

Dorota Wojda

Scenariusze fantazmatyczne Bolesława Leśmiana

Świat Tekstów. Rocznik Słupski 9, 83-109

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dorota Wojda

Uniwersytet Jagielloński
Kraków

SCENARIUSZE FANTAZMATYCZNE BOLESŁAWA LEŚMIANA

Jak gdybyś rozlał sen jeden w dwa dzbany (P 113)¹.

Urgela, Sindbad i Stella; Rusalka, Alaryel i Chryza; Marcjanna, Sobstyl i Krzemina – to imiona postaci stworzonych przez Bolesława Leśmiana dla obsadzenia ról w powtarzającym się w jego piśmarstwie scenariuszu fantazmatycznym. W niektórych tekstach realizuje się on częściowo, w innych, jak w *Skrzypku Opętanym* czy *Zdziczeniu obyczajów pośmierlnych*, zyskuje postać pełniejszą, najbardziej przekonującą o występowaniu w różnych utworach stałego imaginariu, powiązanego z gnostycyzmem. Powracająca w tej twórczości historia miłosna dotyczy relacji mężczyzny i dwóch kobiet, z których jedna, obdarzona niezwykle atrybutami, budzi pożądanie, druga zaś to uosobienie resentmentu oraz przymusu². Konflikt między zasadami przyjemności i rzeczywistości ukazuje poeta jako niemożliwy do rozwiązania z powodu trwałości pragnień i oporu wobec nich instytucjonalnego dyskursu. Tak można rozumieć słowa „Koniec baśni – początek niewiary” (*S* 231)³: kreatywną moc

¹ Pisma Bolesława Leśmiana cytuję wedle wydań oznaczonych skrótami: *K* – *Klechdy polskie*, wstęp i oprac. W. Lewandowski. Kraków 1999; *P* – *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel. Warszawa 2010; *PS* – *Przygody Sindbada Żeglarza*. Warszawa 1957; *S* – *Skrzypek Opętany*, oprac. i wstęp R.H. Stone. Warszawa 1985; *Sz* – *Szkice literackie. Z pism Bolesława Leśmiana*, oprac. i wstęp J. Trznadel. Warszawa 1959; *U* – *Utwory rozproszone. Listy. Z pism Bolesława Leśmiana*, zebrał i oprac. J. Trznadel. Warszawa 1962; *Z* – *Zdziczenie obyczajów pośmierlnych*, wstęp i oprac. J. Trznadel. Kraków 1998.

² Niekiedy układ ten komplikuje się przez kreację ambiwalentnych postaci lub zwiększenie liczby bohaterów. Tak o nim pisze Nina Taylor („*Klechdy polskie*” – *baśń nieustająca*. W: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk. Kraków 2000, s. 286): „Mężczyzna wybiera pomiędzy dwiema kobietami, jedną demoniczną, drugą aż nadto realną”, a tak Małgorzata Szpakowska (*Klechdy cmentarne Leśmiana*. „Dialog” 1984, nr 1, s. 90): „morderczynią okazuje się kobieta bardziej zmysłowa i »ziemska«, a ofiarą – jej rywalka, uduchowiona i baśniowa. [...] mężczyzna [...] pozostaje bierny, w *Zdziczeniu* niezdolny dokonać wyboru między żoną a kochanką, w *Skrzypku* poddany działaniu sił transcendentnych”.

³ Wedle poety sztuka fantazji możliwa jest również „w okresie niewiary w sny wszelkie – [...] kiedy baśń nie ma już prawa bytu, a byt nie ma już w sobie – baśni” (*Intermedia literackie* »Stylowy teatr historyczny«, *Sz* 224).

fantazji usiłuje się stłumić, zakłóca bowiem racjonalny porządek, w czym przypomina Leśmianowskie rusalki i wiedźmy, naruszające „seksualny monopol małżeństwa”⁴.

Jak uważa Michel Foucault, spotęgowane od XIX wieku interwencje władzy pobudziły heretycką seksualność, a przez to wzmogły mechanizm kontroli, przynoszący korzyści ekonomiczne: „Rozkosz i władza nie wykluczają się wzajemnie, nie występują przeciwko sobie, lecz wzajemnie się prześcigają, zachodzą na siebie, wprawiają w ruch”⁵. Komentując klasyczną refleksję nad zarządzaniem, Foucault zwraca uwagę na podział ról w małżeństwie, tworzącym *oikos* (dom i gospodarstwo) – mężczyzna pozyskiwał dobra, kobieta troszczyła się o ich wydawanie, obydwójce mieli zaś, choć na innych zasadach, ograniczać aktywność seksualną do stosunków zalegalizowanych. Rozkosz pozamałżeńską piętnowano, jeżeli okazywała się nieekonomiczna. Wspominam o tym, gdyż Leśmian poddaje takie reguły krytyce, negując zarządzanie seksualnością, wyobraźnią i sztuką, a także odsłaniając złożone związki władzy z rozkoszą. W dalszej części artykułu spróbuję opisać Leśmianowską fantazmatykę, interpretując najpierw *Wiedźmę* i *Majkę z Klechd polskich*, teksty wyraźnie ukazujące, jak pisarz ujmuje seksualność wyłamującą się z normatywnego systemu.

Same dzieje wydania *Klechd...* świadczą o konflikcie poety z instytucją, reprezentowaną przez Jakuba Mortkowicza, który w roku 1911 zamówił u Leśmiana książkę z baśniami dla dzieci, a otrzymał bulwersujące go dzieło i zalecił dokonanie zmian⁶. Twórca prosił Miriamą o pomoc w zachowaniu oryginalnej wersji, pisząc o „zbrodniczym i fallicznym pierwiastku *Klechd*” jako uzasadnionym, przeznaczonym zaś dla dzieci oraz dla dorosłych (U 338). Mortkowicz zdania nie zmienił, na co Leśmian skarżył się Miriamowi: „Zażądał ode mnie złagodzenia trzech fragmentów, które z powodu zbytnej zgrozy i zbytnej zmysłowości wydały mu się niebezpieczne pod względem handlowym” (U 340-341). W liście tym poeta w ostrych słowach krytykuje władzę kierującą się korzyściami materialną i zamiast wspomagać artystów, zabierającą im wolność twórczą przez pragmatyczne kalkulacje:

Gdybym miał choćby 75 rb. renty miesięcznej – już byłbym niezależny i już bym potrafił przykrócić pyska takiemu jak on „opiekunowi” sztuki. Rozzuchwała się on coraz bardziej i lubi swoje handlowe wrzody wystrajać w szaty znawstwa i artyzmu, ponieważ i znawstwo, i artyzm przynajmniej mu głupsza od niego prasa (U 340-341).

Stosunek Leśmiana do instytucji życia literackiego łączy się z jego poglądami na kulturową rolę ekonomii⁷. W eseju *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbio-*

⁴ M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstępem opatrzył T. Komendant. Warszawa 1995, s. 518.

⁵ Ibidem, s. 50.

⁶ Oprócz baśni oryginalnych zamówienie obejmowało parafrazę bajek arabskich, tom wierszy oraz tom przekładów. Jak pisze Waław Lewandowski (*Wstęp do: K* 32), „Na mocy tych uzgodnień, od grudnia 1911 do lata 1914 roku, za pieniądze Mortkowicza bawił Leśmian w Paryżu i na Riwierze, w towarzystwie żony, córeczek i kochanki, którą była cioteczna siostra poety, Celina Sunderland”. Na temat historii wydania *klechd* oraz ich osobliwego charakteru zob.: R. Zimand, *Preliminaria do klechd Leśmiana*. W: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński. Warszawa 1971.

⁷ Zob.: M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007, s. 97-100; J. Zięba, *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny*. Kraków 2000, s. 120-137;

rowego poeta sprzeciwia się mechanizmom rynkowym, zgodnie z którymi fetyszyzowany jest pieniądz i proces wymiany dóbr, a wykluczeniu podlega zaś to, co twórcze i niepozwalające się znormalizować. W takim układzie społecznym funkcjonuje „Nie instytucja dla człowieka, lecz człowiek dla instytucji. Nie prawo dla jednostki, lecz jednostka dla wypełnienia tego prawa” (Sz 56-57). Używając monetarnej przenośni, Leśmian mówi, że ogólnie uznany sąd, „pobrzękująca idea”, dyskwalifikuje zjawiska uznawane za „nierealność, występki lub bezużyteczność” (Sz 58). Wedle autora *Majki* wymogi ekonomiczne oddalają ludzi od kreacji artystycznej i od życia, którego głosem, paradoksalnie, mówią tylko jednostki skarżące się na brak środków, by żyć. Sam odrywany od sztuki przez kłopoty finansowe, poeta tworzy w *Klehdach...*, a także w innych tekstach, literaturę podważającą normy ze względu na wartość pragnień⁸.

Ostatecznie *Klechdy polskie* ukazały się dopiero w roku 1956 w Londynie, z *Wiedźmą* w okrojonym, zapewne na skutek dawnych interwencji, kształcie. Co znamienne, właśnie ten utwór jest najmocniejszą w tomie rozprawą z opresyjną władzą, a zarazem najwyrazistszą w tej książce realizacją Leśmianowskiego scenariusza fantazmatycznego. W *Wiedźmie* trójką zawiązuje się między wójtem, jego żoną i Bartłomiejową, która harcuje na łopacie po gwiazdzystym niebie, kusząc mężczyznę, by odnalazł zagubioną w urzędowaniu i spełnianiu obowiązków domowych tożsamość: „nie lękaj się onego powrotu, bo zastaniesz duszę na miejscu, a ciało – na oskrzydleniu” (K 154). Odurzony pełnym erotyzmu tańcem wójt otwiera się na działanie czarów i gotów jest nawet zgładzić swoją żonę. Wątek zabicia rywalki to kluczowy element fantazmatyki Leśmiana. Klechda kończy się jednak przywróceniem harmonii małżeńskiej po tym, jak wójtowa przejmuje czarodziejską moc, pomagając wiedźmie umrzeć. Znaczące są intencje bohatera – popycha on żonę do niebezpiecznego czynu ze strachu przed władzą, bo wie, że ta „o żadne lubczyki i duryje nie pyta, jeno ich skutki występne, jako stronę faktyczną, bierze ściśle pod uwagę” (K 173). Jędrzejowa, która skłania wójtową do przejścia magii, aby ulżyć cudzemu cierpieniu, wierzy w Boga kierującego się innymi zasadami niż ludzkie prawa; „nie wiadomo – mówi małżonkom – co w niebiosach lubczyk, a co duryj oznacza, i jak Bóg pogląda na duszę ziołami tymi opętana” (K 169). Narrację prowadzi pisarz w taki sposób, aby przeciwstawić konformizmowi odwagę przełamywania norm. Bohaterem negatywnym jest w tej historii mężczyzna, nad którym górują kobiety: żona – gotowością do podjęcia ryzyka, Jędrzejowa – współczuciem, wiedźma – namiętnością i magią.

Czarownicy przydane zostały atrybuty swoiste dla fantazmatyki Leśmiana, wyrażającej się w gnostyckiej symbolice złota i ruchliwej materii⁹: chustę zdobiły „zawile

idem, *Pieniądz i słowo. Nowoczesne paradoksy Leśmianowskiego języka poetyckiego*. „Teksty Drugie” 2010, nr 6.

⁸ Akcentuje to Lidia Ligeża, autorka pierwszej poważnej rozprawy dotyczącej *Klehd...* („*Klechdy polskie*” *Bolesława Leśmiana na tle folklorystycznym*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1, s. 127, 140), zauważając, iż poświadczają one „odmienny stosunek Leśmiana do ogólnie przyjętych norm postępowania moralnego” i zawierają mądrość, „że nie ma takiej ceny, której nie byłaby warta realizacja pragnień człowieka”.

⁹ Wedle Anny Sobieskiej (*Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*. Kraków 2005, s. 225) fascynacja poety złotem łączy się ze sztuką symbolistów, alchemią i prawosławną teologią światła. Jak zauważa badaczka (ibidem, s. 224-226), *Łąka* i *Sad rozstajny*

wzory podobne do złotych a stokroć ze sobą pogmatwanych ósemek, które tłem amarantowym nieustannie przeświecając, zdawały się to ogasać i niknąć, to odzłacać się na nowo” (K 176), a warkocz był „niby tkanica żywa, która nie może swych włókien rozwianych pozbierać i w kształt jeden zgromadzić” (K 151). Tańcząc z wiedźmą, wójt utracił swoje funkcje społeczne, ale zyskał za to wgląd w tajniki autentycznego istnienia, jakimi są w Leśmianowskim świecie realność rzeczy niemożliwych i przywrócenie wartości równoznacznych z mocą kreacyjną, na nic innego niewymiennych. Czary wyobraźni spowodowały, że między kochankami zakwitł w środku zimy ogród i „przemknęło coś, niby imbryk hebanowy, dwukrotnie złotem nakrapiany” – kruk, o którym powiedziała wiedźma: „Skradzionymi dukatami pozłocił dziób i ogon” (K 157). Za sprawą tych metafor magia przenika niejako w język prozy, czyniąc z niej performatywną mowę poetycką, zdolną do ustanowienia samodzielnych bytów (ptak, „imbryk hebanowy”, złoci się na śniegu dukatami księżycowego światła). Można stwierdzić, iż poeta odwraca proces ekonomicznej wymiany – słowo pozbawiane wartości w zwykłym użyciu, niczym podlegający dewaluacji pieniądź, w pisarstwie Leśmiana odzyskuje potencjał, jaki ma najczystsze złoto¹⁰.

Zakończenie klechdy ukazuje, że nad miłością i poezją zwycięża jednak proza życia – wójtowa nie potrafi skorzystać z czarodziejskiej wiedzy, by ożywić łopate, która w posiadaniu wiedźmy „jaśniała niby berło, z matowego srebra wykute” (K 152). Symbolika falliczna podlega w ostatniej scenie trywializacji, choć ujawnia tęsknotę małżonków za światem baśni:

- Tak, tak! – powtarzała wójtowa, kurczowo ściskając łopate, jakby dusiła szyję mdlejącego łabędzia...
- Teraz powiedz: wio! – poradził znów wójt i otworzył oczy.
- Wio! – szepnęła wójtowa i biczami koralu łopate z brzękiem uderzyła.
Łopata i tym razem nie poruszyła się z miejsca. [...] Wójt posmutniał (K 191).

Nie bez ironii Leśmian sugeruje, że w małżeńskim pożyciu nie zdarzają się czary i namiętny seks, ale przede wszystkim podkreśla zaprzepaszczenie pragnień, tłumionych, a zarazem fetyszizowanych i pobudzanych przez władzę. Na początku opowiadania wójt ogląda śnieg z „gwiazdami zaostzonych w ciemności brylantów” (K 145), lecz przenosi wzrok na czapkę, wieńczącą patyk wetknięty w ślad stopy ludzkiej, na końcu – znów patrzy na tę całość, radując się powrotem do tego, co swojskie i bezpieczne. Jak mówi narrator, „tego rodzaju patyki dopiero roztopy wiosenne pozbawiają i stroju, i stanowiska” (K 188); w słowach tych odnaleźć można gorzką pu-

„upodobniają się prawie do ikon nasyconych złotem i [...] żywymi barwami”, dlatego też „Złocistość Leśmianowskich światów można by częściowo przyporządkować imperatywowi snucia baśni, [...] złączyć ją jednak trzeba także z byciem znakiem doświadczenia boskości”.

¹⁰ Przywołując uwagę Leśmiana, że słowo potoczne „staje się miedzią brzęczącą” (Sz 33), M.P. Markowski (*Polska literatura nowoczesna...*, s. 99) podkreśla, iż wedle autora *Łąki* „poezja to mowa niewymienna”. Jak odnotowują R.H. Stone (*Wstęp do: S 48*) i A. Sobieska (*Twórczość Leśmiana...*, s. 227), złoto symbolizuje u Leśmiana kreację artystyczną. Z kolei badania Urszuli Sokólskiej (*Świat barw w Łące i w Sadzie rozstajnym. W: Twórczość Bolesława Leśmiana...*, s. 405) prowadzą do wniosku, że złocisty jest kolorem obrazowanym przez poetę najczęściej.

entę, z której wynika, iż człowiek, byt efemeryczny, pretenduje do wyjątkowości, ale zamiast realizować swoje pragnienia w odrzucaniu społecznych ograniczeń, zadowala się pozornym zyskiem, obalonym dopiero przez śmierć.

Podobną wymowę ma w *Klehdach...* utwór *Majka*, poświęcony trójkątnej relacji Marcina Dziury z rusałką i młynarzą Małgorzatą, którą ostatecznie wybiera lękający się inności bohater o znaczącym nazwisku. Poznajemy go jako człowieka owładniętego tęsknotą za czymś nieokreślonym i jakby w odpowiedzi na ten brak spotykającego boginkę wodną, pragnącą wprowadzić mężczyznę w świat dziwów oraz miłosnych uniesień. Prowokuje ona do łamania norm, rybi ogon zbliża ją do żeńskich postaci o hybrydycznym kształcie, wyobrażających – wedle Carla Gustava Junga – nieświadomość. W gnozie kobieca *phýsis* z ogonem węża odpowiada materii, „która – objawszy Jedno, *monas* – wzdycha za tym, co dobre i doskonałe”¹¹. W alchemii figurą *mysterium coniunctionis*, zniesienia podziału na wartości duchowe i materialne, kobiece i męskie, jest zaś Merkuriusz, przedstawiany jako skrzyżowanie dziewicy z wężem. Androgynię Majki podkreśla jej złoty warkocz, nawiedzający Dziurę. Jak pisze Jung, „boginie mają symbole falliczne, mimo że te ostatnie są zasadniczo natury męskiej. [...] powodem tego jest fakt, że jak w mężczyźnie ukryta jest kobiecość, tak w kobiecie ukryty jest pierwiastek męski”¹². To przemieszanie ukazuje poeta, nie bez komizmu kontrastując pasywnego Dziurę z aktywną Majką: „Dziura – na lewo, warkocz – na lewo. Dziura – na prawo, warkocz – na prawo. Ani się odzepić od niego, ani mu umknąć” (K 125). Marcin rozplata i rozrzuca włosy, ale tworzą one na niebie świetliste zjawisko, by złączyć się z powrotem w jedną całość; zgodnie z gnostycką symboliką zniszczenie spłotu oznaczałoby rozpad świetlistej prajedni, a ponowne związanie włosów – jej integrację.

Zdawało się Dziurze, że świat cały, jakby złotym niewodem schwytywany, zbłąkał się w tej zamieci i że odtąd na tym świecie inny porządek, a właściwie beład nastanie. [...] W końcu już nie widział nawet nici, jeno sam płas złocisty i samo zatrząsienie. [...] nici złote jęły się pośpiesznie gromadzić i jednoczyć, i po chwili przekonał się Dziura naocznie, że się spłotyły po dawnemu w warkocz rusałczany (K 133-134).

Dziurę zniewala to, co ziemskie, Majka uosabia natomiast moc lunarnych i akwawersyjnych żywiołów, odpowiadającą – jak twierdzi Sigmund Freud – instynktowi macierzyńskiemu oraz – jak uzupełnia to rozpoznanie Jung – kobiecym energiom nieświadomości, witalnym, ale i destrukcyjnym¹³. Rusałka wabi Marcina w topiel rozjaśnioną księżycowym światłem, aby odkrył znaczenie miłości i śmierci, zespolonych ze sobą w obrazie pływającej łąki, podobnym do wizji z poematu Leśmiana¹⁴:

¹¹ C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, tłum. R. Reszke. Warszawa 2009, s. 346.

¹² Idem, *Symbol przemiany. Analiza preludeum do schizofrenii*, tłum. R. Reszke. Warszawa 1998, s. 286.

¹³ Zob.: Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki. Warszawa 1982, s. 173; C.G. Jung, *Symbol przemiany...*, s. 282-283.

¹⁴ „Przyszły do mnie motyle, utrudzone lotem,/ Przyszły pszczoły z kadzidłem i mirrą i złotem,/ Przyszła sama Nieskończoność./ By popatrzeć w mą zieloność –/ Popatrzyła i odejść nie chciała z powrotem...” (P 281) – czytamy w *Łące*. Wskazując związki *Klehd...* z poezją Leśmiana, Michał Głowiński (*Laboratorium wyobraźni*. „Twórczość” 1960, nr 2, s. 131) zestawia *Majkę* z wierszem *Srebroń*, obrazującym kreacyjną i niszczącą siłę księżycy.

Wrzało na niej życie migotliwe i ruch ze światłem skrzętnie przemieszany, bo roila się od motyli, od wazek i od świerszczów, których śpiew [...] nabierał w ciszy nocnej doniosłości chóralnego a nierozwikłanego wrzasku. [...] Dziwował się Dziura [...] tej okoliczności, że skoro o sobie samym pomyślał, srebrniał we własnych myślach od księżycy i – cały srebrny, lotem porwany – pierzchał co chwila w nieskończoność (K 114, 116).

Ruch, śpiew i blask są wyróżnikami Leśmianowskiej transgresji, wzbudzonej przez kobietę-czarodziejkę pragnącą, by mężczyzna patrzył na świat jej oczami i doznawał „nieustannego zapodziejania się ciała w chłonącej je co chwila przestrzeni” (K 116). Dziura trzyma się jednak schematów – śmierć utożsamia z końcem życia, miłość kojarzy zaś z gospodarowaniem w chałupie i seksualną realizacją. „Możem zapomnieć, a może i pamiętać nie chciałem” (K 119) – tłumaczy sprawienie Majce trzewików, zdradzając wstępną, jaki w nim budzi rusałczany ogon, widomy znak braku waginy, bez której nie wyobraża sobie pożycia z kobietą. Wzajemne obdarowanie oznacza dla Marcina Dziury wymianę ekonomiczną – otrzymuje od Majki rzecz bezcenną, a chce nabyć żonę, dlatego nie zwiąże się z boginką, lecz z „babą gospodarną”, o kształtach niczym „bufory nadchodzącego pociągu” (K 136, 135). Zakończenie klechdy, tak jak finał *Wiedźmy*, ukazuje tłumienie pragnień w normatywnej rzeczywistości – w małżeńskim stadle Marcin nie przestaje tęsknić za Majką i dostaje od żony razy, pytany zaś, który ze sposobów bicia przemawia do niego najbardziej, odpowiada: „– Do serca – żaden, a do głowy – wszystkie trzy” (K 140).

Majka darowuje ukochanemu księgę opisującą najbliższą jej rzeczywistość – głębię, co skrywa tajemnice snu i śmierci, pożądania i sztuki, lecz niepiśmienny Dziura boi się zakłętej w literach wiedzy i wstydzi związku z rusałką przed ludźmi. Nawet nie przyjdzie mu na myśl, że dostał to, co wodnica miała najdroższego, rzuca więc dar w płomienie, chociaż tak marzył o nieznanym. Księgę można ujmować jako *mise en abyme* – figurę odsłaniającą charakter Leśmianowskiej narracji, która wprowadza w sferę nieświadomości i umożliwia czytelnikom odkrycie wypartych pragnień oraz poruszenie wyobraźni. W jednym ze swych znaczeń *mise en abyme* to zwielokrotnienie dające efekt ustawionych naprzeciwko siebie zwierciadeł, sytuujące odbiorców w układzie nieskończonych odbić¹⁵. Taka iluzja, często kreowana przez poetę¹⁶, skłania do performatywnej lektury, zgodnie z którą tekst można odrzucić, jak zrobił to Dziura, ale i przyjąć, jak uczyniła Piruza z baśni arabskich ze złotą księgą wypełnioną żywymi obrazami. W ten sposób postaci Leśmiana stają się dla czytelnika lustrem ujawniającym wymiar i następstwa możliwych działań, przemawiają głosem lirycznego „ja” z *Łąki*: „A kto pieśni wysłuchał – niech mi poda dłonie!” (P 292).

Tego rodzaju performatywność cechuje też – pisane mniej więcej w tym samym czasie co *Klechdy...* (1912-1914) – *Przygody Sindbada Żeglarza* (1912-1913), w któ-

¹⁵ Zob.: L. Dällenbach, *The mirror in the text*, transl. by J. Whitely with E. Hughes. Cambridge 1989, s. 10, a także rozdział *Mise en abyme and reflexivity*.

¹⁶ Zob.: I. Opacki, „Pośmiertna w głębi jezior maska”. W: *Studia o Leśmianie...*; P. Coates, *Identyfikacja i nieidentyczność w twórczości Bolesława Leśmiana. Studium o tautologii, paradoksie i lustrze*. Wrocław 1973.

rych list Diabła Morskiego prowokuje do przygód nie tylko bohatera, ale też czytelników. Sindbad wabiony jest na morze, by w każdej żegludze znajdować nową królową; trójkąt miłosny tworzy tutaj powtarzalną strukturę – scenariusz fantazmatyczny, polegający na ciągłym przechodzeniu od jednej kobiety do drugiej. Pośród nich są postaci przyziemne, jak pełna wzdargy dla sztuki Stella o wielkim apetycie i karmiąca się diamentami Najdroższa, oraz wysublimowane, jak lutnistka Urgela czy płomienna Sermina. Czarodziejki uosabiają sztukę i prowadzą w świat cudów, by zniknąć niczym „przejrzysta istota, utkana z nikłych, białych puchów kwiatnych” (PS 123). Przypominają one idealną kobiecość z poezji Leśmiana, tak opisywaną: „Suknia jej – prosto z bajki – cała brzmi od złota!” (*Powieść o rozumnej dziewczynie*, P 300)¹⁷. Łączenie kobiet z najdroższym kruszcem (jedna z bohaterek nosi nawet imię Chryzeida – ‘złocista’) eksponuje symbolikę procesu twórczego oraz wprowadza ważne dla pisarza sensory gnostycko-alchemiczne, ewokujące transmutację słów i rzeczy, jak również duchową przemianę. Strój подарowany przez czarodziejkę czyni z żeglarza „złocącego się w nieskończoność” króla, co można wiązać z chryzopeią (produkcją złota), której symbolikę tak wyklada Jung: „*Psyché* uwięziona wcześniej w żywiołach i przyobleczony w ciało boski duch przezwyjęzają fizyczną niedoskonałość i przywdziewają w pewnej mierze najwytworniejsze szaty – złoto królewskie”¹⁸. Czytany w tym kontekście, scenariusz fantazmatyczny Leśmiana okazuje się nie tylko literacką wizją rozkoszy i władzy w trójkącie erotycznym, ale też reprezentacją myśli ujmującej egzystencję jako rozdartą między ziemską naturą a boskim powołaniem.

Radykalny dualizm rzeczywistości stanowi kluczową ideę gnostycyzmu¹⁹, w którym wprowadzono opozycję materii i ducha; *Hyle* i *Pneuma* pozostają w konflikcie, albowiem wyłonienie się z prajedni żeńskiego bóstwa, Kobiety-Idei, spowodowało emanację form coraz bardziej oddalonych od pierwotnej światłości. Równocześnie jednak gnoza jest monistyczna, ponieważ zakłada przechowanie w człowieku świętej iskry, zdolnej powrócić do źródła, jeśli rozpozna się ją we własnym wnętrzu. *Poimandres*, najważniejszy traktat *Corpus Hermeticum*, zawiera słowa: „Kto poznał siebie samego, wraca do siebie. [...] To jest ostateczne dobro dla tych, którzy posiada-

¹⁷ Anna Sobieska (*Twórczość Leśmiana...*, s. 302 i n.) ukazuje „arabeską nierealność” kreowanych przez poetę kobiet, a bohaterkę *Pieśni Wasylisy Priemudroj* łączy z obecną u symbolistów rosyjskich gnostycką ideą Sofii – Mądrości Bożej. Opromieniona złotem, Wasylisa mówi o sobie: „Ja ta, ktorojej niet”, „Ja – tolko son wo snie!” (P 629), Urgela gra zaś na złotej lutni i tak siebie opisuje: „Nie istnieję. [...] Umiem się tylko śnić tym, którzy są snu spragnieni” (PS 138). Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz (*Sofia zaklęta w baśniową carewnę. „Pieśni Wasylisy Priemudroj” Bolesława Leśmiana wobec rosyjskiej poezji symbolistycznej. „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3*) podkreśla istotny dla Leśmianowskiego pisarstwa kontekst bajek magicznych, do których odwoływali się symboliści, nadając Sofii postać lśniącej od złota carewny („Mołodaja, zołotaja”, „Jelena zołotowołosaja”).

¹⁸ C.G. Jung, współpr. M.L. von Franz, *Mysterium coniunctionis. Studia o dzieleniu i łączeniu przeciwieństw w alchemii*, tłum. R. Reszke. Warszawa 2002, s. 329. O gnostyckim przeciwstawieniu szaty ziemskiej i szaty Króla Światłości zob.: H. Jonas, *Religia gnozy*, tłum. M. Klimowicz. Kraków 1994, s. 70-71.

¹⁹ Tu i dalej odwołuję się do studiów: H. Jonas, *Religia gnozy...*; G. Quispel, *Gnoza*, tłum. B. Kita, wstęp W. Myszor. Warszawa 1988; K. Rudolph, *Gnoza*, tłum. G. Sowinski. Kraków 2003.

ją gnozę: stać się bogiem”²⁰. Podobnie mówi Leśmianowska wiedźma: „Wróc do siebie i nie lękaj się onego powrotu [...]. Unikając siebie, Boga ominiesz” (K 154). Poeta czyni kobiety przewodniczkami wiodącymi mężczyzn ku odkryciu duchowego światła oraz braku ograniczeń – dzięki Majce Dziura „srebrał we własnych myślach od księżycy i [...] pierzchał co chwila w nieskończoność” (K 116), a dzięki Serminie Sindbad opowiada: „świeciałem, złościłem się i pachniałem w nieskończoność, która jarzyła się w mych oczach rozwiewnym światłem księżycy” (PS 87). Gnostycy nazywali duszę *selènaia anthropos*, wierzyli bowiem, iż po śmierci trafia ona w sferę lunarną, gdzie prowadzi ją Helena-Sofia. Ulegając erosowi, ta numinotyczna bogini odsłoniła jasność demonom ciemności, by zrodzić świat i zostać ukaraną przez archontów; „całe wieki – zapisuje św. Ireneusz – błąkała się wciąż w nowym ciele kobiecym, przechodząc jakoby z jednego naczynia w drugie”²¹. Dzieje Sofii legły u podstaw synkretycznej symboliki *mundus archetypus*: ładacznicy i bóstwa, istoty chthonicznej i lunarnej, dzielającej z człowiekiem naturę, którą tak ujął, inspirujący się gnozą, Johann Wolfgang Goethe: „Dwie dusze we mnie żyją w wiecznym sporze!”²².

Analogiczna dwoistość cechuje bohaterki Leśmiana. Bartłomiejowa, odrzucona przez ludzi kabalistka, nie może umrzeć, bo ciąży nad nią grzech i wiedza tajemna, jednak objawia wójtowi niezwykłość Boga, którego dane jej będzie w chwili śmierci ujrzeć²³. W *Nieznanej podróży Sindbada-Żeglarza* kobieta jest i jasna, i ciemna: „Jak gdybyś rozlał sen jeden w dwa dzbany” (P 113), w *Ubóstwie miłości* stanowi zaś prawzór wszystkich kochanek mężczyzny: „A każda jeno przez chwilę istnieje./ I znika – razem smętna i weselna.../ Sama bogini trwa, bo – nieśmiertelna!” (P 582). Poeta nie tylko więc rozpisuje konflikt ducha z materią na rywalki z miłosego trójką, ale i umiejscawia go w jednej osobie, by zobrazować poróżnienie w obrębie tożsamości („A choć obydwie zazdrosne nawzajem,/ Obydwóm przysięż zarówność kochania” – zaklina Sindbada dwoista bohaterka, P 115). Taki status bytowy koresponduje z paradoksalną antropologią gnostyczą, w której dualistyczne pojmowanie ludzkiej natury współistnieje z ideą monizmu, pozwalającą zrównać człowieka z bóstwem i wprowadzić pojęcie zbawianego zbawcy. Wedle tej koncepcji przewodnik ocalający innych wyzwala sam siebie, albowiem – jak zaznacza Kurt Rudolph – „obaj partnerzy, *salvador* i *salvandus*, są tożsamej istoty, tzn. stanowią dwie

²⁰ *Poimandres*, wstęp, tłum. i komentarze W. Myszor. „Studia Theologica Varsaviensia” 1977, nr 1, s. 214.

²¹ Ireneusz, *Adversus haereses* I, 23. W: *Antologia literatury patrystycznej*, oprac. i tłum. M. Michalski, t. I. Warszawa 1975, s. 161.

²² J.W. Goethe, *Faust*, tłum. F. Konopka. Warszawa 1962, s. 96.

²³ Podobnie w balladzie *Strój* bohaterka, która oddała się planetnikom i została wyklęta przez świat, spotka się po śmierci z miłosiernym Bogiem. Zdaniem Ryszarda Nycza (*Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków 2000, s. 134) wiersz ten opowiada „dwie historie: tę o przygodach dziewczyny, w konwencji stylizowanej ballady ludowej, oraz gnostyczą historię o upadku duszy w materię”. Z kolei Monika Rzczycka (*Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX-początku XX wieku*. Gdańsk 2010, s. 385-386) dostrzega gnostycyzm w Leśmianowskim *Akteonie*, gdzie śmierć myśliwego symbolizuje „uwięzienie boskiego, wiecznego ducha w śmiertelnym, »cierpiącym« i »obcym« ciele”.

cząstki światła, pozostające [...] dwoma biegunami, które należy rozróżniać, ale które dzięki tej istotowej tożsamości [...] »rozluźniają« powszechną w dziejach religii różnicę między wybawicielem i wybawianym»²⁴. Taką myśl wyraża Leśmianowska poezja – Bóg mówi tutaj do upadłej duszy: „Ty opatrzysz me rany, ja twych pieszczot ciernie./ I będziem odtąd w siebie wierzyli bezmiernie!” (*Strój*, P 189), podobnie w *Przygodach Sindbada Żeglarza* królowy ratują od nieszczęść, równocześnie same potrzebując pomocy. W ezoterycznych opowieściach żeńskie istoty wciąż ponawiają swe objawienia, skłaniając do szukania gnozy. Fantazmatykę Leśmiana, szczególnie ciąg powtórzeń z *Przygód...*, można więc rozumieć jako proces nieustających wtajemniczeń, w którym wieczna kobiecość pociąga bohatera do rozpoznawania własnych mocy duchowych. Pismo z Nag Hammadi tak objaśnia epifanię: „nazwano mnie »niezmiennym głosem«. Nazwano mnie »partnerką«”, „Jestem matką wezwania, mówię na wielorakie sposoby”²⁵. Zbliżony sens mają *Przygody...*: „Idź za mną, [...] Idź w ślad za mym głosem” (*PS* 87) – woła Sermina (*sermo, sermonis* to ‘język’, ‘mowa’)²⁶.

Znaczące są zakończenia opowiadanych przez Leśmiana historii – czarodziejki znikają, unicestwiane przez wrogą im rzeczywistość, a Sindbad wyrusza w kolejne podróże. Można to czytać tak, że ludzie nie przyjmują gnozy, pożądamy bowiem ziemskich wartości, lub tak, że wybawicielka musi odejść, by przynaglić bohatera do dalszych metamorfóz. „Powinieneś zarówno kochać moje zjawienia, jak i moje zniknięcia” (*PS* 139) – mówi Urgela, co łączy ją z boginią proszącą wybranka: „Kochaj mię! [...] Nie tylko ramion splecione powoje/ Lecz zmienność moją i odejście moje!” (*Ubóstwo miłości*, P 587). Świetliste zjawisko ciemniejsze i przepada, kiedy kochanek usiłuje nad nim zapanować, tak samo wierszy wuja Tarabuka z *Przygód...* nie można utrwalić – wymykają się pismu, jakby na przekór zaborcemu autorowi²⁷. W ten sposób Leśmian oddaje podobieństwo między sztuką a kobiecością, ukazując ich opór wobec pożądlivej władzy, reprezentowanej przez ojców, czarnoksiężników i tyranów, do których należy Ktokolwiek. Unicestwił on poezję, by mówić o sobie:

Zbudowałem świątynię bożkowi codzienności i ściągałem do niej wiernych obiecując im dni powszednie i noce bez widzeń sennych. Po śmierci ściągam do siebie też wszystko, cokolwiek dzięki Górze Magnetycznej ściągać mogę [...]. W tym tkwi prawdziwe życie, mieści ono w sobie widelec obok dukata, kocioł obok guzika – słowem, ową wszystkość, która jest rzeczywistością. Z bliska owa rzeczywistość wygląda jak śmietnik, lecz z daleka za to nabiera zgrozy i wygląda jak zatopiony okręt, pełen tysiąca cierpień ludzkich (*PS* 84).

²⁴ K. Rudolph, *Gnoza...*, s. 134.

²⁵ *Trójkształtna myśl pierwsza (protoennoia)*. Kodeks z Nag Hammadi, XIII, 1, 42, 4-16. Cyt. za: ibidem, s. 146.

²⁶ Znamienny dla gnozy motyw kobiet-posłanniczek nie występuje w oryginalnych *Przygodach Sindbada Żeglarza (Księga tysiąca i jednej nocy)*. Wybór, oprac. i wstęp W. Kubiak, tłum. idem i in., s. 264-329), obfitujących za to w inne motywy gnostyczne. Wydaje się, iż Leśmian tak przekształcił pierwotny wzór, by połączyć prywatną fantazmatykę z myślą sofiologiczną i przesłaniem orientalnej baśni.

²⁷ Ryszard Koziołek (*Wuj Tarabuk i nędza pisania*. „FA-art” 1998, nr 3, s. 15) widzi w ironicznym wizerunku Tarabuka krytykę pisma oraz ekonomii wymiany, którym przeciwstawia poeta działanie, przygodę i opowieść.

Ktokolwiek uosabia krytykowaną przez Leśmiana przeciętność i chęć posiadania, wygłasza jednak bliską poecie refleksję, wedle której prawa ekonomii powodują chaos i cierpienie. Pogląd ten koresponduje z właściwym gnozie odrzuceniem dóbr materialnych, wynikającym z negacji całego ziemskiego porządku, o której tak pisze Hans Jonas:

Czymże jest bowiem prawo [...] jak nie środkiem regulowania, a więc utrwalania uczestnictwa człowieka w sprawach tego świata i światowych troskach; [...] uczynienia samej jego woli uległym stronnikiem narzuconego systemu, który dzięki temu będzie działał tym bardziej gładko i nieuchronnie?²⁸.

Stosownie do tej diagnozy nie ceniono ani kupca, ani władcy, czemu daje wyraz oryginalna baśń o Sindbadzie, wyrzekającym się handlu, a także wersja poety, w której zwyciężani są czarownicy tyranizujący królowy-przewodniczki²⁹.

Gnostycki żywioł anarchii przyjmował postać ascezy, ale też libertynizmu, zalecającego łamanie wszelkich reguł, by zyskać pełnię wiedzy i zwrócić naturze wyeksploatowane siły. Libertyni postrzegali akt cielesny jako imitację syzygii, pierwotnego zespolenia różnych płci, równocześnie zaś – jako wyzwolenie zbliżające pneumatyka do prajedni. Z tym nurtem gnozy wypada łączyć Leśmianowską wizję seksualności, wyraźnie zarysowaną w *Klehdach...*, a w *Przygodach...* pseudonimowaną erotycznymi symbolami śpiewu i tańca, odnoszącymi się tu również do afirmowanej przyrody. W hellenizmie – zaznacza Gilles Quispel – sformułowano myśl, że „Świat jest jednym wielkim koncertem, przenikniętym powszechną wspólnotą odczuwania”³⁰. Takie ujęcie natury, odżywiającej w modernistycznej idei korespondencji zjawisk, można zauważyć w ostatniej przygodzie Sindbada, wieńczącej proces inicjacji bohatera. Zanim pojmie on za żonę Arkele, córkę podróżnika, trafia na Wyspę Szmaragdową³¹, gdzie wybawia wraz z towarzyszami wierzbę płaczącą, rybkę i strumień, które Barbel zaklął w królowy, by w ciągłym plaście zamęczały tancerzy. Imię czarownika przywodzi na myśl eona Barbelo – moc stwarzającą ułomną rzeczywistość. Siódmą przygodę wypada więc uznać, tak jak księgę z *Majki*, za ironiczną *mise en abyme* – Leśmian podważa w niej swoje dzieło, przeciwstawiając sztuce prawdę natury, siebie przyrównując zaś niejako do Barbela, zniewalającego świat grą pozorów³². Tym samym performatywność baśni okazuje się ambiwalentna

²⁸ H. Jonas, *Religia gnozy...*, s. 289.

²⁹ Jung zauważa (*Wspomnienia, sny, myśli. Spisane i podane do druku przez Aniele Jaffé*, tłum. R. Reszke, L. Kolankiewicz. Warszawa 1997, s. 175-176), iż normatywna władza to klasyczny motyw gnostycki, obecny w psychoanalizie Freuda, która lekceważy jednak istotną dla gnozy zasadę żeńską, stymulującą transformację.

³⁰ G. Quispel, *Gnoza...*, s. 112.

³¹ Zaślubiny oznaczały w gnozie wtajemniczenie i powrót do Światłości (zob.: K. Rudolph, *Gnoza...*, s. 234 i n.). W interpretacji Ewy Szarkowskiej (*Od synestezji do syntezy. O baśniach Bolesława Leśmiana*. W: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. J. Sztachelska. Białystok 1998, s. 230) przygoda na Wyspie Szmaragdowej symbolizuje duchowe odrodzenie Sindbada, osiągnięcie przez niego pełni rozwoju.

³² Jak pisze Anna Czabanowska-Wróbel („*Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?*” *Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana*. „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3, s. 85), poeta nawiązuje do tra-

– czytelnicy, niczym tancerze z Wyspy Szmaragdowej, mają ulec czarodziejskiej władzy, jaką jest w ich wypadku potęga literatury. Wychodzą też na jaw inne figury poezji i poety, złowrogiemu demiurga: Degial, który zaklina życie w złote malowidła; Mirakles, gnębiący własne mary senne; wuj Tarabuk, opętany żądzą uwiecznienia swoich wierszy; a wreszcie Diabeł Morski, przybierający uwodzicielskie kształty, by poskutkowało zawarte w jego liście wezwanie.

Jak się zdaje, czymś w rodzaju takiego listu są całe *Przygody...* – Leśmianowska wersja *Hymnu o Perle*, skłaniająca do podróży w głąb siebie. Arcydzieło poezji gnostyckiej mówi o tym, jak syn królewski udał się na poszukiwanie Perły strzeżonej przez potwora morskiego, ale zanim ją zdobył, popadł w stan uśpienia, przerwany niezwykłym listem:

Niby poseł był ten list, zapieczętowany królewską ręką przeciwko złym siłom [...] leciał aż usiadł przy mnie i cały stał się mową. [...]. Jak to, co nosiłem wypisane w sercu, były słowa listu. [...] prowadził mnie swoim światłem jaśniejac przed moimi oczyma i swoim głosem uśmierzał mój strach i swoją miłością zachęcał³³.

Opowieść ta uznawana jest za symboliczny zapis wędrówki posłańca mającego obezwładnić siły ciemności, by wyzwolić i zjednoczyć ze Światłością uwięzioną w materii Perłę – duszę. Pomiedzy bohaterem tej historii a ocalającym go listem zachodzi relacja zgodna z myślą, że zbawca pokona zło, jeśli wystawi się na jego działanie i sam będzie potrzebował wybawienia. Jak zauważa Hans Jonas, „każdy, kto słucha tej opowieści, może zasadnie [...] rozpoznać w przygodach wysłannika dzieje własnej, zniewolonej przez świat duszy, ujrzeć swój własny los jako część i analogon losu bóstwa, choć jednocześnie także jako cel jego boskiej misji”³⁴. *Hymn o Perle* nie tylko zatem opowiada o wezwaniu, ale też się nim staje, tworząc przekaz o mocy sprawczej. Podobny charakter ma baśń o Sindbadzie, zawierająca magiczne przesłanie: „Zwalczaj wszelkie przeszkody i wszelkie zawady! Pędź, leć, płyn bez ustanku! Posłuchaj mej rady!” (PS 11). Diabelski list inicjuje wszystkie podróże bohatera, prowadzące do utraty wolności i ocalenia przez królową, olśniewającą jak Perła z gnostyckiego poematu³⁵, pismo to znajduje się jednak na odwrocie karty z grafomańskim wierszem wuja Tarabuka: „Stoi stolik, stoi, zachwiewa się nieco,/ Za stolikiem – morze, za morzem – Bóg wie co!” (PS 6). Ta sprzeczność awersu z rewersem jest wymownym znakiem autorskiej ironii, wynikającej stąd, że Diabeł w roli posłańca tajemnej wiedzy prowokuje działanie i kreację poetycką, lecz równocześnie, podobny do węża morskiego z gnostyckich mitów, nie dozwala, aby przerwać upojenie zgubnym snem. Na dodatek wymyślił tego potwora, tak jak wiersze wuja Tarabuka, budzą śmiech – płynąc i płynąc, Sindbad znajdzie „Bóg wie co”, czyli ułudę.

dycyjnych wierzeń „na całkowicie XX-wieczny sposób, stanowiący nieco ironiczną, zdystansowaną reinterpretację dawnych wątków”.

³³ *Hymn o Perle*, tłum. i wstęp Cz. Miłosz. W: idem, *Hymn o Perle*. Kraków-Wrocław 1983, s. 8-9.

³⁴ H. Jonas, *Religia gnozy...*, s. 144.

³⁵ Leśmian często sięga po symbol perły, w *Ubóstwie miłości* pisze o „perle jedynej” (P 586), a w *Pieśniach Wasilisy Priemudroj* o tym, że Bóg napelnił duszę carewny „ciałem i perłami” (P 631, tłum. M. Pankowski). Trop ten łączy z gnozą T. Brzostowska-Tereszkiewicz (*Sofia zaklęta...*, s. 36).

Symbolem powrotu do rzeczywistości czyni Leśmian kwiat „utkany ze złotego płomienia” (PS 182), zmieniający sny na jawę, a właśnie zbliżamy się do końca opowieści, w której bohater poznał czar poezji, ale i jej złowrogą fantasmagoryczność³⁶:

A cokolwiek [Mirakles] śnił w sobie, to poza nim działo się na wyspie i dzieje się dotąd. Nie istnieje naprawdę, jeno dzieje się i dzieje bez końca! [...] Możesz własnymi oczyma oglądać [...] piękną królową Chryzeidę, i pałace, i ogrody... Wszystko to – wyśnione i znużone snem, i spragnione od wieków gromadnego ocknienia! [...] Smutno nam!... Tęskno nam!... Dziwno nam!... – szeptał boleśnie tłum wyśnionych istot (PS 184, 187).

Motywnie snu charakteryzuje w gnostycyzmie kondycję człowieka oddalonego od Świata; tak ujmują to Jonas: „Dusza »drzemie« w Materii. Adam, »głowa« rasy ludzkiej, [...] pogrążony jest w głębokim śnie, [...] wszyscy żyjący w świecie ludzkie znajdują się w stanie »uśpiania«”³⁷. Z perspektywy tego wątku konwencjonalny epilog *Przygód...* – zaślubiny oraz powrót na stałe do domu – nabiera niejednoznacznej wymowy.

Finał Leśmianowskiej opowieści może ukazywać, iż ustanie podróży i baśni powoduje zapadnięcie w sen, jakim są zwykłe realia, lecz może też uświadamiać, że Sindbad, a razem z nim czytelnik, otrząsa się z iluzji, zyskując wiedzę; tak oto literatura łączy w powikłany splot *hypomnesis* i *mneme*. Na pozór *Przygody...* kończą się podobnie jak *Wiedźma* czy *Majka* – rezygnacją z poezji. Tarabuk mówi żonie: „Moja droga Barabakasentoryńciu! Przynoszę ci tu wierszyk, abyś go mogła zawczasu zniszczyć”, jednak oświadcza również: „Prawdziwy poeta wszystko może przezwyciężyć prócz miłości!” (PS 212). Ostatecznie więc nie da się określić, co ma więcej mocy sprawczej: literatura czy rzeczywistość, a może są one dwiema stronami tego samego, jak *Sofia Jasna* i *Sofia Ciemna*.

Scenariusze trójkąta miłosnego w połączeniu z wątkami gnostyckimi pojawiają się też w baśniach mimicznych, którym nadał Leśmian formę dramatu: w *Pierrocie* i *Kolombinie* (1910) oraz w jego poprawionej wersji – w *Skrzypku Opętanym* (datowanym przypuszczalnie na lata 1911-1914)³⁸. Opisując genezę *Skrzypka...*, córka

³⁶ Ironiczne zarysowanie tego paradoksu zbliża poniekąd obserwacje Leśmiana do refleksji Jacques’a Derridy (*Farmakon*, tłum. K. Matuszewski. W: idem, *Pismo filozofii*, wybór i przedm. B. Banasiak. Kraków 1993, s. 45-49), tłumaczącego na podstawie myśli Platona, co to znaczy, że pismo działa jak *farmakon*. Otóż z jednej strony jest lekiem: „stwarza i wzmacnia, [...] utrwała wiedzę i ogranicza zapomnienie”, z drugiej zaś – stanowi truciznę powodującą ból, wrogą życiu iluzję magów: „pod pretekstem zastąpienia pamięci pismo sprzyja zapomnieniu; zamiast powiększać wiedzę, zmniejsza ją [...], nie umacnia *mneme*, lecz tylko *hypomnesis*”.

³⁷ J. Jonas, *Religia gnozy...*, s. 84. *Corpus Hermeticum* (I.17. Cyt. za: ibidem, s. 86-87) naucza, że „Człowiek duchowy rozpozna siebie jako istotę nieśmiertelną, zaś za przyczynę śmierci uzna miłość”. Obląkanie erosem oraz powszechną zapaść ukazuje wiersz *W pałacu królowy śpiącej* „Szerzy się snu zaraza!...” – śpią król i królowa, paź i kucharz, rondel i kopystka, wszystko zamiera z powodu miłosnych uniesień (P 354). Jednak *Pan Błyszczący* opisuje Boga, który zdąża „w dalsze wszechświaty”, błogosławiąc „snom wszelkim” (P 455).

³⁸ Włączam tu fragmenty interpretacji dramatu, jaką przedstawiłam w szkicu *Fantazmaty i fetysze* w „*Skrzypku Opętanym*” *Bolesława Leśmiana*. W: *Fantazmaty i fetysze w literaturze polskiej XX (i XXI) wieku*, red. J. Wierzejska, T. Wójcik, A. Zieniewicz. Warszawa 2011, s. 226-245.

poety ukazuje związek fikcji z prawdą w przedstawieniach Rusałki i Chryzy³⁹, Zofii Leśmianowej i Celiny Sunderland:

Dwie malarki towarzyszące Ojcu w tej podróży. Żona i kochanka. Matka wtedy nie wiedziała o roli, jaką odgrywała Celina w życiu Ojca. Czarująca Zosia – żona poety, i surowa, zła Celina. Natura wdzierала się wonią róż, świergotem ptaków, pejzażem zagładającym przez otwarte okna do domu. To wszystko stało się treścią przetrwoną przez artystę, treścią utworu. [...] Matkę przeobraził w nimfę leśną, Celinę w złą żonę⁴⁰.

Można wątpić w prawdę tych słów, tak jak innych wspomnień Marii Ludwiki, nieprzychylniej wobec kochanek ojca, bo jeśli uznać dramat za tekst autobiograficzny, to trudno stwierdzić, czy Celina, czy Zofia byłyby uosabiającą sztukę i baśń Rusałką Leśną. *Skrzypek...* jest historią Alaryela nieznajdującego inspiracji w małżeństwie z Chryzą i urzeczonego Rusałką, która zwiastuje mu spełnienie. Gdy czarodziejka znika, bohater „wpada w szal, w nieprzytomne szamotanie się żądz, złąknionych niemożliwością pochwylenia tajemniczej a upragnionej melodii” (P 182). Wzgardzona przez ukochanego, Chryza korzysta z pomocy Wiedźmy, by zgładzić rywalkę. Po dokonaniu zbrodni kusi Skrzypek, ścieląc łożo na mogile Rusałki, lecz zostaje odepchnięta – pragnienie artysty może zaspokoić tylko: „Niepodobna do niego z losów i z istnienia” (S 193), powstająca z grobu razem z mocą twórczą. Uzdolniony do gry, Alaryel ożywia umarłych, ale przywabia też Złotego Węża, który sprawia, że ginie ten, kto „w głębi swych marzeń spotkawszy się ze śmiercią, pieśń swą dośpiewał do końca” (S 231).

Złoty Wąż, ukryty w mrocznej dziupli, należy do Rusałki, która panuje nad jednością przeciwieństw, dopóki moce zła nie dokonają w tej całości rozłamu. Zgodnie z archaiczną symboliką Uroboros, wąż pożerający własny ogon, jest w połowie jasny, a w połowie ciemny, co wyraża wspólnotę ulegającą rozpadowi, gdy aktywizują się destrukcyjne pierwiastki⁴¹. Z tej perspektywy dramat można ujmować jako powtórzenie gnostyckiej historii o naruszeniu źródłowej pełni i upadku duszy w materię, a także jako zobrazowanie archetypu przemiany. Jung podaje, iż symbol węża oznacza erupcję nieświadomości, przy czym – jak poświadczają dawna ikonografia i materiał inicjalnych marzeń sennych – to także znak odnowy duchowej: „plastyczne wyobrażenie *numen* »matki« (i innych *daimonia*), która zabija, zarazem jednak jest jedyną możliwością uchwycenia się przed śmiercią, jest bowiem przeciwieństwem źródłem życia”⁴². Ukąszony przez Węża, Skrzypek umiera, wkracza jednak w zaświaty, gdzie znika „sen odwiecznego boru, – postać Rusałki Leśnej” (S 180).

³⁹ Tak określa te bohaterki Małgorzata Szpakowska (*Klechdy cmentarne...*, s. 93): „Chryza byłaby czymś w rodzaju Barabakasentoryny, prozaicznej żony wuja Tarabuka z *Podróży Sindbada Żeglarza* – tyle, że potraktowanej ze śmiertelną powagą. Rusałka [...] jest zupełnie dosłownie natchnieniem muzyka”.

⁴⁰ Cyt. za: R.H. Stone, *Wstęp* do: S 9. Celina i Bolesław byli kuzynostwem, a romans nawiązali przypuszczalnie około roku 1900. Sunderlandówna poznała pisarza zarówno z przyszłą żoną, jak i z Dorą Lebenthal. Pozostając w związkach z trzema kobietami naraz, Leśmian wchodził też w inne relacje miłosne, a żona parokrotnie groziła mu rozwodem. Zob.: P. Łopuszański, *Zofia i Bolesław Leśmianowie*. Kraków 2005.

⁴¹ Na temat różnych znaczeń węża w gnostycyzmie zob.: H. Jonas, *Religia gnozy...*, s. 106 i n., 132 i n.

⁴² C.G. Jung, *Symboly przemiany...*, s. 383, zob. też: s. 132, 550.

Odpowiedzialną za tę śmierć Wiedźmę można łączyć z wizją chaosu w alchemii (*materia informis*), a także z ucieleśniającą zło stroną animy, tak opisywaną przez Junga: „Jest to przyprawiające o lęk ciemne łono macierzyńskie [...]. Bóg chrześcijański występuje w trzech osobach – czwartą osobą dramatu jest niewątpliwie diabeł”⁴³. U Leśmiana Wiedźma pojawia się właśnie jako postać czwarta, ingerująca w trójkątną relację Alaryela, Chryzy i Rusałki, a jej diaboliczność polega na tym, że sprowadza zagładę. Objawieniom nimfy towarzyszą iluminacje Światła Indygowego, z kolei Wiedźma operuje światłem punktowym, powodującym ustanie ruchu i niejako zalanie bohaterów smugą reflektora. Atrybut nimfy stanowi również muzyka, ukazywana jako głos tajemnicy i nieświadomości, upragniona przez artystę i wskrzeszająca zmarłych. Gdy zjawia się Wiedźma, czarodziejskie tony zagłusza bicie zegara, przy którym postaci zastygają w układach przypominających rzeźbę czy obraz. Różnice między bohaterkami sprowadzają się do tego, że Rusałka uosabia życie, a Wiedźma śmierć, co przekonuje, że Leśmian stworzył dramat o nieusuwalnej sprzeczności wpisanej w świat i w psychikę, rozpołowioną na pragnienie kreacji i na pożądanie destrukcji. Ślady gnostyckiej wizji zniewolenia duszy przez demoniczną ciemność⁴⁴ zawiera scena pojmania Rusałki przez Karły: „ŚWIATŁO INDYGOWE, sunąc wzdłuż po ścieżce, zbliża się z oporem, z przestankami i z bezsilnym, szamocącym się migotem... Tuż obok niego krząta się czarna, ruchliwa plama, która po chwili rozpada się na czworo” (S 200). Inny gnostycki symbol – materii jako grobu ducha⁴⁵ – pojawia się w *Skrzypku*... w przedstawieniu trumny skrywającej ciało nimfy, przypominającym obraz sarkofagu z *Przygód Sindbada Żeglarza*. Obie fantazmatyczne istoty, Rusałka i Urgela, giną w konfrontacji z rzeczywistością, którą poeta łączy z wyobrażeniami ciemności, a także z postacią zazdrosnej żony – Chryza uśmierca Rusałkę siłami czarnej magii, podobnie Stella zaklina sen o lutni złotej, by zgładzić Urgelę. W eseistyce poeta sięga po metaforę „przejrzystej trumny”, negując instytucję realizmu jako narzucanie „jednej niezmiennej prawdy”, postulując zaś sztukę rozbijającą schematy:

Określenie to – przejrzysta trumna, w której spoczęły święte, olejem namaszczone zwłoki. Człowiek, pojęty jako pieśń bez słów, unika naszych określeń. Wie on jednakże, iż aby stać się realnym, musi wydobyć swój ton, musi natężyć swoją pieśń bez słów. Jest ona jego jedyną i najwierniejszą rzeczywistością (U 184)⁴⁶.

⁴³ Idem, *Psychologia a alchemia*..., s. 178.

⁴⁴ Jak czytamy w studium Quispela (*Gnoza*..., s. 123), pierwsza hipostaza prajedni, Sofia, „ukazuje demonom należącym do świata ciemności praświatło; tych archontów, ujmowanych zazwyczaj jako siedem duchów planetarnych, ogarnia pożądanie i ścigają światło, które próbuje uciec”.

⁴⁵ Zob.: J. Prokopiuk, *Ścieżki wtajemniczenia. Gnosis aeterna*. Warszawa 2000, s. 37-38.

⁴⁶ W innym szkicu Leśmian stwierdza: „Poezja żywcem się wymyka wszelkim określeniom. Określenie jest dla niej smutnym rodzajem trumny szklanej, która – przejrzystością – zabija” (*Z rozmyślań o poezji*, Sz 76). Koncepcja „pieśni bez słów” występuje także w poezji, np. w wierszach *Słowa do pieśni bez słów* albo *Rozmowa*. O pierwszym tekście pisze Michał Głowiński (*Słowa i pieśń. „Leśmiana poezja o poezji”*. W: *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. IV: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Kraków 1998, s. 56), że „jest to jeden z najistotniejszych, najbardziej fascynujących i tajemniczych utworów Leśmiana”.

Do wyswobodzenia tej rzeczywistości zachęcają Sindbada wykute w złocie litery: „Rozbij szklaną trumnę uderzeniem pięści./ A co ma się szczęście, to ci się poszczęści” (PS 138). Skrzypek z baśni mimicznej, jak Sindbad, usiłuje wyzwolić „pieśń bez słów”, przypląca to jednak życiem; wspólna lektura wspomnianych tekstów dowodzi, że autor *Łąki* na różne sposoby łączył idee hermetyzmu z własną koncepcją sztuki i prywatną fantazmatyką.

Gnostycki dualizm ontologiczny można ujmować jako wizję świata opartą na zasadzie *coincidentia oppositorum* – w alchemii ożywcza energia przyjmuje postać kobiety świecącej niczym słońce, jest animą-przewodniczką, która wręcza „szafirowe kwiecie hermafrodyty”⁴⁷. Komentując inicjalne marzenia senne, pisze Jung: „śniący nie przeczuwa jeszcze tego, co może znaczyć słoneczne złoto”⁴⁸. Do tej ambiwalentnej natury kruszcu odnoszą się słowa Hermesa z *Rosarium philosophorum*: „Ja płodzę światło, ale do mej natury i noc należy...”⁴⁹. Z tym paradoksem koresponduje baśń mimiczna Leśmiana – objawienie się Skrzypkowi nimfy inicjuje zło, podsycane przez Wiedźmę, o której można już teraz powiedzieć, że jest nieodłącznym cieniem świetlistej postaci. Gdyby czarodziejki nie uśmiercono, Alaryel nie zagrałby wymarzonej pieśni, bo nuty zdobiące rusałczaną szatę nie ułożyłyby się w wyraźny, unieruchomiony w zetknięciu ze śmiercią, wzór. Symbolika złotego stroju, również mająca pochodzenie gnostyckie, pojawia się w *Hymnie o Perle*, gdzie oznacza „wieczną jaźń osoby, jej ideę pierwotną, rodzaj *alter ego*, które przebywa bezpiecznie w wyższym świecie, podczas gdy ona sama trzyma się w dole”⁵⁰. Myśl koptyjsko-manichejska przechowuje obraz „anioła w szacie światłości”⁵¹ nawiedzającego zmarłych, jeśli skonfrontowali się z ciemnością, ukazaną w *Hymnie o Perle* pod postacią węża. Rusałka i Wiedźma symbolizują zatem jedność przeciwieństw, będącą istotą spełnionego życia. Starcie duszy z materią umożliwia twórczość, a koniec ich pojedynku wywołuje pustkę, od której zaczyna się i do której prowadzi dramat Leśmiana; czerń kotary z pierwszej sceny stanowi odpowiednik mroku, jaki zaplanuje w teatrze, gdy opuszcza się kurtynę i padają słowa: „Koniec baśni – początek niewiary” (S 231).

Może się więc wydawać, że to nie Wiedźma, ale Chryza ucieleśnia w Leśmianowskim scenariuszu fantazmatycznym potworność: stagnację i brak sił twórczych. Już jednak samo jej imię podpowiada odmienną interpretację – tak jak Chryzeida z *Przygód...*, uosabia ona znaczenia łączące się ze złotem, w szczególności gnostycką ideę *helios anatólēs*. Co więcej, z rękopisu *Pierrota i Kolombiny* wiadomo, że poeta chciał nazwać bohaterkę Chryzomeną⁵², a taka forma przywodzi na myśl alchemiczny złotokwiat, *chrysánthemon*, powiązany z figurą różokrzyża, który symbolizuje odpowiedź udzielaną przez Ziemię Bogu. Atrybutami Chryzy są złoty miecz i róże, nosi z nich wieniec, naszyjnik i pas, jako jedyna ma „przywilej cienia” (S 235).

⁴⁷ C.G. Jung, *Psychologia a alchemia...*, s. 98.

⁴⁸ Ibidem, s. 97.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ H. Jonas, *Religia gnozy...*, s. 138.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Zob.: R.H. Stone, *Przypisy do: S 239*.

Opętanie Alaryela muzyką Rusałki sprawia, że jego żona też wpada w obłąd, ulegając pokusom Wiedźmy, by zglądzić rywalkę. Pod wpływem czarów zyskuje naturę zwierzęcą, „wężową, kocią, drapieżną” (S 192), a po dokonaniu zbrodni upodobnia się do mężczyzny. Kiedy jednak, całkiem już obłąkana, Chryza kusi Alaryela do nekrofilii, znów jest kobietą, wysnuwającą się z szat „jak żmija z łuski na wiosnę” (S 223). Doznając takiej metamorfozy, bohaterka zbliża się do gnostyckich wyobrażeń androgyne, oznaczających połączenie przeciwieństw jako cel alchemicznej transformacji. W rycie poprzedzającym zbrodnię Chryza układa znieważone przez Alaryela kwiaty tak, by tworzyły formę krzyża, i dotyka jego ramion otrzymaną od Wiedźmy Laską Czarnoksięską. Ten magiczny przedmiot kojarzy się z kaduceuszem, który przeobraża materię w złoto, dając władzę nad życiem i śmiercią, a różany krzyż przypomina obrzędowy znak różokrzyżowców, odnoszący się do aktu *solificatio* – transgresji umożliwiającej duchową przemianę i kontakt z bóstwem. „Jest to przejście do róży wyrażające się w formule »per crucem ad rosam«⁵³, kryjącej myśl, że „być ukrzyżowanym to przeżywać istotną, podstawową sprzeczność każdej egzystencji – jej ból jako zmagania, dylematy jej możliwości i niemożliwości”⁵⁴. Chryza cierpi, „ogółocona z róż, pozbawiona miłości, niespodzianie zubożała, jak żebraczka, która po raz pierwszy wyszła na żebrzy” (S 188), jednak doświadcza zła, by odeprzeć groźne siły nieświadomości.

Układając krzyż z podeptanych gałązek różanych, kobieta niejako przebóstwia swój ból, a zarazem tworzy figurę mandali, odpowiadającą syntezie dualizmu i przywróceniu harmonii, również w obrębie realności psychicznej. Wiedźma ponownie kreśli ten znak w symbolicznej scenie porodu, kiedy razem z Karłami wydobywa spod ziemi łopiany i grzyby, okalające rampę tak, że „scena zdaje się podkreślona ich równą, czerwoną linią” (S 215). Krąg magiczny wytycza miejsce, gdzie dopełni się ryt przejścia, co symbolizuje zrzućenie przez Chryzę szat: najpierw przyozdobiona różami, później odziana w płaszcz, malarka obnaża się całkiem, by urzeczywistnić marzenie ukochanego i oddać się mu na grobie Rusałki. Skrzypek pożąda pieśni kryjącej w sobie tajemnicę życia i śmierci, a żona zgaduje to pragnienie, gdyż kocha prawdziwie. Opór wobec transgresji sprawia jednak, że Alaryel „w gniewie i szale depcze łóżę” (S 224), nie realizując swojego fantazmatu, tymczasem Chryza zbliża się doń tak blisko, jak jest to możliwe, aby przejść przez tę próbę zwycięsko – dotknięta w miejscu najczulszym, bo tam, gdzie miłość styka się z namiętnością, darowuje małżonkowi życie i zwraca mu skrzypkę. Spełnienie tej ofiary sprawia, że Rusałka powstaje z martwych, Alaryel może zaś stworzyć, czemu odpowiada waginalno-falliczna symbolika:

[...] mogiła Rusałki rozsuwa się, ukazując otwór ciemny. W miarę jej rozsnuwania się i w miarę rozszerzania się zjawionego otworu, Dźwięki Podziemne brzmią coraz głośniejszemu w swym obnażeniu [...]. Rusałka stoi na swej mogile – prosta i sztywna od śmierci [...]. Nuty złociste jarzą się wyraźnie na jej szacie. Alaryel wpija się oczyma w tę szatę i w chwili całkowitego wyniknięcia z grobu Rusałki smykkiem, ku górze wzniesionym, uderza nagle w struny złotej skrzypki [...] rozlega się jego pieśń, o której tak długo marzył i śnił nadaremnie! (S 226-227).

⁵³ C.G. Jung, *Psychologia a alchemia...*, s. 95.

⁵⁴ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania. Kraków 2000, s. 209.

Wbrew mitowi orfickiemu śmierć przewycięża tutaj nie artysta, lecz artystka, która jednoczy przeciwieństwa – miłość i nienawiść, kreację i destrukcję – potrafi więc przełamać uosabianą przez Rusałkę i Wiedźmę opozycję. Chryza jako jedyna ma cień – jest rzeczycy-wista, lecz na tym polega jej dramat, bo kocha mężczyznę tęskniącego za fantazmatem.

Oddając instrument w bezinteresownym geście, Chryza przerywa uruchomiony przez Wiedźmę ciąg wymiany magicznych przedmiotów: Laski Czarnoksięskiej, klucza i Złotego Węża⁵⁵. Włączona w ten obieg, skrzypka traci wartość, gdyż staje się niejako towarem, ale też zyskuje znaczenie, bo w końcu artysta wygrywa swą upragnioną melodię i przekracza granicę śmierci. Ku temu prowadzą Alaryela kobiety, szczególnie Wiedźma, znawczyni operacji określanych za pomocą dyskursu ekonomicznego: „zalecać wartość”, „grzech występnej zamiany”, „cenny towar magiczny” (S 191, 192). Dyskurs ten opisuje poeta w eseju *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, sprzeciwiając się wymianie handlowej oraz autonomii pieniądza; choć Leśmian nie używa tu słowa fetysz, wiele jego tez odpowiada negacji fetyszyzmu towarowego sformułowanej przez Karola Marksa i Georga Simmla⁵⁶. Kluczowa w tym szkicu opozycja to bezpośredni i zmediatyzowany kontakt ze światem, z których pierwszy, oceniany pozytywnie, poeta dostrzega w pierwotnych wierzeniach totemicznych, a drugi, poddawany krytyce, wiąże z dziedzinami prawa, nauki czy handlu, tak więc z normą instytucji. Idea kultu bezpośredniego występowała już w refleksji Charlesa de Brossesa, twórcy pojęcia fetyszyzmu⁵⁷, do którego nawiązał Hegel, odróżniając magię bezpośrednią od mediacji, korzystającej z czarodziejskich środków. Marks dowodził z kolei występowania analogii między fetyszyzmem religijnym a towarowym, formułując teorię pieniądza jako pośrednika, mistyfikującego rzeczywistość przez reifikację człowieka⁵⁸. O ile jednak w Marksowskim ujęciu model ekonomiczny decyduje o całości kultury, o tyle zdaniem Simmla – a także według Leśmiana – jest tylko egzemplifikacją procesów ogólnokulturowych. Wspomniany szkic poety obfituje w monetarne przenośnie obrazujące zmediatyzowaną rzeczywistość: „pobrząkująca idea staje się bezwzględny pośrednikiem”, „pieniądz rodzi pieniądz”, „nie obliczona reszta” (Sz 63, 58). Dzięki takiej metaforyce zarysowuje się w eseju Leśmiana wizja systemu złożonego z nieskończonej ilości zautonomizowanych form, tłumiących kreatywność życia:

Oderwany od swego źródła konkretnego, a mianowicie od pracy twórczej, pieniądz staje się wartością samodzielną, dąży do wyłączności i zachowania swego gatunku [...]. Wytwarza on całe gromady ludzi, którzy przez ciąg trwania swego na ziemi ubiegają się o środki do życia, nie zaś o życie samo [...]. Te środki do życia splatają się w cały zawiły system, w nierozwikłany labirynt bez wyjścia, w którym coraz trudniej odnaleźć nić Ariadny, prowadzącą do słońca żywego (Sz 63).

⁵⁵ Małgorzata Szpakowska (*Klechydy cementarne...*, s. 93) podkreśla mediatyzację stosunków międzyludzkich w dramacie, wyrażaną w „zwrotnej relacji wymiany (powtarzające się operacje handlowe: laska czarnoksięska za skrzypce, skrzypce za klucz)”.

⁵⁶ Zob.: J. Sławiński, [rec. *Szkiców literackich* Leśmiana], „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 222; J. Zięba, *Bolesława Leśmiana światopogląd...*, s. 120-137; M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna...*, s. 97-100.

⁵⁷ Zob.: Ch. de Brosses, *O kulcie fetyszów*, tłum., wstępem i przypisami opatrzył M. Skrzypek. Warszawa 1992, s. 8.

⁵⁸ Zob.: M. Skrzypek, *Rozwój teorii fetyszyzmu od De Brossesa do Freuda*. W: ibidem, s. XIX-XXX.

Kiedy w tekście pojawia się metafora solarna, sugeruje to – jak pisze Jacques Derrida – wyodrębnienie absolutnego źródła, wartości niemożliwej do ogarnięcia, zatem dewaluowanej w języku; „złoto, oko, słońce itp. włączone są [...] w obieg tych samych tropów”, co oznacza, że każde z tego rodzaju słów przestaje nazywać „rzecz niepowtarzalną, której przydarza się metafora; wyraża już początki mnogości, podzielone początki wszelkiego nasienia [...]”⁵⁹. W związku z tym funkcjonują razem przeciwstawne tendencje: do rozpraszania i jednoczenia sensu w semantycznej wymianie, kształtującej ekonomię dyskursu. Analogiczna prawidłowość charakteryzuje najbliższy Leśmianowi nurt gnostycyzmu – spekulację walentyńską, gdzie *oikonomia* (jako ‘zarządzanie’ i ‘zbawczy plan’) ukazywana jest w odniesieniu do rozbicia pełni oraz jej ponownego skupienia⁶⁰. Podobnie w alchemii Merkuriusz symbolizuje całość, *lapis philosophorum* i jednocześnie rozpad, *materia prima* – jest „spokrewniony ze złotem, ale jako rtęć rozpuszcza złoto, a tym samym gasi jego słoneczny blask”⁶¹, z czego Jung wnioskuje, że duchowa reintegracja dokonuje się przez kontakt z rozproszoną substancją:

Ciężka materialność żółtego metalu, ciężące na nim jako na środku płatniczym odium i niepozorność ziaren sprawiają, że samo [ich – D.W.] odrzucenie wydaje się zrozumiałe; ale wobec tego tym trudniej znaleźć lapis, jest on bowiem „*exilis*”, „marny” [...]. Jeśli jednak owa niepozorna wielość „już danego” człowieka zostanie odrzucona, wówczas nie będzie można doprowadzić do zintegrowania go [...]⁶².

Z takiej perspektywy – łączącej odległe, jak się zdaje, wymiary: fetyszycację pieniądza, prawa języka i zasady gnozy – wyjaśnia się związek Leśmianowskiej krytyki obiegu wartości z powszechną w *Skrzypku...* wymianą przedmiotów magicznych. Otóż można zauważyć tutaj dwoistość, jaką cechuje się *oikonomia*: Wiedźma dokonuje transakcji, Rusałka wieńczy zaś je ustaniem wymiany, „pieśnią bez słów”. Zapośredniczenia wyznaczające – jak pisze poeta – „cały zawył system”, zmieniają się w swoje przeciwieństwo, mediatyzacja i regres mocy sprawczych wyzwalają bezpośrednią obecność i twórczość. Figurą tego języka, podlegającego takiej fetyszycacji, że aż znosi on sam siebie⁶³, są nuty stopione w „nieczytelną złocistość” (S 181), ale ostatecznie układające się tak, by Skrzypek mógł wydobyć ze znaków muzykę. Na tym polega forma dramatu mimicznego – słowa poddawane są nadorganizacji, wchodzą w niejasne związki znaczeniowe, jednakże kreują baśń wydarzającą się „w owych intermediach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją” (S 174).

⁵⁹ J. Derrida, *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, tłum. J. Margański. W: idem, *Marginesy filozofii*. Warszawa 2002, s. 273, 303.

⁶⁰ Zob.: W. Myszor, *Oikonomia w gnostyckim Tractatus Tripartitus z I Kodeksu z Nag Hammadi (NHC I, 5)*. „*Studia Theologica Varsaviensia*” 1985, nr 2.

⁶¹ C.G. Jung, *Psychologia a alchemia...*, s. 82-83.

⁶² *Ibidem*, s. 99.

⁶³ Jak stwierdza Jean Baudrillard (*Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak. Warszawa 2007, s. 288), „Fetyszystyczny przedmiot nie jest poetycki właśnie dlatego, że jest nieprzejrzysty, przesycony większą wartością niż jakikolwiek inny”. W poezji znaczące „ulega rozproszeniu” – i tak właśnie dzieje się u Leśmiana.

Ten paradoks ulega osłabieniu w najpóźniejszym z rozpatrywanych tutaj tekstów: *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*, poemacie dramatycznym napisanym prawdopodobnie w pierwszej połowie lat trzydziestych. Miał on być włączony do książki *Dziejba leśna* (1938), lecz ukazał się dopiero w opracowanym przez Jacka Trznadla zbiorze poezji z roku 1994. Zofia Leśmianowa tak określiła charakter tej sztuki: „będzie to makabryczna inscenizacja powrotu. Rzecz dzieje się na cmentarzu, cienie, duchy umarłych powtarzają, syntetyzują swój życiowy dramat”⁶⁴. Jak zaznacza pisarz we wstępnych didaskaliach, Sobstyl, Marcjanna i Krzemina „Nie tylko są sobą, lecz muszą nadto grać jeszcze rolę siebie samych” (Z 17). W ten sposób poemat akcentuje swoje sceniczne przeznaczenie oraz dwoisty status bohaterów, jak również konieczność repetycji, udzielającą się czytelnikom i widzom sztuki. W świetle tego dramatu scenariusze fantazmatyczne Leśmiana tworzą nieskończony ciąg powtórzeń, jakby poeta chciał utrwalić historię trójkąta miłosnego na wieczność, ofiarowując swoim postaciom stale odnawiający się dar – przeżywanie jedynej w swoim rodzaju wiosny: „KRZEMINA: Rosną? MARCIANNA: Rosną? Tak, liście ponad siebie rosna! KRZEMINA: Takiej wiosny nie było! MARCIANNA: Wiosna poza wiosną!” (Z 55-56).

Zdziczenie obyczajów pośmiertnych jest inscenizowaną opowieścią, dzięki której zmarli na powrót przeżywają łączące ich za życia namiętności, by ustalić, jak zginęła Krzemina. Umożliwiając introspekcję wszystkim osobom dramatu, Leśmian konfrontuje trzy różne punkty widzenia, czego nie było we wcześniejszych utworach, na ogół eksponujących relację pary bohaterów. Warto zestawić ten poemat z *Nieznaną podróżą Sindbada-Żeglarza*, jedną z pierwszych realizacji scenariusza fantazmatycznego poety (1911). W obu tekstach miłość odsłania się w solarnej epifanii: „Cała w łaty słoneczne szłaś do mnie tak wiernie!/ Szłaś i żyłaś... Pamiętam, jak byłaś niezmiernie” (Z 19), „[...] ją traf słoneczny/ Stworzył i ciała białośnieżną ciszę/ Rozśpiewał nagle w purpury zgiełk wieczny” (P 108). Na świetliste istoty pada jednak cień, ukryty w pytaniu o rywalkę, od której przybywa mężczyzna: „I zbliżałaś się coraz inaczej zjawiona –/ A z myślą o Krzeminie spytałaś: Gdzie ona?” (Z 19), „Czy tamtą mogę tym zwalczyć, że jestem?.../ Tym tylko jednym, że jestem przy tobie?” (P 111). Występuje tutaj przeciwstawienie, o którym była już mowa, związane z opozycją Sofii Jasnej i Sofii Ciemnej – sprzeczność prawdy objawionej z niejawną, powodującą cierpienie mocą⁶⁵. Domostwo dziewczyny z *Nieznanej podróży...* ma przezroczyste ściany – jego mieszkanka wydaje się cudzemu spojrzeniu i przyjmuje dwoistą postać: „Jak gdybyś rozlał sen jeden w dwa dzbany” (P 113) – to lśni, to mrocznieje, dzieląc w sobie pragnienie Sindbada, by unicestwić jego dawną kochankę⁶⁶. Taki kontrast pojawia się też w dramacie, rozpisany na złotą Krzeminę

⁶⁴ [Z. Leśmianowa, wywiad udzielony S. Otwinowskiemu]. „Czas” 1938, nr 85. Cyt. za: J. Trznadel, *Uwagi edytorskie* do: Z 57-58.

⁶⁵ Taki rys odnajduje Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz (*Sofia zakłeta...*, s. 43) w Leśmianowskim obrazie carewny Wasyliśy, której dwoistość „odpowiada [...] rozróżnieniu sofologii między obliczami jasnym a ciemnym, dziennym a nocnym Sofii, Sofią niebiańską a Sofią upadłą – Achamoth”.

⁶⁶ Lidia Wiśniewska pisze (*Znane i nieznanne przygody Sindbada-Żeglarza i Każdego*. W: *Twórczość Bolesława Leśmiana...*, s. 188), iż w kreacji dziewczyny dochodzi do „powiązania złota

i ciemną Marcjanę, rozpoznając w sobie nawzajem przyczynę zła: „KRZEMINA: Ty – mój mrok – MARCJANNA: A ty, moim czy nie jesteś mrokiem?” (Z 27). We wczesnym utworze rywalka nie zostaje zgładzona, za to Sindbad powoduje śmierć dziewczyny, bliskiej Majce, Rusałce i Wasylisie, personifikującej bowiem taneczną, pozasłowną pieśń:

Jak gdyby tańcem zakłócone ciało,
Że mu ciążyła słów żmudna osłona,
Samym słów brakiem – swą nagość śpiewało!...
(P 116).

Gdy mężczyzna zdobywa czarodziejkę, jej śpiew zamiera. Odrzuconego przez prozaiczną kobietę, Sindbada rozpala „żądź zawilość” (P 120) powodująca, iż w odwecie za doznane upokorzenie pozbawia on wzajemności nową kochankę. Żeglarz coraz mocniej nienawidzi „baśni królowy” (P 118), aż wreszcie zamierza się na nią nożem, którego błysk wyrывa dziewczynę ze snu, by zgasić błękit jej oczu i lśnienie warkocza. Sofię Jasną pokonuje więc Sofia Ciemna, tak jak Wiedźma zabijała Rusałkę – niknie baśń i nastaje śmierć: „ten wieczór, światel beznadzieja/ Krwawiący chmury, nigdy nie przeminie” (P 123). Podobnie określa wrogą duchowi rzeczywistość Sobstyl, mówiąc do Marcjanny: „Ty się już nie powtórzysz w rozwianym istnieniu./ A ona wciąż się w twoim powtarza imieniu” (Z 18). W obu tekstach trwała okazuje się nie magia życia, lecz śmierć, która ustawicznie powraca. Korespondują też ze sobą skargi bohaterki – dziewczyna wini Sindbada za to, że obcował z nią bez miłości, odbierając jej zdolność widzenia blasku w samej sobie i w świecie:

Tyś tę jaśniejszą wypłoszył i zmorzył
I bezmiłosnej pieszczoty kradzieżą
O cały błękit pierś moją zubożył!

I już me oczy nie wierzą, nie wierzą
W barw nieskończoność, w możliwość błękitu [...]

Coraz to mniej w nich patrzenia i świtu
(P 125).

Krzemina również wyznaje, że ukochany zaraził ją mrokiem i pozbawił wiary w pełnię istnienia: „Chwila – i wiem świat cały! Chwila – i znów nie wiem” (Z 29). Żona pragnęłaby ocalić już tylko tę pewność, iż Sobstyl darzył ją choćby znikomym uczuciem, ale i tego nie może zachować, co symbolizuje wizja zdeptanej róży, obecna także w *Skrzypku Opętanym*⁶⁷. Analogia zachodzi też między zranieniem

(światło słoneczne, dzienne, symbolizujące życie) i mroku (czerń nocy lub śmierci)”, co oznacza „dwie (wzajemnie odzwierciedlone) miłości – dzienną (jawna myśl, świadomość) i nocną (ukryte pragnienie, nieświadomość)”.

⁶⁷ Symbol róży komentuje Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz (*Sofia zaklęta...*, s. 43), odnotowując, że w *Pieśniach Wasylisy Priemudroj* bohaterka „po chwili wesela i radosnego rozśpiewania pogrąża się w smutku, tęsknocie i płaczu”. Podobna zmienność występuje w doznaniach Krzeminy, która dostrzega w niej zasadę istnienia.

Sindbada i Krzeminy – mężczyzna mówi, że „komu pierwsza miłość się nie uda,/ [...] depcze w drodze napotkane cuda” (P 120), a kobieta zarzuca mężowi zdradę ich wspólnych tajemnic, niszczącą ufność i nadzieję:

Zapomniałeś, że moje – że nie tylko twoje – [...]
Że nie wolno tak cudzych klęsk odtajemniczać,
Aby oczom kochanki zabawy użyczać,
I nie wolno tak ciała, co trwa, lekceważyć –
By się potem nie mogło na szczęście odważyć
(Z 32).

Bohaterkę *Nieznanej podróży...* sporo łączy z Krzemina, ale jednocześnie z Marcjanną, która cierpi jako ta druga, zajmująca przeznaczone już komuś miejsce, i z rozpaczą pragnie zgładzenia rywalki. Marcjanna wypowiada ważne słowa, na które nie zdobyła się ani Chryza, ani „baśni królowa”: „Kochaj mnie taką właśnie, jaką jestem – bez czaru./ Z nożem w rękę – złą jawnie i nędzną zuchwale! Jeśli takiej nie kochasz – już nie kochasz wcale...” (Z 41). Dramat Leśmiana wprost ujmuje to, co wcześniej było tylko sugerowane – konieczność afirmacji mrocznej strony istnienia. Poeta skupia tutaj uwagę na skrzywdzonych kobietach, oddając im głos, by wyraziły swoje uczucia, nazywając po imieniu przewinienia mężczyzny, zresztą on sam się do nich przyznaje albo ukazywany jest tak, iż ujawnia się jego pokretność i niemoc. Jeśli bohater *Nieznanej podróży...* nie wątpi o swej tożsamości: „Ja – Sindbad [...] / Mam ducha, który bez błysku – nie gaśnie!// A w miłowaniu – nikt mi nie dorówna” (P 117), to Sobstyl postrzega siebie jako istotę mgławicową, słabą i wewnętrznie podzieloną:

Pewno najdalszą rozkosz z głębi nieboskłonu
Wabiłem poprzez ciemność – maską twego zgonu.
Nie ja, lecz to, co o mnie mój własny mrok marzy –
I nie twarz, ale wyraz – sam wyraz bez twarzy.
To mgła, która nie umie z grzechu się spowiadać,
Mgła tylko – i któż może za mgłę odpowiadać?
(Z 36).

Uznając swój wewnętrzny mrok, Sobstyl odbiega od takich postaci, jak urzeczony grą światła Alaryel czy wójt z *Wiedźmy*, przybierający wyraz twarzy, który „zabezpieczał od wszelkich możliwych [...] ze strony zwierczności zarzutów” (K 146). Istotne wcześniej dla Leśmiana zagadnienia władzy i czystej sztuki tracą w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* znaczenie. Już na wstępie Krzemina mówi: „Byle tylko aż do cna rozegrać niedole –/ Słów Cieniom nie zabraknie! Znamy swoje role!” (Z 19). Zamiast dramatu mimicznego pojawia się forma werbalna – opowieść, stając się medium dla projekcji w czas terażniejszy tego, co minione, przede wszystkim zadanego innym bólu. I to nie słowa, i nie pozasłowne pieśni są dla bohaterów najważniejsze, ale interakcja, w której przecięły się ze sobą miłość i śmierć⁶⁸. Zreali-

⁶⁸ Dlatego tylko w pewnej mierze przekonuje odczytanie Elżbiety Winiackiej (*Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu. O dwóch utworach scenicznych Bolesława Leśmiana*. „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 226), wedle którego późna sztuka Leśmiana różni się od *Skrzypka...* tym,

zowana w *Skrzypku*... idea języka poetyckiego jako symbolicznej wymiany likwidującej samą siebie zostaje w późnym utworze zastąpiona inną koncepcją, widoczną zarówno w stylu, kompozycji, jak i w szczególnym projekcie scenicznym poematu. Wstępne didaskalia od razu informują, że drzewo ma „grać rolę innego drzewa” (Z 17), a późniejsze nazywają blask słońca i zorzę wieczorną pozorami. Teatralizacja, równoznaczna z wymianą przedmiotów, najwyraźniej widoczna jest w scenie poprzedzającej odegranie śmierci Krzeminy – kobieta występuje tu jako aktorka posługująca się rekwizytami: liściem służącym za papier listowy, patykiem wyobrażającym ołówek i gałązką użytą w roli noża. Właśnie przed tą sceną Sobstyl mówi o sobie: „nie ja”, „mgła tylko”, na co Krzemina odpowiada: „Každy siebie omija. – Ptak nie na tym drzewie” (Z 36). Odgrywanie w sztuce ról, zastępowanie jednych przedmiotów drugimi, okazuje się figurą dwoistego statusu wszelkich form, skazanych na równoczesne bycie i niebycie, ledwo zaistniałych, a już pograżających się w nicości. Same intencje czy działania bohaterów sugerują ontologię powszechnej neantyżacji i permanentnej parabazy⁶⁹, czego przykładem jest wypowiedź Sobstyła, tak określającego swoje dylematy:

Nie! To nie tak! Inaczej! Wyszedłem na drogę –
I chcę wrócić, i nie chcę. Mogę i nie mogę. –
Już ciało w innym ciele chętnie się zatracza –
I ja wracam – chcę wrócić, lecz droga nie wraca
(Z 35).

Jeżeli we wcześniejszych utworach scenariusz fantazmatyczny Leśmiana wykluczał, jak w *Majce* czy *Wiedźmie*, zjednoczenie przeciwieństw, albo dopuszczał, jak w *Skrzypku*..., jego możliwość, to w późnym dramacie rozwija zarysowaną w *Przygodach Sindbada Żeglarza* ideę ciągłej wymiany światła i mroku, duchowości i materii, bytu oraz niebytu. Dzięki psychologizacji Krzemina i Marcjanna są skonkretyzowane, można łączyć je z ważnymi dla pisarza kobietami: Celiną Sunderland, Zofią Leśmianową i Dorą Lebenthal, zarazem jednak symbolizują one nierozwiązywalną sprzeczność istnienia, tragizm losu, który spełnia się w przeobrażaniu jednostkowych cierpień na „dramat dla nikogo” (Z 17). Paradoks ten wypada czytać w powiązaniu z wypowiedziami bohaterów o mgławicowej, dwoistej rzeczywistości: „Jest

że słowo zyskuje w niej moc poręczania bytu w repetycji, umacniając „podmiotowość jako kategorię wytwarzaną w procesie znaczeniowótórczych praktyk”. Interpretatorka pomija frazy „Słów mrzonki...”, „Kto się modli – ufa tylko słowu” (Z 51). Język jest tutaj performatywny, ale – jak dalej pokażę – tworzy i niszczy zarazem, w związku z czym status „ja” zostaje zmacony.

⁶⁹ Tę koncepcję Friedricha Schlegla wiąże Paul de Man (*Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 141) z Nietzscheańską ideą ponawianej nieskończonej autodestrukcji, w której odkrywa się prawdę, ugruntowaną jednak na błędzie. W podstawowym znaczeniu jest to „rozbitcie narracyjnej iluzji, *aparté*, uwaga do publiczności, która zrywa z iluzją fikcji”. P. de Man, *Pojęcie ironii*, tłum. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11, s. 29. W podobny sposób ujmuje Sobstyl odgrywaną wciąż na nowo śmierć Krzeminy: „A jak w zamierzczej komedii ktoś na stronie gada,/ Tak ty – ku naszej zgrozie – czy ku swej obronie,/ Tkwiąc w dramacie odwiecznym – milczałaś na stronie” (Z 46).

Bóg – nie ma Boga”, „nasz powrót – nie naszym już bywa powrotem”, „MARCJANNA: Już nic nie ma znaczenia! Umarło znaczenie! KRZEMINA: Nie ma i długo nie ma – i nagle ma znowu! MARCJANNA: Słów mrzonki...” (Z 29, 52, 51). Spór kobiet pozwala wnioskować, że nierozstrzygalność zjawisk, dająca o sobie znać w procesie metamorfóz, dotyczy także języka – słowa tracą i odzyskują sens w stałym krążeniu między pozorem a prawdą. Zmienna jest również ich moc sprawcza, co demonstruje Marcjanna, powtarzając trop użyty niegdyś w *Wiedźmie*. W tamtym utworze – jak już pisałam – metafora przeistaczała kruka w „imbryk hebanowy, dwukrotnie złotem nakrapiany” (K 156), a tutaj czytamy: „Wszystko jedno, kto wówczas przy stole się smucił/ I kto imbryk ze stołu łokciem w nicość zrzucił?! Stłukł się imbryk, a w polu zabrakło nagle ptaka!/ Nie, nie warta powrotu gmatwanina taka!” (Z 52-53). Performatywność poezji łączy kreację z anihilacją, jedna forma tworzy bowiem inną, by ją unicestwić – rozbicie naczynia sprawia, że z pola znika ptak. Dlatego bohaterka nazywa świat bezwartościową gmatwaniną, zmierzającą do rozpadu, a nie do spełniania gnostyckiej idei, zgodnie z którą „Pełnia w jej całości zostanie odbudowana, [...] pradawna zguba odzyskana; materia zaś i dusza – symbol upadku – [...] przestaną istnieć”⁷⁰.

Zdzczenie obyczajów pośmiertnych wprowadza odmienną wizję, ale także – jak mówi tytuł – heretycką, odbiegającą od przyjętych wyobrażeń. Kulminacją dramatu jest zabójstwo Krzeminy, pod pewnymi względami podobne do śmierci innych Leśmianowskich bohaterek, choć też znacząco się od nich różniące, przede wszystkim tym, iż we wcześniejszych tekstach ginęła nowa wybranka mężczyzny, a tutaj umiera żona. W *Zdzczeniu...*, tak jak w historii o Sindbadzie, kobieta traci życie zgodnie z pragnieniem ukochanego, ale nie wyrzeka się on zmarłej, spoza grobu wyznając jej dawną miłość. W *Nieznanej podróży...* żeglarz niesie martwą dziewczynę do „przeźroczej chaty” (P 126), żeby z oddali badać wzrokiem bezbronne ciało. Rozpoznając zaś w złoceniu warkocza pośmiertne zaloty, tłumi pożądanie i ucieka na morze, skąd wznosi do własnego ducha modlitwę: „Święć się twój udar słoneczny na niebie,/ Gdy – nieprzytomny – zasłaniasz się dłonią/ Od blasku śmierci, co oślepił ciebie!” (P 130). Bohater *Skrzypka Opętanego* również cofa się przed bliską nekrofilii miłością, za to między kobietami zawiązuje się w tym utworze relacja przełamująca schematy, kiedy Chryza zabija rywalkę w namiętym tańcu, a ona „poddaje się temu płaśowi” (S 202). Splatają się tu ze sobą ciała morderczyni i bezwolnej ofiary, podczas gdy w *Zdzczeniu obyczajów pośmiertnych* Krzemina i Marcjanna występują jako współdziałające w zbrodni, czułe wobec siebie partnerki:

Zapachniała mi piersią i ramion swych zбочem.
Szeptaliśmy, doprawdy – nie pamiętasz o czym? [...]
Obcowałyśmy z sobą chwiejnie, jak krzak z krzakiem [...]
Ona pierwsza przestała śmiać się i pobladała,
A ja jeszcze się śmiałam, jakbym siebie zgadła...
(Z 44).

Zasadnicza różnica między początkowymi realizacjami scenariusza fantazmatycznego a jego zwieńczeniem polega na tym, że postaci z ostatniego tekstu

⁷⁰ H. Jonas, *Religia gnozy...*, s. 210.

współuczestniczą w śmierci, razem za nią odpowiadając i uznając jej związek z miłością. Tym samym dokonuje się tutaj, wcześniej budząca trwogę i odrzucana, transgresja, korespondująca z tytułem poematu – obyczaje pośmiertne bohaterów są dzikie, gdyż wynikają z afirmacji całościowo ujmowanego istnienia, do którego przynależy śmierć oraz doznające bólu i rozkoszy ciało. Wedle poety życie pozagrobowe nie jest karą ani pokutą w oczekiwaniu na wiekuiste szczęście dusz, lecz powtórzeniem wszystkiego, co zdarzyło się w doczesności. Odwrotnie niż Alaryel, pragnący „pieśni bez słów”, Krzemina unieważnia kwestię esencjonalnych znaczeń języka:

Kto się modli – ufa tylko słowu.
Kiedy zmarły zrozumie, że już nie umiera,
Wszystko wówczas raz jeszcze znaczenia nabiera.
Walczę łzami nie o nie, lecz o błędne ciało,
Że mu się w twych objęciach szczęście nie udało
(Z 51-52).

Z takiej perspektywy gnostycka spekulacja o czystej pneumie, raz na zawsze wyzwolonej z materii, zostaje przekreślona, eschatologia Leśmiana nie zmierza bowiem do eliminacji ciała, przeciwnie – zakłada jego przebóstwienie, co najwyraźniej ukazuje końcowa wizja poematu.

Kiedy już bohaterowie odegrają śmierć Krzeminy, biegną do cmentarnego płotu, aby wyrzucić na świat przez cudownie powiększające się szpary. Widzą tam żuki, motyle i kwiaty, które gwałtownie wzrastają, połyskując całą feerią barw:

MARCJANNA

Żuk zielony – o spojrzysz! – jarzy się lecąco!
Oczy w niego wpatrzone, od ognia się mącą. [...]

SOBSTYL

Już drugi, jakby w tęczach wieczności nie dospał
Leci w księżyc po ogień dla swych barw na rozpał.
(Z 53, 55).

Powraca tu Leśmianowska wizja epifanii, przy czym zamiast kobiety opromienionej słońcem pojawiają się elementy natury, przede wszystkim owady, lecące ku ożywczemu i zgubnemu zarazem światłu. O takich wyobrażeniach pisze Jung, wyodrębniając archetyp „efemerycznej istoty – w rodzaju na przykład muchy jednodniówki – która w żalonym przeciwieństwie do wieczności gwiazd tęskni za światłem nieprzemijającym”⁷¹. Kochankowie z utworu Leśmiana pragną wznieść się ku niebu, podobnie w misterium George’a Gordona Byrona – cytowanym przez Junga – córki Kaina marzą o zbliżeniu się do podziwianych aniołów:

⁷¹ C.G. Jung, *Symbole przemiany...*, s. 108.

To oni!
Pół nieba w zorzach się płoni! [...]

Jasność! jak luna szkarłatu [...]
Patrz! nad szczytem Araratu
Tęcza, jakby z gwiazd tysiąca,
Lśni, iskrzy, mieni się, pali...⁷²

Jung interpretuje to przedstawienie jako metaforę dążeń do wyzwolenia się z ziemskich ograniczeń, okupywanego zagładą ludzkiej kondycji: „człowiek dźwiga się do sfery boskiej, ale w ten sposób traci to, co stanowi o jego człowieczeństwie”⁷³. Wedle Junga symbolika ognia i światła oznacza intensywność uczucia, identyfikowanego z Bogiem, a także z miłością erotyczną, umożliwiającą zaś wzrost jednostkowej mocy, autodeifikację i ekstazę, które jednak – co ukazują obrazy owadów lecących do światła – niosą ze sobą zagrożenie. Córki Kaina z misterium Byrona obciążone są zbrodnią, a mimo to chcą połączyć się z aniołami, zdążając do zguby. Jeśli powiązać wizję Leśmiana z tym archetypem, okaże się, że poeta zwiędził fantazmatyczną serię wyniesieniem ponad wszystko miłosnej transgresji, w której ciało ulega ostatecznemu zniszczeniu. Można jednak czytać zakończenie dramatu inaczej, w zgodzie z podkreślaną wcześniej afirmacją wiecznego powrotu i cielesności.

Finałową wizję *Zdziczenia obyczajów...* rozpoczyna scena zapowiadająca zmarłychwstanie: „Spójrz! W płocie naszym drzewny mocuje się geniusz,/ Cały w zadrach i w gwoździach, i kurzach. I cień już/ Z popłótniałych pajęczyn wytrząsnął się w jary” (Z 53). Ożywające drzewo przywodzi na myśl krzyż Chrystusowy, a cień wskazuje na obecność światła. Później bohaterowie obserwują zuka, co „Pilny bytu kaganek w mrokach przemiejscawia” (Z 53), i widzą blask zwiastujący kres „chwilowej nieobecności Boga” (Z 17). Zbawcza iskra budzi się najpierw w naturze, nie zaś w człowieku – całe stworzenie przywracane jest do życia w swojej materialności, a jednocześnie w jakiejś nowej, olśniewającej postaci: „Kwiaty się wymykają drzewom, drzewa – kwiatom!/ Gdzie my? O, ulegajmy co prędzej tym światom!” (Z 55). Wizja powszechnego zbawienia łączy się z antyczną ideą powrotu istnień do przemieniającego bytu ognia, a także z myślą Orygenesusa, który wyprowadzał apokatastazę z biblijnej nauki o „przywróceniu wszystkich rzeczy” (Dz 3, 21), kiedy Bóg będzie „wszystkim we wszystkich” (1 Kor 15, 28)⁷⁴. Ujęcie to neguje gnostycką wiarę, że reaktywacja jest „powrotem do stanu sprzed powstania materii [...], a nie zbawieniem wszystkiego, co istnieje”⁷⁵. Leśmian nie ty-

⁷² G.G. Byron, *Niebo i ziemia*, tłum. A.E. Odyniec. W: idem, *Wybór dzieł*, t. II: *Dramaty*, wybór, przedm., red., przypisy J. Żuławski. Warszawa 1988, s. 624.

⁷³ C.G. Jung, *Symboly przemiany...*, s. 148.

⁷⁴ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. Poznań 2008. Na temat apokatastazy zob.: W. Szczerba, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli wczesnochrześcijańskiej*. Wrocław 2001; W. Hryniewicz, *Bóg wszystkim we wszystkich. Ku eschatologii bez dualizmu*. Warszawa 2005.

⁷⁵ H. Pietras SJ, *Apokatastasis według Ojców Kościoła*. W: *Puste piekło? Spór wokół ks. Wacława Hryniewicza nadziei zbawienia dla wszystkich*, red. J. Majewski. Warszawa 2000, s. 127.

le jednak porzuca wcześniejsze poglądy, ile radykalizuje tkwiące w nich pierwiastki, widoczne w dwoistych kreacjach więdźmy z *Kleehd polskich* i Chryzy ze *Skrzypka Opętanego* czy też w pragnieniu Sindbada, modlącego się o uświęcenie związku doczesności z niebem: „Święć się twój pobyt i miłosna zwłoka/ Na piersi ziemi, wybuchłej rozkwitem” (P 130).

Odczytywane razem, scenariusze fantazmatyczne miłosnego trójkąta obecne w tekstach Leśmiana, ukazują, że poeta ciągle wracał do zainicjowanego we wczesnym pisarstwie tematu, nadając mu nowy kształt, ale też podejmując stałe wątki. *Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza* rozwinęła się w *Przygody Sindbada Żeglarza*, baśń mimiczna *Pierrot i Kolombina* zyskała nową wersję w *Skrzypku Opętanym*, a *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* pomyślane zostało wręcz jako sztuka wiecznego powrotu. Persewerujące fantazmaty przejawiają się na różnych planach utworów i łączą odrębne dyskursy: baśniowy, gnostycki, ekonomiczny, nawet swego rodzaju psychoanalizę. Z tą ostatnią kwestią wiąże się performatywność tekstu Leśmiana, działającego niczym pułapka zastawiona i na twórcę, i na odbiorców, prowokowanych do rozpatrzenia własnego stosunku do instytucjonalnych zasad, a także do skonfrontowania się z ukrytymi treściami psychicznymi. Kobiety, między którymi wybiera Leśmianowski bohater, symbolizujące jasną i mroczną stronę istnienia, stanowią wyzwanie dla czytelników, skłaniają do introspekcji i radykalnej przemiany. Dzięki takim kreacjom powstaje forma nowoczesnej gnozy – tekst literacki o mocy sprawczej, wzbudzający pragnienie transgresji i samowiedzy. Imiona kobiet: Urgela, Chryza czy Marcjanna są figurami odwrócenia losu, tak jak list Diabła Morskiego, nakazujący wyruszyć w drogę, i jak czarodziejska pieśń Serminy:

Dość mi rozkazać snowi:
„Śnij mi się tak a tak!”
A sen się już różowi,
Podając złoty znak
(PS 88).

Tragedia miłosna, którą poeta wciąż na nowo inscenizuje, pozwala uczestniczyć w jego własnej historii, a także w dziejach Zofii, Dory i Celiny. Kobiety z życia Leśmiana wcielają się niejako w baśniowe postaci, by wracać do istnienia w aktach lektury. Bez odpowiedzi musi pozostać pytanie, czy autor *Łaki* układał swój los podług literackiego scenariusza, czy też zapisywał we własnej twórczości to, co mu się przytrafiało; w każdym razie powstał niemożliwy do rozwikłania splot fantazji z biografią. W świat wykreowany z myślą o imaginacyjnej scenie, na której powtarzają się minione wydarzenia, zaangażowani są czytelnicy – na tym polega performatywność Leśmianowskiej sztuki. Poeta zaprojektował swoje dzieło niczym teatralne panoptikum, pozwalające doznawać cudzych namiętności, by je całym sobą „dopełnić, dośnić, dotworzyć” (*Tajemnice widza i widowiska*, Sz 141).

Summary

Bolesław Leśmian's phantasmatic scenarios

The paper discusses the phantasmatic scenarios of love triangle in Bolesław Leśmian's writing: presentation of relations of one man and two women. The following short stories: "The Witch" and "Mayka" from *Polish Fables*, and *The Adventures of Sindbad the Sailor* are analyzed, as well as two dramas: *The Démoniac Fiddler* and *The Savagery of Posthumous Mores*. These works are discussed as realization of modern gnosis, as forms of opposition against normative discourses of power and as performative texts, calling the readers to change their lives.