

Marzena Karwowska

## „COŚ GO SPĘTAŁO I ZMROCZYŁO... NIE MOŻE GRAĆ...”<sup>1</sup>. REPARTYCJA MITYCZNA W DRAMATACH MIMICZNYCH BOLESŁAWA LEŚMIANA

### SŁOWA KLUCZOWE

Bolesław Leśmian; *Skrzypek Opętany*; *Pierrot i Kolombina*; dramat mimiczny; mitokrytyka; antropologia literatury; Gilbert Durand

Powstanie dramatów Bolesława Leśmiana: *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* (przez autora nazywanych baśniami mimicznymi w trzech Przywidzeniach) przypada na lata 1910–1914, choć datowanie i geneza obydwu tekstów pozostają kwestiami kłopotliwymi, nieprzynoszącymi jednoznacznego rozstrzygnięcia<sup>2</sup>. Według słów córki Leśmiana, Marii Ludwiki Mazurowej, *Skrzypek Opętany* (pisany we Francji) stanowić miał rozwinięcie i dopełnienie wersji pierwotnej utworu — *Pierrota i Kolombiny* — nad którym pisarz pracował wcześniej w Warszawie, w roku 1910:

Pisał go około 1912 roku latem i jesienią. [...] Byłam razem z rodzicami i Celiną Sunderland, siostrą cioteczną Ojca, w Villa Silvy-Philomène, propriété Hermien w miejscowości Font-de-Veyre, nad Cannes, w górach [...]. Interesowałam się na równi z dorosłymi powstawaniem utworu, który rozrastał się na naszych oczach.

Ojciec czytał nam co wieczora nowe rozdziały. Mieszkaliśmy w pięknej miejscowości, na dziko, z dala od cywilizacji, w bezpośrednim kontakcie z przyrodą. Róże sztampowe oplatały sztachety. Przed domem neffe i figi. Z boku tarasami opuszczał się ogród pomarańczowy. Za nimi eukaliptusowy las i dalej lasek piniowy. Tam mieszkała samotna stara kobieta, którą przeobrażiliśmy w wiedźmę. Wiedźma z baletu. A w dole pole różane, Róże ze *Skrzypka*. W domu na parterze pracownia malarska, zaczęte pejzaże, sztalugi, skrzynki z farbami i woń farb olejnych. 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 wdziereała się wionią róż, świergotem ptaków, pejzażem zagląającym przez otwarte okna domu. To wszystko stało się treścią przetrwaną przez artystę, treścią utworu. [...] Matkę przeobraził w nimfę leśną, Celinę w złą żonę. Różnica charakteru obu kobiet była tak widoczna. Ojciec mimo woli skorzystał z żywych modeli, Celiney i Zofii. (Stone 1985: 8–9)

Przytoczone tu wspomnienia córki artysty, wprowadzające kontekst biograficzny, jednoznacznie narzucają lekturę *Skrzypka Opętanego*, niech posłużą jako punkt wyjścia do mito-

---

Marzena Karwowska — dr, Katedra Oświecenia i Literatury Stosowanej, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: marzenakarwowska@poczta.onet.pl

<sup>1</sup> Leśmian 1985: 177.

<sup>2</sup> Szczegółowo na ten temat pisze Rochelle H. Stone, we wstępie do *Skrzypka Opętanego* — por.: Stone 1985: 9–15.

krytycznego odczytania znaczeń symbolicznych ukrytych w tekstach obydwu baśni mimicznych<sup>3</sup>. Interpretacja utworów Bolesława Leśmiana odwoływać się będzie metodologicznie do antropologicznej siatki pojęciowej zaproponowanej w badaniach literackich przez Gilberta Duranda (por.: Durand 1960; 1964; 1979).

W technice twórczej Bolesława Leśmiana znak językowy ulega zwielokrotnieniu na poziomie kontekstów kulturowych. Potwierdzają to poglądy estetyczne poety ujawnione w *Szkicach literackich* (Leśmian 1959). Mit, symbol, wyobraźnia to słowa klucze Leśmianowskiej poetyki. Leśmian wierzy w kreacyjną i symbolotwórczą moc wyobraźni, ufa językowi i jego magii<sup>4</sup>. Swoją twórczość buduje, w sposób pozahistoryczny i pozageograficzny, na starych wierzeniach, baśniach, ludowej fantastyce, co jest rezultatem jego zainteresowań antropologicznych i etnologicznych („słowa musza być tak zestawione, żeby niespodziewanie chwyciły tajemnicę” — por.: Twim 1966: 119–124). W eseju *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia codziennego* Leśmian dowodzi, że ekstaza, wieczna Tajemnica, objawienie, myślenie mitologiczne, są nowymi kategoriami poznania i nowymi środkami badania świata (Leśmian 1959: 43). Aby poeta był w stanie dotknąć Tajemnicy, odsłonić w sobie czysty instynkt, musi dokonać regresu do ukrytej w głębi siebie pierwotności, odkryć uśpioną przez intelekt prapamięć: „Im dusza jest pierwotniejsza, tym bardziej metafizyczne bywa jej usposobienie względem otaczającego ją świata oraz jej język” (jw. 46).

W artykule przyjęto Durandowskie rozumienie symbolu — figury mitycznej (*figure mythique*) nierozzerwalnie związanej z mitem i rytuałem<sup>5</sup>, dającego się wyrazić na poziomie *langage* obrazu archetypowego (*image archétype*)<sup>6</sup>; przedmiot zainteresowania stanowić będzie zaś dokonana przez Leśmiana artystyczna palingeneza mitów archaicznych oraz literacka aktualizacja mityczno-obrzędowego scenariusza inicjacyjnego.

### Dramaty mimiczne jako literacka transpozycja mitu

Obydwa teksty, zarówno *Pierrota i Kolombinę*, jak i *Skrzypka Opetanego*, otwiera informacja odautorska wskazująca typowy dla struktur mitycznych *illud tempus*, jako składnik chronotopu Leśmianowskich baśni mimicznych: „Rzecz dzieje się w owych intermediiach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją” (Leśmian 1985: 174). W *Przywidzeniu Pierwszym* znajdziemy też szczegółowy opis miejsca akcji, który wskazuje znaczne podobieństwa do struktur przestrzennych opisanych w narracjach mitycznych. Według

<sup>3</sup> Katarzyna Fazan odczytuje baśni mimiczne Bolesława Leśmiana jako konkretyzację artystycznej tradycji *dell'arte*, wskazującej jednocześnie symbolikę dionizyjską. Wprowadzenie konwencji teatru *dell'arte* w obszary zarezerwowane dla rytuału powoduje zderzenie heterogenicznych jakości i zmierzania, zdaniem autorki, do wyrafinowanej tragi-groteski (por.: Fazan 2000: 305–326). Świat komedii *dell'arte* stanowi też punkt odniesienia dla analiz zaproponowanych przez Lidę Ignaczak (por.: Ignaczak 2000: 344–351). Elżbieta Zarych interpretuje dramaty mimiczne jako utwory wykorzystujące elementy struktury baśni. Do kanonu baśniowego przyporządkowuje autorka: zasadę kontrastu, baśniowe tempo i czas wydarzeń, trzykrotność i czterokrotność powtórzeń, leitmotywy, zagadkowość, refrenowość muzyki, praktyki magiczne, nieokreśloność miejsca i czasu (por.: Zarych 2000: 327–341). Anna Tytkowska proponuje spojrzenie na *Pierrota i Kolombinę* oraz *Skrzypka Opetanego* jako dramaty wpisujące się w koncepcje teatralne Walerego Briusowa i Wsiewołoda Meyerholda oraz grupy artystów związanych ze Stowarzyszeniem Nowego Dramatu (por.: Tytkowska 2000: 354–362).

<sup>4</sup> Poświadczają to analizy Jacka Trznadla, zawarte w monografii twórczości Leśmiana: Trznadel 1964: 236–242.

<sup>5</sup> Zbliżone rozumienie symbolu — por.: Ricoeur 1989: 123–155; Eliade 1952; 1993; Otto 1978; Monneyron 1992: 123–138; Mattiussi 2005: 307–317.

<sup>6</sup> Przykłady archetypowej analizy tekstów kultury w ujęciu Durandowskim — por.: Durand 1989.

zamysłu pisarza, przestrzeń zbudowana została w konwencji *coincidentia oppositorum* (co służy wzmocnieniu dialektyki sprzeczności i dramatyzacji mających nastąpić zdarzeń) i stanowić ma symboliczną reprezentację archetypowego obrazu domu. Obszerna uboga izba w chałupie Alaryela (Pierrota)<sup>7</sup> jest jednocześnie pełnym przepychu pałacem, *orbis interior* to miejsce puste, „niemieszkalne” (Leśmian 1985: 175), przestrzeń celowo zwertykalizowana poprzez zamknięcie jej wąskimi i wysokimi drzwiami oraz wprowadzenie rekwizytu w postaci purpurowego tronu z „oparciem wąskim i wybiegłym niemal do sufitu” (jw.). Taka konstrukcja przestrzeni, zaakcentowana mocno już na początku dramatu, zapowiada kierunek przyszłych działań postaci, zorientowany ku transcendencji, i otwiera świat przedstawiony utworu na sferę *sacrum*. Sakralizacja przestrzeni chałupy-pałacu zostaje uzyskana dodatkowo przez wprowadzenie obrazowania uraniczno-solarnego i estetyki blasku (ciemnoblękitne ściany, ciemnoblękitna podłoga, jaskrawe światło, złoty miecz wiszący na ścianie, wielkie zwierciadło, złoty puchar). Zamkniętą przestrzeń *orbis interior* otwiera Leśmian również horyzontalnie, wprowadzając obraz szeroko rozwartego okna, poza którym rozpościera się „bór odwieczny” (jw. 176), emblemat sakralności tellurycznej, która w utworach odegra rolę fundamentalną.

W przekazach mitycznych, przechowujących „pierwotną intuicję ziemi”<sup>8</sup>, sakralność ziemi płodnej, eksponująca prokreacyjny potencjał tego żywiołu, stała się synonimem okresowej odnowy świata. Wraz z rozwojem kultów tellurycznych i tellurycznej mitologii pojawia się nowa waloryzacja przestrzeni — przestrzenią świętą jest teraz dom i gleba, które stają się *imago mundi*. W dramatach mimicznych Leśmian ożywia tę waloryzację przestrzeni domu w strukturze chałupy-pałacu Alaryela (Pierrota), akcentując związki opisywanej przestrzeni z żywiołem ziemi — izba „posiada zaledwo kilka przedmiotów, na pozór bezużytecznych i przypadkowych, a w istocie rzeczy niezbędnych dla baśniowych zdarzeń i praktyk” (Leśmian 1985: 175); jednym z takich przedmiotów jest stojący na podłodze „kosz ciemnożółty pełen po brzegi kwiatów świeżych” (jw.).

Antropokosmiczny symbolizm mitów tellurycznych pozwalał utożsamiać ludzką egzystencję z nasieniem, które musi umrzeć, aby się odrodzić; narracja mityczna stała się scenariuszem obrzędowości odtwarzającej tajemnicę narodzin, śmierci i regeneracji nie tylko człowieka, ale i całego kosmosu. Leśmian przetwarza artystycznie ten kulturowy symbolizm, swoje dramaty mimiczne otwierając całą sekwencją obrazów tanatycznych (czarna kotara zasłaniająca drzwi izby, zwierciadło zasłonięte ciemną gazą, czarna poduszka leżąca na tronie, wiedzima wchodząca do domu Alaryela z niezapaloną przewiazaną u pasa latarnią), które mają być zapowiedzią przyszłego odrodzenia. Obrazy śmierci zdają się tu być reprezentacją niemocy twórczej, symbolizowanej przez czarne sztalugi z blejtrami, a zapowiedzią przełamania twórczego impasu — stojący u podnóża sztalug kosz świeżych kwiatów. Zanik mocy kreacyjnych, paraliżujący artystę, wyrażony został w dramacie w dwojaki sposób. Pierwszy zamysł autorski stanowi bezruch, uwidoczniiony w konstrukcji głównych postaci — muzyka Alaryela (Pierrota) oraz malarz Chryza (Kolombina), przedstawionych jako figury statyczne: Alaryel „stoi bez ruchu w świetle indygowym” (jw. 180), siedzi zadumany na purpurowym tronie lub siada w kukki i przygląda się leżącej na podłodze skrzypce, uwięziony „niemożnością wydobycia z niej pieśni upragnionej” (jw. 177), śpi z głową ostrożnie wspartą o złotą skrzypkę; Chryza wykonuje „pełen znieruchomień” (jw. 176) „wnętrzny” taniec przed sztalugami. Drugi zamysł

<sup>7</sup> Dramaty *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* traktuję jako kompozycyjną całość, ze względu na typową dla myślenia mitycznego, a obecną w obydwu utworach, powtarzalność scen i sekwencji symbolicznych. Stąd pojawiające się dalej w tekście stałe zestawienia Kolombina (Chryza) oraz Pierrot (Alaryel).

<sup>8</sup> Autorem tego sformułowania jest Mircea Eliade (1993: 238).

artystyczny polega na wykorzystaniu maski reprezentacji symbolicznych: czarnej palety, którą trzyma w dłoni Chryza, czy niemej złotej skrzypki Alaryela:

[Alaryel] chwyta skrzypkę, chwyta smyk, pokazuje Chryzie, że nie może grać... Coś się w nim stało... Coś zaszło... Coś go spętało i zmroczyło... Nie może grać... Próbuje właśnie... Przytula skrzypkę do ramienia i złotym smykiem dotyka złotych strun. W tej chwili muzyka urywa się nagle, jak na czyjeś skinienie. W następnym momencie Alaryel bezsilnie opuszcza swe dłonie. Skrzypka i smyk bezhałaśnie wypadają mu z rąk na ziemię. (Jw. 177)

Chryza, w odpowiedzi na gesty Alaryela, wykonuje magiczny ryt zaczerpnięty z obrzędowości tellurycznej, symbolizujący odrodzenie: podbiega do kosza z kwiatami i obrzuca niemią skrzypkę znajdującymi się w nim różami, tworząc wonną kolebkę chthoniczną, tak że „skrzypka ginie pod wzgórzem natłoczonych kwiatów” (jw. 178)<sup>9</sup>. Leśmian, dokonując w swoich dramatach mimicznych literackiej transpozycji archaicznej obrzędowości, wzbogacił ją o regeneracyjną symbolikę róży, uzyskując efekt silnego wzmocnienia semantycznego. *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypkę Opętany* staną się dalej płaszczyzną wielokrotnie podejmowanych prób reinterpretacji symboliki róży, zapowiedzianej już w Scenie Pierwszej. W antropologii kultury róża jako synonim wiosny, odrodzenia i niezniszczalności życia była ulubionym atrybutem bóstw płodności — greckiej Persefony i rzymskiej Kory, wracających wraz z odradzającą się naturą do matki — Demeter (Cerery)<sup>10</sup>. Wieńcami z róż przystrajano ołtarze i głowy posągów męskiego bóstwa płodnych sił przyrody, Dionizosa. Na drugim biegunie pola semantycznego omawianego symbolu pojawiają się silne związki z przemijaniem. Hekate, greckie bóstwo chthoniczne<sup>11</sup>, Grecy przedstawiali często z wężem i wieńcem róż na głowie. Róża była atrybutem dusz błogosławionych, zamieszkujących Pola Elizejskie. Krótkość życia kwiatu skłaniała starożytnych do refleksji nad egzystencjalnym problemem *vanitas*: „Kwiaty i zapach natura zrodziła na krótki okres. Powinno to być przestrożą dla ludzi, że to, co przepięknie kwitnie — róże, lilie, fiołki — szybko też więdnie”<sup>12</sup>. Ta ambiwalencja życia i śmierci uczyniła z róży bardzo chętnie wykorzystywany emblemat zmartwychwstania. Rzymianie w czasie majowych świąt róż (*rosalia*) ofiarowywali róże manom — duszom zmarłych przodków. Pięciopłatkowy kwiat dzikiej róży, przedstawiany często jako pentagram, wyobrażał — zdaniem Arystotelesa — wszechświat złożony z pięciu żywiołów — ognia, wody, ziemi, powietrza, eteru — i ustawiczne powtarzanie się tych samych epok (eonów) w kręgu wieczności, symbolizując kołowrót życia i śmierci. W dramatach mimicznych Bolesława Leśmiana znajdziemy interesujące przetworzenie omawianego obrazu: tutaj róża, co może w powierzchownej lekturze dziwić, nie jest atrybutem Rusalki Leśnej, literackiego wyobrażenia Persefony, ale skojarzona z czernią występuje jako rekwizyt Kolombiny — Chryzy, symbolizującej w dramacie ograniczenia ontyczne człowieka:

CHRYZA stoi przed sztalugami z pędzlem i czarną paletą w ręku i rytmicznie, w takt muzyki maluje portret Alaryela. Przybrana w szatę oranżową i w wieniec z ciemnopurpurowych róż. Z tych samych róż ma naszyjnik, który się puszy wokół szyi i pas, który jej kibić ujął w uścisk kwiatowy. (Leśmian 1985:176)

<sup>9</sup> Kolebka chthoniczna, według Eliadego, występowała w obrzędowości tellurycznej zarówno społeczeństw pierwotnych, jak i w wyższych cywilizacjach. Opiekuniczemu duchowi Matki-Ziemi powierzano nowonarodzone dzieci — śpiące noworodki pozostawiano w rowach, na warstwie liści złożonych na ziemi lub warstwie popiołu, co miało im zapewnić opiekę matki tellurycznej i chronić w dalszym życiu. Regeneracyjny potencjał *Tellus Mater* wykorzystywano też w celach sanacyjnych — bezpośrednio na ziemi układano chorych i umierających. Por.: Eliade 1993: 242–245.

<sup>10</sup> Róża jest też atrybutem egipskiej bogini płodności — Izydy.

<sup>11</sup> Zanim wyobraźnia Greków złączyła Hekate ze sferą mroku, była ona dobroczynną boginią płodności, utożsamianą z Persefoną. Opiekowała się rolnikami i kobietami, a jej ołtarzyk stał przed każdym domem ateńskim.

<sup>12</sup> Pliniusz Starszy, *Historia naturalis*, XXI 1. Cyt. za: Forstner 1990: 191.

W *Przywidzeniu Pierwszym* róża stanie się dla Chryzy (Kolombiny) orężem magii miłosnej, którym ta będzie walczyć z mocą Rusalki Leśnej:

CHRYZA chwytą kosz i z koszem w ręku wraca do Alaryela. Kwiaty mu niesie w koszu i dłonią wskazuje te kwiaty. [...] Pełnymi garściami rzuca mu kwiaty pod stopy, w piersi, w twarz, w oczy. [...] Upatrzywszy chwilę odpowiednią, wyszarpuje z rąk Alaryela obydwie gałązki, ciska je gniewnie na ziemię i depcze, depcze nogami.

ALARYEL chwytą ją za dwie dłonie, wyłamując z jednej rozluźnionej dłoni kosz, który pada bezszumnie na ziemię — i tak pochwyconą odrzuca precz od gałązek w pobliżu zwierciadła. Wówczas nagłym skokiem narzuca się na nią i wobec zastąpionego zwierciadła zdziera z niej wieniec różany, naszyjnik różany, pas różany...

Zdarte przedmioty kolejno ciska o ziemię. [...] Spadłe na ziemię róże depcze nogami tak samo, tak samo...

CHRYZA nie przeciwi mu się, nie opiera. [...] Stoi ogołocona z róż, pozbawiona miłości, niespodzianie zubożała, jak żebraczka, która po raz pierwszy wyszła na żebrzy. (Jw. 187–188)

Mogłoby się wydawać, iż przytoczony cytat przywołuje zbanalizowaną semantykę miłosną obrazu róży, interpretacja zmienia jednak kierunek, kiedy czytamy scenę następną *Pierwszego Przywidzenia*:

CHRYZA otrząsa się nagle ze swego zneruchomienia. Wyciąga dłonie do zwierciadła i odsłania je całkowicie. W głębi zwierciadła widać najpierw odbicia różanego wienca, naszyjnika i pasa, które leżą na ziemi, naprzeciwko zwierciadła — zniszczone i stratowane. Potem w głębi zwierciadła jawi się z pewnym opóźnieniem odbicie samej Chryzy. Chryza przygląda mu się nieruchomo, zaś ono tak samo przygląda się Chryzie.

ODBICIE CHRYZY pierwsze daje znak życia: pochyla z wolną głowę, aby się przyjrzeć odbiciom róż znieważonych i podeptanych. [...] Podnosi odbicie wienca i próbuje wdziać go na skronie: odbicie wienca opada na ziemię. [...] Podnosi odwzór naszyjnika i próbuje nim szyję okolic: odwzór naszyjnika opada na ziemię. [...] Podnosi odwzór pasa i próbuje się nim opasać: odwzór pasa osuwa się na ziemię. [...]

CHRYZA w ślad za nim czyni to samo, lecz w połowie drogi przerywa ten ruch. [...]

ODBICIE CHRYZY samodzielnie unosi swe dłonie dalej ku twarzy i płacze bezgłośnie w głębi zwierciadła. (Jw. 188–189)

Jasnym się staje, że róża jest tu przetworzonym obrazem symbolicznej śmierci Chryzy (Kolombiny) i znakiem narodzin nowej, autonomicznej postaci dramatu, jaką jest Odbicie Chryzy (Kolombiny). Odbicie, nie posiadając statusu ontologicznego śmiertelnego człowieka, jest wolne od jego ograniczeń. Dzięki temu zabiegowi Chryza (Kolombina), jedyna osoba dramatu obarczona przez autora cieniem — stygmatem świata doczesnego, może przekroczyć wrota wieczności. Toteż uspany przez nowonarodzoną Chryzę (Kolombinę) ze znieważonych róż krzyż czteroramienny stanie się osią zabiegów magicznych, które zaprowadzą jej obluźnienia, „skrzypka opętanego”, poprzez śmierć do odrodzenia.

### Palingeneza mitu tellurycznego

W fenomenologii religii można zauważyć sprzeczne koncepcje dotyczące podstawowych teofanii ziemi. Pierwszą z nich proponuje Mircea Eliade. Badacz wyróżnia dwie teofanie: starszą, przejawiającą się w obrazie *Pammetor Ge* — *Ziemi Matki Wszystkiego*, oraz późniejszą, związaną z kultem płodności natury w społeczeństwach agrarnych, wyrażającą się w figurze *Tellus Mater*. *Pammetor Ge* to struktura złożona nie tylko z warstwy tellurycznej, powierzchniowej, ale też z otchłani chthonicznej. Drugi fenomenolog religii, Gerardus van der Leeuw, obie figury

traktuje jako różne epifanie jednej Matki-Ziemi, będącej jednocześnie bóstwem roślinności i urodzaju oraz boginią świata i zaświatów<sup>13</sup>. Ta właśnie linia interpretacyjna zostanie przyjęta w poniższej pracy, ponieważ w takiej funkcji figury ziemi pojawiają się w wyobraźni autora *Skrzyпка Opętanego*, a terminy *Tellus Mater* i *Pammetor Ge* będą dalej używane zamiennie. Obie teofanie Ziemi, telluryczna i chthoniczna, w kulturze europejskiej spotykają się i zyskują najpełniejszą egzemplifikację w obrzędzie *tesmoforiów*<sup>14</sup> — greckich misteriów odrodzenia. Ich dokładniejsze omówienie wydaje się w tym miejscu niezbędne, gdyż zarówno ich sens soteriologiczny, jak i symbolika stały się dla Leśmiana ważnym źródłem inspiracji. Główne boginie *tesmoforiów*, zwanych też *eleuzyniami* — Demeter i Persefona (Kora) — są epifaniami bóstwa zwanego przez Greków *Gaja Kourotropos*<sup>15</sup>. Grecki termin *kouroi* zawiera w sobie referencje do regeneracyjnych właściwości żywołu ziemi, oznacza bowiem wszystkie młode stworzenia, zarówno w świecie roślin jak i zwierząt. *Eleuzynia* składały się z trzech etapów: małych misteriów, wielkich misteriów — *teletai*<sup>16</sup> i doświadczenia końcowego — *epopteia*<sup>17</sup>. Małe misteria obchodzone były wiosną w miesiącu *Anthesterion*<sup>18</sup>, jesienią odbywały się obrzędy wielkich misteriów. Trwały osiem dni i wszyscy mówiący po grecku<sup>19</sup> mogli w nich uczestniczyć, pod warunkiem, że spełnili wiosną rytę wprowadzające. Rozpocynały się w ateńskim Eleuzinionie, dokąd w wigilię *teletai* przynoszono uroczyście z Eleusis sakralne przedmioty — *hiera*. Punkt kulminacyjny uroczystości miał miejsce dnia piątego. O świcie ruszała z Aten do Eleusis wielka procesja. Po zapadnięciu zmroku na dziedzińcu sanktuarium zapalano pochodnie. *Mystowie* z pochodniami w ręku odtwarzali za pomocą gry płomieni zejście Demeter do Hadesu. Mircea Eliade, przywołując świadectwa Plutarcha, Stobajosa i Themistiosa, twierdzi, że w starożytnej Grecji przeżycia duszy po śmierci ciała porównywano do wtajemniczenia w wielkie misteria:

Początkowo błądzi ona w ciemnościach, cierpiąc różne rodzaje lęków, aby wreszcie stanąć wobec ośniewającego blasku, odkryć piękne i czyste krajobrazy oraz łąki, słyszeć głosy i napawać się tańcem. Z koroną na głowie wtajemniczony przyłącza się do *mężów czystych i świętych* i kontempluje niewtajemniczonych, grzęznących w błocie i zagubionych we mgłę, którzy pograżają się w swych nieszczęściach, gdyż boją się śmierci i nie wierzą w szczęście w zaświatach. (Eliade 1988: 208)

Jednym z rytuałów wielkich misteriów miał być marsz w ciemnościach, symbolizujący zejście do Hadesu, zakończony wyjściem na rozświetloną łąkę<sup>20</sup>. Istotnym elementem *teletai* była prezentacja *hiera*, wydobytych uroczyście ze skrzyni, mającej być repliką *uterum*. Rytem wieńczącym inicjację była *hierogamia*: „Asterios mówi o podziemnym korytarzu, spowitym w ciemnościach, gdzie miało miejsce uroczyste spotkanie hierofanta z kapłanką; pochodnie gaszono, a tłum wierzył, że zbawienie zależy od tego, co oboje robią w ciemności” (Eliade

<sup>13</sup> Por.: Eliade 1993: 235–353; 1988: 29–32; Leeuw 1978: 130–141.

<sup>14</sup> *Tesmoforos* (gr. ‘nadający prawa’) — przydomek Demeter.

<sup>15</sup> Etymologia imienia *Gaja* (*Ge*) podkreśla jej telluryczny charakter (sanskryckie *go* to ‘ziemia, miejsce’, gockie *gauja* — ‘prowincja’; por.: Eliade 1993: 235). G. van der Leeuw utożsamia Gaję z takimi epifaniami Wielkiej Macierzy jak: frygijska Kybele, sumeryjska Isztar, indyjska Kali czy egipska Izda.

<sup>16</sup> *Telete* (gr.) — obrzędy mistyczne praktykowane przy wtajemniczeniu.

<sup>17</sup> *Epopteia* (gr.) — ‘osiągnąć najwyższy stopień wtajemniczenia’, ‘osiągnąć pełnię szczęścia’.

<sup>18</sup> *Anthesterion* był miesiącem, w którym obchodzono wiosenne święto kwiatów. *Antesterie* były jednak również w starożytnej Grecji świętem zmarłych.

<sup>19</sup> Ceremonie *teletai* obejmowały *legomena* — krótkie formuły liturgiczne i inwokacje, dlatego inicjacja była zakazana dla osób, które nie mówiły po grecku.

<sup>20</sup> Taką tezę, zaproponowaną przez Foucarta, przytacza Eliade, jednak dalej powołuje się na badania archeologiczne sanktuarium Demeter i Telesterionu, które wykazały, że nie było tam podziemnych korytarzy, którymi *mystowie* mogliby odbywać rytuał zejścia do Krainy Zmarłych.

1988: 208–209). Końcowe doświadczenie misteriów, *epopteia*, miało miejsce w oślepiającym świetle, a jego punktem kulminacyjnym była epifania Persefony. Nocą, na rozświetlonej łące, hierofant, uderzając w gong z brązu, przywoływał Persefonę, co miało symbolizować otwarcie się Królestwa Zmarłych; ryt końcowy polegał na demonstracji świeżego kłosa — symbolu odrodzonego życia<sup>21</sup>.

Soteriologiczny aspekt *tesmoforiów*, wyrażający się w trzech zasadniczych elementach obrzędu, jakimi były hierogamia, rytualna śmierć i zmartwychwstanie, można wyodrębnić w świecie wyobrażeń autora *Skrzypka Opętanego*, w dramatach mimicznych odnajdziemy bowiem obecność poetycko przetworzonej symboliki eleuzyjskiej. Wyobrażenia rozświetlonej łąki, róż towarzyszących miłosnemu wtajemniczeniu, literackie epifanie kobiety-bogini wiodącej mężczyznę-neofitę do nieśmiertelności, będą nieustannie przez artystkę przywoływane, podporządkowane symbolicznym zabiegom zmierzającym do regeneracji utraconych mocy twórczych i odrodzenia Alaryela jako artysty. Miłosne spotkanie z Rusałką Leśną, jak eleuzyjska hierogamia, objawia tajemnicę nieśmiertelności (przeniesionej w baśniach mimicznych na poziom wypowiedzi na temat sztuki, przynależnej sferze *sacrum*, czego emblematem są złota skrzypka i złoty smyk). Leśmianowską zieleń, las, kwiaty, jak wskazuje zaprezentowany kontekst kulturowy (według Gerardusa van der Leeuw — Demeter to dojrzały owoc, Kora to dziewczica, kwiat), można odczytać jako artystyczne epifanie *Pammetor Ge*, symbole archetypowe przywoływane po to, aby Alaryela (Pierrota), tak jak w *eleuzyniach* — *epoptę*, doprowadzić do artystycznego odrodzenia, do przewyciężenia twórczej niemocy wyrażonej w baśniach mimicznych za pomocą obrazów tanatycznych (mogiła, cmentarz położony w borze odwiecznym, Cienie Zmarłych, trup Alaryela, Rusałka umarła, złamana gałązka, niema Skrzypka Złota).

Stylizowana na boginię telluryczną Leśmianowska Rusałka Leśna jako figura wyobrażeniowa jest tworem synkretycznym. W konstrukcji jej postaci można dostrzec zabieg kontaminacji słowiańskich wierzeń ludowych, mitycznych wyobrażeń zachodnioeuropejskich reprezentowanych przez ondyny i nereidy, jak i rysy głównych bóstw chtonicznych greckich *tesmoforiów*. Światło Indygowe, towarzyszące każdemu jej zjawieniu, wprowadza silne asocjacje ze światem transcendentnym, sakralizując przestrzeń. Sferę profaniczną reprezentują w *Skrzypku Opętanym* oraz w *Pierrocie i Kolombinie* dwie inne *dramatis personae* — Kolombina i Chryza. Jako jedyne postaci dramatu posiadają cień, nie mogą więc przekroczyć swoich ograniczeń ontycznych, własnej śmiertelności, są też na stałe związane z doczesnością poprzez symbolikę cyfry cztery. Chryza (Kolombina), walcząc z Rusałką Leśną o miłość Alaryela (Pierrota), ułożywszy na polanie, w „borze odwiecznym”, różę w kształt kryża:

Wyjmuje z kosza Laskę Czarodziejską. Czterykroć dokoła krzyż różany obchodzi i czterykroć Laską Czarodziejską czterech ramion krzyża dotyka. Pod wpływem tych zaklęć wynurzają się z gęstwy drzewnej — jedno po drugim — w grupach poczwórnych — cztery Karły, cztery Duchy Białe, cztery Duchy Błękitne<sup>22</sup>, cztery Duchy Czarne, cztery Duchy Purpurowe i cztery Duchy Pstokate. (Leśmian 1985: 143)

Między tymi dwiema rzeczywistościami sytuuje autor swojego męskiego bohatera, artystę ogarniętego twórczą indolencją. W *Szkicach literackich* utożsamiał Leśmian artystę — umysł metafizyczny, mieszkańca nieba i ziemi — z człowiekiem pierwotnym. Uniesienie miłosne Alaryela (Pierrota) jest właśnie takim aktem regresu do pierwotności. Rusałka Leśna staje

<sup>21</sup> Pszenica i mak były atrybutami Demeter. Rytualnym napojem poświęconym bogini, spożywanym w czasie *tesmoforiów*, był *kykeon*, mikstura sporządzana z wody, mąki jęczmiennej i mięty.

<sup>22</sup> Leśmian respektuje sakralną symbolikę błękitu, dlatego też duchy te, jako jedyne, nie wezmą udziału w późniejszych praktykach magicznych Kolombiny (Chryzy).



się duszą natury<sup>23</sup>. Komunia z nią umożliwia człowiekowi metafizycznemu zaznanie chwili ekstazy prowadzącej do inkarnacji. Wyposażona przez Leśmiana w atrybuty bogini płodności (dwie kwitnące gałązki), prowadzi kochanka przez dwa stopnie wtajemniczenia. Pierwszy krok w kierunku transcendencji robi Alaryel (Pierrot) jako artysta — pozbawiony przez Chryzę (Kolombinę) Złotej Skrzypki, potrafi wydobyć dźwięk, grając na dwóch gałązkach upuszczonej przez Rusalkę Leśną. Wtajemniczenie ostateczne Skrzypka Opętanego poprzedzone zostaje zejściem bogini do świata podziemnego. W zakończeniu dramatu Alaryel (Pierrot) wyzwala się ostatecznie ze swoich ludzkich ograniczeń. Ukąszony przez węża, wysłannika bóstw chtonicznych, doświadcza rytualnej śmierci, a jego zmartwychwstanie przybiera postać blasku<sup>24</sup>:

Z głębi mogiły wydobywają się podziemne, bardzo głuche i stłumione dźwięki. [...] Mogiła Rusalki rozsuwa się, ukazując otwór pusty. W miarę jej rozsuwania się Dźwięki Podziemne nabierają coraz głębszego brzmienia, zatracając dawne stłumienie, a jednocześnie z otworu mogilnego wydobywa się jakby Świt Indygowy, rozplomienia się w tegoż koloru zorzę i ogarnia cały cmentarz. [...] Z mogiły, w ślad za Światłem Indygowym wynika postać zmarłej Rusalki. (Leśmian 1985: 166–167)

Rusalka Leśna nosi wyraźne ślady stylizacji na bóstwo chtoniczne (zejście pod ziemię, odrodzenie, epifania pod postacią blasku rozświetlającego mogiłę). Potrzeba obcowania ze świętością i przekraczania ograniczeń ludzkiej kondycji stanowi dominantę całej twórczości Bolesława Leśmiana<sup>25</sup>, toteż w baśniach mimicznych las staje się miejscem inkarnacji, a zjednoczenie z bóstwem Ziemi odbywa się w czasie obrzędu zawierającego rytę *tesmoforiów*. W *Pierrocie i Kolombinie* oraz *Skrzypku Opętanym* kierunek działań bohaterów i kompozycja dramatów prowadzą od sfery profanicznej chaty Alaryela (Pierrota), poprzez przekroczenie linii granicznej okna, aż do świętej przestrzeni lasu:

Obszerna izba w chałupie Alaryela — izba właściwie pusta i niezamieszka, zaludniona jeno na czas trwania Baśni Przelotnej. [...] W głębi szerokie rozwarte okno, swą podstawą sięgające niemal podłogi. Za oknem bór odwieczny. Gałęzie pobliskiego drzewa przenikają przez okno do wnętrza izby. (Leśmian 1985: 175–176)

Okno występuje tu w funkcji elementu granicznego, poza którym rozpoczyna się las — Inny Świat, Rajski Ogród Bezczasowej Jedności, niezrozumiały i niebezpieczny *orbis exterior*. W antropologii kultury opuszczenie swojej krainy, przekroczenie granicy oznacza powrót do sytuacji, w której zawieszone miały być wszelkie wykladniki ludzkiej kondycji, „nie działał destrukcyjny czas” (por.: Kowalski 1998: 149). Leśmianowski „bór odwieczny”, obraz skonstruowany w oparciu o, typową dla myślenia magicznego, tożsamość w doświadczaniu czasu i przestrzeni (czas sakralny, przestrzeń sakralna — czas profaniczny, przestrzeń profaniczna), staje się świątynią, w której odbywa się chtoniczne misterium odrodzenia<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> R.H. Stone w swoim opracowaniu dramatów mimicznych Leśmiana używa indyjskiego terminu *Atma*, utożsamiając ją z miłosnym stosunkiem do natury (por.: Stone 1985: 115). Leśmian pozostawał pod bardzo silnym wpływem filozofii indyjskiej, w 1909 r. opublikował w „Kurierze Warszawskim” esej pt. *Ramajana*. Kuzyn Bolesława Leśmiana, Antoni Lange, był tłumaczem eposów indyjskich na język polski.

<sup>24</sup> Światło i blask towarzyszyły kulminacyjnemu momentowi inicjacji w misteriach eleuzyjskich — *epopteia*.

<sup>25</sup> Szerzej na ten temat por.: Karwowska 2008.

<sup>26</sup> Łacińskie słowa: *templum* ('świątynia') i *tempus* ('czas') są ze sobą etymologicznie powiązane. Podstawowe znaczenie słowa *tempus* to 'ciąć, oddzielać'. Pierwotnie *templum* było wycinkiem nieba wydzielonym na użytek *augurów*, miejscem, z którego kapłani prowadzili wróżebne obserwacje lotu ptaków. Później, zachowując znaczenie miejsca, w którym poznaje się przyszłość i wolę bogów, gdzie



W charakterystyce domu (chaty, pałacu — nazwy te pojawiają się w dramatach zamiennie, co wskazuje na ich symboliczny charakter) Skrzypka Opętanego stosuje Leśmian negatywną waloryzację przestrzeni: „sztuczne światło” (Leśmian 1985: 175), „czarna paleta” (jw. 176), „czarna kotara, czarna poduszka” (jw. 178) i czasu: w domu króluje żona Alaryela (Pierrota) — Chryza (Kolombina), ucieleśnienie czasu linearnego, profanicznego, i skończoności odczucia człowieka. Las to przestrzeń waloryzowana przez autora pozytywnie. Dominują tu kolory transcendencji — złoto i błękit, bór jest „odwieczny”, daje więc swoim mieszkańcom obietnicę nieśmiertelności. Jest domem ukochanej Pierrota (Alaryela) — Rusałki Leśnej, mającej moc regeneracji, która powoduje, że w leśnej „przestrzeni niewiadomej dźwięczy muzyka — Wcielenie Tajemnicy” (jw. 180). Obydwa światy: *orbis interior* i *orbis exterior* przenikają się wzajemnie. Leśmian wprowadza na teren onirycznego domu bohatera rekwizyty z kręgu *sacrum* — Złotą Skrzypkę, gałęzie „odwiecznego boru”, zagląające przez okno do wnętrza chaty, i dwie gałązki upuszczone przez Rusałkę Leśną, które zastępują skradzioną przez Chryzę (Kolombinę) Złotą Skrzypkę, a na których Alaryel (Pierrot) zagra swoją Pieśń Nieśmiertelną. Zapis tej pieśni przyniesie Skrzypkowi Opętanemu na swojej sukni leśna nimfa, wyposażona przez Leśmiana w powłóczytą szatę koloru indygo, „na której mienią się i złocą rzęsiście nuty tajemnicze, niby zawile arabskie, tające pieśń nieznaną” (jw.).

Alaryel (Pierrot) przekracza granicę sakralnej przestrzeni boru i wkracza na jego teren w poszukiwaniu utraconej mocy twórczej. Pragnie odrodzić się jako artysta-muzyk, ale jednocześnie dąży do przekroczenia ograniczeń własnej śmiertelności. Zwabiony Tajemnicą Światła Indygowego i Pieśnią Nieznaną, musi ponieść konsekwencje wejścia w Inny Świat i poddać się obowiązującym tu prawom<sup>27</sup>. Droga do samopoznania okaże się dla niego drogą do śmierci. Zanim przystąpi do właściwego rytuału tajemniczenia w misterium chthoniczne, które dokona się w głębi lasu, musi poddać się rytuałom oczyszczenia. Obowiązkowym elementem rytów inicjacyjnych jest symbolizm krwi — w baśniach mimicznych występuje on pod postacią wina, które Pierrot (Alaryel) wypija, aby wprowadzić się w ekstazę:

Chwyta puchar stojący u podnóża tronu i napełnia go winem ze rdzawego dzbana. Chciwie przywarłszy puchar do ust, pije do dna jego zawartość. Potem bezrozumnie, po pijanemu, krokiem chwiejnym, bezsilnym i pozornie bezcelowym dosięga lewej ściany, [...] przywleka się do okna, do tego miejsca, gdzie przed chwilą trwała zjawiona Rusałka. Chwyta się dłońią za framugę, wychyla głowę za okno i patrzy w bór [...] i w dzikich, nierównych podskokach, jak zraniony zwierzę, rzuca się w stronę skrzypki leżącej na podłodze. Nie doskoczywszy do niej, wpada w szal, w nieprzytomne szamotanie się żądz, złęknionych niemożliwością pochwycenia tajemniczej a upragnionej melodii. (Leśmian 1985: 182)

Picie wina jest tu jednym z gestów przekraczania granicy między różnymi stanami rzeczywistości czy strefami Wszechświata, wymaganymi przez magię dobrego początku (por.: Kowalski 1998: 152). Wino pełni zatem funkcję delimitatora różnych odcinków czasu i przestrzeni. Wejście w stan dzikości duszy, a więc symboliczna śmierć dawnego ładu, pozwoli Skrzypkowi Opętanemu przekroczyć granicę dzielącą *orbis interior* i *orbis exterior*. Drugim ważnym rytmem oczyszczającym jest milczenie<sup>28</sup>, toteż w dramatach Leśmiana cisza i „bezzumność” są podstawą konstrukcji świata przedstawionego, a bohaterowie przez cały czas trwania baśni

---

przybysze z zaświatów ujawniają wiedzę pochodzącą z Innego Świata, mianem tym określano wszelką sferę sakralną, święte pomieszczenie, odcięte od reszty wszechświata.

<sup>27</sup> W antropologii kultury znane jest zjawisko *miru*, tj. nakazu szczególnego zachowania w miejscach granicznych, mediacyjnych, jak świątynia, cmentarz, kościół, most, droga. Przekroczenie granicy, a więc znalezienie się na obszarze *sacrum*, oznaczało, że człowiek znajduje się pod inną niż świecka jurysdykcją.

<sup>28</sup> Na temat literackich transformacji rytów inicjacyjnych — por.: Vierende 1972.

mimicznych nie wypowiadają nawet jednego słowa. Istotnym elementem rytuałów przejścia jest motyw zmiany imienia po przejściu na drugą stronę — Pierrot ukąszony przez węża, w drugim dramacie przyjmuje imię Alaryel. Tak przygotowany, pozwala ukąsić się śmiertelnie po raz drugi, mieszkającemu w „borze odwiecznym” Złotemu Wężowi, wysłannikowi świata podziemnego. Inkarnacja poprzedzona zostaje sceną epifanii Rusalki Leśnej jako bogini chthonicznej, której towarzyszą Światło Indygowe i Dźwięki Podziemne. Leśmian wprowadza dalej dwie metonimie śmierci (noc i ciemność), aby w zakończeniu dramatu przedstawić scenę symbolicznego odrodzenia bohatera. Znakiem zakończonej inicjacji jest zapis w *Skrzypku Opetanym*, którego brak w *Pierrocie i Kolombinie* — wśród ciemności Leśmian każe zapłonąć kinkietom. Światło staje się jedynym emblematem zmartwychwstania.

W dramatach mimicznych Leśmiana wysłannikiem świata chthonicznego jest wąż. Alaryel (Pierrot) ukąszony przez zwierzę wyzwała się ostatecznie z ograniczeń własnej śmiertelności. Wtajemniczenie w misterium życia i śmierci odbywa się w *Przywidzeniu Trzecim*, kończącym utwory. Prefiguracją obrazu złotego węża wyłaniającego się z otchłani chthonicznej są Dźwięki Podziemne, Światło Indygowe i „wynikłe z grobu” Widmo Rusalki Leśnej (Leśmian 1985: 167). Leśmian wykorzystuje w tym miejscu izomorfizm w konstrukcji obrazu zmarłych i figury węża, akcentując silnie analogie między ich sposobem poruszania się, cechami wyglądu zewnętrznego i miejscem spoczynku:

Cienie zmarłych powstają nie od razu. Uprzednio ukazują z głębi mogił swe dłonie, które [...] obchwytną pnie drzewne, gdyż każda mogiła jedno na sobie dźwiga drzewo. Obchwyciwszy pnie, dłonie Zmarłych suną się wzdłuż pni ku górze, a za dłońmi wysnuwają się z mogił głowy, ramiona, wreszcie całkowite postacie szare, niewyraźne, smukłe. (Jw. 168)

Dopiero tak zapowiedziana, wynurza się z zarośli porastających mogiłę główna postać tej sceny — Wąż Złoty.

WĄŻ ZŁOTY wynurza najpierw swój łeb olbrzymi, a potem resztą złotego cielska ku górze się unosi i, kłęcząc jakby na zadzie, po łabędziem zagina ku Alaryelowi swój łeb — atlasowo złowieszczy. Tak trwa bez ruchu, nasłuchując pieśni. [...]

ALARYEL gra.

WĄŻ ZŁOTY, wciąż wspięty łbem ku górze, zaczyna się sunąć ku niemu wzdłuż — po zaroślach mogiły. [...]

ALARYEL gra... Pieśń jego do końca dobiega... [...]

WĄŻ ZŁOTY odchyła łeb, aby się nim, jak pięścią zamierzyć — wypuszcza żądło złociste i uderza łbem w rękę Alaryela. [...] Przepada w zaroślach wraz ze swym światłem złocistym.

ALARYEL puszcza z rąk skrzypkę i smyk, chwyta się za dłoń ukąszoną i pada martwy u stóp mogiły. (Jw. 229–230)

W chwili śmierci Alaryela (Pierrota) Widmo Rusalki „wnika do mogiły, która zrasta się natychmiast” (jw. 230–231), Światło Indygowe gaśnie, Cienie Zmarłych zapadają się w swe groby. Mroki kryją ziemię.

W przetworzonym literacko obrazie *ouoborosa* ożywia Leśmian semantykę tego zwierzęcia, związaną z sakralnością świata podziemnego, wzmacniając ją dodatkowo symboliką koloru, wyrażoną poprzez zastosowanie, w odniesieniu do węża, stałego epitetu — złoty. Z sakralnym wymiarem czasu łączą Leśmianowskiego węża atrybuty — „złociste żądło” i „światło złociste” (jw. 230), które znika w momencie, kiedy wysłannik Zaświatów ginie w otchłani chthonicznej, wyobrażonej tu pod postacią zarośli porastających mogiłę. Wąż, jako obraz archetypowy, szczególnie dobrze nadaje się do przedstawienia porządku świata podziemnego — żyje

w miejscu mediacji: w jaskiniach, pieczarach, pod kamieniami<sup>29</sup>, posiada zdolność odradzania się w nowej postaci, zmieniając skórę lub zrastając się z kawałków, na które został pocięty. Z jednej strony, jest więc symbolem przewyciężenia śmierci; jednocześnie jednak jego śmieronosny jad i paraliżujący wzrok, którym obezwładnia swoją ofiarę, czyni z niego posłannika Tanatosa<sup>30</sup>. Na wyobrażenie kulturowe węża jako reprezentanta mrocznej Krainy Zmarłych miały wpływ obserwacje zwyczajów zwierzęcia — zimą węże wędrują do „wyraju”<sup>31</sup>, miejsca zimowego snu w zaświatach, gdzie, według tradycji wschodniosłowiańskiej, przebywają od dnia Podwyższenia Świętego Krzyża do początku wiosny; wracają po uderzeniu pierwszego wiosennego pioruna, tak jak rodząca się do życia natura.

Wraz z literacką transpozycją kultu *Pammetor Ge* wprowadza Leśmian typową dla misterii regeneracji waloryzację czasu i przestrzeni. Czasowi linearnemu, historycznemu, świeckiemu przeciwstawia pisarz czasowość kolistą, sakralną, powracającą w rytuale. Eksplorowana przez Leśmiana koncepcja czasu sakralnego wpisuje się w paradygmaty myślenia mitycznego: „Struktura odczucia czasu u człowieka pierwotnego ułatwia mu przekształcenie czasu świeckiego w czas sakralny” (Eliade 1993: 378). Istotą czasu magiczno-religijnego stanowią powtarzalność (repetycja scen i sekwencji symbolicznych stanowi główną zasadę konstrukcji Leśmianowskich baśni mimicznych) i wieczna terażniejszość („Rzecz dzieje się w owych intermediach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją” — Leśmian 1985: 174). Leśmianowskie zabiegi zmierzające do hierofanizacji czasu, otwieranie chronotopu baśni mimicznych na wieczność, „wielki czas”, *illud tempus*, eksploracja prapamięci, odnowa czasu poprzez rytuały, wykazują duże zbieżności z kategoryzującą czasu właściwą wyobraźni człowieka archaicznego (Eliade 1993: 385–386).

Leśmian nie ogranicza się do, zaczerpniętej z myślenia mitycznego, konstrukcji czasoprzestrzeni, ożywia też w swoich baśniach mimicznych ścieżki archetypowe inicjacyjnego scenariusza mitycznego, dokonując jego literackiej transpozycji. Scenariusz inicjacji składał się z trzech wielkich sekwencji: przygotowania, śmierci inicjacyjnej („trzeba przejść przez śmierć, by odnaleźć życie” — Vierre 1972: 36) i odrodzenia. Śmierć inicjacyjna, najbardziej dramatyczna część obrzędu, składała się z rytuału uśmiercenia (na który składały się: utrata świadomości prowokowana przez magiczne wywary<sup>32</sup>; wielodniowy bezruch; cisza — majestatu śmierci doświadcza się w milczeniu; zejście do Świata Podziemnego; hierogamia). Faza trzecia, kończąca inicjację — odrodzenie — oznacza „nową świadomość” (jw. 85), zmianę osobowości, sytuacji egzystencjalnej i ontologicznej. Rytuał inicjacyjny — doświadczenie *sacrum*, które dotąd było dla człowieka profanicznego niedostępne — wprowadza adepta w krąg czasu mitycznego, cyklicznego, a więc nieskończonego. Stając się „Bytem Mitycznym” (jw. 89), człowiek doświadcza nieśmiertelności. W misteriach inicjacyjnych adept umiera wyłącznie po to, aby otrzymać nowe życie. „Nową Świadomość” manifestuje najczęściej przez przyjęcie nowego imienia. Ryty archetypowego scenariusza regeneracyjnego znajdziemy, artystycznie przetworzone, w baśniach mimicznych Leśmiana, celem zabiegów artystycznych jest odnowa i odrodzenie mocy twórczych Pierrota (Alaryela). Poeta eksploruje typowe dla scenariusza

<sup>29</sup> Stąd też w wyobrażeniach mitologicznych wąż, jako uosobienie chaosu zagrażającego porządkowi kosmosu, lokowany bywa pod korzeniami *Drzewa Kosmicznego*, w samym centrum Wszechświata. W tradycyjnym *imago mundi* zamieszkuje jaskinię pod Górą Kosmiczną i jako taki bierze udział w hierogamii nieba i ziemi.

<sup>30</sup> Przedstawione tu symboliczne zdolności mediacyjne węża wynikają dodatkowo z faktu, że jako organizm biologiczny jest hybrydą — pełza po ziemi, potrafi jednak swobodnie pływać w wodzie, a wykluwa się z jaja jak ptak.

<sup>31</sup> Termin niezwykle ważny w twórczości Leśmiana; na temat wyraju — por.: Kowalski 1998: 585.

<sup>32</sup> W Eleusis pito *kykeon*.

mitycznego metody intensyfikacji *sacrum* — milczenie (w dramatach mimicznych jest to bezszumność: w akcie pierwszym Alaryel rzuca na podłogę pędzel i paletę wyjęte z rąk Chryzy, „rzucone przedmioty padają bezszumnie” — Leśmian 1985: 177; skrzyпка i smyk rzucone na ziemię „padają bezhałaśnie” — jw. 177; wielokrotnie pojawia się w utworach bezgłośny płacz, Chryza nasładowując Wiedźmę „chichocze bezgłośnie” — jw. 192), wejście w stan ekstazy, utraty świadomości (w dramatach mimicznych wykorzystuje Leśmian symbolikę wina), rytuał uśmiercenia (ukąszenie Alaryela przez Złotego Węża), hierogamię (miłosne spotkanie z Rusalką Leśną), zmianę imienia (Pierrot — Alaryel) i symbole nowego życia, wieńczące inicjację — symbolika roślinna; zaś w zakończeniu dramatów mimicznych będzie to symbolika blasku, którą Leśmian wieńczy scenę odrodzenia Alaryela jako artysty.

Modelowanie symboliczno-mityczne wykorzystane w konstrukcji dramatów przez Leśmiana powoduje, że Skrzypek „zmroczony” w początkowych scenach baśni mimicznych, po przemianie, odrodzony w planie wyobraźniowym, w scenach końcowych dramatu „gra w zachwyceniu, w obłądźcie, w zapomnieniu” (jw. 228), „gra na kłęczkach, nieprzytomnie, gra nienasyconie, oczami zaprzepaszczony w szatach wynikłej z grobu Rusalki” (jw. 227). Spętana dotąd moc twórcza przeobraża się w dźwięk zmartwychwstały, wydobywany przez Alaryela ze Skrzyпки Złotej; dźwięk tak potężny, że zwabione pieśnią z mogił powstają „Cienie Zmarłych” (jw. 227).

## BIBLIOGRAFIA

- Durand Gilbert** (1960). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: PUF.
- Durand Gilbert** (1964). *L'Imagination symbolique*. Paris: PUF.
- Durand Gilbert** (1979). *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Berg International.
- Durand Gilbert** (1989). *Beaux-arts et archétypes*. Paris: PUF. ISBN: 2130421741.
- Eliade Mircea** (1952). *Images et symboles*. Paris: Gallimard.
- Eliade Mircea** (1988). *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*. Przeł. Stanisław Tokarski. Warszawa: „PAX”. ISBN: 8321109187.
- Eliade Mircea** (1993). *Traktat o historii religii*. Przeł. Jan Wierusz-Kowalski. Łódź: Wyd. OPUS. ISBN: 9788370890070.
- Fazan Katarzyna** (2000). *Leśmianowskie epifanie sceniczne. O baśniach mimicznych*. W: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Red. Tomasz Cieślak i Barbara Stelmaszczuk. Kraków: Universitas. ISBN: 8370527388. S. 305–326.
- Forstner Dorothea** (1990). *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński. Warszawa: „PAX”. ISBN: 8321111696.
- Ignaczak Lidia** (2000). *Pauvre Pierrot! czyli o znaczeniu konwencji all'improvviso w baśni mimicznej „Pierrot i Kolombina”*. W: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Red. Tomasz Cieślak i Barbara Stelmaszczuk. Kraków: Universitas. ISBN: 8370527388. S. 344–351.
- Karwowska Marzena** (2008). *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*. Warszawa: Wydawnictwo Polonistyki UW. ISBN: 9788389663726.
- Kowalski Piotr** (1998). *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa — Wrocław: PWN. ISBN: 8301125616.
- Leeuw Gerardus van der** (1978). *Fenomenologia religii*. Przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Leśmian Bolesław** (1959). *Szkice literackie*. Wstęp i oprac. Jacek Trznadel. Warszawa: PIW.
- Leśmian Bolesław** (1985). *Skrzypek Opetany*. Oprac. Rochelle Stone. Warszawa: PIW. ISBN: 8306010736.
- Mattiussi Laurent** (2005). *Schème, type, archétype*. W: *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Red. Danièle Chauvin, André Siganos, Philippe Walter. Paris: Imago. S. 307–317.
- Ricoeur Paul** (1989). *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Przeł. Katarzyna Rosner. Warszawa: PIW. ISBN: 8306017021.

- Stone Rochelle Heller** (1985). *Wstęp*. W: Bolesław Leśmian. *Skrzypek Opętany*. Oprac. Rochelle Stone. Warszawa: PIW. ISBN: 8306010736. S. 9–15.
- Trznadel Jacek** (1964). *Twórczość Leśmiana. Próba przekroju*. Warszawa: PIW.
- Tuwim Julian** (1966). *Leśmian. W dziesięciolecie śmierci*. W: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*. Red. Zdzisław Jastrzębski. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie. S. 119–124.
- Tytkowska Anna** (2000). „Świadoma umowność” w dramatach Leśmiana. O baśniach mimicznych: „Pierrot i Kolombina” oraz „Skrzypek Opętany” W: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Red. Tomasz Cieślak i Barbara Stelmaszczyk. Kraków: Universitas. ISBN: 8370527388. S. 354–362.
- Vierne Simone** (1972). *Mytbe, roman, initiation*. Grenoble: PUG.
- Zarych Elżbieta** (2000). *Świat w „Skrzypku Opętanym”*. W: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Red. Tomasz Cieślak i Barbara Stelmaszczyk. Kraków: Universitas. ISBN: 8370527388. S. 327–341.

*Marzena Karwowska*

## MYTHICAL REPARTITION IN MIME DRAMAS BY BOLESŁAW LEŚMIAN

(Summary)

In this article texts of Bolesław Leśmian dramas entitled: *Pierrot i Kolombina* and *Skrzypek Opętany* have been analysed. The main objects of this article are as follows: problem of writer's block and his efforts in overcoming this crisis. Interpretation of Leśmian's dramas is methodologically refer to anthropological theory proposed in Gilbert Durand literary studies.

Symbolic mining, hidden in mentioned texts, have been taken under mythocritical interpretation. Additionally the following aspects were discussed: artistic palingenesis of archaic myths, valorisation of setting typical for mysteries of regeneration and literary actualisation of ritual scenario.

### KEYWORDS

Bolesław Leśmian; *Skrzypek Opętany*; *Pierrot i Kolombina*; mime drama; mythocritique; anthropology of literature; Gilbert Durand