

## Powidoki wiersza. Eksperyment lektury poezji Bolesława Leśmiana

ABSTRACT. Kłosowski Mateusz, *Powidoki wiersza. Eksperyment lektury poezji Bolesława Leśmiana* [Afterimages of verse. An experiment in reading Bolesław Leśmian's poetry]. „Przestrzenie Teorii” 29. Poznań 2018, Adam Mickiewicz University Press, pp. 179–213. ISSN 1644–6763. DOI 10.14746/pt.2018.29.6.

The article shows how the visual-painting category of afterimage, which derives from Władysław Strzemiński's concept, functions at the level of literature (in the poetry of Bolesław Leśmian) and literary studies, as an attempt to apply art concepts to the interpretation of verse. The text is experimental in that it suggests using afterimage as a tool of cognitive philosophy that enables the new meanings to be highlighted in reading the poetic works of Leśmian and in establishing the relations between the visual and the word.

KEYWORDS: afterimage, visuality, philosophy, poetry, Bolesław Leśmian

*patrzę, kiedy się wzniesie i znów pojaśnienie  
słowo objawione przez światło  
światło wmówione w słowo  
Julian Przyboś, Wstęp do poetyki<sup>1</sup>*

Nauki przyrodnicze – oddzielone od nauk humanistycznych przez Wilhelma Diltheya w wyniku przełomu antypozytywistycznego – wyróżnia możliwość zastosowania eksperymentu pozwalającego dowieść prawdziwości postawionej hipotezy bądź jej zaprzeczyć oraz zauważyć ewentualne tendencje, jakie mogą występować w obrębie danych dyscyplin. Ponieważ u podstaw mojej refleksji leży przekonanie o transdyscyplinarności współczesnej humanistyki, pierwszym, wprowadzającym doświadczeniem<sup>2</sup> chciał-

<sup>1</sup> J. Przyboś, *Wstęp do poetyki*, [w:] tegoż, *Rozbłyśk znaczeń: wybór poezji*, wybór, wstęp i komentarze J. Duk, Łódź 1986, s. 228–229.

<sup>2</sup> Mając świadomość terminologicznej różnicy pomiędzy „eksperymentem” a „doświadczeniem”, na potrzeby artykułu oba pojęcia traktuję synonimicznie („Natomiast drogi pojęcia doświadczenia i eksperymentu raczej rozeszły się we współczesnej terminologii” – por

bym uczynić przetransponowanie idei eksperymentu na grunt – czy ściślej: pogranicze – literatury i malarstwa, a docelowo także samego literaturoznawstwa, posługując się przy tym zjawiskiem powidoku. Powidoki intrygują, stają się niestabilnym punktem odniesienia dla zjawisk konkretnych, zmysłowo uchwytnych, namacalnie wręcz obecnych. Są ich przedłużeniem, ujawnieniem drugiej strony bytu, a może już tylko pozostają marzeniem o doskonałym powtórzeniu. Interesuje mnie, czy świat wiersza jest podatny na malarski powidok. Jak zareaguje materia literacka, gdy zobaczy się ją w kategoriach dotyczących widzenia? Czy zatem istnieje powidok jako zjawisko literackie?

Za punkt wyjścia posłuży mi eksperyment myślowy, jaki przytaczam za Frankiem Jacksonem, na którego powołuje się Paul Bloom w swej książce *Przeciw empatii*<sup>3</sup>. Bloom opisuje przypadek Mary, badaczki ludzkiej percepcji o dużej wiedzy z dziedziny neuronauki w zakresie barw, która całe życie spędziła w biało-czarnym pokoju. Czy po wyjściu z niego będzie potrafiła przełożyć wiedzę teoretyczną na otaczający ją świat przedmiotów? Czy połączenie erudycji ze światem zmysłowym okaże się możliwe?

Powyższy przykład ilustruje potrzebę syntezy wiedzy abstrakcyjnej z konkretnym doświadczeniem, ponieważ połączenie obu czynników staje się niezbędne dla wyjaśnienia omawianego procesu przenikania mentalnych i somatycznych doznań. Analogicznie – aby móc zrozumieć zjawiska optyczne, nie wystarczy tylko widzieć, trzeba także wiedzieć. Przechodząc do eksperymentu właściwego, chciałbym, aby czytelnik – oderwawszy wzrok od tekstu – intensywnie przyglądał się przez około 30 sekund dowolnemu kolorowi, jaki znajduje się w jego najbliższym otoczeniu, a następnie przeniósł wzrok na białe tło. Dostrzeżony zostanie w ten sposób powidok, ponieważ oczom obserwatora ukaże się kolor dopełniający barwę widzianą wcześniej<sup>4</sup>. Opisywane zjawisko optyczne nazwane zostało nie tylko „powidokiem”, ale również „kontrastem następczym”, ponieważ dotyczy procesów fizykochemicznych zachodzących w ludzkim oku, których celem jest uzupełnienie właściwego pigmentu, odpowiedzialnego za zachowanie równowagi chemicznej. Odtąd, głównie ze względów stylistycznych, będę posługiwał się tymi dwoma pojęciami wymiennie.

---

A. Bandura, *Aisthesis. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej*, Kraków 2013, s. 15).

<sup>3</sup> P. Bloom, *Przeciw empatii. Argumenty za racjonalnym współczuciem*, przeł. M. Chojnacki, Kielce 2011, s. 162–163.

<sup>4</sup> Por. J. Itten, *Sztuka barwy. Subiektywne przeżywanie i obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, przeł. S. Lisiecka, Kraków 2015, ryc. 2, s. 23.

## Powidoki (w) historii

Wśród pierwszych filozofów, którzy zaobserwowali oraz opisali zjawisko ruchliwych, przemieszczających się konturów przedmiotów i barw, wymienia się Arystotelesa i Platona. Autor *Poetyki* wiązał powidoki z marzeniami sennymi, które objaśniał w *Krótkich rozprawach psychologiczno-biologicznych*, natomiast drugi z wymienionych myślicieli utożsamiał je z widziadłami, łącząc to zjawisko z procesem powtarzania omówionym przez niego w *Timajosie*<sup>5</sup>. Pomimo tak obiecującego rozpoznania przez kolejne wieki nie pojawiały się nowe prace poszerzające wiedzę na temat powidoków. Maria Poprzęcka ustosunkowała się do problemu zaniechania dalszych badań następująco:

Czym wszakże jest powidok, zważywszy na całą ogromną symbolikę dychotomii światło-ciemność? Czy ten fenomen wynikający z fizjologii oka tę dychotomię mać? Może dlatego, doświadczając go, tak długo się nim nie zajmowano<sup>6</sup>.

Badaczka zauważyła ponadto, że pierwszym, który przełamał impas w pracy nad kontrastem następczym, był Johann Wolfgang Goethe, nadający powidokom w swej słynnej *Teorii kolorów* z 1810 roku „status prawdy naukowej”<sup>7</sup>. To także autor *Fausta* dokonał powiązania badań dotyczących obecności barw w literaturze i w malarstwie. Zainteresowanie powidokami powróciło ponad pół wieku później wraz z powstaniem i rozwojem impresjonizmu, którego początki datuje się na 1874 rok, kiedy Nadar – francuski karykaturzysta i fotograf – zaprezentował wystawę prac przełamujących dotychczasowe rozumienie kategorii *mimesis*. Kolory na płótnach impresjonistów łączyły się bowiem dopiero w oku widza, co dowartościowywało odbiorcę w procesie percepcji, wskazując jednocześnie na jednostkowość przeżywanego momentu oraz aktywny udział obserwatora. Wystawa płócien impresjonistów skończyła się nie lada skandalem, ponieważ poruszyła ówczesnym stanem wiedzy na temat możliwości percepcji, dowodząc przy tym wieloaspektowości i złożoności psychofizjologii widzenia. Powidoki powracają także w związku z wyeksponowaniem przez malarzy przełomu XIX i XX wieku szczególnych walorów światła. Wśród nich Poprzęcka wska-

<sup>5</sup> Wspomniane podejścia szczegółowo omawia M.Z. Harciarek w artykule *Powidok w filozofii, sztuce i psychologii*, [w:] *Festiwal filozofii*, t. 8, *Filozofia i sztuka*, red. naukowa E. Starzyńska-Kościszko, A. Kucner, P. Wasyluk, Olsztyn 2016, s. 147–167.

<sup>6</sup> M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 180.

<sup>7</sup> Tamże. Wspomniane dzieło Goethego nie doczekało się dotąd tłumaczenia na język polski.

zuje Williama Turnera, którego uważa się za prekursora impresjonizmu<sup>8</sup>. W moim odczuciu ważne są również spostrzeżenia Henriego Bergsona, który zwracał uwagę, co wydarza się, gdy powieki zostają opuszczone:

Zamknijmy oczy i zobaczymy, co się będzie działo. Wiele osób powie, że nic się nie dzieje: to znaczy, że nie patrzą uważnie. W rzeczywistości dostrzec można wiele różnych rzeczy. Najpierw czarne tło. Potem plamy o rozmaitych barwach, czasem matowych, czasem także o wyjątkowym rozbłysku. Plamy te rozszerzają się lub zacieśniają, zmieniają kształt i odcienie, zachodzą jedne na drugie. Zmiana może być powolna i stopniowa, lecz czasem także gwałtowna<sup>9</sup>.

Pisma francuskiego myśliciela były w Polsce szeroko dyskutowane, co sprawiło, że mogły oddziaływać także na polskich twórców doby modernizmu<sup>10</sup>. Jednak bez wątplenia największe zasługi w przypomnieniu, omówieniu i rozwinięciu koncepcji powidoków mają prace Władysława Strzemińskiego. Zajmował się on omawianym zjawiskiem zarówno na gruncie malarskim (spod jego pędzla pomiędzy 1948 a 1949 rokiem wyszedł cykl obrazów zatytułowanych *Powidok słońca*, ukazujących najróżniejsze rodzaje powidoków), jak i teoretycznym (znajdującym odbicie w pracy *Teoria widzenia*, która ukazała się w 1958 roku, czyli sześć lat po śmierci artysty). Strzemiński omówił w niej uwarunkowania biologiczne, wynikające z anatomicznego ukształtowania oka, które umożliwiają zaobserwowanie zjawiska powidoku:

Patrząc na jakikolwiek przedmiot, otrzymujemy jego odbicie w oku. Działanie padającego światła wywołuje na siatkówce odpowiednie procesy chemiczne, których przebieg trwa dłużej. W chwili, gdy przestajemy patrzeć na dany przedmiot i przenosimy spojrzenie gdzie indziej – pozostaje w oku powidok przedmiotu, ślad przedmiotu o tym samym kształcie, lecz przeciwnym zabarwieniu (wskutek procesów regeneracyjnych zachodzących w oku)<sup>11</sup>.

Wielka koncepcja powidoków Strzemińskiego ponad pół wieku po swym powstaniu przeniknęła do szerokiej świadomości społecznej za pośrednictwem filmu Andrzeja Wajdy *Powidoki*, a o wspomnianym zjawisku wspomina się często w kontekście życia i twórczości samego Władysława Strze-

---

<sup>8</sup> „William Turner, przez wielu nazywany malarzem poetyckim, kochał i interpretował pewne tematy z mitologii, a całą duszę oddał romantycznej koncepcji natury, zwłaszcza krajobrazu, który tak postrzegany znalazł też swój literacki wyraz w lirycznych pejzażach współczesnego Turnerowi poety – Williama Wordswortha” – por. A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja obrazu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003, s. 57.

<sup>9</sup> H. Bergson, *Le rêve*, [w:] *L'Énergie spirituelle*, Paris 1985. Cyt. i tł. za: L. Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001, s. 42.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 51–52.

mińskiego<sup>12</sup>. Określenie „powidok” inspirowało także do nadawania tytułów tomikom poetyckim, zbiorom nowel, a nawet komiksom<sup>13</sup>.

Uwagą nakierowującą na pojawienie się powidoku w utworach Leśmiana jest między innymi spostrzeżenie Anny Węgrzyniakowej, która, analizując wiersze *W śniegu* i *Po deszczu* (następujące bezpośrednio po sobie w tomie *Napój cienisty*), pisała:

Ważne, że poeta utrwalił odkryte przez impresjonistów zjawisko „powidoku”. Przemiany świetlne bada Leśmian z uporem nieustannego odkrywcy; widowiskowe gry światła na niebie i „odrobina słońca” na „całuszcze chleba” (*W lesie*) jednaką przyciągają uwagę zachłannego obserwatora światła<sup>14</sup>.

Zatrzymanie powidoku, a następnie jego uwiecznienie w utworze przy wykorzystaniu techniki impresjonistycznej, to jeden z aspektów utworów autora *Sadu rozstajnego*. Nieuniknione jest jednak pytanie o status oraz istnienie poezji impresjonistycznej, jak i to, w jakim stopniu – jeśli w ogóle – można zaliczyć do jej przedstawicieli Leśmiana<sup>15</sup>. Być może szczególna wrażliwość na rolę światła, a przy tym częste kreowanie pejzaży upodabniają dzieła poety do płócien impresjonistów. Kolejną metodą operowania powidokiem jest pokazanie procesu nadawania utworowi literackiemu artystycznego kształtu.

Na gruncie literaturoznawczym interesująca jest koncepcja powidoku intertekstualnego, którą zaproponowała Agnieszka Kwiatkowska. Poznańska badaczka pisała:

Jeśli utwór literacki sugestywnie przedstawiał krajobraz, wrażenia, jakie wywołał, funkcjonują podobnie do bodźców wzrokowych i jak one mogą wywołać powidoki. Niekontrolowana reakcja siatkówki może zostać powtórzona w centralnym układzie nerwowym nawet jeśli oko nie zostało bezpośrednio pobudzone. Świadomość wrażliwego odbiorcy poezji reaguje więc nie tylko na bodźce sensoryczne, ale także

<sup>12</sup> Spośród pozycji odnoszących się do koncepcji powidoku w kontekście twórczości Strzemińskiego warto wymienić na przykład: A. Rejniak-Majewska, *Historia oka według Strzemińskiego*, [w:] *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Łódź 2012, s. 247–272; J. Zagrodzki, *Rodowód twórczości*, [w:] tegoż, *Władysław Strzemiński, Obrazy słów*, Łódź 2014, s. 67–69.

<sup>13</sup> Wśród dzieł zawierających w tytule powidok można wymienić na przykład: M. Nowakowski, *Moja Warszawa. Powidoki*, Warszawa 2010; M.M. Lasik, *Powidoki* [il. A. Wołosiaak-Tomaszewska], Kraków 2014; R.T. Czachorowski, *Powidoki*, Warszawa 2015; B. Latawiec, *Powidoki. Wiersze z lat 1980–1991*, Warszawa 1992; *Morfium. Część 3, Powidok*, scenariusz: Mariusz Zawadzki, grafika: Dymas, Mariusz Zawadzki, Knurów 2015.

<sup>14</sup> A. Węgrzyniakowa, *Świat i światłocień. O „impresjonizmie” Bolesława Leśmiana*, [w:] tejże, *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Katowice 1999, s. 16. Autorka, zaczynając historię powidoków od impresjonistów, pomija wcześniejsze rozumienie tego zjawiska.

<sup>15</sup> Por. M. Delaperrière, *Czy istnieje poezji impresjonistyczna? Od Mallarmégo do... Leśmiana*, [w:] tejże, *Pod znakiem antynomii*, Kraków 2006.

na impulsy dawno minione, odebrane przez kogoś innego i zapisane w utworze literackim<sup>16</sup>.

Takie rozumienie omawianego zjawiska jest bliskie proponowanej przeze mnie kategorii powidoku wiersza, ponieważ podkreśla aktywną rolę wzrokowego odbioru dzieła, a także eksponuje związek tekstu literackiego z rzeczywistością (co w moim odczuciu powoduje zmianę myślenia o reprezentacji jako o „odwzorowaniu” świata przez sztukę na nieopozycyjną) oraz dialogiczną relację sposobu widzenia twórcy z odbiorem świata utrwalonym w utworze innego pisarza (co z kolei dla mnie wyznacza dramat rozgrywający się w wierszu związany z pamięcią jako elementem kreacji czasu, przestrzeni, kształtu, barwy). Choć badaczka formułuje swoją koncepcję w ramach intertekstualności, wydaje się, że można kategorię powidoku potraktować jeszcze szerzej i związać ją ze sposobem wytwarzania oraz odbioru wizualności literatury. Staje się ona też bliska pytaniu o rodzaj zastosowanych środków oraz zabiegów artystycznych, które sprawiają, że dzieło pozostaje w pamięci interpretatora, a zatem rzuca powidok (rozumiany jako rodzaj wykonania, powtórzenia, powielenia, które nigdy nie jest kopią, ale kreacją).

Zależnie od tego, jaką przyjmujemy koncepcję literatury, jaką przywołamy teorię, tak będziemy określać relacje widoku i powidoku.

W ujęciach dualistycznych można rozpatrywać powidok w odniesieniu do uprzedniego przedmiotu, który stanowi esencję widoku. Czy jednak literatura – jak malarstwo – ma swój obraz wewnętrzny, który można by traktować jako widok? Gdzie szukać jego źródła – w rzeczywistości empirycznej (realizm) czy też we wnętrzu samego artysty (kreacjonizm)? Kluczowe staje się tutaj pytanie o istotę procesu twórczego, który daje świadectwo indywidualnego postrzegania świata (dla Leśmiana kreacja językowa ma charakter niedualny, np. „bezbyt”, nie jest prostym przeciwieństwem bytu, ale nową jakością pozwalającą na zobaczenie nieopozycyjne, płynne, różnych odcieni i skali interferencji zjawisk, które istnieją i nie istnieją równocześnie [*Ballada bezludna*]). Leśmian za pośrednictwem powidoku utrwala, czy też powołuje do życia, konkretne zjawiska, które mogą oderwać się od macierzystego kontekstu – tak jak powidok od widoku – i zwrótnie kształtować także samo tło.

Dla fenomenologa Romana Ingardena powidokiem wiersza byłyby zapewne (jak można jedynie założyć) obrazy wewnętrzne powstające u czytelnika, który konkretyzuje lub aktualizuje utwór w procesie lektury, czyli

---

<sup>16</sup> A. Kwiatkowska, *Powidok intertekstualny*, „Forum Poetyki” Zima 2016, <<http://fp.amu.edu.pl/powidok-intertekstualny/>> [dostęp: 29.01.2018]. Zobacz także: też, „*Powtarzam je, by dościsnąć...*” *O Juliuszu Słowackim*, [w:] teź, „*Tradycja, rzecz osobista*”. *Julian Przybóś wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012, s. 171–213.

wypełnia miejsca niedookreślenia. Wtedy za widok konsekwentnie musielibyśmy uznać fikcyjne pole odniesienia całości dzieła. Z kolei, przyjmując za podstawę rozważania filozofa dekonstrukcji Jacques'a Derridy, który w sztuce widział dyskurs performatywny, relację widoku i powidoku uznać by trzeba za kwestię nierozstrzygalności i śladu<sup>17</sup> a równocześnie, jak sądzę, iterowalności. W przekonaniu tym umacniają też prace Gilles'a Deleuze'a, którego teoria powtórzenia wiąże je z różnicą. Powidok związany byłby wtedy z procesem powtarzania odsłaniającego różnicę, z serią kopii bez oryginału. Powiedziałbym, że autorem widoku jest przyjęta i uznawana przez nas koncepcja sztuki (w tym literatury) pozwalająca zmiennie ustanawiać widokowe i powidokowe światy. Może zatem kwestia relacji widoku i powidoku zależy po prostu od zajmowanych postaw wobec zjawiska reprezentacji<sup>18</sup>? To jednak byłby już temat na osobne rozważania.

Z powodu wielości sposobów wykorzystywania zjawiska kontrastu następczego w utworach poetyckich, proponuję wyróżnić trzy poziomy, na których wiersz może wiązać się ze zjawiskiem powidoku<sup>19</sup>:

1. Utwór odnosi się do powidoku poprzez przywołanie *expressis verbis* samej kategorii bądź też posłużenie się innym terminem o analogicznym znaczeniu.

2. Utwór opisuje fenomen powidoku, traktując go jako motyw, najczęściej poprzez stematyzowanie.

3. Utwór sam jest powidokiem poprzez wykorzystanie środków artystycznego wyrazu lub przybraną formę.

Oczywiście zaproponowane przeze mnie sposoby przywoływania powidoku w wierszu mogą się pokrywać, wchodząc tym samym ze sobą w dialog czy też tworząc sieć powiązań o synergicznym potencjale.

Przykładem utworu pierwszego stopnia jest dzieło zawierające w sobie określenie powidoku, jak przywoływane dalej *Widzenie katedry w Chartres* Juliana Przybosia. W obrębie tego stopnia mieszczą się także tomiki wierszy, zbiory nowel czy opowiadań oraz innego typu utwory odwołujące się do samej kategorii, a zatem tradycji i historii powidoku. Jak wspomniałem, implikowanie powidoku nie wyklucza obecności pozostałych poziomów. Wymienione przez Węgrzyniakową utwory *W śniegu* i *Po deszczu* stano-

<sup>17</sup> Pojęcie śladu obecności innego (w rozumieniu E. Levinasa) wykorzystuje do swoich interpretacji wierszy B. Leśmiana Ryszard Nycz. Por. R. Nycz, „Słowami... w świat wyglądam” [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 133–134.

<sup>18</sup> M.P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

<sup>19</sup> Inspirację do stworzenia takiego podziału stanowi dla mnie wzorzec Andrzeja Hejmeja przedstawiający poziomy muzyczności dzieła literackiego. Por. A. Hejmej, *Muzyczność – muzyczność dzieła literackiego*, [w:] tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 43–67.

wią egzemplifikację drugiego z poziomów, utrwalają bowiem sam powidok. Wiersze te stanowią zapis obserwacji, pozostawiając odbiorcy rozpoznanie oraz nazwanie ukazanego procesu. Jednak powidok występujący w wierszu a powidok wiersza to dwa odmienne zjawiska (!). Ostatni z wyróżnionych przeze mnie poziomów stanowi główny temat artykułu. W moim odczuciu nie ma sensu pytać o definicję powidoku wiersza, lecz o proces, o to, jak utwór literacki powidoki wytwarza. Dlatego poprzez przywołanie konkretnych utworów poetyckich i analizę zastosowanych w nich środków artystycznego wyrazu, ujawnić można mechanizm powstawania powidoku.

Strzemiński łączy zjawisko powidoku z architektonizacją, która jest wiązaniem „różnych kształtów, różnych przedmiotów oddalonych od siebie i wytwarzaniu ich rytmicznej zależności – polega na przenoszeniu pewnych składników formy z jednego przedmiotu i wtapianiu ich w kształt drugiego przedmiotu”<sup>20</sup>. Sylwia Adamczuk idzie krok dalej, twierdząc, że „metoda architektonizacji powstała dzięki zjawisku powidoku”<sup>21</sup>. W efekcie zaobserwować możemy ruchomy, niepochwytny obraz, jaki pojawia się na siatkówce oka bezpośrednio pod powiekami albo też na tle, na które przenosimy wzrok. Rezultat przypomina film odtwarzany poprzez nakładanie się na siebie klatek, lecz zasadnicza różnica polega na niepowtarzalności oraz uzależnieniu powidoku od incydentalnych warunków obserwowanej przestrzeni. Kolor, jaki jest finalnym efektem zjawiska, zależy od barwy wcześniejszej. Konstatacja Strzemińskiego, według której „siatkówka nasza przenosi nie tylko kolor, lecz również kształt, z jakim jest niepodzielnie związany”<sup>22</sup>, stanowi teoretyczną przesłankę uzasadniającą powstanie cyklu dzieł malarskich, wieńczącego dorobek łódzkiego artysty.

Znamienne, że w wypowiedziach teoretycznych i praktykach twórczych rytm był bardzo ważny zarówno dla Strzemińskiego, jak i Leśmiana (*Rytm jako światopogląd, U źródeł rytmu*)<sup>23</sup>. Jednak jeszcze ciekawsze wydaje się to, że z rytmem obaj wiązali zaburzenie dualności świata polegające u Strzemińskiego – powtórzmy – „na przenoszeniu pewnych składników formy z jednego przedmiotu i wtapianiu ich w kształt drugiego przedmiotu”, a u Leśmiana na przenoszeniu cech jednego bytu na drugi (niebędące jednak tylko prostą antropomorfizacją), na przykład „śniące gwiazdy”, czy też konfiguracje przestrzenne łączące byty przeciwstawne, jak „rozkwitająca w bezmiar łąka” lub „kot przebiegający w kurz drogę” itp. Gdyby pójść

<sup>20</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia...*, s. 51.

<sup>21</sup> S. Adamczuk, *Uzmysławianie widzenia*, <<https://sylwiaadamczuk.wordpress.com/teksty/uzmyslawianie-widzenia/>> [dostęp: 12.12.2017].

<sup>22</sup> W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, „Droga” 1932, nr 3, s. 265.

<sup>23</sup> Por. M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 27–29.



tym tropem, można by powiedzieć – za Michałem Głowińskim – że: „Poetę nieustannie fascynuje możliwość przezwyciężenia zaświatowej pustki, a w konsekwencji – nadania mu formy. Pragnie on zaświat – umeblować”<sup>24</sup>. Autor książki *Zaświat przedstawiony* przywołuje dalej z aprobatą słowa Mieczysława Jastruna dotyczące dramatu bytów: „Świat i zaświat Leśmiana jest piekłem ustawicznego stwarzania się i znikania istot w męce bytu i w męce niebytu”<sup>25</sup>. Głowiński akcentuje „upotocznienie” zaświatów, Jastrun stawia na hiperbolicznie uwzniośloną walkę, „piekło zaniku i stwarzania”. Używając do analizy kategorii powidoku, powiedziałbym, że u Leśmiana ta relacja okazuje się niejednoznaczna – świat jest zaledwie powidokiem zaświatów, ale my, znający tylko świat, zaświaty właśnie traktujemy jak powidok świata. Myślę, że tak właśnie można by zrozumieć interpretację *Urszuli Kochanowskiej*, dokonaną przez Stanisława Balbusa<sup>26</sup>. Naiwność dziecięcego podmiotu pozwala usłyszeć w słowach Urszuli wiarę w uobecnienie („by w nieb Twoich krasie wszystko było tak samo”), które byłoby prawdziwą obecnością („jak tam w Czarnolasie”)<sup>27</sup>. Uobecnienie („umeblowanie” zaświatów) nigdy jednak nie będzie prawdziwą obecnością. Urszula (mimo naiwnej, dziecięcej prośby, by w niebiosach Bóg stworzył kopię Czarnolasu) tak naprawdę nie chce „meblować zaświatów” ani „tkwić w powidokach”, ale pragnie wrócić do realnego Czarnolasu, tam, gdzie czekają żywi rodzice. Dziecko nie rozumie nieodwracalności śmierci. Widok i powidok świata bezustannie się przemieszczają.

Ta myśl będzie towarzyszyła mi dalej, gdy, poszukując literackiego ekwiwalentu reprezentacji powidoku, omówione poniżej właściwości i koncepcje kontrastu następczego – charakterystyczne dla formy malarskiej i wizualnej – będę starał się uchwycić podczas eksperymentu lektury wybranych wierszy Bolesława Leśmiana<sup>28</sup>. Jak na gruncie badań literackich, czy może estetycznych, mówić o powidoku? Czy jest to problem reprezentacji, czy może odnosić go trzeba do estetyki znoszącej opozycję, (nie tylko, jak pisze Poprzęcka w cytowanym fragmencie, światła i ciemności, ale też zacierania granic podmiotu i przedmiotu), w końcu, czy i w jaki sposób wiąże się ze swoistą „pracą” języka wytwarzającego wrażenie uwolnienia nowego bytu?

<sup>24</sup> Tamże, s. 286.

<sup>25</sup> Słowa M. Jastruna przytacza M. Głowiński, dz. cyt. s. 287 (por. też przypis 6).

<sup>26</sup> S. Balbus, *Mechanizmy powstawania implikatur intertekstualnych. Przykłady: [...]* Urszula Kochanowska *B. Leśmiana* [...], [w:] tegoż, *Między stylami*, wyd. 2, Kraków 1996.

<sup>27</sup> Por. także A. Krajewska, *Między bytami*, [w:] *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, pod red. D. Wojdy, M. Heydel, A. Hejmeja, Kraków 2013, s. 48–51.

<sup>28</sup> Próbę zestawienia obserwacji autora *Teorii widzenia* z twórczością dramatyczną Leśmiana z pominięciem koncepcji powidoków podjęła Magdalena Nabiałek – por. M. Nabiałek, *Sztuka perspektywy – Strzemiński i Leśmian*, „Tekstualia” 2017, nr 3 (50).

## Powidoki literatury. Teoria widzenia Leśmiana

Strzemiński w *Teorii widzenia* wyróżniał powidoki myślowe, skojarzeniowe oraz wzrokowe<sup>29</sup>. Warto podążyć tym tropem dalej, dodając także powidoki literackie. Zagadnienie powidoku wiersza wiąże się z korespondencją literatury i malarstwa, które są często traktowane jako „sztuki siostrzane”<sup>30</sup>. Temat takich powiązań jest omawiany w wielu opracowaniach oraz omówieniach, w których poruszono zarówno problem ekfrazy czy przekładu intersemiotycznego, jak i obrazowości, malarskości oraz powiązań intertekstualnych w obrębie dzieł sztuki reprezentujących różne dyscypliny. Leśmian nie należał wszak do twórców, którzy w centrum swego zainteresowania stawiali obrazy malarskie ani też dokonywali ich przełożenia na język poezji. Jest zgoła odmiennie – poeta portretuje zjawiska, wydarzenia czy stany *in statu nascendi*, nie oprawiając ich w płócienne ramy. Ponadto przekracza granice malarstwa, ponieważ obrazuje trwanie, a zatem czasową ciągłość lub też jej brak. Czytelnik – jak i bohater – Leśmiana wrzucony jest bezpośrednio w centrum wydarzeń. Budowa formalna utworu oraz sytuacja liryczna zacierają dystans, który potrzebny bywa dla pełnej kontemplacji dzieła sztuki<sup>31</sup>.

Literackimi „teoriami widzenia” w prozie zajmowała się między innymi Barbara Sienkiewicz, dla której „metafory epistemologiczne” były przejawem powiązania problemu widzenia z problemem poznania<sup>32</sup>. Poznańska badaczka eksponowała myśl Jacka Trznadla, zaczerpniętą z rozpoznania dotyczącego właśnie twórczości Bolesława Leśmiana (znamiennie, że Sienkiewicz, zajmując się odmiennym rodzajem literackim, przywołuje właśnie jako przykład autora *Zielonej godziny*):

Oto słowa, będące podstawą dynamiki niektórych działań w wierszach tego cyklu: wypatrywać, ujrzyć, patrzeć, nie widzieć, zbadać, odróżnić, wsłuchać się, nasłuchi-

---

<sup>29</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia...*, s. 60.

<sup>30</sup> Por. W. Okoń, *Sztuki siostrzane: malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992. Takie podejście zbieżne jest z tradycyjną perspektywą patrzenia na malarstwo i literaturę. W swojej pracy proponuję rozważyć problem związku wizualności i słowa w oparciu o nie eksplorowaną dotąd pod takim kątem kategorię powidoku. Na temat zbieżności i rozbieżności malarstwa z poezją por. M. Delaperrière, dz. cyt, s. 15–33.

<sup>31</sup> Interesujące w tym kontekście są dwie postawy względem kontemplacji: Tatarkiewicz wiąże doświadczenie estetyczne z marzeniem, a Ingarden „stara się przewyciężyć chłód kontemplacji bezpośredniością przeżycia”. Por. K. Wilkoszewska, *Doświadczenie estetyczne – strategię pragmatyzacji i zaangażowania*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny – paradygmaty – dyskursy*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Warszawa 2008, s. 212–222.

<sup>32</sup> B. Sienkiewicz, *Wstęp*, [w:] tejsze, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992, s. 7–33.

wać, dojrzeć, zacierać, poszukiwać. Słowa te i odpowiadające im postawy odnoszą się do problemu poznania. Poznanie zakłada znajomość struktury dynamiki, nie bywa prostym odbiciem<sup>33</sup>.

Zagadnienie poznania ujawnia się także w przypadku kontrastu następczego, chociaż nie tworzy on wiernej kopii rzeczywistości, a daje dostęp jedynie do jej wyobrażeń.

Mirosław Zbigniew Harciarek z kolei wskazuje na „powidok» w obszarze słuchowym, czyli tak zwany pogłos, który jest podstawą muzyki, rozumianej nie tyle jako suma następujących po sobie dźwięków, ile suma tychże dźwięków i ich pogłosów razem wziętych<sup>34</sup>. Przenosząc przywołane spostrzeżenie na grunt literatury, spostrzec można, że reprezentacją takiego powidoku w tekście staje się zastosowany system wersyfikacyjny oraz miara stóp poszczególnych wersów. Warte uwagi są także fonetyczne środki artystyczne, takie jak echolalia, eufonie czy onomatopeje, a także rym oraz rytm<sup>35</sup>. Tak postrzegany powidok dźwiękowy znajduje swoje odzwierciedlenie w płaszczyźnie obrazowania. Przechodząc do omawiania konkretnych przykładów dzieł literackich, szczególną uwagę przywiązuję do twórczości Bolesława Leśmiana<sup>36</sup>, ponieważ to właśnie w utworach tego poety ujawnia się, moim zdaniem, bardzo ciekawe (czy pionierskie?<sup>37</sup>) przekształcenie malarskiej kategorii powidoku w jego literacki odpowiednik. Jako materiał badawczy wybrałem wiersze powszechnie znane, a przez to reprezentatywne dla całej twórczości poety. Osobną kwestią pozostaje, na ile takie przekształcenia były świadomie podejmowaną decyzją Leśmiana, a na ile wynikały z charakteru samego procesu twórczego; być może zachodziły automatycznie wraz z rozwojem materii dzieła w procesie artystycznym. Pierwszym z argumentów potwierdzającym

<sup>33</sup> J. Trznadel, *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Poezje wybrane*, Wrocław 1983, s. XLIV, LIV.

<sup>34</sup> M.Z. Harciarek, dz. cyt., s. 149.

<sup>35</sup> Elżbieta Winiecka traktuje rytm jako metapoetycki przejaw pragnienia – por. E. Winiecka, *Bolesław Leśmian: pragnienie bezpośredniości* [w:] tejże, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 142.

<sup>36</sup> Do fundamentalnych dla badań twórczości Leśmiana książek zaliczyć trzeba – niekiedy wręcz prekursorskie – studia i rozprawy, jak: J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964; *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971; M. Głowiński, dz. cyt.; a z nowszych: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000; *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, red. B. Stelmaszczyk i T. Cieślak, Kraków 2000; R. Nycz, dz. cyt., A. Skrendo, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005; M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007; B. Stelmaszczyk, *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009.

<sup>37</sup> Jeśliby przyjąć śmiało tezę, w myśl której Leśmian jako pierwszy wykreował powidok wiersza, byłoby to porównywalne z potraktowaniem Mickiewicza jako prekursora impresjonizmu. Por. S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, pod red. J.Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej, Kraków 1971, t. 1.

tezę o asymilacji powidoku wiersza w dziełach Leśmiana jest czas życia autora *Sadu rozstajnego* (1877–1937), który bezpośrednio zbiega się z okresem rozwoju impresjonizmu. W dobie Młodej Polski, a następnie Dwudziestolecia międzywojennego Leśmian początkowo uważany był za epigona, dopiero pod koniec życia pisarza zaczęto dostrzegać nowatorstwo jego dzieł, co w pełni zaobserwowano w drugiej połowie XX wieku. Wskazuje to na aktywny stosunek poety do manieri czy też konwencji, jaka panowała u schyłku XIX i XX wieku. Wiele mówi się także o inspiracji Leśmiana pismami Henriego Bergsona<sup>38</sup>, zwłaszcza koncepcją *élan vital*, która jest jedną z podstawowych idei wprowadzonych przez francuskiego myśliciela do refleksji filozoficznej i sztuki. Skoro autor *Dziejby leśnej* inspirował się filozofią Bergsona, można przypuszczać, że znał, a najprawdopodobniej także przyswoił koncepcję powidoku, jaka pojawiała się w dziełach noblisty. Poeta przeniósł ją bezpośrednio do wiersza, włączając tym samym kategorię malarską w obręb literatury. To kolejna z granic, jakie przekroczyła poezja Leśmiana.

Zasadne wydaje się pytanie, dlaczego poeta – tworząc przez całe życie eseje, artykuły oraz recenzje będące wyrazem jego przemyśleń na temat literatury<sup>39</sup> – nie poświęcił zagadnieniu powidoku wiersza najmniejszej wzmianki. Prawdopodobne wydają się dwa powody: po pierwsze, zagadnienie to pozostawało poza świadomością Leśmiana i dokonywało się – niejako mimowolnie – poza obszarem jego refleksji. Po drugie, nie wydało się warte zainteresowania w obliczu „wielkich tematów epoki”. Niezależnie jednak od tego, czy któraś z wymienionych motywacji znajduje swoje odzwierciedlenie w rzeczywistości, brak informacji o powidoku wiersza na polu teoretycznym nie wyklucza jego obecności w samych dziełach literackich.

Fenomen powidoku wiersza jest kategorią na tyle pojemną, że pozwala objąć dzieła także innych twórców, włączając w obszar badań często odmienne poetyki.

## W (widno)kręgu powidoków – Leśmian i Przyboś

Zaskoczenie – w pełni uzasadnione – może budzić usytuowanie najbliższej powidoków literackich właśnie Leśmiana, a nie Przybosia, to bowiem autor *Zapisków bez daty* był blisko związany z Władysławem Strzemińskim – artyści wymieniali korespondencję wskazującą na relacje przyjacielskie oraz podejmowali współpracę, łącząc malarstwo z literaturą między innymi po-

---

<sup>38</sup> Por. J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971.

<sup>39</sup> Por. B. Leśmian, *Dzieła wszystkie*, t. 2, *Szkice literackie*, Warszawa 2011.

przez ilustracje tomów poetyckich<sup>40</sup>. Co więcej, Przyboś pisał o powidokach słońca – bezpośrednio nawiązując do cyklu dzieł przyjaciela – *expressis verbis* w swym wierszu *Widzenie katedry w Chartres*:

[...]  
I gdzie ty widzieć będziesz,  
gdy zamieszkamy w powidoku słońca  
malowanym na powietrzu jak na szkle nieważkim,  
jak nasze oczy przepełnione blaskiem  
nieśmiertelnieją w pędzie  
wzwyż, w ponad –  
Tworząca,  
koniecznie wolna,  
patrz! Dożyj siebie ze światła!<sup>41</sup>.

Zasadnicza różnica pomiędzy Przybosiem a Leśmianem polega na eksplicytnym przedstawieniu powidoków w dziełach pierwszego z nich, w przeciwieństwie do autora *Sadu rozstajnego*, u którego samo zjawisko zostaje wpisane w dzieło, pojawiając się implicytnie<sup>42</sup>. Kolejnym przejawem sposobu posługiwania się powidokiem jest wiersz Przybosia *Obraz*, zadedykowany „Pamięci Władysława Strzemińskiego” z roku śmierci przyjaciela:

Zapatrzenni szliśmy dalej, drogę wieńczył nam las,  
stała ciemna laurowa dąbrowa.

Zapadaliśmy w noc, ujrzeliśmy blask.  
Dzień gwałtowny się rozwarł,  
słońce wstało od razu w południe!

Cienie były, jakby wyszły z ognia złote,  
malowałeś na łunie.

I – zachodząc – rysowałeś horyzont za horyzontem<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Por. A. Jaworska, O „Sponad” Juliana Przybosia i Władysława Strzemińskiego, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 11. Warto przy tym pamiętać, że twórca koncepcji unizmu oprócz opracowania graficznego pierwszych tomików autora *Z Tatr* jest także między innymi autorem okładki tomu Jana Brzękowskiego *Zaciśnięte dookoła ust* z 1936 roku, *Szósta! Szósta!* Tadeusza Peipera z 1925 roku czy wybranych numerów pisma *Zwrotnica*.

<sup>41</sup> J. Przyboś, *Widzenie katedry w Chartres...*, s. 210–211.

<sup>42</sup> O skomplikowanej relacji powiązań intertekstualnych Leśmiana i Przybosia por. na przykład: A. Kwiatkowska, „Przyległość słów do rzeczy”. Odkrywanie Bolesława Leśmiana, [w:] tejże, dz. cyt., s. 265–300; Z. Łapiński, *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6.

<sup>43</sup> J. Przyboś, *Obraz...*, s. 191.

Uzasadnienia fizycznej obecności autora *Teorii widzenia* w utworze (czasowniki w liczbie mnogiej) poszukują właśnie w bliskości śmierci Strzemińskiego, choć nie jest to z pewnością utwór okolicznościowy – jego tematyka wykracza bowiem poza ramy prostej laurki czy panegiryku, zawierając w sobie piękny poetycki opis poszukiwań twórczych. Nieodzownym warunkiem zaistnienia powidoku jest źródło światła, które pozwala rozróżnić barwy (to ono wydobywa wszak właściwości kolorów), dlatego słońce ukazane jest w utworze poprzez motyw zachodzenia (dotyczącego tak słońca, jak i symbolicznie rozumianego odchodzenia przyjaciela). Także metafora „horyzontu za horyzontem” odnosi się do bliskiej autorowi *Teorii widzenia* koncepcji, według której wzrok pełni funkcję kreacyjną, a nie podrzędną wobec obserwowanego widoku czy pejzażu. Jest to cecha zbieżna z twórczością autora *Sadu rozstajnego*, którą podkreśla Michał Paweł Markowski: „[p]oezja Leśmiana nie jest w tym sensie poezją opisową, albowiem nie zakłada uprzedniości świata wobec percepcji i percepcji wobec mówienia”<sup>44</sup>. Seweryna Wysłouch ponadto postrzega *Obraz* jako „doskonał[y] przykład[*d*] wiersza przedstawiającego akt percepcji”, który „przedstawia gwałtowne doznanie wzrokowe – porażenie blaskiem słońca”<sup>45</sup>. Przyboś w przywołanym utworze wskazuje na zainteresowanie Strzemińskiego rolą słońca – w domyśle także powidoku – sam jednak nie opracowuje tego tematu, ograniczając swą rolę do zdania sprawozdania z poczynąń przyjaciela.

Odrębności w postrzeganiu powidoków i wykorzystywania ich w dziełach literackich przez przywołanych poetów nie waloryzują aksjologicznie, obaj byli wszak obdarzeni szczególną wrażliwością wzrokową, która pozwoliła im stworzyć dwa odrębne sposoby zapisu doznań wizualnych w XX wieku. Na rolę światła w twórczości Przybosia zwrócił uwagę Jerzy Kwiatkowski:

[...] Poprzez światło najpełniej wyraża się i Przyboś – utajony mistyk (a wiemy, że w ostatnich czasach motyw wspomnień o przeżyciach mistycznych coraz częściej pojawia się w *Zapiskach bez daty*) i Przyboś-metafizyk, pytający o istotę Bytu, i Przyboś-entuzjasta nowoczesnej nauki, śledzący jej rozwój z zapalem pozytywisty. I – nade wszystko – Przyboś-poeta, który „światło wmawia w słowo”<sup>46</sup>.

Kolejną cechą różnicującą obu poetów jest sposób obrazowania (technika poetyckiego opisu) – dla autora z *Tatr* nadrzędną rolę odgrywało zarówno światło duchowe (*claritas*), jak i zewnętrzne, pozwalające wydobywać przed-

<sup>44</sup> M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna...*, s. 90.

<sup>45</sup> S. Wysłouch, *O malarstwie literatury*, [w:] tejsze, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 89.

<sup>46</sup> J. Kwiatkowski, *Świat-światło w poezji Przybosia*, „Pamiętnik Literacki” 1971, 62/1, s. 3–29.

mioty z mroku, nadając im właściwość i kolor<sup>47</sup>. Leśmian z kolei przywiązywał wagę do stanów pośrednich, takich jak zmrok czy poranek, gdzie słońce pełni ważną funkcję, lecz nie jego blask jest najważniejszy. Aby zobaczyć powidok, należy oderwać wzrok od słońca, co – *nomen omen* – w świetle wcześniejszej filozofii obu twórców wydaje się bliższe właśnie autorowi *Sadu rozstajnego*. Anna Węgrzyniakowa zauważyła:

Podejmująca impresjonistyczne chwytły obserwacyjne liryka Leśmiana prezentuje całkowicie odmienną technikę poznawczą [wobec sposobu obrazowania Tetmajera – przyp. M.K.]. Leśmian patrzy na świat z pozycji ontologa. Doznanie zmysłów jest pierwszym kluczem do orzekania o świecie; pierwszym, lecz nie jedynym. Wielce pomocna w wysuwaniu wniosków okaże się rola intelektu<sup>48</sup>.

Dla Leśmiana doznanie powidoku związane jest jednak ze światłem, a także stanowi szczególny sposób uobecniania się rzeczywistości. Poeta zauważa, „że wszystko, co istnieje, jest stawianiem się w czasie”<sup>49</sup>. Takie spostrzeżenie odnosi się do ukazywania zjawiskowości świata<sup>50</sup>. Kategorię czasowości można także bezpośrednio powiązać z powidokiem, ponieważ zjawisko to trwa zaledwie kilka chwil. Analogicznie dzieje się z wierszem, który wybrzmiewa przez określony czas. W przeciwieństwie do powidoku zajmuje on jednak miejsce w przestrzeni, będąc elementem tomiku, podręcznika czy też po prostu książki. Zbieżność pomiędzy ograniczonym czasowo powidokiem a wybrzmiewającymi słowa wiersza nie jest przypadkowa – łączy je bowiem krótki okres trwania. W przypadku głośnej lektury kwestia przestrzenności została by rozwiązana analogicznie – wiersz nie zapisany, a tylko odczytany, nie zajmuje miejsca w rzeczywistości materialnej, przez co podkreśla zbieżność z powidokiem, który jako zjawisko optyczne pojawia się na siatkówce<sup>51</sup>. Konieczne staje się zatem zaistnienie chronotopu, a zatem powiązania miejsca i czasu, niezbędnego dla powstania powidoku. Ponadto, w moim przekonaniu, to Leśmian poniekąd antycypował dzieła

---

<sup>47</sup> Nie wyklucza to jednak obecności opisów świata natury w twórczości Przybosa, a także utworów ukazujących poszczególne fazy dnia, wśród których można wskazać między innymi *4 IV 1943*, *Znikłe czółno*, *Tytuł wieczoru*, *Wieczór* czy *Krajobraz* (fragmenty ostatniego przywołam w dalszej części pracy). Ciekawym przykładem są również odniesienia do wierszy nawiązujących do twórczości Słowackiego, na przykład *Z rozłamu dwu mórz*, *Miejsce dwu mórz*, *Przypisek do „Hymnu”*.

<sup>48</sup> A. Węgrzyniakowa, dz. cyt., s. 29.

<sup>49</sup> Tamże, s. 31.

<sup>50</sup> A. Rossa, dz. cyt., s. 134.

<sup>51</sup> Rozróżnienie sztuk czasowych i przestrzennych wprowadził Gotthold Ephraim Lessing w swym dziele *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, które ukazało się w 1766 roku. Por. G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* oprac. nauk. M. Mencfel, tł. H. Zymon-Dębicki, Kraków 2012.

Strzemińskiego, część z koncepcji autora *Teorii widzenia* znajdują bowiem swe odbicie właśnie w twórczości tego poety.

Aby zobaczyć mechanizmy, które składają się na powidok wiersza, proponuję rozpocząć od przyjrzenia się znanemu utworowi *Dziewczyna z tomu Napój ciernisty*:

Dwunastu braci, wierząc w sny, zbadalo mur od marzeń strony,  
A poza murem płakał głos, dziewczęcy głos zaprzepaszczoney.

I pokochali głosu dźwięk i chętny domysł o Dziewczynie,  
I zgadywali kształty ust po tym, jak śpiew od żalu ginie...

Mówili o niej: „Łka, więc jest!” – I nic innego nie mówili,  
I przeżegnali cały świat – i świat zadumał się w tej chwili...

Porwali młoty w twardą dłoń i jęli w mury tłuc z łoskotem!  
I nie wiedziała ślepa noc, kto jest człowiekiem, a kto młotem?

„O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!” –  
Tak, wałąc w mur, dwunasty brat do jedenastu innych rzecze.

Ale daremny był ich trud, daremny ramion sprzęg i usił!  
Oddali ciała swe na strwon owemu snowi, co ich kusił!

Łamią się piersi, trzeszczy kość, próchnieją dłonie, twarze bledną...  
I wszyscy w jednym zmarli dniu i noc wieczystą mieli jedną!

Lecz cienie zmarłych – Boże mój! – nie wypuściły młotów z dłoni!  
I tylko inny płynie czas – i tylko młot inaczej dzwoni...

I dzwoni w przód! I dzwoni w spak! I wzyż za każdym grzmi nawrotem!  
I nie wiedziała ślepa noc, kto tu jest cieniem, a kto młotem?

„O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!” –  
Tak, wałąc w mur, dwunasty cień do jedenastu innych rzecze.

Lecz ceniom zbrakło nagle sił, a cień się mrokom nie opiera!  
I powymarły jeszcze raz, bo nigdy dość się nie umiera...

I nigdy dość, i nigdy tak, jak pragnie tego ów, co kona!...  
I znikła treść – i zginął ślad – i powieść o nich już skończona!

Lecz dzielne młoty – Boże mój – mdłej nie poddały się żalobie!  
I same przez się były w mur, huczały śpiżem same w sobie!



Huczały w mrok, huczały w blask i ociekały ludzkim potem!  
I nie wiedziała ślepa noc, czym bywa młot, gdy nie jest młotem?

„O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!” –  
Tak, wałąc w mur, dwunasty młot do jedenastu innych rzecze.

I runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórze i doliny!  
Lecz poza murem – nic i nic! Ni żywej duszy, ni Dziewczyny!

Niczyich oczu ani ust! I niczyjego w kwiatach losu!  
Bo to był głos i tylko – głos, i nic nie było oprócz głosu!

Nic – tylko płacz i żal i mrok i niewiadomość i zatrata!  
Takiż to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata?

Wobec kłamliwych jawnie snów, wobec zmarniałych w nicość cudów,  
Potężne młoty legły w rząd, na znak spełnionych godnie trudów.

I była zgroza nagłych cisz. I była próżnia w całym niebie!  
A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?<sup>52</sup>

II 43–47

Utwór – niemal kanoniczny, włączany wszak do spisu lektur w szkołach ponadgimnazjalnych – doczekał się wielu interpretacji, lecz jego arcydzielnosc pozwala wciąż powracać do niego z propozycją nowych odczytań i stawiać mu kolejne pytania. Tematem dzieła – wbrew tytułowi – jest nie tyle sama Dziewczyna, ile jej głos, a więc ślad, znak, który przez bohaterów lirycznych utworu rozpoznany jest jako należący do Dziewczyny (konkretnej? przypadkowej?). Wielopłaszczyznowość dzieła sprawia, że nie można ograniczyć jego wymowy do jednego wybranego aspektu. Podmiot liryczny sugeruje związek pomiędzy słowami Dziewczyny a kształtem jej ust, stanowiącymi synekdochę typu *pars pro toto*. Korzystając z ustaleń semiotyki, można zauważyć, że sam głos jest znakiem, fizyczną reprezentacją, a zatem znaczącym (fr. *signifiant*) w stosunku do Dziewczyny będącej postacią, do której odsyła element znaczony (fr. *signifié*). Tytułowa postać finalnie okazuje się jednak złudzeniem, powołanym do życia przez „pragnienie, domysł i marzenie dwunastu braci”<sup>53</sup>. Powyższe rozważania pozwalają poszukiwać słuchowego przedstawienia powidoków wiersza, które dostrzec można na kilku poziomach. Jako pierwszy z nich – najogólniejszy – omawiam sys-

<sup>52</sup> B. Leśmian, *Poezje zebrane*, t. 2, opr. J. Trznadel, Warszawa 2017, s. 43–47. Kolejne utwory przywołuję za tym wydanie, podając u dołu dzieła numer tomu oraz strony.

<sup>53</sup> K. Wyka, *Bolesław Leśmian: dwa utwory*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa, J. Sławińskiego, Kraków 1966, s. 213.

tem wersyfikacyjny. Przywołany wiersz jest sylabotoniczny i dzieli się na hemistychy warunkowane podziałem składniowym oraz semantycznym. Obraz ekwiwalencji wersów zostaje wtedy zachowany, stając się ciągłym w perspektywie całości utworu. Wiersz jest 17-zgłoskowcem liczącym 20 strof, z czego każda zbudowana jest analogicznie i zawiera dwa wersy, na które składają się rymy dokładne występujące w ich obrębie<sup>54</sup>. Pozostając w granicach wskazanego systemu każdy z wersów zawiera osiem jambów przedzielonych średniówką po czwartej stopie oraz dodaną nieakcentowaną sylabą w klauzuli. Zadaniem hiperkataleksy, prócz przełamania regularności dzieła oraz oddania rytmu pracy braci, cieni i młotów, jest także wydłużenie powidoku, który nie daje się zamknąć w ramach równorzędnego podziału średniówki. Dzięki takiemu uzupełnieniu wiersza o ostatnią sylabę dzieło wydłuża swoje trwanie zarówno w czasie – rym zamykający wers powraca niczym echo – jak i przestrzeni – zajmuje miejsce w materii tekstu. W ten sposób objąłem zasięgiem nie tylko system wersyfikacyjny, lecz także i miarę stóp oraz poszczególne środki stylistyczne, które składają się na obraz powidoku wiersza. Również określony rytm poszczególnych fragmentów akcentuje obecność czynników odpowiedzialnych za zwielokrotnienia pozwalające postrzegać warstwę foniczną jako sferę wizualną. Tak rodzi się powidok wiersza.

Literackim wariantem architektonizacji jest synteza poszczególnych elementów brzmieniowych utworu, które – odpowiadając sobie w systemie jambicznym – zostają nieoczekiwanie uzupełnione czynnikiem naddanym, jakim jest ostatnia sylaba. W efekcie następuje dynamiczne przenikanie się głosek, narządy mowy przygotowują się bowiem w procesie koartykulacji do wymawiania kolejnych głosek, co zaciera granicę pomiędzy przejściami zbitek wyrazowych. Widać to wyraźnie w drugim wersie pierwszej strofy *Dziewczyny*, gdzie wyraz finalny składa się z podobnie brzmiących sylab, obdarzonych walorami szmerzącymi: za-prze-pasz-czo-ny.

Warto również włączyć do rozważań performatywny aspekt powidoku, który znosi granicę pomiędzy fikcyjnością a realnością. Nie sposób jednoznacznie przesądzić o jego fantazmatyczności czy też prawdziwości, ponieważ niemożliwe staje się uchwycenie zjawiska ani także zaprzeczenie jego obecności, a brak fizyczności nie oznacza przy tym braku znaczenia. Zanika również opozycja podmiot-przedmiot z powodu uzależnienia powidoku zarówno od obserwatora, jak i obserwowanego kształtu, koloru czy zjawiska. Bez żadnego z tych czynników powidok nie może zaistnieć. To obserwator jest jednocześnie twórcą, agensem i odbiorcą, pacjensem konkretnego powidoku, który zostaje pozbawiony prawa bytu bez podmiotu w przeciwieństwie

---

<sup>54</sup> Na temat wersyfikacji *Dziewczyny* por. na przykład K. Wyka, dz. cyt., s. 223–226.

do obrazów malarskich. Dlatego też niemożliwe jest stworzenie galerii powidoków. Nie oznacza to jednak braku autonomii zjawiska, którego nie da się przewidzieć. Zaprezentowane dotąd ujęcia łączy Erika Fischer-Lichte, pisząc o performatywności: „Zmiana relacji podmiot/przedmiot bardzo ściśle wiąże się ze zmianą zależności między materialnością i znakowością, znaczącym i znaczoną”<sup>55</sup>. Wszystkie z aspektów wymienionych przez badaczkę znajdują swoje zastosowanie przy analizie powidoku wiersza, co pozwala postrzegać je także jako zjawisko performatywne.

Powidok pojawia się w ramach świata przedstawionego wiersza zawsze sprzężony z podmiotem (nie zawsze ludzkim), jest wyrazem aktu jego woli, pragnienia przekraczania świata, w którym czuje się uwięziony. Gwiazdy w swoim śnie (*Oczy w niebiosach*) stwarzają powidok ziemi, Urszula w zaświatach doświadcza powidoku Czarnolasu, ale te wizje nie są prawdziwe (wszystkie powidoki są ulotne i polegają jedynie na obrazie wewnętrznym). Nie mogą się na tyle natężyć, zmobilizować, by zaistnieć trwale w realnym świecie. Powidok zniknie prędzej, niż się utrwali jako potencjalny byt w doznawanej zmysłowo rzeczywistości ludzkiej. Zaistniały na moment, choćby w śnie, uzyskuje jednak przewrotnie pozory realności, odczuwany, widziany, odbierany jest przez moment jako realny (jak dziewczyna, która chce się wcielić). Określenie w takim przypadku, co jest widokiem, co powidokiem, staje się niemożliwe. Słowa mają moc performatywną. Ma rację Michał Paweł Markowski, gdy pisze, że „poeta wynajduje język, w którym zjawia się świat, w związku z czym świat nie byłby **przyczyną** stwórczą poezji, ale jej **efektem**. [...] Nie da się tu odróżnić języka od świata”<sup>56</sup>. Dodajmy, idąc tym tropem, że słowa wywołują skutki w świecie fikcji, ale i w sposobach rozumienia rzeczywistości przez odbiorcę. Język jest działaniem o sile sprawczej, ma wartość kreacji. Ani więc wiersz nie jest powidokiem świata, ani świat powidokiem wiersza; ustanawiają się wzajemnie w dyskursie performatywnym.

Kolejnym przykładem takiej właśnie relacji jest wiersz Leśmiana odnoszący się do wzroku będącego zmysłem wiodącym prym w kulturze XX wieku<sup>57</sup>. Z autotematyzmu dzieła można wnioskować, jak ważny dla autora *Dziejby leśnej* był zmysł percepcji. Utwór *Oczy w niebiosach* zamyka debiutancki tomik poety *Sad rozstajny*:

Oczy, na zwiady wystane w głąb oćmy  
Nocnego nieba, wspomóżcie się wzajem!

<sup>55</sup> E. Fischer-Lichte, *Dlaczego estetyka performatywności*, [w:] tejże, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 21.

<sup>56</sup> M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna...*, s. 118.

<sup>57</sup> Elżbieta Winiecka, przywołując określenie Roberta Cieślaka, spostrzega, że „[w]iek dwudziesty zyskał miano «stulecia oka», zaś kultura zachodnia – kultury wzrokocentrycznej” – por. E. Winiecka, *Dystans i nowoczesność*, [w:] tejże, *Z wnętrza dystansu...*, s. 17.

Dwoje nas w mroku, więc wspólnie się złośmy  
Widzeniem światów, dla których powstajem!

Dwoje was w mroku, jak dwoje motylał,  
Co się po barwie poznają w błękicie!  
Dwa sny o żaglach, skazane na wyląd  
Wspólny w ciemności – mówcie, co widzicie?

Widzimy Czerwiec, zbłąkany wśród cieni,  
Rozkwitły w nieba szafrowym skwarze  
Bez drzew, bez kwiatów – a śniący w bezmiarze  
O jagód leśnych padolnej czerwieni...

Widzimy gwiazdy, jak skrzą się i świecą  
Skrytą zielenią, tajemnym szkarłatem  
I upojone swym własnym zaświatem,  
Pomimo woli wiążą się i klecą  
W girlandy, w wieńce (rzuczone w obczyznę  
Mroków) – i w krzewy zwikłane, i dalej  
W zawile gąszcze niedosiężnych alej,  
Kędy srebrząca swych lotów krzywiznę,  
Wzbija się sennie dróg mlecznych kurzawa  
I z niespodzianą spotkawszy się chmurą,  
Skłębią swe pyły. na chwilę przystawa  
W cieniu – i znowu w dal pędzi, za którą  
Mży nieskończoność złota i cienista.

Gdzie duch, z tchem w piersi zapartym, korzysta  
Z ożywych pogód ciszy bezupalnej,  
Aby istnieniu, co szumi swe szумы,  
Przydać tęsknoty i zgrozy oddalnej  
I gwiazd naprószyć do ciemnej zadumy...

O, tak! rozszerzyć, rozbujać swe życie  
Z bezkresu – w bezkres, od szczytu – do szczytu!  
Płaczem ogarnąć tę wszystkość błękitu  
I tuż przy chmurze swego serca bicie  
Słyszeć – i sercem o ziemię zahaczyć,  
Spłoszyć się nagle – i nagle zobaczyć  
Wenus, płonąca – sobie i nikomu  
Światłem, co w ździeble tai czar ogromu!...  
O, tak!... I ujrzeć tam, gdzie duchom – droga,  
Na gwiazd siedmiorgu Wielkiej Niedźwiedzicy  
Siedem królewien. śpiących w tajemnicy,  
Zanim je zbudzi pocałunek Boga!...

O, tak!... A jeszcze?... Zgorzałych snów dymy  
I pustych źrenic bezpromienna skrucha...  
My – oczy twoje – widzimy, widzimy  
Wszystko, co w niebie pożarem wybucha!  
Ale nam przestwór uraga i szydzi  
Tych gwiazd migotem i mroków udreka,  
Ze nas – widzających – nikt zowad nie widzi  
I nie dosięga miłością ni męką!  
Myśmy powstały, by chłonać te światy  
I wlec się ku nim bezdrożem a drogą,  
Lecz nikt nam, w mroku wyrosłym jak kwiaty,  
Nie przeciwpowstał – i nie ma nikogo!  
I nikt na zwiady w głąb naszą daleką  
Nie wyśle strzały ni pary gołębi!...  
Zasłoń nas, zasłoń znużoną powieką,  
Nie daj nam patrzeć, władco naszej głębi!

Oczy, na zwiady wysłane w gwiazd roje,  
Pochodnie, zgasłe nad marzeń ruczajem –  
Oto was z wolna zamykam – sny moje! –  
Oczy zamknięte, wspomóżcie się wzajem!...

I 126–128

Również w płaszczyźnie obrazowania pojawia się ekwiwalent architektonizacji, choć jest on już mniej dokładny niż w przypadku zestrojów brzmieniowych. Jest nim zjawisko jukstapozycji, polegające na przedstawieniu obrazów, które nie zostały ze sobą bezpośrednio powiązane, a są elementami tworzącymi znaczenie nadrzędne. Nie sposób jednak w przypadku tego zabiegu mówić o zacieraniu się granic, ponieważ – podobnie jak w przypadku oka kamery – nie widzimy samego momentu przeniesienia spojrzenia, gdyż zostaje ono „wycięte”. Zbieżność jukstapozycji z architektonizacją zaproponowaną przez Strzemińskiego uwidacznia się właśnie w jej aspekcie filmowym, powstający bowiem w wierszu ciąg obrazów odpowiada widzianej pod powiekami sekwencji kształtów i kolorów, przejawiających się w postaci powidoku. Kluczowe jest także w wierszu wykorzystanie samych oczu, oddzielonych od reszty ciała i wysłanych w przestrzeń wszechświata. Na obraz kosmosu składają się przedstawienia wyjątkowego spektaklu, mieniącego się kolorami tęczy, wielością blasków, błysków i dynamicznych przejść pomiędzy ujęciami, co wskazuje na bogactwo form oraz zjawisk nieznanymi ani niedostępnymi człowiekowi. To właśnie oczy pełnią funkcję medium zdolnego spostrzec i przekazać wielość estetycznych i zmysłowych komponentów, jakie zaobserwować można w przestrzeni kosmicznej. Ukazany w wierszu opis wydaje się zachowywać linearność, lecz zważając na

nieuporządkowanie przestrzeni kosmicznej, a także emocjonalne nacechowanie utworu, które znajduje swój przejaw pod postacią zastosowanych środków stylistycznych (wykrzyknień, niedopowiedzeń, elips, przerzutni czy powtórzeń), momentami przypomina fragmentaryczną relację, tworzącą obraz eksponujący odmienność wszechświata. Argumentem za tak postrzeganą jukstapozycją jest podział dzieła na strofy: trzy pierwsze odnoszą się do samych oczu, dopiero dalej oczy opisują kolejno Czerwiec, gwiazdy (Wenus, Wielką Niedźwiedzicę, Siedem Królewien) oraz „zgorzałych snów dymy”. Znamienne jest także finalne błaganie o uchronienie przed pustką, odbieraną jako sfera nieprzyswojona, wroga, pełna obcości. Kosmos ukazuje się zatem jako przestrzeń niehumanitarna, lecz nie (nie tylko) w znaczeniu pozbawionym zabarwienia antropocentrycznego, ale także jako sfera, w której rządzą bezlitosne prawa.

Można jednak zobaczyć w tym wierszu także relację odwrotną; nie tylko, patrząc w kosmos, postrzegamy go naszymi oczami, ale i gwiazdy śnią (powidok) ziemi, wraz z wszystkimi jej atrybutami: zielenią drzew, kolorami kwiatów... To senna tęsknota gwiazd tworzy powidok ziemi. Ten ruch spojrzeń od ziemi ku gwiazdom i od gwiazd ku ziemi porusza przestrzeń i kreuje grę widoków i powidoków jako sekwencję zwrotnie sprzężonych obrazów.

Posłużenie się figurą oczu najpewniej odnosi się do XVII-wiecznej angielskiej poezji metafizycznej<sup>58</sup>, podkreśla bowiem zaangażowanie zmysłu percepcji i jego niewystarczalność w postrzeganiu świata pozazmysłowego. Zainteresowanie okiem i zdolnościami percepcji powraca w dwudziestym stuleciu, lecz Leśmianowi daleko do antycypowania słynnej *Historii oka* – wywrotowego dzieła Georges’a Bataille’a. Nie jest to także jedyny utwór z debiutanckiego tomu poety, w którym uwidaczniają się zainteresowania poety-metafizyka podszewką świata. I tutaj Leśmian znów wyprzedza rozważania i dokonania swych następców, wśród których – prócz Bataille’a – wskazać warto Salvadora Dalego i Luisa Buñuela, którzy w *Psie andaluzyjskim* ukazali znaną scenę rozcięcia spojówki, zapowiadającą nadejście surrealizmu. W obliczu tego prądu Leśmian staje się konserwatystą w posługiwaniu się motywem oka.

Dowartościowania zmysłu percepcji przez autora *Sadu rozstajnego* pozwala postrzegać jego poezję także w kategoriach wizualności – wiersz

---

<sup>58</sup> Wśród utworów tego nurtu można wskazać na przykład J. Donne, *Ogród w Twickenham*, *Magia*, *Testament*; F. Quarles, *Czemu kryjesz oblicze Twoje i uważasz mię za nieprzyjaciela Twego?* (*Księga Joba 13,24*); R. Herrick, *Na szatki Julii*; Edward, lord Herbert z Cherbury, *Sonet o czarnoskórej piękności*, [w:] *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wyboru dokonał, przełożył, wstępem opatrzył i opracował S. Barańczak, Kraków 2009, s. 72–72, 83, 90–91, 202–204, 184, 161.

widzimy bowiem jako formę zapisu. Leśmianowi daleko jednak do poezji konkretnej, której okres triumfu przypadnie na lata pięćdziesiąte XX wieku<sup>59</sup>. Niemniej poprzez ukształtowanie graficzne (podział na strofy, wersy, części – w obrębie utworu czy poematu oraz całego tomu), uwidacznia się zainteresowanie poety formalną stroną dzieła. Jest to istotne, ponieważ Leśmian przywiązywał uwagę do warstwy brzmieniowej wiersza, z czego wynika słowiańska śpiewność jego utworów, której nie sposób przełożyć na języki spoza rodzimego kręgu. Nie czynił tego jednak kosztem zapisu. Obie płaszczyzny korespondują ze sobą i w obu pojawia się możliwość dostrzeżenia powidoku. Światło – rozumiane jako granica oddzielająca strofy – byłoby w takim ujęciu przestrzenią, na którą czytelnik przenosi wzrok, projektując zobaczone wcześniej obrazy. Materialna postać wydanej książki stanowiła w okresie twórczości poety wartość *par excellence*, świadcząc także o uwadze, jaką Leśmian do niej przywiązywał.

Czwartą i piątą strofę wiersza *Oczy w niebiosach* rozpoczyna czasownik „widzimy”, po którym następuje opis prezentujący dopełniające się przedstawienia: szafirowy Czerwiec pełen czerwonych jagód, rozkwitający w bezmiarze, przeciwstawiony został w kolejnej strofie gwiazdom, które skrzą się i mienia tajemniczymi odcieniami szkarłatu i zieleni. Pary barw: fioletowy – żółty tworzą kolor biały, ponieważ są one przeciwstawne, a więc dopełniające siebie nawzajem. Wymienione w strofach barwy łączą się – analogicznie jak na płótnach impresjonistów – dopiero w oku odbiorcy, tworząc kolor biały. Nadużyciem nie będzie zatem stwierdzenie, że przerwa pomiędzy strofami nie jest tylko odstępem odróżniającym od siebie kolejne zwrotki, lecz także efektem połączenia barw wymienionych w utworze<sup>60</sup>. Światło między wersami i strofami jest koniecznym, a przez to formalnym elementem zapisu tekstu, a także immanentnie wpisanym w budowę książki, nienależącym bezpośrednio do świata przedstawionego w dziele ani nie będącym z nim w żadnej mierze związanym. Nie musi jednak tak być – nie chcę przez to powiedzieć, że Leśmian celowo nakierowywał uwagę na wymienione elementy, lecz, jeśli wziąć pod uwagę tak rozumiany powidok, można domniemywać, że poeta przykładał wagę do architekstualności. Kto z czytelników po wymienieniu w utworze poszczególnych barw, przenosi wzrok na białą przestrzeń tekstu, aby móc je zobaczyć? Taka praktyka czytelnicza to z pewnością rzadkość. Jeżeli przyjąć, że Leśmian „malował słowami”, dlaczego nie

<sup>59</sup> Warto mieć w pamięci, że pierwsze kaligramy – będące przejawem wykorzystania wizualnych walorów zapisu utworu poetyckiego – pojawiają się wraz ze zbiorem Guillaume’a Apollinaire’a *Calligrammes*, który ukazał się w 1918 roku we Francji.

<sup>60</sup> Konieczne zastrzeżenie, jakie trzeba w tej materii poczynić, dotyczy koloru papieru. Obecnie tomiki poetyckie wydaje się na białym papierze, lecz pamiętać należy, że wcześniej miał on kolor żółty, słomkowy czy siarkowy.

miałby także kreować przestrzeni pomiędzy nimi? Nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, gdzie znajduje się granica pomiędzy przedmiotem a działaniem podmiotu, co pozwala rozpatrywać powidok wiersza w kategoriach nieostrości wszelkich podziałów. To kolejny z argumentów dowodzących performatywności powidoków wiersza.

Warto natomiast spojrzeć na to zagadnienie także od strony osoby interpretującej dzieło. W jakim wszak stopniu światło z wiersza przechodzić może na czytelnika? Skoro po słowach pozostaje echo oraz obraz, tak i po wierszu pojawia się powidok, jest on bowiem zjawiskiem czasowym, które uwidacznia się nawet po zamknięciu książki czy skończeniu frazy. Utwór poetycki jest jednak o tyle szczególnym przypadkiem, że mimowolnie może zapaść w pamięć odbiorcy, wciąż podkreślając swoją obecność. Takie wrażenie zna z pewnością każdy „nałogowy” czytelnik poezji. Rezultat – czy będzie to powidok słyszalny czy też widzialny – uwarunkowany jest typem wyobraźni odbiorcy.

Przejdźmy teraz do wiersza *Przemiany*:

Tej nocy mrok był duszny i od żądy parny,  
I chabry, rozwidnione suchą błyskawicą,  
Przedostały się nagle do oczu tej sarny,  
Co biegła w las, spłoszona obcą jej źrenicą –  
A one, łeb jej modrząc, mknęły po sarniemu,  
I chciwie zaglądały w świat po chabrowemu.

Mak, sam siebie w śródpolnym wykrywszy bezbrzeżu,  
Z wrzaskiem, który dla ucha nie był żadnym brzmieniem,  
Przekrwał się w koguta w purpurowym pierzu,  
I aż do krwi potrząsał szkarłatnym grzebieniem,  
I piał w mrok, rozdzierając dziób, trwogą zatruty,  
Aż mu zinał prawdziwe odpiały koguty.

A jęczmień, kłos pragnieniem zazłociwszy gęstem,  
Nasrożył nagle złością zjatrzone ościory  
I w złotego się jeża przemiazdżył ze chrzęstem  
I biegł, kłując po drodze ziół nikle zapory,  
I skomlał i na kwiaty boczył się i jeżył,  
I nikt nigdy nie zgadnie, co czuł i co przeżył?

A ja – w jakiej swą duszę, sparzyłem pokrzywie,  
Że pomykam ukradkiem i na przelaj miedzą?  
I czemu kwiaty na mnie patrzą podejrzliwie?  
Czy coś o mnie nocnego wbrew mej wiedzy – wiedzą?  
Com czynił, że skroń dłońmi uciskam obiema?  
Czym byłem owej nocy, której dziś już nie ma?

I 205



Zawarty w tytule dzieła problem przemian (dotyczących zarówno przestoczeń w obrębie gatunków, jak i całej przyrody) jest ważnym zagadnieniem w tekstowym świecie autora *Sadu rozstajnego*, na co zwracała także uwagę Janina Abramowska, pisząc, że „są poeci tacy jak Leśmian, u których metamorficzność stanowi najistotniejszy element widzenia i przedstawiania świata”<sup>61</sup>. Podmiot liryczny przeżywa inicjację, będącą zarazem metamorfozą, której zostaje podporządkowany wbrew własnej woli. Enigmatyczny jest również jej efekt, nieuwidaczniający się wprost. Przemiana opisana w trzech pierwszych strofach odbywa się bez zakłóceń, co nie jest równoznaczne z brakiem bólu. Przyjrzyjmy się drugiej strofie, w której mak przemienia się – czy też przekrwawia – w koguta. „Purpurowe pierze”, a także „szkarłatny grzebień” wchodzi ze sobą w interakcję, ponieważ pod względem kolorystycznym są one przeciwstawne, co sprawia, że ich wspólne zestawienie wywołuje efekt kakochromii. Grzebień wyraźnie odróżnia się od reszty ciała koguta, ponieważ pomiędzy szkarłatem a purpurą występuje zauważalny kontrast zarówno stopnia jasności, jak i skali tonalnej. Rozbieżność znajduje także swoje odbicie w płaszczyźnie tekstowej: pierze oraz grzebień dookreślone są rzeczownikami, a przejście pomiędzy formą rzeczownikową a czasownikową jest w dziele płynne („przekrwił się”). Także sekwencje brzmieniowe „purpurowym **pierz**u” oraz „szkarłatnym grzeb**ie**nem” oddają powidok, splatając sferę wizualności z płaszczyzną foniczności. W efekcie wrażliwy czytelnik może spostrzec i usłyszeć powidok podwójny (spotęgowany?), ponieważ uobecniają się w dwóch płaszczyznach jednocześnie – czasowej oraz przestrzennej. Rzeczywista przemiana odbywa się w bólu, co podkreśla pianie koguta, a sam kolor zostaje ucieleśniony. Opis piania wybrzmiewa poprzez zastosowania środków wizualnych, a nie dźwiękowych, co uprzywilejowuje zmysł wzroku. Przewaga epitetów przesuwają zjawiska akustyczne na dalszy plan. Po przemianach zostały zaledwie i aż powidoki, które stają się zarazem punktem wyjścia i punktem dojścia, ponieważ świadomość przemian, jakie się dokonały, pozwala podmiotowi lirycznemu wnioskować o metamorfizie siebie samego, jednocześnie nie objawiając swych tajemnic, które zmuszone są pozostać w płaszczyźnie rozumianej jako trwanie w czasie następstw minionej nocy. Stopniowo jednak zaczynają zanikać, tak jak i naturalnie kończy się wiersz. Mnogość pytań retorycznych puentujących dzieło intryguje, poprzez co pozostaje w pamięci czytelnika.

Wspomniana wcześniej technika konstruowania jukstapozycji znajduje zastosowanie właśnie w wierszu *Przemiany*. Trzy pierwsze strofy ewokują trzy odmienne metamorfozy, które łączy określony czas (noc) oraz miejsce

---

<sup>61</sup> J. Abramowska, *Metamorfozy*, [w:] tejsze, *Pisarze w zwierzyńcu*, Poznań 2010, s. 107.

(las, łąka), czemu odpowiada paralelna budowa: na każdą ze strof składa się sześć wersów zbudowanych trzynastozgłoskowcem, zrymowanych wedle reguły ABABCC. Jednak, jako osobne obrazy, nie stają się one niczym więcej niż uwiecznieniem chwili. Dopiero po dopełnieniu ich przez niedookreślony status ontologiczny podmiotu lirycznego wyjaśnia się ich funkcja obrazująca procesualność przemiany w świecie przyrody. Zatem trzy pierwsze strofy, z których każda stanowi oddzielny obraz, składają się na znaczenie naddane dzieła, które przejawia się w pytaniu o granice metamorfozy pomiędzy światem fauny i flory a człowiekiem.

Kolejnym z Leśmianowskich światów, do którego pragnę się odnieść, jest „rozkwitająca w bezmiar łąka”, pojawiająca się w *Balladzie bezludnej*. Przypomnijmy pierwszą strofę utworu:

Niedostępna ludzkim oczom, że nikt po niej się nie błąka,  
W swym bezpieczu szmaragdowym rozkwitała w bezmiar łąka,  
Strumień skrzył się na zieleni nieustannie zmienną łąką,  
A gwoźdźniki spoza trawy wykrapiały się wiśniato.  
Świerszcz, od rosy spęczniały, ciemnił pysk nadmiarem śliny,  
I dmuchawiec kroplą mlecza błyskał w zadrach swej łąciny,  
A dech łąki wrzał od wrzawy, wrzał i żywcem w słońce dyszał,  
I nie było tu nikogo, kto by widział, kto by słyszał.

I 250–251

Ukazana chorografia przedstawia miejsce odizolowane, istniejące z dala od człowieka, czyli świata kultury. Przestrzeń zakreślona w wierszu jest samowystarczalna, stanowi swój własny dopełniający się mikroklimat, strukturą przypominający ekosystem. Łąka wydaje się zajmować całą przestrzeń, co stawia pytania o obecność człowieka – czy jest to prałąka, czy też istnieje ona już po wymarciu istot ludzkich. Niezależnie od tego, cechą łąki jest zagarnianie wszystkich terenów, „rozkwitanie w bezmiar” sprawia bowiem, że świat ten nie tylko rozrasta się w nieskończoność, lecz również odrywa się od swojego pierwotnego podłoża. Tym sposobem uzyskujemy powidok, gdyż rozejście się warstwy tellurycznej od nowo powstałej roślinności znajduje swój przejaw w nieskończonym zwiększaniu się obszaru fauny i flory. Obserwowany porządek świadczy o płynności rozrastającego się świata. Niekończące się nawarstwianie zieleni sprawia, że – po oderwaniu spojrzenia od łąki – wzrok obserwatora zaczyna podążać po ruchomym rozgałęzieniu, będącym także przestrzenią wykreowaną. Sytuacja ta jest o tyle ciekawa, że Leśmian poprzez konstatację rozrastania się łąki kreuje obecność powidoku, jednak jego faktyczne zaistnienie zależne jest od obserwatora/czytelnika. Wszak czy łąka „rozkwitająca w bezmiar” uobecnia się także, gdy nikt na nią nie patrzy?

Równie interesujący przykład stanowi noc opisywana w utworze *Step*:

A tam do widnokręgów przykuta milczeniem,  
Czai się rozszerzona nocą nieskończoność

I 56

Nieskończoność jest synonimiczna wobec mroku, który po zachodzie słońca zagarnia sobą całą obserwowaną przestrzeń. Bez źródła światła nie sposób uzyskać kontrast następczy, lecz niekoniecznie musi być nim słońce, nieskończoność może zatem rzucać swój powidok tylko w obliczu zachodzącej lub wschodzącej jutrzemki bądź też przy sztucznym świetle. Sytuacja liryczna, którą wiersz przedstawia, wydaje się jednak o wiele ciekawsza niż zarysowana dotąd perspektywa. Horyzont jawi się w utworze jako miejsce nacechowane, ponieważ to od niego nadchodzić będzie noc oznaczająca możliwość zaniku powidoku i w nim tkwi także nadzieja na jej odejście, które następuje wraz ze wschodem słońca. Intrygujące jest rozróżnienie, według którego noc i dzień jako kategorie czasowe nie są w stanie *par excellence* rzucać powidoku, w przeciwieństwie do kategorii przestrzennych – rozumianych jako zajmujące sobą pewien obszar – mogących przyjmować powidok.

Paralelną sytuację liryczną zaobserwować możemy w utworze *W odmętach wieczoru*:

Słońce, zagrzęzłe w odmętach wieczoru,  
Spoza chat czubów i przyłbicy młyna  
Jeszcze się resztą światła przypomina  
Upatrzonemu wśród sadów jezioru...  
Jezioro barwnym powleka się mrokiem,  
Co rozwidniając, nie widzieć pozwala...  
Z wędrownym błyskiem spotyka się fala  
Pod umówionym w głębinie obłokiem.  
Obłok swój bezruch kojarzy z fal ruchem...  
Fala swe rysy i szczyby i sznury  
Przesuwa z wolna za wiatru podmuchem  
Przez jego piętra z ognia i purpury...  
Purpura łamie błękitów przegrody  
I w nieprzejrzyste rozżarza się złoto,  
Poprzerywane plam czarnych ślepotą,  
Jakby tam nagła nieobecność wody  
Ujęła barwom podłoża dla czaru...  
Drzewa wraz z brzegiem i garścią gołębi  
Odbite chwiejnie, spragnione bezmiaru  
Do zaniedbanej powracają głębi,  
Z której powstały – i nadal w niej kwitną.

Zieleń ich możesz nazywać błękitną –  
 I purpurową i złotą... W wód cieniu  
 Jest nią i nie jest, posłuszna imieniu,  
 Które jej nadasz, muśnięty fal wzrokiem.  
 Woda pod światło drzew liście kołysze,  
 Wsłuchane w szmer swój nad wodą i w ciszę  
 Pod umówionym w głębinie obłokiem.  
 Po jego piętrach, od podstaw do szczytów  
 Wspak odwróconych w kształt sprzecznej ruiny.  
 Duch, wzwyż stąpając, wciąż schodzi w głębiny,  
 Z państwa purpury w świat zgasłych błękitów.  
 I schodząc, barwy odmienia bez końca:  
 To – purpurowy, to – czarny, to – złoty,  
 Posłuszny zejściu swojemu w ciemnoty  
 Wód, zapatrzonych w przeróżną śmierć słońca.  
 Śmierć, co zagrzęzła w odmętach wieczoru,  
 Spoza chat czubów i przyłbicy młyńa  
 Jeszcze się resztą światel przypomina  
 Tobie – i twemu wśród sadów jezioru...

133–134

Dzieło poprzez bogatą kolorystykę ukazuje feerię barw związanych z zachodem słońca<sup>62</sup>. Analogia z wcześniej omawianym *Stepem* dotyczy jednak granicy, jaką stanowi zachód – w przywołanym dziele obserwujemy krajobraz tuż przed zmierzchem, ostatni moment dnia, w którym może pojawić się powidok. Dodatkowym walorem wiersza jest odbicie poszczególnych barw w tafli jeziora, za pośrednictwem których widzimy „lustrzane przedstawienie [...] z obrazami odwróconymi «do góry nogami» – na wspak”<sup>63</sup>. W utworze powidok ulega nie tylko multiplikacji, a zatem powtórzeniu poprzez odwrócenie w kolejnym znaczeniu tego terminu, lecz także uzyskuje swe przedłużenie.

<sup>62</sup> Inaczej zmierzch przedstawia Julian Przyboś w wierszu *Krajobraz*, w którym to „staw wynurza błękitowi księżyc”: „Wieczór, woźnica cienia, wzgórzami jak końmi/ powozi, zatrzymując widok przed miastem zamkniętym,/ po czym słońce, zawieszzone nisko, u strumienia poi.// Z odjazdu wypływa na niewidzialnej łodzi/ Muza tych miejsc, uwożąca ostatnie spojrzenie/ z pagórka, który ukwiecony dwiema dłońmi,/ nie przepłynął widnokregu wpływ”. Agnieszka Kwiatkowska pisała: „Przybosia fascynują zmiany krajobrazu zależne od pory dnia. Przyroda ożywiona, upersonifikowana, tajemnicza i groźna przypomina nie tylko obrazowanie charakterystyczne dla Leśmiana, ale i stanowi odwołanie do tradycji romantycznej. [...] Ożywienie przestrzeni, wprowadzenie ruchu w istocie nieruchome elementy pejzażu dzięki złudzeniom wzrokowym, względności punktów odniesienia i wieczornego półmroku, pozwala bohaterowi lirycznemu zintegrować się z naturą i potraktować krajobraz jako szczególnie zwierciadło” – por. A. Kwiatkowska, „Przyległość słów...”, s. 285.

<sup>63</sup> A. Rossa, dz. cyt., s. 166.

Równie interesujące jest igranie z mrokiem, który wdziera się w obserwowany pejzaż, nabierając przy tym kolorów oraz odcieni, a także błysków odbitych od fali. Zmierzch w utworze, zamiast pokrywać barwy, które – odcięte od światła – powinny zagasnąć, upodabniając się do siebie, eksponuje ich różnorodność. Dorota Wojda zwróciła uwagę, że „zobrazowanie najważniejszego w tym utworze *signifié*, słońca, za pomocą wielości *signifiants* współgra z rozszczepieniem i odbijaniem się w wodzie światła, podobnego do tęczy na tafli jeziora zaraz przed nocą”<sup>64</sup>. Na moment przed zniknięciem kolory wybrzmiewają szczególnie dobitnie. W dziele wyeksponowana zostaje wędrówka mroku, która zaczyna się od nieba, schodząc aż do głębi wód jeziora. W ten sposób poeta przesuwając akcenty z samego przedstawienia barw na czasowość oraz procesualność ukazanych zjawisk i przemian, podkreślając po raz kolejny, że wszystko ma swoje miejsce w czasie i przestrzeni. Analogicznie postrzegać można w utworze powidok, który wraz z mrokiem zanika stopniowo, aby finalnie zagasnąć ze „śmiercią słońca”. Eksponowanie roli barw i światła zbliża twórczość Leśmiana do impresjonizmu, w którym „światło wyraża czasowość, w której każdy schwytyany moment jest unikalny, jest motorem ruchomego kalejdoskopu wrażeń”<sup>65</sup>.

Interesujący rezultat został także osiągnięty w wierszu *Strój*, w którym pojawia się powidok podwójny. Zanim wyjaśnię, na czym on polega, oddaję głos wierszowi:

Miała w sadzie strój bogaty,  
Malowany w różne światy,  
Że gdy się w im zapodziała,  
Nie wędrując – wędrowała.  
Strój koloru murawego,  
A odcienia złocistego –  
Murawego – dla murawy,  
Złocistego – dla zabawy.

Zbiegło się na te dziwy aż stu planetników,  
Otoczyli ją kołem, nie szczędząc okrzyków.

Podawali ją sobie z rąk do rąk, jak czarę:  
„Pójmij duszę tym miodem, co ma oczy kare!”

Podawali ją sobie z ust do ust na zmiany:  
„Słodko wargą potłoczyć taki krzew różany!”

---

<sup>64</sup> D. Wojda, *Złoty kurz. O jednej metaforze Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 25, s. 17.

<sup>65</sup> M. Delaperrière, dz. cyt., s. 23.

Porywali ją na raz w stu pieśczoć zawieję:  
„Dziej się w tobie to samo, co i w nas się dzieje!”

Dwojgiem piersi ust głodnych karmiła secinę:  
„Nikt tak słodko nie ginął, jak ja teraz ginę!”

Szła pieśczoć koleją, dreszcz z dreszczem się mijał.  
Nim jeden wypił do dna – już drugi nadpijał.

Kto oddawał – dech chwytał, a kto brał – dech tracił.  
A kto czekał za długo – rozumem przyplacił!

Sad oszalał i stał się nieznany nikomu,  
Gdy ona, jeszcze mdlejąc, wróciła do domu.

Miała w oczach ich zamęt, w piersi – ich oddechy  
I płonęła na twarzy od cudzej uciechy!

„Jakiż wicher warkocze w świat ci rozwieruszył?”  
„Ach, to strzelec – postrzelec w polu mnie ogłuszył!”

„Co za dreszcz twoim ciałem tak żarliwie miota?”  
„Śniła mi się w śródlesiu burza i pieśczoć!”

Mać ją płacząc wykleła – ojciec precz wyrzucił,  
Siostra łokciem skarciła, a brat się odwrócił.

A kochanek za progiem z pierścieni ograbił  
I nie było nikogo, kto by jej nie zabił.

I nikogo nie było, kto by nie był dumny,  
Że ją przeżył, gdy poszła wraz z hańbą do trumny.

Tylko Bóg jej nie zdradził i ślepo w nią wierzył,  
I przez łzy się uśmiechał, że ją w niebie przeżył.

„Ty musisz dla mnie polec na śmierci wezglówiu,  
A ja muszę dla ciebie trwać na pogotowiu!

Ty pójdiesz tą doliną, gdzie ustaje łkanie,  
A ja pójdę tą górą na twoje spotkanie.

Ty opatrzysz me rany, ja twych pieśczoć ciernie,  
I będziem odtąd w siebie wierzyli bezmiernie!”

Miała w trumnie strój bogaty,  
Malowany w różne światy,  
Że gdy się w im zapodziała,  
Nie wędrując – wędrowała.  
Strój koloru murawego,  
A odcienia złocistego –  
Murawego – dla murawy,  
Złocistego – dla zabawy.

I 243–245

Tytułowy strój jest reprezentacją dwóch przywołanych w tekście barw – murawego oraz złocistego. Pierwszy z nich powstał w wyniku przeniesienia z murawy, rozumianej najpewniej jako obszar porośnięty niewysoką trawą. Staje się zatem ekwiwalentem samej ziemi, do której nawiązuje – zarówno barwą, jak i brzmieniem – oraz jej powidokiem. Paralelnie dzieje się z odcieniem złocistym, pochodzącym najpewniej od słońca, będącego źródłem światła. Taki rozumiany powidok rzutuje na strój głównej bohaterki, stanowiąc jej atrybut, przez który możliwa jest charakterystyka postaci. Dziewczyzna czy też kobieta związana jest z ziemią, do której ostatecznie powraca, jednakże nie bez znaczenia jest odcień złoty, kojarzony z hedonizmem i przyjemnością cielesną, której się oddawała. Sugeruje to wyraźnie podtekst erotyczny. Na tym jednak zagadnienie powidoku się nie kończy, utwór bowiem zamyka powtórzenie – niedokładne – pierwszej strofy w miejscu puenty, dokonując tym samym przeniesienia powidoku na zasadzie pokazanej we wcześniejszych utworach. Kontrast następczy znajduje w dziele swoje przedłużenie, wykraczając z prostego rozumienia zjawiska jako rzutowania koloru na strój bohaterki lirycznej w materię utworu. Powidok pojawia się na początku dzieła, prześwietla cały utwór, aby finalnie podkreślić swoją obecność w puencie wiersza. Przetransponowanie kontrastu następczego uobecnia się wyraziście w płaszczyznach delimitacyjnych dzieła. I tutaj pojawia się kolejna dwuznaczność w postaci powtórzenia – przywołana jest ponownie początkowa strofa a wraz z nią powidok, ulegający multiplikacji. Każdy z nich charakteryzuje się niedokładnością. Utwór ten uznaję za fundamentalny dla teorii powtórzenia, ponieważ skupia on w sobie jak w soczewce najważniejsze problemy związane z „różnicą i powtórzeniem”<sup>66</sup>, dotyczące powidoku wiersza, odnosząc się przy tym do „powidok[u] jako zjawisk[a] przynależnego do kategorii powtórzeń”, o którym pisał przywołany wcześniej Harciarek<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Por. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1998.

<sup>67</sup> Por. M.Z. Harciarek, dz. cyt., s. 147–149.

## Interpretacja jako powidok

Dostrzeżenie powidoku wiersza wymaga analizy utworu pod kątem jego budowy, wszak poprzez nazwanie konkretnych środków poetyckich można zobaczyć, jak wiersz kreuje swój powidok. Może się on również przejawiać w formie utworu (*Strój*) czy też ulegać zwielokrotnieniu (*Step*, *Ballada bezludna*). Dlatego analiza środków powinna zostać wsparta interpretacją dzieła, w której plan przedstawienia pozostaje w zgodzie z planem wyrażania. Według klasycznej teorii analitycznej światło (z) wiersza przechodzi na odbiorcę. Można jednak tę perspektywę zobaczyć szerzej – to także światło (z) czytelnika przechodzi na badany utwór, rozjaśniając miejsca ciemne, jak również wytwarzając ruchomy, indywidualny powidok pozwalający dojrzeć i zrozumieć utwór pod wpływem jednostkowych doświadczeń. Myślenie powidokiem staje się kategorią organizującą spojrzenie nie tylko na dzieło, lecz również na jego interpretację, pozwala bowiem dostrzec także prawdę o badaczu, dookreślając jego samego. Tym samym sam wysiłek interpretacyjny oraz jego efekt wpływają na osobę, która za nimi stoi. Każda interpretacja zyskuje status powidoku, ponieważ jest podobnie jak on migotliwa, ruchoma, jedyna i niepowtarzalna. Utwór zachowuje wszystkie elementy, jakimi obdarzył go poeta, jednak powielony jest za każdym razem inaczej. Odbiorca konstruuje bowiem ramę, w której pojawia się dzieło, dobierając do niego swoje własne *passé-partout*. To ono wraz z ramą podlega zmianie, pozwalając widzieć utwór zawsze inaczej, ponieważ nieskończona jest liczba możliwych kombinacji i zestawień dzieła. Także na *passé-partout* rzutować może powidok powstający z dzieła, uzależniając od niego swój ostateczny kształt. Miejsce przeznaczone dla dzieła – pomiędzy ramą i *passé-partout* – przypomina kartusz stwarzający przestrzeń dla zaistnienia wiersza w formie nadanej mu przez poetę. Czytelnik w ten sposób kreuje pole dla interpretacji wiersza. Zasadne staje się spostrzeżenie, że to wzajemna interpretacja dzieła przez czytelnika, a czytelnika przez pryzmat dzieła wytwarza powidok, który tworzy fragmentaryczny obraz każdego z nich.

Nieuchwytność powidoku, niemożność jego zatrzymania w czasie i przestrzeni buduje analogię wobec interpretacji dzieła, która także wymyka się pochyceniu i przeniesieniu ze sfery świata poetyckiego w jakikolwiek inny dyskurs. Mówiąc lub pisząc o utworze, ujawniamy sferę jego nieprzekładalności, ponieważ nie ma możliwości wiernego przetransponowania dzieła na język dyskursu inny niż macierzysty. Niepochwytność staje się zatem nie tylko samo dzieło, lecz także jego znaczenie oraz interpretacja. Dlatego za wartościowe i poniekąd dopełniające uznaję przywołanie kategorii „czyta-



nia” oraz „widzenia”<sup>68</sup>, które odnoszą do powidoku interpretacji. Połączenie semiotyki i narratologii – jakie proponuje Bal – wydaje się funkcjonalne nie tylko w „czytaniu sztuki” zaproponowanym przez badaczkę, lecz również adekwatne w odniesieniu do wizualnego rezerwuaru powidoków.

Kategoria powidoku znalazła zastosowanie także we współczesnych badaniach antropologicznych oraz historycznych poświęconych sztuce XX i XXI wieku, została bowiem przypomniana i sfunkcjonalizowana przez kolejne pokolenie badaczy<sup>69</sup>. Nie jest to bynajmniej mnożenie pojęć oraz sztuczna produkcja terminów, które okazują się nieprzydatne, a wzbogacanie uniwersum, pozwalającego lepiej zrozumieć zmieniającą się rzeczywistość<sup>70</sup>. Jeśli rację mieli Deleuze i Guattari, twierdząc, że człowiek żyje na styku filozofii, kultury i sztuki<sup>71</sup>, kategoria powidoku wydaje się bardzo dobrze splatać te trzy płaszczy.

## BIBLIOGRAFIA

- Leśmian Bolesław, *Poezje zebrane*, t. I, opr. J. Trznadel, Warszawa 2017.  
Leśmian Bolesław, *Poezje zebrane*, t. II, opr. J. Trznadel, Warszawa 2017.  
Przyboś Julian, *Rozbłyśk znaczeń: wybór poezji*, wybór, wstęp i komentarze J. Duk, Łódź 1986.
- Abramowska J., *Metamorfozy*, [w:] J. Abramowska, *Pisarze w zwierzyńcu*, Poznań 2010.  
Adamczuk S., *Uzmysławianie widzenia*, <<https://sylwiaadamczuk.wordpress.com/teksty/uzmyslawianie-widzenia>> [dostęp: 12.12.2017].  
Bal M., *Czytanie sztuki?*, tłum. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2012, nr 1/2 (133/134).  
Balbus S., *Mechanizmy powstawania implikatur intertekstualnych. Przykłady: [...]* Urszula Kochanowska B. *Leśmiana [...]*, [w:] S. Balbus, *Między stylami*, wyd. 2, Kraków 1996.  
Bałus W., *Czytać czy widzieć?*, [w:] W. Bałus, *Efekt widzialności*, Kraków 2013.  
Bandura A., *Aisthesis. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej*, Kraków 2013.

<sup>68</sup> Por. na przykład: W. Bałus, *Czytać czy widzieć?*, [w:] tegoż, *Efekt widzialności*, Kraków 2013, s. 11–24; M. Bal, *Czytanie sztuki?*, tłum. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2012, nr 1/2 (133/134), s. 39–57.

<sup>69</sup> Por. na przykład: K. Bojarska, *Powidoki*, [w:] tejeż, *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białooszewski – Richter – Spiegeman*, Warszawa 2012, s. 183–188; M. Czapiga, *O współczesnej kulturze jako po-widokach*, [w:] tejeż, *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, Kraków 2017, s. 11–71.

<sup>70</sup> Słynną, czy nawet klasyczną, w pewnych środowiskach stała się książka J. Bricmont, A. Sokal, *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 2004.

<sup>71</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?* przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.

- Bloom P., *Przeciw empatii. Argumenty za racjonalnym współczuciem*, przeł. M. Chojnacki, Kielce 2017.
- Błoński J., *Bergson a program poetycki Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971.
- Bojarska K., *Powidoki*, [w:] K. Bojarska, *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegeman*, Warszawa 2012.
- Bricmont J., Sokal A., *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 2004.
- Brogowski L., *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk 2001.
- Czapiga M., *O współczesnej kulturze jako po-widokach*, [w:] M. Czapiga, *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, Kraków 2017.
- Delaperrière M., *Czy istnieje poezja impresjonistyczna? Od Mallarmégo do... Leśmiana*, [w:] M. Delaperrière, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1998.
- Deleuze G., Guattari F., *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.
- Fischer-Lichte E., *Dlaczego estetyka performatywności*, [w:] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.
- Harciarek M.Z., *Powidok w filozofii, sztuce i psychologii*, [w:] *Festiwal filozofii*, t. 8, *Filozofia i sztuka*, red. naukowa E. Starzyńska-Kościszko, A. Kucner, P. Wasyluk, Olsztyn 2016.
- Hejmej A., *Muzyczność – muzyczność dzieła literackiego*, [w:] A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.
- Itten J., *Sztuka barwy. Subiektywne przeżywanie i obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, przeł. S. Lisiecka, Kraków 2015.
- Jaworska A., *O „Sponad” Juliana Przybosa i Władysława Strzemińskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 11.
- Krajewska A., *Między bytami*, [w:] *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, pod red. D. Wojdy, M. Heydel, A. Hejmeja, Kraków 2013.
- Kwiatkowska A., „Powtarzam je, by dościsnąć...” *O Juliuszu Słowackim*, [w:] A. Kwiatkowska, „Tradycja, rzecz osobista”. *Julian Przybós wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012.
- Kwiatkowska A., „Przyległość słów do rzeczy”. *Odkrywanie Bolesława Leśmiana*, [w:] A. Kwiatkowska, „Tradycja, rzecz osobista”. *Julian Przybós wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012.
- Kwiatkowska A., *Powidok intertekstualny*, „Forum Poetyki” Zima 2016, <<http://fp.amu.edu.pl/powidok-intertekstualny/>> [dostęp: 29.11.2018].
- Kwiatkowski J., *Świat-światło w poezji Przybosa*, „Pamiętnik Literacki” 1971, 62/1.
- Lessing G.E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* oprac. nauk. M. Mencfel, tł. H. Zymon-Dębicki, Kraków 2012.
- Łapiński Z., *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przybós*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6.

- Markowski P.M., *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Markowski P.M., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Nabiałek M., *Sztuka perspektywy – Strzeмиński i Leśmian*, „Tekstualia” 2017, nr 3 (50).
- Nycz R., „Słowami... w świat wyglądam”, [w:] R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Okoń W., *Sztuki siostrzane: malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
- Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, pod red. B. Stelmaszczyk i T. Cieślak, Kraków 2000.
- Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.
- Powidoki życia. Władysław Strzeмиński i prawa dla sztuki*, Łódź 2012.
- Rossa A., *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja obrazu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003.
- Sienkiewicz B., *Wstęp*, [w:] B. Sienkiewicz, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992.
- Skrendo A., *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.
- Stelmaszczyk B., *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009.
- Strzeмиński W., *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, „Droga” 1932, nr 3.
- Strzeмиński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1958.
- Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Trznadel J., *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.
- Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Węgrzyniakowa A., *Świat i światłocień. O „impresjonizmie” Bolesława Leśmiana*, [w:] A. Węgrzyniakowa, *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*, Katowice 1999.
- Wilkoszewska K., *Doświadczenie estetyczne – strategie pragmatyzacji i zaangażowania*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny – paradygmaty – dyskursy*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Warszawa 2008.
- Winiecka E., *Bolesław Leśmian: pragnienie bezpośredniości*, [w:] E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.
- Winiecka E., *Dystans i nowoczesność*, [w:] E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.
- Witkiewicz S., *Mickiewicz jako kolorysta*, [w:] S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, pod red. J.Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej, Kraków 1971, t. 1.
- Wojda D., *Złoty kurz. O jednej metaforze Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 25.
- Wyka K., *Bolesław Leśmian: dwa utwory*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa, J. Sławińskiego, Kraków 1966.
- Wysłouch S., *O malarskości literatury*, [w:] S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.
- Zagrodzki J., *Władysław Strzeмиński, Obrazy słów*, Łódź 2014.

