

BOLESŁAW LEŚMIAN I ZENON PRZESMYCKI „MIRIAM” – W KRĘGU ARTYSTYCZNYCH SPOTKAŃ: KIJÓW I PARYŻ

1.

W geografii artystycznej Bolesława Leśmiana można wyróżnić kilka ważnych miejsc; wśród nich dwa odgrywają szczególną rolę, wyznaczają punkty zwrotne w jego twórczości – mowa o Kijowie i Paryżu. Czy jest coś, co pozwala połączyć ze sobą te odległe miasta? Miasto w XIX w. powoli przekształca się w dzieło, którego twórcą pozostaje niezmiennie człowiek. Refleksja o mieście jest więc refleksją o nim samym i o jego pragnieniach ujarznienia własnej natury, kształtowania otoczenia na wzór marzeń.

W twórczości autora *Sadu rozstajnego*, w której kultura miasta wydaje się pozornie obca, wymienione „miejsca” odgrywają ważną rolę, wskazują na dwie, krzyżujące się ze sobą tradycje; poeta pozostał im wierny. Wschód i Zachód, przestrzeń i zamknięcie, natura i kultura – tak można by opisać krzyżujące się „tropy”. W zderzeniu pejzażu dziewiętnastowiecznego Kijowa z pejzażem i obyczajowością, kulturą dziewiętnastowiecznego Paryża (w czasie pobytu w tym mieście Leśmian rozwinął swój warsztat artystyczny, doskonalił się jako artysta słowa) kryje się coś znacznie więcej. W przypadku Leśmiana można mówić o lekcji postaw, kształtowaniu poglądów estetycznych (zob. Pankowski 1999). Poeta odnajduje w mieście nad Sekwaną życiową przystań, odkrywa twórczość impresjonistów, poznaje zachodnie „podstawy” symbolizmu – zna twórczość symbolistów rosyjskich, wpływ ich dzieł na jego estetykę jest oczywisty (zob. Sobiecka, 2005) – i sens pojęcia *nowoczesność* (Markowski 2007, s. 149). Istotny okazują się także niezwykle modny nurt japonizmu, orientalne fascynacje artystów przebywających w Paryżu². Leśmian nasycy się atmosferą miasta, nie jest jednak bezkrytyczny. Przestrzeń miejska jest dla niego „protezą rzeczy-

¹ hanna.ratuszna@umk.pl, <https://orcid.org/0000-0002-7544-3581>

² Piszę o tych wątkach m.in. w: Ratuszna 2018.

wistości”, która skrywa (zawłaszcza) obszary należne naturze (zob. Dybciak 1980, s. 189).

W esejach Waltera Benjamina (2005), jednego z ważniejszych teoretyków miasta na przełomie XIX i XX w., pojawia się interesująca refleksja o przestrzeni zamkniętej, która odnajduje właściwy wymiar w marzeniu – wspomnieniu. Perspektywa ta kusila wcześniej modernistów; William Morris (1902) obawiał się jednak, że w przestrzeni miast zaniknie poczucie piękna, niszczone przecież starą zabudowę, by upodobnić miasta do wielkich metropolii³. Fryderyk Nietzsche (2004, s. 174) przestrzegał przed nadmiernym pośpiechem miast, w których „owoce wyższej kultury nie mają czasu dojrzewać”. Obraz miejskich aglomeracji zmieniał się, wraz z nim zmieniała się mentalność ludzi; Baudelaire uważał, że miasto zmieniało się szybciej „niż serce człowieka” (*Łabędź*, w: Baudelaire 1956, s. 63). Człowiek nosi w sobie obrazy miejsc, które „nakłada” (porównuje) na inne przestrzenie, jest „wędrowcem w marzenia” (zob. *Topielec*, w: Leśmian 1993, s. 163), miasto jest w nim naturalnie zakorzenione, stanowi kolejny etap osobowego rozwoju, pierwotna bywa tylko natura.

Moderniści deprecjonowali metropole. Zenon Przesmycki pisał o „miastach pijawczych” – tak nazywał miasta, które „wysysają siły duchowe”, „pochłaniają mackami bogactwa mineralne”⁴; Antoni Lange wspominał zaś o „baraniej naśladowczości tłumów” (Lange 1900, s. 145). Refleksy takich poglądów można odnaleźć także w esejach Bolesława Leśmiana (1959), który snuł swoje rozważania m.in. pod wpływem uwag Jakuba Rousseau, a także Henryka Bergsona. Miasto było siedliskiem nowoczesności, jednak takiej, która zagraża naturze, stanowi jej przeciwieństwo. Także Walter Benjamin postrzegał miasto w perspektywie nowoczesności – było ono labiryntem pasaży (w którym człowiek gubił swą niepowtarzalność).

Leśmian szukał dróg wyjścia, bohater jego wierszy inaczej rozumiał nowoczesność – w perspektywie czynu i pieśni, które miały swoje podstawy w geście Stwórcy. Poezja była „sposobem” powrotu człowieka do świata, urzeczywistnienia marzeń. Leśmian stworzył interesującą definicję istnienia w oparciu o poglądy wymienionych wcześniej filozofów. W szkicu pt. *Z rozmyślań o Bergsonie* określił je następująco:

Wieżień, który by młotem chciał w kamiennej ścianie więzienia wyżłobić
otwór na świat, na wolność, natrafiłby przede wszystkim na opór twarde-

³ J. Ruskin (1977, s. 202) zwrócił uwagę na upodobnienie miast europejskich do Paryża.

⁴ „Wszelkie miasta doprowadziły do niewidzianego przedtem rozpasania najmaterialniejszych instynktów i żądz ludzkich, do niesłychanego wyjąłowania, wypłytczenia i zmiernienia umysłów, do wyziębienia wszelkich zapałów i uniesień” (Przesmycki 2000, s. 291).

go muru. Za pierwszymi uderzeniami młota otrzymalibyśmy zaledwo mniejszą lub większą wklęsłość w murze. Ta wklęsłość byłaby nie tylko znakiem zdobyczości młota, lecz i miarą oporu, stawianego przez mur, miejscem zatrzymania się pracy twórczej, rozszerzeniem samego więzienia... Takim samym śladem od uderzeń twórczego ducha w materię jest człowiek. Jest on jednocześnie i zdobywcą, i zdobyczą, rozpędem w przyszość i znieruchomieniem. Jest owym wklęśłym znakiem oporu, stawianym duchowi, materią, miejscem zatrzymania się pracy twórczej życia. Tyleż w tym potwierdzenia, ile negacji, tyleż triumfu, ile upadku, tyleż istnienia, ile nieistnienia (Leśmian 1951, s. 41).

Ta „podwójna natura człowieka” odzywa się w nim w skrajnych sytuacjach; tym, co decyduje o istnieniu, jest twórczość, gotowość do czynu i pieśni. Leśmian widział naturę jako harmonijną, poezja odzwierciedlała jej istotę. Rym i rytm były tego najdoskonalszym wyrazem:

Świadectwo takie mamy na każdym miejscu i o każdej porze dnia i nocy, bo nie masz innej pory ani miejsca innego. Wszakże i kwiat najlichszy, i ziele byle jakie nie beładnie, jeno rytmicznie rozkwita, pieśnią bez słów poprzedzone, jako jej dzieło pośmiertne i świadectwo jedyne na powierzchni ziemi. Świadectwem takim jest cały świat, a rytm owej pieśni, która pierwsza jego trwanie poprzedziła i dotąd następnym jego trwaniem towarzyszy, udziela się strunom lutni, i słowom pieśni, i ciału, gdy taniec je unosi i spod stóp, co chwila usuwa miejsce, na którym mimo woli stoją, jakby na dowód, iż nie w tym lub owym miejscu, lecz w rytmie samym rzecz tańca istnieje (*U źródeł rytmu*, w: Leśmian 1951, s. 71).

W poezji Leśmiana nie brakuje sensualności; rytm i rym, taniec, pieśń to komponenty życia, które ma także swój duchowy, transcendentny wymiar. Ujawnia się on w snach, marzeniach, w sytuacjach granicznych – samo życie skrywa dwa wymiary: „ten i tamten”. W *Zielonej godzinie* człowiek zostaje określony jako „byt niespodziany”, „jaw na ziemi”, który przychodzi „z leśnej strony gwiazd” (Leśmian 1993, s. 47).

Miasto jest więc miejscem, w którym niknie wyczulenie rytmu natury, zagłusza go zupełnie inny rytm – tłumy, cywilizacji.

„Człowiek tłumy” – jak zatytułował jedną ze swoich nowel Edgar Allan Poe, (Leśmian cenił jego twórczość, tłumaczył wybrane nowele) – jest istotą zagubioną w labiryncie miasta, staje się częścią ogromnej cywilizacyjnej maszyny. Poe był mistrzem kompozycji, w jednym ze swoich esejów zwrócił uwagę na twórczą rolę rytmu, co z pewnością docenił Leśmian. Relacje miasto – natura kształtują się zatem w twórczości autora *Sadu rozstajnego* w perspektywie pierwotności i nowoczesności. Pierwotność jest postrzegana jako początek, inicjacja, podstawa twórczego istnienia, nowoczesność zaś jest pieśnią, czynem, zmaganiem (mozo-

leniem się) z rzeczywistością, która jest materialna. Materia wyzwala się z okowów przemijania (wyrwa się z koliska zmian), tęskni za wiecznym trwaniem, duchowym istnieniem. Leśmian pozornie zrywa z modernistycznym indywidualizmem, pisze o „zasadzie życia zbiorowego” (*Z rozmyślań o poezji*, w: Leśmian 1959, s. 83). Podmiot liryczny jego wierszy jest „postacią pośród innych postaci”, zawsze niezwykłą, samotną, wybraną przez tajemne moce natury, naznaczoną szczególnymi darami (widzeniem przyszłości, jak w *Klechdach polskich*, czy zdolnością rozumienia natury – zob. *Zielona godzina* lub *Dusiołek*). Jest to inny rodzaj indywidualizmu, łączący tradycję wschodnią („bożych szaleńców”, jurodiwych) z tradycją zachodnią, która utrwaliła się w europejskich powieściach romantycznych (Renée – Chateaubrianda, Werter – Goethego, Manfred – Byrona), a zatem łączy wiarę ponad wszystko z bezbożnością (m.in. lucyferyzmem), posłannictwo otrzymane od Boga (naznaczenie, namaszczenie) z posłannictwem wynikającym z przeczuć wewnętrznych (doświadczeń jednostki skłóconej ze światem).

Miejscem, w którym Leśmian rozpoczął swoją drogę artystyczną, był Kijów. Tu krzyżowały się wpływy kulturowe bizantyjskie, staroruskie, stąd poeta wyrosł na Zachód. Miastem, które ukształtowało go jako artystę, był Paryż. Warto przyjrzeć się tym dwóm miastom na przełomie XIX i XX w. Leśmian traktował je w swojej biografii jako „zbieżne punkty” (punkt wyjścia i punkt dojścia). Do Paryża nieustannie powracał, zapoznawał się z wpływami nowych nurtów, współtworzył środowisko artystów skupionych m.in. wokół Jana Lorentowicza, współpracował m.in. z Wacławem Berentem, który troszczył się o jego codzienność. Poeta pozostawał wówczas w stałym kontakcie z Zenonem Przesmyckim „Miriamem”, którego poznał jeszcze w okresie kijowskim, cenił jako artystę i redaktora „Chimery”. Powierzył mu swój pierwszy tom poezji (korespondencja na temat zawartości oraz tytułu tomu, odzwierciedla proces twórczy).

Wpływy Przesmyckiego na kompozycję tomu, koncepcje estetyczne Leśmiana są bardzo wyraźne. Przesmycki był zwolennikiem symbolizmu; rzeczywistość doświadczana zmysłowo była dla niego odbiciem innej, transcendentnej rzeczywistości, której przebłyski, cienie (niczym w latarni magicznej) może postrzegać człowiek. Słowa Maurycyego Maeterlincka (Przesmycki tłumaczył jego dzieła) mogą służyć jako motto:

...niektórzy artyści chcą wmówić w siebie, iż są zupełnie świadomymi, że twórczość ich jest obmyśloną z góry, że przebiegli zawczasu i raz na zawsze całą jej sferę, że objęli stanowczym rzutem oka pole swoich doświadczeń i dojrzeli od razu wszystkie potrzebne im środki. Pracują oni przy pomocy całego systematu różnobarwnych i nader umiejętnie skombinowanych alembików, oświetlenie jest bardzo zręcznie zregulowane, ogień – umieszczony w kąciuku i otoczony wszelkimi ostrożnościami. Chlubią się, iż mogą powiedzieć ściśle, czego chcą i dokąd idą; lecz zdaje mi się, iż świadomość w tym przypadku jest wskazówką obłudy lub

śmierci. Sądzę, że wszystko to, co nie wypływa z najbardziej nieznanymi i najbardziej tajemniczych głębin człowieka, nie pochodzi ze swego prawdziwego źródła (*Spowiedź poety*, cyt. za: Przesmycki 1967, s. 286).

Poznanie oznacza rozpoznanie, czasem jednak – tak jest w poezji Bolesława Leśmiana – bywa „widzeniem poprzez śpiew” (Czabanowska-Wróbel 2009) lub zieloność natury. Pojęcie tajemnicy, które przywoływał w swoich pismach Maeterlinck i cenił Przesmycki, wydaje się zbieżne z pojęciem istnienia, które nieustannie analizował Leśmian. Istnienie było dla niego tajemnicą rozpatrywaną z perspektywy człowieka (podmiotu), jego „głębin”, wewnętrznych źródeł. Sztuka, praca artysty to nieustanny trud spoglądania za zasłonę z Saïs, bycie „uczniem z Saïs” staje się ideałem.

Koncepcja istnienia jako tajemnicy, szukania jej śladów, odczytywania szyfrów transcendencji, przywodzi na myśl sztukę symbolizmu – o niej myślał Maeterlinck, pisząc swój esej pt. *Spowiedź poety* (Czabanowska-Wróbel 2009). Leśmian inaczej definiuje symbol, który ma – jego zdaniem – wiele wspólnego z baśnią, mitem, odsłania inny, nieznanymi do tej pory wymiar.

W recenzji *Niebieskiego ptaka* Maeterlincka, dramatu napisanego specjalnie dla Teatru Artystycznego w Moskwie, w którym ważną rolę pełnił Konstanty Stanisławski, Leśmian mówił o takim właśnie wymiarze symbolizmu, zwracał także uwagę na zderzenie dwóch tradycji: wypracowanej przez zachodnie koncepcje filozoficzne metafizyki istnienia, która znalazła odniesienie w głoszonych przez Maeterlincka koncepcjach symbolu, oraz realizmu Stanisławskiego, dla którego symbol stracił głębię, transcendentny wymiar, stał się wyobrażeniem losu, tragicznym widmem przeszłości.

Poeta także eksponował w swoich utworach opozycje; symbol nie był dla niego *includem* widzialnej rzeczywistości (poeta unikał pojedynczych symboli), współtworzył horyzont sensów. Obok łagodnych jakości estetycznych pojawiły się zatem kontrasty, zgrzyty, dysharmonie, które wniosła ze sobą brzydota. Leśmian urealnił w ten sposób świat przedstawiony, ukazał bohaterów swoich utworów w codziennych sytuacjach. Świat rzeczywisty (urealniony) jest nietrwały; przez szczeliny, jawne dziury (zob. klechda *Majka*) prześwituje tajemnica, wieczność, która rządzi się innymi prawami. Symboliczny horyzont nadaje mu rangę istnienia na prawach *innobyty*.

W utkanym z prześwitów świecie czas płynie inaczej; to, co martwe, zamienia się w żywe, brzydota odsłania swój urok. Świat funkcjonuje mocą spojrzenia, często jest to spojrzenie bohatera: bytu pośród innych bytów, niekiedy jednak tworzy się wrażenie obecności Stwórcy lub Demiurga, który teatralizuje świat, wprowadza na scenę życia aktorów⁵. Problem aktora – widza staje się wówczas niezwykle aktualny (zob. np. *Dusiołek*; Owczarski 2004).

⁵ Problemat Boga w poezji Leśmiana; pisał o tym m.in. P. Marciszuk (2008).

Niezależnie od różnic w spostrzeganiu symbolu czy od sposobów artystycznego prezentowania istnienia, warto poznać atmosferę ważnych w biografii i twórczości Leśmiana miejsc – Kijowa i Paryża – oraz zrozumieć znaczenie relacji łączących poetę z redaktorem jednego z najważniejszych pism młodopolskich – Zenonem Przesmyckim.

Dwa wyróżnione w drodze życiowej autora *Sadu rozstajnego* miasta symbolizują *etapy* jego duchowego rozwoju. We wczesnym okresie twórczości Zenon Przesmycki pełni funkcję przewodnika po artystycznym świecie polskiego i europejskiego modernizmu. Analiza listów, dokumentów „z epoki” pozwoli określić charakter współpracy artystów, losy Bolesława Leśmiana jako poety, motywacje jego artystycznych wyborów staną się dzięki temu czytelniejsze.

2.

Kijów był miejscem (*locus coeruleus*), w którym młody Leśmian podjął pierwsze próby literackie. Nie wspominał tego okresu w swoim życiu entuzjastycznie, atmosfera miasta nie była sprzyjająca, przyszły poeta szukał wówczas kontaktów, które umożliwiłyby mu współpracę z innymi artystami. W gronie znajomych znalazł się m.in. warszawski poeta Zenon Przesmycki „Miriam” – wydawca „Chimery”, jednego z najważniejszych pism młodopolskich. Poglądy „Miriam” na temat sztuki były zbieżne w kilku punktach z poglądami Leśmiana, który „wybrał drogę samodyscypliny”, wiele wymagał od siebie jako twórca.

Ideał artysty, który dąży do doskonałości, miał odległe, antyczne korzenie; w odniesieniu do niezwykle popularnych, głoszonych wówczas haseł i nauk Fryderyka Nietzschego wydawał się aktualny, nowoczesny. „Miriam” rozważał także miejsce sztuki rodzimej w kontekście europejskiej tradycji. Uznał, że literatura rodzima powinna współtworzyć europejską tradycję, systematycznie prezentował sylwetki artystów (działalność krytyka), tłumaczył ich dzieła (Podraza-Kwiatkowska 1969, s. 101), równocześnie promował twórczość młodych poetów. Była to postawa neoromantyka, kogoś, kto pielęgnuje ideał artysty, jest zwolennikiem kreacjonizmu w sztuce: „Artysta musi patrzeć w naturę, nie po to wszakże, by kopiować ten zjawiskowy płaszcz, osłaniający jej istotę, lecz aby, dotarłszy do tej ostatniej, nauczyć się tworzyć w dalszym ciągu tak, jak natura tworzy, to jest wiążąc każdy szczegół z całością bytu” (Przesmycki 1901, s. 158).

Leśmian, wprowadzając do refleksji o twórczości pojęcie *natura naturans* i *natura naturata*, opowiedział się także po stronie kreacjonizmu i prymarnej roli natury (*Z rozmyślań o Bergsonie*, w: Leśmian 1959). Przesmycki pomagał mu w nawiązaniu kontaktów ze środowiskiem warszawskich artystów, poprawiał jego utwory, umożliwiał publikację (*List do Zenona Przesmyckiego z Kijowa z 1897 roku*, w: Leśmian 1962, s. 232). Leśmian odwdzięczał się „wyszukiwaniem różnych unika-

tów”, przeszukiwaniem katalogów i przesyłaniem cennych prac na adres redaktora „Chimery”. Tematy początkowo poruszane w listach dotyczyły wyłącznie poezji, znajomość przerodziła się wkrótce w przyjaźń, Leśmian informował Przesmyckiego o swojej sytuacji rodzinnej, czasem prosił o drobne wsparcie finansowe.

Pierwszy etap przyjaźni rozpoczyna się zatem w mieście Kijowie, w którym u schyłku XIX w. ścierały się różne tradycje, także żydowskie (ich obecność była szczególnie widoczna w dni targowe). Na słynne jarmarki (głównie handel zbożowy i cukrowy) zjeżdżali kupcy z Ukrainy, Rusi, muzycy i artyści. Bywali tam m.in. Ignacy Paderewski, Karol Szymanowski czy Józef Ignacy Kraszewski. Ówczesny Kijów był postrzegany jako „miasto nowożytne” (Ciechowski 1901, s. 20), z szerokimi ulicami i nowymi gmachami. Pierwszy ilustrowany album Kijowa (*Malownicze Album Kijowa*) został wydany w 1861 r. przez Kamilla de Bellier, potem opublikowano także *Historię Kijowa od początku jego założenia aż do naszych czasów, napisaną przez Juliana Bartoszewicza. Dzieło w pięciu zeszytach* (Warszawa 1861–1862) oraz *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*, w którym materiały dotyczące Kijowa opracował Edward Rulikowski (podjął on współpracę z redakcją w 1880 r.). W 1911 r. Waław Ciechowski (1901) opublikował przewodnik z rycinami i planem miasta, w którym słałił jego nowoczesność, europejskość (modę, rozwój kulturalny⁶).

Kijów był postrzegany przez pryzmat tysiącletniej tradycji, dawna świetność stała się wspomnieniem (np. ruiny Złotej Bramy). Ułamki mozaik na cerkiewnych ścianach świadczyły o bogatej historii, która odeszła w niepamięć, jak czytamy w przewodniku Ciechowskiego: „...rzadki dziś kijowianin wie, po czyich depece śladach i na jakich rumowiskach stawia swoje domy” (Ciechowski 1901, s. 20).

Inaczej miasto to postrzegał Leśmian, który spędził w nim gimnazjalne i studenckie lata, mieszkał w domu Pozniakowa, na rogu Teatralnej i Złotobramskiej. Swoją pobyt określił jako nudny, pełen stagnacji, tymczasowości: „...na jakie światy mam się schronić przed tym nędznym Kijowem, który mi obrzydł jak zły i głupi papieros. Gdzie będę mógł otrzymać najwięcej wrażeń i najbardziej korzystnych?” (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 3 z 1898 r., w: Leśmian 1962, s. 236) oraz „wszystko, com w ostatnich czasach tworzył ma ten tytuł: «tymczasem», cały Kijów jest nikczemną materializacją tego łajdackiego i bolesnego zarazem słowa” (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 5 z 1900 r., w: Leśmian 1962, s. 242). Jak można przypuszczać, nie chodziło w tej ocenie wyłącznie o atmosferę miasta, lecz o możliwości poznawcze, tęsknoty, twórcze podniety, niezbędne

⁶ Ciechowski (1901, s. 43) cytuje słowa Stanisława Tarnowskiego w sprawie głównego pasażu w Kijowie: „Tu nawet elegancki świat kijowski, przechodząc i przejeżdżając tam i na powrót, popisuje się pięknnością strojów, powozów i sanek (w zimie zwłaszcza jest tu główny i jedyny spacer). Ulica ta prowadzi ku Dnieprowi, a nazywa się Kreszczatyk [Chreszczatyk]”.

dla rozwoju artystycznego początkującego poety; czytamy w innym liście o „zrujnowanym zdrowiu natchnienia” (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 5 z 1900 r., w: *Leśmian* 1962, s. 241). Nie brakowało ludzi, którzy mogliby go inspirować – jednym z nich był Cezary Popławski. Leśmian wspomniął o nim w jednym z listów, nazwał go „artystą i poetą”, który pielęgnuje „żałobę swojej duszy”, polecił go pamięci Przesmyckiego (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 4 z 1900 r., w: *Leśmian* 1962, s. 239). Uwaga ta stanowiła interesujący rys do portretu środowiska polskich artystów w Kijowie.

Wiadomo również, że w gronie artystów skupionych wokół Leśmiana (zaprzyjaźnionych z nim) nie brakowało osób, które interesowały się „Chimerą” i prenumerowały czasopismo. Leśmian pisał w listach do Przesmyckiego: „Losy «Chimery» obchodzą mię mocno, a tymczasem nie mam o niej żadnych wiadomości” (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 8 z 5.01.1901 r., w: *Leśmian* 1962, s. 245) – czekał na pierwszy numer (wcześniej czytał „prospekt”, komentował jego zawartość; *List* nr 9, w: *Leśmian* 1962, s. 245). Można zatem uznać, że współuczestniczył w jego „życiu”. Jak można jednak przypuszczać, związki z „Chimerą” były znacznie silniejsze i dotyczyły nie tylko przyjaźni z redaktorem czasopisma. Leśmian akceptował estetyczne założenia pisma, wspominał w listach o swoich poglądach na sztukę (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 11 z 1901 r., w: *Leśmian* 1962, s. 248):

Pelnia stosunku duszy do wszechświata winna zawierać w sobie wszystko, co ludzkie, – nie tylko smutek, tęsknotę, wiarę, zwątpienie, ale i uśmiech, humor, nawet dowcip. Ów uśmiech też przez szereg ewolucyjnych natężeń, wysiłków, ekstaz, wykoślawień, nadwyrężeń, itd. przeistacza się z wolna w ironię, sarkazm, śmiech serdeczny i śmierć. Pomiedzy uśmiechem i śmiercią jest ta sama łącznica, co pomiedzy łzą i śmiercią (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 11 z 1901 r., w: *Leśmian* 1962, s. 248).

Od 27 sierpnia 1901 roku poeta przebywał w Nowosokolnikach (w Pskowskiej Guberni) u Aleksandra Bernardowicza Lesmana⁷, wkrótce wyruszył do Warszawy, a stamtąd ok. 1903 r. do Monachium – i następnie do Paryża.

3.

Paryż z początków XX w. był mekką artystów. Światowe wystawy sztuki (m.in. z 1900 r.⁸) nadały nowym egzotycznym nurtom artystycznym właściwą rangę. Walter Benjamin, opisując miasto po reformie Haussmanna, zwrócił

⁷ Wuj Bolesława Leśmiana, ojciec poety Jana Brzechwy.

⁸ Pierwsza wystawa międzynarodowa odbyła się w Paryżu w 1855 r.

uwagę na jego większą anonimowość, pisał o nowym mieszkańcu miast – był nim *flâneur*, który żył rytmem pasaży, jako przechodzień. W metropolii, jaką był Paryż, zanikał indywidualizm – potęgując lęki, niepokoje wynikające z samotności i duchowej pustki („melancholia miasta”⁹).

Leśmian odnalazł się w pejzażu miasta, przyjął jego atmosferę. W jego poezji brakuje miejsc, konkretnych wskazań przestrzeni, są jednak tropy, które pozwalają zrozumieć złożony stosunek do miasta. Takim tropem może być m.in. wiersz pt. *Pantera*. Utwór ten koresponduje z wierszem Rilkego, w którym piękne królewskie zwierzę jest obserwowane w paryskim ogrodzie *Le Jardin des Tuileries* (Rilke 2018, s. 54). Pantera Leśmiana jest czystą energią, siłą istnienia; Rilke skupia swoją uwagę na stwarzającej sile spojrzenia (*creatio*)¹⁰.

Pierwsze listy z Paryża przychodzą do Przesmyckiego dopiero w 1903 r. Poeta pozostawał wówczas pod opieką m.in. Wacława Berenta, sam opiekował się Marią Komornicką, która w czasie pobytu w Bibliotece Polskiej uległa nerwowej chorobie: „Siedziałem noc całą przy niej, zachwycony każdym słowem. Nie wiem czemu, ale mi się zdaje, że wkrótce wyzdrowieje” (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 34, z Paryża 1903 roku, w: Leśmian 1962, s. 268). Komornicka była wówczas znaną poetką, której wiersze, przede wszystkim szkice literackie (np. *O powieści współczesnej*), ceniono.

Leśmian pozostawał zatem w kręgu artystycznej Polonii, poznał także artystów innych kręgów kulturowych, uczestniczył – w miarę możliwości – w życiu miasta (przedstawienia teatralne, wydarzenia kulturalne, spotkania artystyczne), najważniejszym jego zajęciem było jednak pisarstwo. W liście z 27 lutego 1904 r. czytamy: „Wszystko, com napisał w Monachium (a było już niemało), po przyjeździe do Paryża, odrzuciłem ryczałem i zacząłem na nowo” (*List 35, w: List do Zenona Przesmyckiego* nr 34, z Paryża 1903 roku, w: Leśmian 1962, s. 299). W tym okresie na łamach „Chimery” (1904, s. 20–21) ukazały się *Legendsy tęsknoty*; w kolejnym liście z tego roku poeta wspominał: „Tęskno mi do Ukrainy” (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 44, z Paryża 1904 roku, w: Leśmian 1962, s. 277). Legendy wpisują się w ukraińską tradycję, są jednak także odbiciem duchowej ewolucji, artystycznych przeobrażeń, którym podlegał poeta. Pod koniec roku wyprowadził się do Villeneuve-Saint-George pod Paryżem, w 1905 r. mieszkał już w Bretagne, w Concarneau (tam powstał cykl *Oddaleńcy*).

Autor *Topielca* nie przyznawał się do wpływów artystycznych, o nowych nurtach pisał dość pogardliwie, nie cenił „jakichkolwiek kierunków – ekspresji, impresji, modernizmów, ekstazyzmów, napuszynizmów, intensywnizmów i innych modes et robes” (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 44, z Paryża 1904 roku, w: Leśmian 1962, s. 277). Jego poezja wynikała z wewnętrznych przeżyć, duchowych

⁹ Por. cykl obrazów Giorgia Chirica pt. *Melancholia miasta*.

¹⁰ Piszę o tym w: Ratuszna 2000, s. 9–31.

doświadczeń, pragnień (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 44, z Paryża 1904 roku, w: *Leśmian* 1962, s. 277). Warto jednak dodać, że właśnie dzięki kontaktom z Zenonem Przesmyckim i „Chimerą” poznawał nową sztukę i czerpał z niej to, co wydawało mu się istotne w procesie indywidualnego rozwoju. Był uważnym obserwatorem tego, co dzieje się w kraju, reagował m.in. na atak Stanisława Brzozowskiego na Zenona Przesmyckiego i „Chimerę” (sam został także skrytykowany¹¹). W Paryżu powstały najważniejsze cykle poezji włączone do pierwszego, debiutanckiego tomu pt. *Sad rozstajny*, który ukazał się w 1912 r. Wcześniej Przesmycki i Leśmian wymienili korespondencję na temat kompozycji tomu, tytułu i koncepcji estetycznych.

Paryż jako stolica sztuki europejskiej okresu *La belle époque* okazał się ważnym etapem w podróży artystycznej i życiowej Leśmiana. Miasto ukształtowało go jako poetę, nadało właściwą rangę jego poszukiwaniom. Kontakty z innymi artystami, wpływy nowych nurtów, którymi pozornie pogardzał, codzienność, wymiana myśli w kawiarnianym gronie – wszystko to pozwoliło spojrzeć na kijowską przeszłość z oddalenia. W wierszach z tomu *Sad rozstajny* najpełniej pobrzmiewają tony, które pozwalają właściwie ocenić rozwój artystyczny Leśmiana. W utworach tych nie brakuje ukraińskich pejzaży (*Oddaleńcy*, *Aniołowie*, *Step*), niezwyklego poczucia przestrzeni (*Prolog*), rozumienia natury, jej barw (zieloności, słonecznych polan, blasku macierzanek, otchłani parowów; *Zielona godzina*). Dal i bezkres to pojęcia, które wpisują się w kompozycję tomu, odsłaniają także estetyczny sens, są zwiastunami owej „rodzimości”, duchowej wolności, za którą tak tęsknił Leśmian w czasie pobytu w Paryżu. Miraża innych krain, motyw podróży, ułudy, poblasku – to fenomeny innego świata: zewnętrznego, który oferował wielki świat.

Paryż w wierszach Baudelaire’a wciąż się zmieniał, był miastem ruin, podstawę owych przemach stanowiły wspomnienia. Leśmian także kroczył w Paryżu „wśród ruin” – wspomnień, które starał się poetycko przetworzyć w marzenia (postać „tragarza marzeń”; *Prolog*, w: *Leśmian* 1993, s. 63).

4.

Dwa odległe miasta, Kijów i Paryż, łączą w poetyckim tomie *Sad rozstajny* (być może w całej twórczości, o czym świadczy choćby *Klechdy polskie* – w których poeta nawiązuje m.in. do folkloru ukraińskiego) dwie tradycje: zachodnią (paryską, europejską) i wschodnią. Ciekawym przykładem owego połączenia są wiersze z cyklu *Aniołowie* (wpływy tradycji prawosławnej) czy *Oddaleńcy* (wą-

¹¹ *List do Zenona Przesmyckiego* nr 48, z Paryża 1904 r., w: *Leśmian* 1962, s. 282. Krytyczne artykuły Brzozowskiego ukazały się w „Głosie” z 1904 r. (nr 34).

ki nietszcheańskie i korespondencja z myślą Sergieja Bułgakowa). Kijów i Paryż to miasta, które wyznaczyły w twórczości Leśmiana realną przestrzeń; w niej poeta rozwinął się duchowo, artystycznie.

Bibliografia

- Baudelaire Ch. (1956), *Kwiaty zła*, przeł. M. Jastrun, Warszawa.
- Benjamin W. (2005), *Pasaże*, Kraków.
- Ciechowski W. (oprac.) (1901), *Kijów i jego pamiątki*, Kijów.
- „Chimera” 1904, z. 19.
- Czabanowska-Wróbel A. (2009), *Złotnik i Śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana. W kręgu modernizmu*, Kraków.
- Dybczak K. (1980), „Wywalczyć cudaczne prawo bytu...” – *Antropologia Leśmiana*, w: tenże, *Gry i katastrofy*, Warszawa.
- Lange A. (1900), *Studia i wrażenia*, Warszawa.
- Leśmian B. (1959), *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa.
- Leśmian B. (1962), *Utwory rozproszone. Listy*, oprac. J. Trznadel, Warszawa.
- Leśmian B. (1993), *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, il. L.T. Karczewski, Toruń.
- Maeterlinck M. (1967), *Spowiedź poety*, cyt. za: Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko w literaturze belgijskiej*, w: tenże, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, Kraków.
- Marciszuk B. (2008), *Leśmian i jego filozofia*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” nr 2/3.
- Markowski M.P. (2007), *Polska literatura nowoczesna. Leśmian – Schulz – Witkacy*, Kraków.
- Morris W. (1902), *Nadzieje i troski sztuki*, Warszawa.
- Nietzsche F. (2004), *Ludzkie, arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków.
- Owczarski W. (2004), *Granice świata. Leśmian, Schulz, Kantor*, w: *Granica w literaturze, tekst – świat – egzystencja*, red. S. Zabierowski, L. Zwierzyński, Katowice.
- Pankowski M. (1999), *Leśmian, czyli bunt poety przeciw granicom*, przeł. A. Krzywicki, Lublin.
- Podraza-Kwiatkowska M. (1969), *O Miriamie – krytyku*, w: tenże, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Kraków.
- Przesmycki Z. (1901), *Kilka słów o krytyce*, „Chimera” t. 1.
- Przesmycki Z. (2000), *Walka ze sztuką*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław.
- Ratuszna H. (2000), *Śmierć Boga – śmierć człowieka w Panterze*, w: *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, pod red. B. Stelmaszczyk, T. Cieślak, Kraków.

Ratuszna H. (2018), *Okruchy melancholii – Przybyszewski i inni. Studia o literaturze i sztuce Młodej Polski*, Toruń.

Rilke M.R. (2018), *Poezje zebrane*, przeł. A. Lam, Warszawa.

Ruskin J. (1977), *Sztuka, społeczeństwo, wychowanie. Wybór pism*, przeł. Z. Doroszowa, M. Treter-Horowitzowa, wstęp i komentarze I. Wojnar, Wrocław.

Sobiecka A. (2005), *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków.

Streszczenie

Bolesław Leśmian i Zenon Przesmycki „Miriam” – w kręgu artystycznych spotkań: Kijów i Paryż

Artykuł prezentuje uwagi na temat roli dwóch miast w życiu i twórczości Bolesława Leśmiana. Istotnym punktem odniesienia są listy poety, pisane do Zenona Przesmyckiego. Ich analiza pozwala zrozumieć, jak atmosfera miasta, przestrzeń, kulturowa działalność wpłynęły na życiowe i artystyczne wybory autora *Sadu rozstajnego*. Kijów – ze swoją specyfiką, historią – był dla Leśmiana swoistym *locus coeruleus*. Poeta nie mógł zaakceptować atmosfery stagnacji, szukał więc alternatyw, pragnął zmian. Wbrew pozorom miasto to odegrało jednak istotną rolę. Barwna Ukraina, duchowość znalazły interesujące odniesienie m.in. w cyklach poezji (*Oddaleńcy*, *Aniołowie*). Inną rolę odegrał Paryż, który olśnił poetę nowoczesnością, ruchem, gwarem, tajemnicą. Leśmian, który większość tomów poetyckich opublikował w dwudziestoleciu międzywojennym, był symbolistą równie doskonałym jak francuscy poeci (np. Stefan Mallarmé, Oskar Miłosz).

Słowa kluczowe: Kijów, Paryż, Leśmian, Młoda Polska, symbolizm, Zenon Przesmycki

Summary

Bolesław Leśmian and Zenon Przesmycki “Miriam” – in the circle of artistic meetings: Kyiv and Paris

The article presents comments on the role of two cities in the life and work of Bolesław Leśmian. An important point of reference are the poet's letters to Zenon Przesmycki. Their analysis allows us to understand how the atmosphere of the city, space and cultural activities influenced the life and artistic choices of the author of *Sad Rozstajny*. Kyiv – with its specificity and history, was a kind of *locus coeruleus* for Leśmian. The poet could not accept the atmosphere of

stagnation, so he looked for alternatives, he wanted changes. Contrary to appearances, the city played an important, creative role. Colorful Ukraine and spirituality found an interesting reference in e.g. in poetry cycles (*Distants*, *Angels*). A different role was played by Paris, which dazzled the poet with its modernity, movement, bustle and mystery. Leśmian, who published most of his volumes of poetry in the interwar period, was a symbolist as perfect as the French poets (e.g. Stefan Mallarmé, Oskar Miłosz).

Keywords: Kyiv, Paris, Leśmian, Young Poland, symbolism, Zenon Przesmycki