

Piotr Łopuszański

Bolesław Leśmian - estetyk zapomniany

Sztuka i Filozofia 7, 193-207

1993

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.

Piotr Łopuszański

BOLESŁAW LEŚMIAN — ESTETYK ZAPOMNIANY

Zazwyczaj, gdy pada nazwisko Bolesława Leśmiana, kojarzy się ono z poezją, z niezwykłym językiem, z zaskakującymi sformułowaniami, z neologizmami, jakimi nasycone są wiersze poety. Tymczasem Leśmian jest autorem oryginalnej koncepcji artystycznej, której elementy znaleźć można w jego szkicach literackich pisanych na kilka lat przed wybuchem I wojny światowej oraz w trakcie jej trwania (rok 1915). Podsumowaniem myśli estetycznej był *Traktat o poezji* napisany przez Leśmiana w 1937 roku, a opublikowany pośmiertnie w roku 1939¹ jako praca dla Polskiej Akademii Literatury, której poeta był członkiem. Koncepcja estetyczna Leśmiana dotyczy głównie poezji i sztuki teatralnej. Artykuły i eseje estetyczne zebrał J. Trznadel w *Szkicach literackich* i *Utworach rozproszonych*, wydanych na przełomie lat 50. i 60.

ZAŁOŻENIA FILOZOFICZNE

Myśl estetyczna Leśmiana wynika bezpośrednio ze światopoglądu poety, z refleksji metafizycznej inspirowanej w dużym stopniu filozofią Henri Bergsona. Od autora *Ewolucji twórczej* poeta zaczerpnął tezę,

¹ B. Leśmian: *Traktat o poezji* (albo *Z rozmyślań o poezji*), prwdr: "Rocznik Polskiej Akademii Literatury 1937-1938", Warszawa 1939, nast. Łąka. *Traktat o poezji*, Londyn 1974, *Poezje zebrane*, Warszawa 1956 oraz *Szkice literackie*, Warszawa 1959 (popr.).

której pozostał wierny przez całe życie, że istnienie „jest ruchomością”. Nie ma rzeczy gotowych, są jedynie rzeczy, które się stają, nie ma stanów trwałych, są tylko stany, które się zmieniają. Spoczynek zawsze jest pozorny albo raczej względny”².

Leśmian za Bergsonem uważał, że rzeczywistość przeniknięta jest *élan vital*, który sprawia, że nie ma statycznie rozumianego bytu, jest zaś zmienne, twórcze istnienie. Teza ontologiczna Leśmiana mówi o dualizmie rzeczywistości: istnieją dwie odrębne dziedziny — twórcza, zmienna, wiecznie żywa (*natura naturans*) i bierna, stworzona, niezmienna, schematyczna (*natura naturata*). „Dziedzina naturae naturantis jest dziedziną twórczą istnienia(...) tym, co się jeszcze nie wcieliło, nie uwidocznilo, lecz co się wiecznie i co chwila wciela i uwidacznia. Jej cechą charakterystyczną jest nieustanna zmiana oraz nieodłączność danego przedmiotu od nagromadzonej w nim pracy twórczej”³. Dziedzina *natura naturans* obejmuje przyrodę, w której powstają nieustannie nowe zjawiska, a także — człowieka i jego oryginalne myśli, pracę (twórczość). Przede wszystkim artysta należy do dziedziny kreatywnej. Dziedzina *natura naturata* jest rzeczywistością bierną, nieruchomą, co więcej — pozorną w przeciwieństwie do autentycznej dziedziny twórczej. Do rzeczywistości biernej należy życie społeczne oparte na konwensie, na zasadach i schematach. Logiczne myślenie uwzględniające związek przyczynowo-skutkowy również należy do dziedziny pozornej. Nauka, obyczaje a także wszelka działalność pośrednicząca między realnością zmienną (transcendencją) a człowiekiem — np. religie, muzea, dziennikarstwo należą do rzeczywistości biernej. Każdą z wymienionych dziedzin istnienia poznaje się inną metodą epistemologiczną. Aparat nauki odnosi się tylko do dziedziny schematycznej. Poznanie zapewnione przez myśl logiczną jest tylko konstrukcją, hipotezą. Metoda wypracowana przez nauki (zwłaszcza przyrodnicze) dość dobrze spełnia swoje zadania przy badaniu materii martwej i jej właściwości. Dziedzina twórcza, życie wymaga innej metody poznawczej. „Czyż umysł nasz — pisał Leśmian — prócz władz logicznych nie posiada innych, nielogicznych, które poznają,

² H. Bergson: *Wstęp do metafizyki*. Warszawa 1963, s. 51.

³ B. Leśmian: *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*. prwdr: „Prawda” 1910, nr 39, 40, 41, 42. Cyt. za: *Szkice literackie*, op. cit., s. 45–46.

chcą poznać świat nie w obrębie sylogizmów, lecz poza tym obrębem...”⁴.

Metodą zdolną poznać adekwatnie zmienną rzeczywistość jest bergsonowska intuicja, instynkt poznawczy. „Instynkt zna tajemnicę życia, intelekt — tajemnicę materii. Czysty instynkt nie jest zdolny swej wiedzy ująć w słowa. Słowo, język jest dorobkiem intelektu. Czysty instynkt posiada tylko wiedzę bezpośrednią, lecz nie jest mu dostępna wiedza tej wiedzy — świadomość”⁵.

Poznanie intuicyjne jest bezpośrednim oglądem rzeczywistości, wyprzedzającym poznanie intelektualne. „Najpierw się rozumie, zaś potem dopiero szuka się dowodów na potwierdzenie tego, co się zrozumiało”.

Intuicja Bergsona stanowiła dla Leśmiana rewelację. Stała się metodą umożliwiającą dotarcie do transcendencji, do istoty rzeczywistości, do jądra życia. Przypominała iluminację starożytnych filozofów i średnio-wiecznych mistyków. W nagłym błysku (iluminacja) człowiek pojmuje badany przedmiot, dociera do jego istoty, chociaż nie nazywa niczego istotą ani przedmiotem. „Zanim myśl nasza przyłapie się na g o r a c y m u c z y n k u r o z u m i e n i a, jasnym jest dla nas, przynajmniej na chwilę, czym jest duch a czym materia i jaka jest między nimi różnica”⁶. Przekład na język pojęć następuje dopiero po pewnym czasie. Ponieważ pojęcia ze swej istoty „zatrzymują” zjawiska i akcentują podobieństwa, a nie różnice między nimi, powstaje problem przekładu treści poznania intuicyjnego na komunikatywny i nie fałszujący język. Leśmian nie negował zdolności intelektu do konstruowania wypowiedzi, do pracy twórczej w przekładaniu odkrycia metafizycznego na poziom dostępny innym ludziom. Dzięki intuicji „metafizyka pozyskuje tu charakter kosmogoniczny, dzięki odnowionej wierze we władzę pozarozumowe umysłu ludzkiego, w objawienie, w możliwość nagłego i bezpośredniego oglądania prawdy...”⁷.

Z założeń filozoficznych wynika funkcja poezji — fundament poglądów estetycznych poety. Poezja dla Leśmiana jest owym językiem, dzięki któremu odkrywca, mistyk, poeta jest w stanie zakomunikować

⁴ B. Leśmian: *Z rozmyślań o Bergsonie*, prwdr: „Nowa Gazeta” 1910, nr 366, 368 375, 377, cyt za: *Szkice...*, op. cit. s. 30.

⁵ Tamże, s. 37

⁶ Tamże, s. 35.

⁷ Tamże, s. 42.

swoje przeżycia. Poezja, którą za Petrarcką można nazwać „innosłowiem”, ma być narzędziem pomocnym dla intuicji, ma dokonywać przekładu wrażeń na język zrozumiały a zarazem język twórczy. Ma również przedłużać chwile rozumienia rzeczywistości, poszerzyć ulotny czas jedności człowieka z istotą świata.

Zdaniem Leśmiana współczesne społeczności utraciły bezpośredni kontakt z twórczymi potęgami istnienia. Człowiek nowoczesny, tzw. kulturalny, żyje w dziedzinie schematycznej. Nie potrafi odczuwać, nie umie posługiwać się intuicją, zagubił uczucia metafizyczne⁸. Dlatego potrzebni są artyści, poeci, którzy przywrócą pierwotną więź z prawdziwym istnieniem. Życie autentyczne, bezpośrednie (tj. znajdujące się w obszarze twórczej dziedziny rzeczywistości) wiódł — według Leśmiana — tylko człowiek pierwotny. W bliżej nie sprecyzowanej przeszłości istniała niezakłócona harmonia między człowiekiem pierwotnym a resztą bytu, między istotą ludzką a naturą, między myślą człowieka a jego czynem. Człowiek pierwotny był bardziej wyczulony na przejawy istnienia i bez trudności posługiwał się intuicją. „Im dusza jest pierwotniejsza, tym bardziej metafizyczne bywa jej usposobienie względem otaczającego ją świata oraz jej język, jej wymowa, która daleka od wszelkiej prozy, szuka rytmu jako niematerialnej, bezcielesnej kanwy dla czystego myślenia”⁹.

Myśl Leśmiana bliska jest ideom Gimbattisty Vico oraz niektórym symbolistom. Zarówno Vico, który twierdził, że człowiek pierwotny był poetą, jak symboliści uznający epokę pierwotną za okres idealnego życia duchowego, wpłynęli na poglądy Leśmiana, a pośrednio i na jego twórczość (wątki ludowe). Michał Głowiński podaje, że Vico uważał, że ludzi pierwotnych charakteryzował poetycki sposób myślenia i postzegania świata, „poetyckość była na początku sposobem istnienia ludzi”¹⁰. Leśmian nawiązując do idei powyższych stworzył teorię regresu, zwaną przez krytyków „retrospektywną utopią”. Poecie chodziło o po-

⁸ Kontynuację tego nurtu refleksji — prawdopodobnie bezwiedną — stanowi teza S.I. Witkiewicza o zaniku uczuć metafizycznych w społeczeństwach nowoczesnych. Por. S. I. Witkiewicz: *O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym*, cz. IV *Nowych form w malarstwie i wynikających stąd nieporozumień*. W: S. I. Witkiewicz: *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*. Warszawa 1959.

⁹ B. Leśmian: *Znaczenie pośrednictwa...*, *op. cit.* s. 46.

¹⁰ M. Głowiński: *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*. „Pamiętnik Literacki” 1964, LV, z. 2. s. 388.

wrót do dawnego sposobu istnienia. Nie spodziewał się, że można zawrócić historię cywilizacji. Uważał, że wrażliwość analogiczną do pierwotnej mają artyści. Pragnął, aby społeczeństwo dowartościowało artystów przez przyznanie im szczególnych praw. Człowiek wybitny miał być wzorcem, do którego porównywałoby się resztę — przeciętną większość. Poeta stałby się mistrzem przekazującym wiedzę prawdziwą społeczeństwu.

POEZJA

Poezja w koncepcji Leśmiana pełni funkcje przede wszystkim epistemologiczne. W jaki sposób spełnia swoje zadanie? Utwór poetycki składa się — twierdzi Leśmian — głównie z elementów formalnych: rytmu, układów rymów, metafor, porównań i innych chwytów poetyckich. Dzięki rytmowi wiersza, dzięki rozkołysaniu, poeta dociera do nieznanых sfer bytu, do samej zmiennej rzeczywistości. Rytm wiersza oddaje prawdziwy rytm istnienia. Z tego względu treść utworu nie należy w tej koncepcji do ważnych składników wiersza. Formalizm myśli Leśmiana jest wyraźny. To elementy formalne: rytm, melodia, bezpośrednio stykają się z rzeczywistością, z jej zmiennym pulsem, więc one decydują o poznawczym charakterze poezji. One też komunikują intuicji odbiorcy zmienność trwania. Komunikacja ta odbywa się bez pośrednictwa słów. Słowa, pojęcia — jeśli są banalne, wzięte z codziennego życia — fałszują rzeczywistość, fałszują przekaz o prawdziwym istnieniu. Dopiero słowo metaforyczne, wyzbyte pojęciowości pozwala na werbalizację odkryć z dziedziny twórczej.

Poeta jest zdaniem Leśmiana jednostką nieprzeciętną, wyrasta poza sferę pospolitą. Nie nagina się do reguł narzuconych przez społeczeństwo. Jego indywidualność jest wartością samoistną i nie może być ograniczana. Jako człowiek wybitny poeta ma pełną swobodę w tworzeniu sztuki. Kreuje nowy język, staje się wyzwolicielem słów z pęt pojęciowości. „Człowiek jako jednostka twórcza, jako nie ustająca nigdy funkcja biologiczna, może i musi przebywać w dziedzinie naturae naturantis, żyjąc tym, co się dopiero tworzy, to znaczy sobą”¹¹. Wyraźne

¹¹ B. Leśmian: *Znaczenie pośrednictwa...*, op. cit. s. 50–51.

są zbieżności poglądów Leśmiana z modnym na początku wieku nietszcheanizmem. Poeta jest więc kimś w rodzaju nadczłowieka, którego nie obowiązują zasady narzucane przez społeczeństwo. Leśmian oddzieliwszy od siebie dwie sfery, twórczą i schematyczną, oddzielił również dwie społeczności: przeciętności i oryginalności. Zauważał przy tym, że dominuje zbiorowość nad jednostką, przeciętność nad geniuszem. „Dzisiaj, gdy życiem społecznym włada ułuda statystyczna, zmora (...) słowem — c z ł o w i e k przeciętny, dzisiaj — powtarzam — szarość i przeciętność charakteryzuje nasze życie codzienne”¹². Dodajmy: także w sferze sztuki. Tymczasem sztuka *ex definitione* należy do dziedziny twórczej i nie może odpowiadać na wymagania człowieka przeciętnego, który „opiera się na prawdach już używanych, zastanych i stanowiących swoiste symboliczne abstrakcje.”¹³.

Leśmian pozostaje wyraźnie w bliskości z poglądami modernistów podkreślających antagonizm między artystą a społeczeństwem. Moderniści zaś czerpali z koncepcji romantycznej: poety skłóconego ze światem (Byron, Mickiewicz, Słowacki). Poezja nie miała być — w teorii modernizmu — rozrywką tłumy. Symbolizm wprowadził język autonomiczny, różny od mowy codziennie używanej. Szczególną wagę przywiązywano do muzyczności wiersza. „La musique avant toute chose” — głosił Verlaine, Mallarmé z kolei stwierdzał: „poezja jest ekspresją (za pomocą języka sprowadzanego do swego istotnego rytmu) tajemniczego sensu (różnych) aspektów istnienia”¹⁴.

Według Leśmiana poezja jest mową rytmiczną i śpiewną, pełną odkrywczych sformułowań — metafor lub całych wyrażań. „W przeciwieństwie do barwy i dźwięku — słowo (...) ma do spełnienia aż dwa biegunowo różne zadania! Z jednej strony na twórczych wyżynach poezji ma być sobą — słowem dla słowa — z drugiej strony na terenie życia bieżącego krąży w mowie potocznej jako utarte, bezbarwne, bezdźwięczne pojęcie”¹⁵.

¹² B. Leśmian: *Ludzie Odrodzenia*. „Szkice literackie”, op. cit. s. 409. Z podobną opinią wystąpił pod koniec lat 20. J. Ortega y Gasset. Por. *Bunt mas*. Warszawa 1982.

¹³ J. Trznadel: *Wstęp do Poezji wybranych B. Leśmiana*, BN Seria I, Nr 217. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1983, s. XII.

¹⁴ S. Borzym: *Leśmian: światopogląd poety W: Tegoż: Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*. Wrocław 1985, s. 189.

¹⁵ B. Leśmian: *Z rozmyślań o poezji*, op. cit. s. 76.

Słowo dla słowa, przez językoznawców określane jako język indywidualny, to według Leśmiana „słowo wyzwolone”: oryginalne, melodyjne, twórcze, słowo w mowie potocznej czyli język społeczny — Leśmian nazywa „słowem pojęciowym” i odrzuca je z dziedziny poezji. Służy ono komunikacji w życiu codziennym. Jest to język gazet, obiegowych sądów, polityki oraz nauki. Leśmiana jako estetyka i poetę interesuje tylko „słowo wyzwolone”. Tylko ono jest właściwym narzędziem poezji „Tylko kwiat »wyśpiewany« żyje w nas i przypomina kwiat — poza nami. Tylko człowiek »wyśpiewany« obchodzi nas w sztuce. Reszta to nie epos i nie dramat, i nie sztuka, lecz realizm, mowa codzienna i potoczna”¹⁶.

Poezja pełni swoją funkcję epistemologiczną właśnie dzięki rytmowi, dzięki cechom, które zapewniają jej możliwość dotarcia do twórczej dziedziny istnienia. Rytm jest prawem kosmosu, prawem natury. Leśmian pisał, że „wszelkiemu procesowi istnienia towarzyszy ruch rytmiczny”¹⁷. Świat powstał dzięki pieśni bogów i rozwija się rytmicznie. Poezja dzięki swej formie może oddać ten rytm i samą formą przekazywać wiedzę o transcendencji. „Rytm (...) uczy nas zaufania i wiary w te poza nami bytujące potęgi, których ująć w ścisłe i ciasne karby logiki nie potrafimy...”¹⁸. Rytm odtwarza także upływ czasu, jest zapisem trwania, istnienia. Powtarzalność rytmu jest zaś namiastką nieśmiertelności życia. Dlatego Leśmian odrzucał możliwość zaliczania do poezji utworów pozbawionych rytmu i układu rymów. Rymy odróżniają wiersz od mowy codziennej. Leśmian używał jako poeta wiersza sylabicznego i sylabotonicznego w ogromnym bogactwie form i odmian. Wykazał w tej dziedzinie niezwykłą inwencję, będąc żywym dowodem zaprzeczającym tezie poetów awangardowych, że tradycyjna forma wiersza wyczerpała się. Leśmian nigdy nie napisał tzw. wiersza wolnego. Był wierny swojej koncepcji poezji.

Na wiersz oprócz rytmu i rymów składają się również słowa, które są obarczone treścią. Pojęcia, które słowa tworzą, są — według Leśmiana — wrogie poezji. Poeta powinien więc usunąć je ze swego słownika, co utrudniałoby, o ile nie uniemożliwiłoby, komunikację. Do-

¹⁶ B. Leśmian: *Utwory rozproszone. Listy*. Warszawa 1962. List 84.

¹⁷ B. Leśmian: *U źródeł rytmu*, prwdr: „Myśl Polska” 1915, z. 2., cyt za *Szkice literackie*, op. cit. s. 74.

¹⁸ B. Leśmian: *Rytm jako światopogląd*. Cyt. za: *Szkice literackie*, op. cit., s. 67.

dajmy, że autor *Traktatu o poezji* nie propagował nonsensu, aseman-tyzmów, jawnego bełkotu. W swojej praktyce poetyckiej stosował pojęcia, nawet terminy filozoficzne. Zmieniał jednak ich znaczenie i kontekst tak, aby czytelnik musiał uruchomić intuicyjnie władze umysłu dla zrozumienia tekstu. Z tego też powodu Leśmian tworzył w swych wierszach wyrażenia wewnętrznie sprzeczne (np. „Nie widać nic, a widać”).

„Pomiędzy nami a światem z biegiem czasu narosła bariera ulepiona z werbalnego żużlu i popiołu (...). Aby dotrzeć do tego, co jest jeszcze żywe, trzeba się przedrzeć przez całe złoża i pogorzeliśko doszczętnie zużytych a osaczających nas zewsząd frazesów. Stąd też prawdziwy pisarz zaczyna od odświeżenia języka”¹⁹. Słowotwórstwo służy poznaniu, epistemologicznej funkcji poezji. Pozwala adekwatnie przedstawić zmienną rzeczywistość i bogactwo jej form. Leśmian jako poeta stosował neologizmy, neosemantyzmy (wyrazy znane użyte w nowym znaczeniu), archaizmy, regionalizmy. Konstruował też poetyckie wyrażenia — skróty doznań metafizycznych, np.: „We wsi naszej nieziemskie bywają wieczory”. „Nadchodzi rok nieistnienia, nadchodzi straszne bezkwiecie”, czy „Gdy umrę, siostry moje, zagaście blask słońca”.

W koncepcji Leśmiana dominują elementy formalne. Estetyka formalistyczna była bardzo popularna w czasie, gdy poeta pisał swe szkice literackie. E. Hanslick stworzył formalistyczną teorię muzyki (*O pięknie w muzyce*), Mallarmé w owych wypowiedziach podkreślał znaczenie formalnych składników wiersza: rytmu, melodii, rymu, metafor. Leśmian wyprzedza formalistów rosyjskich (przede wszystkim Szkłowskiego) i H. Bremonda, którzy głosili pokrewne idee. W latach 20. skrajny formalizm propagował pod nazwą „Teorii Czystej Formy” S. I. Witkiewicz. Leśmian akcentował rolę formy w poezji (a także w sztuce teatralnej), gdyż od niej zależy odrębność sztuki poetyckiej od codzienności i języka potocznego. Słowa ujęte w formę rytmiczną „tracą (...) abstrakcyjną ograniczoność swej treści, wymykając się ścisłym, raz na zawsze ustalonym prawom logiki i gramatyki, zdobywając na nowo (...) pierwotną zdolność dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytnej treści wabiącego je ku sobie istnienia”²⁰.

Dominacja formy może sprawić utratę sensu wypowiedzi poetyckiej,

¹⁹ A. Łaszowski: *Wspomnienie o Leśmianie*. „Tygodnik Powszechny” 1966, nr 36.

²⁰ B. Leśmian: *Rytm jako światopogląd*, op. cit., s. 66.

która jest przecież komunikatem. Tym większe jest niebezpieczeństwo oderwania od treści, że Leśmian postulował następującą metodę pisania: „Słowa idą w ślad za rytmem (...) Najpierw rytm, a potem słowa”²¹. Ten sposób tworzenia ma swe źródła w romantyzmie. F. Schiller wyznał kiedyś: „Jest we mnie zrazu uczucie bez określonego i jasnego przedmiotu; ten powstaje później dopiero. Poprzedza go pewien muzyczny nastrój duszy, a po nim dopiero następuje u mnie idea poetycka”. Leśmian zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństw, jakie niesie za sobą radykalny formalizm (niekomunikatywność, przerost formy, brak treści). Rozszerzył więc swoje rozumienia istoty poezji o walory treściowe. „Ważną jest dla nas treść, koncepcja utworu, czyli to, co autor pisze. Ważną jest forma, czyli to, jak pisze. Lecz chyba najważniejszym jest materiał, tworzywo, czyli to, czym pisze — jakim zasobem wrażeń, uczuć...”²². Nowa myśl Leśmiana została nazwana przez J. Trznadła „teorią tworzywa”²³. Według niej proces twórczy, kolejność etapów w powstawaniu wiersza jest następująca: 1. Przeżycia artysty — wspomnienia, myśli, uczucia, wrażenia. 2. Pieśń bez słów, melodia. Rozkolywanie rytmem (znalezienie odpowiedniej miary wierszowej). 3. Ujęcie przeżycia w słowa (metaforyczne, wyzwolone) zgodnie z rytmem. Tworzywo (doświadczenie) decyduje o treści wiersza, forma o jego jakości (pięknie, artyzmie, znaczeniu dla poezji). Prymat formy został więc zachowany.

TEATR

Bolesław Leśmian zajmował się sprawami teatru nie tylko jako recenzent i oryginalny twórca teorii teatru. Był reżyserem Teatru Artystycznego w Warszawie (1911 r.)²⁴ oraz kierownikiem literackim Teatru Miejskiego w Łodzi w sezonie 1916/1917. Chciał współpracować jako autor i reżyser z „Momusem” Szyfmana (1907 r.)²⁵. Napisał też kilka

²¹ B. Leśmian: *Z rozmyślań o poezji*, op. cit. s. 84.

²² B. Leśmian: *Szkice literackie*, op. cit. s. 10.

²³ Por. J. Trznadel: *Wstęp do Szkiców literackich B. Leśmiana*, op. cit.

²⁴ Por. D. Ratajczak: *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przelomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*. Wrocław 1979.

²⁵ Por. L. Choromański: *Dawne spotkania*. „Warszawa” 1947 nr 12.

sztuk dramatycznych: pantomimę *Pierrot i Kolombina*, dramat *Skrzypek opętany*, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, poema *Dziejba leśna* i zaginioną farsę sceniczną *Bajka o złotym grzebyku*. Stworzył również słuchowisko radiowe *Zegar*, niestety zaginione.

Kazimierz Wroczyński — współzałożyciel z Leśmianem i Januszem Orlińskim (aktorem) Teatru Artystycznego — tak napisał o kompetencjach poety w dziedzinie sztuki teatralnej: „Leśmian był pośród nas największym teoretykiem. Mógł rozprawiać godzinami, zwłaszcza o teatrze stylizacyjnym. Znał dobrze teatr rosyjski, a nawet napisał w języku rosyjskim dwie sztuki (zaginione- przyp. P.Ł.), silnie zabarwione symbolistyką w typie Andrejewskiego *Życia człowieka*, sztuki granej w swoim czasie w Teatrze Artystycznym Stanisławskiego (chodzi o MCHAT- przyp. P. Ł-) a będącej znów echem średnio-wiecznego misterium *Jederman*, które zmodernizował Hugo von Hofmannsthal”²⁶.

Leśmian dość często zabierał głos na temat sztuki teatralnej. Oprócz recenzji z przedstawień²⁷ napisał kilka szkiców teoretycznych, w których przedstawił własną wizję teatru. Założenia koncepcji były rozwinięciem myśli metafizycznej zaczerpniętej z Bergsona. Podobnie jak w przypadku teorii poezji, koncepcja teatru opierała się na filozofii, którą poeta wyznawał. Również w teatrze forma odgrywała rolę najistotniejszą i również rytm, melodia, wreszcie cały spektakl spełniał funkcję epistemologiczną. Sztuka, będąc zarazem działalnością mimetyczną, jak i twórczą — przybliżyła odbiorcom autentyczną rzeczywistość (nie tę pozorną, którą przedstawia realizm i naturalizm), rzeczywistość zmienną i niespodziewaną, którą poznaje się intuicyjnie. Sztuka też kreuje wizję, której zadaniem jest wzbudzenie uczuć metafizycznych.

Spektakl składa się z wielu elementów — przestrzeni, aktorów, dekoracji, muzyki, ruchu, słów, świateł itd. Twórcą jest reżyser. „Teatr — to reżyser — wywoływacz samego widowiska, autor tworów scenicznych, rozstrzygacz zadań teatralnych. Od jego woli powinny jedynie zależeć 1) sceniczne ujęcie całości każdego utworu oraz ról poszczegól-

²⁶ K. Wroczyński: *Pół wieku wspomnień teatralnych*. Warszawa 1957, s. 120.

²⁷ Por. B. Leśmian: *Szkice literackie*, op. cit. oraz „Twórczość” 1987, nr 5 (tam m. in. nie omawiane dotąd recenzje Leśmiana z *Kłątwy* Wyspiańskiego, *Wielkiego Fryderyka* A. Nowaczyńskiego, *Snu srebrnego Salomei* Słowackiego).

gólnych; 2) pomysły dekoracyjne całkowite lub w schemacie (...) 3) rozdawnictwo ról aktorom; 4) wybór samych aktorów”²⁸.

Leśmian inspirował się teorią teatru E.C. Craiga, który opublikował w 1905 r. tekst *Sztuka teatru*. Wersja poszerzona pt. *O sztuce teatru*, ukazała się w 1911 r. To Craig zapoczątkował rewolucję w myśleniu o twórcy teatru, a o przedstawieniu nie jako przypadkowej sumie części składowych, lecz jako o całości. „Sztuka teatru nie polega ani na aktorstwie, ani na przedstawianych dziełach, ani na scenerii i tańcu, lecz składa się ze wszystkich elementów, które tamte pojęcia zawierają: z akcji, która jest duszą gry aktorskiej; ze słów, które są ciałem literatury; z linii i kolorów, które są rdzeniem dekoracji; z rytmu, który jest istotą tańca”²⁹. Craig radykalnie na pierwszym miejscu postawił reżysera, który dominować powinien nad zespołem i całością sztuki jak kapitan na statku nad załogą. Craig dla swego idealnego reżysera wymagał bezwzględного posłuszeństwa i podporządkowania się. Najważniejsza była wizja reżysera. W czasach, gdy w teatrach panowali dekoratorzy oraz gwiazdy aktorskie, zaś reżyser ograniczał się do wyboru tekstu i pozostawiał aktorom sposób gry do ich decyzji — pogląd Craiga był rewolucyjny.

Leśmian idzie za myślą teoretyka angielskiego. Postulował stworzenie nowego modelu teatru opartego na pracy reżysera z zespołem aktorskim i obsługi (scenografów, muzyków, charakteryzatorów itd.) pod wyraźnym kierunkiem reżysera — twórcy teatru. Takie teatry powstały w dwudziestoleciu międzywojennym (Osterwa, Schiller) oraz na przełomie lat 50. i 60. Zaslugi Leśmiana jako propagatora teatru nowoczesnego zostały jednak zapomniane.

Za czasów Leśmiana w teatrach dominował nurt naturalistyczny. Przedstawienia były próbami odtworzenia codziennego życia z maksymalną dosłownością. Zarazem składały się — jak w życiu — z solowych popisów aktorów. Gwiazdy chciały być zauważone, toteż nie zwracały uwagi na ogólny ton spektaklu, dbając tylko o własną osobę. Dekoracje służyły wielu różnym sztukom. „Jeżeli robiło się specjalną dekorację, zapowiadały to osobne afisze!” — pisał J. Trznadel³⁰. Sam Leśmian

²⁸ B. Leśmian: *O sztuce teatralnej*, prwdr: „Literatura i sztuka” 1911, nr 28, 29, dodatek „Nowej Gazety” 1911, nr 473, 497, cyt. za: *Szkice...*, op. cit. s. 178.

²⁹ E. G. Craig: *O sztuce teatralnej*. Warszawa 1985, s. 132.

³⁰ J. Trznadel: *Wstęp do Szkiców literackich*, op. cit. s. 19.

tak oceniał sytuację w teatrze: „Teatr stał się instytucją, u której podstaw tkwi niezmienny i jednostajny schemat”³¹. Dodawał jednak: „W ostatnich wszakże czasach dzięki powstaniu na Zachodzie i w Rosji kilku twórczych teatrów z coraz większą mocą narzuca się i z coraz większą oczywistością wzrasta potrzeba nowej sceny”³². Leśmian miał na myśli teatr Reinhardta, Meyerholda i Stanisławskiego. Zapewne myślał też o teorii Craiga, z którego poglądami w wielu miejscach zgadzał się całkowicie. Ograniczenie roli aktora a także dramaturga, co propagował Craig, pokrywało się z myślą Leśmiana: „Zdobycze sceny mierzą się jeno zdobyczami sztuki teatralnej, nie zaś rodzajem repertuaru. Ten ostatni ledwo surowym materiałem w rękach reżysera”³³. Reżyser jest właściwym twórcą teatru. On początkuje wszystkie elementy, on tworzy wizję, którą realizuje przy pomocy innych artystów. „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”³⁴. Leśmian jest jednym z pierwszych teoretyków teatru, który zwracał uwagę na współuczestnictwo widzów w spektaklu. Aby do uczestnictwa zachęcić, trzeba mieć określoną jasno ideę przewodnią, własne spojrzenie na sztukę. To przyciąga publiczność, która chce brać udział w ministerium, w poznaniu Tajemnicy. Reżyser musi więc wyrobić sobie własny styl, „indywidualny kierunek twórczy”. Tylko taki reżyser jest w stanie stworzyć z widowiska dzieło sztuki.

Leśmian odrzucał naturalizm jako kierunek w sztuce, także w teatrze. Uważał, że ten nurt artystyczny nie jest twórczością a jedynie odtwarzaniem rzeczywistości popospolitej. Nie ma tu miejsca na uczucia metafizyczne. Z tego względu zalecał daleko posunięte odejście od realizmu

³¹ B. Leśmian: *Kilka słów o teatrze*, prwdr: „Złoty Róg” 1913, nr43 cyt. za: *Szkice literackie*, op. cit. s. 200.

³² Tamże, s. 201.

³³ B. Leśmian: *Teatr i prasa*, prwdr: „Przegląd Krytyki Artystycznej i Literackiej” 1913, nr 66, cyt. za: *Utwory rozproszone. Listy*, op. cit. s. 196.

³⁴ B. Leśmian: *O sztuce teatralnej*, op. cit. s. 177.

przedstawiania, na korzyść poezji i stylizacji, umowności, która zachęca widza do wysiłku interpretacyjnego. Stylizacja „jest sztuką pomijania szczegółów dla ujawnienia całości, a więc sztuką uogólnienia” — pisał Bolesław Leśmian³⁵. Sztuka realistyczna i naturalistyczna zajmowała się szczegółami życia codziennego, dając widzom najwyższy stopień złudzenia realności. „Istnieje wszakże sztuka, której nie chodzi o z ł u d z e n i e, lecz o bezpośrednie przenikanie rzeczy, o ujmowanie żywego piękna w żywe ramiona, które nie łudzić, ale wzruszać się pragną i wypełniać dreszczem uroczystym nagłego zespolenia się z tajemnicą życia”³⁶.

Sztuka teatralna, podobnie jak poezja, miała dwa zadania przed sobą: dotarcie do zmiennej rzeczywistości, do jądra istnienia oraz wywołanie w odbiorcach dreszczy metafizycznych. Temu służyć miała stylizacja. Koncepcja stylizacji wiązała się z umownością gry i dekoracji, z eliminacją efektów realistycznych. „Ruchy stylizowane dla swego uzasadnienia wymagają pochwycenia ogólnej tajemnicy utworu oraz zgodnej z tą tajemnicą koncepcji rysunkowej. Nie utożsamiają się one ze słowami poszczególnymi, lecz z całością utworu, wzbogacając słowa treścią domyślną, pozasłowną odsłaniającą na scenie to, czego słowo odsonić nie potrafi”³⁷.

Aby aktorzy dobrze rozumieli ideę utworu oraz przesłanie reżysera, twórca teatralny musi odbyć ze swym zespołem kilka narad i przedyskutować, zanalizować tekst i sposób gry, przedstawić sytuacje sceniczne³⁸. Pomysł dyskusji przed rozpoczęciem prób zaczerpnął Leśmian z praktyki teatralnej K. Stanisławskiego. Dzisiaj taki sposób pracy wydaje się oczywisty. Osiemdziesiąt lat temu poglądy Craiga, Stanisławskiego, Meyerholda, Leśmiana były rewolucyjne i zapoczątkowały wielką reformę teatru. W działalności reżyserskiej — przed wystawieniem sztuki Crabbego w Teatrze Artystycznym (*Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie*, tłum. W. Berenta) Leśmian podjął się referatu o stylizacji, o metodach pracy nad tekstem, o grze aktorów³⁹. W recenzji ze sztuki Grabbego T. Nalepiński napisał: „Podobno dyrektor Leśmian

³⁵ Tamże, s. 181.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 184.

³⁸ D. Ratajczak: Op. cit., s. 54.

³⁹ Por. K. Wroczyński: Op. cit., s. 123–124.

miał niemało pracy z przekształcaniem pojęć scenicznych niektórych aktorów, przyzwyczajonych do interpretacji realistycznej. Znać to w wielu miejscach, gdzie oba elementy walczą ze sobą, co ostatecznie i widzowi może wyjść na korzyść, bo z pewnością odczuje wartość stylizacji w tego rodzaju utworach⁴⁰.

Aby upowszechnić własną wizję gry aktorskiej poeta napisał tekst *Teatry warszawskie*, w którym przedstawia panujący sposób tworzenia roli i postulowaną własną koncepcję, krytykując dążenie do zatracania pierwiastków poetyckich na korzyść prozy. Pisze, iż aktor zbyt często „stara się o skrętne i wstydlive pokrycie rymów i rytmów logicznymi akcentami...”, a przecież logika nie ma nic wspólnego z dziedziną poezji. „Ideałem szanującego się aktora jest wygłoszenie wiersza w tak misterny sposób, aby słuchacz nie mógł w wierszu — wiersza rozpoznać⁴¹. Poeta- wrażliwy na wartość wiersza i sposób jego interpretacji — zarzucał aktorom deklamację, grę przesadną i uprozaicznienie liryki. Postulował, by tekst przedstawiać wiernie wobec autora, „z zachowaniem tonu charakterystycznego”. Inaczej przecież brzmią utwory Słowackiego, inaczej Mickiewicza czy Wyspiańskiego. Leśmian dawał aktorom wskazówki bardzo konkretne: „1) nie unikać rymów, 2) nie unikać rytmów, 3) kłaść akcenty nie tylko logiczne, lecz i uczuciowe, i psychologiczne, a wreszcie i te niespodziewane akcenty, które podkreślają wynalazki artystyczne autora, osobliwość jego rymów i rytmów (...) zestawienia wyrazów, zagadkowość niedomówień, nagłość porównań⁴². Poeta akcentował rytmiczną formę wierszy, akcentował też rytm akcji scenicznej. „Plastyka ruchów, ich niejako pozasłowny sens odstaniały na scenie treści domyślne, niewyraźne, wymykające się słownej definicji⁴³. Rytm i rym tekstu ułatwiają przeniknięcie sztuki dramatycznej do dziedziny twórczej. Dramat prozą zmusza reżysera, by w ten sposób wystawił sztukę, aby stała się ona tworem artystycznym. Najłatwiej wykorzystać rytmiczność gestów, ruchów, sytuacji. Reżyser — stylizator powinien w swym dziele raczej sugerować treści, niż je pokazywać.

⁴⁰ T. Nalepiński: *O stylu w teatrze*. „Kurier Warszawski” 1911, nr 143.

⁴¹ B. Leśmian: *Teatry warszawskie*, prwdr: „Myśl Polska” 1915, z. 6. cyt. za: *Szkice literackie*, op. cit. s. 210.

⁴² Tamże, s. 211.

⁴³ J. Cieszkowski: *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana*, „Proscenium” 1969/1966, s. 22–23.

Dzięki formie (rytmom gestów, muzyki, oprawy plastycznej) spektakl stawał się — według Leśmiana — uroczystością docierania do prawdy, do rzeczywistości autentycznej. „Rytm zatem pełnił w koncepcji teatru Leśmiana bardzo ważne funkcje: grając rolę swego rodzaju ekwiwalentu » pierwotnej rzeczywistości«, nadawał teatrowi wymiar obrzędu, w czasie, którego widz zbliża się do tajemnicy”. Rytm stanowi również „pierwiastek spajający cały spektakl, przenikający jego poszczególne tworzywa, organizujący całość dzieła teatralnego”⁴⁴.

W swoich realizacjach (oprócz sztuki Grubbego reżyserował Moliera *Scapin- matacz* i pomagał w reżyserii Wroczyńskiemu — Arystofanesa *Gromiwoja*. Poza *Żartem...* sztuki z różnych powodów nie odnosiły sukcesu. Późne utwory dramatyczne *Dziejba leśna* i *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* oddziałują nastrojem a nie akcją. Oba dotyczą losów pośmiertnych człowieka i są w zasadzie rozpisaniem na osoby tekstów poetyckich. W tym czasie reforma teatru już się dokonała i Leśmian — nie odegrał ważnej roli — zaniechał prób wystawienia swych dramatów na scenie zgodnie ze swoją wizją teatru. Po latach twórcy teatralni, realizując postulowane przez poetę zasady, opierali się nie na szkicach estetycznych Leśmiana, lecz na pracach teoretyków. Tylko jedna sztuka *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* została zrealizowana (w ośrodku Telewizji Łódzkiej w 1987 r.).

Myśl estetyczna Bolesława Leśmiana wynikając z metafizycznych zasad filozofii Bergsona połączyła w koherentną całość teorię poezji propagowaną w okresie modernizmu (symbolizm) z estetyką formalistyczną tego okresu. Teoria teatru była zaś logiczną kontynuacją koncepcji poezji (szerzej — sztuki) z rozwinięciem postulatów Craiga, Reinhardta, Meyerholda. Z powyższych wpływów Leśmian zdawał sobie sprawę. Umiał stworzyć z nich oryginalną koncepcję, która mogłaby zmienić oblicze sztuki XX w. Niestety Leśmian przez całe życie pozostawał na uboczu nowoczesnych ruchów artystycznych. Nadal jest estetykiem zapomnianym.

⁴⁴ D. Ratajczak: Op. cit., s. 78.

⁴⁵ K. Miklaszewski: *Teoria i praktyka (Wokół Leśmianowskiej wizji teatru)*. W: *Szkice o Leśmianie*. Warszawa 1971, s. 411.