

ARTUR FILIPEK*

ORCID 0009-0002-9388-6025

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

WOKÓŁ *LEGEND TĘSKNOTY* BOLESŁAWA LEŚMIANA¹

Zaślubiny, którymi kończą się baśnie, to zaślubiny pomiędzy Bogiem a duszą. I dlatego właśnie nie ma już potem nic więcej do powiedzenia poza tym, że „żyli szczęśliwie i mieli dużo dzieci”².

Tęsknota!?!... To duszne, wilgotne, zatrute powietrze: nim umieją oddychać tylko marzyciele. Ten żar suszy przede wszystkim najbardziej subtelne kwiaty uczucia: wspomnienia. W końcu nie ma czego wspominać, zbrakło chęci silnych, tylko tęsknota pozostała. Wydaje się człowiekowi, z przyzwyczajenia do ciasnego kółka swych myśli, że czegoś pragnie, i ta uluda dobija go do reszty. To tragedia marzyciela, dramat idealisty, farsa ascety!...³

* ARTUR FILIPEK – student IV roku filologii polskiej ze specjalizacją edytorską, członek Koła Literackiego UKSW oraz Stowarzyszenia „Młodzi dla Sztuki”, w którym pełni role organizatorskie (festiwale i in. wydarzenia) oraz artystyczne. Miłośnik filozofii i sportu.

¹ Niniejszy artykuł jest skróconą, zmienioną wersją mojej pracy licencjackiej „Jak czytać wczesną prozę Bolesława Leśmiana? Wokół cyklu pt. *Legendy tęsknoty*”.

² S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, oprac. A. Wielowieyski, Warszawa 1999, s. 429.

³ W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1979, s. 29.

Baśń⁴

Określenie gatunku i rangi *Legend tęsknoty* wydaje się problematyczne. Jacek Trznadel w przypisie nazwał je prozami fantastycznymi (L 328), zaś w monografii Leśmiana ocenił niepocholebnie jako jałowe stylizatorstwo⁵. Anna Czabanowska-Wróbel wpisała je w nurt wzorowanych na *Królu Kofetua* Juliusza Zeyera baśni o tęsknocie i nazwała „secesyjnymi, całkowicie nieludowymi stylizacjami”⁶. Maria Podraza-Kwiatkowska pisała o nich jako o poematach prozą (przy okazji omawiania liryki dekadentyzmu) i wpisała *Legendy tęsknoty* w prozę symboliczno-halucynacyjną⁷. Sam autor w liście do swojego wydawcy – Miriama sugerował trzy określenia: baśnie, „fantasikony”, nowele (L 327, 329).

Myślę, że wobec tak różnych propozycji genologicznych najbezpieczniej jest zaklasyfikować *Legendy* jako baśnie literackie o charakterze symbolistycznym. O ich „literackości” poświadcza zdecydowana nadorganizacja, wyraźna intertekstualność, dwojaki adresat i obecność refleksji metaliterackiej. Leśmian nie powiela tradycyjnych fabuł ani zbanalizowanych morałów znanych chociażby z bajek, lecz innowacyjnie wykorzystuje wybrane elementy tradycji. Czyni to w oparciu o chwyt (ekwiwalentyzacja, pejzaż wewnętrzny, asocjacje itp.). Wszystkie te elementy – od kreacji postaci, przez pojedyncze symbole, aż po kompozycje nowelistyczne – poddane zostają w ten sposób reinterpretacji i pogłębieniu. Poza wyraźną obecnością symbolizmu pisarz stosuje obrazowanie zgodne z estetyką secesyjną i figury parnasistowskie (np. jezioro – lustro). Podmiot czynności twórczych tego cyklu można w związku z tym widzieć na tle historycznoliterackim. Ponadto głównym bohaterem jest zawsze narrator i jego psychika, co rodzajowo zbliża te utwory do prozy lirycznej. Omówiony przed

⁴ Utwory Bolesława Leśmiana cytuję na podstawie edycji: *Dzieła wszystkie*, red. J. Trznadel, Warszawa 2010–2012. Wykorzystane w pracy dzieła oznaczam następująco: *Baśnie i inne utwory prozą* – B; Utwory dramatyczne. Listy – L.

⁵ Zob. J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana*, Warszawa 1964, s. 6.

⁶ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśni w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1997.

chwilą poziom lektury dostępny jest jednak tylko czytelnikowi dorosłemu, o pewnych kompetencjach kulturowych. Taki czytelnik zdolny będzie widzieć w fabule pre-tekst, który odsyła do sytuacji historycznoliterackiej, do innych tekstów i estetyk. Czytelnik dziecięcy czy nastoletni odczyta *Legendy tęsknoty* raczej z poziomu fabularnego – jako dość osobliwe baśnie zwieńczone morałami. Ich potencjał buntowniczy będzie jednak intuicyjnie wyczuwalny. Ten dwojaki odbiorca wirtualny odpowiada problematyce i możliwym do odczytania metaliterackim i filozoficznym sensom. Jest to o tyle ciekawe, że zwłaszcza w pierwszym utworze sugeruje się młody wiek narratora; niebagatelną rolę odgrywa tu również dystans czasowy lub jego dotkliwy brak. Czytelnik niedorosły jest w stanie utożsamiać się z narratorem, a po czasie, nabrawszy dystansu, dokonać reinterpretacji, rozwinięcia wcześniejszych intuicji. Główny sens przemawiający do niedorosłego czytelnika cyklu zdaje się raczej zachowawczy i dydaktyczny, ale skrywa pewien potencjał. Mówi się o panujących w świecie regułach, prawach, o możliwych problemach młodych twórców itp. Sens przemawiający do dorosłego czytelnika podważa to wszystko, pozwala niejako powtórzyć terapeutyczne i emancypacyjne gesty narratorskie, o których będę jeszcze pisał.

Podsumowując, podkreślmy, że dwojaka pozycja czytelnika odpowiada dwojakiemu charakterowi narratora, który w przeszłości poszukuje odpowiedzi na współczesne problemy. Tym samym baśń nie jest tu wyłącznie kategorią genologiczną – oznacza także narracyjną formę poznania. Zarówno baśń, jak i *fantasikon* wskazują na podważanie przez fantastykę (młody czytelnik będzie widział raczej cudowność) uładzonego poglądu realistycznego, koncepcji stabilnego podmiotu i uporządkowanego metafizycznego obrazu świata. W tym sensie szeroko rozumiana baśniowość związana z dziecięcą wrażliwością okazuje się produktywna także dla osoby dorosłej. Tak jak narrator przegląda się w swojej przeszłości, tak czytelnik poprzez narrację jest zdolny uczynić to samo. W ten sposób ujawnia się w zarysach „światopogląd pierwotny”. Okazuje się, że baśń stanowi warunek poznania, jest od poznania racjonalnego pierwotniejsza czy raczej – źródłowa. Po latach te refleksje zostaną sprecyzowane m.in.

w eseju *Z rozmyślań o Bergsonie*. Wróć jeszcze do tego zagadnienia pod koniec pracy.

Użycie kategorii „legandy” natomiast potwierdza, że w istocie cykl odnosi się do czasu historycznego. Czytelnikowi dorosłemu powinno to sugerować, że między tym, o czym się pisze, a pozycją narratora istnieje dystans i jest to już dystans nieunikniony. Sakralność przeszłości jest złączona z profanum (religia chrześcijańska wchodzi w konflikt z popędowością, sztuka z miłością), zaś cudowność/fantastyczność skrywa sygnały światopoglądowe. Przypomnijmy, że dla modernistów estetyka nie była wyłącznie rezerwuarem konwencji, lecz właśnie sposobem poznania. W jednym ze swoich wczesnych listów Leśmian napisał:

O ile wpierrw myślałem o formie, o tyle dzisiaj zupełnie o niej nie myślę. W ogóle nie rozróżniam formy, a raczej obrazu od myśli, obrazu od uczucia itd. Nie znam takiego skalpela, który potrafiłby rozpołowić utwór prawdziwie poetycki na treść i formę (L 290).

Jak widać – idealny czytelnik tego cyklu jest w stanie spoić w rozumieniu oba poziomy, o których mówiłem. Na potrzeby tej pracy postaram się zbliżyć do wymagań stawianych dorosłemu czytelnikowi idealnemu, choć szczegółowe analizy intertekstualne uznałem za najmniej istotne. Tylko w ten sposób możliwe wydaje mi się pokazanie wysokiej rangi *Legend tęsknoty*, do tej pory chyba niedocenianych. Wybór symbolizmu jako dominanty estetycznej motywowany jest tematyką – przedmiot tęsknoty do końca, przynajmniej na poziomie fabularnym, pozostanie nieokreślony.

Analizy i interpretacje

Baśń o rycerzu pańskim

Utwór zaczyna się rozszerzeniem schematu fabularnego – wyznaniem narratora o sile jego zbyt „płomiennych marzeń”, które prowadziły duszę ku ekstazie, śmierci, reinkarnacji, oczyszczeniu. Utracona pamięć o tych przeżyciach stała się przyczyną kryzysu tożsamości: „[...] straciłem cień, który pada od naszej postaci na tło minionych

lat – cień, bez którego nie jesteśmy sobą...” (B 594). Charakterystyczna jest ambiwalencja: mówi się tu o „ozdrowieniu” w reakcji na milczenie oraz „zbyt” angażujących marzeniach – jakby dziecięca wrażliwość była chorobą. Mimo to narrator pragnie ją przywrócić. Bo czy chodzi wyłącznie o dziecięcą wrażliwość?

W utworze niejasny jest status „opowieści wspomnienia”, która – być może – „wysnuła się [...] z głębin niepamięci...” i dotyczy tego, „co mijając, niezupełnie minęło”. Wprowadzony konwencjonalnie opis wsi przynosi informację o pustce i tęsknocie, na jakie skazane jest to miejsce – nie wiadomo nawet, czy w pełni realne. W końcu majaczący w oddali bór jest dla mieszkańców nieosiągalny. Nie sposób nie interpretować go jako obrazowej ewokacji pragnień „ludu”, który wobec niemożliwości poznania czegoś, co tylko „szepcze”, oraz dotkliwego poczucia braku i tutejszej pustki dopatruje się w borze boskich ingerencji („święty był”). Podobnie działo się np. w *Wierzbie*, gdzie widok lichej gałązki prosił o magiczne dotknięcie. Wymagowane „hufy Pańskie” utrzymywały więc do tej pory ludzi przy wierze. „Lud” wykreował historię o nich, by oswoić nieznanne – zdaje się sugerować autor – i zachować wiarę w nieosiągalnego, „martwego”, a tak bardzo potrzebnego Boga.

Na tak zarysowanym tle wyróżnia się „Czarnobrewa”. Narrator jednoznacznie sytuuje się po jej stronie, często przyjmuje nawet jej punkt widzenia. Warto więc przyjrzeć się tej postaci. Z jednej strony odziedziczyła ona światopogląd wsi, z drugiej zaś jej pragnienia kierują się w inną stronę – ku tajemnicy i rycerzom. Napięcie tej ekspozycji polega na wyeksponowaniu bohaterki i skonfliktowaniu jej z wiejską społecznością. Pojawienie się widma aktywizuje akcję. Do zastanego porządku wkrada się bowiem Piotr Władyka⁸ – potężny, obcy, wykorzeniony („nie pamiętał przeszłości”), niewierzący bądź niereligijny. Gdyby opisać go jednym słowem, należałoby powiedzieć, że jest on po prostu Innym, w którym przegląda się cała wieś

⁸ O możliwym bylinnym pochodzeniu postaci Władyki pisze: Ż. Nalewajk, *Związki twórczości Bolesława Leśmiana z folklorem i kulturą Ukrainy*, „Tekstualia” 2010, nr 2.

i narrator. Parnasistowski motyw przeglądania się pojawi się także w następnych utworach – bohaterowie stale będą się przeglądali w innych postaciach, w otaczającym ich świecie, w różnych sytuacjach. Obcość Władyki wymaga od wsi oswojenia, toteż zaraz obrasta on w legendę, która spaja jego tajemniczą biografię z tutejszą narracją. Legenda nie stawia jednak bohatera w korzystnym świetle. Odwzajemniona miłość narusza w końcu tradycyjny ład. Biorąc pod uwagę sensualność opisów i fabułę, wydaje się, że kochankowie naruszyli tabu seksualne. Każde tabu, wyznaczając jakiś zakaz, czyni jednocześnie to, co zakazane, świętym. We wsi mogło je sankcjonować Prawo Mojżeszowe albo tutejsze obyczaje – tak czy inaczej jakaś lokalna świętość została przez młodych kochanków naruszona. Młoda panna staje się w związku z tym „zhańbiona”, „pokalana”.

Władyka reprezentuje siły popędowe, pierwotne, „ciemne”. Różni się znacząco i od mieszkańców wsi, i od narratora, jakoś z Czarnobrewą związanego – jest dla nich niemal kontrapunktem. Symbolicznie rzecz biorąc, jest cieniem, personifikacją mrocznej strony tożsamości, z którą człowiek – według psychoanalizy – powinien się konfrontować. Przypomnijmy, że właśnie cień łączy narratora z przeszłością – jego utratę interpretuję jako kryzys tożsamości. Narrator cofa się więc do przeszłości, by drogą narracyjną przepracować swoje problemy. Władyka jako symboliczna siła popędowa ma mocną tożsamość, jego wyraźne, sugestywne przedstawienie zdaje się sugerować rozpoznanie sytuacji przez mówiącego. Jednak nie jest on samoświadomy, nie tworzy narracji o sobie. Nie może tego uczynić, ponieważ jego dzieje są od niego niezależne, ciąży na nim niczym fatum. Wszystkie jego działania potwierdzają narzucony jego życiu cel (*telos*) i w tym sensie trwa on w wiecznym „teraz”: „Padał od niego na ziemię cień wielki, konny, uzbrojony, o lat tysiące starszy od samego Władyki i jakoby dążący we światy przezeń zapomniane” (B 600). Motyw cofania się do nieskończonej odległej przeszłości w poszukiwaniu odpowiedzi na współczesne problemy był niezwykle popularny w okresie Młodej Polski – że przypomnę choćby powszechnie znane *Requiem aeternam* Stanisława Przybyszewskiego.

Kochankowie chcieliby podważyć wiarę, która więzi Czarnobrewą. Ta jednak nie jest zdolna włączyć hańbiącej miłości w narrację o własnym życiu. Nie potrafi oddać swojego kochanka pod sąd boży, a więc uczynić tak, jakby nakazywał wiejski obyczaj, ale nie potrafi też zrezygnować z poznania nieznanego, które umożliwiał jej pojawienie się Innego. Lęka się – pragnie i boi jednocześnie. *Mysterium fascinans* kusi, *mysterium tremendum*⁹ przeraża – ten ambiwalentny stan nie daje się przewyciężyć. Aby uratować swoją podmiotowość, wymyśla przed Władką całą ekonomię zbawienia, mającą oczyścić kochanków (rycerze są ogniami, dom się spalił). Jej kwestie naturalnie materializują się zaraz w świecie przedstawionym i nawet Władka przestaje być sobą, a staje się Wyklętym – odbiciem jej tragizmu. Nawrócenie Władki („Niech będzie pochwalony...”) jest naturalną konsekwencją. Jako obcy musi zginąć, aby wpisać się w narzuconą mu opowieść i aby Czarnobrewa odpokutowała swoje – domniemane czy też rzeczywiste – winy.

Utwór kończy się następującym akapitem:

Odtąd niejedna zorza zgasła, niejedna gwiazda zapaliła się w niebiosach, a ta Pani, w milczeniu klęcząca nad grzesznym trupem rycerza Pańskiego, trwa dotąd w głębiach mojej niepamięci! (B 605)

Czytając świat przedstawiony jako pejzaż wewnętrzny, warto interpretować Czarnobrewą jako projekcję pragnień narratora: objawienia i miłości. Oba pragnienia są ze sobą sprzężone i wymagają bezpośredniego doświadczenia. Jako doświadczenia graniczne potrzebują ponadto specyficznego języka. Objawienie wyraża się często w języku erotycznym, nawet jeśli podmiot epifanii nie doświadczył nigdy zbliżenia. I na odwrót: zbliżenie może znaleźć wyraz w języku fenomenologii religii. Władka w tej perspektywie jawi się jako figura, która pozwoliła podważyć przeszłe „Ja” opowiadającego, narracja

⁹ Większość kategorii wypracowanych przez Rudolfa Otto daje się doskonale zastosować w kontekście omawianego utworu. Zob. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa 1968.

bowiem zakłada tu dystans czasowy. Inny służył skonfrontowaniu swojskiego z obcym, tradycyjnego z nowym – typowe modernistyczne tony. Nieszczęśliwe na pozór zakończenie z tego punktu widzenia niesie pokrzepiające przesłanie. Czytelnik ma prawo wnioskować, że narratorowi udało się doprowadzić swój cień do punktu, w którym pojawiła się niegdyś aporia – ostra, niedająca się przezwyciężyć sprzeczność między wiarą, tradycją, swojskością, przynależnością a profanacją, innością, nowością. Sugerując się wyraźnymi analogiami do terapii psychoanalitycznej, twierdząc, że problemem naczelnym utworu jest konflikt erotyczny powstały wraz z obudzeniem się silnego popędu seksualnego, który stoi w sprzeczności z tutejszą obyczajowością czy moralnością, o czym świadczy postać Czarnobrewej i społeczność wsi. Akt profanacji w postaci wyrzucenia krzyża do jeziora nie musi być jednak interpretowany jako jednoznaczne odrzucenie wiary (w domyśle: chrześcijańskiej). Przeciwnie – to właśnie „hańbiąca” historia spaja objawienie (potrzebę religijną) z miłością erotyczną (potrzebę fizyczną). Zarówno wrażliwość dziecięca, waloryzowana dodatkowo i wyrażająca się w potrzebie doświadczania *mysterium fascinans*, jak i nieskończona popędowość wpisana w dzieje ludzkości godzą się w samostanowiącej się jednostce. W utworze przyjmuje się obie. Władcyka w finałowej scenie został w końcu oczyszczony. Jest to sygnał wewnętrznego pogodzenia się ze sobą narratora.

Mówiąc ogólniej: to, co zapomniane, wyparte, ukryte – czyli to, co narrator utracił, niezależnie od tego, czy są to fakty historyczne (można przecież interpretować utwór obszerniej), czy biograficzne – wraca w przypomnieniu, staje się na jakiś czas jawne i życiodajne. Fenomen zapomnienia jest pierwotniejszy od pamiętania. Zapominanie otwiera nas na przypominanie sobie tego, o czym zapomnieliśmy. Nie jest jednak tak, że zapomnienie i pamiętanie są absolutne – przeciwnie. Skończoność ludzkiej egzystencji sprawia, że zapominanie i przypominanie następują naprzemiennie, gwarantując w ten sposób możliwość rozumienia i pisania. Zawsze na nowo, inaczej. Mówiąc o „niepamięci”, utwór podpowiada – jak sądzę – że drogą do pogodzenia ze sobą jest opowiedzenie własnych perypetii tak, by ujawnić aporie psychiki, zamknąć je w ramach narracyjnych. Aporie,

na przykład takie, jakie zostały przedstawione w utworze, powstają bowiem tylko tam, gdzie nie godzimy się na skończoność egzystencji albo gdzie przyjmujemy jakąś absolutną pozycję i mocne opozycje.

W psychoanalizie terapeuta jest interpretatorem, w literaturze zaś autor może nim być wobec samego siebie lub wspólnoty i w tym sensie literatura może spełniać funkcje terapeutyczne. Umożliwia ona życie, które na poziomie fabuły uciekło kochankom. Obserwujemy tu jedno z fundamentalnych zagadnień hermeneutycznych, które było i jest poruszane zarówno przez hermeneutykę psychoanalityczną, jak i ontologiczną. Przedstawieni kochankowie, żyjąc w wiecznym „teraz”, nie są w stanie zdobyć się na dystans. Czarnobrewa jest tragiczną reprezentantką wsi – jako bezwzględnie przez nią określona; Władysław zaś został podporządkowany całkowicie obcej mu narracji. Dla opowiadającego natomiast dystans czasowy okazuje się produktywny: pozwala zrozumieć siebie, a tym samym – przemienić, oczyścić. Pośrednio takie postępowanie pozwoliło przywrócić dziecięcą wrażliwość, co potwierdza cała historia – szczególnie oczyszczająca, mistyczna wizja z końca utworu. Poświadczona przez narratora dziejowa, skończona ludzka egzystencja i jej rozumienie niosą ze sobą trudności, jednak nie prowadzą do absolutnej klęski bytu. Byt – mówiąc w uproszczeniu, ale zgodnie z egzystencjalnym ujęciem – określony zostaje przez procesy niezależne takie jak przynależność do danej społeczności, tradycji, religii. W horyzoncie bycia bytu człowieka pojawia się jednak możliwość projektowania siebie w przyszłość. Narracja prowadzona z dystansu czasowego pozwala uwolnić się od bezwzględnego określenia przez czynniki, zdawałoby się, niezależne. O ile więc tematem utworu jest napięcie między obyczajowością lub moralnością a popędowością, o tyle jego spoiwem jest próba uzyskania indywidualnej wolności. Znamienne, że we wcześniejszym utworze – *Jasiu uzdrowionym* – Leśmian jednoznacznie pozytywnie odnosi się do poznania mistycznego, bezpośredniego. Młody bohater traci jednak oko (oko duszy) przez scjentystyczne roszczenia lekarza i w związku z niepokojem bliskich, którzy u specjalisty szukali pomocy. Sytuacja jest więc względnie analogiczna, jednak tym razem to, mówiąc ściśle, religia, nie wiara, stoi w sprzeczności z popędem rozpoznany

w dojrzewającym narratorsze, który projektuje inną przyszłość, czytelną dzięki przedstawieniu jego wcieleń z przeszłości. Dopiero ta projektowana przyszłość, nieobecna bezpośrednio w utworze, przynosi ukojenie.

Gdyby spróbować odnieść ten utwór do problemów epoki, można zaryzykować tezę, że stanowi on odpowiedź na kryzys wartości, kultury, religii i obyczajowości, jaki napiętnował przełom XIX i XX stulecia, oraz reakcję na doskonale skonwencjonalizowany świat mieszczański ze swoją wygodną, acz nieautentyczną wizją Boga i nieautentyczną egzystencją. Utwór ujawnia ponadto represyjność kultury. Widać, że na tym etapie przyswojone zostały przez Leśmiana wątki psychoanalityczne i egzystencjalne, obecne podówczas raczej w zarysach.

Błędny ognek

Błędny ognek jest bodaj najpopularniejszym i najbardziej cenionym ogniwem cyklu *Legandy tęsknoty*, o czym świadczą m.in. niedawny przedruk w antologii *Opowieści niesamowite (5) z języka polskiego*¹⁰. Nie powinno to dziwić z uwagi na podejmowaną w nim tematykę oraz stosunkowo dojrzałą – w moim przekonaniu – realizację artystyczną.

Utwór rozpoczyna się relacją o przeszłości i opisem księgi. Sytuacja jest więc podobna jak w *Baśni o rycerzu pańskim*: od początku wiadomo, że narrator znajduje się wewnątrz świata przedstawionego bądź na jego granicy, ale nie ingeruje weni. Rozszerza schemat fabularny, mówiąc: „Jeszcze będąc dzieckiem, patrzyłem na nią jak na wszechmocną księgę czarów” (B 606). Poprzez niezwykle sensualny opis, oparty na chwytach symbolistycznych i impresjonistycznych, otrzymujemy jego charakterystykę. Zwraca uwagę migotliwość, ulotność obrazków („jeden ruch, zaledwie dostrzegalny”, „chwilę jedną, zbyt krótką chwilę, aby je można dokładnie odtworzyć w pamięci”). W końcu pojawia się odważna wypowiedź:

¹⁰ *Opowieści niesamowite (5) z języka polskiego*, oprac. P. Paziński, Warszawa 2021, s. 231–244.

Bezimienny artysta szkicował tu zapewne w godzinach zadumy zbląkane marzenia, zatrzymujące się nieśmiało i niechętnie na progu wcieleń. I księga ta była dlań zwierciadłem marzeń, zwierciadłem, które odbija przedmioty oddalone lub nieistniejące. Toteż biorę ją teraz do ręki z uczuciem uwielbienia dla tej duszy tęsknej, co gardziła możliwością, rozprasającą wszelakie czary, podstępny sprawdzaniem cudów, walczących ze skończonością ziemskich wszechzgiebień, i wreszcie tą nałogową, ślepą, bałwochwalczą wiarą w potężną rzeczywistość, wiarą, która się rozczula, upaja, odurza lada widokiem, przekonaniem, myślą, że to lub owo jest „tak podobne do życia” i że „tak naprawdę bywa na ziemi!...”

Gardziła tym wszystkim i pragnęła piękno, przez naturę stworzone, raz jeszcze stworzyć, raz jeszcze zmienić, rozszerzyć, roztajemniczyć!
(B 606–607)

Interpretuję ten *passus* jako metaliteracki: „Biorę ją z uczuciem uwielbienia” – wiadomo, że zdolny do poetyckich, secesyjnych opisów narrator afirmuje domnianego artystę, stojącego za szkicami zawartymi w księdze. Mowa jest tu o „zbląkanych marzeniach” i ich „wcieleniach” – można to z powodzeniem odnieść do stwarzającej (ewokującej) mocy słowa bądź jego funkcji magicznej. Jednak najważniejszy jest powód uwielbienia artysty. Otóż narrator afirmuje sztukę cudowną (baśniowość), estetyczną (ale niekoniecznie etyczną w sensie normatywnym), niemimetyczną oraz dystansuje się od wszelkiego konformizmu wobec rzeczywistości (stąd wyczuwalna kąśliwa ironia, jeśli nie sarkazm ostatniego zdania tej wypowiedzi), używając wyraźnie nacechowanych emocjonalnie określeń takich jak: „gardzić”, „nałogowa”, „ślepa”, „bałwochwalcza”. Jest to zatem sztuka wczesnego modernizmu z jej wyraźnym nastawieniem antymimetycznym i estetyczno-poznawczym.

Zgadzam się z rozpoznaniem Anny Czabanowskiej-Wróbel, która pisze: „Księga to uniwersum, odbija się w niej cały świat, który w *Legendach tęsknoty* jest światem ludzkiego marzenia”¹¹. Opis księgi stanowi katalizator akcji. Schemat czy też logika baśniowa z poprzed-

¹¹ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśni w literaturze Młodej Polski*, s. 212.

niego utworu powtarza się tak że tutaj: wydarzenia są antycypowane, a to, co było pragnieniem – staje się. Utwór, jak wszystkie z cyklu, oparty jest na triadzie. Warto przyrzeć się jej składowym. Pragnienia poety „to miecze, którym na ostrzach wykwitają róże bezimien-nych pożądań” – młodzieniec nie wie, czego chce, jest nieświadomy, nieokreślony, ale pożąda ze wszech miar i nie może zaakceptować tonu pachółka, który sugeruje, by znalazł miłość („pragniesz jeszcze kochania!”). Jego pragnienie jest więc negatywne, próbuje wypełnić pustkę w sobie. Pachółek, zorientowawszy się w tej patowej sytuacji, wyciąga konsekwencje jego postawy: „przeznaczeniem twoim jest – tęsknota aż do śmierci!”. Kobieta ukształtowana została na wampiryczną (przeciwieństwo Czarnobrewej), niemogącą kochać, złudną, skazaną na los tytułowego „błédnego ognika”. Po raz kolejny tytuł odnosi się do postaci, która narusza zastany porządek świata przedstawionego, pozwalając się mu przejrzeć.

O ile *Baśń o rycerzu pańskim* mierzy się m.in. z problemem dzie-cięcej wrażliwości, o tyle w *Błédnym ogniku* ta wrażliwość jest czymś oczywistym. Narrator nie powstrzymuje się przed marzeniami. Czyni z nich narzędzie poznania własnego wnętrza. „Staram się pochwycić jej wyłączną właściwość, duszę, znak, obnażający tajemnicę wnętrza...” (B 608) – mówi. Komnata, w której znajduje się poeta, jak w baśni o Sinobrodym – jest ukryta, wyjątkowa. Według jednej z interpretacji tej baśni komnata symbolizuje tabu, które małżonka bądź młoda kobieta pragnie przekroczyć. Jeśli uznać ten intertekst za prawomocny – można powiedzieć, że tak jak w baśni o Sinobrodym kobieta próbuje poznać jakiś sekret, przekroczyć zakaz, tak tu narrator poszukuje najgłębszych treści duchowych. Takie odczytanie wydaje się zasadne, bowiem tym razem to poeta jest głównym bohaterem.

Świat przedstawiony *Błédnego ognika* ukazuje konsekwencje postawy dekadencckiej, zaś na poziomie narratorskim służy jej przezwyciężeniu. Dramat poety, reprezentanta dekadentyzmu, najlepiej oddaje konfrontacja z kobietą-sobą, będącą uosobieniem nieosiągalnego ideału:

- Jesteś tą, o której śniłem – tą, która dając miłość, nie odbiera samotności... Kocham cię jak własny sen!
- Nie wolno mi kochać – szepcze Zjawiona.
- Nie wolno mi być kochanym... – mówi jak odmierzone echo młodzieniec.
- Już czas, abym ci wszystko wyznała. Moje dotknięcie, mój pocałunek – śmierć niosą! (B 612)

Poeta nie może żywić uczucia miłości, gdyż to odbierałoby mu samotność konieczną do tworzenia („tworzył pieśni mgliste, drgające niepokojem tajemnych oczekiwań, przeczuc i nagłych objawień” B 609). Przyjmuje więc wobec nowej ponęty postawę narcystyczną – kocha ją jak własny sen. Jednak kochanka – jego projekcja – w ten sposób kochać nie może, taka postawa uniemożliwia jej miłość, co on kwituje: „nie wolno mi być kochanym...” W takiej sytuacji jedynym wyjściem pozostaje śmierć. Pojawia się zatem konflikt: życie–sztuka–śmierć („pod płaszczem szkarłatnym ukrywasz rany – siostry twych pieśni” B 611). Podobieństwo do perypetii np. bohaterów *Próchna* (Müller) nie ulega w tym miejscu wątpliwości – mimo, że jest to tekst nieco późniejszy. Do zaślubin z Bogiem dojść nie może, ponieważ poeta jest zamknięty w sobie. Utwór kończy się ironiczną puentą, będącą apostrofą do nieobecnego Boga: „Wieczny odpoczynek racz dać, Panie, wszystkim samotnym! Wieczny odpoczynek i najpiękniejszą mogiłę!...” (B 614)

„Lecz to – nie to, jeszcze nie to... Są inne smutki!” (B 614). Czym jest owo „to”? – może zapytać czytelnik. Wydaje się, że ideałem. Jak wiadomo, cechą charakterystyczną ideału jest jego nieosiągalność. Ideał „posiadany” przestaje być ideałem. Ideał niedostępny wywołuje pragnienia u tego, kto w niego wierzy czy choćby nie wyklucza jego istnienia. Skonkretyzowaniem pragnień była w utworze kobieta. Historię tę interpretuję zatem jako przekroczenie postawy dekadencej z jej wyobrażeniem o kobiecie idealnej, która nigdy się nie pojawia, bowiem przyjść nie może. Każda kobieta – o ile nie jest „tą” – staje się wampirem. Taki pogląd prowadził do rozpaczki nie tylko bohaterów ówczesnych utworów literackich – również w życiu realnym

uniemożliwił spełnienie¹², niejednokrotnie prowadząc wprost do mizoginii. Chociaż posiadanie ideału, niekoniecznie skonkretyzowanego w postaci kobiecej, umożliwiało niektórym samotne spełnienie twórcze, to nie dawało zaspokojenia życiowego. Potwierdza to także rozpoznania Freuda o źródłach twórczości artystycznej, jednak na tym etapie – jak sądzę – Leśmian dystansuje się po prostu od stylu życia i twórczości innych artystów, po raz kolejny uwydatniając aporię. Pustka dekadentów – zdaje się mówić utwór – nie wynika wyłącznie z roszczeniowej postawy wobec kobiet i protekcyjnalnej wizji samego siebie i własnego pisania, lecz z samej logiki ideału. Zarówno dla poety, jak i dla pachołka jest oczywiste, że miłość daje wytchnienie – chodzi więc o coś innego. Transcendencja ideału jest tu transcendencją w immanencji, o której po latach będzie pisał Emmanuel Levinas – rzutowanie cech nieokreślonego ideału na własną psychikę prowadzi dekadenta do impotencji życiowej i twórczej. Ponieważ ideał pozostaje nieokreślony, dekadenta dopada w końcu znużenie, jego pragnienia stają się jałowe i wycieńczające. W tym sensie tęsknota prowadzi stopniowo do śmierci. Skoro odsunięcie się od życia pozwala pisać – tak sugeruje fabuła – to będzie to pisanie mierne oraz nie wchodzące w żadne związki z realnym światem. I na odwrót: skoro pieśni pozostaną „mgliste”, to nie dadzą zaspokojenia życiowego i nie pozwolą wyjść z siebie ku światu. Poecie nie uciekła kochanka. Utracił on możliwość wyrwania się z immanencji – błędnego, czysto negatywnego, odrzucającego świat zewnętrzny kręgu swych myśli i uczuć, które nie dopuszczają do siebie Innego, tylko zamykają go w mglistych kategoriach przysługujących ideałowi.

Na końcu narrator zamyka starą księgę. Zdaje się, że apostrofa do Boga jest w tym kontekście mediacją między owymi poetami dekadentami a ich metafizyczną i wewnętrzną otchłanią, prowadzącą do twórczej i życiowej impotencji. Narrator zachowuje przemyślaną baśniowość: kobieta była baśnią, a jej pojawienie się ukazało możliwość ucieczki od samego siebie. Do swoistych zaślubin dochodzi po

¹² Zob. np. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków, 2001, s. 154–156.

raz kolejny poza światem przedstawionym. Narracja godzi ze sobą piszącego (podmiot utworu), który na koniec ironicznie modli się za kolegów po piórze. Po raz kolejny wyzyskana została funkcja terapeutyczna literatury – tym razem związana ściśle z procesem twórczym i życiem artysty.

„Spoczynku pragnę i zatrzymania się w jakiegokolwiek przystani” –

Z dziejów czarnego grodu z zakończeniem

Narrator, tym razem od początku ukryty za formą trzecioosobową, ukazuje głównego bohatera i świat przedstawiony. *Aeternus* znaczy z łaciny wieczny, nieskończony, nieśmiertelny, ciągły, stały, nieustanny. Gród wykazuje wyraźne powiązanie z poprzednimi utworami. Zamek – popularny motyw architektoniczny w sztuce młodopolskiej – symbolizuje tu duszę. To kolejna wydzielona przestrzeń, którą antycypował już Władysław: „Ogień przejdzie po borze, a popiół dęby obróci, na popiołach zamek wyniosę, złoty zamek dla Pani całującej!” (B 604); z kolei akcja *Błędnego ognika* działa się w komnacie. Zamek odbija się w jeziorze, a to odbicie jest reminiscencją z *Baśni o rycerzu*: „[...] pozostawiający po sobie tęsknotę i wspomnienie wonnego ciała i znikomych ramion... Całe jezioro omdlewało w tych dreszczach...” (B 614). Wyraźna ciągłość tego motywu w sposób jednoznaczny wskazuje na to, że utwory stanowią cykl – zwłaszcza, że wszystkie one posiadają też nici spajające je z opowiadaniem Edgara Allana Poeo *Zagłada domu Usherów* i podobne wątki. W kontekście Poeo warto zwrócić uwagę chociażby na zacieranie granic między cielesnością i duchowością, między popędem i świętością, metafizyką i psychiką.

Wcześniej narrator zarysowywał kontekst dla swoich stanów duchowych. Mówił o nich za pomocą ekwiwalentyzacji. Teraz gotów jest na jeszcze większy dystans, tym bardziej odczuwany przez odbiorcę, że po raz pierwszy odwraca się od przeszłości w stronę przyszłości: „Cokolwiek jutro stać się może – będzie wiekuiste” (B 616). Przejrzał bowiem poeta-ksiązę, „władający snem i marzeniem podanych”, swoje wnętrza i na końcu ujrzał mgliście, w „ledwo widocznych zarysach”, nieporuszony posąg bogini tęsknoty, niby źródło

pragnień – „podążył ku bogini, która według zwyczaju mieszkała z nim w jednym zamku, dzieląc z księciem władzę nad snem i marzeniem poddanych” (B 616).

Kobieta w omawianym utworze jest projekcją króla. Symbolizuje bezpieczną przystań, pewność. Pragnienie króla prowadzi ją do śmierci, choć podobno umrzeć nie mogła („bo masz szczęśliwość bogów, nieznaną utraćenie człowieka serca – ani śmierci, ani niewiadomości” B 616). Od tej pory mogła być „upojona śmiercią”, naga (pozbawiona łaski Bożej). Słowa zapisane na liściu aloesu są niezwykle znamienne:

– Spoczynku pragnę i zatrzymania się w jakiegokolwiek przystani! [...] Posągiem byłam, czującym kamienną rozpacz bezowocnego istnienia. O, ty nie wiesz, jak wszystkie posągi pragną przeobrażenia się we zwłoki cielesne, aby spocząć w mogile i zapomnieć nawet o własnej niepamięci! (B 617)

Boskość posągu nie została zachowana. Nie ma mowy o przystani, stałości, esencjalnym myśleniu o bycie, nieśmiertelności. Tragizm sytuacji przedstawionej kobiety pokazuje, że rodząca się na przełomie wieków nowa świadomość – choć niosąca nieznanne problemy, niebezpieczna, niegwarantująca spokoju – jest lepsza od tej, jaka odziedziczona została z tradycji. Kobieta jako nieśmiertelny posąg nie jest w stanie ani odkryć sensu egzystencji, ani odpocząć od pędu, który nie ma końca – jej biografia nie ma żadnych ram narracyjnych. Symbolizuje ona głównie nieśmiertelne piękno, metafizykę i fundowaną na niej teleologię. Popełnia karygodny błąd, chcąc zapomnieć o „niepamięci” – a więc o tym, co mogłoby zagwarantować jej zrozumienie własnej sytuacji. Po raz kolejny postać, która i burzy zastany porządek, i projektuje oswobodzenie się narratora – o czym zaraz – wpisana zostaje w niekorzystną dla niej nieskończoność (nie wiadomo dokładnie, kiedy i dlaczego zaczęła się przedstawiona katastrofa). Jej posągowa natura sugeruje, że to nie przeszłość jako taka prowadzi cały świat ku apokalipsie, lecz jej konkretne rozumienie i panowanie. To, że rozkaz symbolizującego wieczność księcia po raz pierwszy nic nie znaczy, mówi nam, że chodzi o takie rozumienie przeszłości, które

pozwała ujmować cały świat w kategoriach ciągłości, niezmienności i jedności. Nie trudno się domyślić – to metafizyka lub teologia mogą fundować wizję, w której katastrofa wpisana jest w ponadświatowy ład. Tak pojmowanej przeszłości Leśmiana wraz z niektórymi modernistami zdaje się przeciwstawiać, przy czym inaczej niż symboliści – odrzuca on także ideę wiecznego piękna i stojącą za nią metafizykę.

Apokalipsa przedstawiona w utworze mogłaby burzyć zbawienną baśń, jaką była metafizyka, jednak to nie koniec utworu. „A czarny księżyc z wolna zapadał się w coraz groźniejsze otchłanie...” (B 62o) – cykl pozostaje otwarty...

Zastanówmy się w tym miejscu nad zakończeniem. Wydaje mi się, że omawiane utwory poświadczają fundamentalne rozpoznanie Leśmiana. Choć można je z pewnością czytać wyłącznie jako emancypacyjne, ewentualnie traktować jako próby formalne – wyraźnie przeciwstawiają one sobie dwa „światopoglądy” (umieszczam ten termin w cudzysłowie, ponieważ perspektywa egzystencjalna wyklucza światopoglądowość), które wprawdzie nie wykluczają się, ale rodzą wyraźne napięcia. Najogólniej mówiąc, zaryzykowałbym tezę, że odpowiedzią Leśmiana na ówczesne kryzysy jest swoista postawa wobec tradycji zachodniej lub przeszłości – symbolizowana w jego utworach przez tęsknotę, a nie określony światopogląd. Był to zbyt wczesny etap w jego twórczości, by można było mówić o sformułowanym światopoglądzie. Poczucie straty tego, co do tej pory gwarantowało pewność i spokój (religii, metafizyki itp.), uwypukla przynależność człowieka do miejsca i czasu, czyli światowość jego egzystencji. Obiektywne warunki, w których dana jest egzystencja („sytuacja”), mogą prowadzić do zakrzepnięcia świadomości jednostki – jak to się dzieje w przypadku wsi albo poety. Ale może być też przeciwnie: właśnie przeszłość daje sposobność do stwarzania się – albo negatywnie, przez odrzucenie (rys modernistyczny), albo afirmatywnie, przez stale ponawianą reinterpretację przeszłości z perspektywy czasu lub dzięki intuicyjnemu wczuciu. Za tym, że w utworach Leśmiana tradycja i przeszłość (osobista lub wspólnotowa) nie zostały w pełni odrzucone, przemawia ironiczne przedstawienie dekadentów. To w dekadentyzmie bowiem doszło do sytuacji, w której jednostka nie

była w stanie ani wypracować nowego „światopoglądu”, ani oprzeć się na wcześniejszych. W moim przekonaniu dekadent nie był w stanie orientować się w świecie nie dlatego, że nie mógł przyjąć jakiegoś światopoglądu, tylko dlatego, że wszelkie transcendentne odniesienie dla światopoglądów stało się nieprawomocne lub prowadziło go do rozpacz. Wraz ze śmiercią Boga umarła bowiem rzeczywistość i narodziła się interpretacja.

Perspektywa egzystencjalna, gdy spojrzeć na konstrukcję tych utworów od strony narracyjnej czy nawet autorskiej, realizuje się dzięki baśni. Baśń oferuje twórczą możliwość odpowiedzi na uniwersalne pytania dotyczące kondycji człowieka w ogóle, a zarazem, w tej wersji, jaką proponowali młodopolanie, nie prowadzi z powrotem do źródeł znajdujących się poza człowiekiem, tylko wprost do niego. Psychologizuje, a jednocześnie u Leśmiana zarysowuje potencjał egzystencjalny. Pismo wykorzystane w twórczy sposób pozwala temu, co zapomniane, wyparte, ukryte, ale także zakazane i zakrzepłe, przemówić, stać się na moment jawnym i życiodajnym, a następnie schronić w czymś stałym – w tekście czekającym na lekturę. W tym sensie nie tylko podmiot mówiący przeprowadza na sobie szeroko rozumianą terapię – również my jako uczestnicy lektury możemy przejrzeć się w świecie przedstawionym, interpretując go.

Zaślubiny z Bogiem, które można traktować w baśniach jako pogodzenie się ze sobą lub etap dorastania, kształtowania swojej osobowości, pojawiają się tu poza światem przedstawionym. *Novum*, jakie wprowadzili młodopolanie, polega na tym, że są to już baśnie literackie, a więc utwory, które wprawnie wykorzystują literaturę „wysoką” i traktują o niej. Nie tylko niosą przekaz uniwersalny, który w bajkach i baśniach sprowadza się przeważnie do zachowawczego sensu dydaktycznego, ale odpowiadają też na współczesne problemy, praktyki twórcze i postawy egzystencjalne. Modernistyczne jest właśnie to, że tak wykorzystana baśń pozwala stwarzać się w opozycji do współczesnych tendencji, a zarazem rozwijać innowacyjnie elementy znane z tradycji. Ponadto – jeśli potraktujemy legendę jako baśń, a więc nie wyłącznie jako kategorię genealogiczną – możemy powiedzieć, że treści przemawiające z cyklu dotyczą czasu historycznego

i przeszłości już przepracowanej. Narrator próbował ją zrozumieć, pozostawał cały czas w relacji do niej. W interpretacjach starałem się jednak pokazać, że zasadniczy sens przekazywany jest najczęściej z wyższych poziomów nadawczych i przemawia on do czytelnika zdolnego widzieć w fabułach pre-teksty. Jest to zarazem przeszłość sakralizowana – mówi się o niej jako o niepamięci i otchłani. W wymiarze osobistym chodzi o własną, tęskniącą duszę i jej treści. A za czym się tęskni w tym cyklu? Zdaje się, że za tym, co minęło – za niezachwianą tradycją zachodnią i dziecięcą wrażliwością gwarantującą doświadczenia mistyczne (pierwszy utwór), za naiwnością artystyczną (drugi), wreszcie za pewnością poznania i sensem dziejów (trzeci). Cały proces poszukiwania niezależności jest swoistą hermeneutyką podejrzeń. Utwory te wpisują się w kolejne etapy jej rozwoju: w namiętne rozważania Sorena Kierkegaarda na temat religii i wiary, w zachwianie substancjalnej podmiotowości dokonane przez psychoanalizę, w przewartościowanie aksjologii przez Friedricha Nietzschego, w bunt przeciw metafizyce obecności Martina Heideggera.

Istotne jest, że obok podejrzliwości i ewidentnie emancypacyjnego charakteru omawianych utworów obecny jest w nich głęboki szacunek wobec bezpośredniego doświadczenia tajemnicy. Skoro „legendy” sytuują czas akcji utworów w obrębie czasu historycznego, twierdzą, że tęsknota została w nich na moment zażegnana, a zasadniczy ich sens daje się widzieć dopiero w perspektywie oddziaływania tradycji i procesu dziejowego, w skrócie: w kontekście historycznoliterackim. Chodzi w nich o szeroko rozumianą wolność i autonomię twórczą jednostki. Na wstępie napisałem jednak, że przedmiot tęsknoty nie zostaje do końca określony. W akapicie poprzednim zauważyłem sentymentalny rys utworów, obecny na planie fabularnym. Ale czy istotnie nie da się jeszcze sprecyzować, czego dotyczy tęsknota, która nie zaznała ostatecznego zaspokojenia w cyklu? Czy można wskazać, co czyni jednostkę wolną? Zaryzykuję tezę, że chodzi o *quasi*-warunek rozumienia czegokolwiek, jakim dla Leśmiana zdaje się być baśń, którą można uchwycić bądź to w źródłowej intuicji, danej szczególnie dziecięcej wrażliwości, bądź dzięki odnawianiu transcendentnego odniesienia i pisaniu. Chodzi właśnie o odnawianie, a nie

przyjmowanie i konserwowanie – przeoczenie prowadzić może do dekadentyzmu i nihilizmu. Moje interpretacje wykazywały egzystencjalne zaangażowanie tekstów Leśmiana. Rzekomo transcendentne źródła poznania, np. Bóg czy ideał, nie dawały rozumienia sytuacji egzystencjalnej, a jedynie pogłębiały kryzys. Ukazanie światowości wszelkiej racjonalnej refleksji przywraca ludziom zdolność rozumienia siebie, innych, świata – w utworach tych stale dochodzi do przekraczania wcześniejszego horyzontu poznawczego bohaterów. Owo przekroczenie jest zarazem powrotem: dzięki baśni literackiej w tej odmianie, jaką zaproponował Leśmian, zwracamy się ponownie ku źródłom – ku baśni jako światopoglądowi pierwotnemu i kondycji dziecka, dla którego cały świat i przeszłość są jeszcze tajemnicą. Dzieciństwo – zarówno osobiste, jak i całej ludzkości – jest głównym bohaterem cyklu legend i to ono w istocie zostaje sakralizowane. Baśń przypomina bycie Heideggera, a jej rozumienie w formie literackiej – hermeneutyczne odnawianie sensu świata.

Bibliografia

- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski. Rekonesans*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony: szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.
- Leśmian B., *Dziela wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*, red. J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Leśmian B., *Dziela wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Nalewajk Ż., *Związki twórczości Bolesława Leśmiana z folklorem i kulturą Ukrainy*, „Tekstualia” 2010, nr 2.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa 1968.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1997.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- Trznadel J., *Twórczość Leśmiana*, Warszawa 1964.

About Bolesław Leśmian's *Legends of longing* Summary

Bolesław Leśmian enjoy unflagging popularity this days. Because of that, I tried to revalue *Legends of longing*, which appeared in researches as a rader modest, early works than valid mile stone in writing practise of Leśmian. To do so, I've read them mostly in hermeneutical way.

Słowa kluczowe: Młoda Polska, baśń, bajka, Leśmian, interpretacja, hermeneutyka, fenomenologia religii, psychoanaliza, egzystencjalizm, narracja, podmiotowość, modernizm, dekadentyzm

Key words: Young Poland, legend, fairy tale, interpretation, hermeneutics, phenomenology of religion, psychoanalysis, existentialism, narrative, subjectivity, modernism, decadence