

DOROTA
WOJDA*



0000-0001-8215-6831



Warkocz

Transgresje Leśmiana

Złoty splot iluzji i prawdy

„Płasz **złocisty**”, „tkanica żywa”, „sieć **złocisto**-płowa” – to warkocz w poezji Bolesława Leśmiana. Opisując go, twórca używa inwencyjnych tropów, ewokujących drogocenną wartość przez ornamentacje stylistyczne, a także zobrazowania blasku i kosztowności, wprowadzane słownictwem związanym ze światłem słonecznym i złotem. Figury te ukazują warkocz jako żywą istotę: „Na pierś jej wpełzał, na kark spadał biały, [...] / Szukał tych dłoni, które go czesały” (*Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*, P 127)¹ oraz jako splecioną, mającą zdolność ruchu materię: „**złotą** sieć warkocza zanurzyła w głębi” (*Głuchoniema*, P 46); „Nic tylko porusza się i **złoci**” (*Majka*, KP 472). Wyróżniam w cytatach słowa określające najcenniejszy kruszec, by unocznic jego częstą obecność w Leśmianowskich wizjach warkocza, przyciągającą uwagę do wartości samej w sobie, jaką może być splot kobiecych włosów², ale też autoteliczna poezja. O tym znaczeniu przekonuje

* Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Teorii Literatury, e-mail: dorota.wojda@uj.edu.pl.

¹ Pisma Bolesława Leśmiana cytuję wedle wydań oznaczonych skrótami: KP – *Klechdy polskie*, [w:] *Dzieła wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012; L – *Listy*, [w:] *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012; P – *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010; PS – *Przygody Sindbada Żeglarza*, [w:] *Dzieła wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*; SN – *Satyr i Nimfa*, [w:] *Dzieła wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*; Sz – *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.

² O kobiecych włosach jako fantazmacie erotycznym i szczególnej wartości w pisarstwie poety por. B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012, s. 297-306.

nasilenie funkcji poetyckiej w opisach „tkanicy żywej” (*Wiedźma*, KP 496) – formy „utkanej”, zintegrowanej tak jak mowa wiązana i tekst (*textus* to po łacinie „tkanina”, „splot”, a *texere*: „tkać”, „splatać”, „wić”)³. Miejsca, w których Leśmian pisze o warkoczach, cechują się tym, iż występuje w nich wątek przekraczania granic między różnymi światami i stanami istnienia: życiem a śmiercią, rozumem a fantazją, twórcą a jego sztuką. W ten sposób charakteryzuje poeta doznanie graniczne, poświadczane w dziełach scalających kreację z egzystencją:

Stąd czar ksiąg owych: są rzeczywiste nawet wtedy, gdy są fantastyczne. Fantazja bowiem nie jest tu frazesem lub sztuką, lecz jakoby czynem spotęgowanym [...], prawdą, która dostąpiła takiej ekstazy, że nie wymaga [...] umożliwień. [...] Nauczyć się ekstazy – nie można. [...] żadne wtajemniczenie ideowe nie obdarza wiedzą po temu niezbędną. Po ciemku i po omacku kroczy się ku słońcu – źródłu upojen niezbadanych i właściwie – bezimiennych (*Św. Franciszek z Asyżu*, Sz 463, 466)⁴.

Tak ujmując biografię świętego Franciszka i jego pochwałę istnienia z *Pieśni słonecznej*, Leśmian zapewne charakteryzował również własny ideał załamywania się opozycji między życiem a sztuką. Dominującemu przekonaniu, że poezja tego twórcy nie jest autobiograficzna, przeciwstawił Artur Sandauer opinię, iż ma ona taki wymiar, co trudno rozszyfrować na skutek zakamufłowania go mało realistycznymi motywami sadyzmu czy nekrofilii lub zamianą płci⁵. Tymczasem – jak dowodził krytyk – autor *Spojrzystości* wysnuwał poezję z prywatnego imaginarium, dla którego źródłowe były wątki „niebyłej dziewczyny” i „romansu z niebytem”. Rozpatrując je, Sandauer odwołał się do fenomenologicznej analizy wyobraźni Jeana-Paula Sartre’a, by dojść do wniosku, że Leśmian przydawał kreacjom fantazji pograniczny status:

³ Z perspektywy historycznoliterackiej dla poetyki Leśmiana istotna jest forma, jaką na przykład ma *Zołotorosypjuwiczność* Wasilija Kamińskiego, polegająca na zespalaniu różnych rdzeni (por. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Wielojęzyczność jako chwyt*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 50–51). Siergiej Awierincew uważa, iż kreacje te bliskie są „słowosplotom” (określenie Jana z Damaszku) – helleńskim złożeniom, obecnym też w literaturach słowiańskich – bo także podkreślają „cielesny, dotykalny kształt słowa”. Neologizmy Leśmiana łączą prawdę z iluzją, tak jak „«splecione» słowo greckiego poety [...] jest czczoną świętością [...] i zamierzoną sztuczką” S. Awierincew, (*Słowiańskie słowo a tradycja hellenizmu*, [w:] tegoż, *Na skrzyżowaniu literackich tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*, przeł., wstęp, noty biograficzne D. Ulicka, Warszawa 1988, s. 362, 365). Za zwrócenie uwagi na te konteksty dziękuję profesor Annie Czabanowskiej-Wróbel.

⁴ Podobnie sądzi Michel Foucault: „Transgresja jest gestem dotyczącym granicy: tu, w cienkiej linii objawia się błyskawica jej przejścia. [...]. Nadto ta gra posługuje się czymś więcej niż owe elementy: umieszcza je w niepewności, w natychmiast obalanych pewnikach, gdzie myśl wikła się szybko, kiedy próbuje je uchwycić. [...] Jest ona słonecznym przeciwieństwem satanicznej negacji” (M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, przeł. T. Komendant, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 51, 53).

⁵ Por. A. Sandauer, *Samobójstwo Mityrydatesa. Eseje*, Warszawa 1968, s. 13–39.

Ulepiona z tkanki snu dziewczyna to [...] usamodzielniający się akt wyobraźni, który [...] zatrzymał się w pół drogi na pograniczu wewnętrznej i zewnętrznej rzeczywistości. [...] Na paradoksalnym tym gruncie [Leśmian] buduje erotyczny mit „niebyłej dziewczyny”; na nim – ontologiczny mit „bytów niebyłych” [...], wyobraźnia kojarzy się u niego w stopniu rzadkim ze zdrowym rozsądkiem: pierwsza skłania go do tworzenia fantazmatów, drugi – do odsądzania ich od rzeczywistości⁶.

Diagnoza ta zawiera obserwacje kluczowe – jak sądzę – dla odczytania motywu warkocza z tekstów poety, z drugiej zaś strony prześledzenie wpisanej w ten wątek autorskiej sygnatury pozwala doprecyzować, na czym polega działanie Leśmianowskiej wyobraźni i na jakich zasadach łączy się ona z transgresją. Poprowadzę wywód tak, by rozpocząć od wskazania dominujących znaczeń mikrofigur stylistycznych z figurą warkocza, a następnie skomentuję większe całości literackie zawierające ten obraz. W interpretacjach przywołam konteksty gnostyckiej wizji związku między częściami a całością, pojęcie fantazji zarysowane przez Friedricha Schlegla oraz ideę *farmakonu* według Jacques’a Derridy. Choć filozofie te różnią się od siebie, wspólne jest dla nich, istotne w objaśnianiu fantazmatyki Leśmiana, zauważanie w świecie procesu, w którym stale zachodzi oscylacja między realnością a iluzją.

Właśnie taką wymowę – odsłaniającą migotliwą tożsamość prawdy i fikcji, stanu faktycznego i zapośredniczonego we śnie, w odbiciu tafli wodnej czy lustra⁷ – mają w utworach Leśmiana tropy stylistyczne z motywem warkocza. Nierzadko złożony obraz poetycki, obejmujący metaforę, łączy osobne zjawiska, tym bardziej podkreślając sens ścisłego splecenia form w całości bytu: „I nie odróżnić twoich warkoczy / Od brzoź, weśnionych w głębie jeziorne...” (*Niebo przyćmione*, P 14). Czasem ukazuje on zaś nie tyle „tkaninę życia”, ile niemoc zrozumienia jej – rozwikłania tajemnicy światła i złota przez mrok: „Jakże łatwo zwać szczęście [...] // Łatwiej, niż rozpleść złotą warkocza zawilość, / Niepojętą dla zmierzchów [...]” (*O zmierzchu*, P 17). Leśmianowskie teksty zawierają też jednak wizje prezentujące niemożność zespolenia rozproszonych części: „Warkocz jej turkotał w powietrzu niby tkanica żywa, która nie może swych włókien rozwianych pozbierać i w kształt jeden zgromadzić” (*Wiedźma*, KP 496). Paradoksalny status bytu odsłania się również w opisach z tej samej kreacji, gdzie warkocz, jak w *Ubóstwie miłości*, ewokuje zarazem wolność, niewolę i schronienie: „Od żaglowania różowe ramiona / Wplotła w warkocza **pozłociste** sieci”; „[...] okuta / W **złote** kajdany własnego warkocza!”; „Cała w warkocza **złocistej** ustroni!” (P 581, 585). Tu

⁶ Tamże, s. 20, 35.

⁷ Por. M. Głowiński, *Leśmian – sen*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 4: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 219–244; I. Opacki, „*Pośmiertna w głębi jezior maska*”, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 230–351; P. Coates, *Identyfikacja i nieidentyfikacja w twórczości Bolesława Leśmiana. Studium o tautologii, paradoksie i lustrze*, Wrocław 1973; P. Dybel, *Lacan i Leśmian – dwa zwierciadła*, [w:] tegoż, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 243–262.

oraz w innych lirykach złote włosy okazują się figurą poezji jako fenomenu pogranicznego – tworu fantazji o własnej dynamice, którego nie ma realnie, który jednak posiada moc sprawczą i wywołuje uczucia, jak uzmysławia to *Pan Błyszczczyński*:

Rzęsy miała dosyć złote, by rozwidnić blaskiem rzęs tych
 Dno zmyślonych jezior, gdzie mży śmierć zmyślona –
 Warkocz łatwo się płoszył, więc skrzydłami fal gęstych
 Wciąż uciekał i powracał na ramiona. [...]

Próżno szukam w jej warkoczach żdźbeł istnienia, snu okruszyn,
 Próżno chcę ugłaskać pozłocisty kędzierz!
 Tak mnie wzrusza ten niebyt, cudny niebyt dziewczuszn!...
 Bądź miłościw niebytowi... Wiem, że będziesz...

(*Pan Błyszczczyński*, P 454)

W eseistyce Leśmian ukazuje analogię między warkoczem a pieśnią i rytmem, które uważa za wyróżniki poezji oraz uniwersalne zasady bytu, podobne do kobiecego uczesania przez regularne splecenie części w całość. Harmonię taką wprowadza pisarz do prozy, mającej tu i teraz jednoczyć życie ze sztuką:

Odtwórzmy w sobie te zamarłe pieśni i poprzez śpiew spójrzmy na snopy zboża i na żuraw, i na chałupę, i na warkocz dziewczyny [...]. Żuraw poda głos chałupie, a chałupa porozumie się ze snopem zboża, a snop zboża spokrewni się z warkoczem dziewczyny.

Teraz właśnie dłoń nasza niechaj dotknie tego warkocza, a już go nie odróżni od pieśni, która go zaplotła lub rozplotła, i nic tej dłoni nie pozostanie, jak właśnie zaplatać go lub rozplatać, aby czynność pieśni w pieszczotę przeobrazić. I teraz właśnie niechaj [...] oczy przymkną się nagle, aby nie spłoszyć rytmu, który ciał dwoje wypełnił i pozwolił tym ciałom być tym, czym są naprawdę: narzędziami pieśni, uczestnikami rytmu powszechnego (*U źródeł rytmu*, Sz 54–55).

Poeta somatyzuje proces twórczy, samą literaturę i akt jej odbioru, co warkocz odpowiednio wyraża metaforą z powodu bliskiej styczności z ciałem, do którego jednak nie należy, pośrednicząc między „ja” a światem. Jako swoista kompozycja odrębnych pasm, równocześnie zaś zmysłowo-erotyczny fantazmat, warkocz demonstruje miłosny rytm świata i literatury, współbrzmienie różnych istot w jednym chórze. Niekiedy dziewczęce włosy mocniej łączy Leśmian z Erosem, ukazując w nich źródło rozkoszy, figurę seksualnego pożądania albo nawet perwersji: „Gdy twój warkocz, jak w słońcu wybujałe ziele, / Tchem rozwartych ogrodów mą duszę owionie, / Głowę twą, niby puchar, ujmuję w swe dłonie / I wargami w ślad dreszczu prowadzę po

ciele” ([Czasami mojej ślepej posłuszny ochocie...], P 202); „Żądze moje! Ta – spiekle rozchyliła usta, / Inna własnym warkoczem słodkim, jak rozpusta, / Chłoszczę piersi [...]” (*Sad*, P 48). W *Ogrodzie zaklętym* powraca porównanie warkocza do „ziela”, zyskującego własności czarodziejskie i mocą hiperboli tak bujnego, że aż tonie w nim cały świat. Połączenie warkoczy królowy z piekłem, opętaniem i nieskończonością ma szczególną wymowę, gdyż postać ta, wysnuta z marzeń i snów, jest upersonifikowaną poezją⁸:

Pod jednym drzewem niezbadanym,
Zaczarowanym, obłąkanym,
Gdzie każdy liść od marzeń kona,
Na wpół stworzona, wpół wyśniona,
Królowna cudna odpoczywa!
Z skroni jej warkocz wonny spływa [...]
Po wszystkich ścieżkach tak się ściele,
Jak czarodziejskie jakieś ziele [...]

I z jakich piekieł twe warkocze,
Po których drżący teraz krocze?
I mów mi, w jaką wiodą stronę
Warkocze twoje nieskończone –
Bo mnie na wiek, na wiek już cały
Warkocze twoje opętały!

(*Ogród zaklęty*, P 88)

Z perspektywy zarysowanej w tym utworze poezja nie jawi się jako esencja życia – co ukazywał szkic *U źródeł rytmu* – wręcz przeciwnie: to zwiedzenie rozumu i obiekt żądz prowadzącej do zatracenia tożsamości, może też do ostatecznej destrukcji. Taki przekaz wynika także z fragmentu *Przygód Sindbada Żeglarza*, który obrazuje napaść na bohaterów załogi Purpurowca, składającej się z kobiet-olbrzymek, o symbolicznych, stale podkreślanych atrybutach: „warkocze ich są purpurowe”; „płoną nasze warkocze szkarłatne. Zaplatajmy je co prędzej”; „już zaplotły swe warkocze” (PS 195–197). W tej wizji powraca, częste w pisarstwie Leśmiana, skojarzenie warkoczy z węzami, słanymi tutaj w spojrzeniach kobiet na zgubę mężczyzn. Co znamienne, węże określają te same tropy, którymi charakteryzuje twórca *Przemian* splecione włosy oraz poezję – były to „tysiące złotych smug”, „ruchliwe i lotne”, „jarczyły się w ciemnościach” (PS 197). Porażające taką bronią kobiety-olbrzymki

⁸ Inaczej odczytuje ten liryk Anna Czabanowska-Wróbel: „nieskończone warkocze oplatają ów *hortus conclusus*, [...] świat fantazji [...]. Równocześnie królowna, jak dziewczyna z *Pana Błyszczczyńskiego*, nie jest personifikacją poezji. To wieloznaczny symbol [...] wszystkiego, co i w sztuce, i w psychice ludzkiej najcenniejsze” (A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, [w:] *też*, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 203).

zabierają mężczyzn do niewoli, by sprzedać ich czarownikom na zaklętej wyspie. Opowieść o Purpurowcu uznać można za przekaz autotematyczny, gdyż prezentuje on, jak działa i do czego prowadzi piękno fantazji, której „pozłociste sieci” okazują się pułapką i zniewoleniem.

W *Przygodach...* znajdują się też jednak inne zobrazowania sztuki poetyckiej, symbolizowanej figurą warkocza i równoznacznej z transgresją, przejściem z jednego stanu w drugi, od życia do śmierci, a zarazem od poezji do prozy. Królowy Sermina i Urgela ocalają Sindbada miłością i magią, posiadając graniczny, paradoksalny status – pierwsza istnieje tak intensywnie, że spala się w przyspieszonym rytmie swego serca, druga to zaś senne marzenie na tyle realne, że dźwięki jej lutni słychać na jawie⁹. Giną one bezpowrotnie, co w ten sposób opisuje Leśmian: „Warkocze jej, olbrzymie, złote warkocze, skręcały się kurczowo, jak w ogniu, chociaż ognia nie było widać”; „dłonie Stelli nie mogąc rozszarpać zbyt nikłych i niepochwytnych warkoczy, ześliźnięły się na piersi wróżki i wpiły się w jej widmowe, niepochwytne ciało, które było tylko snem złąknionym” (*PS* 97, 164). Poetycką iluzję unicestwienia prozaiczna rzeczywistość, choć właśnie dzięki tej ułudzie – snom i czarom symbolizowanym „złotą siecią” warkoczy, świat przemieniał się, piękniał i uwalniał od zła.

Farmakon i magia Alkmeny

Zestawione ze sobą metaliterackie narracje z *Przygód Sindbada Żeglarza* ukazują, że w imaginacyjnej poezji tkwi sprzeczność, stanowi ona bowiem zagrożenie dla rzeczywistości, obezwładnia mirażami, zarazem jednak wprowadza życie w zamaryły bez marzeń świat. Warkocz jest figurą tej sztuki pozorów, ale również wglądu w antynomiczność istnienia, w którym prawda splata się z iluzją. Ponadto symbolizuje on przenikanie czy zderzanie opozycyjnych wymiarów bytu – gdy żywioł fantazji, jak w przygodzie z Purpurowcem, wdiera się w zwykłe środowisko lub odwrotnie, jak w historiach Serminy i Urgeli, kiedy przyziemne instynkty zapanowują nad poezją i magią, żeby je zniszczyć. Takie odczytanie Leśmianowskich paradoksów koresponduje z tezą Sandauera, iż twórczość poety i w ogóle sztuka nowoczesna broni się przed unicestwieniem, nasilając to, co jej zagraża: „By się na toksyczne działanie ironii znieczulić, musiała doży jej potęgować – niczym ów Mityrydates, który przez zażywanie w coraz to większych dawkach trucizny uodpornił

⁹ Maria Podraza-Kwiatkowska włącza Urgelę do bytów intencjonalnych, symbolizujących w modernizmie kwestie ontologiczne. Zauważa ponadto, że autor takiej kreacji podkreśla różnicę między nią a rzeczywistością, a zarazem nakłania czytelnika, by przyjął jej istnienie; występuje on „w roli *metteur en scène*, iluzjonisty, prestidigitatora” (M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 351, 355). Z kolei Bogusław Grodzki, tytułując podrozdział swojej książki *Urgela, czyli sen transgresyjny*, odnotowuje, iż bohaterka *Przygód...* to „poetycki wzorzec Leśmianowskiej d z i e w c z y n y, [...] jawi się ona jako postać niematerialna, pozostająca na granicy światów” (B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, s. 271).

się na otrucie”¹⁰. Ironia, rozumiana przez krytyka, za Friedrichem Schleglem, jako samolikwidacja i samostworzenie, realizuje się w kreacjach Leśmiana w taki sposób, że negują one siebie (warkocze z historii o Purpurowcu), by dokonać afirmacji (warkocze Serminy i Urgeli). Przykłady tej ironicznej formy dostrzegł Sandauer właśnie w *Przygodach Sindbada Żeglarza* czy w liryku *Sen wiejski*:

Śniący – wiedząc, że to sen tylko – czyni wysiłek, by go „przymusić do trwania” i by „wkroczyć we własną opowieść”, czyli przenieść ją do rzeczywistości. Śniące się dziewczęta – wiedząc, że są snem tylko – [...] są właśnie w trakcie uniezależniania się od swego twórcy. [...] obie strony – umieszczone na dwu platformach bytu, podmiotowej i przedmiotowej – usiłują ją zredukować do jednej, przedrzeć się do siebie [...]. Czujemy wzajemny ich wysiłek przebicia dzielącej je przegrody ontologicznej, widzimy dokonującą się i dokonać nie mogący proces inkarnacji¹¹.

Tę diagnozę poetyki negatywno-kreacyjnej uznał Erazm Kuźma za wyprzedzającą ujęcie *farmakon*u Derridy¹², w którym filozof nawiązuje do Platońskiej wykładni pisma, by twierdzić, iż owo zapośredniczenie mowy podtrzymuje rzeczywistość w istnieniu, ale zarazem ją niszczy (*farmakon* gr. – „lek”, „trucizna”). Tak samo jak wszelkie formy iluzji, w tym kreacje mimetyczne, pismo podaje złudzenia za prawdę, gdyż „naśladuje, znaczy, przedstawia – pod nieobecność rzeczy samej, którą zdaje się odtwarzać, i bez psychicznego czy pamięciowego ożywienia”¹³. Derrida przypomina też jednak myślenie Gorgiasza z *Pochwały Heleny*, że nie tyle pismo, ile słowo i byt stanowią *farmakon*: „należałoby tutaj mówić o «irracjonalności» żywego *logosu*, o jego wróżebnej władzy, unieruchamiającej sile przyciągania, alchemicznym przeobrażeniu, które upodabnia go do czarnoksięstwa i magii”¹⁴. Jak twierdził grecki filozof, „Natchnione czary bogów za pomocą słów sprowadzają przyjemność i oddalają żalobę. Tworząc wszak jedno z tym, co myśli dusza, czarodziejska moc uwodzi ją, zjednuje sobie i odmienia”¹⁵. Podobną do tej oceny refleksję wyraża Leśmian, gdy przeciwstawia *logosowi*, jako bliższy prawdzie istnienia, *melos* (Sermina śpiewa, Urgela zaś gra na lutni), by podkreślać, że w kształcie słownym poezja zawsze staje się pozorem, uobecnia

¹⁰ A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*, s. 141–142.

¹¹ Tamże, s. 187–188.

¹² Por. E. Kuźma, *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasiak, Warszawa 1995, s. 51.

¹³ J. Derrida, *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, [w:] tegoż, *Pismo filozofii*, wybór i przedm. B. Banasiak, Kraków 1993, s. 63.

¹⁴ Tamże, s. 63.

¹⁵ *La Revue de Poésie, Gorgias, Éloge d'Hélène*, traduct. M. Deguy, „La Parole dite” 1964, n° 90, s. 47, cyt. za: tamże, s. 68. Polski przekład: Gorgiasz, *Pochwała Heleny*, przeł. i wstęp K. Tużczyńska-Maciejewska, „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 3, s. 123.

widma rzeczy, a nie realny świat¹⁶. Pisarz rozwija ten wątek w poemacie *Niedopita czara*:

O! wszyscy o tym wiedzą aniołowie,
 Jak trudno duszę wypowiedzieć w słowie!
 O! niewysłowień weselna żalobo!
 Myśmy, nie mówiąc, rozmawiali z sobą... [...]
 Słońce do twego złotego warkocza
 Dolało złota, aż zwizjonowany
 Olśnieniem światła, zdał się przedłużeniem
 Marzeń, we śniącej utajonych głowie!...

(*Niedopita czara*, P 606)

Utopia pozakodowej komunikacji spełnia się tutaj tak, że słońce, znak najwyższej wartości, jawi się pod postacią olśniewającego blasku kamieni szlachetnych i złota, jako „światła dreszcze, / Łzy, bezcielesne podobne opalom, / **Złote** trójkąty i węzły, i pęta” (P 606). W ten sam sposób toczy się między kochankami rozmowa bez słów – ich dusze dokonują ekspresji przez emanację, łącząc się ze światłem słonecznym w jednej wizji, mimo że pozasłownej, też jednak będącej iluzją i czarem poetyckim. Zjawiskowy staje się warkocz, w dwójnasób cenny, gdyż złote włosy wzbogaca złoto słońca, co czyni go podobnym do alchemicznego tygla, gdzie wytapia się *materia prima*. Intensyfikacja wartości okazuje się więc tożsama z nasileniem wizji oraz objawieniem snów i marzeń, w którym warkocz jest formą mediumiczną, zdolną wyrazić i urzeczywistnić w sobie fantazje zyskujące wiecznotrwały byt: „nieskończone sploty [...] / Rosną, jak bluszcze, bo nikt im nie wzbrania, / Nieobcinanym od chwili skonania...” (P 605).

Leśmian aktualizuje symbolikę włosów jako pośrednika między duszą a światem oraz umiejscowienia siły połączonej z energią słoneczną, odpowiadającą za stworzenie i odradzanie się Kosmosu: „długie włosy kojarzono często z promieniami słonecznymi, dlatego w ikonografii greckiej głowę Heliosa, boga słońca, przedstawiano jako otoczoną promieniami sprawiającymi wrażenie złotych włosów”¹⁷. Charakter solarny mają często rytualne gesty „zamykania” (splatanie, przedzenie, spinanie) i „otwierania” (rozplatanie, prucie, rozpinanie), mające zatrzymać albo wywołać przemianę jednego stanu w drugi. W związku z tym „najbardziej uniwersalną czynnością apotropaiczną, wykorzystującą magiczne właściwości związywania

¹⁶ W liryku *Rozmowa ciała mówi do duszy*: „Milcz! Nie mówi się prawdy, lecz bez słów się śpiewa. / Kłamie ten, co zna słowa, a nut nie pamięta” (P 213). Tak pisze o tych wersach Andrzej Zawadzki: „to nie język, co podkreślone jest przez wątki milczenia, kłamliwości słowa, bezsłownej pieśni – lecz taniec i muzyka umożliwiają tu poznanie w [...] akcie transgresji” (A. Zawadzki, „Poeci [...] nie chcą, nie śmieją już tańczyć” – metafora tańca w twórczości Leśmiana, [w:] tegoż, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2010, s. 349).

¹⁷ K. Banek, *Opowieść o włosach. Zwyczaje – rytuały – symbolika*, Warszawa 2010, s. 72.

i rozwiązywania, było wytyczanie granicy”¹⁸. Takie wyjaśnienie obrzędów przejścia, sformułowane przez Arnolda van Gennepa i odniesione do magii Alkmeny¹⁹ przez Ludwika Stommę, przekonuje, iż Leśmianowskie wizje warkocza symbolizują transgresję:

By zmienić stan x [...] – co staje się za pośrednictwem obrzędu – na stan y [...], trzeba najpierw wyjść (co wiąże się z całą procedurą magiczno-rytualną) z początkowego stanu [...], następnie poddać się zespolowi obrzędowemu okresu przejścia, by wreszcie zostać magicznie zamkniętym w nowym stanie [...]. Do jakiej kategorii przypisać należy przestrzeń samej między, granicy wsi, progę? [...] Granice są eksterytorialne, tj. obiekty tej kategorii należą do obu rozdzielanych szeregów transformacji [...] i jednocześnie nie należą do żadnego z nich²⁰.

W poemacie *Niedopita czara* przekraczanie granic demonstrują opisy wbiegania do „mrocznej głębin”, przyciągania przez „Otchłannej wody magnetyzm tęczy” czy lotu „w dal”, gdzie Bóg „w wiecznym wyda się rozpędzie / Mgłą” (P 604, 609, 614). Niespełniony w miłości bohater jednak nie doświadcza ekstazy, tylko stale wspomina jej możliwość bądź marzy o niej, więc nie powraca do wcześniejszego stanu ani też nie przechodzi w inną sytuację, pozostając istotą graniczną. Wizje bezpośredniej obecności: komunii dusz, zjednoczenia złota warkocza ze złotem słońca, okazują się złudzeniami, które poezja „naśladuje, znaczy, przedstawia – p o d n i e o b e c n o ś ć r z e c z y s a m e j”²¹. Stąd podkreślanie iluzoryczności doznań: „miłość nasza jest odwieczną Marą”, „widma”, „cienie”, „rzeka marzeń”, „sen we śnie” (P 605–612). Z takiej serii metafor wyłania się obraz miłości i poezji jako *farmakonu* – to zjawiska fantastyczne, lecz podające się za prawdę. O źródłowej dla nich mocy, stwarzającej świat, pisze Leśmian: „nicość złota krew słońca wysysa”; „słońce, bóg przybity / Do nieba” (P 607, 608).

Istoty transgresywne

Wiele wątków łączy *Niedopitą czarę* z wierszy rozproszonych, napisaną w 1902 roku, z późniejszą o dziewięć lat *Nieznaną podróżą Sindbada-Żeglarza*, gdzie warkocz to atrybut czarodziejki symbolizującej przemianę – za dnia „złocistowłose”, a w nocy ozdobionej „kruczym spletem” (P 113)²². Stanie

¹⁸ P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa-Wrocław 1998, s. 637.

¹⁹ Mit Alkmeny opowiada o gestach magicznych wykonywanych przez Herę, by opóźnić narodziny Heraklesa. Zob. L. Stomma, *Magia Alkmeny*, „Etnografia Polska” 1976, z. 1, s. 99–101.

²⁰ Tamże, s. 102, 107.

²¹ J. Derrida, *Farmakon*, s. 63.

²² Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Leopold Staff i Bolesław Leśmian, czyli o dwóch poematach tercyną*, [w:] *Poetyka. Polityka. Retoryka*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006, s. 251–252. Lidia Wiśniewska podkreśla „dwoistość tak charakterystycznego dla dziewczyny powiązania

się on poniekąd odrębnym bohaterem literackim, do czego prowadzą inkrustujące poemat antycypacje: „I w tył warkoczem wstrząsnęła, jak żmiją”; „I odgarniała natrętnych warkoczy, / Ażeby przydać uwagi żalobie”; „I wyrzuciła z warkoczów ukrycia / Dłonie, jak z nagle rozdwojonej szaty” (P 109, 111, 112). Tak jak w *Niedopitej czarze*, obecne są tu motywy solarne, pozasłowna komunikacja oraz wizja warkocza, który urzeczywistnia fantazję:

Więc zrozumiałem, że ją traf słoneczny
Stworzył i ciała białośnieżną ciszę
Rozśpiewał nagle w purpury zgiełk wieczny - [...]

Od stóp do głowy - pieśń bez słów szeregu...

Jak gdyby tańcem zakłócone ciało,
Że mu ciężyla słów żmudna osłona,
Samym słów brakiem - swą nagość śpiewało!...; [...]

Jej warkocz, spadły pół-wężem na trawę,
Zdał się zuchwałym, bujnym przedłużeniem
Ukrytej myśli na kark biały - w jawę

(*Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*, P 110, 115-116, 122)

Dopisując ten apokryf do *Księgi tysiąca i jednej nocy* niedługo wcześniej, zanim stworzył *Przygody Sindbada Żeglarza*, Leśmian również i tutaj wprowadził prywatną fantazmatykę, w której - jak w historiach o Urgeli czy Majce z *Klechd polskich* - czarująca warkoczami bohaterka uosabia poezję i przegrywa rywalizację o ukochanego z dziewczyną personifikującą prozaiczność. Mocą swej magii ucieleśnia ona wszystko, z czym się styka, w szczególności zmienia imaginację w rzeczywistość, jest więc istotą transgresywną; jak mówi sama o sobie: „W polu mi - polno, a w lesie mi - leśno, / Dość mi wbiec w gęstwę, by stać się tam drzewną” (P 114). Dlatego ponosi ona śmierć, gdy Sindbad zaczyna tego pragnąć, unicestwiając najpierw złocistą naturę dziewczyny: „I po warkoczu **złoty**m niepochwytne / Dreszcze przebiegły - i także pociemniał! / - «O, spójrz - szepnęła - jak ja czarno kwitnę...»” (P 123). Takie przedstawienie poezji ma wiele wspólnego z jej charakterystykami z innych utworów Leśmiana: to absolutna wartość pokrewna słońcu i złotu, przemiana, zespolenie sprzeczności, „pieśń bez słów” (o czym będę pisać dalej) oraz przedziwny splot fantazji i realności, w którym - niby w mnogich zwierciadłach - poezja odbija rzeczywistość,

złota (światło słoneczne, dzienne, symbolizujące życie) i mroku (czerni nocy lub śmierci)” (L. Wiśniewska, *Znane i nieznanne przygody Sindbada-Żeglarza i Każdego*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 188).

zwielokrotnia ją i przeobraża, kreując świat zwracający się przeciwko niej²³. Jak w Schleglowskim ujęciu ironii, owa samolikwidacja prowadzi do samostworzenia, co dokonuje się w *Nieznanej podróży...* w kulminacyjnej scenie z motywem warkocza:

Ten – rósł po śmierci, dłużył się i szerzył,
Spóźniony w zgonie – rozumiał się cały,
Jakby w swej pani zgon jeszcze nie wierzył.

Na pierś jej wpełzał, na kark spadał biały,
W czarnych kędziorach szept skargi przytłumiał,
Szukał tych dłoni, które go cesały...

Znalazł je wreszcie – i wszystko zrozumiał.
I, węsząc bezwład śmiertelnej drzemoty,
Zwikłał się w sobie i tak zanieszumiął.

Wówczas mu chyba pozgonne zaloty
Kazały zmarłą przystroić w żałobie,
Bo się **odzłocił** nagle – żywiec **złoty!**...

Kto mu przywrócił ten dar? Czy sam sobie?
Czy chciał, by zmarła w sen nie byle jaki
Szła po dawnemu, we wszystkiej ozdobie?

A może ona sama skroś orszaki
Cieniów, pośmiertnym skupionych kuligiem,
Złote mi zowąd podawała znaki?...

(*Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*, P 127)

„Żywiec **złoty**” przypomina inne zanimizowane kreacje Leśmiana – warkocz Majki: „u stóp mu się uklada i łąsi się i waruje, jak ten pies wierny” (*Majka*, KP 473) albo zmrocze: „gdy ty białą dłonią głaszczesz je po grzbiecie, / Ono, mrużąc, do stóp twych korzy się i łąsi” [Wyszło z boru ślepawe, zjesieniałe zmrocze...], P 201. Istoty owe lgną do człowieka niby oswojone zwierzęta, choć są niesamowitymi, budzącymi niepokój tworam fantazji. W *Nieznanej podróży...* splecione włosy na powrót emanują witalną mocą, poruszają się, a nawet posługują zmysłami, kiedy pieszczą i ozdabiają „baśni królownę” (P 118). Obraz ów

²³ Na zwierciadlaność *Nieznanej podróży...* zwracano uwagę, jednak nie w kontekście metaliterackim, ale w związku z motywem odbicia, z relacjami łączącymi bohaterów czy z oniryczną formą poematu. Por. A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 167; I. Opacki, „Pośmiertna w głębi jezior maska”, s. 271–272; L. Wiśniewska, *Znane i nieznanne przygody Sindbada-Żeglarza i Każdego*, s. 182, 185; B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, s. 199.

można odczytywać na różne sposoby²⁴, tak między innymi, że warkocz przetrwał śmierć emanującej z dziewczyny poezji, gdyż stanowi jej esencję, najpełniejsze wcielenie, symbolizujące wiekuiste życie. Czy jest ono pozorne, czy autentyczne, tego Leśmian nie mówi, pozostawiając tekst i naturę twórczości – jako zespolenia fantazji z rzeczywistością – nierozstrzygalnymi.

Paradoks ten ukazuje także wiersz *Głuchoniema*, gdzie „śpiewaczka bezgłośna, lira bez lirnika” personifikuje pozasłowną sztukę poetycką, jawiąc się w aurze iluzji: „Nikt nie zna jej nazwiska ni snu, co ją stworzył”; „We wsi naszej niezemskie bywają wieczory, / Gdy zorza świat przemienia w sen o snach nietrwały” (*Głuchoniema*, P 46). A jednak tej wyimaginowanej postaci dana zostaje transgresja:

Tam stanęła, jak człowiek, co nie słysząc, słucha –
I złotą sieć warkocza zanurzyła w głębi.
Rybaczka! chciała może złowić sen gołębi,
Który własnym jej głosem na dnie rzeki grucha!

Albo może pragnęła ta łowczyni śmiała
Chwycić własne odbicie w sieć złocisto-płową,
Myśląc, że ono, ludzką obdarzone mową,
Opowie ludziom wszystko, o czym wciąż milczała!

Nagle strząsnęła sploty. Ognie zórz ją złocą,
Jak światłość wiekuista, przyćmiona i senna...
Obca sobie i światu, między dniem a nocą
Nad bezimienną rzeką stoi bezimienna...

(*Głuchoniema*, P 46–47)

Przedstawił tu Leśmian sytuację, w której problematyczne nie jest wykreowanie „pieśni bez słów” (*Słowa do pieśni bez słów*, P 444) – istnieje ona bowiem w duszy dziewczyny – ale trudność stanowi przekazanie jej innym pod nieobecność języka czy w ogóle głosu²⁵. Skrytą poezję pragnie się uobecnić w mowie, tak jak gnostycka pełnia wymagała emanacji w materię, by powstał świat, chociaż oznaczało to jej rozproszenie. I tak jak materia,

²⁴ W interpretacji Bogusława Grodzkiego „Widok wijących się czarnych splotów przypominających powolne hipnotyzujące ruchy węża zdaje się symbolizować nieokiełznaną zmysłowość, grę ciemnych instynktów dobywających się z mrocznej sfery *id*” (B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, s. 205, por. też s. 300–302).

²⁵ Jak zauważa Michał Głowiński, idea „pieśni bez słów” „w formie jeszcze nie wykrytalizowanej pojawia się w *Głuchoniemiej*, wierszu zbudowanym konsekwentnie na przeciwstawieniu niemoty i śpiewu [...]. Tutaj przeciwstawienie dążenia do ekspresji i niemożności jej wyartykułowania ujęte zostało – by tak powiedzieć – w metaforze fizjologicznej. W wierszach późniejszych przeciwstawienie to stanie się przeciwstawieniem pieśni i słowa, pieśni i mowy” (M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, s. 57).

warkocz zachowuje w sobie poblask pierwotnej światłości, stając się „złotą siecią” – wedle słów z *Niedopitej czary* – „przedłużeniem / Marzeń, we śniącej utajonych głowie” (P 606). Gnostyckim tropem wydaje się w tym liryku nie tylko wizja uzewnętrzniania hermetycznej istoty oraz trwania śladów tej całości we fragmentach, ale też opis ekstatycznej iluminacji relacjonowanej przez gnostyków:

W duchowej ekstazie, która ma być doświadczeniem bezpośredniej obecności akosmicznej esencji, stapiają się uniestwienie i deifikacja osoby. W kontekście gnostyckim tym przemieniającym człowieka doświadczeniem twarzą w twarz jest *gnosis*, w najbardziej podniosłym, a zarazem w najbardziej paradoksalnym sensie tego słowa – jest to bowiem poznanie tego, co niepoznawalne. [...], gdzie byt wiedzącego zlewa się z bytem jego przedmiotu [...]. Według świadectwa literatury mistycznej jednoczy ono pustkę i pełnię. Jego światło oświeca i oslepia. [...] Wolno nam nazwać je antycypacją śmierci – jako że faktycznie jest ono często opisywane przy pomocy metafor umierania²⁶.

Taką chyba transgresję przedstawia zakończenie wiersza – bohaterka „złoci” się „ogniami zórz”, jakby została namaszczone, uświęcona boskim światłem, zresztą poeta używa dalej sakralizującego tropu, porównując dziewczynę do wiekuiwej światłości. Przez takie obrazowanie dochodzi do „złania się” złota warkocza ze złotem gasnącego słońca – iskry ukrytego w materii blasku powracają niejako do swego źródła. „Pustce i pełni” ekstazy iluminacji, na jakie wskazuje Hans Jonas, odpowiadają w utworze Leśmiana paradoksy bytu granicznego, spomiędzy życia i śmierci. Słońce pogrąża się w mroku, więc opromieniona nim postać jest „jak światłość wiekuiwa”, ale „przyćmiona i senna”, nie należy ani do siebie, ani do świata oraz ani do dnia, ani do nocy. Ponadto negatywna treść doświadczenia transgresyjnego, wynikająca z jego niewyraźności, przejawia się w słowach „Trudno dać imię temu, co w dalekość płynie...” (P 46) oraz w nazwaniu dziewczyny i rzeki, w której poszukiwała ona poznania – „beziemiennymi”²⁷. Wpatrująca się w głębinę „rybaczka” przekracza barierę dzielącą różne sfery bytu, ale i sama uosabia granicę, a „obiekty tej kategorii należą do obu rozdzielanych szeregów transformacji [...] i jednocześnie nie należą do żadnego z nich”²⁸.

²⁶ H. Jonas, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 300–301, 302.

²⁷ Anna Sobieska zwraca uwagę na częste pojawianie się w poezji Leśmiana kobiet beziemiennych, przypominających Piękną Damę ze sztuki symbolizmu rosyjskiego, nazywaną – ze względu na ukrycie jej imienia – „świętą Sofią” albo „Wszeczhednością”. Badaczka dopatruje się związków między tymi postaciami a gnostycyzmem i prawosławiem, o których świadczy mediumiczność kobiecych person. Zauważa ponadto: „Kobieta, która jest i której zarazem nie ma, [...] prowadzi do najgłębiej frapującego symbolizmu pytania o granice dzielące prawdę istnienia od pozoru” (zob. A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005, s. 307, cyt. s. 320).

²⁸ L. Stomma, *Magia Alkmeny*, s. 107.

Własności, jakimi odznacza się Leśmianowska bohaterka, ma też jej warkocz, podobny do instrumentu opisywanego przez twórcę w innych miejscach. Każdorazowo chodzi o narzędzie do „połowu” poezji – w eseju „złota wędka” wylawiać ma „szczegół żywy”, nasycający sobą treść wiersza (Aleksander Szczęśny: „To, co się stało”, Sz 368), w liryku *Z wędką* zdobycze to „gwiazda nowa”, „piosnka tajemnicza” lub „nieznane jakieś słowo” (P 571), a „głuchoniema” pragnęła pewnie „złotą siecią warkocza” wylowić „sen gołębi”, obdarzony jej głosem albo „własne odbicie”, zdolne do ekspresji. W tych metaliterackich tekstach aktywność twórcza skierowana zostaje w domeny pozapodmiotowe, przy czym komplikuje to wiersz o „śpiewaczce bezgłośniej”, poezja już tu bowiem wewnątrz duszy istnieje, warkocz zaś, jej emanacja, złowić ma w „złotą sieć” fenomeny snu czy odbicia, a w nich – medium języka. Paradoks polega tutaj na tym, iż bezgłosną pieśń oraz ekstatyczne doznanie ujmuje w słowa Leśmian, a poza nim należący do świata przedstawionego narrator, który wyznaje, że zamierzał uśmiercić dziewczynę, by wydobyć z niej poezję i samemu stać się artystą:

Ja – chciałem być jej śmiercią, aby w jej milczeniu
Znaleźć strunę, na której Bóg dłonie położył.

Myślałem, że gdy w złotym wieczności obłądzie
Garścią ziemi uderzę w niemą pierś dziewczyny,
Pierś ta dumką łabędzią zahuczy w doliny
I zbudzi na jeziorach uśpione łabędzie!...

(*Głuchoniema*, P 46)

Okazuje się więc, że w liryku tym autor *W nicość śniącej się drogi* przedstawił nie jedno poetyckie narzędzie, ale cały ich szereg: pierwszy twórca, Bóg, porusza strunę w duszy głuchoniemej, na niej chce bezskutecznie zagrać persona liryczna, dziewczyna używa zaś warkocza jako sieci do pozyskania dźwięków dla swej niemej pieśni, i to wszystko wygrywa Leśmian, by ukazać dokonaną transgresję, a zarazem niemożność znalezienia dla niej środków wyrazu. Dzieje się w tej kreacji literackiej tak, jakby każde z mediów poezji osiągnąć miało spełnienie – coś więcej niż ekspresję, bo przemianę rzeczywistości, wyrwanie jej ze snu – ale wszystkie chybiamy celu. Równolegle w planie gnoseologicznym duszę olśniewa poznanie („ogień zór ją złocą”), lecz może być ono piękną i chwilową iluzją („zorza świat przemienia w sen o snach nietrwały”). Drugie z tych znaczeń uwypukla ironia, z jaką narrator mówi o intencjach głuchoniemej: „chciała może złowić sen gołębi, / Który własnym jej głosem na dnie rzeki grucha! // Albo może pragnęła ta łowczyni śmiała / Chwycić własne odbicie w sieć złocisto-płową”. Zachodzi dysproporcja między pochwałą bohaterki za wolę czynu a fantasmagoriami czy nawet absurdami, wedle których nierealne zjawiska można pochwyć

i wyzyskać do kreacji języka, w szczególności mowy poetyckiej. A przecież z tych właśnie zjawisk wysnuwa Leśmian poezję. Oznacza to, że ironia podmiotu lirycznego staje się autoironią pisarza dokonującego deziluzji własnych dzieł, jednocześnie zaś afirmującego je przez negację w aktach samolikwidacji i samostworzenia.

Wielopiętrowa ironia z wczesnego wiersza, w późniejszych tekstach jeszcze bardziej komplikowana, zgadza się z definicją tej figury podaną przez Leśmiana w szkicu poświęconym nowelistyce Leona Choromańskiego, gdzie czytamy, że „Jest ona narażeniem się na napaść czyhającej zewsząd nicości w celu wytrzymania tej napaści, ażeby tym sposobem raz jeszcze *ab absurdo* potwierdzić wartość życia” (Sz 415). Zgodność ta wynika stąd, że twórca powtarza – zgodnie z dynamiką permanentnej parabazy – gest zanegowania kreacji literackiej oraz realnego świata jako zwodniczych pozorów, by w następnym geście odkrywać w nich artystyczną i egzystencjalną prawdę. Przemieszczaniu się między tymi biegunami nadaje pisarz formę procesu mogącego trwać w nieskończoność, bez uznania za właściwą którejkolwiek ze stron, co oznacza, że Leśmianowska transgresja jest ciągłym krążeniem od nicości do życia, i z powrotem. „Złota sieć warkocza” raz narzuca wyobraźni „wspomnienia o rzeczach, które nie istniały”, a raz porusza w niej „strunę, na której Bóg dłonie położył”.

Ironiczna gnoza

Do podobnych ustaleń prowadzi lektura najczęściej przez badaczy komentowanej wizji warkocza z pisarstwa Leśmiana – obrazu dusiołka z *Majki*, zawartej w *Klechdach polskich*. Analizując tę prozę w kontekście folklorystycznym, Lidia Ligęza odnotowuje, że motyw ów „jest oryginalnym pomysłem poety, nawiązującym do rozlicznych form «stracha»”²⁹. Nina Taylor zastanawia się zaś, „Czy chodzi o poślizgnięcie freudowskie lub substytucję, o metonimię skojarzeniową, seksualną *pars pro toto*?”³⁰ Z kolei Beata Wałęciuk-Dejneka pisze, iż występuje tu „«złota konwencja» – złocisty warkocz rusalki – która w folklorze wskazywała na sytuację niecodzienną, sygnalizującą transcendentny wymiar zdarzenia”³¹. Takich między innymi tropów użył poeta w opisach warkocza: „opadł na pszenicę, gromadząc się na jej powierzchni we **złote** wzgórze”; „nie chce się tym **złociuchom** tak prędko rozstawać ze sobą”; „pusząc się i **złocąc** od pośpiechu”; „płąc i popłoch **złocisty**”; „brzemie **złote**” (KP 453–481). Rzadkie są wśród nich środki zgodne ze zwyczajem językowym, dominują neologizmy i animizacje łączące warkocz ze złotem, by prezentować go jako niesamowitą, drogocenną formę.

²⁹ L. Ligęza, „Klechdy polskie” Leśmiana na tle folklorystycznym, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1, s. 131.

³⁰ N. Taylor, „Klechdy polskie” – baśń nieustająca, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana*, s. 286.

³¹ B. Wałęciuk-Dejneka, „...leśna jest, i ruczajna, i górską, i wszelaka” – Leśmianowska demonologia kobieca. Wokół „Klechd polskich”, [w:] *też*, *Inny obraz feminy. Szkice folklorystyczno-literackie*, „Opuscula Slavica Sedlcensia”, t. 3, red. R. Mnich, R. Bobryk, Siedlce 2012, s. 286.

Stanowi to kolejny argument na rzecz tezy, że w imaginarium Leśmiana splecione włosy są szczególną wartością, wymagającą poetyckich opisów, i odwrotnie – że stają się symbolem poezji oraz procesu twórczego. W *Majce*, podobnie jak w *Głuchoniemej*, takie symboliczne znaczenie mają warkocz i jego posiadaczka, ściślej mówiąc, uobecnia on ją na zasadzie *pars pro toto*, będąc magicznym substytutem i posłańcem rusałki³². Fabułę klechdy inicjuje objawienie się bohaterowi poezji pod postacią warkocza:

Pociągnął za sznur i widzi, że to nie sznur, lecz warkocz **złocisty**.

Pociągnął tedy za warkocz, a tuż za warkoczem głowa się czyjaś z pszenicy wychyla [...], a w ślad za głową – szyja biała, a w ślad za szyją – ramiona młode [...].

– Puść mnie! – jęknęła Majka, gdyż ona to była we własnej osobie. [...]

– Nie puszczę! – powtórzył Dziura, zgrubiałymi od pracy palcami wyczuwając miękkość i bezbronność jedwabistego i zwilżonego rosą warkocza, który w tym miejscu, gdzie go uścisk dłoni zdławił, zagrzał się i od zagrzewku parował wonią ziół polnych. [...]

– Czekałam na ciebie w pszenicy, jak się czeka w alkwie, zewsząd na oścież rozwartej. Nie zgotowałam twym dłoniom innej przegrody, prócz tego oto warkocza (*KP* 451–452).

Kreując ludową stylizację, Leśmian posłużył się charakterystyczną dla folkloru kompozycją – serią wyliczeń powtarzanych łańcuchowo, która tutaj buduje napięcie, by odraczać ukazanie się tajemniczej istoty i podkreślać magiczne spojenie z nią warkocza. Eksponowana jest w tym opisie sensualno-erotyczna wizja włosów, kuszących Marcina Dziurę swą barwą, miękkością i wonią do zbliżenia się ku *Majce*. Zwraca także uwagę czarodziejska sztuka, za sprawą której warkocz staje się „przegrodą” dla wstępującego w łan pszenicy, jak do alkwie, bohatera. W planie symbolicznym oraz kompozycyjnym motyw ten powoduje, że zawiązaniu akcji odpowiada podjęcie wątku splecionej formy i przywołanie magii Alkmeny, gdzie granicę wytycza się przez „metaforyczne węzły”³³. Tworząc taki węzeł, rusałka wyodrębnia ze zwyczajnej rzeczywistości enklawę czarów, analogiczne jest działanie Leśmiana, który odgradza poezję od prozaicznego świata. Kolejny moment w opowieści, gdy warkocz odgrywa istotną rolę, następuje wówczas, gdy fabuła zatrzymuje się na skutek unikania przez bohatera spotkań z Majką. Wysyła ona wtedy swoje złote sploty niczym list mówiący o tęsknocie:

³² W taki sposób charakteryzuje tego rodzaju więź Jan Szafraniec: „Koncepcja przyrody przenikniętej jednym duchem (tchnieniem) uzasadnia przekonanie prekursorów magii, że rozdzielenie przedmiotów pozostających uprzednio w styczności nie przerywa związku między nimi. [...] Przekonanie to, zawarte w zasadzie «część zamiast całości», stanowi fundamentalne założenie wielu technik magicznych, w których działanie na część jest zarazem działaniem na całość” (J. Szafraniec, *Rekwizyty i substytuty magiczne*, [w:] tegoż, *Magia, rytury i terapia*, Warszawa 1994, s. 59).

³³ Por. L. Stomma, *Magia Alkmeny*, s. 106–107.

Ubiegł Dziura kilka kroków od chaty, lecz widzi, że warkocz go ściga nieodstępnie, puszając się i **złocąc** od pośpiechu.

Dziura – na lewo, warkocz – na lewo.

Dziura – na prawo, warkocz – na prawo. [...]

Dziura tę noc spędził bezsennie, wpatrzony w warkocz, który **złocąc** się usilnie, noc całą u stóp jego przeleżał. [...] znikł żywcem, jak żywcem się zjawił (KP 473).

W scenie tej wyraźne są komizm liryczny oraz ironia Leśmiana, z jednej bowiem strony przeznaczona niby dla dzieci historia śmieszny obrazem dziwnego pościgu, w którym bohater, „rzemień od portek w biegu poprawiając”, ucieka przed pełznącym i napuszonym w gonitwie warkoczem (KP 473). Z drugiej zaś – wzrusza obraz dusiołka, zachowującego się „jak ten pies wierny” i „jak robak bezdomny” (KP 473), a przede wszystkim budzi współczucie odrzucona Majka, śląc ukochanemu część samej siebie. Te kontrastowe znaczenia są źródłem ironii, ponadto wypływa ona z metaliterackiego przekazu, gdyż uznanie warkocza za figurę poezji ujawnia sprzeczność między zabawną fabułą o zwalczaniu zmyru a przejmującym obrazem tego, że usuwa się z życia poezję, by stale odczuwać jej brak. Taki sens jeszcze się komplikuje przez najważniejszą oraz najbardziej literacką w klechdzie wizję warkocza:

Włos po włosie z warkocza wysnuwał i rzucał na wiatr w cztery strony świata. Świeże powietrze zaproszyło się wkrótce tysiącem nici **złocistych**, które zawirowały w tańcu niepochwytym [...].

Przez rozplątaną wzyź gmatwaninę tych nici przeświecały gwiazdy dalekie, przypominając oku obecność nieba poza nimi.

Zdawało się Dziurze, że świat cały, jakby **złotym** niewodem schwy-tany, zbłąkał się w tej zamieci i że odtąd na tym świecie inny porządek, a właściwie bezład nastanie.

W końcu już nie widział nawet nici, tylko sam płas **złocisty** i samo zatrzęsienie. [...] Czekał tylko na chwilę, aż wiatr go kędyś uniesie i zatraci. [...] Ale zaledwo krok ku chałupie uczynił, nici **złociste** jeły się pośpiesznie gromadzić i jednoczyć, i po chwili przekonał się Dziura naocznie, że się splotły po dawnemu w warkocz ruszczany (KP 481).

W tym pięknym opisie powraca metafora warkocza jako „**złotej** sieci”, w wierszu *Głuchoniema* obecna śladowo, tu natomiast rozwinięta w szczegółowy obraz niewodu i tkaniny, bogato inkrustowany tropami odnoszącymi się do złota. Na planie fabularnym dochodzi do jego powstania w następstwie porady znachora, żeby zniszczyć warkocz, rozplatając go na pojedyncze włosy i rozrzucając je we wszystkich kierunkach. Ma to więc być akt o charakterze alkmenicznym, odwracający utworzenie węzła przez rusalkę, na płaszczyźnie narracyjnej rozwiązujący opowieść. Zarazem oznacza on symboliczną śmierć Majki oraz unicestwienie poezji, demonstrowanej licznymi środkami

literackimi, semantyką złota oraz tekstualnym obrazowaniem splątanych nici. Podobnie jak utwór o „śpiewacze bezgłośniej”, klechda zawiera gnostyckie reminiscencje: wizje podzielonej na fragmenty całości, dążącej do zintegrowania, i przebijającego się przez mrok blasku. W gnostycyzmie wyrażały one ideę rozpadu pleromy na cząstki materii, przechowującej w sobie światło i wbrew ciemności wciąż usiłujące zjednoczyć swe rozproszone iskry³⁴. Tak mówią o tym teksty mandejskie, *Ewangelia Prawdy* czy pisma Porfiriusza:

Kto zabrał pieśń pochwalną, porozrywał ją i wszędy porozrzucił?;

Przez jedność każdy jeden odnajdzie siebie. Przez gnozę oczyści się z wielości ku jedności wchłaniając materię w siebie samego na wzór ognia, i – jak ciemność [znika] przez światło, śmierć przez życie;

Próbuj wejść w siebie, zbierając ukryte w ciele wszystkie twe cząstki [...] rozsypane z owej jedności, którą niegdyś przepępiała wielkość jej potęgi. Połącz i zjednocz wrodzone idee i spróbuj wyrazić jasno te, która są pogmatwane i wydobyć na jaw te, które są ukryte³⁵.

Leśmian ukazuje rozpleciony warkocz – rozproszoną pełnię – jako „gmatwaninę”, „bezład” i „zbląkanie się świata w zamieci”, by dopełnić te obrazy idiomatyczną dla jego pisarstwa figurą tańca, symbolizującą dynamikę, rytm życia oraz język poetycki³⁶. Reżyser sztuki *Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie* Christiana Dietricha Grabbego twierdzi, że w spektaklu tym taniec „miał nieustannie napomykać o całości rozwijającej się na tle ironicznego pojmowania zjawisk życia i śmierci” (*O sztuce teatralnej*, Sz 175). W *Majce* taniec „nici złocistych” uobecnia to, co było całością i wydaje się utracone: warkocz, miłość, poezję oraz tajemnicę metafizycznego istnienia, na którą świetliste zjawisko kieruje uwagę bohatera i czytelników: „Przez rozplataną wzwyż gmatwaninę tych nici przeświecały gwiazdy dalekie, przypominając oku obecność nieba poza nimi”. (*KP* 481). Dlatego można mówić o występowaniu w prozie Leśmiana ironii tragicznej, gdyż bohater nie zdaje sobie sprawy ze znaczenia swego czynu, jego *hybris* polega na uznaniu, że pozbywa się z chałupy dusiołka, podczas gdy zaprzepaszcza to, co w życiu najcenniejsze. Czytelnikom pozostawia Leśmian wybór, jak zrozumieją klechdę i czy odniosą jej przekaz do własnej egzystencji. *Majka* opuszcza *Dziurę*, który myśli: „Wolę ją warkocz mojej baby, bo choć od ogona świńskiego nie większy, aleć za to po nocach

³⁴ Por. R. Haardt, *Gnosis: Charakter and Testimony*, transl. J.F. Hendry, Leiden 1971, s. 353–369.

³⁵ Kolejne cyt. *Das Johannesbuch der Mandäer*, Giessen 1915, s. 13; „*Gospel of Truth*”: *Evangelium Veritatis*, eds, transl. M. Malinine, H.C. Puech, G. Quispel, Zürich 1956, 25: 10–19; Porphyry, *Ad Marcellam*, ed. W. Pötscher, Leiden 1969, s. X, cyt. za: H. Jonas, *Religia gnozy*, s. 73, 74–75.

³⁶ Por. E. Czaplajewicz, *Taniec i śmiech w poezji Leśmiana*, „*Miesięcznik Literacki*” 1972, nr 4, s. 53–60; A. Zawadzki, „*Poeci [...] nie chcą, nie śmieją już tańczyć*”..., s. 343–352; D. Szczukowski, *Święto wiosny. Bolesława Leśmiana taniec poezji*, [w:] *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, Gdańsk 2012, s. 323–331.

nie straszy” (KP 486). Rusałczany warkocz splótl się jednak i wrócił na swoje miejsce: „złocił się i puszystymi zwojami opadał, jak zazwyczaj, z ramion ku stopom” (KP 486); pewnie więc można go tam odnaleźć, razem z poezją.

W interpretacji *Głuchoniemej* wskazywałam, że Leśmian spiętrza różne poziomy semantyczne, by je konfliktować i nie rozstrzygać, czy któryś z nich jest obowiązujący, a przez to wprowadzać ironię. Taką formę zyskała też *Majka*, gdzie znaczenie oscyluje wciąż między biegunami, jakie wyróżnił Sandauer, zwracając uwagę na obecność ironii romantycznej w tekstach poety: „egzaltowana wyobraźnia kojarzy się u niego w stopniu rzadkim ze zdrowym rozsądkiem: pierwsza skłania go do tworzenia fantazmatów, drugi – do odsądzania ich od rzeczywistości”³⁷. W klechdzie „zdrowy rozsądek” przypisany jest Dziurze, nim kieruje się on, gdy nie wybiera za żonę rusalki z rybim ogonem, lecz młynarzową o kształtach jak „bufory nadchodzącego pociągu” (KP 482). Wyobraźnię uosabia zaś *Majka*, która obdarza ukochanego księgą o podwodnych czarach i pozwala mu spojrzeć na świat jej oczami, kiedy porywa ich w nieskończoność pływająca łąka. Analogiczna opozycja dotyczy potencjalnej lektury, można bowiem rozważnie uznać, iż klechda Leśmiana to adresowana do dzieci baśń, łącząca motywy ludowe z pomysłami, jakie pisarz artystycznie rozwinął dopiero w poezji. Albo inaczej – można stwierdzić, że niezwykle opisy warkocza są jedynie fantazją literacką, przełamowaną racjonalnością i komizmem, jak w takiej grze słów:

– A jeśli mi się i przykrzy, ma baba na mnie trzy sposoby, aby ze mnie owo przykrzenie się wytrzebić. [...] Pierwszy sposób – bicie pałką po głowie, drugi sposób – bicie kijem po skroni, a trzeci – bicie dragiem po łbie.

– Któryż z tych sposobów najbardziej ci do serca przypada? [...].

– Do serca – żaden, a do głowy – wszystkie trzy.

Majka zaśmiała się srebrnym, ku wszelkim dalom i oddalom rozdwojonym śmiechem [...] – skoczyła do jeziora i znikła pod falą (KP 487–488).

Stając po stronie *Majki*, czyli wyobraźni, przyjmie się odwrotną perspektywę, by dostrzec, iż pragmatyzm i rozumowe poznanie są złudne, bo nie pozwalają człowiekowi pragnąć niczego więcej oprócz „stałego gruntu, [...] popielatki, którą przez całe życie uprawiał” (KP 469). Z tej perspektywy dzięki fantazji i poezji objawia się prawda – to, co nieskończone i niewyrażalne, tak jak spoza „złotej sieci” warkocza „przeświecały gwiazdy dalekie, przypominając oku obecność nieba poza nimi” (KP 481). Dołączenie do tych znaczeń kontekstu gnostyckiego uzupełnia je o myśl, wedle której świat jest iluzją – czemu odpowiadają symbole zasłony, upojenia, snu – jednak przebija się przez nią światło. Jak zauważa Stephan A. Hoeller, tytułując wstępny rozdział swojej książki *Light from beyond the Veil*, część gnostyckich nurtów koresponduje z hinduizmem ze względu na wspólne dla nich przeświadczenie

³⁷ A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*, s. 35.

o iluzorycznym statusie rzeczywistości³⁸. Maja (sansk. – „coś, czego nie ma”) to ułuda ogarniająca byt albo wręcz siła z nim tożsama, która udaremnia poznanie wszechświata, lecz właśnie w mirażach skrywa prawdę. Majki są – opowiada narrator – „ze wszystkich wodnic najpiękniejsze. Można je często przyłapać w lesie, gdy, splątany warkoczem zawadziwszy o gałęzie, wiszą bezradnie, wyczekując pomocy ludzkiej” (KP 459). Od Leśmiana nie dowiemy się, czy kuszenie rusalki zaprowadzić miało Marcina Dziurę w topiel jeziora, by poniósł śmierć, czy też wiodło ku pełnemu czarów życiu w podwodnej krainie. Tak samo nie zyskamy pewności, czy aby nie ma racji bohater, gdy trzeźwo stwierdza:

Nie dla mnie te schadzki po księżycu i te dłonie białe, pracą nietknięte. Tak mi z tym do twarzy, jak kobyle we wianku rucianym! Żle się dzieje, gdy człek nie do swoich rzeczy się kwapi. Po cóż mi było, u licha, jej oczyma na jezioro pooglądać i cielskiem nienawykłym tłoczyć się w ową nieskończoność, do której dusza moja ani się przypiąć, ani przyłatać nie mogła! (KP 471).

Sztukę „ironicznego pojmowania zjawisk życia i śmierci” (Sz 175) realizuje poeta w *Majce* na takiej zasadzie, że zderza rozum z wyobraźnią, a ponadto świat ludzki z pozaludzkim, nie deklarując się jednoznacznie za żadną ze stron. W związku z tym ciekawa jest postać znachora, formułującego myśl, jaką mógłby wygłosić sam Leśmian: „Wszystko się zdarza i na tym, i na tamtym świecie, bo od tego są te światy rodzone, aby się na nich wszystko wedle możliwości zdarzało” (KP 479). Tak autor *Klechd...* pisał o tej kreacji w liście do Zenona Przesmyckiego: „nadałem utworom artyzm, wysnuty z napomknięć ludowych, a oparty na równości świata i zaświata. Na tych dwóch szalach – ziemskiej i niebieskiej – zważyłem duszę ludzką, notując skrzętnie każde uchylenie się tej lub innej szali” (L 403). Z podobieństwa uwag o tym i tamtym świecie jako „równych” oraz „rodzonych” można wnosić, że znachor to *porte-parole* Leśmiana, lecz wobec niego twórca również się dystansuje, w czym widzieć można autoironię. Wiejski szarlatan na klatkę z kanarkiem „patrzył tak, jakby wzrok w dali nieograniczonej utkwiał, chociaż miał tę klatkę tuż popod nosem” (KP 475). Urodził się w poniedziałek, w tym samym dniu tygodnia, co – według oficjalnej daty – Leśmian, i tylko tego dnia udziela nauk, popisując się tajemną wiedzą: „A wiesz ty, że przez wyłot sęka w trumnie diabła zobaczyć można?” (KP 476). I tak jak Leśmian, układa zaklęcia „ze słów dziwnych i niepochwytnych” (KP 477), mrużąc długo, niezrozumiale, co męczy Dziurę, jak chyba niejednego czytelnika udręczyła poezja Leśmiana: „Jeśli tych słów nie ukróci, głowa mi pewnikiem wniwecz się zamroczy i – nie daj Boże – zdębieje na karku, jak ta kapusta” (KP 477). Przeciwnie

³⁸ Tu i dalej por. S.A. Hoaller, *Gnosticism: New Light on the Ancient Tradition of Inner Knowing*, Wheaton 2002, s. 175-190.

niż pisarz, znachor jest olbrzymem, choć mieszka w chałupce niczym dla krasnoludka³⁹. Tym kontrastem i paralelami poeta wprowadza formę *mise en abyme* – umieszcza w tekście lustro, w którym odbija się z autoironią jego dzieło i on sam, dzięki czemu afirmowana jest fantazja:

[...] ta „boska gra” wyobraźni i intelektu, oscylująca pomiędzy tym i tamtym światem lub osadzająca kosmos natury w kosmosie wyobraźni, sprawiająca, że twórca mógł szybować nad stworzonym światem, ale i ciągle ingerował w jego oblicze. Ironia romantyczna umożliwiająca twórcy wzlot nad dziełem, a także udostępniająca mu wszelkie obszary myśli, wyobraźni i rzeczywistości, była więc przede wszystkim uświadomieniem rangi fantazji⁴⁰.

W inspirującej późniejszej ujęcia koncepcji Johanna Gottlieba Fichtego metafora „unoszenia” się autora nad własną kreacją (w oryginale *Schweben*, tłumaczone też jako „szybowanie” czy „oscylacja”) oznacza „aktywność transcendentálną wyobraźni” – ruch, w którym stale „przepląwa” ona pomiędzy dwoma swymi biegunami⁴¹, jakimi są intelekt i zmysły⁴². Proces ten ustanawia nie tylko sztukę, ale także samą rzeczywistość, stąd według Friedricha Schlegla i innych filozofów doby romantyzmu moc wytwarzania obrazów jest narzędziem – jakbyśmy je dziś nazwali – performatywnym, powołującym do istnienia progresywną, wiecznie stającą się poezję, a zarazem świat bytujący *in statu nascendi*, w ciągłych transfiguracjach. Ironiczny autor przegląda się w tekście jak w lustrach, rozszczepiających jego podmiotowość, by wywołać efekt nieskończoności⁴³. Odgrywa on w dziedzinie języka artystycznego rolę maga czy ekwilibrysty, który swą sztuką bezustannie przemieszcza perspektywę od iluzji do prawdy, zacierając między nimi różnicę. Permanentna parabaza realizuje się w eksponowaniu i naruszaniu granicy między twórcą a dziełem, przez co zwraca uwagę, że nie jest ono autonomiczne, lecz stoi za nim sprawca, teatralizujący również własną osobę. Taką poezję uznał Schlegel za transcendentálną w tym znaczeniu, iż ma za przedmiot samą siebie, choć też dotyczy rzeczywistości, są one bowiem względem siebie izomorficzne, jako w równej mierze determinowane przez paradoksy iluzji oraz deziluzji, tworzenia i niszczenia. W związku z tymi sprzecznościami dostrzega się

³⁹ Jak odnotowuje Jarosław Marek Rymkiewicz, współcześni podkreślali „krasnalowatość” Leśmiana, by lekceważyć i uważać za nierzeczywistą jego postać oraz poezję, co odbierało tej twórczości znaczenie: „Ale takie są właśnie skutki, kiedy pozory bierze się za rzeczywistość i w poważnym olbrzymie widzi się – skoczno go znikomka” (J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 84, 89).

⁴⁰ W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 72–73.

⁴¹ M.J. Siemek, przypis tłumacza, [w:] J.G. Fichte, *Teoria wiedzy*, t. 1, przeł. M.J. Siemek, Warszawa 1996, s. 232.

⁴² Tu i dalej por. S.E. Alford, *Irony and the Logic of the Romantic Imagination*, New York 1984.

⁴³ Por. L. Dällenbach, *The Mirror in the Text*, transl. J. Whitely, E. Hughes, Cambridge 1989.

analogię między filozofią ironii romantycznej a gnostycyzmem oraz ideą *farmakonu*⁴⁴. Tak pisze o niej Agata Bielik-Robson:

Ironia wyobrażona jest [...] na kształt gnostyckiej *scintilli*, iskierki podtrzymującej egzystencję świata, rozproszonej w bycie pod postacią *animae mundi*. Doskonale pasuje do niej także wypracowany przez Greków model *farmakonu* – substancji, której niewielka ilość daje życie, zbyt duża jednak uśmierca. Ironia jest więc iskrą, cieniem, *farmakonem* – czy jak jeszcze nazwiemy ową nieuchwytną esencję, która jest panem zarówno życia i śmierci; jest stałą, lecz niebezpieczną komponentą bytu, dla której przewidziana została odpowiednia miara⁴⁵.

Chwiejną równowagę w stosowaniu ironii stara się zachować Leśmian w *Majce* i w innych utworach oraz wprost o niej mówi, oczekując „uczucio-wo-ironicznej syntezy” (*Leon Choromański*: „*Zuzanna*”, Sz 415) albo doceniając poezję Heinricha Heinego, cechującą się „czarodziejską przerzutnością [...] z krainy westchnień księżycowych w świat zapalczącej ironii i drwiny” (*Henryk Heine*: „*Pieśni współczesne*”, Sz 488). Taka właśnie magia literacka spełnia się w klechdzie, raz oszałamiając czytelnika cudami wyobraźni, uosobionej w *Majce*, a raz przemawiając mu do rozumu trzeźwością Dziury, która w zderzeniu z liryzmem wywołuje ironię i śmiech. Mocą poetyckich czarów autor wciela się w świecie przedstawionym w znawcę magii, jednak on również podlega ironii, jako marudny zaklinacz, o poczuciu wielkości nie na swoją miarę. Tego rodzaju forma demonstruje możliwość rozciągania iluzji i deziluzji w nieskończoność, tworzy permanentną parabazę, odzwierciedlającą naturę świata. Prawda *ad infinitum* przenika się tu ze złudzeniem, a wyobrażenia i liryzm wciąż odsłaniają podszycie racjonalnością, i odwrotnie – rozum stale odkrywa w sobie sprzeczne z nim treści. Ironia jest zatem w pisarstwie Leśmiana transcendowaniem pomiędzy różnymi piętami kreacji literackiej, różnymi władzami mentalnymi oraz opozycyjnymi sferami bytu.

Od parabazy do „bezsłownej melodii”

Wizja warkocza pojawia się też w prozie *Satyr i Nimfa*, z popularnym na przełomie XIX i XX wieku motywem faunicznym, obecnym choćby w Nietzscheańskiej filozofii dionizyjskiej⁴⁶. Tekst Leśmiana powstał około roku 1935 (ukazał się dopiero w 2011) i jest świadectwem kryzysu myśli wprowadza-

⁴⁴ Por. B. Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1969, s. 61–69.

⁴⁵ A. Bielik-Robson, *Granice ironii*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 167–168.

⁴⁶ Jak pisze Grzegorz Igliński, motyw ten wyrażał „wolę życiową, ruch, dynamikę, zmienność – ducha natury, który nie uznaje żadnych stałych [...] granic” (G. Igliński, *W modnym kostiumie Fauna. Postacie „fauniczne” w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku oraz ich wpływ na kulturę współczesną*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2012, rok 5, s. 73). Ryszard Nycz twierdzi jednak, że takie jak Faun czy Satyr groteskowe, niejednorodne postaci (łączą one w sobie człowieka ze zwierzęciem), zostały w modernizmie pozbawione „wszelkich niskich, trywialnych i materialnych cech. Tak «oczyszczone» mogły

nej za pośrednictwem faunicznych wątków, a jednocześnie autoironii pisarza. Jak w *Poradniku dla recenzentów literackich*, gdzie ośmiesza się „misterną dzierzgankę stylu warkoczowego z barokiem” (Sz 108), zostaje tu strawestowana idiomatyka poety:

Pleciesz, jak się plecie warkocze nad strumieniem! [...] Źe też ta czynność codzienna aż do tego stopnia zdążyła wpłynąć na twoje myślenie! A przy tym – ta nieznośna zależność twych myśli od barwy włosów [...]. Jeszcze jeden dowód na poparcie materializmu dziejowego w zastosowaniu do szczupłego obrębu twej istoty, ograniczonej w przestrzeni [...] wspomnień **złotego** warkocza (SN 661).

Leśmian ukazuje przemianę Satyra, jaka dokonała się po jego powrocie z miasta, gdzie zyskał wiedzę, iż jest „niewspółczesny” (SN 665), wierzy bowiem w metafizykę, wieczny mit i potęgę natury, nie zaś w materializm dziejowy i cywilizacyjne wynalazki. Na dwa lata przed śmiercią, uważany za epigona Młodej Polski⁴⁷, poeta sam czuje się anachroniczny i portretuje siebie w postaci Satyra, by zakwestionować swoje poglądy, ale z jeszcze większą mocą zwrócić się przeciwko nowoczesnej kulturze. Permanentna parabaza spełnia się tutaj w ciągłym przechodzeniu od negacji własnego pisarstwa do krytyki sprzecznych z nim treści, czemu służą reminiscencje z różnych tekstów poety. Obejmują one wątek warkocza: „świat jest czarniejszy niż twe **złote** włosy”; „**złote** warkocze”; „z dala od twych miękkich warkoczów” (SN 662, 663), a także motywy trójkąta miłosnego (*Nieznana podróż...*, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, *Skrzypek opętany*), lotu do nieba piłki (*Dziejba leśna*, *Baśń o rumaku zaklętym*) czy upadku w otchłań: „Satyr stacza się w otchłań – do góry nogami” (SN 676); „Powpadali w otchłań śmierci nogami do góry!” (*Świdryga i Midryga*, P 175). Obok tych nawiązań występują echa krytycznej diagnozy z esejów poety, na pozór brzmiące tak, jakby zmieniały się w akceptację współczesności: „bądźmy choć trochę dziennikarzami... To nas zbliży do wyczucia faktycznej strony trzeźwego życia”; „Człowiek współczesny posiada duszę bieżącą” (SN 674, 665)⁴⁸. Tak mówi o naturze Satyr, wykreowany jako negatywne *porte-parole* autora Łąki, wyznającego mit człowieka pierwotnego:

już egzystować w strefie wzniosłości [...]” (R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, Wrocław 1997, s. 236).

⁴⁷ Tak osądzał Adam Ważyk: „Nazwać *Łąką* zbiór wierszy w tym czasie, kiedy poezja obalala rogatki i wkraczała na dobre do miasta! [...] *Łąka* leżała na stoliku jak anachronizm wycięty w prostokąt”; Leśmian to „zapóźniony modernista” (A. Ważyk, *Kwestia gustu*, s. 154, 157).

⁴⁸ W esejach Leśmian pisał: „[człowiek przeciętny tworzy] w t ó r ą r z e c z y w i s t o ś ć, którą najczęściej mamy na myśli, gdy mowa [...] o trzeźwym poglądzie na życie” (*Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, Sz 35); „[poeta] zamiast dążyć do nowości, którą w sztuce jest tylko – niepowtarzalna indywidualność – dąży do współczesności” (*Z rozmyślań o poezji*, Sz 61–62); „Kwestie bieżące, jako łatwiejsze do postrzeżenia, bardziej zajmują ogół i prasę niżli sprawy treści ogólniejszej. [...] chętniej zastanawiamy się nad potrzebą odnowienia zepsutego bruku niż nad potrzebą pozyskania zaniedbanej od dawna kultury” (*O potrzebie pracy kulturalnej*, Sz 88).

[...] czym są te lasy i łąki, i strumienie? [...] Czym jest ta cała przyroda, to całe nasze królestwo, gdzie przebywaliśmy dotąd w tym przekonaniu, że przebywamy w przepychu, w dostojności, w potędze i wykwincie? [...] Ordynarnym letniskiem, gdzie byle burżuj spędza czas na ubłazaniu żołądka nabiałem i jarzynami! [...] Kto chce się rozwijać umysłowo, musi korzystać z wynalazków technicznych. One bowiem [...] nałamują ducha do nowych uczuć i nowych idei (SN 667).

W tekście występuje też jednak inna odautorska persona – zdystansowany wobec bohaterów narrator, przypominający „ja” z didaskaliów czy z teatralnej parabazy, przez co utwór upodabnia się do dramatu, a ironia uzyskuje bardziej skomplikowaną formę. Wypowiedzi tej postaci nieoczekiwanie przerywają tok zdań i fabuły, ażeby odbierać słowom Satyra i Nimfy powagę, a zarazem przywracać to, było w nich negowane⁴⁹ – „królestwo natury” czy wartość złotych warkoczy: „opędza nieznacznym ruchem ogona zieloną muchę”; „przyłapując mimo woli nozdrzami przelotny zapach rozżarzonej w słońcu macierzanki”; „żaglując mimo woli złotymi warkoczami” (SN 662, 677). Oprócz tych parabaz pojawiają się takie, których metajęzykowa funkcja powoduje wyjście poza świat przedstawiony, ku pojęciom grafii, retoryki bądź filozofii: „mówiąc nawiasem – dodaje nagle Satyr, kreśląc jednocześnie ogonem w powietrzu niepochwytną podobiznę wspomnianego nawiasu”; „pogwizdując przy tym w tych miejscach zdania, gdzie [...] mówca zadawał się zazwyczaj tym lub innym napomknieniem na domysłą obecność przecinka, punktu lub wreszcie cudzysłowu”; „Kto zna terminologię metafizyczną, ten zrozumie całą doniosłość i całą głębię ostatniego spostrzeżenia” (SN 663, 666). Dzięki tego rodzaju mowie apart Leśmian teatralizuje tekst i wprowadza ironię jako bliską idei Schlegla, w której transgresja między iluzją a prawdą oznacza „zasadę wychylania się autora z kart tworzonego dzieła”⁵⁰. Raz poeta jawi się tutaj w osobie kreatora fikcyjnej rzeczywistości, a raz burzy tę iluzję, odsłaniając jej literacko-autobiograficzne źródła czy nawet wznosi się ponad nią – „szybuje”, jak pisał Schlegel – prezentując się w roli dysponenta pisarskich, retorycznych i filozoficznych konwencji.

Permanentna parabaza osiąga w opowiadaniu apogeum w scenie finałowej, która zawiera wizję „czynnu”, jakiego dokonuje Satyr w imię „prawdziwego życia” (SN 673), zamierzając dowieść, iż jego byt nie jest iluzją. Podjęcie tego wątku także ma charakter autoironiczny, ponieważ twórca *Dziewczyny* niejednokrotnie objaśniał filozofię czynu i sam realizował ją w praktyce literackiej, ale nadawał jej znaczenia odwrotne do treści sugerowanych w późnej

⁴⁹ Tak ujmuje Paul de Man parabazę i odpowiadający jej w składni anakolot: „to przewracanie jakiegoś dyskursu przez zmianę retorycznego rejestru. [...] bezustanne zakłócenie narracyjnego złudzenia przez wręty”; „zamiast czegoś, czego mogliśmy po danej składni oczekiwać, otrzymujemy coś całkiem innego” (P. de Man, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 29).

⁵⁰ W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, s. 166.

prozie⁵¹. Sądził, że „prawdą życiową” nie są autentyczne fakty, lecz działania będące „uprawdopodobnieniem snów, które nie zawsze w życiu zdarzyć się chcą lub mogą” (*Andrzej Galica: „Przysięga”, Sz 165*)⁵². Tymczasem Satyr pragnie zaprzeczyć swej istocie jako złudnej, czyniąc ją absolutnie realną: „odchodzę, ażeby z dala od twych miękkich warkoczów – szukać twardej rzeczywistości [...], granitowej potęgi i spizowych czynów! [...] Reszta – złudzenie...” (SN 673). Za taki czyn uznaje on zadanie sobie śmierci, skok w otchłań, często prezentowaną w pisarstwie Leśmiana, tu jednak przedstawioną całkiem inaczej – parodystycznie wobec własnych kreacji oraz modernistycznych schematów⁵³. W lirykach poety czytamy:

Kiedy wnoszę do lasu znój mego żywota
I twarz tak niepodobną do tego, co leśne,
Widzę otchłań, co skomląc, w gęstwinie się miota
I rozrania o sęki swe żale bezkresne [...]

Czuję rozpacz jej naga, czuję głód jej bosa,
Jej bezdomność, gałęzi owianą szelestem,
I oczy, które we mnie przez mętne szkła rosy
Widzą kogoś innego, niż ten, który jestem

(*Otchłań, P 275*)

Z górskich szczytów lawina, Bogu czyniąc szkodę.
Strąciła w przepaść nizin Marcina Swobodę.

Spadał czując, jak w ciele kość szaleje krucha,
I uderzył się o ziem ostatnią mgłą ducha. [...]

A Bóg otchłań do niego przybliżył mogilną,
Aby ciału ułatwić śmierć już bardzo pilną.

(*Marcin Swoboda, P 355*)

⁵¹ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Leśmianowy „czyn”*, „Ruch Literacki” 1964, nr 5/6, s. 259–272; A. Sobieska, *Leśmianowskie metafory czynu twórczego*, [w:] tejsze, *Twórczość Leśmiana*, s. 204–254.

⁵² Poeta stwierdzał także: „Chwila czynu jest chwilą narażenia się jednostki na zawód i rozczarowanie w potęgę czysto ludzkiego rozumu, jest chwilą przypomnienia obecności wszechświata i jego potęg tajemnych” (*Z rozmyślań o Bergsonie, Sz 19*). Pisał też o stopieniu z naturą i wracaniu z niej ku sobie już jako poszukiwacz samowiedzy „przygotowany na nowe trudy miłości i zapалу dla tej dziwnej uludy, która we wszechświecie nosi przezwisko człowieka, a która odtąd ma być znów jego rzeczywistością” (*Przemiany rzeczywistości, Sz 46*).

⁵³ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia*, [w:] tejsze, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 59; W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, „Ruch Literacki” 1992, nr 1/2, s. 11–17; M. Głowiński, *Poezja przeczenia*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, s. 129–138; M. Woźniak-Łabieniec, *Leśmianowska „ontologia” nicości*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, z. 1, s. 55–81.

W późnej prozie takie obrazy upadku w otchłań i jej samej ulegają trawestacji:

[...] [Satyr] pośpiesza do znanej mu na skraju lasu otchłani. [...] Była po urwistych brzegach porośnięta chwastem potwornym. [...] poskręcane kurczowo cielska kaktusów, obojętnie najeżonych kolcami, wznosiły nad otchłanią swe liście bezszumne i grube, jak ochłapy zzieleniałego mięsa. [...]

– Chodzi mi tylko o fakt! – zawołał nagle i dał na wpół kozłemu, a na wpół tygrysiemu susa w samą paszczę otchłani. [...] Teraz Nimfa ściga Satyra w otchłani! [...] Dalej i głębiej. Głębiej i bezpowrotnie!

Jeszcze chwila – i Satyr słyszy cudaczny, nieprzewidywany w locie loskot wszystkich naraz kości [...]. I właśnie w tej chwili czuje coś, jakby dotknięcie trzciny wodnej [...]. To Nimfa spazmatycznym uderzeniem rozpędanego na osłep ciała dobija rozciągniętego na dnie przepaści kochanka! (SN 674–678).

Zamiast wzniosłości i trwogi, jakie budzi widok otchłani – nieludzkiej, a mimo to kojarzonej przez człowieka z jego własnymi doznaniem – pojawiają się tutaj groteska i komizm, wywołane przerysowaniem opisu, kakofonią i niezgraniem ze sobą motywów (otchłań – kaktusy – mięso; sus kozłi – tygrysi; ściganie Satyra przez Nimfę; trywialny finał ekstatycznego lotu jako przygniecenie lekkim ciałem kochanki). Dysharmonię tę puentuje narrator w ostatnim zdaniu: „Co za dziwny zbieg okoliczności!...” (SN 678). Może tylko słowa poświęcone Nimfie nie są ironiczne: „Kochała go naprawdę!”, „Buja w powietrzu, żeglując mimo woli złotymi warkoczami”, „leż może zaważyć taka woń i takie srebro rozefkane?...” (SN 677); jakby Leśmian ze wszystkich istotnych dla niego wartości ocalał jedynie miłość kobiety i złote warkocze, ślady ginącej poezji. Obiektem ironii staje się nawet ona sama, co ujawnia przywołanie jej najpełniejszego dookreślenia z dzieł poety, zawartego w recenzji Zuzanny Leona Choromańskiego:

Jest to umyślne gromadzenie przeszkód i zapór dla tym większej radości przezwyższania ich w locie i dla tym sumienniejszego wypróbowania mocy tego lotu [...]. Jest ona narażeniem się na napaść czyhającej zewsząd nicości w celu wytrzymania tej napaści, ażeby tym sposobem raz jeszcze *ab absurdo* potwierdzić wartość życia i złożyć mu w ofierze absurdalne, dziwaczne, opętające dowody miłości. [...] powinna stać się podobną do [...] tygrysa, powinna być – cicha jak cień, o oczach pełnych drzemliwego złota, a jednocześnie gotowa zawsze do skoków tygrysiich... (Sz 415–416).

Tak jak ironista z tej wizji, Satyr ma duszę „tygrysię spragnioną czynu” (SN 671), co udowodnić chce „tygrysim susem” (SN 676), wypróbowując moc swego lotu w głąb otchłani dla potwierdzenia prawdy życia. Odmienność polega na tym, że rozumie on tę prawdę przeciwnie do Leśmiana, dla którego

był wylania się z iluzji czy wręcz jest z nią scalony: „Szczypta złądy... Żdźbło jawy... Zaufaj, nim zgaśnie!” (Kopciuszek, P 348). Ponadto w szkicu poeta mówi z emfazą i liryzmem, a w opowiadaniu wybiera tonację satyryczną, jakiej patronuje opisany tam bohater. Możliwe, że pierwszy tekst oświetla drugi również dzięki słowom o wyrażanej ironią „bolesnej satyriazie” (Sz 416). Z ich perspektywy późny utwór ukazywałby w krzywym zwierciadle *satyriasis* i nimfomanię, efekty wzmożonego zaangażowania erotycznego, niewykluczone, iż nie bez podtekstów autobiograficznych⁵⁴. Zbieżności i różnice między zestawianymi obrazami prowadzą do spostrzeżenia, zgodnie z którym Leśmian ironicznie podważa ironię, by demonstrować, że podjęta w chybionym celu transcendentalna błazenada obraca w niwecz wszelki byt, a także siebie samą. Skutkiem rzucenia się Satyra w otchłań jest śmierć, jak tego chciał – „fakt niezaprzeczony” (SN 675), ale i poznanie, iż nie „spiżowy czyn” (SN 673), lecz to, czego się wyrzekł, „lekkość” Nimfy, zaważy na jego losie. Tymczasem ironia ma przywracać „«raj utracony» [...] pierworódtwa duchowego, wrażeń po raz pierwszy doznanych, [...] to zawiły i karnawałowo upiorny powrót do źródeł” (Sz 414). Myśl ta bliska jest koncepcji Schlegla, o której Paul de Man pisze:

[*reelle Sprache*] przebłyскуje pierwotną naturą [...]. „To jest początek każdej poezji, zawieszać pojęcia i prawa myśli racjonalnej, aby nas ponownie umieścić w pięknym zamęcie fantazji w pierwotnym chaosie ludzkiej natury (dla którego mitologia jest najlepszą nazwą)”. [...] Schlegel opracowuje tę kwestię, udosławiając metaforę złota; *reelle Sprache* jako złoto, coś, co ma wartość realną⁵⁵.

Poświęciłam sporo miejsca prozatorskiej miniaturze poety, uważam ją bowiem za szczególnie ważną kreację – arcydzieło ironii, dokument samowiedzy autora i swego rodzaju summę literacką, zbierającą różne motywy Leśmianowskiego pisarstwa, wśród których zasadniczy okazuje się wątek złotego warkocza. Do niedawna utwór należał do *ineditów* i nie zyskał jeszcze pogłębionych odczytań⁵⁶, a tym bardziej na to zasługuje, że naświetla inne

⁵⁴ Interpretując twórczość Leśmiana przez pryzmat psychoanalizy, Grodzki zauważa podobieństwo między Sindbadem a Casanovą („można go postrzegać jako mężczyznę chorobliwie owładniętego żądzą miłosnego obcowania”) i uznaje, iż światem poety rządzi Eros. Badacz dowodzi, że „Leśmian wykazywał skłonność do projektowania na swych bohaterów własnych upodobań, skłonności, a nawet specyficznych potrzeb i zachowań erotycznych” (B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, s. 259, 306).

⁵⁵ P. de Man, *Pojęcie ironii*, s. 33.

⁵⁶ Por. wymienione niżej recenzje książki B. Leśmian, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebieniu*, oprac. i posłowie D. Pachocki, A. Truszkowski, Lublin 2011. Jarosław Cymerman wydobywa „pierwiastek teatru” cechujący opowiadanie (J. Cymerman, *Manowce poety*, „Akcent” 2012, nr 3, s. 142). Z kolei Ewelina Głowacka zauważa w nim groteskę, ale nie dostrzega ironii, uznając, że w mieście Satyr uczyłowieczył się, zyskał intelekt, by w doznaniu kłęski uczynić decyzję o samobójstwie „manifestem wolności”. W słowach tej postaci odnajduje recenzentka poglądy autora, by opacznie identyfikować je z filozofią Jeana-Paula Sartre’a, którego cytuje: „liczy się tylko rzeczywistość, [...] marzenia, oczekiwania, nadzieje pozwalają zdefiniować

znaczące, choć niedoceniane teksty Leśmiana, jak *Warkocz*, którego lekturę specjalnie zostawiłam na koniec:

Znowu nędza do ucha nam śpiewa,
I tej śpiewki słuchamy bezradnie.
W piecu reszta dopala się drzewa –
A co jutro uczynić wypadnie?

Mówię do cię z koślawym uśmiechem:
„Mam ja trąby, fujary, organy,
Śpiewak ze mnie, co kupczy swym echem –
Gdzież mam echu ustawić stragany?”

Z bezmyślnego wyrazem skupienia
Dzieci nasze w nas patrzą ciekawie.
Ty mi ruchem wskazujesz ramienia
Bose nogi, zwieszono na ławie.

Ból się skrzętny w twych wargach trzepocze,
Aż myśl zbawcza w tym bólu urasta:
„Wiem, co zrobię! Obetnę warkocze
I na sprzedaż poniosę do miasta!

Głód je co dzień przepala zarzewiem,
Co dzień wiotsze i wartość już tracą.
Tak mi smutno i straszno, bo nie wiem,
Ile ludzie za warkocz zapłacą?”

(*Warkocz*, P 256)

Wizja utraty przez warkocze wartości znajduje się również w liryku z *Dziejby leśnej*, symbolizowana przejmującym obrazem unurzania ich w pył: „Wynędzniała, na ból swój nieczuła – / Pylną drogę zamiatasz przed nami / Warkoczami, warkoczami, warkoczami!” („Com uczynił, żeś nagle polbladła?...”, P 488). Jeśli tam bohater zrywa z kobietą dla nowej partnerki, to w utworze pomieszczonym w *Łące ową „inną”*, którą mężczyzna wybiera, jest poezja. Wskazują na nią instrumenty o swoistym charakterze, nie lira czy fletnia, lecz „trąby, fujary, organy”, brzmiające tak – co ilustrują onomatopeje – że

człowieka jedynie jako marzenie zwodnicze” (E. Głowacka, *Z życia Satyra*, „Kronos” 2012, nr 3, s. 298). Grzegorz Kalinowski wspomina o ironii, pisząc też: „*Satyr i Nimfa* jeszcze jeden z intrygujących światów poetycko-epickich Leśmiana, utwór wymagający dokładnego rozpoznania w kontekście jego twórczości lirycznej i baśniowej, jakże odmienny od schematów obowiązujących w muzyce, malarstwie i literaturze” (G. Kalinowski, *Odnalezione utwory Leśmiana*, „Kwartalnik Artystyczny” 2012, nr 1, s. 166). W żadnej z tych recenzji nie skomentowano wątku złotych warkoczy, a tylko w ostatniej zwrócono uwagę, że Nimfie zawdzięcza Satyr uśmierzenie bólu przez śmierć.

zaprzeczają liryce, zwłaszcza eufonicznej. Siebie nazywa twórca „śpiewakiem”⁵⁷, poezję zaś „echem”, zapytując z ironią: „Gdzież mam echu ustawić stragany?”, jakby odpowiadała na pretensję o brak środków do życia ripostą, że sztuka nie jest na sprzedaż. Słowa te są jedyną w tekście mową postaci, za to występują mimika, spojrzenie, gesty i myśl: „z koślawym uśmiechem”; „z wyrazem skupienia”; „patrzą ciekawie”; „ruchem wskazujesz ramienia”; „Ból się [...] w twych wargach trzepocze, / Aż myśl zbawcza w tym bólu urasta”. Wydaje się, że Leśmian czyni akcję liryczną „pieśnią bez słów” – pantomimą, budzącą skojarzenia z dramatami określonymi jako „baśnie mimiczne”⁵⁸, ale w jej obrębie wybrzmiewa głos nie mający za wiele wspólnego z poezją: „Znowu nędza do ucha nam śpiewa, / I tej śpiewki słuchamy bezradnie”.

Mnożąc piętra znaczeniowe tekstu i rodzaje pieśni, autor Łąki wprowadza ironię jako rezultat sprzeczności między nimi, okazuje się bowiem, że prawdziwa poezja nie jest tym, za co uważa ją śpiewak – donośnym brzmieniem trąb, fujar i organów, sztuką niewymienialną na inne dobra. Właśnie z perspektywy *Satyra* i *Nimfy* przekaz wiersza staje się bardziej czytelny, gdyż łączy te utwory temat autentycznej i pozornej wartości, ukazanie, że nie z „czynów spiżowych” (SN 673), ale – jak to również uzmysławia esej o świętym Franciszku z Asyżu – z „nędzy życia faktycznego” (Sz 466) może wypływać poezja, jeśli ze względu na nie poświęca się to, co najważniejsze. Porzucona Nimfa traci życie w otchłani, lecz to jej lekka postać, złote warkocze, „srebro rozełkane” (SN 677) zyskują wagę, przynosząc Satyrowi upragnioną śmierć. Podobnie kobieta z wiersza, gdy w domu panuje bieda, gotowa jest pozbawić siebie warkoczy, a przez to one – chociaż „Głód je co dzień przepala zarzewiem, / Co dzień wiotsze i wartość już tracą” – stają się cenniejszą od sztuki śpiewaka „pieśnią bez słów”, poezją.

W eseju *Z rozmyślań o poezji* Leśmian wymienia różne instrumenty – ale nie te z liryku – dowodząc, że symbolizują one autorskie style bądź nurty literackie. Używa jednak szczególnej formuły: „instrumenty mimiczne”, co łączy się z przeciwstawieniem wierszowi materialnemu niematerialnego, czyli „bezsłownej melodii, na którą się składa i rytm, i stopa metryczna, i następność dźwiękowa wyrazów, i ich powtarzalność, i wiązanie się w zdania, i spadki tych zdań, i sama intonacja, [...] wszystko, co jest wierszem prócz wiersza widomego i namacalnego” (Sz 68). W ten sposób określa poeta „pieśń bez słów”, a więc właśnie kreację mimiczną⁵⁹. Wyliczone komponenty wiersza czynią go mową wiązaną – scaloną powtarzającymi się rytmicznie środkami literackimi. Warkocz przypomina ją swoim kształtem, gdyż w jedną

⁵⁷ O Leśmianowskiej idei poety-śpiewaka, reprezentującej nowoczesny orfizm por. A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak – dwie metafory poety*, [w:] tejsze, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 13–28.

⁵⁸ Jak pisze Katarzyna Fazan, „Wizja sceniczna ma być... pieśnią. [...] Dramaty mimiczne Leśmiana można by nazwać «słowami do pieśni bez słów»” (K. Fazan, *Leśmianowskie epifanie sceniczne. O baśniach mimicznych*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana*, s. 323).

⁵⁹ Por. A. Zawadzki, *Norwid, Mallarmé, Leśmian: mimika jako przedstawienie przedstawienia*, [w:] tegoż, *Literatura a myśl słaba*, s. 382–389.

całość oraz w harmonijnym układzie spleta w sobie różne pasma, i przede wszystkim z tego powodu stanowi w pisarstwie Leśmiana metaforę poezji. Znaczy to, że odpowiada „bezsłownej melodii”, niewyrażalnej tajemnicy bytu, która wiecznie trwa pod powierzchnią mowy. Ona chyba skrywa się w niewidzialności i płaczącej ciszy z *Jana Tajemnika*:

A na ziemi cisza rozmaita: brzozowa – w brzozech, topolowa – w topolach, a płacząca – w wierzbach płaczących. A owa płacząca tak się jakoś do ziemi chyliła, jakby kto nowym grzebieniem warkocze jej odwieczne rozczesywał. Wszystko zasię niewidzialne – i grzebień nowy, i warkocze odwieczne, i ten, kto rozczesywać raczył... (KP 425–426).

Warkocz – „żywiec złoty”, „sieć złocisto-płowa” – jest równocześnie figurą poezji, fantazji oraz ironii jako dokonywania transgresji i samej granicy. Symbolizując sztukę poetycką, uzmysławia jej wartość przez opisy złota i ornamentację literackie, aby wyzwalać moc takiego języka – zdolnego tworzyć wizje, w których sny czy marzenia uzewnętrzniają się na pograniczu wyobraźni i rzeczywistości: złoty warkocz, „zwizjowany / Olśnieniem światła, zdał się przedłużeniem / Marzeń, we śniącej utajonych głowie!...” (*Niedopita czara*, P 606). Jako zaś unaocznienie ironii, rozplatanie i spletające się włosy, posyłane przez Majkę ukochanemu, by przybył na spotkanie, oznaczają dynamikę w obrębie całości bytowej, która po rozpadzie dąży do integracji, a także poruszanie się między sprzecznościami oraz wzywanie do niego czytelników.

BIBLIOGRAFIA

- Alford S.E., *Irony and the Logic of the Romantic Imagination*, New York 1984.
- Allemann B., *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1969.
- Awierincew S., *Słowiańskie słowo a tradycja hellenizmu*, [w:] S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu literackich tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*, przeł., wstęp, noty biograficzne D. Ulicka, Warszawa 1988.
- Banek K., *Opowieść o włosach. Zwyczaj – rytuał – symbolika*, Warszawa 2010.
- Bielik-Robson A., *Granice ironii*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., *Wielojęzyczność jako chwyt*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6.
- Coates P., *Identyczność i nieidentyczność w twórczości Bolesława Leśmiana. Studium o tau-tologii, paradoksie i lustrze*, Wrocław 1973.
- Cymerman J., *Manowce poety*, „Akcent” 2012, nr 3.
- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, [w:] A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Czabanowska-Wróbel A., *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.

- Czaplajewicz E., *Taniec i śmiech w poezji Leśmiana*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 4.
- Dällenbach L., *The Mirror in the Text*, transl. J. Whitely, E. Hughes, Cambridge 1989.
- Derrida J., *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, [w:] J. Derrida, *Pismo filozofii*, wybór i przedm. B. Banasiak, Kraków 1993.
- Dybel P., *Lacan i Leśmian – dwa zwierciadła*, [w:] P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.
- Fazan K., *Leśmianowskie epifanie sceniczne. O baśniach mimicznych*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Fichte J.G., *Teoria wiedzy*, t. 1, przeł. M.J. Siemek, Warszawa 1996.
- Foucault M., *Przedmowa do transgresji*, przeł. T. Komendant, [w:] M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, *Postowie* M.P. Markowski, Warszawa 1999.
- Głowacka E., *Z życia Satyra*, „Kronos” 2012, nr 3.
- Głowiński M., *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 4: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.
- Gorgiasz, *Pochwała Heleny*, przeł. i wstęp K. Tuszyńska-Maciejewska, „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 3.
- Grodzki B., *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012.
- Haardt R., *Gnosis: Charakter and Testimony*, transl. J.F. Hendry, Leiden 1971.
- Hoaller S.A., *Gnosticism: New Light on the Ancient Tradition of Inner Knowing*, Wheaton 2002.
- Igliński G., *W modnym kostiumie Fauna. Postacie „fauniczne” w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku oraz ich wpływ na kulturę współczesną*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2012, rok 5.
- Jonas H., *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994.
- Kalinowski G., *Odnalezione utwory Leśmiana*, „Kwartalnik Artystyczny” 2012, nr 1.
- Kowalski P., *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa-Wrocław 1998.
- Kuźma E., *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995.
- Leśmian B., *Dzieła wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Leśmian B., *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.
- Leśmian B., *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.
- Leśmian B., *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Ligeża L., „Klechdy polskie” *Leśmiana na tle folklorystycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1.
- Man de P., *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Opacki I., „Pośmiertna w głębi jezior maska”, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Leopold Staff i Bolesław Leśmian, czyli o dwóch poematach tercyną*, [w:] *Poetyka. Polityka. Retoryka*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Leśmianowy „czyn”*, „Ruch Literacki” 1964, nr 5/6.

- Podraza-Kwiatkowska M., *Pustka – otchłań – pełnia*, [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- La Revue de Poésie, Gorgias, Éloge d'Hélène*, traduct. M. Deguy, „La Parole dite” 1964, n° 90.
- Rymkiewicz J.M., *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Sandauer A., *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*, Warszawa 1968.
- Sobieska A., *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.
- Stomma L., *Magia Alkmeny*, „Etnografia Polska” 1976, z. 1.
- Stróżewski W., *Metafizyka Leśmiana*, „Ruch Literacki” 1992, nr 1/2.
- Szafranec J., *Magia, ryt i terapia*, Warszawa 1994.
- Szczukowski D., *Święto wiosny. Bolesława Leśmiana taniec poezji*, [w:] *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, Gdańsk 2012.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.
- Taylor N., *„Klechdy polskie” – baśń nieustająca*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Wałęciuk-Dejneka B., *„...leśna jest, i ruczajna, i górską, i wszelaka” – Leśmianowska demonologia kobieca. Wokół „Klechd polskich”*, [w:] B. Wałęciuk-Dejneka, *Inny obraz feminy. Szkice folklorystyczno-literackie*, „Opuscula Slavica Sedlcensia”, t. 3, red. R. Mnich, R. Bobryk, Siedlce 2012.
- Ważyk A., *Kwestia gustu*, Warszawa 1966.
- Wiśniewska L., *Znane i nieznanne przygody Sindbada-Żeglarza i Każdego*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Woźniak-Łabieniec M., *Leśmianowska „ontologia” nicości*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, z. 1.
- Zawadzki A., *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2010.

STRESZCZENIE

Zawarte w tym artykule interpretacje dotyczą motywu warkocza, który pojawia się w różnych formach gatunkowych pisarstwa Bolesława Leśmiana. Część pierwsza wprowadza w jego najważniejsze znaczenia symboliczne: wyjątkowej wartości – odpowiadającej mowie związanej, sztuce poetyckiej – a jednocześnie transgresji i zespolenia pozor z prawdą. Wątki te rozwijane są w kolejnym podrozdziale, uzasadniającym twierdzenie, że za pośrednictwem przedstawień warkocza Leśmian ironicznie ukazuje paradoksalność bytu, jako splotu fantazji z realnością. Myśl poety zostaje w tej partii objaśniona koncepcją *farmakonu* Jacques’a Derridy. Następną część artykułu prezentuje Leśmianowskie istoty transgresywne – kobiety z warkoczami i same warkoczce, obrazujące, że symbolizowana przez nie poezja stanowi wartość, która jest przemianą, „pieśnią bez słów”, naruszaniem granic i połączeniem sprzeczności. Zestawienie tych wątków z ideami gnostyckimi, kontynuowane w dalszym wyodrębnionym fragmencie, nakłada się na ukazanie powiązań twórczości Leśmiana

z formułą ironii romantycznej, szczególnie w ujęciu Friedricha Schlegla. Parabazie, autoironicznym tropom i wyobrażeniu „bezsłownej melodii” poświęcone są końcowe interpretacje, zmierzające do wniosku, że warkocz jest w dziełach Leśmiana figurą niewyrażalnej tajemnicy bytu, a zarazem symbolizuje poezję, ironię i fantazję.

Słowa kluczowe

Bolesław Leśmian, motyw warkocza, transgresja, fantazja, ironia, gnoza, *farmakon*

SUMMARY

The plait. Leśmian's transgressions

The interpretations included in the paper refer to the motif of the plait which appeared in different genre forms of Bolesław Leśmian's writing. Part one offers an introduction to its most important symbolic meanings: extraordinary value which corresponds to verse, poetic art and, at the same time, transgression and fusion of the appearance with the truth. These threads are developed in the following sub-chapter which justifies the assumption that through depicting the plait Leśmian ironically shows the paradoxality of existence as a tangle of fantasy and reality. The poet's thought is explained in this part by the concept of Jacques Derrida's *pharmakon*. The subsequent part of the article presents Leśmian's transgressive creatures: women with plaits and plaits alone illustrating that poetry symbolized by them represents a value which is a transformation, "song with no words", violation of boundaries and fusion of contradictions. Juxtaposing these motifs with gnostic ideas continued in the following isolated fragment overlaps with showing connections between Leśmian's works with the formula of romantic irony, particularly as understood by Friedrich Schlegel. The parabasis, auto-ironic traces and the concept of "wordless melody" are analyzed in final interpretations which lead to the conclusion that the plait in Leśmian's works is a figure of the unthinkable mystery of existence, and at the same time it symbolizes poetry, irony and fantasy.

Keywords

Bolesław Leśmian, motif of plait, transgression, fantasy, irony, gnosis, *pharmakon*