

Dorota Wojda  
*Uniwersytet Jagielloński*

## IRONIA W KRYTYCE LITERACKIEJ BOLESŁAWA LEŚMIANA

[...] cicha jak cień, o oczach pełnych  
drzemliwego złota, a jednocześnie  
gotowa zawsze do skoków tygryskich

(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 *Ląki*. Słowa „cicha jak cień, o oczach pełnych drzemliwego złota”, którymi Choroński wprowadza wizję tygrysa, w eseju Leśmiana wykorzystane zostają do scharakteryzowania ironii, a tym samym abstrakcyjne pojęcie, trop retoryczny i postawa twórcza obrazowane są na sposób literacki, za pośrednictwem oddziałującej na zmysły metafory. Równocześnie poeta sięga po częstą w jego szkicach krytycznych figurę parafrazy i włączania cudzych słów do własnego wywodu w nowym dla nich kontekście<sup>2</sup>. Wszystko to powoduje, że recenzja staje się pojemniejszym aktem mowy – esejem literackim i teoretycznolite-

---

<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.

rackim, 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 *Sповідь dziennikarza* czy *Poradnik dla recenzentów 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: idee permanentnej parabazy i transcendentalnej błazenady Friedricha Schlegla, 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 ironicznej.

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

<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. 124-125; E. Sidoruk, *Charakter i miejsce groteski w poezji Leśmiana*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana...*, dz. cyt., s. 144-146; J. Trznadel, *Od wydawcy*, w: Sz, 553.

do syntezy uczuciowej, do rzeczowości (*Marian Zbrowski*: „Przemiany”, Sz 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 poszczególny, [...]. Jest to raczej ironia niezaspokojonej żądz, [...]. Ironia chępliwej urazy i zdławionego żalu [...]. Ironia tarczy, nie miecza... (*Leon Chormański*: „Zuzanna”, Sz 415–416).

Można stąd wnioskować, że według Leśmiana ironia wymaga równowagi między rozumem a emocjami, powinna być uzasadniona, ogarniać każdy element obrazowania i stanowić oręż do walki z egzystencjalnymi przeciwnościami. W recenzji *Zuzanny* z wizją gotowego do skoku tygrysa korespondują słowa o związanej z walką semantyce: „radość przewyciężenia przeszkód i zapór”, „narażenie się na napaść nicości”, „starcie się duszy autora z utworem” (Sz 415). Analizując ten szkic jako przykład młodopolskiej krytyki literackiej, Michał Głowiński pisze, iż Leśmian „posługuje się sformułowaniami dalekimi od wszelkiej stereotypowości, wysoce zmetaforyzowanymi”<sup>4</sup>. Badacz dodaje, że te przenośne określenia współwystępują z terminami opisującymi literaturę, w tym kategoriami parodii czy ironii, które nie podlegają wartościowaniu same w sobie, ocenia bowiem recenzent jedynie przystającą do nich realizację pisarską<sup>5</sup>.

Wprowadzając perspektywę komparatystyczną, Leśmian uważa 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” (Sz 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,

<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.

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, podkreśla to samo, co Leśmian, stwierdza 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:

Jest to umyślne gromadzenie przeszkód i zapór dla tym większej radości przewycięzania ich w locie i dla tym sumienniejszego wypróbowania mocy tego lotu [...], sprawności swego serca, które żyje nawet wówczas, gdy zamiera... [...] jest koniecznym, nieuniknionym czyścicielem duszy, zdążającej do raju. 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 absurdałne, dziwaczne, opętające dowody miłości (Sz 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 metafory stanowiące sygnatury literackie poety (lot ponad przeszkodami, napaść nicości, „opętające dowody miłości” składane życiu), za pomocą których sformułował on definicję ironii wprowadzanej

---

<sup>6</sup> Zob. E. Pound, *Irony, Laforgue, and Some Satire*, w: tegoż, *Literary Essays of Ezra Pound*, London 1963; W. Ramsey, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, Oxford 1953; A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 79-86 (rozdz. *Dwie odmiany ironii egzystencjalnej: Norwid a Laforgue*).

<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*, ed. and Introd. R. Schuchard, London 1993, s. 215.

przez innego twórcę, a zarazem przez siebie samego. Takie ich użycie objaśnia rolę odgrywaną przez nie w kreacjach Leśmiana, okazujących się w świetle tego kryptokomentarza formą ironiczną w znaczeniu, jakie nawał mu autor *Łąki*. Występuje ona przykładowo w następujących wierszach:

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

Nie znam kresu! Meį żądy zuchwałym przymusem  
Znagliłem zwierza w bezmiar, a on jednym susem  
Przesadził otchłani 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!  
(*Eliasz*, P 464).

W pisarstwie Leśmiana między poetykami eseju krytycznego i wiersza zachodzą, mimo istotnych różnic, znamienne podobieństwa, w obu pojawiają się bowiem nie tylko metafory, ale też instrumentacje głoskowe i rozbudowane wyliczenia. Ogniskują się one – co najbardziej wyraziste w poemacie *Eliasz* – 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” (*Eliasz*, P 463)<sup>9</sup>. W uwagach do poezji Laforgue’a eseista ujmuje, zasadnicze dla ironii, katego-

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

rie paradoksu i sprzeczności jako wznoszenie zapór dla ich pokonywania, narażanie się na ryzyko pochłonięcia przez nicłość, żeby – przez absurd i negację – afirmować życie. Co ważne, zarówno szkice, jak i liryka poety świadczą o tym, 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, że 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:

Wszchemogący 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>.

<sup>10</sup> F. Schlegel, *Fragmety*, tłum. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, Kraków 2009.

<sup>11</sup> Tu i dalej 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.

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

Akty otwierania literatury na rzeczywistość pozaliteracką oraz na transcendencję określił Schlegel jako permanentną parabolę, 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 „zespolecie «boskiego żartu» i «najwyższej powagi»”<sup>13</sup>. Błazen 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 ironicznej formy oraz postawy światopoglądowej w myśleniu filozofów jenajskich, w literaturze rozwijanego przez Heinricha Heine'go, 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: uznanie bytu za proces ciągłych zmian, obejmujących zatracanie się i regenerowanie jednostki; postulat zdobywania w tym procesie wolności dzięki przemianie duchowej, 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 autora *Ecce homo* „najwolnomyslniej-

<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, no. 3, s. 445-464.

<sup>14</sup> Tu i dalej zob. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, tłum. i posłowie B. Banasiak, Warszawa 1993; E. Behler, *Nietzsche's Conception of Irony*, w: *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, eds S. Kemal, I. Gaskell, D.W. Conway, Cambridge 1998, s. 13-35; M. Kopij, *Romantyzm Nietzschego*, „*Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica*” 2007, nr 19/20, s. 57-72.

szym 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 metaforze Nietzschego istotne są przedstawienia lotu, widowiska teatralnego, mima bądź akrobaty, wzbogacone o wizję 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 ekwilibrysty, 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 nią też 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

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

<sup>18</sup> Zob. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, dz. cyt., s. 41-42; C.G. Jung, *Zaratustra Nietzschego. Notatki z seminarium 1934-1939*, tłum. R. Reszke, t. 1, Warszawa 2010, s. 137-140.

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



z metaforami „wędrowców, 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 naruszeniem opozycji, zdolnym – jak pisał Nietzsche o Sternie – „w jedno złączyć głębokość i krotchwile”<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, na co antidotum stanowi 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<sup>22</sup>.

Sytuując wśród kontynuacji tego nurtu poezję Leśmiana, Sandauer podawał takie argumenty, jak łączenie powagi z komizmem oraz kreacje postaci albo rzeczy będących „sobą i anty-sobą jednocześnie”<sup>23</sup>, a zatem łamanie zasady niesprzeczności, prowadzące do rozdarcia bytów „między samopotwierdzeniem a samozaprzeczeniem”. Z dokonanego przez Sandauera porównania twórcy *Łąki* z Heine’em wynika, że obaj zderzają fantazmaty

<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.

<sup>23</sup> Tegoż, *Pośmiertny tryumf Młodej Polski*, dz. cyt., s. 21. Kolejne cyt. s. 30, 35.

liryczne z rozumem poprzez autoironię, 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”. Kiedy badacz przechodzi do konkretnych przykładów z Leśmianowskiej poezji, porzuca jednak formułę ironii, zastępując ją pojęciami humoru, groteski, absurdu i parodii, 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, wizerunki tancerzy i wędrowców z wierszy Leśmiana, przez co okazują się one wyłącznie obiektami parodiowania oraz nośnikami historycznoliterackich znaczeń.

Tymczasem zobrazowania inspirowane komedią *dell'arte*, jak również filozofią romantyków jenajskich i Nietzschego uzyskują w Leśmianowskim pisarstwie o wiele ważniejszą, autonomiczną rolę, o czym świadczą choćby *Pierrot i Kolombina*, dramat nazwany „baśnią mimiczną”, albo wiersz *Dla legendy*, z wizją aktora, który „[...] na śmierci niebotycznych szczudłach / Przeskoczy ziemskich źródeł zwierciadła i kwiaty” (*P* 73)<sup>24</sup>. Status trickstera, pokonującego granice między światami, mają Sidi-Numan, podniebny jeździec z wiersza *W locie* czy Elias. Postaci te wznoszą się ku niebu, by 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” oraz „niechęć [...] do Boga, po którego prawicy nie zasiada wzgardzony i życiem pozaziemskim złamany pierrot” (*Sz* 415)<sup>25</sup>. Dlatego krytyk, choć zestawia z tym poetą Choromańskiego, dostrzega między nimi zasadniczą odmienność, wynikającą stąd, że autor *Zuzanny* nie stosuje ironii transcendującej i paradoksalnej. Zastrzeżenie to

<sup>24</sup> Na temat kreacji o takim charakterze oraz wywodzeniu się ich ze wzorców komedii *dell'arte* zob. J. Starobinski, *Portret artysty jako linoskoczka*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, „Literatura na Świecie” 1976, nr 9, s. 308-324.

<sup>25</sup> O związkach łączących wizje Pierrota w utworach Leśmiana i Laforgue’a zob. R. Stone, *Wstęp*, w: *S*, s. 74-76. Zob. ponadto 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.

formułuje Leśmian językiem literatury, przejmując słowa 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 pożądaney przez niego ironii: „powinna być – cicha jak cień, o oczach pełnych drzemliwego złota, a jednocześnie gotowa zawsze do skoków tygryśnych” (Sz 416). W tej wizji dzikie zwierzę i sama ironia odzyskują swą drapieżną naturę. Za pośrednictwem inwencyjnej parafrazy Leśmian ukazuje, że postawa ironiczna ma być transgresywnym paradoksem (cicha i piękna, ale „gotowa do skoków tygryśnych”).

Kwestię ironii poruszył też autor *Łąki* w eseju *O sztuce teatralnej*, przywołując wyreżyserowany przez siebie spektakl *Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie* (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>26</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>27</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 konieczny był pomysł teatralny pozwalający przełożyć jej aforystyczność i metaforykę na przestrzenny obraz. Prezentując ten koncept, podaje taką charakterystykę ironii:

<sup>26</sup> Zob. J.B. Denman, *The Function of Irony in Christian Dietrich Grabbe's „Scherz, Satire, Ironie und Tiefere Bedeutung”*, Stanford 1967.

<sup>27</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 przelomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*, Wrocław 1979, s. 82).

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. [...] Taniec ów miał nieustannie napomykać o całości rozwijającej się na tle ironicznego pojmowania zjawisk życia i śmierci (*O sztuce teatralnej*, Sz 175).

W opisie tym poeta również posłużył się swymi sygnaturami literackimi, przede wszystkim tańca, w dalszych zaś partiach szkicu – „tonu chóralnego”, „tajemniczego mianownika” i „niepochwytnej istoty rzeczy” (Sz 176). Esej ten, chociaż mniej literacki niż inne teksty krytyczne Leśmiana, 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>28</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 obrazuje stworzony przez Leśmiana teatralny odpowiednik ironii romantycznej z dzieła Grabbe’go, w którym jedną całość ideową ustanawiają różne tonacje estetyczne i normy gatunkowe. Podobnie jak ze szkicu o *Zuzannie*, z eseju *O sztuce teatralnej* wynika, że ironia polega na łączeniu sprzeczności, a ponadto jest zarówno formalną zasadą utworu, jak i tropem egzystencjalnym, dotyczącym „pojmowania zjawisk życia i śmierci”.

Choreograficzne obrazowanie akcentuje też jednak dodatkowe sensory, po pierwsze – związane z ruchem, rytmem, muzyką, grą zespołową i pozasłowną ekspresją cielesną, po drugie zaś – wskazujące na ideę przybliżania transcendentnej całości przez układ odrębnych, ale każdorazowo ewokujących tę całość fragmentów. O ile w komentarzu do ironii Laforgue’a sięgnął Leśmian po idiomatyczną dla swojej twórczości wizję lotu, o tyle

<sup>28</sup> Zob. I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1962, s. 182-183.

w objaśnieniu inscenizacji sztuki Grabbego użył tanecznej sygnatury, łączącej się z egzystencjalnymi ujęciami rytmu i formy mimicznej<sup>29</sup>. Dyskursywnie zaprezentował je w esejach *Rytm jako światopogląd*, *U źródeł rytmu* czy w didaskaliach i uwagach do baśni mimicznych *Skrzypek opętany* oraz *Pierrot i Kolombina*. Językiem literackim zostały one wyrażone w tych właśnie baśniach czy w poezji:

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

DUCHY I KARŁY [...] 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 201-202);

Obłąkani nad przepaścią poklękali wzajem  
I na klęczkach 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 otchłań 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 pogrzyźć się w nicości. Można ponadto zauważyć, iż poddawanie się rytmowi wiodącemu ku otchłani ściśle wiąże się z tą własnością tańca, która pozwala mu ewokować po-

---

<sup>29</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.

zaświatową 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, co poza-słowne. Ten wątek także rozwijał Leśmian w różnych formach swego pisarstwa, określając poezję „słowami do pieśni bez słów”<sup>30</sup>:

[...] poza jaźnią istnieje w duszy jakiś ton; jakaś pierwotna pieśń bez słów, która czeka na przyjście 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 kolejna idea łącząca myśl poety z filozofią ironii romantycznej. Pisząc o inscenizacji dramatu Grabbego, podkreśla on trudność znalezienia ekwiwalentu dla aforystyczności tej sztuki. Podzielone na dystychy i jukstapozycje wiersze Leśmiana<sup>31</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>32</sup>.

<sup>30</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>31</sup> Zob. tegoż, *Dystychy balladowe Leśmiana*, w: *Z teorii i historii literatury*, 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>32</sup> W. Szturc, *Ironia romantyczna...*, dz. cyt., s. 201, 205.

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, jakich używa do kształtowania tego tropu w tekstach literackich, na przykład hiperbole, wyliczenia, rymy, neologizmy, kalambury, poliptoty czy personifikacje<sup>33</sup>:

[Samson Szyldberg] nieustannie, gwoli refrenowania, powtarza całe zdania lub strofy, tworząc w ten sposób nieprzebyte rozlewiska słów, roztopy rymów lub nudne i beżużyteczne zatoki sennych rymów. Biel mgławicowa, bóle kłętwe, [...] różowiejące ciało wieczystej salamandry, ognie świtowe, sny szafirowe, szlaki chabrowe – wszystko to gromadnie [...] unosi się nad zapatrzoną w okazałe rozmiary swych twórców 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: „Msza genesis”*, 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

<sup>33</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.

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>34</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 splata 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>35</sup> – *Spowiedzi dziennikarza* i *Poradniku dla recenzentów literackich*, gdzie podmiotowość rozdzielona zostaje na „ja” zabierające głos oraz ukrytą za nim 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

<sup>34</sup> M. Głowiński, *Ekspresja i empatia...*, dz. cyt., s. 160.

<sup>35</sup> Jak pisze Wojciech Głowala, 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).



odskokiem od uznanych norm i prawideł i do rozzuchwalonego w swej pysze tworzenia karygodnych neologizmów i wyszukanych zwrotów

(*Spowiedź dziennikarza*, Sz 95).

W słowach tych pojawia się, 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 niezwykłej 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>36</sup>.

Przeciwko instytucji krytycznej zwraca się także ludycznym sposobem *Poradnik dla recenzentów literackich*, oparty na koncepcie rękopisu znalezionej 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,

<sup>36</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, niemal Kafkowskiego, rzutując także poza literaturę. Oto powołana zostaje kategoria życia jako «luzji» [...]” (*Bolesław Leśmian – krytyk i eseista...*, dz. cyt., s. 46-47).

Tedy możesz w tym miejscu takim stanąć Murem,  
Że słuchacz nie dosłyszcy, co mu śpiewak gada

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

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”; „samiustek – na wzór słowa wszystkie urobiony” (Sz 108, 117). Zwielokrotniona modalność wzmacnia 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 swoje pisarstwo z figur „ironicznego kadryla” odnoszących się 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 wprowadzić 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).

### Bibliografia

- Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Łubowicz E., *System terminologiczno-pojęciowy w krytyce Leśmiana*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, „Prace Literackie”, t. 19, Wrocław 1977.
- Pound E., *Irony, Laforgue, and Some Satire*, w: tegoż, *Literary Essays of Ezra Pound*, London 1963.
- Ramsey W., *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, Oxford 1953.
- Nieuwerkerken A. van, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.

Dorota Wojda

*The Jagiellonian University in Kraków*

## THE IRONY IN BOLESŁAW LEŚMIAN'S LITERARY CRITICISM

### Summary

In my paper I argue that Bolesław Leśmian writing about the works of other authors made use of the concept of irony he also put into practice in his own writing. In order to characterize it I describe various ways in which irony emerges from Leśmian's literary criticism: in his commentary on the reviewed works and in his theoretical reflection, in his reading practice and metacritical texts. This analysis lets me understand Leśmian's irony as a stylistic trope, an aesthetic category as well as a creative and existential position akin the permanent parabasis of the Romantics.

**Key words:** Bolesław Leśmian, irony, literary criticism, meta-criticism, permanent parabasis



Bolesław Leśmian (1877–1937)