

prof. dr hab. Piotr Michałowski

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Mateusza Kłosowskiego *W prześwicie i pod światło. Dramaturgia wyobraźni Bolesława Leśmiana*

Rozprawa doktorska magistra Mateusza Kłosowskiego jest kolejną w ostatnich latach pracą o twórczości Bolesława Leśmiana, która dowodzi zarówno tego, że dorobek poety jest materia nadal żywą (a nawet coraz żywszą) jako niewyczerpane źródło inspiracji, jak i tego, że pozostaje przedmiotem ciągle niezbadanym, toteż wartym podejmowania wciąż nowych poszukiwań interpretatorskich z coraz nowszych perspektyw.

Monografia ogarnia właściwie całą problematykę twórczości Leśmiana, gdyż zapowiedziana w jej tytule wąska perspektywa bynajmniej nie ogranicza horyzontu poznawczego autorowi i nie hamuje rozmachu przedsięwzięcia, które okazuje się kolejnym udanym „zamachem na wszystko” – podobnie jak znakomita książka habilitacyjna Dariusza Szczukowskiego, którą recenzowałem przed dwoma laty. Zmierza bowiem do interpretacji wieloaspektowej i kompletnej (o ile taka jest w ogóle możliwa) całego dorobku poety. Zapewne gęstość materii, jaką jest poezja Leśmiana, sprawia, że analizując jeden jej aspekt nieuchronnie musimy poruszyć inne ściśle splecione z nim wątki i w końcu rozważyć wszystko. Wprawdzie więc sam przedmiot badania takie postępowanie nie tylko umożliwia, ale wręcz wymusza wyjątkową zachłanność poznawczą, jednak nieczęsto prowadzi do tak ciekawych odkryć, jakich dokonuje Mateusz Kłosowski – sytuując się od razu w czołówce leśmianologów XXI stulecia.

Przyjętą perspektywą badawczą jest szeroko pojęta dramatyczność, obejmująca najpierw twórczość *stricte* dramatyczną, a następnie dramatyczne kreacje w poezji, które jako „dramaturgia wyobraźni” stają się głównym celem dociekań.

We wstępie zatytułowanym muzycznie *Preludium* badacz zwierza się ze swych wczesnych fascynacji twórczością Leśmiana jako „poety obrazu i dźwięku” i zapowiada, że te dwa aspekty postara się w swych interpretacjach zintegrować, rozpatrując łącznie jako polisensoryczność doznań w kreowanych światach. Za główne motywy uznaje wyeksponowany w tytule rozprawy: „prześwit” i „światłocien” oraz nie wymienione w nim jakości akustyczne: „echo” i „pogłos”, a ponadto motywy synestezyjnych związków audiowizualnych: widzenia przez śpiew i poznania śpiewem. Szkoda jednak, że w tym miejscu zabrakło dość oczywistego nawiązania do idei Baudelaire’a *correspondances*. Ponadto w swym *Preludium* badacz zamieszcza interesujące uwagi o składni nagłówków książek poetyckich Leśmiana, które tworzą logicznie zespoloną serię i jego zdaniem podkreślają performatywność zarówno świata przedstawionego, jak wiersza.

Lekturę ułatwia porządek formalny: trzystopniowa delimitacja – podział na czytelnie zatytułowane części, rozdziały i podrozdziały, które otwierają inspirujące motta. Jednakże układ tematyczny zawartości niekiedy wymyka się tej dyscyplinie sprawiając, że wywód meandruje w nawrotach i dygresjach.

Część I *Dramaturgie Leśmianowskiej wyobraźni* otwiera *Rozdział I Leśmian jako dramaturg. Twórczość Leśmiana w świetle badań dramaturgicznych*, w którym doktorant przekonująco uzasadnia przyjętą przez siebie perspektywę i stawia tezę, iż myślenie dramatyczne w różnym stopniu rządzi całą twórczością autora *Dziejby leśnej*, a więc nie tylko jego dramatami poetyckimi, ale również epiką, a przede wszystkim liryką. Ponadto kategorią dramatyczności opisać można zaprojektowaną przez autora strategię lektury jako również pewnego aktu performatywnego. W polu refleksji znalazły się oczywiście także doświadczenia teatralne Leśmiana, takie jak wczesne „baśnie mimiczne” *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek opętany* czy zainteresowania teatrem orientalnym. Badacz dowodzi, że właśnie w tych obszarach dojrzewały idee autora *Sadu rozstajnego*, które znalazły najpełniejsze

rozwińnięcie w poezji: dominanta ruchu, cielesności, prezentacja zamiast werbalizacji i sfera niewyraźnego. Następnie doktorant analizuje proces ewolucji poety integrującego doświadczenia z różnych obszarów, co świetnie streszczają tytuły podrozdziałów: *Reżyserować dramaturgię*, *Dramatyzować reżyserię* i *Na scenie filozofii* – nawiązujący do myśli Foucaulta – filozofii jako teatru. Badacz dowodzi jedności w koncepcji twórczości Leśmiana, która przyjmuje tylko różne formy ekspresji, a więc obejmuje prócz trzech rodzajów literackich także eseistykę. Stawia śmiałą, lecz nieweryfikowalną hipotezę: „Może więc cała twórczość Leśmiana jest tak naprawdę dramatem, tylko w różnym stanie skupienia?” (s.55). Oczywiście, wiele zależy od przyjętej perspektywy, więc obok tezy o pandramatyczności dorobku Leśmiana można byłoby przyjąć inną równoprawną generalizację: wszystko jest poezją, albo – wszystko jest filozofią, gdyż niemal z każdego utworu pozwalają się wyczytać jakieś dylematy ontologii czy epistemologii.

Wsparciem tezy o pandramatyczności i panteatralności są oczywiście toposy *theatrum mundi* i życia jako teatru, ale jako najmocniejszy argument przemawiający za taką interpretacją słusznie zostaje wskazany dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, którego bohaterowie o władnięci przymusem gry nawet w zaświatach, powtarzają zdarzenia rozegrane za życia.

W Rozdziale II *Prześwit gatunków* znajdujemy precyzyjne rozróżnienie między dramatem poetyckim a dramatem Leśmianowskim, ale część refleksji genologicznej domaga się krytyki. Oto bowiem doktorant miesza poziom prozodii z poziomem kompozycji, gdy stwierdza, że : „poemat prozą [...] przybliżył mowie wierszowanej narrację ciągłą” (s. 61)

Nie przekonuje również teza o przenikaniu się gatunków literackich oraz egzemplifikacja tego zjawiska *Balladą bezludną*, gdyż tylko jeśli chodzi o gatunki teatralne, wydaje się zasadna; natomiast w ujęciu literackim utwór ten trafniej byłoby opisać w innych kontekstach i kategoriach: autotematyzmu, poetyki negatywnej, modalności paradoksu, wreszcie przekroczenia konwencji fantastyki. Jeśli natomiast chodzi o literackie gatunki mieszane, to Leśmian zastał je już w poromantycznym stanie zmieszania – co zresztą sam badacz w innym miejscu zauważa – zatem problem gatunkowości, a zwłaszcza „czystości gatunkowej” specjalnie nie skupiał jego uwagi, ponieważ nie stanowił dlań istotnego problemu, a więc nie stał się celem jakiegoś eksperymentu genologicznej alchemii. Mieszanie dotyczyło natomiast rodzajów.

Tu jednak muszę zwrócić uwagę na pewien błąd rozpoznania. Otóż kwestii rodzajowości nie należy automatycznie wiązać z prozodią i opozycją „wiersz – proza”, a także relacją „wiersz – piosenka” – jak to czyni badacz na stronie 55, gdzie „liryczność” kojarzy z wierszowością, a niekiedy ilustruje balladową fabułą. Na stronach 59-60 czytamy: „w utworach lirycznych często zdarzenia relacjonuje podmiot [...] lub stają się one przedmiotem niezależnego opisu”. Brak precyzji polega tu na tym, że pisząc o „zdarzeniach” pomija się zupełnie kategorie epiki, a więc „narracji” i „fabuły”, a pisze jedynie o jakimś „opisie zdarzeń”.

Niektóre kwestie poruszane w rozważaniach genologicznych dałoby się rozwiązać w oparciu o klasyczne koło rodzajowe liryki autorstwa Markiewicza i Zgorzelskiego i gdyby koncepcja ta została przywołana w kontekście kilkustopniowych zbliżeń liryki do dramatu lub epiki, mogłaby usunąć niepewność badacza w jego rozpoznawaniu sytuacji przenikania się rodzajów literackich i eksploracji zjawisk opisanych już dawno jako „liryka sytuacyjna” (liryka dialogu). Przeciwwstawienie dramatu poezji nie wydaje się dobrym postawieniem problemu – zwłaszcza w kontekście tradycji „dramatu poetyckiego”, o którym zresztą badacz obszernie pisze we wcześniejszej partii swej rozprawy.

Kategoria dramatyczności w zastosowaniu badacza zagarnia zbyt wiele zjawisk, by zachowała zawsze swą funkcjonalność. Oto bowiem w interpretacji utworu *Gwiazdy* czytamy, że „jego poetyckim tworzywem stają się wydarzenia, których żywiołowość pozwoliłaby

zaistnieć na scenie teatralnej” (s. 66-67). Trudno się zgodzić, że właśnie „żywiolowość”, a nie teleologiczność i performatywność ma zbliżać utwór do dramatu i teatru. Ale nie na tym polega główne zbłądzenie interpretatora. Jeszcze trudniej bowiem zgodzić się ze sformułowaną przezeń tezą, jakoby istotą dramatu była sama „zdarzeniowość”, a nie prezentacja zdarzeń i wypowiedzi postaci. W analizowanym przy tej okazji utworze wprawdzie brak dialogu, a jest jedynie monologowa opowieść o zaobserwowanych zjawiskach i wrażeniach. Wydaje się jednak, że nie wystarczy ani sama dynamika relacjonowanych zjawisk, ani wspomnienie o dźwiękach i krzyku, by można było dostrzec w nim żywioł dramatyczny, gdyż na tej zasadzie należałoby wiązać z dramatem dowolny utwór fabularny, nawet niekoniecznie stosującym w narracji czas *praesens historicum*. Tu znów z pola widzenia badacza dziwnie znikła epika.

Ponadto w rozdziale *Prześwit gatunków* znalazły się niezbyt zasadnie umieszczone podrozdziały o romantycznej filozofii języka i *Multiuniversum* – terminem tym badacz zastępuje *universum-poliwersum* dla podkreślenia, że różne Leśmianowskie światy koegzystują suwerennie. Sądzę jednak, że należy je traktować inaczej – diachronicznie, czyli jako kolejne wersje wszechświata, powstające alternatywnie, wymiennie w ponawianych wciąż aktach poznania.

W Rozdziale III uwaga badacza przemieszcza się z dzieła Leśmiana na jego recepcję i problematykę badań. Pandramatyczność zagarnia tu czytelnika i komentatora, o czym mówią tytuły podrozdziałów: *Interpretator jako dramaturg* i *Dramat interpretacji*. Ten ostatni rozgrywa się również między konkurencyjnymi egzegezami utworów. Mowa tu o dramaturgii dyskursu filozoficznego i krytycznego oraz dramaturgii badań nad Leśmianem, choć performatywność lepiej wiązać z retoryką, co w końcu sam badacz przyznaje. Doszukiwanie się dramatyczności w każdej interakcji wydaje się pewnym tendencyjnym nadużyciem zastosowania metafory poznawczej. (Podobnie jak każdej wizualizacji czy obrazowości nie można wiązać z malarskością a każdej jakości dźwiękowej – z muzyką czy muzycznością).

Nieco zaskakująco pojawia się podrozdział *Poprzez obraz i dźwięk – Leśmianowskie formy poznania* – nie uzasadniony akurat w rozdziale o „dramaturgii badań”. Znajdziemy w nim bowiem uwagi – skądinąd trafne – o epistemologii poetyckiej Leśmiana, jego odchodzeniu od prymatu wzroku w procesach poznawczych ku synestezijnemu „widzeniu słuchem” i „słuchaniu wzrokiem”. Celne uwagi dotyczą autorskich idei „śpiewu” oraz „pieśni bez słów” w kontekście problemu niewyraźności języka. W następnym podrozdziale *Na scenie literatury* badacz rozwija ten wątek analizując kwestie rytmu i brzmienia wiersza jako motoru dramatu. Zwraca uwagę zwłaszcza przenikliwa interpretacja gier eufonicznych w utworze *Panna Anna*, odkrywająca współlistnienie porządku fonicznego z wizualnym.

Kolejne podrozdziały powracają do perspektywy meta-badawczej i omawiają przejście od impresjonizmu do fonosfery oraz postulują integrację badań audio-wizualnych i antybinarne traktowanie procesów widzenia-słyszenia. Doktorant wykazuje tu dojrzały indywidualny pogląd, świadczący o dogłębnym przemyśleniu tych zagadnień, a więc nie stroni od śmiałych polemik z wykładniami wyłącznie akustycznymi, dokonany przez innych badaczy. Píše też o autonomii spojrzenia przywołując kategorie powidoku, widzenia i przywidzenia, z odwołaniem się między innymi do *Teorii widzenia* Strzemińskiego. Parokrotnie wraca do interpretacji największego arcydzieła Leśmiana, którym jest ballada *Dziewczyna z Napoju cienistego*. Trafnie zwraca uwagę na fonosferę tego utworu, na jego walory onomatopeiczne i przestrzenny układ samogłosek oraz powiązanie warstwy dźwiękowej z obrazową. Stwierdza, że właśnie ten utwór uznać można za zwieńczenie procesu odchodzenia poety od prymatu wzroku jako dominującego sposobu poznania.

Część II *W prześwicie poezji i filozofii* otwiera teza, która znajduje w całym wywodzie bardzo mocne uzasadnienie, jako potwierdzana wielostronnie: że w dorobku Leśmiana nie tylko eseistykę, ale i lirykę trzeba postrzegać również jako, wprawdzie implikowany, ale

pełnoprawny dyskurs filozoficzny. W części tej badacz pisze o inspiracjach Henri Bergsonem, którego Leśmian uznał za swego patrona, ale także o związkach z myślą Heideggera, z którą dostrzec można wyraźne zbieżności, choć niekoniecznie wpływy, gdyż niewykluczone, że są to niezależne odkrycia pochodzące bezpośrednio z doznań wzrokowych poety. Chodzi tu przede wszystkim o kluczową kategorię epistemologiczną „prześwitu”, która w dziele Leśmiana zyskuje różne warianty i konteksty, takie jak: „przeziór”, „bezświt”, toteż różne sytuacje liryczne, w których ten motyw się pojawia, analizowane są bardzo wnikliwie i wsparte szeroką egzemplifikacją. Ciekawym epizodem w tej części wywodu jest polemika z J.M. Rymkiewiczem. Rozważania nad Leśmianowskimi odmianami prześwitów – pojmowanych zarówno sensorycznie, jak metaforycznie – obejmują rozległe obszary wyobraźni poetyckiej, zagarniając również obraz łąki oraz motywy pokrewne: koloru, światłocienia, a także świata dźwięku i ciszy, będącej ich dopełnieniem.

We wszystkich interpretacjach doktorant dowodzi swej zarówno erudycji jak przenikliwości i rzetelności analitycznej oraz wrażliwości estetycznej, zwłaszcza w zakresie poetyckiego obrazowania. Wkraczając w obszerne konteksty badanej kategorii czy zjawiska pokazuje, że nie da się ich wyizolować, ponieważ Leśmianowskie światy trzeba zwiedzać całościowo, a więc konieczne stają się zejścia z obranej ścieżki wywodu w celu śledzenia pobocznych tropów, powodujących niekiedy zbłądzenie. Kategorie *lux* – światło natury i *lumen* – światło boskie ewokują bowiem problematyką czasu i „bezcasu”, doznania sensoryczne uruchamiają metafizykę – sfery ściśle ze sobą zespolone, których nie sposób rozpatrywać oddzielnie.

W Rozdziale II doktorant powraca do kwestii relacji między audialnością a wizualnością i wymiany głównego narzędzia poznania z wzroku na słuch. Rozwija ten wątek badając motywy echa i pogłosu, analizuje także rym i rytm stopowy wiersza odnajdując związki między światem przedstawionym a poziomem językowym wiersza i prozodią. Cały następny rozdział poświęca ciszy – uznanej za jedną z kluczowych kategorii w poezji Leśmiana, nie będącą antynomią dźwięku lub głosu a mającą wiele odmian funkcji i stopni: od prześwitu, przez pauzę, po zanik i nicosć; ponadto cisza ma związek nie tylko ze słuchem, lecz również z czasem, a nawet ruchem; może być wizualizowana, reifikowana i upodmiotowiona.

Część III pracy pomyślana została jako uogólnienie badań leśmianologicznych w refleksji naukowej i metanaukowej dotyczących praw percepcji. Tu doktorant szeroko omawia koncepcje psychologiczne, neurologiczne i fizyczne w powiązaniu z estetyką, zwłaszcza obszernie omawia zjawisko deprywacji sensorycznej (eksperyment Ganzfelda), problemy somatoestetyki i pozazmysłowych form postrzegania. Dygresja ta dociera do ważkiej puenty apoteozy wypowiedzi artystycznej i roli sztuki: „Tam, gdzie nie ma miejsca dla nauki, poznawać zaczyna sztuka” (s. 213).

Dłuższa refleksja nad sztuką współczesną w powiązaniu z doświadczeniami impresjonizmu, myślą Wölfflina, Husserla, Ingardena, Poprząckiej, Shustermana w końcu zawraca do wyobraźni Leśmiana – tym razem jego etosu istnienia i widzenia w uniesieniu, biografii, erotyki i pożądania. Może nie najszcześliwiej kończy się uwagami o „kurzu świetlistym” jako jednym ze zjawisk przez badaczy przeoczonych.

Nie przekonują jednak uwagi, jak ta: „Precyzja spojrzenia, które odnotowuje najdrobniejsze opóźnienia pomiędzy odlotem motyla a jego cieniem na kwiecie, wynika z cielesnej obecności bohatera na łące” (s. 243). Cytowana konstatacja zostaje umieszczona w kontekście rozważań o somatyczności, choć przecież mowa o percepcji sensorycznej, w której ciało – jako wyposażone w narządy zmysłów – uczestniczy zawsze, co nie może być argumentem, iż mamy tu do czynienia z „odczuwaniem ciałem”. Zresztą część uwag o somatyczności powtarza sformułowane wcześniej przenikliwe refleksje o percepcji

zmysłowej – wzrokiem, słuchem i dotykiem, toteż ich powtórzenie w tym rzekomo nowym aspekcie wydaje się zbędne.

Podziw budzi rozległa erudycja badacza, który potrafi integrować wiedzę z różnych dyscyplin oraz adaptować ją na użytek swego wywodu interpretacyjnego. Interesująco łączy rozpoznania literaturoznawcze i teatrologiczne z wiedzą językoznawczą, filozoficzną, historią idei, logiką, psychologią, antropologią, teorią widzenia, akustyką i przyrodoznawstwem, fizjologią i biologią. Swobodnie porusza się przede wszystkim w leśmianologii, która staje się dziś dziedziną tak rozległą, że, jak zauważa, może zapełnić spory regał, a wymagającą właśnie ujęć interdyscyplinarnych. Niejednokrotnie dowodzi, że zna cały korpus opracowań, choć załączona bibliografia jest selektywna i wymienia tylko prace z perspektywy badawczej doktoranta najważniejsze. Jakkolwiek np. z pominięciem prac Balcerzana o Leśmianie trudno się pogodzić a brak głównego dzieła Bergsona *Ewolucja twórcza*, na które autor powołuje się wielokrotnie, wydaje się przeoczeniem.

W badawczej wędrówce po ideach i światach przedstawionych Leśmiana przeważają spotkania z poszczególnymi utworami nad próbami uogólnienia i takie ujęcie wydaje się jak najbardziej uzasadnione wielością i zmiennością kreowanych przez poetę światów i znaczną autonomią każdego niemal aktu poetyckiego, którego niepowtarzalność nie pozwala mówić o stabilnej wizji, koncepcji, konsekwencji czy kumulatywnym przyroście wiedzy. Doktorant zauważa trafnie, że powracające u Leśmiana motywy zostają za każdym razem opracowane inaczej, a więc nie dają się połączyć w spójny system wyobrażeń, bo „zmerch zmerchowi nie równy, a >dziewczyna< *Dziewczynie*” (s. 144). Każdy utwór przynosi przebudowę tych wyobrażeń, toteż wymaga osobnej rekonstrukcji każdej wizji świata i zaświata.

Oczywiście trasę wędrówki interpretatora przez teksty ukierunkowują przyjęte przezeń założenia badawcze i cele poszukiwań, ale meandryczny dyskurs nie unika drogi „rozstajnej” – rozwidleń ścieżek wiodących w inne obszary, choć niekiedy na manowce.

Jako że interpretacja jest sztuką, szeroko dopuszcza subiektywizm rozpoznań, z którymi nie każdy musi się zgadzać. Piszący te słowa reprezentuje pogląd o nieistnieniu zjawiska zwanego „nadinterpretacją”, jednak niekiedy nie zgadza się z proponowanym powiązaniem ze sobą różnych trafnych skądinąd obserwacji dokonywanych przez interpretatora. Trudno na przykład zgodzić się z przesadnym sfunkcjonalizowaniem pauzy średniówkowej, która według badacza ilustruje podskoki bohatera ballady *Żołnierz* (s. 175-176).

W rozdziale II części II kluczowe kategorie dramatyczności, performatyki i prześwitu ztracają ostrość i funkcjonalność, stając się w niektórych interpretacjach nawet niekonieczne.

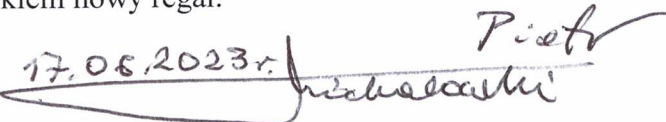
Nieraz brakuje teoretycznoliterackiej precyzji w analizie zjawiska przenikania się kategorii nazywanych podobnie, ale oznaczających różne poziomy utworu, np. tematyczny i modalny. „Dramat” jako rodzaj literacki miesza się z „dramatem egzystencji” toczącym się w światach przedstawionych i wprowadzie poziomy te Leśmian spleta celowo, łącząc je w płaszczyźnie metaliterackiej i autotematycznej, lecz zadaniem badacza byłoby jednak ich wyraźne rozróżnianie w dyskursie naukowym.

Jest zrozumiałe, że doktorant zafascynowany odkrytą i przyjętą przez siebie perspektywą całe dzieło Leśmiana dostrzega w bliskich mu kategoriach, które uznaje za narzędzia uniwersalne. Drugą główną obok „dramatu” kategorią, którą próbuje opisać wszystko, jest „prześwit”. O ile większość wykładni, odniesień i przykładów przekonuje w pełni, znaleźć można i sytuacje wątpliwe, które świadczą o ujęciu nazbyt holistycznym. O „prześwicie” bowiem jest mowa również w przypadku autorskich repetycji, takich jak dwukrotnie użyta przez poetę fraza lub podobna realizacja tego samego motywu w innym utworze, co trudno uznać nawet za przejaw intertekstualności, a tym bardziej wiązać z prześwitem.

Powroty do tych samych wierszy, niekiedy parokrotne, w większości przypadków są jak najbardziej zasadne, gdyż te same cytowane teksty, pojawiające się nieraz w rozdziałach znacznie od siebie oddalonych, zostają oświetlone inaczej i służą za egzemplifikację różnych zjawisk. Niemniej zdarzają się sytuacje zbędnych repetycji, toteż poddaję pod rozwagę możliwość dokonania rekompozycji niektórych partii pracy, takich, w których lepszym rozwiązaniem byłoby scalenie interpretacji jednego wiersza – jak w przypadku *Wspomnienia* (s. 242), gdzie rozproszenie uwag o tym utworze wydaje się niekorzystne i powoduje dezorientację. Ponadto zwracam uwagę na konieczność przemieszczenia pewnych fragmentów, niekiedy całych podrozdziałów, a więc zrezygnowania z nazbyt dygresyjnego toku wywodu i uporządkowania jego przebiegu, na co już okazjonalnie wskazywałem, a teraz dodam, że praca zyskałaby w ten sposób na przejrzystości, a więc – by pozostać w kręgu pojęć najbliższych Autorowi – na performatywności i dramatyczności. A teraz powtórzę to metaforycznie: uregulowanie meandrującej rzeki dyskursu z pewnością ułatwi czytelniczą żeglugę.

Ponadto, jeśli rozprawa ukaze się w formie książki – co z całą mocą rekomenduję – powinien się w niej znaleźć obok indeksu osobowego również indeks tytułów (i incipitów) cytowanych utworów.

Praca mgr Mateusza Kłosowskiego budzi uznanie i podziw zarówno rozległą erudycją, jak przenikliwością analityczną i wrażliwością interpretacyjną, spełniając ze sporą nadwyżką wymogi rozprawy doktorskiej. Ponadto **wnioskuje o jej wyróżnienie**, ponieważ stanowi istotny wkład w badania nad twórczością Leśmiana – być może inicjując rozbudowę biblioteki leśmianologicznych opracowań o całkiem nowy regał.

17.08.2023r. 
Piotr Michałowski