

Joanna Wawryk

Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. C. Norwida
w Zielonej Górze

OD MITU ZDEGRADOWANEGO DO ZIEŁONEGO MISTERIUM W TWÓRCZOŚCI BOLESŁAWA LEŚMIANA

Wspólne wszystkim baśniom są pozostałości sięgającej najstarszych czasów wiary, która wyraża się w obrazowym ujęciu rzeczy nadzmysłowych. Ona materia mityczna przypomina kawaleczki rozprysniętego kamienia szlachetnego, które leżą wśród trawy i kwiatów porastających ziemię i mogą być odkryte jedynie bystrzejszym okiem.

Wilhelm Grimm¹

Prolog: mit i baśń

Bolesław Leśmian jako mitotwórca – to temat coraz chętniej podejmowany przez literaturoznawców. Na obecność mitu w utworach poety zwracali już uwagę Jacek Trznadel i Michał Głowiński², a Jerzy Ficowski nazwał Leśmiana największym – obok Brunona Schulza – mitologiem polskiej literatury obdarzonym arcywyobraźnią³. Niemniej pełniejsze monograficzne ujęcia problemu powstały dopiero kilka lat temu i jak w swoich pracach dowodzą Marzena Karwowska⁴ i Edward Boniecki⁵, ta pełna metafizycznych zagadek twórczość doskonale daje się odczytywać i w tej perspektywie badawczej. Przy czym rozpatrując obecność mitu w dorobku Leśmiana, nie powinno się pomijać baśni przeznaczonych dla dzieci, czyli *Klechd sezamowych* i *Przygód*

¹ Cyt. za: M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 59.

² Zob. J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. Próba przekroju*, Warszawa 1964; M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

³ Zob. B. Schulz, *Księga listów*, zebr., oprac. i wstęp J. Ficowski, Kraków 1975, s. 178.

⁴ Zob. M. Karwowska, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.

⁵ E. Boniecki, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana*, Gdańsk 2009.

Sindbada Żeglarza. W monografii Karwowskiej *Prapamięć uśpiona* oba tomy zostały poza obszarem naukowej refleksji, w publikacji Bonieckiego *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana* zaś badacz docenił ich rolę, pisząc między innymi o tym, że zawarte w nich równanie świata i zaświatów było etapem „doświadczeń poety z magią słów”⁶, które wpłynęły na sposób obrazowania. Nowoczesna, literaturoznawcza wykładnia mitu, która chętnie sięga do ustaleń psychoanalitycznych, antropologicznych i filozoficznych, często w jednym ciągu umieszcza mit, baśń i sen, stąd też mówiąc o micie w twórczości Leśmiana, nie powinno się pomijać istotnej jego części. W tej perspektywie badawczej *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* to – poza rozważaniami Bonieckiego – nadal *terra incognita*. A ten właśnie obszar baśni – mitu zdegradowanego – zawiera elementy (motywy, postacie, obrazy), które znajdują rozwinięcie w poezji wyrażającej prawdę *mythos*.

Mit jest pojęciem niejednoznacznym, rozmaicie definiowanym w zależności od tego, jaka dyscyplina naukowa nim się posługuje. Zagadnienie na przestrzeni wieków obrosło w liczne interpretacje, tak że naukowe użycie go zwykle wymaga komentarza. Spośród kilku cennych dla literaturoznawstwa możliwości ujęcia mitu Anna Szóstak wskazuje na hermeneutyczną, zakładającą, że synchronicznie rozpatrywany mit

leży u źródła wszelkiego ludzkiego doświadczenia, będąc uniwersalnym, transcendentnym warunkiem wszelkich zamierzeń, działań i inicjatyw. W tym ujęciu mit byłby jedną z najważniejszych odmian dyskursu filozoficznego o człowieku i jego miejscu w świecie, a więc częścią teorii poznania, wartości i bytu⁷.

Tak pojemna perspektywa pozwala postrzegać rzeczywistość jako coś komplementarnego i całościowego⁸.

Mit często jest definiowany jako „opowieść” o stworzeniu świata i kosmosu, bogach i bohaterach, pierwszych ludziach; jako „archaiczny światopogląd”; jako „uniwersalna forma świadomości”⁹. W swoich rozważaniach o twórczości Leśmiana będę używać tego terminu w tym potrójnym znaczeniu, które właściwie wydaje się odpowiadać światopoglądowi poety podsytemu baśnią.

Gdy w jednym z wywiadów Edward Boyé, mówiąc o słowach-mitach w *Łące*, zapytał autora, czy czytał Edmunda Husserla i Ernsta Cassirera, usłyszał odpowiedź odmowną. Choć Leśmian nie znał pism niemieckich filozofów, to jego światopogląd był bardzo nowoczesny. Zafascynowany filozofią Henriego Bergsona poeta pisał, że

⁶ Tamże, s. 55.

⁷ A. Szóstak, *W stronę mitu. Metafizyczne tęsknoty literatury XX i XXI wieku*, Zielona Góra 2011, s. 14.

⁸ W ten sposób ujęcia mitu rozwijali wcześniej m.in. Mircea Eliade, Paul Ricoeur i Ernst Cassirer.

⁹ Zob. A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Kraków 2001, s. 79.

baśń jest wytworem intuicji/instynktu i odgrywa „rolę tęczowego mostu, który nas łączy z dziedziną nielogiczną istnienia, z brzegiem urwistym owej tajemnicy, której twarz nie jest do twarzy ludzkiej podobna”¹⁰.

Twórczość Leśmiana podszyta jest myśleniem mitycznym. Świadczą o tym takie jej wyróżniki, jak: antropomorfizacyjny sposób widzenia rzeczywistości i jej nacechowanie aksjologiczne, postrzeganie własnego „ja” jako elementu świata natury (części wielkiej całości) i cykliczna koncepcja czasu (upływ czasu jako zjawisko odwracalne; Eliadowy *illud tempus*). Wszystkie te wyróżniki można też znaleźć w tak zwanych bajkach arabskich. Leśmian, zanim zwrócił się w stronę mitu, przetestował mit zdegradowany, czyli baśń, dzięki czemu świat mityczny wpisany w jego dzieła ma wiele cech baśni.

Baśń i mit łączy przede wszystkim to, że rodzą się z myślenia obrazowego, przemawiają językiem symboli, zawierają „wzorcowe obrazy życia ludzkiego, które nadają mu w ten sposób sens i wartość”¹¹. Różnią się tym, iż pierwotny mit rozgrywa się w czasie i ma charakter sakralny, natomiast baśń jest zredukowana o związek z *sacrum*, nie wyraża wierzeń i charakteryzuje ją beczasowość. W tym sensie można mówić o baśni jako micie zdegradowanym¹². W kontekście twórczości Leśmiana to pojęcie odnosi się do dwóch tomów przeznaczonych dla dzieci, nie zaś do poezji, w której baśń można postrzegać jako światopogląd¹³.

Klechdy sezamowe i *Przygody Sindbada Żeglarza* są baśniami oryginalnymi, przede wszystkim jeśli chodzi o język (niezwykle poetycki, aluzyjny i czerpiący z wielu stylów), który poza budowaniem sfery obrazowej pełni też funkcję dekonstrukcyjną, polegającą na wielokrotnym podkreślaniu umowności świata i jego związku z poprzedzającą go fabułą. Zawarte w obu tomach baśnie są oparte na historiach z *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Te z kolei wywodzą się z arabskiej literatury ludowej i przez stulecia krążyły w wersji ustnej. Zanim zostały spisane, ich fabuła była modyfikowana

¹⁰ B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 9. Analogiczną rolę przyznał G.C. Jung mitowi; jak pisze I. Błocian: „Mit jest «symbolicznym pomostem», za którego pomocą następuje rozwój psychiki człowieka, nie tylko jako jednostki, ale także jako zbiorowości i gatunku” – *taż*, *Psychoanalityczne wykładnie mitu. Freud, Jung, Fromm*, Warszawa 2010, s. 94.

¹¹ M. Eliade; cyt. za: B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, Warszawa 1996, s. 66.

¹² Zagadnienie degradacji mitu w baśni z perspektywy poetyki najłatwiej ująć, posługując się słowami Eleazara Mieleńskiego: „Podstawowymi szczeblami przekształcania się mitu w bajkę są: derytualizacja i desakralizacja, osłabienie niezachwianej wiary w prawdziwość «zdarzeń» mitycznych, rozwój świadomej fikcji, utrata etnograficznej konkretności, zastąpienie mitycznych bohaterów zwykłymi ludźmi, czasu mitycznego – czasem bajecznym, nieokreślonym, osłabienie lub utrata etiologizmu, przeniesienie uwagi z losów zbiorowych na indywidualne i z kosmicznych na społeczne, z czym łączy się pojawienie się wielu nowych fabuł oraz pewnych strukturalnych ograniczeń” – *tenże*, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, przedm. M.R. Mayenowa, Warszawa 1981, s. 326.

¹³ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, zwł. rozdz. V: *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*.

przez kolejnych „opowiadaczy”, ale u jej źródeł doszukiwać się można staroindyjskich legend, perskich opowieści i starożytnych przypowieści¹⁴ – czyli tekstów związanych ze sferą *mythos*, za pomocą alegorii oraz symboli wyjaśniających pochodzenie świata, ludzi i bogów, a przez to organizujących wierzenia i wyobrażenia o świecie danej społeczności. Z czasem, gdy zaczęto te opowieści spisywać, straciły bezpośrednią więź z wierzeniami oraz ze światopoglądem¹⁵, a obecnie kolejne ich przeróbki, adaptacje i parafrazy funkcjonują jako li tylko teksty dla dzieci. W szerokim kontekście: wiązało się to z wieloma przemianami cywilizacyjnymi, w tym kulturowymi i filozoficznymi, których konsekwencją były zmiany sposobu myślenia, postrzegania świata i miejsca w nim człowieka oraz dominacja *logos* nad *mythos*. Baśnie Leśmiana są zaś kolejną wersją fabuł, w których symbole funkcjonują już w kulturowych znaczeniach, ale i niekiedy odnoszą się do pierwotnego wzorca – do archetypu. Można je nazwać mitem zdegradowanym, aktualizując bowiem odwieczne wątki fabularne, nie dają odpowiedzi na epistemologiczne pytania. Z drugiej strony, degradacja mitu leży u podstaw Leśmianowskiego mitotwórstwa, gdyż właśnie baśń wpisana w poezję będzie zaczynem do poszukiwań swojego miejsca w uniwersalnym i ponadczasowym porządku bytu, by uzyskać potwierdzenie sensowności istnienia i nadzieję, że śmierć nie jest końcem.

Na przykładzie kilku symbolicznych elementów z *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza* wskażę, jak baśniowy obraz przekłada się na swój późniejszy poetycki odpowiednik, który z kolei nawiązuje do czegoś znacznie wcześniejszego, a wręcz pierwotnego – do struktury mitycznej będącej „wewnętrzną zgodą człowieka, kultu i mitu z całością bytu”¹⁶. Prześlę drogę, jaka wiedzie od baśni – mitu zdegradowanego – do poezji, w której mit odzyskuje swoje pierwotne funkcje, ponownie nawiązując do *sacrum*.

Las – od przestrzeni do symbolu

Bolesław Leśmian, inaczej niż większość młodopolskich poetów, najchętniej przedstawiał przestrzenie otwarte, przeobrażające się, niemające konkretnie wytyczonych granic i niepozwalające się całościowo obejrzeć. Na odmienne preferencje wskazują zaś

¹⁴ O pochodzeniu i treści opowieści *Księgi tysiąca i jednej nocy* – zob. T. Lewicki, *Wstęp*, [do:] *Księga tysiąca i jednej nocy. Wybrane opowieści*, wybór i tłum. W. Kubiak, Wrocław 1959, s. XXXVII-LXI.

¹⁵ Jak dowodzi K. Armstrong w *Krótkiej historii mitu*, wraz z kolejnymi etapami rozwoju ludzkości zmieniały się mitologie, ale samo myślenie mityczne, które tkwi u ich źródła, nigdy nie zanikło, gdyż człowiekowi zawsze było (i jest) potrzebne wytłumaczenie niewyjaśnionego i coś, co nada sens egzystencji.

¹⁶ I. Błocian, dz. cyt., s. 55; por. P. Ricoeur, *Funkcja symboliczna mitu*, „Znak” 1968, nr 20. To pojęcie jest bliskie mitycznej organizacji świata, którą L. Kołakowski zdefiniował jako „reguły rozumienia rzeczywistości empirycznych jako sensownych” – zob. tenże, *Obecność mitu*, Warszawa 2003, s. 15.

Klechdy sezamowe i *Przygody Sindbada Żeglarza*, gdyż w nich – zgodnie z baśniową konwencją – przestrzenie zwykle są zarysowane schematycznie, a ich opis ogranicza się do kilku konkretnych cech (na takie wyspy trafia Sindbad). Biorąc pod uwagę tę regułę, zdecydowanie wyróżnia się las z baśni *Ali Baba i czterdziestu zbójców*.

Bolesław Leśmian w poezji wielokrotnie ukazywał bujny, tętniący życiem obszar za dnia. I taki jest las Ali Baby: słoneczny, kwiecisty, pachnący, pełen odgłosów. Bohater wkracza w tę codzienną przestrzeń, lecz nie potrafi oprzeć się urokowi tego, co go otacza. Za chwilę doświadczy cudowności, podobnie jak to się dzieje w przypadku wielu balladowych postaci. Las jest znany, mimo to zachwycający i otwarty na niezwykłość. Z niego bowiem wyłania się kolejna przestrzeń – Sezam. Bór okazuje się przestrzenią szkatułkową. Zawiera „świat w świecie”, który nagle może objawić się przed bohaterem. Takie konstruowanie wieloświatów stanie się charakterystyczne dla Leśmiana. „Światami w świecie” będą zwierzęce mikrokosmosy, ale i przestrzenie – a to jakiś zaświat, a to otchłań, która zechce się zagnieździć w „pojemniejszym” od siebie lesie.

Można więc sądzić, że w opowieści o Ali Babie chodzi nie tyle o zabawę konwencją baśniowego lasu, ile o wskazanie na dwa słowa-klucze ważne dla całej twórczości Leśmiana: BAŚŃ i LAS. Oto w baśni dzieje się las; w lesie dzieje się baśń. Jedno wypełnia czy też zrównuje drugie – takie kosmiczne postrzeganie lasu-baśni jest znamienne dla poezji i dla utworów dla dzieci. Obrazowym odpowiednikiem owego zamysłu był wczesny wiersz *Baśń* z 1901 roku, w którym mowa o niekończącej się bajce snutej przez leśnego starucha.

Słowa Ali Baby właściwie mogłyby stanowić wykładnię w pigułce Leśmianowskiej koncepcji przestrzeni:

Żaden pałac nie jest tak piękny jak las. W pałacu płoną świece albo lampy, w lesie płonie samo słońce. W pałacu stoją martwe meble, piętrzą się martwe ściany, a nad nimi trwa zawsze jednaki, martwy sufit. W lesie zaś szumią żywe drzewa, śpiewają żywe ptaki, brzęczą żywe owady, pachną żywe kwiaty i ponad tym wszystkim zamiast martwego sufitu jaśniej żywe niebo, które się wiecznie zmienia, napełniając się coraz to nowymi blaskami i obłokami. Żaden ptak, żaden obłok, żaden wicher nie zamieszkałby nawet w najpiękniejszym pałacu. Tylko człowiek lubi więzić siebie w czterech ścianach. I jeżeli te ściany są złote, wówczas nazywa swoje więzienie pałacem. Im więzienie jest mniejsze, tym mniej zabiera miejsce na świecie. A świat jest piękny i dla każdego dostępny¹⁷.

Oba typy przestrzeni zostały bardzo mocno skontrastowane, przede wszystkim dzięki opozycyjnym kategoriom: sztuczne – naturalne, martwe – żywe, stałość – zmienność, ograniczenie – wolność, ułuda – prawda, ciasnota – ogrom, zamknięcie – otwarcie. Leśmian niezmiennie był orędownikiem tego, co „poza”, co nie daje się sprowadzić do

¹⁷ B. Leśmian, *Klechdy sezamowe*, Poznań 2004, s. 43.

określonej formy. Dlatego też wewnątrz zielonego ogromu chce się znaleźć Ali Baba, jak i podmiot wielu wierszy Leśmiana. Zawężając zagadnienie do lasu z baśni, trzeba by powiedzieć, że jest zupełnie różny od Grimmowskiego i tego z baśni ludowych. Nie można go też nazwać leśną arkadią¹⁸. Jest on za to bardzo bliski ujęciom, jakie można odnaleźć w poetyckiej twórczości autora¹⁹. Las rzadko występuje w funkcji ornamentacyjnej, zwykle łączy się z bogatą symboliką²⁰. W antropomorfizowany las została wpisana koncepcja natury, z naciskiem na jej żywiołowość i twórcze potęgę. Pragnienie doznania „zieloności” wyraża znaczna grupa wierszy z różnych lat. We wczesnym utworze zatytułowanym *Las zielony obszar* został przedstawiony jako widok, który w chwili śmierci, spośród ogromu wspomnień, będzie przyjmowany ze wzruszeniem:

Las, widziany przygodnie – niegdyś – mimolotem,
Co go wywiał z pamięci nieprzytomny czas?...
I ócz zezem niecałe rojąc nieboskłony,
Łzami druha powitasz – i umrzesz, wpatrzony
W las nagły, niespodziany, zapomniany las!...²¹

Od zachwytu i zapatrzenia po zupełne wchłonięcie przez naturę „topielca zieleni” wiedzie droga osiągnięcia jak najściślejszej unii z naturą – w takim kierunku rozwija się obraz lasu wpisany w twórczość Leśmiana. Las nigdy nie jest uporządkowanym zbiorem drzew, lecz gęstwiną spletaną zielonością, która nie daje się łatwo poznać. Dla poety to nie motyw literacki, ale panteistycznie pojmowana natura, której częścią (całością?) chciałby poczuć się możliwe jak najintensywniej. Dlatego też las w jego dziełach odgrywa rolę szczególną i wiąże się z koncepcją poety jako człowieka pierwotnego, o której pisał Michał Głowiński²². Na zasadzie *pars pro toto* jest pełnią natury w *Zielonej godzinie*. Odczuwany bezpośrednio prowadzi do zatracenia granic, tożsamości i – w końcu – wzajemnego przeniknięcia się bytów do tej pory odrębnych. Taką

¹⁸ Leśmian wyjątkowo przedstawił las w jednej z *Legend tęsknoty* – w *Baśni o Rycerzu Pańskim*. W tym utworze bór jest uświęcony krwią poległych rycerzy, konotuje tym samym patriotyczne treści.

¹⁹ Te z kolei ujęcia mają dużo wspólnego z młodopolskimi przedstawieniami lasu. Jak ważny był to motyw w literaturze tego okresu, dowiódł W. Gutowski, w podsumowaniu zaś stwierdził: „Las, znak nieokreślonego, tajemniczego porządku oraz las, oblicze natury tworzącej, źródło twórczej intuicji i bogaty zasób form wyobraźni materialnej – to dwa bieguny młodopolskiej wyobraźni sylwicznej” – tenże, *Tajemnice młodopolskich lasów. O kluczowym symbolu poetyckim*, [w:] *Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszewska, Gdańsk 1997, s. 137.

²⁰ I. Sikora, omawiając florystyczną wyobraźnię twórców Młodej Polski, wskazał na dwa główne sposoby stosowania motywu lasu (i w ogóle przyrody) – w funkcji dekoracyjnej i symbolicznej, przy czym ta druga odgrywała znaczącą rolę i ona też jest obecna w utworach Leśmiana. Zob. I. Sikora, *Młoda Polska i okolice*, Zielona Góra 2009, s. 92.

²¹ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 23.

²² M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony...*, s. 13-47.

intensywność przeżycia trudno znaleźć w jakiegokolwiek innej poezji. Trafnie opisał to Wojciech Gutowski:

Leśmian uczynił to, co nie udało się żadnemu modernistcie: wzbogacone, zagęszczone w natłoku konkretów *signifiant* lasu-symbolu nie odsyła do pojęciowego *signifié*, lecz zaprasza do uczestnictwa w pierwotnym istnieniu, a uczestnictwo to przywraca „ja” paradoksalną tożsamość w pędzie metamorfoz, tożsamość, która oznacza „nieprzewidzianość, wszechmożliwość”²³.

Dla Leśmiana las to coś więcej niż symbol czy przestrzeń. Obraz lasu ewoluował, łącząc fascynację z narastającym niepokojem – stąd w Leśmianowskim borze obecność perwersji, zbrodni oraz śmierci²⁴. „Ja jestem las ten cały – las cały aż po skraj” – napisał w *Zmorach wiosennych* i takie podejście do natury powtórzył później jeszcze w kilku utworach. W tak zwanych baśniach mimicznych z kolei „bór odwieczny” jest miejscem akcji: „Rzecz się dzieje w owych intermediach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją”²⁵. Historia Alaryela – skrzyпка „z bajki dawno zapomnianej” – rozgrywa się więc nie w baśniowym bezczasie, lecz w mitycznym praczasie. Ten przesycony symboliką utwór, w którym każdy gest, kolor i układ numeryczny pozwala się rozpisać na kilka znaczeń i którego umowność trąci wręcz o sztuczność, jest jednocześnie terytorium doświadczenia mitycznego.

Podsumowując, las jest istotnym elementem Leśmianowskiego światobrazu. To, co w nim widzialne, nakierowuje na to, co ukryte, a co poeta chciałby zgłębić. Od baśniowego obrazu do zupełnego zatracenia się w zieloności, by odzyskać swą pierwotną postać – w takim kierunku rozwija się leśna historia w twórczości poety. I chyba nie może być bardziej realistycznego symbolu. Las odsyła do treści nieświadomych, przeczuwanych. Jest przestrzenią Tajemnicy. Widzialna zieloność łagodzi metafizyczną groźbę wynikłą stąd, że absolutne poznanie prowadzi do zaprzeczenia siebie. W *Topielcu* wędrowiec oddaje nie tylko ciało, lecz zrzeka się własnej podmiotowości. Za cenę istoty bytu (odczłowieczania duszy) spotyka go śmierć (duszy?) w bezdennej wiośnie. Las więc jest domeną tego, co nieludzkie, czy raczej pozaludzkie.

Nośnikiem innej symboliki jest ogród – przestrzeń, którą człowiek kreuje, nadaje jej swój porządek, przez co ma wrażenie, że część natury została okiełznana. U Leśmiana ogród jest miejscem, gdzie toczą się miłosne historie (zob. *W malinowym chruśniku*, *Schadzka*, *W nicość śniąca się droga*), albo ułudą – podobnie jak baśniowe wyspy (zob. *Ogród zaklęty*). Próbę wyczarowania ogrodu podejmie Leśmian dopiero w *Panu*

²³ W. Gutowski, *Tajemnice...*, s. 137.

²⁴ M.in. na ten aspekt oraz konteksty biograficzne zainteresowania lasem zwróciła uwagę D. Kulczycka. Zob. „Ja jestem las ten cały – las cały aż po skraj”. *Kilka spostrzeżeń na temat lasu w twórczości i życiu autora „Zielonej godziny”*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 253-263.

²⁵ B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. i wstęp R.H. Stone, Warszawa 1985, s. 174.

Błyszczyskim – poemacie niezwykle symbolicznym, w którym ogród to coś znacznie istotniejszego niż wizualizacja pragnień. Pomimo trudów Błyszczyskiego zakłęcie nie działa – tym samym ludzkie wysiłki, nawet gdy są twórczymi działaniami poety predysponowanego do poznania tajemnic bytu, mają swoje ograniczenia. Ten Leśmianowski mit mający charakter kosmogeniczny, traktujący o stwarzaniu świata ze słowa, różni od *Zielonej godziny* i *Łąki* to, że jest próbą kreacji świata zupełnie nowego, to znaczy niemającego pierwowzoru. Ogród okazuje się bytem jednorazowym, gdyż „oderwanym od przyczyny”, indywidualnym aktem twórczym usytuowanym poza głównym nurtem bezustannie dziejącego się świata, umiejscowionym gdzieś jak u Schulza w „bocznych odnogach czasu, trochę nielegalnych”, więc skazanych na klęskę.

Rytuał przejścia

Wracając do baśniowego *Ali Baby i czterdziestu zbójców* – w tę piękną historię o dwóch różnych braciach, jednym cudownym Sezamie, czterdziestu złych zbójcach i mądrości służącej Morgany zostały wpisane liczne elementy autotematyczne i metatekstowe zmierzające do odkrycia prawideł baśni²⁶. Tym samym utwór wręcza klucz do swej interpretacji, równocześnie wyposaża w wiedzę o kodach baśniowych, które sprawdzają się też w odniesieniu do innych narracji, czy też – mówiąc górnolotnie – pokazują, jak żyć. Oznacza to, że baśń spełnia funkcję inicjacyjną. Według przypuszczeń Eliadego baśnie, podobnie jak mity, wywodzą się z rytuałów przejścia (franc. *rites de passage*), które – zgodnie z antropologiczną definicją – są związane ze zmianą statusu egzystencjalnego, rodzinnego czy społecznego²⁷.

[...] baśń – pisał Eliade – powtarza na innym poziomie i za pomocą innych środków wzorcowy scenariusz inicjacyjny. Baśń jest kontynuacją „wtajemniczenia” w sferze świata wyobraźni. Jeśli jest ona formą rozrywki czy ucieczki, to dzieje się tak tylko w świadomości potocznej, a zwłaszcza w świadomości człowieka współczesnego; jednak głęboko w psychice ludzkiej scenariusze inicjacyjne zachowują swe znaczenie, nadal niosą swe przesłanie i są przyczyną przemian²⁸.

W kontekście baśni mówił o tym Bruno Bettelheim²⁹, a w nawiązaniu do tego konkretnego utworu Leśmiana opisał to Grzegorz Leszczyński. Ali Baba znajduje się w sytuacji znanej z wielu klasycznych baśni, gdy w lesie czyha magia i niebezpieczeństwo

²⁶ Zwróciłam na to zagadnienie uwagę w artykule *Wypowiedziane, przepowiedziane, niedopowiedziane – z problematyki słowa w Leśmianowskich „Przygodach Sindbada Żeglarza”, [w:] Wokół tekstów kultury. Literatura – język – teatr – internet, „Filologia Polska”, z. 4, red. M. Januszewicz, T. Ratajczak, Zielona Góra 2009, s. 141-143.*

²⁷ Por. B. Bettelheim, dz. cyt., s. 66.

²⁸ M. Eliade, *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 199.

²⁹ Zob. B. Bettelheim, dz. cyt., zwł. rozdz. *Baśń i mit. Optymizm i pesymizm*, s. 66-76.

(por. *Królowna Śnieżka, Jaś i Małgosia czy Tomcio Paluch*), równocześnie jest to położenie symboliczne, naprowadzające na archetypalny wzorzec zachowania. Bohater jak w obrzędzie inicjacyjnym:

musi znaleźć sposób przetrwania, rozpoznać punkty orientacyjne, które pozwolą – poprzez kontemplowanie świata i człowieka – zrozumieć magiczny sens słowa i egzystencjalne wymiary tajemnicy. Musi rozpoznać to, co w baśni jako opowieści jest baśnią jako sposobem życia, przejść z planu obrazu do planu sensu, z przedmiotu do symbolu, ze zdarzenia do archetypu. Nie wszystkim dana jest ta umiejętność, nie każda z postaci odczuwa potrzebę dostrzegania „szczeliny istnienia”, przez które widać tajemne, niezracjonalizowanego pokłady bytu³⁰.

Takiego inicjacyjnego doświadczenia chce Ali Baba i udaje mu się je przeżyć, dlatego że skupia w sobie bogactwo wewnętrzne i pogodę ducha – dzięki tym przymiotom będzie mógł czerpać ze skarbów Sezamu i w gruncie rzeczy nie o materialne bogactwo tu chodzi. Postawa otwarcia na świat i chęć obcowania z cudownością czynią z bohatera znawcę ciszy leśnej, która – paradoksalnie – jest pełna głosów dla tego, kto zechce ją zgłębić. Bohater nie rozumie mowy ptaków, ale potrafi czytać świętą księgę świata³¹.

[...] Ali Baba zaczął się tak długo przysłuchiwać ciszy leśnej, aż zadzwoniła mu w uszach. Potem Ali Baba ukląkł i szepnął:
– Boże! Zrób tak, żeby mnie w lesie zaskoczyła nagle i niespodziewana bajka! Niech ta bajka będzie straszna i groźna, byleby była ciekawa i piękna.
Muły, widząc, że Ali Baba klęczy, też pokłękły na przednich nogach, jakby modliły się o bajkę³².

Człowiek modli się do Boga, oddając tym samym hołd Stworzeniu, a obok klęczą zwierzęta – obraz ten może kojarzyć się z biblijnym pokłonem Nowonarodzonemu. Niemniej mamy tu do czynienia z baśnią – mitem zdegradowanym, który stracił swe sakralne funkcje. Modlitwa Ali Baby zostaje spełniona, gdyż takie rozwiązanie jest zgodne z baśniową konwencją, Bóg zaś pozostaje niedostępny i Jego wstawiennictwo nie jest w tym wypadku w ogóle potrzebne. Natomiast obecności tego właściwego, prawdziwego mitu należy szukać w poezji, a konkretnie w dwóch wielkich poematach: *Zielonej godzinie* i *Łące*. Claude Lévi-Strauss twierdził, że bajki są „mitami w miniaturze”. W przypadku Leśmiana to jego poematy można nazwać takim mitami w miniaturze, gdyż zawierają ujęcia wyłaniania się świata dzięki twórczej mocy poetyckiego słowa, a zarazem opowiadają o rozpoznawaniu się natury i człowieka. Nawiązują do mitów kosmogonicznych.

³⁰ G. Leszczyński, *Baśń: rytuał przejścia (rite de passage)*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni*, t. 1: *Rozigrana córka mitu*, red. G. Leszczyński, Poznań 2005, s. 51.

³¹ Zob. tamże, s. 49.

³² B. Leśmian, *Klechdy sezamowe*, s. 43.

Najpierw wybija „zielona godzina” – czas *sacrum*. Poeta prosi Boga, by pochylił się nad jego zachwytem. Droga do Niego wiedzie przez dzieło Stworzenia. W momencie wszechzachwytu unia człowiek–natura–Bóg jest osiągalna. To metafizyczne uczucie daje przekonanie, że wszystko dąży do spotkania ze sobą, zespolenia się; „wszystko widzi się!”

Łąka to jeden z najpiękniejszych i bodajże najczęściej omawianych poematów Leśmiana. Według Bonieckiego zawarta w nim wizja świata została stworzona „zgodnie z symbolistyczną koncepcją mowy jako absolutu”³³. Treścią są cudowne zaślubiny z naturą:

W *Łące* dosięgnął Leśmian głębokich pokładów mitu i związanego z nim obrzędu. Stworzył własną opowieść mityczną na kanwie mitu wegetacyjnego, a mieszczący się w jego ramach orgiazm dionizyjski, przełamujący *principium individuationis*, uczynił narzędziem wtajemniczenia w naturę. W ten sposób poeta wszedł w kolejną fazę światopoglądu symbolistycznego. Poznał mitotwórczą siłę słowa rodzącego obrazowe symbole-metafory, przedstawiające prawdziwie istniejące. Poznał słowo zapalające w pustce ognie obrazów i rodzące mit³⁴.

Zobrazowane w poemacie przymierze natury z człowiekiem jest możliwe dzięki metamorfozie: człowiek upodabnia się do natury, natura do człowieka (animizacja i personifikacja). Obrzęd zaślubin również jest aktualizacją mitu³⁵. Zdaniem Bonieckiego, Leśmianowi udało się powtórzyć atmosferę z *Pieśni nad pieśniami*. W istocie, poemat został rozpisany na partię poety i Łąki, którzy dążą do zbliżenia, miłosnego spotkania. Łąka jest dziełem Stworzenia, ale dopiero poeta na zwał ją i w ten sposób, powtarzając gest kreacji, sprawił, że przez uzyskanie imienia rozpoznała się („Zawołana po imieniu/ Raz przejrzałam się w strumieniu –/ I odtąd poznam siebie wśród reszty przestworu”³⁶). Pełna zgoda z naturą, a nawet przyznanie jej pierwszeństwa ma też połączyć ludzi w pierwotnym doświadczeniu. To istotny trop, Leśmianowskie powroty bowiem zwykle są samotne, ewentualnie poeta doszukuje się w przeszłości wspomnienia nieznaney dziewczyny, a w zielonym misterium Łąki mogłyby również uczestniczyć inne osoby, poeta zaś siłą swojej pieśni jak koryfusz poprowadziłby korowód w pierwotną zieloność, aż do utraty człowieczego kształtu („Ludzie – mgły, ludzie – jaskry i ludzie – jabłonie”³⁷).

³³ E. Boniecki, dz. cyt., s. 19.

³⁴ Tamże.

³⁵ Zob. tamże, s. 20. „To prawdziwe *mysterium tremendum*, niepojęte i niewyraźne objawienie się bóstwa, przed którym kapituluje język pojęć” (s. 23).

³⁶ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, s. 281.

³⁷ Tamże, s. 292.

Poza mitem natury w poemacie jest też odwołanie do biblijnej historii pokłonu złożonego przez mędrców ze Wschodu nowo narodzonemu Jezusowi: pszczoły przychodzą do Łąki „z kadzidłem i mirrą i złotem”³⁸.

Edward Boniecki wskazał, że w *Sadzie rozstajnym* (więc i w *Zielonej godzinie*) dominuje symbolizm idealistyczny, natomiast tonację *Łąki* określa już symbolizm realistyczny, któremu poeta będzie wierny, gdyż „celem poszukiwań Leśmiana był odkrywający nową realność, zasobny w energię mitotwórczą symbol realistyczny”³⁹. Dzięki tak nośnym symbolom realistycznym – jak *Łąka* i wcześniej opisany las – rodzą się nowe mitologie, będące jednak w powiązaniu z tą najpierwotniejszą sferą *mythos*. W tym sensie mamy tu ewoluujące przez kilka utworów misterium. W *Zielonej godzinie* dochodzi do spotkania z Tajemnicą, która nie daje się do końca poznać, nie ściągnie swej zielonej przyłbicy, ale kontakt dwóch tęsknot został nawiązany, po czym nastąpił regres: „Cofnęliśmy się – każde w swą ciemność, w swój świat”⁴⁰. Kolejnym krokiem we wtajemniczenie jest *Topielec*, następnym – *Łąka*. Gest otwarcia na naturę będzie powtarzany wielokrotnie.

Misteria to „starożytne obrzędy kultowe ku czci jakiegoś bóstwa”⁴¹; ich centralnym punktem było religijne widowisko wprowadzające uczestników misterium w tajemnice boskiej natury. W takim znaczeniu *rite de passage* w baśni ma wymiar pozytywny – prośby Ali Baby są wysłuchane, w poezji zaś zielone misteria to obrzędy przybliżające do Absolutu, wskazujące na niewyraźne, które wyraża się w widzialnym – w pięknie pierwotnego świata natury.

Zwielokrotniony hołd naturze

Jak pokazuje twórczość Leśmiana, zdarzają się takie momenty, gdy Tajemnica pozwala się podejrzeć, ale nie odkryć. Inaczej jest w baśni: wyspy, na które trafia Sindbad, mają swoje tajemnice, lecz podróżnik je zgłębia, po czym opuszcza cudowną przestrzeń będącą atrakcyjną ułudą, póki nie zostanie poznana. W poetyce przestrzeni na jeden fragment warto zwrócić uwagę – w pierwszej przygodzie, gdy bohater-rozbitek w końcu trafia na wyspę, składa hołd ziemi: „Upadłem na kolana, pochyliłem głowę i całowałem ziemię wonną, ziemię twardą, której powierzchnię czułem teraz pod sobą”⁴². Interesujący to wątek, kochliwy Sindbad bowiem nie całuje nawet cudnych królowien.

³⁸ Zob. E. Boniecki, dz. cyt., s. 30.

³⁹ Tamże, s. 33.

⁴⁰ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, s. 39.

⁴¹ Hasło: *misteria*, [w:] *Mały słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 2002, s. 464. *Misterium* zaś to „tajemniczy obrządek lub niewytłumaczalne zjawisko” (hasło: *misterium*, [w:] tamże).

⁴² B. Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*, Poznań 2004, s. 27.

W tym wypadku pocałunek nie konotuje oczywiście żadnych erotycznych skojarzeń, ale religijne – tak jak dawniej całowano próg świątyni.

Szacunek przyrodzie oddają też duchy z *Pierwszej schadzki*: jeden nakazuje drugiemu ucałować cmentarny krzak. Śmierć składa hołd życiu. Brama cmentarna umiejscowiona w przestrzeni życia jeszcze bardziej podkreśla kontrast między obiema sferami, które jednak bezustannie się dopełniają: życie rodzi śmierć, śmierć jest początkiem życia – i tak od czasu do wieczności.

W wierszu *W polu* jest mowa o parze kochanków „w ciszy polnego zakątka” obserwujących pokrzywy, pokryte mchem kamienie, dębowe liście przeżarte przez gąsienice. Natura nie jest tu tłem, lecz przestrzenią, której także należy się miłość: „Ustami dotknę bezmiernej zieleni,/ Stęsknionej do mnie swym sokiem i ciszą”⁴³.

Baśniowy Sindbad po wszystkich przygodach statkuje się, ma żonę i Diabeł Morski już go nie namawia do żadnych podróży. Tym samym baśń jest spełniona, wyspy stają się przeszłością, a powrót na nie jest niemożliwy. Jednakże istnieje jeszcze poetyckie nawiązanie – *Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*. Tutaj również pojawia się wyspa i po raz kolejny nie jest to proste wykorzystanie toposu wyspy szczęśliwej. Podmiot poematu zdaje sobie sprawę, że przebywa w przestrzeni wyobrażonej, gdzie tylko on ma „kształt człowieczy”. Wszystkie Leśmianowskie wyspy cechuje to, że są terenem ułudy, pozornego, sztucznego szczęścia, które jednak wyraża bardzo pierwotne marzenie o Arkadii – utraconym Raju. Poecie kryjącemu się za maską Sindbada wydaje się, że doświadcza czegoś, co już kiedyś się zdarzyło, budzi się w nim prapamięć:

Nie odróżniałem już w owej godzinie
Czasu od fali, co światel rozpyłem
Znaczy swój pobyt i zanik w głębinie.

I zdało mi się, że niegdyś sam byłem
Brzegiem, zniknionym w bezkresów przeźroczu,
A od którego swój okręt odbiłem...⁴⁴

Wpisane w poemat baśniowe doświadczenie, choć samo jest obrazem wykreowanym przez wyobraźnię, wskazuje na coś pierwotniejszego. Zatrącenie się w świecie fantastycznej kreacji to ucieczka od prawdziwego życia. Wyspa jest pełna kwiatów, motyli, przeobrażającej się przyrody. Wszystko zmienia się na niej wraz z porą dnia, oświetleniem, nastrojem, tym, co dzieje się między kochankami. Mogłaby być idealna, gdyby nie to, że... nie istnieje. Podobnie jak Aniołowie – bohaterowie przepięknego cyklu – czy przemądra Wasylisa, tak i ta wyspa jest czymś, czego nie ma. Jest tylko (aż?) jej pragnienie. Bohater przebywa w tej sferze urojeń, dopóki nie zrozu-

⁴³ Tenże, *Poezje zebrane*, s. 141.

⁴⁴ Tamże, s. 106-107.

mie, że „wśród gąszczów zieleni/ Ja tylko jeden miałem kształt człowieczy!”⁴⁵. Ułuda kończy się, wyspa rozwiewa się i przepada – to jest punkt zbieżny między *Przygodami Sindbada Żeglarza* a *Nieznaną podróżą Sindbada-Żeglarza*. W obu wypadkach nie ma powrotu na wyspę. Każda bowiem tajemnica jest jednorazowa, poznanie ją unicestwia. Sindbad baśniowy zachowuje się jak pięknoduch wierny zasadzie, że na każdej wyspie czeka jakaś królewna. Sindbad poematowy z kolei rozumie, ile kosztuje przebywanie w świecie ułudy i wybiera żywy świat – łąkę naprawdę pełną kwiatów, ptaków, motyli i pszczół. W poemacie zostaje wskazana droga do baśni prawdziwej i po raz kolejny wie dzie ona przez naturę.

Klęknijmy kornie przed kwiatem, przed głazem,
We mgłach – na łąkach – u wylotu alej –
Gdziekolwiek można – tam klęknijmy razem!

I błogosławmy naokół i dalej
Motyloom – kwiatom – i ptakom – i pszczołom-
A ty mi wówczas, błogosławiąc, szalej!

I maluczkością świata się oszołom!
I pobłogosław zjawionym w śnie twarzom,
I ze snu głębi wychylonym czołom –⁴⁶

Ostatnia część *Nieznanej podróży Sindbada-Żeglarza*, z której pochodzi ten cytat, jest wielką apostrofą do... siebie (zaczyna się: „Duchu mój”), a właściwie do duszy – niematerialnej części jestestwa, by zachwyciła się tym, co zmysłowe, cielesne. Poeta wskazuje, że już w tych najmniejszych cząstkach przyrody skrywana jest prawda o Tajemnicy Stworzenia. Naturze należy się hołd, choć ona sama tego nie wymaga.

Gaston Bachelard twierdził, że „to, co małe, jest wąską bramą otwierającą cały świat”⁴⁷. Podobnego zdania mógłby być Leśmian, gdyż jawi się jako poeta kochający tę bezdenną szkatułę istnień, kryjącą (a czasem i odsłaniającą) „jakiś świat w świecie, jakieś życie w życiu”. Młodopolski krytyk Ostap Ortwin w recenzji *Łąki* pisał o unii mistycznej z przyrodą i areligijności twórcy, który nie rozróżnia Boga od przyrody. Wydaje się, że właśnie ten brak rozróżnienia nie świadczy o areligijności, lecz wyraża przeczucie i potrzebę Boga, który ukrywa się w widzialnym, a nie pewność Jego istnienia. Świat obserwowany z perspektywy źdźbła trawy jest pełen tajemnic (zob. *Leżę na wznak na łące...*) – i takim go chce postrzegać poeta w autotematycznym wierszu *Do śpiewaka*. Z kolei we *Wspomnieniu* łąka oglądana „spodem” stanowi zielony mi-

⁴⁵ Tamże, s. 128.

⁴⁶ Tamże, s. 131.

⁴⁷ G. Bachelard, *Miniatura*, tłum. K. Mokry, T. Markiewka, „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, s. 156; cyt. za: A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000, s. 14.

krokosmos, na którym przebywa bąk, motyl, żaba, boża krówka, gąsienica, pająk. Poeta pragnie wraz z tymi małymi zwierzętami przeżywać trud istnienia. Widzi je niezwykle ostro, co zostało wyrażone przez skojarzenie ich przymiotów z cechami większych istot: odwłok bąka to tygrysie futro, żaba i gąsienica mają pysk, a pająk jest brzuchaty. Cała łąka skrzy się w słońcu, co pozwala dojrzeć nawet pajęcze żebra.

Dwa muły Ali Baby współodczuwają – wyrazem chęci takiego zbratania się ze zwierzętami w poezji będzie zaproszenie konia do chaty (*Koń*), rozpatrywanie śmierci wołu (*Wół wiosnowaty*) czy też obserwowanie świata zza krowiego rogu (*Wieczór*). Jakby poeta chciał podjąć przerwany dialog, wierząc, że w okolicach mitycznego początku takie genialne porozumienie z całością przyrody istniało. Pragnie więc wrócić do przeszłości, kiedy unia była możliwa. Problemem jest to, że „tu i teraz” nie zawsze pozwala się wpisać w „zawsze i wszędzie”. Bóg rozmija się z człowiekiem, czasoprzestrzenne interwały też nie chcą nakładać się na siebie. Ale są te nieliczne momenty zachwyty, gdy na drodze epifanii fragment Tajemnicy zostaje poecie odsłonięty i na powrót może się on zanurzyć w pierwotnym dziwie. Czas i miejsce wracają do swoich korzeni, tak że przestrzeń cofa się do początku i zaczyna się dopiero wyłaniać z niebytu. Następuje odnowienie czasu – tak Leśmian realizuje mit regresu⁴⁸.

„Wiosna poza wiosną” – wieczne trwanie

Początkiem nowego cyklu zawsze jest wiosna. Starożytni Grecy wiązali następstwo pór roku z mitem o Demeter. Kiedy jej córka Kora opuszczała podziemia, zaczynał się czas radości. W polskiej literaturze wiele jest obrazów życia zgodnego z cyklem pór roku: od Jana Kochanowskiego, przez Adama Mickiewicza, do Władysława Reymonta. Poza mnóstwem liryków przetwarzających różne oblicza miłosnej „tęskności na wiosnę” są i ujęcia bliskie *Wiosnie* Juliana Tuwima, w której pora roku symbolizuje biologiczne rozpasanie i rodzącą się żądzę. Leśmian też widzi w wiosnie swego rodzaju szaleństwo, lecz umieszcza ją nie jak Tuwim w miejskiej scenerii, tylko w ludowo-ludycznym świecie ballady *Wiosna*. Opis zbiorowego szaleństwa, gdy wszystko i wszyscy cieszą się z nadejścia „takiej wiosny rzetelnej”, która czyni ludzkie zachowania nieobliczalnymi i już nawet nie ludzkimi, bo tajemniczymi mocami podszytymi, skrzy humorem. Znaki wiosny przybierają tu formę szalonych przemian i zachowań bardziej spod znaku Nietzscheańskiego żywiołu dionizyjskiego niż Bergsonowskiego *élan vital*.

⁴⁸ Zob. M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, Warszawa 1998. O micie regresu w twórczości Leśmiana pisali m.in. J. Trznadel (*Twórczość Leśmiana...*, zwł. rozdz. II: *Motyw wielkiego powrotu*) i M. Głowiński (*Leśmian, czyli poeta...*).

Motyw wiosny zawierają też *Przygody Sindbada Żeglarza*. W pierwszej przygodzie pojawia się zaczarowana ożywiona księga, której treścią jest wiosna w zminiaturyzowanym królestwie:

Na kartach cudownej księgi barwiły się malowidła żywe, zupełnie żywe. Wiosna właśnie nastąpiła, wiosna buchnęła wonią i słońcem z kart tajemniczej księgi. Zmniejszeni ludzie wychodzili ze zmniejszonych pałaców na zmniejszone ulice. Biegli po ulicach na zmniejszone łąki i na zmniejszonych łąkach zrywali zmniejszone kwiaty.

[...] Wszyscy chórem wołali:

– Wiosna, wiosna!

I słychać było śpiew i ćwierkanie zmniejszonych ptaków, które siedziały na zmniejszonych drzewach⁴⁹.

Wiosna jest w tym wypadku baśnią w baśni. Nie chodzi tu o żywą księgę życia, tak jak ją widział Bruno Schulz czy Tadeusz Nowak, ale o magiczny przedmiot, efekt czarów złego ducha. W poezji natomiast mit wiosny wcielony został w serię metamorfoz, dając też swego rodzaju żywy obraz, gdyż złożony z sekwencji przeobrażeń.

Taką „wiosnę poza wiosną” zapowiada wiersz *Przemiany*, w którym metamorfozy, jakim podlegają elementy natury, to wybuch szaleńczej natury⁵⁰. Wszystkie podmioty tracą swoją indywidualność, są bowiem częściami nadrzędnej struktury, wewnątrz której następują przesunięcia, więc sarna nosi w sobie obraz chabrów, mak jest kogutem tak prawdziwym, że „mu zinał prawdziwe odpiały koguty”⁵¹, a jęczmień przemienia się w złotego jeża i przeżywa nieodgadnione namiętności. W tym wierszu również zostaje wyrażona tęsknota do wzajemnego poznania, zbliżenia do cudownego odczucia ogromu istnień, do osiągnięcia stanu pierwotnej unii.

W poezji i w balladach, nawet gdy wiosna zostaje opisana przy użyciu baśniowej konwencji, zawsze chodzi o hołd oddany Matce Ziemi i jej witalnym siłom.

Wiara w wiosnę jest wiarą w odrodzenie. Powtarzalność cyklu pór roku daje przeświadczenie, że świat się powtórzy, nie zniknie po zamknięciu oczu, nie przestanie też trwać, gdy zabraknie w nim jednego ludzkiego istnienia. W dziełach innych młodopolańców nastanie tej pory roku też dawało nadzieję. Tytułowa wiosna Kazimierza Przerwy-Tetmajera przynosi „Baśń Arcyświętą. Dobrą Wieść dla ziemi”⁵²; podobnie u Leopolda Staffa – gwarantem odnowienia jest „baśń owoców” w *Sadzie okwitającym*; odwieczną baśń natury zawarł Edward Leszczyński w *Drzewach ogrodu* (oto o czym

⁴⁹ B. Leśmian, *Przygody...*, s. 45.

⁵⁰ Inspiracją i wprawką do poetyckich przemian były baśnie wschodnie oraz zainteresowanie kulturą Wschodu.

⁵¹ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, s. 161.

⁵² K. Przerwa-Tetmajer, *Wiosna, [w:] tegoż, Poezje*, Warszawa 1980, s. 756. Takie też przesłanie zawiera utwór *Narodziny wiosny* (zob. tamże, s. 202-203).

szumią drzewa: „jesteśmy te same,/ te same, co pamiętasz z dzieciństwa, i owa / baśń, której żadne ludzkie nie wyjawia słowa, / ta sama, co przed laty, tai się w ukryciu / naszych liści i w świecie szerokim – i w życiu”⁵³). W utworze Leszczyńskiego nadchodzi melancholijna jesień. U Leśmiana – wiosna trwa! Największe *novum* polega jednak na tym, że poeta wyjmuje porę z rocznego cyklu i rad ją widzieć poza... wiosną.

W poemacie *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* – należącym do ostatniego etapu twórczości poety – wykorzystanie motywu wiosny jest niezwykle. Akcja toczy się w nocy na cmentarzu, który nabiera cech sceny teatralnej, przywołując na myśl obraz Stanisława Wyspiańskiego *Chocholy*. Sceneria jest niby-naturalna, a pełna sztuczności i umowności. I oto Cienie Zmarłych: Sobstyl, Krzemina i Marcjanna odgrywają „dramat dla nikogo”, przypominając tragiczne dzieje miłosnego trójkąta. Postacie dokonują rekonstrukcji zdarzeń, ale pytanie o to, czy tylko Marcjanna jest winna zabójstwa Krzeminy, pozostaje otwarte – zaczyna się dramat sumienia. Koniec przedstawienia odtworzonego przez duchy jednak zupełnie zaskakuje: zaczyna się misterium wiosny i to ono odrywa zmarłych od rekonstruowania przeszłości. Jednostkowe istnienia mają swoje miejsce i czas, ale dramaty są powtarzalne – taka jest prawidłowość koła czasu. Zbrodnia, czy szerzej: życie, jest czymś powtarzalnym, a reguły, którymi się rządzi, wyprzedzają konkretne istnienie. „Znów tenże pokój i zbrodnie te same” – pisał Seweryn Goszczyński w *Zamku kaniowskim*, nie mając złudzeń co do fatalizmu wpisanego w historię dziejów. W Leśmianowskiej wersji powtarzalność zbrodni nie wygląda tak pesymistycznie, jak to było u romantycznego twórcy. „Celem tej rekonstrukcji – pisze Jacek Trznadel – nie jest śledztwo w sensie ludzkiego wymiaru sprawiedliwości, lecz śledztwo na użytek wyroków sumienia, mających zapaść raz jeszcze”⁵⁴. Jednakże wyrok nie zapada. Utwór kończy się tym, że odgrywany dramat okazuje się nieistotny wobec cudu „wiosny poza wiosną” – duchy podbiegają do płotu i z zachwytem obserwują zielonego żuka, barwnego motyla, ruch trawy, liści, drzew, kwiatów. „Spójrz! – woła Krzemina – W płocie naszym drzewny mocuje się geniusz,/ Cały w zadrach i w gwoździach, i kurzach”⁵⁵. Geniusz w mitologii rzymskiej to półboska, śmiertelna istota (często przedstawiana pod postacią węża) symbolizująca siłę duchową i życiową. Leśmian wzbogaca tę symbolikę o wieczną sztukę, o piękno samo w sobie – i tym sposobem niedaleko baśniowemu dębowi samograjowi z *Baśni o pięknej Parysadzie i o ptaku Bulbulezarze* do upiora dębowego, którego gry nawet Bóg słucha wzruszony (*Dąb*),

⁵³ E. Leszczyński, *Wybór poezji*, oprac. H. Filipkowska, Kraków 1988, s. 357.

⁵⁴ J. Trznadel, *Leśmianowski teatr duchów*, [wstęp do:] B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. J. Trznadel, Kraków 1998, s. 7.

⁵⁵ B. Leśmian, *Zdziczenie...*, s. 53.

ale dopiero w poezji drzewo odzyskuje związek z *sacrum*⁵⁶. Dzięki symbolizmowi realistycznemu bajkiem staje się mitemem.

Wiosna zaś jest nieświadomym dzianiem się pierwotnych sił natury. Od pojedynczego mikroświata – zielonego żuka – rozszerza się obraz przywołanego, czy raczej odradzającego się, „pierwoświata”:

A w świat cały od niego blask bije zielony!
 Liście, liście się żarzą stąd aż w nieboskłony!
 Rosną! Spójrz! Te liście ponad siebie rosną...
 Takiej wiosny nie było! Wiosna poza wiosną...
 Trawa – trawom, szum – szumom nadażyć nie może.
 Tu – pośpiech, tam – spóźnienie! Myli się przestworze
 Nie wiedząc, co ma chłonać pierwej, a co potem?⁵⁷

Świat ludzki (właściwie już duchowy, biorąc pod uwagę status ontologiczny bohaterów *Zdziczenia...*), jednostkowe miłości, zbrodnie i śmierci są mniej ważne niż to, co dzieje się w naturze, a raczej w pewnym sensie poza nią. „Wiosna poza wiosną” – to powrót do początku, ponowne narodziny. „Gdzie my?” – pyta Marcjanna, choć odpowiedź jest niepotrzebna, ponieważ *gdy chce nie jest równoznaczne z dzianiem się*, na refleksję nie ma miejsca. Tak wygląda Leśmianowskie życie bezpośrednie: „O, ulegajmy co prędzej tym światom”⁵⁸.

Pozostaje jeszcze do wyjaśnienia wymowny tytuł. Obyczaję to powszechnie przyjęte w danej zbiorowości społecznej formy zachowania, poparte tradycją, ale i sposób postępowania charakterystyczny dla jednostki, w najszerszym znaczeniu zaś: sposób życia⁵⁹. Ważniejszy jest jednak pierwszy człon: *dziczenie* – rzeczownik od czasownika *dziczeć*, czyli: 1) „stawać się dzikim, tracić cechy człowieka cywilizowanego”, 2) „stronić od ludzi, nie brać udziału w życiu towarzyskim i kulturalnym”, 3) „o roślinach, zwierzętach, okolicach: nabierać cech dzikości, wracać do stanu pierwotnego”⁶⁰. W przypadku poematu do stanu pierwotnego wracają zmarli i tym samym pozostałe dwa człony tytułu zostają podważone: obyczaję mogą kontynuować żywi, a pewną rzeczywistością pośmiertną, wobec chwilowej „nieobecności Boga”, jest cmentarna okolica – w takim rozwiązaniu lepiej już widzieć „wiosnę poza wiosną”.

⁵⁶ O sakralnym wymiarze symbolu drzewa pisał m.in. M. Eliade (zob. tenże, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 265-266).

⁵⁷ B. Leśmian, *Zdziczenie...*, s. 54.

⁵⁸ Tamże, s. 55.

⁵⁹ Zob. hasło: *Obyczaj*, [w:] *Mały słownik...*, s. 561-562.

⁶⁰ Hasło: *Dziczeć*, [w:] *Mały słownik...*, s. 170.

Epilog: z podziemia ku wieczności

Jeszcze gdy ważył się kształt wydawniczy debiutanckiego tomiku, w czasie prac nad materiałem z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, autor w liście do Miriama zwierzał się, że nie wie, czy udało mu się zrealizować twórcze pragnienia, że teraz naturę inaczej postrzega, a i ona ma moc spoglądania w niego. Leśmian przyznawał:

Znużyły mnie pojęciowe i pogłądowe traktowania rzeczy, które od dawna w poezji naszej przestały być sobą. Kwiat nie jest kwiatem, lecz dajmy na to tęsknotą autora do kochanki. Dąb nie jest dębem, lecz przypuśćmy, prężeniem się nadczłowieka ku słońcu itd. Słowem – poezja nasza stała się światopoglądową. Zamiast świata – opinia, światopogląd. Zapragnąłem wejść w świat – w naturę – w kwiaty – w jeziora – w słońce – w gwiazdy, wejść tak nieodparcie, abym miał prawo wymawiać słowa powyższe bez uzasadnień ideowych, bez żadnego motywu, trwającego domyślnie ponad tymi słowami. [...] Zapragnąłem, aby we mnie znów wszystko śpiewało, kwitło i wypełniło się wonią. Zacząłem szukać świata poza nami, świata epicko-tragicznego⁶¹.

Leśmianowska czysta sztuka polega na wyzbyciu się podmiotowości, zatraceniu „ja”. Jest to „pieśń nie o sobie”. Powyższa wypowiedź nie jest antysymboliczna, wręcz przeciwnie – wskazuje na świadome przejście od symbolu idealistycznego do symbolu realistycznego i opowiedzenie się za tym drugim, o czym pisał Boniecki⁶². Symbolizm idealistyczny zawsze wiąże się z „równaniem kulturowym”, czyli z tymi znaczeniami, którymi dany symbol zdążył obrosnąć. Symbolizm realistyczny natomiast to dotknięcie istoty. Tym samym poeta podejmuje się wędrówki do „rzeczy samej w sobie”, czyli tych pierwotnych znaczeń, które stoją u korzeni bytu. Te poetyckie peregrynacje w głąb zieloności poprzedziły doświadczenia z baśniami dla dzieci, w których symbolika jest niezwykle ważna, gdyż stanowi część kulturowego kodu zrozumiałego także dla małego odbiorcy. Skończywszy pracę nad książkami dla dzieci, autor czuł się znużony takim prezentowaniem świata. Niemniej zostało w nim upodobanie do konkretności, które w baśniach miało bardzo oczywistą funkcję obrazotwórczą, a w poezji stało się heroiczną walką istnienia o byt. W *Klechdach sezamowych* i *Przygodach Sindbada Żeglarza* świat opiera się na pewnych zasadach – rządzi nimi baśń. Analogicznie – w twórczości poetyckiej są wpisane elementy baśni „poważniejszej”, najpierwotniejszej, czyli mitu.

Ostatnie wiersze zawiera *Dziejba leśna* z 1938 roku – tom wydany pośmiertnie, więc bez ingerencji autora w ostateczny jego kształt. Tonacja zbioru jest przygnębiająca, momentami bardzo pesymistyczna. W *Sadzie rozstajnym* baśniowe stwory – zmyślenia wiosenne – biegły przez las, a tu: „Skrzeble biegną, skrzeble przez lasy, przez błonie,/ Drapieżne żywczyki, upiorne gryzonie! / Biegną szumnie, tłumnie powikłaną zgrają,

⁶¹ B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 314-315.

⁶² Zob. E. Boniecki, dz. cyt., s. 7-36.

/ A nie żyją nigdy, tylko umierają⁶³. Czyżby baśń się wyczerpała? Czyżby poetyckie przeczucia nie łagodziły już obaw? Bycie wszędzie, wtopienie się w zieleni, odczuwanie ogromu świata, które było przedmiotem modlitw i pragnień wielu wcześniejszych utworów, w ostatnich wierszach przechodzi w antycypowanie własnej, osobistej, wiekuiestej śmierci. Poeta odchodzi i już widzi się w pewnym rozproszeniu.

Tu jestem – w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze
 W szumie gwiazd, gdzie niecały w mgłę bożej się mieszczę,
 Gdzie powietrze, drżąc ustnie, sny mówi i gra mi,
 I jestem jeszcze dalej poza tymi snami.
 Zewsząd idę ku sobie; wszędzie na się czekam,
 Tu się spieszę dośpiwnie, tam – docisznie zwlekam
 I trwam, niby modlitwa, poza swą żałobą,
 Ta, co spełnić się nie chce, bo woli być sobą⁶⁴.

Koncepcja życia i śmierci zawarta w twórczości Leśmiana konsekwentnie przeciwstawia się „mrokom ziemi”, choć – jak w powyższym obrazie – nie zawsze w ujęciach pełnych słońca i zieleni. Chyba najbardziej dla poety frustrująca była myśl o bezruchu (zaprzeczeniu życiowego pędu). Dlatego duchy z wierszy i ballad przemieszczają się (znikomek krąży między światami, kocmołuch błąka się po cmentarzu), a zaświat zostaje umeblowany, by był jak najbliższy życiu (zob. *Urszula Kochanowska*). Te wszystkie cudaczne postacie, które Jacek Trznadel nazwał „zjawami intelektualnymi”, są buntem przeciw pośmiertnej pustce, wielobarwnym i fantastycznym jak baśniowy ptak Bulbulezar. Zielone misteria z pierwszych zbiorów wyrażały wielką nadzieję, że panteistyczne złączenie z naturą, a przez to z Bogiem, jest celem jednostkowego, bezimiennego istnienia. Jednakże zgłębianie Tajemnicy nigdy nie będzie oznaczać dotarcia do samego jej wnętrza – poznania istoty bytu. Niekiedy obawa, co kryje ostatnia szkatuła, jest symbolicznie przedstawiana jako mgła lub mrok, czy też jak w *Dziewczyni* – w formie poetyckiego traktatu wskazującego na nicość jako kres wszechrzeczy. Te rozważania nabrały osobistego wymiaru w ostatnim tomie, gdzie baśń znowu łagodzi lęk przed nicością, która może być nie tylko końcem, ale i przyczyną jak w wierszu *Południe*:

Dusza moja, z niczego zrodzona nad jarem,
 Szuka wolnej umieszczki dla trwania na nice,
 Dla istnienia na opak, dla tchu – w tajemnice!
 Nie wie o tym siekiera, że w ten dzień słoneczny
 Pracuje na baśń moją, na mój żywot wieczny!⁶⁵

⁶³ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, s. 502.

⁶⁴ Tamże, s. 478.

⁶⁵ Tenże, *Poezje zebrane*, s. 480.

Mimo to najskuteczniejszy wobec fundamentalnych pytań (poza wiarą, której rekonstrukcji, jeśli chodzi o światopogląd poety, nie odważę się podjąć) jest mit, gdyż – jak pisze Karen Armstrong – „Mit dotyczy tego, co nieznanne, na co zrazu nie mamy słów. Mit spogląda więc w samo serce wielkiego milczenia”⁶⁶. Bolesław Leśmian stworzył własną wersję mitu mówiącego o śmierci, odwracając historię o Orfeuszu i Eurydyce, a pierwszej zawierając wątek wyjścia z podziemi w baśni.

W piątej przygodzie Sindbad, po samobójczej śmierci Kaskady, zostaje zgodnie z obyczajem panującym na wyspie żywcem pochowany w zbiorowym grobie. Obraz podziemi jest interesujący, gdyż poza szklanymi trumnami i szkieletami: „Ilość nagromadzonych w podziemiach stołów, krzeseł, szaf i wszelkiego rodzaju sprzętów była wprost niewiarygodna”⁶⁷. Praktyki uposażania grobów były powszechnie znane w pierwotnych kulturach – odwołaniem do nich są ujęcia „meblowania zaświata” występujące w dziełach Leśmiana. Jednak najważniejsza w baśniowych podziemiach jest trumna, w której została zakłeta Urgela. Cudowna lutnistka tak tłumaczy swój status ontologiczny: „Nie jestem. Nie ma mię wcale. Nie istnieję. Nie umiem istnieć. Umieć się tylko śnić tym, którzy są snu spragnieni”⁶⁸. Kim więc jest Urgela? Symbolem realistycznym naprowadzającym na sztukę, transcendencję, absolut, piękno, niepozwalające się nazwać idee. I to ona, grając, wyprowadza Sindbada z podziemi. Mitologiczny Orfeusz również pięknie grał na lutni, obłaskawiając bogów, ludzi, syreny i dzikie zwierzęta, ale nie zdołał wyprowadzić Eurydyki z królestwa śmierci. Leśmianowska baśń daje optymistyczne rozwiązanie, lecz eteryczna Urgela zostaje pokonana przez Stellę – uosobienie woli⁶⁹. Ten wątek cudownej postaci symbolizującej twórcze moce i rywalizacji między nią a zazdrosną żoną autor rozwinął w baśniach mimicznych, inaczej rozkładając akcenty: Rusałka zmartwychwstaje, gdyż świat pierwotnych/prawdziwych wartości jest wieczny i śmierć go nie pokona; Alaryel umiera spełniony („w głębi swych marzeń spotkawszy się ze śmiercią, pieśń swą dośpiewał do końca”⁷⁰); Chryza zostaje osamotniona, zrozpaczona, żyje, nie wiedząc, czym jest prawdziwa sztuka⁷¹.

Jedną z ostatnich wersji wątku podążania za dziewczęcą postacią zawiera *Dziejba leśna*. Bolesław Leśmian, mówiąc o tym poemacie w rozmowie z Edwardem Boyé, przyznał, że nie jest on kontynuacją *Łąki*, lecz nowym etapem. Wyznał: „Zwiedzam wszechświat nie od strony zieleni i kwiatów. Wchodzę weń przez wrota smutku, a nie

⁶⁶ K. Armstrong, *Krótką historia mitu*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 7.

⁶⁷ B. Leśmian, *Przygody...*, s. 147.

⁶⁸ Tamże, s. 149.

⁶⁹ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 223.

⁷⁰ B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, s. 231.

⁷¹ Ciekawą interpretację zaproponowała M. Karwowska, wskazując na akt regresu pierwotności, na misterium chtoniczne. Zob. tam, dz. cyt., s. 88.

zieloności⁷². Widać mit natury przestał poecie wystarczać, by czuć się komfortowo wobec ostatecznych kwestii. Lasom można oddać „co leśne”, ale dusza zasługuje na coś więcej – stąd też w utworach z ostatnich lat poety wydaje się, że częściej niż we wcześniejszej twórczości przewija się pytanie o (nie)obecność Boga, na przykład: „Lecimy razem. Mgła i mgła!/ Bóg, ciemność i urwiska” (*We śnie*)⁷³. *Dziejba leśna* jest i pod tym względem wyjątkowa, że nie pada tu pytanie, czy Bóg jest, tylko zakłada się Jego obecność, a Makary w imię miłości decyduje się na śmierć. Po raz kolejny zostaje wykorzystany symbol odwiecznego lasu („Dalej w drogę. W głąb lasu, w głąb lasu.../ I czemu mówisz: «Czas już» – kiedy nie ma czasu!”⁷⁴) i tym razem naprowadza on na nieskończoność. Ostatniej drodze Makarego towarzyszy wzmagający się leśny szum. Pojawienie się wątku podążania za leśną mową wskazuje na to, że chodzi tu o wkroczenie w transcendencję.

Miał rację Wojciech Gutowski, podkreślając wyjątkową rolę lasu w twórczości Leśmiana. Las to nie tylko baśniowy obszar, ale wręcz synonim baśni, sztuki, wieczności, czegoś, co wymyka się nazwaniu, a na co artyści mają bezpieczne wyrażenie *je ne sais quoi*. Ali Baba będzie wsłuchiwał się w ciszę leśną; bór odwieczny zaszumi w *Skrzypku Opętanym*, szum „umównego lasu” będzie się wzmagał w *Dziejbie leśnej*. W każdym razie nie jest to żaden „napisany las”, przez który biegnie „napisana sarna”, jak w *Radości pisania* Wisławy Szymborskiej. Leśmianowski las (baśń) dzieje się poza słowem – i to jest właśnie dziejba; wiecznie zielone wieczne misterium.

*

Na koniec trzeba jeszcze wspomnieć o tym, co było na początku – genialnym, poetyckim słowie, przetwarzającym wyobrażenia w obrazy. Mówiąc o powtarzających się elementach Leśmianowskiego światobrazu, pominęłam kwestię języka, gdyż celem było wskazanie elementów odwiecznych narracji, czyli baśni i mitu. Ograniczę się więc do przytoczenia słów Eliadego: „Z pewnego punktu widzenia można powiedzieć, że każdy wielki poeta stwarza świat od nowa, stara się bowiem widzieć go tak, jakby nie było Czasu ani Historii. Jego postawa jest ludzko podobna do zachowania człowieka «prymitywnego» i człowieka społeczeństw tradycyjnych”⁷⁵. Tak, ale zanim poeta (niezaczynający od zera) osiągnie stan człowieka pierwotnego, musi przedrzeć się przez zwoje Czasu i zwały Historii – które trzeba tu traktować jako kategorie wewnętrzne, tkwiące gdzieś w podświadomości – aż do prapamięci i praczasu. Dopiero z takiej twórczej mocy wysnuwa się Praścieżka wiodąca do Pralasu. Nie historia

⁷² B. Leśmian, *Szkice literackie...*, s. 549.

⁷³ Tenże, *Poezje zebrane*, s. 312.

⁷⁴ Tamże, s. 546.

⁷⁵ M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 26.

czy doczesność, lecz doświadczenie baśni i spojrzenie na świat jak dziecko były dla Leśmiana pokrewne temu pierwotnemu zadziwieniu się światem.

Baśń w Leśmianowskiej epistemologii nakierunkowuje na dwa wymiary powrotu. Po pierwsze, wiąże się z powrotem do dzieciństwa – ten aspekt jest oczywisty w odniesieniu do *Klechd sezamowych* i *Przygód Sindbada Żeglarza*, ale dotyczy również nielicznych ujęć własnego dzieciństwa i wspomnień swoich bliskich i rodzinnego domu. Jest to sfera przeżyć najwcześniejszych, być może najbardziej intymnych, wpisanych w indywidualne życie. Po drugie, dziecięce konkretno-obrazowe widzenie rzeczywistości jest bliskie postrzeganiu świata przez człowieka pierwotnego, zakładając obecność „uniwersalnej formy świadomości”. Baśnie więc są kluczem do wpisania jednostkowego istnienia w obszar wielkiej Tajemnicy. Tylko przez realizowanie się w żywiole słowa poeta może zbliżyć się do postulowanego życia bezpośredniego, gdy nie ma rozdzwiewku między „ja” a światem, o czym Leśmian pisał w esejach. Poeta dąży do wielkiego powrotu, a droga wiedzie od baśni do pierwotnej sfery *mythos*, w której kryje się niewyrażalne.

FROM DEGRADED MYTH TO GREEN MYSTERY IN THE WORKS OF BOLESŁAW LEŚMIAN

Summary

The findings of the myth researchers are useful in the study of Bolesław Leśmian's works. The presence of myth in his works has already been noticed by scholars. In this context, not enough attention has been paid to *Klechdy sezamowe* (*Sesame Tales*) and *Przygody Sindbada Żeglarza* (*Adventures of Sindbad the Sailor*). These fairy tales for children can be interpreted as a degraded myth. They contain a number of elements which develop or transform in other poet's works. A fairy tale picture is reflected in a poetic counterpart, which in turn refers to a mythical structure. In poetry myth regains its primordial functions and refers to the realm of the sacred. For instance, the wood in a fairy tale is an area open to miraculousness and becomes one of the most important symbols in poetry and is associated with a concept of a poet as a primitive man. From the fairy tale picture to complete losing oneself in the greenness, in order to regain its primordial form – in this direction the forest story develops in poet's works. The forest is presented as a border space in which a rite of passage (rite de passage) takes place. Moreover, a tribute to nature had been paid in the works of Bolesław Leśmian repeatedly – thus, the author had been expressing a desire to merge with nature and the universe as fully as possible. So he realized a regression myth. Going back to the very beginning is specific, since time and space are often very flexible categories. This is evidenced by a “spring beyond spring” plot. Poetic peregrinations into nature preceded experiences with fairy tales for children. In *Klechdy sezamowe* (*Sesame Tales*) and *Przygody Sindbada Żeglarza* (*Adventures of Sindbad the Sailor*) the world is based on certain principles of fairy tales, whereas fairy tale elements referring to a myth are written into poetic creation. From Leśmian's perspective a fairy tale focuses on two dimensions of returns: to childhood and to primordial space which the myth assumes.