



Marzena Karwowska
UNIwersytet Łódzki

ŚWIAT WYOBRAŻONY W PROZIE LIRYCZNEJ
BOLESŁAWA LEŚMIANA: *LEGENDY TĘSKNOTY*

LE MONDE IMAGINÉ DANS LA PROSE LYRIQUE DE BOLESŁAW
LEŚMIAN : *LEGENDY TĘSKNOTY* [LÉGENDES DE LA NOSTALGIE]

BOLESŁAW LEŚMIAN'S LYRICAL PROSE AND ITS IMAGINED WORLDS:
LEGENDY TĘSKNOTY [LEGENDS OF LONGING]

(streszczenie)

Przedmiot omówienia stanowią opowieści poetyckie Bolesława Leśmiana zawarte w zbiorze *Legendy tęsknoty*. Podjęta została próba interpretacji mało znanych utworów Leśmiana w odwołaniu do antropologicznych badań nad wyobraźnią twórczą Gilberta Duranda i Gastona Bachelarda. Analiza polega na wyodrębnieniu figur wyobrażeńowych tworzących układy strukturalne dzieła literackiego oraz prześledzeniu, w jaki sposób funkcjonują one w tekście i jakiemu przetworzeniu uległy w wyobraźni twórcy. Analiza świata wyobrazonego w cyklu *Legendy tęsknoty* prowadzi do wniosku, że Bolesław Leśmian sięga do starych narracji (eposy archaiczne, mity, baśnie), w których świat wyobrażeń ma charakter schizomorficzny (obrazy antagonistyczne porządkuje zasada *diáiresis*). Wyobraźnia Leśmiana modyfikuje twórczo kulturowy kod symboliczno-mityczny typowy dla schizomorficznej orientacji wyobraźni. Zastosowanie Durandowskiej perspektywy antropologicznych struktur wyobraźni pozwala zauważyć w tekstach Leśmiana persewerację jako zasadę porządkowania obrazów, które są figurami cierpienia. Perseweracja obrazów

Marzena Karwowska – dr hab., prof. UŁ, Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź, <https://orcid.org/0000-0003-1372-6778>, e-mail: marzena.karwowska@uni.lodz.pl

cierpienia służy spotęgowaniu rozpaczy, bohaterowie jego opowieści poetyckich uosabiają antropologiczny model *homo patiens*. Wszystkie te zabiegi artystyczne prezentują antropologię tragiczną bohaterów i prowadzą do określonego efektu, jakim jest estetyczna kategoria smutku.

SŁOWA KLUCZOWE

Bolesław Leśmian; *Legendy tęsknoty*; proza liryczna; poemat prozą; mit; symbol; antropologiczne struktury wyobraźni; Gilbert Durand; Gaston Bachelard

(résumé)

Le sujet de cette étude est constitué des contes poétiques de Bolesław Leśmian contenus dans le recueil *Legendy tęsknoty* [Légendes de la nostalgie]. Une tentative d'interprétation des œuvres peu connues de Leśmian est faite en référence aux recherches anthropologiques sur l'imagination créatrice de Gilbert Durand et Gaston Bachelard. L'analyse consiste à isoler les figures imaginaires qui composent les systèmes structurels d'une œuvre littéraire et à retracer leur fonctionnement dans le texte et le type de traitement qu'elles ont subi dans l'imagination de l'auteur. L'analyse du monde imaginaire dans le cycle *Légendes de la nostalgie* permet de conclure que Bolesław Leśmian s'inspire de récits anciens (épopées archaïques, mythes, contes de fées), dans lesquels le monde imaginaire est de nature schizomorphe (les images antagonistes sont ordonnées selon le principe de la *diairesis*). L'imagerie de Leśmian modifie de manière créative le code culturel symbolico-mythique typique de l'orientation schizomorphe de l'imagination. L'application de la perspective de Durand sur les structures anthropologiques de l'imagination permet de remarquer la persévérance dans les textes de Leśmian comme principe d'ordonnement des images qui sont des figures de la souffrance. La persévérance des images de la souffrance sert à intensifier le désespoir ; les protagonistes de ses récits poétiques incarnent le modèle anthropologique de l'*homo patiens*. Tous ces procédés artistiques mettent en scène l'anthropologie tragique des protagonistes et aboutissent à un effet, qui est la catégorie esthétique de la tristesse.

MOTS-CLÉS

Bolesław Leśmian ; *Legendy tęsknoty* [Légendes de la nostalgie] ; prose lyrique ; poème en prose ; mythe ; symbole ; structures anthropologiques de l'imaginaire ; Gilbert Durand ; Gaston Bachelard

(abstract)

The article examines Bolesław Leśmian's poetic narratives published in the series *Legendy tęsknoty* [Legends of Longing]. The study seeks to interpret Leśmian's lesser-known works with reference to Gilbert Durand's and Gaston Bachelard's anthropological studies on the

creative imagination. The analysis involves identifying the imaginary figures that form the structural systems of a literary work and tracing how they function in the text, and how they have been transformed in the author's imagination. Examining the imagined world presented in the *Legendy tęsknoty* series leads to the conclusion that Bolesław Leśmian draws upon old narratives (archaic epics, myths, and fairy tales), in which the imaginary world is schizomorphic (antagonistic images are organized according to the principle of *diairesis*). Leśmian's imagination creatively modifies the symbolic-mythical cultural code typical of the schizomorphic imagination. The application of Durand's anthropological structures of the imaginary helps readers notice that what serves in Leśmian's texts as a principle for organizing images, which function as figures of suffering, is perseverance. The recurrence of the images of suffering intensifies despair, and the protagonists of his poetic narratives embody the anthropological model of *homo patiens*. All these artistic devices show the tragic anthropology of the characters and give a specific effect: the aesthetic category of sadness.

KEYWORDS

Bolesław Leśmian; *Legendy tęsknoty* [Legends of Longing]; lyrical prose; prose poem; myth; symbol; anthropological structures of the imaginary; Gilbert Durand; Gaston Bachelard

ŚWIAT WYOBRAŻONY W PROZIE LIRYCZNEJ BOLESŁAWA LEŚMIANA: *LEGENDY TĘSKNOTY*

Legendy tęsknoty to cykl mało znanej prozy lirycznej Bolesława Leśmiana (1877–1937), opublikowany po raz pierwszy w roku 1904 w czasopiśmie „Chimera”. Składają się na niego trzy krótkie teksty: *Baśń o Rycerzu Pańskim* (pierwotruk: „Chimera” 1904, z. 19), *Błędny ogień* oraz *Z dziejów Czarnego Grodu* (obydwa wydrukowane po raz pierwszy w „Chimerze” w roku 1904, z. 20/21)¹. Ramę teoretyczną dla omówienia tych tekstów stanowić będzie koncepcja antropologicznych struktur wyobraźni Gilberta Duranda (Durand 1992: 506–507). W badaniach antropologicznych nad wyobraźnią twórczą (*Imaginaire*) przedmiotem zainteresowania jest dynamiczny system symboli (figur mitycznych)

¹ Podstawę omówienia stanowi najnowsze wydanie cyklu *Legendy tęsknoty* z 2012 roku, w którym wszystkie trzy utwory zostały potraktowane jako kompozycyjna całość (Leśmian 2012a: 594–620). Pierwodruki tekstów, które opublikowane były w „Chimerze”, zostały wzbogacone o melancholijne ilustracje Edwarda Okunia, w interesujący sposób dopełniające tekst literacki; ilustracji tych nie znajdziemy już w monumentalnej czterotomowej edycji *Dzieł wszystkich* Leśmiana wydanej przez Państwowy Instytut Wydawniczy w opracowaniu Jacka Trznadla (Leśmian 2011; 2012b; 2012c; 2015).

i schematów wyobraźniowych, które na przestrzeni wieków odradzają się w nowych narracjach artystycznych inkorporowanych w kulturę. Proces literackiej palingenezy uniwersalnych obrazów o charakterze symbolicznym powoduje, że obraz uniwersalny staje się obrazem osobistym twórcy². Podstawę teorii antropologicznych struktur wyobraźni stanowi Bachelardowska koncepcja podmiotu twórczego jako Świadomości Rodzącej Obrazy. Z niej wyłoniła się kategoria *wyobraźni mito-poietycznej*, definiowana jako typ wyobraźni, w której symbole archetypowe i figury mityczne uaktywniają wyobraźnię fabularną, generującą (na kanwie opowieści mitycznych) nowe historie fikcyjne³. Aktywność mito-poietyczna wyobraźni jest utożsamiana z aktywnością symboliczną człowieka pojmowanego jako *animal symbolicum*. Obrazy archetypowe, których palingenezę obserwuje się w dziełach literackich, posiadają ejdetyczny rdzeń, jednak dzięki indywidualnemu dynamizmowi wyobraźni twórczej osiągają odmienną realizację artystyczną w dziełach konkretnych twórców (Vierne 2000: 159). Antropologia wyobraźni jako metoda badań literackich przedmiotem swojego zainteresowania czyni *mundus imaginalis* twórcy (rozumiany jako manifestacja mocy symbolicznych wyobraźni), artystę postrzega się tu jako fenomen wyobraźniowy. Świat wyobrażeń twórcy, choć fundowany na kulturowych symbolach uniwersalnych, nigdy nie jest zuniformizowany. Badacz podąża trajektorią wyobraźniową artysty, śledzi metamorfozy, wariacje i progresję obrazów, figur mitycznych oraz symboli, którymi żywi się wyobraźnia twórcy.

Utwór otwierający cykl *Legendy tęsknoty*, zatytułowany *Baśń o Rycerzu Pańskim*, przybiera formę symbolicznych widzeń, „płomiennych marzeń” (Leśmian 2012a: 594) narratora, trawionego gorączką „seraficzną” (Leśmian 2012a: 594). Jednym z takich majaczeń jest opowieść o miłości Piotra Władyki – Rycerza Wykłętego i Córkę Dziedzicowej – Pani Czarnobrewej. Przestrzeń wyobraźniowa *Baśni o Rycerzu Pańskim* polaryzuje się schizomorficznie wokół tych dwóch postaci, stanowiąc przykład dwudziestowiecznej literackiej palingenezy archaicznego toposu *Drachenkampf*⁴. Dzienny porządek obrazowania,

² Zwraca na to uwagę Alain Deremetz w artykule *Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom ?* (Deremetz 1994: 15–32).

³ Pisze o tym Jean-Jacques Wunenburger w tekście *Principes d'une imagination mytho-poétique* (Wunenburger 1994: 36–40). Termin *poietyczny* zapożyczony został od Arystotelesa. W badaniach nad wyobraźnią termin ten oznacza produktywność wyobraźni, jej potencjalność kreacyjną, dzięki której możliwe są nowe kreacje.

⁴ Centralnymi figurami artystycznego toposu *Drachenkampf*, stanowiącego w kulturze zachodnioeuropejskiej jedną z najważniejszych struktur wyobraźniowych schizomorficznego porządku obrazowania, są Rycerz Solarny i smok. Waloryzowana negatywnie symbolika figury wyobraźniowej smoka, reprezentującego zasadę prachaosu, zostaje w planie symbolicznym zrównoważona przez siły dobra. Binarność ta, nierozzerwalnie związana ze sceną walki, jest podstawą

chreod wyobrażeń reprezentujących w antropologii wyobraźni twórczej archetyp dnia (Durand 1992: 67–215), skupiony jest wokół postaci Piotra Władki, który wystylizowany został przez Leśmiana na Rycerza Solarnego; towarzyszą mu zatem, jako atrybuty, figury uraniczno-solarne: biały rumak, złota tarcza, ognisty miecz. Nocny porządek obrazowania, chreod wyobrażeń reprezentujących archetyp nocy (Durand 1992: 217–320), tworzą obrazy nyktomorficzne i lunarne. Zostały one wykorzystane przede wszystkim do zbudowania postaci Pani Czarnobrewiej (kobiety-kusicielki). Są też obecne w konstrukcji chronotopu: akcja utworu rozgrywa się nocą, miejsce akcji określane jest w tekście jako tonąca w mroku wieś lub mroczny sad. Konstruując postać Pani Czarnobrewiej, wykorzystał Leśmian kulturowy izomorfizm nocy (ciemności), księżyc, kobiety-kusicielki i smoka-węża. Izomorfizm ten zanalizował szczegółowo Gilbert Durand, widząc w nim obraz kobiecości zgubnej, wybierającej ścieżki zawile, niepokojące, labiryntowe. Wyobrażeniowym reprezentacjom kobiecości przeciwstawił badacz figurę męskiego wojownika, typową dla religijnej wyobraźni transcendencji, którą cechuje „przezorność obrony i sztuka odpierania ciosów” (*Potęga świata wyobrażeń* 2002: 98).

Durand tę wyobrażeniową figurę kobiety fatalnej interpretuje jako dramatyczną epifanię czasu (*Potęga świata wyobrażeń* 2002: 54) i wywodzi z zakorzenionego kulturowo stałego izomorfizmu łączącego księżyc z kobiecością i śmiercią. Obecne w kulturze związki kobiecości z księżycem, bóstwami chtonicznymi i symboliką funeralną (wyrażone najpełniej w mitycznej figurze Persefony) trwale łączą, zdaniem Duranda, wyobrażenie kobiety fatalnej z symboliką nyktomorficzną. Do tej semantyki odwołuje się Leśmian w swojej konstrukcji postaci Pani Czarnobrewiej (Córki Dziedzicowej, Pani Całującej). Powiedzie ona ostatecznie Piotra Władkę do nieuchronnej zguby, a symbolika nyktomorficzna wyeksponowana została już poprzez przypisanie postaci epitetu stałego – Czarnobrewa. Leśmian wykorzystuje elementy obrazowania nyktomorficznego nie tylko w konstrukcji postaci, ale też w konstrukcji chronotopu, w którym została ona osadzona: Córka Dziedzicowa posiada moc wprowadzania Piotra Władki w lunatyczny trans, wyciągnięciem dłoni potrafi łączyć się z tajemnicami rozgwieżdżonej nocy; posiada zdolność objaśniania snów. Jej spotkanie miłosne z Władką odbywa się o północy nad jeziorem rozświetlonym blaskiem księżyc. Symbolika jeziora odgrywa w utworze rolę znaczącą – jego woda jest mrocznym zwierciadłem, w którym przegląda się upadła świadomość Piotra Władki (Rycerza Wyklętego). Izomorfizm figur wyobrażeniowych kobiety,

konstrukcyjną toposu *Drachenkampf* (niem. *Drache* – ‘smok’, *Kampf* – ‘walka, bój’). W tekstach wykorzystujących klasyczną symbolikę tego toposu upersonifikowane zło musi zginąć z rąk Rycerza Solarnego, strażnika ładu kosmicznego.

księżycu i śmierci wzbogacił Leśmian dodatkowo o symbolizm zmyy i grzechu, które prowadzą bohatera do zerwania Przymierza z Bogiem. Przywołuje w ten sposób poeta, w konstrukcji postaci Córkę Dziedzicowej, obraz kobiety kusicielki jako kobiety-węża, będący typowym dla chrześcijaństwa przekształceniem figury smoka z toposu *Drachenkampf*. Zmaza, dla której fundament semantyczny stanowi binarna opozycja: czystość – nieczystość, jest interpretowana w kategoriach antropologicznych jako „wymiar własnego istnienia”⁵ człowieka (Ricoeur 1986: 48). Piotr Władyka, wcześniej Rycerz Pański, posiadający wszystkie znane z toposu *Drachenkampf* atrybuty Rycerza Solarnego, w interpretacji Leśmianowskiej narusza jednak Przymierze z Bogiem. Poprzez grzech nieczystości i związek z Panią Czarnobrewą Rycerz Pański, dotąd Rycerz Solarny, unieważnia wyraźną dierezę pomiędzy siłami dobra i siłami zła. Zniesienie takiej dierezy niszczy ustalony, odwieczny porządek, burzy naturalną harmonię natury, powoduje przemianę kosmosu w pierwotny chaos, dlatego też w świecie przedstawionym *Baśni o Rycerzu Pańskim* obrazy życia ulegają przemianie w obrazy śmierci – w mrocznym sadzie Władyki kwitnące czereśnie okrywa czarny kwiatostan. Władyka wchodząc – poprzez swój związek z Panią Czarnobrewą – w krąg wyobrażeń nocnych, zyskuje nadludzką, nieczystą siłę „złemu zaprzędaną”, traci atrybuty Rycerza Solarnego, które zostają zastąpione przez cień, atrybut Rycerza Infernalnego. Ten rytuał przejścia ze światła do ciemności i zerwanie Przymierza z Bogiem stanowią kulminację antropologii tragicznej Rycerza Wyklętego, której zwieńczeniem jest śmierć.

Baśń o Rycerzu Pańskim Leśmiana, choć wykorzystuje typowe dla toposu *Drachenkampf* elementy strukturalne, wykazuje znaczne odstępstwa od archaicznego, zakorzenionego w kulturze wzorca. Przestrzeń wyobrażeniowa utworu, skupiona wokół dwóch pól semantycznych – archetypu dnia i archetypu nocy – zostaje przez autora pozbawiona charakterystycznej dla tego toposu schizomorficzności struktur wyobrażeńowych, wyrażającej się w dierezie, wyraźnie oddzielającej symbolikę dobra i zła, światła i ciemności. Leśmian poszerza semantykę archaicznego toposu o symbolizm zmyy i grzechu. Główne postaci utworu, Panią Czarnobrewą (kobieta wąż – kobieta smok, a zarazem medium, przez które Bóg komunikuje się z Rycerzem Wyklętym) i Piotra Władykę

⁵ Paul Ricoeur rozwija w tym kontekście, zainicjowany już przez Hegla, namysł nad „świadomością nieszczęśliwą”. Dla Hegla „świadomość nieszczęśliwa” jest wynikiem izolacji, odłączenia ludzkiej egzystencji od jej sensu i od Boga, to człowiecze nic w obliczu Bożego bytu i Bożej pełni. Ricoeur neguje Hegłowską tezę dotyczącą nieobecności i milczenia Boga, dowodząc, iż „świadomość nieszczęśliwą” można próbować zrozumieć dopiero wtedy, kiedy założy się wcześniejsze istnienie więzi Przymierza między Bogiem i człowiekiem. Wówczas gniew świętości może okazać się gniewem miłości. Szerzej na temat *Baśni o Rycerzu Pańskim* por. Karwowska 2010: 51–70; 2020: 57–73.

(Rycerz Solarny – Rycerz Infernalny), wikła w różne porządki obrazowania, komplikuje i wzbogaca kulturowe sensy przywołanych uniwersalnych wyobrażeń, wpisując je w szerszy kontekst synkretyzmu kulturowego i reimmersji kulturowej symbolu.

W drugim utworze współtworzącym cykl *Legendy tęsknoty*, któremu Leśmian nadał tytuł *Błądny ognek*, struktura narracji realizuje Bachelardowską koncepcję podmiotowości twórczej rozumianej jako *Cogito* Marzące, Świadomość Rodząca Obrazy⁶. Wyobraźnię opowiadającego uaktywnia znaleziona w domu rodzinnym stara, oprawiona w pergamin księga z akwarelami bezimiennego artysty. Jeden z obrazów przedstawia komnatę pałacową zalaną światłem „zmierzchu różowego” (Leśmian 2012a: 607), czas akcji został określony jako „godzina marzeń” (Leśmian 2012a: 607). W komnacie przy oknie, na hebanowym tronie, obleczony w płaszcz szkarłatny, siedzi przedwcześnie posiwiwały młodzieniec, patrzący na aleję lipową „zbryzganą niedbale złotawym kwieciami” (Leśmian 2012a: 607–608), „pełen wyczekiwania i tęsknoty” (Leśmian 2012a: 608). Czeką, aż tą aleją lipową nadejdzie szczęście, nadejdzie miłość. Zaczyna marzyć. Młodzieniec Srebrnowłosy jest poetą, od lat żyje samotnie, pogrążony w melancholii, w pałacu, gdzie tworzy „pieśni mgliste, drgające niepokojem tajemnych oczekiwań i nagłych objawień” (Leśmian 2012a: 609). Nagle do komnaty „wplomienia się” (Leśmian 2012a: 611) Zjawiona, „postać kobieca, w szacie gwiazdzistej, rozetłonej błękitnawym blaskiem” (Leśmian 2012a: 611). Podobnie jak w *Baśni o Rycerzu Pańskim*, również w drugim tekście cyklu Leśmian reinterpretuje archaiczny topos *Drachenkampf* oraz kulturowy izomorfizm kobiety, ciemności i śmierci. Dla Srebrnowłosego Młodzieńca kobieta jest smokiem, czającym się złowrogo gadem. Jej miłość jest zawsze zbrodnica, zbliża Srebrnowłosego Młodzieńca do śmierci, zabija moc twórczą. I choć przestrzeń wyobrażeniowa utworu skupia się wokół dwóch pól semantycznych – archetypu dnia i archetypu nocy – to również w tym utworze Leśmian dokonuje autorskiego *bricolage'u* porządków obrazowania. W konstrukcji głównej postaci kobiecej, której nadał w *Błądnym ogniku* imię Zjawiona, wykorzystał poeta obrazowanie nyktomorficzne i tanatyczne: „Twarz piękna, widmowa, koloru księżycy” (Leśmian 2012a: 611). Godzina marzeń okazuje się dla Młodzieńca godziną ostatnią. Zjawiona, jako prefiguracja śmierci, prowadzi go lipową aleją na cmentarz: „Jest baśń, że z domu, gdzie ktokolwiek umrze, w przeddzień śmierci wychodzi ognek błędny i dąży na cmentarz, aby tam

⁶ W wydaniach francuskojęzycznych pism Bachelarda znajdziemy termin: *conscience rêveuse* (Bachelard 2004: 4), co można przetłumaczyć na język polski jako „świadomość marząca” (przeł. M.K.). W polskich przekładach funkcjonuje termin: „świadomość rodząca obrazy” (Bachelard 1975: 366). Szerzej na temat podmiotowości twórczej jako Świadomości Rodzącej Obrazy, por. Karwowska 2020.

dla gościa nowego najpiękniejszą wybrać mogiłę” (Leśmian 2012a: 613). Jednocześnie jednak Leśmian przypisuje Zjawionej cechy uraniczno-solarne, jej pojawienie się w pograżonej w ciemności malachitowej komnacie wnosi do wnętrza blask, „jaśń przewiewną” (Leśmian 2012a: 613). Ona sama, jako błędny ogień, ma nie tylko potencjał tanatyczny (pocałunek Zjawionej jest dla Młodzieńca pocałunkiem śmierci), ale też (podobnie jak Światło Indygowe w *Skrzypku Opętanym* Leśmiana) umożliwi zmarłemu bohaterowi, podobnie jak całej otaczającej go scenerii, odrodzenie: „Nagle jakaś zmiana staje się dookoła. Na tle ciemności występują powoli dawne kolory starego malowidła niby rumieńce na obliczu zmartwychwstałego. Znowu wylaniają się malachitowe ściany, złotobrzęny płaszcz, aleja zbрызgną złotawym kwieciami” (Leśmian 2012a: 613). Młodzieńiec zajmuje dawne miejsce przy oknie, spoglądając nostalgicznie na lipową aleję. Poznanie przez tęsknotę wiedzie ostatecznie narratora (*Cogito* Marzące) do akceptacji przeznaczenia, które w skrypcie losu wpisuje samotność i smutek.

W *Błędny ogień* Leśmian dekonstruuje topos *Drachenkampf* i jego zakorzenioną w kulturze strukturę wyobraźniową, miesza porządki obrazowania, tworząc ze zdekonstruowanych mitemów nową całość morfologiczną – rumak, stały atrybut Rycerza Solarnego, w tekście Leśmiana jest atrybutem Zjawionej, smok pojawia się w opowieści dwukrotnie: raz jako kobieta-gad, zwodnicza, zagrażająca mężczyźnie, drugi raz jako figura smutku, wyobrażenie jaźni Młodzieńca, zdeterminowanej przez samotność, nostalgię i melancholię, a komnata, w której mieszka smok okazuje się – w interpretacji poety – domem onirycznym Marzyciela.

Podobną strukturę świata wyobrażeń znajdziemy w utworze zamykającym cykl *Legandy tęsknoty*. Głównym bohaterem tej opowieści poetyckiej, której Leśmian nadał tytuł *Z dziejów Czarnego Grodu*, jest książę Aeternus, „władający snem i marzeniami poddanych” (Leśmian 2012a: 614). Obrazy nyktomorficzne pojawiają się już w pierwszych liniach tekstu precyzyjnie opisujących chronotop: akcja rozgrywa się w noc majową, którą przepaja „rozpowietrzone srebro gwiazd przekwitłych” (Leśmian 2012a: 614), miejsce akcji to Czarny Gród, którym włada książę Aeternus. Nyktomorfizm stanowi ważny element konstrukcji postaci (księcia widzimy zawsze obleczonego w czarny płaszcz). Czarny Gród skazany jest na zagładę – „party potęgą niepojętych losów powoli od wieków posuwa się ku otchłani zguby i śmierci” (Leśmian 2012a: 615). Zagładzie tej przygląda się „księżyc hebanowy” (Leśmian 2012a: 619), a przesterzeń wokół grodu to pustynia przytłoczona „ciemnością wiekiustą” (Leśmian 2012a: 619). Od samego początku obrazy nyktomorficzne są równoważone przez wyobraźnię krystaliczną, obrazy światła i estetykę blasku: sam zamek Aeternusa jest kryształowy i przejrzysty, „wypełniony wewnątrz światłem jarzącym”

(Leśmian 2012a: 619). Budynek stoi na wzgórzu nad jeziorem, odbicie Zamku w jeziorze jest złote i bezcielesne. W ciemności pograżona pozostaje tylko jedna, ostatnia komnata Zamku, gdzie w „niejasnych, ledwo widocznych zarysach” (Leśmian 2012a: 615) stoi na skale posąg Bogini Tęsknoty. Tonie on w mroku, a jednocześnie – jako że wykonany został z białego marmuru – „bieleje wśród majaczeń kryształowych” (Leśmian 2012a: 616). Dodatkowo Leśmian obdarza Boginię Tęsknoty wpisującym się w estetykę blasku atrybutem – złotym liściem aloesu. Dzieli ona z Aeternusem nie tylko komnaty Zamku, ale też władzę nad snami i marzeniami poddanych. Jej rolą jest obrona mieszkańców grodu przed „napaścią tajemniczego Jutra” (Leśmian 2012a: 616). Bogini próbuje obronić Czarny Gród, decydując się ostatecznie na akt ofiarniczy. Leśmian ciekawie przetwarza tu symboliczny wymiar mitu ofiarniczego. W jego interpretacji Bogini Tęsknoty składa bowiem ofiarę nie ze swojego życia, ale ze swojej nieśmiertelności. Leśmianowska reimmersja kulturowa znanego mitemu metamorfozy w kamień polega na odwróceniu jej kierunku. W narracjach mitycznych człowiek poprzez przemianę w posąg lub kamień (w antropologii kulturowej symbol kratofanii litycznej, przejaw boskiej mocy) przezwycięża swą kruchość, słabość, skończoność ontyczną. W interpretacji Leśmiana następuje odwrócenie kierunku metamorfozy – to posąg Bogini Tęsknoty przeobraża się w „trupa młodej i pięknej dziewczycy”: „Leżała naga, upojona śmiercią i jakoby nowa dla siebie samej i sobie samej nieznana” (Leśmian 2012a: 617). W scenie pogrzebu Bogini Tęsknoty Leśmian przywołuje symbolikę odrodzenia i życia wiecznego za pomocą obrazów uraniczno-solarnych: ciało Bogini spoczywa w trzech trumnach – kryształowej, złotej i malachitowej. W uraniczno-solarny prządek obrazowania wpisuje poeta również mitem rumaka jako *psychopompa* (symbolika konia prowadzącego duszę zmarłego w zaświaty). W narracjach mitycznych koń jako *psychopomp* wiódł zmarłego do otchłani chthonicznej (katabaza, zejście w dół, do świata podziemnego), Leśmianowska palingeneza tego mitemu odwraca kierunek podróży zmarłego, tutaj jest to kierunek wertykalny ku górze, wniebowstąpienie: „Tysiąc rumaków ginie w obłokach” (Leśmian 2012a: 617). W ostatnich sekwencjach tekstu mieszkańcy grodu układają trumny z ciałem Bogini Tęsknoty na rydwanie, opuszczają miasto i wyruszają z orszakiem pogrzebowym ku Nieznanemu. Czarny Gród, „ziejący pustką i martwością” (Leśmian 2012a: 618), spada w przepaść. Podróż ku Nieznanemu okazuje się ponownie drogą do poznania, tym razem poznania skryptu własnego losu: mieszkańcy Czarnego Grodu rozumieją, że „nigdy nie pochowają trupa bogini, trupa Tęsknoty” (Leśmian 2012a: 620).

Oblicza Czasu. Oblicza Smutku. Poznanie przez tęsknotę

Analiza świata wyobrazonego w cyklu prozy lirycznej *Legendy tęsknoty*, poszukiwanie związków oraz zasad porządkujących obrazy i ich chreody prowadzą do wniosku, że Bolesław Leśmian w swoich trzech mikrofabułach sięga do symboliki starych narracji, w których świat wyobrażeń ma charakter schizomorficzny, a porządkuje je zasada sprzeczności, diereza, silna dychotomia antagonistycznych obrazów (Durand 1992)⁷. W opowieściach Leśmiana najważniejsze zlewisko semantyczne zbudowane schizomorficznie koncentruje się wokół schematu imaginacyjnego, w którym obserwujemy silną cezurę pomiędzy kobiecością i męskością. Postać kobiety poddana została w wyobraźni poety deformacji wyobraźniowej, polegającej na teriomorfizacji (kobieta jako gad, kobieta jako smok) oraz petryfikacji (Bogini Tęsknoty jako posąg i kratofania lityczna). Kobieta została zatem przedstawiona jako manifestacja sił niebezpiecznych dla mężczyzny. Leśmian wykorzystał w konstrukcji postaci kobiecych wyobrażenia przypisywane kobiecości fatalnej, zgubnej: nyktomorficzne (Pani Czarnobrewa) i tanatyczne (Zjawiona jako błędny ogień), przywołał kulturowy paradygmat wyobraźniowy archetypu kobiecości jako feminizacji ciemności. Chreod wyobrażeń nyktomorficznych w *Legendach tęsknoty* zgodny jest z zauważoną przez Gilberta Duranda w tekstach kultury symboliką czasową ciemności. W wyobraźni Leśmiana obrazy nyktomorficzne są obliczami Czasu i obliczami Smutku, Smutku Przemijania, symbolizują strachy tanatyczne Marzącego Podmiotu (*Cogito* Marzącego), ożywiają kulturowy negatywny symbolizm ciemności związanej z chaosem i wyobrażeniami teriomorficznymi, przywołują izomorfizm kobiety-ciemności-smoka (Durand 1992: 99–101). Mężczyzna wpisany został w estetyczną kategorię smutku i zobrazowany za pomocą wyobraźniowych figur cierpienia. W schizomorficznym schemacie obrazowania Leśmian próbuje jednak równoważyć obrazy nyktomorficzne przez obrazy iluminacji, mieszczące się w strukturze uranicznego schematu wyobraźniowego (Durand 1992: 162–178). Jego centrum stanowi postać mężczyzny, a jego podstawą konstrukcyjną jest izomorfizm blasku, światła, czystości, bieli, królewskości i obrazów wznoszenia. Jednak ten kulturowy schemat w *Legendach tęsknoty* ulega daleko idącym przekształceniom. Omawiany izomorfizm wiąże się tu z postacią i światem zarówno mężczyzny, jak i kobiety. Postaciami centralnymi świetlistego chreodu są Piotr Władyka, ale i Bogini Tęsknoty, figury nyktomorficzne towarzyszą opisom Pani Czarnobrewy, ale też księcia Aeternusa. Wyobraż-

⁷ Schemat schizomorficzny dający się zauważyć w młodzieńczej prozie Leśmiana nie jest schematem wyobraźniowym typowym dla jego wyobraźni. Analiza antropologiczna całej twórczości Leśmiana prowadzi do wniosku, że obrazy generowane przez jego wyobraźnię porządkowane są przez zasady łączenia i perseweracji. Szerzej na ten temat, por. Karwowska 2008.

nia Leśmiana twórczo modyfikuje zatem kulturowy kod symboliczno-mityczny typowy dla – opisanej przez Duranda – schizomorficznej orientacji wyobraźni. W *Legendach tęsknoty* obserwujemy modelowanie przestrzeni antropologicznej jako przestrzeni działań symbolicznych człowieka. Zastosowanie Durandowskiej perspektywy antropologicznych struktur wyobraźni pozwala zauważyć w tekstach Leśmiana persewerację jako zasadę porządkowania obrazów. Obrazy, które powołuje do życia wyobraźnia Leśmiana w jego melancholijnym cyklu prozy lirycznej, są najczęściej figurami cierpienia. Persewercja obrazów cierpienia służy spotęgowaniu rozpacz. Poeta z repertuaru dostępnych wyobraźni struktur wyobraźniowych najczęściej wybiera do opisu udręki swoich bohaterów obrazowanie nyktomorficzne, teriomorficzne i tanatyczne. W antropologii Durandowskiej modelowanie symboliczne zakłada wiarę w terapeutyczną rolę obrazu, pozwala odzyskać podmiotowi stan wewnętrznej równowagi, którą badacz nazywa „równowagą antropologiczną” (Durand 2003: 116). *Mundus imaginalis* przedstawiony w *Legendach tęsknoty* nie pozwala jednak wysnuć wniosku, że Leśmianowi w jego młodzieńczej prozie (pisząc ją, miał zaledwie 27 lat) udało się ten stan równoważenia struktur wyobraźni uzyskać. Wszyscy bohaterowie jego opowieści poetyckich uosabiają antropologiczny model *homo patiens*. Leśmian, reinterpretując w swoich opowieściach poetyckich znany z archaicznych eposów (*Gilgamesz*, *Edda poetycka*), Biblii (*Apokalipsa św. Jana*) czy baśni⁸ schemat schizomorficzny, dokonuje odwrócenia porządku obrazowania zakorzenionego w kulturze. Wyobrażenia schizomorficzne odzwierciedlały wyraźny antagonizm pomiędzy światłem (dobrem) oraz ciemnością (złem). W *Legendach tęsknoty* Leśmianowskie przetworzenie motywu polega na zastąpieniu dierezy, wieńczzonej zawsze w archaicznych narracjach obrazem triumfu dobra nad złem, zabiegiem *coincidentia oppositorum*. Wszystkie te środki artystyczne prowadzą do określonego efektu estetycznego, na który składają się melancholia porażki, estetyczna kategoria smutku, „utrapienia człowieczego serca” (Leśmian 2012a: 616), „kamienna rozpacz bezowocnego istnienia” (Leśmian 2012a: 617), i „tęsknota od ziemi aż do błękitu” (Leśmian 2012a: 596). Tęsknota ma tu wymiar epistemiczny; poznanie przez tęsknotę, będące – co typowe dla praktyki twórczej Leśmiana – rodzajem archetypowej anamnezy, staje się samopoznaniem, odsłaniając za pomocą obrazu poetyckiego „świadomość nieszczęśliwą” i antropologię tragiczną głównych bohaterów.

Leśmian w swojej wyobraźni przekształca twórczo archaiczne mitymy, obrazy symboliczne znane z gatunków epickich: eposów i opowieści mitycznych (topos *Drachenkampf*, izomorfizm kobiety-nocy-ciemności, symbolika *psychopompa*,

⁸ Według relacji Jana Brzechwy, *Pieśni ludów romańskich, germańskich i celtyckich* Edwarda Porębowicza były książką, z którą Leśmian nigdy się nie rozstał (*Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie* 1966: 86).

schizomorficzna struktura obrazowania), a ich artystyczny *bricolage* i późniejsza reimmersja kulturowa przybierają w jego praktyce twórczej postać dwudziestowiecznych poetyckich opowieści. W *Legendach tęsknoty* obserwujemy technikę *bricolage'u* nie tylko na poziomie obrazowania, ale też w zakresie formy. Leśmian nieustannie balansuje pomiędzy rodzajami literackimi: wybiera narrację jako sposób prezentacji świata przedstawionego (narracja auktorialna – *Baśń o Rycerzu Pańskim*, *Z dziejów Czarnego Grodu*; narracja personalna – *Błądny ogień*), jednocześnie piętrzy redundancje, nadwyżki semantyczne. Możemy zaobserwować silne związki pomiędzy warstwą ikonograficzną, językiem poetyckim utworów i sposobem prowadzenia narracji. We wszystkich trzech mikrofabułach poetyckich składających się na cykl pojawia się narracja melancholizująca, liryczna, nastrojowa, emocjonalna, silnie zmetaforyzowana, połączona z kondensacją środków wyrazu języka poetyckiego. Odnajdziemy ją w opisie pejzażu⁹, rekwizytów¹⁰ czy w sposobie przedstawiania scenerii działań bohaterów¹¹. Liryzm zauważymy też w konstrukcji wszystkich postaci cyklu: Piotra Władyki¹², Pani Czarnobrewiej¹³ Młodzieńca Srebrnowłosego¹⁴ czy księcia Aeternusa, który wypowiada do Bogini Tęsknoty znamienne słowa: „Otom przed tobą jako cień niezający swojego drzewa, a stęskniony do jego szumu i kwitnienia... Broń nas od nicości. Marzenia bolą mnie jak rany broczące złotem i mirrą” (Leśmian 2012a: 616).

Legends tęsknoty to przykład tekstu bez wątplenia wymykającego się klasyfikacjom genologicznym, nieustannie balansującego pomiędzy tym, co prozatorskie i tym, co poetyckie, to proza liryczna z bardzo ciekawie poprowadzoną narracją melancholizującą¹⁵. Obserwacja poetyki wszystkich dzieł Leśmiana skłania do

⁹ „Są tu widoki z dalekich podróży, jak wspomnienie, w którym krajobraz pozostawia swoje ostatnie, na pożegnanie wyszeptane słowo”; „Są tu sadzawki pleśnią utajemniczone, wodotryski wyrzucające ze swych głębi widziadła z pyłów srebrnych usnute” (Leśmian 2012a: 606).

¹⁰ Zaobserwujemy ją choćby w opisie księgi, z której „pożółkły jak bursztyn papier wydziela woń ostrą narkotyczną – woń przekwitłych stuleci” (Leśmian 2012a: 607).

¹¹ Jak choćby w opisie drzwi komnaty Młodzieńca Srebrnowłosego z *Błądnego ognia*: „I oto nagle słyhać pukanie do drzwi, jakby nie dłoń, lecz sama tęsknota dotknęła zardzewiałych ryglów” (Leśmian 2012a: 611). Wieś, w której umieszcza Leśmian akcję *Baśni o Rycerzu Pańskim* jest „we mgły spowita, w sadach zatopiona. [...] Rzekłbyś – nie na ziemi, jeno w bezmiarach dłonią tęskną zbudowana” (Leśmian 2012a: 601).

¹² „Padał od niego na ziemię cień wielki, konny, uzbrojony, o lat tysiące starszy od samego Władyki i jakby dążący we światy przezeń zapomniane” (Leśmian 2012a: 600).

¹³ „A Pani trwożna drży jak lutnia siedmiostrunna lękiem w siedem bezmiarów rozpięta” (Leśmian 2012a: 604).

¹⁴ „Usta twoje rade by śmierć ucałować, oczy twoje rade by gwiazdami się rozpląkać” (Leśmian 2012a: 611).

¹⁵ Można by zaryzykować stwierdzenie, że *Legends tęsknoty* stanowią przykład dwudziestowiecznej opowieści poetyckiej bliskiej poematowi prozą. Sam termin „poemat prozą” jest genologicznie mało precyzyjny, hybrydyczny, często bywa używany wymiennie z terminem „proza

wniosku, że był to twórca, który bardzo chętnie w swoim pisarstwie wszelkie granice, w tym również genologiczne, przekraczał (Pankowski 1967; 1999)¹⁶. Przypomnijmy jego *credo* artystyczne, które wygłosił zaczynającemu dopiero swoją drogę twórczą Julianowi Tuwimowi: „Słowa mają być tak zestawione, żeby niespodziewanie chwyciły tajemnicę” (Tuwim 1966: 119–124). Leśmian jako artysta buntuje się przeciw wszelkim ograniczeniom wyobraźni twórczej. Intelpekt jest dla niego jak kobieta, którą przestaje się kochać: „Może badać tylko rzeczy martwe. Życie samo jest dlań niepoznawalne” (Leśmian 2011:17). Naczelną władzę poznawczą stanowi tylko wyobraźnia. Termin „wyobraźnia” występuje w *Szkicach literackich* z towarzyszeniem takich pojęć jak „mit”, „symbol”, „magia”, „oczarowanie”, „tajemnica”, „prawda”, „sacrum” (Leśmian 2011: 7–72). Postulaty teoretyczne tam wyłożone będzie Leśmian konsekwentnie realizował w całej swojej twórczości. Forma jego artystycznej wypowiedzi zazwyczaj będzie hybrydyczna, nieustannie przekraczająca granice poezji, prozy i dramatu – wystarczy wspomnieć choćby synkretyczne genologiczne teksty prozatorskie (*Klechy polskie*, *Klechy sezamowe*), ale też dramatyczne (dramaty mimiczne *Skrzypek Opętany*, *Pierrot* i *Kolombina* czy *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*).

poetycka”. W badaniach nad poematem prozą zwraca się uwagę na fakt, że jako gatunek literacki znosi on kanoniczną dla literatury antynomię prozy i poezji. Rodzi to jednak poważne konfuzje terminologiczne i genologiczne – na tyle znaczące, że pisze się wręcz o jego „kontrgenologiczności”, „sprzeciwie wobec genologii tradycyjnej i jej uświęconemu podziałowi na gatunki i rodzaje” (Kłuba 2010: 8). W literaturoznawstwie polskim prace badawcze nad poematem prozą zainicjowała Grażyna Szymczyk, zagadnienie to rozwijały w ujęciu teoretycznoliterackim Joanna Ślósarska, Anna Nasiłowska, Krystyna Zabawa i Agnieszka Kłuba, przy czym również w gronie badaczek daje się zaobserwować znaczne rozbieżności w ujęciu tematu. Zabawa kwestionuje przyporządkowanie poematu prozą do jakiegokolwiek rodzaju literackiego, dowodząc, że u jego genezy stoi imperatyw przekraczania granic rodzajowych i gatunkowych, charakterystyczny dla literatury modernistycznej, która dążyła do synkretycznego łączenia przeciwieństw. Agnieszka Kłuba pisze: „Okazuje się, że właściwości, jakimi odznaczają się konkretne teksty literackie, bywają zbyt rozbieżne, aby stworzyć definicję gatunku. Mimo to proponuje się rozmaite klasyfikacje i rozróżnienia, podkreślając ich niedostateczny, prowizoryczny charakter” (Kłuba 2010: 8). Próbę zdefiniowania poematu prozą podjęła Ślósarska: „W warstwie brzmieniowej poemat prozą może zawierać uporządkowanie rytmiczne i ekspresywne: bywają wprowadzone do niego schematy metryczne lub ich fragmentaryczne ciągi: mogą się w nim pojawiać wewnętrzne rymy. [...] W jego warstwie syntaktycznej i stylistycznej obecne są: paralelizmy wzorców składniowych, powtórzenia, refreny, figury retoryczne, tropy poetyckie oraz stylizacje językowe. W warstwie semantycznej pojawiają się znaczenia metaforyczne, symboliczne, alegoryczne, sugerowane” (Ślósarska 1993: 213). Szerzej na temat poematu prozą, por. Szymczyk 1979: 69–79; Ślósarska 1993: 213–214; Nasiłowska 1992; Jedynak [Zabawa] 1995: 495–505; Kłuba 2010: 5–29; 2014).

¹⁶ Marian Pankowski pisał na ten temat w 1967 roku w rozprawie doktorskiej obronionej na Wolnym Uniwersytecie w Brukseli (ULB), pt. *Leśmian, la révolte d'un poète contre les limites*. Na język polski monografia została przetłumaczona w roku 1999 przez Andrzeja Krzewickiego.

LE MONDE IMAGINÉ DANS LA PROSE LYRIQUE DE BOLESŁAW LEŚMIAN : *LEGENDY TĘSKNOTY* [LÉGENDES DE LA NOSTALGIE]

Legendy tęsknoty [Les Légendes de la nostalgie] est un cycle de prose lyrique peu connu de Bolesław Leśmian (1877–1937), publié pour la première fois en 1904 dans la revue « Chimera » [Chimère]. Ce cycle se compose de trois textes courts : *Baśń o Rycerzu Pańskim* [Le conte du Chevalier du Seigneur] (première publication : « Chimera » 1904, n° 19), *Błądny ognik* [Feu Follet] et *Z dziejów Czarnego Grodu* [Chroniques du Castrum Noir] (tous deux publiés pour la première fois dans « Chimera » en 1904, n° 20/21)¹. Le cadre théorique de l'analyse de ces textes repose sur la conception des structures anthropologiques de l'imaginaire développée par Gilbert Durand (Durand 1992 : 506–507). Dans les recherches anthropologiques consacrées à l'imagination créatrice (*imaginaire*), l'objet d'étude est constitué par un système dynamique de symboles (figures mythiques) et de schémas imaginaires, qui se réactualisent au fil du temps dans de nouvelles narrations artistiques intégrées à la culture. Le processus de palingenèse littéraire des images symboliques universelles entraîne une transformation par laquelle l'image universelle devient image personnelle de l'auteur². La théorie des structures anthropologiques de l'imaginaire repose sur la conception bachelardienne du sujet créateur comme *conscience génératrice d'images*. De cette conception découle la notion d'imaginaire mito-poétique, définie comme une forme d'imagination dans laquelle les symboles archétypiques et les figures mythiques activent l'imagination narrative, générant – à partir de trames mythologiques – de nouvelles fictions³. L'activité mito-poétique de l'imaginaire est assimilée à l'activité symbolique de l'homme conçu comme *animal symbolismum*. Les images archétypiques dont on observe la palingenèse dans les œuvres littéraires possèdent un noyau eidétique, mais grâce au dynamisme singulier de

¹ La base de la discussion est l'édition de 2012 la plus récente du cycle des *Légendes de la nostalgie*, dans laquelle les trois œuvres sont traitées comme un tout compositionnel (Leśmian 2012a : 594–620). Les premières éditions des textes publiés dans le périodique « Chimera » étaient accompagnées par les illustrations mélancoliques d'Edward Okuń, qui enrichissaient le texte littéraire de manière intéressante. Ces illustrations ne se trouvent plus dans l'édition monumentale en quatre volumes des *Dzieła wszystkie* [Œuvres complètes] de Leśmian publiée par l'Institut national de l'édition [Państwowy Instytut Wydawniczy] sous la direction de Jacek Trznadel (Leśmian 2011 ; 2012b ; 2012c ; 2015).

² C'est ce que souligne Alain Deremetz dans son article : *Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom ?* (Deremetz 1994 : 15–32).

³ C'est ce qu'écrit Jean-Jacques Wunenburger dans son article *Principes d'une imagination mythopoétique*, (Wunenburger 1994 : 36–40). Le terme *poétique* a été emprunté à Aristote. Dans les études sur l'imagination, le terme désigne la productivité de l'imagination, son potentiel créatif grâce auquel de nouvelles créations sont possibles.

l'imaginaire créateur, elles trouvent une expression artistique spécifique dans l'œuvre de chaque écrivain (Vierne 2000 : 159). L'anthropologie de l'imaginaire, en tant que méthode d'analyse littéraire, prend pour objet d'étude le *mundus imaginalis* de l'auteur, compris comme manifestation des puissances symboliques de l'imagination. L'artiste y est considéré comme un phénomène imaginaire. L'univers des représentations de l'auteur, bien qu'ancré dans des symboles culturels universels, ne se présente jamais sous une forme uniformisée. Le chercheur suit dès lors la trajectoire imaginaire de l'artiste, en retraçant les métamorphoses, variations et évolutions des images, des figures mythiques et des symboles qui nourrissent l'imagination créatrice de l'artiste.

Le texte ouvrant le cycle des *Légendes de la nostalgie*, intitulé le *Conte du Chevalier du Seigneur*, adopte la forme de visions symboliques, de « rêves ardents » (Leśmian 2012a : 594) vécus par un narrateur en proie à une fièvre « séraphique » (Leśmian 2012a : 594). L'un de ces délires se cristallise en un récit d'amour entre Piotr Władyka – Chevalier Maudit – et la Fille de l'Héritier – Dame au Sourcil Noir [Pani Czarnobrewa]. L'espace imaginaire du *Conte du Chevalier du Seigneur* se polarise donc de manière schizo-morphique autour de ces deux figures, constituant un exemple moderne de palingénésie littéraire d'un topos archaïque : le *Drachenkampf*⁴. L'ordre diurne de la figuration, structuré selon les chréodes d'images représentant l'archétype du jour dans l'anthropologie de l'imaginaire créatif (Durand 1992 : 67–215), est centré sur la figure de Piotr Władyka, stylisé par Leśmian comme un Chevalier Solaire. À ce titre, il est accompagné d'attributs ourano-solaires : un cheval blanc, un bouclier doré, une épée de feu. L'ordre nocturne de la figuration, correspondant aux « chréodes » d'images relevant de l'archétype de la nuit (Durand 1992 : 217–320), est dominé par des motifs nyctomorphes et lunaires. Ceux-ci servent principalement à la construction de la figure de la Dame au Sourcil Noir (femme-séductrice), mais ils sont également présents dans la configuration du chronotope : l'action se déroule de nuit, dans un village plongé dans l'obscurité ou un verger sombre. Dans la représentation de la Dame au Sourcil Noir, Leśmian mobilise un isomorphisme culturel associant la nuit (l'obscurité), la lune, la femme-séductrice et le dragon-serpent. Cet isomorphisme a été analysé en détail par Gilbert Durand, qui y voit l'image d'une

⁴ Les figures centrales du topos artistique du *Drachenkampf*, qui est l'une des structures imaginaires les plus importantes de l'ordre schizomorphe de l'imagerie dans la culture de l'Europe occidentale, sont le Chevalier Solaire et le dragon. Le symbolisme péjoratif de la figure imaginaire du dragon, qui représente le principe du chaos originel, est contrebalancé sur le plan symbolique par les forces du bien. Cette dualité, qui est super liée à la scène de combat, est la base structurelle du topos *Drachenkampf* (de l'allemand : *Drache* donc « dragon », *Kampf* qui signifie « combat, bataille »). Dans les textes utilisant la symbolique classique du topos *Drachenkampf*, le mal personnifié doit être vaincu par le Chevalier Solaire, gardien de l'ordre cosmique.

féminité pernicieuse, empruntant des chemins tortueux, inquiétants, labyrinthiques. Durand oppose aux représentations imaginaires de la féminité la figure du guerrier masculin, typique de l'imaginaire religieux de la transcendance, qui se caractérise par « la prévoyance de la défense et l'art de parer les coups » (*Potęga świata wyobrażeń* [La puissance du monde des imaginaires] 2002 : 98).

Durand interprète cette figure imaginaire de la femme fatale comme une épiphanie dramatique du temps (*Potęga świata wyobrażeń* 2002 : 54), en la rattachant à un isomorphisme culturel constant, ancré dans l'imaginaire occidental, associant la lune, la féminité et la mort. Les liens établis culturellement entre le féminin, les divinités chthoniennes et la symbolique funéraire – illustrés notamment par la figure mythique de Perséphone – confèrent à la femme fatale une place centrale dans la symbolique nyctomorphique. Leśmian s'inscrit ainsi dans cette sémantique afin de façonner le personnage de la Dame au Sourcil Noir. Celle-ci (Fille de l'Héritier, Dame qui Donne le Baiser) conduit ultimement Piotr Władyka à sa perte. La symbolique nocturne est rendue manifeste dès le nom du personnage, à travers l'épithète fixe *Czarnobrewa* (au sourcil noir). Leśmian mobilise l'imagerie nyctomorphique tant dans la construction du personnage, que dans l'élaboration du chronotope. En effet, la Fille de l'Héritier possède un pouvoir d'envoûtement : elle plonge Piotr Władyka dans une transe somnambulique, et d'un simple geste relie son être aux mystères de la nuit étoilée. Elle détient également la capacité d'interpréter les rêves. D'ailleurs, leur rencontre amoureuse se déroule à minuit, au bord d'un lac éclairé par la lueur lunaire. Ce lac revêt une fonction symbolique déterminante : il constitue un miroir sombre où se reflète la conscience déchue de Piotr Władyka, Chevalier Maudit. L'isomorphisme entre les figures imaginaires de la femme, de la lune et de la mort est enrichi chez Leśmian d'une dimension supplémentaire : celle de la souillure et du péché, éléments qui entraînent le héros à rompre l'Alliance avec Dieu. À travers la figure de la Fille de l'Héritier, Leśmian évoque ainsi la femme séductrice en tant que femme-serpent, avatar chrétien du dragon issu du topos du *Drachenkampf*. La souillure – qui repose sur l'opposition binaire pureté/impureté – est interprétée, dans une perspective anthropologique, comme une « dimension de l'existence propre de l'homme » (Ricœur 1986 : 48)⁵. Piotr Władyka, autrefois

⁵ Paul Ricœur développe ici une réflexion sur la « conscience malheureuse », déjà initiée par Hegel. Pour Hegel, la « conscience malheureuse » est le résultat de l'isolement, de la séparation de l'existence humaine de son sens et de Dieu, de l'homme face à l'existence et à la plénitude de Dieu. Ricœur rejette la thèse d'Hegel sur l'absence et le silence de Dieu en soutenant que la « conscience malheureuse » ne peut être comprise que si l'on suppose la préexistence du lien d'alliance entre Dieu et l'homme. Alors, la colère de la sainteté peut se révéler être la colère de l'amour. Pour plus d'informations sur le *Conte du Chevalier du Seigneur*, voir Karwowska 2010 : 51–70 ; 2020 : 57–73.

Chevalier du Seigneur, porteur de tous les attributs du Chevalier Solaire selon le *Drachenkampf*, transgresse dans l'interprétation leśmianienne l'Alliance avec Dieu. Par le péché d'impureté et sa liaison avec la Dame au Sourcil Noir, il abolit la diérèse entre les forces du bien et celles du mal. Cette abolition bouleverse l'ordre établi, rompt l'harmonie naturelle et métamorphose le cosmos en chaos originel. Dans l'univers du *Conte du Chevalier du Seigneur*, les images de la vie se transforment alors en images de la mort : dans le verger ténébreux de Władyka, les cerisiers en fleurs sont recouverts d'une floraison noire. Par son union avec la Dame au Sourcil Noir, Władyka entre dans le cercle des imaginaires nocturnes, acquiert une force surhumaine, impure, « vouée au mal », et perd ses attributs solaires, remplacés par l'ombre, symbole du chevalier infernal. Ce rite de passage de la lumière vers les ténèbres et la rupture de l'Alliance divine constituent l'acmé de l'anthropologie tragique du Chevalier Maudit, dont l'issue est la mort.

Le *Conte du Chevalier du Seigneur* de Bolesław Leśmian, bien qu'utilisant des éléments structuraux typiques du topos *Drachenkampf*, s'écarte notablement du modèle archaïque enraciné dans la culture. L'espace imaginaire de l'œuvre, centré sur deux champs sémantiques – l'archétype du jour et celui de la nuit – échappe chez Leśmian de la schizomorphie caractéristique du *Drachenkampf*, qui se manifeste par une diérèse séparant nettement la symbolique du bien et du mal, de la lumière et des ténèbres. L'auteur élargit la sémantique archaïque par le symbolisme de la souillure et du péché, impliquant les personnages principaux, donc la Dame au Sourcil noirs (femme-serpent, femme-dragon, et médium par lequel Dieu communique avec le Chevalier Maudit) et Piotr Władyka (Chevalier solaire – Chevalier infernal), qu'il enchevêtre dans divers ordres d'images, complexifiant et enrichissant les sens culturels de ces représentations universelles par un syncrétisme et une réimmersion culturels du symbole.

Dans le second texte du cycle des *Légendes de la nostalgie*, que Leśmian a intitulé *Błędny ogień* [Le Feu follet], la structure narrative concrétise le concept bachelardien de la subjectivité créatrice, comprise comme le *Cogito* Rêveur, la conscience génératrice d'images⁶. L'imagination du narrateur est éveillée par la découverte d'un vieux livre relié de parchemins trouvé dans la maison familiale, contenant les aquarelles d'un artiste anonyme. L'une des peintures dépeint une chambre dans un palais, baignée par la lumière d'un « crépuscule rosé » (Leśmian 2012a : 607), le moment de l'action étant décrit comme « l'heure des rêves » (Leśmian 2012a : 607). Dans cette pièce, près de la fenêtre, sur un trône d'ébène,

⁶ Dans les éditions françaises des écrits de Bachelard, on trouve le terme : « conscience *rêveuse* » (Bachelard 2004 : 4). Les traductions en polonais utilisent le terme : « *świadomość rodząca obrazy* » [une conscience qui fait naître des images] (Bachelard 1975: 366). Pour en savoir plus sur la subjectivité créative en tant que conscience qui donne naissance à des images, voir Karwowska 2020.

est assis un jeune homme prématurément grisonnant, vêtu d'un manteau écarlate. Son regard porte sur une allée de tilleuls « négligemment éclaboussée de fleurs dorées » (Leśmian 2012a : 607–608), « submergé d'attente et de nostalgie » (Leśmian 2012a : 608). Il attend que le bonheur, que l'amour arrive par cette allée de tilleuls. Il commence à rêver. Ce Jeune homme aux Cheveux d'Argent est poète, et depuis des années il vit seul, englué dans la mélancolie, dans un palais où il crée « des chants brumeux, vibrant de l'angoisse des attentes secrètes et des révélations soudaines » (Leśmian 2012a : 609). Tout à coup, une apparition, « une figure féminine, vêtue d'un habit étoilé, irisé d'un éclat bleuâtre » (Leśmian 2012a : 611) fait irruption dans cette même pièce.

Tout comme dans le *Conte du Chevalier du Seigneur*, dans le deuxième texte du cycle *Légendes de la nostalgie*, Leśmian réinterprète le topos archaïque du *Drachenkampf* et l'isomorphisme culturel de la femme, de l'obscurité et de la mort. Pour le Jeune homme aux Cheveux d'Argent, la femme est un dragon, un reptile menaçant se tapissant dans l'ombre. Son amour est toujours criminel, il rapproche le poète aux cheveux d'argent de la mort et tue son pouvoir créatif. Et bien que l'espace imaginaire de l'œuvre soit centré sur deux champs sémantiques, c'est-à-dire l'archétype du jour et l'archétype de la nuit, dans cette œuvre Leśmian réalise aussi un bricolage original des ordres de l'imagerie. Dans la construction du personnage principal féminin, auquel il donne le nom de l'Apparue [Zjawiona], l'auteur fait appel à l'imaginaire nyctomorphique et thanatique : « Un visage beau, spectral, de la couleur de la lune » (Leśmian 2012a : 611). Pour le Jeune Homme, l'heure des rêves s'avère être son heure ultime. L'Apparue, préfiguration de la mort, le conduit dans l'allée des tilleuls jusqu'au cimetière : « On raconte que de la maison où l'on meurt, la veille du décès, sort un feu follet qui s'élance vers le cimetière, afin d'y choisir la plus belle tombe pour le nouvel arrivant » (Leśmian 2012a : 613). Cependant, Leśmian attribue à l'Apparue des qualités solaires et uraniennes : son apparition dans la chambre plongée dans l'obscurité malachite illumine l'intérieur d'une « lueur aérienne » (Leśmian 2012a : 613). Elle-même, semblable à un feu follet, possède non seulement un potentiel thanatique (le baiser de l'Apparue est, pour le Jeune Homme, le baiser de la mort), mais aussi (à l'instar de la Lumière Indigo dans *Skrzypek Opętany* [Le Violoniste possédé] de Leśmian) elle permet au héros défunt, ainsi qu'au décor l'environnant, de renaître : « Soudain, un changement se produit autour. Sur fond d'obscurité réapparaissent lentement les anciennes couleurs de la vieille peinture, comme un rougissement sur le visage d'un ressuscité. De nouveau surgissent les murs malachite, le manteau à bordures dorées, l'allée éclaboussée de fleurs dorées » (Leśmian 2012a : 613). Le Jeune Homme reprend sa place habituelle près de la fenêtre, regardant avec nostalgie l'allée de tilleuls. La connaissance née de la

nostalgie conduit finalement le narrateur (le *Cogito* Rêvant) à l'acceptation du destin, lequel inscrit dans le script de la vie la solitude et la tristesse.

Dans *Feu follet*, Leśmian déconstruit le topos du *Drachenkampf* et la structure imaginaire enracinée dans la culture, mêlant les registres de représentation pour créer, à partir de myèmes déconstruits, une nouvelle totalité morphologique. C'est le destrier, attribut constant du Chevalier Solaire, qui devient, dans le texte de Leśmian, un attribut de l'Apparue. Le dragon apparaît deux fois dans ce récit : une fois sous la forme d'une femme-reptile, trompeuse, menaçante pour l'homme ; la seconde comme une figure du chagrin, une projection du moi du Jeune Homme, déterminée par la solitude, la nostalgie et la mélancolie ; et la chambre du dragon s'avère être – selon l'interprétation de Leśmian – la demeure onirique du Rêveur.

Une structure imaginaire similaire apparaît dans l'œuvre qui clôt le cycle des *Légendes de la nostalgie*. Le protagoniste de ce récit poétique intitulé *Chroniques du Castrum Noir*, est le prince Aeternus, « maniant les rêves et les songes de ses sujets » (Leśmian 2012a : 614). Des images nyctomorphes apparaissent dès les premières lignes, décrivant avec précision le chronotope : l'action se déroule une nuit de mai, imprégnée de « l'argent aéré des étoiles fanées » (Leśmian 2012a : 614), le lieu de l'action est le Castrum Noir gouverné par le prince Aeternus. Le nyctomorphisme est un élément essentiel de la construction du personnage (le prince est toujours vêtu d'un manteau noir). Le Castrum Noir est condamné à la ruine – « poussé par la puissance d'un destin inconcevable, il avance depuis des siècles vers l'abîme de la perdition et de la mort » (Leśmian 2012a : 615). La lune « d'ébène » (Leśmian 2012a : 619) observe cette fin, tandis que l'espace autour est un « désert écrasé par les ténèbres éternelles » (Leśmian 2012a : 619).

Cependant, dès le début, ces images nyctomorphes sont équilibrées par une imagination cristalline, par des images de lumière et une esthétique de la clarté : le château d'Aeternus est lui-même de cristal, rempli d'une lumière brillante (Leśmian 2012a : 619). Bâti sur une colline surplombant un lac, son reflet dans l'eau est doré et incorporel. Une seule pièce du château est plongée dans l'obscurité – la dernière – où, dans des contours flous à peine visibles, se dresse sur un rocher la statue de la Déesse de la Nostalgie. Cette statue baigne dans l'ombre, mais – sculptée dans le marbre blanc – « elle blanchit parmi les illusions cristallines » (Leśmian 2012a : 616). Leśmian dote aussi la Déesse de la Nostalgie d'un attribut lumineux : une feuille d'aloès en or. Elle partage avec Aeternus non seulement les appartements du château, mais aussi le pouvoir sur les rêves de leurs sujets. Son rôle est de défendre le Castrum Noir contre « l'assaut de l'Avenir mystérieux » (Leśmian 2012a : 616). Elle tente de la sauver en accomplissant un

acte sacrificiel. Leśmian réinterprète ici le mythe du sacrifice : la Déesse n'offre pas sa vie, mais son immortalité.

La ré-immersion culturelle opérée par Leśmian dans le mythe de la métamorphose en pierre consiste à en inverser le processus. Dans les récits mythiques, l'homme, en devenant statue ou pierre (symbole de manifestation divine dans l'anthropologie culturelle), surmonte sa fragilité. Chez Leśmian, c'est l'inverse : la statue se transforme en cadavre d'une jeune fille nue et belle : « Elle gisait nue, enivrée de mort, comme nouvelle à elle-même, inconnue d'elle-même » (Leśmian 2012a : 617). Lors de ses funérailles, Leśmian évoque la symbolique de la résurrection à l'aide d'images uranico-solaires : le corps de la Déesse repose dans trois cercueils – en cristal, en or, en malachite. Il intègre également le mythe du cheval psychopompe (le cheval guidant l'âme dans l'au-delà), mais en le renversant : la direction n'est plus descendante (katabasis) mais ascendante, une élévation : « Mille chevaux disparaissent dans les nuages » (Leśmian 2012a : 617). Dans les dernières scènes, les habitants de la ville placent les cercueils sur un char funéraire, quittent la cité et partent vers l'Inconnu. Le Castrum Noir, « béant de vide et de mort » (Leśmian 2012a : 618), s'effondre dans un gouffre. Ce voyage vers l'Inconnu devient un chemin de connaissance, une découverte de leur propre destin : les habitants comprennent qu'ils ne pourront jamais enterrer le cadavre de la déesse, le cadavre de la Nostalgie (Leśmian 2012a : 620).

Faces du temps. Faces de la tristesse. La cognition par la nostalgie

L'analyse du monde imaginaire dans le cycle de prose lyrique des *Légendes de la nostalgie*, ainsi que l'étude des relations et des principes ordonnant les images et leurs chréodes conduisent à la conclusion que Bolesław Leśmian, dans ses trois micro-fables, puise dans la symbolique des récits anciens où le monde de l'imaginaire se déploie de manière schizomorphique, structuré selon le principe de contradiction, de diérèse, et de forte dichotomie entre images antagonistes (Durand 1992)⁷. Dans les récits de Leśmian, le noyau sémantique principal, construit sur ce schéma schizomorphique, se concentre autour d'une césure nette entre la féminité et la masculinité. La figure de la femme y est soumise à une déformation imaginaire qui prend la forme d'une térimorphisation (femme-reptile, femme-dragon) et d'une pétrification (la Déesse de la Nostalgie comme statue et kratophanie lithique). La femme apparaît ainsi comme la manifestation de forces dangereuses pour l'homme. Leśmian s'appuie sur des représentations de la féminité

⁷ Le schéma schizomorphe perceptible dans les textes de jeunesse de Leśmian n'est pas un schéma imaginaire typique de son imagination. Une analyse anthropologique de l'ensemble de l'œuvre de Bolesław Leśmian permet de conclure que les images générées par son imagination sont ordonnées par les principes de combinaison et de persévération, cf. Karwowska 2008.

fatale : représentations nyctomorphiques (la Dame au Sourcil Noir) et thanatiques (l'Apparue en tant que Feu follet), qui renvoient au paradigme culturel de la féminité comme féminisation des ténèbres. Le chréode des représentations nyctomorphiques dans les *Légendes de la nostalgie* correspond à la symbolique temporelle de l'obscurité observée par Durand dans les textes culturels. Dans l'imaginaire de Leśmian, ces images nyctomorphiques sont les visages du Temps et les visages de la Tristesse, la Tristesse du Déclin ; elles symbolisent les peurs thanatiques du Sujet Rêvant (le Cogito Rêveur), ravivant le symbolisme culturel négatif de l'obscurité, lié au chaos, aux représentations térimorphiques, et évoquant l'isomorphisme femme-obscurité-dragon (Durand 1992 : 99–101). Quant à l'homme, dans l'imaginaire de Leśmian, il s'inscrit dans la catégorie esthétique de la tristesse et est représenté par des figures imaginatives de la souffrance. Toutefois, dans le schéma schizomorphique, Leśmian tente d'équilibrer les images nyctomorphiques par des images d'illumination, relevant du schéma imaginaire ouranique (Durand 1992 : 162–178). Le centre de ce schéma ouranique est l'homme, fondé sur un isomorphisme de clarté, lumière, pureté, blancheur, royauté et élévation. Mais dans les *Légendes de la nostalgie*, ce schéma subit de profondes transformations : l'isomorphisme mentionné s'applique ici à la fois aux personnages masculins qu'aux féminins. Les figures centrales du chréode lumineux sont Pierre le Seigneur mais aussi la Déesse de la Nostalgie ; des figures nyctomorphiques apparaissent aussi bien chez la Dame au Sourcil Noir que chez le Prince Aeternus. L'imaginaire de Leśmian modifie ainsi de manière créative le code symbolico-mythique culturel typique de l'orientation schizomorphique de l'imagination décrite par Gilbert Durand. Dans les *Légendes de la nostalgie*, on observe la modélisation de l'espace anthropologique comme espace d'actions symboliques de l'homme. L'application de la perspective durandienne des structures anthropologiques de l'imaginaire permet de constater une persévérance comme principe organisateur des images dans les textes de Leśmian. Les images générées par son imagination, dans ce cycle mélancolique de prose lyrique, sont le plus souvent des figures de souffrance. La persévérance de ces images de douleur intensifie le désespoir. Leśmian puise dans les structures disponibles de l'imagination – nyctomorphique, térimorphique et thanatique – pour dépeindre la détresse de ses héros. Dans l'anthropologie durandienne, la modélisation symbolique suppose une foi dans le rôle thérapeutique de l'image, qui permet au sujet de retrouver un état d'équilibre intérieur, que Gilbert Durand appelle « équilibre anthropologique » (Durand 2003 : 116). Or, le *mundus imaginalis* présenté dans les *Légendes de la nostalgie* ne permet pas de conclure que Leśmian ait atteint cet équilibre dans sa prose de jeunesse (il avait alors seulement 27 ans). Tous les personnages de ses récits poétiques incarnent le modèle anthropologique de l'*homo patiens*.

En réinterprétant dans ses récits poétiques les schémas schizomorphiques issus d'épopées archaïques (*Gilgamesh*, *Edda poétique*), de la Bible (*Apocalypse de saint Jean*) ou de contes⁸, Leśmian opère un renversement de l'ordre imaginaire enraciné dans la culture. Les représentations schizomorphiques reflétaient une nette opposition entre lumière (le bien) et ténèbres (le mal). Dans les *Légendes de la nostalgie*, Leśmian remplace la diérèse – qui dans les narrations archaïques aboutissait au triomphe du bien sur le mal – par une *coincidentia oppositorum*. Ces procédés artistiques produisent un effet esthétique singulier, composé de mélancolie de l'échec, de la catégorie esthétique de la tristesse comme « tribulation du cœur humain » (Leśmian 2012a : 616), de « désespoir de pierre d'une existence vaine » (Leśmian 2012a : 617), et de « nostalgie depuis la terre jusqu'à l'azur » (Leśmian 2012a : 596). La nostalgie prend ici une dimension épistémique – la connaissance par la nostalgie – qui, chez Leśmian, devient une forme d'anamnèse archétypale, de connaissance de soi révélant, par l'image poétique, une « conscience malheureuse » et une anthropologie tragique des héros. Dans son imagination, Leśmian transforme les mythes archaïques, les images symboliques issues des genres épiques : épopées et récits mythiques (topos du Drachenkampf, isomorphisme femme-nuit-obscure, symbolique du *psychopompe*, structure imagée schizomorphique). Leur *bricolage* artistique et ré-immersion culturelle prennent chez l'auteur la forme de récits poétiques du XX^e siècle. Dans les *Légendes de la nostalgie*, on observe la technique du *bricolage* non seulement au niveau de l'imagerie, mais aussi de la forme. Leśmian oscille sans cesse entre les genres littéraires : il choisit la narration pour présenter le monde fictif (narration auctoriale dans le *Conte du Chevalier du Seigneur* et des *Chroniques du Castrum Noir*, narration à la première personne dans *Feu follet*), tout en accumulant des redondances et des excès sémantiques. L'on note de fortes corrélations entre l'iconographie, le langage poétique et la narration. Dans les trois micro-fictions qui composent le cycle des *Légendes de la nostalgie*, apparaît une narration mélancolique, lyrique, émotionnelle, très métaphorique, combinée à une condensation des moyens d'expression poétique. Nous pouvons la retrouver dans la description du paysage⁹, des accessoires¹⁰ ou dans la manière de

⁸ D'après Jan Brzechwa, le livre *Pieśni ludów romańskich, germańskich i celtyckich* [Chants des peuples romains, germaniques et celtiques] de Edward Porębowicz, était un livre que Leśmian emportait toujours avec lui (*Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie* 1966 : 86).

⁹ « Il y a ici des vues de voyages lointains, comme un souvenir où le paysage laisse son dernier mot, murmuré en guise d'adieu » ; « Il y a ici des étangs occultés par la moisissure, des fontaines projetant de leurs profondeurs des apparitions enveloppés de poussière d'argent » (Leśmian 2012a : 606).

¹⁰ On peut l'observer, par exemple, dans la description du livre, dont « le papier, jauni comme de l'ambre, dégage un âcre parfum enivrant – l'odeur des siècles passés » (Leśmian 2012a : 607).

mettre en scène les actions des personnages¹¹. On retrouve également le lyrisme dans la construction de tous les personnages du cycle : Piotr Władysław¹², La Dame au Sourcil Noir¹³, le Jeune homme aux Cheveux d'Argent¹⁴ ou encore le prince Aeternus, qui prononce des mots marquants à la Déesse de la nostalgie : « Me voici devant toi telle une ombre ignorante de son arbre, mais nostalgique de son chuchotement et de sa floraison... Protège-nous du néant. Les rêves me meurtrissent comme des plaies suintantes d'or et de myrrhe » (Leśmian 2012a : 616).

Les Légendes de la nostalgie est un texte qui échappe indéniablement aux classifications génériques, oscillant sans cesse entre la prose et la poésie : une prose lyrique avec une narration mélancolique remarquablement développée¹⁵.

¹¹ Comme dans la description de la porte de la chambre du Jeune homme aux Cheveux d'Argent dans *Feu Follet* : « Et soudain on entendit frapper à la porte, comme si ce n'était pas une main, mais la nostalgie elle-même qui avait touché les boulons rouillés » (Leśmian 2012a : 611). Le village dans lequel Leśmian situe l'action du *Conte du Chevalier du Seigneur* est « enveloppé de brume, submergé dans les vergers [...] ». On dirait qu'il n'est pas sur terre, mais dans l'immensité, construit d'une main nostalgique » (Leśmian 2012a : 601).

¹² « De lui tomba par terre une grande ombre, tirée par des chevaux, une armée, vieille de plus de milliers d'années que Władysław lui-même, et qui semblait poursuivre des mondes qu'il avait oubliés » (Leśmian 2012a : 600).

¹³ « Et la dame tremblait de peur comme un luth à sept cordes redoutablement tendues vers sept immensités » (Leśmian 2012a : 604).

¹⁴ « Tes lèvres conseillent à la mort des baisers, tes yeux conseillent aux étoiles des pleurs » (Leśmian 2012a : 611).

¹⁵ On pourrait se risquer à dire que les *Légendes de la nostalgie* de Bolesław Leśmian est un exemple de récit poétique du XX^e siècle qui se rapproche du poème en prose. Le terme « poème en prose » lui-même est généalogiquement vague, hybride, et est souvent utilisé de manière interchangeable avec le terme « prose poétique ». Dans les études sur le poème en prose, on remarque que le genre littéraire casse l'antagonisme canonique entre la prose et la poésie. Cependant, cela donne lieu à de graves confusions terminologiques et génériques, à tel point que l'on parle même de la « contre-généalogie » du poème en prose et de son « opposition à la classification générique traditionnelle et à sa division sacro-sainte en genres et en types » (Kluba 2010 : 8). Dans les études littéraires polonaises, la recherche sur le poème en prose a été initiée par Grażyna Szymczyk, et la question a été développée en termes théorico-littéraires par Joanna Ślósarska, Anna Nasilowska, Krystyna Zabawa, Agnieszka Kluba. Toutefois, des divergences significatives peuvent être observées entre les approches du sujet par les chercheuses. Krystyna Zabawa remet en question l'assignation du poème en prose à un genre littéraire, argumentant qu'à la genèse du poème en prose se trouve l'impératif de transcender les limites du genre et des formes littéraires, une caractéristique issue de la littérature moderniste, qui s'efforçait de combiner les opposés de manière syncrétique. Agnieszka Kluba écrit : « Il s'avère que les caractéristiques de certains textes littéraires sont parfois trop divergentes pour que l'on puisse définir un genre. Néanmoins, diverses classifications et distinctions existent, mettant en avant leur caractère insuffisant et provisoire » (Kluba 2010 : 8). Dans sa tentative de définition du genre, Joanna Ślósarska adopte cette vision : « Dans sa couche sonore, le poème en prose peut contenir un ordre rythmique et expressif : il arrive que des schémas métriques ou leurs séquences fragmentaires y soient introduits : des rimes internes peuvent y apparaître. [...] Dans sa couche syntaxique et stylistique, les éléments suivants sont présents :

L'observation de la poétique de toute l'œuvre de Leśmian mène à conclure qu'il fut un créateur qui franchissait volontiers toutes les frontières, y compris celles des genres (Pankowski 1967 : 1999)¹⁶. Rappelons le *credo* artistique qu'il adressa au jeune Julian Tuwim : « Les mots doivent être assemblés de telle sorte qu'ils saisissent le mystère de manière inattendue » (Tuwim 1966 : 119–124). En tant qu'artiste, Leśmian se rebelle contre toutes les limites de l'imagination créatrice. Pour lui, l'intellect est comme une femme que l'on cesse d'aimer : « Il ne peut étudier que des choses inanimées. La vie elle-même lui est inconnaissable » (Leśmian 2011 : 17). La seule véritable faculté de connaissance est l'imagination. Le terme « imagination » apparaît dans *Szkice literackie* [Esquisses littéraires] où il est accompagné de notions telles que « mythe », « symbole », « magie », « enchantement », « mystère », « vérité », « sacré / sacrum » (Leśmian 2011 : 7–72). Ces postulats, théorisés dans *Esquisses littéraires*, seront mis en œuvre de manière cohérente dans toute son œuvre : sa forme d'expression artistique sera généralement hybride, dépassant sans cesse les frontières de la poésie, de la prose et du théâtre – en témoignent ses textes syncrétiques comme *Klechdy polskie*, *Klechdy sezamowe* [Contes polonais, Contes de Sésame], ou encore ses drames mimés : *Skrzypek Opetany* [Le Violoniste possédé], *Pierrot i Kolombina* [Pierrot et Colombine], *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* [La Dépravation des mœurs posthumes].

Cet article a été traduit du polonais vers le français par Dorota Walczak-Delanois et Yoana Ganowski. Artykuł został przetłumaczony z języka polskiego na język francuski przez Dorotę Walczak-Delanois i Yoanę Ganowską.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE

Bachelard Gaston. 1975. *Wyobraźnia poetycka*. Przeł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Bachelard Gaston. 2004. *La Poétique de l'espace*. Coll. Quadrige. Paris : PUF.

Deremetz Alain. 1994. *Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom ?* [In:] *Mythe et création*. Dir. Pierre Cazier. Lille : Presses Universitaires de Lille. P. 15–32.

parallélismes de schémas syntaxiques, répétitions, refrains, figures rhétoriques, tropes poétiques et stylisations linguistiques. Dans la couche sémantique, on trouve des significations métaphoriques, symboliques, allégoriques et implicites (Ślósarska 1993 : 213). Pour en savoir plus sur le poème en prose, cf. Szymczyk 1979 ; Ślósarska 1993 ; Nasilowska 1992 ; Jedynak [Zabawa] 1995 ; Kluba 2010 ; 2014.

¹⁶ Marian Pankowski a écrit sur ce sujet dans son livre *Leśmian, la révolte d'un poète contre les limites*, publié à Bruxelles en 1967. Cette monographie a été traduite en polonais en 1999 par Andrzej Krzewicki.

- Durand Gilbert.** 1992. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.
- Durand Gilbert.** 2003. *L'Imagination symbolique*. Coll. Quadrige. Paris : PUF.
- Jedynak [Zabawa] Krystyna.** 1995. *Kilka uwag o poemacie proz.* „Ruch Literacki”, z. 4. S. 495–505.
- Karwowska Marzena.** 2008. *Prapamięć uśpiona*. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana. Warszawa: Wydawnictwo Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Karwowska Marzena.** 2010. *Archetyp dnia, archetyp nocy. Ikonograficzne ukształtowanie świata przedstawionego w „Baśni o Rycerzu Pańskim” Bolesława Leśmiana*. „Prace Polonistyczne”, t. LXV. S. 51–70.
- Karwowska Marzena.** 2020. *Świadomość rodząca obrazy. Studia z antropologii literatury*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kłuba Agnieszka.** 2010. *Poemat proz.* *Rozważania genologiczne*. „Pamiętnik Literacki”, z. 2. S. 5–29.
- Kłuba Agnieszka.** 2014. *Poemat proz.* w Polsce. Warszawa–Toruń: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Leśmian Bolesław.** 2011. *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*. Zebrał i oprac. Jacek Trznadel. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Leśmian Bolesław.** 2012a. *Legends tęsknoty*. [In:] Bolesław Leśmian. *Dzieła wszystkie. Baśnie i inne utwory proz.* Zebrał i oprac. Jacek Trznadel. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. S. 594–620.
- Leśmian Bolesław.** 2012b. *Dzieła wszystkie. Baśnie i inne utwory proz.* Zebrał i oprac. Jacek Trznadel. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Leśmian Bolesław.** 2012c. *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*. Zebrał i oprac. Jacek Trznadel. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Leśmian Bolesław.** 2015. *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*. Zebrał i oprac. Jacek Trznadel. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Nasiłowska Anna.** 1992. [hasło] *Proza poetycka, poemat proz., liryk proz.* [In:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. Alina Brodzka, Mirosława Puchalska, Małgorzata Semczuk, Anna Sobolewska, Ewa Szary-Matywiecka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Pankowski Marian.** 1967. *Leśmian, la révolte d'un poète contre les limites* [skrypt rozprawy doktorskiej]. Bruxelles : Presses Universitaires de Bruxelles.
- Pankowski Marian.** 1999. *Leśmian, czyli bunt poety przeciw granicom*. Przeł. Andrzej Krzewicki. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda.* 2002. Red. Krystyna Falicka. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Ricoeur Paul.** 1986. *Symbolika zła*. Przeł. Stanisław Cichowicz, Maryna Ochab. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.

Szymczyk Grażyna. 1979. *Poemat prozą. Metoda opisu współczesności*. „Acta Universitatis Lodziensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”, z. 50. S. 69–79.

Ślósarska Joanna. 1993. *Poemat prozą. Materiały do „Słownika rodzajów literackich”*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 1/2. S. 213–214.

Tuwim Julian. 1966. *Leśmian w dziesięciolecie śmierci*. [In:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*. Red. Zdzisław Jastrzębski. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie. S. 119–124.

Vierne Simone. 2000. *Rite, roman, initiation*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.

Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie. 1966. Red. Zdzisław Jastrzębski. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.

Wunenburger Jean-Jacques. 1994. *Principes d'une imagination mytho-poétique*. [In:] *Mythe et création*. Dir. Pierre Cazier. Lille : Presses Universitaires de Lille. P. 36–40.