przemieniające się światło. Muzyka jest drogą z krainy śmierci – jeśliby mówić o rozwinięciu czy nawiązaniu do mitu o Orfeuszu i Eurydyce[58], to nie w poezji, ale w tym fragmencie baśni jest najwięcej analogii. Poza tym utwory poetyckie Leśmiana zawierają kilka realizacji motywu podążania za kimś, zwykle za kochanką. W wierszu *W nicość śniąca się droga* kochanek mówi do swej partnerki: „Ty idź – pierwsza... Pójdę w ślad..." (PZ, 443). W *Dziejbie leśnej* Makary podąża za zmarłą dziewczyną. W *Ogrodzie zaklętym* poeta napisał: „Ach! idźcie wszyscy, idźcie ze mną / Ku niej – w krainę ponadziemną" (PZ, 88). Tytułowy ogród z tego utworu jest w pewnym stopniu poetyckim odpowiednikiem baśniowych ogrodów. Zaczarowany, obłąkany, niezbadany, „wzgórzami tęsknot otoczony" obszar to kraina „ponadziemna", ale usytuowana w jakiejś przełęczy, nad którą wiszą aniołowie. Kryje się w niej bezimienna królewna, „na wpół stworzona, wpół wyśniona". W baśniach z kolei w żadnym ogrodzie nie będzie czekać królewna, ale zwykle są to przestrzenie

[58] Tymoteusz Karpowicz dostrzegł nawiązanie do tego mitu w *Dziejbie leśnej*. Badacz porównał Makarego do Orfeusza, a dziewczynę nazwał pogańską Eurydyką. Zob. T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa*, s. 111.

zaczarowane. Tylko Parysada ma przydomowy ogród, pozostałe tego typu przestrzenie w jakimś stopniu charakteryzuje uporządkowanie. Trzy podziemne ogrody, po których przemieszcza się Aladyn, oddzielają drzwi wykonane z coraz to cenniejszego tworzywa. W ogrodach są drzewa porośnięte drogocennymi kamieniami, jest i element zakazany, którego młodzieńcowi nie można dotknąć pod groźbą śmierci – chodzi o mur porośnięty pleśnią. Ta konstrukcja przestrzenna jest kolejnym obrazowym ekwiwalentem schodzenia w głąb.

Ogród Chryzeidy przecinają aleje: cyprysowa, palmowa i krzewów różanych, z czasem jeszcze staje w nim świątynia z sarkofagiem. Ten sam ogród, tyle że w jednej baśni wcześniej (w *Rybaku i geniuszu*) jest określony jako „olbrzymi, gęsty, cudowny". Mieści się w nim pałac, w pałacu komnata, w komnacie tron, na którym uwięziony król cierpi, patrząc na nieruchome, rybie wzory. Podobnie skonstruowana przestrzeń (na zasadzie jej zawężania) została w utworze *W państwie zmierzchów*, gdzie kolejno jest mowa o podziemnym państwie, zamku, pokoju, tronie i siedzącej na nim postaci. Leśmian ponownie wykorzystał zasadę schodzenia w głąb.

Poza *Ogrodem zaklętym*, ogrody z poezji różnią się od tych baśniowych. O ile młodopolanie chętnie przedstawili dziwne i przedziwne ogrody, to dla Leśmiana była to jeszcze jedna zielona przestrzeń, którą rad był widzieć w słonecznej aurze. Na przykład w *Krzywdzie* ogród jako sfera życia został skonfrontowany z odczuciami podmiotu mówiącego pogrążonego w apatii i zwątpieniu. W wierszach z cyklu *W malinowym chruśniaku* jest schronieniem dla kochanków, w którym jednak miłująca się para czuje się śledzona. W *Schadzce* ogród przedłuża przestrzeń domu – drzwi i okna zostały otwarte, by przyroda stała się miejscem pieszczot. W *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* ogród został przedstawiony jako teren schadzki. W przywołanych utworach ogrody nie są zaklętymi przestrzeniami. Próbę wyczarowania ogrodu podejmie Leśmian dopiero w *Panu Błyszczyńskim* – wierszu niezwykle symbolicznym, w którym ogród to coś znacznie istotniejszego niż wizualizacja pragnień. Pomimo wysiłków Błyszczyńskiego zaklęcie nie działa.

W baśniach zaś działa zawsze, chyba że zostanie przekręcone (przypadek Kassima). Wszystkie magiczne formuły zwykle wprowadzają jakieś zawirowanie przestrzenne. Nagle wyłania się świat równoległy – w przypadku zaklinania, a przetwarza się obecny – gdy jest odczarowywany. O pierwszej sytuacji była już mowa (Sezam, Kotlina

Diamentowa). Ciekawie przebiegają metamorfozy odklętej przestrzeni. Na obecną rzeczywistość nakłada się zaczarowana do tej pory przestrzeń w *Opowiadaniu króla Wysp Hebanowych*. Ponadto zostaje zniwelowana przestrzeń, rozumiana jako odległość między danymi punktami. Kilka przypadków odklęcia zawierają też *Przygody Sindbada Żeglarza*. Trzy królewny z ostatniej przygody wracają do swojego naturalnego kształtu. Cała treść błękitnego snu króla Miraklesa znika, a w jej miejscu pojawi się nowa przestrzeń – sen purpurowy. Ten przykład dowodzi też tego, że sen może nabrać cech przestrzeni. Jest on miejscem spotkania Sindbada z Diabłem Morskim, także z Urgelę. W *Baśni o rumaku zaklętym* czarnoksiężnik komunikuje się z Firuz Szachem za pośrednictwem snu, który rządzi się odrębnymi regułami: „Udało mi się dzięki czarom zjawić się tobie we śnie. Ale czary owe i sam sen wymagają ode mnie, abym przemawiał do ciebie niejasno, niezrozumiale, dwuznacznie, mętnie, zawile, chwiejnie, niepochwytnie" (KS, 23).

Reasumując, przestrzenie typowe dla baśni: pałace, zaklęte wyspy, zaczarowane ogrody, których obecność w fantastycznej literaturze dla dzieci jest jak najbardziej uzasadniona, zostały zaanektowane przez poezję. Równocześnie obszary pojawiające się w poezji, w baśni uzyskały swój mniej groźny odpowiednik (chodzi przede wszystkim o krainy podziemne). Są więc miejsca wspólne w baśniach i poezji Leśmiana. Bez względu na podejmowany gatunek literacki, autor preferował przestrzenie otwarte, zaklęte, „obłąkane". Przeciwwagę dla nich stanowią zamknięte obszary: ubogie, szare domy czy bogate, jednolite pałace. Spośród wszystkich zielonych, często wiosennych miejsc wyjątkową rolę zawsze odgrywa las.

Warto jeszcze podkreślić, że powyższa typologia miejsc jest umowna, gdyż zabiegi dokonywane na czasoprzestrzeni prowadzą do zatarcia granic między światem a zaświatem, tym, co było, a tym, co jest. Zrównanie się światów ma dla interpretującego tę twórczość istotne konsekwencje, bowiem pozwala na traktowanie światów przedstawionych jako poetyckiego uniwersum. Niezwykle trafne dla podjętego tematu jest spostrzeżenie Edwarda Bonieckiego: „Zanim Leśmian przystąpił do pisania *Klechd polskich*, bajek dla dorosłych, zbadał swe zdolności artystycznego równania rzeczywistości i fantazji w bajkach dla dzieci […]. Równanie świata

i zaświatów miało być etapem następnym doświadczeń poety z magią słów”[59]. Sygnały tego istotnego równania zostały rozsiane i w baśniach, i w poezji. Między przestrzeniami gubią się rzeczy materialne i niematerialne. To, co w twórczości obiegowe (wątki, motywy, postacie), przemieszcza się w utworach, ale są i inne ślady „intertekstulaności przedmiotów”, które odnoszą się do relacji, w jakich pozostają poszczególne obrazy Leśmianowskiego świata. Na przykład piłka: Firuz Szachowi śni się głowa czarodzieja, którą młodzieniec gra jak piłką. Piłka zostaje też rzucona w zaświat w *Dziejbie leśnej*. Szklana trumna Urgeli posłuży Rusałce Leśnej. Ponadto w *Baśni o rumaku zaklętym* znalazł się tron wyjęty z Sezamu – czyli mamy tu do czynienia z kolejnym wędrującym bajkemem. Na tej zasadzie gubienia się (nie tylko przedmiotów) w czasoprzestrzeni Leśmian będzie też meblował zaświaty w swojej poezji.

Rzeczywistość snu

Literatura Młodej Polski pełna jest sennych istot, które egzystują na pograniczu jawy i snu (o spowolnionych postaciach napisał np. Franciszek Mirandola w utworze *My*). Oniryzm, podobnie jak baśniowość, stał się wręcz literacką modą, na którą wpływ wywarły badania z dziedziny psychiatrii i psychologii, poglądy Artura Schopenhauera, fascynacja religiami Wschodu, a także pisma Fryderyka Nietzschego, który w *Narodzinach tragedii* powiedział:

> Choć niewątpliwie z dwóch połów życia, jawy i snu, połowa pierwsza zda się nam bez porównania wyższą, ważniejszą, godniejszą, bardziej wartą życia, nawet jedynie przeżywaną: to jednak chciałbym mimo wszelkie pozory paradoksu, dla owej tajemniczej dna naszej istoty, którego zjawiskiem jesteśmy, stwierdzić właśnie przeciwną ocenę snu. […] Odwróćmy się na chwilę od swej własnej „rzeczywistości”, pomyślmy sobie swe istnienie empiryczne i istnienie świata w ogóle, jako każdej chwili wytwarzane wyobrażenie prajedni, to będziemy musieli uważać teraz sen jako pozór pozoru, zatem jako jeszcze wyższe zadowolenie prażądzy pozoru. Z tego samego powodu najwewnętrzniejszy rdzeń przyrody doznaje owej niewymownej rozkoszy z naiwnego artysty i naiwnego dzieła sztuki, które jest również „pozorem pozoru”[60].

[59] E. Boniecki, *Archaiczny świat…*, s. 54-55.
[60] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, tłum. L. Staff, Warszawa 1907, s. 35-36.

Zgodnie z tym poglądem przyznawano rzeczywistości sennej ogromne znaczenie. Maria Podraza-Kwiatkowska za zdobycze młodopolskiego oniryzmu uznała symboliczny charakter wizji sennych i wskazanie na podobieństwo między twórczością senną a twórczością artystyczną, wynikające stąd, że obie uzależniono od podświadomości[61]. Sen, jak dowodzi uczona, stał się synonimem wymarzonego ideału, przeczuć i zawiedzionych nadziei. Ponadto funkcjonował jako przedmiot antropomorfizacji i element splotów metaforycznych[62].

Leśmian w wykorzystaniach snu poszedł dalej. Jego ujęcie snu jest bardzo złożone i odmienne od rozumienia tej sfery życia przez zafascynowanych osiągnięciami psychiatrii młodopolan, którzy przedstawiali oniryczne światy, będące wizjami chorobliwej pracy umysłu. Tymoteusz Karpowicz trafnie stwierdził, że: „Sny Leśmiana mają wyraźną inwersję ontologiczną: albo sen zmierza w stronę rzeczywistości, albo rzeczywistość w kierunku snu”[63]. Strefa snu nie tyle jest przeciwstawiana jawie, co raczej obie rzeczywistości wchodzą w układ przestrzenny, stając się elementem „równania światów”. Sen nie jest rzeczywistością równoległą czy ucieczką od świata, lecz jego częścią. Doświadczenia, jakie dała autorowi baśń w tym zakresie, wykorzystał później w poezji.

W *Klechdach sezamowych* i *Przygodach Sindbada Żeglarza* sen pełni różne funkcje. W *Baśni o rumaku zaklętym* jest powidokiem tego, co już się zdarzyło. Firuz Szach śni o tym, czego doświadczył: „Przez całą noc śniła mu się księżniczka i rumak zaklęty, i smaczne potrawy na srebrnych tacach, i pokój purpurowy, w którym się właśnie znajdował” (KS, 19). Na tej samej zasadzie wypełnia się sen księżniczki: „Śnił się jej książę Firuz Szach, ale ponieważ książę nie zdążył jej jeszcze opowiedzieć o rumaku zaklętym, więc rumak zaklęty nie przyśnił się księżniczce” (KS, 20). Sen jest więc rzeczywistością powtórzoną, pozwalającą przeżyć ponownie to, co już miało miejsce na jawie. Bohaterowie dzielą się swoim snami, opowiadają je sobie i traktują tę sferę poważnie, więc gdy księciu śni się czarnoksiężnik, młodzieniec jest wsłuchany w nocne widzenie. Sny rządzą się własnymi regułami, mają swoją gramatykę, jak stwierdza czarnoksiężnik: ich wymogiem jest niejasność, zawiłość, chwiejność i nieuchwytność.

---

[61] M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 147.
[62] Tamże, s. 161.
[63] T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa*, s. 198.

Zdobyczą baśni, którą Leśmian przejął na użytek poezji, jest materializowanie się snów. Nabierają one cech realnych bytów, są trwałe i istnieją jako część przedstawionej rzeczywistości, pozostając równocześnie treścią opowieści. Oto historia jednego z czterdziestu zbójców:

> Widziałem też zaklętą krainę, gdzie panuje król Sen i królewicz Półsen. Gdy ludzie tej krainy zasypiają, nad głowami ich widać wyraźnie sny, które im się przyśniły. Sny te są trwałe i nie znikają wcale. Nad ranem, zbudziwszy się, każdy bierze swój sen za rękę i prowadzi do olbrzymiego złotego pałacu. Co noc nowe sny się rodzą i co ranek pałac nowymi snami się zapełnia. Sam byłem w tym pałacu i zaznajomiłem się z kilkoma snami. Jeden z nich był zupełnie błękitny i tak mi się podobał, że dotąd śni mi się w nocy i prosi, żebym wrócił do owego pałacu. (KS, 75)

Nic to, że relacja zbójcy może być zmyślona, konwencja baśni przecież wymaga, by wierzyć opowieściom. Być może zbójca widział sen króla Miraklesa z *Przygód Sindbada Żeglarza*? Królestwo baśni jest w końcu otwarte, dlatego również historie mogą się przenikać. Gród Miraklesa jest treścią jego snu:

> Położył się zasnął. I przyśnił mu się gród olbrzymi i tysiące poddanych, i piękna królewna Chryzeida, i pałace, i ogrody, i góry, i rzeki, i strumienie, i ptaki, i kwiaty, i drzewa. A cokolwiek śnił w sobie, to poza nim działo się na wyspie i dzieje się dotąd. Nie istnieje naprawdę, jeno dzieje się i dzieje bez końca. (PSŻ, 195)

Na tej samej zasadzie będzie funkcjonować Leśmianowska dziejba. Rzeczywistość, która „nie istnieje naprawdę", dzieje się w sferze wyobrażeń, ma swoją topografię, kształty, kolory i tajemnice, które wykraczają poza świadomość śniącego podmiotu. Stanowi kategorię wewnętrzną i zarazem zewnętrzną, baśniową krainę i zarazem senny koszmar. Sen króla Miraklesa jest znużony „wieczną ślepotą" – jak gdyby potencjał tego, co miało być wieczne, uległ wyczerpaniu. Chryzeida i jej poddani są jak młodopolscy somnambulicy, a ich jedynym pragnieniem staje się nieistnienie. Pogrążeni w letargu czują smutek i tęsknotę, jak snujące się postacie ze wspomnianego wiersza Mirandoli. Ich los wyraża strach przed wiecznością, która wyklucza wolność. Zniknięcie jest lepsze niż poddaństwo nie swoim uczuciom.

W *Przygodach Sindbada Żeglarza* jest jeszcze jedno ciekawe wykorzystanie snu – jako miejsca spotkania z Diabłem Morskim. Jak już stwierdzono, postać ta wyraża

ukryte pragnienia Sindbada, tylko pozornie jest jego przeciwnikiem. Można w nim dopatrywać się alter-ego głównego bohatera, dlatego też jego przyjście we śnie jest zasadne – w stanie uśpienia dochodzi do głosu podświadomość. Sindbad wie, że Diabeł jest częścią snu, ale chce uwierzyć w jego słowa, więc opowieść urzeczywistnia się. W baśni jest to możliwe, w poezji natomiast urzeczywistnienie pragnień będzie trudniejsze lub niemożliwe. Po raz kolejny autor przedstawił tu sen jako obszar, którego zawartość jest bytem niezależnym od śniącego podmiotu. Diabeł Morski komunikuje Sindbadowi: „Co do mnie, uważam, iż mi nic innego nie pozostaje, jak usunąć się dyskretnie z twego snu, w który nie wierzysz. Jedyny to bowiem odwet, na jaki może się zdobyć każdy sen: przestać się śnić temu, kto weń nie wierzy" (PSŻ, 87). Na tej zasadzie opiera się byt Urgeli:

> Nie jestem. Nie ma mię wcale. Nie istnieję. Nie umiem istnieć. Umiem się tylko śnić tym, którzy są snu spragnieni. I oto teraz śnię się tobie. […] Będę się tobie odtąd śniła wiernie, posłusznie i dozgonnie. Będę ci we śnie grała na mojej lutni pieśni rozmaite. A lutnia moja jest dziwna: dość pieśnią wzruszyć jej struny, aby żarzyły się blaskiem rozmaitym, który wszelkie mroki rozwidnia. (PSŻ, 149)

Ta baśniowa postać ma wiele wspólnego z Rusałką Leśną z baśni mimicznych. Obie bohaterki muszą zmierzyć się z realną rywalką, lecz z odmiennym skutkiem. Rusałka Leśna odnosi zwycięstwo – poezja triumfuje nad trudną rzeczywistością. W przygodzie Sindbada staje się inaczej. Córka tłuściocha, Stella, rozszarpuje to, co nieuchwytne. Rzeczywistość, uosabiana przez tę postać, niszczy eteryczny sen. Taka nierówna walka przeciwników, z których jeden jest niewidzialny, została powtórzona w balladzie zatytułowanej *Migoń i Jawrzon*.

Powyższe przykłady wskazują, że sen ma swoje prawa i ich znajomość pomaga w rozumieniu, co komunikują. Sen jest przepowiednią lub poradą, albo w sposób niedosłowny opowiada o tym, co się działo lub dzieje w opuszczonych miejscach (psychologia posłużyłaby się tu terminem: telepatia). Największym baśniowym śniarzem jest Sindbad; świetnie rozumie on gramatykę snu: „Nie wierzę, iż sen spełnia się dosłownie, ale wierzę w to, iż spełnia się w przybliżeniu i z przeróżnymi odmianami, których wymaga rzeczywistość i jej niezłomne prawa" (PSŻ, 179). Sen przemawia językiem zdeformowanym, symbolicznym i – co najważniejsze – pozostaje w zależności

z tym, co rzeczywiste. Te reguły w baśniach są oczywiste, a nawet wyartykułowane, w poezji natomiast spektrum wykorzystania snu jest większe.

Sen stanowi jedno z kluczowych słów w twórczości Leśmiana. Jak wskazał Michał Głowiński, funkcjonuje ono jako określenie stanu, czynności, komponentu podmiotu, elementu natury. Sen bywa urzeczowiony, istnieje jako przyczyna działań, sam także może być twórcą. Badacz zaznaczył też użycie tego wyrazu na oznaczenie opowieści (*Sen wiejski*), przedmiotu wiary (*Dziewczyna*) oraz jako przeciwstawienie jawy lub synonimu wieczności[64].

Sen jest motywem, tematem lub zasadą kompozycyjną wielu wierszy. W sposób szczególny wiąże się z naturą: „W małych mitach, zbudowanych wokół snu natury, mieszają się wszelkie kategorie czasowe i przestrzenne, powstaje jakby nowa rzeczywistość"[65]. W wierszach, które można nazwać, zgodnie z określeniem Głowińskiego, „małymi mitami" zaciera się granica między jawą a snem, sen zostaje zwielokrotniony lub sny różnych podmiotów zderzają się ze sobą. W rezultacie nie wiadomo, co jest czyim snem. Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, gdy zostaje wprowadzony „sen we śnie". Dla przykładu: w *Zmorach wiosennych* dziewczynie śnią się: wilkołak, dwaj rycerze, trzej aniołowie, „śpiew, pląsy i wszelki ptak i zwierz! / I miecz i krew i ogień" (PZ, 19). Sen dziewczyny i ona sama są wizją poety – jego snem: „Ja jestem las ten cały – las cały aż po skraj!". Sen wydaje się „samodzielny", lecz ma swego „właściciela" – analogicznie jak niebieski sen Miraklesa z szóstej przygody Sindbada.

Sen ma związek ze śmiercią. Mitycznie bliźniaki, Hypnos i Tanatos, łączą się w literaturze wszystkich epok. Leśmianowskie baśnie tę zależność delikatnie przemycają, przy czym śmierć nie dotyczy tylko tego, kto śni, lecz i samego snu. Sindbadowi nie udaje się zatrzymać Urgeli ani zachować Chryzeidy, która też jest treścią snu. W poezji sen również łączy się z problemem śmierci. Jest oswajaniem z tym traumatycznym tematem, przeczuciem pośmiertnego losu lub też całkowitym zniknięciem świata – w drugim wypadku „równanie światów" jest niemożliwe. Kilka przykładów:

---

[64] M. Głowiński, *Leśmian – sen*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony*, s. 205-217.
[65] Tamże, s. 213.

Dwa ciała w mroku! Nie bój się, nie!
Wraz z tobą ginę z tym samym śnie –
Powrót (PZ, 239)

Przyjdzie noc o źrenicach zaświatowo łanich
I spojrzy – i zabije... Polegniem – snem czynni...
Jak to? Więc musim umrzeć tak samo jak inni?
Jak ci – choćby z przeciwka?... Pomódlmy się za nich...
Nad ranem (PZ, 315)

Śniło mi się, ze zanika treść kwiatów wątpliwa,
I że ogród, istnienia zlistwionego syt –
Ginie, szepcąc twe imię, dziewczyno wróżb chciwa –
A śmierć szarpie na strzępy twój spieszczony byt.
Sen (PZ, 415)

Już nic nie widzę – zasypiam już
W ciszy i w grozie.
Znika mi słońce w załomach wzgórz,
Bóg znika – w brzozie...
Niewiara (PZ, 426)

Poeta pyta o to, gdzie podziewa się świat po zamknięciu oczu. Lęk przez utratą świata wkrada się nawet w treść snu. Myśl o zanikaniu świata, obojętnie czy dotyczy podmiotu zasypiającego czy już śniącego, jest bolesna. Tym samym baśniowy wątek ulega odwróceniu. W twórczości Leśmiana granica między snem a jawą często ulega zatarciu. Działania czynione we śnie dają efekty w „rzeczywistości" (por. *Róże* czy *Zmierzchun*). Sytuacja wykraczająca poza śniący podmiot zostanie przedstawiona w utworze *W pałacu królewny śpiącej.* Groteskową opowieść o „snu zarazie" można odczytywać jako antybaśń.

Sen funkcjonuje jako kategoria przestrzenna i zarazem synonim zaświata, np. świerszcz z *Wołu wiosnowatego* „wzniósł nogę – na baczność, a drugą – w sen dłuży…", zaś tytułowy wół „Gdzie się zjawił – tam zawsze tkwił w snów bezokolu" (PZ, 383).

Powyższe przykłady dowodzą, jak szerokie zastosowanie w twórczości Leśmiana miał sen. Funkcje pełnione w baśniach zostały powtórzone i rozszerzone w poezji. W Leśmianowskiej koncepcji sen jest tyleż bliski życiu, co śmierci. Zwielokrotnianie snu (na zasadzie „snu we śnie") lub nagłe odwrócenie perspektywy, tak że śniący staje się śnionym, sprawia, że granice między przestrzeniami są zatarte. Sen jest kategorią

paradoksalnych możliwości; oznacza otwarcie na świat i zaświat; odnosi się do rzeczywistości i tego, co transcendentne; jest wiecznością i nicością. Stanowi wielką niewiadomą w „równaniu światów", bowiem nie wiadomo, czy dąży w nieskończoność, czy jest równy zeru – taka właśnie jest sytuacja Don Żuana, który: „»Śpi snem wiecznym...« Snu nie ma i nigdy nie będzie!" (PZ, 506).

Wędrówki a problem bezdomności

Literatura powszechna zawiera wiele rozmaitych realizacji motywu wędrówki i wędrowca. Podróże odbywają bohaterowie najstarszych eposów, mitów i podań. *Homo viator* pojawia się w piśmiennictwie wszystkich epok na wiele sposobów: alegorycznie, fantastycznie, realistycznie itd.[66] Ten odwieczny motyw jest też obecny w literaturze dziecięcej – i początkowo owe podróże „Odyseuszowego syna" (bo i tak można nazwać dziecięcego bohatera przemieszczającego się w przestrzeni) mają walor dydaktyczny, jak na przykład *ad usum Delphini* napisane *Podróże Telemaka* (1697) Françoisa Fenelona. W baśniach i powieściach fantastycznych czy przygodowych zwykle te wędrówki łączą się z prezentowaniem nowych, pierwotnych lub cudownych światów. Wystarczy tu powołać się na klasykę literatury dziecięcej, do której należą *Podróże Guliwera* (1726) Jonathana Swifta i *Przypadki Robinsona Crusoe* (1719) Daniela Defoe.

Wędrówki, które są istotnym składnikiem Leśmianowskich baśni, rozpatrywane jako element fabuły będą oczywiście mieć dużo wspólnego ze wschodnim opowieściami – tam należy dopatrywać się fabularnego kośćca podróży Sindbada czy Firuz Szacha. Jednakże, jeśli chodzi o sposób przedstawienia – naturalnym kontekstem będą tu książki dziecięce, a jeśliby mówić o tym, co kryje się w sferze sensów naddanych, to warto przyjrzeć się młodopolskim realizacjom motywu wędrówki i wędrowca oraz tym zawartym w poezji Leśmiana.

[66] Posługując się przykładami wspomnianymi przez Michała Głowińskiego: „Wystarczy wymienić wędrówki z klasycznego eposu (ich tradycyjnym składnikiem była katabasis, czyli zejście do podziemi) czy wędrówki ze starożytnego romansu awanturniczego. Następnie – średniowieczną wędrówkę alegoryczną, która tylko z pozoru była ruchem w zwykłej przestrzeni, w istocie zaś stanowiła podróż w świecie wartości i zreifikowanych wyobrażeń, ukonkretnionych abstrakcji; przestrzeń przestawała tu być w istocie przestrzenią, stawała się przede wszystkim przekaźnikiem treści moralnych i religijnych. Wreszcie wymienić można wędrówkę romantyczną, inną od poprzednich, polegającą przede wszystkim na szukaniu siebie, a także – miejsca dla siebie" (tegoż, *Zaświat przedstawiony*, s. 289-290).

Przede wszystkim atrakcyjność tego motywu w literaturze dziecięcej wynika stąd, że poprzez prezentowanie rozmaitych przestrzeni i zarazem waloryzowanie ich można łatwo udowodnić truistyczne twierdzenie, że podróże kształcą. Zresztą dydaktyzm nie musi być wcale aż tak ostry, bowiem już sama podróż pozwala bohaterom nabyć doświadczenia, dojrzeć, a przez to wyciągnąć jakąś naukę, wszak tradycyjne baśnie muszą posiadać morał.

Jeszcze u schyłku XIX wieku ukazywała się w „Wieczorach Rodzinnych" *Atlantyda* Zofii Urbanowskiej – powieść w odcinkach przeznaczona dla młodszych czytelników, swoiście kontynuująca tradycję opisywania przypadków panów: Doświadczyńskiego i Zdarzyńskiego. Motyw drogi na usługach dydaktyzmu też zastosował Wacław Sieroszewski w *Darach Wiatru Północnego* (1910). Jak widać, także młodopolanie prezentowali dzieciom utopijne krainy. Niedługo później ukazały się *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* Leśmiana, w których wędrówki są przedstawiane w duchu czasów, ale bez żadnego dydaktycznego zacięcia, podobnie jak to ma miejsce w poezji tejże epoki.

Sindbad, Ali Baba, Firuz Szach, Aladyn, czyli prawie wszyscy główni bohaterowie baśni dla dzieci, prezentują podobne podejście do życia. Z perspektywy baśni można mówić o chęci poznawania świata, podejmowania wciąż nowych przygód. Wymienieni młodzieńcy nie są herosami, trudno ich nazwać wybitnymi jednostkami. Mają za to podobny stosunek do otaczającej rzeczywistości – cechuje ich niecierpliwość w smakowaniu świata i otwartość na to, co może im on zaoferować. Ich powierzchowność jest nieistotna, gdyż odbiorca towarzysząc danemu bohaterowi, może z jego punktu widzenia przyswajać świat. Nieważne okazują się cechy fizyczne, wiek czy status tych bohaterów, gdyż są oni jedynie baśniowymi kostiumami dla konstrukcji archetypicznej, jaką jest *homo viator*. Każdego z nich przecież można nazwać człowiekiem w drodze, człowiekiem poszukującym, odbywającym wędrówkę pełną przygód. Są to konstrukcje, które pozwalają się omówić jako realizacje archetypu, gdyż reprezentują stałą postawę wobec świata. Takie *constans* jest przeciwwagą dla wszystkiego, co podlega metamorfozom (a przemianom podlega niemalże wszystko, od postaci po czasoprzestrzeń). Leśmian użyczył im cech tej konstrukcji psychicznej, którą ma podmiot wielu jego wierszy, żeby nie powiedzieć – on sam.

Baśniowi bohaterowie, jak Odys, realizują archetyp „wędrowca dośrodkowego", tzn. celem wędrówki okazuje się dom (autor nie podkreśla tego faktu, lecz wynika on z baśniowej konwencji) i w momencie, gdy do niego powrócą lub go założą, baśń się kończy. Zupełnie inaczej w poezji, gdzie wędrówka ma bardziej dramatyczny wymiar, jest odwieczna i wieczna zarazem. Jej potencjał czasowy bywa przyczyną frustracji, ale z drugiej strony pozwala trwać.

Odbiór baśni ma zwykle charakter inicjacyjny; chodzi przede wszystkim o doświadczenie, które można porównać do obrzędów przejścia (tzw. *rites de passage*). Bohaterowie baśni pod koniec opowieści nie są, mówiąc kolokwialnie, mądrzejsi życiowo, niemniej wartością jest samo poznanie baśni, uczestniczenie w niej.

Inną perspektywę poznawczą (głębsze spojrzenie na świat cudowności) reprezentuje bohater, a zarazem podmiot mówiący *Nieznanej podróży Sindbada--Żeglarza*. Poemat opowiada historię, która zostaje zbudowana na kanwie schematu znanego z baśni dla dzieci: przybycie na wyimaginowaną wyspę, spotkanie z królewną, perypetie miłosne, opuszczenie wyspy. Jednakże w tym wypadku nie jest to historyjka dla dzieci, lecz utwór o dramatycznym, wpisanym w postawę twórczą Leśmiana, wyborze: świat łatwej cudowności czy marzenie nawet nie o realnej dziewczynie, lecz tej należącej do świata pierwotniejszego, do którego dotarcie jest możliwe przez kontemplację natury. Po raz kolejny świat cudowności jawi się jako „wprawka" do ukrytego, pierwotnego obszaru. Sindbad składa pokłon naturze i to ona stanie się dla niego drogą poznania. Leśmianowski *homo viator* zechce zbadać zieloność samą w sobie i w ten sposób odnaleźć swoje miejsce w świecie. Trud podróży podejmuje nie tylko człowiek. Wszak to, co z niego zostaje, też miota się po świecie-zaświecie. Może zasadnym byłoby wykreślnie *homo* z użytego frazeologizmu, Leśmian bowiem w poezji nie tyle zajmuje się człowiekiem wygnanym z Raju czy interpretuje po raz kolejny historię Odysa, co sytuuje istnienie w pierwotnym chaosie, który nie stał się jeszcze przedmiotem zainteresowania Boga. Podróżnik nie wie, do czego ma wrócić, gdyż – paradoksalnie – jeszcze tego nie zna, czy też jeszcze nie znalazł tego w swej n i e p a m i ę c i .

U Leśmiana przedstawienia zagubionych w przestrzeni jednostek nie są przejawem dekadentyzmu, jak to często bywało u innych młodopolan[67]. Poetycką wręcz modą stały się wówczas ujęcia zabłąkanych dusz, tęsknic, smętnic czy myśli[68]. Podobne postacie są też w utworach Leśmiana i choć nieraz ich wędrówka nabiera dramatycznego wymiaru, to nie jest to jednak wyraz nastrojowości *fin de siècle*'u. Leśmianowski świat przedstawiony bywa tożsamy z zaświatem przedstawionym, a rzeczywistość jest wypełniona tym, co już było, i tymi, których już dla świata żywych pozornie być nie powinno[69].

Tragiczne osamotnienie w szukaniu rzeczy i spraw najważniejszych, bo ostatecznych, jest spotęgowane często wyrażonym poczuciem niepewności i zagubienia. Cykl *Postacie* można interpretować w ten sposób. Podmiot mówiący w *Dokoła klombu* w samo południe doświadcza obecności innych istot, które nie mogą znaleźć ukojenia. Równocześnie jest im blisko do baśniowych postaci wypełniających świat ballad i baśni dla dzieci. To właśnie doświadczenia postaci o charakterze mediów, których obecność w świecie ballad i baśni jest uzasadniona, zostaną następnie przeniesione do liryków intymnych.

Jedno z najwspanialszych wykorzystań motywu drogi zawiera *Podlasiak*. Bezdomni bohaterowie tej klechdy idą „bez kierunku" aż do momentu spotkania dębowego upiora. Niczego im nie brakuje prócz pieszczoty, ale muszą sobie to uświadomić, podobnie jak żyjącej beztrosko Parysadzie zaczyna czegoś brakować, dopiero na skutek dowiedzenia się, że pewne cuda istnieją na świecie. Parysada świetnie wie, co chce zdobyć, a w *Podlasiaku* niemająca celu wędrówka doborowego towarzystwa

---

[67] Jak stwierdził Kazimierz Wyka: „[...] wynikiem uczuciowości modernistycznej, przefiltrowanej przez wszystko, co rzeczywistość przynieść może, jest rozproszenie wewnętrzne, zatrata norm przewodnich, niepewność celów. Jakże częstym i jakże znamiennym jest tu obraz drogi, wiodącej nie wiadomo dokąd, czy rozdroża, na których wędrowiec modernistyczny trwa zafascynowany tym, że wolno mu nie wybierać drogi, że w nieoznaczonym rozdrożu uczuć wolno mu widzieć swoją wyższość" (tenże, *Modernizm polski*, Kraków 1959, s. 40-41). Zob. też H. Filipkowska, *Tułacze i wędrowcy*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej*, Kraków 1977, s. 15-16. Zdaniem tej badaczki, wędrówkę można uznać za jeden z symboli-kluczy młodopolskiej poezji.

[68] Zob. H. Filipkowska, dz. cyt., s. 15-23.

[69] Dlatego też u Leśmiana wędrówka ma sens metafizyczny, na co zwróciła uwagę Anna Sobieska: „[...] jest to przecież poszukiwanie istoty istnienia, życia, substancji, rzeczy, czasu i wieczności. Leśmianowską wędrówkę cechują najczęściej rysy kontemplacyjne, jest metaforą tęsknoty za zjednoczeniem, za odnalezieniem i posiadaniem tego, co stanowi cel ostateczny kontemplacji i [...] często upodabnia się do stanu zwanego visio beatifica, w znaczeniu tego rodzaju widzenia, jakie dostępne jest śmiertelnikowi dopiero w życiu wiecznym, nie na ziemi" (tejże, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005, s. 76-77).

przekształca się w podróż po jeden pocałunek. Nie dochodzi do zrealizowania marzenia i kaleki wracają do swojej podróży „donikąd". Co prawda ich przygoda kończy się przywróceniem *status quo*, ale to właśnie wędrówka, dająca asumpt nieprzewidzianym wydarzeniom jest przeznaczeniem obu kalek. Kulawiec i ślepiec poruszają się po zaświatach, czego sami nawet nie zauważają (świetny przykład „równania światów"). Podobnie „kalekujące" istoty z ballad często niezauważalnie wkraczają w zaświaty, by odnaleźć to, czego odmówił im „normalny" świat – ich wędrówka nadal trwa, tyle że w bardziej sprzyjających warunkach. Zaświat jest otwarty dla „ludzkiej miazgi" – Marcina Swobody oraz dla dwójki nietypowych kompanów z *Żołnierza*, którzy „doskoczyli do samego nieba!" (PZ, 211). W Leśmianowskiej koncepcji pośmiertnego żywota Bóg chętnie przyjmuje wszelkie chrome kształty ludzkie. Gorzej z tymi, którym dobrze było na świecie i którzy w zaświatach szukają elementów znanych z ziemskiej egzystencji. Stąd ujęcia zagubionych duchów, błąkających się po śmierci w realnych i nierzeczywistych przestrzeniach. Głównym sposobem przemieszczania się po zaświatach jest błądzenie[70] i niekiedy trwa ono całą wieczność. Na przykład Oddaleńcy z utworu *Wobec morza* raz zgubiwszy się wśród szlaków, nie mają już szansy na powrót. Morze zaś otwiera perspektywę nieograniczonych podróży – tak też jest przedstawiana ta przestrzeń w baśniach. Jedyną niemożliwością jest powrót, Oddaleńcy – *nomen omen* – mogą się tylko o d d a l a ć. Zupełnie inaczej niż u baśniowego Sindbada, który zagubiwszy się na morzu, zawsze trafia na jakąś wyspę. Jest to, tak częste w utworach dla dzieci, ryzyko kontrolowane.

Ruch baśniowych bohaterów zwykle odbywa się po zaklętych drogach, które już same przez się są gwarantem nieprzewidzianych wypadków. Na początku *Baśni o rumaku zaklętym* pojawiło się takie porównanie:

> […] nieuważnemu i nieostrożnemu słuchaczowi łatwo zabłąkać się w tej baśni tak samo, jak się pewien chłopiec zabłąkał w lesie czarodziejskim. O północy wszystkie ścieżki i drogi tego dziwnego lasu zaczęły ze śmiechem skakać i pląsać i – rozpląsane – uciekały przed chłopcem, ile razy chciał na jedną z nich nastąpić nogą, ażeby po niej wrócić do domu (KS, 7)

[70] Pisał o tym Jerzy Sławomir Wasilewski w artykule *Po śmierci wędrować. Szkic z zakresu etnologii świata znaczeń*, „Teksty" 1974, nr 4 (46). Temat podjął też Paweł Zając, ale w odniesieniu do wierzeń ludowych Huculszczyzny w publikacji *O zaświatach niedalekich i cudach nienadzyczajnych. „Nadprzyrodzone" w kulturze ludowej na przykładzie Huculszczyzny*, Kraków 2004.

A w taki sposób rozpoczyna swą podróż Bachman z baśni *O pięknej Parysadzie…*:

> Jedzie Bachman, jedzie tam, gdzie droga wiedzie. Jedzie, kroku nie zwalniając ani z drogi nie zbaczając. Mija puste błonia i mówi do konia:
> – Biegnij, koniu bułany, przez łąki i przez łany, przez jary i przez światy. Biegnij drogą zaklętą, sennym zielem porośniętą, pełną ciszy i milczenia, i dziwnego przeznaczenia.
> Koń słyszy słowa Bachmana i rozumie jego mowę. Biegnie po drodze zaklętej bez znużenia, bez zmęczenia, bez przystanku, bez wytchnienia.
> Droga przed nim pusta i bezludna, jeno coraz bardziej zaklęta.
> Taka zaklęta, że aż strach bierze, a w oczach ciemno się robi, choć słońce świeci na niebie. Lecz Bachman jest odważny i strachu nie czuje. Przyjemnie mu i wesoło biec po drodze zaklętej! (KS, 194)

Zaklęte drogi czy miejsca często pojawiają się twórczości Leśmiana. W poezji zwykle ukazywane postacie nie mają wyboru – po prostu znajdują się w danej przestrzeni i tęsknią już do innej bądź pragną większego zespolenia się z miejscem – tak jest w przypadku podmiotu wierszy wyrażających zachwyt naturą. Otwarcie się na przestrzeń będzie istotne we wszystkich ujęciach wędrówki. Taka postawa jest znamienna dla Sindbada. Podobnie jak w innych literackich (młodopolskich, w tym Leśmianowskich) realizacjach tego motywu, tak i tu podróż przebiega w zasadzie bez wyraźnie sprecyzowanego kierunku, gdyż jest zorientowana na dowolną baśń-wyspę.

Ciekawe jest symboliczne znaczenie takiego typu wędrówki: „Wyspa, do której dociera się jedynie za pomocą żeglugi lub lotu, jest w całym tego słowa znaczeniu symbolem duchowego centrum, a ściślej: pierwotnego centrum duchowego”[71]. Na taką możliwość interpretacji podróży Sindbada wskazała Anna Czabanowska-Wróbel. Każda z siedmiu przygód to kolejny stopień poznania i duchowego wtajemniczenia. Będą to: 1) fizyczna odrębność, 2) emocje, 3) inteligencja i wyobraźnia, 4) intuicja i nieświadomość, 5) wola, 6) duchowość oraz 7) życie[72].

Nie wchodząc w aż tak psychoanalityczne odczytania konkretnych przygód, odbiorca baśni może odnieść wrażenie, że Sindbad nie wyzbywa się młodzieńczej naiwności. Bohater w zasadzie niczego nie żałuje. Czy uczy się czegoś? Nabywa doświadczenia w miłosnych perypetiach, lecz nadal z tą samą łatwowiernością daje się

[71] J. Chevalier, A. Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1987; cyt. za: A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze…*, s. 223.
[72] Zob. tamże, s. 222-223.

podejść Diabłu Morskiemu. Jego podróże mają nie do końca „hedonistyczny" wymiar – co prawda służą zaspokojeniu jednostkowych pragnień, ale nie chodzi tu tylko o przyjemne odczucia, lecz o pełnię doznań. Przed kolejną eskapadą stwierdza: „Znów zapragnąłem przygód niespodzianych, chociażby te przygody miały mi przynieść smutek i nieszczęście" (PSŻ, 53). I w tym sensie Sindbad reprezentuje modernistyczne podejście do podróży. Nie sam Diabeł Morski, ale żądza doznań, którą potwór uosabia, jest przyczyną wszystkich wypadków. Nieznajoma wyspa, dziewczyna czy zjawisko są intrygujące, póki nie zostaną poznane. Co niesie za sobą namowa Diabła?

> Opuść prędzej swój pałac i pożegnaj wuja.
> Czyż nie nęci cię okręt, co po morzu buja?
> Czyż nie wabi cię podróż dziwna i daleka?
> Cud nieznany w nieznanej podróży cię czeka.
> Czeka cię bajka senna w zaklętej krainie
> I Królewna stęskniona, co z urody słynie.
> I skarby, i przepychy, i dziwy, i czary!
> (PSŻ, 13)

Opuszczenie domu jest w tym wypadku uwolnieniem się od przyjemnego, łatwego, ale i monotonnego życia. Pragnienie podróży w nieznane targa Sindbadem za każdym razem, gdy wróci do domu. Dom jest tu konfrontowany z nieznanym światem. W przypadku wielu baśni opuszczenie rodzinnej przestrzeni ma bardzo symboliczne znacznie, wędrujący po świecie bohater wynosi z domu pewne wartości, które zostaną zweryfikowane przez rozmaite doświadczenia. Figura domu jest więc obecna w działaniach baśniowych postaci. W licznych realizacjach tego wątku dom jest punktem wyjścia i zarazem dojścia – bohater wraca dojrzalszy, wie, kim jest i czego oczekuje od życia. Jak napisała Joanna Papuzińska:

> Kompozycja baśni literackiej przewiduje, aby bohater, opuściwszy dom, również do domu wracał, a powrót był znakiem sukcesu, osiągnięcia celów wyprawy. Toteż najczęstszym schematem konstrukcyjnym baśni jest rozpoczęcie i zakończenie akcji w domu rodzinnym. Trasa wędrówki bohatera, niezależnie od rodzaju fabuły, ma zazwyczaj charakter pętlowy, wychodząc i kończąc w tym samym punkcie przestrzeni. Taki układ pętlowy jest oczywisty m.in. dla struktury onirycznej, gdzie miejsce przebudzenia tożsame jest z miejscem zaśnięcia. Jest on konieczny w toposach wygnańczych i tułaczych, jeśli baśń kończy się

szczęśliwie – wówczas bowiem nieodzowne jest wygnanie uzurpatora i odzyskanie własnego dziedzictwa[73].

Tymczasem bohaterowie z baśni Leśmiana nie starają się lub w ogóle nie muszą ocalić domu (np. Ali Babę wyręcza Morgana), a zagrożenie zwykle czai się poza tą przestrzenią i nie zawsze dochodzi do decydującego starcia w cudownym miejscu. Sindbad nawet nie próbuje pokonać Hindbada – „uzurpatora", który zajmuje jego miejsce u boku Piruzy. Żeglarz nie wraca już na wyspę Miraża, nie podejmuje walki. Jak „uzurpator" zachowuje się natomiast Firuz Szach, który pozwala sobie na przywłaszczenie zaklętego rumaka. Tak więc postacie z baśni Leśmiana, nawet gdy wracają do domu, to nie po to, by ocalić tę przestrzeń.

Niemniej powrót u kresu baśni może oznaczać założenie własnego domu – ślub z ukochaną osobą. Taki los przypada w udziale Parysadzie, a także Sindbadowi, dla którego dom jest jednocześnie przystanią pomiędzy wszystkim przygodami, można tu więc mówić o swoistym „centrum świata". Mimo to dom nigdy nie jest tą wytęsknioną przestrzenią i nic w zakończeniu baśni nie uprawnia do wniosku, że bohater docenił domowe pielesze i taki styl życia mu odpowiadał, gdyż wcześniej właśnie ów spokój domowy mobilizował go do kolejnych wypraw. „Odtąd żyliśmy spokojnie w pałacu rodzinnym. Diabeł Morski już nie nawiedzał mię we śnie i nie kusił do podróży, ponieważ stałem się człowiekiem żonatym i poważnym" (PSŻ, 223). W innych dziełach autora taki model egzystencji jawi się jako niemożliwy do utrzymania albo źródło nieszczęść i troski dla wszystkich stron.

W ujęciach domu z baśni Leśmiana dzieje się często to samo, co niejednokrotnie stawało się dramatem w poezji. Sfera wartości, które zwykle są zogniskowane wokół domowego ogniska, zostaje przesunięta w otwarte, zielone obszary, a dom staje się przestrzenią „problemową" lub pomijaną.

Czym więc jest Leśmianowski dom? Generalizując, łatwiej powiedzieć, czym nie jest. W twórczości autora właściwie nie ma stabilnych miejsc, w których rodzina odczuwałaby niczym niezmąconą szczęśliwość. W przypadku baśni – bohaterowie zwykle też nie czują mocnej więzi z domem. Nie są to więc miejsca specjalnie akcentowane przez narratora. Najistotniejsze rzeczy dzieją się w sferze kontaktów

[73] J. Papuzińska, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2008, s. 125.

międzyludzkich, tymczasem tu często takich relacji po prostu nie ma. W żadnej z tych baśni nie ma rodziny, którą można by uznać za „modelową". Zazwyczaj bohaterowie są prezentowani w chwili, gdy ich rodzina już uległa rozpadowi bądź za chwilę to się wydarzy. Ali Baba i Kassim tracą ojca, sami są negatywnym rodzeństwem, zbudowanym na zasadzie kontrastu dobry brat–zły brat; zostają ukazani w momencie, gdy muszą dokonać wyboru, jak chcą teraz żyć. Ojciec Aladyna umiera być może z troski o nieposłusznego syna; uparty chłopak zostaje z marudną matką, która ma syna za lenia, ale w gruncie rzeczy robi to, co on jej każe – jest to relacja „na opak". Rybak, któremu udaje się przechytrzyć geniusza, ma rodzinę, lecz w obliczu niebezpieczeństwa bardziej mu żal cudownego świata niż żony i dzieci. Rodzice Sindbada umarli, mieszka on z wujem, którego traktuje pobłażliwie i w ogóle nie czuje do niego respektu. Żadna z wybranek Żeglarza nie ma obojga rodziców, za to prawie każda z nich jest uzależniona od jakiegoś osobnika, który ma nad nią władzę, czasem wbrew jej woli: Piruzy pilnuje król Miraż, Najdroższej strzeże ptak Rok, Serminę nadzoruje czarnoksiężnik, Aminę więzi potworny karzeł, Stella objada się jak jej ojciec tłuścioch. A ukochana Firuz Szacha, księżniczka bengalska mieszka w osobnym pałacu, z dala od ojca; czuwają nad nią służące, które są substytutem rodzicielskiej troski, ale we wszystkim zgadzają się z podopieczną. Nic nie wiadomo o rodzicach Parysady; mieszka ona ze swoimi braćmi, którzy chcą spełnić każdą zachciankę rozpieszczonej siostry. Żadna królewna nie ma matki, żaden król nie ma królowej. A małżeństwa? Gdyby tak rozpatrywać te baśnie, jawią się jako utwory bardzo antypedagogiczne (nie mówiąc już o tym, co mogłaby z nich wydobyć krytyka feministyczna).

W każdym razie w baśniowych światach nawet gdy domem staje się pałac, nie gwarantuje to wyjątkowego bogactwa i rodzinnej szczęśliwości. Właściwie wszystkie relacje rodzinne są zachwiane albo pokazane „na opak".

Również w pozostałej twórczości Leśmiana „poetycka bezdomność" ma wiele odmian[74]. Obrazują ją ujęcia chat człowieka pierwotnego, przeczuwanego gdzieś domostwa lub chałup zatrzymanych w połowie drogi do stania się. W baśniach ten temat został przemycony i nie ma tak dramatycznego wymiaru jak w poezji. Po prostu,

[74] Wybranym aspektom tego zagadnienia poświęciłam artykuł *Dom, chata, chałupa w twórczości Bolesława Leśmiana*, [w:] *Wokół tekstów kultury: Literatura – Język – Teatr – Internet*, „Filologia Polska" 4, red. M. Januszewicz i T. Ratajczak, Zielona Góra 2009.

choć większość bohaterów nie posiada rodziców, to tęsknota za nimi nigdzie nie została wprost wyartykułowana (np. Parysada rozpacza przez brodawkę…). Miejscem takich tęsknot za nieobecnymi osobami, przestrzeniami, doznaniami stanie się poezja. W żadnym utworze przeznaczonym dla dzieci bohater nie będzie miał dylematów na miarę Urszulki Kochanowskiej. Baśniowi bohaterowie zakładają rodziny w zakończeniu, na zasadzie *happy endu*, żyją długo i szczęśliwie. Takich wizji rodziny i domu nie uświadczy z kolei odbiorca poezji. W baśniach więc ten dom nie jest specjalnie akcentowany. Nie wiąże się z nim też żadna trauma, bo choć są wspominane złe wydarzenia (np. śmierć rodziców), to nie skupiają na sobie uwagi ani też nigdzie nie zostało podkreślone, że jakoś wpłynęły na podejście bohatera do danej sytuacji. Nigdy nie jest to realizacja toposu „arkadii zranionej", o której mówiła Maria Janion w pracach poświęconych romantycznym domom. Taki typ przestrzeni pojawi się dopiero w poezji Leśmiana i owo „zranienie" będzie związane zarówno z sieroctwem (*Wspomnienie*, **** Bóg mnie opuścił – nie wiem czemu…*), tułaczką (*Odjazd*, *Niegdyś dom mój ochoczy i świat za dąbrową*, *Przyjdę jutro, choć nie znam godziny*), jak i osamotnieniem (*Eliasz*, *Chałupa*, *Pragnienie*). Z archetypem domu wpisanym w tę twórczość wiąże się złożona problematyka. W poezji są to domy utracone, nieosiągalne, wymarzone, niepewne, w stanie jakiegoś zagrożenia, które wynika z wątpliwości czy obaw. W baśniach – podobnie. Choć ten aspekt nie zwraca zbytniej uwagi, to nie ma żadnego wzorcowego domu i rodziny. Nic, co by stanowiło model. W pewnym stopniu jest to odpowiedź na pytania, dlaczego Leśmianowskie postacie wolę b y ć n a z e w n ą t r z .

Takim bohaterem jest Sindbad. Reprezentuje on specyficzne podejście do podróży – baśniowa postać, jak i jej odpowiednik z poematu znakomicie wyrażają tę „uczuciowość modernistyczną", o której pisał Kazimierz Wyka. Niezmiennie go fascynują możliwości odkrycia kolejnych cudowności, jakie znajdują się w nieznanych krainach. Sindbad z *Nieznanej podróży…* podejmuje się wojaży, by zrealizować to, co nie jest możliwe w znanej mu przestrzeni:

> …Że mi się dziewczę upatrzone wzbrania,
> Nieobecnością ciała w mym objęciu
> Pustosząc ducha, co w nim się rozdzwania –

Więc ja na przekór sobie i dziewczęciu
Tej się nieznanej podjąłem podróży,
By wlec swe głody po morzach dziesięciu!
(PZ, 103)

Tęsknota w baśniach o Sindbadzie też przybrała twarz zjawiskowej dziewczyny. Bohater podczas podróży nie tęskni za domem (chyba że potencjał wyspy ulegnie wyczerpaniu), lecz za przygodą, gdy jest w domu. Firuz Szachowi też jest dobrze w nowym pałacu i nie wróciłby do domu, gdyby go senne wizje do tego nie przekonały. Ali Baba również pragnie przeżyć coś cudownego poza domem. W swą podróż po baśniowe cuda wyrusza Parysada. Ta bohaterka musi sama zmierzyć się z własną baśnią – żaden z braci nie jest w stanie uczynić tego za nią[75]. Prawdą okazują się słowa wezyra, że do przeżywania cudowności potrzebna jest samotność. Bohaterowie podążają za baśnią, w którą muszą się wpasować, by stać się jej częścią.

Wędrówka staje się sensem, a poznawanie świata, doświadczenie baśni – najwyższą wartością. Leśmianowskie postacie, bez względu na to, czego szukają, dążą do zaspokojenia własnego pragnienia. Tak jak Sindbad czy Ali Baba. W baśniach będzie to sprostanie baśni, a w poezji spektrum oczekiwań znacznie się poszerzy, wręcz do rzeczy niemożliwych. Wędrówki baśniowe są ograniczone, żaden z bohaterów nie podąży w nieskończoność. Za każdym razem historia uzyskuje rozwiązanie. W poezji tak się nie dzieje. Tam „wieczne odjazdy ku krańcom istnienia" pozwalają na trwanie. Niech żyje wiekuista baśń! – zdaje się mówić autor, bowiem trud podążania jest niejednokrotnie wartościowszy od spełnienia. W jednej z *Legend tęsknoty* poddani Czarnego Grodu stają się uczestnikami wiekuistego pochodu ku Nieznanemu: „zrozumieli wszyscy, że nigdy i nigdzie nie pochowają trupa Bogini, trupa Tęsknoty!" (UR, 143). I Leśmian nigdy nie dopuszcza, by bohaterowie jego poezji potknęli się o codzienność i doznali zawodu, jak bohater opowiadania Bronisławy Ostrowskiej, zatytułowanego *Latawica*. Wielki był jego smutek, gdy okazało się, że to, do czego zmierzał, jest czymś znanym: „Co jemu ludzka postać i ludzka miłość – za gwiazdą szedł!"[76]. Tej „normalności" nie doświadczą tułacze z poezji, nawet gdy to właśnie ona

[75] Baśń został oparta na znanym schemacie: rodzeństwo wobec wyzwania, któremu może sprostać najmłodsze z dzieci. Podobniej jest zbudowana fabuła *Szklanej góry* Bronisławy Ostrowskiej – starsi bracia widzą w odbiciu szklanej góry wykrzywiony obraz własnych dążeń i ambicji. Najmłodszy – głuptas okazuje się najmądrzejszy życiowo. Jest w nim wiara i pewność, dlatego spotyka królewnę.
[76] B. Ostrowska, *Utwory prozą*, wstęp M. Głowiński, Warszawa 1982, s. 82.

stanie się największym pragnieniem[77]. A w baśni u celu będą czekać cuda lub jakaś niezwykła istota, z którą mimochodem uda się założyć dom.

Reasumując. Motyw wędrówki należy do tzw. odwiecznych, co nie znaczy, że nie można go ukazać w oryginalny sposób. Niemniej w utworach przeznaczonych dla dzieci zazwyczaj „utylitarny" aspekty podróży, gdziekolwiek by ona nie wiodła, jest mniej lub bardziej wyczuwalny. Nie zrezygnowali z niego młodopolanie piszący dzieła dla młodego odbiorcy, przy czym warto jeszcze raz podkreślić, że twórcy tej epoki w ogóle lubowali się w baśniowych elementach i wykorzystując je w dziełach „dla dorosłych", dążyli do zaskoczenia, zszokowania czytelnika, często przez odwrócenie znanego z innych tekstów elementu. W przypadku *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* tego *stricte* dydaktycznego wymiaru wędrówki właściwie nie ma, chociaż baśniowe peregrynacje mają charakter poznawczy. Nie chodzi tu jednak o uczenie się, tylko doświadczanie, które nie musi mieć żadnych innych konsekwencji prócz radości wynikającej z obcowania z pięknem. To, że spełnienie budzi kolejną tęsknotę, jest widoczne na przykładzie Sindbada. Tego samego odczucia doznają duchy z wierszy Leśmiana, ale u nich wiąże się to z frustracją. Na tym przykładzie widać też to, co starałam się ukazać, omawiając wędrówki w rozmaitych działach autora, tj. analogie między nimi. W istocie, realizacje tego motywu w baśniach, klechdach i poezji mają dużo wspólnego. Bohaterowie zwykle nie dążą do konkretnego celu (może to być np. cud-królewna albo chęć przeżycia przygody). Często są to podróże bez kierunku, odbywające się w fantastycznych przestrzeniach, które mogą nagle wysnuć się z określonego „tu i teraz" i przede wszystkim są one swoiście oderwane od domu. Jakkolwiek wszystkie te cechy są znamienne dla młodopolskich wędrowców, to u Leśmiana nabierają odrębnego charakteru. W poezji pochwała wędrówki będzie się wiązać z pędem życiowym, wieczną zmiennością i metamorfozami. Wieczne dążenie zaś uzyska najwspanialsze ujęcia w pochodach ku Tajemnicy. I nie o jej rozwiązanie chodzi, lecz trud dążenia.

[77] Jest tak w wierszach ukazujących pośmiertny los. Przedstawione duchy zmarłych niejednokrotnie tęsknią za znanym sobie światem i dają temu wyraz, odtwarzając na cmentarzach czy w zaświatach zajęcie znane im z życia.

Powracając do baśni…

Wszystkie historie zawarte w *Klechdach sezamowych* oraz *Przygody Sindbada Żeglarza* kończą się jak typowe baśnie: przeciwności losu zostają pokonane, napięcie rozładowane, podróże dobiegają kresu i fabuła zostaje rozwiązana, pozostawiając odbiorcę bez odczucia niepokoju czy poruszenia. Sindbad nie może wrócić na żadną z wysp, ale też do nich nie tęskni. Poznanie więc jest jednorazowe, zgłębiona tajemnica ulega unieważnieniu. Tyle baśnie dla dzieci. Baśń wpisana w poetycką twórczość wiąże się natomiast z dążeniem do p r a w d z i w e j bezczasowości. W *Prologu* symbolicznym tego pragnienia obrazem jest lustrzany tunel nazwany baśnią zwierciadlaną: „[…] co się sama z siebie bez końca wysnuwa / Po to, aby się nigdy nie dosnuć do końca!...” (PZ, 43). Znamienny jest tytuł cytowanego wiersza. *Prolog* to wiersz inicjalny cyklu *Z księgi przeczuć*, w warstwie wewnątrztekstowej zaś trzeba znaczenie tego słowa odnieść do problematyki śmierci, którą poeta rad byłby widzieć jako niekończącą się baśń, która nie jest cykliczna (w przeciwieństwie do pór roku czy odnawiającego się mitu), lecz bezczasowa. Śmierć więc nie jest końcem, lecz początkiem nowej drogi. Podobne ujęcie zawierają *Pieśni Przemądrej Wasylisy*: „Czas mi teraz podumać nad ostatnią baśnią, / Nad tą, która nadejdzie, ale nie przeminie” (PZ, 634). Według Anny Czabanowskiej-Wróbel wpisaną w ten cykl baśń można interpretować jako nawiązanie do Ewangelii (słowa „Jestem tą, której nie ma” jako nawiązanie do słów Jahwe: „Jam jest ten, który jest”)[78]. Istotnie, nie o baśniowy koloryt tu chodzi, lecz wskazanie na sferę *mythos*. Związek z *sacrum* poświadczają już takie elementy, jak: sformułowanie „gdzie baśń – tam i Bóg!”, marzenie o niebiosach i modlitwa prosząca o śmierć, a właściwie o to, by nie istnieć, gdy jest się niekochaną. Błagania Wasylisy dotyczą więc usensowienia istnienia – to najbardziej elementarna potrzeba związana z mitem.

W twórczości Leśmiana jest więcej przykładów „równania światów”, które – dopiero wzięte w nawias w śmierci – może dać upragniony wynik. Marzenie o powrocie do przeszłości bywa tożsame z pragnieniem powrotu do dzieciństwa. W pewnym sensie pisanie baśni dla dzieci było takim powrotem w świat dzieciństwa i niewątpliwie miało walor terapeutyczny. W dorobku autora są też liryki intymne, wyrażające tęsknotę za tym, co było, i zarazem bolącą bezpowrotność.

[78] Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze…*, s. 201.

We *Wspomnieniu* (*inc*. „Lubię wspominać te dziecięce lata”) została przywołana sielska przeszłość, przy czym nie tyle jest to wizja lat dziecinnych, co nostalgia za naiwnym, intuicyjnym postrzeganiem świata, czyli za tym, co było łatwe do osiągnięcia w przypadku narratora baśni dla dzieci. Wspomnienie z dzieciństwa rodzi marzenie, by sen wieczny był powrotem do tego arkadyjskiego szczęścia.

I widywałem wszystko i nic prawie,
Na niewidziane znając drogę całą,
Bo odbywałem ją zarówno w sobie,
Jak poza sobą. Dziś wierzę, iż w grobie,
Gdy z mymi snami sam na sam zostanę,
Znów ją odbędę, znów na niewidziane,
W tym samym słońcu, jak we śnie przystało.
(PZ, 209)

Ważnym elementem dzieciństwa jest udział w baśni – Leśmian wyraził to w wierszu zatytułowanym również *Wspomnienie* (*inc*. „Te ścieżyny, których stopą dziecięcą”):

Przy śniadaniu patrzyłem w stół jak w pustynię,
Śniąc, że na wielbłądzie jadę... Zbójcą jestem...
A ojciec, jakby wiedząc, że wielbłąd go wyminie,
Czytał dziennik ze spokojem i szelestem...[79]
(PZ, 413)

Elementy baśniowe nakładają się na otaczającą rzeczywistość. W końcu dziecko widzi świat również przez pryzmat własnych wyobrażeń. Śnienie o dzieciństwie pozwala przypomnieć sobie doświadczenie „dziwu pierworodnego”. Spojrzenie dziecka na świat jest bliskie postrzeganiu rzeczywistości przez poetę – człowieka pierwotnego. Nie analiza, lecz instynktowny zachwyt pozwala zgłębiać dookolny świat, wchłonąć wrażenie i tak je przetworzyć, by stało się ono częścią obserwatora. Takie widzenie daje światoobraz, w którym granica między widzącym a widzianym przestaje mieć rację bytu.

[79] Cytowany fragment może wskazywać na lekturę baśni arabskich. Świadczą o tym takie elementy jak pustynia, wielbłąd i zbójca.

W omawianym utworze końcem sielskiego dzieciństwa jest czas, gdy bliscy zaczynają odchodzić. Temat dzieciństwa mocno wiąże się z problemem umierania. Przeszłość to ulotny obraz, jak sen, ale „niepoprawny śniarz" marzy o powrocie do kraju dzieciństwa (zob. *Śnieg*).

Leśmian w jeszcze inny sposób przetworzył mit o arkadii. We *Śnie wiejskim* odwiecznemu pragnieniu powrotu do sielskiej krainy nadał ramę kompozycyjną snu, by wprowadzić w idylliczną przestrzeń śmierć. Tradycyjne ujęcie – wpisujące się w nurt poezji bukolicznej m.in. Kochanowskiego (*Pieśń świętojańska o Sobótce*) i Mickiewicza (*Pan Tadeusz*)[80] – przekształca się w obraz typowo Leśmianowski: dziewczęta z korowodu zaczynają zanikać, każda z nich „z wolna do śmierci nawyka" (PZ, 524). Śniący się świat rozwiewa się powoli.

Pragnienie, by sen wieczny okazał się powrotem do mitycznej przestrzeni, jest obecne w dziełach Leśmiana. Jednakże czas powrotu może być odzyskaniem domu, ale bez tego, co w nim najcenniejsze (jak Urszulka Kochanowska). Ponadto powrót nie jest niczym pewnym, raczej intencjonalnym. Nie tylko problem czasu nurtuje poetę. Jest jeszcze bezczas i nicość. Te ważne sensy zostaną wpisane m.in. w dwa poematy, wyraźnie nawiązujące do myśli Wschodu: *U wód Hiranjawati – nad brzegiem żałoby* i *Dżanada*. Absurdalna sytuacja przedstawiona w drugim z nich wiąże się z kategoriami czasu, śmierci i nicości.

I nie wiedział Dżanada, czym w mgłach jego winy
Paw się różni od Boga, a Bóg od dziewczyny?
I nie wiedział, kto strwonił pierś, co się wykrwawia?
On – czy paw nie bez Boga? – Czy Bóg nie bez pawia?
I nie wiedział, czyj zamysł ani zbrodnia czyja?
Kto tu kocha – kto ginie – kto kogo zabija?
(PSŻ, 334)

Łamigłówka nie do rozwiązania. Czy więc powrót jest możliwy? A jeżeli tak, to do czego? Być może aż do nicości?

U innych młodopolan następuje odklęcie z baśni i tym samym baśniowa przestrzeń przestaje być dostępna. Kraina dzieciństwa jest nie do odzyskania, a kierunkiem do

[80] Zwrócił na to uwagę M. Głowiński (*Leśmian – sen*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony*, s. 229).

spełnienia niektórych pragnień jest już tylko śmierć. Baśń daje chwilowe zapomnienie, ale nie trwałe pocieszenie, np. w wierszu Staffa *Było to dawno* następuje przywołanie baśniowych wątków i smutny koniec: „Ach, nasze królewny pomarły / w więziennych lochach, […] Nie mamy już skarbów”[81]. Leśmian z kolei nie zrezygnował z baśni, lecz przekierował ją na tory mitu – tak należałoby odczytywać *Nieznaną podróż Sindbada--Żeglarza*, która jest ogniwem łączącym baśń dla dzieci pisaną z tą rozpisaną w poezji. Baśń zostaje nałożona na naturę i to w niej mit odzyskuje związek z *sacrum.*

Tak więc drogą do przeszłości jest mit, ale już nie tak intymny i skierowany na własną przeszłość. Chodzi mianowicie o mit regresu. Zamiast pogrążać się we własnej przeszłości, przetwarzając przy tym mit dzieciństwa, poeta częściej wybierał marzenie o powrocie do pierwotnego stanu. Zostało ono wyrażone m.in. w ujęciach natury i obrazach chaty. Dom wówczas staje się częścią Leśmianowskiej kosmogonii[82]. Na przykład utwór *Pragnienie* zawiera wizję leśnej chałupy, będącej plecionką z chrustu i sitowia, w środku której żyje „obca i ponura” dziewczyna. Nic więcej nie wiadomo o mieszkance domu – właściwie wiedza o niej nie jest potrzebna; wystarczy, że ona sama jest. W tym wierszu poeta przedstawił model życia „na oślep”, jak gdyby w nieświadomości czy raczej w praczasie, gdy nie ma słów, tylko krzyk, wrzask i wycie. W takim stanie człowiek nie boi się ani Boga, ani śmierci – po prostu ich nie zna:

I pewnej nocy przez sen zaśmiać się w twarz niebu
I nie znając pokuty, modlitw ni pogrzebu,
Jak owoc, co się paszczy żarłocznej spodziewa,
Z łoskotem i łomotem w mrok śmierci spaść z drzewa!
(PZ, 269)

Chata przez swoje usytuowanie (na drzewie) jest zawieszona między niebem a ziemią. Kołysana przez wiatr staje się obszarem dynamicznym. Znalezienie się na zewnątrz domu jest równoznaczne z upadkiem – kresem egzystencji, więc drzewo

[81] L. Staff, *Poezje zebrane*, Warszawa 1980, s. 41.
[82] Religijny aspekt domu szeroko opisał Mircea Eliade. Stwierdził, że człowiek nie wybiera miejsca, ale je „odkrywa”. Budowa domu w miejscu „objawionym” jest powtórzeniem wzorcowego dzieła bogów – kosmogonii. Przestrzeń świecka ulega przekształceniu, gdyż dom przestaje być przedmiotem, a staje się wszechświatem. Zob. M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, rozdz. II *Świat, miasto, dom*, s. 34.

oznacza drzewo życia[83]. Człowiek zostaje porównany do owocu pożeranego przez śmierć. Tragizm takiego końca nie przeraża, gdy nie jest się świadomym własnej śmiertelności.

Wizję chałupy człowieka pierwotnego zawiera także *Zielona godzina*. Pojawiła się w niej wzmianka o chacie, którą podmiot mówiący przeczuwa gdzieś za lasem:

Zdaje mi się, że teraz – w tym znoju, w tej ciszy,
Kiedy dzięcioł do dębu pierwszego zapuka –
Czyjejś chaty dalekiej rozewrą się drzwi!...
(PZ, 32)

Jednakże to schronienie wyprzedza swój czas, okazuje się tylko niespełnionym marzeniem:

Wpobok dębu – w ukośnym majaczy skróceniu
Cień rozwartej na słońce, niewiadomej chaty,
Która kiedyś powstanie, burząc jego pień...
(PZ, 37)

W *Zielonej godzinie* (podobnie jak w *Pragnieniu*) Leśmian połączył wyobrażenie domu z drzewem. Elementy kultury i natury przenikają się[84] również w *Chałupie*. Jak stwierdził Michał Głowiński, nicość w utworze stanowi obiekt ludzkiego działania, przez co zyskuje materialność[85]. Równie ważne, co reifikowanie nicości, jest podkreślenie faktu, iż chaty jeszcze nie ma. Planowana chałupa utknęła gdzieś na drodze od niebytu do bytu. Tworzywem, z którego ma powstać, jest drewno. Twórca odczuwa obawy przed ostatecznym efektem swoich działań: „Bylebym się w drzewie nie dorąbał trumny!". Podobnie jak w *Pragnieniu*, tak i tu dom może stać się kołyską śmierci.

[83] Mircea Eliade napisał o sakralności drzewa następująco: „drzewo jest pełne sił sakralnych dlatego, że jest pionowe, że rośnie, że traci liście i na nowo je odzyskuje, a więc regeneruje się (»umiera« i »zmartwychwstaje«) nieskończoną ilość razy, że posiada żywicę itd. Źródłem tych wszystkich uzasadnień jest prosta kontemplacja mistyczna drzewa jako »formy« i jako odmiany życia biologicznego. Prawdziwej jednak wartości nabiera drzewo na skutek podporządkowania się pewnemu prawzorcowi, który niekoniecznie musi należeć do świata roślinnego. Drzewo staje się święte na skutek swej mocy, tzn. dlatego, że objawia rzeczywistość pozaludzką, która ujawnia się człowiekowi w określonym kształcie, przynosząc owoce i periodycznie się odnawiając" (tegoż, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 265-266).

[84] Na to przenikanie się elementów kultury i natury zwróciła uwagę Maria Podraza-Kwiatkowska (zob. *Z problematyki domu w literaturze Młodej Polski,* [w:] tejże, *Wolność i transcendencja*, s. 199).

[85] Zob. M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta*…, s. 39.

Etymologiczno-antropologiczna wiedza Aleksandra Brücknera niech posłuży za komentarz: „Dom jest prasłowo; tak samo u wszystkich Słowian; domowina jednym 'ojczyzna', drugim 'trumna'"[86].

Drzewo w poezji Leśmiana łączy życie, twórczość i śmierć[87]. W baśniach z kolei nie odgrywa tak symbolicznej funkcji. Przy tym temacie warto tylko zwrócić uwagę na dom Najdroższej z *Przygód Sindbada Żeglarza*. Królewna ta mieszka w dębie, a droga do niej jest skomplikowana, ale nie trudna. Podobnie tytułowa dziwożona – skrywa się za dębowymi drzwiami, lecz w końcu daje się poznać. Postacie zaczerpnięte z baśniowego lub ludowego świata pozwalają się przenikać. Są niczym materialne odzwierciedlenia, odbicia idei. Zupełnie inaczej będzie z dziewczyną skrytą w leśnej gęstwinie. Ona jest pierwotna, jeszcze nie odbiła się w niczyjej źrenicy. Skrywa ją zieloność – przez naturę wiedzie droga do Wielkiego Powrotu. W końcu to ona odradza się cyklicznie, dając poecie nadzieję.

Od mitu zdegradowanego do zielonego misterium

Las – od przestrzeni do symbolu

Las z baśni Leśmiana jest zupełnie różny od grimmowskiego i tego z baśni ludowych. Nie można go też nazwać leśną arkadią[88]. Jest on za to bardzo bliski ujęciom, jakie można odnaleźć w poetyckiej twórczości autora[89]. Las rzadko występuje w funkcji ornamentacyjnej, zwykle łączy się z bogatą symboliką[90]. W antropomorfizowany las została wpisana koncepcja natury, z naciskiem na jej żywiołowość i twórcze potęgi. Pragnienie doznania „zieloności" wyraża znaczna grupa wierszy z różnych lat. We

[86] A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1996, s. 93.

[87] Badania nad metaforyką Leśmiana pozwoliły W. Cockiewiczowi wysnuć wniosek, że temat DRZEWO ma rekordową liczbę wyrażań metaforycznych, przy czym łączy się tylko z jednym nośnikiem – *żywa istota*, *człowiek*. Zob. *Metaforyka Leśmiana. (Analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011, s. 229.

[88] Leśmian wyjątkowo przedstawił las w jednej z *Legend tęsknoty* – w *Baśni o Rycerzu Pańskim*. W tym utworze bór jest uświęcony krwią poległych rycerzy, konotuje tym samym patriotyczne treści.

[89] Te z kolei ujęcia mają dużo wspólnego z młodopolskimi przedstawieniami lasu. Jak ważny był to motyw w literaturze tego okresu, dowiódł Wojciech Gutowski, w podsumowaniu zaś stwierdził: „Las, znak nieokreślonego, tajemniczego porządku oraz las, oblicze natury tworzącej, źródło twórczej intuicji i bogaty zasób form wyobraźni materialnej – to dwa bieguny młodopolskiej wyobraźni sylwicznej" – dz. cyt., s. 137.

[90] Ireneusz Sikora, omawiając florystyczną wyobraźnię twórców Młodej Polski, wskazał na dwa główne sposoby stosowania motywu lasu (i w ogóle przyrody) – w funkcji dekoracyjnej i symbolicznej, przy czym ta druga odgrywała znaczącą rolę i ona też jest obecna w utworach Leśmiana. Zob. I. Sikora, dz. cyt., s. 92.

wczesnym utworze, zatytułowanym *Las*, zielony obszar został przedstawiony jako powidok, który w chwili śmierci spośród ogromu wspomnień będzie przyjmowany ze wzruszeniem:

> Las, widziany przygodnie – niegdyś – mimolotem,
> Co go wywiał z pamięci nieprzytomny czas?...
> I ócz zezem niecałe rojąc nieboskłony,
> Łzami druha powitasz – i umrzesz, wpatrzony
> W las nagły, niespodziany, zapomniany las!...
> (PZ, 23)

Od zachwytu i zapatrzenia po zupełne wchłonięcie przez naturę „topielca zieleni" wiedzie droga osiągnięcia jak najściślejszej unii z naturą – w takim kierunku rozwija się obraz lasu wpisany w twórczość Leśmiana. Las nigdy nie jest uporządkowanym zbiorem drzew, lecz gęstwiną, splątaną zielonością, która nie daje się łatwo poznać. Dla poety to nie motyw literacki, ale panteistycznie pojmowana natura, której cząstką (całością?) chciałby poczuć się możliwe jak najintensywniej. Dlatego też las w jego dziełach pełni rolę szczególną i wiąże się z koncepcją poety jako człowieka pierwotnego, o której pisał Michał Głowiński[91]. Na zasadzie *pars pro toto* jest pełnią natury w *Zielonej godzinie*. Odczuwany bezpośrednio, prowadzi do zatracenia granic, tożsamości, i – w końcu – wzajemnego przeniknięcia się bytów do tej pory odrębnych. Taką intensywność przeżycia trudno znaleźć w jakiejkolwiek innej poezji. Trafnie opisał to Wojciech Gutowski:

> Leśmian uczynił to, co nie udało się żadnemu moderniście: wzbogacone, zagęszczone w natłoku konkretów *signifiant* lasu-symbolu nie odsyła do pojęciowego *signifié*, lecz zaprasza do uczestnictwa w pierwotnym istnieniu, a uczestnictwo to przywraca „ja" paradoksalną tożsamość w pędzie metamorfoz, tożsamość, która oznacza „nieprzewidzianość, wszechmożliwość"[92].

Dla Leśmiana las to coś więcej niż symbol czy przestrzeń. „Ja jestem las ten cały – las cały aż po skraj!" (PZ, 19) – napisał w *Zmorach wiosennych* i takie podejście do natury powtórzył później jeszcze w kilku utworach. W tzw. baśniach mimicznych z kolei

[91] M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta…*
[92] W. Gutowski, dz. cyt., s. 137.

„bór odwieczny” jest miejscem akcji: „Rzecz się dzieje w owych intermediach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją” (SO, 174). Historia Alaryela – skrzypka „z bajki dawno zapomnianej” ma więc miejsce nie w baśniowym bezczasie, lecz w mitycznym praczasie. Ten przesycony symboliką utwór, w którym każdy gest, kolor i układ numeryczny pozwala się rozpisać na kilka znaczeń i którego umowność trąci wręcz o sztuczność, jest jednocześnie terytorium doświadczenia mitycznego.

Podsumowując, las jest istotnym elementem Leśmianowskiego światoobrazu. To, co w nim widzialne, nakierunkuje na to, co ukryte, a co poeta chciałby zgłębić. Od baśniowego obrazu do zupełnego zatracenia się w zieloności, by odzyskać swą pierwotną postać – w takim kierunku rozwija się leśna historia w twórczość poety. I chyba nie może być bardziej realistycznego symbolu. Las odsyła do treści nieświadomych, przeczuwanych. Jest przestrzenią Tajemnicy. Widzialna zieloność łagodzi metafizyczną grozę, wynikłą stąd, że absolutne poznanie prowadzi do zaprzeczenia siebie. W *Topielcu* wędrowiec oddaje nie tylko ciało, lecz zrzeka się własnej podmiotowości. Za cenę istoty bytu (odczłowieczania duszy) spotyka go śmierć (duszy?) w bezdennej wiośnie. Las więc jest domeną tego, co nieludzkie, czy raczej pozaludzkie.

Nośnikiem innej symboliki jest ogród – przestrzeń, którą człowiek kreuje, nadaje jej swój porządek, przez co ma wrażenie, że część natury została okiełznana. U Leśmiana ogród jest miejscem, gdzie dzieją się miłosne historie (zob. *W malinowym chruśniaku*, *Schadzka*, *W nicość śniąca się droga*) albo ułudą – podobnie jak baśniowe wyspy (zob. *Ogród zaklęty*). Próba wyczarowania ogrodu zostanie podjęta dopiero w *Panu Błyszczyńskim* – poemacie niezwykle symbolicznym, w którym ogród to coś znacznie istotniejszego niż wizualizacja pragnień. Pomimo trudów Błyszczyńskiego zaklęcie nie działa – tym samym ludzkie wysiłki, nawet gdy są twórczymi działaniami poety predysponowanego do poznania tajemnic bytu, mają swoje ograniczenia. Ten Leśmianowski mit o charakterze kosmogenicznym, traktujący o stwarzaniu świata ze słowa, różni od *Zielonej godziny* i *Łąki* to, że jest próbą kreacji świata zupełnie nowego, tzn. niemającego pierwowzoru. Ogród okazuje się bytem jednorazowym, bo „oderwanym od przyczyny”, indywidualnym aktem twórczym usytuowanym poza głównym nurtem bezustannie dziejącego się świata, umiejscowionym gdzieś jak

u Schulza w „bocznych *odnogach czasu*, trochę nielegalnych", więc skazanych na klęskę.

Rytuał przejścia

Zaczynając do baśniowego Ali Baby… – w tę piękną historię o dwóch różnych braciach, jednym cudownym Sezamie, czterdziestu złych zbójcach i mądrości służącej Morgany zostały wpisane liczne elementy autotematyczne i metatekstowe zmierzające do odkrycia prawideł baśni[93]. Tym samym utwór wręcza klucz do swej interpretacji, równocześnie wyposaża w wiedzę o kodach baśniowych, które sprawdzają się też w odniesieniu do innych narracji, czy też – mówiąc górnolotnie – pokazują jak żyć. Oznacza to, że baśń spełnia funkcję inicjacyjną. Według przypuszczeń Eliadego, baśnie podobnie jak mity wywodzą się z rytuałów przejścia (fr. *rites de passage*), które – zgodnie z antropologiczną definicją – są związane ze zmianą statusu egzystencjalnego, rodzinnego czy społecznego[94].

> […] baśń – pisał Eliade – powtarza na innym poziomie i za pomocą innych środków wzorcowy scenariusz inicjacyjny. Baśń jest kontynuacją „wtajemniczenia" w sferze świata wyobraźni. Jeśli jest ona formą rozrywki czy ucieczki, to dzieje się tak tylko w świadomości potocznej, a zwłaszcza w świadomości człowieka współczesnego; jednak głęboko w psychice ludzkiej scenariusze inicjacyjne zachowują swe znaczenie, nadal niosą swe przesłanie i są przyczyną przemian[95].

W kontekście baśni mówił o tym Bruno Bettelheim[96], a w nawiązaniu do tego konkretnego utworu Leśmiana opisał Grzegorz Leszczyński. Ali Baba znajduje się w sytuacji znanej z wielu klasycznych baśni, gdy w lesie czyha magia i niebezpieczeństwo (por. *Królewna Śnieżka*, *Jaś i Małgosia* czy *Tomcio Paluch*), równocześnie jest to położenie symboliczne, kierujące ku archetypalnemu wzorcowi zachowania. Bohater, jak w obrzędzie inicjacyjnym:

---

[93] Zwróciłam na to zagadnienie uwagę w artykule *Wypowiedziane, przepowiedziane, niedopowiedziane – z problematyki słowa w Leśmianowskich „Przygodach Sindbada Żeglarza"*, [w:] *Wokół tekstów kultury*, s. 141-143.
[94] Por. B. Bettelheim, dz. cyt., s. 66.
[95] M. Eliade, *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 199.
[96] Zob. B. Bettelheim, dz. cyt., zwł. rozdz. *Baśń i mit. Optymizm i pesymizm*, s. 66-76.

> Musi znaleźć sposób przetrwania, rozpoznać punkty orientacyjne, które pozwolą – poprzez kontemplowanie świata i człowieka – zrozumieć magiczny sens słowa i egzystencjalne wymiary tajemnicy. Musi rozpoznać to, co w baśni jako opowieści jest baśnią jako sposobem życia, przejść z planu obrazu do planu sensu, z przedmiotu do symbolu, ze zdarzenia do archetypu. Nie wszystkim dana jest ta umiejętność, nie każda z postaci odczuwa potrzebę dostrzegania „szczelin istnienia", przez które widać tajemne, niezracjonalizowanego pokłady bytu[97].

Takiego inicjacyjnego doświadczenia chce Ali Baba i udaje mu się je przeżyć, dlatego że skupia w sobie bogactwo wewnętrzne i pogodę ducha – dzięki tym przymiotom będzie mógł czerpać ze skarbów Sezamu i w gruncie rzeczy nie o materialne bogactwo tu chodzi. Postawa otwarcia na świat i chęć obcowania z cudownością czynią z bohatera znawcę ciszy leśnej, która – paradoksalnie – jest pełna głosów dla tego, kto zechce ją zgłębić. Bohater nie rozumie mowy ptaków, ale potrafi czytać świętą księgę świata[98].

> […] Ali Baba zaczął się tak długo przysłuchiwać ciszy leśnej, aż zadzwoniła mu w uszach. Potem Ali Baba ukląkł i szepnął:
> – Boże! Zrób tak, żeby mnie w lesie zaskoczyła nagła i niespodziewana bajka! Niech ta bajka będzie straszna i groźna, byleby była ciekawa i piękna.
> Muły, widząc, że Ali Baba klęczy, też poklękały na przednich nogach, jakby modliły się o bajkę. (KS, 43)

Człowiek modli się do Boga, oddając tym samym hołd Stworzeniu, a obok klęczące zwierzęta – obraz ten może kojarzyć się z biblijnym pokłonem Nowonarodzonemu. Niemniej mamy tu do czynienia z baśnią – mitem zdegradowanym, który stracił swe sakralne funkcje. Modlitwa Ali Baby zostaje spełniona, gdyż takie rozwiązanie jest zgodne z baśniową konwencją, Bóg zaś pozostaje niedostępny i Jego wstawiennictwo nie jest w tym wypadku w ogóle potrzebne. Natomiast obecności tego właściwego, prawdziwego mitu należy szukać w poezji, a konkretnie w dwóch wielkich poematach: *Zielonej godzinie* i *Łące*. Claude Lévi-Strauss twierdził, że bajki są „mitami w miniaturze". W przypadku Leśmiana to jego poematy można nazwać takim mitami w miniaturze, gdyż zawierają ujęcia wyłaniania się świata dzięki twórczej mocy

[97] G. Leszczyński, *Baśń: rytuał przejścia (rite de passage)*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni*, t. 1: *Rozigrana córka mitu*, red. G. Leszczyński, Poznań 2005, s. 51.
[98] Zob. tamże, s. 49.

poetyckiego słowa, a zarazem opowiadają o rozpoznawaniu się natury i człowieka. Nawiązują do mitów kosmogonicznych.

Najpierw wybija „zielona godzina" – czas *sacrum*. Poeta prosi Boga, by pochylił się nad jego zachwytem. Droga do Niego wiedzie przez dzieło Stworzenia. W momencie wszechzachwytu unia człowiek–natura–Bóg jest osiągalna. To metafizyczne uczucie daje przekonanie, że wszystko dąży do spotkania ze sobą, zespolenia się: „Wszystko widzi się!".

Łąka to jeden z najpiękniejszych i bodajże najczęściej omawianych poematów Leśmiana. Według Edwarda Bonieckiego, zawarta w nim wizja świata została stworzona „zgodnie z symbolistyczną koncepcją mowy jako absolutu"[99]. Treścią są cudowne zaślubiny z naturą:

> W *Łące* dosięgnął Leśmian głębokich pokładów mitu i związanego z nim obrzędu. Stworzył własną opowieść mityczną na kanwie mitu wegetacyjnego, a mieszczący się w jego ramach orgiazm dionizyjski, przełamujący *principium individuationis*, uczynił narzędziem wtajemniczenia w naturę. W ten sposób poeta wszedł w kolejną fazę światopoglądu symbolistycznego. Poznał mitotwórczą siłę słowa rodzącego obrazowe symbole-metafory, przedstawiające prawdziwie istniejące. Poznał słowo zapalające w pustce ognie obrazów i rodzące mit[100].

Zobrazowane w poemacie przymierze natury z człowiekiem jest możliwe dzięki metamorfozie: człowiek upodabnia się do natury, natura do człowieka (animizacja i personifikacja). Obrzęd zaślubin również jest aktualizacją mitu[101]. Zdaniem Bonieckiego, Leśmianowi udało się powtórzyć atmosferę z *Pieśni nad pieśniami*[102]. W istocie, poemat został rozpisany na partie poety i Łąki, którzy dążą do zbliżenia, miłosnego spotkania. Łąka jest dziełem Stworzenia, ale dopiero poeta n a z w a ł ją i w ten sposób, powtarzając gest kreacji, sprawił, że przez uzyskanie imienia r o z p o z n a ł a s i ę („Zawołana po imieniu / Raz przejrzałam się w strumieniu – / I odtąd poznam siebie wśród reszty przestworu"; PZ, 281). Pełna zgoda z naturą, a nawet przyznanie jej pierwszeństwa ma też połączyć ludzi w pierwotnym

[99] E. Boniecki, dz. cyt., s. 19.
[100] Tamże.
[101] Zob. tamże, s. 20. „To prawdziwe *misterium tremendum*, niepojęte i niewyrażalne objawienie się bóstwa, przed którym kapituluje język pojęć" (s. 23).
[102] Na związek *Łąki* z mistyczną interpretacją biblijnych wersetów wcześniej zwrócił uwagę Edward Czaplejewicz – zob. *Dyskusja w „Łące" Leśmiana*, [w:] tegoż, *Poezja jako dialog*, Warszawa 1981, s. 58-68.

doświadczeniu. To istotny trop, bowiem Leśmianowskie powroty zwykle są samotne, ewentualnie poeta doszukuje się w przeszłości wspomnienia nieznanej dziewczyny, a w zielonym misterium Łąki mogłyby również uczestniczyć inne osoby, zaś poeta siłą swojej pieśni jak koryfeusz poprowadziłby korowód w pierwotną zieloność, aż do utraty człowieczego kształtu („Ludzie – mgły, ludzie – jaskry i ludzie – jabłonie"; PZ, 292).

Poza mitem natury w poemacie jest też odwołanie do mitu chrześcijańskiego: pszczoły jak mędrcy ze Wschodu przychodzą do Łąki „z kadzidłem i mirrą i złotem"[103].

Edward Boniecki wskazał, że w *Sadzie rozstajnym* (więc i w *Zielonej godzinie*) dominuje symbolizm idealistyczny, z kolei tonację *Łąki* określa już symbolizm realistyczny, któremu poeta będzie wierny, gdyż „celem poszukiwań Leśmiana był odkrywający nową realność, zasobny w energię mitotwórczą symbol realistyczny"[104]. Dzięki tak nośnym symbolom realistycznym, jak Łąka i wcześniej opisany las – rodzą się nowe mitologie, będące jednak w powiązaniu z tą najpierwotniejszą sferą *mythos*. W tym sensie mamy tu ewoluujące przez kilka utworów misterium. W *Zielonej godzinie* dochodzi do spotkania z Tajemnicą, która nie daje się do końca poznać, nie ściągnie swej zielonej przyłbicy, ale kontakt dwóch tęsknot został nawiązany, po czym nastąpił regres: „Cofnęliśmy się – każde w swą ciemność, w swój świat" (PZ, 39). Kolejnym krokiem we wtajemniczenie jest *Topielec*, następnym – *Łąka*. Gest otwarcia na naturę będzie powtarzany wielokrotnie.

Misteria to „starożytne obrzędy kultowe ku czci jakiegoś bóstwa"[105]; ich centralnym punktem było religijne widowisko wprowadzające uczestników misterium w tajemnice boskiej natury. W takim znaczeniu *rite de passage* w baśni ma wymiar pozytywny – prośby Ali Baby są wysłuchane, zaś w poezji zielone misteria to obrzędy przybliżające do Absolutu, wskazujące na niewyrażalne, które wyraża się w widzialnym – w pięknie pierwotnego świata natury.

---

[103] Zob. E. Boniecki, dz. cyt., s. 30.
[104] Tamże, s. 33.
[105] [Hasło:] *misteria*, [w:] *Mały słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 2002, s. 464. Misterium zaś to „tajemniczy obrządek lub niewytłumaczalne zjawisko" ([hasło:] *misterium*, [w:] tamże).

Zwielokrotniony hołd naturze

Jak pokazuje twórczość Leśmiana, zdarzają się takie momenty, gdy Tajemnica pozwala się podejrzeć, ale nie odkryć. Inaczej jest w baśni: wyspy, na które trafia Sindbad, mają swoje tajemnice, lecz podróżnik je zgłębia, po czym opuszcza cudowną przestrzeń, będącą ułudą atrakcyjną póki nie zostanie poznana. W poetyce przestrzeni na jeden fragment warto zwrócić uwagę – w pierwszej przygodzie, gdy bohater-rozbitek w końcu trafia na wyspę, składa hołd ziemi: „Upadłem na kolana, pochyliłem głowę i całowałem ziemię wonną, ziemię twardą, której powierzchnię czułem teraz pod sobą" (PSŻ, 27). Interesujący to wątek, bowiem kochliwy Sindbad nie całuje nawet cudnych królewien. W tym wypadku pocałunek nie konotuje oczywiście żadnych erotycznych skojarzeń, ale religijne – tak jak dawniej całowano próg świątyni.

Szacunek przyrodzie oddają też duchy z *Pierwszej schadzki*: jeden nakazuje drugiemu ucałować cmentarny krzak. Śmierć składa hołd życiu. Brama cmentarna umiejscowiona w przestrzeni życia jeszcze bardziej podkreśla kontrast między obiema sferami, które jednak bezustannie się dopełniają: życie rodzi śmierć, śmierć jest początkiem życia – i tak od praczasu do wieczności.

W wierszu *W polu* jest mowa o parze kochanków „w ciszy polnego zakątka" obserwujących pokrzywy, pokryte mchem kamienie, dębowe liście przeżarte przez gąsienice. Natura nie jest tu tłem, lecz przestrzenią, której także należy się miłość: „Ustami dotknę bezmiernej zieleni, / Stęsknionej do mnie swym sokiem i ciszą" (PZ, 141).

Baśniowy Sindbad po wszystkich przygodach statkuje się, ma żoną i Diabeł Morski już go nie namawia do żadnych podróży. Tym samym baśń jest spełniona, wyspy stają się przeszłością, a powrót na nie jest niemożliwy. Jednakże istnieje jeszcze poetycki epilog – *Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*. Tutaj również pojawia się wyspa i po raz kolejny nie jest to proste wykorzystanie toposu wyspy szczęśliwej. Podmiot poematu zdaje sobie sprawę, że przebywa w przestrzeni wyobrażonej, gdzie tylko on ma „kształt człowieczy". Wszystkie Leśmianowskie wyspy cechuje to, że są terenem ułudy, pozornego, sztucznego szczęścia, które jednak wyraża bardzo pierwotne marzenie o Arkadii – utraconym Raju. Poecie kryjącemu się za maską Sindbada wydaje się, że doświadcza czegoś, co już kiedyś miało miejsce, budzi się w nim prapamięć:

Nie odróżniałem już w owej godzinie
Czasu od fali, co świateł rozpyłem
Znaczy swój pobyt i zanik w głębinie.

I zdało mi się, że niegdyś sam byłem
Brzegiem, zniknionym w bezkresów przeźroczu,
A od którego swój okręt odbiłem…
(PZ, 106-107)

Wpisane w poemat baśniowe doświadczenie, choć samo jest obrazem wykreowanym przez wyobraźnię, wskazuje na coś pierwotniejszego. Zatracenie się w świecie fantastycznej kreacji to ucieczka od prawdziwego życia. W poemacie zostaje równocześnie wskazana droga do baśni prawdziwej i po raz kolejny wiedzie ona przez naturę.

Klęknijmy kornie przed kwiatem, przed głazem,
We mgłach – na łąkach – u wylotu alej –
Gdziekolwiek można – tam klęknijmy razem!

I błogosławmy naokół i dalej
Motylom – kwiatom – i ptakom – i pszczołom-
A ty mi wówczas, błogosławiąc, szalej!

I maluczkością świata się oszołom!
I pobłogosław zjawionym w śnie twarzom,
I ze snu głębi wychylonym czołom –
(PZ, 131)

Ostatnia część *Nieznanej podróży…*, z której pochodzi ten cytat, jest wielką apostrofą do… siebie (zaczyna się: „Duchu mój”), a właściwie do duszy – niematerialnej części jestestwa, by zachwyciła się tym, co zmysłowe, cielesne. Poeta wskazuje, że już w tych najmniejszych cząstkach przyrody skrywana jest prawda o Tajemnicy Stworzenia. Naturze należy się hołd, choć ona sama tego nie wymaga.

Gaston Bachelard twierdził, że „to, co małe, jest wąską bramą otwierającą cały świat”[106]. Podobnego zdania mógłby być Leśmian, gdyż jawi się jako poeta kochający tę bezdenną szkatułę istnień, kryjącą (a czasem i odsłaniającą) „jakiś świat w świecie,

[106] G. Bachelard, *Miniatura*, tłum. K. Mokry, T. Markiewka, „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, s. 156; cyt. za: A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, [w:] *Miniatura i mikrologia…*, s. 14.

jakieś życie w życiu". Młodopolski krytyk, Ostap Ortwin, w recenzji *Łąki* pisał o unii mistycznej z przyrodą i areligijności twórcy, który nie rozróżnia Boga od przyrody. Wydaje się, że właśnie ten brak rozróżnienia nie świadczy o areligijności, lecz wyraża przeczucie i potrzebę Boga, który ukrywa się w widzialnym, a nie pewność Jego istnienia. Świat obserwowany z perspektywy źdźbła trawy jest pełen tajemnic (zob. *Leżę na wznak na łące*…) – i takim go chce postrzegać poeta w autotematycznym wierszu *Do śpiewaka*. Z kolei we *Wspomnieniu* łąka oglądana „spodem" stanowi zielony mikrokosmos, na którym przebywa bąk, motyl, żaba, boża krówka, gąsienica, pająk. Poeta pragnie wraz z tymi małymi zwierzętami przeżywać trud istnienia.

Dwa muły Ali Baby współodczuwają – wyrazem chęci takiego zbratania się ze zwierzętami w poezji będzie zaproszenie konia do chaty (*Koń*), rozpatrywanie śmierci wołu (*Wół wiosnowaty*) czy też obserwowanie świata zza krowiego rogu (*Wieczór*). Jakby poeta chciał podjąć przerwany dialog, wierząc, że w okolicach mitycznego początku takie genialne porozumienie z całością przyrody istniało. Pragnie więc wrócić do praczasu, kiedy unia była możliwa. Problemem jest to, że „tu i teraz" nie zawsze pozwala się wpisać w „zawsze i wszędzie". Bóg rozmija się z człowiekiem, czasoprzestrzenne interwały też nie chcą nakładać się na siebie. Ale są te nieliczne momenty zachwytu, gdy na drodze epifanii fragment Tajemnicy zostaje poecie odsłonięty i na powrót może się on zanurzyć w pierwotnym dziwie. Czas i miejsce wracają do swoich korzeni, tak że przestrzeń cofa się do początku i zaczyna się dopiero wyłaniać z niebytu. Następuje odnowienie czasu – tak Leśmian realizuje mit regresu[107].

„Wiosna poza wiosną" – wieczne trwanie

Początkiem nowego cyklu zawsze jest wiosna. Starożytni Grecy wiązali następstwo pór roku z mitem o Demeter. Kiedy jej córka, Kora, opuszczała podziemia, zaczynał się czas radości. W polskiej literaturze wiele jest obrazów życia zgodnego z cyklem pór roku: od Jana Kochanowskiego przez Adama Mickiewicza do Władysława Reymonta. Poza mnóstwem liryków przetwarzających różne oblicza miłosnej „tęskności na wiosną", są i ujęcia bliskie *Wiośnie* Tuwima, w której pora roku symbolizuje biologiczne rozpasanie

[107] Zob. M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, Warszawa 1998. O micie regresu w twórczości Leśmiana pisali m.in. J. Trznadel (*Twórczość Leśmiana*, zwł. rozdz. II: *Motyw wielkiego powrotu*) i M. Głowiński (*Leśmian, czyli poeta…*).

i rodzącą się żądzę. Leśmian też widzi w wiośnie swego rodzaju szaleństwo, lecz umieszcza ją nie jak Tuwim w miejskiej scenerii, tylko w ludowo-ludycznym świecie ballady *Wiosna*. Opis zbiorowego szaleństwa, gdy wszystko i wszyscy cieszą się z nadejścia „takiej wiosny rzetelnej", która czyni ludzkie zachowania nieobliczalnymi i już nawet nie ludzkimi, bo tajemniczymi mocami podszytymi, skrzy humorem. Znaki wiosny przybierają tu formę szalonych przemian i zachowań bardziej spod znaku Nietzscheańskiego żywiołu dionizyjskiego niż Bergsonowskiego *élan vital*.

Motyw wiosny zawierają też *Przygody Sindbada Żeglarza*. W pierwszej przygodzie pojawia się zaczarowana ożywiona księga, której treścią jest wiosna w zminiaturyzowanym królestwie:

> Na kartach cudownej księgi barwiły się malowidła żywe, zupełnie żywe. Wiosna właśnie nastała, wiosna buchnęła wonią i słońcem z kart tajemniczej księgi. Zmniejszeni ludzie wychodzili ze zmniejszonych pałaców na zmniejszone ulice. Biegli po ulicach na zmniejszone łąki i na zmniejszonych łąkach zrywali zmniejszone kwiaty.
> […] Wszyscy chórem wołali:
> – Wiosna, wiosna!
> I słychać było śpiew i ćwierkanie zmniejszonych ptaków, które siedziały na zmniejszonych drzewach. (PSŻ, 45)

Wiosna jest w tym wypadku baśnią w baśni. Nie chodzi tu o żywą księgę życia, tak jak ją widział Bruno Schulz czy Tadeusz Nowak, ale o magiczny przedmiot, efekt czarów złego ducha. W poezji natomiast mit wiosny wcielony został w serię metamorfoz, dając też swego rodzaju żywy obraz, bo złożony z sekwencji przeobrażeń.

Taką „wiosnę poza wiosną" zapowiada wiersz *Przemiany*, w którym metamorfozy, jakim podlegają elementy natury, to wybuch szaleńczej natury[108]. Wszystkie podmioty tracą swoją indywidualność, są bowiem częściami nadrzędnej struktury, wewnątrz której następują przesunięcia, więc sarna nosi w sobie obraz chabrów, mak jest kogutem tak prawdziwym, że „mu zinąd prawdziwe odpiały koguty" (PZ, 161), a jęczmień przemienia się w złotego jeża i przeżywa nieodgadnione namiętności. W tym wierszu również zostaje wyrażana tęsknota do wzajemnego poznania, zbliżenia do cudownego odczucia ogromu istnień, do osiągnięcia stanu pierwotnej unii.

[108] Na marginesie, inspiracją i wprawką do poetyckich przemian były baśnie dla dzieci oraz zainteresowanie kulturą Wschodu.

W poezji i w balladach, nawet gdy wiosna zostaje opisana przy użyciu baśniowej konwencji, zawsze chodzi o hołd oddany Matce Ziemi i jej witalnym siłom.

Wiara we wiosnę jest wiarą w odrodzenie. Powtarzalność cyklu pór roku daje przeświadczenie, że świat się powtórzy, nie zniknie po zamknięciu oczu, nie przestanie też istnieć, gdy zabraknie w nim jednego ludzkiego istnienia. W dziełach innych młodopolan nastanie tej pory roku też dawało nadzieję. Tytułowa wiosna Kazimierza Przerwy-Tetmajera przynosi „Baśń Arcyświętą. Dobrą Wieść dla ziemi”[109]; podobnie u Leopolda Staffa – gwarantem odnowienia jest „baśń owoców” w *Sadzie okwitającym*; odwieczną baśń natury zawarł Edward Leszczyński w *Drzewach ogrodu*[110]. W ostatnim przywołanym utworze nadchodzi melancholijna jesień. U Leśmiana natomiast wiosna trwa. Największe *novum* polega jednak na tym, że poeta wyjmuje porę z rocznego cyklu i rad ją widzieć poza… wiosną.

W poemacie *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* – należącym do ostatniego etapu twórczości poety – wykorzystanie motywu wiosny jest niezwykłe. Akcja toczy się w nocy na cmentarzu, który nabiera cech sceny teatralnej, przywodząc na myśl obraz Stanisława Wyspiańskiego *Chochoły*. Sceneria jest niby-naturalna, a pełna sztuczności i umowności. I oto Cienie Zmarłych, Sobstyl, Krzemina i Marcjanna, odgrywają „dramat dla nikogo”, przypominając tragiczne dzieje miłosnego trójkąta. Postacie dokonują rekonstrukcji zdarzeń, ale pytanie o to, czy tylko Marcjanna jest winna zabójstwa Krzeminy, pozostaje otwarte – zaczyna się dramat sumienia. Koniec przedstawienia odtworzonego przez duchy jednak zupełnie zaskakuje: zaczyna się misterium wiosny i to ono odrywa zmarłych od rekonstruowania przeszłości. Jednostkowe istnienia mają swoje miejsce i czas, ale dramaty są powtarzalne – taka jest prawidłowość koła czasu. Zbrodnia, czy szerzej: życie, jest czymś powtarzalnym, a reguły, którymi się rządzi, wyprzedzają konkretne istnienie. „Znów tenże pokój i zbrodnie te same” – pisał Seweryn Goszczyński w *Zamku kaniowskim*, nie mając złudzeń co do fatalizmu

---

[109] Wiersz *Wiosna*, [w:] K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 756. Takie też przesłanie zawiera utwór *Narodziny wiosny* (zob. tamże, s. 202-203).

[110] Oto o czym szumią drzewa:

jesteśmy te same,
te same, co pamiętasz z dzieciństwa, i owa
baśń, której żadne ludzkie nie wyjawią słowa,
ta sama, co przed laty, tai się w ukryciu
naszych liści i w świecie szerokim – i w życiu

E. Leszczyński, *Wybór poezji*, oprac. H. Filipkowska, Kraków–Wrocław 1988, s. 357.

wpisanego w historię dziejów. W Leśmianowskiej wersji powtarzalność zbrodni nie wygląda tak pesymistycznie, jak to było u romantycznego twórcy. „Celem tej rekonstrukcji – stwierdził Jacek Trznadel – nie jest śledztwo w sensie ludzkiego wymiaru sprawiedliwości, lecz śledztwo na użytek wyroków sumienia, mających zapaść raz jeszcze”[111]. Jednakże wyrok nie zapada. Utwór kończy się tym, że odgrywany dramat okazuje się nieistotny wobec cudu „wiosny poza wiosną” – duchy podbiegają do płotu i z zachwytem obserwują zielonego żuka, barwnego motyla, ruch trawy, liści, drzew, kwiatów. „Spójrz! – woła Krzemina – W płocie naszym drzewny mocuje się geniusz, / Cały w zadrach i w gwoździach, i kurzach” (ZOP, 53). Geniusz w mitologii rzymskiej to półboska, śmiertelna istota (często przedstawiana pod postacią węża) symbolizująca siłę duchową i życiową. Leśmian wzbogaca tę symbolikę o wieczną sztukę, o piękno samo w sobie – i tym sposobem niedaleko baśniowemu dębowi--samograjowi z *Baśni o pięknej Parysadzie i o ptaku Bulbulezarze* do upiora dębowego, którego gry nawet Bóg słucha wzruszony (*Dąb*), ale dopiero w poezji drzewo odzyskuje związek z *sacrum*. Dzięki symbolizmowi realistycznemu bajkem staje się mitemem.

Wiosna zaś jest nieświadomym dzianiem się pierwotnych sił natury. Od pojedynczego mikroświata – zielonego żuka rozszerza się obraz przywołanego, czy raczej: odradzającego się, „pierwoświata”:

A w świat cały od niego blask bije zielony!
Liście, liście się żarzą stąd aż w nieboskłony!
Rosną! Spojrzyj! Te liście ponad siebie rosną…
Takiej wiosny nie było! Wiosna poza wiosną…
Trawa – trawom, szum – szumom nadążyć nie może.
Tu – pośpiech, tam – spóźnienie! Myli się przestworze
Nie wiedząc, co ma chłonąć pierwej, a co potem?
(ZOP, 54)

Świat ludzki (właściwie już duchowy, biorąc pod uwagę status ontologiczny bohaterów *Zdziczenia*...), jednostkowe miłości, zbrodnie i śmierci są mniej ważne niż to, co dzieje się w naturze, a raczej w pewnym sensie poza nią. „Wiosna poza wiosną” – to powrót do początku, ponowne narodziny. „Gdzie my?” – pyta Marcjanna, choć

[111] J. Trznadel, *Leśmianowski teatr duchów*, [wstęp do:] B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. J. Trznadel, Kraków 1998, s. 7.

odpowiedź jest niepotrzebna, bo gdy chcenie jest równoznaczne z dzianiem się, na refleksję nie ma miejsca. Tak wygląda Leśmianowskie życie bezpośrednie: „O, ulegajmy co prędzej tym światom” (ZOP, 55).

Pozostaje jeszcze do wyjaśnienia wymowny tytuł. Obyczaje to powszechnie przyjęte w danej zbiorowości społecznej formy zachowania, poparte tradycją, ale i sposób postępowania charakterystyczny dla jednostki, zaś w najszerszym znaczeniu: sposób życia[112]. Ważniejszy jest jednak pierwszy człon: zdziczenie – rzeczownik od czasownika dziczeć, czyli: 1) „stawać się dzikim, tracić cechy człowieka cywilizowanego”, 2) „stronić od ludzi, nie brać udziału w życiu towarzyskim i kulturalnym”, 3) „o roślinach, zwierzętach, okolicach: nabierać cech dzikości, wracać do stanu pierwotnego”[113]. W przypadku poematu do stanu pierwotnego wracają zmarli i tym samym pozostałe dwa człony tytułu zostają podważone: obyczaje mogą kontynuować żywi, a pewną rzeczywistością pośmiertną, wobec chwilowej „nieobecności Boga”, jest cmentarna okolica – w takim rozwiązaniu lepiej już widzieć „wiosnę poza wiosną”.

3. Scalanie obrazu, czyli próba podsumowania

Baśń przećwiczona

W ostatniej przygodzie Sindbada trzy elementy natury, zaklęte w postacie cudownych królewien, są umęczone tym, że muszą „dźwigać brzemię powłoki ludzkiej”. Wierzba płacząca, strumień i złota rybka chcą wrócić to własnych, naturalnych im kształtów. W wielu baśniach to królewny bywają zaklęte w coś lub kogoś mniej atrakcyjnego, w tym zaś wypadku królewny: zielona, błękitna i złota są niepożądanymi wcieleniami. Świat natury symbolicznie więc wygrywa ze światem baśni: wierzba, strumień i rybka zostają odklęte, a ostatnia podróż marzyciela dobiega końca.

To zakończenie można też odnieść do sytuacji samego autora. Jeszcze gdy ważył się kształt wydawniczy debiutanckiego tomiku, w czasie prac nad materiałem z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, pisarz w liście do Miriama zwierzał się, że nie wie, czy udało mu

[112] Zob. [hasło:] *obyczaj*, [w:] *Mały słownik*…, s. 561-562.
[113] [Hasło:] *dziczeć*, [w:] *Mały słownik*…, s. 170.

się zrealizować twórcze pragnienia, że teraz naturę inaczej postrzega, a i ona ma moc spoglądania w niego. Leśmian przyznawał:

> Znużyły mnie pojęciowe i poglądowe traktowania rzeczy, które od dawna w poezji naszej przestały być sobą. Kwiat nie jest kwiatem, lecz dajmy na to tęsknotą autora do kochanki. Dąb nie jest dębem, lecz przypuśćmy, prężeniem się nadczłowieka ku słońcu itd. Słowem – poezja nasza stała się światopoglądową. Zamiast świata – opinia, światopogląd. Zapragnąłem wejść w świat – w naturę – w kwiaty – w jeziora – w słońce – w gwiazdy, wejść tak nieodparcie, abym miał prawo wymawiać słowa powyższe bez uzasadnień ideowych, bez ideowego motta, trwającego domyślnie ponad tymi słowami. […] Zapragnąłem, aby we mnie znów wszystko śpiewało, kwitło i wypełniło się wonią. Zacząłem szukać świata poza nami, świata epicko-tragicznego. (UR, 314-315)

Leśmianowska czysta sztuka polega na wyzbyciu się podmiotowości, zatraceniu „ja". Jest to „pieśń nie o sobie". Powyższa wypowiedź nie jest antysymboliczna, wręcz przeciwnie – wskazuje na świadome przejście od symbolu idealistycznego do symbolu realistycznego i opowiedzenie się za tym drugim[114]. Symbolizm idealistyczny zawsze wiąże się z „równaniem kulturowym", tj. z tymi znaczeniami, którymi dany symbol zdążył „obrosnąć". Symbolizm realistyczny natomiast to dotknięcie istoty. Tym samym poeta podejmuje się wędrówki do „rzeczy samej w sobie"[115], czyli tych pierwotnych znaczeń, które stoją u korzeni bytu. Te poetyckie peregrynacje w głąb zieloności poprzedziły doświadczenia z baśniami dla dzieci, w których symbolika jest niezwykle ważna, gdyż jest częścią kulturowego kodu zrozumiałego także dla małoletniego odbiorcy. Skończywszy pracę nad książkami dla dzieci, autor – mimo świetnej kondycji twórczej – być może czuł się znużony takim prezentowaniem świata. Niemniej zostało w nim upodobanie do konkretu, które w baśniach miało bardzo oczywistą funkcję obrazotwórczą, a w poezji stało się heroiczną walką istnienia o byt. W *Klechdach sezamowych* i *Przygodach Sindbada Żeglarza* świat jest oparty na pewnych zasadach – rządzi nimi baśń. Analogicznie – w twórczości poetyckiej zawarta została baśń „poważniejsza", pierwotniejsza, czyli mit.

Leśmian pracując nad baśniami dla dzieci, był w trakcie poszukiwań i krystalizacji własnej drogi twórczej. W liście do Miriama wyznawał:

---

[114] Rozróżnienia na symbolizm idealistyczny i symbolizm realistyczny dokonał Edward Boniecki. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 7-36.

[115] Leśmian w esejach użył Kantowskiego pojęcia „rzeczy samej w sobie", a poetycko je przetworzył m.in. w *Topielcu*, przedstawiając wędrówkę w „zieleń samą w sobie".

> Nie poświęciłem się, jako poeta, żadnej idei – piszę, brnąc w te lub w inne światy niemal po omacku, na oślep, drogą zachwyceni, oszołomień i z rzadka zastanowień. Czuję w sobie rozpęd wielki i czuję, że docieram do światów, gdzie się kryje – szeroka droga. Ale w tej fazie, w której przebywam, w f a z i e n i e u s t a n n y c h m e t a m o r f o z [podkr. – J.W.], nie mam psychicznie czasu na autokrytycyzm. (UR, 318).

To wyznanie uzmysławia, w jak dobrej kondycji był wówczas autor, z jaką łatwością przychodziło mu pisanie i że czuł w sobie pokłady natchnienia. Z jednej strony docierał do tych wewnętrznych światów – jak sam pisze – „po omacku", z drugiej zaś – był świadom, że są to tak cenne momenty twórcze, że musi je przekuć w poetycki obraz niemal natychmiast.

Rok 1912 w ogóle był niezwykle płodny dla Leśmiana. Wielokrotnie pisał o tym w paryskich listach do Przesmyckiego, jednocześnie podkreślając trudną sytuację bytową: „Dzień każdy przynosił mi nowe, coraz niespodziańsze plony. Pomysł mi się wcielał za pomysłem, po prostu, gdybym miał byt spokojny, natworzyłbym milion niespodzianek, tyle zmian duchowych odbywa się we mnie i taki natłok wrażeń, materiału itd." (UR, 321).

Tworzenie „na oślep" i życie „na oślep" – poddanie się twórczemu, czy też życiowemu, pędowi było osobistym odczuciem autora i znalazło przełożenie w jego utworach. Leśmian szybko odkrył możliwości, jakie daje żywioł metamorfozy i niejednokrotnie próbował ją uchwycić. Język poetycki dał mu doskonałe narzędzie do przyłapywania świata na dzianiu się i równocześnie powoływania do tejże dziejby.

Wpływ pracy nad baśniami na praktykę twórczą docenił Edward Boniecki, pisząc, że Leśmian „pobudził własny żywioł słowotwórczy i począł chwytać rzeczywistość baśni za pomocą neologizmów i swoiście poetyckich operacji na języku"; „[…] parafrazując klechdy wschodnie, poeta dążył do ujęcia ich w swoim własnym stylu, rozwijanym w praktyce poetyckiej, chociaż spotkanie z bajkami arabskimi wpłynęło niewątpliwie także na rozwój jego stylu poetyckiego"[116].

Tak że doświadczenia z baśniami wpłynęły na język, ale i na obrazowanie, a ponadto baśń jako synonim intuicji i instynktu nigdy nie przestała pełnić istotnej roli w światopoglądzie poety.

[116] E. Boniecki, dz. cyt., s. 55 i 56.

Baśń w różnych jej funkcjach i ujęciach stała się poetycką obsesją, której Leśmian pozostał wierny, choć sam stosunek do baśni wydaje się ewoluować, tzn. we wczesnych utworach można mówić o wykorzystywaniu elementów bajkosfery, później natomiast następuje przesunięcie znaczeń w obszar mitu. Młodzieńcze utwory wyrażają wiarę w wieczność baśni i choć to przekonanie mogłoby się wydawać naiwne, to sfera, do której baśń odsyła, wyklucza tylko powierzchowne spojrzenie. Co prawda Leśmian, jak i inni poeci Młodej Polski, chętnie korzystał ze sztafażu baśniowego, a motywy zaczerpnięte z bajkosfery pełniły też funkcję nastrojotwórczą (*Podróż*, *W państwie zmierzchów*, *Niedopita czara*, *Wierzba*), ale trzeba tu odróżnić momenty, w których autor poetycko przetwarza motywy baśniowe, od tych miejsc, gdzie wyraża baśń własną – a tu już zbliża się do tego, co w sztuce i psychice najcenniejsze, najgłębsze i równocześnie wykraczające poza granice poetyckiego słowa i jednostkowego życia. Przez to, co orientalne, ludowe, baśniowe, literackie; przez to wszystko, co zostaje przetworzone przez niebywały geniusz, dając jakość nową, Leśmianowską, przedzierają się pierwotne treści. Mit. Leśmian chce dotrzeć do ostatniej komnaty, i nie jest to baśniowa komnata Sinobrodego, lecz – Tajemnica.

Stosunek do baśni zmieniał się, co widać, rozpatrując obecność elementów baśniowych w kolejnych zbiorach poezji. Najważniejsze szkice i eseje Leśmian napisał ok. 1910 roku. Niedługo później ukazał się debiutancki tomik, *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza*. Ta twórczość zawiera wielką pochwałę baśni, natomiast dzieła powstałe głównie w dwudziestoleciu przynoszą nieco inne spojrzenie na baśń. W literaturze międzywojnia nie ma już tak wielkiej fascynacji baśnią. Jak gdyby sprawdzały się słowa, że „baśń po pewnym czasie zginąć musi" (SL, 9). Bohaterka wiersza *Lalka* ironiczne orzeka: „Baśń wyszła już z mody. Jak krynolina z tęczy!..." (PZ, 350).

W niebaśniowych czasach Leśmian mimo wszystko odczuwał potrzebę baśni. W 1937 roku w artykule *Intermedia literackie. (Stylowy teatr historyczny)* mówiąc, że warto by było oddać jedną ze scen dla dawnego repertuaru dramatycznego, wyraził smutny osąd współczesności: „Gdyby się taki sen udał, gdyby nam zabarwił oczy dalekimi wspomnieniami – bylibyśmy wdzięczni i za to, że śnił się choćby jeden rok – że śnił się w okresie niewiary w sny wszelakie – w okresie kiedy baśń nie ma już prawa bytu, a byt nie ma już w sobie – baśni" (SL, 230). Te słowa 60-letniego Leśmiana

świadczą o tym, że potrzeba baśni tkwiła w nim do końca. A z drugiej strony, konkretne wypowiedzi (chodzi głównie o rozważania w listach do Miriama), mające swoje przełożenie w twórczości, przemawiają za tym, że jego wyobraźnia poetycka od początku miała charakter mitotwórczy.

To, co Leśmian nazywał baśnią, zwykle odnosiło się do problematyki, którą obecnie sytuuje się w kontekście mitu. Autor *Łąki* nie tylko świetnie wyczuwał tzw. ducha epoki. Elementy warsztatu poetyckiego, przez które widziano w nim epigona Młodej Polski, nie zmieniają faktu, że jego światopogląd był nowoczesny. Świadczy o tym zawarta w szkicach literackich, a realizowana w twórczości poetyckiej koncepcja mitu poety jako człowieka pierwotnego i mitu wielkiego powrotu. O związkach twórczości Leśmiana z „mitem kulturowym" pisał już Jacek Trznadel[117].

W eseju zatytułowanym *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* autor napisał: „Wiedzieć – to znaczy przypomnieć sobie coś podobnego, a już dawniej stworzonego, czyli uczynić z nowego konkretu skutek pewnej przyczyny" (SL, 31). Przeszłością poety-śpiewaka „jest przeszłość wszystkich światów i zaświatów".

Leśmian w poezji niezwykle rzadko dokonywał aluzji do współczesności czy też jakichś wydarzeń czy miejsc, które wyraźnie miałyby swój pozaliteracki odpowiednik. Przy tym jego postawę cechowała ahistoryczność i ageograficzność. Jest to kolejny dowód na to, że nie czerpał z myśli oświecenia (przejawiającej się w krytyce doczesności i kreowaniu nowych, utopijnych rzeczywistości), lecz był bliski ustaleniom XX-wiecznych koncepcji mitu. Pogląd Mircei Eliadego wydaje się pasować do postawy Leśmiana: „[…] każdy wielki poeta stwarza świat od nowa, stara się bowiem widzieć go tak, jakby nie było Czasu ani Historii. Jego postawa jest łudząco podobna do zachowania człowieka »prymitywnego« i człowieka społeczeństw tradycyjnych"[118]. Tak, ale zanim poeta (niezaczynający od zera) osiągnie stan człowieka pierwotnego, musi przedrzeć się przez zwoje Czasu i zwały Historii – które trzeba tu traktować jako kategorie wewnętrzne, tkwiące gdzieś w podświadomości – aż do prapamięci i praczasu. Dopiero z takiej twórczej mocy wysnuwa się Praścieżka wiodąca do Pralasu.

---

[117] Zob. J. Trznadel, *Twórczość Bolesława Leśmiana…*, s. 28. Zob. też M. Karwowska, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008, s. 35-36 oraz M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta…*

[118] M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 26.

Nie historia czy doczesność, lecz doświadczenie baśni było dla Leśmiana pokrewne temu pierwotnemu zadziwieniu się światem.

Jeszcze jedną wypowiedź warto tu przytoczyć. W wywiadzie udzielnym kilka lat przed śmiercią poeta przyznał, że nie czytał pism Edmunda Husserla[119] i Ernsta Cassirera. Jego rozmówca, Edward Boyé, pytał zaś o to w kontekście słów-mitów w *Łące* i wskazywał na dwóch myślicieli, mówiąc o nowym językoznawstwie w filozofii, pojmującym słowo jako *eidos*, symbol i mit (zob. SL, 544). Dziś natomiast leśmianologia coraz częściej i coraz chętniej bada twórczości tego autora w kontekście symbolu i mitu. Widocznie pewne interpretacje, sposoby odczytań, wymagały czasu. Paradoksalnie myśl Leśmiana okazała się niezwykle nowoczesna dlatego, że tak konsekwentnie udało mu się utrwalić za pomocą poetyckiego słowa wyobrażenie archaicznego świata. Mimo że w dorobku autora można znaleźć niekiedy sprzeczne sformułowania (Wasylisa mówi, że baśń jest tym, co nie ginie, a tytułowa Lalka wieszczy baśni śmierć), to są elementy stałe poetyckiego obrazowania, które pozwalają ujmować tę twórczość jako spójną całość, realizowaną według pewnych reguł. Wydaje się, że to, co w *Klechdach sezamowych* i *Przygodach Sindbada Żeglarza* jest uproszczone, podane *au rebours*, widziane analitycznie – w twórczości poetyckiej zostaje scalone i wykorzystane, by wskazać prawdę baśni pierwotniejszej, czyli mitu.

Od uproszczonego świata do rozszerzonego oglądu

Jak już zostało dowiedzione, uproszczenie świata w *Klechdach sezamowych* i *Przygodach Sindbada Żeglarza* wynika z baśniowej konwencji, którą autor przyjął, pisząc książki dla dzieci.

To, co w tych baśniach wydaje się rozłożone na czynniki pierwsze, w poezji scala się w synestezyjne obrazy. Dla przykładu: baśniowe królewny do zwykle postacie sprowadzające się do podstawowej barwy czy dominującej cechy (np. najdroższa, płomienna). „Syntezą" wszystkich nazwanych królewien z obu tomów, które to bohaterki są uchwytne i poznawalne, jest bezimienna istota z *Ogrodu zaklętego*. Gdyby poskładać baśniowe królewny, jak szkiełka w witrażu, dałyby obraz zmiennej

[119] Zygmunt Krauze, notariusz z Zamościa, wspominając Leśmiana, opowiedział o wizycie u Miriama, podczas której toczyła się dyskusja na temat Husserla. Zob. *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, red. Z. Jastrzębski, Lublin 1966, s. 186.

kobiecości; „Barw świetlana mozaika!” (*Z wędką*: PZ, 571). Tak więc w baśni widzenie rozkłada się na jednokolorowe obrazy, rzeczy i postacie. Na zasadzie pryzmatu kolory bywają rozszczepione, dając np. wyspę króla Miraża, gdzie wszystko jest zielone.

Kolorystyka w baśniach jest zwykle jednostajna i monotonna, w poezji zaś Leśmian ma swoje wyraźne preferencje (zieleń, purpura), ale kolor w poetyckim obrazie jest też uwarunkowany światłocieniem, który wydobywa taki a nie inny odcień i potrafi zlewać barwy ze sobą, dlatego Leśmianowska zieleń może przechodzić w inne kolory, np. zieleń drzew „możesz nazwać błękitną – / I purpurową i złotą…” (PZ, 391). Ciekawie na temat barw w twórczości Leśmiana wypowiedział się Marian Pankowski. Badacz wyróżnił dwa rodzaje kolorów: te „wierne”, które dostrzega impresjonistyczne oko poety, oraz barwy sprowadzone do podstawowych tonów (purpura, błękit nieba, złoto i zieleń). W baśniach dla dzieci dominuje drugi typ. Kolory „stwarzają postacie dając im na wstępie pierwszą psychologiczną przesłankę, jakąś sugestię, która określi rozwój wydarzeń”[120]. Nawet gdy barw jest więcej, elementy baśni cechuje rygor i wewnętrzny porządek[121]. Harmonijny jest taniec wężów, a skarby Sezamu poruszają się bezustannie, dając feerię barw. Ta cudowność nie jest chaosem, lecz ruchem, który można by porównać do obrazów widzianych w kalejdoskopie, gdy wielobarwne szkiełka układają się w symetryczne wzory, nie zlewając się ze sobą. Takiego „uporządkowania” barw i kształtów nie zazna nigdy obserwator zieloności z Leśmianowskich wierszy – tam bowiem trud przyrody to ciągła jej zmienność, która nie daje się rozłożyć na czynniki pierwsze. Nie będzie w poezji żadnych odpowiedników baśniowego Sezamu, a wspaniałym cudem kolorystycznych przeobrażeń stanie się chociażby wieczorne niebo (np. *Wieczory*, *inc*. „Wieczory moje, minione wieczory…”).

W baśni zaś samo postrzeganie świata bywa przedmiotem pomyłek i nieprzewidzianych sytuacji. Widziany obraz nie zawsze należy brać za rzeczywistość – przekonuje się o tym Sindbad, gdy rozbija zwierciadło w komnacie Serminy. Również w kategorii „zjawiska optycznego” można rozpatrywać oglądanie przez Piruzę zaczarowanej księgi. Córka Miraża doświadcza mirażu. Dla królewny Omar i jego

[120] M. Pankowski, dz. cyt., s. 157.

[121] Jak zauważyła A. Czabanowska-Wróbel, wykorzystanie barw w baśniach pozwala się przenieść na symbolikę czystych barw, do której Leśmian odwołał się w innych dziełach (przede wszystkim w baśniach mimicznych): „Związek kolorów z żywiołami, z elementami natury ma charakter nie mimetyczny i malarski, ale symboliczny. Błękit, lazur, szafir to niebo, zieleń – przyroda, roślinność, czerwień jest barwą ognia, złoty blask należy do słońca i światła” (*Złotnik i śpiewak*, s. 279).

poddani są malutcy, dla nich natomiast to świat królewny jest wielki. Ostatni przykład: różnica perspektywy powoduje, że wuj widziany z bliska jest podobny do księgi, a z daleka – do Murzyna. W baśni zmienia się perspektywa, w poezji natomiast punkt widzenia pozostaje jeden, zmienia się zaś plastyczna czasoprzestrzeń – na tej zasadzie świat staje się zaświatem, a w lesie próbuje się pomieścić otchłań. Z kolei „problemy" z widzeniem czy dojrzeniem czegoś nie są przedmiotem zabawy, lecz wskazują na niemożliwość ujęcia świata raz na zawsze, gdyż ten zmienia się bezustannie, np. wraz z wkroczeniem transcendencji w znaną przestrzeń (jak w przywołanej *Otchłani*), ale i na skutek momentalnej zmiany oświetlenia, zmiany pory dnia czy pory roku. „Już nie ma dawnej łąki! Nieznanej krainie / Upodobnił ją śnieg ten […]" – stwierdza podmiot wiersza *W śniegu* (PZ, 393).

„Cechowało mnie i cechuje ostre widzenie przedmiotów i barw" – powiedział Leśmian w wywiadzie udzielonym w 1934 roku (SL, 545). Taki rodzaj widzenia jest znamienny dla konwencji baśniowej, której przećwiczenie mogło wpłynąć na postrzeganie świata natury z dużego przybliżenia, wręcz doprowadzając do „nadwzroczności". Na przykład w opisie łąki we *Wspomnieniu* (*inc*. „Lubię wspominać te dziecięce lata") poeta widzi małe elementy świata natury niezwykle ostro, co zostało wyrażone poprzez skojarzenie ich przymiotów z cechami większych istot: odwłok bąka to tygrysie futro, żaba i gąsienica mają pysk, a pająk jest brzuchaty. Cała łąka skrzy się w słońcu, co pozwala dojrzeć nawet pajęcze żebra. Poeta, zgodnie z techniką impresjonistyczną, wychwytuje momentalne wrażenie, gdy światło i odpowiednie ustawienie względem niego przedmiotu pozwalają na nowo ujrzeć znany już obiekt. O Leśmianowskim widzeniu szczegółu tak pisze Anna Węgrzyniakowa: „Leśmian […] jest arcymistrzem szczegółu; właśnie światłem wydobywa z zakamarków »drogocenne«, roziskrzone drobiazgi" i dalej: „kolor i światło nie »rozmazują« przedmiotu, przeciwnie – uwypuklają go, wskazują na jego stan"[122]. Jak zauważa uczona, konsekwencje przyjęcia takiego sposobu postrzegania wskazują na to, co metafizyczne: „Impresjonistyczna technika obserwacji jest właśnie środkiem, kluczem do poszukiwania prawdy o świecie: do ujawnienia s p o s o b u jego egzystencji – co potwierdzają i ogólna koncepcja obrazowania, i dobór słów"[123]. Kolor, kształt, ruch –

[122] A. Węgrzyniakowa, *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Katowice 1999, s. 15.
[123] Tamże, s. 20.

wszystko zmienia się w czasie. Świat przekształca się bezustannie, wciąż jest *in statu nascendi*, a poeta nie ujmuje go na zasadzie fotografii, czyli obrazu zatrzymanego w czasie, lecz opisuje przeobrażenia. Z poetyckiego słowa rodzi się świat i równocześnie słowo stara się uchwycić ten świat w czasie rzeczywistym, choćby i chodziło o powidok – jak w wierszu *Wieczory* zawierającym syntezę wspomnień, która aktualizuje się w nasyconym kolorami opisie:

W stodół szczelinie, zaprószonej plewą –
W szparach opłotów, gdzie wybój sęka
Błękit przecieka potajemną strugą
Kropla po kropli – pokrzywom na liście…
Na stogach siana, co parząc za długo
Zieleń do słońca, błękitnieje mgliście…
Wśród wierzb, pokłonnych swych gałęzi zwisem
Nurtom ruczajów… I na wzgórzu łysem,
Rudym od szczawiu rdzy i dziennych spiekot…
Na strzech jedwabiu, co w bociani klekot
Wsłuchane, w gnuśnej grzybieją tęsknocie…
Na zgromadzonym w skrzętny wieniec złocie
Splotów dziewczęcych – i na srebrze starczem
Jakowejś brody wędrownego dziada!...
W zielonych szybach rozszalałych karczem,
Skąd wrzask pijany, wybuchając, wpada
W pobliski cmentarz, co przekrwawia w pąsy
Krzyże przejrzałe i brzóz nagłe wstrząsy
I swych jarzębin ogniste paciory!...
(PZ, 96-97)

W powyższym fragmencie kolory nie są atrybutem danej rzeczy, lecz współtworzą przeobrażającą się rzeczywistość, mają charakter „płynny", zmieniają się wraz ze zmianą oświetlenia i wręcz przemieszczają na różne obiekty.

Świat, który traci swoje wymiary i kształty, a przez to – stabilność, i od nowa trzeba go konstytuować wobec tego, co robi z nim światło, jest tematem wiersza *W odmętach wieczoru*:

Duch, wzwyż stąpając, wciąż schodzi w głębiny,
Z państwa purpury w świat zgasłych błękitów.
I schodząc, barwy odmienia bez końca:
To purpurowy, to – czarny, to – złoty,

Posłuszny zejściu swojemu w ciemnoty
Wód, zapatrzonych w przeróżną śmierć słońca.
(PZ, 391)

Wieczorne niebo i wynikające z zachodu słońca przeobrażenia dającej się poznać zmysłowo rzeczywistości stały się tematem kilku utworów. Dla Leśmiana „śmierć słońca" to zniknięcie widzialnego świata. Poeta rzadko opisywał noc, która kojarzy się z nieprzeniknioną czernią. Za to mgła i mrok – stany pośrednie między światłem a ciemnością – nabrały w jego twórczości wyjątkowej symboliki i zwykle naprowadzały na sferę transcendencji. W baśniowym wątku Arminy następuje przejście bohaterki od czerni do bieli, ale procesu przemian już nie da się zatrzymać – królewna staje się coraz bardziej przezroczysta, aż rozwiewa się w nic. W *Panu Błyszczyńskim* zaś „W nic rozwiała się dziewczyna"; „Ustał cud dziewczyński" (PZ, 457).

Leśmianowskie obrazowanie niewątpliwie opiera się na prawie metamorfozy – tę zasadę również można odnaleźć w baśniach dla dzieci. Żywioł metamorfoz, doprowadzony aż do groteski jest znamienny dla wyobraźni Wschodu, stąd motyw przemiany wpisany w wiele historii z *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Także w utworach dla dzieci prawo do przemiany jest często jedną z naczelnych zasad. Edward Boniecki wskazał na jej jeszcze szersze zastosowanie: „Prawo metamorfozy rządziło bowiem tak samo wyobraźnią mityczną utrwaloną w starych baśniach, wyobraźnią romantyczną, ożywiającą świat archaicznych fantazmatów, jak i we współczesnym Leśmianowi folklorze ludowym, z przypisanym mu zespołem wierzeń"[124]. Według uczonego metamorfoza jest jedną z najbardziej pierwotnych form myślenia. Leśmian, zanim wykorzystał jej możliwości w poezji, przećwiczył ją w baśniach dla dzieci. Ciągowi metamorfoz podlega Sermina i czarnoksiężnik podczas walki. Królewna przechodzi następujące przemiany: wilk – lew – purpurowy płomień, a jej rywal: pies – tygrys – żółty płomień. Walczący zlewają się w „żółto-purpurowy zamęt". Zwycięża Sermina, a na jej przewagę może już wskazywać „mocniejsza" symbolika kolejnych wcieleń. Wilk symbolizuje m.in. dzikość, drapieżność, ciemność i agresję; lew – w większości mitologii wskazuje na ziemię i świat podziemny (Sermina mieszka w podziemnym pałacu); purpura – kolor krwi i ognia symbolizuje męczeństwo (królewna zwycięża, ale i tak

[124] E. Boniecki, dz. cyt., s. 90.

musi przestać istnieć). Czarnoksiężnik wciela się w psa – symbol wierności, czujności i odwagi; tygrysa – zwierzę kojarzone z dzikością, drapieżnością i gniewem; w płomień koloru mądrości, radości i ciepła.

W poezji ciągi metamorfoz nigdy nie przebiegają etapowo. Przemiany są wynikiem życiowego pędu, którego nie da się uchwycić, niemniej niektóre ujęcia noszą cechy baśniowo-ludowego obrazowania. Najlepszymi przykładami są dwa utwory: *Wiosna* i *Przemiany*. Pierwszy tekst opowiada o „wiośnie rzetelnej", która jest prawdziwym szaleństwem udzielającym się całemu światu: ludziom, przestrzeniom, naturze i gdzieś nad tym zbiorowym szałem pojawia się figura Boga zgodna z ludowymi wyobrażeniami – Stwórca płynie przez niebiosa z towarzystwie aniołów. W drugim utworze mowa o nocnym przemianach: chabry przedostają się do oczu sarny, mak „przekrwawia" się w koguta, a jęczmień staje się złotym jeżem. Wiersz kończy szereg pytań:

A ja – w jakiej swą duszę sparzyłem pokrzywie,
Że pomykam ukradkiem i na przełaj miedzą?
I czemu kwiaty na mnie patrzą podejrzliwie?
Czy coś o mnie nocnego wbrew mej wiedzy – wiedzą?
Com uczynił, że skroń dłońmi uciskam obiema?
Czym byłem owej nocy, której dziś już nie ma?
(PZ, 161)

Metamorfoza ma ogromne możliwości. Świat można ujmować całościowo, gdyż przemiany sprawiają, że kształt nigdy nie jest dany raz na zawsze, tylko wpisany w porządek nadrzędnej struktury, w obrębie której następują przesunięcia. I tu pojawia się pytanie o tożsamość i swój kształt, a także obawa, by nie zagubić się w kształcie obcym swej naturze (poeta aktualizuje mit Akteona, który taką przestrogę zawiera – zob. *Akteon*), wszak – z drugiej strony – „[…] nigdy nie wiadomo, co za stwór tajemny / Z mroku na świat pod ludzką przychodzi powłoką" (*Powieść o rozumnej dziewczynie*; PW, 297).

Kwestia tożsamości i wyzbywania się jej, by poznanie było jak najpełniejsze, jest jednym z istotnych problemów, jakie zawiera twórczość Leśmiana. Pytania typu „kim jestem?" i „dokąd zmierzam?" są też zwykle wpisane w fabułę tradycyjnej baśni, u kresu której następuje zintegrowanie osobowości i bohater wie, co jest w życiu najważniejsze, więc już może „żyć długo i szczęśliwie". W Leśmianowskich baśniach

bohaterowie dążą do zgody samych ze sobą, do zaspokojenia własnych potrzeb i zrównania marzeń z rzeczywistością. Poezja zaś jest po to, by mnożyć znaki zapytania i staje się terenem, gdzie metafizyczne tęsknoty mogą się czasem ziścić, a to za sprawą myślenia mitycznego.

„Światopogląd antropomorficzny jest światopoglądem najpierwotniejszym" – twierdził autor (SL, 49), a jak zauważył Edward Boniecki „Pracując nad klechdami wschodnimi, poznał Leśmian niejako »od środka« strukturę baśni i zakodowany w niej pierwotny sposób myślenia"[125]. Antropomorfizacja jest więc tą „zdobyczą baśni", która w twórczości poetyckiej naprowadza na obszar mitu. W skutek operacji na języku i jej różnych odmian: personifikacji, animizacji i reifikacji – człowiek, rzeczy, pojęcia i przestrzenie mogą się do siebie zbliżyć, a wtedy świat jest odczuwany jako całość. Mit natury i mit regresu realizowany w wielu dziełach Leśmiana nie byłby możliwy bez „zrównania się" bytów do tej pory niezależnych, dzięki wyzbyciu się człowieczeństwa – z jednej strony i zbliżenia się do tego, co ludzkie – ze strony natury.

Twórczość Leśmiana jest nacechowana myśleniem mitycznym. Świadczą o tym takie jej wyróżniki jak: antropomorfizacyjny sposób postrzegania rzeczywistości i jej nacechowanie aksjologiczne, postrzeganie własnego „ja" jako elementu świata natury, części wielkiej całości oraz koncepcja czasu (jako odwracalny). Wszystkie te elementy można też znaleźć w baśniach dla dzieci. Autor zanim zwrócił się w stronę mitu, przetestował mit zdegradowany, czyli baśń. W efekcie jego świat mityczny jest podszyty baśnią.

Poezja Leśmiana przynosi takie ujęcia zbliżenia się bytów do siebie, że zasadnym byłoby wprowadzenie kolejnej kategorii doznań zmysłowych – zmysłu udziału. To, co nie było możliwe w poezji Wisławy Szymborskiej (np. w rozmowie z kamieniem), u Leśmiana się urzeczywistnia. Synestezyjny odbiór świata pozwala go równocześnie widzieć, słyszeć, czuć, odczuwać i mówić o nim, ale docieranie do jego podszewki jest możliwe dopiero dzięki szóstemu zmysłowi – intuicji, która rodzi baśnie. Tym samym poeta wkracza w obszar Tajemnicy.

[125] Tamże, s. 56.

Obszar wiecznej Tajemnicy

Klechdy sezamowe i *Przygody Sindbada Żeglarza* są opowieściami zamkniętymi w tym sensie, że reguły, według których istnieje świat przedstawiony, pozwalają się poznać i opisać za pomocą konwencji baśniowej, a i sama fabuła dzieł jest zamknięta – tj. zgodnie z wymogami klasycznej baśni następuje szczęśliwe zakończenie i akcja zostaje rozwiązana. Równocześnie oba dzieła można postrzegać jako swoiście otwarte, a to za sprawą ich intertekstualności, pozwalającej je ujmować w kontekście różnych wersji historii z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, arabskiego pierwowzoru, ale i innych baśniowych fabuł i wreszcie – co stało się przedmiotem badań w niniejszej pracy – w kontekście całokształtu twórczego Leśmiana. Dość wcześniej wykrystalizowała się autorska „filozofia słowa", która ma swoje przełożenie również w baśniach (przy czym często w wersji *au rebours*). Z drugiej strony baśniowe bajkemy były chętnie wykorzystywane w poezji. Ruch tych najmniejszych elementów między utworami w istocie odsyła te teksty do pierwotniejszej od niej struktury – *mythos*.

W dorobku autora książki dla dzieci zajmują miejsce szczególne i właściwie są to jedyne fabuły, w których spełnienie marzeń jest możliwe. Tęsknota wpisana w postawę życiową większości głównych bohaterów odnosi się do doświadczenia cudowności, która przybiera różnorodne formy – mogą to być skarby Sezamu, cuda jak ptak Bulbulezar, dąb-samograj i struga-złotosmuga czy zachwycające królewny.

Jest też druga grupa tęsknot, których nie da się tak bezpośrednio wyprowadzić z fabuły, niemniej są w nią wpisane – są to te tęsknoty, które stale inspirowały wyobraźnię twórczą autora i zawierają się już w juwenaliach. Do najważniejszych zaliczyłabym: tęsknotę za miłosnym spełnieniem, która w tych wczesnych wierszach łączy się z naturą (np. *Ubóstwo miłości*, *Niedopita czara*); tęsknotę do zieloności „samej w sobie" (np. *Las*); pragnienie powrotu rozumianego w różnych aspektach – do siebie, do domu, do przeszłości (np. *Ze wspomnień dzieciństwa*); i w końcu – najważniejsze – tęsknoty metafizyczne. Te ostatnie poprzedziły poetyckie „ćwiczenia z marzenia", które często odnosiły się do wyrażania bliżej nieokreślonego pragnienia. Na zgłębianie tajemnicy bytu, czy raczej zbliżanie się do niej, przyszedł czas w dojrzałej twórczości. Niemniej już juwenilia zawierają przeświadczenie, że tęsknota to coś (od)wiecznego, zaś jej konstytutywną cechą jest niezaspokojenie. Z kolei *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* są jak przystanek w podróży za nieznanym, gdyż w nich marzenia

ulegają spełnieniu. Szczęśliwa miłość, zgłębianie niezwykłych obszarów i dom u kresu przygód – wszystko to jest dostępne baśniowym bohaterom.

Pozostają jeszcze tęsknoty metafizyczne – a te odbiorca odnajdzie dopiero w poezji. Tak więc baśnie są prolegomenami do najbardziej nowatorskich utworów Leśmiana i mogą służyć jako kolejny komentarz do większego dzieła – a za takie uważa się poezję autora. Dopiero w twórczości poetyckiej następuje wejście w obszar niewyrażalnego. Leśmian wielokrotnie wskazywał na graniczne miejsca i sytuacje, w których kapituluje słowo i wyobrażenie.

Nawet natura pozwala się poznawać, ale tylko do pewnego stopnia. Na przykład tytułowy topielec, zgłębiwszy „zieleń samą w sobie", dociera do kresu – do własnej śmierci i nie wiadomo, co się stanie z jego odczłowieczoną duszą. Takich sytuacji granicznych, gdy następuje zderzenie z tajemnicą i żadna z jej zasłon już nie pozwoli się przeniknąć, jest wiele. Opowiada o tym m.in. historia dwunastu braci, którzy zbadali „mur od marzeń strony" w *Dziewczynie*. Symboliczna ballada zawiera wizję przekraczania kolejnych granic aż do miejsca, gdzie „Nic – tylko płacz i żal i mrok i niewiadomość i zatrata!" (PZ, 330). Co oznacza próżnia nieba? Utwór kończy się znakiem zapytania. Kwestia jest otwarta.

Kolejny przykład docierania do miejsca, które już nie pozwala się przeniknąć, przynosi *Eliasz*. Pokrótce: bohater poematu wie, że cały czas był posłuszny Słowu (Bożemu), więc gdy już podróżuje po zaświatach, chce innego poznania i innej wolności, wykraczającej poza Boga, poza nazywalne; trafia na koniec Wszechświata, a tam – Ciszyzna; rodzi się zawód, ale i nadzieja („Możliwość innej jawy, niż jawa Istnienia!"; PZ, 464). Jest więc coś, co nie pozwala się nazwać, a równocześnie o tym przeczuciu niewyrażalnego można mówić. Poeta dochodzi tu do granicy słowa i zarazem wskazuje na coś, co jest poza słowem[126]. W wierszu *W locie* natomiast mowa o podróży w nieskończoność, bezmiarach i głosie Boga, który jest kresem i czeka „na

[126] Na temat metafizyczności *Eliasza* zob. T. Gruchot, *Leśmianowskie sytuacje metafizyczne*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana*, s. 57-59. Interesującą interpretację poematu przedstawiła A. Czabanowska-Wróbel, pisząc m.in. o tym, że podróż Eliasza odbywa się w przestrzeni i przede wszystkim w czasie – w czasie przyszłym: „Eliasz jest tym, który ma przygotować przyjście Mesjasza. Człowiek staje się tu więc – paradoksalnie – prekursorem Boga, toruje drogę w Boską potencjalność, w przestrzeń bez nazwy, w czas przyszły. Wybawienie i udoskonalenie wszystkich rzeczy ma być ostatecznym zamknięciem procesu restytucji. Dopóki nie nastąpi, rozproszenie iskry boskości będą błąkać się po świecie. Przyprowadzenie ich na powrót do Boga i odnowa świata jest powołaniem człowieka. Ale do tego potrzebna jest mistyczna kontemplacja – albo poezja". A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak*, s. 316.

swego przybłędę" i w momencie, gdy podróżnik buntuje się przeciw temu kresowi, okazuje się, że Bóg nie rezygnuje z niego – rodzi się nadzieja na wieczne trwanie, w tym wypadku równoznaczne z ciągłym lotem. Z kolei w wierszu *Po śmierci* para kochanków ulatuje w coraz to nowe światy. Tu również poeta stawia pytanie o Boga. Jest On wielkim nieobecnym, ale póki pojawia się „wciąż przedostatnia dal" można istnieć we wszechświecie, bo w Leśmianowskiej rzeczywistości „nigdy dość się nie umiera"[127].

Przy wątku ostatniej podróży w zaświaty warto się znowu zatrzymać. O ile w przypadku balladowych kalek i fantastycznych zjaw zwykle historia zamyka się w momencie ich wejścia w zaświaty lub znalezienia się w pośmiertnych okolicach, które są czymś w rodzaju poczekalni w myśl zasady, że „trup musi swoje odleżeć", to jest jeszcze kilka wizji sięgających dalej, w sferę mgły lub mroku. I wydaje się, że to jest ta granica, której usunięcie może nastąpić tylko z d r u g i e j s t r o n y.

Mgła niekiedy daje zarys tajemnicy (jak „mgła dziewczyńska" w *Balladzie bezludnej* i w *Panu Błyszczyńskim* oraz „mgła – nierozeznawka" w *Śnigrobku*) i oznacza wejście w obszar nieznany i sekretny („A ja wchodzę w Mgłę zwierząt i w Tuman wszechrzeczy" – *Zwierzyniec* [PZ, 410]; „Lecimy razem. Mgła i mgła! / Bóg, ciemność i urwiska" – *We śnie* [PZ, 312]). Maria Podraza-Kwiatkowska zauważyła, że „U Leśmiana mgła – podobnie jak sen, jak cień – uczestniczy w ważnym dla niego procesie, któremu podlega tworzona w jego poezji rzeczywistość: powstająca, niepewna istnienia, nietrwała i zanikająca"[128]. Mgła więc jest nośnikiem niepewności, ale też lepszą alternatywą niż nieprzenikniony mrok[129]. Bywa, że oba te nośne symbole są wykorzystane jednocześnie:

Tu jestem – w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze
W szumie gwiazd, gdzie niecały w mgle bożej się mieszczę,
Gdzie powietrze, drżąc ustnie, sny mówi i gra mi,
I jestem jeszcze dalej poza tymi snami.
Zewsząd idę ku sobie; wszędzie na się czekam,
Tu się spieszę dośpiewnie, tam – docisznie zwlekam
I trwam, niby modlitwa, poza swą żałobą,

[127] O rozminięciu się światów wpisanym w dzieła Leśmiana zob. B. Stelmaszczyk, *Istnieć w dwoistym świecie… Model człowieka i obrazy Boga w twórczości Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009 (tu m.in. rozdz. *Między niebem a ziemią, czyli o rozbieżności dwóch porządków*, s. 205-234).
[128] M. Podraza-Kwiatkowska, *„Pan Błyszczyński"…*, s. 290.
[129] Mgła i mrok mogą też funkcjonować jako synonimy śmierci. Na taką sytuację w *Srebroniu* zwrócił uwagę Grzegorz Igliński (*Magia serca i słowa w modernistycznych wizjach*, Warszawa 2005, s. 72-73).

Ta, co spełnić się nie chce, bo woli być sobą.
(PZ, 478)

Powyższy wiersz mówi o rozproszeniu[130] i zarazem scaleniu „ja"; jest jak bilans z metafizycznych podróży. Czyż nie o powrót do siebie w nich chodzi? Już w *Przemianach rzeczywistości* Leśmian pisał: „Pragnie [człowiek – J. W.] powrócić do siebie, powitać siebie w progu własnych marzeń, posłyszeć swój głos, przejrzeć swą twarz w zwierciadłach opuszczonego przez się domu" (SL, 46). Cały czas, nawet w trakcie eksperymentów z odczłowieczaniem duszy, gra toczy się o ocalenie siebie, a wszystkie te podróże ku najdalszym krańcom istnienia są równocześnie podróżami w głąb; w głąb siebie, swoich pragnień i obaw.

Poeta kluczył („wciąż u wnijść tysiąca") wokół tych samych zagadnień i niektóre elementy obrazowe wykorzystywał wielokrotnie, bo pewne tęsknoty nie dawały mu spokoju. Jako summę wcześniej wyrażonych treści można postrzegać *Dziejbę leśną*. W niej – podobnie jak w Panu Błyszczyńskim – również następuje zapętlenie wcześniej użytych elementów. Dzieło, od którego tytuł wziął pośmiertny tomik poety, symbolicznie łączy tęsknotę (do miłości) i tajemnicę (śmierci). Recz dzieje się („dziejba") w pogańskim grobowcu, w którym wraz z odtwarzaniem historii wskrzeszonej dziewczyny rozlega się leśny szum (las dla poety był obszarem uprzywilejowanym, bo otwartym na to, co transcendentne). Makary powodowany miłością podąża za trupem dziewczyny – podobne ujęcia zawiera *Ogród zaklęty*, *Królewna Czarnych Wysp*, *Przygody Sindbada Żeglarza* (wątek Urgeli) i tzw. dramaty mimiczne oraz wczesna proza artystyczna – *Dzieje Czarnego Grodu*: „A wiedział już książę Aeternus i dwór jego, i lud wszystek, że od dawna zrzucili powłokę ziemską i że kroczą jako mary i widma, kroczą do nikąd, pozbawieni wszelkiej pomocy i pozostawieni własnej tęsknocie" (UR, 143). Między tą młodzieńczą prozą a dziełem powstałym kilka lat przed śmiercią jest kilka podobieństw. Różni je natomiast to, że w *Dziejbie leśnej* mowa o czekającym w niebie Bogu, a Makaremu jest dany wybór. W imię miłości decyduje się towarzyszyć pochodowi niosącemu umarłą dziewczynę, licząc, że uda się ją nawrócić. W utwór została wpisana nadzieja, a to za sprawą

[130] Na ten aspekt zwrócił uwagę M. P. Markowski, pisząc, że u Leśmiana „egzystencja ludzka jest egzystencją rozdartą, rozpołowioną, miedzy ziemią a niebem" – zob. M. P. Markowski, *Sztuka przeciw zbawieniu*, [w:] tegoż, *Polska literatura nowoczesna*. *Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 131.

odwiecznego lasu („Ktokolwiek wyjdzie z lasu – ten będzie zbawiony”; „Dalej w drogę. W głąb lasu, w głąb lasu… / I czemu mówisz: »Czas już« – kiedy nie ma czasu!”; PZ, 545 i 546). Pojawienie się wątku podążania za leśną mową wskazuje na wkroczenie w transcendencję. Pochód w nieskończoność trwa, a narastający szum i mrok, w którym nikną bohaterowie, niczego nie przesądza. Taka jest jedna z ostatnich Leśmianowskich baśni.

Tęsknota do tego, czego nie ma (precyzując: nie ma, ale zarazem zostaje powołane do istnienia siłą poetyckiego słowa – na tej zasadzie Leśmian reifikował nicość czy niebyt), nie opuściła poety i to ona sprawiła, że Leśmianowski świat wypełnił się fantastycznymi, cudownymi postaciami, będącymi nośnikami tęsknoty, a zarazem obaw i przeczuć. Tęsknota akutalizowana jest w czasie teraźniejszym i albo staje się próbą odtworzenia przeszłości (gdy dotyczy czegoś już znanego, doświadczonego, lecz utraconego), albo też odnosi się do przyszłości, będąc czystym pragnieniem czegoś, czego jeszcze się nie zna. Nostalgia zawsze będzie się wiązać ze swoistym niedopasowaniem do „tu i teraz” i nieprzekładalnością oczekiwań do sytuacji aktualnej. Niewątpliwie tęsknota w jej wszystkich odcieniach – od rozpaczy, niespełnienia po uśmierzenie i radość spełnienia – stymulowała wyobraźnię poetycką Leśmiana. Niejednokrotnie stała się zaczynem do metafizycznej podróży w przeszłość lub przyszłość. Zgłębianie zieleni „samej w sobie” wiązało się z poetyckim nadwidzeniem (jasność, światło, aura dzienna) i zachwytem, który jest na swój sposób świadomy i nie fałszuje oglądu, lecz go wyostrza aż do metafizycznej przenikliwości w tajemnicę bytu. Chodzi tu przede wszystkim o momenty epifanii, kiedy to natura staje się drogą w transcendencję, zawarte w wielkich poematach – *Zielonej godzinie* i *Łące*. Z drugiej strony, są obszary, gdzie poetyckie nadwidzenie już na nic się zdaje. Mgła i mrok zwykle odnoszą się do tajemnicy, będącej obszarem milczenia. Poeta może tylko wskazać na niewidzialne i niewysławialne.

Reasumując: Leśmian stworzył oryginalny, choć odnoszący się do wielu literackich i kulturowych tradycji, świat poetycki, w którym częstokroć reifikował nicość i podkreślał, że mowa o nieistniejącym. Równocześnie wskazywał na miejsca, gdzie słowo przechodzi w milczenie wobec niewyrażalnego. Dlatego też nie opisał, co dojrzał w źrenicach lasu, gdy natura uchyliła mu rąbka tajemnicy, lecz o konsekwencjach tego widzenia, czyli czego się przez to doświadczenie dowiedział (!). Niewątpliwie podróże

w głąb zieloności wynikały z marzenia o poczuciu pełnej, możliwie jak najgłębszej harmonii ze światem. Jest to też forma ucieczki od aktualnego *hic et nunc*. Taka rezygnacja z „życia bieżącego" i pogrążenie się w rzeczywistości świata wykreowanego ma istotne konsekwencje. Powrót do własnego dzieciństwa, wyjście z bezdomności i często też miłosne spełnienia są zwykle niemożliwe. Jednostkowe tęsknoty mają szansę na realizację, dopiero gdy zostaną usytuowane w szerszej, odindywidualizowanej perspektywie. Z tego też względu tak atrakcyjny jest mit. Mityczna przeszłość człowieka pierwotnego stała się jednym z największych marzeń wyrażonych w twórczości. A przy tym poszerzający się w ostatnich dziełach obszar mgły i mroku stale wskazywał na nieprzeniknioną tajemnicę. Poeta wykorzystywał i łączył wiele form docierania do tego, co niewyjaśnialne i ukryte – były to przede wszystkim: sen, baśń (intuicja), pieśń (śpiew), natura (mit) i momenty epifanii, a także wyobraźnia poetycka zasilana pamięcią (Bergsonowskie „skojarzenia przez podobieństwo"), czy nawet prapamięcią, ale również czerpiąca z tradycji i mitów kulturowych w budowaniu czterowymiarowego świata, w którym przestrzeń i czas podlegają przedziwnym deformacjom. Właściwie rozpatrywanie tęsknot i tajemnicy w kontekście twórczości tego autora mogło by stać się zbiorem analiz i interpretacji wszystkich jego utworów. A i to prawdopodobnie nie pozwoliłoby doprecyzować tego, co po prostu nie może dać się wysłowić.

***

„Każdy wiersz jest w istocie prześwitem na to, co niewyrażalne, dotyka sfery milczenia" – słowa Anny Sobolewskiej znakomicie tu pasują[131]. Cóż więc w takiej sytuacji może zrobić odbiorca dzieła literackiego? Przyjąć to milczenie wyrażone w słowie, zaś w nadwyżce znaczeń, którą generuje wielka poezja, szukać – za poetą – sedna, jak dziecko otwierające kolejne matrioszki, by dojść do tej ostatniej laleczki, czyli miejsca, gdzie już nic otworzyć się nie daje, a pozostaje szczelnie zamknięta forma i przeświadczenie o jej tajemniczym wnętrzu. W końcu poezja to tajemnica opowiadająca o Tajemnicy. Próba jej lektury czy interpretacji nie zdoła uchwycić całej prawdy o dziele – to oczywiste. Leszek Kołakowski w *Horror metaphysicus* pisał m.in.

[131] A. Sobolewska, *Maski Pana Boga. Szkice o pisarzach i mistykach*, Kraków 2003, s. 10.

o tym, że nie możemy zgłębić tajemnicy i przekształcić jej w wiedzę, lecz istotne jest to, by wiedzieć, że z nią obcujemy i że jest zasłona rzeczywistości ostatecznej, której również nie można odkryć[132]. Poeta to wiedział i dochodząc do sytuacji granicznych, nigdy ich zupełnie nie rozwiązywał, tak więc Tajemnica Absolutu stając się celem, przedmiotem przeczuć i tęsknot, pozostaje nietknięta.

[132] Por. L. Kołakowski, *Horror metaphysicus*, Warszawa 1990, s. 16.

Zakończenie

powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz
Z. Herbert, *Przesłanie Pana Cogito*

Tylko pozornie przygoda z baśniami kończy się razem z dzieciństwem. Wraz z wchodzeniem w dorosłość następuje „odklęcie" z baśniowego świata, w którym wszystko było możliwe, każde niebezpieczeństwo zostawało zażegnane, a u kresu podróży czekał bezpieczny dom. Na etapie dorastania są potrzebne lektury reprezentujące wręcz przeciwną wizję świata, bowiem jego prawideł nigdy nie da się sprowadzić do prostych i przejrzystych punktów. Mimo to, bez względu jak drastycznie i prawdziwie byłyby prezentowane treści w tzw. literaturze dla dorosłych, nawet w chaos zwykle jest wpisana potrzeba porządku i ładu, choćby jako struktura antytetyczna czy nieobecna. W tym sensie pierwsze baśnie zawsze będą matrycą i punktem odniesienia dla późniejszych lekturowych (a może i życiowych) doświadczeń. Baśń więc staje się – jak stwierdził Grzegorz Leszczyński – **pra-tekstem** czy nawet **pre--tekstem** wszystkich późniejszych odczytań.

> Każde kolejne dzieło literackie, z którym dziecko się styka w ciągu indywidualnego i społecznego procesu inicjacji kulturowej, jest przez nie odnoszone do porządku baśni; w konsekwencji do porządku tego odnoszony jest każdy tekst literacki, z którym ma do czynienia człowiek dojrzały. W ten sposób baśń, która legła u podstaw naszych doświadczeń czytelniczych, kształtuje od najwcześniejszych lat horyzont oczekiwań odbiorcy[1].

Przeżywanie baśni jest pierwszym i zarazem modelowym przeżywaniem wszystkich innych treści lekturowych. Leszczyński pisał o poszukiwaniu „odpowiednika baśni": „odbiorca przez różne swoje czytelnicze doświadczenia poszukuje takiego dzieła, które by było odpowiednikiem baśni dostosowanym do poziomu życiowej wiedzy, zasobu przeżyć, poziomu wrażliwości itd."[2] – prawdopodobnie stąd też wynika tak wielka obecnie popularność literatury *fantasy*.

[1] G. Leszczyński, *Magiczna biblioteka. Zbójeckie księgi młodego wieku*, Warszawa 2007, s. 19-20.
[2] Tamże, s. 21.

Odnosząc tę uwagę do twórczości Leśmiana, można powiedzieć, że dziecko, które zapozna się z *Klechdami sezamowymi* i *Przygodami Sindbada Żeglarza* w dzieciństwie, wpisze je w swoją indywidualną lekturową matrycę i budując własną „wewnętrzną bibliotekę”[3], nie odrzuci baśni. A jeśli trafi w przyszłości na poezję Bolesława Leśmiana, odnajdzie w niej coś już sobie znanego, co z kolei odnosi się do treści znacznie wcześniejszych i elementarnych – do mitu. W ten sposób indywidualna lektura nabiera szerszej perspektywy.

Klechdy sezamowe i *Przygody Sindbada Żeglarza* – jak starałam się udowodnić – pozwalają się odczytywać jako prolegomena do twórczości poetyckiej Leśmiana (tak jak każda baśń pełni funkcję prolegomenów do kolejnych doświadczeń lekturowych). Spuścizna Leśmiana okazała się znakomitym materiałem, by pokazać, jakim przekształceniom ulegają elementy baśniowe w *sensu stricto* nie baśniowych tekstach. Dzieje się tak dlatego, że autor nigdy nie zrezygnował z baśni, czyniąc ją kluczowym elementem swojego światopoglądu. Przy czym oba przeznaczone dla dzieci tomy są fabularnie powiązane z historiami z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, co je sytuuje w jeszcze jednej, już nie-Leśmianowskiej, konstelacji utworów. Tym samym można je odczytywać z wielu ujęć badawczych, co stało się celem kolejnych rozdziałów niniejszej rozprawy.

Z perspektywy historycznoliterackiej *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* wpisują się w wielowiekową tradycję przyswajania elementów kultury wschodniej w polskiej literaturze, a w jeszcze szerszym ujęciu – są kolejną wersją fabuł znanych od wieków i początkowo przez stulecia funkcjonujących w formie oralnej. Wykazanie, na ile Leśmian korzystał z dostępnych mu edycji historii z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, a – pośrednio – z arabskich pierwowzorów, wymagałoby szczegółowych studiów porównawczych i szerokiej wiedzy z zakresu orientalistyki i bibliologii. Obszar ten pozostał poza obrębem moich rozważań, choć starałam się tę perspektywę nakreślić, umiejscawiając oba tomy baśni w nurcie polskiej literatury nawiązującej do Orientu. Tak więc ta perspektywa badawcza pozostaje otwarta i czeka na badaczy, którzy podejmą zasygnalizowane problemy.

---

[3] Posłużyłam się terminem Pierre’a Bayarda, który mówił o budowaniu intymnej „biblioteki wewnętrznej”, złożonej z tekstów niby-zapomnianych i przetworzonych przez pamięć i wyobraźnię: „Nie tylko nosimy w sobie te wewnętrzne biblioteki, lecz także jesteśmy nimi – jesteśmy tymi wszystkimi nagromadzonymi w nich książkami, które nas stopniowo stwarzały”. P. Bayard, *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2008, s. 70.

Przyjęta przeze mnie droga badawczego postępowania zmierzała do wskazania, jakie jest miejsce baśni dla dzieci w całokształcie twórczości ich autora, a następnie – jak ten całokształt odnosi się do szerszej i pierwotnej struktury mitycznej. W związku z tym zrekonstruowałam Leśmianowską „filozofię słowa", która – jak się okazało – jest realizowana (choć w pewnych aspektach *au rebours*) w baśniach dla dzieci, a dochodzi w pełni do głosu w poezji. Punktem wyjścia był pogląd innych badaczy, z którym się zgadzam, że twórczość Leśmiana należy traktować jako całość, gdyż konsekwentnie realizuje pewne założenia światopoglądowe, pozwalające się wyprowadzić z eseistyki autora oraz – implicytnie – zawarte w jego dziełach. Pozostaje pytanie: dlaczego leśmianologia ignorowała (poza nielicznymi głosami badawczymi), żeby nie powiedzieć: wykluczyła z tej całości, dwa tomy baśni dla dzieci?

Analiza poszczególnych elementów światoobrazu wyłaniającego się z *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* oraz funkcjonującego w prozie artystycznej i poezji Leśmiana pozwoliła wydobyć miejsca wspólne w tak różnorodnych (pod względem formy, treści i odbiorcy) utworach. By nie powielać już wniosków płynących z tej analizy i interpretacji, można je zebrać w ogólne stwierdzenie, że to, co w baśniach dla dzieci wskazuje na mit zdegradowany, w poezji odzyskuje łączność z *sacrum* i odsyła do sfery *mythos*.

Najtrudniejszy w spojrzeniu na twórczość Leśmiana z perspektywy baśni i mitu jest postulowany całościowy ogląd. Wszak tę całość tworzy konstelacja rozmaitych, odrębnych utworów, które jak „literackie fraktale" noszą w sobie rys nadrzędnej prawdy, ale jej rekonstrukcja zawsze przebiega etapowo i fragmentarycznie. Tym bardziej *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* są tu pomocne, gdyż przez analogię obrazów, wątków i ujęć pomagają docierać do sensów, na które wskazuje wieloznaczna poezja. „Cokolwiek się powie o poezji, jest błędem" (SL, 76) – stwierdził Leśmian, mnie zaś pozostaje przyznać, że niniejsza rozprawa jest próbą zbliżenia się do tajemnicy twórczości wielkiego poety i nie rości sobie praw do absolutnych rozstrzygnięć. Być może każda wypowiedź badawcza to głos w sprawie, a nigdy sąd ostateczny nad dziełem. Tym samym prolegomena otwierają kilka perspektyw odbioru i nie przesądzają ich kierunku. Mam nadzieję, że leśmianologia jeszcze nieraz je podejmie.

Wykaz skrótów

W rozprawie stosuję skróty wydań dzieł Bolesława Leśmiana, które to tytuły są zarazem bibliografią podmiotową. Cytując fragmenty, po przecinku podaję numer strony.

KP – *Klechdy polskie*, wstęp i oprac. W. Lewandowski, Kraków 1999.

KS – *Klechdy sezamowe*, Poznań 2004.

PSŻ – *Przygody Sindbada Żeglarza*, Poznań 2004.

PZ – *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.

SL – *Szkice literackie*, zeb. i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.

SO – *Skrzypek Opętany*, wstęp i oprac. R. H. Stone, Warszawa 1985.

UR – *Utwory rozproszone. Listy*, zeb. i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962.

ZOP – *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Kraków 1998.

Bibliografia

Armstrong K., *Krótka historia mitu*, tłum. I. Kania, Kraków 2005.

Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, tłum. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

Barthes R., *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1997.

Barthes R., *Mit i znak*, tłum. W. Błońska, Warszawa 1970.

Barthes R., *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000.

Bayard P., *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2008.

Bednarczyk A. *„Taka cisza w ogrodzie"… Iłżeckie miłości Leśmiana*, Warszawa 1992.

Berent W., *Niezgłębione tajemnice pewnej bajki*, [w:] tegoż, *Pisma rozproszone. Listy*, Kraków 1992.

Bergson H., *Ewolucja twórcza*, tłum. F. Znaniecki, wstęp L. Kołakowski, Kraków 2004.

Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, Warszawa 1996.

Błocian I., *Psychoanalityczne wykładnie mitu*. *Freud, Jung, Fromm*, Warszawa 2010.

Bolecki W., *Wstęp*, [do:] B. Leśmian, *Zwiedzam wszechświat*, wyb., wstęp i oprac. W. Bolecki, Warszawa 2006.

Boniecki E., *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana*, Gdańsk 2009.

Borzym S., *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1984.

Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1996.

Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007.

Bystroń J. S., *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, Warszawa 1994.

Caillois R., *Od baśni do science fiction*, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, wstęp J. Błoński, tłum. J. Błoński i in., Warszawa 1967.

Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1977.

Chwin S., *Schulz a Leśmian*, [w:] *Czytanie Schulza*, red. Z. Jarzębski, Kraków 1994.

Cockiewicz W., *Metaforyka Leśmiana. (Analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011.

Czabanowska-Wróbel A., *„Byłem dzieckiem…" Elegie dzieciństwa Bolesława Leśmiana*, [w:] tejże, *Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.

Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.

Czaplejewicz E., *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973.

Czaplejewicz E., *Dyskusja w „Łące" Leśmiana*, [w:] tegoż*, Poezja jako dialog*, Warszawa 1981.

Czeremski M., *Struktura mitów. W stronę metonimii*, Kraków 2009.

Człowiek wielu profesji, talentów i pasji [wywiad E. Wozowczyk-Leszko z M. Wojtyszką], „Bibliotekarz Lubuski" 2011, nr 1.

Durand G., *Wyobraźnia symboliczna*, tłum. C. Rowiński, Warszawa 1986.

Dybciak K., *„Ogród oderwany od przyczyny" – Bolesław Leśmian*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. 1, Warszawa 1982.

Dybciak K., *„Wieczne odjazdy ku krańcom istnienia…" Ontologia Leśmiana*, [w:] tegoż, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980.

Dybciak K., *„Wywalczyć cudaczne prawo bytu…" Antropologia Leśmiana*, „Twórczość" 1978, nr 5.

Eliade M., *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1998,

Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, Warszawa 1998.

Eliade M., *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1994.

Eliade M., *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, tłum. I. Kania, Kraków 1992.

Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966.

Fazan K., *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009.

Filipkowska H., *Tułacze i wędrowcy*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej*, Kraków 1977.

Frey N., *Mit, fikcja i przemieszczenie*, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*, t. 1, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977.

Fromm E., *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, mitów i baśni*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1994.

Głowiński M., *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Marchołt. Labirynt*, Kraków 1994.

Głowiński M., *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

Głowiński M., *Wirtualny odbiorca w strukturze dzieła literackiego*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, Seria I, 1967.

Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

Gorczyńska M., *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*, Kraków 2011.

Gralewicz-Wolny I., *Drobiażdżki i omieciny. O rozproszeniu ciała w poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Kraków 2000.

Gutowski W., *Tajemnice młodopolskich lasów. O kluczowym symbolu poetyckim*, [w:] *Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszewska, Gdańsk 1997.

Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wyb., oprac. i wstęp K. Michalski, Warszawa 1977.

Hernas Cz., *Barok*, Warszawa 2002.

Igliński G., *Magia serca i słowa w modernistycznych wizjach*, Warszawa 2005.

Inny słownik języka polskiego PWN, A... Ó, red. M. Bańko, Warszawa 2000.

Jacobi J., *Psychologia C. G. Junga*, tłum. S. Ławicki, Warszawa 1968.

Jakuboze A., *Metodologia badań baśni. Problemy i propozycje rozwiązań*, [w:] *Baśń – oralność – zagadka. Studia i materiały*, t. 1, red. J. Z. Lichański, Warszawa 2007.

Jarzębski J., *O zastosowaniu pojęcia „gra" w badaniach literackich*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław 1977.

Jastrun M., *Na krańcach, czyli o poezji Leśmiana*, [w:] tegoż, *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1979.

Jung C. G., *Rebis, czyli kamień filozofów*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1989.

Jung C. G., *Typy psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996.

Karpowicz T., *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975.

Klemensiewicz Z., *Historia języka polskiego*, Warszawa 1999.

Kołakowski L., *Horror metaphysicus*, Warszawa 1990.

Kołakowski L., *Obecność mitu*, Warszawa [b.r.].

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1997.

Kowalski A. P., *Hermeneutyczna paradoksalność mitu*, [w:] *Mity, mitologie, mityzacje nie tylko w literaturze*, red. i wstęp L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2005.

Krasicki I., *Korespondencja*, wyd. i oprac. Z. Goliński, M. Klimowicz, R. Wołoszański, red. T. Mikulski, Wrocław 1959.

Krasicki I., *Pisma poetyckie*, oprac. Z. Goliński, t. 2, Warszawa 1976.

Krzyżanowski J., *Polska bajka ludowa w ujęciu systematycznym*, Wrocław 1962.

Księga tysiąca i jednej nocy. Wybór opowieści, wyb. i tłum. W. Kubiak, Wrocław 1959.

Kubacki W., *Komentarz do Leśmiana*, „Twórczość" 1949, nr 2.

Kulczycka-Saloni J. i in., *Młoda Polska*, Warszawa 1991.

Kulik A. W., *Leśmian, Leśmian… Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, Gdańsk 2008.

Kulturowe konteksty baśni, t. 1: *Rozigrana córka mitu*, red. G. Leszczyński, Poznań 2005.

Kuźma E., *Kategoria mitu w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4.

Kuźma E., *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980.

Lange A., *Rozmyślania i inne wiersze*, wyb. J. Poradecki, Warszawa 1979.

Langer S., *Mit i baśń*, „Pamiętnik Literacki" 1973, z. 3.

Legeżyńska A., *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.

Leszczyński E., *Wybór poezji*, oprac. H. Filipkowska, Kraków–Wrocław 1988.

Leszczyński G., *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna netgeneracji*, Warszawa 2010.

Leszczyński G., *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obiegi – konteksty*, Warszawa 2003.

Leszczyński G., *Magiczna biblioteka. Zbójeckie księgi młodego wieku*, Warszawa 2007.

Lévi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 2009.

Lewicki T., *Wstęp*, [do:] *Księga tysiąca i jednej nocy*, t. 1, tłum. A. Czapkiewicz, Warszawa 1973.

Leyen F. von der, *Mit i baśń*, tłum. R. Handke, „Pamiętnik Literacki" 1973, z. 1.

Linde S. B., *Słownik języka polskiego*, t. 3, M–0, Poznań 1951.

Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 2004.

Łempicki Z., *Demon antyku a kultura nowożytna*, Warszawa 1993.

Łopuszański P., *„Idący w prawdą u warg i u powiek…" Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie" 2002, nr 6.

Łopuszański P., *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, Warszawa 2006.

Łopuszański P., *Leśmian*, Wrocław 2000.

Łopuszański P., *Zofia i Bolesław Leśmianowie*, Kraków 2005.

Łoziński W., *Życie polskie w dawnych wiekach*, Kraków 1969.

Malczewski A., *Maria*, Kraków 2002.

Mały słownik języka polskiego, red. E. Sobol, Warszawa 2002.

Mańkowski T., *Orient w polskiej kulturze artystycznej*, Wrocław 1959.

Markiewicz H., *Literatura a mity*, „Twórczość" 1987.

Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

Markowski M. P., *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

Markowski M. P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.

May R., *Błaganie o mit*, tłum. B. Moderska, T. Zysk, Poznań 1997.

Miciński T., *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1980.

Mickiewicz A., *Dzieła*, VII: *Pisma prozą*, Warszawa 1955.

Mickiewicz A., *Sonety krymskie,* oprac. i wstęp S. Furmanik, Warszawa 1950.

Mieletinski E., *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, przedm. M. R. Mayenowa, Warszawa 1981.

Miller K., Lichocka T., *Bajki rozebrane. Jak odnaleźć się w swojej baśni*, Łódź 2009.

Mity, mitologie, mityzacje nie tylko w literaturze, red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2005.

Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.

Mukařovský J., *Strukturalizm w estetyce i nauce o literaturze*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Kraków 1986.

Nawarecki A., *Mikrologia, genologia, miniatura*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000.

Nietzsche F., *Narodziny tragedii*, tłum. L. Staff, Warszawa 1907.

Nowicka E., *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 2007.

Orient w literaturze i kulturze modernizmu, red. E. Łoch, Lublin 2011.

Ortwin O., *Bolesław Leśmian: „Łąka”*, [w:] tegoż, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, oprac. J. Czachowska, wstęp M. Głowiński, Warszawa 1970.

Orzeszkowa E., *Baśń*, [w:] *Księga bajek polskich*, oprac. M. Grabowska, Warszawa 1989, t. 2.

Ostrowska B., *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999.

Ostrowska B., *Utwory prozą*, wstęp M. Głowiński, Warszawa 1982.

Owczarski W., *Granice świata. Leśmian, Schulz, Kantor*, [w:] *Granica w literaturze, tekst – świat – egzystencja*, red. S. Zabierowski, L. Zwierzyński, Katowice 2004.

Owczarski W., *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006.

Pankowski M., *Leśmian czyli bunt poety przeciw granicom*, tłum. A. Krzewicki, Lublin 1999.

Papierkowski S. K., *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964.

Papuzińska J., *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2008.

Podraza-Kwiatkowska M., *„Pan Błyszczyński" Bolesława Leśmiana*, [w:] tejże, *Wolność i transcendencja. Szkice i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.

Podraza-Kwiatkowska M., *Pustka – otchłań – pełnia. (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej*, Kraków 1977.

Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.

Podraza-Kwiatkowska M., *Z problematyki domu w literaturze Młodej Polski,* [w:] tejże, *Wolność i transcendencja*, *Szkice i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.

Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny, red. H. Zgółkowa, t. 26, Poznań 2000.

Problemy odbioru i odbiorcy, red. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław 1977.

Prus B., *Lalka*, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1991, t. 2.

Przerwa-Tetmajer K., *Na Skalnym Podhalu*, Kraków 1976.

Przerwa-Tetmajer K., *Poezje*, Warszawa 1980.

Przyboś J., *Granice poezji*, „Nowa Kultura" 1958, nr 24.

Przyboś J., *Leśmian po latach*, [w:] tegoż, *Linia i gwar*, Kraków 1959.

Przyboś J., *Mój Leśmian*, [w:] tegoż, *Sens poetycki*, Kraków 1967.

Przybylski R., *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach*, Warszawa 1966.

Przybylski R., *Pewność niepewności*, [w:] tegoż, *Ogrom zła i odrobina dobra. Cztery lektury biblijne*, Warszawa 2006.

Przybyszewski S., *O „nową" sztukę*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski. Antologia*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977.

Puszkin we wspomnieniach swoich współczesnych, tłum. I. Tuwim, J. Stawiński, Warszawa 1955.

Ratajczak D., *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, Wrocław 1979.

Rega A., *Człowiek w świecie symboli. Antropologia filozoficzna Mircei Eliadego*, Kraków 2001.

Reychman J., *Orient w kulturze polskiego oświecenia*, Wrocław 1964.

Ricoeur P., *Funkcja symboliczna mitu*, „Znak" 1968, nr 20.

Rolicz-Lieder W., *Poezje wybrane*, wyb. i wstęp J. W. Gomulicki, Warszawa 1960.

Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982.

Rydel L., *Wybór poezji*, Kraków 2003.

Rymkiewicz J. M., *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.

Sandauer A., *Filozofia Leśmiana*, [w:] tegoż, *Moje odchylenia*, Kraków 1956.

Sandauer A., *Pośmiertny tryumf Młodej Polski*, [w:] tegoż, *Liryka i logika*, Warszawa 1971.

Sawicka J., *„Filozofia słowa" Juliana Tuwima*, Wrocław 1975.

Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, tłum. i oprac. J. Garewicz, Warszawa 1994.

Schulz B., *Księga listów*, zebr., oprac. i wstęp J. Ficowski, Kraków 1975.

Shakespeare W., *Romeo i Julia*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2002.

Sidoruk E., *Groteska w poezji dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Białystok 2004.

Sikora I., *Młoda Polska i okolice*, Zielona Góra 2009.

Sinko Z., *Powiastka w oświeceniu stanisławowskim*, Wrocław 1982.

Sławiński J., [rec. *Szkiców literackich* B. Leśmiana], „Pamiętnik Literacki" 1961, z. 1.

Sławiński J., *Semantyka poetycka Leśmiana*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, red. W. Bolecki, t. 5: *Przypadki poezji*, Kraków 2001.

Słownik języka polskiego, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 3, Poznań 1952.

Słownik literatury polskiej XIX wieku, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1995.

Słownik literatury polskiej XX wieku, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992.

Słownik literatury popularnej, red. T. Żabski, Wrocław 1997.

Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok, red. T. Michałowska, Wrocław 1995.

Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław 1998.

Sobieska A., *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.

Sobolewska A., *Maski Pana Boga. Szkice o pisarzach i mistykach*, Kraków 2003.

Stabryła S., *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976-1990*, Kraków 1996.

Staff L., *Poezje zebrane*, Warszawa 1980.

Stala M., *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.

Stelmaszczyk B., *Istnieć w dwoistym świecie… Model człowieka i obrazy Boga w twórczości Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009.

Stelmaszczyk B., *Leśmianowska podróż – lot w pościgu za bezkresem*, „Prace Polonistyczne", Seria 58: 2003.

Stone R. H., *Wstęp*, [do:] B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, Warszawa 1985.

Studia o Leśmianie, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971.

Szczerbowski A., *Bolesław Leśmian*, Warszawa–Zamość 1938.

Szkice z dziejów polskiej orientalistyki, red. J. Reychman, Warszawa 1966.

Szóstak A., *Realizm zmityzowany. O „złym" i „dobrym" micie w prozie współczesnej po 1989 roku*, [w:] *Wokół tekstów kultury. Literatura – Język – Teatr – Internet*, „Filologia Polska" 4, red. M. Januszewicz, T. Ratajczak, Zielona Góra 2009.

Szóstak A., *W stronę mitu. Metafizyczne tęsknoty literatury XX i XXI wieku*, Zielona Góra 2011.

Szyjewski A., *Etnologia religii*, Kraków 2001.

Tolkien J. R. R., *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, wstęp Ch. Tolkien, tłum. J. Kokot, M. Obarski, K. Sokołowski Poznań 1994.

Trocha B., *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2009.

Trznadel J., *Leśmianowski teatr duchów*, [wstęp do:] B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. J. Trznadel, Kraków 1998.

Trznadel J., *Nad Leśmianem. Wiersze i analizy*, Kraków 1999.

Trznadel J., *Twórczość Leśmiana. Próba przekroju*, Warszawa 1964.

Trznadel J., *Wstęp*, [do:] B. Leśmian, *Poezje wybrane*, Kraków 1974.

Tuczyński J., *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981.

Tuczyński J., *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969.

Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice, red. T. Cieślak i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.

Wasilewski S., *Po śmierci wędrować. Szkic z zakresu etnologii świata znaczeń*, „Teksty" 1974, nr 4 (46).

Wawryk J., *Cudowne, zaklęte i śpiące – o Leśmianowskich królewnach*, [w:] *Fantasy w badaniach naukowych*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2009.

Wawryk J., *Dom, chata, chałupa w twórczości Bolesława Leśmiana*, [w:] *Wokół tekstów kultury: Literatura – Język – Teatr – Internet*, „Filologia Polska" 4, red. M. Januszewicz, T. Ratajczak, Zielona Góra 2009.

Wawryk J., *Wypowiedziane, przepowiedziane, niedopowiedziane – z problematyki słowa w Leśmianowskich „Przygodach Sindbada Żeglarza”*, [w:] *Wokół tekstów kultury. Literatura – Język – Teatr – Internet*, „Filologia Polska” 4, red. M. Januszewicz, T. Ratajczak, Zielona Góra 2009.

Węgrzyniakowa A., *„Znikomek”. O Leśmianowej redukcji metafizyki*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Kraków 2000.

Węgrzyniakowa A., *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Katowice 1999.

Wierciński A., *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*, Kraków 2000.

Wschód w literaturze polskiej, red. J. Reychman, Wrocław 1970.

Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie, red. Z. Jastrzębski, Lublin 1966.

Wyka K., *Czytam Leśmiana*, [w:] tegoż, *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965.

Wyka K., *Modernizm polski*, Kraków 1959.

Zając P., *O zaświatach niedalekich i cudach nienadzyczajnych. „Nadprzyrodzone” w kulturze ludowej na przykładzie Huculszczyzny*, Kraków 2004.

Zajączkowski A., *Orient jako źródło inspiracji w literaturze romantycznej doby mickiewiczowskiej*, Poznań 1955.

Załachowski W., *Ryby*, Warszawa 1992.

Zięba J., *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, Kraków 2000.

Ziółkowska M., *Skąd my to mamy? Dzieje przedmiotów codziennego użytku*, Warszawa 1970.