



Studia  
Filmoznawcze  
41  
Wrocław 2020

**Iwona Grodź**

ORCID: 0000-0003-0151-6909

**„W OKU” KINEMATOGRAFU...  
LEŚMIAN LESZKA BARONA (1990)  
(WSTĘPNY REKONESANS)**

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.1>

Cień twej głowy do moich przybłąkał się cieni.  
Wiem, że w oczach nie zdzierzysz tej wszystkiej zieleni,  
A co w oku się nie zmieści,  
To się w duszy rozsześci!  
Jeszcze dusza ci nieraz żywcem się odmieni.

Bolesław Leśmian, *Ląka*

Filmowe „widzenie” czy „słyszenie” języka poetyckiego<sup>1</sup> to dobry punkt wyjścia do rozważań, a także jeden z tematów ważnych dla zrozumienia dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych zmian w odbiorze sztuki. Oglądając film, rozmyślamy o świecie wyobrażonym i skonstruowanym w niemałym trudzie przez reżysera. Czytając, kontemplujemy rzeczywistość przedstawioną przez pisarza... Niemal widzimy enigmatyczne kształty, „słyszymy” ulotne dźwięki, wyczuwamy tajemnicze wonie, a nawet „dotykamy” byłych i niebyłych ezoterycznych kształtów. Widzieć, to znaczy postrzegać przestrzeń, między innymi łąki, malinowego chruśniaka, nie zastanawiać się nad istnieniem ograniczającej nas kamery. Czytać, to znaczy czynnie „rozmawiać” z obrazem, który rodzi się w naszej wyobraźni na temat tajemniczej postaci „znikomka” czy „schadzki” przyszłych kochanków — wydarzenia,

---

<sup>1</sup> Zob. A. Wilkoń, *Typologia współczesnych stylów literackich*, cz. 1. *Styl poetycki*, „Język Artystyczny” 1993, nr 8, s. 7–22.

które dopiero „ukrywa się” w potencjalności. Niektórzy twierdzą, że film proponuje inny rodzaj przeżyć estetycznych i mocniej działa na emocje niż słowo pisane. Inni twierdzą, że to drugie daje wyobraźni większą wolność<sup>2</sup>. Rozstrzygnięcie jest sprawą indywidualną. Ważne jest jednak uświadomienie sobie możliwości „zaszyfrowanych” w medium słowa i obrazu.

Twórczość może zacząć się od „struktury próbnej”: pomysłu, skojarzenia jakiejś interakcji. Częściowo potwierdza to przykład filmu Leszka Barona<sup>3</sup> o *Leśmianie* (1990)<sup>4</sup> oraz przyjęcie przez tego reżysera strategii lirycznej, obok „zepchniętej niejako na boczny tor” biograficznej, którą reżyser realizuje w wybranych sekwencjach filmowych. Poetyckość filmu, tak też w tym przypadku, zwykle jest utożsamiana z dominującą w nim funkcją estetyczną, inaczej autoteliczną<sup>5</sup>. W ten sposób „film poetycki” przede wszystkim eksponuje oryginalność widzenia twórcy, opartą na układzie wewnątrznie zhierarchizowanych elementów dzieła.

Wspólne cechy poezji i filmu, które są najczęściej wskazywane, to: intymność, aluzyjność i spontaniczność<sup>6</sup>. Ponadto przewaga zmysłowości, nastrojowości, wyjątkowa zdolność łączenia przeciwieństw, fascynacja ruchem, zmiennością, rytmem

<sup>2</sup> Na temat emocji i twórczości między innymi S. Korliński, *Emocje i twórczość*, „Mazowieckie Studia Humanistyczne” 1998, nr 4, s. 119–129.

<sup>3</sup> Leszek Baron (ur. 1945) — absolwent Politechniki Krakowskiej (1968). Ukończył też Wydział Reżyserii PWSFTviT w Łodzi (1977). Wyreżyserował filmy dokumentalne: oświatowy film o sztuce, trzynastominutowy, *Brzegiem szalu w niepojętość zieloności* (1979), *Dowód na romantyczną formułę* (1982), *Kainowe pole* (1992), *Wiek atomu we wsi Grzmiąca* (1993), *Pamięć i pojednanie* (1996), *Gra z win-em* (1996), *Skradzione nadzieje* (1997), *Dotknięcie* (2000) i fabularne *Pusta klatka* (telewizyjny z 1987), *Leśmian* (1990) oraz etiud studenckich: *Będzie pomnik* o budowie pomnika włókniarek „łódzkiej kobiety” (1975), fabularnej *Królowa lalek* (1975). Leszek Baron w internecie zob. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1115927> (dostęp: 6.05.2020).

<sup>4</sup> Film L. Barona *Leśmian*. Zdjęcia: Stefan Czyżewski. Scenografia: Ewa Kałczak-Kozieł. Dekoracja wnętrz: Bogdan Mozer. Kostiumy: Maria Kotarska. Muzyka: Leszek Orlewicz. Montaż: Zenon Piórecki. Obsada aktorska: Piotr Bajor (Bolesław Leśmian), Iwona Katarzyna Pawlak (Dora Leben-thal), Bogusz Bilewski (Franc Fiszer), Grażyna Walasek (Celina Sunderlandówna, kuzynka Leśmiana, przyjaciółka Dory), Małgorzata Paruzel (Zofia Chylińska-Lesman, żona Leśmiana) i inni. Informacje na temat filmu zob. <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1210541> (dostęp: 6.05.2020).

<sup>5</sup> Z języka greckiego *poietikos* oznacza twórca. W sztuce filmowej poetyckość polega na „czepaniu znaczenia z autotelicznego charakteru ukształtowania, odbiegająca od ustalonych konwencji językowych kina”, M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 229. W *Encyklopedii kina* przeczytamy następującą definicję filmu poetyckiego: „utwór filmowy o charakterze lirycznym, charakteryzujący się wykorzystaniem odmiennego od powszechnie używanych konwencji i środków wyrazu. Dominantą jest jego funkcja estetyczna: obraz zmierza do wywołania w widzu określonych przeżyć estetycznych, poprzez swoiste uporządkowanie poszczególnych elementów dzieła, jak również bodźce wizualne i dźwiękowe. Funkcja ta stanowi naddatek komunikacyjny i decyduje o poetyckości, indywidualnym charakterze przekazu artystycznego”, *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 769.

<sup>6</sup> P. Kantyka, *Poezja filmowa — film poetycki*, „Media — Kultura — Komunikacja Społeczna” 2011, nr 7, s. 153.

i montażem. W tym miejscu rodzi się pytanie o cechy „wiersza filmowego” oraz o to, czy takimi wierszami są utwory Leśmiana (1877–1937). Filmowość utworu poetyckiego może wynikać z wrażenia, że podmiot liryczny obserwuje rzeczywistość jakby przez oko kamery, to jest zgodnie z wytycznymi operatorskiego fachu<sup>7</sup>. Sztuka ruchomych obrazów może być też jego tematem. W wypadku autora *Ląki* w grę wchodzi tylko ta pierwsza opcja. Poetyckość filmu polegałaby natomiast na dążeniu do abstrakcyjności, czystej poezji wizualnej, położeniu szczególnego nacisku na osobę twórcy, jego wrażliwość, indywidualizm, nastrojowość, a więc przyznanie prymu wysokiej jakości i organizacji nie tylko warstwy obrazowej, lecz także dźwiękowej: muzyce i wyrafinowanym słowom, obrazom... milczeniu.

Traktując styl czy strategię reżysera jako wybór, transformację i organizację środków filmowych użytych w danym filmie, będę łączyć to pojęcie przede wszystkim z wewnętrznymi odmianami języka artystycznego, z przeważającą funkcją estetyczną. Chodzi więc zarówno o stylotwórcze działania, służące określonym celom, jak i skończony film. Jednocześnie tak pojęty styl filmowy można włączyć w zakres zjawisk semiotycznych czy semantycznych. A więc „mającym na celu nie tylko uwydatnienie samego znaku, substancji i formy, ale i sfery treści”<sup>8</sup>. Obejmuje on wszystkie hierarchie języka filmu i płaszczyzny, jego poszczególne składniki oraz większe całości, typy metafor czy typy narracji, rytm montażowy itp. W tym sensie styl poetycki charakteryzowany jest jako opozycyjny wobec epickiego (prozatorskiego)<sup>9</sup>.

Pisząc o związkach sztuki ruchomych obrazów z poezją Bolesława Leśmiana, napotykamy pewne ograniczenie: niedobór materiału badawczego. Powstał co prawda jeden film biograficzny, fabularyzowany, na ten temat, wspomniany *Leśmian* Leszka Barona, kilka dokumentów<sup>10</sup> i adaptacji utworów autora *Ląki*<sup>11</sup>, ale tak naprawdę poeta nie doczekał się jeszcze w sztuce ruchomych obrazów zainteresowania godnego swojej twórczości<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Por. np. E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Gdańsk 2000, s. 152.

<sup>8</sup> Zob. na ten temat w kontekście literatury A. Wilkoń, *op. cit.*, s. 8.

<sup>9</sup> Warto podkreślić, że nie ma pojęcia „film prozatorski”, jest natomiast „film epicki”. W tym rozróżnieniu chodzi o opozycje typu: intymność–rozmach, oszczędność (minimalizm)–przepych (obfitość), uniwersalność–konkretność (zwłaszcza historyczna i geograficzna); zob. P. Kantyka, *op. cit.*, s. 161.

<sup>10</sup> Dodatkowo wskazać trzeba inne materiały audiowizualne, na przykład filmy dokumentalne na temat poety: *Brzegiem szalu w niepojętości zieloności* autorstwa Leszka Barona z 1979 r.; *Na niebiosów uboczności* — zrealizowany przez Elżbietę Rottermund w 1998 r. i *W szumie gwiazd jestem...*, reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk, 2017.

<sup>11</sup> Inspirującym materiałem do dalszych analiz są też spektakle telewizyjne zrealizowane na podstawie twórczości poety: *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* (1985), a także filmy-widowiska dla dzieci, jak animowany serial *Przygody Sindbada Żeglarza* (1969).

<sup>12</sup> Tym bardziej że kultura masowa od lat inspiruje się twórczością Leśmiana, na przykład słowa piosenek: Ewa Demarczyk (tekst *Zmory wiosenne*), Marek Grechuta i Krystyna Janda (*Krajobraz księżycowy*, *Matysek*) itp.

## BĄDŹ JAK CHCESZ TOPIELCEM ZIELENI BOLESŁAW LEŚMIAN — *CREDO* TWÓRCZE

I z zachłanną radością mąci mu się głowa,  
Gdy ujmie niepochwytność w dwa przyległe słowa!  
A słowa się po niebie włóczą i łajdaczą —  
I udają, że znaczą coś więcej, niż znaczą! ...

Bolesław Leśmian, *Poeta*

Maria Podraza-Kwiatkowska, pisząc o Leśmianie, przypominała, że „poeci wybitni z trudem dają się ująć w ramy klasyfikacji historycznoliterackiej”<sup>13</sup>. Niemniej „metafizyczna inklinacja”, jaką autor *Łąki* dzieli z innymi twórcami swojego pokolenia, pozwala mówić o nim przede wszystkim jako poecie młodopolskim. Zdaniem Pawła Próchniaka kluczem jest w tym przypadku język i jego warstwa fonostylistyczna. „Niezwykła, wyrazista, dobrze rozpoznawalna — jak czytamy — absolutnie niepowtarzalna dykcja tej poezji. [...] nieodparta potrzeba odpowieszania mowy, i za jej sprawą uniezwyklenia rzeczy, zjawisk i doznań, leży u podstaw języka autora *Napoju cienistego*?”<sup>14</sup>

Słowo poetyckie Leśmiana wpisuje się z jednej strony w wariant klasycyzujący, o przedwojennym rodowodzie, z drugiej nadrealistyczny. Ten pierwszy w jego wydaniu charakteryzuje się między innymi: poszukiwaniem ładu w zakresie struktur wersyfikacyjnych, a więc odchodzeniem od różnych form wiersza wolnego; łączeniem elementów lirycznych z epickimi (na wzór poezji romantycznej), dyskursywny, intelektualny porządek obrazów, respektowanie norm poprawnościowych i kulturalnych polszczyzny literackiej, estetyzujący i selektywny stosunek do mowy potocznej<sup>15</sup>. Ten drugi natomiast przejawia się w zasadzie kojarzeń opartej na poetyce snu, łączeniu pojęć i przedmiotów odległych, związanych asocjacją brzmieniową lub surrealistyczną (przy czym środki syntaktyczne odgrywają rolę formalnej, arbitralnej ramy, łączącej treści odległe). Inne cechy charakterystyczne to indywidualna symbolika, ekspresywne obrazowanie — wyrażające tragizm i alienację autora, rozpad więzi kulturowych, poczucie bezsensu współczesnej rzeczywistości, częste odwoływanie się do motywów: ciała, bólu, cierpienia i śmierci.

Jeszcze przed napisaniem *Łąki*, w 1913 roku, Leśmian wyłożył swoje artystyczne *credo*, pisząc o języku: „Grać trzeba słowom do tańca. ...[...] I słowa tań-

<sup>13</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*, [w:] *eadem, Somnambulicy — dekadenci — herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 339.

<sup>14</sup> P. Próchniak, *Leśmian: cienistość istnienia (prolegomena)*, [w:] *idem, Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, Kraków 2011, s. 53. Zob. też na ten temat S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964, s. 199.

<sup>15</sup> A. Wilkoń, *op. cit.*, s. 12–13.

czą. Życie w czasie ich tańca uroczyścieje i przeźroczyścieje. Każdy szczegół tego życia nabiera głębszego znaczenia, nawiązuje rytmiczną spójnię z całym światem. Dni powszednie pierzchają, aby ustąpić miejsca dniom świątecznym”<sup>16</sup>. Rytm przewodni, który jest niczym nie Ariadny, pozwala im „iść” we właściwym kierunku. Dodatkowo ujawnia ich niespodziewane treści, walory, barwy. Słowa stają się, w umyśle poety, „objawieniami”, a więc obrazami, wizjami, czymś „żywotniejszym od samego życia”, a więc ruchliwym i zmiennym. Poezja jest „balem tańca słów”, a film na ten temat mógłby być balem tańca obrazów? Czy jest tak istotnie w filmie *Leśmian*? Odpowiedź nie może być jednoznaczna, gdyż z jednej strony reżyser stara się oddać za pomocą obrazów treści zacytowanych utworów, ich nastrój i niezwykle blask. Z drugiej zaś strony przedstawia niektóre fakty z życia Leśmiana. W ten sposób tworzy obraz, który jest przede wszystkim zapisem „rytmu rutyny”, tylko gdzieś tam poprzetykanej złotą nicią tego, co niezwykle... a co się w tę codzienność wkrada. Nawet jednak wskazane fakty... nie są zapisem pospolitości życia... ale pewnej jego możliwości.

W eseju *Z rozmyślań o Bergsonie* (1910) poeta pisał: „Cokolwiek czynimy, jest to zawsze i tylko istnieniem”<sup>17</sup>. Człowiek jest tylko projekcją pewnych możliwości, jest istnieniem, które może dopiero (za)istnieć... stać się ciałem<sup>18</sup>. Potwierdzają to też jego utwory, choćby cytowany w filmie *Leśmian Znikomek*, w którym padają znamienne słowa: „W cienistym istnień bezładzie”. To dlatego autor *Dziewczyny* nazywany był poetą nieobecności. Michał Głowiński określił jego twórczość „poezją przeczenia”<sup>19</sup>. Jest to też sygnał doświadczenia całej ówczesnej generacji, która przeżywała „grozę samotności w świecie trawionym przez nieistnienie, w świecie zepchniętym w czas i porzuconym w jego odmętach”<sup>20</sup>. Leśmian w twórczości poetyckiej starał się jej przeciwdziałać... przez werbalizację tego stanu. Poeta w ten sposób dążył do odzyskania utraconej więzi ze światem.

W poezji Leśmiana najważniejszy był rytm wiersza, który — zdaniem poety — oddawał prawdziwy rytm istnienia i był ważniejszy od treści. W tym myśleniu poeta

<sup>16</sup> Cyt. za: *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 362. Leśmian w programowym szkicu *Rytm jako światopogląd* (1910) napisał: „Myśl, rozkołysana rytmem, nabiera tych żywiołowych falowań i tej zmienności, która ją z samym życiem wiąże”, a słowa poddane sile „śpiewnej pokusy” rytmu „zdobywają na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciągłego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytnej treści wabiącego je ku sobie istnienia”, *Szkice literackie...*, s. 66, 67.

<sup>17</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 40.

<sup>18</sup> Zob. na ten temat M. Stala, *Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana*, [w:] *idem*, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001, s. 108.

<sup>19</sup> M. Głowiński, *Poezja przeczenia*, [w:] *idem*, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1998, s. 100–154.

<sup>20</sup> Zob. na ten temat M.P. Markowski, *Leśmian. Poezja i nicność*, [w:] *idem*, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 151.

był niewątpliwie formalistą. Piotr Łopuszański, pisząc na temat twórczości autora *W malinowym chruśniaku*, podkreślał:

To elementy formalne: rytm, melodia, bezpośrednio stykają się z rzeczywistością, z jej zmiennym pulsem, więc one decydują o poznawczym charakterze poezji. One też komunikują intuicji odbiorcy zmienność trwania. Komunikacja ta odbywa się bez pośrednictwa słów. Słowa, pojęcia — jeśli są banalne, wzięte z codziennego życia — fałszują rzeczywistość, fałszują przekaz o prawdziwym istnieniu. Dopiero słowo metaforyczne, wyzbyte pojęciowości, pozwala na werbalizację odkryć z dziedziny twórczej<sup>21</sup>.

Dla Leśmiana tekst pozbawiony rytmu i misternego układu rymów, typowy dla wiersza sylabiczego czy sylabotonicznego, nie był poezją, gdyż nie różnił się od mowy codziennej. Dlatego też poeta nigdy nie napisał wiersza wolnego<sup>22</sup>. Oprócz rytmu, rymów czy metafory styl Leśmiana charakteryzował się nagromadzeniem wyrażeń wewnętrznie sprzecznych, na przykład „Nie widać nic, a widać”. Wszystkie te elementy stały się jego autorską „teorią tworzenia”, w której można było wyróżnić konkretne etapy. Pierwszym była inspiracja, którą mogły być: wspomnienia, myśli, uczucia czy doznanie zmysłowe. Drugim — odkrycie ich wewnętrznej melodii, rytmu, który można oddać w odpowiedniej mierze wierszowej. Kolejnym — odszukanie adekwatnych wobec inspiracji oraz zgodnych z jego pulsem słów... metaforycznych, wyzwolonych ze wszystkich norm. W ten sposób tworzywo (medium) i doświadczenie (odniesienie do rzeczywistości pozaartystycznej) decydowało o treści i jakości przekazu, jego pięknie, artyzmie<sup>23</sup>.

Rytm był „obrazem” słowa, bo dokładnie odpowiadającym nazwie, która go określała. Dlatego poezja twórcy *Sadu rozstajnego* jest tak bliska sztukom wizualnym, w tym sztuce filmowej.

Rytm — przypominał Jan Suchoń — działa wyzwalająco na słowa, przenosi je w twórczą dziedzinę *naturae naturantis*, gdzie stają się czynnikiem umożliwiającym wniknięcie w świat, w naturę, w emocje zmysłowych doświadczeń. Stwarza dla słowa nowy wymiar. Odcina go od tak zwanej rzeczywistości wtórnej. Odbiera mu funkcję znaku w porozumieniu społecznym i wyzwala w nim utraconą zdolność bezpośredniego kontaktowania z „naturą”, z rzeczą, jak to bywało w czasie, kiedy człowiek nie wykształcił jeszcze zdolności abstrakcyjnego myślenia<sup>24</sup>.

Dlatego poeta starał się zachowywać regularną budowę stroficzną utworów, rozbijał składnię za pomocą rytmu i funkcji narzuconych słowu. Przeważnie były to wiersze stroficzne sylabiczne lub sylabotoniczne. Leśmian bardzo często stosował w poezji regularny tok trzynastozgłoskowca, rymy parzyste i powtórzenia-refreny.

<sup>21</sup> P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian — estetyk zapomniany*, „Sztuka i Filozofia” 1993, nr 7, s. 197.

<sup>22</sup> Por. tekst autorstwa samego B. Leśmiana, *U źródeł rytmu czy Rytm jako światopogląd*, które zostały zacytowane między innymi w B. Leśmian, *Szkicach literackich*, Warszawa 1959.

<sup>23</sup> P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian — estetyk zapomniany*, s. 201.

<sup>24</sup> J. Suchoń, *Muzyczność literatury: Leśmian i inni...*, „Studia Philosophiae Christianae UKSW” 2011, nr 47, s. 176–177.



Dzięki tym ostatnim uwyraźniony został charakter jego wizji bytu, a także wydobyta została rola przypadku w ludzkim życiu. Niekiedy poeta wprowadzał urozmaicenia tego drugiego tonu, między innymi przez wprowadzenie zmiennych wariantów rytmicznych za pomocą kataleksy, obejmując niemal wszystkie toki stopniowe. Wprowadzał wers celowo wydłużony (inaczej zorganizowany), rozbijając w ten sposób monotonię melodii. Ważne było więc umiejętne przesuwanie akcentu rytmicznego poza akcent naturalny słowa. Rytm pełnił więc funkcję magiczną, „rytmicznie zaklinającą świat, co Leśmian uzna za wzorzec myślenia poetyckiego w ogóle”<sup>25</sup>.

Z rytmem wiązało się pojęcie muzyczności poezji Leśmiana, której źródeł można szukać w romantyzmie czy symbolizmie. Poeta zdawał sobie sprawę z tego, że wartość emocjonalna słowa ma znaczenie zasadnicze w procesie kształtowania wrażenia liryczności. Świadczy o tym „jego rozumienie akcentu, posługiwanie się formacjami zdrobniałymi i zgrubiałymi”<sup>26</sup>. Obrazy tworzą jakby linie melodyczne, układają się w kilka równoległych tematów<sup>27</sup>. Mogą realizować zasadę kontrapunktu (z łac. *punctus contra punctum*, czyli nuta przeciw nucie). Ta idea znalazła też swoje przełożenie w twórczości filmowej jako sposób łączenia dźwięku z obrazem<sup>28</sup>. Potwierdzają to też niektóre sceny w filmie Leszka Barona, w których fonia wprowadza dysharmonię wobec wizji, zapowiadając lub sygnalizując sytuację fabularną, konfliktów między Dorą a żoną Leśmiana (scena pierwszego spotkania) czy między małżonkami (scena wspólnej wieczornej kolacji w Iłży)<sup>29</sup>.

Rytm w filmie stwarza więc te same problemy co rytm w literaturze. W jednym i w drugim przypadku rytm funkcjonuje raczej w związku z przekazywanymi obrazami niż matematyczną precyzją tonów w muzyce. To jakby „matryca czasu”<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 182.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 167–184.

<sup>27</sup> Zob. między innymi na ten temat L. Pszczołowska, *Jak się przekłada onomatopeję*, „Teksty” 1975, nr 6, s. 94. Ważne są też transpozycje muzyki na słowo czy słowa na obraz. W pierwszym przypadku chodziło o odtworzenie pewnych sytuacji w przyrodzie w ich warstwie brzmieniowej, przeważnie za pomocą onomatopei właściwych, czyli niewerbalnych sekwencji dźwięków językowych oznaczających dźwięki, które występują poza językiem. Innymi częstymi operacjami fonostylistycznymi były: aliteracje, eufonia, szyk przestawny, powtarzanie pewnych głosek pod akcentem. W drugim, o możliwości zwizualizowania warstwy werbalnej, na przykład „rozkołysania” czy „nerwowości” przebiegów wersowych.

<sup>28</sup> Zob. I. Sowińska, *Fantom kontrapunktu w dziejach myśli filmowej*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Gucałski, Kraków 2003, s. 27–40.

<sup>29</sup> Muzykę do filmu *Leśmian* skomponował Leszek Orlewicz (1946–2020), kompozytor, który ukończył Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT w Łodzi. Stworzył wiele ścieżek dźwiękowych do filmów o sztuce (i nie tylko), dokumentalne: *Oblęgorek Henryka Sienkiewicza* (1976); *Formiści polscy* (1986); *Dzieje kultury polskiej* (1988); *Introwizje. Jerzy Skolimowski* (2005) oraz fabularny dla telewizji *„Ty pójdziesz górą...”* (*Eliza Orzeszkowa*) z 1978.

<sup>30</sup> M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 260–261. Zob. też A. Helman, *Z zagadnień rytmu w filmie*, „Kwartalnik Filmowy” 1963, nr 3; N. Dragović, *Rytm filmu*, „Studia Filmoznawcze” 7, 1987; A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, t. 2. *Rytm*, Wrocław 1991.

W tym kontekście problem rytmu — to, co w poezji odgrywa ogromną rolę — problem długości, tempa, nabiera w filmie Barona szczególnego znaczenia. W tym sensie ponad obrazami, scenami czy sekwencjami *Leśmiana*, jak ponad słowami czy zdaniem poezji autora *Łąki*, istnieje coś znacznie od nich prostszego, naturalniejszego... ruch myśli, sensów, który jest bardziej kierunkiem niż zmianą. Jest to — jakby powiedział poeta — „filmowa melodia”, „strumienność wizji”, „wizualna pokusa”... łagodny, rozkołysany i kojący rytm montażowych ujęć, towarzyszy percepcji i form istnienia<sup>31</sup>.

„Blisko” sztuki ruchomych obrazów znajdowały się myśli Leśmiana o sztuce gry aktorskiej. Poeta w celu upowszechnienia własnej wizji gry aktorskiej napisał tekst *Teatry warszawskie*. Zauważył w nim, że aktorzy „starają się o skrętne i wstydliwe pokrycie rymów i rytmów logicznymi akcentami...”<sup>32</sup>, a przecież logika nie ma nic wspólnego z dziedziną poezji. „Ideą szanującego się aktora jest wygłoszenie wiersza w tak misterny sposób, aby słuchacz nie mógł w wierszu — wiersza rozpoznać”<sup>33</sup>. Poeta zarzucał aktorom deklamację, grę przesadną i uproszczenie liryki. W swoim tekście dawał aktorom bardzo konkretne wskazówki, na przykład nie unikać rymów ani rytmów, kłaść akcenty nie tylko logiczne, lecz i uczuciowe, i psychologiczne<sup>34</sup>. Ważny dla niego był też rytm akcji scenicznej, w tym gestów, sytuacji, muzyki i plastyczność ruchów, które mogą oddać sens domyślny, niewyraźny, wymykający się. „Rytm — podkreślał Piotr Łopuszański — pełnił w koncepcji teatru Leśmiana bardzo ważne funkcje: scalał cały spektakl i grał rolę swego rodzaju ekwiwalentu »pierwotnej rzeczywistości«, nadawał teatrowi wymiar obrzędu, w czasie, którego widz zbliża się do tajemnicy”<sup>35</sup>. Większość myśli estetycznych Bolesława Leśmiana wynikała z metafizycznych zasad filozofii Bergsona. Jego teoria teatru była ich logiczną kontynuacją, w której dodatkowo poeta rozwinął sugestie Craiga, Reinhardta, Meyerholda<sup>36</sup>. Aktorzy występujący w filmie *Leśmian* wypełniają te postulaty, dlatego rytm i rym toczonych przez nich dialogów czy wygłaszanych monologów (wewnętrznych i wypowiedzianych) stają się często wartościami samymi w sobie.

Strategia biograficzna, o której z racji tematu „poezja i film” wspomnę niejako na marginesie, to drugi aspekt filmu Leszka Barona. Trzeba pamiętać, że literaturoznawcy w biografii Leśmiana prezentowali odmienne podejścia, poczynając od

<sup>31</sup> J. Sochoń, *op. cit.*, s. 183.

<sup>32</sup> B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, [w:] *idem, Szkice literackie*, Warszawa 1959, s. 178.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> B. Leśmian, *Teatry warszawskie*, [w:] *idem, Szkice literackie*, s. 210.

<sup>35</sup> P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian — estetyk zapomniany*, s. 207.

<sup>36</sup> Zob. między innymi K. Miklaszewski, *Teoria i praktyka. (Wokół Leśmianowskiej wizji teatru)*, [w:] *Szkice o Leśmianie*, Warszawa 1971; D. Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*, Wrocław 1979.



uwielbienia, przez dokumentarne oddanie faktów aż po subtelną demitologizację<sup>37</sup>. Portret Leśmiana we wskazanym filmie jest raczej portretem człowieka niezaradnego, dla którego życie rodzinne jest mniej istotne niż artystyczne. Filmy dokumentalne są raczej stonowane i informacyjne. Podkreślają kunszt artystyczny poety, jego językowy geniusz, lecz Leśmiana-człowieka pozostawiają nieco w cieniu. Leśmian według większości jest postacią enigmatyczną, a forma „biografii fragmentarycznej” podkreśla arbitralność tego ujęcia. Czasami Leśmian wydaje się bardziej skomplikowany, mniej jednoznaczny, z powodu rozdarcia między codziennością a twórczością, pełen prawdziwych i urojonych lęków, wrażliwości, śmieszności. Za każdym razem samotny i jakby nie do końca odkryty...<sup>38</sup>

## STRATEGIA LIRYKA LEŚMIAN LESZKA BARONA Z 1990 ROKU

Idzie miłość po kwiatach...

Bolesław Leśmian, *Ląka*

Film fabularny (telewizyjny) *Leśmian* w reżyserii Leszka Barona z 1990 roku pozostaje do dzisiaj ewenementem w polskiej kinematografii. Wynika to przede wszystkim z jego „pojedynczości” (jest to jedyny polski film fabularny na temat tego poety) i faktu, że został niemal całkowicie zapomniany (trudno odnaleźć jakiegokolwiek wzmianki na jego temat w literaturze przedmiotu). *Leśmian* to „opowieść o życiu Bolesława Leśmiana (w tej roli Piotr Bajor) oparta na materiałach faktograficznych, wspomnieniach rodziny i znajomych. Głównym wątkiem jest tu przede wszystkim związek poety z Teodorą Lebenthal (w tę postać wcieliła się Iwona Pawlak), „Dorą” (1884–1942), od momentu ich poznania się w wakacje 1917 roku aż do śmierci, najpierw twórcy *W malinowym chruśniaku* 1937, a następnie jego miłości i muzy w 1942. W założeniu twórcy film miał być fabularną opowieścią nie tylko o najważniejszej relacji miłosnej w życiu tego poety, lecz także „Leśmianowską metaforą” wizji świata.

Poeta poznał Dorę Lebenthal w czasie pierwszej wojny światowej. W filmie Barona temat wojny, oprócz kilku zdawkowych informacji w dialogach bohaterów, jest zupełnie nieobecny. Piotr Łopuszański w popularnonaukowej publikacji pisał:

<sup>37</sup> Por. z biografiami literackimi, o których pisała między innymi E. Rajewska, „*Taki nieciekawny człowiek...*” *Wokół biografii Bolesława Leśmiana*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2009, nr 16 (36), s. 141–151.

<sup>38</sup> Zob. też między innymi J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001; P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, Warszawa 2006; A.W. Kulik, *Wstęp*, [w:] *Leśmian, Leśmian... Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, oprac. A.W. Kulik, Gdańsk 2008.

„Leśmian, kilka lat starszy od swego kuzyna, nie przejmował się wojną. Nie podlegał mobilizacji — prawdopodobnie uzyskał zwolnienie. Adorował żonę Rudolfa, dowcipkował”<sup>39</sup>. Nie stawał po żadnej ze stron, ale też nie był specjalnie polityką zainteresowany. Niemniej autor *Dusiołka* marzył o wolnej Polsce.

Dalsza rodzina Leśmiana wyjechała do Iłży, gdzie miała trochę ziemi i sad. Poeta został w Warszawie, a następnie przebywał w Łodzi, z której w 1917 roku — po nieudanej współpracy z Teatrem Miejskim — przyjechał na wakacje do bliskich. Do dziś we wspomnieniach jest to miejsce, w którym doszło do zauroczenia początkowo kuzynką Celiną, a następnie Dorą. Pozostał też maliniak, wzgórze zamkowe i altanka przy domu Sunderlandów, w której poeta często przesiadywał. Taką też wizję owego pamiętnego lata prezentuje Leszek Baron.

Film rozpoczyna przyjazd Dory do Iłży po nieudanym małżeństwie. Kobieta pragnie zapomnieć, odpocząć, nabrać sił witalnych. Piotr Łopuszański pisał, że to właśnie w czasie tych odwiedzin przyszła muza poety „Spotkała niskiego, blisko czterdziestoletniego mężczyznę z dużym nosem, wąskimi ustami i wyrazistą łysiną. Tajemniczy mężczyzna patrzył na nią przenikliwymi oczyma. Spodobał jej się, a oczarował, gdy mówił: barwnie, ciekawie i inteligentnie”<sup>40</sup>. Wbrew pozorom poeta uwielbiał kobiety i był zręcznym uwodzicielem. Leśmianowi też spodobała się Dora ze swoimi kasztanowymi włosami (pisał o nich potem „hartowana w niekochaniu miedź”<sup>41</sup>). Od tamtej chwili była jego inspiracją, odbiorczynią wierszy, na przykład *W malinowym chruśniaku*. Tam narodziła się miłość<sup>42</sup>. Po tym spotkaniu Leśmian podobno postanowił się rozwieść, ale ostatecznie nic nie powiedział żonie. Możliwe, że po części z obaw przed pozostawieniem rodziny bez środków do życia. W tym czasie żona Leśmiana Zofia Chylińska zajęta była wystawą swych prac w Zachęcie. Prezentowała obrazy: *Zuzanna i dwaj starcy*, *Zwiastowanie*, *Zdjęcie z Krzyża*, *Portret św. Franciszka z Asyżu*, pejzaż *Nad brzegiem morza*. Wystawa została przyjęta ambiwalentnie. Kobieta nie stała się wielką malarką, mimo że jej prace świadczą o niewątpliwym talencie. Po przeprowadzce do Hrubieszowa, gdzie poeta objął posadę jako notariusz, a następnie do Zamościa, zajmowała się domem.

Po wojnie Leśmian nadal spotykał się z Dorą, która mieszkała przy Marszałkowskiej. Urządzała tam częste przyjęcia. Głośno było o nich w owym czasie, gdyż bywali na nich nie tylko przyjaciele-lekarze gospodyni, lecz także pisarze, filozofowie czy ludzie nauki, z Francem Fiszerem na czele. Jedno z takich spotkań stało się inspiracją dłuższej filmowej sceny. Inną istotną faktograficznie informacją, która wyjaśnia wiele zdarzeń fabularnych z filmu, są starania w 1918 roku autora *Łąki*

<sup>39</sup> P. Łopuszański, *Wojna i miłość*, [w:] *idem, Leśmian*, Wrocław 2000, s. 117.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 126.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> W Iłży była też Celina. Możliwe, że zazdrosna o parę kochanków, ale w filmie nie zostało to w tym momencie podkreślone. Uczucie kuzynki ujawniło się dopiero w drugiej części *Leśmiana*, gdy doszło do chwilowego rozpadu związku poety z Dorą.

o uzyskanie nominacji na notariusza. Mimo że poeta bardzo nie lubił tego zajęcia, musiał zarabiać. W tamtym czasie cierpiał zarówno z powodu pracy w kancelarii w Hrubieszowie, jak i rozwijającej się choroby płuc. Dlatego często wyjeżdżał na długie urlopy do Warszawy.

Leszek Baron delikatnie — za sprawą narracji z offu umierającej Dory — przemycił do swojego filmu także informacje o niechętnym stosunku środowiska skamandrytów do Leśmiana. Niemniej w filmie nie ma wielu ważnych dla zrozumienia twórczości Leśmiana informacji, na przykład o wydaniu tomiku *Łąka* w lipcu 1920 roku, listach miłosnych do Dory (widzimy je tylko jako zapisane kartki porzucane na łóżku umierającej kochanki, które następnie pali jej służąca). Niewiele też filmowy *Leśmian* opowiada o spotkaniach poety z innymi pisarzami, na przykład z Witkacym w Tatrach czy innymi w kawiarniach literackich<sup>43</sup>. Tak prezentują się fakty z życia poety, które reżyser przemycił, w mniejszym lub większym stopniu, też do filmu. Warto jednak zastanowić się nad ich uporządkowaniem i sfunkcjonalizowaniem, szczególnie w kontekście wskazanej wcześniej strategii poetyckiej. Na początku warto przyjrzeć się formule inicjalnej i finalnej filmu. Klamra kompozycyjna jest bowiem kluczem do zrozumienia sposobu podejścia do życia i twórczości poety.

Początek filmu *Leśmian* nienachalnie, ale natychmiast wprowadza widza w tematykę i estetykę poezji autora *W malinowym chruśniaku*. Kamera ukazuje odbiorcom łąkę, lekko opromienioną zachodzącym już słońcem. Delikatne promienie resztek światła przesuwają się po tafli stawu i gałązkach pobliskich szuwarów. Tym inicjującym opowieść obrazom towarzyszy dobitny, ale i „zmęczony” kobiecy głos z offu. Tajemnicza, bo jeszcze niewidoczna na ekranie postać, którą okaże się Dora, deklamuje wiersz *Łąka* Leśmiana z 1920 roku:

Czy pamiętasz, jak głowę wynurzyłeś z boru,  
Aby nazwać mnie Łąką pewnego wieczoru?  
Zawołana po imieniu  
Raz przejrzałam się w strumieniu —  
I odtąd poznam siebie wśród reszty przestworu...

W tym czasie na ekranie widzimy zmieniające się obrazy przedstawiające uchylone okno staroświecko urządzonego pokoju, w którym widać łóżko, stół, lampę, stare zdjęcia... i pleniącą się niespodziewanie roślinność. Następuje gwałtowne przejście z jednej czasoprzestrzeni do innej, w której na łożu bolesti spoczywa umierająca, schorowana kobieta. Łącznikiem między tymi obrazami jest zbliżenie rozświetlonej lampy naftowej, która z jednej strony symbolizuje jasność, a więc i ostrość widzenia, a z drugiej koniec starego, przedwojennego świata. To Dora w ostatnich dniach życia. Za oknem widać nową rzeczywistość. Nie łąki, lasy,

<sup>43</sup> Pojawia się tylko informacja o pobycie poety w Tatrach oraz przestroga: „żeby tylko nie wpadł w sieci Zegadłowicza”. Natomiast aluzja do idei „czystej formy” Witkacego pojawia się tylko w czasie spotkania Leśmiana z Belą w restauracji i rozmowie z kelnerem.

jeziora, ale brukowane ulice miasta, kamienice, motor i żołnierzy w niemieckich mundurach. To sygnał, że akcja tych fragmentów filmu rozgrywa się już po śmierci Leśmiana, to jest w czasie drugiej wojny światowej, około 1942 roku.

Cała opowieść o poecie jest więc retrospekcją. Jest wizualizacją wspomnień Dory i listów Leśmiana. Kobieta na łożu śmierci ukazana zostaje sześciokrotnie. Każdorazowo są to powroty poprzedzone coraz krótszymi retrospekcjami. Pierwsza scena z umierającą wprowadzona zostaje już po prologu. Druga — po scenie nocnego poszukiwania przez Leśmiana jej sypialni, w czasie którego przypadkowo trafia na inną kochankę. To zbłądzenie zostaje anulowane słowami umierającej Dory, która wyraźnie sugeruje, że to ona była jego muzą i to z powodu rozstań z nią poeta przeżywał największy ból. W trzeciej odsłonie obrazu z umierającą słyszymy dalszy ciąg deklamacji wiersza *Ląka*, w którym pojawia się ważne określenie Leśmiana „topielec zieleni”. Czyli domniemany umarły, który utonął w młodości, a dalsza część jego egzystencji jest powolnym zbliżaniem się ku końcowi. Czwarty raz do umierającej Dory reżyser powraca tuż po deklamacji z offu — przez samego poetę — *Znikomka*, a przed powrotem kobiety z Paryża. Ostatnie dwa powroty do 1942 roku i pokoju starej Dory poprzetykane są coraz krótszymi retrospekcjami. Przedostatni jest przypomnieniem pomocy finansowej Leśmianowi, którą ofiarowała mu Dora. Potem słychać tylko jej ochrypy głos, a ostatnia scena powracająca przedstawia już jej martwe ciało przykrywane białym płótnem oraz palenie listów.

W ten sposób Leszek Baron przypomniał, że Leśmianowi bliska była nie tylko natura, ale i świat umarłych wraz z ideą „wiecznego powrotu”. O tej drugiej pasji świadczy pomysł poety z 1934 roku na wydanie poematu z akcją rozgrywającą się w „krainie pośmiertnej”, której bohaterowie tworzą trójkąt miłosny, bohaterowie-cienie: mąż, kochanka i żona — Sobstyl, Krzemina, Marcjanna<sup>44</sup>. Chodzi oczywiście o nieukończony dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*<sup>45</sup>. Podobno *Napój cienisty* miał początkowo nazywać się *Dziwne i śmieszne obyczaje pośmiertne*. Poeta natomiast twierdził, że o „życiu pozagrobowym wiemy dużo więcej niż o tym,

<sup>44</sup> Zob. na ten temat między innymi D. Pachocki, *Historia pewnego dramatu. „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana — aspekt filologiczny*, „Pamiętnik Literacki” 104, 2013, z. 1, s. 165–188. Centrum akcji tego utworu jest zmartwychwstanie zmarłych kochanków, postanawiających raz jeszcze, od nowa, rozegrać swoją tragedię. Niemal tak jak to się dzieje we wspomnieniach Dory, która w filmie Barona wspomina Leśmiana i jego z nim spotkania. B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, [w:] *idem, Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1974 (BN I 217), s. 296–297.

<sup>45</sup> Poemat dramatyczny Leśmiana został po raz pierwszy wystawiony pod koniec lat osiemdziesiątych w Teatrze im. Jaracza w Łodzi przez Bogdana Hussakowskiego. Utwór Leśmiana po raz pierwszy w całości ukazał się w 1994 r. W związku z tym wszystkie inscenizacje teatralne, które odbyły się przed tą datą, musiały być przygotowane na podstawie innego przekazu niż opublikowany. Spektakle takie miały miejsce w Łodzi (1982), Warszawie (teatr telewizji w 1987 r.), Opolu (1988), Krakowie (1990). W roku poprzedzającym premierę w Opolu, czyli w 1987 r., Hussakowski przygotował dramat na potrzeby Teatru Telewizji. Niestety, w Wydziale Dokumentacji aktowej TVP nie zachował się scenariusz będący podstawą inscenizacji (zob. D. Pachocki, *op. cit.*, s. 165–188).

co się teraz dzieje”<sup>46</sup>. Życie było dla niego niczym sen, który „uczy” nas umierać. Opowieść o miłosnych relacjach Leśmiana, toczona jakby „zza grobu”, w podobny sposób została pokazana w filmie.

W *Leśmianie* zacytowano pięć fragmentów utworów tytułowego bohatera. W każdym z nich poeta, a następnie reżyser odwołują się do symboliki pięciu zmysłów. Filmowa wizualizacja ich treści każdorazowo eksponuje siłę działania jednego z nich, na przykład wzroku (*Łąka* i *Znikomek*), słuchu (*Schadzka*), smaku i węchu (*W malinowym chruśniaku*) czy dotyku (*Łąka*, *Krzywda*).

Niemal tyle samo razy co cytaty wskazanych fragmentów na ekranie pojawia się postać Dory, która wspomina przeszłość. Zacytowane utwory wywołują wspomnienia (*Łąka*, *Znikomek*), świadczą o gotowości do rozpoczęcia nowej relacji (*Schadzka*), informują o okolicznościach poznania z Dorą i są aluzją do pierwszego erotycznego spotkania (*W malinowym chruśniaku*) czy przypomnieniem bolesnych dla kochanków chwil osamotnienia (*Krzywda*). Pamięć, wspomnienia i to, co ukryte dla wścibskich oczu (niewidoczny na ekranie akt erotyczny), „zaszyfrowane” zostało w przytoczonych tekstach poetyckich. W tym sensie łóżko — tak jak łąka skojarzona z „łkaniem” samotnego Leśmiana oraz rozłąką z kochanką — ma podwójną symboliczną konotację. Staje się znakiem miłości, czułości, zmysłowości oraz przemijania, bólu i śmierci. Jest metaforą „miejsca”, w którym to, co biologiczne (natura) i humanistyczne (kultura), ukryte w człowieku, ujawnia się w całej pełni w rytmie serca, krwi i świata. Piękno, wzniosłość mieszają się ze zwierzęcością i nieokielznaniem.

Jako pierwsza, w dwóch fragmentach zacytowana, jest wskazana wcześniej *Łąka*. Zarówno w czasie napisów początkowych, pierwszych filmowych obrazów, jak i po scenie kolacji spędzonej przez Leśmiana w gronie artystów-znajomych z offu słyszymy fragment tego utworu deklamowany ochryplym, cierpiącym głosem Dory utożsamionej jak gdyby z głosem samej łąki, zwracającej się do człowieka, oblubieńca, który niczym bóg nadał jej nazwę, imię, a tym samym powołał do życia i uwznioślił: „Czy pamiętasz, jak głowę wynurzyłeś z boru, Aby nazwać mnie Łąką pewnego wieczoru?”. Spersonifikowana łąka „przegląda się” w strumieniu, a przybyłe motyle czy pszczoły „patrzają” w jej zieloność. Dlatego wzrok jest tym momencie zmysłem głównym. Potwierdzają to też filmowe obrazy. O istotności dotyku świadczą fragmenty opisujące „całowanie maku w zbożu”, wrywanie trawy, która „pachnie, lecz nie boli” czy bose ludzkie stopy stąpające po zieleni i rosie. Łąka zapowiada też zbliżającą się do Leśmiana miłość: „Idzie miłość po kwiatach — wadzi o twe ciało”. Poeta w filmie milcząco, ale w tekście jawnie odpowiada jej twierdząco: „Idę, Łąko, ku tobie brzegiem mego szału”. To dla niego jest rosa i zieleń, a dla ludzi, którzy obserwują magię tego spotkania, „nagłość rozweselenia” i „po-

<sup>46</sup> J. Kott, *Z odnalezionego dziennika*, [w:] *idem, Szkice. Postęp i głupstwo*, Warszawa 1956, t. 2, s. 190.

„danie pocie dłoni” jako znak niemego porozumienia. Wszechpotężną siłą w dziele Leśmiana jest zieleń: symbol natury, która cyklicznie rozkwita i obumiera. Natura jest siłą fascynującą i pociągającą. Jej opisy pełne są namiętności, a nawet erotyzmu. W naturze drzemie jeszcze większa, znacznie bardziej tajemnicza siła, wszystko nabiera nowej energii, znajduje się w ruchu. W filmie jest ona przede wszystkim we fragmentach rozgrywających się w Iłży. Pokazywana jest nie tylko w pełnym słońcu i rozkwicie — scena zbierania malin, ale i w chwili zmierzchu, w czasie „zasypiania”.

Drugi zacytowany utwór Leśmiana to *Schadzka*; jej fragment (rozpoczynający się od drugiego wersu) czyta głośno Dorze kuzynka poety, z którą ten też miał romans, Celina. Jest to zapowiedź, przygotowanie do fabularnych zdarzeń mających dopiero nastąpić, a więc pierwszego spotkania kochanków. W filmie słyszymy fragment:

Śpiesz się, dziewczę, spragnione pieścizoty bezkresnej!  
 Śmierć i miłość zna tryumf umówionych godzin!  
 Twój kochanek cię czeka od dnia swych narodzin,  
 Wierny tobie współtrwogą, tęsknotą rówieśny!

Niech twe lico dla niego zakwitnie różowiej,  
 Niech osłabną ramiona, białych piersi stróże!  
 Burzą włosów upojnych marzenia mu owiej,  
 By miał w życiu tę jedną, nie wrogą mu burzę!

Kolejnym przytoczonym utworem jest *W malinowym chruśniaku*. To monolog wewnętrzny głównego bohatera, który po raz pierwszy z zaciekawieniem obserwuje Dorę zbierającą maliny.

W malinowym chruśniaku, przed ciekawych wzrokiem  
 Zapodziani po głowy, przez długie godziny  
 Zrywaliśmy przybyłe tej nocy maliny.  
 Palce miałaś na oślep skrwawione ich sokiem.  
 Bąk złośnik huczał basem, jakby straszył kwiaty,  
 Rdzawe guzy na słońcu wygrzewał liść chory,  
 Złachmaniałych pajęczyn skrzyły się wisiory,  
 I szedł tyłem na grzbiecie jakiś żuk kosmaty.  
 Duszno było od malin, któreś, szepcząc, rwała,  
 A szept nasz tylko wówczas nacichał w ich woni,  
 Gdym wargami wygarniał z podanej mi dłoni  
 Owoce, przepojone wonią twego ciała.  
 I stały się maliny narzędziem pieścizoty  
 Tej pierwszej, tej zdziwionej, która w całym niebie  
 Nie zna innych upojeń, oprócz samej siebie,  
 I chce się wciąż powtarzać dla własnej dziwoty.  
 I nie wiem, jak się stało, w którym okamgnieniu,  
 Żeś dotknęła mi wargą spoconego czoła,  
 Porwałem twoje dłonie — oddałaś w skupieniu,  
 A chruśniak malinowy trwał wciąż dookoła.



W dalszej części utworu, niezacytowanej w filmie, pojawiają się opisy, które mogły zainspirować reżysera, a przez to uzasadnić na przykład zbliżenia lampy i leżącej Dory czy scenę nocnego błędzenia poety w poszukiwaniu sypialni kochanki. W metaforyczny sposób „dopowiadają” one też nigdy niepokazane w *Leśmianie* sceny erotyczne między głównymi bohaterami:

Lampa, gdy noc już zdąży świat mrokiem owionąć,  
Winna zgasnąć w tej szybie, a w tamtej zapłonąć.  
Na znak ten oddech tracę. Już schody są ciemne.  
Czekasz z dłonią na klamce i, gdy drzwi otwiera,  
Tulę tę dłoń, co jeszcze ma chłód klamki w sobie,  
A ty w zamian przyciskasz moje ręce obie  
Do serca, które zawsze u drzwi obumiera.

[...]

I wiem, że na skleconym bezładnie pośłaniu  
Leżysz, jak topielica na twardym dnie źródłu.  
Biegnę tam. Łkania milkną. Cisza, niby w grobie.  
Zwinięta, na kształt węża, z bólu i rozpaczny  
Nie dajesz znaku życia — jeno konasz raczej,  
Aż zniecka za dłoń mię pociągasz ku sobie.

Warto tu przypomnieć, że *W malinowym chruśniaku* to cykl erotyków zamieszczonych w tomiku *Łąka* (1920). Poeta, odwołując się do natury, przyrody, pokazuje najgłębsze doznania erotyczne kochanków, najintymniejszą sferę ich miłosnych doświadczeń. Przedstawiając mikroświat, skupia uwagę na elementach, które można dostrzec jedynie z bardzo bliska, jakby czujnym okiem kamery, także wtedy gdy jest się „zapodzianym po głowę” w malinowym chruśniaku. Tylko z takiej odległości można zobaczyć: „bąka złośnika”, „rdzawe guzy” na chorym liściu, „złachmaniałe pajęczyny” czy „żuka kosmatego”. To skrócenie perspektywy, szczegółowość obrazu, jest uzasadnione sytuacyjnie. Służy kreowaniu klimatu bliskości, nastroju dziwności czy tajemniczości oraz towarzyszy nakreślonym w wierszu zdarzeniom. Przy głośniejszej lekturze nietrudno zauważyć, że wiersz jest melodyjny, łatwo „wpada w ucho”, a zatem ma wyraźny rytm uzyskany dzięki regularnemu rozłożeniu akcentów. Jest to wiersz sylabotoniczny (równozgłoskowy, o regularnym rytmie) o rymach żeńskich okalających (abba). Język jest bardzo delikatny, subtelny, poetycki, jednocześnie — sensualny: przywołujący efekty dźwiękowe, wizualne, zapachowe. Dużo w nim uduchowienia, neologizmów słowotwórczych i znaczeniowych. Ma się wrażenie odrealnienia, intymności sytuacji, zmysłowości poetyckiego świata. Wszystkie wymienione elementy stały się inspiracją dla Leszka Barona, który w malarski sposób zwizualizował te opisy.

Przy okazji reżyser ujawnia też poglądy Leśmiana związane z jego szczególnym stosunkiem do świata natury. W scenie pierwszego spotkania z Dorą w chruśniaku poeta „gani” kobietę za barbarzyńskie traktowanie malin, „boskiego stworzenia”. Jednocześnie dobitnie podkreśla, że człowiek jest tylko częścią przyrody,

„ani o jotą drobiną ważniejszą” od innych. Zapytuje: „Czy sądzi Pani że przyjemność i pełzanie jest nam organicznie niewskazane? Proszę pełzać, to nie nakaz, ani kaprys, to forma odkupienia”. Za zabawą kryje się ważne przesłanie o potrzebie pełnego, niemal organicznego kontaktu z naturą.

Czwartym wierszem deklamowanym z offu jest fragment *Znikomka* z tomu *Napój cienisty* (1936). O zmierzchu bohater spogląda przez okno swojego pokoju, błąka się po pomieszczeniu i rozmyśla o sytuacji, w której się znalazł. Czuje się jak postać z przywołanego wiersza. Jest rozdarty między dwoma światami i kobietami. Jednocześnie ma nieodparte poczucie odchodzenia w zapomnienie... znikania. Jest niczym cień przeszłości czy mgła rozplývająca się w przestrzeni. Nie jest już Leśmianem — „leśnym” człowiekiem — z początku filmu, ale strapionym i zmęczonym życiem nieszczęśnikiem.

W cienistym istnień bezładzie Znikomek błąka się skocznie.  
Jedno ma oko błękitne, a drugie — piwne, więc raczej  
Nie widzi świata tak samo, lecz każdym okiem — inaczej —  
I nie wie, który z tych światów jest rzeczywisty — zaocznie?

Dwie dusze tai w swej piersi: jedna po niebie się włóczy, —  
Druga — na ziemi marnieje. Dwie naraz kocha dziewczyny:  
Ta czarna — snu wieczystego na pamięć barwnie się uczu, —  
Ta jasna — całun powiewny tka dla umarłej doliny.

Któż z nich kocha naprawdę? Złe ścieżki! — Głębokie wody! —  
Urwiska! — Nawoływania! — I znikąd żadnej pomocy! —  
I powikłane od lęku, w mrok pierzchające ogrody! —  
A w dłoniach — nadmiar istnienia, a w oczach — okruchy nocy!  
[...]

W ostatnich fragmentach filmu dowiadujemy się o przyjęciu Leśmiana do Akademii Literatury. Fiszer i Dora, przeglądając gazety na ten temat, cieszą się na tę wiadomość. Warto pamiętać, co zostaje też w podkreślone w filmie, że Leśmian podszedł do tego wyróżnienia dość obojętnie. Wynikało to z jego skromności. Nie myślał bowiem wcześniej, że taki zaszczyt może go w ogóle kiedykolwiek spotkać. Dawna muza podsumowuje całe to wydarzenie stwierdzeniem, że Leśmian został „uznany, ale nie wywyższony, bo nic na świecie nie mogło go wywyższyć”. W warstwie audialnej zacytowano wiersz *Krzywda* (tomik *Dziejba leśna*) z 1938, który ujawnia jeszcze jedno niespełnienie. Tym razem związane ze świadomością nieuchronności zapominania, nie tylko zdarzeń, ale i ludzi, ich światów.

Zamknij okno, w ogrodzie zbyt śpiewno  
Oczy do snu lub do śmierci zmrz  
Krzywda nasza kończy się na pewno  
Życie mija wolno spocząć już  
Dzień się nowy na obłoków bieli  
Nie zatrzwoży, że ciał naszych brak

Lecz to wszystko, cośmy przecierpieli  
 Niechaj we mgle ma choć drobny znak  
 Lecz to wszystko, cośmy przecierpieli  
 Niechaj we mgle ma choć drobny znak  
 Bo czym zgrozę odkupić zagłady  
 Leż wysiłek i ten pusty czas  
 Gdy śmierć zniszczy nawet ran tych ślady  
 Ran co niegdyś tak bolały nas

Na koniec pozostaje pytanie retoryczne: czy remedium na taki stan rzeczy może być działalność artystyczna? Bolesław Leśmian uważał artystów za tych, którzy kreują nowy język sztuki, są „wyzwolicielem słów z pęt pojęciowości”<sup>47</sup>, a ich życie jest „czystą ekspresją pulsu istnienia”<sup>48</sup>, ale bynajmniej nie oznaczało to, że odnosząc sukces na tej niwie, doznają trwałej — a nie tylko chwilowej — radości istnienia.

Podsumowując, w założeniu twórcy *Leśmiana* miał to być film o najważniejszej relacji miłosnej w życiu poety. Perspektywa biograficzna zdaje się tą nadrzędną. Niemniej jednak w tym tekście starałam się skupić uwagę na strategii lirycznej reżysera. W związku z tym pojawiają się pytania. Jaka jest relacja między stylem poezji Leśmiana a filmowym sposobem obrazowania jego poezji? Czy udało się Baronowi zrealizować w praktyce ideę filmu poetyckiego? Odpowiedź na pierwsze z nich nie może być jednoznaczna, gdyż z jednej strony reżyser stara się oddać za pomocą obrazów, dźwięków nie tylko treści zacytowanych utworów, lecz także ich niepowtarzalną aurę i rytm. Z drugiej jednak często owe próby sprowadzają się do zilustrowania przedstawionych wydarzeń, osób czy obrazów. Metafizyka zostaje zasugerowana, ale nie do końca ujawnia się w skończonej wizji. Tylko gdzieś wyraża się w pewnej możliwości. Drugie pytanie skłania do bardziej jednoznacznej konstatacji. *Leśmian* jest bowiem filmem poetyckim w tym sensie, że jego twórca stara się oddać, stosując obrazy i dźwięki, intymność, aluzyjność i zmysłowość utworów autora *Dziewczyny*. Pamięta jednak o tym, że nadmierny liryzm skrywa niebezpieczeństwo banalizacji. Ważne jest więc zachowanie proporcji między funkcją informacyjną, porządkującą i wyjaśniającą w takich projektach.

## “IN THE EYE OF THE CINEMATOGRAPH”: *LEŚMIAN* (1990) BY LESZEK BARON (INITIAL RECONNAISSANCE)

### Summary

The main topic of the article is to indicate the lyrical and — somewhat on the margin — biographical strategies used by Leszek Baron in the film *Leśmian* from 1990, the aim of which was, on the one hand,

<sup>47</sup> P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian — estetyk zapomniany*, s. 197.

<sup>48</sup> S. Borzym, *Leśmian: światopogląd poety*, [w:] *idem, Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1985, s. 189.

to tell about a selected fragment of the life of the Polish poet Bolesław Leśmian (1877–1937); and, on the other, the use of film means as an equivalent of the poetic imaging characteristic of the author of *W malinowym chruśniaku*. The research material is primarily the fictional film about Leśmian. The aim of the text is to show how Baron understood the psychology of Leśmian's work and the specificity of his poetry. This entails the need to problematize individual dimensions of the production, that is, to analyze the perspectives adopted by the director. Ultimately, it leads to answering the question: how does Baron try to present the figure and work of Leśmian to new recipients who already belong to a different space-time?