

## Sztuka perspektywy – Strzemiński i Leśmian

Choć „łatwiej jest powtarzać słowa niż badać fakty”<sup>1</sup>, to właśnie nieustanny powrót do Tekstu pozwala rozumieć nie tylko świat, lecz także własne w nim istnienie. Charakterystyczna dla współczesnej humanistyki re-kontekstualizacja umożliwia dostrzeżenie całego kalejdoskopu zmieniających się perspektyw, ale przede wszystkim pozwala zauważyć sam ruch oka. Ruch, który warunkuje widzenie i powstałe na tej podstawie obrazowanie<sup>2</sup>. Być może więc to nie wieloperspektywiczność, ale właśnie ruch spojrzenia powinniśmy uczynić jednym z ważniejszych zagadnień współczesnej humanistyki. Jeśli zaś szukać twórców, od których moglibyśmy się czegoś w tym temacie nauczyć, to trudno o lepszych mentorów niż Władysław Strzemiński i Bolesław Leśmian. Obaj stworzyli w swoich dziełach nie tylko wizję świata pełnego powidoków i przywidzeń, lecz także wskazali na jej źródło, jakim jest nieustanny ruch patrzącego oka.

### I.

Władysław Strzemiński znany jest przede wszystkim jako prekursor koncepcji unizmu w sztuce, współtwórca Sali Neoplastycznej w Łodzi i autor *Teorii widzenia*. Do niedawna w tekstach poświęconych malarzowi rzadko wskazywano na filozoficzne zakorzenienie jego myślenia<sup>3</sup>, choć – jak przekonuje Jerzy Lepieszkiewicz – w prowadzonej przez autora *Aspektów rzeczywistości* „analizie obrazu zapuszczamy się w zagadnienia związane z epistemologią, sporem pomiędzy realizmem a idealizmem epistemologicznym, filozofią przyrody, historią przyrodoznawstwa, filozofią i historiozofią”<sup>4</sup>. Podczas rekonstrukcji rozważań estetycznych autora *Dualizmu i unizmu* nie sposób nie dostrzec, że pojawiające się w jego pracach rozumienie dzieła sztuki, problematyki perspektywy, widzenia artystycznego, a także kategorii mimetyzmu to zagadnienia fundamentalne dla rozwoju

<sup>1</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź 2016, s. 216.

<sup>2</sup> Zob. G. Banaszekiewicz, *Nauka, Sztuka, wspólny język* [w:] *Szkiełko i oko. Humanistyka w dialogu z aktualną fizyką*, pod red. A. Regiewicza, A. Żywiołka, Warszawa 2017.

<sup>3</sup> Problematyka ta została podjęta w ostatnich publikacjach poświęconych myśli Strzemińskiego. Zob. L. Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001; Władysław Strzemiński. *Czytelność obrazu*, pod red. P. Polita, J. Suchana, Łódź 2011; T. Załuski, *Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro: unizm* [w:] idem, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2012. Warto również wspomnieć o wykładzie Luizy Nader, wygłoszonym w 2014 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, poświęconym związkowi Strzemińskiego z marksizmem <http://artmuseum.pl/pl/doc/video-strzemiński-i-markszizm> [dostęp: 7.08.2017].

<sup>4</sup> J. Lepieszkiewicz, *Władysław Strzemiński jako filozof*, „Słupskie Studia Filozoficzne” 2008, nr 7, s. 140.

literatury, i to pod wieloma względami<sup>5</sup>. Wydawać by się mogło, że szczególnie istotne w tym kontekście są dociekania Strzemińskiego poświęcone kategorii perspektywy. Mimo malarskich źródeł tego pojęcia dość szybko stało się bowiem ono jednym z ważniejszych terminów literackich, szczególnie w obszarze badań narratologicznych (dzięki niewątpliwym zasługom koncepcji dyskursu Gerarda Genetta<sup>6</sup>) czy kognitywistycznych.

Teoria widzenia Strzemińskiego, o czym dość często zapominamy, jest jedną z pierwszych koncepcji opisujących rozwój sztuki przez pryzmat uwarunkowań historycznych, społecznych i ekonomicznych<sup>7</sup>. Jak słusznie zauważa Iwona Luba, praca Strzemińskiego wyprzedza *Společnǎ historii sztuki i literatury* Arnolda Hausnera, uznawaną za pierwsze opracowanie przemian kultury na tle społecznym<sup>8</sup>. Co ważniejsze, naturalnym kontekstem dla Teorii widzenia zdaje się *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka* Rudolfa Arnheima. W większości opracowań nowatorstwa Strzemińskiego upatruje się w prezentacji historii malarstwa z wykorzystaniem koncepcji rozwoju świadomości wzrokowej. Jego zdaniem rozwój

„kultury estetycznej odbywa się w wyniku rozszerzenia skali zawartości wzrokowej, uświadomienia sobie zjawisk zachodzących w istocie naszego wzroku. Każdorazowa forma plastyczna, panująca w danym okresie sztuki, zależy od nowo zdobytych elementów zawartości wzrokowej”<sup>9</sup>.

Strzemiński jako teoretyk skupia się więc na analizie sposobów przedstawiania<sup>10</sup>. Widać to już wyraźnie w jego artykule *Aspekty rzeczywistości*, w którym analizuje kluczowy dla malarstwa okres impresjonizmu – pierwszy zdecydowany wyłom w zasadzie postrzegania odrębności przedstawianych przedmiotów<sup>11</sup>. W Teorii widzenia, krytykując idealistyczne założenia perspektywy zbieżnej, stwierdza:

<sup>5</sup> Wyrazem podobnego przekonania zdaje się być artykuł Wojciecha Bałusa poświęcony pokrewieństwu łączącemu *Biegunów* Olgi Tokarczuk z koncepcją sztuki Strzemińskiego. Zob. W. Bałus, *Do granic. Olga Tokarczuk i Władysław Strzemiński* [w:] idem, *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Kraków 2013.

<sup>6</sup> G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, tłum. J. Lewin, Ithaca 1980; idem, *Narrative Discourse Revisited*, tłum. J. Lewin, Ithaca 1988.

<sup>7</sup> Warto tutaj podkreślić marksistowski kontekst teorii Strzemińskiego i szczególny moment wydania Teorii widzenia. Szczegółowo wątek ten omawiają: w swoim wykładzie Luiza Nader (Zob. przyp. 3) oraz Iwona Luba we wprowadzeniu do nowego wydania Teorii widzenia (Zob. I. Luba, *Wprowadzenie do nowej edycji „Teorii widzenia” Władysława Strzemińskiego* [w:] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, op. cit., s. 31–38).

<sup>8</sup> I. Luba, op. cit., s. 10.

<sup>9</sup> W. Strzemiński, [Komentarz do reprodukcji obrazu: *Pejzaż morski*], „Forma” 1935, nr 3, s. 17.

<sup>10</sup> Tematyka związana z typami widzenia i sposobami przedstawiania związanymi z określoną dla danego okresu historycznego zawartością wzrokową pojawia się w artykułach Strzemińskiego publikowanych po 1945 roku w periodykach takich jak „Przegląd Artystyczny” czy „Odrodzenie”, a także w wykładach prowadzonych przez malarza w Wyższej Szkole Plastycznej oraz Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi.

<sup>11</sup> „Pierwszym zdecydowanym wyłomem w zasadzie odrębności przedmiotów był impresjonizm. Obserwując zjawiska barwne, zachodzące pomiędzy przedmiotami, spostreżli impresjoniści, że każdy kolor odrzuca swój refleks na przedmioty znajdujące się obok, nadając im w ten sposób swoje zabarwienie” (W. Strzemiński, *Aspekty rzeczywistości* [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Grzegorz Sztabiński, Kraków 2006, s. 135). Podobne refleksje pojawiają się w tekście *Widzenie impresjonistów*: „doświadczenie impresjonizmu przeczy temu podstawowemu założeniu, że jesteśmy w stanie ogarnąć całą przestrzeń przy pomocy jednego spojrzenia. Jednym spojrzeniem widzimy tylko jeden konkretny wycinek przestrzeni należący do jednego planu przestrzennego. Chcąc przejść do innego planu przestrzennego, nastawiamy nasze spojrzenie do widzenia na tę odległość i wówczas z całą ostrością widzimy na tę właśnie odległość i nie widzimy na inną. Plamy przestrzenne należące do innych odległości stapiają się razem w dość jednolitą płaszczyznę barwną, nasyconą przestrzenią o kolorze sprowadzonym do ich wspólnego mianownika” (W. Strzemiński, *Widzenie impresjonistów* [w:] idem, *Teoria widzenia*, op. cit., s. 306).

„Konstrukcja perspektywy zbieżnej jest (...) przeniesieniem z filozofii w zakres widzenia – zasadniczego przeciwieństwa pomiędzy jednostką poznającą a poznawanym światem, pomiędzy podmiotem a przedmiotem, jest stwierdzeniem ich przeciwstawności i odrębności”<sup>12</sup>.

Wskazując na błędność tych przekonań, Strzeмиński podkreśla, że:

„Obraz świata widziany widzeniem fizjologicznym zawiera w jednakowej mierze składniki pochodzące z materii zewnętrznej, jak i z materii, z której ukształtowany jest obserwator”<sup>13</sup>.

Waga przełomu impresjonistycznego ujawnia się zaś przede wszystkim w dostrzeżeniu roli, jaką odgrywa fizjologia „patrzącego oka” w ostatecznie uzyskanym kształcie dzieła. Autor *Widzenia impresjonistów* wprost polemizuje z twierdzeniem Ludwiga Wittgensteina o materialnej nieobecności podmiotu w obserwowanym świecie<sup>14</sup>. Zdaniem Strzeмиńskiego jednym z największych „błędów” sztuki było to, że konstruowano wygląd przedmiotów samych w sobie, realizując abstrakcyjne założenia o tym, jak „powinny one wyglądać”. Już obrazy Renoira czy Cézanne’a przełamują jednak te tendencje, odzwierciedlając w swoim kształcie sam proces obserwacji. Sprzężenia zwrotne, istniejące między percypowanym fragmentem rzeczywistości a podmiotowością twórcy, przekładają się na odbiór dzieła. Głównym zarzutem pod adresem perspektywy zbieżnej, dominującej w malarstwie przez wieki, jest jej stabilność i towarzyszące wykorzystującym ją malarzom założenie o możliwości utrzymania koncentracji i percepcji w jednym, niejednokrotnie precyzyjnie (jak u Vermeera) wyznaczonym punkcie. Konsekwencją tego konceptu jest zaś pojęcie niezmiennej, wiecznej natury i niezmiennego realizmu. Strzeмиński, występując przeciwko tym dogmatom, zastrzega, że nie poznajemy przecież świata przez abstrakcyjne „rozum” czy „idee”, lecz przez empirycznie sprawdzalną czynność materialnego rozumu ludzkiego. Twórca Sali Neoplastycznej zwraca uwagę na naoczność i jej formy, nie bez powodu więc jego propozycja teoretyczna sytuowana jest w pobliżu filozoficznych dociekań Edmunda Husserla.

Włączenie w proces analizy dzieła malarskiego „fizjologii oka” pozwala Strzeмиńskiemu na stworzenie własnej koncepcji obrazu i poznającego go podmiotu. Oczywiście można polemizować, czy koncepcja historycznego przyrostu zawartości wzrokowej jest dzisiaj możliwa do utrzymania. Podobnie dyskusyjne okazuje się ściśle wiązanie określonego typu malarstwa z przemianami społeczno-gospodarczymi. Wątpliwości natomiast nie ulega, że włączenie określonych procesów percepcyjnych w akt interpretacji okazuje się dla tej ostatniej zagadnieniem fundamentalnym. Według Strzeмиńskiego – jak wskazuje Lepieszkiewicz –

„sam podmiot, rozumiany jako możliwość percepcji, nie jest niezależny od świata przedmiotowego. (...) Podmiot nie jest izolowany od świata zewnętrznego. (...) Podmiot nie jest czystym duchem

<sup>12</sup> W. Strzeмиński, *Teoria widzenia*, op. cit., s. 209.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 217.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 254. Strzeмиński nie akceptuje tezy o wyłączeniu widza/obserwatora z widzianego świata. Jego zdaniem założenie Wittgensteina, że „nie ma dowodów, że widzimy oko” prowadzi do błędnych wniosków nie tylko w samej technice malarskiej, ale również podstawowych koncepcjach estetycznych. Zob. L. Wittgenstein, *Dzienniki 1914–1916 (Notebooks 1914–1916)*, tłum. M. Poręba, Warszawa 1999, s. 131. Zob. także: J. Trzópek, „Ja” i podmiot w tradycji kartezjańsko-transcendentalnej [w:] eadem, *Na tropach podmiotu: Między filozoficznymi a empirycznymi ujęciami podmiotu*, Kraków 2013.

mogącym spozstrzegać świat takim, jakim on jest sam w sobie, lecz podmiotem ukształtowanym zarówno psychofizycznie, jak i historycznie<sup>15</sup>.

Nie dziwi więc, że badacze dorobku Strzemińskiego zwracają uwagę, że dochodził on w swoich rozważaniach do podobnych wniosków jak Maurice Merleau-Ponty<sup>16</sup>.

Zawarte w *Teorii widzenia* analizy, prowadzone z wykorzystaniem widzenia akomodacyjnego czy peryferyjnego, prowadzą Strzemińskiego do koncepcji powidoków, umożliwiając mu dostrzeżenie stref przejścia „od pełnego widzenia do nic niewidzenia”<sup>17</sup>. Mimo że malarskie rekonstrukcje Strzemińskiego zaskakują precyzją, z jaką świadomie wyznacza on określone części przedstawienia, łączy kluczowe jego punkty i wydziela części składowe dzieła, to najważniejszym elementem rozważań są te fragmenty, w których autor skupia się na samym procesie obserwacji, którego wyrazem okazuje się dzieło sztuki. Dzięki temu dostrzega swobodny ruch oka widza, płynne nakładanie się na siebie koloru lokalnego i następczego, powstawanie widzenia bezbarwnego. Wskazuje, że dla widzenia ruchomego fundamentalna okazuje się zmiana nie tyle (albo nie tylko) punktu obserwacji, ile kierunku spojrzenia. Stwierdza, że

„przy perspektywie spojrzenia ruchomego, natura zmienia się nawet wówczas, gdy nie zmienimy położenia w stosunku do niej i pozostajemy w tym samym punkcie obserwacji. Zmienia się wraz ze zmianą kierunku spojrzenia. Dla każdego spojrzenia powstaje nowe ukształtowanie kierunków, wymiarów i linii. Każde spojrzenie wnosi nową sytuację kształtów”<sup>18</sup>.

Epistemologiczna koncepcja Strzemińskiego dotycząca tego szczególnego rodzaju poznania, jakim jest poznanie wzrokowe, uprzywilejowuje ruch. Myli się jednak ten, kto uznaje, że podstawowym celem Strzemińskiego było uzyskanie w dziele wieloperspektywiczności. Dobrze zrobiony obraz unistyczny miała charakteryzować szczególna spistość wewnętrzna – „organicznosc zjawiska przestrzennego”<sup>19</sup>. Warto tutaj przypomnieć, że dążenie do jednolitej organizacji było – zdaniem twórcy Sali Neoplastycznej – nie tylko postulatem artystycznym, lecz także społecznym, czego wyraz dał w swojej dyskusji z Leonem Chwistkiem<sup>20</sup>.

Wojciech Bałus słusznie zauważa, że „jego [Strzemińskiego – M.N.] ideałem było malarstwo bezczasowego, niezmiennego, autotelicznego trwania, zaś niewybaczalnym błędem – czasowość obrazów”<sup>21</sup>. Filozof zwracał bowiem uwagę na konieczność przejścia od „dramatyzmu barokowego do mistycznej koncepcji obrazu, jako organizmu malarskiego”<sup>22</sup>. W *Widzeniu impresjonistów* podkreślał, że

„nowe widzenie koloru związane (...) z wielospojrzeniowym widzeniem natury, a więc z innym typem perspektywy niż perspektywa trójwymiarowa, z taką perspektywą, w której składnikiem nowym

<sup>15</sup> J. Lepieszkiewicz, op. cit., s. 154.

<sup>16</sup> I. Luba, op. cit., s. 12.

<sup>17</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, op. cit., s. 248.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 265.

<sup>19</sup> W. Strzemiński, *Dualizm i unizm*, s. 27.

<sup>20</sup> Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński [w:] W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, op. cit.

<sup>21</sup> W. Bałus, op. cit., s. 108.

<sup>22</sup> W. Strzemiński, *Dualizm i unizm*, op. cit., s. 33.

jest czas, warunkujący nawarstwianie się spojrzeń jednego na drugie, a więc perspektywa czasowo-przestrzenna, czyli czterowymiarowa<sup>23</sup>

powoduje, że „dla poszukiwacza jedności przedmiotu (jeśli ma on wrażliwość wzrokową) powstaje chaos sprzecznych, nawarstwiających się spojrzeń i sprzecznych relacji formy”<sup>24</sup>. Prowadząc rozważania dotyczące impresjonizmu, Strzemiński zwrócił uwagę na kluczowy, moim zdaniem, zabieg syntezy. Ruch, w rozumieniu twórcy *Powidoków* oznaczał nie tylko swobodne przesuwanie wzroku po obrazie, dostrzeganie jego faktury, ale również odpowiednie „nastawienie wzroku” umożliwiające syntetyczne widzenie natury<sup>25</sup>. Twierdzenie to pozwala dostrzec źródła zupełnie innego postrzegania perspektywy, szczególnie perspektywy widzenia ruchomego. Jej celem nie jest bowiem ukazywanie rzeczywistości z możliwie jak największej liczby punktów widzenia, a wprowadzenie do dzieła ruchu, który umożliwia uzyskanie przez nie swoistej organiczności. Strzemińskiemu niezwykle blisko do Bataille’owskiej koncepcji bytu ciągłego i nieciągłego. Obraz jako organizm malarski staje się przestrzenią powrotu do ciągłości bytu, do elementarnego fundamentu bytowego świata. Jest więc czystym *il y a*.

„Redukując obraz do tego, czego usunąć się już nie dało, Strzemiński wydobywał ontologiczny substrat dzieła sztuki. Nie było to otwarcie na świat ducha, jak u Kandinskiego, ani bezprzedmiotowe odczucie nieskończoności, jak u Malewicza, lecz materialna realność wzrokowego zjawiska manifestująca swe obiektywne istnienie – niezależną od psychiki artysty *perseitas*”<sup>26</sup>.

Narzędziem, które umożliwiło Strzemińskiemu dotarcie do tego fundamentu dzieła, okazała się zaś nie tyle sama koncepcja perspektywy, ile wprowadzenie w obręb dzieła sztuki kategorii ruchu. Pokróćce jedynie zrekonstruowanego powyżej sposobu myślenia o dziele sztuki nie trzeba, a wręcz nie należy ograniczać wyłącznie do malarstwa. Filozoficzne podstawy koncepcji Strzemińskiego dają się bowiem aplikować także do innych dziedzin, w tym literatury, a w szczególności – do dramatu.

## II.

Współczesne rozważania dotyczące perspektywy najczęściej skupiają się na możliwości wykorzystania jej w celu osiągnięcia wielowymiarowości widzenia. Źródłem tego typu myślenia upatrywać zaś należy w dramacie romantycznym, który – poprzez dzieła Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego czy Cypriana Kamila Norwida – odsonił przed swoim odbiorcą szerokie *spectrum* możliwości prezentacji kontrastowych punktów widzenia, podważania jednorodnego i stabilnego obrazu rzeczywistości. Narodowi wieszczowie przekonali nas o istnieniu narzędzi do zbudowania wielowymiarowego świata, stawiającego

<sup>23</sup> Idem, *Widzenie impresjonistów*, op. cit., s. 301.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 303.

<sup>25</sup> „Jeśli spojrzenie zatrzymamy w dużej odległości przed przedmiotem, wówczas wszystko, co jest poza odległością widzenia, zleje się w jedno. (...) Jeśli natomiast nastawimy wzrok na odległość nie o wiele krótszą niż odległość od obserwowanej natury, wówczas zobaczymy naturę w jej syntezie. Znikną zawadające szczegóły rysunku – zamiast kształtów wypukłych zobaczymy masy barwne o zwięzłej charakterystyce przypominającej syntetyczną arabską barwną; kolor lokalny ulegnie przekształceniu, ponieważ wchłonie w siebie wpływ kolorów sąsiednich”. Ibidem, s. 310.

<sup>26</sup> W. Batus, op. cit., s. 110.

przed czytelnikiem/widzem wyzwanie odnalezienia własnej drogi w gąszczu konkurencyjnych perspektyw oglądu. Pojawiający się w ten sposób rozdźwięk między mikrokosmosem a poznającym go podmiotem stał się jednym z czołowych tematów podejmowanych przez kontynuatorów myśli romantycznej, do których zaliczyć równie dobrze można Stanisława Wyspiańskiego, Tadeusza Micińskiego czy – później – Tadeusza Różewicza lub Sławomira Mrożka.

Dramaty wyrastające z tradycji romantycznej nieodmiennie oparte były głównie na sygnalizacji rozdźwięku między punktem widzenia bohatera a obrazem świata przedstawionego prezentowanego odbiorcy. Całą skalę możliwości w tym zakresie ujawnia dramaturgia Juliusza Słowackiego wypełniona postaciami, które „nie należą do świata, w którym żyją, (...) a jednocześnie świat ten jest im potrzebny do określenia ich niezwykłości”<sup>27</sup>. Mistrzowskim popisem umiejętności kompozycyjnych autora *Horsztyńskiego* w tym zakresie okazuje się zaś *Fantazy*, którego struktura sceniczna opiera się na konfrontacji niezliczonych (i często wzajemnie się wykluczających) perspektyw bohaterów, osadzonych dodatkowo w charakterystycznych dla epoki romantyzmu wzorcach interpretacji rzeczywistości.

Rozwiązania, które odnaleźć można w twórczości Słowackiego, służą kolejnym autorom do realizacji co najmniej dwóch, charakterystycznych dla literatury polskiej, typów dramatu. Z jednej strony rodzi się dramat narodowy oparty na konfrontacji postaw, stereotypów myślenia, wzorców postrzegania rzeczywistości (Stanisław Wyspiański); z drugiej rozwija się twórczość mistyczna szukająca w zjednoczeniu perspektyw oglądu świata tego jednego szczególnego spojrzenia umożliwiającego wgląd w istotę bytu (Tadeusz Miciński). Nie da się jednak ukryć, co dość często umyka badaczom jednego i drugiego typu utworów, że w dziełach tych to sceniczne tło zostaje sprowadzone do funkcji neutralnego blejtramu, na który narzucone zostają kolejne perspektywy oglądu mikrokosmosu. Postaci dramatyczne zostają wyodrębnione z tła, a granice przypisanego im pola widzenia precyzyjnie wykreślone. Struktura tych dzieł przypomina więc w pewnym sensie kompozycję dzieł malarskich sprzed przełomu, jakim w historii sztuki – zdaniem Strzemińskiego – okazał się impresjonizm. Oczywiście jednoznaczne utożsamienie praw rządzących tymi dwoma typami działalności artystycznej byłoby zbyt dużym nadużyciem. Nie sposób jednak ustrzec się przed nim, przyglądając się chociażby twórczości jednego z najważniejszych spadkobierców tych tradycji dramatycznych – Tadeusza Różewicza, który jak nikt inny w swoich utworach precyzyjnie rozgrywał ów konflikt między scenicznym tłem a perspektywą bohatera<sup>28</sup>.

Obok tych – trudno z tym stwierdzeniem polemizować – wiodących tradycji polskiego dramatu<sup>29</sup>, wyrastała zupełnie odmienna propozycja wykorzystania potencjału

<sup>27</sup> M. Siwiec, *Słowacki i nowoczesność* [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, pod red. M. Kuziaka, Kraków 2009, s. 119.

<sup>28</sup> W przekonaniu tym utwierdza choćby jedna z ostatnich monografii poświęconych twórczości Różewicza i filozofii, z której ona wyrasta. Zob. R. Cieślak, *Widzenie Różewicza*, Warszawa 2013.

<sup>29</sup> Zob. D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.

perspektywy. W literaturze polskiej pojawili się bowiem twórcy, których naczelnym celem okazało się odstonięcie, mówiąc językiem Strzeмиńskiego, organiczności mikrokosmosu, ciągłości fundującej byt dramatyczny. Jednoznaczne wskazanie początku tej linii polskiej dramaturgii jest zadaniem dość karkołomnym, precyzyjnie za to można ustalić moment, w którym alternatywne rozwiązania wobec odtworzonych powyżej strategii kompozycyjnych przybierają na sile. Co szczególnie istotne z punktu widzenia prowadzonych przeze mnie rozważań, okres ten to początek XX wieku, a więc czas dokonania filozoficznych i artystycznych, które w bezpośredni sposób wpłynęły na wyobraźnię Władysława Strzeмиńskiego.

Dramaturgiem, którego propozycję teoretyczną i filozoficzną warto zestawzić z koncepcją Władysława Strzeмиńskiego, jest oczywiście Witkacy<sup>30</sup>. Zgodzić się jednak należy z Ireną Jakimowicz, która twierdzi, że rozbieżności między teorią Czystej Formy i postrzeganiem dzieła sztuki przez autora *Teorii widzenia* są niemożliwe do zignorowania i nie pozwalają postrzegać tych dwóch propozycji jako komplementarnych w stosunku do siebie. Podobieństw z myślą Strzeмиńskiego, wyrażonych nie tylko na gruncie artystycznym, lecz także w pismach krytycznych, szukać za to można (i chyba należy) u Bolesława Leśmiana. Mimo że twórczość tych dwóch autorów wyrastała z zupełnie innych doświadczeń, to wydaje się, że zupełnie niezależnie kierowali się oni w swojej pracy zaskakująco podobnymi założeniami.

Źródłem tego pozornie przypadkowego pokrewieństwa upatrywać można w rosyjskim kontekście inspiracji obydwu twórców. O ile te homologie w przypadku twórczości Bolesława Leśmiana były już wielokrotnie poddawane analizie<sup>31</sup>, o tyle dość często zapominamy, że

„eksperymenty teatralne prowadzone w Rosji w wielu środowiskach, również futurystycznym, wywarły silny i długotrwały wpływ na młodego Strzeмиńskiego. Wiadomo, że w okresie smoleńskim wystawiał projekty scenografii teatralnych do *Misterium Buffo* Włodzimierza Majakowskiego (...), w połowie lat 20., już pracując jako nauczyciel w gimnazjum w Szczekocinach, projektował scenografie teatralne, a jako dyrektor Szkoły Doksztalcania Zawodowego dla Drukarzy nr 10 w Łodzi, w latach 30. rozwijał swoje teatralne pasje”<sup>32</sup>.

Zagadnienie potencjalnego wpływu, jaki rosyjskie doświadczenia mogły wywrzeć na młodego Strzeмиńskiego, to temat na osobne rozważania, warto jednak pamiętać o tym możliwym wspólnym polu kontekstowym autora *Teorii widzenia* i Bolesława Leśmiana. Wspomnieć chociażby należy o związkach łączących Szkołę Inżynierską z Teatrem Maryjskim, którego etatowym choreografem był Michaił Fokin, reformator baletu

---

<sup>30</sup> Historycy sztuki kilkakrotnie wskazywali na zbieżność myśli Strzeмиńskiego i Formistów – Witkacego oraz Leona Chwistka. Zob. I. Jakimowicz, *Witkacy, Chwistek, Strzeмиński. Myśli i obrazy*, Warszawa 1978; J. Zagrodzki, *Rozważania o kolorze [w:] Władysław Strzeмиński 1893–1952. Materiały z sesji*, pod red. J. Janika, Łódź 1994, s. 152–160.

<sup>31</sup> A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005; Ż. Nalewajk-Turecka, *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne*, Kraków 2015.

<sup>32</sup> I. Luba, E.P. Wawer, *Władysław Strzeмиński – zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznannej biografii 1893–1917*, Łódź 2017, s. 97.

europejskiego i amerykańskiego, a jednym ze współpracujących reżyserów – Wsiewołod Meyerhold. O znaczeniu sztuki baletu dla dramatów Leśmiana przekonywać zaś chyba nikogo nie trzeba.

Powstanie *Skrzypka opętanego*, który będzie stanowił materiał analiz mających na celu rekonstrukcję sposobu wykorzystania kategorii wzroku i ruchu w twórczości Leśmiana, datuje się na 1912 rok<sup>33</sup>, po raz pierwszy utwór ten został wydany jednak dopiero w 1985 roku<sup>34</sup>. Dramaturg pisał więc swój tekst najprawdopodobniej w momencie, kiedy Strzeмиński pobierał jeszcze nauki w Mikołajewskiej Szkole Inżynierskiej w Petersburgu. Jednak i w tym przypadku warto wskazać na nić łączącą tych dwóch autorów. Lata 1910–1912 to przecież moment kształtowania się koncepcji poezji Leśmiana. Koncepcji, dla której istotną inspirację stanowiły propozycje filozoficzne nie tylko Henriego Bergsona, lecz także Edmunda Husserla<sup>35</sup>. Pokrewieństwo myślowe Strzeмиńskiego i autora *Dziejby leśnej* ma więc nie tylko artystyczną, lecz także filozoficzną podbudowę.

Twórczość Leśmiana wyprzedza oczywiście rozważania Strzeмиńskiego. Przy bliższej analizie i porównaniu założeń autora *Teorii widzenia* ze sposobem komponowania dzieła dramatycznego, takiego jak choćby właśnie *Skrzypek opętany*, nie sposób ustrzec się przed refleksją, że Strzeмиński ujął w ramy dyskursu malarsko-filozoficznego założenia, które pojawiły się najpierw w literaturze. Elementem, który pozwala zaś na dostrzeżenie tych skomplikowanych homologii, jest kategoria ruchu. To ona stanowi jedno z podstawowych ogniw spajających twórczość obydwu autorów. Ruch, który w zrekonstruowanej powyżej propozycji teoretycznej Władysława Strzeмиńskiego odgrywał tak ważną rolę, okazuje się również istotną kategorią organizującą myślenie Bolesława Leśmiana. W jego pismach krytycznych nieustannie powraca założenie o dziele literackim jako twórczości prowadzącej do dostrzeżenia w przebiegu dynamiki ruchu stwarzającego wszystkie rzeczy. Ruch jest więc istotą porządku dzieła. To rytm, który nieodmiennie Leśmian wiązał z ruchem, sprawia, że słowa

„odzyskują harmonię naruszoną, raj utracony, w którym każde porównanie, każda przenośnia, przypomina im o tajemnej łącznicy, o odwiecznym pokrewieństwie, o dziwnej – pomimo różnic

---

<sup>33</sup> List Marii Ludwiki Mazurowej do Rochelle Stone zawiera następującą informację: „Pisał go [Skrzypka opętanego – MN] około 1912 roku latem i jesienią. (...) byłam razem z rodzicami i Celiną Sunderland, siostrą ciotecznej ojca, w Villa Silvy-Philonène (...) w miejscowości Font-de-Veyre nad Cannes”. Prawdziwość tej informacji podważa sama Stone, która zauważa, że w 1912 roku Leśmian przebywał w Paryżu, a Riwierę Francuską zwiedzał w roku 1913 i 1914. Zob. R. Stone, Wstęp [w:] B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. i wstęp R.H. Stone, Warszawa 1985, s. 8–10.

<sup>34</sup> Skomplikowane losy tekstu i jego wariantywność zrekonstruował Dariusz Pachocki. Dzięki jego edytorskiej pracy dysponujemy również nowym wydaniem dramatu. Zob. B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, Lublin 2016; D. Pachocki, *Filologia i historia. „Klechdy polskie” Bolesława Leśmiana i inne urwane tropy*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2. Cytaty ze *Skrzypka* podaję jednak za najbardziej aktualnie rozpowszechnionym wydaniem dramatu: B. Leśmian, *Skrzypek opętany* [w:] idem, *Utwory dramatyczne. Listy*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012.

<sup>35</sup> Zob. P. Topuszański, „Idący z prawdą u warg i u powiek”. Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana, „Teksty Drugie” 2002, nr 6; J. Zięba, *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O esejistyce poety*, Kraków 2000. W swoich analizach na podobieństwo myślenia Leśmiana i Husserla wskazał J. Różyc-Molenda, *O fenomenologii kawałkowania* [w:] *Miniatura i mikrologia*, t. 1, pod red. A. Nawareckiego, Katowice 2000, s. 198–200.



– tożsamości. W poczuciu tego pokrewieństwa i tożsamości łączą się skwapliwie – barwa z kształtem, kształt z wonią, woń z dźwiękiem, przywracając całemu światu jego jedynolitość<sup>36</sup>.

*Idée fix* Leśmiana to realny świat, któremu nie można – właśnie ze względu na ciągły ruch i zmienność – przypisać stałej ontologii. Rzeczywistość wyłaniająca się z jego dzieł prezentuje się pod różnymi postaciami, między innymi w zależności od podmiotowej świadomości pochwyconej przez rytm. W *Skrzypku opętany* ten rytm – jak zwykle się podkreślać w analizach dzieł Leśmiana – nie ogranicza się wyłącznie do melodii słowa, ale obejmuje również swoistą grę spojrzeń, która staje się udziałem bohaterów dramatu. Co ważniejsze, muzyka i widzenie zostają w tym utworze związane szczególnym węzłem kompozycyjnym.

Osobliwą sytuację sceniczną, z jaką skonfrontowany zostaje odbiorca *Skrzypka opętanego*, sygnalizują już pierwsze didaskalia utworu:

*Rzecz się dzieje w owych intermediach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją*<sup>37</sup>.

Wykreślone ramy mikrokosmosu scenicznego otwierają odbiorcę na świat, którego wnętrze charakteryzuje plastyczność realizowana na co najmniej kilku poziomach. Po pierwsze, uwagę czytelnika zwraca szczególny rodzaj rozmycia wewnętrznych granic, które teoretycznie powinny wydzielać sceniczne *lieux*. Zamiast tego widzimy „izbę właściwie pustą i niezamieszkałą, zaludnioną jeno na czas trwania Baśni przelotnej”<sup>38</sup>, której „pałacowość, i (...) ubóstwo zależą jeno od punktu widzenia oraz przywidzenia”<sup>39</sup>. Drzwi izby „czarną kotarą zasłonięte”, w głębi zaś okno, przez które „gałęzie pobliskiego drzewa przenikają (...) do wnętrza izby”<sup>40</sup>. Granice między przestrzeniami się rozmywają, obrazy nakładają na siebie. Otrzymujemy więc impresjonistyczny obraz nakładających się na siebie przedmiotów, linii, ruchu. Całość dodatkowo wzmocniona zostaje poprzez umieszczenie w izbie zwierciadła i sztalugi, których semiotyka potęguje wrażenie ruchu. Malująca obraz Chryzela „kładzie na płótnie nagle pochwycone plamy i linie”<sup>41</sup>. Wizja, z którą zostaje skonfrontowany odbiorca, nieustannie ewoluuje, jak choćby w scenie czwartej, kiedy to „odbicie okna, z lekka się wydłużając, przesuwa się z wolna po ścianie ku przodowi sceny. Za każdym jego stopniowym wydłużeniem i przemieszczeniem, dźwięki muzyki stopniowo uciszają się i oddalają”<sup>42</sup>, „natomiast w rozwartym w głębi oknie zjawia się niby świt indygowy, rozplócenia się w tegoż koloru zorzę i całą izbę ogarnia i wypełnia”<sup>43</sup>.

Pozbawienie scenicznego *lieu* wyraźnych konturów pozwala autorowi na stworzenie świata iskrzącego się niezliczoną ilością barw i dźwięków. Rozmycie tych malarskich

<sup>36</sup> B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd* [w:] idem, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 67.

<sup>37</sup> Idem, *Skrzypek opętany*, op. cit., s. 61.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>43</sup> Ibidem.

konturów nie jest jednak równoznaczne z pozbawieniem mikrokosmosu wewnętrznych napięć. Leśmianowska wizja dramatu mimicznego opierała się na założeniu, że utwór powinien „zapelnąć swe wnętrze całym bezlikiem ruchów, których pozbyliśmy się dzięki nieustannej pomocy słów. Rytm – mówi autor *Klechd sezamowych* – który przeszedł do słów, na nowo niechaj do ruchów powróci”<sup>44</sup>. Odebranie bohaterom głosu nie pozbawia ich jednak możliwości prezentacji własnej perspektywy na rzeczywistość, wyrażenia punktu widzenia, z jakiego obserwują świat. Leśmian wykorzystuje w tym celu grę spojrzeń. *Skrzypek opętany* to prawdziwy „dramat widzenia”, wewnętrznego ruchu oka, które śledzi, pochwytuje, „znieruchamia wzrokiem”<sup>45</sup>.

*Skrzypka opętanego* można więc traktować jak swoisty, dramatyczny zapis (sic!) procesu obserwacji świata, o którym pisał Strzeмиński. Autor *Teorii widzenia* dostrzegł linię ruchu oka obserwatora zaznaczoną w strukturze obrazu. Leśmian ten sam ruch czyni narzędziem, dzięki któremu „staje się” mikrokosmos sceniczny. Bohaterowie jego dzieła niejednokrotnie „nie odrywają od siebie wzroku”, obdarzają się „trwożnymi spojrzeniami”.

Ruch w dramacie Leśmiana to ruch spojrzenia, zmiana jego kierunku, a w końcu i próba jego zatrzymania (tak trudna przecież zdaniem Strzeмиńskiego). Kiedy Alaryel odbiera Chryzie pędzel i paletę, ta

„pochyla się w pierwszej chwili ku rzucenym przedmiotom, a potem przedłużając ten ruch (...) zagląda pytająco w oczy”<sup>46</sup> Alaryelowi. Alaryel, jakby chcąc ukryć przyczynę swego zniecierpliwienia, odwraca od niej twarz. Chryza podchodzi z tyłu (...), i przechylając stosownie kibić, zagląda mu w odwróconą twarz”<sup>47</sup>.

Ruch spojrzenia jest równoznaczny z próbą tworzenia świata. Istnienie oznacza bycie nie tyle widzianym, ile postrzeganym. Kiedy w izbie Alaryela po raz pierwszy pojawia się Rusałka, bohater

„odwraca się ku niej raptownie, jakby chciał ją przytapać na gorącym uczynku – wcielenia... Wzrok jego spotyka się z jej spodziewanym spojrzeniem... Oboje po raz pierwszy w życiu, długo i badawczo patrzą tak wzajem na siebie. Po raz pierwszy zdziwieni, po raz pierwszy odbici nawzajem w swych rozszerzonych źrenicach”<sup>48</sup>.

Ruch spojrzenia to próba pochycenia napięć istniejących między bohaterami. To próba złapania tej wewnętrznej walki, jaka toczy się w granicach obrazu scenicznego. Warto zwrócić uwagę, że o ile wszystkie postaci tego dramatu (oprócz Alaryela i Chryzy) pojawiają się w efekcie zdwojeń, podwojeń, rozszczepień, o tyle jednoznaczne uchwycenie tego procesu okazuje się niemożliwe, tak jak niemożliwe jest zbliżenie Chryzy i Rusałki, które „obydwie mierzą się wzajem oczyma, tkwiąc w swych miejscach i w swych oddaleniach”<sup>49</sup>. Mimo że „coś porusza się z posad, wyzbywa się swej stałości,

<sup>44</sup> Ibidem, s. 126.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>46</sup> Wszystkie wyróżnienia w tekście pochodzą od autorki artykułu.

<sup>47</sup> B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, op. cit., s. 63.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 71.

zatraca swą niezachwianosc<sup>50</sup>, a „boczne izby ściany zwięzają się perspektywicznie”, „odległość między Rusatką a Chryzą zostaje wciąż ta sama”<sup>51</sup>.

Gra spojrzeń pojawiająca się w *Skrzytku opętany* ma jeden cel: uchwycenie momentu wcielenia. Doskonale widać to w przypadku Chryzy, która po odrzuceniu przez Alaryela stała z „szeroko rozwartymi oczyma”<sup>52</sup>, teraz zaś

„otrząsa się nagle ze swego znieruchomienia. Wyciąga dłonie do zwierciadła i odstania je całkowicie. W głębi zwierciadła widać najpierw odbicia różanego wieńca, naszyjnika i pasa, które leżą na ziemi, naprzeciwko zwierciadła – zniszczone i stratowane. Potem – w głębi zwierciadła jawi się z pewnym opóźnieniem odbicie samej Chryzy. Chryza przygląda mu się nieruchomo, zaś ono tak samo przygląda się Chryzie”<sup>53</sup>.

Bohaterka toczy ze swoim odbiciem swoistą walkę o pierwszeństwo i w końcu, „w pewnej chwili, pomimo pierwszeństwa Odbicia, [Chryza i Odbicie – M.N.] osiągają jednoczesność, tak że odzwór wieńca, naszyjnika i pasa opadają na ziemi równolegle z ich odpowiednikami poza zwierciadłem”<sup>54</sup>. Efekt jest jednak taki, że „odbicie” zaczyna płakać, a Chryza nie wytrzymuje konfrontacji z własnym wizerunkiem. Zamiast toczyć dalszą grę ze swoim widzeniem, maluje portret Rusatki.

Rozwiązania wykorzystane w *Skrzytku opętany* wskazują, że szczególny rytm, jaki przenika całą tkankę tego tekstu, swoje źródło ma nie tyle w projektowanych gestach czy zachowaniach postaci, ile w szczególnym rodzaju więzi pomiędzy *dramatis personae* a budowanym niejako „na bieżąco” mikrokosmosem scenicznym. Wyrazem tego związku są zaś spojrzenia, którymi postaci obdarowują świat i siebie nawzajem. Tak jak Strzeмиński krytykował założenia perspektywy zbieżnej, ponieważ jego zdaniem prowadziła ona do unieruchomienia obrazu, tak Leśmian nie akceptował żywych obrazów w sztuce dramatycznej właśnie ze względu na ich stabilizującą funkcję. *Tableaux vivants* zamykały zdaniem autora *Klechd sezamowych* dynamiczny z natury obraz i stabilizowały jego odbiór<sup>55</sup>. Leśmianowska krytyka tego typu strategii to początek eksperymentu prowadzącego do odnowienia procesu dramatycznego ukrytego za *tableau vivant*. Procesu, którego źródło stanowi gra spojrzeń fundująca ruch sceniczny.

Odbiorca zostaje postawiony wobec świata, którego nie sposób przyłapać na momencie „wcielenia”. Cała dynamika dramatu kryje się więc nie tyle w samym ruchu postaci, ponawianych wciąż gestach: uchwycenie ich okazuje się niemożliwe. Prawdziwy dramat rozgrywa się w „mimice spojrzeń”, której obserwatorem staje się czytelnik. W powyższych analizach podkreślałam, że bohaterowie spojrzeniami obdarowują przede wszystkim siebie nawzajem, ewentualnie swoje odbicia lub kluczowe rekwizyty. Kompozycja utworu zamyka więc ich w precyzyjnie wyznaczonych ramach, a odbiorcę sytuuje

<sup>50</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> B. Leśmian, *Uwagi autorskie [w:] idem, Utwory dramatyczne. Listy, op. cit., s. 125.*

na zewnątrz świata przedstawionego. Jako jedyny dysponowałby on statą i niezmienną perspektywą oglądu mikrokosmosu. To wszystko byłoby możliwe, gdyby nie jeden element struktury całego dzieła: muzyka.

Anna Czabanowska-Wróbel, przytaczając rozpoznania Rochelle Stone, podkreśla, że „Skrzypek Opętany może być odczytywany na dwa sposoby: jako libretto pantomimy i jako tekst literacki, metapoetyckie dzieło poety”<sup>56</sup>. Bolesław Leśmian w *Skrzytku opętany* zawarł wiele wskazówek dotyczących muzycznej strony utworu<sup>57</sup> i to właśnie je traktować można jako rodzaj metapoetyckiej informacji o zasadzie percepcji dramatu. Warto zwrócić bowiem uwagę na charakterystyczne informacje dotyczące dźwiękowej obudowy owej gry spojrzeń, o której pisałam powyżej. Większość brzmień pojawiających się w świecie przedstawionym jest niema: Chryza „chichocze bezgłośnie”<sup>58</sup>, Karły „bezsłownie przytupują nogami”<sup>59</sup>, a Alaryel „przysłuchuje się urojonym dźwiękom”<sup>60</sup>. Owa szczególna muzyczność w przypadku jednej z *dramatis personae* ma jednak nieco inny charakter. W momencie pojawienia się na scenie światła indygowego, zapowiadającego niejako postać Rusałki, „dźwięki muzyki zaczynają śnić i majaczyć, nacichając coraz szybciej i oddalając się coraz pośpieszniej”<sup>61</sup>. Kiedy Rusałka i towarzyszące jej światło znikają, „dźwięki muzyki z wolna się zbliżają, tracąc po drodze swą dalekość i niewiadomość”<sup>62</sup>. To właśnie charakterystyczne dla tej postaci oddalanie i zbliżanie się dźwięku działa niczym magnes, który przyciąga odbiorcę do dzieła i od niego w pewien sposób odpycha. Siła natężenia dźwiękowego funkcjonuje niczym sygnał skracania lub zwiększania dystansu, jaki dzieli czytelnika od prezentowanego mu świata. Zabieg ten przypomina zaś proces „nastawiania wzroku”, o którym pisał Strzemiński. Pokrewieństwo to staje się jeszcze bardziej widoczne, jeśli przypomnimy, że Rusałka stanowi swoiste upostaciowienie *élan vital*, które uchwycić stara się nie tylko Alaryel, lecz także każdy percypujący dzieło. Przytapanie bohaterki na tym „momencie wcielenia”, o którym mowa była powyżej, traktować można na równi z osiągnięciem przez odbiorcę syntetycznego widzenia prezentowanego mikrokosmosu. Tak istotny dla Leśmiana ruch nie realizuje się wyłącznie w ramach gry spojrzeń bohaterów, ale w tej samej mierze dotyczy również odbiorcy. Odpowiednie „nastawienie jego wzroku”, które wspomagać ma muzyczna strona dzieła, otwiera bowiem drogę do uzyskania przez dzieło swoistej organiczności. Nie dziwi więc twierdzenie Leśmiana, że

„widowisko bez widza byłoby ostatecznie nonsensem. Możemy mu wreszcie przypisać pewną współtwórczość, gdyż winien wyobraźnią swoją, intuicją, czującą zgadliwość serca i ducha

<sup>56</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd: baśń i baśniowość w twórczości Bolesława Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 4, s. 38.

<sup>57</sup> Według Rochelle Stone Leśmian projekt umuzycznienia dramatu chciał powierzyć Karolowi Szymanowskiemu. Zob. R.H. Stone, *Wstęp*, op. cit., s. 6.

<sup>58</sup> B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, op. cit., s. 80.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 81.

<sup>61</sup> B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, op. cit., s. 66.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 68.

dopełnić, dośnić, dotworzyć to, czego nie potrafi nigdy oddać całkowicie zbyt materialna, ograniczona, ułomna scena wraz z aktorami”<sup>63</sup>.

Pochwycić, unieruchomić, zatrzymać Rusałkę próbuje większość postaci *Skrzyпка opętanego*. Pragnienie to kieruje działaniami Chryzy, Wiedźmy i oczywiście Alaryela. W kontekście prowadzonych przeze mnie rozważań szczególnie istotne okazują się działania tego ostatniego. Śmierć Rusałki doprowadza bowiem bohatera do upragnionej przez niego pieśni-tworzenia. Bohaterka „stoi na swej mogile – prosta i sztywna od śmierci”<sup>64</sup>, w unieruchomioną bohaterkę i jej szatę iskrzącą się od nut złocistych Alaryel „wpija się oczyma (...) i w chwili całkowitego wyniknięcia z grobu Rusałki smykiem, ku górze wzniesionym, uderza nagle w struny złotej skrzyпки”<sup>65</sup> i rozpoczyna grę. „Gra (solo), wpatrzony w nuty złociste. Gra na kłęczkach, gra nieprzytomnie, gra nienasyconie, oczyma zapodziany i zaprzepaszczonej w szatach wynikłej z grobu Rusałki”<sup>66</sup>. Warto zwrócić uwagę, że po raz pierwszy nie gra bezszumnie i bezhataśnie. Jeśli, zgodnie z rozpoznaniem badacza, traktować Rusałkę, jako tę, która prowadzi bohatera „przez miłosne wtajemniczenie do wyzwolenia z ograniczeń ludzkiej śmiertelności”<sup>67</sup>, to uznać należy, że wyzwolenie to pojawia się dzięki spojrzeniu zatrzymanemu i ujętemu w ramy dźwięku, spojrzeniu stanowiącemu wyraz właściwego „nastawienia wzrokowego”.

Był dramatyczny rodzi się na styku wzroku i dźwięku (utożsamianego z głosem<sup>68</sup>). Mikrokosmos staje się odbiciem widzenia Alaryela: „Cienie Zmarłych obchwycawszy pnie drzewne, zaczynają z wolna krążyć w takt pieśni Alaryela (...) Krążą coraz szybciej, coraz zwiewniej – szarzejąc i jakby przejrzysiejąc w tym zawrotnym Tańcu wokół Pni Drzewnych”<sup>69</sup>. Pieśń trwa, Chryza i Wiedźma stoją zasłuchane. Alaryel wyczytuje z szaty Rusałki kolejne nuty. Z każdą kolejną Światło Indygowe słabnie – jakby pieśń bohatera odbierała światu jego kolory. W końcu Alaryel, dobywając ostatniego dźwięku, pada ukąszony przez Węża Złotego. „Światło Indygowe gaśnie. Cienie Zmarłych zapadają się jednocześnie w swe groby, zsuwając się dłońmi po pniach drzewnych. Noc. Ciemność”<sup>70</sup>.

W trakcie trwania pieśni Alaryela świat traci swoją barwność, wielowymiarowość. Pogrąża się w ciemności. Tak jak bohater próbował przytąpać Rusałkę na momencie wcielenia, tak teraz on zostaje przez Wiedźmę (i odbiorcę tekstu) przytąpany

<sup>63</sup> B. Leśmian, *Tajemnice widza i widowiska* [„Kurier Warszawski” 1909, nr 134] [w:] idem, *Szkice literackie*, op. cit., s. 141.

<sup>64</sup> Idem, *Skrzypek opętany*, op. cit., s. 119.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> M. Karwowska, *Fenomen kobiecości w wyobraźni poetyckiej Bolesława Leśmiana na tle europejskiej refleksji antropologicznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2009, nr 16, s. 57.

<sup>68</sup> Renata Suchowiejko zwraca uwagę, że wybór instrumentu, na którym gra Alaryel, nie był przypadkowy. „Skrzypce w tradycji wykonawczej XIX wieku, wciąż jeszcze bardzo żywej na początku XX wieku, były silnie antropomorfizowane, traktowane jako element ludzkiego ciała. Miały na to wpływ ich właściwości brzmieniowe, a zwłaszcza umiejętność naśladowania głosu ludzkiego”. R. Suchowiejko, *Muzyczne komponenty dramatu mimicznego „Skrzypek Opętany” Bolesława Leśmiana*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1, s. 78.

<sup>69</sup> B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, op. cit., s. 121.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 123.

„na gorącym uczynku śmierci”<sup>71</sup>. Ruchomy do tej pory wzrok bohaterów zostaje zatrzymany – jak zatrzymane zostaje spojrzenie odbiorcy.

Kończy się czas percepcji obrazu. Jego koniec wyznacza pieśń Alaryela. Jeśli potraktować skrzypkę jako substytut głosu, to uznać należy, że moment wystawienia jest równoznaczny ze stabilizacją obrazu, jego zamknięciem w określonych ramach, końcem obserwacji. Nie przez przypadek analizowany utwór przywołuje w pewien sposób wizję „diabelskiego skrzypka”, czyli śmierci i związany z nią motyw *danse macabre*<sup>72</sup>. Taniec cieni w ostatniej scenie dramatu nie jest przecież niczym innym niż tym płasem śmiertelnym przedwiecznego świata, który zjawił się na scenie wraz z bohaterami i wraz z nimi z tych teatralnych desek znika: „Koniec Baśni – początek niewiary”<sup>73</sup>. Pieśń Alaryela jest więc jednocześnie aktem kreacji i uśmiercania. Dramat dzieje się w końcu w „intermediach istnienia”, których nie sposób wystawić, bo każde słowo (a więc i dźwięk pieśni) okazuje się dla obrazu ciosem śmiertelnym<sup>74</sup>.

Nie bez przyczyny Wiktor Wołowski twierdzi, że podstawową funkcją klamry kompozycyjnej *Skrzypka* jest określenie stopnia przynależności dzieła do fikcji. Zdaniem badacza historia Alaryela i Chryzy „ujęta została w kleszcze dwóch didaskalii obalających jakby fikcyjność utworu, wyrzucających bajkę poza bajkowość, poza *świat dzieła* i resytuujących przysgodę Alaryela w codziennych realiach cierpień i rozterek podmiotu twórczego”<sup>75</sup>, a wytworzona w ten sposób rama sceniczna staje się „istotnym narzędziem komunikacyjnym wynoszącym tekst do rangi świadectwa, wyznania, auto-egzorcyzmu”<sup>76</sup>. Przecięcie się głosu i ciszy, mowy i wzroku, funduje właściwy, pełny świat dramatu, wprowadzając niejako podmiot dramatyczny do wnętrza świata przedstawionego. Jego słowo umożliwia odbiorcy obserwację historii Alaryela i Chryzy. Ta percepcja nie może jednak zostać wprost stematyzowana – „organiczność” dzieła sztuki kryje się nie w wielowymiarowości wydobytych na powierzchnię tekstu perspektyw, ale w ich zjednoczeniu w ramach obrazu. Analizę *Skrzypka opętanego* Leśmiana zakończyć jednak wypada otwartym pytaniem o to, czy widzenie syntetyczne, do którego podobnie jak Strzeмиński, zdaje się dążyć autor *Dziejby leśnej*, pozwala ustanowić świat, czy wręcz przeciwnie – ostatecznie go uśmierca.

\*\*\*

<sup>71</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>72</sup> R. Suchowiejko, op. cit., s. 79.

<sup>73</sup> B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, op. cit., s. 125.

<sup>74</sup> W tym kontekście Leśmian sytuuje się szczególnie blisko rosyjskich eksperymentów wykorzystujących tradycję komedii dell'arte. Podobnie jak Aleksandr Błok czy Nikołaj Jewrieinow, autor *Dziejby leśnej* z tradycyjnych historii o Pierrocie, Arlekinie i Kolombinie wydobywa problematykę wieloznacznych relacji między rzeczywistością a sztuką. Zob. J. Douglas Clayton, *Pierrot czy Pietruszka? Rosyjskie arlekinady*, tłum. K. Dudzińska [w:] *Teatr dell'arte*, pod red. D. Sosnowskiej, Warszawa 2016. Co ciekawe, wiele wskazuje na to, że Władysław Strzeмиński, ucząc się w Mikołajewskiej Szkole Inżynieryjnej, mógł mieć możliwość oglądania dzieł realizujących tę rosyjską tradycję. Zob. I. Luba, E.P. Wawer, op. cit., s. 96–105.

<sup>75</sup> W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność w dramacie i nie tylko*, Lublin 2016, s. 103.

<sup>76</sup> Ibidem.

Władysława Strzemińskiego i Bolesława Leśmiana łączył przede wszystkim szczególnie sposób widzenia świata, dzieła sztuki i samych siebie. Sztuka perspektywy, którą analizowałam w powyższych rozważaniach, jawi się bowiem jako pochodna precyzyjnych założeń, które towarzyszyły obydwu twórcom.

Po pierwsze, obydwaj funkcjonowali w rzeczywistości, której ramy wyznaczała filozofia Nietzschego i Bergsona. Pierwszy z nich zakwestionował transcendentną perspektywę poznawczą, drugi – zanegował „szlachectwo wzroku”, podkreślając wagę indywidualnej percepcji dokonywanej przez konkretne ciało<sup>77</sup>. Miejsce ponadindywidualnego punktu widzenia zajęły indywidualne perspektywy, które okazywały się jedynie możliwymi. W świetle poczynionych przeze mnie rozpoznań uznać jednak należy, że zarówno Strzemiński, jak i Leśmian, traktowali dzieło jako pewną całość organiczną właśnie ze swoiście pojętej perspektywy transcendentalnej. Dzieło – czy to obraz, czy to dramat – nie znaczy jako zestaw elementów, różnorodnych kierunków i linii. Dzieło uzyskuje jednak swoją spójność organiczną dopiero dzięki odbiorcy.

Leśmian, podobnie jak Strzemiński, uznaje, że nawet najbardziej skomplikowane zabiegi kompozycyjne, „nie są w stanie zatrzymać spojrzenia”<sup>78</sup>. Dlatego też żaden z nich nie próbuje tego zrobić, wręcz przeciwnie – obydwaj twórcy starają się jak najlepiej wykorzystywać artystyczny potencjał, jaki tkwi w ruchomej perspektywie wzrokowej. Obrazy Strzemińskiego, artykuły i wykłady, a przede wszystkim filozofię dzieła sztuki wyłożoną w *Teorii widzenia* określić można mianem zapisu jego świadomości wzrokowej<sup>79</sup>. Świadomość, która przełożyła się na bardzo precyzyjną (wbrew pozorom) koncepcję dzieła sztuki<sup>80</sup>. W podobnej perspektywie traktować można również dorobek artystyczny Bolesława Leśmiana. Jego twórczość dramatyczna, aktywność teatralna (bo o tej także nie można zapominać), a przede wszystkim poezja również stanowią wyraz bardzo określonego sposobu widzenia dzieła sztuki. Wydaje się, że obaj twórcy z pełną świadomością na gruncie estetyki poruszają się na granicy świata fizycznego i fikcyjnego, obserwowanej rzeczywistości i jej swoistego przetworzenia w obrazie/tekście. Koncepcje symbolizmu czy intuicjonizmu w ich filozofii i wyrastającej z niej twórczości są oryginalnym przetworzeniem zastanej tradycji, zarówno filozoficznej, jak i malarsko-literackiej.

Oczywiście można się zastanawiać nad znaczeniem dla twórczości obydwu autorów szerszego kontekstu filozoficznego. Podstawą pytań o związku z twórczością Wilhelma Diltheya, Edmunda Husserla, Henriego Bergsona warto być może uczynić jednak właśnie „sztukę perspektywy”. Jeśli przyjąć założenie Strzemińskiego, że „istnieje wzajemny wpływ

---

<sup>77</sup> Jednym z pierwszych badaczy, który podjął wątek zmian światopoglądowych związanych z percepcją wzrokową, był Martin Jay. O ile część jego rozpoznań wzbudzać może wątpliwości, o tyle wskazany przez niego kryzys władzy wzrokowej jest niewątpliwym faktem kulturowo-społecznym. Zob. M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, tłum. J. Przeźmiński [w:] *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 319.

<sup>78</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, op. cit., s. 202.

<sup>79</sup> Zwracał na to uwagę już Julian Przyboś, określając Strzemińskiego mianem tego, który ujrzał także własne widzenie. Zob. J. Przyboś, *Realizm rytmu „fizjologicznego”*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 4, s. 8.

<sup>80</sup> Zob. S. Hanuszkiewicz, *Naturalistyczna teoria dzieła sztuki na gruncie estetyki realistycznej Władysława Strzemińskiego*, „Estetyka i Krytyka” 2009, nr 2 – 2010, nr 1.

myśli na widzenie i widzenia na myśl”, a „myśl stawia pytania, na które ma odpowiedzieć widzenie”<sup>81</sup>, to dzieło artystyczne i jego metakrytyczna funkcja okazują się drogą do poznania zasad rządzących epistemologią. Zarówno w twórczości Leśmiana, jak i Strzemińskiego „nie ma już »perspektywy Boga«. Porzucony zostaje transcendentizm, ale istnieje perspektywa ideologiczna epoki dominująca nad indywidualnymi optykami artystów, usuwająca je w cień”<sup>82</sup>. Być może właśnie we wzajemnych związkach literatury i filozofii można tę ponadindywidualną perspektywę odnaleźć. Niewykluczone, że właśnie dlatego teoria Strzemińskiego tak łatwo daje się aplikować do twórczości dramatycznej, którą można w pewien sposób traktować jak rodzaj dysputy epistemologicznej. Utwierdza w tym nie tylko wiedza o teatralnych doświadczeniach autora *Teorii widzenia*, nie tylko przedstawiona tutaj analiza dramatu Leśmiana, lecz także to, że chyba nie bez powodu Konrad Swinarski właśnie maszynopis *opus magnum* Strzemińskiego przywiózł ze sobą do Katowic, inspirując tym samym powstanie grupy St-53, a potem myśl malarza-filozofa uczynił jednym z fundamentów swojej koncepcji teatru<sup>83</sup>.

### Summary

#### The Art of Perspective: Strzemiński and Leśmian

The article highlights fundamental correspondences between the work of Władysław Strzemiński and of Bolesław Leśmian. The category of perspective provides a starting point for the analysis. The key problem of article is the philosophy of art and the question of cultural and philosophical heritage, which helps connect the models of thinking about art in Leśmian and Strzemiński. The examination of Strzemiński's and Leśmian's writings demonstrates their analogous ways of organizing a game that engages a viewer's or spectator's perception and a work of art.

**Keywords:** Lesmian, Strzeminski, perspective, picture, view, perception

**Słowa kluczowe:** Leśmian, Strzemiński, perspektywa, obraz, percepcja

---

<sup>81</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, op. cit., s. 51.

<sup>82</sup> G. Sztabiński, op. cit., s. LIX.

<sup>83</sup> I. Luba, op. cit., s. 39. Zob. także: J. Walaszek, *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje*, Warszawa 1991, s. 13–15, 50, 311–321.