

»Inna komparatystyka«

Od dokumentu do wyobraźni

pod redakcją naukową

prof. Giovanni Brogi Bercoff,

prof. Mariny Ciccarini

i prof. dr. hab. Mikołaja Sokołowskiego

Redakcja naukowa: prof. Giovanna Brogi Bercoff,
prof. Marina Ciccarini, prof. dr hab. Mikołaj Sokołowski

Recenzenci: prof. Tomasz Chachulski, prof. Valentina Lepri
Redaktorka prowadząca Barbara Jędraszko

Redakcja językowa i indeks Barbara Jędraszko, Andrzej Lesiakowski
Korekta Krystyna Kiszewska

Opracowanie graficzne i skład Robert Oleś / d2d.pl

Ilustracja na stronie przytytułowej © copyright by Lidia Bakensztos

© Copyright by Instytut Badań Literackich

ISBN 978-83-65832-27-6

Druk i oprawa BookPress.eu, ul. Lubelska 37c, 10-408 Olsztyn

Spis treści

- 9 O tej książce. Zamiast przedmowy
- 15 GIOVANNA BROGI BERCOFF Polskajęzyczna literatura polska i ukraińska w Rzeczypospolitej przedrozbiorowej. Analogie i różnice
- 55 MARINA CICCARINI Akcja teatralna i utopia przeobrażenia: Gabriele D'Annunzio i Bolesław Leśmian
- 89 KRYSZYNA JAWORSKA Polskie wojenne ścieżki literatury włoskiej
- 125 JADWIGA MISZALSKA U źródeł reportażu? Siedemnastowieczne przekłady jezuickich relacji z Dalekiego Wschodu
- 151 KRZYSZTOF MROWCEWICZ Puste katalogi
- 169 DARIO PROLA O ptakach, kwiatach i innych *realiach*: Iwaskiewicz jako tłumacz Quasimodo
- 199 GIULIA RANDONE Do końca artystką, nigdy „emerytką”. Listy Idy Kamińskiej i Meira Melmana do Jakuba Rotbauma
- 221 GIOVANNA TOMASSUCCI Polska „czereśnia” w koszyczku *Złodzieja czereśni?* Przekłady wymaginowane i przekłady rzeczywiste w twórczości Franca Fortiniego
- 265 Indeks nazwisk

Marina Ciccarini

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA „TOR VERGATA”

Akcja teatralna i utopia przeobrażenia: Gabriele D’Annunzio i Bolesław Leśmian

Mówię o dwóch lub trzech tysiącach osób, rozproszonych po wielkich miastach europejskich [...]; nie ma potrzeby, aby były one wielkimi umysłami epoki. Nie muszą być koniecznie rozumem i sercem swojego pokolenia: mają być tylko jego świadomością.

Hugo von Hofmannsthal

W XX i XXI wieku opracowano wiele różnych definicji terminu „komparatystyka”¹. Być może dziś, w epoce

- ¹ „Komparatysta jest [...] postacią przekraczającą granice – granice między poszczególnymi tradycjami narodowymi, między literaturą i innymi dyscyplinami sztuki, między krytyką literacką i innymi dziedzinami wiedzy. Jego specyfiką instytucjonalną jest właśnie wkraczanie na cudze pola w celu znalezienia powtarzających się elementów, które łączyłyby epoki, kultury, gatunki i formy, niekiedy bardzo od siebie odległe. Najważniejsze poszerzenie granic komparatystyki dokonało się w aspekcie, który najlepiej definiuje ją jako dyscyplinę, a mianowicie w związkach między literaturami narodowymi i wymiarem ponadnarodowym”, w: *Enciclopedia Italiana Treccani*, sub voce, VII Addenda, 2006, [http://www.treccani.it/enciclopedia/comparatistica_\(Enciclopedia_Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/comparatistica_(Enciclopedia_Italiana)). W niniejszym rozdziale

multikulturalizmu, jesteśmy bardziej skłonni do poszukiwania obiektu badań tej dziedziny w transnarodowym wymiarze motywów i idei, które rozpowszechniając się, wpłynęły na rewizję ugruntowanego statusu kulturalnego w danej epoce, tym samym przyczyniając się do jej głębokiej przemiany.

Celem niniejszego tekstu jest zaproszenie do dyskusji na temat pewnego aspektu owego nierozzerwalnego spłotu tendencji kulturowych i artystycznych, który moglibyśmy określić mianem „ducha czasu”. Za ducha czasu zwykle uważać się ogólną, dominującą w danej epoce tendencję kulturową. Ja natomiast chciałabym zwrócić uwagę na to, co moglibyśmy określić jako „jasnowidzenie geniuszu”², czyli na tę prekursorską intuicję, która pozwala konkretnemu artyście (pisarzowi, filozofowi, poecie, muzykowi) dostrzec głębokie instancje nowatorskich przemian, które później staną się wspólnym dziedzictwem, i je wyrazić.

Zanim przejdę do sedna sprawy, przytoczę jeden przykład, z 4 kwietnia 1843 roku, kiedy Adam Mickiewicz w swojej słynnej „Lekcji XVI” wygłosił teorię dramatu

wszystkie cytaty z języka włoskiego zostały przetłumaczone na język polski przez autorkę tłumaczenia.

- 2 Na ten temat por. wstęp Paola Isotty do *Dzieła sztuki przyszłości* Ryszarda Wagnera. Czytamy: „[...] Albowiem geniusz, wbrew temu co zwykle się myśleć, charakteryzuje się zawsze pewnym jasnowidzeniem oraz intuicją praktyczną, które są większe niż u tych, którzy go otaczają...”. Por. R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire. Introduzione di Paolo Isotta*, Milano 1983, s. 14–15.

jako najsilniejszej realizacji artystycznej poezji, która wymaga gmachu teatralnego, aktorów i pomocy wszystkich rodzajów sztuki, by pobudzić naród, masę, oraz „zniewalać do działania duchy opieszale”. Tym samym Mickiewicz niejako wyprzedził późniejszą o kilka lat koncepcję totalnego dzieła sztuki, ogłoszoną drukiem przez Ryszarda Wagnera w 1849 roku w *Die Kunst und die Revolution* [Sztuce i rewolucji] i w *Das Kunstwerk der Zukunft* [Dziele sztuki przyszłości], a później jeszcze w *Oper und Drama* [Operze i dramacie] z 1851 roku³.

Chciałabym w tym miejscu zwrócić uwagę na to, jak czasem pewne wspólne przecucia manifestują się u artystów bardzo od siebie odległych, którzy na pierwszy rzut oka nie mają ze sobą wiele wspólnego. Jest to szczególnie widoczne w okresach, w których potrzeba odnowy staje się wyjątkowo nagląca. Dzieje się tak na przykład na przełomie XIX i XX wieku, kiedy wszystkie formy ekspresji artystycznej – literatura, muzyka, sztuki wizualne czy teatr – znajdują

3 Termin „Gesamtkunstwerk” został tak naprawdę użyty po raz pierwszy w 1827 roku przez pisarza i filozofa niemieckiego K.F.E. Trahdorffa (1782–1863) w tomie *Aesthetik, oder Lehre von Weltanschauung und Kunst* (Berlin 1827). Por. na ten temat tekst: P. Bolpagni, *La questione del Gesamtkunstwerk dai primi Romantici a Wagner*, „De Musica. Annuario in divenire a cura del Seminario Permanente di Filosofia della Musica”, xv, 2011, s. 1–12, a także P. Bolpagni, *Il concetto di „opera d’arte totale” nel XIX secolo. Wagner, e non solo*, „Musica/Realtà”, xxxv, 107, lipiec 2015, s. 129–140.

się w stanie głębokiego kryzysu i, na fali nowej wrażliwości, ich status i funkcje zostają zupełnie przewartościowane. Nastąpiła wtedy swego rodzaju „eksplozja Bytu”⁴, czyli zjawisko, które aby mogło zostać opisane, wymaga nowego rozumienia świata i użycia nowych narzędzi językowych oraz niespotykanych dotąd form ekspresji. Sztywne i konwencjonalne narzędzia tradycji uniemożliwiały uchwycenie złożoności tej nowej rzeczywistości. W związku z tym granice między poszczególnymi dyscyplinami sztuki zaczęły się zacierać w poszukiwaniu sposobu wyrażenia nieprzedstawialnego. Nowe perspektywy, wzajemne kontaminacje i eksperymenty, rewolucyjne idee oraz śmiałe projekty, napędzane przez niezwykle dążenie do odzyskania samego sensu egzystencji i sztuki, poczęły się wtedy przeplatać i nawarstwiać.

Jeśli ograniczymy te rozważania do kręgu samej sztuki teatru, możemy zobaczyć, jak zdumiewające są wzajemne podobieństwa między myślicielami i pisarzami różnego pochodzenia. Potraktujmy to jako jeszcze jeden dowód na istnienie obiegu myśli i fermentu kulturowego, który – zwłaszcza w analizowanym okresie – podkreślał

4 Por. E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato. Musica e filosofia del primo Novecento*, Torino 2001, s. 190. Autorem tej efektownej definicji jest Merleau-Ponty, który, komentując malarstwo Cézanne’a, pisze: „Quand Cézanne cherche la profondeur, c’est cette déflagration de l’Être qu’il cherche, et elle est dans tous les modes de l’espace, dans la forme aussi bien”, w: M. Merleau-Ponty, *L’Œil et l’esprit*, Paris 1964, s. 41.

konieczność spojrzenia na europejską awangardową kulturę teatralną jako na spoisty i solidny system intelektualny; była to „inna Europa teatralna”⁵.

Gdy mowa o wielkiej reformie teatru na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku, przychodzą mi na myśl dwie ważne osobistości wywodzące się, odpowiednio, z kultury włoskiej i polskiej: Gabriele D’Annunzio (1863–1938) i Bolesław Leśmian (1877–1937).

Choć pochodzili z różnych tradycji kulturowych, obaj byli kluczowymi orędownikami nowej, globalnej wizji teatru i literatury. Zarówno w ich teatrze, jak i w ich twórczości literackiej można napotkać zbieżne obszary nakładających się na siebie elementów i intuicji należących do sfery teorii i projektu, a także podobieństwa we wnikliwym i głębokim ukierunkowaniu myśli przekraczającej horyzont swojej epoki. D’Annunzia i Leśmiana łączy również silne dążenie do realizacji utopii dramaturgicznej, w której słowo i obraz,

- 5 Analizując lata wielkiej reformy teatru w Europie i w Polsce, D. Ratajczak pisze: „W każdym razie pomimo różnic w sposobach powoływania i organizacji nowatorskich imprez, mimo ich rozmaitej struktury i odmiennych programów artystycznych, czynnikiem jednoczącym wszystkie wysiłki i kształtującym poczucie swoistej wspólnoty reformatorów była idea nowego teatru wynikająca z przekonania, że rozpowszechnionym i utrwalonym konwencjom trzeba przeciwstawić śmiałą koncepcję innej Europy teatralnej, zjednoczonej ponownie już nie w tradycji, lecz – w opozycji”. Por. D. Ratajczak, *Teatr artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893/1913)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 18.

czas i przestrzeń połączyłyby się w jedność. W ich teatrze słowo i czyn są służebne wobec siebie nawzajem, tworząc oryginalny i niespotykany dotąd splot poezji i akcji teatralnej, który w efekcie prowadzi do zupełnej palingenezy i do powstania całkowicie nowego „produktu” dramatycznego.

Staje się to wyjątkowo widoczne w odniesieniu nie tyle do tekstów dramatycznych (bardzo różnych u tych dwóch autorów) czy do twórczości poetyckiej (w której zresztą także występują pewne ważne tematy wspólne, do dziś niedostatecznie opracowane)⁶, ile do innego istotnego wycinka działalności tych dwóch poetów, a mianowicie do pism teoretycznych na temat teatru. U obu autorów będą to artykuły i wywiady opublikowane w największych gazetach i czasopismach artystyczno-literackich swego czasu, zatem chodzi o teksty okolicznościowe, a nie programowe. W przypadku D’Annunzia nie są one należycie docenione, gdyż krytycy uznają je za margines twórczości pisarza włoskiego⁷; tymczasem dla obu pisarzy refleksja

6 Ponieważ nie ma tu miejsca na dokładną analizę tego problemu, wskażę tylko jeden przykład, a mianowicie kwestię zmysłowości tzw. naturalizmu panicznego D’Annunzia i temat odnowienia języka poezji, który miał być zdolny do wyrażenia głębokiej i tajemnej istoty natury, rozumianej jako siła tajemnicza i przyciągająca, której należy się poddać i zanurzyć się w niej – koncepcja w jakiejś mierze zbliżona do idei natury i poezji Leśmiana.

7 Na ten temat pisze V. Valentini: „Wkład Gabriele D’Annunzio w odnowę teatru włoskiego XX wieku, w jego wymiarze drama-

na temat teatru jest kluczowym momentem w procesie dojrzewania i budowania ich swoistej poetyki i estetyki.

W przypadku D'Annunzia mamy na myśli teksty o teatrze publikowane w znanych czasopismach i gazetach z tamtej epoki, takich jak „La Tribuna”, „La Gazzetta di Venezia”, „Il Marzocco”, „Il Corriere della Sera”, które datowane są na lata 1886–1914⁸. W tych krótkich artykułach

turgicznym, widowiskowym i produkcyjnym, jest do dziś niedostatecznie zgłębniony i, ogólnie rzecz ujmując, jest niedoceniony i źle zinterpretowany. Ostatecznie historycy literatury uznali teatr za marginalną część twórczości literackiej D'Annunzia, gdy historycy teatru pogardliwie go zignorowali. Istnieje wiele opracowań na temat „D'Annunzia i sztuki”, natomiast do dziś brakuje dokładnego opracowania jego pism o teatrze”. Por. V. Valentini, *La Tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano 1992, s. 61.

- 8 Teksty o teatrze, o których będzie mowa, zostały wydane w tomie: V. Valentini, *La Tragedia moderna e mediterranea...*, s. 62–105. Chodzi tu o „[...] artykuły dziennikarskie, od których wywodzi się refleksja D'Annunzia nad teatrem, choć należy pamiętać, że w tamtym okresie jego zainteresowania były skierowane nie tyle w stronę teatru dramatycznego – uznanego za niegodny jakiegokolwiek uwagi krytycznej – co w stronę teatru muzycznego. Analizując problem zależności między muzyką i tekstem werbalnym, między śpiewem i deklamacją w teatrze muzycznym, poeta opracowuje podstawy swojej estetyki teatralnej, którą ogłasza ostatecznie w *Ogniu*”, tamże, s. 61. W tej samej monografii bardzo ciekawy jest rozdział zatytułowany *L'avventura delle prime messe in scena attraverso le lettere dei protagonisti* (tamże, s. 107–307) oraz rozbudowana *Bibliografia sul teatro di Gabriele D'Annunzio*

i wywiadach poeta ogłosił swoją wizję teatru, która miała pozostać niezmienną przez wiele następnych lat.

Natomiast jeśli chodzi o Leśmiana, nawiązuję tu do tekstów opublikowanych przy różnej okazji między 1909 a 1916 rokiem w „Kurierze Warszawskim”, „Kulturze Polskiej”, „Nowej Gazecie”, „Literaturze i Sztuce”, „Przeglądzie Krytyki Artystycznej i Literackiej”, „Złotym Rogu”, „Myśli Polskiej”⁹.

W swojej analizie skupię się na dwóch aspektach, a mianowicie na idei „akcji teatralnej” i „utopii przeobrażenia”, czyli pojęć, za pomocą których spróbuję wykazać zaskakującą zbieżność koncepcji teatralnych dwóch omawianych autorów.

Europejski kontekst kulturalny D’Annunzia i Leśmiana to teatr awangardowy, który powstał między końcem dziewiętnastego wieku i 1930 rokiem jako reakcja na teatr mieszczański. Chodzi o ten prawdziwie „eksperymentalny” teatr, który wyznaczył przejście od teatru klasycznego do teatru współczesnego, zrywając z tradycją

(1869–1909), która zamyka tom. Dla ogólnego rozeznania por. także G. Oliva (red.), *Interviste a D’Annunzio (1895–1938)*, Lanciano 2002.

- 9 Wspomniane teksty (włącznie z dodatkowym tekstem Leśmiana o teatrze z 1937 roku zatytułowanym *Intermedia literackie. Stylowy teatr historyczny*, wydanym na łamach „Kuriera Warszawskiego”) zostały zebrane pod zbiorczym tytułem *Wokół teatru i dramatu* w tomie B. Leśmiana, *Dzieła wszystkie*, red. J. Trznadel, t. 2: *Szkice literackie*, Warszawa 2011, s. 119–230.

i doprowadzając do radykalnej zmiany koncepcji samej teatralności i teatru poprzez nawiązanie współpracy między artystami różnych dziedzin – pisarzami, ludźmi teatru, malarzami, muzykami. Refleksja na temat teatru jest udziałem autorów takich jak na przykład Mallarmé, Wyspiański, Appia, Maeterlinck czy Craig. Łączy ich niezgoda na sztukę teatru przeciętną i przestarzałą, nienadążającą za głęboką potrzebą nowych sposobów ekspresji i za rozpadem niegdysiejszych języków sztuki, który poruszył w posadach całą wizję świata współczesnego, widzianego już nie jako harmonijny i zwarty, lecz jako niejednoznaczny i niedokończony.

Mimo że to właśnie z tych pierwszych, fundamentalnych prób urodzi się teatr mistrzów sceny XX wieku, omawiany okres cechuje się również często słabymi bądź zbyt eklektycznymi projektami teatralnymi, które – choć ciekawe – nie odnoszą sukcesu ze względu na swoją nieokreśloną tożsamość estetyczną i niewystarczająco stabilną strukturę organizacyjną.

Do tej drugiej kategorii należą też próby tworzenia teatru współczesnego przez D'Annunzia i Leśmiana. Warto przy okazji zauważyć, że – jak wspomniałam wcześniej – konteksty kulturowe, w których byli osadzeni obaj autorzy, są od siebie odległe, lecz w obu przypadkach postrzeganie kryzysu treści i formy w dziedzinie sztuki teatru pociągnęło za sobą tendencję tworzenia literatury dramatycznej częściej przez poetów niż przez zawodowych dramaturgów.

O współczesnym sobie teatrze włoskim D'Annunzio pisał, że „w dusznym i pełnym wszelkich nieczystości upale, przed rzeszą obzartuchów i ladacznic, aktorzy odgrywają tylko sprzedajną rolę”¹⁰; przeciwny i otwarcie krytyczny wobec takiego teatru w 1897 roku poeta planuje budowę teatru w miejscowości Albano, niedaleko Rzymu. Ma to być „teatr święta”, w plenerze, świątynia sztuki; zamiar nie zostanie jednak nigdy zrealizowany i można go bez wątpienia wpisać na listę utopijnych projektów teatralnych, którymi była przesiąknięta Europa końca wieku¹¹. Nieprzypadkowo w tym samym roku D'Annunzio entuzjastycznie komentuje otwarcie tak zwanego „Teatru Ludowego” w miejscowości Bussang, w Wogezach, oraz, dwa lata później, odrestaurowanie teatru rzymskiego we francuskiej miejscowości Orange, na prowansalskiej wsi. Przy okazji D'Annunzio wyjaśnia swoją wizję teatru oraz roli, jaką miałyby w nim odgrywać poezja:

- 10 „Nel calore soffocante e pregno di tutte le impurità, dinnanzi ad una folla di crapuloni e meretrici, gli attori fanno officio di spintrie”, por. G. D'Annunzio, *La rinascenza della tragedia*, „La Tribuna”, 3 sierpnia 1897, w: V. Valentini, *La Tragedia moderna e mediterranea...*, s. 79.
- 11 Chodzi na przykład o eksperymenty teatru ludowego R. Rollanda i M. Pottecher'a we Francji, o Kolonię artystów w Darmstadt J.M. Olbrich'a, o poszukiwania na polu teatru G. Fuchsa, H. Bahra i M. Reinhardta. Por. E.G. Carlotti, *Teorie e visioni dell'esperienza „teatrale”*. *L'arte performativa tra natura e culture*, Torino 2014.

Słowo poetyckie, nawet to niezrozumiałe, dzięki tajemniczej mocy rytmu przynosi głęboki wstrząs podobny do tego, którego doświadcza więzień w momencie uwolnienia go z surowych ograniczeń [...]. Zdegradowane do najwyższego stopnia wstrętu stało się ono nikczemnym przemysłem w rękach wytwórców pozbawionych jakiegokolwiek inteligencji i kultury [...]. Dzieło dramaturgiczne pozostaje jednak jedyną żywotną formą, dzięki której poeci mogą dać się poznać tłumom i dać im objawienie Piękna [...]. Dramat może być tylko rytuałem lub przesłaniem.¹²

Kluczowy dla takiego typu przedstawienia jest widz „prosty i nieuświadomiony”, czyli mający czystą duszę,

- 12 „La parola del poeta, pur non compresa, per il potere misterioso del ritmo reca un turbamento profondo che somiglia a quello del prigioniero il quale sia sul punto di essere liberato dai duri vincoli [...]. Discesa dall'ultimo grado di abiezione, divenuta un'industria ignobile nelle mani di fabbricatori destituiti d'ogni intelligenza e d'ogni cultura [...] l'opera drammaturgica resta tuttavia la sola forma vitale con cui i poeti possano manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza [...]. Il dramma non può non essere se non un rito o un messaggio.”, por. G. D'Annunzio, *La rinascenza della tragedia*, „La Tribuna”, 3 sierpnia 1897, w: V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea...*, s. 79–80. W powieści-eseju *Ogień* (1900), uznawanym przez krytykę za szczytowy punkt, jeśli chodzi o poglądy D'Annunzia na temat teatru, poeta powtarza z przekonaniem swoją koncepcję akcji teatralnej jako aktu, który wzbudza w widzu głęboką i natychmiastową przemianę.

pierwotną siłę, objawiający się jako tłum, wielość, lud. To widz, który pozostaje w milczeniu, ale jest jednocześnie częścią aktywną przedstawienia i dzięki któremu staje się możliwe owo regenerujące spotkanie leżące u podstaw akcji teatralnej¹³. Opisując szczegółowiej swoją koncepcję dramatu, D'Annunzio pisze: „Żywa osoba, która ucieleśnia słowo objawiciela, obecność uważnego i milczącego tłumu – oto dwa elementy niezbędne dla kultu, ceremoniału, tajemnicy”¹⁴. Poeta ma tu na myśli kult jako religię laicką, rozumiany w etymologicznym sensie tego słowa jako zespół przekonań, uczuć, rytuałów, które łączą jednostkę czy grupę osób wspólnym pojęciem sacrum, wykraczającym poza racjonalne pojmowanie. „Teatr święta”, który D'Annunzio chciał zrealizować i zainaugurować w 1899 roku w Albano,

13 „Termin lud używany jest [...] przez D'Annunzia [...] z zamiarem wskazania nie tyle jakiejś konkretnej klasy społecznej, [...] co wymiaru psychicznego i antropologicznego, który był nam wspólny pierwotnie, u zarania dziejów ludzkości. [...] Lud nieświadomy, impulsywny, opiekun zbiorowego ducha [...] jest głównym interlokutorem poety, który wybrał scenę teatralną jako miejsce, z którego będzie głosił swoje przesłanie o odrodzeniu”, w: V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea...*, s. 45.

14 „La persona vivente in cui si incarna il verbo di un rivelatore, la presenza di una folla intenta e muta – ecco i due elementi essenziali di un culto, di una cerimonia, di un mistero”, por. M. Morasso, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, „Gazzetta di Venezia”, 18 października 1897, w: V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea...*, s. 82.

jest ideą zmierzającą właśnie w tym kierunku, ma bowiem na celu przyciągnięcie zarówno uwagi, jak i duszy widza wypadkową rytmu, muzyki, poezji i tańca, połączonych wysiłkiem spójności dramaturgicznej, w której każda ze sztuk jest niezależna, ale funkcjonalna wobec całej inscenizacji. To w takim teatrze „współcześni tragicy znajdują publiczność odpowiednią do sztuki przez nich odnowionej, publiczność wybrańców usadowionych wygodnie na szlachetnych ławach, w półmroku”¹⁵.

Jak powszechnie wiadomo, projekt takiego Teatru upadł, a z nim także sen D’Annunzia o teatrze masowym. W wyobraźni włoskiego poety jednak coraz wyraźniejszego kształtu nabierała koncepcja przedstawienia teatralnego

- 15 „[...] i tragedi moderni troveranno l’uditorio confacente all’arte loro rinnovata, un pubblico eletto comodamente seduto su nobili scanni, nella penombra”, por. A. Orvieto, *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele D’Annunzio*, „Il Marzocco”, 12 grudnia 1897, w: V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea...*, s. 88. „Wskrziesić tragedię w społeczeństwie współczesnym oznaczało konieczność pogrzebania modeli teatru mieszczańskiego i sięgnięcie do sfery poezji klasycznej [...]. Model tragiczny – jak wielokrotnie podkreślał zarówno D’Annunzio, jak i jego przyjaciel Angelo Conti – był modelem epicko-lirycznym, a nie dialogicznym, u jego podstaw był zatem rytm i pieśń, muzykalność wiersza poetyckiego. W związku z tym, w przeciwieństwie do *pièces bien faites*, bardziej niż *fabuła* istotna była atmosfera przeczuć i tajemnicy, w której wydarzenia zamieniają się w znaki”. Por. V. Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D’annunzio*, Roma 1993, s. 23.

rozumianego jako akt, w którym aktor i widz uczestniczą wspólnie, w idealnym zespoleniu ze sztuką.

W istocie tym, co odróżnia koncepcję D'Annunzia od innych projektów reformy teatralnej z tego okresu jest idea sztuki teatralnej jako „widzialnego poematu” ożywionego „widzialną muzyką”¹⁶. Jest to utopijny sen o połączeniu w harmonijną współpracę muzyki, tańca i malarstwa, w którym łączy się światło z ciemnością, tajemnica z oczywistością, szkic z kolorem, słowo z muzyką. W teatrze D'Annunzia pisarstwo zmienia się w muzykę z zamiarem wywołania ekstazy, marzenia sennego, lub tworzenia możliwości wejścia w kontakt z krainą nienamacalną, z przestrzenią, w której rozmyłaby się ostrość obrazów i gestów, rozplywających się w muzykalności rytmu i słowa¹⁷.

Byłby to zatem Teatr poezji, w którym akt teatralny prowadzi widza do całkowitej wspólnoty piękna i samoświadomości. Dokonywać by się to miało dzięki „objawieniu” powstającemu w momencie, gdy słowo – ze swoim rytmem wspartym przez muzykę i obraz – przełamuje

16 „Teatr jest dla D'Annunzia miejscem, w którym można wystawić *widzialny poemat*, czyli pejzaż, w którym dźwięki i obraz, człowiek i natura, kolor i szkic są wobec siebie harmonijne, jak w malarstwie współczesnym, które jest malarstwem pejzażowym”, tamże, s. 13.

17 Choćby w pierwszych dziełach dramatycznych D'Annunzia, *Sogno d'un mattino di primavera* z 1897 roku i *Sogno d'un tramonto d'autunno. Poema tragico* z 1898 roku, postaci są zawieszane między snem a tajemnicą.

odległość między sobą samym i tym, kto go słucha. „Objawienia” są zawsze zakorzenione w czystości niewinnego spojrzenia, cechującego się założycielską zdolnością patrzenia na świat tak, jakby to był pierwszy raz, jakby wcześniej nie istniał, dążąc właśnie do jego stworzenia na nowo, dostrzegając w rzeczywistości to, co niewidzialne¹⁸.

D’Annunzio, dyskutując w 1909 roku z Renato Simonim na temat nadchodzącej premiery *Fedry* swojego autorstwa, dochodzi do następujących wniosków:

coraz wyraźniejsze staje się pragnienie teatru nowoczesnego [...] stylizowanego nie w sensie werbalnym, lecz w takim sensie, żeby pomiędzy grupą ludzi i wydarzeń prawdziwych i prostych błysnął nagle gest lub słowo, które roztoczyłyby między nimi aurę piękna. Takiemu teatrowi chciałbym poświęcić dużą część mojej przyszłej działalności.¹⁹

- 18 Na temat koncepcji „wizji” D’Annunzia por. V. Valentini, *Il poema visibile...*, s. 18.
- 19 „[...] si va sempre più manifestando il desiderio di un teatro moderno [...] stilizzato non nel senso verbale, ma in questo senso, che tra un gruppo di uomini e di avvenimenti veri e semplici, baleni a un tratto un gesto o una parola che diffondano tra essi un’aura di bellezza. A un simile teatro voglio consacrare molta della mia attività futura”, por. R. Simoni, *L’origine e il significato della „Fedra” dannunziana. Una conversazione col poeta*, „Corriere della Sera” (9 kwietnia 1909), w: V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea...*, s. 89. Premiera *Fedry* odbyła się w wieczór

Kilka lat później zresztą, w 1914 roku, przy okazji omawiania sztuki kina jako bratniej sztuki przeobrażenia, D'Annunzio stwierdza, że najlepsze przedstawienia teatralne w tamtym okresie to te, w których akcji mimicznej towarzyszy muzyka²⁰, z jej podstawowym acz rzadkim rytmem, gestem i dźwiękiem. W jego tragediach cisza, ogień, zmierzch są oznaką pojawiania się intuicji, totalności, fizycznej i organicznej konkretności tajemnicy, muzyki jako pierwotnego języka świata. Cisza i gest głoszą i wyznaczają to, czego wyrazić nie można, a pożądanie wywyższa i przeobraża jednostkę²¹.

następujący po tym wywiadzie, tzn. 10 kwietnia, lecz przedstawienie nie odniosło oczekiwanego sukcesu i zostało ocenione jako „kulminacyjny i wymowny moment, w którym widać niezaprzeczną przepaść między poetą i jego publicznością, która tym razem, z szacunkiem, nie chciała za nim podążyć”, por. G. Oliva, *Interviste a D'Annunzio...*, s. 24, 152–154.

- 20 „Najlepsze przedstawienia obecnie – czyli te, w których widać jakieś innowatorskie poszukiwania – są akcjami mimicznymi, którym towarzyszy symfonia i czasem też chór”, por. *Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione*, „Corriere della Sera”, 28 listopada 1914, w: V. Valentini, *La Tragedia moderna e mediterranea...*, s. 101.
- 21 „Z tysięcy figur tanecznych i z potęgi motywów muzycznych rodzi się nowa forma dramatu, która potrafi wzbudzić jeszcze czasem w widzu najintensywniejsze ze wzruszeń. Postaci są odległe, zatem jakkolwiek z nimi kontakt wydaje się nam niemożliwy, jakby były duchami; ale symfonia rozjaśnia rzeczywistość głębię, która je wytwarza”, tamże.

Ewolucję myśli teatralnej D'Annunzia, która od „Teatru Święta” poszła w kierunku teatru stylizowanego, widać na przykład w przedstawieniu *Le martyre de Saint Sébastien*, które miało premierę w Paryżu w maju 1911 roku. W tym spektaklu czas sceniczny nie jest już wyznaczany przez sekwencję wydarzeń, lecz przez następstwo bezruchów i zatrzymań, w których rola aktora nie jest nadrzędna wobec muzyki słów, tańca, kolorów scenografii. Zredukowanej akcji scenicznej towarzyszy rozciągnięcie czasu wewnętrznego, zupełnie różnego od czasu doświadczanego w rzeczywistości. Jest to przedstawienie złożone ze statycznych obrazów, w którym gesty wyrażają wewnętrzny świat i wewnętrzny czas postaci, jego rozterki i jego emocje²². Natomiast „ludzki głos jest opisany jako dźwięk [...] a nie jako logos”, a słowo „nie wyraża a rozbrzmiewa”²³, jest aluzyjne,

22 „Według Hérelle’ego teatr D’Annunzia doszedł w końcu do mimu, do teatru pre-, a właściwie postwerbalnego, w którym autor dramatyczny szkicuje tylko scenariusz podstawowej akcji. [...] Na wynik takich założeń nie trzeba było długo czekać, ponieważ w przeciągu kilku lat D’Annunzio napisze *Le martyre de Saint Sébastien* (1911) i następnie *La Pisanelle* (1913)”, por. V. Borghetti, *Le martyre de Saint Sébastien von D’Annunzio und Debussy. Der unmögliche Mythos der Modernität im (Music) Theater*, w: *Musik und Mythos – Mythos Musik um 1900*, Zürcher Festspiel Symposium 2008, Bärenreiter, Kassel 2009, s. 173. Na temat didaskaliów w teatrze D’Annunzia por. C. Negri, *Il teatro di D’Annunzio tra tradizione e rivoluzionaria*, „Otto/Novecento”, xxv, 2, maj–sierpień 2001, s. 107–108.

23 Cyt. za: V. Borghetti, *Le martyre de Saint Sébastien...*, s. 158. Przytoczony tu cytat Borghettiego odnosi się do *Salomé* Oscara

muzykalne, nie tracąc przy tym swojej wartości mitycznej i swojej pierwotnej mocy, dzięki której dostępna jest istota rzeczy i dzięki której otwiera się tajemnica świata.

To wszystko dzieje się w niejakiem zawieszeniu czasoprzestrzeni, które ma na celu wywoływanie emocji i kompletności regenerującej chwili: to w chwili wszystko jest obecne, w niej dokonuje się misterium głębokiego rozumienia rzeczywistości utkanej z poznawalnego i niepoznawalnego, albowiem „w nas jest jeszcze nieukształtowana prawda, która szuka pomocy, by wyjść na światło”²⁴.

W osobie reżysera, rozumianego jako „jedyny autor”, który potrafi powiązać ze sobą różne funkcje twórcze, taki proces uświadomienia i przeobrażenia może się zrealizować. Stanie się to w ramach twórczego aktu, możliwego tylko w teatrze dzięki słowu, gestom, kolorom i muzyce²⁵.

Wilde’a w adaptacji liryczno-muzycznej Richarda Straussa, ale – jak argumentuje Borghetti – doskonale pasuje do idei dramatu D’Annunzia.

24 „[...] è in noi una verità ancora informe che vuol essere soccor-
sa per venire alla luce”, por. G. D’Annunzio, *Il venturiero senza
ventura*, w: *Le faville del maglio*, t. 1, Milano 1924, <http://www.classicitaliani.it/D'annunzio/prosa/venturiero1.htm>.

25 „Wzajemne przenikanie się słowa, muzyki, tańca i malarstwa
jest według D’Annunzia jednym z filarów koniecznych dla suk-
cesu przedstawienia teatralnego i odnowy teatru. [...] W tej
perspektywie fuzji różnych języków także język werbalny prze-
obraża się, traci spójność, abymóc przekroczyć granice znaczenia
i zbliżyć się do magicznego języka poezji; słowo dematerializuje

W tym sensie D'Annunzio jest jednym z pierwszych włoskich reżyserów teatralnych, który w sposób wręcz obsesyjny sprawuje pieczę nad każdym aspektem inscenizacji swoich tekstów, od światła przez scenografię aż do choreografii, w przekonaniu, że jedynie w rękach jednego jedyne go reżysera-autora może skupić się koordynacja i odnowa teatru dramatycznego²⁶.

* * *

W maju 1911 roku Bolesław Leśmian obejmuje dyrekturę Teatru Artystycznego w Warszawie. Prowadzi tę scenę do listopada tego samego roku, kiedy teatr zostanie zamknięty i Leśmianowi nie pozostanie nic innego niż stwierdzić porażkę swojego przedsięwzięcia²⁷. W tych samych latach,

się, aby stać się dźwiękiem i ewokacją”, por. C. Negri, *Il teatro di D'Annunzio...*, s. 110.

- 26 Wzorem takiego „jedyne go autora” jest dla D'Annunzia Gian Lorenzo Bernini, architekt i rzeźbiarz z XVII wieku, znany z inscenizacji i realizacji w najdrobniejszym szczególe swojej komedii zatytułowanej *Fontana di Trevi*, por. G. D'Annunzio, *Il Fuoco*, Milano 2015, s.106 (1 wyd. Milano 1900). W ogólniejszym ujęciu, by zgłębić panoramę europejską w zakresie genezy reżyserii teatralnej por. M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma 2003.
- 27 „Jednym z przedstawicieli ówczesnej polskiej awangardy teatralnej był warszawski Teatr Artystyczny prowadzony przez Bolesława Leśmiana, Kazimierza Wroczyńskiego i Janusza Orlińskiego – powstały w połowie maja 1911 roku jako teren prób, które miały przenieść do naszego teatru niektóre propozycje Wielkiej Reformy i dzięki temu poruszyć z posad zastygłych szablonów

w których pracuje jako scenograf, dyrektor teatru, reżyser, choreograf i dramaturg, współpracuje również jako krytyk teatralny z różnymi gazetami i czasopismami warszawskimi, dzięki którym możemy prześledzić ewolucję jego myśli teatralnej²⁸ oraz jego dezaprobatę wobec teatru polskiego. Według Leśmiana jest on prowincjonalny i nie istnieje w nim możliwość przeprowadzenia żadnej odnowy czy eksperymentu artystycznego²⁹, przede wszystkim ze

scenywarszawskie”, w: D. Ratajczak, *Teatr artystyczny Bolesława Leśmiana...*, s. 40.

- 28 „Leśmianowską publicystykę powiązaną z teatrem można podzielić na dwa typy wypowiedzi. Pierwsza grupa to teksty uogólniające poglądy poety-reżysera, współtworzącego Teatr Artystyczny, odmianę sceny intymnej, a także szkice o wydźwięku programowym [...]. Przypomnijmy tytuły owych esejów-manifestów: *Tajemnice widza i widowiska* (1909), *O sztuce teatralnej* (1911), *Kilka słów o teatrze* (1913). Do serii tej dołączyć można późny artykuł *Intermedia literackie* (1937). [...] Inną materię wypowiedzi, wcale nie mniej ciekawą, dostarcza pokaźny zespół recenzji, które mówią o kontaktach Leśmiana z żywym teatrem i utrwalają ślady lektur twórczości dramatycznej”. Por. K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański. Leśmian. Kantor*, Kraków 2009, s. 154–155. Bardzo interesujący w tej monografii jest rozdział *Intermedium. Bolesław Leśmian poeta teatru śmierci* (s. 153–224), do którego odsyłam także w celu konsultacji bibliografii najważniejszych tekstów o teatrze Leśmiana.
- 29 Pisząc recenzję wystawienia *Klątwy* Wyspiańskiego, Leśmian stwierdza: „[...] teatr nasz już od czasów niepomniętych unika wszelkich eksperymentów, wszelkich zmian i odnowień

względu na ubóstwo polskiej literatury dramatycznej, a także nieuzasadnione przywiązanie do utworów ojczystych³⁰.

Teatr idealny, opisany przez poetę w *Tajemnicach widza i widowiska* z 1909 roku

staje się areną czynu odpowiedzialnego, cudów i przeobrażeń [...] Istnieją tu raczej dwa widowiska: jedno

duchowych, uważając siebie za niezmienny i z urzędu zawsze jednaki dom zajezdny dla rozmaitych, częstokroć niespodzianych gości. A wszakże sztuka teatralna, ta sztuka, która przede wszystkim od reżysera zależeć powinna, podlega w innych krajach reformom i jest tak samo twórcza jak sztuka dramatyczna [...]. Co się dzieje w naszym teatrze [...] jest [...] zwykła zabawa burżuazyjna, pozbawiona wszelkich zamiarów i wysiłków artystycznych, zabawa częstokroć nonsensowna [...]. Teatr powinien być i jest np. w Moskwie – twórcą życia i kultury, u nas jest najwyżej miejscem rozrywki publiczności, która od dawna przyzwyczaiła się do tej myśli, iż od teatru niczego nowego, nadzwyczajnego oczekiwać nie można i nawet nie trzeba”, B. Leśmian, „Kłątwa” Stanisława Wyspiańskiego – „Wielki Fryderyk” Adolfa Nowaczyńskiego, „Kultura Polska” 1910, nr 5, 6, w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 143.

- 30 B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, „Literatura i Sztuka” 1911, nr 28, w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 172. Później Leśmian dodaje: „Obyczaj naszych istniejących teatrów, polegający na zdecydowanym zamiarze nieokreślonego «ubawienia» nieobliczalnej publiczności oraz na popieraniu współczesnej swojskości za pomocą pochłaniania bez wyboru byle jakich twórców ojczystych, prowadzi do zguby i do ruiny tak sztukę teatralną, jak dramatyczną”, B. Leśmian, tamże.

widzialne – w świetle, drugie niewidzialne – w mroku. Oba składają się na jedną nierozłączną całość tajemniczej akcji teatralnej [...] Przybytkiem takiego właśnie fatum jest teatr idealny: kusi on nas do wielkich, czarownych przeobrażeń drogą nieuniknionych wzruszeń i zachwytów, których źródło z jednej strony w naszych zdolnościach i potrzebach naśladowczych, z drugiej zaś w tęsknocie wiecznej do geniuszu. Teatr pozwala widzowi stać się na chwilę człowiekiem genialnym, bohaterem, zwycięzcą.³¹

Zdolność do przemiany zakłada obecność widza wrażliwego, zdolnego do empatii z aktorem grającym na scenie, umiającego wejść na regenerujące terytorium całkowitego zespolecia z akcją teatralną i potrafiącego dojść do prawdy będącej w zgodzie z własną wrażliwością, bowiem „każdy z nas może dostąpić cudu takich przeobrażeń w mierze, na jaką zasłużył”³².

Scena, ten „wielki ołtarz świątyni zwanej teatrem”³³, jest miejscem, w którym dokonuje się rytuał jednoczący

31 B. Leśmian, *Tajemnice widza i widowiska*, w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 122, 125.

32 B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 125.

33 „Zazwyczaj za wielki ołtarz świątyni, zwanej teatrem, uważamy scenę, i to wszystko, co się na niej odbywa i znajduje, a więc widowisko, aktora i dekorację. [...] Widowisko bez widza byłoby ostatecznie nonsensem”, B. Leśmian, *Tajemnice widza i widowiska...* , w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 121.

widza z aktorem, a także przestrzenią, w której – dzięki ich wspólnemu „czynowi odpowiedzialnemu” – dokonuje się cud twórczości artystycznej:

Może nikt z nas nigdy nie zamyślił się dość głęboko nad tym, jakie cuda dokonywają się w chwili, gdy światła gasną i kurtyna się podnosi. Owo gaszenie świateł, potęgując widoczność sceny i roztajemnicząc głębie teatru, zarówno osamotnia i usamodzielnia te dwie „antytezy teatralne” – widza i widowisko, cień i światło, kontemplatora i przedmiot kontemplowany. Zachowując i podkreślając ich pozorną może odrębność, stwarza jednocześnie warunki najgodniejsze, aby wzajem z siebie korzystać mogli. Mam tu na myśli teatr idealny, idealnego widza i aktora.³⁴

- 34 B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 121–122. W dalszej części tego samego eseju, Leśmian komentuje pracę poety interpretującego Hamleta i dochodzi do następujących wniosków: „Hamlet panuje nad tłumem zhamletyzowanym [...]. Sam aktor ujrzał nagle Hamleta na scenie, zachwycił się nim i zapragnął narzucić tłumom naukę o naśladowaniu Hamleta [...]. Stąd ów gest niepochwytny, ale nieodparty i decydujący, który stanowi nadmiar lub resztę zbyteczną w sumie gestów, potrzebnych dla otworzenia samej tylko postaci Hamleta na scenie. Gest ów nawiązuje nici sympatycznej pomiędzy aktorem a tłumem, ponieważ dzięki niemu aktor przebywa już w „pomrokach teatru”, wśród samego tłumu, z wykonawcy cudzych pomysłów przedzierzga się nagle w twórcę, rozkazodawcę, kusiciela ...”, B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 123–124.

Jak powszechnie wiadomo, w tych latach poeta kładzie podwaliny pod swoją myśl filozoficzną i estetyczną, opracowując między innymi koncepcję jednostki jako tego, kto „musi wydobyć swój ton, musi natężyć swoją pieśń bez słów”³⁵, czyli musi umieć poruszać się po terytorium zawieszonym między racjonalnym i nieracjonalnym, w miejscu objawiania się najgłębszej i najprawdziwszej rzeczywistości, która nie należy do „dziedziny logiki”³⁶,

35 „[...] poza jaźnią istnieje w duszy jakiś ton, jakaś pierwotna pieśń bez słów [...] Czym jest owa pieśń bez słów? Napomknęliśmy o niej, lecz powściągnijmy się od określeń. Określenie to – krepą żałobną, 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, iż aby stać się realnym, musi wydobyć swój ton, musi natężyć swoją pieśń bez słów. Jest ona jego jedyną i najwierniejszą rzeczywistością”, B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*, „Przegląd Krytyki Artystycznej i Literackiej” 1910, nr 36; 1911, nr 37, w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 44–45. Dużo napisano o estetyce i o poglądach filozoficznych poety. Z ostatnich publikacji, oprócz cytowanej już pozycji autorstwa K. Fazan (przede wszystkim por. rozdział zatytułowany *Teurgia w przestrzeni teatru*, s. 180–186), por. E. Winiecka, *Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 211–226.

36 „Owa pieśń bez słów pochodzi nie z dziedziny logiki, skąd każde słowo pochodzi, lecz z innych, nielogicznych dziedzin, gdzie można istnieć bez słów i gdzie pojęcie istnienia, wyzwolone z więzów gramatyki i składni, przestaje być logicznym zdaniem, które musi posiadać swój podmiot i orzeczenie, swój początek

ale do innych poziomów poznania, znajdujących się poza słowem³⁷.

W eseju *Z rozmyślań o Bergsonie* z 1910 roku Leśmian analizuje myśl filozofa francuskiego i stwierdza, że ewolucja twórcza będzie możliwa w momencie, w którym człowiek będzie w stanie połączyć instynkt i intelekt, ponieważ tylko tak będzie mógł osiągnąć, choćby tylko na chwilę, do tego, co niepoznawalne, niedostępne:

Instynkt zna tajemnicę życia, intelekt – tajemnicę materii [...] Połączenie tych dwóch władz poznania może dopiero rozszerzyć naszą świadomość aż do bezmiaru istnienia i pozwolić jej ogarniać choćby na chwilę to, co dotychczas jest nieogarnione, niedostępne, niepoznawalne. [...] Gdyby wszakże stał się cud, dzięki któremu zdobycz instynktu stałaby się jednocześnie zdobyczą intelektu, ciało – słowem (nie odwrotnie), to świadomość otrzymanej w ten sposób i wysłowionej tajemnicy rozplómiłaby się jak w nas jako szczęście osiągnięte, jako ekstaza [...] [która] byłaby może jeno cudem chwilowym, krótkotrwałym ...³⁸

i koniec, swe narodziny i śmierć”, w: B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*, w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 45.

- 37 Na temat aspektu epifanicznego baśni mimicznych por. K. Fazan, *Leśmianowskie epifanie sceniczne. O baśniach mimicznych*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 305–326.
- 38 B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, „Nowa Gazeta” 1910, nr 375, w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 15–16.

W tym sensie teatr, jako „arena cudów i przeobrażeń”, wydaje się idealnym miejscem stawania się cudu spotkania między poznawalnym i niepoznawalnym. W tym samym okresie, prawdopodobnie w 1912 roku, jakby chcąc zrealizować swoją koncepcję pieśni bez słów, Leśmian pisze swoje „dramaty mimiczne” – *Pierrota i Kolombinę* oraz *Skrzypka opętanego*, w których nie ma już słowa mówionego, a wszystko jest muzyką, rytmem, gestem, kolorem³⁹.

Poeta jest przekonany, że akcja teatralna jest możliwa dzięki wspólnej pracy aktora, muzyka i malarza⁴⁰, którzy są „wykonawcami woli reżyserskiej, co im nie przeszkadza pozostać twórcami niezależnymi i zachować swą indywidualność w zakresie sztuk własnych”⁴¹. Reżyser jest w tym sensie figurą zasadniczą, jest faktycznym „autorem”, od

39 „Dramat mimiczny można [...] uznać za realizację Leśmianowej idei «pieśni bez słów» – najwyższego ideału twórczości, w której słowa nie zasłaniają już tego, co autentyczne, bezpośrednie i pierwotne”. Por. E. Winiecka, *Od „pieśni bez słów” ...*, s. 217. Bardzo ciekawy i ważny dla zrozumienia dwóch dramatów mimicznych jest tekst Leśmiana *Uwagi autorskie*. Teksty dramatyczne poety, włącznie z wszystkimi tu cytowanymi, zostały wydane w tomie pod. red. J. Trznadła, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie*, t. 4: *Utwory dramatyczne. Listy*, Warszawa 2012, s. 5–280.

40 „Sztuka teatralna jest zbiorowym czynem aktora, malarza i ewentualnie muzyka, pod wodzą i strażą reżysera”, B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, „Literatura i Sztuka” 1911, nr 28, w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 170.

41 B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 171.

którego zależy sens dzieła, które zostanie przedstawione⁴². Leśmian wprowadza w życie swoją koncepcję reżyserii teatralnej przy okazji swojej pierwszej inscenizacji – *Żartu, satyry, ironii i głębszego znaczenia* Christiana Dietricha Grabbego, opracowanej wraz z Kazimierzem Wroczyńskim i wystawionej na deskach Teatru Artystycznego. Tak wtedy opisywał ideę „teatru stylizowanego”⁴³:

Istnieje wszakże sztuka, 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 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

42 „Teatr, jako twór posiadający swego określonego i indywidualnego autora w osobie reżysera, winien za wzór każdego dzieła sztuki posiadać swój wybitny, indywidualny kierunek twórczy, ogarniający w swym pochodzie rozwojowym nacechowane barwą talentu poszczególne prace reżysera, dążącego do coraz nowych zdobyczy scenicznych”, B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 171–172.

43 „[...] właśnie wykładem na temat stylizacji rozpoczął poeta próby w Teatrze Artystycznym, upatrując w niej podstawowe narzędzie w walce z teatrem iluzjonistycznym i zasadę cementującą spektakl, decydującą o jego jednorodności i ogólnym wyrazie, umożliwiającą dotarcie poprzez prawdę artystyczną do prawdy istnienia”. Por. D. Ratajczak, *Teatr artystyczny Bolesława Leśmiana...*, s. 82.

i wypatrując te jeno szczegóły, które mają najbliższą i najściślejszą styczność z ową niepojętą i nieogarnioną nigdy całością. Ta sztuka właśnie ucieka się częstokroć do stylizacji, czyli do wyszczególnienia barw, linii, kształtów najważniejszych, najgłębiej w ducha sięgających z pominięciem szczegółów błahych, zbytecznych, przypadkowych i całości owej za mało lub zgoła niepokrewnych.⁴⁴

W takim typie przedstawienia rytm i gest mają istotne znaczenie. Rytmowi, który jest jednym z najważniejszych i najoryginalniejszych aspektów jego poetyki i koncepcji artystycznych⁴⁵, Leśmian poświęcił niektóre ze swoich rozpraw napisanych między 1910 a 1915 rokiem. Poeta rozumie rytm jako element porządkujący i spajający różne elementy

44 B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, w: tegoż, *Szkice literackie*, s. 174.

45 Mam na myśli przede wszystkim *Rytm jako światopogląd i U źródeł rytmu*, teksty opublikowane kolejno w „Prawdzie” (1910, nr 43) i w „Myśli Polskiej” (1915, z. 2), w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 40–42, 52–58. Nie ma tu miejsca na zgłębienie skomplikowanej kwestii ewolucji koncepcji poetyckiej Leśmiana, odsyłam jednak do wielokrotnie już cytowanego eseju E. Winieckiej, w którym, z uwzględnieniem analizy dramatów mimicznych, w tle został zrekonstruowany zwięzły obraz ewolucji poetyki Leśmiana, počawszy od pieśni bez słów do słowa jako fundamentu istnienia świata. Por. też na temat rytmu, rymu i muzyczności P. Śniedziewski, „Treść, gdy rytm się stacza”: *Leśmian i symboliczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3, s. 135–152.

inscenizacji; jest on rodzajem prymitywnego doświadczenia akustycznego, które objawia moc i tajemnicę ukryte w słowie, uwalniając tym samym słowo z krępujących go więzów i przywracając mu pierwotną muzykalność⁴⁶. Natomiast ruch, gest, taniec mają towarzyszyć muzyce i rytmowi „na ujmowanie żywego piękna w żywe ramiona” i, niezależnie od słowa, powinny wzbogacać „słowa treścią domyślną, pozasłowną, odsłaniającą na scenie to, czego słowo odsłonić nie potrafi”⁴⁷.

- 46 Pisząc o inscenizacji *Księdza Marka* Słowackiego, Leśmian notuje: „Jeśli idzie o wskazówki ogólne trzeba: 1) nie unikać rymów 2) nie unikać rytmów 3) Kłaść akcenty nie tylko logiczne, lecz i uczuciowe, i psychologiczne, a wreszcie i te niespodziane akcenty, które podkreślają wynalazki artystyczne autora, osobliwego jego rymów i rytmów, niespodzianość zestawienia wyrazów [...] słowem, to wszystko, co stanowi odrębność i niezwykłość danegoutworu”, w: B. Leśmian, *Teatry warszawskie*, „Myśl Polska” 1915, z. 6, w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 215. W roku 1937, roku swojej śmierci, poeta pisze: „Praca twórcza jest tak samo i przede wszystkim pracą rytmiczną [...]. Najpierw rytm a potem słowa. Idą w ślad za tym śpiewnym nawoływaniem, które je wabi i pociąga, i zmusza do ułożenia się tak właśnie, ażeby się stały niespodzianką, objawieniem – czym żywotniejszym od samego życia”, por. B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, „Rocznik Polskiej Akademii Literatury” 1937–38, Warszawa 1939, w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 66.
- 47 „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...”

Słowo odzyska jednak swoją zasadniczą rolę w nieukończonym dramacie, wydanym pośmiertnie i napisanym w latach trzydziestych, być może w 1934 roku – *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*⁴⁸. W tekście tym postaciami są trzy dusze przywrócone do życia, które „nie tylko są sobą, lecz muszą nadto grać jeszcze rolę siebie samych, aby zadośćuczynić zagrobowym wymogom niepewnego ich jaźni tragiczmu i stwierdzić w ten sposób tożsamość cierpień i bólów

B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, w: tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 2011, s. 176. Poeta wskazuje na te kwestie także w swoich *Uwagach autorskich*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne. Listy*, s. 125–131. Czytamy: „Dla ułatwienia ruchów aktorzy mimicznymi częstokroć w myśli wymawiają słowa odpowiednie, ów ruch wywołujące. Owóż nie powinni tych słów w myśli wymawiać, jeno raczej śpiewać w myśli te słowa! I ten »śpiew w myśli« jest zbyt cenny, o ile aktor potrafi włożyć swą rolę raz na zawsze w nieodpartą, rytmiczną syntezę ruchów, w taniec rozbity na figury poszczególne”, w: B. Leśmian, *Utwory dramatyczne. Listy*, s. 127. Na temat roli i znaczenia śpiewności jako tworzenia u Leśmiana por. K. Fazan, *Leśmianowskie epifanie...*, s. 170–172.

- 48 J. Trznadel tak pisze w swoim komentarzu do tego utworu: „Utwór ten był powrotem Leśmiana do twórczości dramatycznej. Powstał zapewne w dwudziestoleciu międzywojennym, raczej w latach trzydziestych. W wywiadzie z roku 1934 Leśmian zapowiadał, że włączy go (»poemat fantastyczny, odbywający się wkrainie pośmiertnej«) – do najbliższego tomu. Zamiar ten nie został zrealizowany. Zaś wydawcy pośmiertnej *Dziejby leśniej* (1938) nie mogli włączyć do tego tomu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* ze względu na niewykończony charakter utworu”, w: B. Leśmian, *Utwory dramatyczne. Listy*, s. 278.

przeobrażonych na dramat dla nikogo”⁴⁹.

W tym dramacie, pośród księżycowego krajobrazu zawieszono między snem a świadomością, między miłością a śmiercią, dzięki słowu reprezentującemu siłę bytu i rzeczywistości przeżytej, trzy cienie opowiadają sobie samym o własnym jestestwie i własnych uczuciach, co pozwala im na ponowne doświadczanie emocji i bólu.

* * *

D’Annunzio i Leśmian byli kluczowymi przedstawicielami awangardy, która przyczyniła się do odnowy teatru nowoczesnego od jego podstaw. Ich wizja teatru i inscenizacji radykalnie odbiegała od form teatralnych podówczas uznawanych za przyjęte, a także odcinała się od koncepcji przedstawienia jako narracji; nie zawsze była też rozumiana, wspierana i doceniana przez publiczność i przez krytykę. Zaproponowany przez nich teatr poezji i poznania, który usiłują też realizować w swoich inscenizacjach, jest utopią artystyczną, żywiącą się ich poetycką wrażliwością. Jako poeci starają się osiągnąć tajemnicy twórczości i samego bytu, nie tylko używając do tego języka, ale także wychodząc poza słowo, szukając jedności z innymi sztukami.

49 Por. B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne. Listy*, s. 215. Różne interpretacje tego dramatu zostały przedstawione m.in. przez K. Fazan, *Leśmianowskie epifanie...*, s. 207–224; E. Winiecka, *Od „pieśni bez słów”...*, s. 221–226; D. Wojda, *Scenariusze fantazmatyczne B. Leśmiana*, „Świat Tekstów, Rocznik Słupski” 2011, nr 9, s. 83–109.

Podobnie jak D'Annunzio także Leśmian dogłębnie przyswaja zagadnienia filozoficzne swoich czasów, by potem przetworzyć w oryginalny sposób propozycje wielkich myślicieli tego okresu; podobny proces widać zresztą w twórczości poetyckiej obu pisarzy, która, jak już zostało nadmienione we wstępie, charakteryzuje się obecnością podobnych tematów⁵⁰. Nie można co prawda porównywać dorobku dramaturgicznego tych dwóch autorów, jednak obaj pisarze, połączeni szczególną wspólnotą idei, w swoich pismach o teatrze i w dramatach opracowali teorię estetyki, która łączy w oryginalny sposób utopię czasu i utopię miejsca.

Ich pojęcie życia jako działania ma oczywiście korzenie w różnych koncepcjach filozoficznych i, częściowo, idzie ścieżkami wyznaczonymi przez symbolizm oraz przez odnowicielski ferment, charakterystyczny dla artystycznych ruchów awangardowych z początku XX wieku; z tego pojęcia rozwija się jednak koncepcja akcji teatralnej jako momentu radykalnego przeobrażenia jednostki, która dodaje do tajemnicy widowiska swoją tajemnicę widza i tym samym dochodzi do kulminacyjnego momentu samoświadomości.

W ich koncepcji teatru chwila jest brzemienna w znaczenie – przestrzeń sceniczna pozwala na objawienie się

50 Por. przypis nr 6, w którym cytuję tzw. panizm rozumiany jako tendencja jednostki do identyfikowania się z naturą i zanurzania się w niej, z jej żywotnym rytmem i w pełnej egzaltacji zmysłów, co odbija się w języku poetyckim bogatym w neologizmy semantyczne i leksykalne.

gestu i słowa, które wraz z rytmem i muzykalnością prowadzą jednostkę w kierunku prelogicznego poznania jedności bytu, połączenia ducha z materią. Zdumiewająco analogiczni w swojej twórczości, ci dwaj poeci tworzyli teatr słowa i obrazu, poezji i dźwięku, teatr chwili, która zawiera w sobie utopię przeobrażenia. Akcja teatralna jest dla nich aktem wizualnym i werbalnym, znakiem i muzyką, momentem wcielania się prawdy, która rozwija się i przejawia w wizjonerskiej i ekstatycznej chwili ujawniającej ukrytą prawdę, za każdym razem inną, możliwą tylko w miejscu, w którym tajemnica, akcja i zdolność do przeobrażenia scalają się – w teatrze.

Przełożyła Barbara Minczewska