

Gorczyńska M.

## STRÓJ BOLESŁAWA LEŚMIANA: POZA INTERPRETACJĄ

**Streszczenie.** Bolesław Leśmian uważany jest za jednego z najwybitniejszych poetów filozoficznych tworzących w języku polskim. On sam jednak uważał, że to rytm, a nie znaczenie, odgrywa fundamentalną rolę w poezji. W niniejszym artykule chciałabym pójść za tę intuicję poety i spróbować wypracować taki sposób czytania, który weźmie pod uwagę stanowisko estetyczne Leśmiana, a przy tym będzie odpowiadał jego praktyce literackiej. Podejmując taką próbę, podążam za koncepcjami wyrażonymi przez Hansa Urlicha Gumbrechta w książce *Produkcja obecności*. Czego znaczenie nie może przekazać oraz w jego nieco nowszym eseju *Jak podchodzić do „poezji jako rodzaju uwagi”*? Gumbrecht podkreśla doniosłość wymiaru innego niż znaczeniowy w procesie czytania dzieł poetyckich. Nazywa ten wymiar obecnością. Przejawia się ona w kontakcie z materialnością wiersza i jego rytmiczną organizacją. Chciałabym przetestować propozycję teoretyczną Gumbrechta, analizując jedną z ballad Leśmiana z tomu *Łąka*.

**Słowa kluczowe:** Bolesław Leśmian, Ryszard Nycz, Hans Urlich Gumbrecht, interpretacja, znaczenie, obecność, materialność dzieła literackiego, wersyfikacja, rytm, ballada, poezja filozoficzna.

**Nota o autorze:** Gorczyńska Małgorzata, doktor, adiunkt, Zakład Teorii Literatury, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Wrocławski.

**E-mail:** malgorzata.gorczynska@uwr.edu.pl

Gorczyńska M.

## BOLESŁAW LEŚMIAN'S STRÓJ: BEYOND INTERPRETATION

**Abstract.** Bolesław Leśmian is considered to be one of the greatest philosophical poets of the Polish language. In his own view, however, it was not the meaning, but the rhythm that played the fundamental role in poetry. My paper attempts to follow the poet's intuition and to establish a mode of reading that both takes into account Leśmian's aesthetic standpoint and is consistent with his literary praxis. In this attempt, I follow the ideas expressed by Hans Urlich Gumbrecht in his book *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* and in his more recent essay *How to Approach „Poetry as a Mode of Attention”*?. Gumbrecht emphasises the importance of the dimension other than meaning in the process of reading poetic works. Presence, as he calls it, manifests itself through contact with the material aspect of a poem and its rhythmical organisation. I would like to examine Gumbrecht's theoretical proposal by analysing one of Leśmian's ballads from the collection *The Meadow* (1920).

**Key words:** Bolesław Leśmian, Ryszard Nycz, Hans Urlich Gumbrecht, interpretation, meaning, presence, materiality of literary work, versification, rhythm, ballad, philosophical poetry.

**Information about author:** Gorczyńska Małgorzata, doctor, adjunct, Department of The Theory of Literature, Faculty of Philology, Wrocław University.

**E-mail:** malgorzata.gorczynska@uwr.edu.pl

Горчинська М.

### ВБРАННЯ БОЛЕСЛАВА ЛЕСЬМЯНА: ПОЗА ІНТЕРПРЕТАЦІЄЮ

**Анотація.** Болеслава Лесьмяна вважають одним із найвидатніших польськокомовних поетів-філософів. Однак він сам вважав, що в його поезії провідну роль відігравав ритм, а не значення. У даній статті авторка прагне піти слідом за інтуїцією поета і спробувати виробити такий спосіб прочитання, який врахував би естетичні погляди Лесьмяна і при цьому відповідав би його літературній практиці. Здійснюючи цю спробу, авторка слідувала за концепціями Ульріха Гумбрехта, викладеними у книзі «Творення присутності. Чого не може передати значення» і есеї «Як підходити до поезії як виду уваги». Гумбрехт підкреслює важливість позазначенневого виміру для прочитання поетичних творів. Він називає цей вимір присутністю. Вона проявляється у зв'язку з матеріальністю вірша і його ритмічною організацією. Авторка має намір протестувати теоретичну пропозицію Гумбрехта в ході аналізу однієї з балад Лесьмяна з тому «Лука».

**Ключові слова:** Болеслав Лесьмян, Ришард Нич, Ганс Ульріх Гумбрехт, інтерпретація, значення, матеріальність літературного твору, версифікація, ритм, балада, філософська поезія.

**Інформація про автора:** Горчинська Малгожата, доктор, ад'юнкт, відділення теорії літератури, філологічний факультет, Вроцлавський університет.

**Електронна адреса:** malgorzata.gorzynska@uwr.edu.pl

*To, czego dziś z pewnością nie potrzebujemy, to pochłanianie  
Sztuki przez Myśl albo, co gorsza, przez Kulturę.  
Susan Sontag [7, s. 25]*

Choć ballada *Strój* z tomu *Łąka* (1920) nie należy do najczęściej komentowanych utworów Bolesława Leśmiana, to właśnie jej przypadła w udziale niewielka wprawdzie, ale istotna rola w dziejach polskiego literaturoznawstwa: na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia Ryszard Nycz posłużył się nią w książce *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, by zilustrować problem wielowykładalności jako jednej z trzech odmian niejednoznaczności dzieła literackiego (dwie pozostałe to alternatywność i nierozstrzygalność). Według Nycza *Strój* można czytać na trzech poziomach znaczeniowych: na pierwszym jest ludowo stylizowaną balladą o dziewczynie napadniętej w sadzie przez planetników, na drugim opowiada „gnostycką historię o upadku duszy w materię [...] i oczyszczającym w śmierci wyzwoleniu” [4, s. 101], a na trzecim odnosi się do samej mowy poetyckiej jako językowego „stroju”.

Doceniając gest Nycza, który nie tylko uczynił nieco zapoznany utwór Leśmiana przedmiotem wnikliwej analizy, ale też zaangażował *Strój* do teoretycznej refleksji na temat interpretacji dzieła literackiego, chciałabym ten gest powtórzyć. Będzie to wszakże powtórzenie dosyć osobliwe, bo o ile Nycz opowiadał się za umiarkowanym pluralizmem interpretacyjnym, czyli *de facto* za mnożeniem odczytań (pod warunkiem, że zostały przeprowadzone zgodnie z uznawanymi regułami i poddane tekstowej

kontroli), ja będę postulować i w miarę możliwości uprawiać interpretacyjną ascezę. Nie należy przez to rozumieć, że jestem przeciwna interpretacji albo że chciałabym z niej w ogóle zrezygnować. Przyznaję jednak, że wobec wszechobecności i intensywności interpretacyjnej praktyki mam mieszane uczucia. Z jednej strony podziwiam pomysłowość i inwencję interpretatorów, nierzadko też korzystam z ich ustaleń, z drugiej – dostrzegam, że gwałtownie powiększająca się narośl interpretacyjnych komentarzy odgradza czytelników od samych dzieł literackich. Dotyczy to zwłaszcza odbiorców zawodowych, instytucjonalnie zobowiązanych do recepcji istniejących interpretacji i wytwarzania własnych, najlepiej innowacyjnych. Interpretacja jest przy tym powszechnie traktowana tak, jakby była jedynym trybem lektury dzieła godnym profesjonalnego wysiłku oraz teoretycznego namysłu.

W mojej próbie wychylenia się poza interpretację podążam śladem Hansa Urlicha Gumbrechta, który w książce *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (2009) postawił tezę o nurtującym naszą kulturę – będącą od czasu przewrotu kartezjańskiego kulturą metafizyki i znaczenia – głębokim pragnieniu obecności. Przejawia się ono tęsknotą za integracją umysłu i ciała, za bezpośredniością doświadczenia (także estetycznego), za tym, „by rzeczy w świecie były blisko naszej skóry” [3, s. 121]. Potrzeba ta jest nieustannie tłumiona przez autorefleksyjność i wszechobecne praktyki hermeneutyczne, w których dystans uznawany jest za wartość absolutną [por. 3, s. 157]. W literaturoznawstwie przejawia się to paninterpretacjonizmem oraz traktowaniem językowej materii dzieła literackiego wyłącznie jako nośnika znaczenia. Tymczasem to właśnie uformowana materia językowa (brzmienie utworu, jego układ graficzny) jest tym, co w czytelniczym doświadczeniu dane jest bezpośrednio, z czym można wejść w kontakt. Gumbrecht nie postuluje obalenia hegemonii kultury znaczenia, wskazuje jednak na potrzebę uwzględnienia pojęcia i samych fenomenów obecności oraz potrzebę pozytywnego dowartościowania praktyk nakierowanych na obecność. Zaznacza przy tym, co dla mnie niezwykle istotne, że oba wymiary – znaczenie i obecność – nie są komplementarne. Poszukując znaczenia, tracimy poczucie obecności (i na odwrót). Stąd moja propozycja, by na próbę zawiesić działania interpretacyjne (przynajmniej na tyle, na ile to możliwe), jest zarazem propozycją zatrzymania się na powierzchni dzieła, na jego byciu-rzeczą. Podejmuję to samoograniczenie z nadzieją dotarcia do tego, „czego znaczenie nie może przekazać”, a co – jak zobaczymy – pokrywa się również z celem, jaki poezji wyznaczał sam Leśmian.

\*\*\*

W eseju *Against Interpretation* (1966) Susan Sontag przenikliwie zauważyła, że impulsem do podjęcia interpretacji bywa rozczarowanie dziełem – interpretator chciałby je zmienić, poprawić, napisać po swojemu [zob. 7, s. 20]. Jeśli, jak powiada Sontag, interpretacja jest swoistym przekładem, to przekład taki nie jest operacją aksjologicznie neutralną: produkt finalny ma być lepszy od tego, co zastane. Przedstawiona przez Nycza trójpoziomowa interpretacja *Stroju* zorganizowana jest hierarchicznie, plany

znaczeniowe tworzą porządek podległości: sensy dosłowne ballady poddają się wyjaśnieniu alegorycznemu, zaś „alegoria wprzęgnięta została w służbę znaczenia symbolicznego” [4, s. 103]. Robi to wrażenie jakiejś sublimacji, wznoszenia się znaczeń utworu od jednostkowości (historia dziewczyny) do ogólności (historia duszy), a potem jeszcze wyżej, aż na poziom metaliterackiej samowiedzy („strój” poetycki). Nycz ujawnił, że na trop wielowykładalności *Stroju* naprowadziły go napotkane w utworze niejasności i niespójności, podejrzewam jednak, że owe pęknięcia zostały przez badacza dostrzeżone dopiero wtedy, gdy ich aktywnie szukał. Rozrusznikiem procesu sublimacji było prawdopodobnie coś innego:

Pozostaje wreszcie również ogólne wrażenie semantycznej niewystarczalności takiej tylko [tj. dosłownej – MG] eksplikacji znaczenia, które – pożyczam jego charakterystykę od Umberta Eco – jest „sygnalizowane przez odczucie literalnej jałowości, przez poczucie, że wydatkowanie takiej tekstualnej energii, dla powiedzenia tylko tego, jest pragmatycznie nieekonomiczne”. [4, s. 101]

„Semantyczna niewystarczalność”, „tylko to”, „literalna jałowość” – Nycz zupełnie jawnie wyraża rozczarowanie *Strojem*, który czytany jako ballada okazuje się utworem semantycznie ubogim (czy tak jest w istocie, to inna kwestia). Rozczarowanie wynika z przekonania (podzielanego chyba przez większość literaturoznawców), że „tekstualna energia” jest właściwie zawsze „wydatkowana” na skomplikowane konstrukcje znaczeniowe – wyłącznie lub głównie na semantykę.

A na cóż by innego? – można spytać. Zanim udzielę odpowiedzi, proponuję lekturę ballady Leśmiana:

Miała w sadzie strój bogaty,  
 Malowany w różne światy,  
 Że gdy w nim się zapodziała,  
 Nie wędrując – wędrowała.  
 Strój koloru murawego,  
 A odcienia złocistego –  
 Murawego – dla murawy,  
 Złocistego – dla zabawy.

Zbiegło się na te dziwy aż stu planetników,  
 Otoczyli ją kołem, nie szcędząc okrzyków.

Podawali ją sobie z rąk do rąk, jak czarę:  
 „Pójmy duszę tym miodem, co ma oczy kare!”

Podawali ją sobie z ust do ust na zmiany:  
 „Słodko wargą potłoczyć taki krzew różany!”

Porywali ją naraz w stu pieścizot zawieję:  
„Dziej się w tobie to samo, co i w nas się dzieje!”

Dwojgiem piersi ust głodnych karmiła secinę:  
„Nikt tak słodko nie ginał, jak ja teraz gine!”

Szła pieścizota koleją, dreszcz z dreszczem się mijał,  
Nim jeden wypił do dna – już drugi nadpijał.

Kto oddawał – dech chwycił, a kto brał – dech tracił,  
A kto czekał za długo – rozumem przypłacił!

Sad oszalał i stał się nie znany nikomu,  
Gdy ona, jeszcze mdlejąc, wróciła do domu.

Miała w oczach ich zamęt, w piersi – ich oddechy,  
I płonęła na twarzy od cudzej uciechy!

„Jakież wicher warkocze w świat ci rozwieruszył?”  
„Ach, to strzelec – postrzelec w polu mnie ogłuszył!”

„Co za dreszcz twoim ciałem tak żarliwie miota?”  
„Śniła mi się w śródlesiu burza i pieścizota!”

Mać ją, płacząc, wyklęła – ojciec precz wyrzucił,  
Siostra łokciem skarciła, a brat się odwrócił.

A kochanek za progiem z pierścieni ograbił,  
I nie było nikogo, kto by jej nie zabił.

I nie było nikogo, kto by nie był dumny,  
Że ją przeżył, gdy poszła wraz z hańbą do trumny.

Tylko Bóg jej nie zdradził i ślepo w nią wierzył  
I przez łzy się uśmiechał, że ją w niebie przeżył.

„Ty musisz dla mnie polec na śmierci wezgłowiui,  
A ja muszę dla ciebie trwać na pogotowiu!

Ty pójdziesz tą doliną, gdzie ustaje łkanie,  
A ja pójdeę tą górą na twoje spotkanie.

Ty opatrzysz me rany, ja twych pieaszczot ciernie,  
I będziem odtąd w siebie wierzyli bezmiernie!”

Miała w trumnie strój bogaty,  
Malowany w różne światy,  
Że gdy w nim się zapodziała,  
Nie wędrując – wędrowała.  
Strój koloru murawego,  
A odcienia złocistego –  
Murawego – dla murawy,  
Złocistego – dla zabawy.

(1, s. 220-222)

Na co zatem jest wydatkowana energia tego wiersza? Z osiemnastu dystychów aż dziewięć przedstawia orgiastyczną scenę miłosną w sadzie. Nie licząc refrenicznej ramy, jest to połowa utworu. W dodatku z owych dziewięciu dystychów sześć układa się w pary powiązane różnymi powtórzeniami i paralelizmami, na przykład „Podawali ją sobie z rąk do rąk jak czarę...” i „Podawali ją sobie z ust do ust na zmiany...” – to samo lub prawie to samo powtarzane jest po kilka razy. Podobne echa występują w interrogacjach w domu dziewczyny (kolejne dwa dystychy połączone w parę), w końcowych dystychach narracji (dwukrotnie „I nie było nikogo, kto by...”) oraz w finalnym monologu Boga, opartym na schemacie znanym z ludowej pieśni: „Ty pójdiesz górą, a ja doliną...” (trzy dystychy). Gdyby oceniać *Strój* w kategoriach ekonomii opowiadania, należałoby zganić ten utwór za rozrzutność niewspółmierną do fabularnego efektu.

Najwyraźniej jednak Leśmianowi nie chodziło o – jak to lubił określać jako recenzent – „opowiadawczość”. W pisany u schyłku życia eseju *Z rozmyślań o poezji* (wyd. pośmiertnie 1939) dowodził:

Praca twórcza jest [...] przede wszystkim pracą rytmiczną. [...] Słowa idą w ślad za rytmem przewodnim jak za nicią Ariadny. Najpierw rytm, a potem słowa. Idą w ślad za tym śpiewnym nawoływaniem, które je wabi i pociąga, i zmusza do ułożenia się tak właśnie, ażeby się stały niespodzianką, objawieniem – czymś żywotniejszym od samego życia” (2, s. 84).

Gdyby słowa (jako nośniki znaczeń) miały pierwszeństwo przed rytmem, gdyby nad nim panowały, balladowa opowieść o dziewczynie mogłaby być zwięźlejsza; może nawet zyskałaby na klarowności, nabrała więcej sensu (zarzucano często poecie, że używał tego czy innego słowa tylko dla rymu; że dla uzyskania współbrzmienia pstrzył wiersze dziwnymi leśmianizmami). Dla Leśmiana porządek jest jednak inny: najpierw rytm, bezsłowna melodia wiersza, dopiero potem słowa niosące znaczenie. Niekoniecznie tak lub tylko tak przebiegał proces twórczy; poeta mógł dokonywać selekcji i korygować porządek słów, poddając je nowym rygorom rytmicznym, na różnych etapach pracy nad

wierszem. Co istotne, rytm w *Stroju* sprawia rzeczywiście wrażenie czynnika prymarnego. Bierze się to z nagromadzenia i nawarstwienia powtarzalności: rytmizacja obejmuje jednocześnie i poniekąd niezależnie prozodię, brzmieniową tkankę utworu, morfologię, leksykę oraz składnię; dochodzi do tego swoisty rytm układów semantycznych, np. motywów fabularnych. Nawarstwienia powtórzeń w niektórych miejscach utworu są wyższe niż gdzie indziej – w ten sposób w wierszu powstają obszary wzmożonej rytmizacji.

Leśmian zastosował w *Stroju* dwa rodzaje metrum: w refrenicznej ramie jest to prosty czterostopowiec trocheiczny, zaś w głównej partii utworu schemat bardziej skomplikowany, oparty na trzynastozgłoskowcu (7+6), z tokiem anapestycznym przed średniówką, a amfibrachicznym po niej. Rytmiczna realizacja drugiego wzorca metrycznego daleka jest od regularności, przy czym chodzi nie tylko o okazjonalne załamania rytmu, lecz o jego różnicowanie w całych sektorach utworu. Buduje się w ten sposób swoista rytmiczna dramaturgia o następującym przebiegu:

„Miała w sadzie strój bogaty...” – utwór otwiera strofa o melodyjnych, otwartych rymach i regularnym układzie akcentów; trocheje są często oparte na zestrojach czterozgłoskowych („malowany”, „a odcienia”, „złocistego”), co spowalnia tok wiersza i uspokaja trocheiczną katarynkę.

„Zbiegło się na te dziwy...” – po monotonnych, wyciszonych wersach refrenu niespodziewany proparoksyton („**zbiegło się**”) brzmi jak gwałtowny wybuch; wraz ze zmianą rytmu rozpoczyna się akcja. Wers wydłuża się do trzynastozgłoskowca, a pieśniowa strofa przechodzi w dystych. W drugim wersie ustala się podstawowy schemat rytmiczny tej części utworu: dwa anapesty, średniówka, dwa amfibrachy.

„Podawali ją sobie...” – już w drugim dystychu rytm ulega modyfikacji: akcent po średniówce przesuwa się z drugiej na trzecią pozycję, najczęściej pada teraz na monosylabę („z rąk do **ra**k”, „z ust do **ust**”, „taki **krzew**”, „co i w **nas**”). Można powiedzieć: anapest rwie się do przodu, forsuje średniówkę. Od czwartego dwuwiersza zaczyna powracać rytm podstawowy; w dystychu piątym oba warianty rytmiczne się mieszają („jak **ja** teraz ginę!” – amfibrach rozłamany akcentowaną monosylabą). Rytmicznie jest więc spore zamieszanie. W tej sekcji występuje też wyraźne spiętrzenie powtórzeń: mnożą się różnego rodzaju paralelizmy, współbrzmienia i echa (np. „Podawali ją...” „Porywali ją...”). W dystychach regularnie przeplatają się dwa głosy: narratora i postaci, przy czym głosy te różnią się intonacyjnie: podczas gdy głos narratora równomiernie wznosi się i opada, wykrzykniki planetników, a w końcu również dziewczyny, najpierw eksplodują wysoką antykadencją (przypadającą na inicjalną, akcentowaną zgłoskę – to kolejna modyfikacja rytmiczna), po czym stopniowo obniżają ton, aż po wygłosową, otwartą sylabę: „**Nikt** tak słodko nie ginął, jak ja teraz ginę!”

„Szła pieszczota kolejną...” – w dystychach od szóstego do dziewiątego, stanowiących partię czysto narracyjną, rytmiczne napięcie nieznacznie spada. Dysty-

chy nadal grupują się w bliskoznaczne pary. Powraca rytm podstawowy, niekiedy lekko poruszony na początkach wersów (amfibrachy: „Nim **j**eden...”, „Gdy **o**na...”) lub po średniówce („A kto **bra**ł...”, „**W** **p**iersi...”).

„Jakiż wicher warkocze...” – w kolejnych pięciu dystychach dominuje wariant rytmiczny, w którym pierwszy główny akcent pośredniówkowy przesuwa się na pozycję inicjalną, co przy zachowaniu słabszych akcentów na trzeciej sylabie prowadzi do trocheizacji toku wiersza („w świat ci rozwieruszył”, „w polu mnie ogłuszył” itd.), czyli do rytmicznych przyspieszeń. Sekcja ta nie jest jednolita. Rozpada się na partię dialogową (dystych dziesiąty i jedenasty) oraz narracyjną, z których każda wytwarza swoje własne układy paralelne. W dialogu pojawiają się dodatkowe paronomazyjne i rymowe zapętlenia („wicher warkocze [...] rozwieruszył”, „strzelec postrzelec”, „śniła mi się w śródlesiu”). Partia narracyjna opiera się na figurze wyliczenia o symetrycznie rozmieszczonych członach, z gramatycznymi rymami tworzącymi serię: „wyrzucił”, „odwrócił”, „ograbił”, „zabił”. Dwa ostatnie dystychy są dodatkowo spięte powtórzeniem: „I nie było nikogo, kto by...”

„Tylko Bóg jej nie zdradził...” – w dystychu piętnastym powtórzona wcześniej fraza otrzymuje antytezę; „zdradził” jest echem do wcześniejszego „zabił”. Powraca podstawowy wariant rytmu: dwa anapesty, dwa amfibrachy.

„Ty musisz dla mnie polec...” – ostatnie trzy dwuwiersze są wypowiedzią Boga. Sekcja ta ustanawia zupełnie nowy wariant rytmiczny, oparty na przemienności fraz otwierających pierwszy i drugi wers każdego dystychu. We frazach tych akcent logiczny pada raz na sylabę inicjalną („**Ty** musisz...”), raz na drugą („A **ja**...”); w ostatnim dystychu oba zaimki są akcentowane identycznie i spotykają się w jednym wersie („**Ty** opatrzysz me rany, **ja** twych pieszczot ciernie”), po którym następuje puenta. Zdanie to nie uczestniczy już w paralelnym schemacie wywiedzionym z pieśni „Ty pójdiesz górą, a ja doliną”, przez co pozostaje osobne, niejako wysuwa się z tekstu: „I będziem odtąd w siebie wierzyli bezmiernie!..”

„Miała w trumnie strój bogaty...” – refren, nieco odmieniony, kończy balladę – albo zatacza krąg do punktu wyjścia.

Przypominam, że próbuję ustalić, na co tak naprawdę jest wydatkowana energia *Stroju*. Jak mogliśmy się przekonać, ogromna masa tej energii idzie na zarządzanie rytmem, tak żeby pulsował, drgał, zmieniał się w przebiegu utworu. Zazwyczaj przyjmuje się, że formalne wydatki energetyczne są uzasadnione, o ile służą zwiększeniu semantycznych mocy produkcyjnych dzieła. Nie ma wątpliwości, że także u Leśmiana rytm wytwarza znaczenie. Po pierwsze, użyte w *Stroju* formy wierszowe nie są asemantyczne (czterostopowiec trocheiczny ewokuje ludowość, trzynastozgłoskowiec jest rozmiarem epickim, dystych – strofą balladową itd.). Po drugie, formy te wypełnione są znaczącymi słowami i zdaniami, odbiera się je wraz z tym semantycznym wypełnieniem. Nawet moje programowo ascetyczne sprawozdanie z przebiegu rytmicznej dramaturgii *Stroju* nie mogło zupełnie przemilczeć momentów, gdy materia poetycka staje się znacząca. Widzieliśmy na przykład, że zmiany metrum czy załamania rytmu są skoordynowane z



przebiegiem opowieści; że partie dialogowe mają swój własny rytm i odmienny kontur intonacyjny; że największe spiętrzenie powtórzeń, a zarazem maksymalne rozchybotanie rytmu występuje w scenie napaści planetników oraz w dialogu półprzytomnej dziewczyny z podejrzliwymi krewnymi; że uroczysta pieśń miłosna w finale opiera się na naprzemiennym akcentowaniu zaimków „ty” i „ja”, które łączą się w puencie.

Dynamika produkcji znaczenia to znany nam już skądinąd ruch wzwyż: elementarne drobiny sensu łączą się w kompleksy znaczeń coraz wyższego i wyższego rzędu, aż wreszcie wytwarza się jakiś sens czy sensory globalne (stabilne i domknięte lub nie). Z pozoru zgadza się to z formułą Leśmiana: „Najpierw rytm, a potem słowa”. Leśmian nie mówił jednak o wytwarzaniu sensu, lecz tylko o zespalaniu słów rytmem – i tu się zatrzymywał. W studium poetyckim *U źródeł rytmu* (1915) nazwał to zespolenie „śpiewną niepodzielnością” (2, s. 69), a w eseju *Z rozmyślań o poezji* pisał, jak pamiętamy, że złączone rytmem słowa stają się „niespodzianką, objawieniem – czymś żywotniejszym od samego życia”. Trudno przyjąć, że chodzi o znaczenie. „Śpiewna niepodzielność” Leśmiana nie wyłania się z uformowanej materii poetyckiej jako coś od niej odrębnego i wyższego. Nie funkcjonuje też jako złożona, wielopiętrowa konstrukcja, lecz od razu jako rytmiczno-słowna całość (choć ta całość potrzebuje czasu, żeby się rozwinąć, a sam rozwój ma pewną dramaturgię). Przybiera postać niespodzianki – objawia się nagle, z zaskoczenia, bez konieczności użycia skomplikowanych interpretacyjnych procedur. Jest wreszcie „żywotniejsza od samego życia”.

Intuicje Leśmiana wydają mi się niezwykle zbieżne z przedstawioną przez Gumbrechta charakterystyką „efektów” obecności, czyli tego, jak obecność się nam przejawia. Stanfordzki uczony opisuje takie doświadczenia jako epifanijne „momenty intensywności”, nietrwale cielesne odczucia zachwytu, radości czy bólu, na przykład gdy aria Mozarta sprawia, że ktoś „słyszy dźwięki oboju na skórze” [3, s. 113]. Doświadczenia takie wymagają od odbiorcy skupienia i zarazem otwartości, ale nie mogą być świadomie wywoływane, a nierzadko przeżywa się je jako niespodziewane zawłaszczenie uwagi [zob. 3, s. 118-119]. Wiąże się z tym pewien rodzaj przemocy związanej z zajmowaniem przestrzeni przez substancję przedmiotu estetycznego: przedmiot ten zbliża się i wycofuje bez zgody podmiotu, wzbudza fascynację, niekiedy uzależnia, oddziałuje na ciało osoby wchodzącej z nim w kontakt, angażując je czy wręcz zniewalając do patrzenia, słuchania, dotykania, smakowania [zob. 3, s. 128-130]. Gumbrecht dodaje, że takie doświadczenia estetyczne wydarzają się poza ramami codzienności, w „wyspowych” (określenie Bachtina) warunkach zawieszenia norm etycznych [zob. 3, s. 117-118]. Dlatego w „momentach intensywności” nie ma „niczego budującego, żadnego przesłania, niczego, czego moglibyśmy się z nich naprawdę nauczyć” [3, s. 114]. Mogą one jednak przywrócić nam zdolność do „bycia w jednym rytmie z rzeczami w świecie” [3, s. 132].

„Momenty intensywności” są efemeryczne, ale sam przedmiot doświadczenia estetycznego nie musi taki być. W wypadku poezji trwałość – a wraz z nią zdolność uobecniania – wiąże się z poddaniem materii poetyckiej uporządkowaniom rytmicznym (czy szerzej: z poetycką nadorganizacją). Gumbrecht szczegółowo opisał ten mechanizm w szkicu *How to Approach „Poetry as a Mode of Attention”?* (2015). Teza jest następująca:

rytmiczne powtórzenie „przerywa i zamraża nieodwracalny przepływ codziennego czasu”, a „przepływ czasu przerwany i zamrożony działa jak [...] okno, przez które momenty i rzeczy z przeszłości (a w zasadzie również z przyszłości) mogą stać się dla nas obecne i jakby „namacalne” [2, s. 46]. Kilkadziesiąt lat wcześniej podobne przekonanie wyraził Leśmian:

Rytm pozwala gromadzić w wierszu coś, co się rozwija i upływa w słowach i poza słowami, coś, co albo zastępuje istotę czasu, albo jest samym czasem. To coś upływa na kształt powtarzalnej melodii, którą można raz jeszcze od początku do końca zaśpiewać z tym przeświadczeniem, że znów tak samo jak dawniej zaczniesz istnieć i trwać [...]” (2, s. 86).

„Zaczniesz istnieć i trwać”, czyli stanie się obecne dla tego, kto zechce „zaśpiewać” wiersz. Zwracam uwagę, że Leśmianowi nie chodziło o czytanie jako o akt czysto intelektualny, lecz właśnie o „śpiewanie”: o lekturę wyczuloną na brzmienie i efekty muzyczne, na rytm, a ponadto cieleśnie angażującą czytelnika (z biograficznych anegdot wiemy, że sam poeta nie tylko melorecytował, ale i tańczył swoje utwory). Przypominam, że to, co się uobecnia, Leśmian nazywa „śpiewną niepodzielnością”. „Namacalna” dla czytelnika staje się bowiem nie tylko językowa materialność dzieła lub jego fragmentu, lecz i niesione przez materię znaczenia – tylko te jednak, które da się uchwycić jako całość bez angażowania skomplikowanych procedur myślowych (Gumbrecht na taką całośćkę semantyczną typuje *Stimmung*, ale z pewnością podobny potencjał mają również przedstawione w dziełach osoby, miejsca, rzeczy, sytuacje czy proste sekwencje zdarzeń). Leśmiana zawsze fascynowały sytuacje, kiedy treść i forma robią jednocześnie to samo, podobnie jak rybak piła cała jest piłowaniem. Zachwycał się, że dziecięca piosenka *Budujemy mosty dla pana starosty* naprawdę buduje most. To wręcz kwintesencja „śpiewnej niepodzielności”. Wyrazem tej fascynacji są ulubione tautologie Leśmiana: „bajka, która baje”, „śpiewaj, śpiewulo”, „pleć, pleciugo”. Właśnie ta performatywna, stwórcza moc poezji sprawia, że jest ona „żywotniejsza od samego życia”.

Wróćmy teraz do *Stroju*. Rekonstrukcja rytmicznej dramaturgii tego utworu pokazała, że występują w nim obszary wzmoczonej rytmiczności – i to one mają największy uobecniający potencjał. W szczególności chodzi o orgiastyczną scenę w sadzie. To, że zajmuje ona tak dużą część utworu, wskazuje jasno, że Leśmian przywiązywał do niej szczególną wagę; że poetyckie efekty, jakie chciał nią osiągnąć, nie należą bynajmniej do ubocznych. Scena ta nie tylko oddziałuje jak epifania, ale sama jest tak zorganizowana. Zaczyna się nagle. Inkantacyjny pieśniowy refren – wywołujący kolejno dziewczynę, sad i strój „malowany w różne światy” – zostaje zastąpiony narracją o zdarzeniach, rytm zmienia się na rozchybotane anapesty i amfibrachy i równie nieoczekiwanie, nie wiadomo skąd, zbiegają się planetnicy. Następujące natychmiast po tym miłosne zmagania rozgrywają się – zarówno rytmicznie, jak semantycznie – w kolistych nawrotach („z rąk do rąk”, „z ust do ust”), w naprzemiennościach („nim jeden..., już drugi...”), w niemożliwych nawarstwieniach (ona jedna, ich stu naraz) oraz przy wtórze okrzyków.

Cała scena jest pełna ruchu i hałasu, gwałtowności i szaleństwa – nie tylko to przedstawia, ona to wszystko robi. *Strój* jest nie tylko wierszem o miłości brutalnej i słodkiej zarazem, ale także wierszem, który sam agresywnie się narzuca, bierze w posiadanie uwagę czytelnika – wierszem, który zarazem zniewala i daje rozkosz. Jest wierszem, który, jak pisze Gumbrecht, potrafi „wytworzyć to, co tak dobrze opisuje” [2, s. 45].

Można tę scenę interpretować i komentatorzy Leśmiana czynili to na różne sposoby. Ireneusz Opacki widział w niej pierwszy człon fabularnego schematu grzech – kara – odkupienie [zob. 5, s. 87], Nycz rozumiał jako alegorię upadku duszy w materię, Piotr Pietrych drobniogowo rozważał kwestię niedookreślenia głównej bohaterki („nie wiemy, kim jest, jak ma na imię, jaką ponosi odpowiedzialność za to, co się dzieje, i jaki jest jej do owych zdarzeń stosunek” ani też „czy spotkanie z planetnikami zostało wymazane z jej pamięci”, [6, s. 65, 66]). Dywagacje nad znaczeniem tej sceny, podobnie jak rozpatrywanie jej w kategoriach etycznych (czy aby nie gloryfikuje męskiej przemocy?), wydają mi się jednak nieporozumieniem. Jej główne przeznaczenie jest bowiem inne: ma się nam wyobrazić, za sprawą wyraźnie wyczuwalnej materii dźwiękowej nabrać sensualnej masywności i w rytmicznych nawrotach zaistnieć na moment w realnej przestrzeni.

\*\*\*

Staralam się pokazać, że poetycka energia *Stroju* jest w dużej mierze inwestowana w produkcję obecności. A co ze znaczeniem? Czy interpretacja tej ballady jest niepotrzebna? Tego nie twierdzę. Ponownie jednak proponowałabym przyjąć za dobrą monetę programowe oświadczenia Leśmiana, który już w 1912 roku pisał w liście do Zenona Przesmyckiego:

Znużyły mnie pojęciowe i poglądowne traktowania rzeczy, które od dawna w poezji naszej przestały być sobą. Kwiat nie jest kwiatem, lecz dajmy na to tęsknotą autora do kochanki. Dąb nie jest dębem, lecz przypuśćmy, prężeniem się nadczłowieka ku słońcu itd. Słowem – poezja nasza stała się światopoglądową. Zamiast świata – opinia, światopogląd. Zapragnąłem wejść w świat – w naturę – w kwiaty – w jeziora – w słońce – w gwiazdy, wejść tak nieodparcie, abym miał prawo wymawiać słowa powyższe bez uzasadnień ideowych, bez ideowego m o t t a, trwającego domyślnie ponad tymi słowami. [...] Zapragnąłem, aby we mnie znów wszystko śpiewało, kwitło i wypełniło się wonią. (3, s. 314-315)

„Wejść w świat” to mniej więcej to samo, co twórczo wypracować „śpiwną niepodzielność”: uobecnić kwiaty, jeziora, słońce, gwiazdy, a także – czemu nie? – miłosny szal planetników. To właśnie robi tak dobrze poezja Leśmiana i w pewnym sensie na tym należałoby się zatrzymać. Z pewnością zaś trzeba uważać z opatrywaniem tego wszystkiego „ideowym mottem”. Utworom Leśmiana, a zwłaszcza jego balladom, chętnie przypisuje się rozmaite „światopoglądy” czy „filozofie”. Jest to o tyle uzasadnione, że

poeta nie stronił od filozofii i filozofowania, o czym świadczą tak jego eseje o Bergsonie, jak przyjaźń z Franciszkiem Fiszerem. Niewątpliwie też dzieła Leśmiana dobrze nadają się do wyprowadzania z nich sensów ogólnych, w tym też filozoficznych; dlatego tak jest, to kwestia dość złożona. Paradoks polega jednak na tym, że łatwości towarzyszy trudność. Wszyscy wiemy, że poeta tworzył utwory filozoficzne, ale o jaką filozofię chodzi – tu zdania są niezwykle podzielone. Wygląda na to, że poezja Leśmiana otwiera się na filozoficzność, ale broni przed filozoficznym zdefiniowaniem.

W cytowanej wypowiedzi poeta mówił o „światopoglądzie” jako o czymś, co „trwa domyślnie ponad słowami”. Można by stąd wywieść przypuszczenie, że Leśmian zaprasza swoich czytelników do zatrzymania się na samych słowach (spojonych rytmem). Przypomnijmy sobie sublimacyjny ruch wzwyż interpretacji Nycza – to było właśnie wyjście ponad słowa, ponad dosłowność, którą badacz skwitował rozczarowanym: „Tylko tyle?”. Pietrych, który zadał sobie trud dyskusji z interpretacją Nycza, był zdania, że krakowski badacz nie docenił bogactwa literalnego planu znaczeniowego utworu. Sam Pietrych po dokonaniu bardzo dokładnej analizy tego planu uznał, że *Strój* jest „balladą (o) niejasności”:

Utworu Leśmiana nie da się opisać [...] bez takich pojęć, jak „niejasny”, „niejednoznaczny”, „wieloznaczny”, bez formułowania całej serii nierozstrzygalnych pytań. To, co pewne przy lekturze *Stroju*, to niejasne (właśnie!) wyrażenie tragedii – bo absurdalny jest świat? bo ułomny jest język literatury? bo jedno i drugie? [6, s. 71]

Obawiam się, że to również jest „ideowe motto”. Wcale przy tym nie uważam, że ballada Leśmiana jest zrozumiała sama przez się. Przeciwnie, sporo w niej nieoczywistości. Wprowadza je zwłaszcza kompozycyjna rama: otwierająca i zamykająca utwór strofa o „malowanym w różne światy” stroju, który dziewczyna miała na sobie najpierw w sadzie, a potem w trumnie. Przejście od ramy do części fabularnej nie jest płynne. Narracja o dziewczynie zaczyna się wprawdzie od słów: „Zbiegło się na te dziwy aż stu planetników” („te dziwy” to albo sam strój, albo obecność tak wystrojonej dziewczyny w sadzie, albo to, że rozmarzona dziewczyna „zapodziała się” w swoim stroju i „nie wędrując – wędrowała”, albo wszystko naraz), o stroju jednak bezpośrednio już się dalej nie wspomina, tak jakby przestał istnieć (a przecież, jak słusznie zauważa Nycz, tytuł sugeruje, że jest to główny temat utworu, [zob. 4, s. 101]). Narrator informuje natomiast o pierścieniach, z których kochanek ograbił zhańbioną przez planetników dziewczynę. Strój pojawia się ponownie dopiero w strofie domykającej kompozycyjną ramę. Wygląda to na niekonsekwencję: jak to możliwe, że wypędzona z domu i ograbiona z kosztowności dziewczyna została pochowana w „bogатыm stroju”? Czy strój nie uległ zniszczeniu podczas gwałtownych scen w sadzie i później, kiedy wiejska społeczność „zabijała” (tylko metaforycznie lub również dosłownie) bohaterkę?

Pietrych po prostu akceptował owe mgliste obszary (dostrzegł ich zresztą dużo więcej), Nycz uważał, że ich istnienie uprawnia go do podjęcia naprawczej interpretacji na wyższym poziomie. Trzeba jednak zauważyć, że przestają być problematyczne, kiedy

czyta się *Strój* jako „typowo Leśmianowską fantastyczną balladę” [4, s. 100] – na co Nycz nie chciał się zgodzić, a Pietrych traktował jako mało istotne (wobec literackiego charakteru Leśmianowskiej twórczości balladowej). Niespójności i niejasności można wówczas przypisać stylizacji ludowej. W gruncie rzeczy wszystkie ballady Leśmiana są w podobnym stopniu niejasne i wszystkie przejawiają jakieś niespójności fabularne czy kompozycyjne (patrząc na tę sprawę jeszcze szerzej, dojdziemy do wniosku, że jest to ogólna właściwość gatunku ballady, zarówno literackiej, jak folklorystycznej). Pomyślmy choćby o podobnej do *Stroju* balladzie *Mak*, oferującej jeszcze mniej logiczną fabułę: „boginiak” wykorzystał i porzucił dziewczynę, ta przeżegnała duszę makiem, co tak poruszyło Boga, że otworzył dla niej niebo. Powtarzane w refrenie słowa: „A ty śpiewaj, śpiewulo, / A ty zgaduj, zgadulo”, które z pozoru zachęcają do alegorezy („zgaduj: czy mak to mak?”), w istocie okazują się tautologiami; ściągają interpretatora z powrotem do znaczeń literalnych. Tytuł *Strój* też może być taką pozorną zagadką.

Nie twierdzę, że globalny sens ballad Leśmiana wyczerpuje się w dosłownym, jednostkowym sensie ich fabuł bądź w prostych uogólnieniach tej dosłowności, takich jak moral: „Bóg staje po stronie skrzywdzonych”. Nie dzieje się tak, bo mamy do czynienia ze stylizacją, czyli ze zderzeniem dwóch stylów, z których jeden jest nadrzędny. Toporna forma i prostoduszna duchowość, które Leśmian zapożyczył z folkloru i z ludowej religijności, nie były dla niego wartościami negatywnymi, przeciwnie, znajdował w nich estetyczny powab, a może i myślową podniechęć, niemniej nie stały się częścią jego własnego stylu, będącego wysoce artystycznym stylem modernistycznego poety, ani też jego światopoglądu, będącego światopoglądem XX-wiecznego intelektualisty. I oto efekt: posługując się niewyszukanym stylem ludowego prostaczka, Leśmian konstruował balladowe fabuły, które oglądane z tego nadrzędnego poetycko-intelektualnego punktu widzenia ujawniają nieoczywiste sensy, nie alegoryczne czy symboliczne jednak, lecz najzupełniej dosłowne – nawet bardziej dosłowne niż te, które przekazuje nam naiwny narrator balladowy (będący w istocie częścią świata przedstawionego, wraz z planetnikami, boginiakami i dusiołkami). Ze strony tej wyższej instancji płynie więc zachęta: „Zobacz, co ta opowieść może znaczyć, jeśli zrozumiesz ją n a p r a d ę literalnie”<sup>1</sup>.

Co można wyczytać ze *Stroju*, stosując taką instrukcję interpretacyjną? „Autorski” punkt widzenia pozwala przede wszystkim spojrzeć bardziej przenikliwie na postać Boga. W świecie balladowym jest on bohaterem pozytywnym – jedynym, który nie zdradził nieszczęsnej dziewczyny. Czytelnik, który usytuuje się na poziomie wyższym niż poziom naiwnego narratora, zada jednak kilka pytań, które postawią tę postać w nieco innym świetle. Jak rozumieć wyrażenie: „ślepo w nią wierzył” – chodzi o bezwarunkowe zaufanie czy o naiwne lub wręcz głupie zaślepienie Boga? Co znaczą jego słowa skierowane do dziewczyny: „Ty musisz dla mnie polec na

<sup>1</sup> Procedura ta jest, jak sądzę, pokrewna opisanej przez Michała Głowińskiego Leśmianowskiej technice demetaforyzacji [zob. 1]. Pamięć o tej technice może się przydać w wypadku tajemniczych „stu planetników” – nazwa kojarzy się z planetami, co mogłoby wyjaśniać zagadkę ich zjawienia się w sadzie: może przybyli z „różnych światów” namalowanych na stroju dziewczyny? Odczytany w folklorze Leśmian zapewne znał właściwe znaczenia słów „planetnik” i „świat”, nie musiało go to jednak ograniczać. Pomyśl, że wymyślona czy niechcący wymarzona postać bez przeszkód działa w realnym świecie, pasuje do wyobraźni poety (przypomnijmy sobie podobny paradoks wysnionej zjawy w *Dusiołku*).

śmierci wezgłowiui” i dlaczego Bóg „przez łzy się uśmiechał, że ją w niebie przeżył” – czy chciał tej śmierci, cieszył się z niej? Do czego jest mu potrzebna „bezwierna” wiara dziewczyny – czy przypadkiem nie jako racja własnego niepewnego bytu? Są to pytania, jakie może postawić współczesny – Leśmianowi, ale chyba nam też – wykształcony uczestnik zsekularyzowanej miejskiej kultury, człowiek nawykły do podejrzliwości wobec wielkich narracji (oraz małych).

Jeśli ta wyższa perspektywa nie wyznacza definitywnie horyzontu ballady Leśmiana, to dzieje się tak dlatego, że *Strój* nie tylko znaczy, ale też – nie zapominajmy – uobecnia. Nie zawsze zaś dzieje się tak, że znaczenia harmonijnie współbrzmia z „efektami” obecności. Bywa, że – jak to wielokrotnie podkreśla Gumbrecht – pozostają z nimi „w napięciu, w pewnej strukturze oscylacji” [3, s. 43]. Nie da się wówczas rozumieć i zarazem doświadczać epifanii. W *Stroju* są obszary, które oferują jednoczesność znaczenia i obecności – przede wszystkim jest to scena w sadzie, której nie trzeba interpretować, bo sens łapie się w biegu; jest to też dialog po powrocie dziewczyny do domu, który z kolei wystarczy odbierać na poziomie emocji, empatycznie (co daje lepsze efekty niż racjonalna analiza psychologiczna, dorabianie motywacji, doszukiwanie się podtekstów). Szczęólnego dysonansu między znaczeniem a obecnością nie wprowadzają również partie czysto narracyjne, tym razem dlatego, że jako fragmenty o obniżonym napięciu rytmicznym mają mniejszy potencjał uobecniania zdarzeń i sytuacji – stawiają bardziej na przekaz informacji. Są jednak i takie fragmenty utworu, w których albo znaczenie tłumi obecność, albo obecność zaciera znaczenie; nie da się tych trybów lektury bezkonfliktowo uzgodnić. Takim miejscem jest refreniczna rama, którą można odbierać jak magiczne zaklęcie (najpierw wywołujące, a potem po kolei unicestwiający świat przedstawiony), ale którą można też – co proponował Nycz, a za nim Pietrych – odczytywać jako metaliteracki komentarz, „strój” opowieści. (Moja propozycja, by ze „światów” malowanych na stroju dziewczyny wywieść planetników jako twory wyobraźni, też idzie w tym kierunku). Pójście tropem metaliterackości wyrzuca nas poza to, co po prostu jest, poza świat ballady, natomiast poddanie się czarowi zaklęcia przeszkadza w budowaniu zawiłych konstrukcji myślowych. Taka oscylacją znaczenia i obecności dotyczy też finalnego monologu Boga (wliczyłabym tu także wprowadzający komentarz narratora, dostarczający informacji o tonie wypowiedzi: „ślepo w nią wierzył”, „przez łzy się uśmiechał”). Kiedy się ten monolog dociekliwie czyta, wychodzi na jaw jego dwuznaczność: Bóg nie potrafi ukryć, że śmierć dziewczyny jest mu na rękę. Jest to, jak rozumiemy, objaw albo cynizmu i okrucieństwa, albo skrajnej naiwności; może zresztą obu tych rzeczy naraz. Kiedy jednak zdobędziemy się na to, żeby ten monolog wyśpiewać – kiedy pozwolimy, by jego rytm poruszył od wewnątrz nasze ciała – cała ta ironiczna nadświadomość zostanie nagle wzięta w nawias. Wyśpiewamy bowiem żarliwą pieśń miłosną.

## LITERATURA

1. Głowiński M. *Metafora, demetaforyzacja, konteksty*. W: Poetyka i okolice. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992. S. 178-195.

2. Gumbrecht, H. U. *Jak podchodzić do „poezji jako rodzaju uwagi”?* Przeł. J. Krajewska. Forum Poetyki zima 2016. S. 42-53.
3. Gumbrecht, Hans Ulrich, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać.* Przeł. Krzysztof Hoffmann, Weronika Szwebs, Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016. 174 s.
4. Nycz, R. *Teoria interpretacji: problem pluralizmu.* W: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze.* Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 1995. S. 83-120.
5. Opacki, I. *Ewolucje Balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822-1920.* Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski, 1961. 98 s., 2 nlb.
6. Pietrych, P. *Bolesława Leśmiana „Strój” – ballada (o) niejasności.* „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1. S. 53-71.
7. Sontag, Susan. *Przeciw interpretacji.* Przeł. D. Żukowski. W: *Przeciw interpretacji i inne eseje.* 460 s. S. 11-26.

### PISMA BOLESŁAWA LEŚMIANA

8. Leśmian B. *Poezje zebrane.* Oprac. A. Madyda. Toruń: Algo, 2000, 746 s.
9. Leśmian B. *Szkice literackie.* Opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, s. 538.
10. Leśmian B. *Utwory rozproszone. Listy.* Zebrał i opracował J. Trznadel. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962, 381 s.