

Złoty kurz. O jednej metaforze Bolesława Leśmiana

ABSTRACT. Wojda Dorota, *Złoty kurz. O jednej metaforze Bolesława Leśmiana* [Golden dust. On one of Bolesław Leśmian's metaphors]. „Przestrzenie Teorii” 25. Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 13–40. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2016.25.1.

The topic of this paper is the golden dust metaphor in Bolesław Leśmian's poems, fairy-tale prose, essays and plays. It is interpreted as one of many variations of the black sun trope, the gnostic and alchemical symbol for the unity of oppositions and for transformation. Analysis of Leśmian's metaphor leads to the conclusion that his writing corresponds to gnosticism and alchemy. It takes up the concept of material concreteness, nudging the reader to combine oppositions and transmutation. Acting through words, through tropes, reflects the performative status of Leśmian's creative work.

*Bóg się kończy – trawa się zaczyna.
Kurz, świecąc, dogasa nad drogą,
I jest wszystko, choć nie ma nikogo!*

(*Wieczór*, P 387)¹

Pośród figur wprowadzających w pisarstwie Bolesława Leśmiana wizję czarnego słońca, *Sol niger*, istotną rolę odgrywa metafora złotego kurzu oraz jej warianty: złotego pyłu i piachu, słonecznych kurzy i dymów, mgły słońca czy lśniącej kurzawy². W eseju poświęconym *Ramajanie* i w recenzji tomu Wincentego Korab-Brzozowskiego *Dusza mówiąca* poeta wskazuje, że znaczenia kojarzone w świecie Orientu ze słońcem róż-

¹ Pisma Bolesława Leśmiana cytuję wedle wydań oznaczonych skrótami: *K* – *Klechdy polskie*, [w:] *Dzieła wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2012; *P* – *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, opracował J. Trznadel, Warszawa 2010; *PS* – *Przygody Sindbada Żeglarza*, [w:] *Dzieła wszystkie. Baśnie...*; *S* – *Skrzypek opętany*, [w:] *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2012; *Sz* – *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2011; *Z* – *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, [w:] *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne...*

² Jak odnotowuje Urszula Kęsikowa, w wierszach poety „Nie mają charakteru utarte- go [...] wyrażenia *pył / kurz słońca / słoneczny*, stosowane przez Leśmiana parokrotnie. Bliska jest im *mgła słoneczna*”. Badaczka wskazuje ponadto, że „Szczególnie interesująca w funkcjonowaniu leksemów solarnych i znamienna dla Leśmiana wydaje się relacja słońce – śmierć” (*Słońce w poezji Bolesława Leśmiana*, „Gdańskie Studia Językoznawcze” 2007, t. 7, s. 49, 52).

nią się od symboliki solarnej dominującej w kulturze europejskiej³. Myśl ezoteryczna, w szczególności ta wywodząca się ze Wschodu, operuje paradoksami, co przejawia się w ambiwalentnym ujmowaniu słońca:

Słońce jest dla poety zarówno symbolem życia, jak i symbolem śmierci. I pod tym względem dusza jego jest dziedziczką „orientalnych marzeń”. Żar słoneczny nie tylko do ruchu pobudza, lecz i znieruchamia, nie tylko tworzy, lecz rozkłada i niszczy. Toteż jego loty do słońca są jakoby znieruchomieniem skrzydeł w południowych żarach. Samo zaś słońce – idea, która się w błękitcie złości (*Pod znakiem poetów II*, Sz 267-268).

Pisze też Leśmian, iż Korab-Brzozowski to wyznawca słońca marzący o tym, aby „bajeczny gryf orientalnych marzeń” (Sz 267), ptak Rok, uniósł go, jak Sindbada z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, ku niebu. Zarazem jednak twórca *Duszy mówiącej* jest poetą melancholii i śmierci, który widzi w rzeczywistości ułudę wynikającą z ciągłych metamorfoz: „Stokrotka może się zamienić – w różę, a brzoza stać się cyprysem... Dość jeno gry światła, gry marzeń, gry samego życia lub śmierci” (Sz 268). Autor *Sidi-Numana* zauważa w komentowanej poezji to, co ważne w jego własnej twórczości: fascynację Orientem, wyczulenie na paradoksy życia i śmierci, kreacji i destrukcji, ducha i materii oraz myśl, zgodnie z którą świat jest iluzoryczny, widmowy i zmienny. Podobnie w szkicu o *Ramajanie*, porównując to dzieło z *Iliadą*, Leśmian pośrednio charakteryzuje własną filozofię i estetykę:

Dla nas słońce jest symbolem życia [...]. Dla Hindusów ich piekielnie rozżarzone słońce jest raczej symbolem zniszczenia, śmierci, ciszy wiekuistej, nirwany. Dla nas słonecznym i radosnym jest życie. *Ramayana* jest poematem nie mniej od *Iliady* słonecznym, ale inaczej zrozumiano [...] w niej słońce, w którym ciało nie rozkwita, lecz spala się na popiół ku wyzwoleniu ducha. *Ramayana* jest bardziej [...] jasnowidząca. Co dla Homera jest mrokiem nieprzeniknionym, dla autora *Ramayany* – staje się światłością... (*Ramayana*, Sz 438).

Pojawiają się w tych słowach rozwijane w *Sadzie rozstajnym* wątki połączenia przeciwieństw światła i mroku oraz, akcentowanej też w gnostycyzmie, konieczności poddania się destrukcji i śmierci, żeby podążyć ku światłu i oczyścić ducha z materii. W adwajtyzmie Siankary byt absolutny, *Bráhma*n, uznawany jest za stwórcę, a zarazem niszczyciela, któ-

³ O związkach pisarstwa Leśmiana z Orientem zob. A. Szczerbowski, *Bolesław Leśmian*, Warszawa 1938; R.H. Stone, *Bolesław Leśmian: The Poet and His Poetry*, Berkeley–Los Angeles–London 1976; J. Ślósarska, *Analogie między realizmem Dżinistów a symbolizmem Leśmiana (na przykładzie dramatów Leśmiana: „Pierrot i Kolombina” oraz „Skrzypek Opętany”)*, „Przegląd Orientalistyczny” 1987, nr 4; H. Marlewicz, *Bolesław Leśmian – indyjskie inspiracje*, „Perspektywy Kultury” 2009, nr 1.

rego dzieło, rzeczywistość, to boska emanacja, lecz także ułuda (*māyā*), zabawa i gra (*līlā*)⁴. Uwięziony w ziemskiej egzystencji, *karmanie*, i łańcuchu kolejnych wcieleń, *sansarze*, człowiek uwalnia się od nich przez ćwiczenia duchowe, odkrywając dwoistość bóstwa, świata oraz siebie samego, by dzięki konfrontacji z tym, co względne i materialne, dotrzeć do *Atmana*, swej boskiej, świetlistej istoty:

Uchwyceniu własnego ja towarzyszy doświadczenie „wewnętrznego światła” (*antahjyotis*), a światło jest doskonałym obrazem zarówno *atmana*, jak i *bráhmana*. [...] poczynając od czasów wedyjskich słońce i światło uznawane są za epifanie bytu, ducha, nieśmiertelności i mocy rozrodczej. Według *Rygwedy* (I, 115, 1) słońce jest życiem lub *atmanem* – jaźnią wszystkiego. Kto pił *somę*, staje się nieśmiertelny, dochodzi do światła i znajduje bogów⁵.

Wierzenia Orientu spotykają się z alchemią Zachodu, zalecającą w poszukiwaniu kamienia filozoficznego, boskiego pierwiastka, kierowanie się takimi regułami: „musisz przejść przez wrota czerni, a w ten sposób otrzymasz raj światła w świecie mądrości”⁶; „Odwiedź głębię Ziemi. Przez oczyszczenie znajdziesz tam ukryty Kamień”⁷. Zawarte w tych symbolicznych formułach wskazania odnosiły się zarówno do transmutacji metali w złoto, jak i do wewnętrznej przemiany, w której kontakt z materialną sferą bytu oraz doświadczenie rozchwiania czy wręcz rozpadu tożsamości prowadzić miały do odnalezienia w sobie i w świecie tej samej życiodajnej siły (*lumen vitae, veritas*)⁸. Komentując obraz *Sol niger* z przypisywanego Salomonowi Trismosinowi manuskryptu *Splendor Solis* (1582), Stanton Marlan stwierdza, iż czarne słońce „Jest tym wypalonym miejscem duszy, w które musimy wstąpić, jeżeli pragniemy pojąć *Sol niger* i proces *nigredo*”⁹. Tak pisze o tym doświadczeniu Carl Gustav Jung:

⁴ Zob. S. Radhakrishnan, *Filozofia indyjska*, t. 2, przedm. do wyd. polskiego napisał autor, słowo wstępne napisał oraz dodatkowe przypisy i terminologię oprac. E. Słuszkiewicz, przeł. Z. Wrzeszcz, Warszawa 1958, s. 478-493.

⁵ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyjskich*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1988, s. 172.

⁶ G. Ripplaeus, *Chymische Schriften*, Erfurt 1624, s. 51, cyt. za C.G. Jung przy współpracy M.-L. von Franz, *Mysterium coniunctionis. Studia o dzieleniu i łączeniu przeciwieństw psychicznych w alchemii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2002, s. 136.

⁷ B. Valentinus, *Les douze clefs de philosophie de frere Basile Valentin... Traictant de la vraye medecine metalique. Plus l'Azoth, ou, Le moyen de faire l'or caché des philosophes*, Paris 1660, s. 138, <<http://archive.org/details/lesdovzeczlefsdep00basi>> [dostęp: 11.08.2013].

⁸ Zob. C.G. Jung, *Mysterium coniunctionis...*, s. 129-150; tenże, *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 309-325; M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Warszawa 2007, s. 159-176.

⁹ S. Marlan, *The Black Sun: The Alchemy and Art of Darkness*, College Station 2005, s. 26.

Wydaje się, że Sol oznacza zatem jakiś ważny stan psychologiczny, [...] ma w sobie światło i ciemności. [...] Słońce jest tu najwyraźniej narzędziem w fizjologicznym i psychologicznym dramacie powrotu do *prima creatio* czy do *prima materia*, czyli do śmierci, przez którą trzeba przejść, jeśli chce się odzyskać pierwotny stan prostych żywiołów [...] i *natura immaculata* – stan istniejącego przedustawnie raju¹⁰.

Będąca zapisem wtajemniczenia emblematyka alchemiczna na różne sposoby ukazuje połączenia sprzeczności: słonecznego światła i mroku, nieba i otchłani, natury i kultury, unaocznia korespondencje makro- i mikrokosmosu w scenach z codziennego życia, pejzażach czy we florystycznych ornamentach¹¹. Wiele z nich wykonano w taki sposób, jak iluminację ze *Splendor Solis* – na pozór jest ona jedynie obrazem przyrody: bordiura z motywami fauny i flory obramowuje wizję zachodu słońca, które jeszcze złoci się na niebie, ale już ukrywa się za horyzontem, pogrążając w mroku gościniec, bezlistne drzewa i łąkę. W istocie prześwieca poprzez ten pejzaż gnostycki sens: cała widzialna rzeczywistość odzwierciedla naturę górującego nad nią bóstwa, jednoczącego w sobie życie i śmierć, a ktoś, kto będzie oglądał tę rycinę, zrozumieć ma, że jeśli nie pozna ciemności, nie odnajdzie światła. Podobnie można odczytywać Leśmianowską poezję, na przykład wiersz *W odmętach wieczoru*:

Duch, wzwyż stąpając, wciąż schodzi w głębinę,
Z państwa purpury w świat zgasłych błękitów.
I schodząc, barwy odmienia bez końca:
To – purpurowy, to – czarny, to – złoty,
Posłuszny zejściu swojemu w ciemnoty
Wód, zapatrzonych w przeróżną śmierć słońca.
Śmierć, co zagrzęzła w odmętach wieczoru,
Spoza chat czubów i przyłbicy młyna
Jeszcze się resztą światła przypomina
Tobie – i twemu wśród sadów jezioru...

(*W odmętach wieczoru*, P 391)

Tak jak na emblemacie *Sol Niger*, czerni kontrastuje tutaj ze złotem i całą gamą innych barw („Purpura łamie błękitów przegrody / I w nieprzejrzyste rozżarza się złoto, / Poprzerywane plam czarnych ślepotą”)¹².

¹⁰ C.G. Jung, *Mysterium coniunctionis...*, s. 134, 136, 137.

¹¹ Zob. S. Klossowski de Rola, *Le Jeu d'Or: figures hiéroglyphiques et emblèmes hermétiques dans la littérature alchimique du XIIe siècle*, Paris 1997; *Emblems and Alchemy: Glasgow Emblem Studies*, vol. 3, red. A. Adams, S.J. Linden, Glasgow 1998.

¹² Zdaniem Krystyny Walc poezję Leśmiana cechują kontrasty złota i czerni oraz „wielkie bogactwo barw w opisach nieba” (*Kolor w poezji Leśmiana. Zarys problematyki*, [w:] *Od Koźmiana do Czernika. Studia i szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Kryński, Rzeszów 1992, s. 164, 165).

Zobrazowanie najważniejszego w tym utworze *signifié*, słońca, za pomocą wielości *signifiants* współgra z rozszczepianiem i odbijaniem się w wodzie światła, podobnego do tęczy na tafli jeziora zaraz przed nocą. Czerń, złoto i purpura, dominujące w tekście barwy, odpowiadać mogą różnym stadium transmutacji, w której dzięki spaleniu, rozkruszeniu materii ekstrahuje się ze złota czerwoną miedź, substancję przemianą¹³. Do jej uzyskania potrzebne są ogień i woda, kolejne przeciwieństwa łączone ze sobą, utożsamiane zaś z alchemicznym naczyniem. Iluminacja ze *Splendor Solis* przedstawia pożar obłoków odbity w rzecznej tafli, namalowanej dokładnie w tym miejscu, gdzie znajduje się centrum słońca, przeciętego na trzy części: promieniującą złotem na niebie, cynobrową w wodzie i ciemniejszą na ziemi. W poezji Leśmiana „Jezioro barwnym powleka się mrokiem”, dzięki grze światła i wiatru tworzy „piętra z ognia i purpury”. Rzucane na wodę cienie drzew, podwajające tu chyba nie tylko same drzewa, ale w ogóle całość widmowej rzeczywistości, „Do zaniedbanej powracają głębi, / Z której powstały – i nadal w niej kwitną”. Podobnie Duch słońca, dzięki wykreowanej w obiciu iluzji, „wzwyż stąpając, wciąż schodzi w głębinę”¹⁴. Taka wizja koresponduje z poświadczoną w gnostycyzmie i alchemii myślą o wymianie zachodzącej między „góram” a „dołom”, której przyczyną jest kolisty obieg boskich światła w naturze¹⁵. Z ich blasku wyłania się rzeczywistość, uznawana – i w koncepcjach gnostyckich, i w hinduizmie – za pozór, zbliżający jednak do prawdy. Poezja Leśmiana ukazuje, że światło gaśnie, umiera, lecz poprzez cienie i purpurę zmierzchu otwiera bytom drogę w ich własną śmierć oraz w ich odrodzenie, powrót do głębi mającego wzejść słońca.

Metafora złotego kurzu, stanowiąca jeden z wielu Leśmianowskich wariantów obrazu czarnego słońca, jest oksymoronem, tak jak trop dla niej ogólniejszy¹⁶. Oznacza to, że prowadzi ona do utożsamienia przeci-

¹³ Jung wspomina, iż na różne sposoby wyodrębniano w procesie alchemicznym kolejne fazy, zwykle przyjmując, że stan wyjściowy to czerń (*nigredo*), a docelowy – *iosis* (czerwienienie) i wywołanie efektu pełni kolorów (*Psychologia a alchemia*, s. 265-269). Dalej zob. s. 269-275.

¹⁴ Nazywając motyw odbicia w wodzie „oksymoroniczną metaforą”, Ireneusz Opacki podkreśla jego funkcję poznawczą w wierszach Leśmiana, podejmujących romantyczną topikę („*Pośmiertna w głębi jezior maska*”, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 235 i n.).

¹⁵ Zob. C.G. Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*, wybrał, przełożył i poprowadził wstępem J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. 457.

¹⁶ Zob. M. Stala, *Od czarnego słońca do ciemnego świecidła*, [w:] tenże, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 39. Oksymorony uznaje Janusz Sławiński za jedną z ważniejszych odmian Leśmianowskich paradoksów (*Semantyka poetycka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, s. 105). Michał Głowiński stwierdza, że figury te kształtują „ontologi[ę] poetyck[ą]”, w której na równych prawach współwystępują elementy

wieństw (metal szlachetnego, absolutnej wartości, boskości, pełni, ducha, słońca, złotej barwy i obiektu pragnień z pyłem, prochem, brakiem wartości, demonicznością, rozproszeniem, ciałem, ziemią, czernią i czymś niepożądanym)¹⁷. W związku z tym, że słowo główne 'kurz', rama metafory, przejąć ma własności od wyrazu pomocniczego 'złoty', epitetu stanowiącego źródło metafory¹⁸, wydaje się, iż pisarstwo Leśmiana dowartościowuje to, co ziemskie i marne. Czytamy też jednak: „W słupach światła spylonych” (*Wspomnienie*, P 22); „w słońce kurzu i złocie” (***)*Dziewczyzna do miłości wstępuje krainy...*, P 669); „W tym kurzu, gdzie się wspomnień złociła czereda” (*Sidi-Numan*, P 95). Pierwsza z tych metafor przekształca 'złoty kurz' w 'światła spylone', zatem rama i źródło zamieniają się miejscami, z kolei w pozostałych tropach nie można wskazać dominującego składnika, dlatego przeniesienie własności jest obustronne. Z różnych wariantów opisywanej figury wynika nie tylko to, że utożsamia ona sprzeczności, ale też jej interakcyjny charakter, sugerujący, by w całej konstelacji metafor traktować ich składniki jako wzajemnie modyfikujące swoje znaczenia. Okazuje się, iż poeta uwzniośla podlegającą rozpadowi materię, a zarazem, by tak rzec, sprowadza ducha na ziemię – podkreśla jego związek z ciałem i rozproszenie w widzialnej rzeczywistości.

Odczytując razem różne formy pisarskie Leśmiana, dostrzega się zacieranie między nimi granic albo raczej przejmowanie stylu poetyckiego przez krytykę literacką czy prozę baśniową, a ponadto funkcjonowanie wspólnej dla nich idiomatyki w wielu odmianach. Autor *Łąki* używa prostych metafor: „złoty kurz” (*Niebo przyćmione*, P 14); „pył złoty” (*Nieznaną podróż...*, P 120); „piach złoty” (***)*Upalny ranek...*, P 160), ale też inwencyjnych peryfraz i neologizmów: „Niech mi gwiazdami spyla oczy / Nicości złota rozsypucha!” (*Srebroń*, P 345); „światło, które ostatkiem spylonego pobrasku dozłacało się u pobrzeży otworu” (*Jan Tajemnik*, K 435). Niekiedy występują także u Leśmiana rozbudowane obrazy łączące się z tropem złotego kurzu:

Słońce, w szyby łzawiejąc odzłdżone,
Po podłodze złoty wzburza łąn,
I odbicia okien rozmnożone
Wprawia w kurze zruchomiałych ścian
(*Pierwszy deszcz*, P 146)

niejednorodne” (*Poezja przeczenia*, [w:] tenże, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 4: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 127).

¹⁷ Zob. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *The Penguin Dictionary of Symbols*, transl. from the French by J. Buchanan-Brown, London 1996, s. 439-442, 321.

¹⁸ Tu i dalej zob. M. Black, *Metafora*, przeł. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3, s. 217-234.

Wnikanie światła w materię unaoczniają tu metafory piętrowe¹⁹: łzawienia słońca w kroplach deszczu, wzburzania złotego ładu i wprawiania „w kurze zruchomiałych ścian” odbijających się okien. Podobne opisy pokoju rozświetlonego przez promienie słoneczne pojawiają się w utworach *Lalka* i *Wspomnienie*:

Lubię leżeć, gdy pokój słoneczniej czynnie,
Na strojnego dywana narożnej purpurze,
Gdzie irys obok sarny kwitnie bezroślinnie,
A z wieczności pluszowej unoszą się kurze
(*Lalka*, P 349)

Wszystko – w mroku. – I tylko ów pokój ostatni
Z oknem w zaświat – na słońce, po pas białe w chmurę,
Jarzył się – cały w blasków pełgających matni –
I siał pyły słoneczne przez kotar purpurę
(*Wspomnienie*, P 22)

Ukazaniu wieczności i zaświata służą tutaj obrazy słońca, które oświetla pokryte kurzem wnętrze i nadaje zwykłym rzeczom pełną blasku postać. Wizje te wypada odczytywać w kontekście szkicu *Artysta i model*, gdzie Leśmian pisze, iż „poza nami bytując[y] świa[t] [...] przenika przez wszystkie szpary i szczeliny naszej duszy do jej najtajniejszego wnętrza, jak słońce przenika przez witraż, aby barwami zaniepokoić i ożywić pylny zmierzch samotnej świątyni” (Sz 51). W kontekście tego eseju pokój „z oknem w zaświat – na słońce” z wiersza *Wspomnienie*, podobnie jak malachitowa alkowa z *Legend tęsknoty* czy jaśniejący w mroku zamek z *Jana Tajemnika*, stanowią taki wymiar „ja”, który tożsamy jest z iskrą wiecznego światła uwięzioną w materii²⁰. W utworze *Alcabon* demonstruje poeta, że sfera duchowa jednoczy się z całym światem doświadczonym i wymarżonym w ziemskiej egzystencji:

Piach się z duszy wysypał! Piach, na pewno piach!
Ten, co w podróż się złoci do zorzy, gdy kona –
Bochen chleba w gwiazd wieńcu – skrót pałacu w mgłach –
Rzęsa Boża – dwie pszczoły –
I trzy z wosku anioły.
Czego tylko nie było w duszy Alcabona!
(*Alcabon*, P 352)

¹⁹ Zdaniem Wacława Cockiewicza są one charakterystyczne dla poetyki Leśmiana i zwykle organizują semantykę całych jego tekstów (*Metaforyka Leśmiana (Analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011, s. 223).

²⁰ Jung zwraca uwagę, że w opisach transmutacji ważną rolę odgrywa wizja zamkniętego pokoju, komnaty godowej, oznaczającej zarówno prajednię, rzeczywistość psychiczną, jak i wnętrze alchemicznego naczynia (*Mysterium coniunctionis...*, s. 338-339).

Wariacje motywów związanych z metaforą złotego kurzu zawiera także proza Leśmiana, zbliżająca się do poezji za sprawą instrumentacji głoskowej, wielości figur retorycznych i kunsztownych okresów zdaniowych:

Światło [słońca], dymne jeszcze i deszczowo mętne, nie rozwidniało przedmiotów, tylko odgraniczało je wzajem od siebie, złotawym kopciem osiadając na zaoranym polu, które jeżyło i rozluźniało oku swe grzbieciaste zagony, połyskujące na załomach ziemistym i pochmurnym fioletem, niby kruszce wilgotne, tu i ówdzie siekierą zadrasnięte i podważone.

Od pola światło szło do lasu, lecz nie docierając szczerze do drzew, pozostawiało pomiędzy nimi a sobą próżnię, majaczącą nikłymi przypomnieniami ubiegłej nocy. [...]

Jedna tylko ponad rowem strzępiasta i ospowata od rosy pokrzywa blask przedwczesny złowiła swym najwyższym wystrzelonym liściem, który nad ciemniejszą odeń ziemią płonął jak samotny kaganek, i wyprzedzając słońce, skupiał na włochatej powierzchni ukosem podaną złocistość niedostępnego jeszcze dla reszty świata poranku (*Podlasiak*, K 553-554).

Dalej czytamy, że liść „pobarwił szarą pod swym nakryciem ziemię, nadając jej pyłnej powierzchni wklęsły pozór zagadkowo oświetlonego wnętrza” (K 555). Poeta zestawia w tej klechdzie trzy kręgi semantyczne: światła o brzasku, ciemności nocnej i ziemi, aby połączyć je tak, iż zaorane pole przypomina scenę, na której odbywa się misterium zjednoczenia przeciwieństw. Dzięki temu „pyłny” świat zostaje uwznioślony, bryły gruntu lśnią niczym kruszce, a liść pokrzywy, najpospolitszego chwastu, złoci się jak herold Jutrzenki. W opisie poranku Leśmian nawiązuje do symboliki solarnej oraz do mitu *Tellus Mater* i tworzy kombinację oksymoronicznych tropów: „Światło jego, dymne jeszcze i deszczowo mętne”, „złotawym kopciem osiadając na zaoranym polu”, „połyskujące na załomach ziemistym i pochmurnym fioletem”, „nadając jej pyłnej powierzchni wklęsły pozór zagadkowo oświetlonego wnętrza”. Z perspektywy myśli gnostycznej i alchemicznej taka wizja wschodu słońca okazywałaby się powtórzeniem kosmogonii, a zarazem rozpoczęciem wtajemniczenia i procesu metamorfoz, w którym *lumen vitae* zespala się z materią²¹.

²¹ Odwołując się do Gilberta Duranda i Gastona Bachelarda, Marzena Karwowska uznaje wyobraźnię poety za telluryczną, związaną z „Nocnym Porządkiem Obrazowania”, który ma „potencjał regeneracyjny i mediacyjny” (*Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008, s. 162; też, *Mityczne figury ziemi w wyobraźni poetyckiej Bolesława Leśmiana*, „Przegląd Humanistyczny” 2007, nr 3). Trudno się zgodzić z tezą badaczki, że Leśmian jedynie trawestuje „Porządek Dzienny” (z opozycjami dzielić – łączyć, jasny – ciemny, czysty – zbrukany), jest bowiem raczej tak, iż poświadcza on łącznie przeciwieństw, nocy i dnia oraz różnych żywiołów.

Leśmianowskie tropy złotego kurzu można zróżnicować nie tylko na podstawie ich formy stylistycznej, ale też ze względu na znaczenie, jakie mają w tekście. W *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* Marcjanna mówi do Rozkresa: „Znowu oczy ci spyla sen złotą przyprószką – / Wiemy o tym najlepiej, ja i moje łóżko” (Z 237). Pojawia się tu ciekawy neologizm, lecz nie odgrywa on ważnej roli w dramacie i nie dopełniają go inne figury. Z kolei w wierszu *Cień* metafora złotego pyłu, jakkolwiek mało inwencyjna, łączy się z licznymi środkami, wywierając wpływ na ich semantykę. Najpierw czytamy: „Cień mój powstał, by nie upaść już. // Przetarł oczy i otrząsnął pył, / Co był złoty i wiekowy był”, a dalej: „Kopytami tratując na płask / Kół słonecznych po murawie brzask!” (P 25). Ostatnie wersy zawierają wizję światła przesłanianego przez cień – wbijanego w ziemię, rozbijanego na cząstki, tak więc trop złotego pyłu jest kontynuowany, choć nie wprost, i zabarwia swoim znaczeniem całość wiersza, by zarazem wzbogacać się o nowe sensory. Co więcej, wchodzi on w relacje z pokrewną mu figuratywnością innych tekstów z tego samego zbioru, *Sadu rozstajnego*, a także z innych książek:

Od sztachet, snując kurz
Na trawy i na chwasty,
Słońcem pocięty wzdłuż
Upada cień pasiasty...

(*W słońcu*, P 13)

Ogród nawrzał zielenią już inną, już nie tą –
Zamrugany na przemian słońcem i sztachetą. [...]

To – nie sen, lecz kurzawa gmatwa się z pogodą – [...]
I nie smuga na rzęsach, lecz w cieniu zdrobniały
Liść na dębie zwieczorniał, choć dnieje dąb cały!

(*Przedwieczerek*, P 390)

Wiersze *Cień*, *W słońcu* i *Przedwieczerek*, z wizjami cienia w sadzie i ogrodzie, oraz *Pierwszy deszcz*, *Lalka* i *Wspomnienie*, przedstawiające światło w pełnych kurzu pokojach, tworzą utajone w pisarstwie Leśmiana wariacje, które kontrastują ze sobą. Poeta ukazuje jasność mroczniejącą w otwartej przestrzeni albo ciemność rozwidniającą się we wnętrzu, przy czym w obu wypadkach skupia zwykle uwagę na granicznych porach doby: poranku, południu i wieczorze²². Wspólna dla tych kreacji metaforyka złotego kurzu, odpowiadająca integrowaniu przeciwieństw, stanowi gest semantyczny, nie jest już tylko użytą przygodnie figurą, lecz tropem, któ-

²² Zob. A. Zientała, *Leśmianowskie zmierzchy, świty i południa*, [w:] *Żywioty wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak, Kraków 2008.

ry organizuje styl i znaczenie całego utworu czy większej grupy tekstów²³. Niekiedy, jak w wierszu *Wspomnienie*, przyjmuje on wiele różnych postaci, by determinować warstwę brzmieniową, leksykę, retorykę, składnię i kompozycję: „siały pyły słoneczne przez kotar purpurę”, „W słupach światła spylonych – ta nasza pieszczota [...] // [...] się z pyłem słonecznym zmieszała”, „Kurz złoty!... Pył słońca w twarz Boga!” (*P* 22). Czasami zaś, jak w lirykach *Cień* czy *W słońcu*, trop ten może być rzadki albo nawet jednorazowy, lecz i tak oddziałuje na całościowy przekaz wiersza oraz na semantykę innych utworów.

Symbolika słońca i złota, kurzu i prochu oraz dotyczące jej komentarze Leśmiana świadczą o tym, że autor *Nocy zimowej* łączy w jedną całość wyobrażenia w niektórych kontekstach kulturowych uznawane za sprzeczne same w sobie – w hinduizmie słońce to bóstwo życia i śmierci, w Biblii złoto przedstawiane jest jako znak chwały Bożej, ale też wartość ziemską i przemijającą, z kolei kurz i proch, przyrównywane do nasienia czy pyłku kwiatów, symbolizują zarówno destrukcję, jak i kreację, cykl życia i śmierci, opisywany maksymą *Pulvis es et in pulverem reverteris*²⁴. W recenzji zbioru *To, co się stało* Aleksandra Szczęsnego Leśmiana cytuje wiersz *Tęsknota umarłych*:

Przez okiennice wąski złoty promień wpada
Do pokoju, gdzie chory skazał się na leki,
I w promieniu się ściele kurzu tęcza błada,
Smucąc roztrzępotane od światła powieki.

Na próżno dzisiaj skrzętnie wytarto podłogę,
Aż błyszczą jako srebro gwoździ starych łebki.
Przez tajemnie przebitą wąską słońca drogę
Wieczny domu się zdradza proch; duszący, lepki
(*Aleksander Szczęсны: „To, co się stało”, Sz 367*)

Wiersz ten zaintrygował Leśmiana, przypomina bowiem jego własne utwory, w których metafora złotego kurzu czy prochu pojawia się jako szereg wariacji w większej partii albo w całości tekstu, kreując rozbudo-

²³ Tak rozumiane pojęcie gestu semantycznego wprowadził Jan Mukařovský (*O języku poetyckim*, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. M.R. Mayenowa, teksty przełożył i komentarzem opatrzył W. Górny, przekład przejrzał i opracował T. Brajerski, Warszawa 1966, s. 194-195). Erazm Kuźma posłużył się nim do scharakteryzowania funkcji oksymoronu w piśarstwie Tadeusza Micińskiego (*Oksymoron jako gest semantyczny*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 195-226).

²⁴ Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 376; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 182-183, 279-280.

wany obraz metaforyczny²⁵. W *Tęsknocie umarłych* powstał on przez powiązanie ze sobą tropów: „wąski złoty promień”; „w promieniu się ściele kurzu tęcza blada”; „roztrzepotane od światła powieki”; „wąską słońca drogę”; „proch; duszący, lepki”. Określając poetykę tego wiersza jako „nagłą mieszaninę dalekiego słońca z przypadkowym na pozór i byle jakim” (Sz 367), autor *Spojrzystości* tak ją komentuje:

Wonność tej poezji i jej barwy osobliwe wymagają skupienia się, zmruczenia oczu, nagłego zatrzymania uwagi na błahym pozornie drobiazgu, na nikłym pozornie słowie. Słońce rozmaicie przenika do wnętrza krainy, po której błąka się poeta. Inne jest, gdy wpada przez szyby tęczowe [...], inne – gdy gasnąc, wałęsa się po zaułkach [...]. Gdy [poeta] ze swego świata spojrzy w świat rzeczywisty, [...] wydobywa zeń przedmiot ukochany, przypominający mu swą barwą, kształtem, treścią wewnętrzną tajemnicę [...] (Sz 367-368).

Ważne dla pisarstwa samego Leśmiana cechy sztuki literackiej wskazywane w tym eseju można łączyć, jak to już czyniono, z estetyką impresjonizmu²⁶ albo epifanii²⁷. Należy do nich zapis jednostkowego widzenia przedmiotów oglądanych w zmiennym oświetleniu, przeżycia bliskiego mistycznej kontemplacji, z nagłą dającego wiedzę, że blahe na pozór szczegóły kryją w sobie tajemnicę rzeczywistości. Pozostaje z tym w związku aktywizacja czytelnika, którego nakłania się, by nie tylko uznał rewelatorski status literatury, ale też powtórzył utrwalone w niej doświadczenie i zwrócił uwagę na materialny konkret w otaczającym go świecie. Zdaniem Ryszarda Nycza „Leśmian – charakteryzując poezję Szczęsnego – szkicował faktycznie zarysy własnej dojrzałej modernistycznej poetyki [...] «słownych objawień»”, „epifanii jako uwiecznienia tego, co przemijające [...]”²⁸. „Kontemplacyjne zapatrzenie” autora

²⁵ Używając pojęcia Paula Ricoeura, Głowiński wskazuje, że Leśmian przekształca pojedyncze figury w „sieci metaforyczne” (*O języku poetyckim Leśmiana*, [w:] tenże, *Prace wybrane*, s. 98).

²⁶ Zob. A. Węgrzyniakowa, *Świat i światłocień. O „impresjonizmie” Bolesława Leśmiana*, [w:] tenże, *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Katowice 1999; M. Delaperrière, *Czy istnieje poezja impresjonistyczna? Od Mallarmégo do... Leśmiana*, [w:] tenże, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006; A. Czabanowska-Wróbel, „Niepajętość zieloności” i „możliwość szkarlatu”. *O kolorystyce Bolesława Leśmiana*, [w:] tenże, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.

²⁷ Zob. M. Głowiński, *Od poznania do epifanii (O poezji opisowej Leśmiana)*, [w:] tenże, *Prace wybrane*; R. Nycz, „Słowami... w świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] tenże, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001; A. Sobieska, *Apologia epifanii, czyli motyw kontemplacyjnego zapatrzenia w twórczości Bolesława Leśmiana*, [w:] tenże, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.

²⁸ R. Nycz, „Słowami... w świat wyglądam”..., s. 121, 139.

Łąki wiąże Anna Sobieska ze sztuką symbolizmu rosyjskiego, w której czerpano z prawosławia i myśli gnostyckiej, uznając widzialny świat za substancjalnie tożsamy z prajednią, a przez to podobny do złocistej ikony umożliwiającej apofatyczne poznanie:

Leśmiana złotą wieczność, złotawość niebytu, kres złoty życia, złoty obłęd wieczności, rozłożone czary i cienie łączyłabym [...] z tradycją bizantyjską i świetlistymi widzeniami Feta, Tiutczewa, Sołowiowa, z rosyjskimi bylinami i ukraińskim folklorem, którymi Leśmian tak się zachwycał. Ów nieprzenikniony blask złota nasycony był tam bowiem symbolicznym znaczeniem narzędzia kontaktu z samym Boskim blaskiem, był jedną ze ścieżek w zaświaty²⁹.

Interpretatorzy Leśmianowskich epifanii oraz inni badacze podkreślali, że proces poznawczy utożsamiał poeta z kreacją dzieła literackiego, którego inwencyjna forma stanowi narzędzie, a zarazem rezultat wglądu w prawdę istnienia³⁰. Przeświadczenie to zilustrował Nycz wywodem Leśmiana z eseju *Artysta i model*, podważającym zarówno mimetyzm, jak i ekspresywizm – uznawanie za ideał odpowiedniości wobec obiektu przedstawienia bądź względem wizji twórczej. Czytamy w tym szkicu jednak nie tylko o tym, że dzieło sztuki to miejsce „wydarzania się prawdy”³¹:

Model jest zjawiskowym przedstawicielem owego – poza nami bytującego świata, który przenika przez wszystkie szpary i szczeliny naszej duszy do jej najtajniejszego wnętrza, jak słońce przenika przez witraż, aby barwami zaniepokoić i ożywić pylny zmierzch samotnej świątyni.

Z tą samą powagą i z tą samą trwogą twórczą, z którą spoglądamy w głąb swej duszy, powinniśmy spoglądać na modela jako na współtowarzysza swej wędrówki w niewiadomość. [...] naszej wyprawy po złote runo (*Sz* 51).

Mit Argonautów – jak wspomina Sobieska – przywoływali symboliści rosyjscy zapewne w tym celu, aby zobrazować intencję przeniesienia pozaświatowej tajemnicy w świat ziemski³². Podobnie Leśmian kojarzy z wyprawą po złote runo „wędrówkę w niewiadomość”, do „poza nami

²⁹ A. Sobieska, *Apologia epifanii...*, s. 89.

³⁰ Jak uważa Głowiński, u Leśmiana „opis nie ma funkcji i uzasadnień mimetycznych, zmierza raczej [...] ku kreacji świata poetyckiego” (*Od poznania do epifanii...*, s. 216). Opacki stwierdza zaś: „podmiot liryczny, kreowany w tych wierszach, jest ukształtowany wedle wzorca «człowieka poznającego» rzeczywistość w tych wierszach kreowaną” (*Pośmiertna w głębi jezior maska*, s. 293-294). Markowski zaznacza, że „nie chodzi tu tylko o opis pokazujących się podmiotowi przedmiotów, ale o to, jak w języku oddać osobliwość widzenia i odwrotnie: jak zobaczyć świat poprzez trafnie dobrane słowa” (*Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 104).

³¹ R. Nycz, „Słowami... w świat wyglądam”..., s. 127.

³² Zob. A. Sobieska, *Apologia epifanii...*, s. 81.

bytującego świata”, ku słońcu, co rozjaśnia „pylny zmierzch samotnej świątyni”, duszę i artysty, i modela. Tak rozwija twórca *Zielonej godziny* wątki podróźowania, olśnień słonecznych i przywidzeń:

Czyliś światów tajemnych zjawionym przedmurzem,
Na które drzewa cień swój kładą nieprzytomnie?
Ciało moje – na brzegu, reszta – w mroku den.

Jam jest miejsce spotkania łez ze złotym kurzem
Słońca, ptakom widnego!... Oto bór śni o mnie
Sen, liśćmi zaproszony, gałęzisty sen!

Śni, że idę, nie wiedząc ni dokąd, ni za czym –
Ku bezcelom, zapadłym w nieprzebytą ciszę [...]

(*Zielona godzina V, P 35*)

Więc nie tylko w [...] nieskończonościach poszukujemy wielkich podróźników, którzy nam wieści nowe przynieść stamtąd mogą. [...] Poznajmy prawdziwego podróźnika [...] po ilości pereł i koralu, które wyłowil. [...] Poznajmy go po tym, co się stało w jego duszy od czasu, gdy wyruszyła w świat. [...] Dostrzeżemy go i doślyszmy, gdy śpiewając, podróź swą „w słupie kurzawy” odbywa, jako „człek szary” rojąc tęczowe bajki tam, gdzie przed chwilą jeszcze oczy nasze tylko słup kurzawy postrzegły (*Aleksander Szczęśny...*, Sz 365-366, 370).

Wędrowkę opisuje poeta jako sen o dążeniu „ku bezcelom” i rojenie „tęczowych bajek” w szarej rzeczywistości, a więc poznanie mające charakter nie tylko kreacyjny, ale także fantasmagoryczny i złudny. Metafory złotego kurzu oraz „słupa kurzawy” z „tęczowymi bajkami” oznaczać mogą świat, który przechowuje w sobie tajemnicę światłości, jednak zaprzepaszcza ją w ziemskiej iluzji. O zaświatach nic pewnego nie wiadomo, człowiek jest zaś istotą graniczną: „ciało moje – na brzegu, reszta – w mroku den”. Łączy go z innymi stworzeniami ta sama dwoista natura – ptaki widzą słońce, a drzewa rzucają cienie, śniąc o ludzkiej wędrowce w „niewiadomość”. Esej poświęcony liryce Szczęśnego ukazuje podróźnika jako poetę-śpiewaka dokonującego połowu nie w sferze idei, lecz pośród prozaicznych drobiazgów, przemienianych w kreację literacką, którą symbolizują perły i korale, odpowiadające też skarbowi odkrywanym przez twórcę we własnym wnętrzu.

W szkicu o pisarstwie Szczęśnego krytyk podkreśla, że „Wonność tej poezji i jej barwy osobliwe wymagają skupienia się, zmrużenia oczu, nagłego zatrzymania uwagi na błahym pozornie drobiazgu, na nikłym pozornie słowie” (Sz 367). Apelując do uważności, pamięci oraz doświadczeń czytelnika, Leśmian pośrednio charakteryzuje projekt lekturowy swoich utworów i skłania innych, by odnieśli trop złotego kurzu do własnej egzystencji: dostrzegli wyjątkowość rzeczy zwykłych, więź ducha z materią

i potrzebę zmian. Performatywne są nie tylko jego wiersze, ale również eseje – we wspomnianym szkicu mowa o modlitwie, zaklęciach, „prozodii uczuć”, które „pragną, aby je zgadywano i dosnuwano jak wyznania miłosne” (Sz 369), a właśnie modlitwą, zaklinaniem, śpiewną mową emocji okazuje się krytyka literacka. Wprowadzane do niej metafory i wizje łączą ją z poezją Leśmiana:

Na sprężystej buja fali
Lotny spławek mojej wędki,
Elektrycznie błyszczą w dali
Złote, czarne, srebrne cętki... [...]

Złotym pyłem na sklepienie
I przez oko aż do duszy
Blade leją się odcienie!
Z tych odcieni upleciony
Kwietny obraz z chmur wynika,
Tajemniczy, oskrzydłony –
Barw świetlana mozaika!
(*Z wędką, P 570-571*)

Złotą trzeba mieć wędkę, aby z dookolnej rzeczywistości wyłowić szczegół żywy, pełen napomknien i treści świeżej, którą się wiersz chętnie przesyca, spragniony wiecznie słów dla śpiewu i rosy dla swego kielicha. [...] Wrażliwe, na kształt mimozy, słowa poety stulą się [...] w sobie, osłaniając wonne i złote wnętrze. Ale praca w tym wnętrzu śpiewnie poczęta nie przerwie się i nie ustanie (Sz 368, 369).

Teksty te, pierwszy z 1898, drugi zaś z 1912 roku, łączy autorska idiomatyka: obrazy złotej wędki, złotego kurzu i pyłu, poezji-śpiewu czy poezji-kwiatu. Zbieżności między wierszem a napisanym znacznie później esejem świadczą o tym, że Leśmian stworzył własną dykcję, by używać jej w różnych wariantach do formułowania stale nurtujących go kwestii, a ponadto dowodzą, iż nie oddzielał wyraźnie sztuki poetyckiej od prozy, w szczególności od praktyki recenzenckiej. Oprócz metafor i obrazowania zbliża je do siebie właśnie performatywność, czyli takie oddziaływanie na czytelników, które odbywa się na dwóch poziomach: przedmiotu opisu oraz akcji rozgrywającej się w składnikach języka i realizującej dokładnie to, o czym bezpośrednio jest mowa. W związku z tym, że wiele tekstów Leśmiana opisuje proces poznawczo-kreacyjny i trudność albo niemożność jego przeprowadzenia, ich akcją retoryczną są one same: sposób, w jaki „tu i teraz” powstają, źródła, środki formalne i cele twórczości, a także dokonywane dzięki tym tekstom i w nich poświadczone transformacje autorskiego „ja”, mające pobudzać do przemiany odbiorcę.

Wedle wskazanych zasad ukształtowane są właśnie *Z wędką* oraz recenzja tomu Aleksandra Szczęsnego. W poezji Leśmian relacjonuje połów okazujący się figurą kreacji literackiej, wymagający więc szczególnego przyrzędu – wędki zmieniającej się z leszczynowej na uplecioną z promieni słonecznych, by mogła wrócić do swego źródła, na niebo, i przyciągnąć z niego na ziemię skarby poezji:

I wróciłabyś z zdobyczą,
Niosąc dla mnie gwiazdę nową,
Jakaś piosnkę tajemniczą
Lub nieznanne jakieś słowo!

(*Z wędką*, P 571)

Lotna, świetlista wędka zestawiana jest ze śpiewem złocistych oczeretów, pieśnią „skrzydlatego lutnisty”, „jaskółczaną” i „skowrończą” kapełką dzwonek. Spławik sięga tam, gdzie „ważek krocie, / Pełne słońca – leca, dzwonią – / Jak stopionych spływ metali”. Złote narzędzie poety przywołuje na myśl kaduceusz, uskrzydloną różdżkę Hermesa, symbolizującą mediację między ziemią a niebem, w alchemii uznawaną za środek do wydobywania z materii istoty życia, *luminis vitae*³³. Przyrównując wędkę do ważek czy ptaków, Leśmian sugeruje chyba, że instrument kreacji literackiej, tak jak przyroda, wzbudza pieśń mającą przybliżyć do słońca, którego boskość przechowuje w sobie cała natura, ono zaś, jawiąc się pod postacią złotego pyłu, przenika w świat i do wnętrza pisarza jako pierwotny twórca muzyki kosmosu i „kwietnego obrazu” – poezji. Wiersz Leśmiana opowiada o krążeniu światła, a zarazem jest próbą uczestniczenia w nim, „śpiewa” rymem i rytmem: „Na sprężystej buja fali / Lotny spławek mojej wędki. / Elektrycznie błyszczą w dali / Złote, czarne, srebrne cętki...”. Pieśń ta powstaje niejako w obecności czytelnika, obserwującego przemianę osoby lirycznej w poetę-śpiewaka, który marzy o takiej poezji, jaka już wyłania się z kolejnych strof. „Szumki-dumki ukraińskie” to Leśmianowski „szczegół żywy”, a wizja przyrody iskrzącej się w złotym pyłe, „barw świetlana mozaika”, stanowi obraz metamorfozy duszy, procesu kreacyjnego i wiersza – tego, co artysta wyłowił z „dookolnej rzeczywistości”.

Podjęmując w krytyce literackiej tropy z własnej poezji, Leśmian rozpoczął esej o utworach Szczęsnego długim, dwuakapitowym wstępem, luźno związanym, jak się początkowo zdaje, z komentowaną książką. Mowa w tej introdukcji o błakaniu się ducha ludzkiego po ziemi oraz o więzi między duchami opętanymi prawdą i pięknem. Gdy krytyk przechodzi do charakterystyki wierszy, zastępuje oznajmienia formami apela-

³³ Zob. C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, s. 82-85, 334-337.

tywnymi w liczbie mnogiej („poszukujmy”, „poznajmy”, „oczy nasze niech będą zwrócone”, Sz 365-366) i wprowadza obraz morskiej podróży, jakby kierował odbiorcę jej szlakiem ku odkryciom żeglarza. W symbolistycznym języku Leśmian podważa idee metafizyki, „bezbrzeżom” i „nieskończonościom” zostały tu bowiem przeciwstawione „drobne zatoki” i „błache na pozór zakamarki” (Sz 365-366) jako miejsca, w których zdobywa się pożądaną wiedzę. Wstęp kończy wizja połowu skarbu, pereł i koralu, zatem Leśmianowska sygnatura, w innym kształcie obecna w wierszu *Z wędką*, a w tej samej postaci – w utworach *Szmer wiosel czy Wobec morza*³⁴.

Część zasadniczą recenzji otwiera zdanie przywołujące tytuł książki Szczęsnego, *To, co się stało*, nieoznaczony jako cytat i tak wpleciony do tekstu krytyka, że zacierają się granice między językami pisarzy: „Poznajmy go po tym, co się stało w jego duszy od czasu, gdy wyruszyła w świat” (Sz 366)³⁵. Ważne dla obu poetów „stawanie się” umieszczone jest zatem na pierwszym miejscu, a połączenie słów cudzych i własnych wskazuje na identyfikację recenzenta z poetą, znamienne dla młodopolskiej krytyki empatyczny styl lektury. Wyróżnia go – wedle Michała Głowińskiego – intertekstualna mowa pozornie zależna, polegająca na tym, że krytyk przyjmuje perspektywę twórcy, „wchodzi w jego świat [...] i razem z nim o tym świecie mówi”³⁶. Taki dyskurs krytyczny przenika się z literackim, a wręcz zaczyna mu podlegać, zamiast pojęć ogólnych wyróżnia jednostkowe dokonanie i doświadczenie pisarskie, by wydobyć z nich istotowy sens, uznawany za proces stawania się, uruchamiany też w wypowiedzi krytycznej. Łączy się z tym dążenie do aktualizacji, czyli stworzenia efektu ciągłej terażniejszości w rozpatrywanym tekście oraz w jego odczytaniu, które jest lekturą hermeneutyczną, jako interpretacja współ-odczuwająca, bliska dziełu i osobie pisarza. Pojawiające się w niej kryptocytaty i parafrazy sprawiają, że tekst stanowi „wyzwanie wobec

³⁴ Czytamy w tych utworach: „Tak właśnie trzeba i tylko tak: / Płynąć wbrew ziemi – niebu na wspak! // Perły, korale skradzione dnu / Rzucić w głębinę własnego snu –” (*Szmer wiosel*, P 18); „Roniąc perły, korale – śnią, jak morskie cuda, / Którym dano być sobą na chwilę i we śnie...” (*Wobec morza*, P 69). Takie kreacje przypominają obrazowanie z sonetu *Ajudah* Adama Mickiewicza, gdzie muszle, perły i korale symbolizują twórczość poetycką.

³⁵ Jak zauważa Andrzej Kaliszewski, „Do ulubionych metod Leśmiana należy wrywanie krótkiego cytatu z kontekstu utworu i wplatanie go we własny ciąg syntaktyczny”; eseistykę poety charakteryzuje „zanik granic między cytatem, parafrazą i myślą oryginalną” (*Bolesław Leśmian – krytyk i eseista. Próba oceny*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 36, 45).

³⁶ M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 171. Dalej odwołuję się do s. 158-184.

czytelnika. [...] Tak jak krytyk identyfikował się z pisarzem i dziełem, tak czytelnik powinien zidentyfikować się z krytykiem³⁷.

Większość z wymienionych cech empatycznego dyskursu charakteryzuje szkic Leśmiana, po pierwsze, wprowadzanie kryptocytatów („po szybach od słońca złotych” – „szyby od słońca złote”³⁸) i parafraz („z polanej sieni owionie go wilgotnawy zapach porażonej słońcem wody” – „Gdy słońce tak powoli spija wodę w progach, / Która z polanych sieni leniwie wycieka”³⁹). Po drugie, rozwijanie tropów z omawianej poezji w rozbudowane metafory; jak wynika z dalszych partii eseju, wizję podróży „ku drobnym zatokom” zaczerpnął Leśmian z utworu *Żegluga*. Uprzywilejowanie przez krytyka tego, co jednostkowe, przejawia się w lekturze konkretnych wierszy oraz ich fragmentów, a także w pozytywnym wartościowaniu wyczulenia innego twórcy na „szczegół żywy”. Podkreślone w tytule recenzowanego tomu „stawanie się” nie tylko zauważa Leśmian w cudzej twórczości, ale też aranżuje we własnym tekście, używając w tym celu metafor podróży, polowu, rozkwitającego kwiatu oraz „tęczowych bajek” w „słupie kurzawy”. Po cytatach krytyk powtarza je i utrwała w pamięci czytelnika:

Pośród tych słów i sprzętów, jak zawsze usłużnych,
Kiedy wikła powoli ręce sieć pomroki,
O mgnienie za daleki, o dźwięk za wysoki,
Mówię – człek szary, słupa kurzawy podróżny.

[...] Niechże poeta zawsze będzie – „o mgnienie za daleki, o dźwięk za wysoki”. Dostrzemy go i dosłyszemy, gdy śpiewając, podróż swą „w słupie kurzawy” odbywa, jako „człek szary” rojąc tęczowe bajki tam, gdzie przed chwilą jeszcze oczy nasze tylko ślup kurzawy postrzegły (*Sz 370*).

Opisując tożsamość i kreację poety jako wciąż ostatecznie nieuforowaną, autor *Legend tęsknoty* wiąże je – tak jak sam Szczęsny – z byciem w podróży, gotowością na zmianę, dzięki której w przygodnym, ziemskim byciu odkrywa się niezwykle istnienie. Puenta recenzji Leśmiana ukazuje, na czym polega różnica między jego esejami a młodopolską krytyką empatyczną, zwykle pozbawioną cytatów z komentowanych dzieł i raczej podporządkowaną wpływom ich stylu niż eksponującą swój dyskurs⁴⁰. Otóż Leśmian przywołuje całe utwory, wersy i pojedyncze określenia, by scalać je z własną idiomatyką, dzięki czemu łączą się dwa rów-

³⁷ Tamże, s. 176. Zob. też W. Głowala, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, Wrocław 1985.

³⁸ A. Szczęsny, *Szyby od słońca złote*, [w:] tenże, *To, co się stało*, Warszawa 1912, s. 10.

³⁹ A. Szczęsny, *Żegluga*, [w:] tenże, *To, co się stało*, s. 7.

⁴⁰ Zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia...*, s. 161, 163-165.

noprawne języki – Leśmianowskie są „tęczowe bajki”, „złota wędka”, „perły i korale”, a „gwoździ starych łebki” czy „litery śmierci” pochodzą od Szczęsnego. Taka forma może wynikać stąd, że w tym wypadku krytyk jest równocześnie poetą, piszącym nie tyle recenzję, ile tekst literacki, w którym słowa innego twórcy mogą splatać się z jego słowami, jednak mają też pozostawać w tej dokładnie postaci, jaką im pierwotnie nadano, by ich autor mówił nadal sam za siebie. W kompozycji tego rodzaju realizuje się zasada tożsamości metamorficznej – różne dykcje są zrównywane, ale jednak zachowują odrębność, stają się pokrewne sobie na granicy autonomicznych światów i stylów literackich.

Empatyczna recenzja Leśmiana bardziej podkreśla to, co łączy go ze Szczęsnym, tak jak autor *W odmętach wieczoru*, wprowadzającym tropy złotego kurzu, pyłu czy prochu: „pył od słońca złoty”; „I w promieniu się ściele kurzu tęcza blada”; „I ten proch tu upadły z wędrowni dalekiej / – Kurz szary zanim słońce i deszcz go zapłodni”⁴¹. Leśmian pisze podobnie: „Pył złoty – mdła piana!” (*Nieznana podróż...*, P 120); „Paść złotym kurzem w purpur požodze” (*Niebo przyćmione*, P 14); „Od mrowisk słońce dymi we złotych kurzach – mgłach” (*Zmory wiosenne*, P 19). Zaznaczając obecność w tekstach Szczęsnego takich figur i cytując je, krytyk zbliża recenzję do własnej poezji, by inscenizować procesualność odczytywanych wierszy, a zarazem swojego szkicu⁴². Możliwe jest to dlatego, iż metafora złotego kurzu, jako forma oksymoronu, prowadzi do utożsamienia sprzeczności, zatem przemiany obiektów w poróżnioną wewnątrznie całość⁴³. Przebieg transformacji bywa w literaturze treścią opisu i fabuły – tak często dzieje się w utworach Leśmiana – ewentualnie pozostaje w domyśle, przemawiając do wyobraźni czytelnika. Spośród innych oksymoronów trop złotego kurzu, podobnie jak nadrzędny obraz czarnego słońca, wyróżnia się tym, że utożsamia sprzeczne wartości o symbolice odnoszącej się do zasadniczych pojęć ontologicznych i aksjologicznych, stąd ich zrównanie wyjątkowo silnie uderza w przyjęte myślenie, oparte

⁴¹ A. Szczęsny, *Igraszki; Tęsknota umarłych; Powrót*, [w:] tenże, *To, co się stało*, s. 27, 6, 17.

⁴² W analizie jednej z recenzji Leśmiana Głowiński wskazuje, iż łączy się ona z poezją jej autora dzięki zmetaforyzowaniu tekstu oraz takiemu opisowi recenzowanej książki, „jakby wciąż znajdowała się w trakcie tworzenia”. Badacz dowodzi, że Leśmianowska krytyka literacka jest świadectwem wypierania modelu ekspresyjnego przez tendencję, zgodnie z którą „o dziele mówi się nie tyle jako o artefakcie, [...] ale jako o swoistym procesie będącym wciąż w toku [...]” (M. Głowiński, *Bolesław Leśmian: „Leon Choromański «Zuzanna»*, [w:] tenże, *Ekspresja i empatia...*, s. 228, kolejny cyt. z tej książki s. 206).

⁴³ Zob. E. Kuźma, *Oksymoron jako gest semantyczny*, s. 204; Jak stwierdza Richard Martin, „oksymoron poszukuje różnorodności w jedności i odwrotnie, jedności w różnorodności” (*Dwa problemy semantyczne dotyczące oksymoronu*, przeł. M. Kostkiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 297).

na opozycjach. Co więcej, trop ten intensywnie oddziałuje na wrażliwość zmysłową odbiorcy przez kontrastowe połączenie złota z szarością i czernią, wizję promieni słońca, które wnikają w materię, przyjmującą postać wirujących iskier. Obrazy „słupów światła spylonych” (*Wspomnienie*, P 22), „łśniącej kurzawy” (*Dookoła klombu*, P 373) albo „złotawych przyćmienie” (*Śnigrobek*, P 363) unaoczniają scalanie przeciwieństw oraz procesualność zjawisk, jakie uznaje Leśmian za najważniejsze zasady istnienia. Jednocześnie na różne sposoby apelują one do czytelnika, skłaniają do identyfikacji z poezją i jej twórcą, a zarazem do rozpoznania w sobie sprzeczności i przeobrażenia siebie.

Porównując krytykę literacką autora *Przemian rzeczywistości* z jego wierszami, dochodzi się do tego samego wniosku, jaki wynika z zestawienia ich z prozą baśniową, *Przygodami Sindbada Żeglarza czy Klechdami polskimi*. Można mianowicie stwierdzić, że Leśmian nie rozgranicza różnych form swojego pisarstwa, powiązanych stylem i fantazmatyką, odznaczającą się tym, iż wizyjne, odrealnione obrazy wylaniają się ze szczegółowych przedstawień rzeczywistości. Na tę cechę tekstów poety zwrócił uwagę Jarosław Marek Rymkiewicz, zauważając podobieństwo anonimowych tłumaczeń *Willi Landor* i *Filozofii umeblowania* Edgara Allana Poeego do dzieł Leśmiana. Przekłady zawierają „dokładny opis pejzażu i wnętrza, który, przez swą nadmierną, trochę nawet szaleńczą precyzję i dokładność, staje się wreszcie opisem halucynacyjnym – i tryska z niego złowróźnie światło «fosforycznej fantazji»”⁴⁴. Takie obrazowanie pojawia się w wizji zachodu słońca z wiersza *W odmętach wieczoru* czy w scenie z *Przygód Sindbada Żeglarza*, ukazującej epifanię w skorupie jaja:

Sama skorupa, oświetlona rześystym słońcem, zdała mi się szczerozłotą. Widziałem, jak z wolna, w miarę zachodu słońca – zmieniała swe barwy [...]. Ubranie moje i ręce, [...] wszystko teraz było – purpurowe, aż wreszcie purpura zaczęła ciemnieć, błękitnieć, szarzeć i w końcu mrok gęsty zapanował w moim mieszkaniu. Pewnego dnia – w samo południe – zauważyłem nagle, iż przejrzyste ściany mego mieszkania, złościściejące od słońca, pokryły się nagłym i niespodziewanym cieniem (PS 56).

Przygody... powstawały w roku 1912, kiedy poeta napisał też recenzję ze zbioru *To, co się stało* i, tak jak tamten szkic, wizualizują one doświadczenie metamorfozy za pośrednictwem opisów gry światła wywołanej zmianami położenia słońca. Rok później wydano *Opowieści nadzwyczajne* w przekładzie i ze wstępem Leśmiana, gdzie czytamy, że dzieła Poeego „to – szaleńcze uprawdopodobnienia zaledwo pochwytnej wizji, w których gorączkowa równoległość snów i ocknień przetapia atrybuty

⁴⁴ J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 280.

rzeczywistości w tęczę marzeń” (*Edgar Allan Poe, Sz 510*). W tym jednym zdaniu tłumacz wskazał znaczące wyróżniki także i swojego pisarstwa: kreowanie sztuki z pogranicza realności i fantazji, symultaniczne łączenie zdarzeń prawdopodobnych z wyimaginowanymi oraz kojarzenie z tą metodą literacką symbolu tęczy⁴⁵. W tekstach Poego występują, tak jak u Leśmiana, wizje przemian światła, w szczególności zaciemniania słońca i feerii barw powstającej dzięki załamaniu się promieni świetlnych w witrażu:

Zamiast promieni, w ścisłym tego słowa znaczeniu, [słońce] wylaniało ze siebie rodzaj mroczącego się i posępnego żaru bez odbłasku, jakby wszystkie promienie były spolaryzowane. Właśnie w chwili, gdy się pogrążyło we wzbierającym morzu, jego rdzeń ognisty znikł nagle [...]. A gdy już je chłonał Ocean niezgłębiony, było tylko bładą, srebrnej barwy obręczą⁴⁶;

[...] komnata we wschodnim skrzydle zamku miała obicie błękitne i okna z ciemnego błękitu. Drugą z kolei zdobiła i oblekała purpura, tedy szyby były purpurowe. [...] Siódmą komnatę sztywnie oblekał czarny aksamit [...]. Atoli w tej wyjątkowej komnacie barwa okien nie odpowiadała wnętrzu. Szyby były szkarłatne, o skrzęcej barwie krwi⁴⁷.

Zwłaszcza opis witraży sprawiających, że światło układa się w tęczę i kontrastuje ze szkarłatem i czernią, mógł zainspirować Leśmiana do stworzenia wizji z *Przygód...*, ukazującej słońce mieniące się tęczowo i zasnuwane cieniem⁴⁸. Badacze twórczości Poego dostrzegają jej powiązania z ezoterycznym imaginariem właśnie w szczególnym kodzie barwnym, odpowiadającym etapom transmutacji, która przez fazę *omnes colores* prowadziła do stanu *rubedo*, czyli pozyskiwania ze złota miedzi, opisywanego także jako przejście do ostatniej, siódmej komnaty alchemicznych metamorfoz⁴⁹. Ponadto zauważa się analogie między twórczo-

⁴⁵ Głowiński zaznacza, że pod wpływem Poego ukształtowała się technika narracyjna poezji Leśmiana – „fantastyczny empiryzm, bądź też metafizyczny behawioryzm”, polegający na opowiadaniu o tym, co niezwykle, jak o czymś naturalnym (*Leśmian, Poe, Baude-laire, [w:] tenże, Prace wybrane, s. 317*). Można stwierdzić, wbrew teozom Głowińskiego, że styl ten cechuje również prozę Leśmiana.

⁴⁶ E.A. Poe, *Rękopis znaleziony w butli*, przeł. B. Leśmian, [w:] tenże, *Opowieści nadzwyczajne*, [w:] B. Leśmian, *Dziela wszystkie. Baśnie...*, s. 850-851.

⁴⁷ E.A. Poe, *Maska Śmierci Szkarłatnej*, przeł. B. Leśmian, [w:] tenże, *Opowieści nadzwyczajne*, s. 861.

⁴⁸ Píše o tym Włodzimierz Próchnicki, analizując funkcję koloru w *Przygodach...* (*U początków poetyki Leśmiana, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie” 1977, z. 36, s. 168*).

⁴⁹ Zob. R.A. Clack, „*Strange Alchemy of Brain*”: *Poe and Alchemy*, [w:] *A Companion to Poe Studies*, red. E.W. Carlson, Westport 1996 (zwłaszcza rozdział *The alchemical colors of Poe*).

ścią Poe'go a myślą gnostycką i alchemią w idei wewnętrznej przemiany (w wierszu *Romance* poeta posłużył się formułą „alchemy of brain”), zdobywania samowiedzy dzięki granicznym doświadczeniom i kreatywnej mocy wyobraźni⁵⁰. Odnotowywane są korespondencje tej literatury z konkretnymi dziełami hermetycznymi, na przykład ze *Splendor Solis*, oraz podobieństwo stylu Poe'go do formy tych pism, wynikające stąd, że ukryte znaczenia przypominają złoto – mają stać się dla czytelnika wartością odkrywaną dzięki uważnej lekturze i transformacji wymagającej całkowitego zaangażowania⁵¹.

Jak się zdaje, Leśmianowskie utwory odczytywać można podobnie – na przykład z wizji zawartej w *Przygodach...*, uznawanych za baśń dla dzieci, wydobywając sens alchemiczny, zgodnie z którym bohater doświadcza przemiany, by upodobnić się do ulegającego przeobrażeniom słońca. Za taką interpretacją przemawiają nowe wątki wprowadzone przez pisarza do historii z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, związane z myślą hermetyczną. Te wersje orientalnej baśni, które zapewne były podstawą *Przygód...*, nie zawierają opisu słonecznej epifanii, opowiadań o tańcu węży czy innych czarach Doliny Diamentowej⁵². Dodając te motywy, autor *Klechd sezamowych* pogłębia symboliczny przekaz pierwotnej narracji, będącej wariantem znanego w wielu kulturach mitu o jaju kosmicznym⁵³, a równocześnie pozostawia sygnatury świadczące o jedności swojego pisarstwa. Porównanie baśni Leśmiana z oryginałem prowadzi do wniosku, iż eksponuje ona wątki scalania przeciwieństw i metamorfoz. Historia ta jest baśnią adresowaną do młodych czytelników, a zarazem fabułą o kosmologicznym znaczeniu, którą poeta czyni podstawą metaliterackiej i performatywnej kreacji.

W źródłowym dla *Przygód...* micie występują takie motywy, jak ocean, podróż między światami, złote jajo, słońce, ptak, wąż, drzewo łączące niebo z ziemią, królewna i bohater solarny, będący „demiurgiem kosmicznego gmachu”⁵⁴. Władimir N. Toporow stawia tezę, że za takim obrazo-

⁵⁰ Zob. D. Clark Bunn, *Edgar Allan Poe's American Gnostic Knowledge of Self*, Provo 1999; R.A. Clack, *The Marriage of Heaven and Earth: Alchemical Regeneration in the Works of Taylor, Poe, Hawthorne, and Fuller*, Westport 2000, s. 49-82.

⁵¹ Zob. B.L. St. Armand, *Poe's 'Sober Mystification': The Uses of Alchemy in 'The Gold-Bug'*, „Poe Studies” 1971, vol. 4, nr 1; J. Ricardou, *Gold in the Bug*, „Poe Studies” 1976, vol. 9, nr 2.

⁵² O najbardziej prawdopodobnych źródłach *Przygód...* zob. R. Zimand, *Preliminaria do klechd Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, s. 382-393.

⁵³ Zob. W.N. Toporow, *Wokół mitu o jaju kosmicznym (na podstawie baśni rosyjskich)*, przeł. R. Maślanko, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i opracowanie E. Janus, M.R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski, Warszawa 1977.

⁵⁴ Tamże, s. 145.

waniem kryje się wizja „słońca wschodzącego z wód i zachodzącego w wody”⁵⁵, zatem przekaz o wyłonieniu się świata z chaosu i o „związku płodności z podziemnym królestwem, związku życia z umieraniem jako przesłanką życia”. W tym kontekście opowieść poety o mieszkaniu w jaju, spożywaniu go i doświadczeniu w nim epifanii oznaczałaby identyfikację z pierwotną mocą sprawczą i zainicjowanie cyklu przemian⁵⁶, dzięki którym tak objawia się tajemnica bytu:

[...] **o**czy moje wypełniły się nagle **t**ysiącem skier, gdyż **o**to dno dziwacznej **k**o-
tliny **by**ło nabite przemieszanymi **z**e **s**zczerkiem diamentami. [...] **S**łońce, **r**oz-
bite **o** ich **o**strza **pr**zezrocze, **s**krzyło się, drgało, **d**woiście i **t**roiście **z**łociło się
w ich wną**t**rzach, **m**igotało nagłymi i **z**nikliwymi gwiazdami, **p**rzelewało się **p**o
ich **g**rzbi**e**tach **s**trumieniami blasków i **o**dblasków, **w**zbierało falami **r**ozwi-
chrzonych **ś**wiateł, **l**amało się na **z**łote trójkąty i na **z**łote krzyże, [...] i na **z**ło-
te **d**rzazgi, aż wreszcie **r**oziskrzzone, **r**ozpłąsane wnikało **d**o **o**czu **z**łotym desz-
czem i **z**łotym pyłem (PS 59).

Instrumentacja głoskowa, zmetaforyzowanie i rytmizacja tekstu, onomatopeje, paralelizm składniowy oraz wielość form czasownikowych wskazują, że w tym miejscu dokonuje się niejako erupcja sztuki poetyckiej, a wraz z nią osiąga punkt kulminacyjny wtajemniczenie w to, jak manifestuje się słońce, czym jest proces twórczy i na czym polega przemiana. Wizji roziskrzonych diamentów odpowiada, nazwany tak przez Ferdynanda de Saussure’a, anagram kunsztownej wariacji, w którym „wszystko [...] ze sobą współbrzmi”, dzięki czemu „słowo-temat rezonuj[el] pośród wielu głosów «pod» tekstem «jawnym»”⁵⁷. U Leśmiana słowem tym jest ‘złoto’, uobecniające *signifié* dzięki powtórzeniom należących do tego wyrazu głosek i synestezyjnym onomatopejom („**r**ozbite **o** ich **o**strza **pr**zezrocze, **s**krzyło się”), imitującym dźwięk materii, która ulega zmianom pod wpływem światła i sama je przemienia, rozszczepiając, jak pryzmat, fale świetlne⁵⁸. Zdaniem Jeana Baudrillarda uruchamiany przez

⁵⁵ Tamże, s. 143, 146.

⁵⁶ Wedle Bogusława Grodzkiego chodzi tu o fantazmat powrotu do matczynej łona (*Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012, s. 227-232). Eliade pisze, iż obrazy powrotu do macicy, jaja i embrionu symbolizują w alchemii odtworzenie w sobie stanu *materia prima*, wyzwalającego energię twórczą (*Kowale i alchemicy*, s. 127-128).

⁵⁷ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007, s. 247.

⁵⁸ Dyspersję światła słonecznego na pryzmacie jako pierwszy zbadał Isaac Newton. Łącząc alchemię z filozofią mechanistyczną, pisał on w traktacie o optyce, że „Przemiana ciała w światło i na odwrót jest zgodna z prawami natury, którą tego rodzaju przemiana zdaje się uszczęśliwiać” (*Opticks: or, a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions*

taką formę proces wymiany absolutnej wartości na uniezwykłe tropy obala prawa języka, stwarza bowiem wizję niewymienności, ekwiwalent pozajęzykowej, niepodzielnej prazasady⁵⁹. Podobną rolę, jak zauważa Erazm Kuźma, odgrywa oksymoron, mający odzyskiwać utraconą jedność przez łączenie przeciwieństw, a tym samym anihilację „znaków dążących do zniesienia się, ale nie w duchu Hegłowskiej *Aufhebung*”, syntezy sensu, tylko w postaci „relacji unicestwiającej”⁶⁰. Wieńcząca Leśmianowską epifanię metafora złotego pyłu jest obrazem prajedni, zarazem jednak zrównuje ją z nicością, ku czemu prowadzi ciąg figur ukazujących rozszczepianie promieni słonecznych w diamentach na „tysiąc skier”, „znikliwe gwiazdy”, złote trójkąty, krzyże i drzazgi.

Tak jak w tekstach Poego, w twórczości Leśmiana zwykle zjawiska lub rzeczy opisywane są z największą dokładnością, stając się źródłem fantasmagorycznych wizji. I tak jak Poe, Leśmian podejmuje alchemiczny szyfr barwnych impulsów świetlnych, by za jego pośrednictwem przedstawiać dwoistą naturę świata jako materii, w której manifestuje się *veritas* – ponadbytu zasada istnienia. Złoty kurz należy do tej samej konstelacji tropów, co złocące się diamenty, „złociściejące” jajo albo złoty żuk Poego – symbolizuje iskrę światła rzuconą w pył ziemi, *sphinter*, którą odkrywać można w sobie, w przyrodzie i w tekście, upodabianym się do alchemicznego naczynia⁶¹. Według Baudrillarda w komentowanych przez de Saussure’a wierszach saturnijskich dokonuje się działanie słowami, poezja tworzona jest niejako w obecności czytelnika i kreuje na nowo świat⁶². Analizując paragramatyczność tekstu, Julia Kristeva dowodzi, że polifonia fonemów i leksemów ustanawia w niej pozasłowny, muzyczny przekaz wymagający odegrania – korespondującej z nim aktywnej lektury⁶³. Mające taką formę teksty Leśmiana nie tylko powtarzają proces emanacji, wniknięcia światła w materię, i objawiają tę metamorfozę bohaterowi, ale też uzmysławiają odbiorcy, iż poezja, niczym diamentowy pryzmat, inicjuje przemiany oraz jednoczy przeciwieństwa, by apelować do czytelnika o to samo w lekturze i we własnej egzystencji.

and Colours of Light, London 1704, s. 374, cyt. za M. Eliade, *Alchemia azjatycka*, przeł. I. Kania, Warszawa 2000, s. 110).

⁵⁹ Zob. J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna...*, s. 250-251.

⁶⁰ E. Kuźma, *Oksymoron jako gest semantyczny*, s. 200.

⁶¹ Toporow zaznacza, że „jajo występuje wymiennie z kulą (kuleczką), z kółkiem (pierścieniem), ze złotem, a czasem nawet z rozmaitymi cudownymi środkami” (*Wokół mitu o jaju kosmicznym...*, s. 135). Na temat wyobrażenia iskier światła zob. C.G. Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*, s. 405-406.

⁶² Zob. J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna...*, s. 330.

⁶³ Zob. J. Kristeva, *Pour une sémiologie des paragrammes*, „Tel Quel” 1967, nr 29.

Metafora złotego kurzu wiąże się z innymi sygnaturami Leśmiana pokazującymi, jak działa poezja – z witrażem, tęczą, baśnią, pieśnią, tańcem i zejściem do podziemi. W eseju *Artysta i model* moc twórcza porównana zostaje do przeświecania słońca przez witraż w „spylonej” o zmierzchu świątyni (Sz 51), a w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* czytamy, że „złocąca się” baśń „gra rolę [...] tęczowego mostu, który nas łączy z dziedziną nielogiczną istnienia” (Sz 9). Zawarte w *Przygodach...* wizje mieniących się kolorami diamentów i skorupy jaja bliskie są obrazom z wierszy:

Aż luźne znikąd jednocząc migoty,
Nagłą zawisa ponad światem bramą, [...]

By ci przypomnieć, żeś z duszą, snem zżartą,
Wpatrzony w bezmiar, wsłuchany w swe dreszcze,
Wszedł do tych światów przez bramę rozwartą,
Co się za tobą nie zamknęła jeszcze

(*Tęcza*, P 142)

W pajęczynie, rozpiętej na liściach paproci,
Z mroku w blask się rozhuśtał znikliwy zjaw tęczy.
Czasem coś, czego nie ma, pod wiatr się zazłoci,
By dorzucić swe złoto do pszczoły, co brzęczy...

(*Po deszczu*, P 394)

Utwory te opisują tęczę, symbolizującą baśń-poezję, jako zjawisko skupiające rozproszone skry światła, bramę w inne światy, widmo złota, które wyłania się z mroku i nicości, by stworzyć jedną całość z materialnym istnieniem⁶⁴. Określana w taki sposób sztuka poetycka okazuje się formą sprawczą, narzędziem reintegracji oraz poznania, równocześnie zaś – władzą i tworem fantazji, nieodróżnialnym od tego, co rzeczywiste. Podobne znaczenie mają Leśmianowskie metafory „słów do pieśni bez słów” (P 444) i tańca, przekazujące myśl, że poezja to mowa rewelatorska, lecz także zgubna iluzja⁶⁵. Przesłanie takie zawierają również obecne w pisarstwie Leśmiana motywy anabazy i katabazy⁶⁶. Oczekująca na Sindbada w podziemiach złotowłosa Sermina objawia mu prawdę sztuką śpiewu i uosabia złoty pył, w walce z czarownikiem przyjmuje różne

⁶⁴ Jak pisze Jung, tęcza obrazuje w alchemii kulminację procesu metamorfoz, polegającą na otwarciu drogi do innego świata i zjednoczeniu przeciwieństw (*Mysterium coniunctionis...*, s. 357-360).

⁶⁵ Zob. M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*, [w:] tenże, *Prace wybrane*; A. Zawadzki, „*Poeci [...] nie chcą, nie śmieją już tańczyć*” – metafora tańca w twórczości Leśmiana, [w:] tenże, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2011.

⁶⁶ O chtonicznych epifaniach Leśmiana zob. M. Karwowska, *Prapamięć uśpiona...*, s. 84-91.

kształty, by wreszcie przeistoczyć się w zwycięski purpurowy płomień, a z niego – w węgiel i popiół, „rozwiąć się w nicość” (PS 97). Królową tę przypomina Rusałka w złotej szacie z dramatu *Skrzypek opętany*, która wyłania się po śmierci spod ziemi, by umożliwić Alaryelowi wygranie muzyki przyzywającej widma zmarłych, „postacie szare, pyłne”, „kurzawę rozpląsaną” (S 121).

Z wierszy, eseistyki, prozy baśniowej i dramatu Leśmiana wynika, że z metaforą złotego kurzu łączą się oba wątki, jakie podejmuje krytyk, bezpośrednio komentując symbolikę solarną: zjednoczenie przeciwieństw życia i śmierci, podkreślone w szkicach o *Ramajanie* i poezji Korab-Brzozowskiego, oraz odkrywanie w rzeczach zwykłych tajemnicy istnienia, zaakcentowane w recenzji zbioru *Szczęsnego*. Jak się okazuje, wątki te sprowadzają się do tej samej kwestii, przedstawianej z różnych perspektyw, a mianowicie do sprzeciwu poety wobec metafizyki, zamiast której wprowadza Leśmian inną wizję, korespondującą z gnostyckimi i alchemicznymi ujęciami. Obrazy słońca w „spylonej” świątyni albo „tęczowych bajek” w „stłupie kurzawy” (Sz 51, 370) ukazują, iż wiedzy o świecie nie uzyskuje się dzięki metafizycznym projektom absolutu, istoty czy idei, tylko przez poznanie widzialnego i materialnego konkrētu, będącego manifestacją ponadbytowej prajedni. Wiąże się z tym paradoks polegający na tym, że *veritas*, niczym „przemieszane ze szczerkiem diamenty” (PS 59), objawia się w postaci przeobrażonej, uwikłanej w ziemską rzeczywistość, a więc wnika w ten świat – jak to metaforycznie ujmuje poeta – pod warunkiem swojego unicestwienia. Zarazem jednak wszelkie byty, i natura, i człowiek, mogą doznać mocy tego praźródła, jeśli same obumrą, przemienią się tak, by ożywił je ich duchowy pierwiastek. Powtarzające się w utworach Leśmiana motywy cienia, mirażu, odbicia wskazują, że wiedza dotycząca „poza nami bytującego świata” (Sz 51), choć zyskiwana w epifaniach, ma status iluzji, bo zapośredniczona jest w tym wszystkim, co składa się na „tutejsze” realia. Dlatego właśnie „tamten” świat obrazuje poeta, używając metafor złotego kurzu czy złotej mgły, figur odnoszących się do esencji, a zarazem do nicości i niebytu – pozostaje on ostatecznie wymiarem spoza widzialnej i wysławialnej rzeczywistości, jakkolwiek całe istnienie ma w nim początek, przechowuje go w sobie i ku niemu dąży.

BIBLIOGRAFIA

- Armand B.L.St., *Poe's 'Sober Mystification': The Uses of Alchemy in 'The Gold-Bug'*, „Poe Studies” 1971, vol. 4, nr 1.
Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007.

- Black M., *Metafora*, przeł. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3.
- Clack R.A., *The Marriage of Heaven and Earth: Alchemical Regeneration in the Works of Taylor, Poe, Hawthorne, and Fuller*, Westport 2000.
- Clack R.A., „*Strange Alchemy of Brain*”: *Poe and Alchemy*, [w:] *A Companion to Poe Studies*, red. E.W. Carlson, Westport 1996.
- Clark Bunn D., *Edgar Allan Poe’s American Gnostic Knowledge of Self*, Provo 1999.
- Cockiewicz W., *Metaforyka Leśmiana (Analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011.
- Czabanowska-Wróbel A., „*Niepojętość zieloności*” i „*możliwość szkarlatu*”. *O kolorystyce Bolesława Leśmiana*, [w:] A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.
- Delaperrière M., *Czy istnieje poezja impresjonistyczna? Od Mallarmégo do... Leśmiana*, [w:] M. Delaperrière, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006.
- Eliade M., *Alchemia azjatycka*, przeł. I. Kania, Warszawa 2000.
- Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misterium eleuzyjskich*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1988.
- Eliade M., *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Warszawa 2007.
- Emblems and Alchemy: Glasgow Emblem Studies*, vol. 3, red. A. Adams, S.J. Linden, Glasgow 1998.
- Głowala W., *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, Wrocław 1985.
- Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 4: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.
- Grodzki B., *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przypadkach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012.
- Jung C.G. przy współpracy M.-L. von Franz, *Mysterium coniunctionis. Studia o dziele i łączeniu przeciwieństw psychicznych w alchemii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2002.
- Jung C.G., *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009.
- Jung C.G., *Rebis czyli kamień filozofów*, wybrał, przełożył i poprzedził wstępem J. Prokopiuk, Warszawa 1989.
- Kaliszewski A., *Bolesław Leśmian – krytyk i eseista. Próba oceny*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Karwowska M., *Mityczne figury ziemi w wyobraźni poetyckiej Bolesława Leśmiana*, „Przegląd Humanistyczny” 2007, nr 3.
- Karwowska M., *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.
- Kęsikowa U., *Słońce w poezji Bolesława Leśmiana*, „Gdańskie Studia Językoznawcze” 2007, t. 7.
- Klossowski de Rola S., *Le Jeu d’Or: figures hiéroglyphiques et emblèmes hermétiques dans la littérature alchimique du XIIIe siècle*, Paris 1997.
- Kristeva J., *Pour une sémiologie des paragrammes*, „Tel Quel” 1967, nr 29.

- Kuźma E., *Oksymoron jako gest semantyczny*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979.
- Leśmian B., *Dziela wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Leśmian B., *Dziela wszystkie. Poezje zebrane*, opracował J. Trznadel, Warszawa 2010.
- Leśmian B., *Dziela wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2011.
- Leśmian B., *Dziela wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Marlan S., *The Black Sun: The Alchemy and Art of Darkness*, College Station 2005.
- Marlewicz H., *Bolesław Leśmian – indyjskie inspiracje*, „Perspektywy Kultury” 2009, nr 1.
- Martin R., *Dwa problemy semantyczne dotyczące oksymoronu*, przeł. M. Kostkiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.
- Mukařovský J., *O języku poetyckim*, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. M.R. Mayenowa, teksty przełożył i komentarzem opatrzył W. Górny, przekład przejrzał i opracował T. Brajerski, Warszawa 1966.
- Newton I., *Opticks: or, a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, London 1704.
- Nycz R., „Słowami... w świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Opacki I., „Pośmiertna w głębi jezior maska”, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Poe E.A., *Opowieści nadzwyczajne*, przeł. B. Leśmian, [w:] B. Leśmian, *Dziela wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Próchnicki W., *U początków poetyki Leśmiana*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie” 1977, z. 36.
- Radhakrishnan S., *Filozofia indyjska*, t. 2, przedm. do wyd. polskiego napisał autor, słowo wstępne napisał oraz dodatkowe przypisy i terminologię oprac. E. Słuszkiewicz, przeł. Z. Wrzeszcz, Warszawa 1958.
- Ricardou J., *Gold in the Bug*, „Poe Studies” 1976, vol. 9, nr 2.
- Riplaeus G., *Chymische Schriften*, Erfurt 1624.
- Rymkiewicz J.M., *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Sławiński J., *Semantyka poetycka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Sobieska A., *Apologia epifanii, czyli motyw kontemplacyjnego zapatrzenia w twórczości Bolesława Leśmiana*, [w:] A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.
- Stala M., *Od czarnego słońca do ciemnego świecidła*, [w:] M. Stala, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991.
- Stone R.H., *Bolesław Leśmian: The Poet and His Poetry*, Berkeley–Los Angeles–London 1976.

- Szczerbowski A., *Bolesław Leśmian*, Warszawa 1938.
- Szczęsny A., *To, co się stało*, Warszawa 1912.
- Ślósarska J., *Analogie między realizmem Dżinistów a symbolizmem Leśmiana (na przykładzie dramatów Leśmiana: „Pierrot i Kolombina” oraz „Skrzypek Opętany”)*, „Przegląd Orientalistyczny” 1987, nr 4.
- Toporow W.N., *Wokół mitu o jaju kosmicznym (na podstawie baśni rosyjskich)*, przeł. R. Maślanko, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i opracowanie E. Janus, M.R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski, Warszawa 1977.
- Valentinus B., *Les douze clefs de philosophie de frere Basile Valentin... Traictant de la vraye medecine metalique. Plus l'Azoth, ou, Le moyen de faire l'or caché des philosophes*, Paris 1660, <<http://archive.org/details/lesdovzeclefsdep00basi>> [dostęp: 11.08.2013].
- Walc K., *Kolor w poezji Leśmiana. Zarys problematyki*, [w:] *Od Koźmiana do Czernika. Studia i szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Kryński, Rzeszów 1992.
- Węgrzyniakowa A., *Świat i światłocień. O „impresjonizmie” Bolesława Leśmiana*, [w:] A. Węgrzyniakowa, *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Katowice 1999.
- Zawadzki A., „*Poeci [...] nie chcą, nie śmieją już tańczyć*” – *metafora tańca w twórczości Leśmiana*, [w:] A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2011.
- Zientała A., *Leśmianowskie zmierzchy, świty i południa*, [w:] *Żywioty wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak, Kraków 2008.
- Zimand R., *Preliminaria do klechd Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.