

# Michał Głowiński

---

"Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)", Jacek Trznadel, Warszawa 1964, Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, „Historia i Teoria Literatury. Studia” .... : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 55/4, 585-597

---

1964

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

### III. R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

Jacek Trznadel, *TWÓRCZOŚĆ LEŚMIANA. (PRÓBA PRZEKROJU)*. (Warszawa 1964). Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 374, 6 nlb. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. „Historia i Teoria Literatury”. Studia. Komitet Redakcyjny: Julian Krzyżanowski, Kazimierz Wyka, Stefan Żółkiewski. Sekretarz Komitetu Redakcyjnego: Aniela Piorunowa. [Seria:] „Historia Literatury”, 10. Redakcja serii: Maria Janion, Jan Kott, Zofia Szmydłowa.

#### 1. WSTĘP

Obszerna książka Jacka Trznadla to jakby polonistyczna nobilitacja Leśmiana — poety, który do tej pory znajdował się niemal w wyłącznym posiadaniu krytyków, wypowiadających się o nim w mniej lub bardziej obszernych esejach. Akt nobilitacyjny dokonany został z wielkim rozmachem i w pełnym majestacie. Praca Trznadla nie zajmuje się sprawami drobnymi, od razu przedstawia coś, co ma pełnić funkcję monografii, a więc opis i interpretację spraw, które w twórczości poety wydają się autorowi najważniejsze. Nie jest to monografia pozytywistyczna, z tradycyjnym podtytułem „życie i dzieło”, zainteresowania biograficzne w ogóle w tej książce nie dochodzą do głosu, jej przedmiotem jest sama twórczość.

Autor pierwszej monografii o dorobku wielkiego pisarza, zwłaszcza monografii — jak w tym przypadku — nie poprzedzonej żmudnym okresem pozytywistycznego gromadzenia materiałów i szeregiem rozpraw szczegółowych (choć przedtem ukazały się dwa doskonale opracowane przez Trznadla tomy, przynoszące nieznane dotąd utwory Leśmiana), znajduje się w sytuacji osobiwej. Z jednej strony zapewnia mu ona w jakiejś mierze swobodniejszy wybór problematyki, z drugiej zaś — skazuje na hipotezy, nie dopuszcza w wielu sprawach do twierdzeń definitywnych. Sytuacja taka ma więc swoje dobre i złe strony: ujawnia się to także w książce Trznadla.

Mając przed sobą — jako monografista — perspektywę swobodnego wyboru, autor najwięcej uwagi poświęcił filozoficznej problematyce poezji Leśmiana. To jest w zasadzie jego główny przedmiot zainteresowań. W zasadzie — bo obok tego Trznadel poświęca wiele miejsca innym sprawom, przede wszystkim stosunkowi Leśmiana do kultury ludowej, a także wypowiada na marginesie tych zasadniczych kwestii uwagi o wielu innych problemach. Koncentrując się na określonym kręgu zagadnień, autor w jakiejś przynajmniej mierze dążył do przewyciężenia zasadniczego grzechu monografistyki, która jako forma wypowiedzi naukowej wyrasta z tradycji pozytywizmu, do przewyciężenia mianowicie grzechu tego, że monografia ma jakby obowiązek mówienia wszystkiego, co się wie na temat jej przedmiotu. W ten sposób sam przyjęty gatunek wypowiedzi krytycznej ograniczał możliwości badacza, skazywał na to, by dawał się on wodzić materiałowi: tylko

opisywał, a nie — wprowadzał w pewien zespół znaczeń, z którymi do rozważanego przez siebie obiektu przychodzi. Wydaje się jednak, że w *Twórczości Leśmiana* ta tradycyjna słabość większości monografii daje o sobie znać, książka nie zawsze jest spójną intelektualnie całością.

Niektóre zresztą z jej fragmentów są wielkimi osiągnięciami Jacka Trznadla, nie tylko wzbogacającymi zespół informacji o poecie, ale także pozwalającymi patrzeć na jego dorobek trochę inaczej niż poprzednio. Dotyczy to zwłaszcza stosunku autora *Napoju cienistego* do twórczości ludowej. Mówiło się na ten temat od dawna, ale do momentu, w którym Trznadel wziął tę kwestię na warsztat, mówiło się w trybie przypuszczeń, opartych na zawodnej często intuicji. Trznadel zebrał rozległe materiały porównawcze i w sposób gruntownie umotywowany pokazał, w jaki sposób ludowość istnieje i funkcjonuje w poezji Leśmiana. Pokazał, z jakich źródeł poeta czerpał swe ludowe inspiracje, w jaki sposób z nich korzystał, jak przekształcał ludowe wzorce. Nie ograniczał się przy tym badacz tylko do suchego zestawienia materiałów, wmontował je w pewną całość interpretacyjną, pokazując, jak wiążą się one z fascynacjami antycywilizacyjnymi Leśmiana, z jego fascynacjami pierwotnością, z jego dążeniami do „retrospekcji”. Jest to z całą pewnością jedna z najistotniejszych spraw w twórczości tego poety — książka Trznadla wnosi bardzo dużo do jej oświetlenia. Rozważania o ludowości to najbardziej przekonująca część monografii.

Jest w niej zresztą sporo fragmentów o wielkiej wartości i oryginalności. Wymieniłbym tu wnikliwą analizę poematu *Dżananda*, trafne rozważania o narratorze ludowym w balladach, o efekcie oddalenia w liryce intymnej, o Leśmianowskiej koncepcji poety jako śpiewaka, itp. Pojawiają się też w książce tezy niewątpliwie słuszne, jak np. twierdzenia o roli kontekstu kulturowego w poezji Leśmiana, o jej związkach z filozofią Bergsona, itp., tezy jednakże nie w pełni przez autora wyzyskane, jakby zagubione w toku wywodów. Będzie o nich mowa dalej, w częściach polemicznych niniejszej recenzji.

## 2. LEŚMIAN A SYMBOLIZM

Kwestią w książce Trznadla najbardziej sporną jest ujęcie stosunku Leśmiana do symbolizmu. Nie wiadomo dlaczego — punktem honoru krytyka stało się wybronięcie poety przed tą koneksją, tak jakby ona go dyskwalifikowała. Odcięcie to zaważyło niekorzystnie na całej konstrukcji dowodowej, odizolowało Leśmiana od jego właściwego kontekstu historycznoliterackiego. To właśnie budzi największe opory. Powiązanie danego poety z jakimś prądem literackim (niektórym wydaje się to zamknięciem procesu krytycznego) ma bowiem sens przede wszystkim dlatego, że go plasuje w pewnej rzeczywistości literackiej, sytuuje wobec określonych tendencji, itp. Jest więc posunięciem koniecznym ze względów historycznych. Owo usytuowanie pozwala dopiero mówić o podobieństwach i różnicach. Bez symbolizmu niepodobna poezji Leśmiana wyjaśnić w sposób historyczny.

Nieporozumienia na ten temat mają charakter zasadniczy. Krytyk mianowicie nie tylko nie mówi, co przez symbolizm rozumie, ale najwyraźniej miesza jego różne znaczenia. A ponieważ termin ten ma znaczeń bardzo wiele, odnoszących się do różnych sfer rzeczywistości, powstaje dość duże zamieszanie (to samo dotyczy symbolu). Autor w pewnym momencie zdaje sobie sprawę z owej wieloznaczności (s. 52), ale nie wyciąga z tego żadnych konsekwencji. Tak więc miesza symbolizm jako termin odnoszący się do określonego zespołu tendencji

literackich, właściwych literaturom europejskim przełomu w. XIX i XX, z tymi użyciami terminu, jakie spotyka się w pracach językoznawców i antropologów kulturalnych (zob. s. 37), następnie z tym, w jakim pojawia się w filozofii Cassirera (zob. s. 39), gdzie jest określonym faktem poznawczym, nie mającym nic wspólnego z symbolizmem literackim. Podobnie symbol w znaczeniu zbliżonym do tego, jakim posługiwali się teoretycy poezji z przełomu wieków, pomieszany zostaje z symbolem jako w ogóle znakiem (zob. s. 48). To nieustanne mieszanie znaczeń, przyjmowanie różnych znaczeń za jedno, ma fatalne skutki: nie wiadomo w końcu, o czym autor mówi. Twierdzi bowiem, że Leśmian nie jest symbolistą, i używa terminu „symbol” w sensie znaku w ogóle. Logicznym wnioskiem by było, że Leśmian nie posługiwał się językiem. Nie o to przecież autorowi chodziło.

Pomieszanie znaczeniowe odbiło się na całym toku wywodu. Skierowało bowiem autora ku rozważaniom filozoficznym, które z pewnością by się nie pojawiły, gdyby „symbolizm” nie był terminem wieloznacznym. Natomiast odsunęło go od tego, co było rzeczywistą podstawą filozoficzną symbolizmu literackiego (w dalszych partiach recenzji przez symbolizm będę rozumiał jedynie prąd literacki) i jego estetyki. Nie wiadomo, co w ogóle autor przez symbolizm rozumie, kiedy stwierdza: „To, że piszemy tutaj o zawartości treściowej poezji Leśmiana, zgodne jest z poglądami autora *Łąki i Napoju cienistego*, co więcej — stanowi nawet o jego odrębności w stosunku do teorii symbolizmu” (s. 52; podobne twierdzenie na s. 229: „O wyjściu poza symbolizm decyduje szereg elementów twórczości Leśmiana, także i jego pojmowanie treści poezji, jak i nadanie jej cech powszechności”). „Treść” jest również terminem niezwykle wieloznacznym; jak się zdaje, autor używa go tutaj w sensie najbardziej potocznym, dla którego przeciwieństwem jest „forma”. Wynikałoby z tego, że symbolizm byłby prądem zainteresowanym wyłącznie gierkami formalnymi. Kogo tu jednak można wskazać jako przykład? Mallarmégo? Verlaine'a? Błoka? Wiaczesława Iwanowa? Rilkego? Verhaerena? Twórczość żadnego z tych poetów (ani jakiegokolwiek innego, którego uważa się powszechnie za symbolistę) nie mogłaby służyć jako egzemplifikacja. Czołowi symboliści dalecy byli zarówno od parnasistowskiej idei „formy doskonałej”, formy ujmowanej w sensie całkowicie zewnętrznej, jak i od późniejszej idei pisarstwa automatycznego, pozasemantycznego. Gdy w stosunku do tych dwu zjawisk, choć za każdym razem z innego powodu, można mówić, jeśli się już bardzo tego chce, o „braku treści” — w odniesieniu do symbolizmu pozbawione jest to wszelkiego uzasadnienia (zresztą i w tych dwu wypadkach nie wydaje mi się trafne). Dla symbolistów poezja nie była tylko działalnością estetyczną. Poezja w ich estetyce była przygodą metafizyczną, szukaniem nowych światów i nowych przeżyć, przygodą metafizyczną możliwą dzięki językowi i utrwalającą się w języku. Przez tę właśnie świadomość aktywnej roli języka, prowadzącą do ujęcia poezji jako swoistego sposobu mówienia, różniącego się od wszelkich innych, symbolizm dał początek poezji współczesnej i jej podstawowym koncepcjom. Tym koncepcjom, w których Leśmian się mieści tak jako liryk, jak i teoretyk swej sztuki.

Jednym z argumentów Trznadla, mających poprzeć twierdzenie o braku powiązań Leśmiana z symbolizmem, jest jego teoria rytmu. Zdaniem niżej podpisanego argument to zdecydowanie fałszywy. Autor zestawia wypowiedzi Leśmiana na temat rytmu z odpowiednim fragmentem podręcznika wersyfikacji Zawodzińskiego, sugerując, że chodzi o tę samą sprawę, która stała się powszechną własnością kulturalną (s. 220). W istocie chodzi o coś innego. Jeśli się nawet przyjmie, że

Zawodziński był związany z określoną poetyką normatywną (skamandrycką), cytowany tekst jest w swych twierdzeniach tak ogólny, że mógłby się pojawić w każdej pracy wersologicznej. Jak dla każdego wersologa, rytm jest dla Zawodzińskiego pewnym zjawiskiem językowym, występującym w określonego rodzaju wypowiedziach jako jeden z czynników konstytutywnych. Dla Leśmiana jest on także zjawiskiem językowym, ale nie tylko i nie przede wszystkim. Rytm jest bowiem dla niego zjawiskiem metafizycznym i psychologicznym, tak jak w dawnych kosmogoniach — rządzi światem. Zresztą także w ujęciu rytmu jako faktu językowego różni się Leśmian znacznie od Zawodzińskiego czy jakiegokolwiek innego wersologa, badającego to zjawisko jako sposób organizacji strumienia językowego. Dla Leśmiana rytm jest czynnikiem wyzwalającym ze słowa utajone moce, przeciwdziałającym jego zeskorupieniu, odświeżającym go i nadającym mu nową, prawdziwą, jeszcze nie zautomatyzowaną formę. Takie rozumienie rytmu, związane ze sprawą muzyczności poezji, pojawiało się we wszystkich poważniejszych teoriach symbolistycznych, tak francuskich, jak rosyjskich. Leśmian włącza się więc przez swoje wypowiedzi o rytmie w ogólną europejską dyskusję o swoistych właściwościach poezji, dyskusję zapoczątkowaną przez symbolizm i prowadzoną w jego duchu. Jest to więc istotny czynnik łączący.

Skoro już mowa o rytmie, należy zająć się problemem stosunku Leśmiana do Bergsona, stosunku, którego wyeksponowanie — tak w książce obecnej, jak we wcześniejszych studiach — jest niewątpliwym osiągnięciem interpretacyjnym Trznadla. Tutaj także, choć autor rzecz formułuje ostrożnie i obwarowuje ją zastrzeżeniami (s. 50), związki z autorem *Matière et Memoire* mają świadczyć o tym, że Leśmian poza symbolizm wychodzi. Powiązania symbolizmu z filozofią Bergsona były wielokrotnie sygnalizowane przez historyków literatury, sprawie tej poświęcona jest m. in. obszerna i znana książka Arboursa, przynosząca bezsporne materiały na ten temat. To prawda, że symboliści odkryli Bergsona dość późno, bo dopiero około r. 1900, wtedy zresztą zaczyna się oddziaływanie tego filozofa na szeroką publiczność, nie tylko na wąskie środowisko akademickie. Odkrycie to miało wielkie znaczenie dla formułowanej wówczas teorii poezji, choćby dla programowo symbolistycznych wypowiedzi teoretycznych Tancrede'a de Visan (jednego z najwnikliwszych teoretyków symbolizmu), Jean Florence'a i innych. Związki z Bergsonem były wielokrotnie akcentowane w kontynuujących symbolizm z założenia pismach wychodzących mniej więcej w latach 1905—1914, takich jak „La Phallange” i „Vers et Prose”, pismach, które świadomie stawiały sobie za cel rozwijanie idei Mallarmégo, stając się jednocześnie trybuną dla ówczesnych młodych awangardystów (to te dwa właśnie pisma drukowały często Apollinaire'a). Działo się to wszystko w latach, w których Leśmian utrzymywał ścisłe kontakty z literaturą francuską — jego znakomity esej o Bergsonie daje się historycznie interpretować tylko w powiązaniu z tymi faktami. Zresztą o pewnych rzeczach symboliści mówili wcześniej, zanim filozofię Bergsona poznali (np. właśnie o rytmie), pojawienie się jej zaś na ich intelektualnym firmamencie pozwoliło wprowadzić korektury do takich czy innych sformułowań. Debiutujący w latach osiemdziesiątych symboliści i autor *Ewolucji twórczej* należeli do tej samej formacji intelektualnej, wywodzili się z podobnych tradycji, w analogiczny sposób zwalczali to, co ich bezpośrednio poprzedzało. Stosunek Bergsona do konkretnego jako przedmiotu poznania nie może być argumentem za jego separacją od ruchu symbolistycznego (zob. s. 35).

Konkret, właśnie konkret konsekwentnie symbolistów fascynował. Ich koncepcja symbolu była właśnie koncepcją konkretnego, — który — nasiąkając różnymi

znaczeniami — może stać się podstawowym elementem poezji. Sprawa cała wydaje mi się raczej pozorna; konkret jest znowu pojęciem niezwykle wieloznacznym, choć bez pojęcia jakiegoś konkretnego symbolu w ogóle nie daje się pomyśleć. Trznadel zresztą, broniąc Leśmiana przed powinowactwami z symbolizmem twierdzi, że nie ma u niego symbolów, są zaś alegorie. Jest to nieporozumienie, grzeszące zarówno przeciw przyjętym znaczeniom tych terminów, definiowanym we wszystkich podręcznikach poetyki opisowej, jak też przeciw myśleniu historycznemu. Jednym z nie najbardziej błahych elementów owego myślenia jest to, że się respektuje w jakiś sposób aparat pojęciowy, którym się w badanym okresie posługiwano. Nie znaczy to oczywiście, że należy go bezkrytycznie przejmować, jest on jednak jako przedmiot badania na tyle znaczący, że nie należy igrzać słowami. Tym bardziej że pojęcia te nie mają — by tak powiedzieć — wartości jedynie dokumentu, w którym utrwalona została pewna świadomość teoretyczna, pewien sposób myślenia o sprawach poezji. Stają się one istotnym elementem danych sposobów mówienia o literaturze, obowiązujących także poza terenem, na którym one się ukształtowały. Narzędzia opisu, jakimi posługuje się historyk literatury, powstają najczęściej z uogólnienia praktyk określonej poetyki, określonej epoki w dziejach literatury. Narzędzia te są zawsze w jakiś sposób związane z dziedziną, z której wyrosły. Toteż — już przez same instrumenty, jakimi się posługuje — historyk literatury jest sprzęgnięty z rzeczą, o której mówi. Powiązanie to jest nieuniknione — w tych sytuacjach, w których środek opisu pochodzi akurat z epoki stanowiącej przedmiot analizy, sprzyja ono postawie historycznej. Sprzyja nawet wtedy, gdy środek ów podległ daleko posuniętej ewolucji, gdy został silnie przekształcony. Dlatego symbol traktowany jako kategoria opisowa jest szczególnie na miejscu przy analizie poezji przełomu wieków, bo — jako sam termin — odbija jej sytuację i ówczesny sposób myślenia o niej.

Alegoria zaś wprowadza fałszywe odniesienia historyczne, każe myśleć o zupełnie innych okresach rozwoju poezji, kiedy była istotnym faktem historycznym. Nie to jednak jest tu najważniejsze. Jako kategoria opisowa odniesiona do poezji Leśmiana jest ona dlatego tak bardzo fałszywa, iż wszystkie istotniejsze teorie poezji z przełomu wieków czyniły z przeciwstawienia alegorii symbolowi jedną ze spraw zasadniczych. Symbol miał wartość o tyle właśnie, o ile pozwalał przewyciężyć uschematyzowanie alegorii, jej płaską racjonalność, wynikłą z faktu, że była zasadniczym elementem literackiej dydaktyki. Alegoria kłóciła się z całym ówczesnym rozumieniem poezji, jako mowy niezwyklej i jednorazowej, mowy, która nigdy nie nazywa bezpośrednio, ale zawsze sugeruje. To rozumienie poezji, nawet jeśli podległo takim czy innym przemianom, da się odczytać z wypowiedzi teoretycznych Leśmiana, a także — przede wszystkim — z jego poezji. Nie widzę żadnego jego utworu, w którym można by stwierdzić występowanie alegorii (jeśli rozumie się ją tak, jak to się zwykle przyjmuje). „Jasność znaczeniowa” (s. 32) nie stanowi argumentu, gdyż może występować w wypowiedzi skonstruowanej w jakikolwiek sposób. O alegorii można mówić wtedy tylko, jeśli istnieje *sui generis* umowa społeczna co do znaczenia danego elementu przedstawiającego, umowa pozwalająca stwierdzić, że w bajce lis zawsze jest chytrącią, a paw — pychą. Alegoria nie jest sprawą indywidualnej wypowiedzi, jest zaś sprawą kodu, który pozwala w danej wypowiedzi odczytywać lisa jako chytrąć. Leśmian do takiego kodu nigdy się nie odwołuje, odwołanie takie zresztą przeczyłoby jego pojmowaniu poezji. Mówienie o „alegorii jednorazowej” (s. 35), nawet jeśli się tę formułę opatruje cudzysłowem i mówi o jej związkach z symbolem, prowadzi do jawnej sprzeczności. Coś, co jest jednorazowe, nie może być alegorią. Przywoły-

wanie alegorii w analizie takich utworów, jak poemat *Łąka* (s. 237), *Dusiołek* (s. 315), *Marcin Swoboda* i *Romans* (s. 339), wydaje mi się absolutną dowolnością. Podobną dowolnością jak zestawianie *Dziewczyny* z *Roman de la Rose* (w którym oczywiście alegorie występują). Reasumując: o alegorii nie można mówić w odniesieniu do poezji Leśmiana dlatego, że klóci się to z kulturą literacką, z jakiej się ona wywodzi, że nigdy w jej obrębie danemu przedstawieniu nie jest przypisane określone znaczenie pośrednie (nie można powiedzieć, że zhora w *Dusiołku* znaczy to i tylko to) — o pewnych zaś faktach można mówić w jej obrębie jako o symbolach, tzn. elementach mających niewątpliwie pewne znaczenie podwójne, nie dające się jednak nigdy ujednoznaczyć, najważniejszy jest tu sam sposób znaczenia i oznaczania.

Rola przypisywana przez Trznadła alegorii, traktowanej jako przeciwstawienie symbolu, wynika w istocie z bardzo tradycyjnego rozumienia symbolizmu jako prądu literackiego, rozumienia, które zasadniczym jego wyróżnikiem czyni właśnie symbol. Nie wydaje mi się on czynnikiem najważniejszym, mimo że od niego poszła nazwa całego ruchu. Wiadomo jednak, że nazwa ta była przypadkowa, że pojawiła się w dziennikarskiej wypowiedzi Jean Moréasa i potem szybko się spopularyzowała, ponieważ istniało zapotrzebowanie na nazwę nowego ruchu literackiego — nazwa lansowana poprzednio (dekadentyzm) była nieodpowiednia, bo nie oddawała jego właściwego charakteru i, niezależnie od tego, stwarzała przychylną sytuację dla antagonistów nowych tendencji (zresztą była także przypadkowa, poszła od jednego z wierszy Verlaine'a). Ta przypadkowa nazwa przez wiele lat kazała w symbolu widzieć istotę owego ruchu, określiła zresztą samych jego uczestników, którzy symbolowi właśnie poświęcali szczególnie dużo rozważań. Ale tylko na początku, mniej więcej w pierwszym dziesięcioleciu istnienia kierunku; potem coraz mniej o symbolu pisano, nawet w programowych deklaracjach (np. prace wzmiankowanego już Visana, Jean Royère'a, późne wypowiedzi teoretyczne Edouarda Dujardin, itp.). Symbol tracił atrakcyjność nawet dla samych symbolistów, i to w stopniu dużo większym niż inne ich podstawowe kategorie teoretyczne, takie jak sugestia czy rytm. Tracił, bo w miarę rozwoju teorii i praktyki poetyckiej ruchu coraz bardziej okazywał się synonimem spraw szerszych i o nierównie większym znaczeniu. Stawał się mianowicie synonimem nowego rozumienia języka poetyckiego, tego języka, który zawsze jest niejednoznaczny, nawet wtedy, gdy symbole nie znajdują się w jego obrębie. To, co miało być właściwością symbolu jako figury stylistycznej czy zasady organizującej kompozycję wiersza, stało się właściwością języka poetyckiego, poezji w ogóle, jako specyficznego sposobu mówienia. Dlatego jako o symboliście można mówić o poecie, u którego w ogóle symbole się nie pojawiają. Można mówić wówczas, jeśli ów poeta mieści się w ukształtowanym — głównie przez Mallarmégo i jego bezpośrednich i pośrednich uczniów — rozumieniu poezji jako odrębnego sposobu kształtowania języka i jeśli jest w jakiejś mierze bliski tej konwencji poetyckiej, która zaczęła się formować w obrębie tego pojmowania poezji, a swój moment początkowy miała w twórczości Baudelaire'a. Leśmian mimo całej swej fascynującej oryginalności, niezwykłości, odrębności doskonale mieści się w tym kręgu, ten krąg właśnie jest dla niego naturalnym kontekstem historycznym. Występuje u niego zresztą także sporo symbolów, a więc dla kogoś, kto by się upierał przy symbolu jako zasadniczym wyróżniku kierunku, nie mogłoby to być argumentem w izolowaniu poety od tego kontekstu.

Tak określony symbolizm pozwala sytuować Leśmiana w ogólnoeuropejskim kontekście literackim — jaki jest jednak jego stosunek do tła polskiego sprzed

roku 1914? Jak się zdaje, to, że Trznadel tak konsekwentnie broni Leśmiana przed symbolizmem, wynika ze zrównania owego kierunku z Młodą Polską, której konwencje poetyckie wydają się tak bardzo irytujące. Zrównanie to wynika z potocznych przeświadczeń uformowanych w okresie międzywojennym, wtedy zresztą całkowicie zrozumiałych: powstały one w trakcie polemiki z modernizmem i jego zdezaktualizowanymi już manierami. Dzisiaj przeświadczenia te wymagają rewizji, nie dlatego zresztą, by rehabilitować te maniery, które są już martwym faktem historycznym. Wymagają dlatego, że Młoda Polska okazuje się zjawiskiem dużo bardziej skomplikowanym, a owa Nielitościwie uschematyzowana i zbanalizowana konwencja — jej produktem ubocznym. Młoda Polska nie była okresem symbolizmu. Była epoką, w której mieszały się najróżniejsze tendencje, była synkretyczna w stopniu wyższym niż inne etapy rozwojowe polskiej literatury. Mieszał się w niej parnasizm z pre-ekspresjonizmem, impresjonizm z secesją, klasycyzm z folkloryzmem, miał swój udział także naturalizm (zwłaszcza w dramacie i powieści). Symbolizm działał jako jeden ze składników tej skomplikowanej mieszanki, nigdy zresztą nie zajmował pozycji naczelnej. Dlatego zrównywanie go z całą Młodą Polską, mimo takich czy innych ówczesnych deklaracji teoretycznych, jest niczym nie umotywowane, a tym bardziej nie jest umotywowane obarczanie go odpowiedzialnością za jej produkty uboczne. Sytuacja polska z przełomu wieków nie różni się zresztą specjalnie od sytuacji w innych literaturach — w niektórych z nich tylko udział symbolizmu był większy. Toteż jeśli chodzi o nie, symbolizm, jako propozycja najdojrzała i najsilniej oddziaływająca na rozwój poezji w naszym stuleciu, każe patrzeć na nie przez swój pryzmat. W Polsce konsekwentnie symbolistyczny charakter poezji Leśmiana zapewniał jej odrębną pozycję i — jednocześnie — umieszczał obok najbardziej zaawansowanych ówczesnych propozycji poetyckich w literaturach europejskich.

### 3. CZY LEŚMIAN BYŁ EGZYSTENCJALISTA?

Natura nie znosi próżni. Krytycy — również. Toteż Leśmiana znajdującego się w próżni po odcięciu od tego, co było jego właściwym kontekstem literackim, trzeba było do czegoś przyłączyć. Jacek Trznadel wybrał egzystencjalizm jako zasadniczy punkt odniesienia. Sprawa wydaje się tyle interesująca, co skomplikowana. O ile poprzednio nasuwały się wątpliwości typu historycznego, tutaj zarysowują się przede wszystkim wątpliwości metodologiczne. Powstaje bowiem pytanie, jaką wartość poznawczą może mieć połączenie dzieła danego twórcy z prądem filozoficznym i literackim, który ukształtował się w pełni w momencie, gdy dzieło owo stanowiło już fakt zamknięty. „Połączenie” to w ujęciu tak ogólnym, jak przedstawione obecnie, jest wieloznaczne, może mieć bowiem albo charakter deterministyczno-historyczny, albo charakter prezentystyczny, albo dotyczyć wyłącznie narzędzi opisu.

W przypadku pierwszym równa się ono wprowadzeniu danego dzieła (tu: twórczości Leśmiana) w swoiście pomyślany ciąg rozwojowy prądu, wprowadzeniu go w jego prehistorię, tak żeby te związki dały się pokazać, jako bezsporne fakty. Prehistoria egzystencjalizmu w takim wypadku byłaby więc dla Leśmiana tym dziejowym kontekstem literacko-filozoficznym. Można by pokazywać poetę jako prekursora stworzonego przez egzystencjalizm sposobu myślenia, jako kogoś, kto podejmuje jego problematykę *avant la lettre* (tak postępują krytycy piszący o stosunku przedwojennej twórczości Gombrowicza do egzystencjalizmu). Można wreszcie pokazywać, że typ kultury, w jakim Leśmian działał, sprzyjał kształto-



waniu tych postaw, jakie później skryształizują się w egzystencjalizmie. Trznadel w swych rozważaniach nie rezygnuje całkowicie z tej możliwości historycznie wymiernego stosunku Leśmiana do egzystencjalizmu, skoro jego antecedencje w jakiś sposób determinują dzieło poety. Ale też nie stawia tego jako osobnego problemu, do historycznych determinant Leśmianowskiego egzystencjalizmu nie przywiązuje zbytniej wagi.

Nie zajmuje też zdecydowanie stanowiska drugiego, w ramach którego związki historyczne są nieistotne. Ważna jest zaś przede wszystkim świadomość krytyka, który znalazł punkt oparcia w takim czy innym istniejącym współcześnie systemie filozoficznym, narzucającym mu określoną problematykę i powiązane z nią funkcjonalnie narzędzia analizy. Krytyk ma prawo problematykę ową rzutować w przeszłość, ma prawo odnajdywać ją tam, gdzie nie była jeszcze uformowanym i uświadamianym systemem — rzutowanie takie, patrzenie na taki czy inny fakt kulturalny przeszłości przez pryzmat współczesnego sposobu myślenia czy współczesnych doświadczeń historycznych, może przynieść niezwykle interesujące rezultaty (dowodem — międzynarodowy sukces książki Kotta o Szekspirze). Fundamentem takiego ujęcia jest postawa prezentystyczna: istotne jest nie pokazanie danego zjawiska w dziejach, ale ujawnienie jego ważności dla współczesnych.

Może istnieć jeszcze trzecia ewentualność. Powstanie ona wtedy, gdy twierdzenia egzystencjalizmu uzna się za fundament metody krytycznej, tzn. wyprowadzi się z nich narzędzia analizy krytycznej, które służyć mogą badaniu wszelkich zjawisk, niezależnie od ich takiego czy innego stosunku do egzystencjalizmu. Egzystencjalizm stworzył zresztą znakomite wzory krytyki literackiej — wystarczy wspomnieć eseje Sartre'a zebrane w *Situations* i jego książkę o Baudelaire (tak eseje, jak owa książka są często w pracy Trznadla przywoływane). Wzory zresztą bynajmniej nie jednolite, nawet jeśli się w tej materii ograniczyć do Sartre'a i — jeszcze bardziej — do tego, co napisał on o poezji. Praca o Baudelaire, mimo olśniewających nieraz uwag o samym jego dziele, jest w istocie analizą dokonywaną przez antropologa kulturalnego, dla którego tekst poetycki istnieje o tyle, o ile pozwala mówić o jego autorze. Sprawy poezji inaczej ujmują Sartre w teoretycznych rozważaniach z *Qu'est-ce que la littérature* i — praktycznie — w rewelacyjnej analizie poezji Ponge'a. W tym ujęciu poezja jest dla Sartre'a przede wszystkim określonym faktem językowym, faktem, w którym słowo gra rolę naczelną i jest swoiście organizowane. Trznadel, jak się zdaje, bliższy jest Sartre'a z książki o Baudelaire, choć w zasadzie interesuje go poezja Leśmiana, a nie egzystencjalna analiza jego sytuacji. Nie przejmuje zresztą jej teoretycznego charakteru, jej zsocjologizowania.

Wszystkie trzy sposoby powiązania Leśmiana z egzystencjalizmem, a więc przez analizę historyczną, przez uwspółzależnienie lub przez zastosowanie narzędzi używanych w egzystencjalistycznie zorientowanej krytyce literackiej, wydają mi się usprawiedliwione: nawet intuicyjnie wyczuwa się, że autor *Łąki* łatwo się poddaje każdemu z tych ujęć. Pod jednym wszakże warunkiem ujęcie to może mieć rzeczywistą wartość poznawczą: wtedy gdy się mówi o egzystencjalizmie Leśmiana wyraźnie w jednym z tych sensów, a nie w każdym z nich po trochu. Trznadel nie mówi, w jakim z tych znaczeń Leśmian był bliski egzystencjalizmowi. Dlatego powstają nieporozumienia, nie wiadomo bowiem, jak traktować rozważania krytyka: czy jako konstrukcje historyczne, czy jako konstrukcje współczesniające, czy też po prostu jako postępowanie analityczne dające się stosować w odniesieniu do każdego przedmiotu, niezależnie od jego rzeczywistego usytuowania wobec egzystencjalizmu. W związku z tym, że w tej materii wszystko wystę-

puje „po trochu”, że autor nie zdecydował się na zajęcie wyraźnie określonej pozycji (czy może nie uświadomił sobie konieczności zajęcia takiej pozycji), powstają w książce pewne dość istotne nieporozumienia.

Nieporozumienia wazące na konkretnych ujęciach i analizach. Najistotniejszym z nich wydaje mi się eksponowana przez Trznadla problematyka stosunku Leśmiana do kompleksu spraw nazywanych przez autora teizmem. Problematyka ta wydałaby mi się w pełni usprawiedliwiona, gdyby autor zajął wyraźną postawę uwspółcześniającą, wtedy bowiem byłaby wyrazem określonego zespołu zagadnień, funkcjonujących w obrębie różnych odmian egzystencjalizmu, choć wyrażona została nie zawsze w jego terminologii. Nie jest zaś umotywowana w momencie, gdy można ją traktować jako krąg spraw określonych historycznie, w tym bowiem typie kultury, z jakiego Leśmian wyrasta, sprawa „teizmu” nie mogłaby być tak kształtowana, jak proponuje Trznadel. Z historycznego punktu widzenia Leśmian należy do tej formacji poetyckiej z przełomu wieków, dla której sprawy wiążące się z religią, mitologią, wierzeniami były bardzo istotne, choć — jak słusznie stwierdza Trznadel — nie dają się powiązać z żadną zinstytucjonalizowaną czy zdogmatyzowaną wiarą. Na pewno jednak nie chodziło o „spory teizmu z postawą humanistyczną” (s. 312); takie ujęcia problemów religii, jakie proponował choćby Feuerbach, na środowiska poetyckie tego okresu nie oddziaływały. Aktualne zaś było inne ujęcie tych spraw, mianowicie panteizm. Łączyło się to z takimi zjawiskami, jak fascynacja kulturami pierwotnymi i pierwotnymi stanami świadomości, z odniesieniami do kultury ludowej, a więc tymi faktami, które Trznadel doskonale w swej książce analizuje. Połączenie spraw określanych przez autora jako spór z teizmem z problemami ludowości — korzystnie by zaważyło na toku dowodowym. Panteizm Leśmiana nie jest oczywiście pojęciowo sformułowanym światopoglądem (sformułowań pojęciowych w ogóle nie ma w jego poezji), jest zasadą organizującą jego świat poetycki, jest faktem poetyki. Pokazanie, w jaki sposób to się dzieje, przekracza możliwości niniejszej recenzji, wydaje się jednak, że proponowane tu ujęcie ma pełne poparcie w tekstach, a że nie ma go Trznadłowski „spór z teizmem” (będzie o tym częściowo mowa dalej).

Sądzę, że zawarta w tej książce interpretacja Leśmiana została mocno prze-filozofowana. Twórca *Dziejby leśnej* jest z pewnością poetą, który prowokuje do tego rodzaju interpretacji, chodzi o to jednak, w jaki sposób mają one przebiegać. Trznadel mnoży koneksje filozoficzne Leśmiana, mówi o jego związkach z egzystencjalizmem, neokantyzmem, bergsonizmem (choć tego ostatniego zabrakło tam właśnie, gdzie jego obecności należało się spodziewać — tzn. w analizie humoru, jakże bliskiego przecież ideom sformułowanym przez Bergsona w *Śmiechu*), a również — tu jednak w sposób dowolny — fenomenologią (s. 95—96). Koneksje owe nie składają się na żadną całość, nie bardzo wiadomo, jaki jest ich wzajemny stosunek. Pisze zresztą krytyk w ten sposób, jakby Leśmian był nie poetą, a profesjonalnym filozofem. Prowadzi to do nieporozumień i rozmijaniania się z właściwym charakterem jego twórczości, w której problematyka filozoficzna występuje tak, jak — według znanego powiedzenia Paula Valéry — witaminy w jabłkach: zjada się je dla smaku, a witaminy przyswaja się tylko przy okazji. Tak jak w całej autentycznej poezji XX w. problematyka filozoficzna jest sprawą języka, w jakim się ją formułuje, jest sprawą kształtu poetyckiego, jaki się jej nadaje. U Leśmiana jest to szczególnie wyraziste, zresztą sam Jacek Trznadel zdaje sobie z tego sprawę, kiedy trafnie pisze: „Jest [...] dla Leśmiana słowo poetyckie i struktura wiersza szczególnym sposobem poznania i utrwalenia upływającej chwili, sposobem pełniejszego poznania rzeczywistości” (s. 51). Liryka Leśmiana ma cha-

rakter epistemologiczny, i już to samo zobowiązywało do zajęcia się jej językiem. Doszliśmy tu do następnego zespołu spraw.

#### 4. SPÓR O SPOSOBY ANALIZOWANIA POEZJI

Trznadel usiłuje dotrzeć do bezpośrednich znaczeń filozoficznych wierszy Leśmiana tak, jakby były one wypowiedziami dyskursywnymi. Prowadzi bądź do dosłownego odczytywania ich treści, co się kłóci z charakterem tej poezji, bądź do twierdzeń w ogóle nie umotywowanych i opacznych. Zapomina, że utwór poetycki znaczy w sposób szczególny, że znaczy wszystkim, znaczy całym sobą, elementami formalnymi, z których żaden nie jest nigdy obojętny. Znaczy poprzez konwencje, do jakich nawiązuje.

Autor dużo miejsca i trafnych uwag poświęca temu, co nazywa odwołaniami kulturowymi w poezji Leśmiana (np. s. 61, 267). Rozważania te trafiają do przekonania, ale w istocie nie zostały z nich wyciągnięte wnioski przy analizach poszczególnych utworów i ich zawartości intelektualnej. Podobnie nie zostały w tej materii wyciągnięte wnioski z trafnych rozważań o stosunku Leśmiana do folkloru. „Kultura” i „folklor” to nie tylko motywy, które poeta czerpie stąd czy zowąd, to pewne konwencje, pewne sposoby kształtowania języka, a także pewne utrwalone w języku przeświadczenia. Właściwy sens wiersza uchwyci się wtedy tylko, kiedy zwróci się uwagę na te właśnie elementy, elementy jak najbardziej semantyczne.

Sięgnijmy po przykłady. Na stronach 267—269 analizuje autor znany wiersz: *Boże, pełen w niebie chwały*, analizuje po to, by pokazać, że nawet w liryce religijnej poety istnieje podtekst kulturowy, mówi o panującym w nim dystansie, dialogu postaw, itp. Cała ta analiza wydaje się bez znaczenia, bo nie dostrzeżono w niej tego, co jest w tym wierszu najważniejsze, a mianowicie stylizacji średniowiecznej. Stylizacja ta jest faktem o charakterze semantycznym, nadaje ona określony sens zwrotowi do Boga, a więc potwierdza to, co Trznadel zakłada — tylko że swojego założenia dowodzi w sposób kłócący się z regułami analizy poezji. Nie wiadomo bowiem, jak można traktować ten wiersz, w którym stylizacja, a więc właśnie „odwołanie kulturowe” dokonane na płaszczyźnie stylu, jest zasadniczym faktem znaczeniowym — jako bezpośrednią wypowiedź poety. Utwór ma charakter średniowiecznej modlitwy, nawiązuje zresztą swym tokiem do szczytku tej prastarej pieśni, którą Tuwim wykorzystał w *Piosence umarłego* (o motywach średniowiecznych w poezji Leśmiana Trznadel zresztą mówi w związku z innymi wierszami. Dlaczego jednak tylko o motywach? Zob. s. 291—292). Przy przeoczeniu tego fundamentalnego faktu filozoficzny komentarz do wiersza przestaje do niego przylegać, a zestawienie z utworem Jakuba Jasińskiego jest zupełnie dowolne.

Podobnie nie zauważa autor stylizacji, w tym także stylizacji ludowej, w wielu innych wierszach, poważnie analizując ich zawartość myślową jako bezpośrednią ekspresję światopoglądu Leśmiana. Tak więc analizuje Trznadel w ten sposób także np. wiersze, jak *Wyruszyła dusza w drogę...* (s. 287—288) i *W przeddzień swego zmartwychwstania* (s. 314—315) — w nich już sama budowa wersyfikacyjna jest sygnałem stylizacji ludowej:

Wyruszyła dusza w drogę... Dzwonią we dzwony.  
„Gdzie są teraz moje sady? Gdzie moje schrony?”

Zawołały wszystkie lasy, pełne motyli:  
„Spocznij, duszo, w naszym cieniu — nie zwlekaj chwili!”  
(*Wyruszyła dusza w drogę...*)

W przeddzień swego zmartwychwstania, w przeddzień żywota,  
 Bóg, leżąc w mogile, żmudne liczy chwile.  
 A przykuła Go do ziemi ciała ciężkota.  
 Śmierć mu w oczy wieje, a On samotnieje,  
 I śni Mu się na wprost lica  
 Betlejemską błyskawica  
 i żłób, i siano.

(W przeddzień swego zmartwychwstania)<sup>1</sup>

W całym wierszu pierwszym występuje konsekwentnie 13-zgłoskowiec o formacie 8 + 5, w wierszu drugim — tylko w pierwszym i trzecim wersie wszystkich strof. Ta właśnie postać 13-zgłoskowca, o tak charakterystycznym toku, różniącym go od razu od klasycznego formatu 7 + 6, nie jest tu zjawiskiem przypadkowym. 13-zgłoskowiec taki występuje bowiem w poezji — od czasów Kochanowskiego, który go zastosował bodaj pierwszy — zasadniczo w jednej funkcji: jako czynnik stylizacji ludowej. W tej zresztą funkcji występował często w modernizmie (np. w balladach Ostrowskiej). Oczywiście, w przywołanych wyżej wierszach 13-zgłoskowiec 8 + 5 nie jest jedynym objawem stylizacji ludowej, jest jednym z wielu. Utwory te są bardzo dla Leśmiana charakterystyczne — wbrew pozorom nie jest on poetą żywiołowym, swoją wizję świata tworzy przez odwołanie do takiej czy innej kultury, tak jak to pokazał Jacek Trznadel, ale — z zadziwiającą niekonsekwencją — nie wyciągnął z tego właściwych wniosków. Odwołania te nie są kwestią tylko motywów (jak zdaje się sądzić autor), są zaś problemem całego kształtu tej poezji, kształtu obciążonego semantycznie i ze względu na omawianą tu problematykę chyba dużo istotniejszego niż motywy. Dlatego przy pracy nad twórczością Leśmiana niejako podwójnie obowiązuje podstawowa zasada przy analizie poezji, tzn. by nie odczytywać jej jako bezpośredniej wypowiedzi autora, ale jako swoiście ukształtowany język, osadzony w pewnej tradycji, w którym samo ukształtowanie (nawet w jego najmniejszych szczegółach) ma zawsze wartość semantyczną, a ta czasem może być większa od bezpośredniego, dosłownego znaczenia słów.

Trudno się także zgodzić ze sposobem analizowania wierszy o charakterze balladowym, w których występują określone postacie. Otóż krytyk przyjmuje ich wypowiedzi z reguły z dobrą wiarą, traktując je jako w pełni wartościowe deklaracje światopoglądowe. Zacytujmy: „przycoczmy kilka wypowiedzi, które stwierdzają brak obecności czy nieistnienie Boga w ogóle. A więc cytowany wyżej wiersz *Jadwiga*, w którym czerw informuje o tym, że »Boga nie ma, bo — nie ma«, jest tylko nicość” (s. 316). Gdyby ów czerw-ateista „informował” w sposób maksymalnie autorytatywny, krytyk nie ma prawa traktować wypowiedzi jego dosłownie, choćby nawet ów czerw nie był czerwem, ale zwykłym bohaterem-człowiekiem. I może tutaj autor popełnił najcięższy grzech nie tylko wobec analizy poezji, ale w ogóle dzieła literackiego. Znaczy ono nie przez to, co mówią bohaterowie, a za co autor może nie brać odpowiedzialności (bierze ją tylko za sposób ich mówienia i za to, w jakiej sytuacji mówią), znaczy ono jako całość. Proweniencja tego grzechu jest łatwa do zlokalizowania: wywodzi się on z krytyki XIX-wiecznej, przede wszystkim tej, która się zajmowała ówczesną powieścią i która nie zdawała sobie sprawy, że wypowiedzi bohaterów nie tylko nie muszą być, ale przeważnie nie są autorskimi deklaracjami. Trznadel w pewnych momentach swej książki w ogóle objawia skłonności do tego typu analizy, którą się raczej

<sup>1</sup> B. Leśmian, *Wiersze wybrane*. Warszawa 1955, s. 269, 117.

odnosi do utworów epickich, wyposażonych w szeroko zarysowane postacie i istniejący niezależnie świat przedstawiony. Tendencja ta nie wydaje mi się właściwa nawet w odniesieniu do ballad Leśmianowskich (w ten właśnie sposób są one analizowane na s. 333—340), a tym bardziej przy analizie innego rodzaju wierszy.

##### 5. VARIA

W słownictwie krytycznym Jacka Trznadla wielką rolę odgrywa termin „mit”, z dołączonym zazwyczaj epitetem „kulturowy”. Pojęcie mitu oddaje zwykle wielkie usługi przy analizie literatury, a zwłaszcza poezji. Podobnie i w omawianej tu książce, prowadzi bowiem do postawienia istotnej tezy o roli odwołań do sfery kultury w poezji Leśmiana. Wydaje się wszakże, iż ma ono w książce Trznadla swoje pasywa. Otacza je bowiem sfera ciemności. Mit jest z pewnością jednym z najbardziej wieloznacznych pojęć, odnosi się do różnych sfer rzeczywistości, w różnych systemach myślowych ma rozmaite znaczenia, ba, każdy z jego wybitniejszych teoretyków nadaje mu jakiś specyficzny sens. Trznadel zaś nie dąży do sprowadzenia mitu do jednego określonego znaczenia (czy kilku określonych znaczeń), przyjmuje termin „z dobrodziejstwem inwentarza”. Toteż mit może tutaj oznaczać wszystko, zebrane przez Trznadla jego sensy (zob. s. 20—21) są sensami zupełnie różnymi, nie układającymi się w całość, nie odnoszącymi się do sprecyzowanego kręgu spraw. Rozważania o micie w poezji Leśmiana — jako proste następstwo tego faktu — również dalekie są od precyzji. Niejasność zresztą powstaje już w momencie początkowym, tam, gdzie autor dostosowuje definicję Malinowskiego do swoich celów (s. 19). W całej książce zresztą słowo „mit” jest nadużywane, nie wiadomo dlaczego mówi się o stosunku Leśmiana do mitu moderny, kiedy chodzi po prostu o jego stosunek do modernizmu jako faktu historycznego (np. s. 62 n.). Nie wiadomo dlaczego mówi się o roli mitu dzieciństwa u Leśmiana zamiast po prostu o roli dzieciństwa (np. s. 348).

W początkowych partiach książki zastanawia się autor nad recepcją Leśmiana, pisze m. in. o stosunku Brzozowskiego do niego. Sprawa ta jest bardzo interesująca, bo okazuje się, jak z początku, w momencie gdy nie posiadano jeszcze żadnej perspektywy, fałszywie (fałszywie z naszego dzisiejszego punktu widzenia, z naszej odległej już perspektywy) oceniano twórczość autora *Łąki*, w jak fałszywym kontekście ją umieszczano. Interesująca tak ze względu na poetę, jak na ogólną sytuację literacką pierwszych lat wieku. Sugestia Jacka Trznadla, że atak na „Chimerę” przy jednoczesnym pozytywnym stosunku do „Życia” krakowskiego był przejawem niekonsekwencji Brzozowskiego, jedynie grą pozorów (s. 18), nie wydaje się trafna. Brzozowski od pierwszych momentów swej działalności orientował się, że Młoda Polska nie jest zjawiskiem jednolitym, że występują w niej różnorodne (nie tylko z punktu widzenia genetycznego) tendencje i postawy. „Życie” było dla Brzozowskiego zjawiskiem cennym jako konsekwentna negacja mieszczańskiego („filisterskiego”) stanu świadomości, jako czynnik nieustannie go zakłócający. „Chimera” niewątpliwie takiej negacji nie przeprowadzała, walczyła o to tylko, by w owym mieszczańskim świecie znalazł się kącik dla tego, co wówczas nazywano Pięknem. W swym rozumieniu sztuki i jej roli w społeczności była ona bardzo parnasistowska (choć nie była wyłącznie parnasistowska w swym programie, na który składały się różnorakie wątki, a tym bardziej w tekstach, jakie publikowała). Polemika Brzozowskiego z „Chimerą” stanowiła atak na parnasistowskie skrzydło Młodej Polski, czy też w ogóle na to wszystko, co się w niej wiązało z parnasistowskim rozwiązaniem problemu: artysta —

społeczeństwo. Wszystko to rzutowało na recepcję Leśmiana: jako stałego współpracownika „Chimery”, zaczęto go traktować jako czołowego przedstawiciela parnasizmu (choć to słowo bezpośrednio w odniesieniu do niego nie padło bodaj nigdy), tym bardziej że jego wczesne wiersze prowokowały do mówienia o „kunszcie formy”, o cyzelowaniu itp. Właściwie nowe rozumienie poezji Leśmiana związane jest z opublikowaniem *Łąki* i szkicem o niej pióra Ortwina. To wczesne pojmowanie Leśmiana jako parnasisty stanowi zjawisko paradoksalne — z dzisiejszej perspektywy widać, że ani początkowe wiersze, ani *Sad rozstajny* do takiej interpretacji nie upoważniają, że była ona jednym ze złudzeń wynikających z braku perspektywy.

Budzi wątpliwości w książce Trznadla tendencja do zestawiania twórczości Leśmiana z faktami kulturalnymi i literackimi, z którymi on nie miał i nie mógł mieć związków. Wydaje mi się, że takie dowolne zestawienia pozbawione są większej wartości poznawczej, że właściwie nic nie mówią o twórczości poety, że — co najwyżej — są przypadkowymi podobieństwami. Zestawienia bowiem mają duże znaczenie, gdy stanowią element jakiegoś systemu interpretacyjnego, gdy odnoszą się do określonej sytuacji historycznoliterackiej. W wielu wypadkach w omawianej książce wydają się nie tylko dowolne, ale po prostu mylące, wymienilibym tu zestawienia utworów Leśmiana z *Roman de la Rose*, i to za pośrednictwem Huizingi (s. 32), a przede wszystkim z Voltaire'em (s. 270—271). Nie przekonuje także porównanie Boga występującego w wierszach Leśmiana do Jupitera z *Much* Sartre'a (s. 281).

Książka Jacka Trznadla została przez Państwowy Instytut Wydawniczy opublikowana starannie. Razi tylko jedna praktyka, stosowana także i w innych tomach serii zwanej popularnie „serią z jajkiem”, warto więc ją zasygnalizować. Chodzi tu o przytaczanie cytatów z prac obcojęzycznych w wersji oryginalnej i w przekładzie polskim. Wydaje mi się, że to tylko powiększa objętość i tak nie cienkich książek. Wydaje mi się, że przekłady polskie by wystarczyły — zachowanie wersji oryginalnych mogłoby jeszcze bardziej zacieśnić krąg odbiorców serii, wśród których są także studenci, niekoniecznie będący poliglotami. Sądzę, że w wersjach oryginalnych należy drukować tylko teksty poetyckie. W omawianej tu książce zasada: oryginał i przekład, nie jest zresztą stosowana konsekwentnie — tak np. byliny cytuje się tylko po polsku, podobnie *Die Struktur der modernen Lyrik* Friedricha. Z drugiej strony, nie obowiązuje tu cytowanie rzeczywistych oryginałów: Heidegger przytaczany jest po francusku, Eliade po niemiecku, itp. Przyjęta więc zasada nie jest stosowana konsekwentnie, bo gdy słowa autora piszącego po niemiecku cytuje się w wersji francuskiej — no to już o wiele lepiej byłoby je przytaczać w przekładzie polskim.

Polemiczny charakter niniejszej recenzji nie miał w zamierzeniu niżej podpisanego negować wartości omawianej książki. Jest to studium, które wnosi do dotychczasowej krytyki leśmianowskiej wiele (przede wszystkim w rozdziale o ludowości), jest to studium, z którym i o którym warto dyskutować. Spotkało się ono zresztą z aprobatą społeczną, czego wyrazem było przyznanie jego autorowi nagrody im. Tadeusza Mikulskiego. Obszerna polemika nie jest niczym innym, jak wyrazem szacunku dla książki. \*

Michał Głowiński