

Związki twórczości Bolesława Leśmiana z folklorem i kulturą Ukrainy

We Wstępie do *Poezji wybranych* Bolesława Leśmiana Jacek Trznadel wyraził przekonanie, że młodość – blisko dwudziestodwuletni – pobyt poety na Ukrainie nie mógł pozostać bez wpływu na jego twórczość. Na poparcie tej tezy badacz przytoczył wypowiedź Leśmiana z wywiadu *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem* udzielonego przez poetę Edwardowi Boyé:

„Ta niepojętość zieloności to Ukraina, gdzie się wychowałem (...) Humańszczyzna i Białocerkiewszczyzna, Zofiówka i Szamrajówka. Były tam lasy Branickich, ach drogi panie, co za lasy. Leśniczy zwany stryjem Agatonem, hodował w głębi puszczy krzewy najpiękniejszych róż, zapach których mieszał się z wonią żywicy. (...) Dziwni byli ludzie na tej Ukrainie, równie dziwni jak i zieleń tamtejsza”¹.

Trznadel pisał też o bliżej nieokreślonych „wpływach intelektualnych i artystycznych” oraz „pejzażach i realiach” ukraińskich odwzorowanych w literackim dorobku autora *Łąki*, nie argumentował jednak szerzej tej tezy, zauważając jednocześnie, że poezja autora *Sadu rozstajnego* jest programowo ahistoryczna i pozageograficzna. Zdawkowe obserwacje nie przeszkodziły wspomnianemu literaturoznawcy w stwierdzeniu, że Leśmiana można zaliczyć do grona poetów tak zwanej polskiej szkoły ukraińskiej, do której należeli romantycy: Antoni Malczewski, Seweryn Goszczyński, Józef Bohdan Zaleski, Juliusz Słowacki (zob. między innymi: Beniowski, *Książd Marek*, *Sen srebrny Salomei*, *Odpowiedź na Psalm* *przyszłości*), a w dwudziestym wieku Jarosław Iwaszkiewicz i Józef Łobodowski². Zacytowana wypowiedź to ważny trop interpretacyjny, a zarazem zbyt mało przekonujący argument (jeśli nie zostanie poparty odpowiednimi badaniami), by można było uzyskać niezbłą pewność, że Leśmian czerpie z tradycji kulturowej wspomnianych terenów. Chociaż powszechnie wiadomo, że twórca spędził na Ukrainie³ młodość lata, to jednak związki jego utworów z jej kulturą, a zwłaszcza folklorem, pozostają jednym z najbardziej enigmatycznych (obok okresu paryskiego poety) zagadnień dotyczących dobrze opracowanej twórczości autora *Sadu rozstajnego*. Do częściowego rozświetlenia ciągle tajemniczych relacji

¹ E. Boyé, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem* [w:] B. Leśmian, *Szkieł literackie*, Warszawa 1959, s. 500–501; pierwodruk: *W niepojętej zieloności*, „Pion” 1934, nr 23.

² B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. III–IV.

³ Leśmian, jak wiadomo, urodził się w 1877 roku w Warszawie, ale już w roku 1879 znalazł się w Kijowie, gdzie jego ojciec Józef Lesman sprawował urząd dyrektora kasy emerytalnej przy dyrekcji Południowo-Zachodniej Kolei Żelaznej. Poeta mieszkał tam do 1901 roku. Na okres kijowski przypada intensywne edukacja Leśmiana. W latach 1886–1896 uczęszczał do jednego z najstarszych gimnazjów w Kijowie, a mianowicie gimnazjum klasycznego przy Bibikowskim Bulwarze, następnie w 1896 roku przez dwa miesiące studiował na Wydziale Historyczno-Filologicznym Uniwersytetu św. Włodzimierza, wreszcie podjął naukę na Wydziale Prawnym. Ukończył ją w lipcu 1901 roku. Zob. na ten temat В.М. Василенко, *Поетичний світ Болеслава Лесьмяна*, Київ 1990.

poezji twórcy *Dziejby leśnej* z kulturą Ukrainy przyczyniły się niewątpliwie prace Wołodymyra Wasylenki takie jak: *O kresowości „Klehd polskich” Leśmiana, Отзвуки древнерусской культуры в творчестве Болеслава Лесьмяна czy Поетичний світ Болеслава Лесьмяна*⁴. Jednak problem dialogu kultur i wpływu ukraińskiej tradycji w dziełach autora *Нароju cieni* nie wydaje się definitywnie rozstrzygnięty, a jej wielopłaszczyznowe na nią oddziaływanie nie zostało dostatecznie wykazane – dlatego w moim artykule chciałabym podjąć wyzwanie wstępnego dookreślenia tych zagadnień. Świadectwa Leśmianowskiej fascynacji kulturą Ukrainy nie należą do problemów badawczych łatwych do rozstrzygnięcia. Można je rozpatrywać na trzech płaszczyznach:

- konstrukcyjnej;
- tematycznej;
- leksykalnej.

Pierwszym obszarem, na którym wpływ folkloru Ukrainy wydaje się wart przebadania, a jednocześnie jawi się jako najtrudniej uchwytyny, jest płaszczyzna konstrukcyjna Leśmianowskiej twórczości.

W dorobku poety niełatwo wskazać ścisłe i bezpośrednie inspiracje genologiczne folklorem czy innymi tradycjami kultury ziem obecnej Ukrainy – nie znajdziemy tu raczej dokładnych, niepoddanych przekształceniom realizacji wzorców gatunkowych, nie natkniemy się na przykład na wierne odwzorowania konstrukcji ukraińskich dum⁵ nazywanych pierwotnie „pieśniami kozackimi”, które brzmią głośnym echem choćby w preromantycznym dorobku Juliana Ursyna Niemcewicza – *Dumach polskich* (powstałych prawdopodobnie w 1789 roku), *Śpiewach historycznych* (1816 rok) czy w spuściźnie literackiej Juliusza Słowackiego, czego przykładem może być *Duma o Wacławie Rzewuskim* (1833). Dumy przedstawiały na ogół ludzi i zdarzenia w sposób realistyczny, opiewały sławę i męstwo poległych bohaterów (odstępstwem od tej reguły jest symboliczno-alegoryczna *duma Sokół i sokolej*). Leśmian natomiast nie sięgał do technik przedstawiania charakterystycznych dla przesyconych liryzmem poematów epickich (w kilku utworach zaczerpnął z nich wzorce obrazowania, o czym będzie jeszcze mowa w tym artykule), nie gustował też w tematyce historycznej. Autora *Sadu rozstajnego* inspirowała jednak tradycja bylinna cyklu kijowskiego, halicko-wołyńskiego i nowogrodzkiego⁶. Z tych dwóch pierwszych (obok prastarych

⁴ W.M. Wasylenko, *O kresowości „Klehd polskich” Leśmiana* [w:] *Kresy. Syberia. Literatura. Doświadczenia dialogu i uniwersalizmu*, pod red. E. Czajlejwicz i E. Kasperskiego, Warszawa 1995, В.М. Василенко, *Отзвуки древнерусской культуры в творчестве Болеслава Лесьмяна* [w:] *Черниговская областная научно-методическая конференция, посвященная 800-летию „Слова о полку Игореве”*, Чернигов 1986, s. 119–121 oraz В.М. Василенко, *Поетичний світ Болеслава Лесьмяна*, Київ 1990.

⁵ Określenie „duma” trafiło do języka ukraińskiej folklorystyki dopiero w XIX wieku. Po raz pierwszy zostało użyte w 1827 roku przez Mychajłę Maksymowicza we wstępie do zbioru ukraińskiej poezji ludowej. Jednak wiadomo, że termin ten stosowany był już w XVI wieku. Sarnicki, polski historyk, w łacińskim dziele *Annales* (1587) wspominał o śmierci braci Strusiów (ze szlachty halickiej), którzy zginęli w 1506 roku w bitwie z Wołochami. „Jeszcze teraz – pisał historyk – śpiewane są o nich elegie, które Rusini zowią dumami”. Cyt. za Wstępem: J.M. Kasjana [do:] „*Na ciche wody*”. *Ludowy epos Ukrainy*, wybrał, tłum. i wstępem opatrzył J.M. Kasjan, Toruń 2000, s. 51. Zob. też Sępa Szarzyńskiego pieśń *O Strusie*, a także *Duma rycerska* (polska pieśń rycerska) opublikowana przez Adama Czahrowskiego w II wydaniu poezji *Threny i rzeczy rozmaite*, Lwów, 1599 jako *Powiedz mi, muzyko moja*.

⁶ Zob. J. Krzyżanowski, *Byliny. Studium z dziejów rosyjskiej epiki ludowej*, Wilno 1934.

lamentów pogrzebowych czasów Rusi Kijowskiej) wywodzony jest zwykle rodowód dum⁷. Wiadomo, że Leśmian był autorem napisanego po rosyjsku, zaginionego, opartego na nowogrodzkim wątku bylinnym dramatu *Wasilij Bustajew*. Można też zasadnie dowodzić wpływu staroruskich bylin na Leśmianowską *Baśń o rycerzu Pańskim* opublikowaną w 1904 roku na łamach „Chimery”. Bohater pierwszego utworu, *Legend tęsknoty* – olbrzymi i groźny, wyklety rycerz, Piotr Władyka – skonstruowany został na wzór bylinnych herosów⁸.

Nie oznacza to, rzecz jasna, że w twórczości Leśmiana inspiracje bylinną, przekazywaną ustnie, staroruską epiką historyczno-bohaterką⁹ miały charakter prostej imitacji. Do jednego z motywów pojawiających się w konstrukcji staroruskiej twórczości bylinnej odsyła już sam tytuł cyklu *Pieśni kalekujące*¹⁰ zamieszczonego w tomie *Łąka*. Analizując je, literaturoznawcy polscy, jak choćby Jacek Trznadel, Artur Sandauer, Elżbieta Zarych czy Ryszard Nycz, pomijają z reguły etymologię i genologiczne aspekty frazy „pieśni kalekujące” i wiążą słowo „kalekować” jedynie z kalectwem, podkreślają jego metaforyczne znaczenie w opisie Leśmianowskich ułomnych bohaterów borykających się ze swoim losem¹¹. Ów brak zainteresowania kwestiami etymologiczno-genologicznymi prowadzi

⁷ Zob. na ten temat: W. Mokry, *Literatura i myśl filozoficzno-religijna ukraińskiego romantyzmu*. Szewczenko, Kostomarov, Szaszkievicz, Kraków 1996, s. 139–140. Badacz stwierdza: „Dumy, choć zapisywane w sposób coraz bardziej metodyczny dopiero w wieku XIX, powstały w wieku XV–XVII w środowisku kozackim, skąd przeniknęły do ustnej tradycji słowno-muzycznej. Można tu zatem mówić o folklorystyce literatury elitarnej (to nic, że nie zapisywanej, lecz ustnej), rozwijającej się nie tylko po upadku Kozaczyzny, ale i wcześniej. Rodowód dum wiązano bowiem najpierw z przastarymi lamentami pogrzebowymi czasów Rusi Kijowskiej oraz ze staroukraińską epiką historyczno-bohaterką wieków XI–XV, w tym także ze starinami, czy tzw. bylinami cyklu kijowskiego i halicko-wołyńskiego. Jak przypuszczają znawcy – zostały one wyparte z terenów Rusi Kijowskiej na północny wschód, przybrały nową rosyjską szatę językową, wzbogać się o nowe wątki, dzięki czemu przetrwały następne stulecia”. Ibidem, s. 139–140.

⁸ Zob. B. Leśmian, *Baśń o rycerzu Pańskim* [w:] „Chimera” kwiecień–czerwiec 1904, t. 7, Warszawa, s. 44–58. We wspomnianym utworze kontekst bylinny przejawiający się w konstrukcji postaci Piotra Władyki nie jest jedynym wartym szerszego omówienia. Inne wymagające szczegółowego opracowania problemy to związki *Baśni o rycerzu Pańskim* z tradycją rosyjskiej bajki magicznej oraz sotiologiczną twórczością rosyjskich symbolistów. Problem obecności i krzyżowania się dwóch ostatnich kontekstów w *Pieśniach Wasylisy Priemudroj* opracowała Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz. Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Sofia zaklęta w baśniową carewnę*. „Pieśni Wasylisy Priemudroj” Bolesława Leśmiana wobec rosyjskiej poezji symbolistycznej, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3, s. 27–49. W wypadku *Baśni o rycerzu Pańskim* Leśmiana przebadania wymagają wzajemne związki trzech wspomnianych tradycji oraz typy przekształceń, którym zostały one poddane przez autora *Łąki*. W przekonaniu Rochelle Stone na twórczość Leśmiana mógł oddziaływać również poemat legendarny prozą Stefana Żeromskiego *Powieść o Wałgierzu Wdałym* (1906). Zob. R. Stone, *Metapoetics and Structure in Bolesław Leśmian's Russian Poetry*, *California Slavic studies*, vol. 10, pod red. N.V. Riasanovsky'ego, Berkeley, Los Angeles, s. 138.

⁹ W przekonaniu francuskiego slawisty André Mazona oraz Juliana Krzyżanowskiego czas powstania większości bylin jest znacznie późniejszy – Mazon mówi o XV i XVI wieku, polski badacz o wieku XVI. Obaj folklorysty byli zdania, że genezę bylin wyjaśnić można dzięki odwołaniom do kontekstu folkloru (baśni, legend, apokryfów), a nie historii. Zob. A. Mazon, *Les bylines russes*, Boivin et Cie Ed, Paris 1932, s. 673–694; *Extrait „Rerve des Cours Conférences”*, Paris 1932, No. 38 oraz J. Krzyżanowski, *Szkice folklorystyczne*, t. 2., *W kręgu pieśni. W krainie bajki*, Kraków 1980, s. 76, 80. Inni badacze wyznaczają czas powstania bylin na XI–XV wiek, natomiast ich najdawniejsze zapisy datowane są na XVII wiek. Najbardziej prawdopodobne wydają się stulecia XVI–XVIII, w których pisane wersje bylin kształtowały się na podłożu tradycji ustnej i legend latopisów.

¹⁰ Kaliki – w późnym użyciu tego terminu – to wędrowni rapsodzi, dziadowie-śpiewacy, odpowiednik ukraińskich lirników, a we wcześniejszym znaczeniu – średniowieczni pielgrzymi podróżujący do Konstantynopola i Ziemi Świętej, wywodzący się z plebsu i tworzący specjalnie zaprzysięgane (śluby ascezy) „drużyny” pielgrzymie wyjęte spod jurysdykcji świeckiej (stąd odrębność folkloru). Słowo *caligae* pochodzi z łaciny. To nazwa obuwia (sandatów, trzewików) noszonego przez rzymskich legionistów. Gaius Claudius Caesar nosił jako dziecko w wojsku, w którym dowodził jego ojciec, przydomek Caligula (sandat, trzewiczek).

¹¹ Zob. na przykład: B. Leśmian, *Poezje wybrane*, op. cit., przypis 57., s. 100.

niestety do zatarcia staroruskiego kontekstu bardzo istotnego dla interpretacji utworów Leśmiana¹². W języku ukraińskim słowo „каліка” ma trzy znaczenia: jedno odnosi się do człowieka kalekiego, ułomnego, drugie oznacza pielgrzyma, trzecie zaś jest nazwą jałmużników-rapsodów. Wydaje się, że tytuł cyklu wierszy Leśmiana *Pieśni kalekujące* aktualizuje wszystkie wspomniane znaczenia. W języku ukraińskim funkcjonuje też fraza „каліки перехожі” (będąca odpowiednikiem rosyjskiego „калики перехожие”) ¹³ używana do określenia podróźnych wędrujących do świętych miejsc. Warto także przypomnieć, że słowo „каліка” pochodzi z łaciny, w której wyraz „kaligi” stosowany był na określenie obuwia noszonego przez pielgrzymów.

Pielgrzymowanie do świętych miejsc to dawna, rozpowszechniona już w XI wieku między innymi na terenach obecnej Ukrainy, tradycja religijna sprzyjająca umocnieniu się na tych ziemiach chrześcijaństwa. Pielgrzymowanie polegało na wędrowaniu do Jerozolimy – Ziemi Świętej, gdzie znajdował się grób Chrystusa. Wtedy właśnie wykształcił się szczególny rodzaj pielgrzymów określanych nazwą „каліки перехожі”, którzy przemieszczali się z miejsca na miejsce, żebrząc. Opisy tych wędrówek upamiętnione zostały w staroruskiej twórczości ustnej – między innymi w bylinach cyklu kijowskiego o Ilji Muromcu („каліки перехожі” występują tu jako postaci drugoplanowe) czy w bylinie cyklu nowogrodzkiego o Wasiliju Busłajewie, który najpierw wiódł życie zabijaki, a potem, żeby odkupić młodzieńcze występki, udał się na pielgrzymkę do Jerozolimy, w kronikach z 1163 roku oraz w legendach. Podróżując po miastach, odwiedzając świątynie, „каліки перехожі” przyczynili się do rozpowszechnienia na Rusi chrześcijańskich legend i literatury apokryficznej.

Znamienne, że „каліки перехожі” – twórcy pieśni o charakterze religijnym – uważani są za nosicieli ruskiej tradycji muzycznej. „Каліки перехожі” to także poprzednicy ukraińskich lirników-kobziarzy, strażników ukraińskiej kultury duchowej, którzy rozwijali swoją twórczość od około XV–XVI wieku. Jak pisał już w XIX wieku historyk literatury, Michał Wiszniewski, lirnik-kobziarz „nie wymyślił ani osnowy, ani ducha swojej poezji. On tylko wyśpiewał to, co wszyscy już czuli, był tylko harfą eolską, w której uczucia całego pokolenia wdzięcznie się ozwały. (...) Imię tych sielskich poetów zaginęło, jak imiona

¹² Dziękuję panu Adamowi Pomorskiemu za zwrócenie mi uwagi na ten kontekst.

¹³ Julian Krzyżanowski, podkreślając niebagatelne znaczenie zespołów ludzkich dla powstania pieśni, a nade wszystko pieśni lirycznych, stwierdzał: „Z tego rodzaju zespołów zawodowych jeden zwłaszcza odgrywał przez całe wieki rolę niezwykle doniosłą we wszystkich krajach słowiańskich, mianowicie, żebracy, którzy w poszukiwaniu łatwego chleba wędrowali – i to z zbiorowo – i to z odpustu na odpust i z jarmarku na jarmark, apelując do ofiarodawców nie tylko łachmanami, ale również repertuarem pieśniowym, wykonywanym nieraz przy wtórze instrumentów (sławni lirnicy ukraińscy). »Kаліки pierchożyje«, jak w Rosji zwano włóczęgów-pielgrzymów, bohaterowie satyr, jak polska Tragedia żebracza czy *Peregrynacja dziadowska*, w repertuarze swym mieli specjalne pieśni nabożne, »duchowne« wedle terminologii rosyjskiej, oparte na motywach czerpanych z apokryfów, legend, a nawet historii, ale również utwory o zacięciu komicznym, zwłaszcza satyrycznym, i dzięki temu brali czynny udział w powstawaniu i upowszechnianiu słowiańskich pieśni ludowych, które niewątpliwie przynosili z miejsca na miejsce w krajach własnych i sąsiednich”. J. Krzyżanowski, *Słowiańska literatura ludowa* [w:] idem, *Szkice folklorystyczne*, t. 1, *Z teorii i dziejów folkloru*, Kraków 1980, s. 87–88. Zob. też: В. Калугин, *Герои русского эпоса. Очерки о русском фольклоре*, Москва 1983, s. 159–251. Krzyżanowski w tym opisie abstrahuje od zmian semantyki słowa „kaliki”, jakie się dokonały na przestrzeni wieków. O ewolucji znaczenia nazwy pisał В. Калугин, *Герои русского эпоса...*, op. cit., s. 180.

tych architektów, co gotyckie kościoły w wiekach średnich pobudowali, jak imiona tych, co pług i sochę wynaleźli”¹⁴.

Leśmian, choć o bylinie marzył, byliny nie napisał. Bylinami nie są z pewnością *Pieśni kalekujące* – trudno mówić bowiem w ich wypadku o dokładnym odwzorowaniu gatunkowym religijnej poezji, jaką tworzyli „каліки перехожі”, niemniej jednak w konstrukcji postaci przedstawionych w przywołanym cyklu możemy odnaleźć nawiązania do wspomnianej tradycji. Dowodem tego jest wiersz *Zaloty*, w którym czytamy:

„Nędzarz bez nóg, do wózka na żmudne rozpędy
Przytwierdzony, jak zielsko do ruchomej grzędę,
Zgroza bladych przechodniów i ulic zakała,
Obsługując starannie brzemię swego ciała,
Kręci korbę, jak gdyby na lirze w czas słoty
Wygrwał swoje skoczne ku niebu turkoty –” (s. 98)¹⁵.

W zacytowanym fragmencie odwołanie do tradycji pielgrzymujących jałmużników ma charakter negatywny, a nade wszystko ironiczny, czego świadectwem jest porównanie korby napędzającej wózek inwalidy do dźwigni wprawiającej w ruch lirę korbową. Konstrukcja postaci jawi się jako parodystyczno-apokryficzna opowieść o kondycji ułomnego kaliki, którego kalekowanie (pielgrzymowanie) zatracca sakralny wymiar, jawi się raczej jako egzystencjalna wędrówka ku swoście wyobrażonej wieczności skojarzonej z cieleśnią i erotycznie rozumianą transcendencją. Nędzarz wzgardzony przez dziewczkę z podwórza, niezdolną do ukochania „wózka męczeńskiego i korby zbolatej” (s. 99), odjeżdża pośpiesznie w poszukiwaniu, jak się okazuje, nie tyle wiekuiwych prawd bożych, ile „zmysłowych przygód i wiecznego niepokoju”, podąża w nieskończoność – tam, gdzie „zwierz lub robak” czekają na żebraczą miłość (s. 100)¹⁶. Warto dodać, że w wierszu *Zaloty* postaci skonstruowane zostały na zasadzie kontrastu – kaleka-kalika jawi się jako „potwór” (s. 98), prezentowany jest w sposób naturalistycznie dosłowny – zgodnie z regułami estetyki brzydoty, o swoich potrzebach mówi nierzadko w poetyce makabry – w utworze znajdziemy fragmenty o „żądzy w resztkach cielska, jak w zgliszczach poczętej” (s. 99), o „ochłapie człowieka, co chce być przynętą” (s. 99), prośby do pięknej dziewczyny: „I tak pieść, by wargami pożreć mą ułomność!” (s. 99), „Znijdź z wyżyn do kartal! Bądź postulszna mym dłoniom, jak ślepa lub zmarła!” (s. 99), wyznania „Chcę być drogą ci raną,

¹⁴ M. Wiszniewski, *Historia literatury polskiej*, Kraków 1840, t. 1, s. 197–198; cyt. za: H. Kapeliś, *Romantyczny lirnik* (O informatorach ludowych w czasach romantyzmu) [w:] *Ludowość dawniej i dziś. Studia folklorystyczne*, pod red. R. Górskiego i J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1973, s. 9.

¹⁵ B. Leśmian, *Zaloty* [w:] idem, *Poezje wybrane*, op. cit. Wszystkie cytowane fragmenty utworów Leśmiana, o ile nie podano inaczej, przytaczam na podstawie wspomnianego wydania. Lokalizuję je w tekście, w nawiasie podaję numery stron.

¹⁶ Interesująco przedstawia się funkcja, którą w wierszu pełnią „zwierz” i „robak” – to animalizacja i personifikacja śmierci, która – co znamienne – nie budzi już grozy. Postaci te pełnią, podobnie jak czerw w Leśmianowskiej balladzie *Jadwiga*, „rolę równoważnego (tzn. »ułomnego«) partnera czy raczej »pomocnika«, niż budzącego przerażenie mieszkańca zaświatów”. Na temat konstrukcji Leśmianowskiej *Jadwigi* i poetyki makabreski pisała B. Pawłowska-Jądrzyk, *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Pałuby” do „Kosmosu”*, Kraków 2002, s. 36.

wiernym tobie garbem!" (s. 99), natomiast dziewczyna to uosobienie krasy (s. 98), piękność o „zębach śnieżystych" (s. 98). Niepozabawiona elementów drastyczności konstrukcja głównego bohatera (przejawiająca się na przykład dosadnością jego wypowiedzi) podlegać może reinterpretacji w świetle formy utworu, która jawi się – między innymi dzięki obecności refrenów czyniących wiersz „śpiwnym" oraz wprowadzeniu leksyki kojarzonej zwykle z tym, co przyjemne, na przykład: „pieszczota ochocza" (s. 99), „przygody miłosne" (s. 100) – jako „lekka", kontrastująca zarówno z kondycją prezentowanej postaci, jak i ze śmiercią stanowiącą, obok miłości, główny temat utworu.

Podobnie bohater wiersza *Żołnierz* przypomina parodystyczne wyobrażenie „kalik *перехожіх*" znane z twórczości bylinnej, w której jawili się oni jako postaci heroiczne i wyidealizowane. Groteskowa, tragiczno-komiczna egzystencja żołnierza okazuje się „zanadto wyskoczna do nieba na przelaj", bohater nie tyle wyrzeka się jej dla Chrystusa, ile inni wyrzekają się żołnierza, bo bliżej mu do śmierci niż do pełni ziemskiego życia. Odrzucony przez rodzinę i kochankę obiera za towarzysza podróży (czyni to na własny obraz i podobieństwo) niezdarne wyrzeźbioną figurę kalekiego Chrystusa, z którym pielgrzymują niczym „dwa boże kulawce" niezgrabnie i skocznie przez „bezpole, bezkrzewie, bezlesie", aż do śmierci. Ta ostatnia zostaje określona w wierszu zabawnym mianem „doskoczenia do samego nieba" (s. 105–107). Uwagę zwracając zwłaszcza oksymoroniczne sformułowania użyte do opisu żołnierza-kaliki – w balladzie określa się go mianem „smutku wesołka" (s. 104), mówi się o nim, że „śmieszył ludzi (...) bólem" (s. 104), „śmieszył skargi hołubcem" (s. 104). Znamienne, że żołnierz, „kalika *перехожіх*" nie odrzuca uroków egzystencji i nie poświęca w sensie dosłownym – jak to czynili kaliki – życia Chrystusowi, ale obiera go za towarzysza z braku alternatywy, kiedy już sam zostaje przez wszystkich odrzucony. Leśmian, nawiązując do konstrukcji postaci uwiecznionych na drugim planie w tradycji bylinnej, zmienia zatem radykalnie motywację działań bohatera – w konsekwencji można mówić o parodystyczno-apokryficznym przekształceniu wzorca.

Analogicznie, w wierszu *Ręka* z cyklu *Pieśni kalekujące* mamy do czynienia z groteskowym, zupełnie zdeheroizowanym wyobrażeniem jałmużnika. Zaprezentowana w wierszu postać cierpi na swoistą makrosomię, przerost jednej części ciała, a mianowicie wyciągniętej w geście jałmużny ręki. Ta ostatnia powiększa się wprost proporcjonalnie do zanikającej reszty ciała kaliki „kurczącego się jak ochłap wyschłego moczarzu" „w mękach żebraczego postu" (s. 103). W utworze refrenicznie powraca litanijna niemal apostrofa do spotworniałej, pisanej wielką literą Ręki:

„Ręko, nadmierna Ręko,
W pięść modlitewną się złóż!
Męko, nadmierna Męko,
Zmalej i skurcz się i znuź!" (s. 103).

W wierszu zwraca uwagę zastosowanie językowego zabiegu kontaminacji dwóch związków frazeologicznych „złożyć dłonie do modlitwy" i „złożyć dłonie w pięść".

Wypowiadana trzykrotnie przez nędzarza fraza „w pięść modlitewną się złóż” sugeruje nie tyle modlitewną pokorę, ile walkę z Bogiem, która była nie do pomyślenia w konstrukcji postaci „калик перехожих”. Nawet post jawi się tu nie jako dobrowolne wyrzeczenie, ale niewypowiedziana udręka, natomiast wykonanie znaku krzyża zyskuje w wierszu znaczenie przeciwne do utwalonego w tradycji – okazuje się przesadne – przestaje wyrażać całkowitą gotowość do rozumienia, głoszenia i realizowania Słowa Bożego, w coraz mniejszym stopniu oznacza wiarę w odkupienie, jak czytamy w utworze:

„Żdźbłem tylko się garnie do mego pobliza

A resztą – pierzcha w mroki, nie znane nikomu!” (s. 104).

We wspomnianym tekście podobnie jak w dwóch poprzednich mamy do czynienia z inną niż w wypadku kalik motywacją działań bohatera, który – wyciągając z ogromną rękę po jałmużnę – ubolewa nad niemożnością nasycenia cielesnych pragnień: „Pierś dziewczęca nie spocznie w jej chwytniej ustroni!” (s. 103).

Jak na to wskazują omówione przykłady, Leśmian, odwołując się do wspólnych dla dzisiejszej Ukrainy i Rosji tradycji „калик перехожих” (nie tylko bohaterów drugoplanowych, lecz także – o czym pisali Julian Krzyżanowski i André Mazon – autorów i nosicieli staroruskich bylin), przekształcał ją w sposób znaczący poprzez poetycką interpretację na płaszczyznach egzystencjalnej, eschatologicznej i filozoficznej. Trzeba jednak podkreślić, że autor *Łąki* nawiązywał w budowie swoich utworów także do demonologii Słowian, w tym również tych jej aspektów, które uznawane są za rdzennie związane ze współczesną Ukrainą. Z taką sytuacją mamy do czynienia w utworze *Majka* pochodzącym ze zbioru *Klechdy polskie*¹⁷.

Wyściowo *maŭka* była to ruska postać demoniczna (ukraińsko-huculska): piękna młoda kobieta bez pleców, za którą wlokły się krwawe wnętrzności, mogła mieć także rybi ogon. Źródłostów „mawki” pochodzi od starostowiańskiego *naw'*: nieboszczyk, umarły. Jako postaci literackie mawki stały się niezwykle popularne w liryce i prozie rosyjskiej od lat 80. XIX wieku do początków wieku XX; pojawiały się na przykład w twórczości Siergieja Gorodieckiego, a także Nikołaja Klujewa. Rusalki i mawki obecne są także w utworze *Noc w Galicji* Wielimira Chlebnikowa; o mawce mówi się tam:

„(...) Mawa czarnobrewa

Lecz martwy wąż jak łuk w jej rękach:

Gadziukę trzymaj, sroga w gniewach

Na ustach rybia zaś piosenka.

Z tyłu jej zniknął ślad po skórze,

Czerwiejsza jest niż dzikie róże, (...)”¹⁸.

¹⁷ O *Klechdach polskich* pisali między innymi: L. Ligęza, „*Klechdy polskie*” Bolesława Leśmiana na tle folklorystycznym, „*Pamiętnik Literacki*” 1968, z. 1, s. 111–147 oraz E. Boniecki, *Archaiczna realność* [w:] idem, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008, s. 37–73. Język *Klechd polskich* został opracowany przez: S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964.

¹⁸ Zob. W. Chlebnikow, *Noc w Galicji* [w:] idem, *Widziqdż widziadef bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904–1916*, tłum. A. Pomorski, Warszawa 2005, s. 274–277.

W kontekście rozważanej problematyki istotne wydają się pytania, czy związana niewątpliwie z folklorem terenów dzisiejszej Ukrainy demoniczna postać rusalki przenikała jako motyw do twórczości Leśmiana bezpośrednio i czy wspomniany motyw był w utworach poety artystyczno-literackim przetworzeniem pierwszego stopnia ludowej twórczości ustnej, czy też w wypadku spuścizny autora *Klecha polskich* mamy raczej do czynienia z transmisją oraz przekształceniem tematów o ukraińskim rodowodzie rozpowszechnionych w literaturach polskiej i rosyjskiej, które były mu znane i mogły na niego oddziaływać?

Warto przypomnieć, że przywołany motyw pojawiał się często zarówno w poezji rosyjskiego, polskiego, jak i ukraińskiego romantyzmu, by wymienić tylko takie świetne poetyckie pierwowzory jak *Rusalka* oraz *Morska królowna* Michaiła Lermontowa czy *Rusalka* Aleksandra Puszkina oraz poemat Józefa Bohdana Zaleskiego *Rusalki*. *Fantazja* i wiersz Cypriana Kamila Norwida *Rusalki*. Skoro mowa o Zaleskim, trzeba przypomnieć również jego *Skalną czajkę* oraz *Ducha stepu*. Jako przetworzone postaci rusalek potraktować można także bohaterki Mickiewiczowskich ballad takich jak *Świtezianka* czy *Rybka* i *Świtez* oraz fantastyczną *Goplanę*, królową jeziora *Gopło* z *Balladyny* Juliusza Słowackiego. Poetyckich wzmianek na ich temat nie zabrakło w *Beniowskim*. Nie sposób pominąć też *Żmii*. *Romansu poetycznego z podań ukraińskich*. W *sześciu pieśniach* tego autora, ponieważ rusalka występuje w *Pieśni II*, a dokładniej we fragmencie *Powieść kozacka*. *Rusalka*. Warto przypomnieć również *Dumkę* Tarasa Szewczenki.

Wspomniane demony wodne pojawiają się później w neoromantycznej, inspirowanej ludowością balladzie Bronisławy Ostrowskiej *Rusalki*¹⁹, przywoływane są też w wierszu poetki *Kwiat paproci* i w utworze dla dzieci *Córka wodnicy* (rusalka nazywana tu jest wodnicą lub syreną i pragnie wyzbyć się cech ludzkich). Co więcej, motyw okazał się literacko atrakcyjny dla Kazimierza Przerwy-Tetmajera, autora *Niezbadanego rycerza*, *Rusalki* i *Na wiosnę*, oraz dla Władysława Orkana, twórcy *Bajki*, a także Jana Kasprowicza *Do Rusalki* i wuja Leśmiana, Antoniego Langego *Na Świtez*. Bliski był również symbolistom rosyjskim, by wymienić tylko znaną *Rusalkę* Walerija Briusowa oraz *Rusalki* i *Jest niczym rusalka* (*Она, как русалка*) Konstantina Balmonta. Także Siergiej Jesienin uczynił ten motyw osiłą konstrukcyjną utworu *Rusalka na Nowy Rok* (*Русалка под Новыи год*). Z pewnością lista przykładów nie jest kompletna, jednak już sam jej rozmiar oraz to, że gromadzi utwory powstałe na przestrzeni kilku epok literackich, pozwalają przypuszczać, że zainteresowanie Leśmiana (utożsamiane nierzadko z „sięganiem do źródeł”) wspomnianą postacią zadomowioną nadzwyczaj dobrze w mitologicznym świecie Słowian miało charakter literacko zapośredniczony. Świadczy o tym także to, że bohaterka wykreowana przez Leśmiana jawi się, co uargumentuję w dalszej części artykułu, jako nie tyle istota fantastyczna, ile bohaterka literacka.

Warto też podkreślić, że specyfika konstrukcji postaci – tytułowej Leśmianowskiej Majki – współdecyduje o przekształceniach genologicznych, z jakimi mamy do czynienia

¹⁹ Utwór ten znaleźć można w: B. Ostrowska, *Pisma poetyckie*, t. I, pod red. J. Lechonia, Kraków 1932.

w obrębie utworu. Niejasny status ontologiczny bohaterki (Majka to piękna kobieta z rybim ogonem) pozwala Marcinowi Dziurze wykluczyć ją z grona istot ludzkich, a dzięki temu może on usprawiedliwić się za jej złe traktowanie i bez skrpułów odrzucić rusałczałą miłość²⁰. Znamienne, że baśniowe, prastowiańskie rusałki, najpopularniejsze bodaj wschodniosłowiańskie demony kobiece, wyobrażane były jako niepospolicie urodziwe, najczęściej nagie, młode kobiety o długich włosach.

„Wierzono, że rusałki to dusze przedwcześnie zmarłych dziewcząt, które z zazdrości o utracone życie, starają się zdybać przypadkowych przechodniów i sprowadzić na nich śmierć. Rusałki szybko wyznają miłość, tańczą nocami na leśnych polanach, mogą załaskotać na śmierć. Lubią śmiać się, klaskać w dłonie, tańczyć w księżycowe noce na leśnych polanach”²¹.

Co ciekawe, w omawianej klechdzie to Majka doznaje krzywdy, pada ofiarą przesądów analfabety Marcina Dziury – dochodzi tu zatem do odwrócenia roli tradycyjnie przypisywanej rusałce. W *Majce* mamy do czynienia z przywołaniem lokalnych wierzeń i – jak na klehdę przystało – rozpowszechnionych dawniej na terenach dzisiejszej Ukrainy obyczajów²², a zarazem z ich dekonstrukcją. Leśmian z założenia starał się odtworzyć zasady działania archaicznej wyobraźni, a jednocześnie aktualizował i problematyzował projektowane przez nią sensory. Kreowanie atmosfery niesamowitości idzie tu w parze z obnażeniem ludzkiego wymiaru tego, co na pierwszy rzut oka uderza niezwykłością. Jeśli zwrócimy uwagę na bardzo istotny w utworze motyw o metatekstowym potencjale, a mianowicie na scenę, w której zakochana rusałka wręcza nieumiejącemu czytać Dziurze księgę o podwodnym świecie oraz zwyczajach istot podobnych *Majce*, to okaże się, że Leśmian dokonuje deziluzji wykreowanej sytuacji fantastycznej, obnaża umowność tego, co baśniowe, nie kryje przed czytelnikiem, że ma on do czynienia z rusałką będącą postacią książkową – jej istnienie i moc nadprzyrodzona mogą być jedynie dla Marcina Dziury przedmiotem naiwnej i niezachwianej wiary. Utwór Leśmiana to zatem intertekst – klechda uwspółcześniona, której celem jest dekonstrukcja wątków znanych z mitologii słowiańskiej. Dochodzi tu do przesunięcia punktu ciężkości z fantastycznej motywacji działań bohaterów na motywacje społeczne i psychologiczne, podobnie splot fantastyki

²⁰ Zastosowanie wspomnianego zabiegu, to jest wprowadzenie w obręb utworu postaci o niejasnym, pogranicznym statusie ontologicznym, powoduje, że czytelnikowi nasuwa się pytanie o to, jaką funkcję pełni gest odclozowania w folklorze. Wydaje się, że jedna z odpowiedzi mogłaby być następująca: jeśli człowiek, nie tylko ten zakorzeniony w kulturze tradycyjnej, lecz także współczesny, zdefiniuje coś jako nieludzkie, czuje się zwolniony z ludzkiego tego, co zostało określone tym mianem. Przestaje wówczas wartościować własne złe uczynki jako złe, traktuje je raczej jako konieczną i adekwatną reakcją na kontakt z siłą, którą zidentyfikował jako zagrażającą. Przyjmuje wówczas postawę obronną, bez trudu usprawiedliwia własne niegodziwe postępowanie. Wyekspozowanie pogranicznego, baśniowego statusu bohaterki, której pierwowzoru trzeba szukać w folklorze ukraińskim, pozwoliło Leśmianowi na rozpoznanie uniwersalnych mechanizmów psychologicznych wających na kształt życia społecznego i ludzkich wyborach.

²¹ Zob. między innymi O. Kolberg, *Tarnowskie-Rzeszowskie* [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, t. 1–59, Wrocław – Poznań 1961–1980 s. 270. Zob. też: K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, Warszawa 1967, s. 193.

²² Klechda jako gatunek z pogranicza folkloru i literatury określana jest mianem podania ludowego wyrastającego z wierzeń, obyczajów i tradycji kulturowej danego regionu. Może być opowieścią o jego legendarnej przeszłości, bohaterach, których losy są częściowo historyczne, częściowo fantastyczne, niesamowitych zdarzeniach i niezwyklej specyfice krajobrazu. Klechda pozostaje bliska baśni. To pokrewieństwo zasadza się na wspólności motywów oraz podobieństwie tematycznym. O swoistości klechdy jako gatunku decyduje ściślejszy niż w wypadku opowieści baśniowej związek z realiami obyczajowymi i społecznymi konkretnego regionu. Zob. *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 223.

z realnością dokonuje się głównie w psychice niepiśmiennego, owładniętego lękiem Marcina Dziury. Widać zatem wyraźnie, że zapośredniczona literacko Leśmianowska fascynacja folklorem ukraińskim szła w parze także z krytyczną refleksją dotyczącą obyczajowości zakorzenionej w społecznościach tradycyjnych.

Tej intencji nie zrozumiał niestety wydawca Jakub Mortkowicz, który nie zdecydował się na publikację *Klechd polskich*. Raziły go one „zbytnią zgrozą i zbytnią zmysłowością (...) niebezpiecznymi pod względem handlowym”²³. Sam poeta w liście do Zenona Przemyskiego pisał o *Klechdach polskich*:

„Mam zamiar rozwinąć pewnego rodzaju zaborczość artystyczną, traktować Polskę klechdową od morza do morza, zagarnąć Litwę i Ukrainę. Czemuśmy mieczem nie zrobili, zrobmy piórem”²⁴.

Użyte przez Leśmiana sformułowanie „zaborczość artystyczna” z dzisiejszej perspektywy może wydawać się nie do przyjęcia, jeśli jednak pamiętamy o tym, że poeta pisał te słowa między 1913 a 1914 rokiem, czyli w czasie, kiedy o polskiej państwowości od niemal stu dwudziestu lat można było mówić tylko w czasie przeszłym i nic nie wskazywało na to, że marzenia o niepodległości mogą się wkrótce ziścić²⁵, daje się ono wytłumaczyć w kontekście historycznym. Warto podkreślić, że wspomniana „zaborczość” zasygnalizowana tytułem zbioru *Klechdy polskie* wraz z upływem czasu nabrała zupełnie innego znaczenia – to, co mogło zostać „zaanektowane”, zostało w prozie Leśmiana artystycznie utrwalone i upamiętnione. We wspomnianych utworach mamy bowiem do czynienia nie tylko z inspirowaną literacko próbą odwzorowania kodów kultur społeczności archaicznych, które egzystowały dawniej między innymi na terenach dzisiejszej Polski i Ukrainy, lecz także z krytycznym namysłem nad obyczajami i wierzeniami tych wspólnot. W ten sposób zasoby tradycji literackiej co najmniej dwóch narodów – polskiego i ukraińskiego (a w przypadku nawiązań do bylin także rosyjskiego) – zostały przez Leśmiana znacząco wzbogacone, weszły ze sobą w twórczy dialog. Poeta chętnie wybierał bowiem jako źródło inspiracji literackich i współczesniającej refleksji pradawne, pogańskie wierzenia wspomnianych społeczności i motywy bliskie ich etnicznym źródłom²⁶, odwoływał się także do późniejszych, chrześcijańskich tradycji, które poddawał (jak w *Pieśniach kalekujących*) przekształceniom.

²³ Uwaga ta dotyczyła zwłaszcza klechdy *Wiedźma*. Zob. B. Leśmian, [List] Do Z. Przemyskiego, Cannes [1914] [w:] idem, *Utwory rozproszone. Listy. Z pism Bolesława Leśmiana*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 338. Leśmian wyjaśniał edytorowi wprost, że aktualizując motywy grozy, pragnął nawiązać do romantycznej tradycji literackiej dzieł Gogola, Hoffmanna i Poeo. „Mortkowicz – Leśmian zalił się Przemyskiemu – przede wszystkim uważa te klechdy za zwykłe, zda się, przepowiadki ludowe”. Ibidem, s. 338.

²⁴ Ibidem, s. 337.

²⁵ Pisał o tym Edward Boniecki w książce *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana...*, op. cit., s. 50.

²⁶ Leśmian, o czym wspominał Wołodymyr Wasylenko, w klechdzie *Podlasiak* zaktualizował baśniowy topos metamorfozy drzewa. Badacz wskazał również na istotne podobieństwa pomiędzy klechdą *Majka* Leśmiana a dramatem tesi Ukrainki (Ł. Kosacz-Kwitki) *Pieśni lasu*. Postacią, wokół której koncentrują się wydarzenia w obu utworach, jest rusalka (określana mianem majki lub mawki) nieszczęśliwie zakochana w wieśniaku (odpowiednio: Marcinie Dziurze, Łukaszu), doświadczająca zdrady, gdy jej ukochany wybiera zwykłą kobietę i prozaiczne życie. Zdaniem badacza dokonany przez bohaterów wybór miłosny zyskuje charakter światopoglądowy – obaj mężczyźni opowiadają się za przeciętnością, życiem uschematyzowanym, wolnym od namiętności i emocjonalnego ryzyka. Zob. W. Wasylenko, O kresowości „*Klechd polskich*” Leśmiana [w:] Kresy. Syberia. Literatura..., op. cit., s. 132–133. Wasylenko zwracał również uwagę na podobieństwa motywów wiedzmy w Leśmianowskiej *Wiedźmie* z *Klechd polskich* i w twórczości Nikołaja Gogola, między innymi w opowiadaniu *Wij*.

Drugą płaszczyzną (choć nie tak bogatą jak pierwsza), na której w dziełach Leśmiana występują nawiązania tematyczne do kultury Ukrainy, jest warstwa tematyczna. Wspomniane odwołania pojawiają się nie tylko w wierszu *Z sonetów ukraińskich*²⁷ – opublikowanym w 1898 roku na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” – lecz także w tekstach *Wspomnienie* oraz *Z lat dziecięcych* (z tomu *Napój cienisty*) i *Krajobraz utracony* (ze zbioru *Dzieńba leśna*). Pierwszy z wymienionych wierszy Leśmiana rozpoczyna się apostrofą do stepowego krajobrazu określonego metaforycznym mianem „płasko-rzeźby złocistozielonej”. W utworze zwraca uwagę kontrast między martwością i dynamiką – stepowy pejzaż wydaje się śmiertelnie statyczny: księżyc rozkwita tu „martwym srebrem”, „Chmura kształtów dziwacznych, w szafiry zaryta,/ Śpi jak mumia tęsknoty, blaskiem nasycona;/ A step ją balsamuje wonnej piersi tchnieniem”. Jednak ten pozorny bezruch skontrastowany zostaje z niezwykłą dynamiką, zakłóca go nieokiełnany pęd, przenika groza:

„Burza smutków, płaszczami wichrów półokryta,
Leci – i do twojego przytula się łona.

Czarne widmo kozaka pędzi w dal i kona,
I grzmi tętent daleki trwożnego kopyta”.

Znikanie z pola widzenia pędzącego na koniu kozaka dookreślone zostało za pośrednictwem metafory tanatycznej. W utworze zwraca też uwagę synestezyjne obrazowanie:

„A szatany stepowe – wielkie, szczerzłote,
W dzikim tańcu przez sine pędzą widnokręgi!”.

Step najpierw złoci się i mieni odcieniami zieleni, potem dudni uderzany przez końskie kopyta, wreszcie wzbijają się nad nim tumany kurzu: „szatany wielkie, szczerzłote”. Krajobraz wykreowany w wierszu Leśmiana jest jednocześnie pejzażem widzianym i słyszonym. Niewykluczone, że obecne w utworze metafory tanatyczne są dalekim przypomnieniem wyobrażeń na temat śmierci kozaka w szerokim stepie znanych Leśmianowi z lamentacyjnej tonacji ukraińskich dum i zawartej w nich deskrypcji czującej, zatroskanej przyrody, która w wierszu poety zaprezentowana została w sposób analogiczny – przejawia się między innymi za pośrednictwem określenia „burza smutków”. Mamy tu zatem do czynienia z nawiązaniem nie tylko tematycznym, lecz także konstrukcyjnym, chodzi mianowicie o poetykę opisu charakterystyczną dla dum. Autor *Łąki* w ćwierć wieku później nie odwzorował jednak w całości tego schematu gatunkowego, wybrał natomiast jako wzorzec kompozycyjny klasyczny sonet, a tym samym ujął wywodzące się z folkloru treści w elitarną formę, do której przeniknęły charakterystyczna dla ludowego eposu Ukrainy emfaza, podniosły nastrój, tęskna, smętna tonacja²⁸.

²⁷ B. Leśmiana, *Z sonetów ukraińskich*, „Tygodnik Ilustrowany” [Warszawa] 1898, nr 44 s. 868. Wszystkie cytowane fragmenty tego utworu podaję za tym wydaniem.

²⁸ Trzeba podkreślić, że sentymentalny i w miarę upływu czasu coraz bardziej zestereotypizowany obraz dzikiego kozaka w stepie był popularny jako konwencja obrazowania już w literaturze polskiego romantyzmu. Pojawia się na przykład już na początku *Pieśni I* powieści poetyckiej Malczewskiego *Maria*.

W trzech pozostałych wierszach – *Wspomnienie*, *Z lat dziecięcych* oraz *Krajobraz utracony* – nazwa Ukraina nie pojawia się nominalnie (jak to miało miejsce w tytule poprzedniego utworu), dają się one jednak czytać jako teksty autobiograficzne. Przedmiotem opisu są w nich ziemie, na których Leśmian spędził prawie jedną trzecią swojego życia. Wszystkie mają charakter nostalgiczny, dzieciństwo kojarzone jest w nich z „bezbieżnym”, niewyczerpanym, bezgranicznym istnieniem, co Leśmian oddaje udatnie za pośrednictwem metafor spacjałnych, synestezyjnych układów słów (intensyfikujących wrażenie pełni życia) oraz powtórzeń, dzięki którym uzyskuje efekt wielości:

„A jeszcze? Co mi jeszcze z lat dawnych się marzy?
Ogród, gdzie dużo liści znajomych i twarzy –
Same liście i twarze!... Liściasto i ludno!
Śmiech mój – w końcu alei. Śmiech stłumić tak trudno!
Biegnę, głowę gmatwając w szumach, w podobłoczach!
Oddech nieba mam – w piersi! – Drzew wierzchołki – w oczach!”
Z lat dziecięcych (s. 199–200).

„Budziła mnie poranku wilgoć świeża,
A słońce malowało mi na ścianie
Złote pasy – złote wybrzeża,
Złote skrzypce – złote otchłanie...”
Wspomnienie (s. 213–214).

Najbardziej melancholijne wydaje się napisane w poetyce sentymentalizmu zakończenie wiersza *Krajobraz utracony*. Pomimo tego, że w utworze przedmiotem opisu jest przestrzeń nazywana „obcą wioską”, jawi się ona jako synonim „dostępnej niegdyś tajemnicy”, miejsce dawniej oswojone i bliskie, lube i tęskne wspomnienie minionego już świata w jego zmysłowej urodzie i konkretności:

„I czemu czuję w piersi zdławiony płacz boży
Na myśl, że nie zaszumią tamtych pól powiewy,
I że się nie rozwidnią światłem tamtej zorzy
Zgubioną wełną owiec pośmiecione krzewy?”
Krajobraz utracony (s. 261).

Trzecią (uboższą w porównaniu z pozostałymi) płaszczyzną, na której można szukać ukraińskich wpływów, jest warstwa leksykalna utworów Leśmiana. Oprócz opisywanych wielokrotnie neologizmów, a także archaizmów i dialektyzmów, w poezji autora *Łąki* odnajdziemy ukrainizmy, a ściślej rzecz ujmując, najczęściej są to rutenizmy, które w toku dziejów języka stały się ukrainizmami. Nie zdominowały one z pewnością Leśmianowskiego słownictwa, niemniej jednak warto odnotować ich obecność. W wierszu *Strój* z tomu *Łąka* czytamy:

„Podawali ją sobie z rąk do rąk, jak czarę:
»Pójmij duszę tym miodem, co ma oczy kare!«” (s. 84).

Fraza „oczy kare” występuje w licznych pieśniach wywodzących się z ukraińskiego folkloru, gdy mowa jest o oczach piwnych, niezbędnym atrybucie kobiecej urody²⁹. Także słowo „hołubce” pojawiające się w utworze *Żołnierz z tomu Łąka* znane jest na Ukrainie, używa się go na określenie tanecznej figury polegającej na zalotnym i uwodzicielskim okręcaniu się pary wokół siebie³⁰. Z kolei pierwszy człon nazwy „rusałczana dziewczycza”, o której czytamy, że „całowała uczenie i techtliwie i czule, /oj da-dana, da-dana! – tę drewnianą kulę!” (s. 69–70) pojawiający się między innymi w *Balladzie dziadowskiej*, choć pochodzi z łacińskiego *rosalia* (święto róż) i znany jest na Ukrainie, ma korzenie wschodniosłowiańskie. Na Rusi przybrała formę „*русалка*”³¹. Rusałka jest także nimfa leśna Majka (ukr. „*майка*”) z *Klehd polskich*. Tym mianem określane są też bohaterki dramatów mimicznych Leśmiana *Pierrot i Kolumbina* oraz *Skrzypek Opętany*. Rusałki pojawiają się również w obu znanych wersjach wiersza *Spojrzyście*:

„Zapomnianych rusatek dwadzieścia tysięcy
Wynurzyło się z wody, by nie istnieć więcej...”³².

„Rozełkanych rusatek nagłe sto tysięcy
Wyłynęło na księżyc, by istnieć mniej więcej” (*Spojrzyście*, PZ, s. 431).
W utworze *Asoka* z tomu *Łąka* odnajdziemy następujący dwuwiers:
„I król rzekł: »Wierzbo, wierzbo, iść mi z tobą w pole!
Dolę twą, skoro trzeba, wraz z tobą przedolę – «” (s. 122).

²⁹ M. Wasyleńko, *O kresowości „Klehd polskich” Leśmiana* [w:] *Kresy. Syberia. Literatura...*, op. cit., s. 130. Aleksander Brückner tłumaczy następująco etymologię tego słowa: „kary, ‘czarny’, głównie o maści końskiej, pochodzi, jak inne podobne ze Wschodu, od tur. kara, co na Ruś-Ukrainę w 17. wieku nas doszło; karosz jak gniaadosz, srokosz, białosz”. Zob. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1993, s. 221; [przedruk z pierwszego wydania nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków 1927]. Obszerniej sze wyjaśnienia znajdziemy w *Etymologicznym słowniku języka polskiego* Andrzeja Bańkowskiego: „kary ‘czarny’ (o maści końskiej) XVII – Z (wcześniej tylko u Klonowica 1598, o bobrze), ukr. karyj, ‘czarny, ciemny’ (zwłaszcza o barwie oczu), tur. (osm.) kara adi. Czarny. Wypiera stp. wrony (p.) w tym znaczeniu”. A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 2000, s. 639.

³⁰ Leśmian używa tego określenia w sposób dwuznaczny: raz jawi się ono jako ironiczne określenie podrygiwania kalekiego żołnierza, które porównywane jest do uderzenia w tańcu obcasem o obcas wykonywanego z jednoczesnym podskokiem, innym razem odnosi się do byłej kochanki żołnierza, która nie chce tańczyć do śmierci „z takim w łożu drygałą” (s. 104–105). Brückner pisze: „hołobole, o ‘dyszlach’, ruskie, p. głobić. Podobnie hołubce, »ja na lutni hołubce przebieram powoli«, Zimorowic 1660 r., o ‘śpiewie arj’, ali i o potrawie (gołgłkach) i o ‘wywijaniu w tańcu’; przyhołubić kogo, albo hołubić, ‘tulić, pieścić’: wszystko z małoruskiego (niby nasze gołębic); późne to pożyczki naszych »wschodnich pisarzy«. Ibidem, s. 172. Warto dodać, że w polszczyźnie literackiej słowo było ogólnie znane w XIX i XX wieku.

³¹ W *Słowniku etymologicznym języka polskiego* Brücknera czytamy: „rusałki, ‘boginki, duchy leśne, wodne, panny piękne, wabiące do tanów i łaskoczące na śmierć’; obce ludowi polskiemu pod tą nazwą literacką, z Rusi, gdzie na dawne istoty mityczne »brzeginie-wity« przeniesiono, jak nieraz bywa, nazwę obchodu wiosennego, potępanego przez Cerkiew, z płasmi, śpiewami na tonie wiosennej przyrody; obchód ten na cześć duchów przodków zwat się na Bałkanie łacińskiego *rosalia*, ‘święto róż’; tę nazwę łacińską przejęli i Słowianie bałkańscy, a za nimi Grecy; czas ich schodził się poniekąd z ‘Zielonemi Świątkami’, zwanymi już w 10. wieku *rusaliami*. Przymiotnik: rusalny, »rusalna noc«. Nazwa obca, rzecz rodzima; u nas obie wyłącznie literackie”. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, op. cit., s. 469.

³² *Kalendarzyk zebrań „Koła Miłośników Książki”, Zamość 1929/30*, cyt. za: L. Libera, *Romantyczność i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana*, Poznań 1994, s. 63.

Słowo „przedoleć” to być może spolszczona forma ukraińskiego czasownika „здолати” oznaczającego podoleć, przemóc³⁵. Także tytuł jednej z *Klechd polskich – Wiedźma* (ukr. відьма) odsyła do słowiańskich wierzeń, których ślady zachowały się w ukraińskim folklorze³⁴. Wreszcie słowo „lirnik” pojawiające się choćby w wierszu *Głuchoniema*, którego główna bohaterka określana jest mianem „śpiewaczki bezgłośnej, liry bez lirnika”³⁵, wskazuje na związki poezji autora *Sadu rozstajnego* z ukraińskim folklorem.

Wielojęzyczność Leśmiana (w jej wypadku nie należy pomijać wpływu – choć nie był on dominujący – rutenizmów, które stały się potem ukrainizmami) pozwala na zaliczenie tego twórcy do grona autorów takich jak: Biernat z Lublina, Mikołaj Rej, Stanisław Orzechowski, Sebastian Klonowic, Mikołaj Sęp Szarzyński, Szymon Szymonowic, Bartłomiej Zimorowic, Juliusz Słowacki, Seweryn Goszczyński, Antoni Malczewski, dzięki którym ukrainizmy wchodziły do polszczyzny literackiej lub utrwały się w niej.

Na zakończenie trzeba jeszcze odpowiedzieć na dwa pytania. Po pierwsze, czy można włączyć Leśmiana do grona poetów „szkoły ukraińskiej”³⁶, do której przynależą romantycy, tacy jak: Antoni Malczewski, Seweryn Goszczyński, Józef Bohdan Zaleski,

³⁵ U Brücknera czytamy: „dola, 'los, zdołać, podoleć, wydołać, zdołać, zdolny’ – słowo polskie i ruskie (cerk. dola i dol, 'dział': urobione odeń: *odolęti* i *odelęti* (w psalterzach cerkiewnych ciągle się obie postaci mieszają), 'zwyciężyć, (właściwie 'wydołać komu'), do pospolitych wyrazów należy rus. *odolet'*, serb. *odoeti* i *nadoleti*, czes. *odolati, udolati, zdolati*”. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, op. cit., s. 92.

³⁴ Brückner wyraził wątpliwość, czy wyraz ten jest zapożyczeniem, pisząc: *wiedźma, wiedma* (szczególnie w 17. w. częste, niemal stałe), z rus. *wied'ma*; czy nie własne? (por. *bielmo* itp.)”. Ibidem, s. 615.

³⁵ B. Leśmian, *Głuchoniema* [w:] idem, *Zwiedzam wszechświat. Wybór wierszy, wybór, wstęp i oprac.* W. Bolecki, Warszawa 1996, s. 136. O stylizacji narratora wielu wierszy Leśmiana na ludowego śpiewaka pisał J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 257–264.

³⁶ B. Leśmian, *Poezje wybrane*, op. cit., s. III–IV. Zagadnienie „polskiej szkoły ukraińskiej” wydaje się znacznie bardziej złożone, a lista autorów, którzy potencjalnie mogliby się na niej znaleźć, dłuższa od tej, którą zaprezentował Jacek Trznadel przy okazji rozważań o Leśmianie. Wspomniane wyliczenie twórców kończy się nazwiskiem Łobodowskiego, tłumacza antologii poezji ukraińskiej *Sześćdziesięciu z tej i tamtej strony Zbrucz*, autora *Pieśni o Ukrainie* oraz wierszy jej poświęconych, które weszły później do napisanego częściowo przed wojną i w czasie niej, a opublikowanego na emigracji, tomu *Złota hramota*, a także twórcy zbioru *Ucztu zadżumionych* zawierającego cykl *Fraszki kresowe* (a wśród nich satyry na przymusową polonizację). Łobodowskiego interesowały problemy Ukrainy, choć nie była ona jego miejscem urodzenia. Pisarz w drugiej połowie lat trzydziestych utrzymywał związki z kołami wschodoznawczymi oraz emigracją ukraińską. Skupiały się one wokół „Biuletynu Polsko-Ukraińskiego” i Klubu Prometeusz. Łobodowski nie tylko nie popierał represyjnej polityki polskich władz wobec ludności Ukrainy (zob. na przykład wiersze Łobodowskiego: *Rocznice majowe, Wrota kijowskie, Polesie, Duma o atamanie Petlurze, Córka atamana, Poetom ukraińskim* oraz poemat *Kisielin*), lecz także rozliczał się z historią krwawych powstań kozackich (*Ziemia cmentarna, Hulaj-pole, Na czarnym szlaku*), nawiązywał leksykalnie i tematycznie do tradycji do folkloru tych ziem (zob. *Dumy wołyńskie*). Zob. M. Mansfeld, *Ukraina w poezji Józefa Łobodowskiego*, „Spotkania” 1988, nr 35, s. 82–97. O „szkole ukraińskiej” w romantycznej poezji polskiej i jej związkach z folklorem pisał już w XIX wieku Michał Grabowski (1804–1863) w szkicach *O elemencie poezji ukraińskiej w poezji polskiej* (tekst ukazał się w Wilnie w 1837 roku w tomie II *Literatury i krytyki*) oraz *O szkole ukraińskiej poezji* (rozprawa opublikowana została w drugiej serii *Literatury i krytyki* w 1840 roku). Grabowski pisał nie tylko o Zaleskim, Malczewskim i Goszczyńskim, lecz także zajął się twórcami zapomnianymi, na przykład Tomaszem Augustem Olizarowskim oraz Aleksandrem Grozą. W rozszerzonym ujęciu nazwa „szkoła ukraińska w literaturze polskiej” mogłaby mieć charakter porządkujący i dotyczyłaby tych poetów oraz prozaików, w których dorobku można odnaleźć tematy, motywy, leksykę lub gatunki związane z ziemią Ukrainy, co nie jest rzecz jasna tożsame ze stwierdzeniem, że autorzy ci nie stworzyli samodzielnych, wartych uwagi propozycji literackich. Nie powinno oznaczać tego również użycie terminu w węższym zakresie – redukcja bogatej twórczości Słowackiego (to nie jedyny przykład, uwaga dotyczy również autorów dwudziestowiecznych) wyłączenie do wpływów ukraińskich byłoby literaturoznawczym nadużyciem. W myśl takiej redukcyjnej zasady wyodrębniano na przykład „szkołę puławską” czy „szkołę litewską” (i zaliczano do niej na przykład Adama Mickiewicza).

Juliusz Słowacki³⁷, a po wtóre, jakie źródła i jakie znaczenie mają nawiązania w twórczości *Pieśni kalekujących* do tradycji folkloru Ukrainy? Odpowiedź na pierwsze pytanie tylko pozornie wydaje się prosta. Owszem, oddziaływanie tradycji i folkloru Ukrainy na twórczość Leśmiana było ewidentne, dokonywało się, jak sądzę, także dzięki literackiemu pośrednictwu między innymi polskich i rosyjskich romantyków, jednak nie był to wpływ jedyny. Niewątpliwie w okresie kijowskim autora *Skrzypka opętanego* kształtowały się swoisty Leśmianowski poetycki styl i światopogląd – uchwytne w późniejszej twórczości poety, wyrastające z ducha dialogu kultur wschodnio- i zachodnioeuropejskiej. Był to także czas, w którym Leśmian podlegał wpływowi symbolizmu rosyjskiego³⁸. Pamiętać trzeba także o wadze utworów Baudelaire'a, doniosłości wpływu symbolizmu francuskiego i lektury filozofii Henriego Bergsona oraz znaczeniu dzieł amerykańskiego poety oraz prozaika Edgara Allana Poe'go dla ostatecznego kształtu Leśmianowskiej poetyki. Miarą literackiego geniuszu Leśmiana okazało się jednak to, że choć czerpał z wielu źródeł i podlegał licznym wpływom, do żadnego z nich nie dawał się zredukować i twórczą indywidualnością przekraczał je wszystkie, a zarazem wzbogacał kultury, którym zawdzięczał inspiracje.

Odpowiedź na drugie z pytań o źródła i znaczenie nawiązań w twórczości Leśmiana do tradycji folkloru Ukrainy również nie należy do prostych. Zainteresowanie nim poety krzyżowało się z oddziaływaniem tradycji ludowych innych terenów i wpływało z Leśmianowskiej fascynacji tym, co archaiczne. Przybrała ona w spuściznie poety dość specyficzny literacki kształt – do tej kwestii powrócę jeszcze w zakończeniu artykułu). Warto pamiętać, że zaświadczone w twórczości autora *Klechd polskich* zaciekawienie archaicznością miało w znacznej mierze charakter literacko zapośredniczony i nie było w owym czasie odosobnione. W krajach europejskich w XIX i na początku XX wieku trwało poszukiwanie stylów narodowych przejawiające się między innymi zwrotem ku ludowej, rodzimej przeszłości. To zainteresowanie nasiliło się w Rosji już w pierwszej połowie XIX wieku i zaowocowało zwrotem ku niebudzącej wcześniej większego entuzjazmu tradycji epiki ludowej, co – prędzej czy później – musiało znaleźć swoje odbicie na kartach literatury.

„Dokonał się on [wspomniany zwrot – dopisek Ż.N.] mianowicie – jak pisał Julian Krzyżanowski – w związku z dążeniem Rosji do zajęcia naczelnego stanowiska wśród narodów słowiańskich (...). Tendencje te sformułowano najdobitniej w ruchu słowianofilskim, który tworzył specjalną ideologię,

³⁷ Do listy autorów „polskiej szkoły ukraińskiej” dodać trzeba poetów skupionych wokół lwowskiej grupy literackiej i czasopisma „Ziewonia” (1832–1838), takich jak August Bielowski czy Lucjan Siemieński (naśladujących dumy i pieśni tych ziem); warto rozważyć też obecność pisarzy koterii petersburskiej z Henrykiem Rzewuskim na czele skupionych w latach 1841–1851 wokół „Tygodnika Petersburskiego”. Jeśli chodzi o twórców dwudziestowiecznych (niekoniecznie poetów), nawiązania do folkloru znajdziemy w prozie Stanisława Vincenza. Przy omawianiu literackich związków z kulturą tych ziem, nie można pominąć prozy Brunona Schulza, Andrzeja Chciuka, Juliusza Kadena-Bandrowskiego, Juliana Strykowski, Leopolda Buczkowskiego, Andrzeja Kuśniewicza, Włodzimierza Odojewskiego. Z młodszych od Leśmiana poetów warto wspomnieć Arnolda Stuckiego i Jana Śpiewaka oraz rozważyć miejsce na tej liście dla urodzonego w 1894 roku w Drohobyczu Kazimierza Wierzyńskiego. Osobną sprawą są inspiracje malarskie folklorem lub przyrodą Ukrainy – by wspomnieć tylko o cyklu Jacka Malczewskiego *Rusałki*, realistycznych pejzażach Józefa Chełmońskiego oraz płótnach Leona Wyczółkowskiego powstałych w trwającym dziesięć lat okresie ukraińskim jego twórczości.

³⁸ Zob. na ten temat: A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.

spokrewnioną ze współczesnym mu mesjanizmem polskim; operując zespołem pojęć religijnych (prawosławie), politycznych (samodzierżawie–autokracja) oraz społecznych (narodność–ludowość), ruch ten ustalał na ich podstawie prawo Rosji do prymatu w świecie europejskim, jako komentarz do faktycznej potęgi państwowo-materjalnej, dorabiał nadbudowę ideologiczną, opartą na wartościach moralnych, które miały uzasadniać i legitymować ową potęgę, wyznaczyć i określić jej misję dziejową, sprecyzować wreszcie misji tej podstawy filozoficzne. Ponieważ do przeprowadzenia tych wszystkich wywodów nie wystarczyły same argumenty dialektyczne, należało je udokumentować danymi historycznymi i faktami z zakresu twórczości ludowej, nieskażonej naleciałościami cywilizacyjnymi zachodu, od którego ruch słowianofilski odzęgnywał się z całą energią, choć jemu russowską idealizację ludu zawdzięczał⁵⁹.

Właśnie na fali ruchu słowianofilskiego pojawiło się autentyczne dążenie do gruntownego poznania i wyjaśnienia genezy epiki bylinnej, którą uznano za najbardziej interesującą i najstarszą (Krzyżanowski wykazał błędność tego ostatniego przeświadczenia⁴⁰) odmianę folkloru⁴¹. Przesłanki, z których wyrastał wspomniany ruch, nie ograniczały się jedynie do kwestii ideologicznych, lecz także sprzyjały estetycznemu dowartościowaniu sztuki ludowej, jego przedstawiciele – jak pisał Krzyżanowski – „w prymitywnym zaś jej artyzmie dostrzegają prawdziwe skarby pomysłów poetyckich. Dzięki temu (...) dziedzina epiki bylinnej wkracza na stałe w orbitę życia duchowego kulturalnej Rosji”⁴². Zainteresowanie tym gatunkiem folkloru dziedziczyli po słowianofilach przedstawiciele rosyjskiego ruchu neosłowiańskiego (między innymi Siergiej Gorodiecki, późniejszy tłumacz *Świdrygi i Midrygi* – „Literaturnaja Gazieta” [Moskwa] 1935, z dn. 18. VII), z którymi Leśmian miał kontakt. W tym kontekście nie wydaje się nadużyciem mówienie o pośrednictwie Rosjan w kształtowaniu i wzbudzaniu fascynacji poety ruskim folklorem. Nie bez wpływu na charakter tego pośrednictwa pozostała też polityka rusyfikacyjna ziem ukraińskich i polskich prowadzona najpierw przez Aleksandra III, a potem kontynuowana przez jego syna, Mikołaja II.

Przez takie właśnie media pobudzana była fascynacja Leśmiana tradycją folkloru ukraińskiego oraz epiką bylinną, która w czystej postaci nie pojawia się wprawdzie w twórczości poety, ale niezrealizowane dążenie do stworzenia jej polskiej wersji zaowocowało natężeniem żywiołu epickiego w jego dorobku w postaci klechd oraz wierszowanych utworów narracyjno-fabularnych, między innymi ballad (łączących cechy liryki, epiki i dramatu). Trzeba też pamiętać, że utrwalone w Leśmianowskiej twórczości oddziaływanie kultur ukraińskiej i rosyjskiej miało w warstwie głębinowej charakter dwukierunkowy,

⁵⁹ J. Krzyżanowski, *Byliny. Studium z dziejów rosyjskiej epiki ludowej*, op. cit., s. 7.

⁴⁰ Ibidem, s. 13.

⁴¹ W tym czasie powstaje nazwa „byliny” – nieznaną wcześniej ludowi – i szybko wypiera słowo „starina” używane niegdyś przez ludowych śpiewaków. Zob. na ten temat: ibidem, s. 8. Powstają też ważne prace folklorysty Iwana Kieiejewskiego, w 1861 roku ukazuje się zbiór pieśni ludowych spisanych przez Pawła Rybnikowa. W ten sposób tworzą się podwaliny mitologicznej szkoły etnografii rosyjskiej, której ustalenia stają się ważnym źródłem motywów literackich. Z jej dorobku czerpał między innymi rosyjski poeta Siergiej Gorodiecki, autor tomu *Jar* (1907) obfitującego w wątki pogańsko-słowiańskie, który z kolei oddziaływał nie tylko na poetów rosyjskiego modernizmu, lecz także na Bolesława Leśmiana. Na przestrzeni XIX wieku trwały intensywne studia nad epiką ludową owocujące wielką ilością rozpraw na ten temat. Zob. ibidem, s. 10.

⁴² Ibidem, s. 8.

czego przykładem są inspiracje bylinami cyklu kijowskiego. Ich związek z tradycjami obecnych terenów Ukrainy pozostaje kwestią dyskusyjną – o czym pisał Julian Krzyżanowski – choć nie niemożliwą do wykazania. W miarę upływu czasu i wraz z przyrostem wiedzy zmieniały się odpowiedzi na pytanie o kolebkę i czas powstania tego cyklu. Dla badaczy romantycznych sprawa nie ulegała kwestii, ponieważ uważali oni te byliny za utwory, które narodziły się na Rusi Kijowskiej (czego dowodem miały być między innymi ich nazwa oraz Kijów jako miejsce akcji), i upatrywali w nich najczystszych, najbardziej donośnych pogłosów czasów pogańskich. Byliny te uznawano za drogocenny ślad ruskiego życia kulturalnego, najpełniejszy wyraz i „wyłączny produkt naturalnego geniuszu ludowego z czasów zamierzchłych”⁴³. Późniejsze badania – z czego rzetelnie zdał sprawę Krzyżanowski – wykazały obecność podobnych utworów w kulturach innych narodów, dowiodły też, że pierwsze wzmianki o najważniejszym bohaterze bylin cyklu kijowskiego, Ilii Muromcu, pojawiły się w kronikach dopiero w XVI wieku. Co więcej, badacz wykazał podobieństwo tekstu *Сорок калик* (sytuującego się na pograniczu twórczości bylinnej i duchownej⁴⁴) do kronikarskiego zapisu z 1163 roku wyrosłego nie z podań ziemi kijowskiej, ale z monastyrskich i nowogrodzkich, które później weszły do repertuaru bylinnego, a bohaterowie-pątnicy zostali upodobnieni do pielgrzymujących jałmużników⁴⁵. W ten sposób lokalizacja miejsca powstania bylin przesunęła się z południa na północ, od Kijowa w stronę Nowogrodu i Moskwy. Stwierdzenie to nie oznacza jednak podważenia tezy o związku bylin cyklu kijowskiego z tradycją kulturową współczesnej Ukrainy. Jak pisał Krzyżanowski:

„»Kaliki-pierechożije«, stanowiąc żywioł rekrutujący się z najrozmaitszych okolic Rusi, tworzyć musieli łącznik między religijnym folklorem swoich ziem i ważny czynnik w jego krzyżowaniu się. A jednym z najważniejszych ognisk tego folkloru był stary Kijów ze swoim mnóstwem cerkwi, z wspomnieniami pierwszych wieków chrześcijaństwa, z grobami księży średniowiecznych w soborze św. Sofji, z cudownymi pieczarami, pełnymi tajemniczych dziwów, obliczonych na ciekawość pobożnych, ze zwłokami świętych zapadającymi się stopniowo, i innymi, sączącymi łzy czy oliwę itd. itd. Cuda te przetrwały jeszcze do czasów ostatniej wojny, dostarczając materiału do legend prostaczkom, do złośliwych anegdot inteligencji rosyjskiej. Wiemy, że w obrębie owych osobliwości kijowskich był również grób Ilii Muromca (...), musiały one przyciągać uwagę »kalik-pierechożich«, zbierających materiał do opowieści o tem, co w Kijowie oglądali. Specjalnie zaś umieszczenie zwłok w pieczarach, zrobienie z Ilii Muromca, podobnie jak z Daniły Ignatjewicza i jego syna Michała, mnichów, osiadających na starość czy wskutek doznanego w życiu zawodu w klasztorze, sankcjonowało bajki i powieści i ułatwiało wprowadzenie ich do repertuaru epiki dziadowskiej, operującej gotowemi kliszami poetyckimi, wytworzonymi w »wierszach duchownych«. W ten sposób Kijów istotnie mógł dać – i wedle wszelkiego prawdopodobieństwa dał w istocie – bodziec do powstania bylin bohaterkich, ale nie Kijów pierwszych stuleci średniowiecznych, lecz Kijów końca w. XVI i początków XVII. W ustach kaliczych pieśni te dotarły na północ, do Moskwy i na terytorium

⁴³ Ibidem, s. 11.

⁴⁴ Zob. Г.П. Федотов, *Стихи духовные. (Русская народная вера по духовным стихам)*, Москва 1991.

⁴⁵ J. Krzyżanowski, *Byliny. Studium z dziejów rosyjskiej epiki ludowej*, op. cit., s. 13.

nowogrodzkie, krzyżując się z innymi tworam popularnych pieśniarzy, by stworzyć ostatecznie korpus bylinny, zachowany do naszych czasów⁴⁶.

Pogłosy opisanych przez Krzyżanowskiego wzajemnie na siebie wpływających tradycji znajdziemy w twórczości Leśmiana, dla którego byliny stanowiły zarówno źródło fascynacji, jak i rezerwar motywów oraz obiekt parodystycznych przekształceń artystycznych. Zważywszy jednak na omówione wcześniej liczne literackie pośrednictwa oraz właściwy czas powstania bylin, dyskusyjną kwestią pozostają pytania: czy rzeczywiście w dorobku poety mamy do czynienia z „archaiczną realnością”, czy autor *Klechd polskich* dokonał niemożliwego, czyli zrealizował ideę powrotu do świadomości mitycznej? Wiadomo, że poeta do tego dążył, czego świadectwem są jego szkice *Rytm jako światopogląd, U źródeł rytmu. Studium poetyckie czy Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*. Pisarz zaspokajał jednak pragnienie kontaktu z tym, co pierwotne, w sposób wyłącznie literacki, ludową „mierzwę życiodajną”, której tyle zawdzięczały jego poezja, proza i dramaty mimiczne, poznawał, czytając książki⁴⁷. W twórczości Leśmiana mamy zatem do czynienia nie tyle z autentycznym powrotem do archaicznych źródeł, ile ze znakomicie przyswojoną czytelnczo tradycją motywów folklorystycznych w literaturze – między innymi polskiej, ukraińskiej i rosyjskiej – oraz artystycznie wyobrażoną „archaiczną realnością”.

Summary

References to Ukrainian Folklore and Culture in Leśmian's Literary Works

The article focuses on the presence of Ukrainian folklore and culture in Leśmian's writing on three text levels: thematic, lexical and compositional. A specific example is the influence of bylines of Kiev's cycle on Leśmian's poems from the cycle *Pieśni kalekujące*. The article presents the modifications of Ukrainian folklore motifs in the poetic and prosaic works by Leśmian with reference to the versions of corresponding topics in Polish and Russian literature from romantic and modern period.

⁴⁶ Ibidem, s. 137–138.

⁴⁷ Zob. recenzję napisaną przez poetę: B. Leśmian, *Pieśni ludowe (Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie – spolszczył Edward Porębowicz)*, „Kurier Warszawski” 1909, nr 322. Przedruk [w:] idem, *Szkice literackie*, op. cit., s. 389–395. Autor *Sadu rozstajnego* czytał też między innymi fiński epos narodowy *Kalewala*.