

Kazimierz A. Lewkowski

Bolesława Leśmiana łódzki epizod teatralny

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 23, 271-282

1967

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KAZIMIERZ A. LEWKOWSKI

BOLESŁAWA LEŚMIANA ŁÓDZKI EPIZOD TEATRALNY

W monografii o Bolesławie Leśmianie (1878—1937) Jacek Trznadel¹ pomija bardzo istotny rozdział w życiu i twórczości poety, mianowicie jego zainteresowania i powiązania z teatrem w latach 1909—1917. Jest to okres, w którym Leśmian sięga po nowe — dotąd przez siebie nie wyzyskane — środki wyrazu artystycznego. Pragnie sprawdzić wypracowane wcześniej wzorce teoretyczne w praktyce reżyserskiej. W tym celu organizuje w 1911 roku wraz z Januszem Orlińskim, Kazimierzem Wroczyńskim i Wincentym Drabikiem Teatr Artystyczny w Warszawie, a w sezonie 1916/1917 wraz z Januszem Orlińskim kieruje Teatrem Polskim w Łodzi. Interesujące wydaje się — ze względu na charakterystykę osobowości twórczej Leśmiana — uchwycenie związków poety z teatrem na tle jego twórczości poetyckiej i eseistycznej.

*

Bolesław Leśmian próbował swoich sił między innymi także w dramacie. Napisał dramat fantastyczny *Skrzypek opętany*, próbę dramatyczną w języku rosyjskim opartą na wątku bylijnym Wasylija Busłajewa² oraz fragment dramatyczny *Dziejba leśna* (jedyna próba znana czytelnikowi — wyd. 1938). Niestety żadna z tych sztuk nie została zrealizowana na scenie. Zresztą wydaje się, że Leśmianowi na tym nie zależało. Traktował „próby dramatyczne” jako swoistą szkołę teatru, jako przygotowanie do realizacji cudzych dramatów.

Interesujące byłoby zapoznanie się — ze względu na przyszłą aktywność teatralną poety — z jego poglądami na wydarzenia

¹ J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana — próba przekroju*, Warszawa 1964.

² J. Trznadel, *Wstęp do Szkiców literackich B. Leśmiana*, Warszawa 1959.

teatralne w Europie; niestety jest to o tyle utrudnione, że korespondencja z licznych podróży do Rosji, Francji, Niemiec i Austrii poświęcona jest literaturze i tylko literaturze³. Dopiero eseistyka z lat 1909—1917 przynosi ciekawy materiał orbitujący wokół prac wybitnych reformatorów teatru europejskiego⁴.

Zainteresowanie Leśmiana głośnym wówczas w całej Europie Konstantym Stanisławskim było raczej marginesowe, inspirowane nowym wydaniem polskiego przekładu *Niebieskiego ptaka* Maurycego Maeterlincka i esejami o teatrze Stanisławskiego, które ukazywały się raz po raz w „Scenie i Szuce”, „Krytyce”, „Prawdzie”, „Sztuce”, „Świecie”⁵. W związku z *Niebieskim ptakiem* poeta pisał: „Cudotwórczość reżyserii miała urealnić tę bajkę aż do ostatecznych granic złudzenia. Mieliśmy tedy oglądać na scenie — sen, który stał się zupełną rzeczywistością. Stanisławski wywiązał się z tego zadania jak zazwyczaj dzielnie i po mistrzowsku. Stworzył mnóstwo czarownych obrazów stylizowanych, spróbował po raz pierwszy mnóstwa efektów scenicznych, słowem, do dziejów teatru dorzucił jeszcze jedną nieśmiertelną kartę! Ale opętany złudą realizmu, wkroczył — nolens volens — w dziedzinę kinematografu, w owe sfery zaświatów, gdzie aniołowie z pirotechnicznym uśmiechem na twarzy urozmaicają sobie żywot niebieskimi cudami — zawsze jednak w granicach możliwości ludzkiej”⁶. Wydaje się także, że Leśmian w czasie pobytu we Francji oglądał świetne przedstawienie Teatru Artystycznego z Moskwy w okresie jego paryskich występów i czytał prelekcję Stanisławskiego o *Niebieskim ptaku* opublikowaną w „Mercure de France”⁷.

Bodaj, że jest to wszystko, co możemy stwierdzić na temat zainteresowań B. Leśmiana Stanisławskim i jego teatrem. Mimo to K. Wroczyński, jeden z twórców (obok B. Leśmiana i J. Orlińskiego) Teatru Artystycznego w Warszawie (założony w 1911 roku — istniał tylko cztery miesiące, od maja do sierpnia) napisał, że oparty on został na wzorcu MCHAT-u: „Uchwaliliśmy wprowadzić do «Artystycznego» metody teatru Stanisławskiego w pracach aktorskich [...]. Zastosowaliśmy protokół teatru Stanisławskiego i do publiczności, gdyż afisz głosił po raz pierwszy w Warszawie, że z chwilą rozpoczęcia spektaklu nikogo na salę

³ B. Leśmian, *Utworki rozproszone — listy*, Warszawa 1962.

⁴ B. Leśmian, *Szkice literackie*, Warszawa 1959.

⁵ Roczniki z 1910 i 1911 roku.

⁶ B. Leśmian, «*Niebieski ptak*» Maurycego Maeterlincka [w:] *Szkice literackie*, s. 153.

⁷ Wiadomość zaczerpnięta z książki I. Schiller, *Stanisławski a teatr polski*, Warszawa 1965, s. 138.

wpuszczać się nie będzie"⁸. Wydaje się jednak, że model K. Stanisławskiego nie przyświecał w całej rozciągłości Teatrowi Artystycznemu, który miał ambicje realizowania teatru stylizowanego, odrzucającego zdecydowanie konwencje naturalistyczne.

O Leśmianowskiej koncepcji teatru stylizowanego wnosić możemy z wypowiedzi poety w esejach i recenzjach teatralnych, zwłaszcza zaś w eseju *O sztuce teatralnej* pisany na marginesie reżyserowanej w Teatrze Artystycznym sztuki Ch. D. Grabbego *Zart, satyra, ironia i głębsze znaczenie*. „Istnieje wszakże sztuka — pisze — której nie chodzi o złudzenie, lecz o bezpośrednie przenikanie rzeczy, o ujmowanie żywego piękna w żywe ramiona, które nie łudzić, ale wzruszać się pragną i wypełniać się dreszczem uroczystym nagłego zespolenia się z tajemnicą życia. Ta sztuka napomyka o «całości» bezpośrednio, od razu, najprościej nie starając się o żadne przebiegłe zorganizowane złudzenia i wypatrując te jeno szczegóły, które mają najbliższą i najściślejszą statyczność z ową niepojętą i nieogarnioną nigdy całością. Ta sztuka właśnie ucieka się częstokroć do stylizacji, czyli do wyszczególnienia barw, kształtów najważniejszych, najgłębiej z ducha sięgających z pominięciem szczegółów błahych, zbytecznych, przypadkowych i całości owej za mało lub zgoła nie pokrewnych. Uproszczenie zatem, które do sztuki wnosi stylizacja, polega nie na zubożeniu środków i zredukowaniu do niebezpiecznego częstokroć minimum, lecz na wyborze najprostszych, najszczerzych i najkonieczniejszych dróg ku upatrzonemu celowi"⁹. Credo Leśmianowskiego teatru zawarte w przytoczonym fragmencie ma swoje źródło w podstawach filozoficznych poetyki Leśmiana, spadkobiercy teorii symbolizmu europejskiego spod znaku Malarmégo i Bremonda, oraz w teorii teatru z kręgu antynaturalizmu¹⁰.

Jacek Trznadel we wstępie do *Szkiców literackich* Bolesława Leśmiana¹¹ podkreśla jako znamienny fakt pojawienie się w 1910 roku w przekładzie na język rosyjski *Pierwszego dialogu* E. G. Craiga pt.: *Sceniczeskoje isskustwo* (wyd. Biblioteka „Nowoje Wremia"). Podkreśla także duże zainteresowanie tą publikacją polskiego środowiska teatralnego. Leśmianowski esej *O sztuce teatralnej* (1911) świadczy o tym najwymowniej. Znajdziemy

⁸ K. Wroczyński, *Pół wieku wspomnień teatralnych*, Warszawa 1957, s. 123 i 124.

⁹ Leśmian, *O sztuce teatralnej*, op. cit., s. 181.

¹⁰ J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana...*, s. 21.

¹¹ J. Trznadel, *Wstęp do Szkiców...*, s. 22.

w nim wszystkie zasadnicze założenia Craiga — zarówno uwydatnienie roli reżysera, jako absolutnego kierownika spektaklu, jak i zasadę całkowitej harmonii wszystkich elementów sztuki. „Teatr — pisze Leśmian — to reżyser — wywoływacz samego widowiska, autor utworów scenicznych, rozstrzygacz zadań teatralnych. Od jego woli powinny jedynie zależeć 1) sceniczne ujęcie każdego utworu oraz ról poszczególnych; 2) pomysły dekoracyjne całkowite lub w schemacie, wymogami całości i sytuacji określonym. Malarskie wykonanie pomysłu należy, ma się rozumieć, do malarza i dekoratora; 3) rozdawnictwo ról aktorom, 4) wybór samych aktorów, którzy mają stanowić jego własną, gotową do walk i zwycięstw armię”¹². W innym miejscu B. Leśmian pisze: „Sztuka teatralna jest zbiorowym czynem aktora, malarza i ewentualnie muzyka, pod wodzą i strażą reżysera. Pomimo korzystania ze sztuk innych teatr jest sztuką niezależną, operującą środkami własnymi, którymi są: 1) ludzie żywi (aktorzy); 2) osobliwe i posiadające swoje odrębne tajemnice terytorium, na którym się odbywa widowisko teatralne (scena); 3) zgromadzenie widzów, którzy też nieświadomie lub świadomie biorą udział czynny w tworzeniu widowiska teatralnego. Teatr nie jest ani literaturą, ani malarstwem, ani muzyką i wymaga specjalnych postrzeżeń i wtajemniczeń dla opanowania swej sztuki”¹³. Zarówno u Craiga, jak i u Leśmiana znajdziemy protest przeciwko naśladownictwu i realizmowi, znajdziemy dążenie do dominacji środka mimicznego i tanecznego, z uzasadnieniem, że dramat nie wyrósł z poezji lecz z tańca, ruchu, gestu¹⁴.

W jednym z najwcześniejszych esejów teatralnych drukowanym w 1909 roku w „Kurierze Warszawskim” poeta rozwija całą teorię stosunków twórczych zachodzących pomiędzy widzem i aktorem. Zarówno widz jak i aktor tworzą widowisko — powiada Leśmian — nie tylko oglądamy grę aktora, ale z nim gramy i podziwiamy tę grę. Utożsamienie się widza z kreowaną postacią inspiruje aktor, który sam z przedmiotu kontemplowanego staje się kontemplatorem. Jest on w stanie ujrzeć postać przez siebie kreowaną oczyma widza i narzucić publiczności pragnienie naśladowania postaci. Jest to gest, który nawiązuje nić sympatii między aktorem i widzem. „Gra on [aktor — KAL] nie tylko rolę Hamleta — pisze Leśmian — na scenie, lecz nadto rolę kontemplatora, któremu się Hamlet podoba i który chce,

¹² Leśmian, *O sztuce teatralnej*, op. cit., s. 178, patrz też E. G. Craig, *O sztuce teatru*, Warszawa 1964, s. 39.

¹³ Leśmian, op. cit., s. 177, także u Craiga, s. 94 i 109.

¹⁴ Leśmian, op. cit., s. 183.

aby wszyscy byli Hamletami"¹⁵. Przypomina to w pewnym stopniu stanowisko Brechta, który pisał w 1947 r. w *Małym organonie dla teatru*: „Albowiem widzę pragnie wejść w posiadanie najzupełniej określonych uczuć, jak pragnie ich doznać dziecko, gdy siada na drewnianego konia ani też nie przeszkadza niczym ograniczenie jazdy wciąż tego samego małego kręgu. Tego rodzaju nacechowanie obcością jakiejś osoby [...] jest możliwe tylko wtedy, gdy nie stwarza się iluzji, że aktor jest rzeczywistą postacią, a akcja przedstawienia rzeczywistym wydarzeniem"¹⁶. Owe zbieżności nie są tak bardzo przypadkowe, wyrosły bowiem z podłoża antynaturalizmu i walki zarówno B. Leśmiana, jak i B. Brechta z teatrem mieszczańskim.

Leśmianowska teoria sztuki aktorskiej jest idealnie logiczną i konsekwentną konstrukcją myślową; okazała się ona także ważna w praktyce teatralnej poety, gdy jako kierownik literacki znalazł się w 1916/1817 roku w Teatrze Polskim w Łodzi.



W 1914 roku łódzki Teatr Polski (obecnie im. Stefana Jaracza) zawiesił działalność. Dopiero w 1915 roku niedobitki trupy Bolesławskiego, który był dyrektorem Teatru Polskiego w sezonie 1913/1914, utworzyły zrzeszenie i poprowadziły systematyczną pracę do roku 1916. W okresie okupacji pruskiej teatr przeżywał trudne chwile, nawet ogłoszenie przez dwóch cesarzy *Aktu o Niepodległości Królestwa Polskiego* 5 listopada 1916 roku nie poprawiło tej sytuacji spowodowanej kryzysem politycznym i gospodarczym. Okupanci unieruchomili przemysł, pozbawiając 64% ludności możliwości zatrudnienia¹⁷.

W połowie 1915 roku ukonstytuował się Magistrat i nadal działało Łódzkie Towarzystwo Teatralne istniejące od 1903 roku. W roku 1916 ukazały się w łódzkich dziennikach relacje z posiedzeń obu tych instytucji. Informowały one opinię publiczną o tendencjach stabilizacyjnych teatru w Łodzi, o powierzeniu go dyrektorowi Oskarowi Szeferowi, kierownikowi artystycznemu Januszowi Orlińskiemu i kierownikowi literackiemu Bolesławowi Leśmianowi. Dyrekcja miała dysponować ciekawym zespołem aktorskim, w składzie: J. Turowiczówna, K. Rychterówna,

¹⁵ Leśmian, *Tajemnice widza i widowiska*, op. cit., s. 144.

¹⁶ B. Brecht, *Mały organon dla teatru*, cytat wg *Wstępu* J. Trznadla do *Szkiców Leśmiana*, s. 20.

¹⁷ M. Hertz, *Łódź w czasie wielkiej wojny*, „Materiały do dziejów Łodzi i ziem województwa łódzkiego”, Łódź 1933, t. 1; A. Ginsbert, *Łódź*, Łódź 1962.

A. Klońska, M. Dunikowska-Różycka, J. Sachnowska, J. Dobrowolska, M. Pawłowiczówna, M. Brunerowa, J. Sławska, L. Orsetti, M. Sokolska, E. Korczak (Ewa Kunina), N. Bonecki, B. Samborski, J. Staszewski, M. Nawrocki, A. Przybylski, A. Olędzki, A. Magnuszewski, P. Woskowski, E. Danoński, J. Michalski.

O zamierzeniach nowej dyrekcji informuje artykuł zamieszczony w programie *Gromiwoi* Arystofanesa, a przytoczony niemal w całości przez recenzenta „Neue Lodzer Zeitung”: „Dyrekcja Teatru Polskiego z otwarciem nowego sezonu pragnie, aby jej działalność opierała się przede wszystkim na troskliwie dobranym repertuarze. Dyrekcja Teatru jest zdania, że tylko twórcze myśli inspirowane poprzez pracę mają na scenie rację bytu. Stąd też główne zadanie kierownictwa Teatru opiera się na organizowaniu tej pracy i zgrupowaniu tych wszystkich elementów w celu wypełnienia najbardziej żywotnych, sięgających do źródeł zadań artystycznych. Materiał dla tych zadań znajduje się w odpowiednio dobranym repertuarze, dlatego kierownictwo Teatru będzie się także starało o wybór takich sztuk, które zmuszają do wyrażenia nowych idei, do odświeżenia teatralnych wrażeń i odnowienia podstaw sztuki aktorskiej. Opierając swoje prace na wymienionych wyżej podstawach Teatr Polski usiłuje być także szkołą zarówno dla aktorów, reżyserów, jak i dla widzów, ponieważ widz powinien brać aktywny udział w powstawaniu spektaklu, udział, który winien zasadzać się na wspólnej płaszczyźnie wyobrażeń i odczuwania”¹⁸. Przytoczone credo artystyczne odzwierciedla założenia teatru Leśmianowskiego zawarte w artykułach programowych¹⁹. Toteż byłaby bardzo interesująca konfrontacja tych zamierzeń z ich realizacją.

W sezonie 1916/1917 grano około 55 sztuk i wznowień. Były to sztuki różnej rangi i różnego kalibru. Ich spis zadziwia nie tyle rozmachem repertuaru, ile niezwykłą różnorodnością i różnorodnością, co wiąże się także z częstotliwością premier — dwie tygodniowo. Nie wydaje się słuszne, aby przypisywać cały repertuar inwencji i programowi artystycznemu dyrekcji. Dobór sztuk zależał w dużej mierze od sytuacji finansowej teatru. Skłania to do wyselekcjonowania takich pozycji, które z całą pewnością dałoby się przypisać inwencji B. Leśmiana i J. Orlińskiego zgodnej z zasadami zawartymi w pismach teoretycznych autora *Sadu rozstajnego*, a nawet sprawdzonej w Teatrze Artystycznym.

¹⁸ „Neue Lodzer Zeitung” 1916, nr 259.

¹⁹ Leśmian, *Szkice...*

Przed wszystkim należałoby przy selekcji odrzucić te sztuki, które weszły do repertuaru ze względów kasowych — będą to pozycje popularne spod znaku bulwarówek. Następnie wszelkie benefisy, ponieważ wyboru dokonywali sami aktorzy-benefisanci; dalej sztuki wystawiane z okazji gościnnych występów Karola Adwentowicza, Stanisława Knake-Zawadzkiego, Ludwika Solskiego, Kazimierza Kamińskiego, Antoniego Różyckiego i Marii Mrozińskiej, którzy przyjeżdżali z gotowymi rolami i teatr musiał się do nich dostosować w zakresie repertuaru. Należy wreszcie odrzucić także wszelkie wznowienia i pozycje grane z okazji świąt²⁰. Po dokonaniu takiej selekcji na konto inwencji repertuarowej B. Leśmiana i J. Orlińskiego należałoby zapisać następujące pozycje: *Gromiwoja* Arystofanesa (16 września 1916), *Faun* Edwarda Knoblaucha (30 września 1916), *Salome* Oscara Wilde'a (7 października 1916), *Na dnię* Maksyma Gorkiego (14 października 1916), *Książdz Marek* Juliusza Słowackiego (26 października 1916), *Panny Piotra Wolffa* (18 listopada 1916), *Nora* Henryka Ibsena (25 listopada 1916), *Sawa* Leonida Andrejewa (7 grudnia 1916), *Neklan książkę* czeskie Juliusza Zeyera (13 stycznia 1917), *Rewizor* Mikołaja Gogola (27 stycznia 1917) oraz

²⁰ Benefisy: W. Bunikiewicz, *Piosenki ułańskie* (10 IV 1917), W. Perzyński, *Aszantka* (20 V 1917), S. Quolibet, *Mąż o dwóch żonach* (27 V 1917), G. Zapolska, *Moralność pani Dulskiej* (28 V 17), W. Perzyński, *Szczęście Frania* (2 VI 1917), L. Tołstoj, *Potęga ciemnoty* (3 VI 1917), Z. Przybylski, *Wicek i Wacek* (7 VI 1917), M. Hennequin, *Jak podobać się mężczyznom* (12 VI 1917), R. Coolus, *Georgeta i Gilberta* (14 VI 1917), M. Hennequin, *Szczęśliwa* (15 VI 1917); sztuki grane ze względów przede wszystkim kasowych: oprócz wyżej wymienionych sztuka Longwela i L. Birona, *Caryca Katarzyna II* (3 II 1917), K. Bleszyńskiego, *Badyłe i paki* (19 IV 1917), *Łódź podwodna* oraz operetka Kochata, *Piosenki tyrolskie* (28 IV 1917); gościnne występy — Karol Adwentowicz: A. Strinberg, *Ojciec* (15 XI 1916), G. Hauptmann, *Kolega Crampton* (16 XI 1916); Stanisław Knake-Zawadzki: J. Słowacki, *Mazepa* (12 XII 1916), A. Fredro, *Zemsta* (14 XII 1916), W. Szekspir, *Otello* (16 XII 1916), S. Wyspiański, *Wesele* (10 II 1917), K. Gutzkow, *Uriel Akosta* (17 II 1917); Antoni Różycki: J. Słowacki, *Nowa Dejanira* (7 I 1917); Ludwik Solski: J. Słowacki, *Złota czaszka* (10 III 1917), H. Vernon i H. Owen, *Mandaryn Wu* (13 III 1917), A. Fredro, *Dożywocie* (15 III 1917), S. Przybyszewski, *Złote runo* (20 III 1917), Molier, *Skąpiec* (22 III 1917), K. H. Roztworowski, *Judasz z Kariothu* (29 III 1917); Kazimierz Kamiński: P. Lindau, *Prokurator Hallers* (5 V 1917), G. Zapolska, *Tamten* (12 V 1917); Maria Mrozińska: F. Schönthan, *Porwanie Sabinek* (10 VI 1917); wznowienia i pozycje grane z okazji świąt: J. A. Hertz, *Młody las* (23 IX 1916), *Świerszcz za koniną* wg K. Dickensa (19 X 1916), M. Bałucki, *Kiliński* (2 XI 1916), L. Rydel, *Betleem polskie* (24 XII 1916), *Dziadunia piernik i babcia bakalia* (26 XII 1916), *Trójka hultajska* (30 XII 1916), A. Abrahamowicz i Ruszkowski, *Mąż z grzeczności* (13 II 1917), O. Sulmicki, *Dziesięciu z Pawiaka* (24 II 1917).

sztuka Rachilde'a *Handlarz słońca* (7 października 1916). Ponadto Bolesław Leśmian kontynuował tradycję wieczorów artystycznych, które miały raczej charakter dorywczy, ale stanowiły doskonałą szkołę dla widza, a także dzięki swym wartościom ideowym i dydaktyczno-pedagogicznym odgrywały rolę wielkich manifestacji patriotycznych²¹. W repertuarze na szczególną uwagę zasługują sztuki: *Gromiwoja*, *Salome*, *Ksiądz Marek* i *Handlarz słońca*, reżyserowane przez B. Leśmiana zarówno w Teatrze Artystycznym jak i potem w Teatrze Polskim.

Nowy sezon teatralny przedstawiał się więc pod każdym względem interesująco; realizowany przez teatr łódzki repertuar miał na celu zaznajomienie widza z najwybitniejszymi przedstawicielami dramaturgii światowej — od Arystofanesa do Ibsena — z podkreśleniem twórczości współczesnej. W repertuarze obok Słowackiego, Ibsena, Gogoła, Gorkiego znalazł się i Edward Knoblauch (1874—1945) aktor, dramaturg i scenarzysta anglo-amerykański, i Piotr Wolff (1865—1944) francuski autor dramatyczny związany z antoinowskim Théâtre Libre, i wreszcie niezwykle wówczas popularny czeski dramaturg Juliusz Zeyer (1841—1901), którego sztukę *Neklan książę czeskie* (1893) drukowała w 1901 roku „Chimera”. Znalazł się także popularny wśród polskiej moderny, rosyjski pisarz Leonid Andrejew (1871—1919) twórca wielu świetnych dramatów, jak *Anatema* (1909), *Dni naszej żyźni* (1909), *Ten którego biją po twarzy* (1915)²². Została wystawiona na nowo sztuka Maksyma Gorkiego *Na dnie*, która cieszyła się już dawniej dużym powodzeniem na scenach polskich. Wybór jej można chyba przypisać Bolesławowi Leśmianowi ze względu na zbieżności poetyki *Na dnie* z poetyką autora *Śladu rozstajnego*, podporządkowaną kanonowi podobnie ścisłej zależności formy i treści²³.

W repertuarze Teatru Polskiego dużo uwagi poświęca się sztukom Henryka Ibsena, który gościł w Łodzi już w poprzednich

²¹ W sezonie 1916/1917 zorganizowano następujące wieczory artystyczne: z okazji ogłoszenia niepodległości państwa 6 XI 1916 (9 XI 1916), Wieczór Artystyczny (20 XI 1916), Wieczór Artystyczny (21 XII 1916), Rocznicą powstania Listopadowego (29 i 30 XI 1916), Rocznicą powstania Styczniowego (22 I 1917).

²² *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1959, t. 6, szp. 1008—9; Roma 1962, t. 9, szp. 2002—3, 2127—8.

²³ A. Sandauer, *Filozofia Leśmiana* [w:] *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1962. Czytamy tam: „Czym w formie — bylejakość, tym w treści ułomność” (s. 10), „Czym w formie — negacja, tym w treści śmierć” (s. 15), „Czym w formie — dynamika błędnego koła, tym w treści mitologia momentalna” (s. 19).

sezonach teatralnych. Publiczność z zainteresowaniem śledzi inscenizację *Upiorów*, *Dzikiem kaczką*, *Heddy Gabler*, a przede wszystkim *Nory*, która najostrej demaskuje obłudę ludzi nazwanych przez Ibsena „podporami społeczeństwa”, i która ponownie wchodzi do repertuaru sezonu 1916/1917. Z podobnych względów znajdzie się w repertuarze *Rewizor* Mikołaja Gogola, który dzięki komediowej satyrycznej fabule już poprzednio spotykał się z entuzjazmem krytyki i publiczności.

Do najbardziej interesujących osiągnięć repertuarowych w sezonie 1916/1917 należy spektakl inauguracyjny *Gromiwoja* Arystofanesa, w przekładzie Edmunda Ciągłowicza. Premiera odbyła się 16 września 1916 roku. Sztukę reżyserował Janusz Orliński, scenografię opracował A. Urbanowski. Rolę tytułową powierzono młodej, początkującej wówczas aktorce, Ewie Korczak (Ewa Kunina). Komedia Arystofanesa była powtórzeniem spektaklu warszawskiego Teatru Artystycznego, gdzie reżyserował ją Bolesław Leśmian, „nasycając poszczególne wypowiedzi patosem z zachowaniem silnego rytmizowania tekstu, podkreślanego ilustracją muzyczną [...], opartą na motywach starogreckich, uzyskano [tu — KAL] podwójny efekt, będący świadomym zamierzeniem reżyserskim”²⁴.

Recenzenci łódzcy jednak bardzo sceptycznie odnieśli się do *Gromiwoi*, negowali nawet sens jej wystawienia. „Jakimi względami powodował się p. Leśmian — pisze St. Bał, recenzent «Kuriera Łódzkiego» — dając na inaugurację komedię attycką, o której znakomity filozof Fryderyk Nietzsche w *Narodzinach tragedii* powiada, że jest jako „zwyródniała postać tragedii, jako pomnik jej nad wyraz mozolnego i gwałtownego zgonu” trudno orzec, tym bardziej, że i pod względem artystycznym na scenie w ramach małych w Warszawie (o czym chyba wie p. Leśmian) spodziewanego sukcesu nie odniosła”²⁵. Samej realizacji poświęca dużo miejsca recenzent „Gazety Łódzkiej”, który pisze m. in.: „Teatr współczesny grający *Gromiwoję*, uważa za idealne swe zadanie, o ile na to pozwolą warunki sceny obecnej, wystawę, jak najbardziej do pierwotnej, attyckiej formy zbliżoną”, tymczasem w teatrze łódzkim „nie było chórów potrzebnych, ani bojówki kobiecej, ani gawiedzi, ani wysłannic [...] wystawa była niezbyt fortunna, bo nie wiadomo, co miała przedstawiać. Te trzy, czy cztery schodki pomalowane w nijaki sposób i zbyt

²⁴ J. Cieszkowski, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana*, „Prosencium” (wyd. Teatr Polski w Poznaniu sezon 1965/66.) s. 24.

²⁵ Rec. S. Bala, zamieszczona w „Nowym Kurierze Łódzkim” 1916, nr 256.

ciemne tło tylne, mające wyobrazić firmament, nie wykazywały nawet dobrej chęci pokuszenia się na stworzenie czegoś, co mogłoby choć przypominać Akropolis"²⁶. Oczywiście twórcom spektaklu nie chodziło bynajmniej o „pokazanie” zupełnego autentyzmu, ani stworzenie choćby sugestii iluzji. Skrót i umowność miały objąć w posiadanie widza i doprowadzić go do uogólnień proponowanych przez twórców. „Zazwyczaj się twierdzi — pisze Bolesław Leśmian — iż stylizacja jest sztuką pomijania szczegółów dla ujawnienia całości, a więc sztuką uogólnienia. Każda sztuka pomija szczegóły dla ujawnienia całości, w każdej sztuce znajdziemy tyleż wyszczególnienia, ile uogólnienia. Różnica polega na rodzaju wyłowionych szczegółów i na rodzaju całości, to znaczy koncepcji autora. Wypatrzonymi szczegółami artysta napomyka o tym, co chce pochwycić, ująć, opanować jako całość, jak płomień boski, którego tylko błyski dorywczo i domyślnie można wysledzić i dojrzeć na ziemi”²⁷.

Okazuje się jednak, że tym razem inscenizacja nie spełniła założeń „teatru stylizowanego” i odbiegała od pojęcia stylizacji. Gdzie leżał błąd? W aktorstwie, w reżyserii, dekoracji? A może w samym założeniu teoretycznym, które zrealizowane wykazywało praktyczne nielogiczności nowej leśmianowskiej „filozofii teatru”. Niestety ze względu na brak dostatecznych materiałów dowodowych pytania te muszą pozostać bez odpowiedzi. „W każdym bądź razie — pisał Stanisław Bał — wystawienie *Gromiwoi* na scenie teatru łódzkiego należy uznać za czyn *sui generis* kulturalny, wymagający zmuśnionego opracowania literackiego i reżyserskiego tym trudniejszy, że kierownik literacki i reżyser rozpoczęli pracę w teatrze z zupełnie nowym dla siebie organizmem aktorskim”²⁸.

Do ciekawych wydarzeń repertuarowych w omawianym sezonie należą reżyserowane przez Bolesława Leśmiana dramaty: Oskara Wilde'a *Salome* (przekład Leona Choromańskiego) i Juliusza Słowackiego *Ksiądz Marek*. Wieczór wilde'owski uzupełnia jednoaktówka Rachilde'a *Handlarz słońca* w przekładzie Zenona Przesmyckiego — Miriama. Utwór ten gościł poprzednio na scenie Teatru Artystycznego w roku 1911. Wybór jednoaktówki był podyktowany względami powiązań warsztatowo-twórczych i osobistych z Miriamem i grupą „Chimery”. Recenzenci łódzcy zwracali zgodnie uwagę, że *Handlarz słońca* był

²⁶ „Gazeta Łódzka” 1916, nr 258.

²⁷ B. Leśmian, *O sztuce teatralnej* [w:] *Szkice literackie*, s. 181.

²⁸ Bał, *rec., op. cit.*

zbytecznym dodatkiem i tylko zepsuł wrażenie"²⁹, natomiast okazali duże zainteresowanie spektaklem dramatu Wilde'a, dostrzegając w nim siłę i sugestywność teatralnego widzenia³⁰.

Fascynacja dramatem *Salome* brała się u Leśmiana z podłoża filozoficznego, z jego zainteresowań problemem mitu na gruncie poezji³¹. „W rozumieniu Leśmiana — pisze Jacek Trznadel — mit, legenda, choć ich sens bywa wieloznaczny, a ich prawda wykląda się różnie — odbijają jednak rzeczywistość kiedyś historycznie istniejącą, poznawaną konkretnie — i posiadają aktywną wartość kulturową. Przejście od konkretności, od rzeczywistości do symboliczności (można by w przybliżeniu powiedzieć, że estetycznym odpowiednikiem mitu kulturowego byłaby tu struktura artystyczna symbolu) od jednoznaczności do wieloznaczności wypływa z rytmu czasu historycznego"³². Teoria Leśmiana zaważyła na kompozycji spektaklu (konkret — symbol; całość — skrót; rzeczywistość — wieloznaczny mit). Trudno dziś powiedzieć w jakim stopniu teoria ta znalazła teatralny wyraz. Można jednak zaryzykować hipotezę, że kierunek realizacji zgodny był z zaprezentowaną przez Leśmiana koncepcją, mimo, iż śledząc dokładniej recenzje można mieć niejaki wątpliwości, co do ostatecznego kształtu spektaklu.

Interesującą pozycją repertuarową sezonu 1916/1917 w Teatrze Polskim była realizacja sceniczna dramatu Juliusza Słowackiego *Ksiądz Marek* w reżyserii Bolesława Leśmiana. Recenzenci zgodnie podkreślają głęboki mistycyzm tego spektaklu. Sam poeta w związku z premierą *Księdza Marka* w warszawskim Teatrze Polskim w roku 1915 (publiczność łódzka miała okazję oglądać ten spektakl dzięki gościnnym występom teatru warszawskiego) tak pisał: „Oto [...] trzeba się pogodzić z tą myślą, że poezja ma na scenie prawo bytu oraz swoje odrębne wymogi tak w grze aktorskiej, jak w samej dekoracyjności. Wiersza nie trzeba deklamować ani ku prozie niewolić, lecz wypowiedzieć tak, jak zgodnie z domysłem danego aktora brzmiał w duszy samego twórcy, z zachowaniem tonu charakterystycznego"³³. Zarzuty Leśmiana pod adresem Teatru Polskiego w Warszawie

²⁹ „Gazeta Łódzka” 1916, nr 279; „Godzina Polski” 1916, nr 281; „Nowy Kurier Łódzki” 1916, nr 277.

³⁰ Tamże.

³¹ Leśmian, *Wpływy Wilde'a na współczesność*, op. cit., s. 450—455.

³² J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana...*, s. 31.

³³ Leśmian, *Teatry warszawskie*, op. cit., s. 210.

dotyczyły również praktyki czysto teatralnej. Jako recenzent oburzał się na stosowanie „ordynarnych efektów”, niewyszukananej kolorystyki, światła i chaotycznego układu sytuacji. Zalecał usunięcie efektów scenicznych, pozostawienie większej swobody inwencji aktorów. W łódzkim spektaklu żaden z postulatów Leśmiana nie został wzięty pod uwagę; wszystkie zarzuty, o których pisał poeta z okazji warszawskiego spektaklu padły teraz pod jego adresem, ponadto wszyscy recenzenci zgodnie podkreślali, że ani sugestywna gra Staszewskiego, ani doskonała Judyta Korczakówny, ani nawet świetna deklamacja Orlińskiego wiersza *Mój testament* w prologu spektaklu — nie mogły wykreślić niemiłego wrażenia z powodu wszystkich tych niedociągnięć³⁴.

W rozwoju sztuki reżyserskiej Leśmiana ujawnia się zasadnicza cecha jego osobowości artystycznej: poszukiwanie najwłaściwszego sposobu twórczego wyrażenia teorii symbolizmu, która związała się z koncepcją „teatru stylizowanego”. Te założenia teoretyczne realizowane były przez autora *Sądu rozstajnego* w praktyce teatralnej — był przecież założycielem Teatru Artystycznego w Warszawie i współkierownikiem łódzkiego Teatru Polskiego. Niestety rezultaty artystyczne tych założeń były nikłe.

Ostatecznie praca Leśmiana w teatrze łódzkim przyniosła mu rozczarowanie i stała się fiaskiem dla jego „teatru stylizowanego”. Nie bez znaczenia była dla działalności teatralnej poety śmierć Janusza Orlińskiego 2 kwietnia 1917 roku. Bolesław Leśmian rozstał się wtedy z teatrem i wyjechał za granicę. Przez następne lat dwadzieścia nie napisał ani słowa o teatrze³⁵ i do końca życia nie zrealizował żadnego przedstawienia. Wydaje się jednak, że pomimo „ułomności” i „bylejakości” — jak określa Artur Sandauer³⁶ — prac reżyserskich Leśmiana i niesprawdzenia się teoretycznych założeń, jego filozofia teatru zasługuje na więcej niż zasufladkowanie i włożenie do lamusa. Być może ma rację Sandauer, że Leśmianowska filozofia wykłada się w zdaniu: „im mniej doskonały każdorazowy kształt — tym wyższy w hierarchii”³⁷.

³⁴ „Nowy Kurier Łódzki” 1916, nr 296.

³⁵ B. Leśmian, *Intermedia literackie (stylowy teatr historyczny)*, „Kurier Warszawski” 1937, nr 209.

³⁶ Sandauer, *Filozofia Leśmiana, op. cit.*

³⁷ Tamże, s. 11.