

# JEDNAK KSIĄZKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 7

Pomiędzy dziećmi i dorosłymi

STUDIA

## „BAJKA, KTÓRA BAJE”. O KILKU MOTYWACH W *KLECHADACH POLSKICH* BOLESŁAWA LEŚMIANA

DARIUSZ SZCZUKOWSKI

Uniwersytet Gdański  
Instytut Filologii Polskiej

### Prawo pieniądza

Pobyty w La Bocca niedaleko Cannes wyzwolił w Bolesławie Leśmianie siły twórcze. W liście do Zenona Przesmyckiego napisanym przez poetę prawdopodobnie w 1913 roku, poza skrupulatnymi zwierzeniami dotyczącymi wydatków związanych z codziennym życiem na pachnącym francuskim wybrzeżu („Tak wonnego powietrza jeszcze nigdy nie zaznał – zachwyca się poeta, UDL, 401<sup>1</sup>), pojawia się następująca uwaga:

Nad klechdami już pracuję. Chcę w pierwszym tomie zgromadzić klechdy zgoła nie znane, które sam w dzieciństwie slyszalem. Jedne – prozą, drugie wierszem napiszę. Pragnę stworzyć czystą niepokalaną bajkę, osmykniętą z legendy, podania, zabobonu itd., to znaczy prawdziwą bajkę, która baje. (UDL, 401)

---

<sup>1</sup> Dla oznaczenia cytowanych wydań utworów Bolesława Leśmiana używam następujących skrótów: SzL – Szkice Literackie (2011), UDL – *Utwory dramatyczne. Listy* (2012a), BiIUPr – *Baśnie i inne utwory prozą* (2012b).

Wypowiedź ta jest ciekawa nie tylko dla historycznoliterackich detektywów, próbujących ustalić chronologię powstawania poszczególnych tomów Leśmianowskich baśni czy ich reguły gatunkowe<sup>2</sup>. Autor *Łąki*, nie dbając o kategoryzacje genologiczne, posługuje się charakterystyczną dla siebie retoryką autentyczności: bajka ma być „czysta”, „niepokalana”, „prawdziwa”, w końcu zaś bajka, „która baje” (zob. Czabanowska-Wróbel 1988: 29-62).

Tę tautologiczną formułę w kontekście całej twórczości Leśmiana można rozumieć jako kolejną figurę dzieła „poety pierwotnego” dążącego do zaczarowania odczarowanej nowoczesności, skupionej wokół ekonomicznej i racjonalizującej organizacji życia; „bajka, która baje”, odsyła do Leśmianowskiej „prywatnej” mitologii dzieciństwa, a także do pragnienia nieskrępowanej instytucjonalnie twórczości literackiej<sup>3</sup>.

Postulat wyzwolenia z jarzm norm artystycznych wyraźnie zaznaczy w liście z 17 kwietnia 1914 roku do Zenona Przesmyckiego. Leśmian skarży się swemu przyjacielowi:

Mortkowicz zażądał w imieniu dzieci przenaigłupszych zmian w jednej klechdzie mojej pt. *Wiedźma*. – Stworzyłem, jak mi się zdaje, prozę cenną i do cna własną, nie licząc się z nikim i z niczym. Pod ogólnym tytułem *Klechdy* zgromadziłem sporo ciekawych postaci ludzkich, nadałem utworom artyzm, wysnuty z napomknien ludowych, a oparty na równości świata i zaświata. Na tych dwóch szalach – ziemskiej i niebieskiej – zważyłem duszę ludzką, notując skrzętnie każde uchYLENIE się tej lub innej szali. [...] Otóż wydaje się mu [Mortkowiczowi – dop. D.Sz], że sceny pełne zgrozy i zmysłowości nie nadają się dla dzieci. Przed wykonaniem obstalunku – uprzedził go Drzewiecki, że pisząc *Klechdy* nie mogę się liczyć z dziećmi, jeno „dorosłym” – wiedział bowiem o zbrodniczym i fallicznym pierwiastku *Klehd*. Młodzież może je czytać, jak czyta *Balladyne*, *Makbeta* lub balladę: „Zbrodnia to niesłychana...” itd. Wydaje się Mortkowiczowi, że dorosły czytelnik nie może *Klehd* (bajd) czytać. Pisałem mu o Gogolu, o Poem i o Hoffmanie. Zakwestionował mi *Wiedźmę* [...] Klechdy w dalszym ciągu rozwinęły się świetnie, nabrały rozpędu i coraz właściwszej a nieodparcie koniecznej formy. (UDI, 402-403)

Nie wdając się szczegółowo w rekonstrukcję sporu pomiędzy Leśmianem a Mortkowiczem, warto zauważyć, że konflikt ów dotyczy przede wszystkim niespełnienia przez poetę podstawowego wymagania wydawcy. Mortkowicz zamówił bowiem klechdy z myślą o dziecięcym odbiorcy, a dostał utwory o „zbrodniczym i fallicznym pierwiastku”, co opóźniło ich wydanie aż do 1956 roku. Wtedy – już po śmierci poety – w Londynie ukazał się tom *Klechdy polskie*, w skład których wchodziły *Jan Tajemnik*, *Majka*, *Wiedźma*, *Czarny kozioł*, *Podlasiak*.

<sup>2</sup> O perypetiach związanych z powstawaniem i wydaniem klehd zob.: (Zimand 1971: 369-394) i (Trznadel 2016: 135-136).

<sup>3</sup> Zob. przede wszystkim (Ligęza 1969: 111-147). O powinowactwach poety z literaturą rosyjską i ukraińską pisała Żaneta Nalewajk (2015: 155-243).

Nie chcę w tym krótkim szkicu stanąć po stronie któregoś z adwersarzy i zastanowić się nad tym, czy trzeba bronić dzieci przed prozą Leśmiana. I w dość oczywistym tonie pokusić się o stwierdzenie, że można czytać klechdy Leśmianowskie na dwóch (przynajmniej) poziomach: czytelnika dziecięcego, niewinnego i naiwnego, oraz dorosłego, a przeto doświadczonego i świadomego. Bardziej interesujące jest dla mnie, jak to, co zbrodnicze i falliczne łączy się z tym, co Leśmian nazywa do cna „własnym”, nie liczącym się z „nikim i z niczym” (wydawcą, czytelnikami, tradycją<sup>2</sup>). Poeta broni bowiem przede wszystkim własnej niezależności artystycznej i jednocześnie odczuwa żal związany z niedocenieniem jego twórczości: „Zażądał ode mnie złagodzenia trzech fragmentów, które z powodu zbytnej zgrozy i zbytnej zmysłowości wydały mu się niebezpieczne pod względem handlowym” (UDL, 406) – skarży się Przesmyckiemu, doszukując się w „cenzorskim” zamiarze Mortkowicza jedynie troski o finansowe powodzenie inwestycji wydawniczej. Leśmian odbiera wydawcy prawo do recenzowania dzieła literackiego: „Staral się uzasadnić swoje, bezprawne zresztą, żądanie tym, iż według niego fragmenty owe są słabsze pod względem stylu!” (UDL, 406). To niedocnienie ma u Leśmiana charakter jednak jak najbardziej wymierny/ monetarny. Kłopoty finansowe spędzają poecie sen z powiek: „Gdybym miał choćby 75 r. renty miesięcznej – już byłbym niezależny i już bym potrafił przykrócić pyska takiemu jak on »opiekunowi« sztuki” (UDL, 405-406). Autor *Łąki* nie chce jednak postrzegać sztuki w kategoriach ekonomicznych – dla niego mieści się ona po stronie nadmiaru, a zbrodnia i erotyzm przekraczają – według Leśmiana – ramy życia społecznego opartego na ekonomicznej wymianie i użyteczności. Pieniądz bowiem, według Leśmiana, „wytwarza całe gromady ludzi, którzy przez ciąg trwania swego na ziemi ubiegają się o środki do ż y c i a , nie zaś o życie samo, o wtargnięcie do jego głębin tajemniczych, o nasycenie duszy jego ogniem podziemnym” (*Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, SzL, 38)<sup>4</sup>. Jednocześnie, jak trafnie pisze Jan Zięba, Leśmian „odslaniając swoje hazardowe pasje i marzenia o fortunie” sam „wpada w pułapkę pieniądza” (Zięba 2010: 230). W *Klechdach polskich* w pułapkę pieniądza wpadnie Jan Tajemnik, wchodząc w konszachty z diabłem.

Leśmian, by oddać zażenowanie Macieja Dziury rybim ogonem Majki, będącym dla bohatera klechdy jakimś potwornym uchybieniem, napisze: „Toteż czuł się Dziura tak, jakby mu kto szczerozłotego dukata do rąk na własność dawszy, przedzierzgnął onego dukata sztuką diabelską w drzazgę, albo i – nie daj Boże – w gorszą jeszcze bezpożyteczność” (BiIUPr, 454). Ta ekonomiczna uwaga Leśmiana wskazuje na rozdziew między miłosnym doznaniem Dziury a możliwością wpisania tego doświadczenia w porządek społeczny. Ogon Majki jest więc

<sup>4</sup> O ekonomii poetyckiej Leśmiana w kontekście *Filozofii pieniądza* Simmla pisze Jan Zięba (2010: 227-237). Zob. również: (Markowski 2007: 97-100) oraz (Wojda 2011: 84-85).

naddatkem niemającym pokrycia w sferze wartości akceptowalnych społecznie. Świat – według Leśmiana – nie jest zatem światem stabilnym, uporządkowanym racjonalnie, w którym istnieje doskonała wymiana pieniędzy na rzeczy.

Zresztą ten niemogący przelożyć się na świat wymiany ekonomicznej rozziew ujawnia się w scenach, kiedy to bohaterowie obdarowują się prezentami. Majka ofiarowuje Maciejowi księgę, skarbnicę wiedzy o świecie wodnych stworzeń, których i tak przecież nasz bohater-analfabeta nie jest w stanie przeczytać. Maciej zaś daje ruszałce trzewiki, których ona nigdy nie będzie mogła założyć. Ta wymiana nie buduje wspólnoty, prowadzi do poczucia obcości, skazuje na wzajemne upokorzenie.

Jeśli by widzieć w geście Majki gest samego poety, a Macieja postrzegać jako potencjalnego (nie) czytelnika, to widzimy, że Leśmian odtwarza asymetryczną relację między literaturą a czytelnikiem. Literatura pozostaje zatem odrzucona, gdyż jest niezrozumiała, nie mieści się w przestrzeni praktyki życia codziennego „dorosłego” czytelnika – by zacytować słowa poety z listu do Przesmyckiego.

W tym kontekście świat klechd byłby przestrzenią poszukiwania „kontaktu bezpośredniego z życiem” (*Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, SzL, 36), w przeciwieństwie do „wtórej rzeczywistości” – ufundowanej społecznie na wzajemnych ściśle zracjonalizowanych i ekonomicznych więzach. Dla Leśmiana bowiem literatura staje się sceną, na której uruchamia się i odgrywa najskrytsze fantazje, pozwalające choć na chwilę zbliżyć się do *realnego* (by zapożyczyć Lacanowski termin). Leśmianowskie klechdy nie służą pedagogice, nie mają na celu wymienić literackie sensy na określone prawa moralne i przelożyć się na określone praktyki życiowe podtrzymujące społeczne *status quo*<sup>5</sup>. Leśmian mógłby jednym głosem oznajmić z Georgesem Bataille’em:

Chcemy być zawsze pewni bezużyteczności, zgubności naszego wydatku, chcemy czuć się jak najdalej od świata, gdzie powiększanie dochodów jest regułą. [...] Chcemy świata do góry nogami, świata na opak. (Bataille 2007: 168)

### Ukryte pragnienia

Leśmianowskie klechdy wskazują na niepokojący rys ludzkiej egzystencji, skazanej na porażkę, ale napędzanej przez coś, co jest pewną nadwyżką, nadmiarem w strukturze podmiotu. Zachowanie

<sup>5</sup> O fantazmatach Leśmiana ujawniających się w jego baśniach zob. (Grodzki 2012).

bohaterów klechd można określić jako „bezinteresowne, bezcelowe, służące tylko sobie, niepodporządkowane późniejszym rezultatom” (Bataille 2007: 182). Postaci te naznaczone są ontologicznym brakiem, stygmatem nieobecności, i pragnieniem, a ich postęпки narażone są na śmieszność, którą wzmacnia jeszcze groteska i humor.

Nieprzypadkowo Leśmian bohatera klechdy *Majka* nazywa Marcinem Dziurą. Już jego nazwisko jest znaczące, wskazuje na poczucie utraty, niemożność jakiegoś ontologicznego zakorzenienia. Podobnie zresztą dzieje się z innymi postaciami Leśmianowskich baśni. Janem Tajemnikiem rządzi pragnienie posiadania butów, a jednoręki kulawiec i tytułowy stwór Podlasiak, będący dębem przemienionym w „ludzkiego upiora” – jak pisze Leśmian – sami ustalają, czego im „najbardziej i najnieodzowniejszą dotąd brakowało” (BiIUPr, 561) i dochodzą do wniosku, że najbardziej pragną pocałunku. Temu pragnieniu podporządkowują swe losy, chcąc zmusić Dziwożonę, by obdarzyła pocałunkiem każdego z nich. Oczywiście bohaterowie ponoszą klęskę, a w dodatku zostają boleśnie upokorzeni.

W *Majce* ta logika braku/ pragnienia jest najpełniej realizowana. Świat Marcina Dziury zostaje podważony poprzez (jakby to powiedział Freud) „powrót wypartego” w postaci Majki, przynależącej do świata wierzeń ludowych.

Historia miłosna w tej baśni zaczyna się od momentu, kiedy Maciej, wracając pijany z karczmy, napotyka warkocz ukrytej w pszenicy Majki. Bohatera nie dziwi samo istnienie rusalek, te przynależą do jego świata pojęć i wyobrażeń, lecz to, że właśnie jemu ukazuje się ta istota. Nieprzypadkowo „poznanie” Majki rozpoczyna się od dotknięcia warkocza. Warkocz można tutaj odczytywać jako figurę falliczną, zapowiadającą pełnię, przeciwstawioną poczuciu braku, jakie ma nasz bohater. Jednak to poczucie pełni zostaje „osłabione” przez spojrzenie Marcina; w taki oto sposób rejestruje on pojawiające się ciało rusalki: „Głowa dziewczęca, a w ślad za głową – szyja biała, a w ślad za szyją – ramiona młode obcisłe”. Jednak ta przyjemność oglądania zostaje przerwana, gdyż „Dziura [...] zerknął ukosem do głębi i ujrzał resztę jej ukrytego ciała”, którą stanowił ogon rybi, wzbudzający uczucie wstrętu: „[...] a od pasa – obraza oczu ludzkich” – oznajmia Dziura (BiIUPr, 452).

Spojrzenie Dziury ślizga się po powierzchni ciała Majki, chwyta w swoje kleszcze to, co nieprzyswajalne, inność, nie mogącą zostać oswojoną przez obraz. Rybi ogon okazuje się nadmiarem, jakąś niemożliwą do zasymilowania potwornością, która jednak wzmaga – przynajmniej na chwilę – pragnienie Erosa. Dziura na wyznaczenie miłosne Majki, będące formą uwodzenia, odpowiada afirmatywnie. Tym samym:

Dawna tęsknota i poczucie braku nieokreślonego, jeśli nie znikły bez śladu, pochowały swoje lby uparte w jakiejś norze ciemnej, dokąd człek uczciwy nie zagląda, ciemnością ową zgoła pogardzając.

A natomiast uczuł Dziura, że dusza jego, dotąd połowiczna, uzupełniła się snem niespodzianym, który i ciało pokrzepił i oczom udzielił niebywałego polysku. (BiUPr, 454)

Z łatwością dostrzeżemy, że Leśmian wykorzystuje mit androginiczny, ale tylko po to, by go rozsadzić. Pragnienie miłosne maskuje tylko poczucie braku. Zmienia się także sposób patrzenia naszych bohaterów. Dziura i Majka podczas pierwszej „wspólnej” nocy „[...] milcząc, przetrwali i przestali w pszenicy noc całą aż do przedświt, wpatrzeni w siebie nawzajem i do miejsc swoich przykutych [...]” (BiUPr, 454). Wymiana spojrzeń zarysowuje dystans, niemogący zostać przekroczony, ale też zakaz miłosnego zjednoczenia.

Permanentny brak zostaje także przypisany Mai przez samego Macieja. W rozmowie z krawczykiem-popsujką, który ma uszyć dla napotkanej dziewczyny strój, maskujący jej rybi ogon, Maciej zaznacza: „Niczego jej nie brak, prócz kilku drobiazgów, grzesznej powłoce ludzkiej niezbędnych” (BiUPr, 457-458).

Nasz bohater – jak wcześniej już pisałem – obdarowuje Majkę strojem. Mimo że Maciej twierdzi, że ubiera ją po to, by wyglądała „po bożemu” (BiUPr, 467), to jednak nie dajmy się zwieść jego słowom. Szczególne znaczenie w podarowanym stroju mają białe pończochy i skórkowe trzewiki, które urastają do rzeczy niezbędnych dla miłosnych zaślubin: „Niech no jeszcze pończoch twym nóżkom bosym przysporzę i trzewikami jak od święta obciążę, a będę mógł bez wstydu nawet i na kobiercu ślubnym z tobą stanąć” (BiUPr, 467).

Jeżeli pójść za logiką tekstu, to okazuje się, iż rybi ogon jest dla bohatera nie do przyjęcia, nie tylko dlatego, że jest wstrętny, ale również ze względu na to, że nie można na niego nałożyć pończoch i trzewików. Tym samym ujawnia się tutaj podskórnie fetyszyzująca gra wyobraźni, która w naszej interpretacji łączy się z prawem serii znaczeń związanych z brakiem.

Prawo spojrzenia jest nieubłagane dla Majki, pozostaje ona w jego władzy, a nie mieszcząc się w jego ramach, skazana jest na odrzucenie. Błagalne pytanie Majki: „Nie prześlepisz miłością kalectwa mego?” (BiUPr, 467) można rozumieć jako pragnienie przekroczenia prawa obrazu i spojrzenia. Prawo spojrzenia jest jednak nieubłagane i okrutne. Odpowiedź Macieja może być tylko jedna: „nie prześlepię” (BiUPr, 467).

Spojrzenie staje się skuteczną bronią przed dotykiem potwornego ciała Majki, staje na straży męskiego podmiotu. Wstręt i lęk skutecznie odwodzą od Majki, jej niesamowitości w sensie freudowskim (przynależąca zatem do tego, co „przeraźliwe, wywołujące lęk i grozę”, Freud 1997: 235), a dla Bataille’a są nieodzownym elementem intensyfikującym doświadczenie

erotyzmu. „Śmiertelny lęk niekoniecznie wywołuje rozkosz, ale rozkosz w śmiertelnym lęku jest większa” – jak pisał francuski filozof (Bataille 2007: 104). I lęk przed tą rozkoszą prowadzi Macieja do ożenku z młynarzową, reprezentującą porządek władzy i dyscyplinujące prawo małżeństwa, która – jak podkreśla Leśmian – „o porządek w chacie dbała wzorowo” (BiIUPr, 484) i nie stroniła od bicia swego męża. W każdym razie „Tak czy owak, sam Dziura naokół wszystkim rozpowiadał, że ustatkował się bardzo i że mu z tym statkiem szczęścia w chałupie przybyło” (BiIUPr, 484).

Dziurą jednak kieruje kompulsywne prawo powtórzenia. Jego pragnienie każe ponownie wrócić do rusalki, aby zbliżyć się do doświadczenia rozkoszy, przed którym coś go jednak zawsze chroni – jakaś przeszkoda – dany przez znachora piołun, odstraszaający wszelkie wodne stwory. Tym razem jednak to Majka pierwsza opuszcza naszego bohatera. Maciej więc powraca do żony i ta bijąc go, wymusza na nim, by opowiedział o swojej przygodzie. To bezwstydné wyznanie (klechda kończy się lakonicznymi „I wyznał”) nie przynosi bohaterowi ukojenia, lecz upokorzenie. Okazuje jedyną formą transgresji, opowieścią o pragnieniu pogwałcenia zakazu – występkiem samego Leśmiana, oddającego się rozkoszom pisania.

### Gry z imieniem

Dla Leśmiana świat codzienności staje się obszarem przymusu, monotonnym powtarzaniem tego samego, możliwym tylko do internalizacji przez „człowieka przeciętnego”, chadzającego „nie drogami ludzkimi, lecz międzyludzkimi”, którego egzystencja „w sobie się lęklawie skupia i zawęża, staje się monotonnym, na kilku zaledwie dogmatach opartym” (*Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* SzL, 35). Jednostka w przestrzeni społecznej jest dla Leśmiana zniewolona przez usankcjonowane społecznie sposoby zachowania, wyznaczone przez sieć różnorodnych ról i relacji społecznych, zgodnie z zasadą wszechpanującego „prawa” samozachowania. Jak pisze poeta, „człowiek przeciętny” wie, „jakim wyrazem twarzy powinien się wyróżniać wśród ludzi i samopas istniejących jednostek – przyczynowo określony i ustosunkowany w życiu międzyludzkim – bankier, adwokat, prezes jakiegoś towarzystwa, stróż nocny, redaktor poczytnego dziennika” (SzL, 36). Dla Leśmiana życie zbiorowe to panoptikum określonych i znormalizowanych postaw, ujarzemia (by zapożyczyć się u Michela Foucaulta) jednostki i panowania nad rzeczywistością, to nieodzowny składnik nowoczesności, której elementem jest bezwstydné panoszące się autorytarne „ja”.

Taki świat nowoczesności reprezentuje wójt – bohater *Wiedźmy*. Tak charakteryzuje go Leśmian:

Wobec najmniej nawet spodziewanych wypadków zachowywał spokój niewzruszony i przybierał wyraz służbistej, rzeczoznawczej zadumy, jakby wszystko z góry przewidział i tylko zastanawiał się nad wyborem odpowiednich, a jemu jedynie znanych środków przywrócenia ładu i porządku. Wyraz ten odznaczał się właściwie zupełnym brakiem wyrazu, a brak ów nadawał twarzy wójta powagę, zabezpieczał od wszelkich możliwych a nieobliczalnych ze strony zwierzchności zarzutów [...]. (BiUPr, 491)

Wójt jest zatem wcieleniem zasady racjonalności, „człowiekiem bez właściwości”, podporządkowanym nowoczesnej mechanice wiedzy. Nasz bohater – co podkreśla narrator – wielokrotnie „był człowiekiem wyrozumiałym” (BiUPr, 491). Jednak ta wyrozumiałość kończy się, kiedy Wójt musi się zetknąć z tym, co przekracza świat jego doznań i granic racjonalności. Gdy „przypadkowym spojrzeniem zawałęsawszy” (BiUPr, 491) ujrzał harującą na łopacie Bartłomiejową:

Na wójta twarzy zjawił się wyraz zgrozy urzędowej i nieludzkiego zastanowienia, które ją w końcu wykrzywiło w sposób samemu wójtowi nieznanym i w innych okolicznościach zgoła niedostępnym. (BiUPr, 491)

Pełna złośliwości narracja ukazuje postać wójta, który musi zmierzyć się z tym, co niesamowite, co przekracza jego sposób ujmowania rzeczywistości i ujawnia „nieludzki” świat wyłamujący się ze świata oczywistości. Wójt chce ukrócić nieczne poczynania wiedźmy i próbuje ją dogonić, jednak ta gonitwa zdradza jego niezdrową fascynację. Spotkanie z wiedźmą powoduje, iż „poczuł [on] z bliska to zakazane a niechlujne życie, które w zdysznej wiedźmie zatrzepotało nagle jak kokosza w ciemnym kurniku” (BiUPr, 496). Gestem obronnym będzie chęć uduszenia Bartłomiejowej. Kobieta, próbując ratować swoje życie, daje naszemu bohaterowi wódkę, a w niej lubczyk, „który do miłości zniewala” – oraz duryj, co „do szału podnieca” (BiUPr, 497). Teraz już miłosny szal ogarnia Wójta; w isticie diabelskim dionizyjskim tańcu wyrывa się on z okowów codziennego świata.

Bohater klechdy nie tylko odczuwa własną śmieszność i szaleństwo, ale też upokorzenie, które bierze się z niemożności (samo)panowania i racjonalizacji:



Zdawało mu się, że wśród tych obszarów śnieżnych pozbawiono go nagle urzędu, odarto ze czci i ogolono z powagi, bez której czuł się jak bez głowy na karku. Stratę powagi odczuł najdotkliwiej, bo wraz z nią opuściła go zdolność należytego obcowania z własną duszą i służbistego górowania ponad zwykłym poziomem zdarzeń i wypadków.

Staral się przydać tej twarzy urzędowy wyraz bezosobistego zastanowienia w tej nadziei, iż z niezawodną pomocą tego wyrazu uda mu się własną duszę do porządku powołać, ale dusza z tym wyrazem nie chciała się spokrewnić i przebywała nadal w swym grzechu.

I była chwila, że twarz wójta pokryła się śmiertelną bledością.

Przestał być wójtem. (BiIUPr, 498)

Świat Wójta rozpada się całkowicie, co przekłada się na kryzys języka i tożsamości: „Anim ja człek Boży, ani wójt, ani gospodarz, jeno stworzenie bezimienne, które z lękiem i zgrozą nazwy własnej od kogoś wyczekuje” (BiIUPr, 498) – wyznaje wiedźmie nasz bohater. Ciąg możliwych utożsamień zostaje boleśnie zerwany. Nazwy odrywają się od naszego bohatera. Między człowiekiem a jego nazwą istnieje więc przepaść, co zaznaczy Leśmian w scenie, w której wójt razem z żoną przychodzi do Jędrzejowej, znachorki, szukać u niej ratunku przed czarami wiedźmy. Bohaterowi klechdy tym razem wydaje się, że jest „rodzajem słupca, na którym tylko od parady sterczy tablica z napisem: *Wójt*, a pod nią zupełna nieobecność wzmiankowanego w nagłówku człowieka” (BiIUPr, 510). Wójt traci więc język, możliwość symbolizacji – całą historię miłosnego zauroczenia opowiada Jędrzejowej bowiem jego żona. Dopiero po uporaniu się z czarownicą i jej czarami, jak zaznacza nie bez ironii Leśmian: „Wójt znowu stał się wójtem” (BiIUPr, 534).

Zawikłany problem tożsamości i imienia powróci także w *Czarnym koźle*. Walery Kiepas, jeden z bohaterów tej klechdy, zostaje „przyłapany” przez narratora na nauce pisania. Bohater

nakreślił [...] imię własne i nazwisko: Walery Kiepas. Całość kreślił powoli i mozolnie, a każdą z osobna literę z nieobliczalną i niepochwytną dla siebie samego szybkością [...] jakby się bał, że mu się wymknie spod ołówka. Nakreśliwszy swe imię i nazwisko, odczytał głośno: Walery Kiepas, zdziwił się, jak to on sam na tym papierze wygląda, i wyszedł z chałupy. (BiIUPr, 535)

Akt pisania zostaje utożsamiony z lękiem przed utratą władzy nad własnym imieniem i nazwiskiem. Pismo okazuje się niebezpieczne, aberracyjne, dlatego Walery, nie dowierzając pismu, decyduje się na głośne odczytanie, mające zapewnić mu identyfikacyjną pewność. Jednak

zostaje ona osłabiona – imię i nazwisko staje się lustrem, w którym przegląda się nasz bohater, jednak nie jest to spojrzenie utożsamiające. Zdziwienie i wyjście bohatera interpretowałbym nie jako zachwyty nad przyległością słowa i rzeczywistości, lecz jako niepokój wynikający z rozziwienia między pismem a tym, co ono oznacza.

W dalszej części baśni Kiepas dzięki aktowi nazywania rozpoznaje diaboliczne konszachty swego sąsiada, Tomasza Gryza, który pod osłoną nocy przemienia się w czarnego kozła. Nasz bohater zwraca się do napotkanego w nocy kozła: „– A więc ty wiesz, że ci Tomasz na imię – zawołał z tryumfem Kiepas, jakby kozła na gorącym uczynku przyłapał”. Kozioł odpowie: „Nigdy nie wiadomo, co za stworzenie pod powłoką ludzką na świat przychodzi” (BiIUPr, 544). Słowa te zostaną powtórzone w zakończeniu baśni i tak skomentowane przez bohatera: „Mąci mi się w głowie od tych wyrazów” (BiIUPr, 549).

W tych dwóch fragmentach pojawia się opozycja między pismem a głosem. Głos Kiepasa, przywołujący po imieniu Tomasza/ kozła jest tym, co uobecnia, odsłania rzeczywistość. Jednak logika tej rzeczywistości znacznie wykracza poza metafizyczną inteligibilność bytu. Imię nie niesie poczucia zadomowienia, lecz ujawnia „nieswoją” strukturę świata, wymykającego się ludzkiemu poznaniu.

Nazywanie może okazać się nośnikiem tego, co nie-ludzkie, potworne. Diabeł w klechdzie *Jan Tajemnik* przedstawia się: „Piórkowski jestem, iż się tak wyrażę” (BiIUPr, 427). W tym przypadku „wyrazić się” oznacza tyle, co się uobecnić – wejść w zwodniczą komunikację. Nazwisko byłoby zatem tylko i wyłącznie maską, oswajającą to, co demoniczne. Jan Tajemnik zaś nie „przedstawia się”, chce pozostać na zawsze w ukryciu, w sekretności, umknąć prawu nazywania:

Chadzał ongi po ziemi Jan swego nazwiska, Tajemnikiem zwany, bo ludzi unikał, na drzewa się boczył i figury przydrożne omijał. Najchętniej po lasach samotnikował, włóczęgą trudząc duszę i nogi. Duszę miał skrytą, a nogi – bose, że to mu los półzłotka na buty poskąpił. (BiIUPr, 425)

Określenie „Tajemnik” jest jednocześnie czymś, co dotyczy skrytego pragnienia naszego bohatera, które można porównać do poszukiwanego przez niego skarbu, ukrytego przed innymi, ale też i określeniem danym przez wiejską społeczność<sup>6</sup>. W *Podlasiaku* kulawiec i jednoreki

<sup>6</sup> Trafnie komentuje Piotr Matywiecki. Bohater klechdy ma na „imię Jan, ono jest od chrztu, od Boga, od Tego, który mu będzie na zawsze ojcowal. [...] Ale nazwiska Jan nie ma, zataja je przed ludźmi, tak jak ukrywa przed nimi swój byt. A przecież jest znany wiejskiej społeczności i – o dialektyko! – ma przezwisko wzięte od swojego utajenia się, powszechnie używane, a więc jawne! Świat baśni rozpoczyna się od niejawnego i jawnego nazwiskowego dziwności bohatera. Pod jej paradoksalnym znakiem rozwija się także mowa tego świata, tajemnicza i zarazem trafna. Mowa ta

próbują oswoić napotkanego, niemieszczącego się w ich świecie pojęć upiora. Dają mu na imię Dębowy, a na nazwisko – Podlasiak. Dopiero nazwany stwór wchodzi w komunikację z postaciami. W końcowej scenie klechdy, kiedy to nie udaje się naszym stworom zmusić Dziwożony do pocałunków, Podlasiak „w pogoni za dziewczakiem” odrywa się od ziemi i odlatuje. Opuszczeni przez niego przyjaciele zastanawiają się nad tożsamością leśnego stwora:

Podlasiakiem go nie nazywaj, bo dla nas jeno owo nazwisko niestosowne przybrał, lecz wzbijając się ku niebu, wobec Pana Boga prawdziwe imię wyznać musiał.

– Jakże mu było na imię? – spytał ciekawie jednoręki.

– Żegnajta – odpowiedział kulawiec. – Takie imię, że dość je przed kimkolwiek wymówić, aby już tyłem do ciebie się odwrócił... (BiUPr, 584-585)

Leśmian odtwarza zatem iście Derridiańską logikę, według której istnieje dramatyczna wyrwa między imieniem a doświadczeniem własnego losu. Imiona własne wpisane w tryby systemu językowego odrywają się od desygnatu, zaczynają żyć własnym widmowym życiem<sup>7</sup>.

Leśmiana „gry z imieniem” wskazują, iż klechdy oferują intensywność samego istnienia, przekraczającego ekonomię codziennego życia i języka. Leśmianowska „bajka, która baje” nie daje się bowiem zamknąć „w wygodną praktykę lektury” (jakby powiedział Roland Barthes 1997: 89), tworzy fantasmagoryczną rzeczywistość *innego* świata, nie tylko czytelnika, ale i też samego autora.

---

jest wytworem społecznego świata – społeczność (dla niej przecież opowiada się baśń) chce przy pomocy swojej mowy poznać niepoznanego, »roztajnić« Tajemnika” (Matywiecki 2012: 109).

<sup>7</sup> Jacques Derrida pisze: „Pierwszym aktem przemocy był sam akt nazywania. Nazywanie, nadawanie imion, których w pewnych okolicznościach nie wolno wymawiać, jest aktem źródłowej przemocy dokonany w obrębie języka, a polegającym na wpisaniu w różnicę, na zaklasyfikowaniu, na zawieszeniu absolutnego wołacza. Pomyślenie czegoś jednego w systemie, wpisanie go w system – oto gest prapisma; praprzemoc, utrata tego, co własne, absolutnej bliskości, obecności dla siebie, prawdziwa utrata tego, co nigdy się nie pojawiło, obecności dla siebie, która nigdy nie była dana, lecz wymarzona i zawsze już rozdwojona, powtórzona, niezdolna pojawić się inaczej niż jako własne zniknięcie” (Derrida 1999: 161).

## SUMMARY

### „Bajka, która baje.” On Some Motifs in Bolesław Leśmian’s “Klechdy polskie”

The purpose of this paper is to present some motifs in Bolesław Leśmian’s *Klechdy polskie*. I am primarily interested in the fairytales’ poetics of economy related to the motifs of money and treasure. I also analyse the erotic desire which exceeds the traditional social order and the relationship between the word and object. All these motifs create Leśmian’s vision of reality, which cannot be included in the established cognitive and ethical rules.

## KEYWORDS

Bolesław Leśmian, fairy tale, economy of literature

## BIBLIOGRAPHY

- Barthes Roland. 1997. *Przyjemność tekstu*. Lewańska Ariadna, tłum. Warszawa: KR.
- Bataille Georges. 2007. *Erotyzm*. Ochab Maryna, tłum. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Czabanowska-Wróbel Anna. 1988. „Baśń jako światopogląd: baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana”. *Pamiętnik Literacki* (4): 29-62.
- Derrida Jacques. 1999. *O gramatologii*. Banasiak Bogdan, tłum. Warszawa: KR.
- Freud Sigmund. 1997. *Niesamowite*. W: *Pisma psychologiczne*. Reszke Robert, tłum., 233-262. Warszawa: KR.
- Grodzki Bogusław. 2012. *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Leśmian Bolesław. 2011. *Szkice literackie*. Warszawa: PIW.
- Leśmian Bolesław. 2012a. *Utwory dramatyczne. Listy*. Warszawa: PIW.
- Leśmian Bolesław. 2012b. *Baśnie i inne utwory prozą*. Warszawa: PIW.
- Ligeza Lidia. 1969. „»Klechdy polskie« Bolesława Leśmiana na tle folklorystycznym”. *Pamiętnik Literacki* (1): 111-147.

- Markowski Michał Paweł. 2007. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków: Universitas.
- Matywiecki Piotr. 2012. „Czyściec (o baśni Bolesława Leśmiana »Jan Tajemnik«)”. *Kwartalnik Artystyczny* (1): 106-112.
- Nalewajk Żaneta. 2015. *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne*. Kraków: Universitas.
- Trznadel Jacek. 2016. *Kalendarium Leśmianowskie. Życie i twórczość w układzie chronologicznym*. Warszawa: PIW.
- Wojda Dorota. 2011. „Scenariusze fantazmatyczne Bolesława Leśmiana”. *Świat Tekstów. Rocznik Słupski* (9): 83-109.
- Zięba Jan. 2010. „Pieniądz i słowo. Nowoczesne paradoksy Leśmianowskiego języka poetyckiego”. *Teksty Drugie* (6): 227-237.
- Zimand Roman. 1971. Preliminaria do klechd Leśmiana, 369-394. W: Głowiński Michał, Sławiński Janusz, red. *Studia o Leśmianie*. Warszawa: PIW.

