

„Ukryty płonę”. O cyklu „Z księgi przeczuć” Bolesława Leśmiana

Piotr Bogalecki

PIOTR BOGALECKI Uniwersytet Śląski, Katowice

**„UKRYTY PŁONĘ” O CYKLU „Z KSIĘGI PRZECZUĆ”
BOLESŁAWA LEŚMIANA***

Bo wiemy, że ciemne zwierciadło ukazało mu wszystkie owe formy i odcienie, tak jak lustro, w którym odbijają się wszelkie rzeczy przed nim stojące. No i oglądał w nim Mojżesz wszelkie rzeczy wedle ich porządku jak ktoś, kto patrzy w jasny kryształ lustra odbijającego wszystko, co znajduje się przed nim. A gdy tak się w nie wpatrywał, zupełnie już nie wiedział, jak to wszystko wykonać. Wtedy Święty, oby był Błogosławiony, rzekł do niego:

– Mojżeszu, ja mam swoje kolory, a ty swoje!
I w tej chwili Mojżesz pojął jasno swe zadanie¹.

Miałaby polska poezja nowoczesna jednego Boga, jeden Synaj, jedno prawo? Jeśli tak, prawo to zostało jej dane dokładnie 121 lat temu, a drogę życia rozpostarł przed nią Bolesław Leśmian:

Pij truciznę mej pieśni i w tajemne znaki
Swych przeczuć wglądaj zawsze ufny, jako dziecko!

A oto przykazanie daję ci w żalobie
Z moich marzeń Synaju, gdzie ukryty płonę:
Czyń tak zawsze i dumaj, jak gdyby ku tobie
Oczy wszystkich umarłych były wciąż zwrócone!
(*Epilog*, P 54²)

Teofania to co najmniej frapująca: oto Bogiem ukrytym w płonącym krzewie i objawiającym się na Synaju (odrębne perykopy *Księgi Wyjścia* zostały tu zřęcznie skontaminowane) okazuje się mówiący w wierszu poeta, a jego przykazanie zdaje

* Artykuł powstał w ramach projektu Narodowego Centrum Nauki *Fenomen maranizmu. Żydowska „tradycja ukryta” i nowoczesność*, zarejestrowanego w systemie OSF pod numerem 2017/25/B/HS2/02901.

¹ *Zohar*, rozdz. *Pekudej*, 221. Cyt. z: *Opowieści Zoharu*. Przekł., wstęp, koment. I. Kania. Kraków 1988, s. 153–154.

² W ten sposób odsyłam do wydania: B. Leśmian, *Poezje zebrane*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 2010. Cytując pozostałe tomy *Dzieł wszystkich B. Leśmiana*, stosuję następujące skróty: B = *Baśnie i inne utwory prozą*. Zebrał, oprac. J. Trznadel. Warszawa 2012; S = *Szkice literackie*. Zebrał, oprac. J. Trznadel. Warszawa 2011; U = *Utwory dramatyczne*. – *Listy*. Zebrał, oprac. J. Trznadel. Warszawa 2012. Po skrótach podaję numery stronic.

się prowadzić ku śmierci. O tej ostatniej nie sposób zapomnieć, skoro nieustannie spoglądać mają na nas „oczy wszystkich umarłych”, radość exodusu jest „żałobą”, my zaś, miast kielicha przymierza, z ufnością pić mamy „truciznę pieśni”. Czyżby ukryty Bóg wiersza był zatem, jak ujmuje to Wojciech Gutowski, „dwuznacznym przewodnikiem-trucicielem”, podsuwającym nam pod usta cierpki napój „paradoksalnej duchowości, która łączy atrybuty demoniczno-dekadentckie i cechy szczególnie uprzywilejowanego mieszkańca Królestwa Bożego, dziecięcia”³? Niewykluczone. Aby jednak pojąć dany nam zakon, winniśmy spojrzeć na zakończenie *Epilogu* nie tylko w kontekście całego wiersza, od początku uruchamiającego problematykę religijną i tanatyczną, ale również w kontekście cyklu, z którego pochodzi.

Pod wieloma względami 9-częściowy cykl *Z księgi przeczuc* – który traktować można jako właściwy debiut Leśmiana – zajmuje w jego twórczości miejsce wyjątkowe. Abstrahując od tego, że nosi silniejsze znamiona cykliczności niż inne jego kompozycje⁴, jest pierwszym opublikowanym w całości cyklem poety (jesienią 1902, w piętnastym zeszytcie „Chimery”) oraz jedynym, który bez zmian w układzie i po niewielkich korektach trafił do tomu *Sad rozstajny* z 1912 roku. Spośród wierszy wchodzących w skład debiutanckiego zbioru tylko liryk *Ogród zaklęty* ukazał się wcześniej (w 1901 roku, w drugim zeszytcie „Chimery”), kolejny zaś w porządku chronologicznym cykl, *Oddaleńcy*, miał pierwodruk dopiero w 1907 roku. Jak jednak wiemy z korespondencji z Zenonem Przesmyckim, *Oddaleńców* – a także opublikowany rok później cykl *Aniołowie* – planował autor wyłączyć z tomu, wciąż rozważał też ich skrócenie i modyfikację⁵. Można więc przyjąć, że przed debiutem książkowym za jedyną istotną część swej twórczości uznawał Leśmian (zapewne nie bez aprobaty Miriama) ogłoszony dekadę wcześniej cykl *Z księgi przeczuc*. Poetycka teofania z „marzeń Synaju” miała zostać ocalona – i stało się tak.

Nie została jednak przyjęta, a przynajmniej nie tak, jak mógłby chcieć tego młody Leśmian. Choć pojedyncze ogniwa cyklu bywały interpretowane i komentowane (zwłaszcza *Prolog*, który już w 1904 roku przykuł uwagę Stanisława Brzozowskiego⁶), działo się to stosunkowo rzadko; w całościowych omówieniach tomu wiersze *Z księgi przeczuc* na ogół pomijano bądź marginalizowano (również w *Poezjach wybranych* opracowanych przez Jacka Trznadla dla serii „Biblioteka Narodowa” znalazły się zaledwie cztery z nich: *Prolog*, *Leżę na wznak na łące*, *Kabała*

³ W. Gutowski, „Z księgi przeczuc”. Wstęp do *Leśmianowskiej poetyki marzenia*. W zb.: *Stulecie „Sadu rozstajnego”*. Red. U. M. Pilch, M. Stala. Kraków 2014, s. 127. W kontekście *Epilogu* o „truciznie” i „zatrutym oddechu” przepojonych „dekadentyzmem” wierszy Leśmiana pisał już jego pierwszy monografista, A. Szczerbowski (*Bolesław Leśmian*. Warszawa–Zamość 1938, s. 13).

⁴ Czytelne powiązania między wierszami, wspólny wzorzec wersyfikacyjny (13-zgłoskowiec z niewielkimi odstępstwami) oraz wyrazista rama, jaką tworzą *Prolog* i *Epilog*, skłoniły E. Sidoruk (*Cykliczność w poezji Bolesława Leśmiana. Rekonesans*. W zb.: *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*. Red. A. Kieżuń, D. Kulesza. Białystok 2010, s. 276) do potraktowania cyklu *Z księgi przeczuc* jako „optymalnego wariantu kompozycji cyklicznej”.

⁵ Zob. listy B. Leśmiana do Z. Przesmyckiego wysyłane z Paryża w latach 1911–1912 (U 373–374, 377, 379).

⁶ Omawiając ożywioną recepcję *Prologu* (obejmująca głosy S. Brzozowskiego, I. Fika, A. Szczerbowski, J. Przybosia, J. Trznadla, A. Ważyka, P. Coatesa i P. Dybla), traktuje go M. Górczyńska (*Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*. Kraków 2011, s. 293) jako „bardzo czuły probierz stosunku do poezji Leśmiana”.

i *Epilog*), sam cykl zaś długo nie mógł doczekać się egzegezy⁷. Zadania tego podjął się dopiero Gutowski, zwracając uwagę, że można go czytać „jako zwięzły zarys repertuaru głównych motywów poezji Leśmiana, jako – używając tytułowego słowa – przeczucie ich kluczowego znaczenia”⁸, i że „główna reguła scalająca cykl, decydująca o jego spójności, polega na konsekwentnym zwielokrotnieniu i potęgowaniu, intensyfikacji znaczeń [...] motywu zwierciadlanego odbicia”⁹. Choć badacz zauważył, że centrum kompozycyjnym cyklu jest „arcy-Leśmianowski” liryk *Sad*, „wiersz-matka innych sadów i ogrodów poety”¹⁰, tematycznym rdzeniem zaproponowanej przez niego interpretacji pozostają otwierające *Księgę* słowa *Prologu*:

Dwa zwierciadła, czujące swych głębin powietrzną,
Jedno przeciw drugiemu ustawiam z pośpiechem,
I widzę szereg odbić, zasuniętych w wieczność, [P 43]

To one rozpoczynają serię „odbić-spojrzeń”, prezentującą „różne oblicza marzy ciela, który jakby sprawdzał zarówno swe zdolności odzwierciedlenia się (odbicia) w oniryczno-intuicyjnie przybliżonych wieloświatach, jak i możliwość ich uwidaczniania się w zwierciadłach swej osobowości”¹¹. Być może na takich odczytaniach cyklu, na próbach usłyszenia w nim dźwięków tych jego piosenek, które najlepiej znamy, należałoby poprzestać. Wypiłem jednak truciznę, a skoro tajemne znaki zaczęły rodzić we mnie przeczucia, biorę sobie do serca przykazanie Leśmiana i po dziecięcemu kartkuję *Księgę* *przez* *czuć* raz jeszcze.

„Światłem zwypuklony”. Z księgi blasku

„Ukryty płonę” – wyznaje podmiot w finalnej strofie *Epilogu*, zachęcając do „wglądu” w „przezucia” rozbudzone w trakcie lektury *Księgi*. Jakież to światło może w niej płonąć, skoro potencjalnym wtajemniczonym wydała się ona tak oczywista, że odrzucili ją w ką? Być może kierowani przyzwyczajeniem i intuicją, w poszukiwaniach tajemnic „wieloświatów” próbowali stale zagłębiać się w jej mrok, lekceważąc przy tym prawdę płomienia. Ten zaś w interesującym nas cyklu, jak w żadnym innym cyklu Leśmiana, płonie mocno i rzuca jasne światło. I to w nim, jak w żadnym innym, prawda rozbłyska w płomieniu.

Zaczyna się od „dwóch świec” z *Prologu*, które „mrużą złote oczy” i w zwielo-

⁷ Nieraz za to parafrazowano nośny tytuł cyklu, przy czym wchodzącym w jego skład wierszom nie poświęcano uwagi – jak w artykule P. Michałowskiego (*Kto „oprócz głosu”? Narracje i psychologia tożsamości – z Leśmianowskiej „księgi przeczuć”*. „Ruch Literacki” 2004, z. 1, s. 34), który o twórczości Leśmiana powiada: „Chciałoby się rzec, iż to cała *Księga* *przez* *czuć* – bo właśnie ten tytuł, obsługujący zaledwie jeden cykl *Sadu* *rozstajnego*, można rozciągnąć na wszystkie poetyckie poszukiwania tożsamości”.

⁸ Gutowski, *op. cit.*, s. 128. Badacz wymienia następujące motywy: „zwierciadlane odbicie”, „wielofunkcyjność snu”, „kosmiczno-metafizyczną domenę nocy”, „postacie kalekie”, „łakę jako przestrzeń doświadczenia *correspondances*” oraz „wartość wiedzy apofatycznej i *amnenzji*” (*ibidem*).

⁹ *Ibidem*, s. 134.

¹⁰ *Ibidem*, s. 128.

¹¹ *Ibidem*, s. 136.

krotnionych odbiciach lustrzanych przeistaczają się w długą „aleję świec”, co „liściami złotymi się jarzy” (P 43). Świeca lśni „jak gwiazda” również w wierszu *Noc*, ale ani ona, ani „pałający” księżyc nie są najjaśniejsze: oto „niby srebra stopy, płonie chmur nawala”, „światłem zwypuklony” okazuje się nawet „bezkształt” (P 44). W trzeciej części cyklu czytamy, że na sennym stepie „cień za światłem, a światło sunie się za cieniem” (*Step*, P 45), z kolei w czwartej, w utworze *Głuchoniema*, tytułowa bohaterka, zarzuciwszy „sieć złocisto-płową” i pozostawiwszy bohatera „w złotym wieczności obłędzie” –

Nagle strząsnęła sploty. Ognie zórz ją złoca,
Jak światłość wiekuista, przyćmiona i senna...
Obca sobie i światu, między dniem a nocą
Nad bezimienną rzeką stoi bezimienna. [P 46–47]

Jeszcze bardziej niezwykle zjawiska świetlne można zaobserwować w *Sadzie*, w którym owoce najpierw „iskrzą się złudnie”, następnie z czeresni „tryska światło czerwone ku głębin ozdobie! / I sad [...] w purpurowym tonie oświetleniu”, w końcu zaś ogień „tej nocy tak sennie dojrzewa”, że ożywione owoce „karmią się chciwie przesłodkim płomieniem” (P 48–49). W rozgrywającym się pod „niebem jasnym ogromnie” wierszu *Leżę na wznak na łące...* podmiot wyznaje, że słońce „z dłoni omdlałej” złoty sen mu wróży, by po chwili sięgnąć jeszcze głębiej – aż do „mózgu”, w którym „swe szaty przetapia na złoto” (P 50). „Cztery sny słoneczne” śnione są w *Kabale*, gdzie „pokój się rozszłała w zamkową komnatę”, po której rozchodzą się następnie „wieczności płomienie” (P 51). Wydaje się, że ciemność zapada w przedostatnim wierszu cyklu – nokturnowym *Zapomnieniu* – ale skoro w tekście tym „noc rzuca własny / cień” (P 52), to czy i w nim nie musi istnieć jakieś światło? Choć niepamiętane i dalekie, świeci – by rozbłysnąć w *Epilogu*, w którym wyznanie „ukryty płonę” poprzedzone zostanie „głębią marzeń, płonących słonecznie”, światłem księżycyca, „rozjaśniającym fale” jeziora oraz kosmiczną wizją niekończących się „gwiezdnych szlaków” (P 53).

W każdym z dziewięciu wierszy błyska zatem niezwykle światło – i to o nim, nie o pojawiających się dopiero w finale „przecuciach”, mówi się w cyklu najczęściej. Znamy podobnie roziskrzoną Księgę, wedle której świat powstał z „blasku wypływającego z Wyższej Światłości”, objawiającego się jako „blask wchłaniający w siebie wszelkie inne światła [...] różnych barw” i sprawiającego, że „w każdym słowie świeci wiele światła”¹². Księgi tej, kabalistycznej księgi *Zohar* (z hebr. ‘blask’, ‘światłość’), obawiamy się jednak, czytając Leśmiana, otwierać. Tylko niejasne, dziecięco naiwne „przecucie” mogłoby kazać nam próbować...

Zaiste, przecucie to ryzykowne. Badacze i biografowie Leśmiana zgadzają się wszak co do tego, że wywodzący się z rodziny zasymilowanej poeta – jak podsumował niedawno Piotr Łopuszański – praktycznie nie znał kultury żydowskiej, chasydyzmu ani kultu cadyków i że świat Żydów ortodoksyjnych był mu obcy¹³. Podobnie rzecz miałaby się z kabałą, która – według Dawida Marii Osińskiego – „nigdy nie

¹² *Zohar*, rozdz. *Wajjece*, 156. Cyt. z: *Opowieści Zoharu*, s. 52. – *Zohar*, rozdz. *Teruma*, 146. Cyt. jw., s. 134. – *Zohar*, rozdz. *Balak*, 202a. Cyt. za: G. Scholem, *Kabała i jej symbolika*. Przeł. R. Wojnakowski. Kraków 1996, s. 73.

¹³ P. Łopuszański, *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian*. Warszawa 2021, s. 28.

była świadomie wykorzystywana przez Leśmiana”, o czym świadczy fakt, że w szkicach literackich, esejach i listach oprócz jednej recenzji dotyczącej książki Szaloma Asza *Miasteczko* „nie pojawia się żadne nazwisko żydowskiego mistyka, nie ma jakiegokolwiek wzmianki o tym, by Leśmian studiował tradycję kabalistyczną, by czytał choćby Księgę Zohar, Księgę Stworzenia (*Sefer Jecira*)”¹⁴. W stanowczej opinii badacza „kwalifikowanie Bolesława Leśmiana jako poety, w którego twórczości odnaleźć można wątki żydowskie, byłoby nadużyciem”¹⁵. Innego zdania jest Anna Czabanowska-Wróbel, autorka studium „*Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?*” *Mistyka żydowska w twórczości Leśmiana*. Stawia ona tezę o istnieniu „analogii między wyobraźnią Leśmiana a mistyką żydowską i jej »śladem«, który odcisnął się na kulturze pierwszych dekad XX wieku”¹⁶, oraz interpretuje pod tym kątem m.in. *Szewczyka, Elia-sza i Słowa do pieśni bez słów*. W obszernym, pełnym inspirujących spostrzeżeń opracowaniu Czabanowskiej-Wróbel (z której ustaleń szeroko korzysta Michała Benešová¹⁷) nie pojawia się jednak ani *Zohar* (nacisk położony został na opowieści chasydzkie), ani cykl *Z księgi przeczuć* – z wyjątkiem jednej tylko wzmianki. Oto ze zdroworozsądkowym przeczcuciem, że o wpływie kabały na Leśmiana dowiemy się przede wszystkim z wiersza o takim tytule, rozprawia się badaczka już na wstępie:

Paradoksalnie, właśnie wiersz Leśmiana zatytułowany *Kabała* mniej ma wspólnego z tradycją żydowską niż inne utwory. „Kabała” z wiersza to zwyczajne wróżenie z kart, i to nie specjalna, przeznaczona do tego talia, ale zwykłymi kartami do gry. Znaczenia „kabalistyczne” ukryte są gdzie indziej¹⁸.

Gdzieś zatem, lecz nie tu; wszędzie, lecz nie w *Księdze*... Ten ostatni motyw Czabanowska-Wróbel omawia na przykładzie innych utworów Leśmiana. Przytacza fragment wiersza *Z cyklu „Sny”* (1897), pierwszego tekstu poety podpisanego na-

¹⁴ D. M. Osiński, *Bolesława Leśmiana kompleks żydowski*. W zb.: *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*. Red. M. Dąbrowski, A. Molisak. Warszawa 2006, s. 341. Abstrahując już od tego, że recenzja powieści Asza utrzymana jest przez Leśmiana w *pluralis modestiae*, zauważmy, że pomija badacz artykuł „*Pieśń nad pieśniami*” (1911), rozpoczynający się od zdania zdradzającego przynajmniej podstawową znajomość historii judaizmu: „W wiekach Talmudycznych, na zgromadzeniu Jamnoskim, odbył się spór uczonych o to, które z ksiąg biblijnych pochodne są od Boga, zaś które tylko od człowieka” (S 482). Z tezą Osińskiego, zakładającą istnienie „rzekomego »kompleksu żydowskiego« [Leśmiana], który ponadto miałby być »maskowany«, polemizował Łopuszański (op. cit., s. 28).

¹⁵ Osiński, op. cit., s. 339.

¹⁶ A. Czabanowska-Wróbel, „*Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?*” *Mistyka żydowska w twórczości Leśmiana*. W: *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*. Kraków 2009, s. 295. Pierwsza wersja studium ukazała się w „Pamiętniku Literackim” (2003, z. 3).

¹⁷ M. Benešová, *Ve světle kabaly. Židovská mystika v polské literatuře meziválečného období* (Aleksander Wat, Bruno Schulz, Bolesław Leśmian). Praha 2017, s. 251–301.

¹⁸ Czabanowska-Wróbel, op. cit., s. 296. Dopowiedzmy, że z okresu prac nad cyklem *Z księgi przeczuć* (1901–1902) pochodzi bilet wizytowy, w którym poeta zawiadamia Przesmyckiego o kolejnym seansie spirytystycznym, w jakim zamierza wziąć udział (U 306). Czy można wykluczyć, że elementy spopularyzowanej kabały – istotnego składnika tradycji hermetycznej i ezoterycznej – mogły trafić do Leśmiana także tą drogą? Nawet jeśli nie stało się to bezpośrednio, w skupionym wokół Miriama środowisku autorów „Chimery” motywy kabalistyczne znano, omawiano i przetwarzano. Dość wspomnieć, że piętnasty zeszyt pisma, czyli miejsce pierwodruku cyklu *Z księgi przeczuć*, otwierają *Widzenia jeheskielowe*, które „z prorockich ksiąg Heziechiela” przełożył J. Zulański, zaczynając od kluczowej dla mistyki żydowskiej wizji Merkawy.

zwiskiem Leśmian, gdzie jako o „skarbie jedynym” mówi on o księdze swych marzeń, zapewnia, że ma „ją przy sobie i zawsze, i wszędzie”, wreszcie dopowiada: „Com w niej wyczytał – było albo będzie!...” (P 553). Dodajmy, że w tym samym poemacie – bo tak należałoby zaklasyfikować niedługi 4-częściowy utwór Leśmiana – przywołane zostają również perykopa o drabinie Jakubowej oraz liczne motywy biblijno-mistyczne: „sen cherubinów”, grzech, dusza, Bóg, „stapanie po fali”, a także mistyczny lot „śród grania trąb powietrznych i bębnow, i fletni!” (P 553–554). We wczesnej twórczości autora *Łąki*, wykazującej oczywiste wpływy romantyzmu i symbolizmu, wątki takie pojawiały się stosunkowo często – by wspomnieć opublikowany w tym samym roku *Sonet II*, w którym uskrzydłona dusza poety ścigana jest przez „marę babelowej wieży”, on sam zaś nazywa siebie „osamotnionym potomkiem Babelu” (P 560).

Czabanowska-Wróbel zauważa, że obraz księgi rozbudowany został w opowiadaniu *Błądny ogień* z prozatorskiego cyklu *Legendy tęsknoty* (1904), na potwierdzenie czego cytuje zdanie: „Przewracam karty starej księgi – sen za snem, marzenie za marzeniem” (B 607). I ten obraz warto uzupełnić – opowiadanie zaczyna się bowiem następująco:

Wśród ksiąg, do których najczęściej zaglądam, jest jedna, bardzo stara, w pergamin oprawna, przechowywana od niepamiętnych czasów w naszej rodzinie. Jeszcze będąc dzieckiem, patrzyłem na nią jak na wszechmocną księgę czarów. Nikt nie wie, do kogo należała. Pełno w niej malowideł wyblakłych, rysunków o liniach szlachetnych, subtelnym jak cienie, rzucone wiotkimi skrzydłami przelotnych myśli. [...]

[...]

Bezimienny artysta szkicował tu zapewne w godzinach zadumy zbłąkane marzenia, zatrzymujące się nieśmiało i niechętnie u progu wcieleń. I księga ta była dlań zwierciadłem marzeń, zwierciadłem, które odbija przedmioty oddalone lub nieistniejące. [B 606]

Mamy tu do czynienia z tym samym motywem co w zacytowanym wcześniej wierszu, a także w cyklu *Z księgi przeczyć*, rozpoczynającym się przecieź od obrazu zwierciadła, uznanego przez Gutowskiego za jego lejtmotyw. Warto zauważyć, że „zmuszająca do marzeń” księga (B 614) okazuje się własnością rodziny, w której „przechowywana” i przekazywana jest z pokolenia na pokolenie. Również swą *Księgę przeczyć* „oprawi” poeta wierszami rodzinnymi: w dwóch ostatnich, paralelnie zbudowanych strofach *Prologu* (P 43) zwraca się kolejno do braci („Gdy umrę, bracia moi, ponieście mą trumnę”) i siostr („Gdy umrę, siostry moje, zagaście blask słońca”), a *Epilog*, zaczynający się od zwrotu „Bracie, smutny mój bracie!” (P 54), w całości stanowi skierowaną do niego apostrofę.

„Cień, bez którego nie jesteśmy sobą”. Z księgi młodości

Podążając śladem rodzinnych tropów z wczesnych utworów Leśmiana, nie sposób nie wspomnieć o rozpoczęciu *Legendy tęsknoty*. Stanowiąca pierwszą część cyklu *Baśń o rycerzu pańskim* poprzedzona została niezwiązanym z opowiadaną historią dwustronicowym wprowadzeniem, które zainicjowane jest wspomnieniem narratora: „W pierwszych latach mojej młodości trawiła mnie gorączka rozkoszna, złota, rzekłbym – seraficzna, uskrzydłająca duszę ekstazą” (B 594). Wyczekiwany powrót do zdrowia nie jest jednak całkowity:

Lecz ozdrowiałem niezupełnie: straciłem pamięć przeszłości, straciłem cień, który pada od naszej postaci na tło minionych lat – cień, bez którego nie jesteśmy sobą...

Powoli i stopniowo jałem uczyć się na pamięć tej utraconej przeszłości – z listów wypływających i opowiadań matki – i z własnych nagłych objawień i uprzytomnień. Uczylem się na pamięć dawnej przeżytych wydarzeń i bólów – i niegdyś widzianych kwiatów, uczyłem się na pamięć gwiazd i pieśni, i szumów polnych, i jęków fal, i drzew, spotykanych ongi po drogach i lasach, i słodkich imion kobiecych, i nazwisk strumieni błękitnych... A tak, wracając wstecz ku odległym wiosnom i zimom, zbierałem rozsianą po świecie duszę, aby znów stworzyć siebie – w ziemskich złudzeniach.

Alem wciąż jeszcze nie mógł przypomnieć tego, co mnie najbardziej trwożyło nieodpartym rozkazem tęsknoty. Aż pewnej nocy przypomniałem wszystko! Przypomniałem nagle obecność Boga w niebiosach!

I pomyślałem, że jako dziś moja matka tak kiedyś On przywróci mi pamięć innej, poprzedzającej istnienie ziemskie, przeszłości, przywróci mi cień, który pada od duszy naszej na pustynię prabytu – cień, bez którego nie jesteśmy sobą!... [B 594–595]

Po co Leśmian poprzedza opowieść o wyklętym rycerzu Piotrze Władcy i zakochanej w nim bez pamięci „czarnobrewej” córce dziedzica tym niekrótkim przecież fragmentem? I w jakim celu tak wyraźnie eksponuje postać matki, skoro w fabule nie ma o niej słowa? Być może po to, by zapisać „seraficzne” doświadczenie „pierwszych lat młodości” – dziesięcioletniego okresu, w którym pozostawał pod wpływem matki, co nie mogło nie odcisnąć w nim trwałych śladów. „Taki okres dzieciństwa nie idzie [...] w niepamięć” – pisał Trznadel, polemizując z twierdzeniem Ludwiki Mazurowej, że „Leśmian prawie w ogóle nie znał matki”¹⁹.

Choć o Emmie Lesman z domu Sunderland (w dokumentach figurującej również pod żydowskimi imionami Ewa i Estera) wiemy niewiele, posiadane informacje uznać można za wskazówkę pozwalającą odpowiedzieć na pytanie, jaki charakter miała przynajmniej część matczynych opowieści. Inaczej niż reszta rodziny, matka nie zmieniła wyznania i nie wzięła udziału w równoczesnym chrzcie ojca poety i jego synów – Bolesława i Kazimierza – w katedrze św. Jana w Warszawie 31 XII 1886; pół roku później zmarła jako członkini gminy żydowskiej i została pochowana na cmentarzu żydowskim na warszawskiej Woli. Zdaniem Łopuszańskiego przyszły poeta „przez pierwsze dziesięć lat życia był wychowywany w świadomości o żydowskich korzeniach rodziny”²⁰; z dużą dozą prawdopodobieństwa dopowiedzieć można, że dziedzictwa tego nie przekazywał mu ojciec, a żydowska matka – najpewniej w zsekularyzowanych, lecz wciąż ożywianych duchem Hagady opowieściach i podaniach. Ze spowijającego dzieciństwo Leśmiana mroku wyłania się co prawda bożonarodzeniowa „choinka”, pojawiająca się w wierszu *Ze wspomnień dzieciństwa* (P 598), ale zdaniem Trznadla mogła ona dotyczyć „zwyczaju wprowadzonego dopiero przez macochę, Helenę Dąbrowską, która nie była Żydówką”²¹. Zapewne też odnotowywany w biografii „opór wobec macochy” wiązał się właśnie z „pamięcią o matce”²², a być może i z „pamięcią tej utraconej przeszłości”, która odeszła wraz z „opowiadaniem” matki, wspomnianymi w *Legendach tęsknoty*. Pozostawiła jednak cień – ten, „bez którego nie jesteśmy sobą”...

¹⁹ J. Trznadel, *Kalendarium leśmianowskie. Życie i twórczość w układzie chronologicznym*. Warszawa 2016, s. 29.

²⁰ Łopuszański, *op. cit.*, s. 27.

²¹ *Ibidem*, s. 31.

²² Trznadel, *op. cit.*, s. 30.

Nie próbuję dowodzić, że Leśmiana należy czytać nade wszystko jako pisarza żydowskiego; nie tylko metafora cienia, użyta w zacytowanej ekspozycji *Legend* aż trzykrotnie i stanowiąca ich ramę, przekonuje, że sąd taki od razu wymagałby cieniowania. Trafniejszym przybliżeniem wydaje mi się w jego wypadku figura marana – rozumiana dosłownie (poeta w istocie był przechrztą, jednakże o jego konwersji na katolicyzm w wieku dziewięciu lat zdecydował ojciec), ale też filozoficznie, kulturowo i (sub)tożsamościowo, tak jak przywołują ją „marańscy” filozofowie, np. Yirmiyahu Yovel, Jacques Derrida czy Agata Bielik-Robson. W ujęciu tej ostatniej emblematiczna dla narodzin nowoczesności postać marana – „prekursora nietożsamościowego modelu życia” – mieści w sobie zarówno konieczność „przekraczania granic między partykularnymi tożsamościami”, jak i „pragnienie zaangażowania się w myślenie religijne, które nie byłoby ograniczone dogmatami jakiegokolwiek ortodoksji”²³. Nie jest zatem maran przechrzczonym wyznawcą judaizmu, który z obawy przed prześladowaniami praktykuje nieskalaną religię przodków w ukryciu, lecz kimś, kto przymuszony do porzucenia swej tradycji religijnej na rzecz nowej, nie potrafi ani zaangażować się w chrześcijaństwo, ani powrócić do utraconego dziedzictwa ojców, a podejmuje trud ich indywidualnej kontaminacji. Dzieje się to za cenę ich zeświecczenia, bez którego wyjście poza ortodoksję nie byłoby możliwe; jak pisze Michel de Certeau, tak dramatyczne „spotkanie dwóch religijnych tradycji” sprawiło, że „Nowi Chrześcijanie” – traktowani podejrzliwie i pogardzani zarówno w Synagodze, jak i w Kościele – stali się „twórcami nowego języka, wolnego od dogmatycznej repetycji, ustrukturuwanego na wzór duchowego maranizmu przez opozycję między czystością »wnętrza« i wielkiego kłamstwa panującego na »zewnątrz«”²⁴. Choć moment ukrycia nie traci tu bynajmniej na znaczeniu, przetransponowany zostaje do wnętrza podmiotu: kłamia wielkie narracje jednych i drugich, prawda zaś kryje się w jednostkowym doświadczeniu i w zindywidualizowanym, prowadzonym w sekrecie życiu duchowym.

Uprzywilejowanym środowiskiem marańskich poszukiwań szybko okazała się literatura – ta dziwna instytucja pozwalająca przeżyć i powiedzieć wszystko, także doświadczenie rozdzielonego „ja” i nieusuwalnego poczucia bycia nie na miejscu, będące udziałem zmuszonych do konwersji żydów kolejnych pokoleń. Czy to, że Leśmian został przechrzczony w wieku niespełna 10 lat – co zbiegło się ze śmiercią jego żydowskiej matki i pojawieniem się chrześcijańskiej macochy oraz z niełatwą przeprowadzką do Kijowa, na której skutek stał się on, jak pisze Łopuszański, „outsiderem, wygnańcem”, odtąd wszędzie czującym się obco²⁵ – wyklucza zaistnienie literackiego przepracowania owych doświadczeń czy raczej je uprawdopodobnia? Czyż przesiadując w kijowskiej bibliotece i kartkując stare księgi – o czym donosi w najwcześniejszym zachowanym liście do Miriama z 1897 roku (U 284–285), któremu w dalszej korespondencji zwierza się ponadto z „gnojnego usposobienia” (U 285) i dojmującego smutku („mi jest bardzo ciężko na duszy”, U 287) – mógł

²³ A. Bielik-Robson, *Fenomen maranizmu*. W zb.: *Marani literatury polskiej*. Red. P. Bogalecki, A. Lipszyc. Kraków 2020, s. 68, 53.

²⁴ M. de Certeau, *The Mystic Fable*. T. 1: *The Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Transl. M. B. Smith. Chicago, Ill., 1992, s. 23. Cyt. za: Bielik-Robson, *op. cit.*, s. 47–48.

²⁵ P. Łopuszański, *Zofia i Bolesław Leśmianowie*. Kraków 2005, s. 36.

Leśmian nie wędrować myślami do własnej przeszłości? Czy nie wydaje się, że jako młody człowiek, dorastający już w domu „wybitnie polskim”, lecz i tak zmuszony do notorycznego zaprzeczenia swemu rozpoznawanemu co chwila pochodzeniu słowami „*Ja nie jewriej*”²⁶, mógł zwrócić się do „krajny, gdzie żyć łatwiej i konać mniej trudno” (*Metafizyka*, P 78) jako do sadu pamięci, bujnego ogrodu tego, co najżywsze w nim samym? I czy cień, który się na niej kładł, „cień duszy naszej” (nie powinna umknąć nam zastosowana w *Legendach tęsknoty* liczba mnoga), cień, bez którego „nie jest się sobą”, nie tyle zamraczał, ile niósł wybawienie i wskazywał mu drogę? Chodzi wszak o cień padający na bezbrzeżną „pustynię prabytu” – cień, jak deszcz, życiodajny.

Proponując przeczytać cykl *Z księgi przeczuc* jako tekst marański, w którego tle rysuje się dramat przymusowego porzucenia jednej tożsamości religijnej i niemożności zdomowienia się w drugiej, chciałbym położyć nacisk nie tylko na biograficzne, lecz również na estetyczne konsekwencje tego fascynującego, choć niełatwego procesu twórczego. Graniczny ów cykl – pierwsze tak wyraźne „przecucie” artystycznej dojrzałości poety – wydaje się bowiem świadectwem dochodzenia do właściwej dlań literackiej, zeświecczonej formuły poszukiwań duchowych oraz do odpowiadającej im formy poetyckiej. Ogólnikiem byłoby stwierdzenie, że ich zasadą jest reguła daleko posuniętej kontaminacji elementów żydowskich i chrześcijańskich, a w dalszej perspektywie – motywów gnostycznych i pochodzących z alternatywnych tradycji religijno-duchowych. *Z Księgi przeczuc* można wyczytać coś więcej: oto w strukturze cyklu odcisnął się specyficzny dla Leśmiana amalgamat jego doświadczenia konwersji z judaizmu na chrześcijaństwo – dziecięcego, odbywającego się z woli ojca, przy tym naznaczonego utratą matki i żałobą oraz dramatyczną zmianą środowiska życia, które uczyniło z niego „odludka i introwertyka”²⁷. Stop ten tworzą co prawda typowe elementy marańskiej kondycji: sytuacja przymuszenia, zmiana imienia, sekret, osamotnienie, nacechowane opozycje wnętrza (ja) i zewnątrz (inni) oraz ciągłości (pamięci) i zerwania (zapomnienia), ale występują one w znacząco odmiennej konfiguracji i pracują w innych warunkach. Nie mamy tu do czynienia z konfliktem precyzyjnie określonych porządków (starego, judaistycznego, i nowego, chrześcijańskiego), z koniecznością podjęcia brzemiennej w skutki samodzielnej decyzji ani z przymusem nowego ustosunkowania się do obu wspólnot wyznaniowych i do dziedzictwa rodu (z wszelkimi konsekwencjami ekonomicznymi), lecz z zerwaniem dokonującym się w kręgu rodzinnym, jeszcze na etapie formowania się tożsamości, nabierania doświadczeń i kolekcjonowania wspomnień, na progu samodzielnego i dojrzałego życia duchowego. Sprawia to, że stop, o jakim mowa – w którym językowa energia i witalizm w tak niezwykły sposób sąsiadują z żałobą i melancholią – nabrać musiał innych właściwości, stał się bardziej plastyczny i w większym stopniu podatny na odkształcenia. W istocie zasadą Leśmia-

²⁶ Według przesłanego A. Sternowi listownego wspomnienia S. Zielińskiego słowa te wypowiedzieć miał Leśmian podczas jednego z egzaminów, by uniknąć przewidzianej w nim dla Żydów „dwójki” – zob. A. Stern, *Powroty Bolesława Leśmiana*. W: *Głód jednoznaczności i inne eseje*. Warszawa 1972, s. 163–164: „Profesor spojrział do ogólnego spisu, gdzie L. figurował jako katolik, i poprawił minus na plus”.

²⁷ P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian w Warszawie*. Warszawa 2017, s. 37.

nowskiego amalgamatu intuicji, domysłów i wspomnień okazała się nie transgresja, lecz „przecucie”. Widać to w warstwie formalnej cyklu, przekraczającej wtórna poetykę wczesnych wierszy, do pewnego momentu sygnowanych jeszcze nazwiskiem Lesman (pisał Jarosław Marek Rymkiewicz: „Leśmian, mając lat dziewiętnaście czy dwadzieścia, wyraźnie zapowiadał się na jakiegoś podrzędnego, miernego poe²⁸”). Wzorcowo plastyczny stał się w wierszach *Z księgi przecuć* język artystyczny – z dominantami metafory, ożywienia i antropomorfizmu, rytmu, transakcentacji i zmienności metrycznej, nade wszystkim zaś neologizmu.

Ryzykując skrót i uproszczenie, opisać możemy nową formę wierszy Leśmiana w odniesieniu do plastyczności Catherine Malabou, pojęcia, które opiera się na przekonaniu o „nieodwracalności efektu odkształcenia i bezpowrotnej utracie źródła” oraz podkreśla „opór i aktywność formy – twórczą zmianę przez zderzenie starego z nowym, gdzie przyjmowanie i utrzymywanie nowej formy jest równie istotne jak jej nadawanie”²⁹. Leśmian nie jest poetą zerwania i rozpadu (obca byłaby mu plastyczność destrukcyjna), a jego niechęć do awangardowego rozbicia słowa i tradycyjnej formy poetyckiej znajduje uzasadnienie w rekonstruowanej tu formule jego duchowego maranizmu, którego stawką jest nie tyle podwójne zerwanie (ani judaizm, ani chrześcijaństwo), ile próba zachowania utraconej ciągłości: trans-formującej i zindywidualizowanej, ale równocześnie utrzymującej tradycję (i judaizm, i chrześcijaństwo – lecz w nowych formach). Podążając za jedną z ciekawszych intuicji Malabou, maranizm ów określić możemy mianem maranizmu dziecięcego, niedorosłego. W *Plastyczności u zmięczeniu pisma* zauważa francuska filozofka:

Struktura lub forma myślenia [...] to zarówno widmo jego historii, jak i zarysowanie w nim czegoś, co się jeszcze nie narodziło, czegoś wrodzonego. To przyszłe dzieciństwo tekstu, obietnica pierwotnego stadium tekstu. Dzieciństwo jest wiekiem, który nie należy ani do metafizyki, ani do jej przekroczenia i który, jak „metamorfoza”, jest przed- i posthistoryczny, mityczny i ponadhistoryczny zarazem. Dzieciństwo jest pierwotną przyszłością tekstów³⁰.

Koniec końców, do dzieciństwa odsyła nas sam poeta. W przytoczonym na wstępie fragmencie *Epilogu*, wiersza kończącego młodzieńczą fazę twórczości Leśmiana, a otwierającego „pierwotną przyszłość” jej dalszych, wspaniałych stadiów, otrzymujemy nad wyraz jasną odpowiedź na pytanie, w jaki sposób czytać jego poezję. „Jako dziecię!”

„Przemieniony w szum leśny”. Z księgi życia

Nie mogę uwolnić się od przecucia, że cykl *Z księgi przecuć* czytać należy nie tylko linearnie, ale i dośrodkowo. Wybierając pierwszy sposób, do skarbu tekstu docieramy na końcu; wybierając drugi, przekonujemy się, że tkwi on w samym

²⁸ J. M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa 2021, s. 52.

²⁹ P. Skalski, *Plastyczność istnienia*. W: C. Malabou, *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*. Przekł., posł. P. Skalski. Warszawa 2017, s. 154.

³⁰ C. Malabou, *Plastyczność u zmięczeniu pisma. Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*. Przel. P. Skalski. Warszawa 2018, s. 99–100.

centrum, niczym w pestce. Czytany wiersz po wierszu, cykl sprowadzić można do uniwersalnej, niemal baśniowej narracji, której kolejne etapy wyznaczają: utrata, kryzys i tułaczka, przełomowe doświadczenie, rozpoczęcie procesu zgłębiania wynikającej z niego wiedzy, zapomnienie przeszłości, a wreszcie – szczęśliwe ozdrowienie; przy takiej lekturze mamy do czynienia z opowieścią, której bohater (podmiot) cyklu jawi się jako dynamiczny, podlegający przemianie³¹. Odczytywana w perspektywie marańskiej baśni ta frapująco się ukonkretnia. To prawda, że podmiot funeralnego *Prologu* (P 43) „jakby inscenizował swój pogrzeb, który można [...] odczytywać jako zamaskowane, imaginowane misterium odrodzenia oraz inscenizację przestrzeni wieczności”³², ale umieszczenie go w kontekście rodzinnym („bracia moi”, „siostry moje”) i ekspozycja motywu samotności czy wręcz solipsyzmu podmiotu –

Widzę tunel lustrzany, wyżłobiony, zda się,
W podziemiach moich marzeń, groźny i zakłęty,
Samotny, stopą ludzką nie dotknięty

– sugerują, że może chodzić o pogrzeb już przeżyty, o pogrzeb matki. Jaki sens ma inscenizowanie własnego pogrzebu? Może stanowić przejaw i ostateczną metaforę nieukozonej żałoby, o której w tekście mówi się (dwukrotnie, również w puencie) jako o „baśni, co się sama z siebie bez końca wysnuwa / Po to, aby się nigdy nie dosnuć do końca...” Nie ma już tej, która do snu snuła baśnie; wraz z nią oślepiony czarnym słońcem żałoby podmiot utracił i siebie samego, i świat, który w wierszu „zamiera w beczasie”, przeistaczając się w „zwłoki praistnień”.

W pozycji depresyjnej trwa wyalienowany podmiot kolejnych części cyklu: *Nocy* i *Stepu*. W pierwszym wierszu (P 44) rozpad świata zdaje się postępować, co wyraża Leśmian za pomocą neologizmów niespotykanych w jego wcześniejszej twórczości („wieś w mroku złudnie roztajała / w bezkształt senny”; „psów wycie rozpowieksza bezbrzeż wsi uśpionej”), obecność zaś innych ludzi zostaje zredukowana do niewyraźnej impresji („Czasem sylweta głowy mignie tam i zginie”). W podobnie nokturnowym nastroju utrzymany jest *Step* (P 45), w większym stopniu koncentrujący się na przeżyciach przerażonego podmiotu („lęk mię chwyta”), który ma wrażenie, że „ziemskie utracił istnienie”, a żyje w kondycji snu („ja – stepu snem przelotnym jestem...”), podobny do „chwilowej mrzonki”. W spowijających światy obu tekstów mrokach co najwyżej migocą blaski dziwnego światła, które rozbłyśnię w cytowanym już finale następującej po nich *Głuchoniemej*. Utwór ten, zaczynający się słowami „We wsi naszej jest jedna głuchoniema dziewczka” (P 46), odróżnia się od poprzednich nie tylko balladowością, ale i naciskiem na wspólnotowość. Mówiący w wierszu jest uczestnikiem wiejskiej społeczności, inicjującym rozmowę z dziadem-rybakim (jedyne w całym cyklu bezpośredni dialog) i żywo zainteresowanym tajemniczą, przekraczającą granicę życia i śmierci Głuchoniemą; warto zauważyć, że w jej opisie

³¹ Odmienne jest rozpoznanie analizującej *Prolog* i *Epilog* E. Winieckiej (*Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*. Poznań 2012). W cyklu *Z księgi przeczuć* dostrzegła ona stałą „opozycję marzeń i żałobnej kondycji człowieka przykutego do ziemskich realiów. Ten nierozstrzygalny, na antagonizmie pragnień i konieczności oparty, konflikt stanowi o specyfice całej twórczości Bolesława Leśmiana” (*ibidem*, s. 145).

³² Gutowski, *op. cit.*, s. 123.

odszyła Leśmian do chrześcijańskiej modlitwy za zmarłych („jak światłość wiekuista”). Obecnością innych naznaczone jest również miejsce przedstawione w *Sadzie*:

[...] Wszak w południe
Dziewczęta rwały tutaj dojrzałe czereśnie.
Wyszły potem. [...] [P 48]

W częściach tych znika wrażenie wyobcowania, bierności i melancholii podmiotu, a początek następującej późniejszej części szóstej – w której bohater cyklu, jak czytamy w incipicie, „leży na wznak na łące” i doświadcza niezwykle bliskości świata („Słońce z dłoni omdlałej złoty sen mi wróży! // Wicher włosy mi czesze na rozgrzanej skroni”, P 50) – wybrzmiewa tyleż sielankowo, co mistycznie. Nowy ton utrzymany zostanie w ekstatycznej *Kabale* i nie zniweczy go nawet powrót melancholii w wierszu *Zapomnienie*, który poprzedza podsumowujący całość pozytywny *Epilog*. Jego lektura przekonuje, że z całą pewnością nastąpiła upragniona zmiana, odnalazł się sens, coś się wydarzyło. Co takiego jednak?

Do odpowiedzi przybliżymy się, gdy zdecydujemy się czytać cykl koncentrycznie, z każdą parą wierszy zbliżając się do centrum kompozycji. Choć oczywistą parę stanowią wiersze skrajne (*Prolog* i *Epilog*) z dominantą wspólnoty rodzinnej oraz jedyne w cyklu apostrof, w dotychczasowych jego omówieniach nie zwracano uwagi na odpowiedniości w pozostałych dwójkach. Z kolei utwory drugi (*Noc*) i ósmy (*Zapomnienie*) to bliskie sobie nokturnowe teksty niewiedzy, w których uwypukla Leśmian zaprzeczenie „nie wiem”:

Skąd od kogo? – sam nie wiem! [...] [*Noc*, P 44]

Wydaje mi się nagle, że zapomniał – o czym? –
Nie wiem [...] [*Zapomnienie*, P 53]

Ich związek podkreśla też użycie podobnych neologizmów, ewokujących poznawczą konfuzję; to „bezkształt” i „bezbrzeż” w *Nocy* oraz powtórzony „zakształt” w *Zapomnieniu*. Z biograficznego punktu widzenia ten ostatni wiersz jawi się jako tekst szczególnie wymowny. Jego kłamrę kompozycyjną stanowi znany nam już z *Legend tęsknoty* motyw cienia, kolejne zaś strofy zdają się opowiadać o dziecięcym doświadczeniu zapomnienia religii rodziny niemal wprost:

Możem chciał się pomodlić, wtopiony w przestrzenie,
O nagle, niespodziane, niezmiernie istnienie,
Ale słowa modlitwy pierzchy w mgły bezdomne –
I już się nie pomodłę i słów nie przypomnę.

[.]

Lub może potajemny rozkaz czułem w duszy,
Aby dom swój opuścił na zawsze wśród głuszy,
A szedł błędny w oddale senne, nieprzytomne –
I zapomniałem – dokąd? – i już nie przypomnę.

Jest to chwila, gdy pamięć mimo trwoźnej chęci
Pocałunek na czole składa Niepamięci... [P 53]

Jeśli przypomnimy sobie, że w następującym zaraz *Epilogu* doprowadzi nas

Leśmian do wyobraźniowego Synaju, na którym podaruje nam płomienny zakon poezji, nie będzie dziwić, że uprzednio musieliśmy zostać wyprowadzeni na „błędną” pustynię „mgieł bezdomnych”, a jeszcze wcześniej „opuścić na zawsze” domostwo niewoli. W tym kontekście dialektyka pamięci i zapomnienia – ożywiająca wiersz, cykl oraz nieoczywiste marańskie doświadczenie Leśmiana – nie wydaje się bynajmniej negatywna: wiedzie ku Wyjściu, bez którego nie sposób ujrzeć prowadzącego „wśród głuszy” snopu ciemnej, lecz „nieziemskiej” światłości.

Charakter owego światła odsłania kolejna para utworów – trzeci i siódmy – których dominantę tematyczną stanowi sen. Ekspozycyjny w krótkim *Stepie* („step śni, a ja – stepu snem przelotnym jestem”, „dziw uśpiony”, „śpi mocno – a jego sen po nim się błąka”, P 45), okazuje się on – „Sen, wysnuty z niczego, albo z gwiazd obrotu!” (P 51) – warunkiem mistycznego doświadczenia *Kabały*. To prawda, że ramą tematyczną tego wiersza jest układanie kart, „król, dam i paziów”, podkreślana zaś kilkakrotnie czwórka może odsyłać nie do mistycznego znaczenia czwórki, lecz do karcianych kolorów. W talii tekstu występują jednak co najmniej dwa zastawiające motywy – jak można przypuszczać, „zapomniane” z opowiadań matki... Pierwszym jest sposób wykorzystania symbolu bramy, drugim – jak pisze Leśmian – „kabalistyczny taniec”, w którym „wirują” karciane figury:

Do tańca gra im zwiewna, dalsza od miesiąca
Muzyka, wywołana ich stóp wirowaniem,
Melodia, nie wiadomo skąd wypływająca,
Melodia, co trwa kędyś poza własnym trwaniem.

Trwa i śpiewa o bramach, gdzie w progach u celu
Nic nas jeszcze nie czeka, prócz oczekiwania,
O krainach przebrzmiałych, kędy w harf weselu
Sam taniec bez tancerzy upojnie się ślania!...

Sam taniec bez tancerzy, sam szał bez przedmiotu
Trwa i śpiewa [...] [*Kabała*, P 51]

W swym odczytaniu Kafkowskiej przypowieści *Przed prawem* powiąże ją Karl Erich Grözinger z judaistyczną „tradycją Strażników Bramy, wyłożoną w spopularyzowanej kabale”, która „określiła popularne myślenie żydowskie w ostatnich stuleciach aż do współczesności i którą powtarza się w modlitwie i kazaniu” podczas Dnia Pojednania (Jom Kipur)³³. U Leśmiana nie ma strażników i bramy są otwarte, a droga do celu stoi otworem, co odpowiada świątecznemu „wezwaniu do otwarcia Bram Niebieskich”, które „wielokrotnie pojawia się w liturgii jako akcent Dnia Pojednania”³⁴. Sam zaś „kabalistyczny taniec” odsyłać może do pobożności chasydów z ich „dążeniem do modlitewnego rozognienia (*hitlahawut*) poprzez ruchy ciała, taniec”³⁵. W omawianym wierszu ów stan mistycznego entuzjazmu ewokuje „sam szał bez przedmiotu”, „upojny” tak bardzo, że aż zdają się znikać tancerze (wątek

³³ K. E. Grözinger, *Kafka a kabala. Pierwiastek żydowski w dziele i myśleniu Franza Kafki*. Przel. J. Güntner. Kraków 2006, s. 72, 77.

³⁴ *Ibidem*, s. 76.

³⁵ J. Doktor, *Chasydyzm polski*. Hasło w: *Polski słownik judaistyczny*. Red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski. Na stronie: <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=13982> (data dostępu: 29 IV 2022).

świetnie znany z późniejszej twórczości Leśmiana – by przypomnieć tu tylko *Dziewczynę*). Ku chasydyzmowi odsyłałyby również motywy pozbawionego słów „śpiewu” – „melodii, nie wiadomo skąd wypływającej” – w interpretacji Leśmianowskich *Słów do pieśni bez słów* zidentyfikowany przez Czabanowską-Wróbel jako *nigun*, czyli pieśń „śpiewana z powtarzaniem kilku sylab”, która „wykonywana była na dworach cadyków przy stole lub towarzyszyła ekstatycznemu tańcowi”³⁶. Badaczka dopowiada, że „pieśnią bez słów” nazywano również pieśń *Kol Nidre*, otwierającą obchody Jom Kipur – najważniejszego święta żydowskiego, obchodzonego nawet przez niepraktykujących żydów, ufających, że ich imię zostanie zapisane wówczas w Księdze Życia³⁷. Ten ostatni motyw musiał być poecie znany, skoro w jednej z jego recenzji czytamy: „każdy człowiek ma imię boskie, w księdze istnienia zapisane. I gdy przemówi we własnym swoim imieniu – słowa jego będą objawieniem, głos jego w śpiew się zamieni” (*Pippa przechodzi*”, S 157). Jeśli młody Leśmian znał przebieg któregoś z żydowskich świąt, musiał to być właśnie Dzień Pojednania. Czy można zatem wykluczyć, że to z jego liturgii i symboliki korzystał poeta w cyklu *Z księgi przeczyć*, rozpoczynającym się, podobnie jak obchody Jom Kipur, od zapalenia świec i od wspomnienia zmarłych, a kończącym obrazem Mojżesza schodzącego z Synaju i trzymającego tablice przykazań – na czego pamiątkę święto zostało ustanowione?

Jakie jednak imię wpisane miałyby być do Księgi Życia? Tajemnicę tę odsłaniają trzy centralne utwory Leśmianowskiego cyklu. Jeśli zawrzeć jego koncentrycznej strukturze, uznać można, że to sekretu imienia, ukrytego w samym sercu, strzeże on najgłębiej. Pytanie o imię zadaje wiersz czwarty, *Głuchoniema*. W cytowanej już puencie dojmujący brak imienia podkreśla poeta dwukrotnie („nad bezimienną rzeką stoi bezimienna”), a problem jego nieznamości podnoszony jest w wierszu od początku. „Nikt nie zna jej nazwiska, ni snu, co ją stworzył – / Chyba śmierć ją zawoła kiedyś po imieniu” – czytamy, dowiedziawszy się uprzednio, że tajemnicza dziewczka „przyszła do nas z wsi obcej, nie wiadomo której” (P 46). Paralelnie rozwija Leśmian temat przepływającej przez wieś „jednej rzeki bardzo bladej” – również pozbawionej nazwy. Zapytany o nią diad odpowiada:

„Trudno dać imię temu, co w dalekość płynie...

Mówią jedni, że Tykicz, drudzy, że Mohiła,

Inni mówią: Daleka, a zaś inni: Bliska –

Ja stary wiem, że nie ma ta woda nazwiska...

Co rzece po imieniu, gdy w snach dno zgubiła!...” [P 46]

W finale „głuchoniema dziewczka” uda się nad rzekę i połączy się z nią, zarzucając w jej głębiny „złotą sieć warkocza”. Zagadkowe to i świetliste zjednoczenie dokona się jednak „bezglóśnie” (P 46), a tajemnica imienia pozostanie dla obserwującego bohatera zakryta, podobnie jak jego własne imię dla „dziewek” z następującego potem *Sadu*:

³⁶ Czabanowska-Wróbel, *op. cit.*, s. 317.

³⁷ *Ibidem*, s. 318. O marańskich aspektach *Kol Nidre*, przywoływanych także przez Derridę, zob. A. Bielik-Robson, *Inne testamenty: świadek, ocalały i maran w poetyce świadectwa Derridy*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 33–35.

[...] a inna chce szepnąć me imię,

Lecz darmo – obłąkana – szuka go w pamięci:
Zginałem tam, jak w wonnej, ponętnej mogile!
Dobrze mi tam – o! lepiej, niżli żyć przez chwilę
Z dziewczka, co w głupim tańcu nadziei się kręci! [P 48]

Dostrzeżone odwrócenie (podmiot nie zna imienia „dziewki”, „dziewka” nie zna imienia podmiotu) nie wydaje się przypadkiem: sercem cyklu *Z księgi przeczuć* w istocie okazuje się – jak w modelowej narracji marańskiej – sekret imienia. To ostatnie nie jest już w *Sadzie*, jak w *Głuchoniemej*, „niewiadome” czy wręcz niepotrzebne („co po imieniu?”), ale „zapomniane” i minione: z powodu „zginiecia” i „mogiły”. „Zginałem” – mówi bohater tekstu, niczym widmo bądź Pan Waldemar z przełożonej przez Leśmiana jakiś czas później noweli Edgara Allana Poe’go – i lepsze to „niżli żyć”. Nie może to być jednak rozpoznanie ostateczne, skoro to nie koniec cyklu ani nawet nie koniec *Sadu*, a „głupi taniec nadziei” okaże się w następującej zaraz *Kabale* tańcem ekstatycznym i upojnym. Co zatem wydarzyło się pomiędzy nimi, cóż stało się w *Sadzie*?

Ukryty w samym środku cyklu „sad czereśniowy” dwukrotnie odwiedzają młode kobiety: „w południe / tu dziewczęta zrywały czereśnie, wyszły potem”, a w nocy pojawiają się tam „inne dziewczki – cudowne, olbrzymie – / Żądze moje” (P 48). Potwarzają one zachowanie swoich poprzedniczek:

W zachwyceniu na wielkie wspinają się drzewa
I rwą krasne owoce, tryskające zdradnie
Ogniem [...] [P 48-49]

Skoro jednak „inne dziewczki” uznane są za symboliczne reprezentacje żądz, a owoce nabierają niezwykłych świetlistych właściwości, również zakończenie wiersza rozbłyśkać musi znaczeniami przenośnymi:

Rwą i karmią się chciwie przesłodkim płomieniem,
Wpływającym do piersi, jak do oczu – zmore,
Bo ten płomień, choć znika, jeszcze przed zniknięciem
Daje im przedsmak jutra, co przyjsć miało wczora...

Ale ja czuję ciągle czyjs wzrok przez otchłanie,
I słyszę wciąż śmiech cichy, szyderczo-żałobny.
Jest ktoś w sadzie, co patrzy i co ma swe trwanie,
Ktoś, kto drwi z moich dziewczek... ktoś do mnie podobny!... [P 49]

Kobiece dłonie sięgające po zakazany, acz ponętny owoc, „żądza” biorąca górę nad rozsądkiem, wszechwidzące oczy, znikający „płomień” życia, „tryskające zdradnie / ogień” nadchodzącej kary i śmierci – a to wszystko w zamkniętym ogrodzie, w którym „drzewa uśpione wraz z ich snem zamknięto” (P 49). Barwny sad mógł się wydać Edenem już wcześniej, w trzeciej strofie, gdy tajemniczy obserwator przedstawiony został jako „ktoś w sadzie, co patrzy i co ma swe trwanie...” (P 48). Owo „trwanie”, topos obrazu i podobieństwa („Ktoś do mnie podobny!...”) oraz przede wszystkim nieustanne „patrzenie” sugerowałyby, że tym kimś jest Bóg³⁸, z kolei

³⁸ Jak pisze G. Scholem (*O mistycznej postaci bóstwa. Z badań nad podstawowymi pojęciami*

„śmiej cichy, szyderczo-żałobny” wskazywałby na Szatana. Można też, jak Barbara Stelmaszczyk, a za nią Gutowski, postrzegać obserwatora jako „sobowtóra poety, sceptyczne *alter-cogito*, »cień« marzyciela”³⁹. Tak czy inaczej, warto zwrócić uwagę, że jego spojrzenie odczuwa podmiot na swym „czole bladym” (P 48), co może przywoływać symboliczny związek czoła z imieniem (znak na czole Kaina, interpretowany jako imię Boga, podobnie jak tajemnicze słowo na czole golema, imię Boga na czołach zbawionych w *Apokalipsie*, znak na czole w *Sefer ha-Ot Abulafii*⁴⁰ itd.); jak pamiętamy, to na czole „Niepamięci” złoży swój pocałunek „pamięć” w poprzedzającym *Epilog finale Zapomnienia*. Także teraz nie znamy imienia patrzącego, podobnie jak dziewczka-żądza nie zna imienia obserwowanego – niczym *Głuchoniema*, wiersz kończy się zatem bezimiennością podwójną... Czy coś wydarzyło się więc w *Sadzie*? Wygląda na to, że nic – ponad to, że imię zostało w nim, wraz z obietnicą życia, zagubione...

Następuje jednak wiersz szósty – *Leżę na wznak na łące...* – jedyny w cyklu całkowicie dzienny, rozświetlony światłem słonecznym. Jego początek może przypominać widzenia prorockie, z kluczową dla rozwoju mistyki żydowskiej wizją Merkawy z pierwszych rozdziałów *Księgi Ezechiela* na czele. Oto „pograżonego w ekstazie wizjonera przebywającego w najwyższych niebach” zanosi z powrotem na ziemię duch⁴¹. Czytamy w tłumaczeniu Izaaka Cyłkowa: „Tedy uniósł mnie duch”, „Duch zaś uniósł mnie i uprowadził, i wróciłem” (Ez 3, 12–14). Podobny „lot” staje się udziałem bohatera cyklu *Z księgi przeczuc*:

Leżę na wznak na łące. Jakiś duch po burzy
Wspólnych lotów, w objęciach mocniejszych od stali,
Zaniósł mię tu i złożył – sam odleciał dalej.
Słońce z dłoni omdlałej złoty sen mi wróży!

Wicher włosy mi czesze na rozgrzanej skroni.
Szum w dali niewidzialną kotarą powiewa,
Za którą harem kwiatów lubieżnie omdlewa,
Aż czuję podniebieniem smak trującej woni. [P 50]

Pojawiająca się po mistycznym locie „niewidzialna kotara” nie może nie kojarzyć się z zasłoną przybytku ze Świątyni Jerozolimskiej, na której wyszyte były – klu-

kabaty. Przeł. A. K. Haas. Warszawa 2010, s. 46–47), w kabale „najwyższa mistyczna postać Bóstwa” przybierała postać „nieustannie czuwającego” i patrzącego starca: „Jego oczy są bez powiek, ponieważ »obronica Izraela nigdy nie śpi ani nie drzemie«, a »oczy jego opatrności« pozostają zawsze otwarte”.

³⁹ B. Stelmaszczyk, *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*. Łódź 2009, s. 71–72. – Gutowski, *op. cit.*, s. 129.

⁴⁰ Choć z księgą tą prawie na pewno Leśmian się nie zetknął, warto zacytować jej fragment, w którym w znaku na czole – nawiasem mówiąc, zaobserwowanym w „lustrze”, a przypominającym „orchideę” – upatruje A. Abulafia (*Księga Znaku*. Ed. kryt., przekł., interpretacja tekstu A. M. Krawczyk. Red. nauk. T. Sikora. Warszawa 2018, s. 234) źródło wielości języków oraz łączy go z motywem trucizny, która okazuje się napojem życia (podobnie jak greckie „*farmakon*”, hebrajskie słowo „*sam*” oznacza zarówno 'truciznę', jak i 'lekarstwo'): „Spojrzałem i oto zobaczyłem źródło siedemdziesięciu języków wytryskujące ze środka znaku na jego czole. Ów człowiek nazwał znak na swoim czole śmiertelną trucizną, ja natomiast nazwałem go eliksirem życia, przemieniwszy go z martwego na żywy”.

⁴¹ Scholem, *O mistycznej postaci bóstwa*, s. 11.

czowe dla mistyki merkawy – cheruby. Za zasłoną wiersza nie ma jednak Świętego Świętych, jest za to młodopolski harem lubieżnie omdlewających trujących kwiatów. Ta profanacyjna decyzja wiąże wiersz z poprzedzającym go *Sadem*; jak napisał Gutowski: „bezpośrednio po zwielokrotnionych erotyczno-tanatycznych impulsach” rozbrzmiewa w *Sadzie* „nuta radosnego panwitalizmu”, zaczyna się „egzystencjalna, niespodziewana przygoda”, która nosi znamiona inicjacyjnej przemiany, jest „ponownym narodzeniem”⁴². W jednozdaniowym opisie owego „narodzenia” pisze badacz (za Gastonem Bachelardem) o „wszechprzenikającej jedności bycia”, „rdzennym pulsie kosmosu” oraz „rozproszonym i wszechobecnym” człowieku⁴³. O „przemianie” mówi Leśmian wprost, w dalszej części wiersza, ale jej charakter, zgodnie z formułą z *Epilogu*, „ukrywa” w „truciznie pieśni”, w jej melodii i brzmieniu:

Zdaje mi się, że^m skoⁿał umy^slnie i ożył,
Przemieniony w szum leśny albo w szelest łąki,
Co życia nie pojmuje bez wiecznej rozłąki
Z drzewem, z którego powstał – z kwiatem, co go stworzył.
(*Leżę na wznak na łące...*, P 50; podkreśl. P. B.)

Oto i przemiana⁴⁴, o której wiemy, a która jednak umyka uwadze: w dwóch pierwszych wersach cytowanej strofy, akurat tam, gdzie mowa o „przemienieniu w szum leśny albo w szelest łąki”, rozsiał Leśmian po słowach głoski (a, e, i, l, m, n, ś) oraz cząstki („le”, „leś”, „mi”, „mien”) składające się na jego nowe „imie”, tak że staje się ono słyszalne, rodzi się w lekturze. Wiemy, że nowej, zmiękczonej formy rodzowego nazwiska Lesman używał konsekwentnie jako pseudonimu już od 1897 roku (oficjalnie, poza kontekstami literackimi posługiwał się nazwiskiem Lesman), zatem opublikowany w 1902 roku cykl *Z księgi przeczuć* nie jest pod tym względem przełomowy. A jednak zaobserwowany zabieg – który w ślad za Edwardem Balcerzanem analizować można anagramatycznie⁴⁵ – nie może być przypadkiem;

⁴² *Ibidem*, s. 133.

⁴³ *Ibidem*, s. 134.

⁴⁴ Nie zaś „atrofia osobowości” i „dezintegracja indywiduum – mechanizm [...] znany z diagnoz nerwowości”, jak interpretuje ten fragment M. Okulicz-Kozaryn (*Leżę na wznak na łące...* *Leśmiana a młodopolskie wtajemniczenia w naturę*. W zb.: *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, s. 249, 246), odczytująca analizowany przez siebie wiersz jako „poetycki dialog” z twórczością Miriama. Nie całkiem przekonująca wydaje mi się również interpretacja K. Korotkicha (*Metamorfozy Leśmianowskiego człowieka <zarys problematyki>*). W zb.: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk. Kraków 2000, s. 67–68), który słusznie zauważywszy, że „nie jest to bynajmniej ewangeliczna śmierć starego i przyobleczenie się – jak mówił św. Paweł – w nowego człowieka” oraz odnotowawszy podobieństwa dalszego ciągu wiersza do biblijnej wizji stworzenia, zasugerował, że poeta „chciałby powtórzyć figurę Mickiewiczowskiego Konrada z *Dziadów*”, starającego się „posiąść władzę boską, atrybuty Najwyższej Mądrości, atrybuty Kreatora”.

⁴⁵ Badacz zastosował lekturę anagramatyczną w szkicu o Leśmianowskim *Srebroniu* – zob. E. Bałcerzan, *Pełno rozwiśleń i udnistrzeń*. W: *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971. Odkrywszy, że tytułowe imię „pojawia się w anagramach większości wersów i strof”, zauważył (*ibidem*, s. 42–43): „Dzieje się tak, jak gdyby słowo »Srebroń« rozsypywało się co chwilę w skupisku słów innych. I, rozproszone, »w rozsypusze«, ustawicznie organizowało się na nowo, przypominając o swej obecności”. Efekt ten – za F. de Saussure’em – opisał Balcerzan jako „anagram brzmieniowy”. Przypominający jego odczytanie A. Dzidek (*Edward Balcerzan, albo: Kto tak naprawdę był PPP?* W zb.: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 2007, s. 153), znawca i praktyk interpretacji anagramatycznej, uznał go za

motywuje go wszak struktura cyklu i mnogość odniesień do braku bądź zapomnienia imienia w poprzedzających go wierszach czwartym i piątym. „Przemienienie” musiało odbyć się w trakcie tajemniczego mistycznego „lotu” następującego tuż po nich, co oznacza, że trzy centralne wiersze cyklu faktycznie poświęcone są imieniu: jego zapomnieniu i utracie (śmierci) oraz jego zmianie, w narracjach marańskich zawsze oznaczającej wybór życia. „Zdaje mi się, że skonał umyślnie” – pisze poeta, by od razu dodać: „i ożył, przemieniony w szum leśny”: w Leśmiana. Zauważano, rzecz jasna, że nazwisko to odsyła nie tylko do natury (lasu), ale i do imienia (miana), lecz być może nie wyciągnięto z tego właściwych wniosków. Twierdził Jachimowicz:

Nawet nazwisko sobie przeznaczył na miarę swojej poezji. Arcypolszczył. I u-Leśmianił. Urobił z żywiołu, z którym się utożsamiał: z zieleni i słowa. Lasu i miana. Aby uimiennić to, co szło od przyrody i nigdy nie będzie mogło jej opuścić⁴⁶.

Centralna pozycja problemu braku imienia w strukturze cyklu *Z księgi przeczuc* i marańska spekulacja dotycząca kształtowania się tożsamości Lesmana jako poety wskazywałaby raczej, że „uimiennić” próbował on to, co szło nie tyle od lasu (natury), ile od miana (rodu, przeszłości, historii), lecz musiało zmienić się tak bardzo, że nie sposób już do tego powrócić. „Uimiennienie” to, dokonujące się dzięki zmiękczeniu (Lesman – Leśmian) mocnych tożsamości i identyfikacji religijnych, rodowych, narodowych, odbywa się na kwietnej łące literatury, w gęstym lesie słowa.

„Zakształt” i „poblask”. Z księgi zeświecczeń

Zmiękczenie nie odbiera jednak intensywności – także tej teologiczno-mistycznej, która w następujących po „przemienieniu” strofach wiersza *Leżę na wznak...* raz jeszcze rozbłyśnie nowym światłem. Doświadczy wszak ich podmiot „jedności, niby w stworzenia pradobie” – oraz niezwyklej „jasności”, której promienie sięgają nawet „tygła piekielnego” i ku której „wschodzi” jego „tęsknota” (P 50). Podobnie jak w *Sadzie*, w finale wiersza dosięgnie go spojrzenie, choć zupełnie inne; oto podmiot zrozumie, że jedność wrażeń, której doświadcza, „należy” nie do niego –

Lecz do wszystkich chmur, słońca przerażonych mara
Do bezkresów, do nieba jasnego ogromnie,
Co na mnie – niewiernego – patrzy z taką wiarą!... [P 50]

Niebo zawiera niewiernemu – czyż można wyobrazić sobie głębsze *credo* „zmiękczonej”, sekretnej wiary marana, który aby „ożyć”, musiał „przemienić”, a w końcu i zapomnieć swe prawdziwe imię? Motyw ten powracać będzie w późniejszej twórczości Leśmiana wielokrotnie. Chociażby w *Don Kichocie*, gdzie „biały anioł” przekazuje umarłemu, niewierzącemu już w nic błędnemu rycerzowi pocałunek Madonny, dzięki któremu ów „niewiary jeniec” zostanie „zachwiany w niewierze” (P 267); swoją drogą, ten piękny wiersz można interpretować jako prawdziwie marańską (żydowską z ducha, lecz „zachwianą” przez czułą obecność Maryi)

„absolutnego prekursora” tej metody lektury w polskim literaturoznawstwie. Nie może dziwić, że materiałem badawczym owej pionierskiej analizy stała się akurat poezja Leśmiana.

⁴⁶ M. Jachimowicz, *Bolesna sława Leśnego Miana*. „Poezja” 1967, nr 12, s. 71.

polemikę z chrześcijańską ideą zmartwychwstania⁴⁷. Albo też w *Zmierzchu bezpowrotnym* z intrygującym dwuwierszem, analizowanym przez Czabanowską-Wróbel w kontekście Luriańskiej idei *cimcum*:

Reszta Boga – w niebiosach! Zachód, tlejąc, zrudział.
O, uwierzyć w tę Resztę i potrwać w tym błędzie! [P 321]

„Reszta” (*sze'erit*) to również ważne pojęcie mesjańskie, oznaczające sprawiedliwą część Izraela. Tytuł wiersza rozpatrywany w kontekście sekularyzacji daje się też odczytywać jako jej metaforyczne określenie (jeśli mówimy o „Reszcie Boga”, zakładamy, że dokonała się jakaś jego rozbiórka, w której wyniku istnieje on teraz jako niepełny, podzielony), zwłaszcza jeśli w ledwo tłącym się „Zachodzie” dopatrzmy się odniesień topograficznych... Chociaż te ostatnie są Leśmianowi obce, z całą pewnością w jego poezji i eseistyce mamy do czynienia z namysłem nad procesami sekularyzacyjnymi⁴⁸. Występuje on również w dwóch wierszach-dedykacjach towarzyszących publikacji *Sadu rozstajnego*. W pierwszym, wpisanym do egzemplarza Jana Lorentowicza, zawartość książki tłumaczy Leśmian słowami:

Bom ja dożył owych dni,
Gdy się wierzy w samą wiarę...

Gdy modlitwa sercu bliższa niżli Bóg,
A zaś Bóg – jak łodzią niedotkniętą rzeka –
(*Pieśni me jeziornym przyrównałem dnom*), P 673)

Z kolei z drugiego, rozpoczynającego się dedykacją „Miriamowi na ognisty kierz”, dowiemy się, że poeta zapalił swojej „łodzi ster, / By dać sercu – poblask i pożogę” (P 672). „Poblask” to słowo, które bodaj najadekwatniej opisuje charakter mistycznego blasku (*Zoharu*) w „zwierciadlanym” cyklu *Z księgi przeczuć*: oto w literaturze stanowiącej zapis doświadczenia mimowolnego i zsekularyzowanego konwertyty światło może istnieć wyłącznie jako odbite, jako refleks – nie jako właściwy, wiecznie istniejący świat, lecz jako poświata.

Paronomastyczne zestawienie męskiego „świata” i kobiecej „po-światy” przypomina nam o jeszcze jednym, niewzmiankowanym dotąd wprost aspekcie obecności mistycznego światła w analizowanym tu cyklu. W większości składających się na niego wierszy jest ono księżycowe, odbite, lustrzane; sam księżyc pojawia się

⁴⁷ Warto dopowiedzieć, że powieść podejrzanego o żydowskie pochodzenie M. Cervantesa doczekała się przekonujących interpretacji w kontekście maranizmu. Zob. np. Y. Yovel, *The Other Within. The Marranos: Split Identity and Emerging Modernity*. Princeton 2009, s. 276–283.

⁴⁸ Z braku miejsca przywołajmy tu tylko końcowy fragment szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* (1910): „Z upadkiem kościoła »bogowie« przestają być jego wyłączną własnością i przywilejem. Otrzymują wolność, prawo obywatelstwa w życiu świeckim i idą w świat, aby tam stać się środkami poznania, czynnikami życia, narzędziami pracy duchowej. Nie dziwny się, jeżeli spotkamy ich dzisiaj w życiu społecznym, artystycznym, umysłowym...” (S 20). Procesy zświecczenia traktuje poeta aprobatywnie – to, że filozofia czynu „nie dąży do religii, lecz ją pochłania i przetapia na nowe kategorie poznania, na nowe środki badania świata”, nazywa Leśmian „triumfem życia twórczego” (S 20) i apologią tą kończy esej. Jak zauważa Winiecka (*op. cit.*, s. 147), badacze – spośród których wyróżnia ona i cytuje Z. Łapińskiego, A. Skrendę oraz B. Stelmaszczyk – „coraz częściej zwracają uwagę właśnie na to, że poezja Leśmiana jest reakcją na nowoczesne doświadczenie odczarowania świata”.

w pięciu utworach (łącznie z *Epilogiem*, w którym porównany zostaje do „du-szy [...] w tym życiu” (P 54)), natomiast w trzech kolejnych wyraźny jest motyw odbicia, od którego wolny będzie tylko dziejący się pod „niebem jasnym ogromnie” liryk *Leżę na wznak...* Nakazuje to włączyć cykl w zaawansowane już badania Leśmianowskich motywów lunarnych⁴⁹, pozwala też jednak połączyć realizację tych ostatnich ze sposobem przedstawienia Szechiny, tradycyjnej „personifikacji i hipostazy »zamieszkiwania« lub »obecności« Boga w świecie”, w kabale interpretowanej jako „bierno-żeński moment w Bóstwie” i najniższa z dziesięciu sefirot (*Malchut*)⁵⁰. Szechina mogła „objawiać się w niezemskim blasku”, załamującym się wszakże w jej „ciemnym zwierciadle”, mogła też ukazywać się w licznych, podkreślających jej „pasywną naturę” symbolach. Wymienia Scholem: „Noc, księżyc, ziemia, susza, rok ugorowania, brama – to tylko kilka jej popularnych określeń”. Przedstawiana była w setkach alegorii: „jako ogród, w którym rosną wszystkie rośliny, jako źródło napełniające się wodą” itd., a także, jak głosi *Bahir*, jako „rajska jabłoń, *etrog*, która jest rodzaju żeńskiego i była jednym z [...] dziewięciu drzew, które w boskim zamierzeniu miały być rodzaju męskiego”⁵¹. Fakt, że bardzo podobne obrazy pojawiają się w cyklu *Z księgi przeczuc*, uznać można, rzecz jasna, za przypadek (nie muszą one mieć kabalistycznej proveniencji), kusi jednak możliwość interpretacji kilku frapujących fragmentów cyklu jako manifestacji Szechiny, w coraz to nowych wcieleniach nawiedzającej jego dziewięć części: jako tajemnicza, bezimienna przybyszka, ukazująca nad wodą swą niezwykłą ognistą jasność (*Głuchoniema*, P 47)⁵², jako uważne spojrzenie w *Sadzie* i na łące (*Leżę na wznak*) czy też jako ukryte światło niewiadomego pochodzenia, sprawiające, że nawet „noc rzuca własny / Cień” (*Zapomnienie*, P 53). Można odnieść wrażenie, że Szechina mediuje „między dniem i nocą” (P 47), między Niestworzonym a stworzeniem, a także w przymierzu między wierszem a światem, autorem a czytelnikami. Równie frapujące wydaje się odkrycie, że *Sad* – centralny w cyklu i stanowiący jeden z najważniejszych motywów poezji Leśmiana – to przecież *pardes*, czyli hebrajski 'ogród', Eden (swoją drogą, akronim PaRDeS stosowany w kabale do oznaczenia czterech poziomów interpretacji tekstu), a zupełnie już szalona może wydać się sugestia, że czytany od tyłu *Sad* objawia się jako *Daas*, kabalistyczna wiedza tajemna najpierwszego z polskich maranów, Jakuba Franka...

Całkiem już jednak poważnie: to ciekawe, że w wieńczącym cykl *Epilogu* nie tylko udał się Leśmian na górę Synaj⁵³, ale i połączył akurat najczęściej w żydow-

⁴⁹ Zob. np. M. Stala, *Coś srebrnego dzieje się w chmur dali. Dziesięć uwag o księżycu w poezji Bolesława Leśmiana*. W zb.: *Stulecie „Sadu rozstajnego”*.

⁵⁰ Scholem, *O mistycznej postaci bóstwa*, s. 158.

⁵¹ *Ibidem*, s. 166, 199, 190.

⁵² Zastanawiające są podobieństwa między obrazem tym a przypomnianym przez Scholema (*Kabała i jej symbolika*, s. 151) teurgicznym obrzędem „zakładania imienia” przekazanym w „wielu odpisach” *Księgi przywzdziwania i sporządzania płaszcza sprawiedliwości*. Oto „sekretne imię Boga” zapisuje się na pergaminie, by po stosownym okresie postu „udać się w nocy na wodę i wypowiedzieć nad nią imię [...]. Jeżeli potem spostrzeże się w powietrzu nad wodą zieloną postać, to jest to znak, że w adeptce pozostało jeszcze coś nieczystego”, jeśli natomiast – jak uczy *Księga* – „spozrzedzesz ową postać nad wodą w jasnej czerwieni, to wiedz, że jesteś od środka czysty i możesz przybrać jego imię”.

⁵³ Być może warto w tym kontekście zwrócić uwagę na otwierający historię „Chimery” poemat Na

skiej mistryce rozważane manifestacje Boskiego, niestworzonego światła: płonący krzew i światło z obłoku. Zestawienie to powtórzone zostało w cytowanym już wierszu-dedykacji dla Miriama (zresztą adresata rymowanego listu z 1903 roku, w którym pisze o sobie Leśmian jako o „wiecznym tułacz” <U 314>), gdzie wyeksponowane jest jako kluczowe dla tomu:

Miriamowi na ognisty kierz,
Co mu w duchu synajowo błyska,
Z mych zawrotnych nad głębiami ścież –
Garść tych pieśni i snów – bez nazwiska! [P 672]

Dlaczego do egzemplarza książki poetyckiej opatrzonej nazwiskiem Leśmian wpisuje poeta dedykację, w której przedstawia zawartość jako „pieśni i sny – bez nazwiska”? Czyż nie dlatego, że jego prawdziwe, rodowe nazwisko nie widnieje na okładce tomu? „Bez nazwiska” są też jednak zawarte w nim wiersze – nacechowane bezimiennością „tajemne znaki”, które właśnie dzięki temu mogą w nas wywoływać, jak chce podmiot *Epilogu*, tytułowe „przecucia”, wyprowadzające z „melancholii pustelniczej cnoty” oraz z „szyb zimnych samotnej komnaty” wewnętrznego Egiptu (P 54). Na początku *Epilogu* jesteśmy zamknięci w cyklu „wiecznych / Ech własnych odjazdów ku krańcom istnienia”, ale wraz z wezwaniem do przyjęcia „trucizny pieśni” każe nam poeta „odwrócić oczy”, by „spojrzeć na gwiazdne szlaki”, którymi iść mamy „dłużej niżeli po świecie” (P 54). Odnalezienie tych ścieżyn transcendencji wieńczy długą serię „synajowych błysków”, postsekularnych przeczuc transcendencji, które w myśl Leśmianowskiego przykazania, przykazania poezji, wyczytać należy z cyklu. Błyszcą one ciemnym światłem niemal we wszystkich wierszach i choć część z nich musi zwracać uwagę („niebo” patrzące z „wiarą” w utworze *Leżę na wznak... czy „mający swe trwanie” Widzący z Sadu*), w niektórych płomieni może pozostać „ukryty” – jak do tej pory w niniejszym artykule. Oto w *Epilogu* przegapić można parentezę, w której o „duszy” mówi poeta jako o „stworzonej od Bożego tchnienia”, co jeszcze raz odsyła nas do Edenu (P 54); w *Zapomnieniu* – przeoczyć potrzebę odmówienia modlitwy o „nagle, niespodziane, niezemskie ist-

Synaj autorstwa J. Zeyera, nazwanego w towarzyszącym tekstowi nekrologu „jednym z najwyższych duchów świata”: Miriam cytuje w nim fragment eseju czeskiego autora, gdzie sztuka uznana została za „przecucie owego intensywniejszego istnienia po śmierci”, wykorzystując w swym własnym tekście słowo „przecucie” („Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 1). Sam poemat stanowi zapis snu (narrator zapada w niego podczas lektury „dziwnej”, „starej księgi” z „magów złożonej tradycji”), opowiadającego o wątpliwościach Mojżesza na Synaju, który wśród „ognia, płonącego wysoko / i strzelającego setnymi języki” słyszy głos „skrytego” Jahwe – ten jednak okaże się stwórcą podlegającym przemianie i „minionym”, opowiadającym Mojżeszowi o Bogu Najwyższym, lecz nieujawniającym mu jego imienia; tajemną wiedzą tą nie podzieli się Mojżesz z ludem (J. Zeyer, *Na Synaj*. Przeł. Z. Przesmycki. Jw., s. 2–3, 5). „Chimerę” z poematem Zeyera poeta czytał, a w liście do Miriama pisał o niej jako o „wspaniałej, imponującej, majestatycznej i w dodatku wywierającej nieodparty wpływ na wszelkie poglądy” (U 301). W późniejszej korespondencji z F. Kwapilem wspomina Leśmian, że choć z wielką trudnością czyta po czesku, to przeczytał w oryginale „kilka utworów Zeyera i Vrchlickiego, pomijając już wspaniałe tych poetów przekłady Miriama” (U 413). Na możliwość wpływu Zeyera na twórczość Leśmiana wskazał Łopuszański (*Bywalec zieleni*, s. 87), doszukując się go w *Legendach tęsknoty*. Czy bezzasadnym byłoby zatem twierdzenie, że lektura poematu *Na Synaj* mogła zainspirować Leśmiana do napisania *Epilogu*, a pośrednio całego cyklu *Z księgi przeczuc*?

nienie” (P 53); w *Głuchoniemej* – prześlepić, że mówiący w wierszu pragnie „odnaleźć strunę, na której Bóg dłonie położył” (P 46); w *Kabale* – nie dosłyszeć, że opisując odległą „melodię nie wiadomo skąd wypływającą”, „co trwa kędyś poza własnym trwaniem”, zdaje się Leśmian trawestować definicję Boga. Podobnie jest w *Prologu*, który wieńczy poeta zaproszeniem do wędrówki „w baśni, co się sama z siebie bez końca wysnuwa, / po to, aby się nigdy nie dosnuć do końca” (P 43). Stwórca najwyraźniej uwidacznia się w zakończeniu *Nocy*, ale i tam pojawia się jedynie (aż?) w zadumie „Anioła błękitnookiego i złocistobrewego”, który „z gorączkowym rumieńcem, w zwierciadle księżycy / Przegląda swe o Bogu zadumane lica” (P 44).

Najcelniejszą jednak formułę transcendencji, jaką „przeczuć” można w cyklu *Z księgi przeczuć*, proponuje Leśmian w innej puencie – mrocznego *Stepu* – w której „do widnokręgów przykuta milczeniem, / Czai się rozszerzona nocą nieskończoność” (P 45). Poezja Leśmiana nie tyle prezentuje, ile „rozszerza” nieskończoność, ta ostatnia zaś pozostaje w niej „przykuta” do świata i nie w pełni transcendentna, a ponadto „milcząca” i „przyczajona” – „ukryta” w nim tak samo dobrze jak w wierszu Autor. To jednak dzięki temu możliwe staje się „rozszerzenie” czy też – jak pamiętamy z *Nocy* – „rozpowiększenie” mistycznych formuł odziedziczonych z religii, odkrycie ich plastyczności i rozciągnięcie ich na świat: dziecięco „ufne” wykonanie ich w nowych, świeckich formach i w ziemskich kolorach. Nieskończoność rozszerza się wszak nocą, gdy w miejscu znajomego kształtu pojawia się „bezbrzeż”, „bezkształt”, „zakształt niejasny”, a w końcu i „poblask”. Tych zaś posiąść nie sposób. Można je tylko „przeczuć” – i ułożyć w *Księgę*.

Abstract

PIOTR BOGALECKI University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-6527-9765

“UKRYTY PŁONĘ [I BURN IN HIDING]” ON BOLESŁAW LEŚMIAN’S CYCLE “Z KSIĘGI PRZECZUĆ” (“FROM THE BOOK OF PREMONITIONS”)

The paper is an analysis and interpretation of a nine-part Bolesław Leśmian’s poetic cycle *Z księgi przeczuć* (*From the Book of Premonitions*), published in 1902 in “Chimera”, and of a few other early pieces by the poet. Starting with *Epilog (Epilogue)* that completes the collection in which the speaking subject compares himself to God burning “on Sinai,” the author analyses the light motives present in the cycle, which leads to validate the opinion of Anna Czabanowska-Wróbel who states that Leśmian was inspired by Jewish mysticism, and to particularise this stance with Marranism (the poet at the age of nine converted with his father) and with a post-secular reflection upon secularising. The paper suggests two modes of reading of the cycle, namely a linear one in which it is viewed as a narration on identity transformation, and a concentric one in the light of which its central thought hidden topic is the problem of forgetting and changing name.