

Elżbieta Winiecka

Od "pieśni bez słów" do słowa jako poręczenia bytu : o dwóch utworach scenicznych Bolesława Leśmiana

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (126), 211-226

2010

Artykuł został 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.

Elżbieta WINIECKA

Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu.
O dwóch utworach scenicznych Bolesława Leśmiana

I.

Literaturoznawcy rzadko sięgają do twórczości dramatycznej Bolesława Leśmiana. Przede wszystkim dlatego, że utwory te odkryto i opublikowano dość późno: trzy z czterech znanych dziś tekstów trafiły do czytelników bez mała pięćdziesiąt lat po śmierci poety¹. Przez badaczy zazwyczaj czytane są z perspektywy teatrologicznej, widząc w nich śmiałe i oryginalne eksperymenty artystyczne². Tymczasem zestawienie utworów dramatycznych z tomikami poetyckimi pozwala lepiej dostrzec te cechy programu estetyczno-filozoficznego poety, które wynikają z jego bliskiego związku z teatrem jako instytucją, a także z jego doświadczeń reżyserskich i dramatopisarskich.

Leśmian przez krótki czas był dyrektorem utworzonego na przełomie 1909 i 1910 roku wraz z Kazimierzem Wroczyńskim i Januszem Orlińskim Teatru Artystycznego w Warszawie. Leśmian działał w nim do lipca 1911 roku. Potem – z powodu obniżenia poziomu artystycznego przedsięwzięcia – odszedł z zespołu. Był to teatr eksperymentalny, starający się przenieść na polski grunt zdobycze

¹ B. Leśmian *Skrzypki opętany*, oprac. i wstęp. R.H. Stone, PIW, Warszawa 1985. Cytaty lokalizuję w tekście.

² Mam tu na myśli przede wszystkim artykuły poświęcone twórczości dramatycznej poety w publikacjach zbiorowych: *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, red. E. Czaplewicz, W. Sadowski, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2002 oraz *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Univeristas, Kraków 2000.

Wielkiej Reformy Teatralnej, przede wszystkim spod znaku Edwarda G. Craiga³. Leśmian był reżyserem dwu pierwszych wystawionych przez Teatr Artystyczny spektakli⁴. W tym samym czasie poeta nawiązał współpracę z czasopismami warszawskimi: pisywał recenzje i szkice w dodatku do „Nowej Gazety” – „Literaturze i Sztuce” oraz w „Prawdzie” i „Kurierze Warszawskim”. Między 1910 a 1912 rokiem wypracował swoją koncepcję teatru inspirowaną symbolistyczną dramaturgią Maurice’a Maeterlincka, opublikował kilka artykułów teoretycznych na temat teatru oraz liczne recenzje teatralne. Na ten okres przypada wykrystalizowanie się twórczego światopoglądu poety, dokonujące się pod wpływem doświadczeń teatralnych, a także inspiracji rosyjskim i francuskim symbolizmem. Powstają najbardziej znane artykuły teoretyczne: *Z rozmyślań o Bergsonie* („Nowa Gazeta” 1910), *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* oraz *Rytm jako światopogląd* (oba opublikowane w „Prawdzie” 1910).

Jako człowiek teatru był więc Leśmian jednocześnie inscenizatorem, dyrektorem, reżyserem, a także choreografem (obmyślał również efekty akustyczne) i – co nas interesuje najbardziej – autorem sztuk dramatycznych. Napisał przynajmniej osiem utworów przeznaczonych na scenę, z czego połowa zaginęła⁵. Teatr, oferujący najwszechstronniejsze środki wyrazu artystycznego, wpłynął zarówno na jego pojmowanie specyfiki słowa poetyckiego, jak i na sposób kształtowania w wierszach czasoprzestrzeni, kreacji bohaterów i typ obrazowania: bardzo plastycznego, zmierzającego do wizualizacji. W całym dorobku autora *Łąki* obecna jest też prastara idea teatru świata oraz szczególna sytuacja wewnętrznego dystansu podmiotu, który często zajmuje pozycję aktora lub widza. Tak prezentowany podmiot wydaje się często konstrukcją oksymoroniczną: jego zabiegi, mające na celu powrót do baśniowego, tj. przedintelektualnego porządku świata oraz bezpośredniego obcowania z rzeczywistością, wchodzą w konflikt z ujawnianą przez niego samoświadomością, która nadaje im charakter teatralny. Ta pozorna sprzeczność w świetle Leśmianowskiej koncepcji teatru okazuje się konsekwentnym projek-

³ Najwięcej uwagi koncepcji teatralnej Leśmiana i jej roli w reformie teatru polskiego poświęciła Dobrochna Ratajczak w książce *Teatr artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979. Badaczka nie uwzględniła jednak nieznanych jeszcze wówczas tekstów dramatycznych: *Pierrota i Kolombiny*, *Skrzypka opętanego* oraz *Zdżyczenia obyczajów pośmiertnych*.

⁴ *Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie* Christiana Dietricha Grabbego oraz *Scapin-Matacz* Moliera (tak brzmiał tytuł sztuki znanej bardziej jako *Szelmostwa Skapena*).

⁵ Wiadomo o istnieniu rosyjskojęzycznego dramatu *Wasilij Bustajew*, przesłanego w 1907 roku Waleremu Briusowowi. Negatywną opinię wystawił mu Maksym Gorki. Do druku nie doszło, a sztuka zaginęła. Ponadto na pewno zostały jeszcze: sztuka mimiczna *Pieśń nad pieśniami*, farsa *Bajka o złotym grzebyku* oraz dramat *Satyr i nimfa*. Ten ostatni określany też jako ballada prozą. (Por. *Leśmian, Leśmian... Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, oprac. A.W. Kulik, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 242).

Winiecka Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu

tem poetyckim. Według poety teatr to miejsce przeobrażeń, w którym za sprawą artystycznych środków dochodzi do zatarcia granicy między sceną i widownią, kontemplatorem i przedmiotem kontemplowanym:

Gdy na scenie zjawia się Hamlet, w pomrokach teatru biją zgodne, jednakowym wzruszeniem targane serca tysiąca niewidzialnych Hamletów. Teatr staje się areną cudów i przeobrażeń. Podział na widza i widowisko nie znajdzie tu swego uzasadnienia. Istnieją tu raczej dwa widowiska: jedno widzialne – w świetle, drugie niewidzialne – w mroku. Oba składają się na jedną, nierozłączną całość tajemniczej „akcji teatralnej”.⁶

Aktor, sam będąc źródłem najwyższych wzruszeń i napięć duchowych, oczarowuje widza, zmusza go do współpracy tak, by wytrącić go z obojętności i krytycyzmu; by przeobrazić go we współczującego i współgrającego: „grać rolę Hamleta znaczy: być Hamletem”⁷.

Poglądy te, odnoszące się do „idealnego teatru, idealnego widza i aktora”⁸, można przełożyć również na sytuację odbioru dzieła literackiego, przy którym – według Leśmiana – czytelnik również na chwilę wciela się w literacką postać. A „jeśli ta chwila przedłuży się na miesiące lub lata całe”, wówczas sztuka staje się naturą⁹. Myślenie w kategoriach gry scenicznej towarzyszyło Leśmianowi do końca życia. Przypomnijmy, że dwa ostatnie utwory dramatyczne to napisany pod koniec życia krótki poemat dramatyczny *Dziejba leśna* (opublikowany pośmiertnie w tomie pod tym samym tytułem) oraz dramat poetycki *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*¹⁰. Oczywiście poeta miał pełną świadomość całkowitej odrębności teatru od innych sztuk i tego, że posługuje się on zupełnie odmiennymi środkami niż literatura. Jednakże sam ideał sztuki przeobrażającej się ze spektaklu scenicznego w rzeczywistość towarzyszy poetyckim staraniom, by słowa oderwały się od swej znakowej funkcji i kreowały autonomiczną i niezależną od prawdopodobieństwa życiowego przestrzeń przeżycia artystycznego. W 1909 roku Leśmian pisał:

Słowa pod wpływem codziennego, machinalnego użycia stają się powoli „znakami pojęć, skreślonymi na papierze” i zatracają swoją treść pierwotną – kształt, barwę, życie. Poeta za pomocą niespodziewanych zestawień, akcentów, przeobrażeń – przywraca im utraciony kształt i barwę, tak iż na nowo budzą uwagę, czarują, zastanawiają, żyją własnym życiem.¹¹

⁶ B. Leśmian *Tajemnice widza i widowiska*, w: tegoż *Szkice literackie*, oprac. i wstęp. J. Trznadel, PIW, Warszawa 1959, s. 142.

⁷ Tamże, s. 145.

⁸ Tamże, s. 142.

⁹ Por. tamże.

¹⁰ Po raz pierwszy opublikowany w roku 1994, a w wydaniu książkowym cztery lata później: B. Leśmian *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Arcana, Kraków 1998.

¹¹ B. Leśmian „*W mrokach złotego pałacu*”, w: tegoż *Szkice literackie*, s. 148.

2.

Z perspektywy ewolucji estetycznych poglądów Leśmiana szczególne miejsce zajmują dramaty mimiczne. Są to utwory składające się wyłącznie ze wskazówek reżyserskich; swoiste libretta baletowe, posiadające jednak wartość wysokoartystycznych dzieł literackich, w pełni dopracowanych stylistycznie i kompozycyjnie. *Pierrot i Kolombina* powstał około 1911 roku, *Skrzypek opętany*, uznawany za ostateczną wersję *Pierrota i Kolombiny*, został ukończony prawdopodobnie na przełomie lat 1912-1913¹². *Skrzypek opętany* stanowi rozwinięcie¹³ lub wariant pierwszej pantomimy. Traktuje się go zazwyczaj jako ostateczną wersję dramatu, dopracowaną przez Leśmiana z myślą o wystawieniu w teatrze¹⁴. Można też czytać oba teksty jako dwie wariacje na ten sam temat¹⁵. Oba zostają w podtytule zakwalifikowane przez autora jako „baśń mimiczna w trzech Przywidzeniach”. Jak dowiadujemy się z didaskaliów *Pierrota i Kolombiny*: „Rzecz dzieje się w owym okresie istnienia, gdy słów nie było, a wszyscy się nawzajem rozumieli”. Co znaczące, ta sama informacja przybrała w *Skrzytku opętanym* nieco inny kształt: „Rzecz dzieje się w owych intermediach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją”. Przenosząc akcję dramy w czas teraźniejszy, poeta zmienił całkowicie charakter przedstawienia. *Pierrot i Kolombina* mieści się w przestrzeni historycznej, w jakimś pierwotnym stadium ewolucji ludzkości, w czasie przedjęzykowej komunikacji, gdy słowa po prostu jeszcze nie istniały. Umieszczenie akcji baśni w „intermediach istnienia” sugeruje natomiast, że mamy do czynienia z jakimś zawsze i wszędzie, że i dziś także możliwe są sytuacje i stany określone mianem intermediów istnienia, przerw w istnieniu (sen, marzenie, sztuka), w których powraca bezsłowny sposób komunikacji. Tym samym Leśmian wpisuje swoje dzieło w światopogląd symbolistyczny. To bowiem w horyzoncie symbolizmu teatr pełni funkcję magiczną. Język gestów jest nie tylko pierwotną formą artykulacji o dużo większej pojemności semantycznej niż słowa. Wykorzystany jako materia teatru, stanowi najpierwotniejszą, ale też najbardziej zbliżoną do poezji formę wyrazu.

Niewątpliwie odczucie nieadekwatności słów i rzeczy, utraty zaufania do języka, jest jednym z ważniejszych doświadczeń modernistów. Leśmian jest jednak zdecydowanie bardziej radykalny i nowoczesny w swoim podejściu do tej proble-

¹² Pierwodruk w „Dialogu” 1984 nr 1.

¹³ R.H. Stone *Wstęp*, do: B. Leśmian *Skrzypek opętany*.

¹⁴ O wystawienie *Skrzyпка opętanego* poeta bezskutecznie starał się pod koniec życia, nie ma natomiast wzmianek, by zabiegał o podobne zainteresowanie teatrów wcześniejszym dramatem. Balet *Skrzypek opętany* wystawiła w Polskim Teatrze Tańca w kwietniu 1991 roku w Poznaniu Ewa Wycichowska we własnej choreografii, z muzyką Macieja Małeckiego. Była to prawdopodobnie pierwsza inscenizacja tego dramatu na deskach publicznego teatru.

¹⁵ Por. K. Fazan *Leśmianowskie epifanie sceniczne. O baśniach mimicznych*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana*.

matyki. Po pierwsze, jest świadom, że niemoc języka dotyczy nie tylko tego, co niewyraźne (treści nieuchwytnych, tajemniczych, odsyłających poza materialny konkret w sferę transcendencji), lecz także relacji słów jako znaków odsyłających do konkretnych przedmiotów i zjawisk. Świadomość tego, że zwłaszcza słowa milczące, oderwane od artykulacji, a zatem zapisane, są dla rzeczywistości niczym klosz, szklana trumna: niby pokazują przedmiot, a jednak oddalają od niego, była niewątpliwie jednym z impulsów skłaniających poetę – marzącego o powrocie do mitycznej pierwotnej jedności człowieka i świata – do poszukiwań artystycznych w przestrzeni teatralnej. Szczegółowe objaśnienie perspektywy deprecjonującej język jako medium oddalające od rzeczywistości, stanowiące źródło nieporozumienia, znajdziemy w artykule pisany przez poetę w tym samym, co dramy mimiczne, okresie.

W opublikowanych w 1910 roku *Przemianach rzeczywistości* Leśmian wyłożył zarówno swoją koncepcję rzeczywistości, jak i teorię procesu twórczego, którą można zrekonstruować na podstawie uwag czynionych na marginesie rozważań. Tutaj użył po raz pierwszy określenia „pieśń bez słów”, przez którą rozumiał jakiś pierwotny ton pojawiający się w duszy poza zasięgiem świadomości. Ta pierwotna pieśń bez słów „czeka na przyjście w godzinie twórczej słów niezbędnych, ale dla której te słowa są zawsze czymś innym od niej samej”¹⁶. Nie pochodzi jednak z dziedziny logiki, w której rodzą się słowa, lecz „z innych, nielogicznych dziedzin, gdzie można istnieć bez słów i gdzie pojęcie istnienia, wyzwolone z więzów gramatyki i składni, przestaje być logicznym zdaniem”, konstytuuje twórczą tożsamość, bo „mistrzowi pozwala być sobą” i wreszcie pełni funkcję rewelatorską, bo samemu artyście odsłania „jego własne światy” i „podaje mu słowa i rytmy odpowiednie, uczy go tego, czego żadne doświadczenie nauczyć nie może”¹⁷. Wydaje się, że aby wyjaśnić to pojęcie, niezbędne jest odwołanie się do filozofii życia, do kategorii antysubstancjalizmu i Bergsonowskiego pojęcia życia jako działania. Według Bergsona bowiem „wszystko jest niejasne w pojęciu stworzenia, jeśli myśli się o rzeczach, które byłyby stworzone, i o rzeczy, która tworzy [...], lecz rzeczy i stany są tylko pewnymi widokami zdjętymi przez nasz umysł ze stawania się. Rzecz nie ma, są tylko działania”¹⁸.

A skoro tak, to nie tylko nasza percepcja powstrzymująca dynamizm i energetyzm świata w jego chwilowych przejawach, lecz w jeszcze większym stopniu wszelkie nazwy, jakie przypisujemy tym przejawom, są zabiegiem ryzykownym poznawczo: pozbawiają je bowiem ich zmiennej natury, fałszują jej obraz, stają się intelektualnym konstruktem, tak jak cała rzeczywistość nowoczesnego społeczeństwa, które odeszło od poznania intuicyjnego na rzecz dominacji intelektu. Tym można

¹⁶ B. Leśmian *Przemiany rzeczywistości*, w: *Utwory* rozproszone, oprac. J. Trznadel, PIW, Warszawa 1962, s. 184.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ H. Bergson *Pamięć i życie*, wyb. G. Deleuze, przeł. A. Szczepańska w: tegoż *Wybór tekstów*, De Agostini, Warszawa 2001, s. 135.

Leśmian

więc uzasadnić skłonność Leśmiana do pleonastycznych konstrukcji typu: „stodoła się stodoła”, trzeba „żyć tylko tym, że się żyje” (*Pogoda* z tomu *Łąka*), „W szyciu nic nie ma, oprócz szycia, [...] W życiu nic nie ma, oprócz życia” (*Szewczyk* z tomu *Łąka*). W naturze nie ma bowiem rzeczy, są tylko działania.

Również znalezienie określenia dla doświadczenia człowieka pierwotnego, twórcy, któremu Leśmian przypisuje miano „pieśni bez słów”, jest zabiegiem ryzykownym:

Czym jest owa pieśń bez słów? Napomknęliśmy o niej, lecz powściągnijmy się od określeń. Określenie to – krepka żałobna, którą przywdziewamy po rzeczach umarłych i minionych raz na zawsze. Określenie to – przejrzysta, szklana trumna, w której spoczęły święte, olejem namaszczone zwłoki. Człowiek, pojęty jako pieśń bez słów, unika naszych określeń. Wie on jednakże, i aby stać się realnym, musi wydobyć swój ton, musi natężyć swoją pieśń bez słów. Jest ona jego jedyną i najwierniejszą rzeczywistością. Rzeczywistością zaledwo w przecięciu lub w skróceniu podobną do tych słów, którymi kiedyś ma się wypełnić, ażeby swą istotę przetłumaczyć na język ogólny, międzyludzki. Będzie to zawsze tylko przekład, tłumaczenie, nigdy – oryginał, nigdy pierwowzór.¹⁹

Z powyższych wywodów wynika, że myślenie o języku jako o wymiarze istnienia równorzędnym wobec rzeczywistości, stwarzającym swoją własną słowną przestrzeń, odsłaniającym nowy, ukryty dotąd wymiar rzeczywistości, nie od razu znajduje jednoznaczne potwierdzenie w myśleniu Leśmiana. We wczesnej fazie twórczości poeta okazuje się dość tradycyjny w swych poglądach: słowa wcale nie stwarzają rzeczywistości, lecz są wobec niej czymś wtórnym. Działalność językowa pozostaje kopią, naśladownictwem, tłumaczeniem. Czy zatem dramy mimiczne stanowią realizację ideału sztuki, która funkcjonuje poza językowym zapośredniczeniem jako ucieleśnienie pieśni bez słów? Na etapie swego powstania z pewnością tak było. Poglądy Leśmiana jednak się zmieniały, co między innymi przejawiało się w odejściu od estetycznych wzorców symbolistycznych i przejściu w kierunku myślenia o poezji jako zjawisku równorzędnym innym bytom. Poezja jest dynamicznym stanem świata i tak jak owe byty stanowi przejaw *elan vital*.

3.

Wróćmy zatem do *Skrzypka opętanego*. Tytułowy bohater, Alaryel, to „skrzypek z bajki dawno zapomnianej” (s. 174), którego sensem życia jest gra na złotej skrzypce. W pierwszej scenie siedzi na tronie purpurowym w pozie Pierrota z obrazu Watteau, co wyraźnie sugeruje nawiązanie do konwencji *dell'arte*²⁰. Maluje go, tańcząc, Chryza. Akcji towarzyszy muzyka, która „podkreśla i zaznacza każdy ruch [...] odpowiednim dźwiękiem, akordem lub gamą” (s. 176). W pewnym momencie Alaryel:

¹⁹ B. Leśmian *Przemiany rzeczywistości*, w: tegoż *Utwory rozproszone*, s. 184.

²⁰ O genezie bohatera dramy Leśmiana pisze R.H. Stone *Geneza Pierrota*.

Winiecka Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu

Chwyta skrzypkę, chwyta smyk i pokazuje Chryzie, że nie może grać... Coś się w nim stało... Coś zaszło... Coś go spętało i zmoczyło... Nie może grać... Próbuje właśnie... Przytula skrzypkę do ramienia i złotym smykiem dotyka złotych strun. W tej chwili muzyka urywa się nagle, jak na czyjeś skinienie. W naglej ciszy Alaryel bezsilnie opuszcza swe dłonie. Skrzypka i smyk *b e z h a ł a ś n i e* wypadają mu z rąk na ziemię. W chwili ich upadku muzyka brzmi znowu, początkowym akordem opiewając i opłakując ten upadek. (s. 177)

Wedle koncepcji Leśmiana, którą możemy poznać z jego szkiców, „opętanie bezśpiewne, beztaneczne”²¹ to skutek zaniku rytmicznej wspólnoty, zerwanie więzi ze światem pierwotnym. Od tego momentu Alaryel, owładnięty myślą o wydobyciu z instrumentu „pieśni upragnionej” (s. 177), będzie robił wszystko, by ponownie zespolić się z tajemnicą²². Jej wcieleniem staje się Rusałka Leśna, ukazująca się Alaryelowi w blasku niezwykłego Światła Indygowego (występującego jako równorzędna z żywymi bohaterami postać sceniczna), ubrana w baśniową szatę, na której widoczne są złote nuty. Alaryel pragnie zagrać zapisaną na zwiewnej sukni melodię, lecz Rusałka znika. Oczarowany przez leśną zjawę, wysłanniczkę sił infernalnych lub niebieskich (słowo „opętanie” wskazywałoby raczej na demoniczny charakter pragnienia artysty), Alaryel nie zwraca już uwagi na swą życiową partnerkę Chryzę. Już wcześniej zresztą, nim poznał Rusałkę i zakochał się w niej, okazywał jej obojętność. Być może to właśnie obojętność stała się przyczyną kary w postaci utraty zdolności do gry będącej przecież wyrazem harmonii i zgody z rytmem natury. Podobny leitmotiv – utraty woli istnienia – pojawia się w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*, gdzie bohaterka, pozbawiona miłości męża, pragnie już tylko nieistnienia. Miłość okazuje się siłą napędową nie tylko życia, ale i twórczości. Zostaje w ten sposób postawiony znak równości między życiem i tworzeniem. Zazdrosna Chryza przy udziale ciemnych mocy doprowadza do śmierci rywalki, która jednak raz jeszcze ożywa po to, by Skrzypek mógł zagrać upragnioną melodię. Ostatecznie jednak i on umiera, gdy tylko pieśń wybrzmiewa. Wówczas, wraz z końcem dramy, obwieszony zostaje „Koniec Baśni – początek niewiary”. Kończy się zatem intermedium istnienia, następuje powrót do jawy – tej, w której potrzebne są słowa, by móc się porozumiewać i gdzie zamiast bezpośredniości i zaufania do gestów, pojawia się niewiara – postawa sceptycznego odejścia od pierwotnego rytmu wszechświata.

Dramat mimiczny można, jak zostało powiedziane, uznać za realizację Leśmianowej idei „pieśni bez słów” – najwyższego ideału twórczości, w której słowa nie zasłaniają już tego, co autentyczne, bezpośrednie i pierwotne. Poeta wprowadza do swej wizji teatru pojęcie stylizacji, którą rozumie jako „sztukę

²¹ B. Leśmian *Szkice literackie*, s. 84.

²² Por. „Każdy poeta gra na jakimś instrumencie mimicznym. [...] Pod wpływem tego symbolu poeta mimo woli lub świadomie przybiera pewną postawę mimiczną. [...] Wielki poeta ma własną postawę – własny instrument mimiczny” (tamże, s. 89-90).

pomijania szczegółów dla ujawnienia całości”²³. Chodzi o to, by odchodząc od realizmu przedstawienia, wybierać środki „najprostsze, najszczersze i najkonieczniejsze” – takie jak barwa, linia, kształt, gest – by „nie łudzić, ale wzruszać” i dawać odczucie „nagłego zespolenia się z tajemnicą życia”. Wszystkie środki miały dać natychmiastowe doświadczenie „całości” za sprawą syntetyczności, plastyczności przekazu i jego wyrazistości. W ten sposób wydobywany był sens pozasłowny, któremu słowa nie są w stanie sprostać. Leśmian uważał, że słowa adekwatnie oddają sens przedstawienia realistycznego, tymczasem tam, gdzie chodzi o pochwylenie tajemnicy, znaczenie poszczególnych słów zostaje wzbogacone przez sens pozasłowny zawarty w ruchach wystylizowanych, rytmicznych: „Nie utożsamiają się one ze słowami poszczególnymi, lecz z całością utworu, wzbogacając słowa treścią domyślną, pozasłowną, odsłaniająca na scenie to, czego słowo odsłonić nie potrafi”²⁴.

Także w pozbawionych choćby jednego słowa dramatach mimicznych połączenie gestu, mimiki, tańca, światła i muzyki tworzy niezwykłą zrytmizowaną całość, w której uobecnia się to, co za pomocą słów wyrazić się nie daje. Pantomima nie zastępuje komunikacji werbalnej, jest od niej dużo bogatsza, łączy bowiem poddaną powtarzalnym gestom akcję sceniczną z rytmem poetyckim oraz rytmem wszechświata. Poeta bliski jest tu idei Mallarmégo, traktującego pantomimę jako „pismo ciała”, które przekształca obrazowanie sceniczne w wizję²⁵.

Leśmian odwołuje się w ten sposób do symbolistycznej idei bezpośredniego oglądu rzeczy i pozakodowego porozumienia, a posługując się estetyką pozajęzykową, konstruuje sceniczny świat baśniowej nieskończoności za pomocą środków językowych. Słowa, obecne wyłącznie jako zapis scenariusza, służą tu budowaniu istnień pozajęzykowych, pełnią funkcję wehikularną, są przezroczyste jako środek artystycznego wyrazu, nieobecne w obrębie scenicznego przedstawienia. Mamy zarazem do czynienia z dziełem metapoetyckim, w którym dokonuje się teatralizacja życia i procesu twórczego: zjawisko charakterystyczne dla całej twórczości Leśmiana, w którego poezji pierwiastek dialogiczny, sceniczny, dramaturgiczny, odgrywają niebagatelną rolę²⁶. Zarówno akcja utworów, jak i sam żywioł dyskursywny zostają ujęte w nawias scenicznej gry: przekształcają się w inscenizację baśni, marzeń, snu lub wizualizację tęsknot, które, umieszczone w wymiarze zaświatowym, robią wrażenie ulotnej wizji, pozostawiającej po sobie odczucie niespełnienia.

²³ B. Leśmian *O sztuce teatralnej*, w: *Szkice literackie*, s. 181.

²⁴ Tamże, s. 184.

²⁵ Bardzo interesująco i wnikliwie o symbolistycznym i epifanijnym aspekcie dram mimicznych Leśmiana pisze K. Fazan *Leśmianowskie epifanie sceniczne*, s. 305-326.

²⁶ Pisze o tym E. Czapplewicz *Adresat w poezji Leśmiana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.

4.

Skrzypek opętany jest jednak nie tylko scenicznym wcieleniem ideału sztuki, jest też opowieścią o tym, że człowiek pragnący ten ideał zrealizować musi ponieść życiową klęskę. Z tym zaś wiąże się wątek opowieści o dwóch rodzajach miłości: cielesnej i duchowej jako dwóch możliwych inspiracjach artysty. Uosobieniem pierwszej jest Chryza, a drugiej – Leśna Rusałka. Sam Leśmian jest wyznawcą holistycznej koncepcji człowieka: nie oddziela tego, co duchowe, od tego, co cielesne. Co więcej – jego zdaniem nie ma innej drogi do poznania, jak tylko poprzez ciało i jego bezpośredni kontakt ze światem Jak tłumaczy w szkicu o Platonie z roku 1910: „Najbardziej godnym pieśnyczoty jest ciało – najbardziej myśleniem roztajemniczone, najbliższe «idei wiecznych»”²⁷. Dlatego też Leśmian krytykował Platona za to, że wolał wybrać duszę, odrzucając ciało: „i w tym właśnie wyborze, w tej wyłączości tkwi jego nieumiar, jego opętanie, jego ślepotą na całą resztę świata, jego rozkosz równoczesna z powodu apoteozy ducha i detronizacji ciała”²⁸.

Skrzypek w jego dramacie odrzuca miłość żony, oddaje się we władanie ciemnych sił, zaś osiągnięcie ideału sztuki przypląca życiem. Dlatego baśń mimiczna ukazuje dramat każdej ludzkiej egzystencji, w której pragnienia duszy i ciała rozmiągają się nieustannie. Ten wątek powraca potem wielokrotnie w poezji Leśmiana, a w sposób najbardziej wyrazisty, choć w zmodyfikowanej wersji, w wierszu *Rozmowa (Ciało mówi do duszy...)* z tomu *Łąka*, gdzie mamy do czynienia z monologiem ciała przemawiającego do milczącej duszy. Ciało zatopione w ekstatycznym obcowaniu z naturą chłonie świat wszystkimi zmysłami, co zbliża je do tej sfery, którą zwykło się przypisywać duszy. Ciało mówi: „Ocieram się o słońce, o sen i o Boga”, reprezentuje instynktowną radość życia, żywiołową *élan vital*, dionizyjską zmysłowość i intuicyjność działania, uobecnia pierwotną, a zarazem demoniczną bezpośredniość istnienia, stan zmysłowej epistemologii, obywającej się bez słów i intelektu: „Jam z tych światów, gdzie w ogniu grzech, śpiewając, płąsa”. Dusza, która – co znaczące – spoglądając na miłosny szal ciała, milczy i tłumi łzy, reprezentuje tę sferę jaźni, która pragnie czegoś więcej, a co zawsze pozostaje nieuchwytnie, poza jej zasięgiem, i jest przy tym czymś niewyraźnym: *je ne sais quoi*. Ciało, radośnie cieszące się życiem i chłonejące jego piękno wszystkimi zmysłami, mówi:

Nie przeszkadzaj mi wiedzieć! Milcz, dopóki drzewa
Szumią, dopóki pachnie jałowiec i mięta!
Milcz! Nie mówi się prawdy, lecz bez słów się śpiewa.
Kłamie ten, co zna słowa, a nut nie pamięta.

Po raz kolejny pojawia się tu motyw pieśni bez słów. Dopóki wybrzmiewa ta pieśń, która jest emanacją prawdy istnienia, wiedza jest czymś niekwestionowanym. Gdy

²⁷ B. Leśmian *Miłość Platona*, w: tegoż *Szkice literackie*, s. 428.

²⁸ Tamże, s. 428.

jednak pojawiają się słowa, do głosu dochodzi świadomość i poznanie intelektualne, które oferują jedynie wiedzę pojęciową, martwą i odległą od rzeczywistości. Natomiast „wiedza prawdziwa” to pierwotny instynkt, polegający na zanurzeniu się w domenę zmysłów, to dzikość i pierwotna harmonia ze światem, której synonimem są muzyka i pieśń. Ponieważ jednak ludzka egzystencja nie kończy się na ciele, istnieje również dusza, ludzkie życie ukazane zostaje jako nieusuwalny konflikt dwóch potężnych sił: tego, co zmysłowe, związane z cielesnością egzystencji i jej popędami, i tego, co duchowe, sprawiające, że człowiek nigdy nie znajduje spokoju, bo coś wyrwa się w nim ku nieskończoności. Słowa, przed którymi wzdryga się ciało, pozbawione zostają naturalnej melodii, a zatem pierwotnego uczestnictwa w kosmicznym rytmie, należą do domeny intelektualnej refleksji – przecząc bezpośredniości życia, oddalają od jego prawdy w stronę trzeźwej spekulacji. Zwraca uwagę dokonany w tym wierszu przez Leśmiana przewrotny zabieg. Ciało, domagające się milczenia zgodnego z naturalnym stanem harmonii, przemawia, uobecniając się w utworze wyłącznie jako ciało mówiące. Natomiast dusza konsekwentnie milczy, a o tym, że płacze, dowiadujemy się z komentarza. Dzieje się tak, jakby w samej strukturze wiersza Leśmian chciał ukazać nierozwiązywalny konflikt: nie wystarczy żyć, by wiedzieć. Pozbawieni raz na zawsze naturalnej więzi z kosmosem, skazani jesteśmy na pośrednictwo słów.

Trudno zatem uznać Leśmiana za poetę znajdującego się jednoznacznie po stronie pierwotności. Jego idea powrotu do bezpośredniego poznawania, do sytuacji, gdy między „ja” i światem przyrody nie istniał rozziw, bo istota jednego i drugiego była taka sama: antropomorficzna, instynktowna i bezrefleksyjna, jest niczym innym jak tylko pragnieniem, na którym ufundowany jest poetycki świat autora *Napój u cienistego*. Prezentowana inscenizacja rozmowy pokazuje, że stan pierwotnego złączenia ze światem jest czymś niemożliwym; że człowiek skazany jest na cierpienie, ból i łzy, a także na zapośredniczenie w języku, to bowiem, co syci ciało, nie zadowala duszy. W późniejszych wierszach, zwłaszcza z tomu *Łąka*, takich obrazów cierpienia i niezaspokojenia znaleźć można dużo więcej.

Ten konflikt między zmysłowością i transcendencją, między pożądaniem ciała i pragnieniem nieskończoności, inicjuje tragizm jednostkowego istnienia, reżyserowany na scenie ludzkiego życia jako rodzaj wielkiej psychomachii. Podobny konflikt odegrany zostaje w dramatach mimicznych, gdzie ścierają się sprzeczne dążenia bohaterów. Ich dramat jest dramatem eschatologicznym. Za pośrednictwem magicznych przedmiotów, niezwykłych zdarzeń, tajemniczych metamorfóz rozgrywających się na pograniczu snu i jawy, zagarniających w obręb sceny zarówno to, co zmysłowe, jak i to, co duchowe, wyobrażone i przeczute, konkretyzujące się w postaci zjaw, tajemniczych duchów, światła i muzyki, w absolutnie autonomicznej czasoprzestrzeni teatru ukazana zostaje metafora życia jako szeregu nienasyconych pragnień, których zaspokojenie kończy się klęską. Te tęsknoty stanowią siłę napędową egzystencji, a zarazem współtworzą przestrzeń dzieła sztuki, które choć jest niczym więcej niż snem/przywidzeniem/intermedium/ istnienia, pozostaje miejscem doskonałej konkretyzacji tego, co pozamaterialne. To właśnie

dlatego ten arcsymboliczny dramat stanowi jednocześnie manifestację antysymbolistycznego nastawienia poety, który absolutowi sztuki przeciwstawia żywioł cielesności i zmysłowości. Artystką jest przecież także Chryza – to malarka, która przegrywa w rywalizacji o ukochanego z wcieleniem Tajemnicy – Sztuki. Lecz Leśmian nie opowiada się jednoznacznie po żadnej ze stron. Skrzypka określa wszak epitetem opętany, a jak pamiętamy, „opętaniem bezspiewnym” nazywał poeta stan utraty pierwotnej łączności z rytmem świata. Opętanie to także, wiemy z komentarza Leśmiana, stan „nieumiaru”, polegającego na apoteozie ducha (sztuki, idei), kosztem ciała i całej reszty świata.

„Opętanie” może więc odnosić się zarówno do stanu bohatera, który traci swój talent, zostaje spętany przeciętnością, jak i do konsekwencji tego zdarzenia, gdy nad bohaterem przejmuje władzę demoniczne pragnienie odzyskania twórczej mocy. Pierwsze odnosi się do ucieczki z zaistniałej sytuacji, drugie do pogoni za wymarzonym celem. Oba stanowią dwie strony tej samej monety: dynamicznego i niestabilnego stanu pragnienia, które jest siłą napędową działania bohatera. Na tym napięciu oksymoronicznego znaczenia słowa buduje się akcja utworu, która kończy się uwolnieniem z pęt bezspiewności, odzyskaniem talentu. Żadna z interpretacji tego finału nie jest jednak oczywista, obie pozostają ze sobą w nierozstrzygalnym konflikcie, obrazując konflikt dążeń twórcy i człowieka.

Leśmian demistyfikuje pozytywnie wartościowany przez symbolistów modernistyczny model artysty, który poprzez sztukę dąży do samozatrudy. Poeta doskonale opanował środki symbolizmu, jeśli zatem obala jego idealistyczne mity, czyni to jego własnymi sposobami, w sposób w najwyższym stopniu oryginalny. Jednocześnie zaś inicjuje swymi dramatami wszystkie problemy, które będą go zajmowały w późniejszej twórczości.

5.

O ewolucji poglądów poety najdobitniej być może świadczy utwór nieopublikowany za jego życia. Dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* powstał w latach 30., ale trafił do rąk czytelników niedawno, rzucając nowe światło na twórczość autora.

Cechą charakterystyczną tego dramatu jest to, że akcja sceniczna zostaje częściowo ujęta w cudzysłów powtórzenia zdarzeń, które bohaterowie, już po swojej śmierci, raz jeszcze odgrywają. Akcja ma miejsce na cmentarzu, gdzie z mogił wyłaniają się trzy Cienie Zmarłych: Sobstyl, jego żona Krzemina oraz Marcjana – jego kochanka i zarazem rywalka Krzeminy. Pierwsza scena z ich udziałem zostaje poprzedzona komentarzem w didaskaliach: „Nie tylko są sobą, lecz muszą nadto grać jeszcze rolę siebie samych, aby zadośćuczynić zagrożonym wymogom niepewnego ich jaźni tragizmu i stwierdzić w ten sposób tożsamość cierpień i bólów przeobrażonych na «dramat dla nikogo»”²⁹. Powtórzenie zdarzeń

²⁹ B. Leśmian *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Cytaty lokalizuję w tekście.

Leśmian

ma więc ugruntować nieoczywisty bez poręczenia przez sceniczną sztukę tragizm tych faktów, które miały miejsce wcześniej, za życia postaci. Wątpliwości dotyczące sposobu istnienia świata przedstawionego przenoszą się na poziom metapoetycki, stając się nie tylko kwestią jego konstrukcji, lecz także samej ontologii sztuki (literatury). Mamy tutaj do czynienia z sytuacją przeciwną do wcześniejszej, gdy Leśmian poszukiwał w teatrze środków, by przekazać prawdę doświadczenia. Ćwierć wieku później sztuka sceniczna staje się jawną przestrzenią teatru odgrywanego nie w teatrze, lecz w wymiarze pośmiertnego istnienia postaci. Postaci te częściowo opowiadają sobie zdarzenia ze swoim udziałem, to znów wcielają się w role samych siebie i odgrywają sceny zdrady i morderstwa. Czynią to jednak w konwencji teatralnej. Krzemina, pisząc list pożegnalny, tylko udaje: kreśli słowa patykiem na liściu. A w scenie zabójstwa funkcję narzędzia zbrodni pełni liściasta gałązka.

Użyte środki nie tylko nie maskują swej zapośredniczającej funkcji, lecz przeciwnie – teatralny, odtwórczy wymiar miłosnej tragedii zostaje wysunięty na plan pierwszy, a problem gry staje się dla scenicznych postaci równie ważny, jak przebieg odgrywanych przez nie zdarzeń. To cecha zbliżająca Leśmiana do Gombrowicza i Witkacego. O ile jednak u wskazanych twórców forma jest tym, co zniekształca postaci, co czyni je wytworami użytych konwencji, u Leśmiana dzieje się odwrotnie: gra bohaterów ma ugruntować ich prawdziwość. A przede wszystkim – stanowi podwojenie, jeden z konstytutywnych dla twórczości Leśmiana chwytów, za pomocą którego bohaterowie, spoglądając w lustro, szukając swych odbić, utwierdzają się sami w swym ulotnym i niepewnym byciu. Mamy tu zatem do czynienia z teatrem w teatrze, lecz w odróżnieniu od innych wpisujących się w tę tradycję sztuk, Duchy odgrywają swój „dramat dla nikogo”. Nie ma widowni, przed którą występują, inscenizują po śmierci swoje życie dla samych siebie, po to, by – jak za chwilę pokażemy – sprawdzić siłę i wiarygodność uczuć, które doprowadziły do tragedii:

Boże! Mam dzisiaj duszę sobie niedokrewną –
Bo my dzisiaj nie tacy, my inni na pewno.
A dziś sobą musimy dzień dzisiejszy przeżyć.
Lecz jak?... Jutro będziemy mogli w to wierzyć... – (s. 40)

Odgrywana przez nich sztuka to zatem rodzaj Lacanowskiego zwierciadła, w którym podmiot widzi siebie i rozpoznaje własną postać jako „ja”. Takim lustrem są u Leśmiana rozmaite byty, które przyczyniają się do integracji jednostkowej tożsamości. W *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* tę rolę tę odgrywają również słowa, których trwałość przeciwstawiona zostaje zmienności istnienia. To za sprawą języka Krzemina – która będąc ofiarą morderstwa, w pewnym sensie popełnia samobójstwo, gdyż współuczestnicząca w zabójstwie kochanka męża popycha rękę trzymającej nóż rywalki – pozostaje zespolona na zawsze ze swoją samobójczą/zabójczą śmiercią:

Winiecka Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu

Ty się już nie powtórzysz w rozwianym istnieniu,
A ona [śmierć] wciąż się w twoim powtarza imieniu. (s. 18)

W ten sposób ujawnia się niezwykła rola słów, potrzebnych do tego, by utrwalić świat. Krzemina mówi:

Więc powtórzmy ciał naszych roztrwonione dzieje –
Może się wspomnieniami wieczność rozednieje –
Wieczność drobna – stąd dotąd – od bramy do wzgóрка –
Uda się lat minionych dosłowna powtórka! –
Byle tylko aż do cna rozegrać niedolę –
Słów Cieniom nie zabraknie! Znamy swoje role! (s. 18-19)

Słowa są bowiem trwalsze od istnień. Cudowna moc słowa, w którym nie tylko trwa pamięć o minionych zdarzeniach, lecz drzemie także performatywna, stwórcza siła, zostaje wyrażona wprost w monologu Krzeminy, która spoglądając wokół siebie, mówi:

I nie ma tu na świecie tego, co być miało.
Ani ciał utrwalonych, jak to słowo: ciało,
Ani drzew zieleniących, tak jak drzewom zda się,
Ani ptaków, ujętych ściśle w kształty ptasie –
Ani rzek, co na zawsze są dla siebie rzeką –
Ani dali, zbyt pewnej, że tak tkwi daleko –
I psa nie ma – psa nawet, co w mrokach psiej budy
Mógłby w sobie byt własny śnić za własne trudy.
Trzeba to wszystko sycić wciąż, jak ogień święty –
Bo zgaśnie, lada wichrem bez żalu zdmuchnięty.
Trzeba drzewu dopomóc poręką spojrzenia,
Aby mogło być drzewem – bez trwóg, bez zwątpienia.
Śmierci trzeba dopomóc – śpiewem i żalobą –
I wszystkim konającym, co pragną być sobą
I ginąć nie tak marnie, jak wszelki proch ginie,
Lecz inaczej – osobno – wyłącznie jedynie.
I psu trzeba dopomóc. A cóż mnie dopiero!
Tyś właśnie swą miłością kłamliwą lub szczerą
Stwierdził mojego ciała czar, co się rozrzewniał,
Gdyś je pocałunkami w tym, czym jest, upewniał.
A dzisiaj ja – pieśczętą twoją nie stwierdzona –
Zmalałam – żaden szept mię już dziś nie przekonał!
Już nie wiem nic o sobie z tego com wiedziała –
I skończyłam się nagle – taka [strasznie mała!]
Bóg nas utkał z kruchego na wietrze marliwa!
Sucha łza – lasu ciemność, a pierś już nieżywa –
Podmuchał kurzawy nad zdeptanym krzewem...
Chwila – i wiem świat cały! Chwila – i znów nie wiem. (s. 28-29)

W dramacie tym dobitnie ujawnia się cechująca poetycką wyobraźnię Leśmiana ulotność świata. Byty, jak u Bergsona, nie mają stałych granic, nie są trwałymi

Leśmian

konkretami. Według filozofa jednak sama wola życia wystarczyła, by świat istniał, by życie wciąż trwało w zmiennych formach. Światu z dramatu Leśmiana jednak ta siła już nie wystarcza, gdyż jest on światem istniejącym na fundamencie innym niż zasada zachowania życia. Skoro nie sposób zachować tego, co już raz zostało utracone – życia, co może ocalić bohaterów? Leśmian odpowiada jasno: słowa i przedstawienia. Dlatego bohaterowie opowiadają sobie swoją historię, dlatego powtarzają gesty, które wykonywali: by jeszcze raz je zobaczyć, usłyszeć, by dobitniej zaistnieć i tym samym wzmocnić to, co bez słów zapada się w nicłość. Historia nieszczęśliwej miłości kończy się jednak w momencie śmierci Krzeminy. Nie wyjaśnia się, dlaczego nie żyją pozostali bohaterowie tragedii. Z ust Marcjanny padają słowa, które jeszcze mocniej podcinają realny charakter opowiedzianych zdarzeń, eksponując ich oniryczny czy wręcz fikcyjny status:

Lecz tu – koniec powieści. Reszta to sumienie
Tych, co powieść przerwali, by wszcząć dochodzenie.
Nikt nie wie, gdzie i kiedy, i w którym śnie skonał?
Ty pierwszy... ja po tobie – niechący spóźniona. (s. 48)

Nie tylko zatem istnienie odegranego przez trzy Cienie świata uzależnione jest od ich własnej woli powtórzenia. Także wiarygodność przedśmiertnego istnienia bohaterów dramatu zostaje podana w wątpliwość: okazuje się wytworem czyjegoś snu. Albo zmyśleniem, po prostu.

W dramacie tym znać wyraźne inspiracje Schopenhauerowską koncepcją świata jako woli i przedstawienia. To dopiero w przedstawieniu świat konstytuuje się w swojej postaci. To podmiot stwarza przedmiotowe przedstawienie ślepej woli. Poza tą relacją świat jest niczym więcej jak ukierunkowaną na zachowanie życia wolą przejawiającą się we wszystkich istnieniach. A właśnie uzależnienie istnienia bytów od spojrzenia poety jest jedną z najistotniejszych cech poezji autora *Napoju cienistego*. Spojrzenie utrwala świat, upewnia go we własnych granicach, chociaż owa niestałość wrażeń, zmienność odczuć i sposobów patrzenia, uzależniona za każdym razem od jednorazowej i niepowtarzalnej perspektywy, sprawia, że ten świat, jawiący się w wielu odsłonach, staje się za każdym razem inny. Dzieje się tak zarówno dlatego, że jest on czymś płynnym i dynamicznym, będącym w nieustannym ruchu, jak i dlatego, że ten, kto nań patrzy, ulega złudzeniom, marzeniom i snom. Język okazuje się środkiem dwuznacznym: zarazem przydatnym, jak i szkodliwym. Jest nie tylko medium kopiującym rzeczywistość, odbierającym jej siłę autentyzmu i bezpośredniości oryginału, lecz także sposobem na to, by ów świat ocalić, utrwalać go – choćby w bardzo niezdarny i niedoskonały sposób.

Po to, by jakiś konkret, osoba lub rzecz, zaistniały w pełni, potrzebna jest im jednostkowa uwaga, utwierdzająca byty w ich tożsamości. Brak zaufania do własnej świadomości, której chwiejności i zmienności bohaterowie bezustannie doświadczają, każe im szukać świadków swego istnienia. Jeśli cudze spojrzenie utwali kogoś w jego byciu, jeśli potwierdzi jego istnienie – pozwoli mu być sobą: to zna-

czy bytem odrębnym, jednostkowym i niepowtarzalnym. Człowiek jest bytem takim samym, jak każdy element świata: tak samo ulotny, nietrwały i czujący tak samo. Krzemina mówi: „Wystarczy mi źdźbło świata [...] wpatzonego w nieskończoność róży. / A była nieskończoność” (s. 29). W chwili jednak, gdy zabraknie tej uważności spojrzenia, świat – niknie. Nie pozostaje w nim nawet wola życia, bo sens istnienia świata zawiera się w istnieniu dla drugiego. Ten wyraźnie etyczny ton każe zwrócić nam uwagę na egzystencjalny wymiar dramatu. To nie spojrzenie, nie słowa stwarzają byty. To sama uważność, nastawienie na drugi byt, szczerze pragnienie drugiego sprawiają, że ten ktoś czuje się chciany i ważny, upewniając się tym samym swym istnieniu. Zwróćmy uwagę na słowa Krzeminy: „pieszczotą twoją nie stwierdzona – / zmaląłam – żaden szept mię już dziś nie przekona!” (s. 29). Bohaterka pragnie czuć, że jest naprawdę pożądana – dopiero wtedy czuje się tą jedyną. Lecz tak samo trzeba „wszystko sycić wciąż, jak ogień święty – / bo zgaśnie, lada wichrem bez żalu zdmuchnięty” (s. 28).

Stąd tak bardzo wyraźnie obecna jest w poezji Leśmiana koncepcja podwójności: odbić, przegładania się w zwierciadle. Szukanie cudzego spojrzenia jest szukaniem potwierdzenia własnego istnienia, szukaniem tożsamości. Byt nie zobaczony, nie podwojony spojrzeniem, ginie „marnie, jak wszelki proch”. Spojrzenie obdarza pojedynczością, utwierdza byt w jego istnieniu. Lecz ta trwałość jest tylko odrobinę mocniejsza od nicości, bo wszystko, co znika z zasięgu czyjejs uważności, ulatnia się niby mgłą, rozmywa i upływnia. Ta płynność, dynamizm i antysubstancjalizm są fundamentalnymi cechami nowoczesnego myślenia Leśmiana. Lecz poeta płynność tę, uznawaną za coś pozytywnego, ocalającego jednostkowość, przeciwstawia stałości społecznym struktur, hierarchii i norm. Tam, gdzie o tym, kim jest człowiek, decyduje narzucony mu z góry porządek, nie ma miejsca na wolność. Tymczasem Leśmian – ostentacyjnie pomijając to, co stanowi produkt społecznych norm, historii, idei i religii – ocala wolną wolę i daje szansę jednostkowości, by zaistniała choćby przez chwilę.

Zestawienie dwu, przedzielonych dwudziestopięcioletnim okresem utworów Bolesława Leśmiana prowadzi do konkluzji, że warto czytać jego dzieła w porządku diachronicznym, śledząc, jak zmieniał się i utrwał system jego filozoficznych i estetycznych przekonań³⁰. Zwraca bowiem uwagę ewolucja jego poglądów: od wczesnych, pisanych pod wpływem Zenona Przesmyckiego i poetów kręgu „Chimery” utworów, przez omówione tutaj, w pełni oryginalne dramaty mimiczne, w których autor rezygnuje z obecności słowa jako medium oddalającego od ideału pierwotnej bezpośredniości istnienia oraz dalej – przez poezję, w której poetycki podmiot śpiewa, opowiada, a także pisze baśni, stwarzając w sło-

³⁰ Gorącym zwolennikiem takiej właśnie metody czytania tej poezji jest Piotr Łopuszański. W dziele Leśmiana wyróżnił on cztery etapy: symbolistyczno-impresjonistyczny, parnasistowski, witalistyczny oraz egzystencjalistyczny. Por. P. Łopuszański „*Idący, z prawdą u warg i u powiek...*” *Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2002 nr 6.

Leśmian

wach nowe postaci świata³¹, aż do dramatu poetyckiego *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, w którym świat istnieje tylko i wyłącznie dzięki temu, że został powtórzony w opowieści. Ostatni, niewydany za życia poety utwór stanowi swoistą syntezę nowoczesnych poglądów Bolesława Leśmiana, pokazując płynny, uzależniony od interpretacji charakter rzeczywistości oraz podmiotowość jako kategorię wytwarzaną w procesie znaczeniowótórczych praktyk.

Abstract

Elżbieta WINIECKA

Adam Mickiewicz University (Poznań)

From 'Song without Words' to Word as a Warranty of Being. Bolesław Leśmian's Two Stage Pieces

Bolesław Leśmian's activity as a playwright is a relatively not-quite-well-known topic. The author believes, however, that the connection of the poet's achievements in this area and his views on the nature and character of word in poetry and, consequently, with the way his own poetry is shaped, is interesting. The evolution of the poet's aesthetics is shown, using the examples of certain known plays. The road is shown leading from Leśmian's rather traditional approach, referring to the myth of wordless communication, toward insightful and modern views on constructivistic character of the 'I' and the reality, being conditional upon the language.

³¹ O koncepcji dzieła sztuki jako miejsca wydarzania się prawdy i tworzenia/ odkrywania słownych „wyglądów” rzeczy pisał Ryszard Nycz w artykule: „Słowami... świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, w: tegoż *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.