

## IRONIA W KRYTYCE LITERACKIEJ BOLESŁAWA LEŚMIANA\*

DOROTA WOJDA\*\*

[...] cicha jak cień, o oczach pełnych  
drzemliwego złota, a jednocześnie  
gotowa zawsze do skoków tygrysiach  
(Leon Choroński: „Zuzanna”, Sz 416)<sup>1</sup>

Recenzując książkę Leona Chorońskiego *Zuzanna*, Bolesław Leśmian przeciwstawił niefortunnym próbom ironizowania z tego zbioru nowel taką ironię, jaką stosował Jules Laforgue i jaką praktykował sam autor *Łąki*. Słowa „cichy jak cień, o oczach pełnych drzemliwego złota”, którymi Choroński wprowadza wizję tygrysa, wykorzystuje poeta do scharakteryzowania ironii, a tym samym trop retoryczny i postawa twórcza obrazowane są na sposób literacki, za pośrednictwem oddziałującej na zmysły metafory. Równocześnie Leśmian sięga po częstą w jego szkicach figurę parafrazy i włącza cudzą mowę do własnego wywodu w nowym dla niej kontekście<sup>2</sup>. Dzięki temu recenzja staje się pojemniejszym aktem wypowiedzi – esejem literackim i teoretycznoliterackim, w którym od opisów konkretnego użycia ironii przechodzi się do poetyckiej wizualizacji i zdefiniowania tego tropu oraz demonstruje się go w ironicznej praktyce. Takie teksty jak *Spowiedź dziennikarza* czy *Poradnik dla recenzentów*

---

\* Artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na ogólnopolskiej konferencji naukowej „Ironia modernistów”, która odbyła się w dniach 12–13 maja 2017 roku w Białymstoku, zorganizowanej przez KBF „Wschód – Zachód” wraz z Uniwersytetem Jagiellońskim.

\*\* Dorota Wojda – dr hab., Katedra Teorii Literatury, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

<sup>1</sup> Pisma Bolesława Leśmiana cytuję wedle wydań oznaczonych skrótami: *P* – *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010; *S* – *Skrzypek opętany* [w:] *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012; *Sz* – *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.

<sup>2</sup> Zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 176; A. Kaliszewski, *Bolesław Leśmian – krytyk i eseista. Próba oceny* [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 36, 45.

*literackich* zyskują ponadto status metakrytyczny, parodiując stereotypowe style pisarskie metodą antyfrazy.

W szkicu tym zarysuję różne sposoby funkcjonowania ironii w Leśmianowskiej krytyce, czemu służyć ma postawienie następujących pytań: jaką dyspozycję ironiczną dostrzega poeta w komentowanych utworach i jak ją ocenia? za pomocą jakich środków literackich przedstawia ironię? jaką wizję estetyczno-egzystencjalną ironii wprowadza? na czym polega oraz jaki ma cel używanie przez pisarza tego tropu? Odpowiadając na te pytania, przywołam istotne dla ironii Leśmiana konteksty: ideę permanentnej parabazy Friedricha Schlegla, filozofię Friedricha Nietzschego oraz sztukę Jules'a Laforgue'a i Chrystiana Dietricha Grabbego. Za kwestię zasadniczą uznaję fakt, że odnosząc się w krytyce do cudzych dzieł, autor *Przemian rzeczywistości* demonstrował realizowaną we własnych kreacjach formułę literatury ironiczej.

Leśmianowskiej ironii nie poświęcono dotąd odrębnych studiów, wspomina się o niej przy okazji innych zagadnień: paradoksalności, komizmu, parodii czy groteski<sup>3</sup>, tymczasem z perspektywy szkicu o *Zuzannie*, odczytywanego jako kryptokomentarz do pisarstwa poety, ironia okazuje się naczelną zasadą tej twórczości. Sprzeciw recenzenta budzi niewprawne i pozbawione głębszej motywacji posługiwanie się tym tropem, takie jak w poezji Mariana Zbrowskiego czy w nowelistyce Choromańskiego:

[...] ton dydaktyczny [...] chwilami chce się przetopić we wzruszenie ironiczne lub sarkastyczne, lecz mu nie pozwala na to despotyzm rozumowań. [...] Głównym źródłem poetyckiego dąsu jest tu tęsknota do syntezy uczuciowej, do rzeczowości (*Marian Zbrowski*: „*Przemiany*”, S. 390).

Źródło tej ironii [...], jej przyczyna nie jest dość jasna, dość pogłębiona [...]. Nie czujemy tu wyraźnej, uczuciowo-ironicznej syntezy, którą jak powietrzem oddycha swobodnie każdy obraz poszczególńy [...]. Jest to raczej ironia niezaspokojonej żądzy [...]. Ironia chętniejszej urazy i zdławionego żalu [...]. Ironia tarczy, nie miecza... (*Leon Choromański*: „*Zuzanna*”, S. 415–416).

Można stąd wnioskować, że według Leśmiana ironia wymaga zharmonizowania emocji z intelektem, powinna być uzasadniona, ogarniać każdy element obrazowania i stanowić oręż do walki z egzystencjalnymi przeciwnościami. Podobnie ze szkicu poety o *Pieśniach współczesnych* Heinricha Heinego wynika, że w ironicznej kreacji „ja” balansuje między liryzmem a komizmem czy drwiną, by uchronić się przed naporem rzeczywistości, która zadaje cierpienie i odbiera wolność:

<sup>3</sup> Zob. A. Sandauer, *Pośmiertny tryumf Młodej Polski* [w:] tegoż, *Samobójstwo Międzywiesia. Eseje*, Warszawa 1968, s. 35–39; C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 124; E. Sidoruk, *Charakter i miejsce groteski w poezji Leśmiana* [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana...*, dz. cyt., s. 144–146; J. Trznadeł, *Od wydawcy* [w:] S. 553.

Zmienna i kapryśna natura twórcza Heinego obdarzyła jego duszę czarodziejską przeczutnością z krańca w kraniec, z krainy westchnień księżycowych w świat zapalczącej ironii i drwiny [...]. Kto kiedykolwiek zapragnie drwiną osłonić swego ducha przed napaścią świata, ten zawsze znajdzie w tych *Pieśniach* najlepsze i najkrwawsze przepisy na śmiech i płacz, i na wszelką samoobronę rozgniewanego smutku i znicierpliwionej żądz szczęścia i wolności (Henryk Heine: „*Pieśni współczesne*”, S. 488).

W recenzji *Zuzanny* z wizją gotowego do skoku tygrysa korespondują słowa o związanej z walką semantycze: „radość przewyciężenia przeszkód i zapór”, „narażenie się na napaść nicości”, „starcie się duszy autora z utworem” (S. 415). Analizując ten szkic jako przykład młodopolskiej krytyki literackiej, Michał Głowiński zwraca uwagę, iż Leśmian „posługuje się sformułowaniami dalekimi od wszelkiej stereotypowości, wysoce zmetaforyzowanymi”<sup>4</sup>. Badacz dodaje, że określenia te współwystępują z terminami opisującymi literaturę, w tym kategoriami parodii bądź ironii, które nie podlegają wartościowaniu same w sobie, ocenia bowiem recenzent jedynie przystającą do nich realizację pisarską<sup>5</sup>.

Wprowadzając perspektywę komparatystyczną, Leśmian zauważa podobieństwo między dziełami Choromańskiego i Laforgue’a ze względu na wspólną dla nich tonację takiej „ironii, która parodiuje życie [...] Bawi się, ponieważ stać ją na zabawę nawet w chwilach najgłębszego smutku” (S. 414). Przywołanie francuskiego poety jest znaczące, ponieważ do jego formuły ironii zbliża się koncepcja tego tropu w ujęciu Leśmiana. Autor *Marszu żałobnego na śmierć Ziemi* stosował go razem z groteską, żartem, parodią czy piruetem poetyckim w wierszach lamentacyjnych, ukazujących piękno i przemijanie świata w taki sposób, że zjawiska obrazowane są w procesie przemian i unicestwiania<sup>6</sup>. Bogdan Ostromięcki, tłumacz i znawca tego pisarstwa, zauważa to samo, co Leśmian, dostrzega mianowicie, iż koncepty ironiczne nie mają w kreacji Laforgue’a charakteru przygodnego, „ale tworzą tkankę zasadniczą tej poetyki”<sup>7</sup>. Inspirowała ona Thomasa Stearnsa Eliota, Ezrę Pounda czy Marcela Duchampa. Ten pierwszy myślał zwłaszcza o Laforgue’u, wyodrębniając symbolistyczną lirykę metafizyczną, w której ironia wynika stąd, że „uczucia poety ulegają intelektowi i idee uczuciom”<sup>8</sup>, co oznacza walkę między nimi oraz dążenie do syntezy. Tak pisze o ironii Laforgue’a Leśmian:

<sup>4</sup> M. Głowiński, *Ekspresja i empatia...*, dz. cyt., s. 228.

<sup>5</sup> Zob. także E. Łubowicz, *System terminologiczno-pojęciowy w krytyce Leśmiana*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, „Prace Literackie”, t. 19, Wrocław 1977, s. 97–117.

<sup>6</sup> Zob. E. Pound, *Irony, Laforgue, and Some Satire* [w:] tegoż, *Literary Essays of Ezra Pound*, red. i wprowadzenie T. S. Eliot, London 1963; W. Ramsey, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, Oxford 1953; A. van Nieuwerkerken, *Dwie odmiany ironii egzystencjalnej: Norwid a Laforgue* [w:] tegoż, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 79–86.

<sup>7</sup> B. Ostromięcki, *Wstęp* [w:] J. Laforgue, *Poezje*, wybór, oprac. i słowo wstępne B. Ostromięcki, Warszawa 1972, s. 17–18.

<sup>8</sup> T. S. Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry*, red. i wprowadzenie R. Schuchard, London 1993, s. 215.

Jest to umyślne gromadzenie przeszkód i zapór dla tym większej radości przezwyciężania ich w locie i dla tym sumienniejszego wypróbowania mocy tego lotu [...], sprawności swego serca, które żyje nawet wówczas, gdy zamiera... [...] jest koniecznym, nieuniknionym czyścieniem duszy, zdążającej do raj. Jest ona narażeniem się na napaść czyhającej zewsząd nicości w celu wytrzymania tej napaści, ażeby tym sposobem raz jeszcze *ab absurdo* potwierdzić wartość życia i złożyć mu w ofierze absurdalne, dziwaczne, opętanicze dowody miłości (Sż 415).

Skłonna jestem uznać te słowa za najważniejsze w tekście krytyka, mające o wiele większe znaczenie niż sądy dotyczące nowel Choromańskiego. Nagromadzone zostały w nich sygnatury literackie poety (lot ponad przeszkodami, napaść nicości, „opętanicze dowody miłości” składane życiu), za pomocą których opisał on ironię wprowadzaną przez innego twórcę, a zarazem przez siebie samego. Takie ich użycie objaśnia rolę odgrywaną przez nie w kreacjach lirycznych Leśmiana, okazujących się w świetle tego kryptokomentarza formą ironiczną w znaczeniu, jakie nadał jej autor *Łąki*:

W oczach, lotem obłądnych, schwywane przedmioty,  
 Jak w lustrze wirującym, mąciły odbicie:  
 Drzewa, ptaki, jeziora – i miłość i życie –  
 Wszystko w nic się zemgliło, w kurz zaledwo złoty!  
 (*Sidi-Numan, P 95*);

Nie znam kresu! Meį żądy zuchwałym przymusem  
 Znagliłem zwierza w beżmiar, a on jednym susem  
 Przesadził otchłan z Bogiem, jak nikłą zaporę –  
 I znów jestem swobodny! Niebo wokół gore!  
 (*W locie, P 268*);

Wolny, Bogu zbyteczny – sam teraz popłynął  
 Wyżej i niebezpieczniej w ten zmierzch ponadniebny  
 Gdzie już nie ma stworzenia i Bóg – niepotrzebny!  
 (*Eliasż, P 464*).

Krytykę Leśmiana łączy z jego poezją używanie podobnych środków literackich: metafor, instrumentacji głoskowych czy neologizmów. Ogniskują się one wokół wizji niepowstrzymanego lotu, w którym przekracza się kolejne granice, by przebić się ze świata w zaświat, ku otchłani, Bogu i dalej, ku „innej jawie, niż jawa Istnienia” (*Eliasż, P 463*)<sup>9</sup>. W uwagach do dzieł Laforgue’a eseista opisuje,

<sup>9</sup> Zob. K. Dybciać, „*Wieczne odjazdy ku krańcom istnienia*”. *Ontologia Leśmiana* [w:] tegoż, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 9–26; M. Pankowski, *Leśmian czyli bunt poety przeciwko granicom*, z jęz. franc. tłum. A. Krzewicki, Lublin 1999; B. Sawicka-Leńczuk, *Mur, granica, kres w wyobraźni poetyckiej Leśmiana* [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana...*, dz. cyt., s. 233–244; M. Woźniak-Łabieniec, *Lot ku nicości*. „*Eliasż*” [w:] *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 89–105.

zasadnicze dla ironii, kategorie paradoksu i sprzeczności jako wznoszenie zapór dla ich pokonywania, narażanie się na ryzyko pochłonięcia przez nicłość, żeby – przez negację – afirmować życie. Zarówno szkice, jak i liryka poety dokumentują, iż utożsamia on ironię z postawą wobec świata, a także ze szczególnym ukazaniem tej postawy w literaturze, nierzadko w taki sposób, że ten, kto ją przyjmuje, to zobrazowanie artysty.

Wizja Leśmiana bliska jest koncepcjom filozofów jenajskich, przede wszystkim Friedricha Schlegla, który w charakterystyce ironicznej twórczości romantyzmu sięgnął po metaforę szybowania (*Schweben*), uznając, iż tylko taka sztuka może „unosić się na skrzydłach refleksji poetyckiej w środku między przedstawionym a przedstawiającym, potęgując tę refleksję i powielając w nieskończonym szeregu luster”<sup>10</sup>. Powtarzające się w Leśmianowskich tekstach obrazy lotu w nieskończoność zawierają przekaz podobny do idei permanentnej parabazy i transcendentalnej błazenady. Schlegel sformułował je, podejmując refleksję nad *Ionem* Platona, komedią attycką oraz ironią Sokratesa, które zainspirowały go do wprowadzenia pojęć unicestwienia (*Vernichtung*), samostworzenia (*Selbstschöpfung*) i samozniszczenia (*Selbstvernichtung*)<sup>11</sup>. Pojęcia te oznaczają kreację podważającą samą siebie, i odwrotnie – autodestrukcję o mocy kreacyjnej:

Wszechmogący kreator może [...] zawieszać zasady etyki i tradycyjne kanony tworzenia, przekształcać istniejące normy estetyczne. Właśnie słynne słowo «szybowanie» miało oznaczać stan, w którym poeta wlatuje nad stworzony przez siebie świat i jednocześnie sam siebie stwarza. Twórca jawi się więc jako refleksja swego dzieła, refleksja zdradliwa, bo może ona niszczyć dzieło, a nawet i sam akt niszczenia nazywać twórczością. Ironia jawi się więc jako metoda otwarcia dzieła<sup>12</sup>.

Akty otwierania literatury na rzeczywistość pozaliteracką oraz na transcendencję określił Schlegel jako permanentną parabazę, wskazując w ten sposób, że w ironicznej formie twórca-destruktor stale przemieszcza się między różnymi sferami ontycznymi, dzięki czemu zyskuje absolutną, równą boskiej wolność. W konsekwencji naruszane są rozgraniczenia na to, co prawdziwe i fałszywe, realne i idealne, faktyczne i wyobrażone. Żonglowanie opozycjami uznał filozof, nawiązując do konwencji włoskiego *buffo*, za transcendentalną błazenadę (*Buffonerie*), w której dokonuje się „zespolenie «boskiego żartu» i «najwyższej powagi»”<sup>13</sup>. Błazen

<sup>10</sup> F. Schlegel, *Fragments*, tłum. C. Bartl, oprac. wstęp i koment. M. P. Markowski, Kraków 2009.

<sup>11</sup> Zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 67–75, 166–200; P. de Man, *Pojęcie ironii*, tłum. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 7–38; K. Newmark, *Friedrich Schlegel and the Myth of Irony* [w:] tegoż, *Irony on Occasion: From Schlegel and Kierkegaard to Derrida and de Man*, New York 2012, s. 15–40.

<sup>12</sup> W. Szturc, *Ironia romantyczna...*, dz. cyt., s. 114–115.

<sup>13</sup> Tamże, s. 188. Zob. też C. Comstock, „Transcendental Buffoonery”. *Irony as Process in Schlegel's „Über die Unverständlichkeit”*, „Studies in Romanticism” 1987, nr 3, s. 445–464.

z komedii *dell'arte*, mim czy akrobata byli dla niego uosobieniami suwerennej kreacji, wznoszenia się ponad obowiązujące prawa oraz przełamywania powagi ludycznością, w czym przejawia się ironia.

Do ujęcia ironicznego formy oraz postawy światopoglądowej w myśleniu filozofów jenajskich, w literaturze rozwijanego przez Heinricha Heinego, odnosił się Nietzsche, uznając rzeczywistość za konstelację paradoksów, ze ścierającymi się mocami kreacji i destrukcji<sup>14</sup>. Z ujęciem tym korespondowała w jego paradygmacie estetycznym uwaga poświęcana energii życia jako żywiołowi samostworzenia i samozniszczenia, któremu odpowiadają w sztuce czy filozofowaniu ironia, fantazja, zespolenie patosu i tragizmu z komizmem. Wiele łączy wizje dionizyjskości Schlegla i Nietzschego: uznawanie bytu za proces ciągłych zmian, obejmujących zatracanie się i odradzanie jednostki; postulat zyskiwania wolności dzięki reagowaniu na pełen sprzeczności świat negacją i afirmacją; podkreślanie roli aktów twórczych, w których „ja” dokonuje transgresji, oscylując między różnymi wymiarami rzeczywistości, siebie samego i własnych dzieł. Według filozofa „najwolnomyślniejszym pisarzem wszystkich czasów”<sup>15</sup> był Laurence Sterne, odkrywca stylu w sztuce przypominającego szybowanie albo „teatr w teatrze”:

[...] jego sentencje zawierają jednocześnie ironię na wszystko, co ma w sobie coś z sentencji, jego wstręt do powagi wiąże się ze skłonnością, która nie pozwala mu brać żadnej rzeczy wyłącznie ze strony płaskiej i powierzchniowej. [...] wywołuje u sumiennego czytelnika uczucie niepewności [...], najbardziej pokrewne z szybowaniem. On, autor najbardziej giętki, udziela też czytelnikowi coś ze swej giętkości. [...] nieraz bywa zarówno czytelnikiem, jak jest autorem; książka jego podobna jest do widowiska w widowisku, do publiczności teatralnej przed inną publicznością teatralną<sup>16</sup>.

Podobnie jak w obrazowaniu Schlegla, w metaforyce Nietzschego istotne są przedstawienia lotu, widowiska teatralnego, mima bądź akrobata, wzbogacone o wizje linoskoczka i tancerza. W *Tako rzecze Zaratustra...* znajdują się słowa, że „Człowiek jest liną rozpiętą między zwierzęciem i nadczłowiekiem, – liną ponad przepaścią”<sup>17</sup>, po nich następuje zaś scena tragicznej śmierci ekwilibry-

<sup>14</sup> Zob. E. Behler, *Nietzsche's Conception of Irony* [w:] *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, red. S. Kemal, I. Gaskell, D. W. Conway, Cambridge 1998, s. 13–35; D. von Petersdorff, *Nietzsche und die romantische Ironie*, „Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft” 2004, Bd. 11, s. 29–43; M. Kopij, *Romantyzm Nietzschego*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica” 2007, nr 19/20, s. 57–72; A. Gemel, *Pojęcie ironii romantycznej w filozofii Nietzschego ze stałym odniesieniem do Sokratesa* [w:] *Nietzsche i romantyzm*, red. M. Kruszelnicki, W. Kruszelnicki, Wrocław 2013, s. 243–256.

<sup>15</sup> F. Nietzsche, *Dzieła*, t. 11: *Wędrowiec i jego cień*, tłum. K. Drzewiecki, Warszawa 1910, s. 70.

<sup>16</sup> Tamże, s. 71.

<sup>17</sup> F. Nietzsche, *Dzieła*, t. 1: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. W. Berent, Warszawa 1905, s. 9. Kolejny cyt. s. 16.

sty, do którego Zaratustra mówi: „tyś z niebezpieczeństwa uczynił powołanie”. Odczytywano ten fragment jako ilustrację filozofii, w której praktykuje się idee dionizyjskie, za wartościowe uznając ryzykowne balansowanie między sprzecznościami, wznoszenie się ponad własną kondycję<sup>18</sup>. Ma z tym związek Nietzscheańska symbolika choreiczna, eksponująca znaczenie dynamiki i lekkości, by określać „postawę aktywistyczną, kreatywną oraz indywidualistyczną”<sup>19</sup>. Postać tancerza – jak zwraca uwagę Andrzej Zawadzki – łączy się w pismach filozofa z metaforami „wędrówców, koczowników, awanturników [...], zdobywców, odkrywców i żeglarzy”, które przystają „do myślenia «nomadycznego», nieosadzonego w trwałych podstawach systemów filozoficznych”<sup>20</sup>. Te oznaczające ruch, zmianę i eksploracyjność tropy można również wiązać z ironią jako transgresywną formą poznania, z właściwym permanentnej parabazie naruszaniem opozycji, zdolnym – jak pisał Nietzsche o prozie Sterne’a – „w jedno złączyć głębokość i krotchwilę”<sup>21</sup>.

Analogie między koncepcjami romantyków jenajskich a refleksją i stylem z dzieł Leśmiana dostrzegł Artur Sandauer, prezentując w *Samobójstwie Mitrydatesa* tezę, że zasadniczy nurt nowoczesnego pisarstwa koresponduje z pojęciem ironii romantycznej. Zdaniem tego badacza pogłębiający się kryzys kulturowy ma źródło w tym, iż doszło do rozdzielenia życia i sztuki, rzeczywistości oraz przedstawiania, podmiotu i przedmiotu, czego skutki przewyżzyć może właśnie – choć to paradoksalne – ironia:

By się na toksyczne działanie ironii znieczulić, [sztuka] musiała doży jej potęgować – niczym ów Mitrydates, który przez zażywanie w coraz to większych dawkach trucizny uodpornił się na otrucie. [...] [Ironia romantyczna] stara się odtąd zawrzeć w jednej wypowiedzi dwa sprzeczne stanowiska: naiwne i krytyczne, afirmujące i negujące, cząstkowe i absolutne, ukazać zarówno konkretny obiekt, jak i akt transcendencji, który go przekracza. [...] istniał i w przeszłości rodzaj, który stosował nagminne przerywanie iluzji: była nim *commedia dell'arte*<sup>22</sup>.

Umieszczając wśród kontynuacji deziluzjonizmu poezję Leśmiana, Sandauer podaje takie argumenty, jak łączenie powagi z komizmem oraz kreacje postaci albo rzeczy będących „sobą i anti-sobą jednocześnie”<sup>23</sup>, a zatem łamanie zasady niesprzeczności, prowadzące do usytuowania bytów „między samopotwierdzeniem a samozaprzeczeniem”. Z dokonanego przez Sandauera porównania twórcy *Łąki* z Heinem wynika, że obaj zderzają liryczność z rozumem przez autoironię,

<sup>18</sup> Zob. C. G. Jung, *Zaratustra Nietzschego. Notatki z seminarium 1934–1939*, wyd. J. L. Jarrett, tłum. R. Reszke, t. 1, Warszawa 2010, s. 137–140.

<sup>19</sup> A. Zawadzki, „Tańczący w łańcuchach”. *Taniec jako metafora kultury w pismach Nietzschego* [w:] tegoż, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2011, s. 322–333.

<sup>20</sup> Tamże, s. 329–330.

<sup>21</sup> F. Nietzsche, *Dzieła*, t. 11: *Wędrowiec i jego cień*, dz. cyt., s. 71.

<sup>22</sup> A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa* [w:] tegoż, *Samobójstwo Mitrydatesa...*, dz. cyt., s. 141–142, 149, 151.

<sup>23</sup> A. Sandauer, *Pośmiertny tryumf...*, dz. cyt., s. 21. Kolejny cyt. s. 30.

przy czym „U Leśmiana niszczący komentarz zatruwa twory jego wyobraźni już w zarodku; negacja staje się cechą nie zdania o nich wypowiedzianego, lecz ich samych”<sup>24</sup>. Kiedy badacz wskazuje przykłady z poezji Leśmiana, porzuca jednak formułę ironii, zastępując ją pojęciami humoru czy groteski, by dojść do wniosku, że w pisarstwie tym spełnia się „pośmiertny tryumf Młodej Polski” – spotęgowanie cech tej estetyki aż do samozaprzeczenia i reintegracji. W tym kontekście odczytuje Sandauer, bliskie Nietzscheańskiemu postaciowaniu, wizje tancerzy i wędrowców z wierszy Leśmiana, przez co okazują się one jedynie obiektami parodiowania oraz nośnikami historycznoliterackich znaczeń.

Tymczasem motywy powiązane z komedią *dell'arte*, jak również z filozofią romantyków jenajskich i Nietzschego uzyskują w Leśmianowskim pisarstwie o wiele ważniejszą, autonomiczną rolę, o czym świadczą choćby dramat *Pierrot i Kolombina*, nazwany „baśnią mimiczną”, albo wiersz *Dla legendy*, z wizją aktora, który „na śmierci niebotycznych szcudłach / Przeskoczy ziemskich źródeł zwierciadła i kwiaty” (*P* 73)<sup>25</sup>. Status trickstera, pokonującego granice między światami, mają Sidi-Numan, podniebny jeździec z wiersza *W locie* czy Elias. Postaci te wznoszą się ku niebu, żeby obalić panujące prawa, zdobyć wolność i wykroczyć poza swoją kondycję. Podobny obraz artysty wyłania się z Leśmianowskiej interpretacji dzieł Laforgue’a – jego ironia to „przewyciężanie zapór w locie”, a także „niechęć [...] do Boga, po którego prawicy nie zasiada wzgardzony i życiem pozaziemskim złamany pierrot” (*Sz* 415)<sup>26</sup>. Dlatego krytyk, choć zestawia z tym poetą Choromańskiego, dostrzega między nimi zasadniczą odmienną, wynikającą stąd, że autor *Zuzanny* nie stosuje ironii transcendującej i paradoksalnej. Zastrzeżenie to formułuje Leśmian językiem literatury, przejmując metaforykę z komentowanej prozy: „Jest tu «Jarosz-Tygrys ze zwieszoną głową, cichy jak cień, o oczach pełnych drzemliwego złota»” (*Sz* 416). Słowa te uzupełnia recenzent, by powstał obraz pożądanej przez niego ironii: „powinna być – cicha jak cień, o oczach pełnych drzemliwego złota, a jednocześnie gotowa zawsze do skoków tygrysich” (*Sz* 416). W tej wizji dzikie zwierzę i sama ironia odzyskują swą drapieżną naturę. Za pośrednictwem inwencyjnej parafrazy Leśmiana ukazuje, że postawa ironiczna ma być transgresywnym paradoksem (cicha i piękna, ale „gotowa do skoków tygrysich”).

Kwestię ironii poruszył też autor *Łąki* w eseju *O sztuce teatralnej*, przywołując wyreżyserowany przez siebie spektakl *Żart, satyra, ironia i głębsze znacze-*

<sup>24</sup> Tamże, s. 35.

<sup>25</sup> Na temat kreacji o takim charakterze oraz wywodzeniu się ich ze wzorców komedii *dell'arte* zob. J. Starobinski, *Portret artysty jako linokoczek*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, „Literatura na Świecie” 1976, nr 9, s. 308–324.

<sup>26</sup> O związkach łączących wizje Pierrota w utworach Leśmiana i Laforgue’a zob. R. H. Stone, *Wstęp* [w:] B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. i wstęp R. H. Stone, Warszawa 1985, s. 74–76. Zob. także L. Ignaczak, *Pauvre Pierrot! czyli o znaczeniu konwencji «all'improvviso» w baśni mimicznej „Pierrot i Kolombina”* [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana...*, dz. cyt., s. 343–351.



nie (1911), na podstawie dramatu Chrystiana Dietricha Grabbego (1827), który przełożył Wacław Berent (1901). Dzieło to zespala różne konwencje gatunkowe: komedii *dell'arte*, farsy czy satyry, a ponadto wprowadza deziluzję, nihilizm i groteskę, stanowiące źródło ironii romantycznej<sup>27</sup>. Swoje wystawienie tej sztuki podaje Leśmian jako przykład stylizacji, w odróżnieniu od dzieł realistycznych nie stwarzającej iluzji życia, lecz pozwalającej odczuć jego tajemnicę<sup>28</sup>. Środkami tej formy są takie barwy, linie czy kształty, dzięki którym najpełniej doznać można transcendencji, stawiającej opór pojęciom i mowie. Leśmian relacjonuje, że dla zainscenizowania sztuki Grabbego konieczne były zabiegi teatralne pozwalające przełożyć jej aforystyczność i metaforykę na przestrzenne obrazy. W tym kontekście prezentując je, tak poeta charakteryzuje „taneczną” ironię:

Zamierzył więc reżyser dodać do tego utworu drugi utwór, złożony z ruchów, a właściwie całej syntezy ruchów, kojarzących się w konsekwentną całość i stanowiących w swej istocie – zatajony taniec (rodzaj ironicznego kadryla), tak aby sytuacje były – poszczególnymi figurami owego ogólnego tańca. Pierwiastek taneczny miał na celu przepojenie utworu owym wzruszeniem scenicznym, które pozwala uwidzialnić go na scenie [...]. Taniec ów miał nieustannie napomykać o całości rozwijającej się na tle ironicznego pojmowania zjawisk życia i śmierci. [...] Z owego „tańca” miał się wysnuć ogólny ton i ruch aktorów (*O sztuce teatralnej*, Sz 175).

W opisie tym twórca również posłużył się swymi sygnaturami poetyckimi, przede wszystkim tańca, w dalszych zaś partiach wywodu – „tonu chóralnego”, „tajemniczego mianownika” i „niepochwytnych istot rzeczy” (Sz 176). Esej ten, choć jest mniej literacki niż inne Leśmianowskie szkice, zawiera jednak sugestywny trop ironii „tanecznej”, „ironicznego kadryla”. Przywołany w nim francuski taniec salonowy wykonywany był zwykle przez cztery pary, składał się z pięciu figur (kontredansów), miał naprzemienne metrum 6/8 i 2/4 i kończył się na ogół galopadą (*quadrille* – ‘oddział jazdy’)<sup>29</sup>. Użyty jako metafora „kadryl” oznacza formę metonimiczną, *totum pro partes*, w której całość uobecnia się przez fragmenty o zmiennym, ale i powtarzalnym rytmie. Figury taneczne odpowiadają elementom ruchu scenicznego, a zarazem są figurami ironii. Metaforyka ta ilustruje stworzony przez Leśmiana teatralny odpowiednik ironii romantycznej z dzieła Grabbego, w którym jedną całość ideową przekazują różne tonacje estetyczne i gatunki. Podobnie jak ze szkicu o *Zuzannie*, z eseju *O sztuce teatralnej* wynika, że ironia polega na łączeniu sprzeczności, jest zasadą kreacyjną i tro-

<sup>27</sup> Zob. J. B. Denman, *The Function of Irony in Christian Dietrich Grabbe's „Scherz, Satire, Ironie und Tiefere Bedeutung”*, Stanford 1967.

<sup>28</sup> Jak zauważa Dobrochna Ratajczak, w sztuce Grabbego reżyser przykładał wagę do „ironii” oraz „głębszego znaczenia” – „do ujawnienia skrzywionego, lecz za to bardziej wyrazistego obrazu natury ludzkiej [...], która tylko poprzez zło może dochodzić do założonych sobie celów. Takie elementy zabawy w teatr musiały przyciągać Leśmiana, bowiem umowność sytuacji przenosiła całość sztuki w świat fikcji, poetyckiej przypowieści” (*Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*, Wrocław 1979, s. 82).

<sup>29</sup> Zob. I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1962, s. 182–183.

pem egzystencjalnym, dotyczącym „zjawisk życia i śmierci”, ponadto realizuje się w poetyce tańca.

Choreograficzne obrazowanie wprowadza zatem równocześnie wielorakie sensory: związane z muzyką, ruchem, rytmem, grą zespołową i pozasłowną ekspresją cielesną, a przy tym wizualizujące ideę przybliżania transcendentnej całości przez układ osobnych, ale każdorazowo ewokujących ową całość fragmentów. O ile w komentarzu do ironii Laforgue’a sięgnął Leśmian po idiomatyczną dla swojej twórczości wizję lotu, o tyle w objaśnieniu inscenizacji sztuki Grabbego użył „tanecznej” sygnatury, łączącej się z egzystencjalnym ujęciem rytmu i formy mimicznej<sup>30</sup>. Dyskursywnie zaprezentował je pisarz w esejach *Rytm jako światopogląd*, *U źródeł rytmu* czy w didaskaliach i uwagach autorskich do baśni mimicznych *Skrzypek opętany* oraz *Pierrot i Kolombina*. Językiem literackim zostało ono wyrażone w tych właśnie baśniach czy w poezji:

CHRYZA [...] z wolna wpada jakby w płas... Pastwi się rytmicznie... [...]

DUCHY I KARŁY w zmniejszeniu i w stłumieniu powtarzają chóralnie ten płas, [...] wtórując mu dziwacznie [...]

RUSAŁKA posłusznie poddaje się temu płasowi, bojąc się najmniejszym przeciwruchem podrażnić gniew, rytmem upojony. Płas ten ją unicestwia, a ona rada by się ukryć w owym znicestwieniu...

(S 90–91);

Obłąkani nad przepaścią pokłękali wzajem  
I na kłęczkach zatańczyli tuż, tuż nad jej skrajem.

Tańcowali na czworakach, tańcowali płazem,  
Tak i nie tak – i na opak – razem i nie razem!

Aż wwichrzeni w mrok dwóch trumien, jak dwa błędne wióry.  
Powpadali w otchłani śmierci nogami do góry!

(*Świdryga i Midryga*, P 174–175).

Jak ukazują choćby tylko te fragmenty, Leśmianowskie obrazy tańca zbliżają się do kreowanych przez niego wizji lotu w przestworza – w obu wypadkach bohaterowie przekraczają granice istnienia, by pogrążyć się w nicości. Można ponadto zauważyć, iż poddawanie się rytmowi wiodącemu ku otchłani ściśle wiąże się z tą własnością tańca, która pozwala mu ewokować pozaświatową całość za pośrednictwem części. Kolejne figury tekstu, „ironicznego kadryla”, tworzą niejako proces unicestwiania, z każdym tanecznym krokiem i z każdym pogłębieniem ironii coraz bardziej otwierają literaturę i świat wokół niej na to,

<sup>30</sup> Zob. E. Czaplajewicz, *Taniec i śmiech w poezji Leśmiana*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 4, s. 53–60; A. Zawadzki, „Poeci [...] nie chcą, nie śmieją już tańczyć” – metafora tańca w twórczości Leśmiana [w:] tegoż, *Literatura a myśl słaba*, dz. cyt., s. 343–352; D. Szczukowski, *Święto wiosny. Bolesława Leśmiana taniec poezji* [w:] *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, Gdańsk 2012, s. 323–331.

co pozaświatowe. Ten wątek także rozwijał Leśmian w różnych formach swego pisarstwa, określając poezję „słowami do pieśni bez słów”<sup>31</sup>:

[...] poza jaźnią istnieje w duszy jakiś ton; jakaś pierwotna pieśń bez słów, która czeka na przyście w godzinie twórczej słów niezbędnych, ale dla której te słowa są zawsze czymś innym od niej samej. [...] Owa pieśń bez słów pochodzi nie z dziedziny logiki, skąd każde słowo pochodzi, lecz z innych, nielogicznych dziedzin, gdzie można istnieć bez słów (*Przemiany rzeczywistości*, Sz 44–45).

Hermeneutyczne powiązanie części z całością, pozwalające im wzajemnie siebie naświetlać, to także idea łącząca myślenie poety z filozofią ironii romantycznej. Pisząc o inscenizacji dramatu Grabbe, poeta wskazuje na trudność znalezienia ekwiwalentu dla aforystycznej poetyki tego dzieła. Podzielone na dystychy i jukstapozycje wiersze Leśmiana<sup>32</sup> z perspektywy jego eseistyki wyraźniej okazują się przetworzeniami ironii romantycznej, którą tak charakteryzuje Włodzimierz Szturc:

Fragment był potencjalną całością, mógł otwierać drogi do niej prowadzące, ponieważ uświadamiał, że poza nim jest sfera sensu, która może być jedynie sugerowana, nigdy zaś dopowiedziana. [...] Tym, co pozwala zbudować dialektykę fragmentu i całości [...] jest, w teorii Schlegla, po prostu humor, *der Witz*, spryt, dowcip, koncept. [...] znaczą one o tyle, o ile wywołują śmiech.<sup>33</sup>

Stosowane przez poetę różne odmiany komizmu dochodzą też do głosu w jego krytyce literackiej, a nawet wydają się głównym wyróżnikiem ironii realizowanej w tej formie gatunkowej. Obok nich pisarz wprowadza do szkiców inne środki stylistyczne<sup>34</sup>, jakich używa do kształtowania tego tropu w tekstach literackich, na przykład hiperbole, wyliczenia, rymy, neologizmy, kalambury czy personifikacje, by za ich pośrednictwem dowcipnie zwracać uwagę na niezamierzony komizm recenzowanych dzieł:

<sup>31</sup> Zob. M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)* [w:] tegoż, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 4: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 47–62.

<sup>32</sup> Zob. M. Głowiński, *Dystychy balladowe Leśmiana* [w:] *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, red. K. Budzyk, Wrocław 1963, s. 131–155; R. Nycz, „Słowami... w świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna* [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 128–138.

<sup>33</sup> W. Szturc, *Ironia romantyczna...*, dz. cyt., s. 201, 205.

<sup>34</sup> O cechach stylistycznych krytyki literackiej Leśmiana zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia...*, dz. cyt., s. 228–231; A. Kaliszewski, *Bolesław Leśmian – krytyk i eseista...*, dz. cyt., s. 35 i n.; A. Truszkowski, *Estetyka ekspresji w krytyce literackiej Bolesława Leśmiana. Preliminaria* [w:] *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, red. B. Grodzki, D. Trzeźniowski, Radom 2012, s. 281.

[Samson Szyldberg] nieustannie, gwoli refrenowania, powtarza całe zdania lub strofy, tworząc w ten sposób nieprzebyte rozlewiska słów, roztopy rymów lub nudne i bezużyteczne zatoki sennych rymów. Biel mgławicowa, bóle kłętwe, [...] różowiejące ciało wieczystej salamandry, ogień świętowie, sny szafirowe, szlaki chabrowe – wszystko to gromadnie [...] unosi się nad zapatrzoną w okażale rozmiary swych tworów duszą poety (*Samson Szyldberg: „Pieśni Samotności”*, Sz 332–333);

[...] czytamy, iż tegoż autora wyszły: *Przez miłość*, dramat, 1902 r. (wyczerpane); *Błędne koło*, dramat, 1903 r. (wyczerpane) [...]. Prócz tego trzy dzieła w języku niemieckim, z których jedno wyczerpane. Pomimo przeważnego wyczerpania utworów wyżej wymienionych sam autor jest niewyczerpany, czego dowód składa w nowo wydanych *Erotykach* (*Stanisław Birmy Dróbecki: „Erotyki”*, Sz 355);

[...] Wykrzykownik mógłby się śmiało podpisać pod wierszem następującym:

Sobowtór donna  
 Czartomadonna  
 Z waru krwi. [...]

Fra Silvio [...] traktuje siebie poważnie. Powaga ta podwaja komizm wierszy, ale jednocześnie wyrządza krzywdę dotkliwą autorowi (*Fra Silvio: „Msza genezis”*, Sz 388).

Ironia funkcjonuje w tych recenzjach w swym podstawowym znaczeniu, jako trop komunikujący na głębszym poziomie treść odwrotną do przekazywanej literalnie, przy czym łączy się on z intertekstualną mową pozornie zależną, typową dla młodopolskich tekstów krytycznych. Znamienne jest dla niej – stwierdza Michał Głowiński – że krytyk ukazuje poglądy pisarza „od wewnątrz – i czyni to także wtedy, gdy [...] nie całkiem się z nimi identyfikuje. [...] mamy tu do czynienia ze streszczeniem typu *digest*, w którym oznaki referowania zostały usunięte”<sup>35</sup>. Zacierają się w nim granice między językiem literackim a krytycznoliterackim, co może służyć empatycznej lekturze, jednak w cytowanych esejach prowadzi do persyflażu, ośmieszającego recenzowane teksty przez wyjaskrawione użycie ich stylu. Specyfika szkiców Leśmiana polega na tym, że spleta on w jedną całość mowę cudzą z mową własną, wywodzącą się z poezji, co wywołuje akty permanentnej parabazy, w których autor przemieszcza się niejako między różnymi formami swojej twórczości. W roli krytyka parodiuje nie tylko dzieła innych, ale także teksty napisane przez siebie samego, a w roli poety zmienia dyskurs krytyczny w sztukę literacką realizującą te same zasady, które stosuje w liryce czy dramacie.

Wirtuozeria Leśmiana-ironisty wyraźnie ujawnia się w prozie metakrytycznej<sup>36</sup> – *Spowiedzi dziennikarza* i *Poradniku dla recenzentów literackich*, gdzie podmiotowość rozdzielona zostaje na „ja” zabierające głos oraz ukrytą za nim

<sup>35</sup> M. Głowiński, *Ekspresja i empatia...*, dz. cyt., s. 160.

<sup>36</sup> Wojciech Głowała pisze, iż w prozie tej „ironia zwraca się [...] w ogóle przeciw krytyce. Leśmian daje instrukcje, jak zachowywać się w świecie krytycznoliterackim, spełniając warunki obowiązujące w tej instytucji, i okazuje się, że zaprogramowane w ten sposób zachowania są bezsensowne” (*Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, Wrocław 1985, s. 158).

personę odautorską, sprzeciwiającą się temu, co wprost powiedziane. Antyfrazy te, o kształcie analogicznym do liryki roli, są złożonymi parodiami, których skomentowanie wymagałoby osobnego miejsca; tutaj wspomnę tylko o najważniejszych kwestiach związanych z formą ironii. Otóż w pierwszym tekście, zgodnie z tytułem, mówi dziennikarz odpierający zarzuty kierowane wobec prasy, a zarazem dokonujący autokrytyki z powodu swej niefortunnej skłonności do poezjowania. Wyznając popełnione grzechy, oświadcza:

Byłem jako pieśń bez słów, która dziwiąc się sobie samej, nie ma innego tematu prócz własnego zdziwienia. [...] [uniesienia poetyckie] kusily mnie i zniewalały [...] do warcholskiego upajania się wszelkim odskokiem od uznanych norm i prawideł i do rozzuchwalonego w swej pysze tworzenia karygodnych neologizmów i wyszukanych zwrotów (*Spowiedź dziennikarza*, S. 95).

Pojawia się tutaj, wspomniana już, idiomatyka pisarza – figura „pieśni bez słów”, w innych miejscach rozwijana jako trop obrazujący jedną z najważniejszych idei autora *Łąki*. Oprócz tego mowa jest o łamaniu norm i kreacji niekonwencjonalnego języka literackiego, czyli o tym, co charakterystyczne dla twórczości Leśmiana. Wydaje się, jakby podważał on swoją sztukę, ale ironia odwraca tę negację tak, by potwierdzić wartość uniezwykłej formy oraz aluzyjnie sprzeciwić się jej krytykom. *Spowiedź...* to zatem pozorna palinodia, w której Leśmian, skryty za postacią dziennikarza, udaje tylko wyrzeczenie się swej wizji, a faktycznie tworzy refutację w odpowiedzi na recenzenckie zarzuty. Tutaj również dokonuje się więc permanentna parabaza – wychylenie pisarza poza własną sztukę, samozniszczenie i samostworzenie, które wspiera transcendentalna błazenada – zabawa formą i całkiem serio poprowadzona polemika<sup>37</sup>.

Przeciwko instytucji krytycznej zwraca się także ludycznym sposobem *Poradnik dla recenzentów literackich*, oparty na koncepcie apokryfu znalezionego i podawanego do publicznej wiadomości przez narratora. Stylizowany na język rodem z *Pamiętników* Jana Chryzostoma Paska, poradnik zawiera takie choćby przykazania dla recenzentów: „piszcie, co chcecie i jak chcecie, byleście nigdy pisać nie przestali”; „pamiętaj, że tylko ten utwór jest prosty, który krnąbrnie ponad twój poziom umysłowy nie wybiega”;

Tuż – pomiędzy śpiewakiem a słuchaczy chórem  
 Tobie – pośrednikowi – cne miejsce przypada,  
 Tedy możesz w tym miejscu takim stanąć Murem,  
 Że słuchacz nie dosłyszcy, co mu śpiewak gada

(*Poradnik dla recenzentów literackich*, S. 109, 113, 115).

<sup>37</sup> Według Andrzeja Kaliszewskiego *Spowiedź dziennikarza* „cała przesycona jest ironią w najlepszym stylu. [...] Końcowa część eseju przynosi nagłą zmianę tonacji i poetyki: ironia nabiera [...] wymiaru metafizycznego, nieomal Kafkowskiego, rzutując także poza literaturę. Oto powołana zostaje kategoria życia jako «Iluzji» [...]” (*Bolesław Leśmian – krytyk i eseista...*, dz. cyt., s. 46–47).

Tak jak w *Spowiedzi dziennikarza*, w tekście tym ironia ustanawia dwa poziomy znaczeń, aby treści podawane dosłownie negował domyślny przekaz. Ściślej mówiąc, występuje tu i trzecia instancja podmiotowa: znalazca, badacz i edytor poradnika, który też jest kompromitowany przez odautorskie „ja”, kpiące z niby uczonych komentarzy: „misterna dzierzganka stylu warkoczowego z barokiem”; „wiersze trzynastozgłoskowe z rymami żeńskimi, przekładanymi”; „s a m i u s t e k – na wzór słowa wszystek urobiony” (Sz 108, 117). Zwielokrotniona modalność wzmaga permanentną parabazę, bo oto autor, będący recenzentem i recenzowanym, podważa własne kompetencje, ironizując z reguł podanych w poradniku i z jego formy literackiej, które sam ułożył, nadając im osobliwą postać. Taką metodą pisarz igra z czytelnikami, by wciąż im umykać.

Leśmianowska ironia stawia w szczególnej sytuacji odbiorców, nakłania ich bowiem do podążania za twórcą między różnymi gatunkami, tonacjami stylistycznymi i poziomami znaczeniowymi tekstu. Jeśli będą mieć na uwadze, że poeta skomponował swe kreacje z figur „ironicznego kadryla” odnoszących się do jednej całości, mogą dać się porwać tanecznej formie w poszukiwaniu jej „tajemniczego mianownika” (Sz 176). Oznacza to chyba, że potencjalnie sztuka Leśmiana posiada niezwykłą moc sprawczą, prowokującą do zmierzenia się z permanentną parabazą nie tylko w lekturze, ale i we własnym życiu. W takim razie ironia przyzywa do praktykowania ironii – do ciągłej transgresji. Istotny jest również jej przekaz ludyczny, który może rozbawić, skłonić do namysłu i wprawić w zakłopotanie, jak aluzje z *Poradnika dla recenzentów literackich*, w których coś specjalnego dla siebie znajdują leśmianolodzy:

Na tym słowie »teryfery« kończy się rękopis [...]. Pozostawmy [...] dalszy rozbiór *Poradnika* usilności innych badaczy w tej nadziei, iż stosując tę samą metodę naukową, z powodzeniem uzupełnią braki i przeoczenia naszej skromnej pracy (Sz 117).

Dorota Wojda

## IRONY IN BOLESŁAW LEŚMIAN'S LITERARY CRITICISM

### Summary

This paper argues that while writing about the works of other authors Bolesław Leśmian made use of the same ironic approach he employed in his own writing. A close analysis of his ironic strategies, which can be found in his reviews, theoretical reflections, practical criticism and metacritical texts, leads to the conclusion that Leśmian's irony is a stylistic trope in a literary poetics of dance, an aesthetic category as well as an artistic and existential concept akin to the 'permanent parabasis' of the Romantics.