

Anna Czabanowska-Wróbel

Baśń jako światopogląd : baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/4, 29-62

1988

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

ANNA CZABANOWSKA-WRÓBEL

BAŚŃ JAKO ŚWIATOPOGŁĄD
BAŚŃ I BAŚNIOWOŚĆ W TWÓRCZOŚCI LEŚMIANA

1

Bolesław Leśmian jest twórcą jedyne w swoim rodzaju, autonomicznego i jednorodnego świata poetyckiego, który rządzi się własnymi, dziwnymi a zarazem konsekwentnymi, prawami. Jedną z podstawowych kategorii tego świata jest, obok snu i marzenia, baśń. Baśń rozumiana nie tylko i nie tyle jako cudowna opowieść, ale jako pozarozumowy, intuicyjny sposób myślenia właściwy człowiekowi pierwotnemu, a więc także — poecie¹. Baśń to sposób myślenia za pomocą obrazów, rodzaj symbolicznego języka, umożliwiającego dotarcie do tajemnic bytu, to forma poznania metafizycznego dostępna tym, którzy umieją odrzucić terror racjonalizmu i logiki. Bliska twórcy ludowemu i dziecku.

Według Leśmiana religia i filozofia „korzeniami tkwią w soczystym czarnoziemiu baśni. Nawet nauka [...] nie może się obejść bez wzgardzonej przez siebie baśniowości” (S 32)².

Nigdy nie dowiedziona, zawsze poza nawiasem logiki, złącząca się niby ubocznie i postronnie na marginesie życia doświadczalnego — baśń [...] gra rolę poważną w naszym myśleniu: rolę tęczowego mostu, który nas łączy z dziedziną nielogiczną istnienia, z brzegiem 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. [S. 31]

¹ Zob. M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*. W: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981. Tu zwłaszcza odwołanie do koncepcji Vico, który w *Nauce nowej* baśnią nazywa pierwotną mądrość poetycką.

² Do utworów B. Leśmiana odsyłają następujące skróty: KP = *Klechdy polskie*. Wyd. 2. Przygotował do druku A. Podsiad. Warszawa 1978; KS = *Klechdy sezamowe*. Wyd. 4. Warszawa 1968; P = *Poezje*. Wyd. 3. Warszawa 1979; PSZ = *Przygody Sindbada Żeglarsza*. Wyd. 5. Warszawa 1972; S = *Szkice literackie*. Opracował i wstępem poprzedził I. Trznadel. Warszawa 1959; SO =

„Baśń grobu nie ma” (UR 77) i „gdzie baśń — tam i Bóg!” (UR 75) — takie słowa wkłada młody Bolesław Leśmian w usta swojej „przemądrej Wasylisy” w rosyjskim wierszu z 1906 roku³. Od tych słów i od tej prawdy dojść musimy do smutnej konstatacji *Lalki z Napoju cieni-stego*, „Baśń wyszła już z mody. Jak krynolina z tęczy!...” (P 254). To już sytuacja z *Pejzażu współczesnego*, kiedy zanikły poetyckie skrzydła i metafory, kiedy:

Słowo się nie spokrewnia z pozasłownym trwaniem —
Porównanie się stało tylko — porównaniem. [P 290]

Zdająca się już spełniać wizja przyszłości, w której ludzie pozabawieni byłiby snów i baśni, budzi lęk autora *Łąki*, wyrażony choćby w opowieści z *Przygód Sindbada Żeglarza* o mieście poetów, w którym doszedł do władzy anonimowy Ktokolwiek. Zbudował on świątynię bożkowi codzienności, a poddanym obiecywał „dnie powszednie i noce bez widzeń sennych” (PSŻ 81).

Pod wpływem jego rządów kwiaty, drzewa, pałace i cała ludność — słowem wszystko — tak doszczętnie zszarzało, iż szarość owa przyprawiła o melancholię i króla, i jego poddanych. Poeci zaczęli z wolna wymierać i po pewnym czasie wymarli wszyscy co do jednego, zbudowawszy uprzednio pomnik owemu Komukolwiek. [PSŻ 86]

Wyobraźnia poetycka, marzenie senne wymagają obrony przed nadciągającą szarością. Taką obroną jest właśnie baśniowa twórczość Leśmiana. Mimo przeczucia, że „baśń po pewnym czasie zginąć musi” (S 31), poeta podejmuje się nie tylko jej odnowienia jako gatunku, ale także, poprzez odwołania do niej, rekreuje baśniowość w poezji. Jest to jednak, zwłaszcza w późniejszej twórczości, a szczególnie w prozie, baśń w stanie zagrożenia, obdarzona świadomością kryzysu, stąd tak często autotematyczna, ironicznie komentująca samą siebie. Jej bohaterowie (tak jest w *Klechdach sezamowych* i *Przygodach Sindbada Żeglarza*) sami są uważnymi czytelnikami baśni, interpretatorami własnych snów i wyobrażeń. Żyją w oczekiwaniu na spotkanie z czymś niezwykłym i modlą się jak Ali-Baba:

Boże! Zrób tak, żeby mnie w lesie zaskoczyła nagła i niespodziewana bajka! Niech ta bajka będzie straszna i groźna, byleby była ciekawa i piękna. [KS 41]

— lub jak Sindbad Żeglarz wierzą, że: „Świat stoi przed nami otworem. [...] Może teraz właśnie przeznaczono nam spotkać bajkę najpiękniejszą!” (PSŻ 102). W przeciwieństwie do nich ludowi bohaterowie *Klechd polskich* i ballad są o wiele bardziej zagubieni w świecie cudów i nar-

= *Skrzypek Opętany*. Opracowała i wstępem poprzedziła R. H. Stone. Warszawa 1985; UR = *Utwory rozproszone. Listy*. Zebrał i opracował J. Trznadeli. Warszawa 1962. Liczba po skrócie oznacza stronicę.

³ Rosyjskie wiersze Leśmiana w przekładzie M. Pankowskiego.

rator uzyskuje tu znacznie większą przewagę. To, co nadprzyrodzone, przeraża ich i pęta niewidzialnymi nićmi. Odtąd nie mają oni wpływu na swoje postępowanie, ulegają podszeptom diabłów i dziwożon, biernie przyjmują najbardziej nieoczekiwane sytuacje. I dopiero ustanie czaru przywraca im wolność. Odczuwają oni ambiwalentne pragnienia: ucieczki przed Nieznanym i spotkania Tajemnicy, jedynej dostępnej im transcendencji.

„Baśń”, „bajka”, „baśniowy” — słowa te pojawiają się w twórczości Leśmiana niemal tak często, jak „sen”, zresztą nie zawsze są od siebie wyraźnie odgraniczone. Często baśń rodzi się właśnie na granicy dwóch światów: snu i jawy. Tak właśnie, wprost ze snu, przychodzą do Sindbada Żeglarza jego przygody. Leśmianowski bohater „zabłąkany w baśnię” (P 88) ze zdumieniem dostrzega wzajemne przenikanie się rzeczywistości i marzenia, a także tego i tamtego świata. Bo baśń podobnie jak odbicie w wodzie czy lustrze przyzwyczajają nas do podwójności istnienia, a nawet do wielości czy nieskończonej różnorodności istnień. Nie jest przypadkiem, że symboliczny lustrzany tunel, będący wielokrotnością odbić, zostaje nazwany baśnią zwierciadlaną i jest to baśń:

[...] co się sama z siebie bez końca wysnuwa
Po to, aby się nigdy nie dosnuć do końca!... [P 33]

2

Nieskończoność i powtarzalność baśni to motyw występujący już w najwcześniejszej twórczości Leśmiana, począwszy od pochodzącego z r. 1901 wiersza *Baśń*. Postacie opowieści o rycerzu i śpiącej królownie ingerują co jakiś czas w powtarzającą się cyklicznie sytuację narracyjną. Baśń nie wkracza tu jednak „jakby w sferę rzeczywistego życia”, jak pisze Jacek Trznadel⁴, lecz w inną bajkę, bo opowiadającym jest leśny staruch, a słuchaczkami — rusałki. Jest to więc kalista niekończąca się opowieść, a zarazem bajka w bajce; przy czym ta, która jest ramą narracyjną, uzależniona jest od tej wewnętrznej (rycerz nie potrafi obudzić śpiącej królowny, leśny dziadek nie może skończyć bajki⁵).

Wcieloną baśnią może być nazwana „przemądra Wasylisa”, podmiot mówiący rosyjskiego utworu Leśmiana *Pieśni przemądrej Wasylisy*. Jest ona symbolem fantazji, miłości, mądrości, tajemnicy, radości, twórczości, poezji i najszerzej: istoty życia. Jest „głosem istnienia” (UR 75) i „snem we śnie” (UR 79). Otaczają ją rekwizyty baśni rosyjskiej, w tym tak lubiany przez symbolistów (by przypomnieć tylko obraz Michała Wrubla *Księżniczka łabędź*) „baśniowy łabędź” (UR 79). Ona sama to

⁴ J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana*. Warszawa 1964, s. 131.

⁵ Dla T. Karpowicza (*Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław 1975, s. 31) leśny staruch jest personifikacją czasu.

„mądra carewna” (UR 75), która czeka na bylinnego carewicza Iwana. Lecz istnienie baśni w tym utworze to nie tylko baśniowy koloryt, ale także takie jej rozumienie, które zbliża ją do mitu. Baśń jako wieczna, pozaczasowa opowieść, niosąca z sobą prawdę o terażniejszości i o przyszłości. Słowa Wasylisy:

Czas mi teraz podumać nad ostatnią baśnią,
Nad tą, która nadejdzie, ale nie przeminie. [UR 79]

— wskazują na to, że można ją interpretować poprzez nawiązanie do *Ewangelii* jako mającą związek ze sferą *sacrum*. Personifikacją tak właśnie rozumianej baśni jest tytułowa bohaterka, która parafrazując słowa Jahwe: „Jam jest ten, który jest”, mówi o sobie: „Jestem tą, której nie ma” (UR 79).

We wczesnych wierszach Leśmiana (*Podróż, W państwie zmierzchów, Niedopita czara, Wierzba*) panuje konwencjonalna baśniowość, której obrazy: zamek we mgłę, smutna królowna, żegluga, wyspa, zejście do podziemi, blask księżyca — są odpowiednikami stanu duszy czy też po prostu pejzażami wewnętrznymi. Baśniowe postacie rosyjskiego cyklu *Księżycowe upojenie (Łunnoje pochmielje)*: powstałe z blasku księżyca Księżycówny, Wielki Łuniusz czy księżycowy dziejopis pełnią również funkcje nastrojotwórcze, choć ostatnia z nich jest także symbolem autotematycznym:

Stuletni w swej samotni,
Rymuje swoje zwrotki
[.]
I o mnie pisze.

W noc, której sen nie ima,
Wodzę ja za nim oczyma
Noc mam ognistą u skroni
I piszę o nim. [UR 93]

Jednym z motywów, do którego Leśmian chętnie powraca, jest smutna, tęskniąca królowna — dusza.

Królowna smutek zamyka w śpiewie,
Królowna — czeka...
Czeka, przez okno patrzy na drogę
I snuje sidła...
Królowno, przebac! Lecieć nie mogę.
Los skuł mi, skrzydła! [UR 69]

Podobne obrazowanie znajdziemy u wielu poetów młodopolskich, choćby u Stanisława Korab Brzozowskiego:

Na wyciągniętych deszczu strunach
Wiatr wzdycha, jęczy i ła;
Na miękkich pajęczych całunach
Królowna tka ⁶.

⁶ S. Korab Brzozowski, *Poezje zebrane*. Kraków 1978, s. 32.

Można tu mówić o podobieństwie nastroju, natomiast całkowite podobieństwo, by nie powiedzieć: tożsamość motywu i jego symbolicznych funkcji, odnajdujemy w sonecie Antoniego Langego *Vaisseau-fantôme*: Jest tu jak w *Podróży* wyspa, do której nie można dopłynąć, a na niej zamek i nieosiągalna królewna:

Senno-złocista wyspa. Na niej śród zieleni
Zamek. Na baszcie — jasna królewna — w okienku
Z oddali mię przyzywa białą chustą w rękę —
Pójdź — śpiewa — pójdź! tu ciszę znajdą potępieni
[.]
Widma gonię nieznanne, krasy bezpromienne.
Królewna mi zniknęła jak marzenie senne —⁷

Królewna-Anima, z którą nie można się połączyć, zamieszkująca czarodziejską wyspę powróci jeszcze w opowieści o Sindbadzie Żeglarzu i jemu to można by przypisać słowa podmiotu lirycznego *Podróży*:

Kapitan senny — w mój sen odwieczny
Niechaj popłyne! [UR 70]

Najdojrzalszą i najwartościowszą artystycznie realizacją młodopolskiego motywu „na wpół stworzonej, wpół wyśnionej” (P 63) królewny przynosi *Ogród zaklęty z Sadu rozstajnego*⁸. Królewna śni się i śni sama pod zaczarowanym drzewem w samym centrum ogrodu w świetle księżycy. Jej nieskończone warkocze oplatają ów *hortus conclusus*, umieszczony w podobnej, ponadziemskiej przestrzeni, w jakiej później stworzy ogród pan Błyszczczyński. Podmiot liryczny uchyla się od odpowiedzi na pytania o sens obrazu:

Lecz nie pytajcie mnie (o, Boże!
I któż mnie spytać o to może?),
Gdzie jest ten ogród, gdzie te światy,
Do których wszystkie tęsknią kwiaty
I wszystkie dusze snem ozdobne,
Co są do kwiatów tak podobne!
I skąd ta powieść moja zwiewna?
I czym jest cudna ta królewna? [P 64]

Zaklęty ogród to świat fantazji, twórczości poetyckiej, dostępny dla artysty i dla tych wszystkich, których on zechce tam zaprowadzić. Równocześnie królewna, jak dziewczyna z *Pana Błyszczczyńskiego*, nie jest personifikacją poezji. To wieloznaczny symbol (coż że bliski konwen-

⁷ A. Lange, *Rozmyślenia i inne wiersze*. Warszawa 1979, s. 125.

⁸ A. Szerbowski, autor pierwszej poświęconej Leśmianowi książki, pisał (*Bolesław Leśmian*. Warszawa—Zamość 1938, s. 14): „Mimo całej młodopolskiej frazeologii *Ogrodu zaklętego*, przypominającego nawet jeszcze ponadto Asnyka (*Baśń tęczowa*), z wyraźnymi symbolami sztuki i poezji, utwór ten dziś jeszcze czaruje wdziękiem rytmiki, eteryczną zwiewnością nastroju i specjalnym, symboliczne malarstwo przypominającym obrazowaniem”.

cjonalizacji) tego wszystkiego, co i w sztuce, i w psychice ludzkiej najcenniejsze. „Wiem, że ogród ten istnieje, że tai własne moje dzieje” (P 64) — mówi podmiot liryczny, wyrażając optymistyczne przekonanie, iż droga do tych metafizycznych treści duchowych nie jest przed nim zamknięta.

Związki poezji Leśmiana z baśnią są dwojakie. Może to być występowanie (zwłaszcza w balladach) konkretnych motywów baśniowych zaczerpniętych z folkloru lub tylko zainspirowanych przez folklor⁹. Druga możliwość to pojawienie się samego terminu „baśń” w takim znaczeniu, że staje się on synonimem marzenia poetyckiego, fantazji, snu lub niezbadanej tajemnicy (często wszystkim tym naraz).

W pierwszym przypadku zwraca uwagę wielka różnorodność źródeł: folklor polski, ukraiński, celtycki czy skandynawski¹⁰, orientalny (zwłaszcza hinduski). Częściej (i to właśnie dotyczy ballad) możemy mówić o baśniowej atmosferze, o baśniowości niż o funkcjonowaniu tam baśni z charakterystycznym dla niej przebiegiem akcji i szczęśliwym zakończeniem. Do tak rozumianej baśni nawiązują jedynie dwa utwory, które zasługują na osobne omówienie: *Kopciuszek* i *W pałacu królewny śpiącej*.

Baśniowy świat Leśmiana znajduje się we władzy dwóch potęg: miłości i śmierci. Najczęściej (w wierszach takich jak *Gad*, *Strój*, *Róże*, *Mak*, *Ballada dziadowska*, *Świdryga* i *Midryga*, *Dżananda*, *Alcabon*, *Zmierzchn* czy *Śnigrobek*) śmierć i miłość splatają się w trudną do rozerwania dwójjedność. Miłość i tylko miłość jest tematem dwóch podobnych do siebie ballad: *Asoka* i *Wiśnia* (bohaterkami zakochanymi w królu są tu drzewa: wierzba i wiśnia). Z nacechowanego okrucieństwem kręgu miłości i śmierci wyłączony jest jedynie pogodny *Dusiołek*, tak bliski w klimacie *Baśniom polskim*, ballada filozoficzna stylizowana na ludową gadkę¹¹.

„Baśń” jako składnik języka poetyckiego Leśmiana jest najczęściej, jak w wierszu *Kabała*, sygnałem wprowadzającym inną, wysnutą z wyobraźni rzeczywistość. Podczas układania kabały:

Pokój się roześląca w zamkową komnatę,
Ja — i wszystko poza mną wnet się staje baśnią! [P 38]

⁹ Motywy folklorystyczne w poezji Leśmiana zestawili Trznadel (*op. cit.*, s. 150—206).

¹⁰ Wcześniej zwrócono uwagę (uczynił to Szczerbowski) na związki ballad Leśmiana z cenionym przezeń tomem E. Porębowicza *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie* (Lwów 1909). Chodzi tu o wiersze *Gad* i *Róże*, dla których inspiracją były duńska ballada *Smok* oraz dwie pieśni skandynawskie: *Rycerz ciskający runy* i *Runy Tidemanda*. Leśmian był autorem recenzji książki Porębowicza.

¹¹ Zob. K. Wyka, *Bolesław Leśmian: dwa utwory*. W zbiorze: *Liryka polska. Interpretacje*. Wyd. 2. Kraków 1971.

Otwiera się możliwość fantastycznych metamorfoz: ożywają postacie z kart i rozpoczynają taniec, który jest niemal „tańcem samym w sobie” („Sam taniec bez tancerzy, sam szął bez przedmiotu”, P 39). Wieloznaczny obraz wskazuje na możliwość istnienia innego świata, innej przestrzeni i czasu. Gdy „baśń niedokończona” (P 39) znika, powraca poprzednia sceneria, a marzyciel odkrywa, że jest sam. Twórcą własnej baśni, która przekształca rzeczywistość, może być także (co nieczęste u Leśmiana) dziecko. Podmiot liryczny elegijnego wiersza *Śnieg* wspomina:

Byłem dzieckiem. Śnieg biłą zasnuwał przestwory.
Dotknąłem dłonią szyby mimo strachu mąk.
I uczułem ślad hojny, niby czarów zbytek.
Tą dłonią dotykałem mych sprzętów i ksiąg,
I niańki, by ją oddać na baśni użytek... [P 189—190]

Baśń — to także podane w wątpliwą nadprzyrodzone istnienie. Aniołowie z cyklu pod takim właśnie tytułem są „bajką zaklętą” (P 46), w którą coraz trudniej uwierzyć (pamiętamy sformułowanie Leśmiana o baśniowych źródłach religii), są marzeniem Boga,

Zaś dla rusałek, zrodzonych wód jaśnią,
Są zaniedbaną w błękitach współbaśnią... [P 41]

Tajemnica nieśmiertelności ukryta w lesie, czekająca na bohaterów poematu *Dwaj Macieje* zostaje nazwana „baśnią leśną” (P 339) w groteskowym okrzyku jej strażnika Czmura. Baśń jako tajemnica, zagadka spokrewnia się ze śmiercią. Garbus — „mrze jakby baśń trudną rozstrzygał” (P 164).

W baśni dane jest doświadczenie pozaczasowej wieczności, gdyż rozgrywa się ona poza zmierzającym do kresu czasem historii. Dwa utwory, które już poprzez tytuły (*Kopciuszek* i *W pałacu królowny śpiącej*) nawiązują do znanych bajek dla dzieci, ukazują to szczególnie wyraźnie. W obu wierszach nie opowiada się całej baśni, lecz tylko jeden jej epizod, po to, by dać jego poetycką a zarazem filozoficzną interpretację. W obu wypadkach jest to podobny moment — kiedy działa czar i dokonuje się baśniowa przemiana. Jest to moment transgresji, przekraczania granic, jak powiedziałby Marian Pankowski¹². *Kopciuszek* marzy o balu. Wróżka umożliwia dziewczynie spełnienie pragnień. Następuje ciąg cudownych metamorfoz: szczer staje się woźnicą, myszy — końmi, dynia — kolasa. Ale takie przemiany grożą niebezpieczeństwem zesłizgnięcia się z czasu w beczas. Dziecięca bajka staje się pretekstem do refleksji, jak nieuchwytna granica dzieli marzenie od przepaści i śmierci. Bezczas czarów i fantazji przez nieostrożność woźnicy zamie-

¹² M. Pankowski, *Leśmian. La révolte d'un poète contre les limites*. Bruxelles 1967, s. 157.

nia się w beczas nicości. „Wyrwy w złudach” (P 252) to puste miejsca czasoprzestrzeni, gdzie czai się śmierć:

Przepaść śni się łbom końskim! Śmierć za koła chwytą! [P 252]

Jednak granica nie zostaje przekroczona. Kolasa porusza się pomiędzy otchłaniami pod osłoną baśniowej cudowności, oddana przez narratora pod opiekę Boga:

Pędzą konie! O, Boże! Szczęść myszom w ich cudzie!...
Grzmi kolasa! O, Boże! Miej dynię w swej pieczy!... [P 252]

Wiersz zatytułowany *W pałacu królowny śpiącej* otwierają zdania, w których od razu pojawiają się słowa-klucze: „śmierć” i „sen”.

Królowna dłoń o martwe zraniła wrzeczono.
Szerzy się snu zaraza!... Śmierć drzemie u płotu... [P 257]

Następuje seria groteskowych obrazków z bajkowego dworu. Nagle znieruchomienie utrwaliło kucharza i jego żonę, króla i pokojówkę, pазia i królową w dziwacznych i śmiesznych pozach. Ale czas się nie zatrzymuje, jedynie ulega przemianie, staje się czasem snu. Fotel pruje się dalej „przez sen, co zresztą czynił w dnie powszednie...” (P 258). Królowna śniąc przeżywa swoją przeszłość, a więc także przyszłą śmierć:

[...] twarz bledząc uśmiechem, przydawała chętnie
Stłumionemu istnieniu — wyraz nieistnienia. [P 258]

Baśń funkcjonuje w poezji Leśmiana jeszcze na jeden sposób. Jest to przypadek ballady *Dziewczyzna*, która zachowuje strukturę baśni, by wypełnić ją zgola niebaśniową treścią. Wiersz, w którym występuje dwunastu braci (liczba symboliczna, zastępująca jedność — tak jak 12 miesięcy składa się na jeden rok), podporządkowany jest, na co zwrócił uwagę Jacek Trznadel, zasadzie trychotomii, istniejącej w słowiańskich pieśniach i baśniach¹³. Dwunastu braci, dwanaście cieni, dwanaście młotów podejmuje trzy kolejne próby uwolnienia niewidocznej dziewczyny. Trzecia próba w baśni powinna zakończyć się powodzeniem.

I runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórze i doliny!
Lecz poza murem — nic i nic! Ni żywej duszy, ni Dziewczyny! [P 237]

Antybaśń — bo tak możemy nazwać *Dziewczynę*, nie rezygnując z określenia Kazimierza Wyki, że jest to „ballada filozoficzna”¹⁴ — kończy się tragicznie:

Wobec kłamliwych jawnie snów, wobec zmarniałych w nicość cudów.
[P 237]

Baśniowa konstrukcja wiersza podkreśla tylko i zaostza sprzeczność między oczekiwanym harmonijnym zakończeniem, które zamknęłoby

¹³ Trznadel, *op. cit.*, s. 215.

¹⁴ Wyka, *op. cit.*, s. 246.

kompozycję, a otwierającym się na próżnię, „płacz i żal i mrok” finałem ballady:

Takiz to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata? [P 237]

Bardziej gorzka, tragicznie-ironiczna jest tylko antybaśń czy raczej antypowieść, którą układa bohaterka wiersza *Lalka*. W pozornie dziecięcej konwencji monologu mówiącej i myślącej lalki pojawia się w miniaturze obraz schyłku i upadku, zapowiedź katastrofy¹⁵:

Ginie świat... Z rodzicami znika lalka — śmieszka.

Nic nie ma, prócz lusterka i prócz macierzanki. [P 254]

Baśniowość poezji Leśmiana rodzi pokusę, by w całości porównać ją do baśni w tym rozumieniu, jakie znamy ze *Szkiców*. Czyni tak Cezary Rowiński. Wychodząc od pięknego zdania Heideggera „Poemat jest baśnią o kiełkowaniu będącego”¹⁶ formułuje następujące uogólnienie:

Leśmianowska poezja ukazuje nam się jako czarodziejska baśń filozoficzna o bycie, życiu i człowieku. Baśń, która sięga tak głęboko, jak może żadna z istniejących koncepcji filozoficznych. Ale jest to tylko baśń, na próżno więc oczekivalibyśmy od niej rygorów, spójności i dowodów, jakich może dostarczyć systematyczna filozofia. Baśń utkana jest z przeczuć, intuicji i fantazji, choćby to były nawet przeczucia i intuicje filozoficznej i metafizycznej natury. I oto jesteśmy świadkami, jak spekulacja filozoficzna [...] znajduje swe schronienie w poezji, w Leśmianowskiej poezji¹⁷.

3

Dwa opublikowane w r. 1985 przez Rochelle Stone „dramaty mimiczne” Leśmiana, *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany*, noszą jeden i ten sam podtytuł: *Baśń mimiczna w trzech przywidzeniach*¹⁸. Są to w istocie dwa warianty tego samego utworu. Jak pisze Stone, autorka wstępu-monografii *Pierrota i Skrzypka*:

Stosunek obu tekstów [...] jest raczej oczywisty; drugi z nich stanowi rozwinięcie pierwszego, który był pierwotną wersją dopełnionego później utworu. [SO 9]

¹⁵ Motywy baśniowe w poezji dwudziestolecia ożywają w latach trzydziestych, by zaostrzyć kontrast między niemożliwą idyllą a nadciągającą katastrofą. Tu przypomnijmy tylko dramatyczne „Dalej nie umiem” przerywające bajkę opowiedzianą w *Kołysance* Miłosza.

¹⁶ M. Heidegger, *Chemins qui ne menent nulle part*. Paris 1962, s. 58. Cyt. za: C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*. Warszawa 1982, s. 123.

¹⁷ *Ibidem*, s. 136.

¹⁸ Spośród dramatów Leśmiana zawierających elementy baśniowe należy wymienić *Bajkę o złotym grzebyku*, którą R. Stone zamierza wydać, oraz zaginiony utwór rosyjski *Wasilij Buszajew*, oparty na wątkach bylinnych (SO 242).

Można więc podjąć próbę interpretacji wyłącznie *Skrzypka Opętanego*, zachowując w pamięci imiona-maski, jakie noszą główni bohaterowie, Alaryel i Chryza, w wersji pierwszej. *Skrzypek Opętany* może być odczytywany na dwa sposoby: jako libretto pantomimy i jako tekst literacki, metapoetyckie dzieło poety¹⁹. Nas interesować będzie przede wszystkim sposób, w jaki funkcjonuje tu baśniowość.

Podtytuł dramatu koresponduje z jego ostatnimi słowami: „Koniec Baśni — początek niewiary” (SO 231). Baśń jest nie tylko nazwą gatunkową (baśń sceniczna, tak popularna w epoce Młodej Polski), ale także znaną nam już Leśmianowską kategorią ontologiczną sygnalizującą istnienie innej, pełniejszej rzeczywistości. Gdy baśń się kończy, następuje brak wiary w cudowność, a także zanegowanie wszelkiej metafizyki. W recenzji *Warszawianki* Leśmian pisał: „O ile w innych dramatach rzecz się dzieje na wsi lub w salonie, o tyle w tym dramacie rzecz się dzieje w pieśni” (S 208). W *Skrzypku Opętanym* „rzecz dzieje się w baśni”, co didaskalia cały czas podkreślają. Już ze spisu osób dowiadujemy się, że Alaryel to „skrzypek z bajki dawno zapomnianej”, a Chryza, jego żona, wywodzi się „z krainy ościennej bajce, z której Alaryel pochodzi” (SO 174). Jej taniec określony jest jako „dreszcz, który niepokoi ciało baśniotwórczym drzeniem” (SO 176). Maluje ona „po baśniowemu, to znaczy: prędzej niż można to zazwyczaj uczynić...” (SO 189). „Noc nadbiega baśniowo pośpieszna...” (SO 225). Szata Rusalki Leśnej jest „baśniowa” (SO 181). I jeszcze jeden dłuższy cytat będący opisem dekoracji:

izba [...] zaludniona jeno na czas trwania Baśni przelotnej i posiadająca za ledwo kilka przedmiotów, na pozór bezużytecznych i przypadkowych, a w istocie rzeczy — niezbędnych dla baśniowych zdarzeń i praktyk. Mimowolny przepych pałacu miesza się tu z umyślnym, zamierzonym z góry, przymusowym ubóstwem chałupy. [SO 175]

Alaryel, skrzypek-poeta, jest równocześnie siedzącym na tronie władcą i nędzarzem. W wersji pierwotnej nosi imię Pierrota, który na przełomie wieków jest uosobieniem poety-marzyciela; jak u Laforgue'a i Błocka cechuje go lęk przed kobietą, ucieczka przed życiem, bierność, improduktywizm. Jego obecne imię nie jest tak jednoznaczne, stanowi modyfikację biblijnego i kabalistycznego imienia Ariel, które zaistniało na scenie dzięki *Burzy* Szekspira. Artysta powinien być przeciwstawiony nie rozumiejącemu go otoczeniu. W *Skrzypku Opętanym* nie mamy do czynienia z prostym schematem, żona Alaryela jest bowiem malarką. Chryza nie stanowi ucieleśnienia zła (rolę tę spełnia w baśni Wiedźma). Kocha Alaryela i, czując się opuszczona, chce za wszelką cenę odzyskać jego miłość. Nie dostrzega metafizycznego sensu miłości poety do Rusalki Leśnej, która jest symbolem baśniowej transcendencji i personi-

¹⁹ Zob. R. Stone, *Dramaty mimiczne a poezja* (SO).

fikacją poezji, „zjawioną i odmiennym światłem poprzedzoną Tajemnicą” (SO 189). Chryza traktuje Rusałkę jak rywalkę i postanawia walczyć z nią. Jest to motyw częsty w baśniach Leśmiana. Żona z *Majki* i Stella z *Przygód Sindbada Żeglarza* to reprezentantki ciasno pojętego realizmu życiowego, ukazane groteskowo i nieprzychylnie, które pokonują fantastyczne postacie z marzeń. Młoda i piękna wójtowa w *Wiedźmie* musi walczyć o miłość swojego męża ze starą i brzydką czarownicą i ma po swej stronie sympatię narratora. Trójkąt Alaryel — Chryza — Rusałka jest najbardziej ambiwalentny z nich wszystkich. Przypomina motywy pojawiające się w poezji Leśmiana, w wierszach *Wyżnanie* i *Com uczynił, żeś nagle pobladła...* oraz zwłaszcza — w *Powieści o rozumnej dziewczynie*.

Ten ci jestem, co idzie doliną
Z inną — Bogu wiadomą dziewczyną,
A ty idziesz w ślad za mną bez wiary
W łez potęgę i w oczu swych czary —
Idziesz chwiejna, jak cień, co się tuła —
Wynędziała, na ból swój nieczuła — [P 350]

Gdy Alaryel odziera Chryzę ze zdobiących ją kwiatów i depcze je, Chryza:

Stoi porażona nieszczęściem [...], posłuszna własnemu cierpieniu, z szeroko rozwartymi oczyma i z dłońmi, które zwisły bezopornie wzdłuż bioder. Stoi — ogołociona z róż, pozbawiona miłości, niespodzianie zubożała, jak żebraczka, która po raz pierwszy wyszła na żebrzy... [SO 188]

Tak właśnie jest w *Powieści o rozumnej dziewczynie*. Ta sama niejednoznaczna, obciążona poczuciem winy, sytuacja psychiczna i podobnie baśniowa sceneria:

Śnię o innej... Nikt nie wie, czym jest jej pieśczoła.
Ma wszystkich zmarłych dziewcząt niezbadane oczy.
Suknia jej — prosto z bajki — cała brzmi od złota!
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. [...] [P 217]

Chryza cierpi. Aby pokonać Rusałkę, odwołuje się do pomocy Zła. Tuż przed wezwaniem przez nią Duchów i Karłów, a więc gdy myśli już o zemście, pojawia się jej Cień. Nie dowodzi to wcale, że Chryza jest bardziej realna niż Skrzypek. Cień pojawia się najpierw, a więc emanacja jej złowieszczych myśli wyprzedza ją samą. Podobnie jest w scenie przed zwierciadłem: Chryza powtarza ruchy swojego Odbicia. Odwrócona i wydłużona w czasie kolejność ruchu wskazuje na źródło inspiracji. „Odbicie Chryzy w zwierciadle”, jedna z osób dramatu,

personifikacja jej podświadomości, dyktuje jej czyny. Odbicie i cień, tu tak usamodzielnione, należą do kręgu symboli sobowtórowych i wiążą się z mroczną stroną natury ludzkiej.

Nieliczne i celowo dobrane rekwizyty baśniowe dają się podzielić na pozytywne i negatywne. Do tych pierwszych należy złota skrzypka Alaryela i klucz złoty Rusałki. Czarodziejskie przedmioty negatywne to „miecz złoty, fantastycznie, węzowo pokrzywiony” (SO 175), zastąpiony łątko przez Węża Złotego, który zabija Alaryela, Laska Czarnoksięska, latarnia i zegar Wiedźmy. Do świata fantastycznego należą cztery groteskowe Karły, którym przypisano funkcje parodystyczne, i pięć czwórek różnokolorowych Duchów (oprócz Białych, Błękitnych, Czarnych i Purpurowych są jeszcze Cztery Duchy cudacznie Pstrokate). Duchy te spełniają rozkazy niezależnie od tego, czy są one złe, czy dobre (podobnie jest w *Baśni o Aladynie* [...] z *Klecht sezamowych*). Szczególną, zasługującą na odrębną interpretację rolę odgrywają w *Skrzypku Opętanym* światło i muzyka. Tu wymienić trzeba jedynie Światło Indygo-we, traktowane przez autora jako osoba dramatu, światło, które towarzyszy Rusałce i jest barwnym odpowiednikiem wcielanej przez nią tajemnicy. Znaczenie wszystkich tych elementów zgodne jest z wyrażonymi przez Leśmiana w szkicu *O sztuce teatralnej* poglądami na teatr jako sztukę autonomiczną, która „nie jest ani literaturą, ani malarstwem, ani muzyką” (S 177)²⁰.

Zgodnie z wszechobecnym u Leśmiana i narastającym poczuciem kryzysu wartości i, jakby powiedział Witkacy, „zaniku uczuć metafizycznych”, teatr mu współczesny, realistyczny i iluzjonistyczny, przeciwstawiony zostaje teatrowi przeszłości:

Teatr był zawsze miejscem dziwów i cudów, przybytkiem zdarzeń nagłych i niespodzianych — światem odrębnym i niepodobnym do rzeczywistego. Świat ów posiadał własne, a osobliwe prawa [...] swoje pałace, rzeki, lasy i łąki, zgoła niepodobne do rzeczywistych pierwowzorów. Dzisiaj świat ów, a raczej zaświat, wraz z całym swoim przyrodzeniem pierzchnął, pozostawiając jeno po sobie próżnię, którą nazywamy sceną [...]. [SO 201]²¹

Ratunkiem dla teatru mogła być właśnie baśń, ale, w przeciwieństwie do Maeterlinckowskiego *Błękitnego ptaka*²², baśń ujęta w ironiczny cudzysłów, nieco groteskowa, stylizowana. Jak w poezji i prozie Leśmiana: baśń w stanie zagrożenia, przełamująca iluzję cudowności, opowiadająca o sobie samej.

²⁰ Na temat związków Leśmiana z teatrem zob. D. Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przelomu teatralnego w Polsce (1893—1913)*. Wrocław 1979.

²¹ Słowa te cytuje Stone (SO 32). Podkreśla ona rolę stylizacji, która w antyrealistycznym, metafizycznym teatrze Leśmiana miała być metodą „bezpośredniego przenikania rzeczy”, poprzez piękno prowadzić do Tajemnicy (SO 34).

²² Zob. recenzję B. Leśmiana: *Ptak niebieski Maurycyego Maeterlincka* (S 152).

Takim właśnie utworem jest *Skrzypek Opętany*. Pod baśniowym kostiumem ukrywa się dramat miłości, zazdrości i śmierci. Nie ma tu jednak tragizmu, bo finał, na przekór śmierci, jest optymistyczny. Poezja zwycięża. Twórca, nim umarł, zdążył wypowiedzieć się do końca. Jego pieśń połączyła żyjących i zmarłych, świat i zaświat. Klęska Chryzy i jej ziemskiej miłości jest więc triumfem tego, co pozaziemskie. Zło symbolizowane przez Złotego Węża nie może zagrozić wartościom nieprzemijającym. Tak wielki ładunek wiary w posłannictwo poezji możliwy jest jedynie dzięki panującej w *Skrzypku Opętanym* baśniowości, która zawiesza sceptycyzm. Gdy tylko spada kurtyna i zapalają się światła, powraca niewiara.

4

U początków baśniowej prozy Leśmiana stoją *Legendy tęsknoty*, ocenione tak krytycznie przez Brzozowskiego²³, uznane przez Jacka Trznadła za zjawisko uboczne i przejaw jałowego stylizatorstwa²⁴. To prawda: *Legendy tęsknoty* są może najmniej Leśmianowskie spośród jego utworów, najwięcej zaś łączy je z prozą poetycką epoki, choćby z twórczością Bronisławy Ostrowskiej.

Można jednak spróbować zapomnieć na chwilę o synchronii i wsłuchać się uważnie w początkowy fragment pierwszej legendy, który jest zarazem uwerturą całości, aby zauważyć, że nie tylko rytm i język tej prozy, ale także jej klimat i specyficzna wrażliwość podmiotu mówiącego prowadzą nas ku najciekawszemu zjawisku prozy poetyckiej dwudziestolecia międzywojennego, do *Sklepów cynamonowych* Schulza:

W pierwszych latach mej młodości trawiła mnie gorączka rozkoszna, złota, rzekłbym — seraficzna, uskrzydlająca duszę ekstazą, podobną w swej istocie do najpiękniejszej ze wszystkich śmierci: do śmierci jasnovidzących. [...] Ozdrowiałem nagle, w chwili kiedy południe wybiło na niebiosach godzinę rozpiętego w przestworach milczenia. Lecz ozdrowiałem niezupełnie: straciłem pamięć przeszłości, straciłem cień, który pada od naszej postaci na tło minionych lat — cień, bez którego nie jesteśmy sobą... Powoli i stopniowo jałem uczyć się na pamięć tej utraconej przeszłości — z listów wypłowiałych i opowiadań matki — i z własnych nagłych objawień i uprzytomnień. [UR 118]

Jak głęboko sięgają te analogie, dowodzi porównanie teorii języka poetyckiego Leśmiana i Schulza, którego podjął się Włodzimierz Bolecki²⁵. W koncepcji Schulza, tak jak u Leśmiana, pojawia się apologia „pierwotności” języka poetyckiego, tożsama jest funkcja mitu i metafory, muzyczność stanowi odpowiednik Leśmianowskiego rytmu, wresz-

²³ A. Czepiel [S. Brzozowski], *Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung*, „Głos” 1904, nr 27.

²⁴ Trznadel, *op. cit.*, s. 6.

²⁵ W. Bolecki, *Schulz: język poetycki i proza*. „Teksty” 1976, nr 6.

cie u obu pisarzy ogromne znaczenie ma sen. Odczytanie *Legend tęsknoty* poprzez to, co zapowiadają, a nie to, co zamykają, ujawnia nieoczekiwanie, że pod młodopolską stylizacją ukrywa się zdecydowanie już XX-wieczna wizja psychiki człowieka i jego podświadomości.

Słowa-klucze tej prozy to oprócz tytułowej „tęsknoty”: „baśń”, „sen”, „marzenie” i „samotność”. Pojawia się tu również inny motyw, który możemy uznać za pre-Schulzowski: motyw Księgi.

Wśród ksiąg, do których najczęściej zaglądam, jest jedna, bardzo stara, w pergamin oprawna, przechowywana od niepamiętnych czasów w naszej rodzinie. Jeszcze będąc dzieckiem patrzyłem na nią jak na wszechmocną księgę czarów. Nikt nie wie, do kogo należała. Pełno w niej malowideł wyblakłych, rysunków o liniach szlachetnych [...]. Są to widoki z dalekich podróży, utrzymane we mglistym nieco i niewyraźnym tonie jak samo wspomnienie [...]. Są tu postacie kobiece, w strojach bufiastych, wydętych jak dzwony, postacie o kształtach prawie nierzeczywistych [...]. Bezimienny artysta szkicował tu zapewne w godzinach zadumy zbląkane marzenia, zatrzymujące się nieśmiało i niechętnie u progu wcieleń. I księga ta była dlań zwierciadłem marzeń, zwierciadłem, które odbija przedmioty oddalone lub nieistniejące. [UR 129—130]

Podobne właściwości mieć będzie księga czarodziejska z *Przygód Sindbada Żeglarza*:

Pomimo zmniejszenia życie w tej księdze płynie tak, jak niegdyś płynęło na wyspie. [...] Mieszkańcy tej księgi sieją i orzą, i budują nowe pałace, i wyprawiają huczne wesela, i śmieją się, i płaczą, i grzebią swych umarłych, i witają nowo narodzonych. [PSZ 38]

Księga to *universum*, odbija się w niej cały świat, który w *Legendach tęsknoty* jest światem ludzkiego marzenia. „Przewracam karty starej księgi — sen za snem, marzenie za marzeniem” (UR 131) — mówi narrator. — „Zaczynam marzyć. Wczarowuję spojrzenie w samą głąb starego malowidła” (UR 132).

Na *Legendy tęsknoty* składają się trzy odrębne opowieści: *Baśń o rycerzu pańskim*, *Błędy ognik* i *Z dziejów Czarnego Grodu*. We wszystkich trzech mamy do czynienia z akcją, która, tak jak w poezji pejzaż mentalny, jest jedynie transpozycją różnych, zmieniających się stanów psychicznych. Dekoracje są tu tyleż barwne, co umowne. Wieś z *Baśni o rycerzu pańskim* leży wśród tajemniczych jarów i sadów, ale jest „nie na ziemi jeno w bezmiarach dłonią tęsknoty zbudowana” (UR 124). „Opary błękitne i mgły purpurowe wznosiły się ponad nią, niby wyziewy rozkładającej się w powolnych skonach baśni” (UR 119). W pobliżu wsi „majaczył bór na wysokościach tęsknoty” (UR 119). Jest także jezioro: „Jedno z tych jezior, w których się odbywa nieustanne wytwarzanie czasu i tęsknoty” (UR 120). Na tak zakreślonej scenie rozgrywa się miłość samotnego, potępionego przez Boga i ludzi, Piotra Władki i córki dziedzica. Scena ta, jak sen, zmienia się, układając się w coraz to nowe kształty.

Miłość dwojga kochanków, choć z pozoru grzeszna i potępiona, oka-

zuje się odblaskiem miłości Boga do człowieka. „Pani czarnobrewa” jest bowiem jasną, wyższą częścią psychiki rycerza, jego modlitwą, która nieustannie dąży ku Bogu, aż wreszcie go osiąga w chwili śmierci. Mamy tu do czynienia z wizją kochającego, zazdrosnego Boga, który szuka człowieka przez całe życie. Zdaniem Simone Weil, takie właśnie wzajemne poszukiwanie to istota baśni.

Baśnie stanowią skarbiec pradawnych treści duchowych. [...] Kiedy w baśniach ktoś rusza w drogę na zdobycie księżniczki czy jakiegoś skarbu, to choć nie wie wcale, gdzie ma iść, można mieć pewność, że cel swój osiągnie, jeśli tylko porzuci wszystko, aby zacząć poszukiwania, i wyruszy bez myśli o powrocie, jeśli szukać będzie niestrudzenie i nie zawaha się przed żadnym niebezpieczeństwem. To wskazuje na to, że w owych wędrówkach tym, czego się szuka, albo tym, kto szuka, jest Bóg. Zaślubiny, którymi kończą się baśnie, to zaślubiny pomiędzy Bogiem a duszą²⁶.

U Leśmiana takie mistyczne zaślubiny dokonują się jednak dopiero przez śmierć.

Ramą drugiej opowieści, *Błędnego ognika*, jest przywołany tu już opis czarodziejskiej księgi i jednego z jej malowideł. Narrator stale rozbija iluzję baśniowości, przypominając, że wszystko to, co opisuje, jest wytworem jego marzenia. Dokonuje on też interpretacji poszczególnych obrazów, jeden z nich powraca w licznych refrenach. Jest to komnata, która „nie porozumiewa się ze światem poza nią istniejącym” (UR 132) — symbol pokładów psychiki zagrażających autodestrukcją. Zarazem jest to symbol tajemnicy, przeznaczenia i — śmierci. Jak pisze Leśmian:

Komnata czyni wrażenie owej siódmej alkowy, do której w baśniach nie wolno wchodzić królewnom i królewiczom. [...] Podobną jest do innych, ale posiada niepochwytłą prawie odrębność. Gdy się z niej w myśli usunie to, co ma wspólnego z resztą komnat, wówczas 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 [...]. [UR 132]

Bohater opowieści, siwowłosy młodzieniec, *iuvenis-senex*, jest poetą, a więc zgodnie z mitologią artysty tym, kto zawsze jest samotny i komu nie wolno kochać. Tęskni jedynie za pocałunkiem śmierci i łagodna, podobna do snu śmierć zjawia mu się w postaci kobiecej. Narrator zbliża się do konstatacji, że śmierć i miłość stanowią ukrytą jedność, ale nie dopowiada tej myśli do końca.

Nieszczęśliwy młodzieniec z baśni o miłości i śmierci przypomina jednego z owych najnieszczęśliwszych, dla których Sören Kierkegaard przeznaczył symboliczny pusty grób.

Nie może się postarzyć, gdyż nigdy nie był młodym; nie może być młodym, gdyż już się postarzał; [...] nie może kochać, bo miłość jest związana

²⁶ S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*. Przełożyła A. Olędzka-Frybesowa. Wyboru dokonał i przypisami opatrzył J. Nowak. Warszawa 1965, s. 294.

z terażniejszością, a on nie ma czasu terażniejszego ani przyszłego, ani przeszłego [...] i nienawidzi tego świata tylko dlatego, że ten świat kocha [...] ²⁷.

Błądny ognik kończy się słowami: „Wieczny odpoczynek racz dać Panie, wszystkim samotnym! Wieczny odpoczynek i najpiękniejszą mogiłę” (UR 138).

Tytułową „legendą tęsknoty” może być nazwana zwłaszcza opowieść ostatnia, *Z dziejów Czarnego Grodu*, trzeci i ostatni szczebel wtajemniczenia narratora, który jest właściwym bohaterem całości. Usuwa się on tym razem w cień, przetwarzając w nowych wariacjach główne motywy tryptyku, jakimi są tęsknota, śmierć, marzenie i tajemnica. Panem zamku, przejrzystego (także dosłownie, bo zamek jest kryształowy) symbolu psychiki ludzkiej, jest „Aeternus [...] władający snem i marzeniem poddanych” (UR 138). Wraz z nim współrzędzi kamienny posąg bogini tęsknoty, o którym można powiedzieć słowami Kierkegaarda:

Gdyby Grecy mieli boga lub boginię tęsknoty, to byłoby to prawdziwie po grecku, żeby wszyscy, którzy zaznali słodkiego i dręczącego niepokoju tęsknoty, sprowadzali go do tej boskiej istoty, gdy sama ona nic by o tęsknocie nie wiedziała ²⁸.

Podobnie mówi Aeternus:

Choć techniesz w nas tęsknotę, sama przed nią się nie korzysz, bo masz szczęśliwość bogów, nie znających utrapień człowieczego serca — ani śmierci, ani niewiadomości! [UR 140]

Tymczasem, i jest to już bardzo po Leśmianowsku, zaklęta w posąg Tęsknota czuje się nieszczęśliwa w swojej kamiennej powłoce. Pragnie śmierci cielesnej i całkowitej niepamięci. Następuje przemiana posągu w trupa dziewczyny i jej baśniowy pogrzeb. Gród zapada się pod ziemię, a wielki orszak jego mieszkańców rusza „w dal — ku Nieznanemu” (UR 141). Mijane krajobrazy to znów pejzaże marzeń, „kraje dziwne, na wpół istniejące” (UR 142). Orszak pogrzebowy stale rośnie, powiększając się o umarłych i o samotnych, nie czczonych przez nikogo bogów. Nie ma on końca w czasie i przestrzeni, bo Tęsknoty nie można nigdy i nigdzie pochować. Ten wniosek jest jakby kodą całości. Najlepszym podsumowaniem *Legend tęsknoty* będą znów słowa Kierkegaarda, i nie jest to przypadek ani chęć odnajdywania wpływów i zależności. Proza poetycka Leśmiana ma bowiem tę samą właściwość co teksty Kierkegaarda, jest próbą wyrażenia za pomocą uniwersalnego języka symboli zaczerpniętego „ze snów baśni i mitów” filozoficznej interpretacji stanu, w jakim znalazł się człowiek pozbawiony metafizycznej nadziei i zwrócony jedynie w stronę śmierci. I dlatego w usta narratora *Legend tęsknoty* można by włożyć następujące słowa z *Albo — albo*:

²⁷ S. Kierkegaard, *Albo — albo*. Z oryginału duńskiego przełożył i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz. T. 1. Warszawa 1976, s. 257—258.

²⁸ *Ibidem*, s. 68.

Wszystko, co przeżyłem, zanurzam w chrzcie zapomnienia, zmieniając w nieskończoność wspomnień. [...] I przypominam sobie młodość moją i moją pierwszą miłość, kiedy tak tęskniłem. A teraz tęsknię tylko do tej pierwszej tęsknoty. Czym jest młodość? Snem. Czym jest miłość? — Treścią snu²⁹.

5

Przeznaczone dla dzieci, ale wyłamujące się z ówczesnych konwencji literatury dziecięcej *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* zaczerpnięte są z najstynniejszego zbioru baśni wschodnich, *Księgi tysiąca i jednej nocy*³⁰.

Klechdy sezamowe zawierają sześć baśni (z których dwie: *Rybak* i *Geniusz* oraz *Opowiadanie króla Wysp Hebanowych*, łączą się w całość). Siódma baśń z 1001 nocy stała się inspiracją ballady *Sidi-Numan*.

Samodzielność autora jest w *Klechdach sezamowych* (zwłaszcza gdy chodzi o fabułę) znacznie ograniczona, co nie wyklucza poetyckiej oryginalności i językowej inwencji Leśmiana. Sam wybór tych właśnie baśni i przeznaczenie ich do twórczego rozwinięcia dowodzi, że Leśmian włączył je do swojego świata wyobraźni. Dlatego mogą one być interpretowane na tle całości dzieła Leśmiana.

Początek pierwszej baśni, a więc początek zbioru, zawiera ostrzeżenie dla czytelnika:

nieuważnemu i nieostrożnemu słuchaczowi łatwo zabląkać się w tej baśni tak samo, jak się pewien chłopiec zabląkał w lesie czarodziejskim. O północy wszystkie ścieżki i drogi tego dziwnego lasu zaczęły ze śmiechem skakać i płasać i — rozpląsane — uciekały przed chłopcem [...]. Trzeba być bardzo uważnym wówczas, kiedy się wchodzi do czarodziejskiego lasu, albo wówczas, kiedy się słucha naprawdę czarodziejskiej baśni. [KS 5]

Słowa te są jednym z wielu sygnałów deziluzyjnych rozsianych w *Klechdach sezamowych*. Nigdy jednak nie dochodzi do zaprezentowania osoby narratora czy wyraźniejszego naszkicowania sytuacji narracyjnej. Taka próba pojawia się jedynie we wstępie do *Baśni o Aladynie*. Natomiast łącznik pomiędzy *Rybakiem* i *Geniuszem* a *Opowiadaniem króla Wysp Hebanowych* to żartobliwy pastisz konwencji baśni wschodnich, w których (i właśnie tak jest w tym przypadku) samodzielne fabularnie, a należące do jednej baśni ramowej opowiadania jej bohaterów wyodrębnia się osobnymi tytułami.

²⁹ *Ibidem*, s. 46.

³⁰ Zależność *Klechd sezamowych* od oryginału, a raczej od najpopularniejszych przekładów francuskich Gallanda i Mardrusa oraz od ówczesnych przeróbek polskich, badał R. Zimand (*Preliminaria do klechd Leśmiana*. W zbiorze: *Studia o Leśmianie*. Warszawa 1971). Zob. też M. Pankowski, *Un Symboliste polonais, Bolesław Leśmian et les contes de „Mille et une Nuits”*. Nadb. z: „Acta orientalia Belgica”, Correspondance d'Orient, nr 10 (31 V 1963 — 1—2 VI 1964).

— Opowiem ci ją [tj. historię mojego życia] — rzekł młodzieniec. — Ale jest to historia tak długa, że już się nie pomieści w tej bajce, która nosi tytuł *Rybak i Geniusz*. Musimy więc ją odłożyć do następnej bajki: *Opowiadanie króla Wysp Hebanowych*. [...]

— Dobrze — zgodził się sułtan. — Odłożymy historię twego życia do następnej bajki [...].

W tym miejscu sułtan zamilkł i czekał cierpliwie, aż się zacznie bajka następna. [KS 104]⁸¹

„Bajka” funkcjonuje tu przede wszystkim jako niezwykła opowieść. Bajki są zresztą ulubioną i, zdawałoby się, jedyną lekturą bohaterów *Klechd sezamowych*. Traktowane wyłącznie jako wytwór fantazji, co chwila ujawniają swój ścisły związek z rzeczywistością. „Myślałem dotąd, że bajki są tylko w książkach, a teraz widzę, że zdarzają się i w życiu” — mówi wezyr (KS 97). Jego władca czerpie z baśni swoistą wiedzę o zjawiskach nadprzyrodzonych: „Czytałem w życiu swoim dużo bajek, więc wiem, że tylko człowiek samotny potrafi zbliżyć się do tajemnicy” (KS 101). To, co łączy bohaterów Leśmianowskich *Klechd sezamowych* bez względu na to, czy jest to król z bajki o rumaku zaklętym, czy ubogi Ali-Baba, to pragnienie spotkania w życiu tego wszystkiego, co opisują baśnie. Król odwołuje się do wspomnień z dzieciństwa:

Pamiętam, że niańka, kiedy byłem małym chłopcem, opowiadała mi pewnej nocy bajkę o rumaku zaklętym. Może to jest ten sam rumak z tej samej bajki. [KS 8]

— Nigdy nie wiadomo, gdzie się bajka kryje! — zawołał Ali Baba oglądając skałę. — 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 skałe. [KS 44]

Jak widzimy, postawiony tu został znak równości pomiędzy bajką-opowieścią a bajką jako cudownością przejawiającą się w życiu. Czaro-dziejskie skarby np. przeznaczone są dla „każdego, ktokolwiek do bajki zbliżyć się i przedostać potrafił” (KS 46). Baśń otwiera drzwi do innej rzeczywistości tym wszystkim, którzy są obdarzeni wyobraźnią. Baśniowa przestrzeń rozpoczyna się gdzieś bardzo blisko tej realnej, ale obowiązują w niej prawa inne od znanych ze szkolnego kursu fizyki. Jest to jednak przede wszystkim przestrzeń symboliczna, więc szczególną rolę odgrywają w niej ruch ku górze i zstępowanie w głąb. Mamy tu podniebny lot na zaklętym rumaku i zejście Aladyna do zaczarowanych

⁸¹ Dialog ten cytuje w swojej książce Pankowski (*Leśmian. La révolte d'un poète contre les limites*, s. 169—170), który pisze: „Postacie fikcyjne są tak świadome swego literackiego, zmyślnego charakteru, że posuwają swoją przenikliwość aż do mówienia o przyszłości ich egzystencji jak o baśni. Prowadzą tryb życia postaci literackich doskonale zorientowanych co do tradycyjnego trwania określonych form literackich”.

podziemi ukrywających ogrody śmierci, jezioro będące zalany woda zaklętym miastem i wędrówkę na górę symbolizującą pokonywanie trudności na drodze samodoskonalenia.

Baśnie Leśmiana przemawiają też wprost, przez usta bohaterów i narratora przekazują podstawowe prawdy dotyczące odwagi, miłości, cierpienia, lęku czy wolności. Zdania takie są czasem na pół żartobliwymi twierdzeniami, jak to, wyrażające jedno z praw Leśmianowskiej wyobraźni: „Czary są wszędzie — na każdym miejscu i o każdej porze” (KP 166). Nie jest to jedyny przykład, kiedy warunkiem gry z czytelnikiem jest założenie równoczesnego, podwójnego odbioru na dwóch poziomach: naiwnego słuchacza-dziecka i znającego konwencje literackie dorosłego czytelnika.

Mimo założonego odbiorcy dziecięcego w baśniach tych, podobnie jak w *Klehdach polskich*, pojawiają się okrucieństwo i erotyzm. *Klehdy polskie* zostaną nawet z tego powodu odrzucone przez wydawcę. Leśmian w liście do Miriama bronił scen pełnych „zgrozy i zmysłowości” (UR 338). Istnienie w *Klehdach polskich* „zbrodniczego i fallicznego pierwiastka” nie powinno ograniczać ich odbioru. Zdaniem autora: „Młodzież może je czytać, jak czyta *Balladyne*, *Makbeta* lub balladę: »Zbrodnia to niesłychana...«” (UR 338). Dla *Klehd sezamowych* Mortkowicz nie był aż tak surowy chyba także dlatego, że erotyzm i okrucieństwo ubrane są tu w szaty orientalnych metafor. *Opowiadanie króla Wysp Hebanowych* zawiera oba te elementy w połączeniu ze sobą. Sadomasochistyczny związek króla i Chryzeidy, patologiczna miłość bohaterki do sztucznie utrzymywanego przy życiu odrażającego potwora, wreszcie motyw bezpłodności króla i „jałowej ziemi” w postaci zatopionego miasta czynią z tej baśni modelowy wręcz przykład utworu zasługującego na interpretację psychoanalityczną w wersji freudowskiej czy postfreudowskiej.

Psychoanalityczna metoda interpretacji baśni realizowana m.in. przez Otto Ranka, Ericha Fromma, Carla Gustawa Junga i jego uczennicę Marie Louise von Frantz oraz psychiatrę dziecięcego Bruna Bettelheima obok zalet zawiera w sobie także pewne niebezpieczeństwa: utożsamienie treści symbolicznych baśni jedynie z psychiką człowieka, a także instrumentalne traktowanie tekstów artystycznych. Niebezpieczeństw tych starał się uniknąć Jung w swojej *Fenomenologii ducha w baśniach*. Przy wszystkich zastrzeżeniach i trudnościach definicyjnych duch jest u niego obiektywnym, pierwotnym, a nie stworzonym przez człowieka, prąjawiskiem, które jako archetyp może przejawiać się w snach i baśniach.

Za przykład interpretacji idącej tropami Junga posłuży nam *Baśń o pięknej Parysadzie i ptaku Bulbulezarze*. Można w niej odnaleźć archetyp mądrego starca, parę *animus—anima*, a także wieloraką symbo-

likę triady. Archetyp starca, czyli tego, kto udziela bohaterom ważnych rad, wcielają kolejno: groteskowy karzelek, chtoniczny i ambiwalentny, derwisz, któremu broda „od starości tak się rozrosła, że sięgała ziemi i włoczyła się po drodze. [...] Nie widać było oczu ani ust, ani nosa, jeno samą włochatość, wąsatość i brodatość” (KS 186), wreszcie czarodziejski ptak Bulbulezar, będący pozornym celem poszukiwań. Baśniowych cudów, które pragnie mieć Parysada, jest również trzy: Dąb-Samograj, Struga-Złotosmuga i Ptak-Bulbulezar. Wysłani po nie dwaj bracia bohaterki ponoszą klęskę i dopiero trzecia wyprawa, którą podejmuje ona sama, kończy się powodzeniem. Kolejną triadę stanowią trzy wcielenia animusa bohaterki: bracia i królewicz. W zakończeniu dopiero pojawi się symbolizująca pełnię „czwórca”, którą stanowią Parysada, jej bracia i królewicz. W baśni przejść trzeba przez wiele groźnych prób, by wreszcie dotrzeć do upragnionego celu. Tu jest nim osiągnięcie dojrzałości, umiejętności doznawania uczuć, także przykrych (łzy Parysady), poznanie cierpienia — i radości. Zamykające baśń małżeństwo jest symbolem pełni i harmonii wewnętrznej. Cele te są jednak przez bohaterkę nieświadomione i ukryte pod maską baśniowej cudowności. Optymizm baśni przejawia się w takiej wizji świata, w której zdobycie szczęścia i miłości zależy od jednostki. „Dziewczyna słaba i niedoświadczona” (KS 199) okazuje się „mądra i odważna” (KS 206). Uzyskuje akceptację braci i miłość ożywionego jej łzami królewicza.

Wszystkie baśnie z tomu *Klechdy sezamowe* kończą się szczęśliwie. Bohaterowie żyją „w szczęściu i weselu” (KS 35), „szczęśliwie i wesoło” (KS 81). Nie znaczy to jednak, że zapominają o dawnych nieszczęściach. Ale mówią o nich pogodnie i spokojnie jak Firuz Szach i księżniczka z *Baśni o rumaku zaklętym* lub jak król Wysp Hebanowych przekształcają je w bajkę opowiadaną co dzień młodej żonie. Bajka staje się więc także opowieścią o przeżytych i minionym cierpieniu, tak bolesnym, że aż nieprawdopodobnym.

6

Jedność marzenia, istotne podobieństwo snów i baśni, tak podkreślane przez psychoanalizę, odnajdujemy w *Przygodach Sindbada Żeglarza* i w poemacie zatytułowanym *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza*. Sindbad mówi:

Pewnej nocy śnił mi się kraj nieznanym i daleki. Cały mój sen napelnił się tym krajem. Zbudziłem się nazajutrz dziwnie zadumany. Dumiałem rzeczwiście o nowej podróży. [PSZ 46]

I tak właśnie, od marzenia o podróży zaczynają się wszystkie jego przygody. Diabeł Morski, który kusi bohatera do działania, spełnia tu tylko rolę personifikacji jego pragnień i jest, w czym trzeba się zgo-

dzic z sądem Włodzimierza Próchnickiego³², częścią osobowości Sindbada Żeglarza:

— Gnają mnie w świat nie twoje rady, lecz moje własne marzenia i żądze [...].

— Tym lepiej, tym lepiej — zauważył Diabeł Morski. — Zawszem się o to starał, aby rady moje odpowiadały twoim żądom i marzeniom. [PSZ 50]

Pewnej nocy wszedł [Diabeł Morski] do głębi mego snu, który był właśnie snem o nieznanym wybrzeżu. Na niebiosach tego snu jaśniał olbrzymi księżyc i Diabeł od stóp do głów srebrzył się w oświetleniu księżycowym. [PSZ 161—162]

Sindbad zwraca się do Diabła:

— Witaj mi w moim śnie! [...] Sen mój stoi otworem dla wszystkich, którzy pragną wniknąć do jego wnętrza. [...] Ogarnęła mnie dzisiaj we śnie miłość dla wszystkich stworzeń nierzeczywistych i urojonych. [...] Kocham wszystko, cokolwiek śnić się może i umie. Ty zaś umiesz śnić się doskonale, więc nie chcę się opierać twym pokusom. [PSZ 162]

Antagonizm między Sindbadem a prześladowającym go potworem morskim jest pozorny. „Lubię za to ciebie, Sindbadzie” — mówi Diabeł Morski — „bo chętnie zwiedzasz kraje nieznanne i masz duszę pełną rozmaitych baśni” (PSZ 182).

Dookreśleniu statusu bytowego postaci Diabła posłuży interpretacja tej baśni dokonana przez Bruna Bettelheima z jednym istotnym zastrzeżeniem — Bettelheim analizuje *Opowieść o Sindbadzie Żeglarzu i Sindbadzie Tragarzu*, bo tak brzmi pełny tytuł baśni z *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Dla psychoanalityka Sindbad — podróżnik i marzyciel, to odpowiednik *id* reprezentującego zasadę przyjemności, a pracowity tragarz to *ego* reprezentujące zasadę rzeczywistości. Jak wiemy, w Leśmianowskiej wersji baśni brak rozbicia postaci tytułowego bohatera na dwie osoby, rolę zaś destrukcyjnego, a zarazem twórczego *id*, które popycha Sindbada do podróży, spełnia właśnie Diabeł Morski. Zasada rzeczywistości zwycięża w zakończeniu. Sindbad poślubia dziewczynę, o której wiemy tylko, że ma na imię Arkela i jest córką podróżnika. Zacytujmy Bettelheima:

Te dwie różne egzystencje interpretować można także jako dzienną i nocną stronę życia, czuwanie i marzenie, opozycję rzeczywistości i fantazji czy świadomej i nieświadomej sfery naszego istnienia. Jeśli rozumieć opowieść w taki sposób, to pokazuje ona przede wszystkim, jak odmiennie przedstawia się życie z perspektywy *id* oraz z perspektywy *ego*³³.

Częściowa tylko słuszność tych stwierdzeń w odniesieniu do Leśmiana nie wymaga szerszego uzasadnienia. Dla lekarza, starającego się spro-

³² W. Próchnicki, *U początków poetyki Leśmiana*. „Zeszyty Naukowe UJ”, z. 36 (1977), s. 155—169.

³³ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przełożyła i przedmową opatrzyła D. Danek. T. 1. Warszawa 1985, s. 169.

wadzić pacjentów na twardy grunt codzienności, rzeczywistość musi dominować nad fantazją. Dla poety wyobraźnia to najcenniejszy składnik ludzkiego sposobu reagowania na świat, pozwalający wyrwać się z utartych kolein myślenia. Dlatego nie ma u Leśmiana dwóch Sindbadów, a jedna z jego przygód, w której pojawia się „wrogi, wstrętny i nienawistny” (PSŻ 42) sobowtór Hindbad, przedstawia zaniepokojenie i zagrożenie możliwością takiej podwójności:

Hindbad był tak dalece do mnie podobny, iż zdawało mi się chwilami, że widzę własne odbicie w lustrze. Nie on sam, lecz jego podobieństwo przerażało mnie i budziło obawy. [...]. [PSŻ 34]

Sobowtór Sindbada spełnia dwie główne role literackiego sobowtóra³⁴: jest szczęśliwym rywalem uniemożliwiającym związek z ukochaną i zajmującym miejsce bohatera u jej boku oraz jest personifikacją lęku przed śmiercią.

Dreszcz mię przeszedł od stóp do głów na myśl, że mogę się znaleźć w jednym grobie z moim wrogiem, który jest do mnie jak dwie krople wody podobny. Straszny byłby grób, gdzie spoczęłyby dwa takie trupy! [...] Nawet po śmierci ścigałoby mię to okropne podobieństwo! Musiałbym się przez wieki całe dzielić trumną i grobem, i snem wiekuistym, i ciszą mogilną z moim wrogiem, z moim sobowtórem, z istotą potworną, bo stworzoną sztucznie i zgola po czarnoksiężku. [PSŻ 44]

Przygodami Sindbada Żeglarza rządzi zasada paralelizmu i powtórzenia. Ramą opowieści są: *Przygoda wstępna* i *Zakończenie*. Siedem kolejnych przygód to, zdawać by się mogło, siedem wariacji na ten sam temat, składających się z kolejnych przewidywalnych elementów. Schemat każdej przygody wygląda następująco: Sindbad w swoim domu w Bagdadzie odczuwa zmęczenie codzienną egzystencją. Pragnienie przygód personifikowane przez Diabła Morskiego popycha go w drogę. Diabeł podstępnie wręcza Sindbadowi list. Bohater wyrusza z Bagdadu do Balsory. Na okręcie poznaje kapitana i niezróżnicowaną „załogę”. W ujawnieniu zagrażającego statkowi listu bierze zawsze udział „stary i wytrawny marynarz”. Następuje wyrzucenie listu i, zwykle wraz z nim, Sindbada za burtę. Nie odwraca to jednak nieszczęść (są to np. cisza morska, burza, Góra Magnetyczna, ryby piły). Sindbad ocala życie, by znaleźć się na wyspie. Tu czeka go zawsze jakaś zła przygoda, która poprzedza najistotniejszy epizod opowieści — poznanie pięknej i niezwykłej dziewczyny. Miłość jest wzajemna i przebiega szczęśliwie do momentu katastrofy. Sindbad ratuje się ucieczką na brzeg wyspy, w pobliżu której zawsze przepływa okręt zmierzający do Balsory. W domu w Bagdadzie czeka na Sindbada inna ważna postać opowieści — wuj Tarabuk — grafoman i megaloman, postać ukazana groteskowo i humorystycznie. Jego nastroje są na przemian pełne radości i optymizmu spo-

³⁴ Zob. O. Rank, *Don Juan et le Double*. Paris 1932.

wodowanego nową porcją wierszy i nową, doskonalszą od poprzedniej formą ich utrwalania (w pamięci młodych niewolnic czy na własnej skórze) oraz nie dającego się ukoić smutku po stracie bezcennych utworów. Przemienność stanów wuja jest jednym ze stałych, dających się przewidzieć elementów opowieści. W zakończeniu wuj Tarabuk tworzy z rubaszną Barabakasentoryną drugą, komiczną, parę małżeńską — obok „romantycznej” pary Sindbad—Arkela. Poprzednie wybranki Sindbada, nawet jeśli poślubiły go, nie opuszczały zakreślonej ramami baśni przestrzeni zaczarowanych wysp. Dopiero poznana podczas siódmego powrotu do domu Arkela przekracza granicę czystej fantazji i zamieszkuje wraz z nim w Bagdadzie.

Siódemka jest liczbą symboliczną niemal we wszystkich kulturach. Kojarzy się ze skończoną liczbą dni tygodnia, planet, sfer niebieskich, stopni doskonałości, płatków róży, z siedmioma ramionami drzewa kosmicznego itd.³⁵ Z wielu przypisywanych jej sensów najistotniejsze jest symbolizowanie całości, jedności, pełni, a także w konsekwencji — doskonałości. To właśnie znaczenie występuje w kulturze islamu (siedem darów rozumu, sensów Koranu, etapów mistycznej drogi u muzułmanów). „W baśniach i legendach — piszą autorzy *Dictionnaire des symboles* — liczba ta wyraża siedem stanów materii, siedem stopni poznania, siedem etapów ewolucji”³⁶.

Podróże Sindbada mogą być interpretowane jako kolejne stopnie poznania i duchowego wtajemniczenia. W podróży pierwszej postać sobowtóra pozwala Sindbadowi uświadomić sobie swoją fizyczną odrębność, wyznaczyć granice między „ja” i „nie-ja”. W przygodzie drugiej lot na skrzydłach baśniowego ptaka Roka wyzwala emocje. Płomienna Sermina z przygody trzeciej symbolizuje inteligencję i wyobraźnię (jej walka z Kimkolwiek jest obroną twórczości i poezji). W podziemiach, które zamieszkuje, pojawia się przestrzenna symbolika nieświadomości rozwinięta w kolejnej przygodzie. Ta, czwarta z kolei, wiąże się z intuicją i nieświadomością. Sindbad zostaje żywcem pogrzebany razem ze zmarłą żoną i przemierza podziemne labirynty. Tu także przychodzi do jego snów Urgela, dla której „Poślubić znaczy [...] tyle, co śnić się” (PSŻ 133), i której egzystencja sprowadza się jedynie do snu. Zabija ją w kolejnym rozdziale opowieści córka żarłoka, przyziemna Stella, uosobienie woli. Przygoda szósta rozgrywa się w sferze niematerialnej duchowości. Gród błękitny i jego mieszkańcy istnieją jedynie we śnie króla Miraklesa i cierpią z tego powodu. Istoty te, „wyśnione i znużone snem, i spragnione od wieków gromadnego ocknienia” (PSŻ 175), symbolizują „ślepotę na wszelką rzeczywistość” (PSŻ 177). Idea życia zwycięża w przygodzie ostatniej i za-

³⁵ Zob. J. Chevalier, A. Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*. Paris 1987, s. 860 n.

³⁶ *Ibidem*, s. 865.

kończeniu. Trzy królowy to z czarowane: wierzba, strumień i rybka. Męcą się w narzuconej im przez czary powłoce ludzkiej i dążą do ponownej metamorfozy. Szczęście to istnienie we własnym jedynym kształcie, to odnalezienie i docenienie własnej tożsamości. Zaślubiny zamykające *Przygody Sindbada Żeglarza* to triumf rzeczywistości, która nie rezygnuje z wyobraźni i poszukiwania.

Oprócz siedmiu „kanonicznych” podróży Sindbada jest jeszcze jedna — nieznaną, podjętą przez wytrawnego poszukiwacza przygód w wyniku zawodu miłośnego. Nie obowiązują jej już rygory siedmiu poprzednich, a statek Sindbada jest tu, wyraźniej niż w prozatorskiej opowieści, okrętem marzenia i snu zdążającym ku Bogu i ku śmierci. W podróży morskiej woda spełnia rolę zmaterializowanego czasu („Nie odróżniałem już w owej godzinie / Czasu od fali [...]”, P 78). Wędrowka ta oznacza porzucenie dawnego siebie, a nawet stopniową rezygnację z osobowego „ja”, dekrystalizację osobowości:

I zdało mi się, że niegdyś sam byłem
Brzegiem, zniknionym w bezkresów przeźroczu,
A od którego swój okręt odbilem...
I że sam siebie straciłem już z oczu,
Stając się coraz to bardziej bezbrzeżny
W rozłące z sobą i w swym podobieństwie... [P 79]

Nawet niezbyt uważni czytelnicy *Podróży Sindbada Żeglarza* wiedzą już, że teraz nadchodzi moment, by Sindbad spotkał na swojej drodze wyspę, magiczne centrum świata i symbol duchowego centrum³⁷. Jest to wyspa podwójna, spoczywająca „na własnym odbiciu, / Jak na obrzmiałym zielenią cokole, / [...] / Czym ona w górze — tym on był na dole” (P 79). Przypomina się formuła z *Tablicy Szmaragdowej*: „*Quod est inferius est sicut quod est superius* [To, co na dole, jest jak to, co na górze]”.

W tak zarysowanej lustrzanej przestrzeni musi pojawić się jeszcze wysnuta z marzeń dziewczyna „idąca prosto w sen — niczyja” (P 81). Dziewczyna, która zamieszkuje przezroczystą chatę, pragnie odbić się w czyimś spojrzeniu — czyli zaistnieć. Nigdzie może tak wyraźnie nie została dopowiedziana Berkeleyowska zasada *esse—percipi*, którą Maria Podraza-Kwiatkowska uznała za fundamentalną dla myślenia poetyckiego Leśmiana³⁸. Spojrzenie bohatera wydobywa istniejącą dotąd potencjalnie podwójność dziewczyny, paralelną wobec podwójności odbitej w wodzie wyspy. Dwoistość ta nie wzmacnia jednak statusu bytowego tej postaci, przeciwnie, tym wyraźniej uprzytamnia jej senną egzystencję

³⁷ *Ibidem*, s. 519: „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”.

³⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Gdzie umieścić Leśmiana?* W zbiorze: *Studia o Leśmianie*, s. 22.

(„Jak gdybyś rozlał sen jeden w dwa dzbany / [...] Zaprawdę byłem kochany podwójnie: / [...] / Dwóm snom odmiennym dając ramion spójnię” (P 85).

Obietnica zapomnienia o poprzedniej miłości okazuje się daremna. Kiedy tęsknota zwycięża, zazdrosna „baśni królewna” chce zabić w myślach rywalkę, której nie umie zapomnieć Sindbad. Jest to zarazem jego własne marzenie o unicestwieniu dawnej niespełnionej miłości, a więc jeden z dowodów na to, że mieszkanka wyspy może być interpretowana jako *Anima* bohatera. Nienawiść do niej, a w następstwie pragnienie zabicia podwójnej dziewczyny jest zarazem próbą amputacji własnej psychiki:

I zrozumiałem, że coś we mnie ginie
I coś umiera — bo wszak nie wiadomo,
Co w nas i w której ma umrzeć godzinie... [P 95]

Sindbad zabił złotowłose wcielenie dziewczyny, jasną, słoneczną stronę Animy, „Lecz pozostała ta druga, ta czarna” (P 96), która poprzez symbolikę tego koloru wywołuje natychmiast myśl o śmierci — i samą śmierć. Umieranie bezimiennej bohaterki przypomina znane z *Podróży* opisy spalania się „płomiennej Serminy” i zanikanie Urgeli ze snu. Jak pisze Michał Głowiński: „Sen z reguły w poezji Leśmiana łączy się z nicością i — przede wszystkim — śmiercią”³⁹. Śmierć zaś jest „snem niezłomnym” (P 99). Osobnym życiem żyje tylko jeszcze przez krótki czas warkocz dziewczyny (jak warkocz rusalki w *Majce*, który, obdarzony samodzielnością istnienia, jest zarazem posłusznym narzędziem jej czarów). Jego zadaniem jest przywrócić dziewczynie poprzez złotą barwę włosów jej drugie, jasne, wcielenie.

Sindbad ucieka, „Bojąc się odbić w zwierciadłach strumieni” (P 101), omija je, a więc uchyla się przed samopoznaniem. Jak w siedmiu innych podróżach — na brzegu wyspy czeka już okręt, opisany tymi samymi co na początku słowami. Gdy Sindbad odpływa, wyspa natychmiast znika.

Zakończenie poematu to apologia wyobraźni. Jest w niej nie tylko pochwała twórczego marzenia, ale także zgoda na świat, jego afirmacja, radosna i niemal ekstatyczna. Ten ton rzadko pojawi się w poezji Leśmiana w stanie czystym:

Kłękniemy kornie przed kwiatem, przed glazem,
We mgłach — na łąkach — u wylotu alej —
Gdziekolwiek można — tam kłękniemy razem!
I błogosławmy naokół i dalej
Motylom — kwiatom — i ptakom — i pszczołom —
A ty mi wówczas, błogosławiąc, szalej!
I małuczkością świata się oszołom! [P 103]

³⁹ M. Głowiński, *Leśmian — sen*. W: *Zaświat przedstawiony*, s. 229.

Wszechogarniające błogosławieństwo płynie od człowieka ku temu, co stworzone, a więc także ku jego własnemu marzeniu, a następnie transcenduje poza jego granice. Duch nie może bowiem nigdy osiągnąć pełni istnienia i ostatecznie wchłonąć w siebie piękna świata. Tak intensywny, zmysłowy odbiór rzeczywistości, połączony z wysublimowaną duchowością, pojawia się u mistyków i jest np. istotnym elementem myśli chasydów, u których materialny świat nie jest utożsamiony ze złem, gdyż w nim właśnie przejawia się Bóg. „Nie ma rzeczy złych i nie zasługujących na miłość”⁴⁰. W błogosławieństwie „wszelkiej męce i wszelkiej przewinie, / [...] / I wszelkim morzom i snom i okrętom” (P 104) jest przebaczenie i miłość. Baśń, metafizyczna i metalogiczna — jest przewodniczką nieskończonego do niej dążenia.

7

Baśniowy świat *Klechd polskich* nawiązuje do ludowych wątków ziem dawnej Rzeczypospolitej. Leśmian pisał o tym do Miriama:

Mam zamiar rozwinąć pewnego rodzaju zaborczość artystyczną, traktować Polskę klechdową od morza do morza, zagarnąć Litwę i Ukrainę. [UR 337]

Związki baśni Leśmiana z szeroko pojętym folklorem opracowała Lidia Ligęza⁴¹. Zwróciła ona również uwagę na istotne różnice między baśnią ludową a klechdami Leśmiana, polegające m.in. na wprowadzeniu groteski czy portretów psychologicznych postaci. Wcześniej tę odmienną postawę Leśmiana wobec folkloru zauważył Głowiński:

Leśmian nie jest nigdy stylizatorem. Z ludowości czerpie to jedynie, co jest mu potrzebne do konstrukcji jedynej i niepowtarzalnej wizji świata. Ludowość nie jest bowiem wzorem, ale pożywką wyobraźni⁴².

Dwa inne wnioski Głowińskiego zasługują na przypomnienie i rozwinięcie: jedność świata wyobraźni *Klechd polskich* i poezji oraz występowanie w *Klechdach* najistotniejszych problemów filozoficznych twórczości Leśmiana.

Klechdy polskie są, zdawać by się mogło, stopem różnorodnych a niepodobnych do siebie elementów: synkretycznego folkloru, prozy poetyckiej, filozoficznej przypowieści. Tymczasem zwraca uwagę niezwykle jedność i konsekwencja całego zbioru, uzyskana nie tylko dzięki specyficznym cechom Leśmianowskiego języka, ale przede wszystkim dzięki jednorodnej wizji świata przedstawionego poszczególnych klechd. Dla przybliżenia jej zacytujmy Rogera Caillois:

⁴⁰ M. Buber, *Opowieści rabina Nachmana*. Tłumaczył E. Zwolski. Paris 1983, s. 17.

⁴¹ L. Ligęza, „*Klechdy polskie*” Bolesława Leśmiana na tle folklorystycznym. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1.

⁴² M. Głowiński, *Laboratorium wyobraźni*. „Twórczość” 1960, nr 2, s. 130.

Baśń dzieje się w świecie, w którym czary są naturalne, a magia regułą. Pierwiastek nadprzyrodzony nie jest w nim straszny, nawet nie dziwny, bo stanowi on substancję tego świata, jego prawo, jego klimat. Nie wyłamuje się z żadnej normy; należy do porządku rzeczy. [...] Ten zaczarowany świat jest harmonijny, nie zna sprzeczności, pełen jest jednak przygód, bo i jemu nieobca jest walka ze złem: istnieją zarówno złe duchy jak i złe wróżki. Ale skoro raz się przyjmie szczególne założenia tego nadprzyrodzonego świata, wszystko w nim pozostanie w godny uwagi sposób stabilne i jednorodne⁴⁸.

Podstawowe antynomie świata *Klechd polskich* to dobro i zło, Bóg i diabeł, miłość i śmierć oraz nieskrepowana niczym wyobraźnia, dążąca do tajemnicy, i bierne poprzestawanie na płaskim realizmie. Pierwszą z tych postaw reprezentuje choćby, zgodnie ze swoim imieniem, Jan Tajemnik, tytułowy bohater jednej z klechd, drugą — Tomasz Gryz z *Czarnego kozła*.

Bóg jest obecny w *Klechdach polskich* nie tylko w świadomości ich chłopskich bohaterów (rozważania Marcina Dziury o grzechu), ale także bezpośrednio ingeruje w świat przedstawiony. On to ratuje przed potępieniem wiecznym Jana Tajemnika, który broni się przed diabłem, zapoczątkowując uniesioną w górę dłonią znak krzyża. On to również pojawia się w *Wiedźmie* w zwierciadle czarownicy — zamiast oczekiwanej przez nią matki. Klechda jest uszkodzona, brak stronic, na których czarownica przed śmiercią spowiada się ze swego największego grzechu, nie odpokutowanego ani wobec ludzi, ani wobec Boga. Jej winą, jak wskazują ocalone zdania, musiało być dopuszczenie lub czynne doprowadzenie do śmierci matki. W zwierciadle zjawia się Bóg, i tu również brakuje stronicy. Wiedźma zwątpiła w przebaczenie, ale odczuwała szczerą skruchę. Możemy więc przypuszczać, że Bóg swoim zjawieniem okazuje czarownicy miłosierdzie i, jeżeli nawet nie przebacza jej całkowicie grzechu skazując na pośmiertną karę, umożliwia jej kres ziemskiej męki i przerywa cierpienia konania. Wiedźma może umrzeć. Zwierciadło, jak w *Prologu* i tylu innych wierszach Leśmiana, jest poprzez odbicie drogą do poznania tamtej strony rzeczywistości, mogą więc w nim pojawiać się zmarli. Bóg, który przychodzi po umierającą, jest niewidoczny dla wszystkich, którzy na razie pozostać mają przy życiu.

Zjawiska nadprzyrodzone wiążą się w *Klechdach polskich* również z motywem lotu „po bezdrożach napowietrznych, po rozstajach niebieskich, po kniejach śródgwiezdnych” (KP 28). Do takiego lotu porywa Jana Tajemnika diabeł, a wójta z *Wiedźmy* czarownica, której taniec jest właśnie odbierającym świadomość niepowstrzymanym wirowaniem. Nad głową wójta w świetle księżycy przelatują kruk i szataniec, o którym wiedźma powie „Leci jak szalony. Zawsze lubił pęd i niepochwy-

⁴⁸ R. Caillois, *Od baśni do science fiction*. W: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. Żurowskiego. Słowo wstępne J. Błońskiego. Warszawa 1967, s. 32—33 (tłum. J. Lisowski).

ność” (KP 81). Upiór dębowy z *Podlasiaka*, taki sam jak „krzepki upiór dębowy” (P 146) z wiersza *Dąb*, „z tamtego świata wychodźca” (KP 141), wyjaśnia: „Taka jest bowiem niedola każdego upiora: pociąg do rozpedu i bezpowrotność odlotu” (KP 141).

Swoistą systematykę fantastycznego świata przynosi opracowana w mech księga, którą Majka ofiarowuje Marcinowi Dziurze. Można w niej przeczytać o wszystkich „mieszkankach jezior, rzek, strumieni i ruczajów” (KP 35), o rusałkach, Memozynach, Syroidach i właśnie o Majkach, które są „ze wszystkich wodnic najpiękniejsze” (KP 41). Eteryczna uroda Majki zachwyca i niepokoi Marcina. Marzenie o niematerialnym, czarodziejskim pięknie zjawy przeciwstawione jest prawu rzeczywistości, ucieleśnionemu przez młynarzową, późniejszą żonę Dziury. Z kolei dla groteskowych bohaterów *Podlasiaka* spełnieniem marzeń o szczęściu ma być pocałunek dziwożony, boginki leśnej, która, jak w późniejszym wierszu Leśmiana zatytułowanym właśnie *Dziwożona*, wyłania się z dziupli dębu:

Stuk, puk! Z dziupla wypłoszona
W świat wybiega Dziwożona
[.]
Leśnej bajce dając wątek,
Pośród modrych tańczy łątek. [UR 112]

Rusałki, wodne czy leśne, są w baśniowym świecie Leśmiana (podobnie jest również w *Skrzypku Opętanym*) symbolem poetyckiego czaru. Ich ambiwalentny urok może, jak w *Balladzie dziadowskiej*, spowodować śmierć, może, jak w *Majce*, zachęcać do poznania odmiennej strony rzeczywistości. Majka umożliwia Marcinowi inne niż dotychczas spojrzenie na jezioro i pływającą łąkę.

Niepochwytny bieg łąki w dookolną, wodami polśnioną nieskończoność wyczuwał Dziura nie znanym mu dotąd a nieustannym zapodziejaniem się ciała w chłonałej je co chwila przestrzeni. [KP 46]

Autor wstępu do pierwszego wydania *Klehd polskich*, Bronisław Przyłuski, tak charakteryzował istotę Leśmianowskiej baśni:

Rzeczywistość jest jakby innymi oczami oglądana, logika inna, tęsknota pozazmysłowa, a dziwność prosta i normalna. Postacie ludzkie żyją w tym wielorakim świecie niezwykle, nie przestając żyć zwyczajnie. A zwidy tęsknią do codziennego ludzkiego życia⁴⁴.

Kontrast między dwoma światami podkreśla i wyostrza groteska i specyficzny humor powstający ze zderzenia różnych odmian języka: potocznego i poetyckiego, gwary i pojęć filozoficznych. O Janie Tajemniku czytamy np.:

⁴⁴ B. Przyłuski, *Słowo wstępne*. W: B. Leśmian, *Klehdy polskie*. Londyn 1956, s. 10.

Łatwiej mu patrzeć niżli wnioskować, bo tyleż w lesie płomyków, ile w głowie wniosków. Ale go żadna trudność nie przeraża. Nic, jeno wnioskuje i wnioskuje! [KP 14]

Poetyckie opisy przyrody pełnią w *Klechdach polskich* dwie funkcje: nasycają opowieść atmosferą cudowności i tajemniczości oraz poprzez niecodzienny sposób widzenia rzeczy zwykłych podważają powszechnie akceptowane sposoby ludzkiego poznania. Szczególną rolę w tym nowym widzeniu odgrywają światło i ciemność. W nocy:

nie było w lesie słycać nic, prócz wydechu ziemi parnej i tego piętrzenia się wśród drzew ciemności, która się zmagą z własnym nadmiarem. [KP 13]

O świcie światło słoneczne odsłania stopniowo scenę, na której rozgrywa się baśń.

Światło [...] nie rozwidniało przedmiotów, jeno odgraniczało je wzajem od siebie, złotawym kopciem osiadając na zaoranym polu [...]. Od pola światło szło do lasu, lecz nie docierając szczerlnie do drzew, pozostawiało pomiędzy nimi a sobą próżnię, mającącą nikłymi przypomnieniami ubiegłej nocy. [KP 135]

Światło na nowo odkrywa nie zauważone dotąd szczegóły drzew i roślin, nadaje im nową barwę i fakturę. Impresjonistyczny opis porannego krajobrazu ukazuje „łupliwą i kruchą korę sosen [...], różowomleczne pnie wilgotnych i zawsze chłodnawych brzoź” (KP 135). Wyolbrzymiające szczegóły spojrzenie narratora kieruje się na „strzępiastą i ospowatą od rosy pokrzywę” (KP 135). Podobna w swej brzydocie do kalekich bohaterów roślina jest miejscem epifanii; skupia „na włóchatej powierzchni ukosem podaną złościść niedostępnego jeszcze dla reszty świata poranku” (KP 135).

Podlasiak, bo z tej właśnie klechdy pochodził ostatni cytat, to baśń filozoficzna, dokładniej — epistemologiczna, w której zawodne sposoby ludzkiego poznania ukazane są za pośrednictwem pary ułomnych bohaterów zaczerpniętych z ludowych opowieści. Kulawy i jednoręki stanowią symboliczną dwójjednię, a ich psychologiczne zróżnicowanie (jeden jest nieśmiały, drugi — uparty i zgryźliwy) nie kryje tego, iż są oni dwiema stronami jednego, równie niedoskonałego ludzkiego „ja”. Mówi o tym już pierwsze zdanie klechdy: „Było ich dwóch: prawy — kula-wiec, a lewy — jednoręki” (KP 131). Są oni nierozłączni i wędrując trzymają się „tych niezmiennych, a współzależnych względem siebie stanowisk” (KP 131). Podział przestrzeni na cztery strony świata jest im obojętny. Widzą nie trój- a dwuwymiarowo. Rzeczywistość stanie się trójwymiarowa, gdy pojawi się ktoś trzeci — Podlasiak. Baśniowi wędrowcy „szli skądkolwiek — dokądkolwiek, a raczej — znikąd — donikąd” (KP 132). Nieograniczenie w przestrzeni i czasie nadaje tej drodze wymiar ogólnoludzki i umieszcza opowieść w wiecznym i uniwersalnym „teraz”. Bezdomność i brak zakorzenienia bohaterów powoduje

poczucie obcości wobec otoczenia, ale i wobec własnego „ja”. „Rzec można, iż zanieistnieli w sobie” (KP 134). Zagubienie wywołuje specyficzny odbiór rzeczywistości. Zjawiska zatracają cechy różnicujące je.

Jednakim bez różnicy wzrokiem patrzyli na przedmioty martwe, na zwierzęta, na rośliny i na ludzi, bezwiednie równając wszystko do jednego kędyś prapoziomu... [KP 134]

Jest to poziom niezróżnicowanego bytu, pozbawionego jeszcze jakichkolwiek nadawanych przez rozum kategorii. Narrator komentuje to w następujący sposób:

Nie mogli sobie widać pozwolić na zbytek oglądania świata pod rozmaitym kątem i z rozmaitego stanowiska. Nie mieli zresztą ani kąta, ani stanowiska. [KP 134]

Język narratora oscyluje pomiędzy groteskową stylizacją na ludowość a posługiwaniem się abstrakcyjnymi pojęciami filozofii. „Kąt” — to przecież i „kąt widzenia”, i składnik potocznego wyrażenia „nie mieć własnego kąta”.

Miejscem, w którym rozegra się baśniowa przygoda, jest las, ściślej: skraj lasu. Z *Klechd sezamowych* wiemy już, że: „Pełno na świecie bajek, ale najpiękniejsze bajki kryją się w lesie” (KS 41). Las, w który można się zagłębić, jest często symbolem psychiki i jej penetracji, a więc nie może jeszcze być dostępny bohaterom, którzy unikają jakiegokolwiek refleksji. Znajdujemy się więc na skraju lasu, ale to nie jedyne ograniczenie naiwnej baśniowości.

Po prawdzie bowiem mówiąc i zapatrując się na istotę rzeczy ze stanowiska bezwzględnie trzeciej osoby, należałoby raczej przypuszczać, iż wyczywaliby nie w samym lesie, jeno w tym, co inni ludzie „widokiem lasu” przeżywają, mając przy tym na myśli nie tyle las, ile własne oczy. Zatrzymali się na samym przylesiu, nie śmiejąc wnikać głębiej — w szum i cienistość [...]. Zaludnili więc sam widok lasu, jakby w celu uzupełnienia i ożywienia nie przynależnego nikomu obrazu. Zdawałoby się, że nawet las, w ścisłym tego słowa znaczeniu, był niedostępny dla tak rdzennie bezdomnych dziwadeł i wzbraniając im swej treści istotnej, udzielał jeno swych zielonych pozorów. [KP 134]

Istota rzeczy, rzeczy same w sobie, a do używania tych pojęć uprawnia nas sam Leśmian jako autor szkiców filozoficznych, są zdaniem Kanta niepoznawalne, zdaniem Bergsona i Leśmiana można do nich dotrzeć na drodze intuicyjnej. Wyobraźnia dociera do noumenów⁴⁵. Bohaterowie klechdy zatrzymują się na poziomie fenomenów. Każdy przedmiot, nawet najzwyczajniejszy, jak blaszany kubek, oglądają oni „troskliwie i wszechstronnie” (KP 136). Nawet chleb przed zjedzeniem poddany jest kontemplacji „jego kształtu i stopnia pożywności” (KP 136). Chleb i świat są pochłaniane wzrokiem. Czynność spożywania chleba przenosi

⁴⁵ Zob. C. Rowiński, *Podróż do krainy rzeczy samych w sobie*. W: *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*, s. 182—184.

się na poznanie świata: „Pozywali cały świat, który obecnie dla ich zgłodniałych oczu stał się nieograniczenie jadalny i dostępny wargom jak pacierz” (KP 137). Nie jest to jednak, jak można sądzić, ekstatyczne doznawanie rzeczywistości, ale skrajnie subiektywny i egoistyczny kontakt z nią. „Zbyt osobiste użytkowanie świata” (KP 137), jak powie narrator, zostaje nagle przerwane wtargnięciem transcendencji. Kulawemu i jednorękiemu dane będzie wykroczyć poza dotychczasowe ubogie przeżycia. Stają się oni świadkami niezwyklej, bo ludzkiej śmierci dębu. Pojawienie się groteskowego upiора przyjmują oni początkowo z tą samą co zwykle obojętnością:

Spojrzeli na zjawionego upiора tak, jakby na wszelkie inne naokół przedmioty, równając go z owym prapoziomem, który bratał, czy też niweczył wszelką różnicę i odrębność. [KP 138]

Od momentu gdy, opierając się zresztą na absurdalnych przesłankach, bohaterowie nadają upiόrowi imię, zaczyna się ich refleksja nad światem. Nazwanie opierać się ma na podobieństwie upiόra do innych znanych już jednorękiemu Podlasiaków, jest więc pseudokategorią. „Świeżo mianowany Podlasiak” (KP 139) przyjmuje to imię z radością i dumą. Pokraczny upiόr wypowiada pragnienie nie uświadamiane dotąd przez wędrowców — pragnienie miłości. Tempo opowieści wzrasta, narrator milknie i rezygnuje z komentarzy. Trójca bohaterów biegnie na poszukiwanie dziwożony, która ma spełnić marzenie o pocałunku. Liczne porównania do zaprzęgu i galopu budzą skojarzenia ze znanym z *Fajdrosa* symbolicznym opisem duszy. Rolę czarnego i białego konia spełniają kulawy i jednoręki, Podlasiak jest woźnicą, całość zaś jest żałosna i ułonna, bez Platońskich skrzydeł. Jednak tym właśnie bohaterom zostało dane pragnienie miłości, które, choć niezrealizowane, może nadać obrazowi świata jedynność i niepowtarzalność. Rubaszny ton i groteskowość klechdy czynią tę prawdę mniej patetyczną i ocalającym śmiechem bronią przed pesymistycznym uogólnieniem. Dwuwymiarowe widzenie ustępuje trójwymiarowości, a skraj lasu porzucony zostaje na rzecz jego głębi, jarów i brzegu strumienia, w którym, jak zawsze u Leśmiana, odbije się nieskończoność; odbicie zdaje się „zielonym i spadzistym znijsciem do nieskończenie dalekich i na opak wybujałych przeciwświatów — — —” (KP 157).

Klechdą epistemologiczną jest również humorystyczny *Czarny kozoł*. Zwrócił na nią uwagę Michał Głowiński pisząc o dramacie „niepewności poznania, niemożności sprawdzenia naszych sądów i wyobrażeń o świecie zewnętrznym”⁴⁶. To, co stanowi istotę opowieści: subiektywizm ludzkich sądów i wielość rzeczywistości, zostało także wyrażone przez Leśmiana *expressis verbis* w szkicu *Przemiany rzeczywistości*. Zda-

⁴⁶ Głowiński, *Laboratorium wyobraźni*, s. 130.

niem Leśmiana rzeczywistość i jej zakres zmienia się w czasie i jest różna u poszczególnych ludzi. „Im niższy jest poziom duchowy człowieka, tym większy jest teren jego rzeczywistości” (UR 182). Ilustracją tych słów jest w *Czarnym koźle* głupi i do osła porównywany Walery Kiepas. Na jego poziomie wikary znajdujący się na księżycu (bo nakłada się na obraz księżyca) jest równie realny (czy nierealny) jak ginąca we mgle chata sąsiada. Poziom drugi reprezentuje trzeźwy realista Gryz, z którym zgodziłaby się chętnie młodociana pozytywistka, córka sędziego (ona to nauczyła Walerego pisać i odtąd czynność podpisywania się jest jego codziennym magicznym zajęciem). Istnieje jednak jeszcze trzeci, sugerowany jedynie przez narratora, potencjalnie istniejący poziom widzenia świata — poetycki i filozoficzny. Nocne opisy przyrody ukazujące rzeczywistość zdeformowaną przez światło księżyca najlepiej ilustrują wielość prawd o rzeczywistości:

Chałupa we mroku białymi ścianami majaczyła ruchliwie, jakby płócienne były i fałdowały się nieznacznie. A czasem znikwała z oczu doszczętnie, aby znów się w całości odbudować i wynurzyć z głębin sadu, który w pobok niej gęstym zadrzewieniem na tle nieba ciemniał gałęziście — i już to niebu, już to chałupie bliższy się na przemian wydawał. [KP 117]

Słowa, które tak niepokoją Walerego Kiepasa, a w tekście klechdy pojawiają się trzykrotnie („Nigdy nie wiadomo, co za stworzenie pod powłoką ludzką na świat przychodzi”), rozumiane są przez niego dosłownie. Sąsiad Tomasz i jego kozioł stają się dlań jedną i tą samą osobą. Z kolei w potocznym rozumieniu Gryz to kozioł, bo jest jak kozioł uparty. A w poetyckim świecie baśni czarodziejskie metamorfozy są symbolicznym odpowiednikiem pośmiertnych wędrówek ludzkich dusz.

Mamy więc do czynienia z trzema poziomami poznania. Są to:

- myślenie magiczne, przedracjonalne, naiwne, mieszające baśń i rzeczywistość,
- myślenie racjonalne i empiryczne, które możemy zrównać ze światopoglądem pozytywistycznym,
- myślenie irracjonalne, supraracjonalne, poetyckie, oparte na intuicji.

W tym ostatnim jest miejsce na autonomiczny świat ducha, tajemnicę śmierci, transcendencję. Obroną takiego właśnie sposobu widzenia świata jest baśniowa proza Leśmiana.

W baśniach, za sprawą czarów, mogą się zdarzać niezwykle przemiany. Świat wyobraźni Leśmiana pełen jest takich właśnie baśniowych metamorfoz. Przypomnijmy wiersz *Przemiany*, w którym o zmroku chabry zamieniają się w oczy sarny, mak w koguta, jęczmień w jeża,

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 czynił, że skroń dłońmi uciskam obiema?
 Czym byłem owej nocy, której dziś już nie ma? [P 123]

Mistyczny sens metamorfozy przybliżają słowa chasydzkiego myśliciela, a zarazem autora baśni filozoficznych, rabina Nachmana z Bracławia:

Świat jest jak wirujący krążek. Wszystko obraca się i zmienia [...]. Tak obracają się i wirują wszystkie rzeczy przechodząc jedna w drugą, góra w dół, dół w górę. Wszystko bowiem jest jednym, a w przemianie i nawrocie rzeczy zawiera się odkupienie ⁴⁷.

W twórczości Leśmiana możliwość baśniowych przemian ma jeszcze jedno znaczenie związane z jego polemiką z racjonalizmem i racjonalistyczną logiką. Podobne wątki znajdziemy w *Apoteozie nieoczywistości* Lwa Szestowa ⁴⁸. Jeden z jej fragmentów jest doskonałym komentarzem do cytowanego wiersza:

Rzeczywiście jest faktem, że zawsze A mniej więcej równa się A. Ale mogło być inaczej. Świat mógłby być tak urządzony, że możliwe byłyby najbardziej fantastyczne metamorfozy. To, co teraz równa się A, za sekundę równałoby się B, potem C, itd. Teraz kamień jest i stosunkowo długo pozostaje kamieniem, roślina rośliną, zwierzę zwierzęciem. Ale mogłoby być tak, że na naszych oczach kamień przeobrażałby się w roślinę, a roślina w zwierzę ⁴⁹.

Szestow przeprowadza w swej książce krytykę kantowskiego przeciwstawienia zjawisk rzeczom samym w sobie, które, jak pamiętamy, jest istotnym elementem światopoglądu Leśmiana. Szestow stwierdza, że metafizyka nie może współistnieć z rozumem, i apeluje, by „przestać bać się niedorzeczności [...] i systematycznie odrzucać wszelkie usługi ofiarowywane przez rozum” ⁵⁰. Leśmian w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* zachęca do porzucenia logicznego rozumowania na rzecz myślenia metalogicznego, które nazywa wielokrotnie baśnią. W filozofii Bergsona odnajduje przez innych krytykowaną, chwaloną przez niego baśniowość.

Leśmian wierzy w absolutne poznanie, w dotarcie do istoty rzeczy na pozarozumowej, baśniowej drodze ⁵¹. Marzeniem poety jest chwila, gdy, jak pisze w *Przemianach rzeczywistości*:

znów świat cały od sasanki do Boga — stanie się rzeczywistością. [...] Jak westalki podsycaly ogień święty, tak my musimy podsycać naszą rzeczywi-

⁴⁷ Cyt. za: Buber, *op. cit.*, s. 27.

⁴⁸ Książka ta, nosząca podtytuł *Próba myślenia adogmatycznego*, miała przed pierwszą wojną dwa wydania (pierwsze w r. 1905 w Petersburgu).

⁴⁹ L. Szestow, *Apoteoza nieoczywistości. Próba myślenia adogmatycznego*. Tłumaczyli z rosyjskiego N. Karsov i Sz. Szechter. Londyn 1983, s. 83.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 116.

⁵¹ Zob. Rowiński, *op. cit.*, s. 202.

stość, natężonym, twórczym wysiłkiem ducha powoływać ją do trwania, bo jej trwanie jest trwaniem naszym, jej zmienność — naszą zmiennością, jej zmierzch zupełny — naszym zmierzchem. [UR 185]

Baśń, w tym samym rozumieniu co Leśmianowski rytm, jest światopoglądem, metodą rozszerzania granic ludzkiej rzeczywistości, formą metafizycznego poznania. Jest to światopogląd, którego hasłem mogłyby być słowa Bergsona: „Trzeba chcieć marzyć”⁵².

⁵² H. Bergson, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*. Przekład W. Filewicz. Warszawa 1926, s. 73.