

Dorota Wojda

Poezja i gnoza w *Przygodach Sindbada Żeglarza* Bolesława Leśmiana

*list ten był zaklęty, a treść jego, mimo dobrodusznych
pozorów – była naprawdę diabelska (P 12)*¹

Komentując *Ise-Monogatari*, dzieło dawnej literatury japońskiej, Bolesław Leśmian zwraca uwagę, że stanowi ono niezwykle połączenie prozy z poezją – opowieść podporządkowaną wierszom:

[...] głównymi bohaterami tej powieści są – nie kawalerowie i nie damy, lecz właśnie owe *tanki*, w których autor skupia [...] swój cel artystyczny, swoją treść duchową. Nieustanny przyrost tych wierszy jest jedyną akcją powieści. Akcja więc polega nie na fabule, lecz na powstawaniu wierszy, na ich spodziewanych zresztą narodzinach [...]. (S 514)

Taką formę przypominają Leśmianowskie przekształcenia baśni arabskich, zwłaszcza *Przygody Sindbada Żeglarza*, które w pierwodruku nosiły podtytuł *Powieść fantastyczna* i chociaż zostały zamówione przez Jakuba Mortkowicza jako proza dla dzieci, stanowią – co będę dalej ukazywać – kluczowy tekst poetycki i metaliteracki pisarza². Wiersze nie tylko zostały wplecione w narrację tej prozy i są ośrodkiem fabuły, ale też uzyskują moc sprawczą, a sama poetyckość okazuje się właściwą treścią przygód Sindbada. Co więcej, Leśmian wpisał w tę baśń swoje sygnatury – tropy odgrywające ważną rolę w jego twórczości, służące bowiem

¹ Cytaty z pisarstwa Leśmiana oznaczam skrótami, lokalizując je według wydań: K – *Klechdy sezamowe*, Poznań 2004; P – *Przygody Sindbada Żeglarza*, wyd. III, Warszawa 1957; PZ – *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010; S – *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011; SO – *Skrzypek Opętany*, oprac. i wstęp R.H. Stone, Warszawa 1985.

² Niedocenianiu baśni arabskich Leśmiana sprzeciwiają się: R. Zimand, *Preliminaria do klechdy Leśmiana* [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971; V. Wróblewska, *Klechdy sezamowe Bolesława Leśmiana jako cykl baśniowy*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1999, z. 52; B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012.

do prezentacji poglądów autora *Łąki* na istotę sztuki literackiej. Złożoność tych przeświadczeń pozostaje w związku z bliską permanentnej parabazie ironią oraz wielokodowością przekazu, sprawiającą, że *Przygody...* to zarówno powieść fantastyczna dla dzieci, swoisty manifest literacki, jak i wezwanie do czytelnika, by podjął ryzyko poznania i życiowej metamorfozy.

Oryginalny tekst o Sindbadzie, napisany między IX a X wiekiem i w zmienionym kształcie włączony do *Księgi tysiąca i jednej nocy*, należy do długiego łańcucha narracji, na który składają się: relacje podróżników, zapisy tych opowiadań popularyzujące wiedzę o nieznanach krajach, a także dzieła literackie, na przykład *Kitāb ‘Ağā’ib al-Hind* Buzurga ibn Šahrjāra³. Według Marii Kowalskiej „etap piąty to już baśniowa przeróbka *Opowieści Sindbada Żeglarza* dokonana przez B. Leśmiana”⁴. W istocie stanowi ona dalsze ogniwo, najprawdopodobniej poeta korzystał bowiem z francuskiego przekładu *Księgi...* oraz jego polskiej i rosyjskiej translacji⁵.

Ze współczesnych badań wynika, że w licznych przetworzeniach baśni arabskich widzieć można zarówno świadectwo konstruowania Orientu w etnocentrycznych pojęciach, jak i dokument konfrontacji Zachodu z tym co inne, a także transkulturową formę, w której dochodziły do głosu idee funkcjonujące w europejskiej tradycji, marginalizowane jednak czy wręcz uznawane za heretyckie⁶. Tak mogą być również odczytywane *Przygody...* Leśmiana, przy czym w tym szkicu, rozpatrując metaliterackie znaczenia baśni, zwrócę przede wszystkim uwagę na subtekst, jakim okazuje się myśl gnostycka. Występuje ona w *Księdze tysiąca i jednej nocy*, a ponadto była wprowadzana do jej przekładów i transformacji ze względu na możliwości stwarzane przez dzieło z góry identyfikowane z innością, pozwalające więc wypowiadać treści tłumione w oficjalnym dyskursie⁷.

³ Zob. M. Kowalska, *Opowieści Sindbada Żeglarza* [w:] tejsze, *Średniowieczna arabska literatura podróżnicza*, Warszawa–Kraków 1973, s. 71–72. Zob. też M.I. Gerhardt, *The Art of Story Telling. A Literary Study of the Thousand and One Nights*, Leiden 1963; D. Pinault, *Story-Telling Techniques in the Arabian Nights*, Leiden 1992.

⁴ M. Kowalska, *Opowieści Sindbada Żeglarza...*, s. 72.

⁵ Roman Zimand wykazuje (*Preliminaria do klechd Leśmiana...*, s. 382–393), że Leśmian korzystał z edycji: *Le Livre des Mille et une Nuits*, przeł. J.Ch. Mardrus, wyd. 2, Paris 1908–1911; *Powieści z tysiąca i jednej nocy. Dla młodzieży*, przeł. polski podług A.L. Grimma, wyd. 7, Warszawa 1911; *Tysiąc nocy i jedna. Powieści arabskie*, przeł. polski na podstawie wyd. paryskiego, Złoczów 1898; *Tysięczna odna nocz. Arabskija skazki*, Moskwa 1889–1890. Tłum. polskie z oryginału: *Księga tysiąca i jednej nocy*, przeł. W. Kubiak i in., wstęp i red. nauk. T. Lewicki, Warszawa 1973–1976.

⁶ Zob. *New Perspectives on Arabian Nights. Ideological Variations and Narrative Horizons*, red. W. Ouyang, G.J.H. van Gelder, London 2005 (tu m.in. W. Ouyang, *Whose Story Is It? Sindbad the Sailor in Literature and Film*); *The Arabian Nights and Orientalism. Perspectives from East and West*, red. Y. Yamanaka, T. Nishio, London–New York 2006; *The Arabian Nights in Transnational Perspective*, red. U. Marzolph, Detroit, MI 2007.

⁷ Zob. J. Needleman, *The Sword of Gnosis. Metaphysics. Cosmology, Tradition, Symbolism*, New York 1974, s. 323–324; U. Marzolph, R. van Leeuwen, H. Wassouf, *The Arabian Nights. Encyclo-*

Dla utworu Leśmiana gnostycyzm stanowi jeden z ewentualnych kontekstów, przy czym odniesienie do niego nie jest równoznaczne z bezdyskusyjną tezą, że został on założony przez autora. Intencjonalnych związków *Przygód...* ze spekulacją gnostycką nie można jednak wykluczyć, wskazywano bowiem na korespondowanie z nią wierszy Leśmiana oraz na zetknięcie się poety, za pośrednictwem sofiologii symbolizmu rosyjskiego, z teozofią Władimira Sołowjowa, pisano też o zainteresowaniu twórcy *Łąki* spirytyzmem⁸. W eseistyce Leśmian wprost nawiązuje do idei ważnych dla gnostycyzmu – sięga do dialogów Platona, poświęca uwagę mistycyzmowi i kulturze Orientu, wspomina o wędrowce duszy czy o roli posłańca-podróżnika. W dramatach *Pierrot i Kolombina* i *Skrzypek Opętany* poeta wprowadza hermetyczną symbolikę złotej szaty oraz różokrzyża. Teksty te, a także same *Przygody...*, okazują się literaturą inicjacyjną, będącą – jak podkreśla Monika Rzczycka – „działaniem twórcy na kreacyjne moce duszy świata, a jednocześnie na innych ludzi, którzy [...] ów kreowany mit wchłaniali, a następnie przemieniali się pod jego wpływem”⁹.

Właśnie w wymiarze performatywnym najwyraźniej zaznacza się związek między Leśmianowskim ujęciem poezji a poglądami gnostyków, traktujących swoje pisma jako teksty transformujące – mające prowokować do samopoznania. Formę prozy inicjacyjno-podróżniczej łączy Leśmian ze wzorcami orientalnej opowieści, by stworzyć innowacyjną baśń w efekcie rekontekstualizacji tradycyjnych ujęć oraz przemieszczenia ich w stronę nowoczesnych stanowisk antropologiczno-estetycznych¹⁰.

W rozprawie poświęconej ezoterycznej prozie rosyjskiej końca XIX i początku XX wieku Monika Rzczycka wskazuje¹¹, że w pisarstwie tym (*Tworzonej legendzie* F. Sołoguba czy *Wędrownkach i przygodach Nikodema Starszego* A. Skaldina) występują sekwencje powtórzeń odpowiadające procesowi wtajemniczenia, a podróż

pedia, t. 1, Santa Barbara 2004, s. 530–531; T. Weiss, *Translating Orients. Between Ideology and Utopia*, Toronto 2004, s. 26, 34–35.

⁸ Zob. R. Nycz, *Wielowykładalność: symboliczne alegorie Leśmiana* [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 1993; T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Sofia zaklęta w baśniową carewnę. „Piesni Wasilisy Priemudroj” Bolesława Leśmiana wobec rosyjskiej poezji symbolistycznej*; „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3; A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005; M. Rzczycka, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*, Gdańsk 2010, s. 385–386; B. Grodzki, *(Neo)Gnostic Inspirations in the Poetry of Bolesław Leśmian* [w:] *Poets of the Past. Poets of the Present For the Ghosts. Echoes of Past Poets in Modern and Contemporary Poetry*, red. M. Szuba, T. Wiśniewski, Gdańsk–Sopot 2013.

⁹ M. Rzczycka, *Wtajemniczenie...*, s. 302.

¹⁰ Janusz Sławiński stwierdza, iż koncepcje poety „przywodzą [czytelnikowi] na myśl rozmaite poglądy, które – w innej wersji terminologicznej – spotykał w krytyce literackiej i teorii kultury czasów późniejszych” ([rec. *Szkieł literackich*], „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 219). Ryszard Koziołek zestawia baśń Leśmiana z ustaleniami M. Foucaulta, R. Barthes’a czy J. Derridy (*Wuj Tarabuk i nędzą pisania*, „FA-art” 1998, nr 3), a Grodzki większość książki *Leśmianowska baśń nowoczesna...* poświęca związkom *Przygód...* z psychoanalizą.

¹¹ Tu i dalej zob. M. Rzczycka, *Wtajemniczenie...*, s. 297–314, cyt. s. 385.

symbolizuje transformację, pobudzaną przez „listy z wyższych światów” – przedmioty czy osoby, które odmieniają los bohatera. Autorzy tych utworów rozpisują własne „ja” na szereg postaci o sobowtórowym statusie, z czego wynika lustrzana struktura tekstu. Prozę inicjacyjną charakteryzuje także kompozycja szkatułkowa, polegająca na wplataniu w opowieść snów symbolizujących poznanie duchowe oraz baśni wprowadzanych jako repetycje głównego wątku.

Kompozycję szkatułkową ma również historia podróżnika z *Księgi tysiąca i jednej nocy* – fabuły, jakie Sindbad Żeglarz opowiada Sindbadowi Tragarzowi, obramowane są narracją Szeherazady. Parergon ten sprawia, że sproblematyzowane zostają relacje między powierzchnią a głębią i powstaje wizja wielości zawierających się w sobie światów¹². Takie zabiegi pojawiają się też w pismach gnostyków, na przykład w *Apokalipsie Jana*, gdzie Adam przekazuje Setowi wiedzę, jaką sam otrzymał¹³. U Leśmiana każda podróż zaczyna się tym, że Sindbad dostaje list od Diabła Morskiego, przez co trafia do innego świata, by słuchać o nim opowieści i przeżywać własne przygody, a później relacjonować to, co mu się przydarzyło. Przejmując orientalną formę, poeta szczególnie ją zrealizował, gdyż aktami sprawczymi fabuły uczynił wiersze, przypominające „listy z wyższych światów” z prozy inicjacyjnej. Tak jak w tamtych utworach, w *Przygodach...* kompozycja szkatułkowa powstaje w następstwie wprowadzania do narracji snów oraz umieszczania jednej baśni w drugiej. W związku z tym wiersze z różnych fabuł nawiązują do siebie, by naruszać granice między odrębnymi światami, a zarazem wywoływać przemianę bohatera, co powoduje, że podkreślany jest autoteliczny i performatywny wymiar poezji, która zwraca uwagę sama na siebie, przekazuje wiedzę i stwarza nową rzeczywistość.

Z ezoterycznymi powieściami inicjacyjnymi łączy też *Przygody...* kreacja postaci odpowiadających różnym stronom osobowości twórczej, przy czym wiele wskazuje na to, że kryje się za tymi postaciami autor¹⁴. Wuj Tarabuk dąży do utrwalenia poezji na piśmie i pozostaje na miejscu, by tylko snuć wizje niewiadomego, natomiast Diabeł Morski utożsamia poezję z działaniem i transgresją. Z kolei skuszony przez Diabła Sindbad, stając się twórcą opowieści, motywuje czytelników do poznania, które prowadzić ma śladem jego własnych przygód i wtajemniczeń.

¹² O tej kompozycji zob. T. Todorov, *Ludzie-opowieści*, przeł. R. Zimand, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 273–276.

¹³ Zob. K. Rudolph, *Gnoza*, przeł. G. Sowinski, wyd. II poprawione, Kraków 2003, s. 139–142.

¹⁴ Wedle Grodzkiego *Przygody...* stanowią „fantazmatyczny autoportret autora” i są tekstem inicjacyjnym (*Leśmianowska baśń nowoczesna...*, s. 32–36, 94). O sobowtórowej kreacji bohaterów Leśmiana zob. tamże, s. 96–97; W. Próchnicki, *U początków poetyki Leśmiana*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie” 1977, z. 36, s. 159; A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana* [w:] tejsze, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 219–221. W ostatniej pracy czytamy, że *Przygody...* zawierają opis „duchowego wtajemniczenia” (s. 222).

Sindbad, a więc poniekąd i odbiorca baśni Leśmiana, jest adresatem większości zawartych w tekście wierszy, dzielących się zasadniczo na dwie grupy: wezwania do podróży i zagadki sprawdzające nabywaną wiedzę. Choć zdają się one rymowanymi dla dzieci, niosą ze sobą poważne treści, tak sformułowane, że można obrócić je w żart i podać w wątpliwość. Akcję *Przygód...* rozpoczyna swoista wymiana wierszy – poezje wuja Tarabuka pochłania morze, gdzie znajdują czytelnika w Diable Morskim, którego gniewa ich forma, dlatego w rymowanym liście wzywa Sindbada, żeby wyruszył na poszukiwanie przygody, a tym samym poezji:

Czyż nie wabi cię podróż dziwna i daleka?
Cud nieznan w nieznaney podróży cię czeka. [...]

Zwalczaj wszelkie przeszkody i wszelkie zawady!
Pędź, leć, płyn bez ustanku! Posłuchaj mej rady! (P 11)

W zamorskich krainach Sindbad otrzymuje kolejne zakłete listy, jakimi królowny przynaglają go do podążenia za nimi. Charakterystyczna jest dwoistość tych wezwań – wróżą zgubę w obcym świecie, a zarazem inicjują spotkanie z tajemnicą i poezją, uosabianymi przez czarodziejki¹⁵. Magiczna korespondencja nie tylko treścią, ale też materialną formą przyzywa do miejsc, w których powstała:

[...] list Diabła Morskiego [...] oczarował mię przenikliwym, nieodpartym czarem. Każde słowo, pisane czarnym atramentem na różowym papierze, dziwnie migotało w blasku księżycowym [...]. Każda litera wydzielala ponętny zapach morskiej trawy. (P 11–12)

[...] królowna nieznanie i niepostrzeżenie rzuciła mi wprost do rąk liścik w różowej kopercie. [...] otworzyłem kopertę i przeczytałem liścik, z którego ulatywała woń róż, lilii, konwalii i lewkonii. (P 84–85)

Będąc emanacjami niezwyklej rzeczywistości, pisma te znikają, by znów się pojawiać, także królowny są zjawiskowe i wiecznotrwałe zarazem: rozwiewają się w nicość, lecz powracają w postaciach innych czarodziejek. Okazuje się zatem, że symbolizowana przez listy oraz ich autorki poezja ma paradoksalną naturę – manifestuje się na różne sposoby, ale wciąż pozostaje tą samą mocą prowokującą do przemiany.

Figura listu przypomina ważny symbol *Hymnu o Perle*, poematu z kręgu gnozy irańskiej¹⁶. Opowiada on o tym, jak syn królewski udał się na poszukiwanie Perły strzeżonej przez potwora morskiego, zanim ją jednak zdobył, zapadł w stan uśpienia, przerwany rewelatorskim listem:

¹⁵ Uznając królowny za „symbole poezji”, Próchnicki zwraca uwagę na ich szczególne własności: dar transfiguracji i nieśmiertelność (*U początków poetyki Leśmiana...*, s. 162). Grodzki podkreśla z kolei ambiwalencję diabelskiego listu, który cechuje „dialektyka życiodajnej mocy i destrukcyjnej siły” (*Leśmianowska baśń nowoczesna...*, s. 292).

¹⁶ Poszerzam tu własną interpretację, zob. D. Wojda, *Scenariusze fantazmatyczne Bolesława Leśmiana*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9, s. 88–94.

Niby poseł był ten list, [...] leciał aż usiadł przy mnie i cały stał się mową [...]. Jak to, co nosiłem wypisane w sercu, były słowa listu. [...] prowadził mnie swoim światłem jaśniejąc przed mymi oczyma i swoim głosem uśmierzał mój strach i swoją miłością zachęcał¹⁷.

Jonas odnotowuje, że „Powrót do stanu przytomności za sprawą głosu mistycznego listu należy do powszechnych wyobrażeń związanych z »wezwaniem«, które stanowi formę, »w jakiej transcendencja objawia się wewnątrz świata»¹⁸. *Hymn o Perle* to zapis wędrówki posłańca mającego wyzwolić z ciemności i połączyć ze Światłem duszę zagubioną w materii. Bohater tej historii pokonuje zło, wystawiając się na nie i samemu szukając ratunku. Podobnie Sindbad skłaniany jest w liście do podróży morskiej, by ocalać królowy personifikujące, jak Perła z gnostyckiej poezji¹⁹, uwięzioną światłość, a zarazem stające się jego wybawicielkami. W komentarzach do *Hymnu o Perle* Jonas podkreśla, że każdy może „rozpoznać w przygodach wysłannika dzieje własnej, zniewolonej przez świat duszy, ujrzyć swój własny los jako część i analogon losu bóstwa, choć jednocześnie także jako cel jego boskiej misji”²⁰. *Hymn o Perle* nie tyle więc mówi o wezwaniu, ile nim się staje, tworząc formę o mocy sprawczej, także Leśmianowska baśń zawiera przekaz, jaki czytelnicy mogą odnosić do samych siebie. Ironia *Przygód...* wynika między innymi stąd, że jako autor listu Diabeł pobudza do działania, lecz równocześnie, niczym wąż morski z gnostyckich mitów, nie dozwala, by przerwać upojenie zgubnym snem.

Leśmian podkreśla, że poezja wytrąca ze zwykłego życia, powoduje przebudzenie, a zarazem prowadzi w świat nazywany „bajką senną” (P 11). Uosabiającą tę baśniową rzeczywistość królowy posiadają szereg cech, które wskazują na ich związek z gnostyckim imaginariem. Pośród owych kobiet są postaci przyziemne, jak Stella o wielkim apetycie i karmiąca się diamentami Najdroższa, oraz wysublimowane, jak lutnistka Urgela czy płomienna Sermina. Te drugie przypominają idealną kobiecość z poezji Leśmiana: „Suknia jej – prosto z bajki – cała brzmi od złota!” (*Powieść o rozumnej dziewczynie*, PZ 300)²¹. Powiązanie bohaterki z najcenniejszym kruszcem (jedna z nich nosi nawet imię Chryzeida – ‘złocista’) wprowadza sensory odnoszące się do transmutacji i przemiany duchowej. Ważny symbol metamorfozy stanowi przyobleczenie Sindbada w złocistą szatę:

¹⁷ *Hymn o Perle*, przeł. i wstęp Cz. Miłosz [w:] tegoż, *Hymn o Perle*, Kraków–Wrocław 1983, s. 8–9.

¹⁸ H. Jonas, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 135, 88.

¹⁹ W *Ubóstwie miłości* Leśmian pisze o „perle jedynej” (PZ 586), a w *Piesniach Wasylisy Priemudroj* o tym, że Bóg napełnił duszę carewiny „ciałem i perłami” (PZ 631). Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Sofia zaklęta w baśniową carewnę...*, s. 36.

²⁰ H. Jonas, *Religia gnozy...*, s. 144.

²¹ Sobieska łączy bohaterkę *Piesni Wasylisy Priemudroj* z istotną dla symbolistów rosyjskich ideą Sofii, Mądrości Bożej (*Twórczość Leśmiana...*, s. 302). Wasylisa mówi o sobie: „Ja ta, ktorojej niet”, „Ja – tolko son wo snie!” (PZ 629), a Urgela tak siebie opisuje: „Nie istniejej. [...] Umieć się tylko śnić tym, którzy są snu spragnieni” (P 138).

[...] zgodnie z pragnieniem płomiennej Serminy powinienem przywdziać strój odpowiedni, aby w tym stroju ukazać się jej oczom. [...] skrzydlaty krawczyk ubrał mię w strój królewski [...] świetniałem, złościłem się i pachniałem w nieskończoność, która jarzyła się w mych oczach rozwiewnym światłem księżyca. (P 86–87)

Przemianę w króla można kojarzyć z chryzopeią (produkcją złota), której symbolikę tak objaśnia Carl Gustav Jung: „*Psyché* uwięziona [...] w żywiołach i przyobleczone w ciało boski duch przezwyciężają fizyczną niedoskonałość i przywdziewają w pewnej mierze najwytworniejsze szaty – złoto królewskie”²². Znaczące w baśni Leśmiana opozycje mroku i światła, stagnacji i dynamiki, prozy i poezji korespondują z gnostycką myślą o rozdarciu człowieka między ziemską naturą a boskim powołaniem. Dualizm ten stanowi kluczową ideę gnostycyzmu²³, zgodnie z którą *hyle* (materia) i *pneuma* (duch) pozostają w konflikcie, ponieważ wyłonienie się z prajedni żeńskiego bóstwa spowodowało emanację form coraz bardziej oddalonych od pierwotnej światłości. Równocześnie gnostycyzm jest monistyczny, gdyż zakłada istnienie w człowieku świętej iskry, zdolnej powrócić do źródła, jeśli rozpozna się ją w sobie. Paradoksalna wizja ontologiczna wyraźna jest w obrazach Sofii, odwołujących się do przekazu, że ulegając Erosowi, ta numinotyczna bogini objawiła światło demonom ciemności, by zrodzić świat i zostać przez archontów ukaraną. Dzieje Sofii legły u podstaw synkretycznej symboliki *mundus archetypus*: ladacznicy i bóstwa, istoty chtonicznej i lunarnej, mrocznej i świetlistej²⁴.

Kontekst idei gnostyckich tłumaczy opozycję między bohaterkami pożądanymi dóbr materialnych a królewnami bliskimi sferze duchowej oraz między wujem Tarabukiem, który pragnie zmaterializować poezję, a Sindbadem, afirmującym słowo ulotne i żywe. Objasnia on też sprzeczności w kreacjach Serminy czy Urgeli, postaci transgresywnych, władających światłem i muzyką, lecz uwięzionych w podziemiach²⁵. Taki status bytowy sprawia, że czarodziejki wyzwalają Sindbada, dając mu poznanie, a zarazem są przez niego ocalane, co może się łączyć z ideą „zbawianego zbawcy”, wedle której pomoc udzielana innym oznacza wyswobodzenie siebie²⁶. Zestawienie z tą myślą tekstu Leśmiana przekonuje, iż poezja jest w baśni epifanią odsłaniającą wartość tłumionych mocy duchowych.

²² C.G. Jung, współpr. M.-L. von Franz, *Mysterium coniunctionis. Studia o dzieleniu i łączeniu przeciwieństw w alchemii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2002, s. 329.

²³ Tu i dalej odwołuję się do: K. Rudolph, *Gnoza...*; H. Jonas, *Religia gnozy...*; G. Quispel, *Gnoza*, przeł. B. Kita, wstęp i wybór tekstów gnostyckich W. Myszor, Warszawa 1988.

²⁴ Zob. S.A. Hoeller, *Sophia. Gnostic Archetype of Feminine Wisdom* [w:] tegoż, *Gnosticism. New Light on the Ancient Tradition of Inner Knowing*, Wheaton, IL, 2002.

²⁵ Podobne bohaterki występują w innych Leśmianowskich utworach – dziewczyna z *Nieznannej podróży Sindbada-Żeglarza* przeobraża się to w jasną, to w ciemną (PZ 113), a odziana w złotą szatę Rusałka ze *Skrzypka Opętanego* zostaje złożona do trumny szklanej (SO 180). Zdaniem Brzostowskiej-Tereszkiewicz „Dopiero kontekst wywodzącej się z gnostycyzmu sofiologii pozwala na wyjaśnienie [...] sprzeczności w charakterystyce Leśmianowskiej Wasyliśy” (*Sofia zaklęta w baśniową carewnę...*, s. 42).

²⁶ Zob. K. Rudolph, *Gnoza...*, s. 134.

W *Kodeksie z Nag Hammadi* czytamy: „Jestem matką wezwania, mówię na wielorakie sposoby”²⁷, a *Przygody...* zawierają apel: „Idź za mną, [...] Idź w ślad za moim głosem” (P 87) – tak woła Sermina, o imieniu pochodzącym od łacińskiego *sermo*, czyli ‘żywe słowo’, ‘mowa’.

Znaczące są zakończenia odrębnych przygód – królewny wybierają dobra materialne albo ułudę czy też zostają unicestwione, a Sindbad wyrusza w kolejne podróże. Można to czytać tak, że ludzie nie przyjmują gnozy, pożądamy bowiem ziemskich wartości, lub tak, iż wybawicielka musi odejść, by skłonić bohatera do dalszych metamorfoz. Jak się zdaje, ciągle pojawianie się i znikanie czarodziejek, diabelskiego listu oraz wierszy wuja Tarabuka ilustruje proces wędrówki duszy i ponawianych objawień poezji²⁸. Opisując dematerializację czarodziejek, Leśmian ukazuje analogię między kobiecością a poezją, których siła polega na sprzeciwianiu się władzy. W gnostyckim imaginarium władzę symbolizują moce ciemności albo źli zarządcy, a w *Przygodach...* jej reprezentantami są czarnoksiężnicy i tyrani. Pośród nich znamienity jest Ktokolwiek, w jego charakterystyce można bowiem zauważyć odwołanie do platońskiej myśli o potrzebie wygnania poetów z państwa. Pozwalając mu rezonować, Leśmian uzmysławia, do czego prowadziłyby zagłada poezji:

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

Ktokolwiek uosabia krytykowaną przez Leśmiana przeciętność oraz żądzę posiadania, choć głosi jego własny osąd, że materializm powoduje chaos i cierpienie. Ocena ta bliska jest odrzuceniu przez gnostyków norm ziemskiego porządku, wynikającemu z następujących obserwacji:

Czymże jest bowiem prawo [...] jak nie środkiem regulowania, a więc utrwalania uczestnictwa człowieka w sprawach tego świata i światowych troskach; [...] uczynienia samej jego woli uległym stronnikiem narzuconego systemu, który dzięki temu będzie działał tym bardziej gładko i nieuchronnie?²⁹

Podług etyki gnostyckiej nie ceniono władcy ani kupca; inaczej niż w arabskich opowieściach o Sindbadzie, gloryfikujących dobra materialne, w baśni Leśmiana

²⁷ *Kodeks z Nag Hammadi* XIII, 1, 42, cyt. za: K. Rudolph, *Gnoza...*, s. 146.

²⁸ Jak zauważa Rudolph, „Pierwsze objawienie wymaga powtórzenia, ponieważ tylko w taki sposób można zamkniętemu przez agresywną moc nasieniu światła pomóc w ostatecznym wyzwoleniu. Dlatego systemy gnostyckie wyrażają w różnorodnej formie ideę ciągłej aktywności objawieniowej” (*Gnoza...*, s. 137).

²⁹ H. Jonas, *Religia gnozy...*, s. 289.

bohater przedkłada poezję nad bogactwo, aby triumfować nad czarownikami zniewalającymi królowy. Burząc zastany porządek, podejmuje on działania korespondujące z libertyńską, nie zaś ascetyczną formą gnostyckiej anarchii. Zalecano w niej naruszanie praw, żeby zyskać wiedzę i wyeksploatować ziemską naturę, przy czym akt cielesny ujmowano jako powrót do pierwotnego zespolenia odmiennych płci oraz wyzwolenie, które zbliża duszę do prajedni³⁰. Leśmian również łączy wolność i seksualność, eufemizując tę ostatnią obrazami śpiewu i tańca:

Jeden z węzów [...] zaśpiewał pieśń dziwną i niezrozumiałą: [...] Bracia-Węże, tańczcie! Bracia-Węże, płasajcie! Bracia-Węże pamiętajcie o tym, że ojcowie i praojcowie nasi wierzyli tylko w potęgę fletu [...], bo z niego powstała pieśń, a z pieśni – taniec, a z tańca – błysk w ślepiach, a z błysku w ślepiach – diamenty [...]. (P 61)

Obecne tutaj aluzje do kultu fallicznego można odnosić do różnych wierzeń, w tym także gnostyckich; w obrzędach greckich i hellenistycznych czczono węża jako bóstwo płodności, a ofici uznawali go za posłańca Sofii dającego wiedzę. Oryginalna baśń opisuje pobyt Sindbada w pełnej węży dolinie, lecz śpiew i taniec są już dodatkami poety, istotnymi jako sygnatury metaliterackie³¹. W *Skrzyпку Opętanym* czytamy o Wężu Złotym, który „Sunie się w takt pieśni [...] i w pieśń samą” (SO 229), a w *Klechdach sezamowych* – o tańczących węzach ozdobionych kosztownościami (K 92). Najważniejsza jest w tych obrazach realizacja ideału literatury sprawczej, inwencyjnej oraz wykraczającej poza reguły języka pojęciowego. Leśmian tak charakteryzował ten ideał w eseju *Z rozmyślań o poezji*:

Najpierw rytm, a potem słowa. Idą w ślad za tym śpiewnym nawoływaniem [...]. Upojone rytmem tańczą na znak swego radosnego wyzwolenia z pęt szarzyzny i pojęciowości [...] porywają do tańca te tylko myśli i uczucia, [...] które zaczynają istnieć i być sobą [...] w tym triumfującym górowaniu nad beztwórczą i martwą, chociaż ruchliwą i zgiełkliwą codziennością. (S 66–67)

Zgodnie z tą myślą „rozpląsane, rozśpiewane” słowa łamią zasady logiki, prozajicznej mowy i egzystencji, gdyż mają zdolność rewelatorską: objawiają prawdę istnienia, będąc sztuką performatywną. W opisie węży-fletów dokonuje się takie właśnie „rozpląsanie” i „rozśpiewanie” słów – to, co następuje w warstwie fabularnej, zachodzi również w języku. Węże kotłyszają się rytmicznie, śpiewają, po czym przodownik chóru intonuje pieśń, która wzywa do tańca, przypominając, że baśniowy świat powstał dzięki muzyce fletu, śpiewowi i tanecznym ruchom. Kosmo-

³⁰ O libertyńskim nurcie w gnostycyzmie zob. H. Jonas, *Religia gnozy...*, s. 286–291; M.A. Williams, *Rethinking “Gnosticism”. An Argument for Dismantling a Dubious Category*, Princeton, NJ 1996, s. 163–188.

³¹ Zob. M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)* [w:] tegoż, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 4, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998; A. Zawadzki, „Poeci [...] nie chcą, nie śmieją już tańczyć” – metafora tańca w twórczości Leśmiana [w:] tegoż, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2011.

gonia ta odpowiada objaśnianemu w eseju porządkowi trójjednej *chorei*, a ponadto znajduje odzwierciedlenie w formie tekstu. Zrytmizowane frazy układają się w stopy metryczne, tworzące szybkie, pulsacyjne tempo, które imituje niejako rytm życia³². Rytmiczność wynika z instrumentacji głoskowej, paralelnych zdań i ciągów metafor (węże = „przedmioty strojne” = „las fletów”). Dzięki temu, iż proza Leśmiana „tańczy” – jest poetycka – może skłaniać czytelnika, by wprowadził w codzienną rzeczywistość przygodę i poezję³³.

Wydaje się, iż ważna dla Leśmianowskich poglądów estetycznych afirmacja życia i kreacji nie przystaje do gnostycyzmu, negującego potencję twórczą zgodnie z przeświadczeniem, że świat powstał – jak pisze Jonas – „w bezprawnym naśladownictwie boskiej kreatywności”³⁴. Leśmian rozwija jednak myśl bliską gnostyckiej spekulacji o ustawicznym oddalaniu się od prajedni, w której zdeponowana jest prawdziwa moc sprawcza. W eseju *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* poeta odnotowuje, iż od „całokształtności” i „podstawy źródłowej” przechodzi się do „wtórej rzeczywistości praw stałych i niezmiennych”, do rozpraszania idei „w tysiącnych kształtach przetwórczych” (S 22–33). Uznając za cel sztuki powrót do źródłowej kreatywności, wyzwalanie tego, co unieruchomione przez pojęcia, Leśmian przyrównuje schematy do trumny, kryształowej czy szklanej, którą trzeba rozbić, aby uwolniona została poezja:

Definicja, określenie to najwyżej – piękna, przejrzysta, kryształowa trumna, w której się składa zabalsamowane zwłoki żywych niegdyś tajemnic, aby je można było co dzień w ich śmierci przez kryształową ścianę oglądać. (Św. Franciszek z Asyżu, S 465)

Rozbij szklaną trumnę uderzeniem pięści,
A co ma się szczęścić, to ci się poszczęści. (P 138)

Te powtarzające się w pisarstwie Leśmiana obrazy³⁵ można łączyć z gnostyckimi symbolami zniewolenia i uwięzienia, materii jako grobu ducha, a obok nich – zrywania więzów i wychodzenia z ciemności na światło³⁶. Przez wydo-

³² Komentując szkice *Rytm jako światopogląd* oraz *U źródeł rytmu*, Lena Magnone zauważa, iż Leśmianowskiej koncepcji bliskie jest ujęcie Julii Kristewej, zgodnie z którym „Tylko poprzez rytm można wpisać w tekst – ciało” (*Kristeva – Leśmian – Konopnicka*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 4, s. 19).

³³ Jak stwierdza Próchnicki, „Język odgrywa tu wielką rolę. Każde, pozornie zbędne, słowo pełni [...] funkcję estetyczną [...], organizuje warstwę brzmieniową tej baśniowej prozy, warunkuje istnienie i powołuje do bytu. [...] »Melodyka« zwierzeń sindbadowego monologu ustawia w nowym stosunku tę postać względem odbiorcy” (*U początków poetyki Leśmiana...*, s. 168).

³⁴ H. Jonas, *Religia gnozy...*, s. 148.

³⁵ W *Skrzypku Opętanym* ciało Rusalki jaśnieje w „trumiennym przeźroczu” (SO 204), a w szkicach *Z rozmyślań o poezji* i *Przemiany rzeczywistości* czytamy: „Określenie jest dla [poezji] rodzajem trumny szklanej, która – przejrzysciejąc – zabija” (S 59); „Określenie to – przejrzysta trumna, w której spoczęły święte, olejem namaszczone zwłoki” (S 45).

³⁶ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli-kluczy* [w:] teże, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 15.

bycie owej analogii wyraźniej zarysowuje się sprawcza funkcja Leśmianowskich tekstów: stwarzając nową rzeczywistość, pozwalają one znów istnieć temu, co wydawało się zaprzepaszczone, a zarazem, jak się zdaje, tłumaczą idee hermetyzmu na język nowoczesnej poezji oraz krytyki literackiej, by ożywić dawne kody symboliczne³⁷.

Performatywny wymiar *Przygód...* ulega jednak, za sprawą ironii, sproblematyzowaniu, co dzieje się już w pierwszej opowieści, podważającej metaliteracki przekaz obrazu tańczących węży. Mówi ona o tajemnicy Konia Morskiego, który uczy królewskie rumaki tańca, by je pożreć:

Każdy z poddanych podziwia te ruchy, lecz nikt nie wie, że są one naśladowaniem płasów Konia Morskiego, i nikt się nie domyśla, że w głębinie fal u pobrzeża tej wyspy kryje się dziwny, zielonogrzywy i zielonooki zwierz, zwany Koniem Morskim. (P 24)

Poznawszy ową tajemnicę, Sindbad może odpowiedzieć na pytanie: „Co to za tancerz, który płąsa po to, / By pożreć innych, gdy tańczą z ochotą?” (P 26). Jeśli czytać tę historię jako trop metaliteracki, uznać można, iż „dziwny zwierz” jest figurą autora, szykującego zgubę na czytelnika oczarowanego poezją. Skrywając się pod postacią złotego węża, Leśmian skłaniałby odbiorców do przemiany codzienności w baśń, z kolei symbolizowany przez Konia Morskiego – podkreślałby niebezpieczeństwo takiej metamorfozy. Paradoks ten odpowiada gnostyckiej myśli, że choć dusza wyzwalać się ma z ziemskich ograniczeń, istotą świata pozostaje „jako *kenoma*, ułuda, jako *pathos* – cierpienie”³⁸, których najsilniej zaznaje człowiek wtedy właśnie, gdy pragnie poznania niepoznawalnego.

Dwoistą naturę demiurgii, zwodzącej pięknem pozorów, Leśmian ukazał też w opowieści o czarnoksiężniku Degialu, na zasadzie kompozycji szkatułkowej zawartej w historii o przygodach Sindbada w państwie króla Miraża. Za sprawą kakofonii – kontrastującej z muzyką Urgeli czy śpiewem Serminy – Degial niszczy życie, by stworzyć imitującą je sztukę:

[...] potężny Degial zamienił w malowidła oszołomione dźwiękami gongów rośliny, zwierzęta i mieszkańców tej wyspy. Z tych malowideł duch niewidzialny ułożył księgę i przechowywał ją w szczelinie skalnej jako pamiątkę kwitnącego niegdyś życia i wesela. A wszystko tu żyje i śpiewa, i porusza się w tej książce, jeno w zmniejszeniu. (P 40)

Księga Degiała stanowi *mise en abyme*, czyli autocharakterystykę *Przygód...*, miniaturową kopię całego dzieła (jest nią też scena tańca węży i opis płasów Konia Morskiego). Na skutek rozsiania w tekście takich figur powstaje efekt nieskoń-

³⁷ Zdaniem Ryszarda Nycza Leśmian sięga „po gnostycką metaforę materii jako więzienia”, uznając jednocześnie, iż poezja służyć ma do „wynajdywania nowych form artykulacji doświadczenia realności” (*Dwaj nowocześni: Leśmian i Stevens* [w:] *Poetyka. Polityka. Retoryka*, red. R. Nycz i W. Bolecki, Warszawa 2006, s. 226, 227).

³⁸ G. Quispel, *Gnoza...*, s. 133.

czonej reprodukcji świata w lustrzanych obrazach³⁹, a tym samym podjęta zostaje refleksja nad statusem rzeczywistości oraz mimetycznej formy. W baśni Leśmiana powracają wątki, jakie rozwijał Platon, określając *mimesis* jako *eidolon* (fałszywy obraz), *fantasma* (pozór) czy *farmakon* (lek, trucizna)⁴⁰. Wizja księgi z malowidłami stworzonej przez czarownika uśmiercającego życie uzmysławia, że *Przygody...*, i teksty literackie w ogólności, zwracają się przeciwko prawdzie istnienia, są bowiem falsyfikatem zastępującym oryginał⁴¹.

Kwestia związków między gnostycyzmem a filozofią Platona była szeroko dyskutowana – z jednej strony zaznaczano dzielące te stanowiska różnice, dotyczące natury świata (gnostycy nadawali jej rys demoniczny) bądź statusu demiurga (w platonizmie znającego idee), ale też podkreślano ich miejsca wspólne, w tym ambiwalentny stosunek do obrazów prabytu⁴². Tak jak Platon, gnostycy sądzili, że choć przedstawienia te zniekształcają pełnię, to jednak dają o niej wiedzę, gdyż „niższe siły tworzą świat lub człowieka za pomocą rzutowanego obrazu boskiej formy, tj. jako imitację boskiego oryginału; [...] w materię Ciemności wcielona zostaje [...] boska forma, zaś »obraz« pojmuje się jako rzeczywistą część samego bóstwa”⁴³. Wedle tej myśli twory mimetyczne są ułomnymi reprezentacjami pierwotnej Światłości, rozproszonej na dusze-iskry, ale zarazem stanowią jej ślady czy wręcz partycypują w niej. Podobnie w ujęciu Platona *mimesis* funkcjonuje na różnych poziomach ontologicznych: jako pozór, kopia, także „odcisk” (ikoniczne naśladowanie), a ponadto autoprezentacja idei⁴⁴.

W tekstach Leśmiana wyraźna jest analogiczna wielopostaciowość mimetycznej formy – w *Przygodach...* poeta jawi się niczym przodownik chóru, w tańcu objawiający tajemnicę rzeczywistości, lub jako czarownik stwarzający ułudę. Odnotowując, że w modernizmie podejmowane były klasyczne tropy obrzędowego tańca oraz mima-kuglarza, Andrzej Zawadzki tak charakteryzuje tego rodzaju sztukę:

[...] nowoczesna literatura krąży pomiędzy „choreicznym” dążeniem do *mimesis* doskonałej, w której medium przedstawienia (znak) znika całkowicie czy też raczej jednoczy się w pełni

³⁹ Zob. L. Dällenbach, *Mise en abyme and reflexivity* [w:] tegoż, *The Mirror in the Text*, przeł. J. Whitely i E. Hughes, Cambridge 1989.

⁴⁰ O platońskiej koncepcji *mimesis* zob. J. Derrida, *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski [w:] tegoż, *Pismo filozofii*, wybór i przedm. B. Banasiak, Kraków 1993; A. Melberg, *Mimesis Platona* [w:] tegoż, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002; A. Zawadzki, *Naśladowanie świata* [w:] tegoż, *Literatura a myśl słaba...*

⁴¹ Z poglądem tym wiąże się przesłanie opowieści o sobowtórze Sindbada – Hindbadzie, wycarowanym przez Degiala, by zajął miejsce prawowitego małżonka Piruzy i następcy tronu, a potem został wraz z nim zgładzony i pogrzebany.

⁴² Zob. *Neoplatonism and Gnosticism*, red. R.T. Wallis, J.A. Bregman, Albany 1992; J.D. Turner, *Sethian Gnosticism and the Platonic Tradition*, Québec–Leuven–Paris 2001, s. 9–56; H. Jonas, *Religia gnozy...*, s. 174–179.

⁴³ H. Jonas, *Religia gnozy...*, s. 178.

⁴⁴ Zob. A. Zawadzki, *Naśladowanie świata...*, s. 215–219.

z rzeczą przedstawianą (znaczeniem, sensem) w akcie wzajemnej partycypacji, stwarzania i objawiania obecności, [...] a „kuglarskim” demaskowaniem takiego uroszczenia, ukazującym konwencjonalność aktu przedstawiania⁴⁵.

Leśmian łączy sprzeczne koncepcje *mimesis*, czego przykładem jest figura *mise en abyme* z ostatniej opowieści. Mowa tutaj o tańcu, którym czarownik Barbel ożywia królowny, w jakie zaklął wierzbę płaczącą, złotą rybkę i strumień, co można czytać tak, iż poezja, w tym baśń o Sindbadzie, tworzy symulację rzeczywistości, zarazem jednak narzuca iluzję, niosąc zgubę życiu. Imię sprawcy ułudy przywoździ na myśl demiurga z gnostyckich mitów⁴⁶, a królowny przypominają uwięzione w materii dusze. Do tańca, do sztucznego bytu, potrzebują one partnerów, jakich Barbel znajduje im w osobach Żeglarza i jego towarzyszy, zmuszonych płaszać aż do śmierci. Rozpoznanie w tej fabule *mise en abyme* prowadzi do wniosku, iż autor demaskuje własną kreację, ukazując, że wszystkie królowny z *Przygód...* są mirażami demiurgicznej poezji, a „bajka senna” (P 11) i *choreia* oznaczają nie tylko autentyczną wiedzę, ale też zwiedzenie. Wynika stąd, iż Leśmian uznaje rzeczywistość – tak jak Platon i gnostycy – za iluzoryczny obraz źródłowej pełni (królowny tańczą, by imitować utracone życie), w *mimesis* dostrzega zaś odbicie tego obrazu, „przedstawienie przedstawienia”⁴⁷.

Od innej strony prezentuje relację między kopią a oryginałem scena, w której tysiąc niewolnic recytujących poezję rozbiega się we wszystkie strony świata. Na planie metaliterackim przekaz ten dotyczy opozycji mowy i pisma – nakazując dziewczętom uczyć się wierszy na pamięć, wuj Tarabuk sprowadza żywe słowa do formy mnemotechnicznej, używa ich jak liter, tymczasem poezja jest zmienna i ulotna. W ucieczce „resztek wiadomego »tysiąca«” (P 144) widzieć można bunt przeciwko władzy materii (pisma), jakkolwiek Leśmian podkreśla też dwoistą moc Erosa: dziewczęta oddalają się z kochankami, by zyskać wolność i stracić pamięć. W eseju o *Uczcie* Platona czytamy, że „Dusza jest miejscem wspominania tajemnic bytu”, a miłość „to umiera – to znów zmartwychwstaje, to zdobywa i posiada – to znów traci i niszczyje. Dostatek i Bieda – idą za nią, wzięwszy się za ręce” (S 469)⁴⁸. Taką wiedzę otrzymują odbiorcy *Przygód...*, wtajemniczani w świat poezji jako anamnezy i zapomnienia – ciągłych metamorfoz.

⁴⁵ Tamże, s. 219.

⁴⁶ Barbélo, słowo semicko-aramejskie, określało demiurgiczną hipostazę w doktrynie setian (barbelognostyków). Zob. K. Rudolph, *Gnoza...*, s. 86.

⁴⁷ Andrzej Zawadzki tak odczytuje Leśmianowskie metafory tańca i mima: „ruch i gest mimiczny, mające funkcjonować jako synonim przedstawienia autentycznego, *mimesis* źródłowej, demaskują [...] samą mimetyczność” (*Norwid, Mallarmé, Leśmian: mimika jako przedstawienie przedstawienia* [w:] tegoż, *Literatura a myśl słaba...*, s. 386).

⁴⁸ Leśmian sięga tutaj do platońskiej myśli o anamnezie oraz ambiwalencji Erosa, zrodzonego ze związku Dostatku i Biedy. Zob. Platon, *Uczta*, przeł., wstęp i objaśn. W. Witwicki, Warszawa 1999, s. 98.

Deziluzję często łączy Leśmian z obrazem ucztowania, by zespałać motywy z różnych tradycji myślowych i literackich⁴⁹. Ważnymi kontekstami są dialogi z *Ucztą* oraz gnostyckie wizje kosmologiczne, zawierające symbolikę orgiastycznej biesiady i odurzenia. Tak jak Platoński sympozjon, pisma gnostyków ukazują relacje między prawdą a iluzją, pamięcią duszy o swoim pochodzeniu a zwiedzeniem pokusami świata⁵⁰. Właśnie te kwestie rozwija poeta w scenach biesiadnych – śpiew Arminy dociera do Sindbada po stracie towarzyszy upojonych przez kanibali:

Szatański napój oszołomił ich w sposób tak dziwny, iż rozkoszą przejmowała ich sama myśl o tym, że będą użyci do smakowitych, przez nich samych obmyślonych potraw! [...] niezrozumiały szal rozpanoszył się w ich duszach, zatrutych osobliwym trunkiem. Każdy [...] marzył o tym, jaką zeń potrawę uczyni potworny kucharz karłów. (P 117)

Jeśli czytać to zdarzenie jako metaforę egzystencjalną, ujawnia ono, iż wtedy właśnie, gdy człowiek cieszy się życiem i sądzi, że odkrywa swoją tożsamość, pada ofiarą złudzeń. Jeżeli natomiast uznać tę historię za trop metaliteracki, wypada połączyć ją z historiami o Koniu Morskim czy o księdze Degiała, a wówczas okazuje się, iż opis uczt demystyfikuje poezję, która zwodzi niczym oszałamiającą trunkiem i powoduje zapomnienie. Zabiegi *mise en abyme* mają w baśni wymiar paradoksalny: uprzytamniają, że istotą poezji jest pozór, a przecież same tę sztukę współtworzą, są więc pozorem i odsłonięciem prawdy równocześnie. Sprzeczność ta odpowiada komplikacji z dialogów Platona, na podstawie których Jacques Derrida określa, czym jest *mimesis*, w szczególności pismo, jako *farmakon*:

Ów lek jest dobroczynny, stwarza i wzmacnia, konsoliduje i zapobiega, utrwała wiedzę i ogranicza zapomnienie. Przekład za pomocą słowa „lekarstwo” zaciera jednak [...] inny, odłożony na bok biegun słowa *farmakon*. [...] pod pretekstem zastąpienia pamięci pismo sprzyja zapomnaniu; zamiast powiększać wiedzę, zmniejsza ją. Nie odpowiada potrzebie pamięci, mierzy obok, nie umacnia *mneme*, lecz tylko *hypomnesis*⁵¹.

Ukazując taki paradoks w scenach biesiadnych, poeta łączy powagę z ironią i komizmem. Groteskowa jest historia o trującym napoju, a także opowieść o zmuszeniu Sindbada do udawania, iż spożywa prawdziwe potrawy, przy czym bohatera tych fabuł uznać można za figurę czytelnika, obcującego z iluzją literacką. O ile pierwsza przygoda obnaża zgubność fantazji, karmienia się pozorem, o tyle druga – przez podjęcie tropu mima-kuglarza – uzmysławia, że fikcja nie zaspokoi pragnień zwróconych ku rzeczywistości. W obu narracjach Sindbad odrzuca złudzenie,

⁴⁹ Zob. B. Grodzki, *Wielkie żarcie, mniejsze żarcie, żarcie na niby. O motywie głodu i jedzenia [w:] tegoż, Leśmianowska baśń nowoczesna...*

⁵⁰ Jonas pisze, że „człowiek [...] pozbawiony pamięci o swym prawdziwym bycie ma zostać przemieniony w jedno z dzieci tego świata. Oto prawdziwy cel światowych mocy oferujących swe wino i zarządzających »biesiadą«. Upojeniu wywołanemu niewiedzą przeciwstawiona zostaje »trzeźwość« wiedzy” (*Religia gnozy...*, s. 85).

⁵¹ J. Derrida, *Farmakon...*, s. 45, 49.

odmawia wypicia odurzającej mikstury, a później wymierza oszustowi karę i żąda od niego rzeczywistego posiłku. Karły-truciciele i król symulujący biesiadę – tak jak czarnoksiężnik Barbel, groźny Koń Morski czy potwór Degiał – stanowią w pewnej mierze postaci sobowótrowe wobec autora, stwarzającego poezję mającą dawać wiedzę i prowokować do transformacji, równocześnie jednak demystyfikowaną jako fikcjonalna, a przez to zwodnicza.

Najwięcej deziluzji odsyłających do swojej osoby skupił Leśmian wokół persony wuja Tarabuka, który marzył o „dali nieznannej”, uwielbiał „rymowane słowa” i odznaczał się tym, że „kochał poezję, lecz nienawidził gramatyki” (P 6). Z komiczną autoironią sportretował pisarz samego siebie, przedrzeźniając wprowadzanie do wiersza neologizmów i wieloznacznych form oraz naruszanie zasad gramatycznych, a w efekcie parodiując swój ideał literatury autotelicznej i transgresywnej. W *Przygodzie szóstej* czytamy, że wedle Sindbada wuj po wytatuowaniu na sobie wierszy „Miał twarz z prawego profilu podobną do orangutana, a z lewego – do kakadu” (P 166)⁵². Trudno o bardziej wyrazistą karykaturę metamorficznej, olśniewającej poezji uosobianej przez Urgełę czy Serminę. W ostatniej przygodzie ten wymiar sztuki słowa, jaki reprezentuje pisarstwo Tarabuka, traci jednak na znaczeniu wobec podniosłej wizji epifanijnej:

Oczy olbrzymek rozwarły się na oścież i z ich tajemniczej głębi wynikały [...] ruchliwe i lotne żmije złocistej barwy. [...] – kłębiąc się w powietrzu nocnym – płynęły ku nam. [...] Ich płomieniste, cienkie jak igły żądła jarzyły się w ciemnościach. Każda z tych żmij trwała tylko jedno okamgnienie i marła znikając bez śladu. Wszakże na jej miejscu zjawiały się inne, tak że tysiące złotych, cienkich smug żarzyło się wokół. (P 199)

Wizja ta, związana ze sceną tańca złotych węży, symbolizuje proces twórczy i może przystawać do zmierzającej ku końcowi fabuły *Przygód...*, w której królewny znikają, by powracać w kolejnych inkarnacjach poezji. Zbliżone obrazy zawierają pisma gnostyków, ilustrujące bytowanie dusz przedstawieniem rozblyskujących i szybko gasnących iskiei⁵³. Sięgając do takiej fantazmatyki w ostatniej opowieści, Leśmian puentuje całą narrację, co czyni też w historii o wyśnionym grodzie, którego mieszkańcy pragną kresu swej złudnej egzystencji. Sindbad trafia do miasta króla Miraklesa (*miraculum* to po łacinie ‘cud’) po znalezieniu kwiatu „utkanego ze złotego płomienia” (P 182), budzącego ze snu i przypominającego *chrysánthemon*, złotokwiat alchemików⁵⁴. Może więc pomóc Chryzeidzie (‘złocistej’) i jej ludowi, tak skarżącemu się na swój los:

⁵² Tarabuk oznajmia: „Stałem się oto w jednej osobie – autorem i książką” (P 168). Grodzki uznaje, że Leśmian sparodiował swoją koncepcję „poezji żywej” (*Leśmianowska baśń nowoczesna...*, s. 150), a zdaniem Koziołka podważył on własny projekt „literatury rozkoszy”, bliski zamysłowi Barthes’a (*Wuj Tarabuk i nędza pisania...*, s. 18).

⁵³ O tym wyobrażeniu jako ekstatycznym i rewelatorskim pisze K.L. King, *What is Gnosticism?*, Cambridge 2003, s. 98–99.

⁵⁴ Zob. C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 95.

[...] cokolwiek [Mirakles] śnił w sobie, to poza nim działo się na wyspie i dzieje się dotąd. Nie istnieje naprawdę, jeno dzieje się i dzieje bez końca! [...] Wszystko to – wyśnione i znużone snem, i spragnione od wieków gromadnego ocknienia! [...] kiedyż nareszcie my – jego poddani – odpoczniemy od jego wiecznych snów i rozwijemy się w nic [...]. Smutno nam!... Tęskno nam!... Dziwno nam!... (P 184–185, 187)

Leśmian rozwija topikę snu jako metafory świata, który ma status iluzji stworzonej przez demiurga, obojętnego na cierpienie istot pragnących albo realności oraz całkowitej autonomii, albo unicestwienia⁵⁵. W refleksji gnostyckiej trop ten oznacza też – jak pisze Rudolph – „zapomnienie duszy o własnym pochodzeniu”⁵⁶. *Hypomnesis* powoduje, że „Dusza »drzemie« w Materii. Adam, »głowa« rasy ludzkiej, [...] pogrążony jest w głębokim śnie, [...] wszyscy żyjący w świecie ludzkiej znajdują się w stanie »uśpienia«”⁵⁷. Regresowi przeciwdziała *mneme*, symbolizowana obrazem przebudzenia, co dokumentuje na przykład *Hymn o Perle*. Zarysowując wizję korespondującą z językiem figuratywnym gnozy, Leśmian prezentuje zarówno szczególną koncepcję ontologiczną, jak i adekwatne do niej ujęcie poezji. Zgodnie z tą myślą rzeczywistość przypomina sen, a kreacja literacka – sen we śnie, jednak istnienie i twórczość spełniają się w zaprzeczaniu samym sobie, w wykraczaniu ze snu na jawę⁵⁸.

W wymiarze performatywnym wskazany paradoks manifestuje się wyraźnie w końcowej części *Przygod...*, gdzie nagromadził Leśmian liczne figury uśpienia i powrotu do przytomności: rozprawę ze Staruchem Morskim, ujeżdżającym na śmierć swoje ofiary, przebudzenie Miraklesa czy triumf nad czarownikiem Barbelem. Deziluzje te czytelnik może odnosić do siebie, przewidując, że zakończenie baśni spowoduje zapadnięcie w sen, przejście w zwykły świat pozoru, ale i porzucenie fantasmagorii na rzecz realności; tak oto literatura łączy w powikłany spłot *hypomnesis* i *mneme*.

W *Przygodach...* istota marzeń sennych okazuje się nierozstrzygalna – mogą być wtajemniczeniem albo złudzeniem; taką samą naturę ma poezja, „bajka senna” (P 11). Wbrew temu, jak również wbrew uznaniu twórczości za ciągłą metamorfozę, wydaje się, iż finał baśni stabilizuje znaczenie i przerywa kreację. Tarabuk posłubia Barabakasentorynę, która zakazuje mu pisywania wierszy, Sindbad wiąże się

⁵⁵ O postaciach Leśmiana obrazowanych jako wyśnione przez demiurga czy Boga zob. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, wyd. II, s. 407; M. Walczak, *Świat snu w poezji Bolesława Leśmiana* [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 227.

⁵⁶ K. Rudolph, *Gnoza...*, s. 121.

⁵⁷ H. Jonas, *Religia gnozy...*, s. 84.

⁵⁸ Jak dowodzi Głowiński, sen jest w poezji Leśmiana „aktem kreacyjnym” i stanowi „sposób istnienia świata poetyckiego” (*Leśmian – sen* [w:] tegoż, *Prace wybrane...*, s. 230, 235). Zdaniem G. Leszczyńskiego w *Przygodach...* dokonuje się „reduplikacja poetyki onirycznej” – królowy to sny we śnie Sindbada (*Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1990, s. 49, 50). Z kolei Grodzki wiąże motyw snu w baśni Leśmiana z transgresją, jaka zachodzi między różnymi sferami bytu (*Leśmianowska baśń nowoczesna...*, s. 171).

ze zwykłą dziewczyną, a Diabeł Morski nie wysyła już listu kuszącego do przygód. Zakończenie to zgodne jest z konwencjami literatury dla dzieci i z regułami bajki magicznej, wymagającymi zaprzestania wędrówki⁵⁹. Realizując te zasady, Leśmian wywiązał się z umowy wydawniczej określającej, że *Przygody...* powinny być adresowane do młodych czytelników. Jeśli jednak zestawia się spuentowanie akcji z jej zawartością, można zwrócić uwagę, iż ma ono ironiczny podtekst, wymierzony przeciwko regulatywnemu dyskursowi. Baśń demistyfikowałaby mianowicie władzę tego dyskursu w zakresie norm społecznych i literackich, w szczególności ukazywałaby opór, jaki stawia on poezji prowokującej do czynu i zmiany; *Przygody...* nie mogą mieć innego finału, bo takie są prawa instytucji. Z drugiej strony Leśmian, jak się zdaje, skłania czytelnika, który ujrzy w baśni coś więcej niż opowiadkę dla dzieci, do kontynuowania działań Sindbada we własnym życiu.

Jak wspomniałam, wielokodowość utworu Leśmiana wiąże się z tą odmianą ironii, jaką stanowi permanentna parabaza, czyli wyróżniona przez Friedricha Schlegla forma literacka polegająca na grze paradoksami oraz demaskacji kreowanego świata: balansowaniu między realnością a fantazją, prawdą a deziluzją, powagą a żartem i groteską, mową a pismem⁶⁰. Taka twórczość eksponuje autotematyczną refleksję ukazującą, że sztuka jest łączeniem przeciwieństw i bezustannym procesem, stąd konstrukcja tekstu przypomina nieskończony szereg luster. Igranie sprzecznościami i fantazją prowadzi do uprzywilejowania baśni czy arabeski, orientalnego ornamentu, a także do podejmowania konwencji sympozjonu, mieszającej filozoficzny dyskurs z ludycznością. Poezja ukształtowana jako permanentna parabaza odpowiada paradoksalnemu statusowi rzeczywistości, rozbitej na uchylającą się poznaniu pełnię oraz iluzoryczny świat fragmentów, koresponduje zatem – na co zwraca uwagę Beda Allemann – z gnostycyzmem i platonizmem⁶¹. Autor takiej poezji zmienia swoją biografię w artefakt, by demonstrować tę metamorfozę jako transcendentalną błazenadę: odgrywanie roli demiurga i demistyfikowanie jej, uznawanie *mimesis* za formę rewelatorską i obnażanie stwarzanego przez nią pozorów. W efekcie literatura powstaje na pograniczu filozofii i poezji, wiedzy i fantazji, motywując czytelnika do rozpoznania paradoksów bytu oraz do ironicznego postrzegania własnej egzystencji. Zdaniem Paula de Mana tak działa retoryka performatywna, właściwa dla cenionego przez Schlegla autentycznego języka (*reelle Sprache*) „obłądu, błędu i głupoty”, który przenicowuje racjonalność i porównywalny jest w wywodzie filozofa do złota, kruszcu o prawdziwej wartości⁶².

⁵⁹ Zob. W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. S. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 214–215.

⁶⁰ Zob. F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac., wstęp i komentarze M.P. Markowski, Kraków 2009. Definicję permanentnej parabazy przywołuję za: W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 69–75, 166–187.

⁶¹ Zob. B. Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1969, s. 61–62.

⁶² Zob. P. de Man, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 38, 33.

Opis permanentnej parabazy mógłby w pewnej mierze posłużyć jako podsumowanie rozważań o tym, czym są poezja i gnoza w *Przygodach...*, ogół jej cech przystaje bowiem do rozumienia sztuki poetyckiej i wiedzy, jakie prezentowane są w baśni. Co więcej, wydaje się on adekwatny także wobec innych dokonań Leśmiana, z których wyłania się ta sama myśl, że kreacja literacka, obrazowana metaforami złota, baśni i tańca, powinna być mową sprawczą i transgresywną, obalającą zasady logiki oraz gramatyki. Wiążąc znamienne dla takiej twórczości zdarzenio-wość z formą teatralną, Leśmian przywołał własną koncepcję wyreżyserowania sztuki Chrystiana Dietricha Grabbego *Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie*:

Zamierzył więc reżyser dodać do tego utworu drugi utwór, złożony z ruchów [...], kojarzących się w konsekwentną całość i stanowiących w swej istocie – zatajony taniec (rodzaj ironicznego kadryla), tak aby sytuacje były – poszczególnymi figurami owego ogólnego tańca. [...] miał [on] nieustannie napomykać o całości rozwijającej się na tle ironicznego pojmowania zjawisk życia i śmierci. (*O sztuce teatralnej*, S 175)

Podobną strukturę mają *Przygody...*, łączące zabiegi *mise en abyme* z kompozycją szkatułkową, napisane tak, by spoza fabuły przeświecał sens ironiczny, bliski gnostyckiej ontologii i antropologii, dla których zasadnicza jest wizja rozpadu i scalania prajedni. Kadryl, tańczony przez cztery pary, stanowi metaforę dzieła złożonego z powtarzających się figur, na pozór oddzielnych, jednak projektujących układ, jaki odwzorowuje rozszczepioną i całościową zarazem rzeczywistość; taką właśnie poetyką odznacza się piśmiennictwo przekazujące gnozę⁶³. W szerszym wymiarze charakteryzuje ona teksty performatywne, identyfikowane przez Derridę ze zdarzeniem, inscenizującym swoją treść w składnikach języka. W *Che cos'è la poesia?* są to między innymi figury bajki, „daru poematu”, listu pisanego „do ciebie, o tobie”, „pisma, które stało się twoim ciałem”⁶⁴. Określając, jak rozgrywa się owo zdarzenie, Derrida zauważa, iż oscyluje ono między fikcją a wiedzą, by stworzyć „bajeczną spekulacj[e] na temat poezji”⁶⁵.

Ważny wniosek z przedstawionej w tym szkicu lektury dotyczy tego, że baśń Leśmiana koresponduje z różnymi tradycjami myślowymi, pośród których istotny wydaje się gnostycyzm. Trudno przy tym stwierdzić, czy chodzi o intertekstualność właściwą, uzasadnioną przez wykładniki tekstowe i niezbędną do zaktualizowania, czy też o fakultatywną, niedającą się bezdyskusyjnie zweryfikować⁶⁶.

⁶³ Zob. S.A. Hoeller, *Gnostic Literature: Myth, Truth, and Narrative* [w:] tegoż, *Gnosticism...*, s. 191–204.

⁶⁴ J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 157.

⁶⁵ M.P. Markowski, *Bajeczna spekulacja. Derrida, Heidegger i poezja*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 165.

⁶⁶ Odwołuję się tu do rozróżnienia wprowadzonego przez Nycza, który zaznacza, że rozstrzygnięcie, z jakim typem intertekstualności mamy do czynienia, bywa niemożliwe. Odczytując *Strój Leśmiana*, Nycz ukazuje współbieżność różnych intertekstów: „Wzorec ludowy, jako trwalszy i czytel-

Za tą pierwszą możliwością przemawia występowanie w *Przygodach...* wątków odpowiadających takim alegoriom czy ideom gnostyków, jak uwięziona światłość, demiurgia, rewelatorski list, rozbicie i zespalanie prajedni, dualizm ducha i materii, ciągła aktywność objawieniowa, sprzężenie prawdy z pozorem albo koncepcja „zbawianego zbawcy”. Z drugiej strony przywołanie tych wyobrażeń jest niekoniieczne w odczytaniu tekstu, kierowanego w szczególności do dziecięcego adresata. Ponadto z tego względu, że utwór Leśmiana wchodzi w związki z różnymi dyskursami, by mieszać je ze sobą, konkretną atrybucję wypada raczej uznawać za hipotetyczną. Jeżeli przyjąć, że dyskursy te są w *Przygodach...* reaktywowane, to stanowią dopełniające się języki, za pośrednictwem których Leśmian prezentuje działanie poezji i stwarza ją równocześnie, angażując w nią odbiorców, ale też demistyfikując iluzję sztuki poetyckiej. Z tej perspektywy okazuje się, iż reminiscencje gnostyckie zostały w baśni podporządkowane kreowaniu nowoczesnej literatury performatywnej, stąd ich uwzględnienie pozwala dookreślić sprawczy wymiar tekstu Leśmiana⁶⁷. Jako list do czytelnika, którego treść „mimo dobroduszných pozorów – była naprawdę diabelska” (P 12), *Przygody...* uzmysławiają, że poezja prowadzi do gnozy, a co więcej – gnoza może być tożsama z poezją.

niejszy, jest w niej [kompetencji lekturowej] obecny. Wzorzec gnostycki natomiast, ongiś zapewne oczywisty czy przynajmniej rozpoznawalny, dawno temu wypadł poza jej granice – lecz nie można też powiedzieć, by nie dało się go zasadnie inferować z utworu” (*Tekstowy świat...*, s. 85–87, 136).

⁶⁷ Jak pisze Balbus, Leśmian „aktualizuje [...] i dowartościowuje [różne paradygmaty] w kontekście własnego języka poetyckiego i jego »wewnętrznego światopoglądu«, przez co związki intertekstualne wiodą do „prześwietlania się obcych sobie pierwotnie sensów”. Tworząc taką kreację, by pytać o „inną jawę”, poeta włącza się „w nurt wiekowej tradycji hermetycznej, gnostycznej i mistycznej” (*Między stylami...*, s. 413, 411).