

Andrzej Zawadzki

Mimika i mimetyka, czyli o naśladowaniu inaczej : mim i pantomima w nowoczesnej świadomości literackiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 92/2, 109-126

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ANDRZEJ ZAWADZKI

MIMIKA I MIMETYKA, CZYLI O NAŚLADOWANIU INACZEJ: MIM I PANTOMIMA W NOWOCZESNEJ ŚWIADOMOŚCI LITERACKIEJ

Podobnie [...] jak artysta malarz nie jest fotografem, tak mim nie jest małpą. [É. Decroux]

Każdy poeta gra na jakimś instrumencie mimicznym. [B. Leśmian]¹

Mim, pantomima to gatunki teatralne o tradycji długiej i bogatej, sięgającej starożytności². Zaliczane są zazwyczaj do tzw. teatru drugiego nurtu, czerpiącego z tradycji przedstawień ludowych, cyrkowych, jarmarcznych, z bogatego repertuaru form popularnych i rozwijającego się paralelnie do „wysokich” odmian twórczości dramatycznej i teatralnej. Niełatwo jest uchwycić początki pantomimy w starożytnej Grecji: wywodzi się ją na ogół ze scenek rodzajowych o charakterze komicznym, farsowym, parodystycznym, najczęściej improwizowanych. Mim starożytny nie był, przeważnie, niemy: aktorzy występujący w pantomimie – a przynajmniej w pewnych jej odmianach – wygłaszali monologi bądź też prowadzili dialogi.

Mim literacki powstał na Sycylii, za jego najwybitniejszego przedstawiciela uchodzi Sofron z Syrakuz. Zbliżone do pantomimy były komedia dorycka z Wielkiej Grecji, reprezentowana przez Epicharma, oraz farsowe scenki, jakie odgrywali aktorzy zwani dejkelistami, flyakami, fallogoforami, autokabdalami. Także mim rzymski – znany z twórczości m.in. Laberiusa, Matiusa, Publiusa Syrusa – jest blisko związany z popularnymi formami twórczości teatralnej, takimi jak *fabula togata* czy też *fabula atellana*.

¹ É. Decroux, *O sztuce mimu*. Przełożył J. Litwiniuk. Warszawa 1976, s. 178. – B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*. W: *Szkice literackie*. Opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel. Warszawa 1959, s. 89.

² Greckie słowo „*mimos*” oznaczało zarówno czynność naśladowania, jak i samego naśladowcę. Zob. *Mim*. Hasło w: *Słownik pisarzy antycznych*. Pod redakcją A. Świderkówny. Warszawa 1982. Na temat starożytnej tradycji pantomimicznej zob. też m.in. K. Korus, *Początki greckiej pantomimy*. „Eos” 1979. – Ś. Srebrny: *Początki komedii atyckiej; Grecki teatr jarmarczny*. W: *Teatr grecki i polski*. Wybór i opracowanie Sz. Gąsowski. Wstęp J. Łanowski. Warszawa 1984. – L. Stankiewicz, *Rodzima twórczość komediowa w Rzymie. Fabula togata, atellana, mim*. W zb.: *Dramat starożytny*. Red. E. Konik. Wrocław 1984. – S. Longosz, *L'antico mimo anticristiano*. „Studia patristica” 1993 (tu: o późnoantycznej tradycji mimicznej). Dziękuję Agnieszce Wojtylak za zwrócenie mi uwagi na teksty K. Korusa i S. Longosza.

Mim czysto literacki, nie przeznaczony do wystawiania na scenie, pisany kunsztownym wierszem, ukształtował się w pełni w epoce hellenistycznej; niektóre z idylli Teokryta określane są, w zależności od miejsca akcji, jako mimy miejskie i mimy wiejskie. Za najwybitniejszego przedstawiciela mimu literackiego uchodzi Herondas, którego *Mimy* są scenkami rodzajowymi, o charakterze realistycznym i naturalistycznym³.

W średniowieczu oraz w czasach nowożytnych pantomima zachowuje swe związki z teatrem plebejskim; jej granice jednak ulegają w tym okresie znacznemu upłynnieniu: zbliża się do przedstawień cyrkowych, akrobacji, burleski, klownady, komedii *dell'arte*, a także do baletu i przedstawień tanecznych⁴. Wydaje się, że pantomima jest najbardziej pokrewna właśnie tańcowi, choć niektórzy autorzy w sposób wyraźny oddzielają mim od tańca, inni zaś, wprawdzie w sposób mniej radykalny, podkreślają jednak różnice dzielące obie sztuki⁵.

W szkicu niniejszym nazwą „mim” obejmuję zarówno mimikę w sensie podstawowym, jak i pewne formy tańca, gestu, a nawet ruchu w ogólności, wszędzie tam, gdzie uwydatniana jest ich funkcja pojmowanego najszerzej przedstawiania, naśladowania rzeczywistości, oraz właściwe im środki i sposoby odnoszenia do rzeczywistości. Specjalista zajmujący się pantomimą mógłby zapewne wysunąć liczne i dobrze uzasadnione wątpliwości wobec takiego uogólnienia. Na usprawiedliwienie przyjętej przeze mnie perspektywy badawczej przedstawić mogą dwa argumenty. Po pierwsze: przedmiotem dociekań w tym szkicu nie jest sama pantomima, jej historia, specyficzne właściwości itd., lecz taka interpretacja mimiki, którą da się odnaleźć w utworach licznych wybitnych przedstawicieli nowoczesnej formacji literackiej; postaram się udowodnić, iż w zjawisku mimiczności upatrywać należy nie tylko wątku przewijającego się okazjonalnie przez teksty, lecz także – a nawet przede wszystkim – swoistego modelu modernistycznego języka poetyckiego oraz przedstawialności w ogóle. W związku z tym będę się posługiwał w toku wywodu pojęciem modelu mimicznego, którego zasadność postaram się wyjaśnić pod koniec tego szkicu. Po drugie, co jest może nawet sprawą większej wagi: w utworach, które poddane zostaną analizie, nie sposób jednoznacznie i precyzyjnie wyznaczyć granicę pomiędzy tańcem a mimiką – zdarza się nader często, że teksty, w których tytułach występuje pojęcie „mimika” (dramaty mimiczne B. Leśmiana, *O sztuce mimicznej* J. A. Kisielewskiego), poświęcone są w rzeczywistości tańcowi, różnym odmianom form tanecznych.

³ Zob. Herondas, *Mimy*. Przełożyła, opatrzyła wstępem i komentarzem J. Ławieńska-Tyszkowska. Wrocław 1988.

⁴ Historię pantomimy nowożytnej omawia obszernie J. Hera w pracy *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany* (Przedmowa Z. Rasze wskiego. Warszawa 1975).

⁵ Pierwsze stanowisko reprezentuje Decroux (*op. cit.*, s. 73–95), drugie zaś R. Sławski (*Sztuka pantomimy*. Przełożył J. Litwiniuk. Wstępem poprzedził A. Joch w eld. Warszawa 1965), piszący, iż „pomiędzy baletem i pantomimą leży o wiele więcej różnic niż cech wspólnych” (s. 36), gdy tymczasem Joch w eld stwierdza: „Wspólnota baletu i pantomimy jest niezaprzeczalna” (*ibidem*, s. 28). Podobny pogląd wyznaje też chyba Hera (*op. cit.*, *passim*), używająca wyrażen „taniec pantomimiczny” czy „pantomimiczny taniec narracyjny”.

Język ruchu: mim i pantomima w koncepcjach twórców wielkiej reformy teatralnej

Mniej więcej od połowy XIX w. dostrzec można znaczącą zmianę w pojmowaniu statusu artystycznego pantomimy: traci ona swój dotychczasowy charakter sztuki wyłącznie popularnej i rozrywkowej, „niskiej”, zaczyna natomiast zyskiwać – przynajmniej w niektórych odmianach – charakter coraz bardziej elitarny i staje się jednocześnie obiektem zainteresowań wielu wybitnych artystów i teoretyków sztuki, m.in. Théophile’a Gautiera i Théodore’a de Banville’a, którzy usiłują uchwycić specyfikę mimu jako sztuki i specyfikę właściwych mu środków wyrazu artystycznego⁶. Tendencja ta przybiera na sile pod koniec w. XIX oraz na przełomie XIX i XX, zgodnie z cechującym modernizm dążeniem do dyferencjacji, autonomizacji poszczególnych sztuk, a zyskuje swe apogeum w manifestach i pismach teoretycznych najwybitniejszych twórców tzw. wielkiej reformy teatralnej. Zmierzając, jak wiadomo, do zerwania z naturalizmem i usiłując uwolnić teatr od narracyjności, od zdominowania przez tekst literacki, kierowali oni swą uwagę właśnie ku pantomimie i mimice, w ruchu oraz w cielesności upatrywali elementy właściwe sztuce scenicznej, umożliwiające przejawianie się „czystej” teatralności. Większość ze sformułowanych na początku XX w. postulatów dotyczących podstawowej roli ruchu, a szczególnie pantomimy, w zreformowanym teatrze będzie kontynuowana – pod różnymi postaciami, z naciskiem na różne aspekty tej problematyki – także w latach dwudziestych i trzydziestych oraz później, aż po lata sześćdziesiąte.

W refleksji poświęconej mimice (pojętej szeroko) wyróżnić można, jak się wydaje, dwa podstawowe wątki: sprawą wagi zasadniczej jest koncepcja ruchu scenicznego jako swoistego systemu znaczącego, obdarzonego charakterem autonomicznym i nieredukowalnego ani do prostego naśladowania rzeczywistości, ani też do roli pomocniczego wobec słowa zespołu znaków, służącego więc jedynie interpretacji tekstu literackiego, wzmacnianiu pewnych jego walorów, itd.; gest przeciwstawiony zostaje: 1) słowu, językowi, jako właściwy dla teatru i sztuki aktorskiej środek wyrazu (Meyerhold, Tairow, Copeau); 2) szerzej – wszelkiej dyskursywności, jako źródłowe, autentyczne *medium* komunikowania, zdolne do przekazania, wyrażenia tego, co umyka językowi pojęciowemu (Craig, Artaud, Tomaszewski). Pogląd pierwszy umieszcza gest w perspektywie raczej ekspresyjnej – ruch służy tu jako środek wyrazu artystycznego; w poglądzie drugim dominuje raczej epistemologiczne i antropologiczne ujęcie gestu – ruch jest tu środkiem poznania rzeczywistości oraz określa miejsce, jakie w tej rzeczywistości zajmuje podmiot. W wersji mniej radykalnej wreszcie (Barrault) głosi się jedność, nierozzerwalność sztuki słowa od sztuki gestu, wskazując wszakże tym samym ich równowartość jako środków komunikowania⁷.

Problemem drugim, nierozdzielnie jednak powiązanim z zagadnieniami ruchu i gestyki, jest zagadnienie cielesności: ciało rozumiano jako materiał sztuki

⁶ O zmianie w pojmowaniu pantomimy pod koniec XIX w. pisze H e r a (*op. cit.*, s. 244–245).

⁷ Odmienne nieco stanowisko reprezentuje R. I n g a r d e n (*O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przekładu dokonała M. T u r o w i c z. Wyd. 2. Warszawa 1988, s. 406), odmawiając gestowi, jak się wydaje, autonomii i odrębności w stosunku do języka: „Jest ona [tj. pantomima] niejako obliczona na to, by poprzez mimikę i gestykulację osób występujących p o w i e d z i e ć to samo, co można by wyrazić normalnie przy pomocy słów”.

scenicznej, jako źródło wartości estetycznych oraz, co może najbardziej interesujące i jednocześnie najbardziej problematyczne, jako źródło znaczeń. Wątki te w sposób najpełniejszy zostały rozwinięte przez Adolphe'a Appię, a nieco później przez artystę mimicznego Étienne'a Decroux.

Spośród rosyjskich reformatorów teatru najwięcej chyba uwagi poświęcił pantomimie Wsiewołod Meyerhold, obszernie analizując rolę spełnianą w widowisku teatralnym przez taniec, gest i, w ogólności, ruch. Meyerhold uważa go za środek ekspresji właściwy sztuce teatralnej oraz za *medium* doskonalsze od środków komunikacji werbalnej:

Tam gdzie słowo traci swoją siłę wyrazu, zaczyna się język tańca.

Może pojawi się kiedyś w przyszłości na teatralnych tablicach prawo: s ł o w a w t e a t r z e s ą j e d y n i e d e s e r e m n a k a n w i e r u c h u ?

Żongler udowadnia, że sztuka aktorska potrafi przekazywać myśli za pomocą gestu i ruchu ciała, nie tylko w tańcu, ale poprzez każde działanie sceniczne⁸.

Według rosyjskiego reżysera ruch i gest aktora nie służą naśladowaniu i kopiowaniu rzeczywistości pozateatralnej, ale wręcz przeciwnie, stanowią środek przełamania reprezentacji realistycznej oraz demistyfikowania iluzyjności przedstawienia, eksponują jego „sztuczność”, autonomiczność; ruch sceniczny jest niemimetyczny i autoteliczny, tworzy z przedstawienia domenę ładu rytmicznego, która w sposób zdecydowany zostaje przeciwstawiona chaotycznej, nieuporządkowanej rzeczywistości empirycznej. Tej antynaturalistycznej tendencji do demaskowania mechanizmu przedstawialności teatralnej, ukazywania jego konwencjonalnego charakteru, towarzyszy ściśle z nią powiązana tendencja do sięgania po formy teatralne nie skażone (lub skażone w stopniu najmniejszym) imitacyjnością, wyprzedzające rozwój realizmu i naturalizmu, bądź też przez te kierunki marginalizowane, takie, w których zachowały się podstawowe elementy autentycznego zjawiska teatralnego:

Reżyser współczesny odkrywający powtórnie formy teatru dawnego zabiera się przede wszystkim do pantomimy dlatego, iż inscenizacja tych dramatów bez słów otwiera przed nim i przed aktorami możliwość powrotu do najbardziej elementarnych środków wyrazu sztuki teatralnej: maski, gestu, ruchu i intrygi⁹.

Uwolnienie teatru od literackości, od prymatu materiału tekstowego, proklamował także Aleksandr Tairow, domagając się dostrzeżenia w teatrze przede wszystkim materiału pantomimicznego, obdarzonego właściwymi mu rytmem i harmonią. Ruch jest tu elementem autonomicznym, w pełni niezależnym od słowa, wobec którego pełni rolę alternatywnego *medium* komunikacji:

Nie, pantomima nie jest przedstawieniem dla głuchoniemych, gdzie gesty grają rolę słów, pantomima jest przedstawieniem takiej miary, takiego duchowego obnażenia, kiedy s ł o w a z a m i e r a j ą i zamiast nich rodzi się prawdziwe działanie sceniczne¹⁰.

⁸ W. Meyerhold, *Przed rewolucją. (1905–1917)*. Wybór i wstęp J. Koenig. Przekład A. Drawicz i J. Koenig. Noty A. Ferałski. Warszawa 1988, s. 71, 154, 155. Poglądy Meyerholda na komunikacyjne i ekspresyjne wartości ruchu nie są, jak się wydaje, jednoznaczne. Pisał on, iż taniec „jest przemyślnie ukształtowaną formą, która nie pełni żadnych funkcji poznawczych” (s. 71), ujmował więc sztukę tańca w perspektywie czysto formalnej, nie zaś mimetycznej czy też ekspresyjnej.

⁹ *Ibidem*, s. 156.

¹⁰ A. Tairow, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*. Przekład J. Luda w s k a. Wstęp i noty J. Koenig. Warszawa 1978, s. 46. Podobne poglądy głosił J. Copeau, opowiadający się

Zainteresowanie niewerbalnymi środkami komunikacji spowodowane było, jak się wydaje, nie tylko dążeniem do oczyszczenia teatru z literackości, narracyjności oraz do poszerzenia możliwości ekspresyjnych sztuki aktorskiej, lecz także modernistycznym kryzysem języka, dyskursu, który poddawano wychodzącym z różnych założeń filozoficznych krytykom jako spetryfikowany, deformujący rzeczywistość system pojęć i kategorii, niezdolny dotrzeć do tego, co jednostkowe i niepowtarzalne. Dla takiej postawy najbardziej chyba znamienne są poglądy Antonina Artauda, upatrującego w geście język porozumienia bezpośredniego, zdolny także do uchwycenia – czy raczej przywołania, ewokowania – zmysłowego konkretnego, a więc tego, co wymyka się poznaniu dyskursywnemu¹¹.

Pogląd podobny można także odnaleźć znacznie później, w wypowiedziach Henryka Tomaszewskiego, według którego dewaluacja słowa w świecie współczesnym zmusza artystę do sięgnięcia po niewerbalne środki komunikacji, takie jak gest i ruch, pokazujące to, czego słowo pokazać nie potrafi¹².

Ruch stanowił także istotny element w Jeana Louisa Barraulta koncepcji teatru zupełnego, zakładającej poszerzenie teatralnych środków wyrazu m.in. o krzyk, milczenie, oddech i gest. Gestowi czysto naśladowczemu, służącemu rozwojowi akcji, Barrault przeciwstawiał „gest będący Wszystkim sam w sobie. Gest, który sam przez się stanowi tworzywo poezji. Gest tworzący poezję”¹³, pojmowany więc raczej w kategoriach ekspresyjnych, właściwy mimowi subiektywnemu, bliski sztuce aktorów orientalnych oraz teatrowi greckiemu.

Adolphe Appia stosunkowo rzadko wypowiadał się na temat pantomimy i mimiki w sposób bezpośredni; wiele jednak wątków jego koncepcji ma duże znaczenie w przyjętej tu perspektywie. Cieleśność aktora i ruch to podstawowe elementy teorii teatru szwajcarskiego reżysera:

Coraz goręcej pragniemy, by ciało stało się podstawą życia artystycznego; podobnie jak gdzie indziej, tak i w tej dziedzinie ruch stał się narzucającą się potrzebą, każda forma sztuki chce go wyrażać za wszelką cenę [...]¹⁴.

zdecydowanie za oderwaniem mimiki od słowa, a także od tych form gestykulacji, które służą jedynie wzmocnieniu ekspresji słowa. Pantomima powinna stać się, według Copeau, działaniem samodzielnym, z określoną domeną zjawisk, które zamierza uczynić przedmiotem przedstawienia, oraz własnymi środkami wyrażania. Uwagi te, zamieszczone w liście do L. Jouveta, referuję za książką J. Rudlina *Jacques Copeau* (Cambridge 1986, s. 99). Spośród polskich krytyków teatralnych pogląd tego rodzaju najdobitniej chyba wyraził R. Ordynski (*Gest czy słowo? W zb.: Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*. Wybór I. Sławińska i S. Kruk. Wstęp I. Sławińska. Noty B. Frankowska. Warszawa 1966, s. 341), podkreślając prymat gestu i ruchowych środków ekspresji nad słowem i – podobnie jak m.in. E. G. Craig oraz niemiecki reformator teatru, G. Fuchs – wywodząc sztukę teatralną z tańca, rozumianego zgodnie z zasadami estetyki starożytnej: „Biorę [...] tu pojęcie tańca nie w znaczeniu nowoczesnym i ograniczonym, lecz w znaczeniu starożytnym i ogólnym p a n t o m i m y, to jest jako sztukę wyrażania rozmaitych wrażeń duszy za pomocą – dla ścisłości cytuję w oryginale – »les attitudes, les mouvements et les gestes du corps«”.

¹¹ A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*. Przekład i wstęp J. Błoński. Noty J. Błoński i K. Puzyna. Warszawa 1966, s. 51, 123.

¹² H. Tomaszewski, wypowiedź w: *Rozmowy o dramacie. Tomaszewskiego teatr ruchu*. „Dialog” 1969, nr 10, s. 121.

¹³ J. L. Barrault, *Concerto pour homme*. Przełożył J. Lipiński. „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 1, s. 46–47.

¹⁴ A. Appia, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Wybór i noty J. Hera. Wstęp J. Kosiński. Warszawa 1974, s. 132–133 (tłum. L. Kossobudzki).

Ciało i ruch stanowią, według Appii, podstawę zarówno dla dramatycznego dziania się, jak i dla plastycznych składników spektaklu. Żywe ciało aktora to, po pierwsze, fakt sceniczny o znaczeniu podstawowym i autonomicznym, wyczerpujący się w swej własnej bytowej głębi i nieprzejrzystości, nieredukowalny więc do roli przekazywania oraz interpretowania uprzednich wobec niego znaczeń tekstowych, literackich, ideowych itp.; po drugie, fenomen, którego specyfika polega na przekraczaniu dychotomii proces–wytwór, gdyż ciało aktora jest tu zarówno narzędziem, tworzywem, jak i samym dziełem jednocześnie. Co istotne, zmianie ulega tu także ontologiczny status słowa, ponieważ stając się elementem dzieła sztuki żywej, traci ono funkcje użytkowe, wyznaczane przez zastosowania potoczne, i zyskuje samodzielność, zdolność do aktywnego oddziaływania: „wymyka się”, staje się „wyzwolone”, „samo wzywa poetę”, „przemawia nowym językiem”¹⁵.

Norwid, Mallarmé, Leśmian: mimika jako przedstawienie przedstawienia

Niewątpliwie do najistotniejszych świadectw zainteresowania fenomenem pantomimy i mimiczności na przełomie w. XIX i XX należy krótki szkic Stéphane’a Mallarmégo *Mimique*. Wśród licznych wątków tego bogatego znaczeniowo i niełatwego do zinterpretowania tekstu rolę istotną pełni motyw milczenia, pojmowanego jako swoisty system komunikacji, równorzędny wobec języka poetyckiego. Milczenie to integralny składnik mimu, stanowiącego „nieme *soliloquium*”, porównanego do „nie zapisanej jeszcze karty”. Ta uprzedniość mimu w stosunku do przedstawienia językowego powoduje, iż właściwy mimice sposób naśladowania zyskuje charakter *mimesis* źródłowej, autentycznej: mim to gatunek „znajdujący się bliżej początków [*principe*] niż jakikolwiek inny”.

Grę artysty mimicznego oraz znak mimiczny cechuje jednak nieustanne operowanie aluzywnością: zawieszony pomiędzy pragnieniem a spełnieniem, pomiędzy dokonaniem a wspomnieniem, pomiędzy przeszłością a przyszłością, nie dociera on nigdy do znaczenia, do przedmiotu swego przedstawienia, dając jedynie „fałszywy pozór obecności [*apparence fausse du présent*]”¹⁶.

Jako figurę zjawiska reprezentacji oraz pewnych jego aporii zinterpretował mimiczność Jacques Derrida w swym obszernym komentarzu do 1-stronicowego tekstu Mallarmégo. Według francuskiego filozofa mim nie naśladuje ani rzeczywistości zewnętrznej – czy to idealnej, czy to empirycznej – ani też rzeczywistości

¹⁵ *Ibidem*, s. 137. Wydaje się, że zarysowanej tu problematyce ruchu bliskie są motywy milczenia oraz rzeźby. Rolę milczenia w teatrze podkreślali m.in. Meyerhold (*op. cit.*, s. 39) i Barault (*op. cit.*, s. 51, 52). O organiczności milczenia w mimie wspomina Sławski (*op. cit.*, s. 42). Według Meyerholda (*op. cit.*, s. 52, 55) rzeźba – czy raczej, jeśli można tak powiedzieć, „rzeźbiarskość” – stanowi rodzaj modelu zarówno dla działania aktora, jak i dla całej kompozycji scenicznej, wyznaczając jej swoisty rytm. G. Fuchs (*Rewolucja teatru*. [Fragmenty]. Przełożył J. Zegalski. „Pamiętnik Teatralny” 1961, z. 1, s. 45) odnotował: „Pierwszy Goethe spostrzegł i zaakceptował fakt, że przebieg akcji dramatycznej dokonuje się w błyskawicznych ciągach rzeźb wypukłych”. Za prekursorskie wobec modernistycznych koncepcji teatralnych należałoby więc uznać uwagi C. Norwida (*Białe kwiaty*. W: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki. T. 6. Warszawa 1971, s. 190–191) o znaczeniu „bezmownych chwil” w dramacie oraz o jego przechodzeniu w rzeźbę.

¹⁶ Cyt. z: S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*. Paris 1945, s. 310.

wewnętrznej, psychicznej; nie ustanawia też obecności w sensie źródłowym. Czynności naśladowcze mima nie mieszczą się więc ani w klasycznym, ani też w alelicznym rozumieniu prawdy oraz *mimesis*. Podejmując grę przedstawiania, naśladownictwa i nie doprowadzając jej nigdy do końca, mim ujawnia iluzoryczny charakter dychotomicznych kategorii, na których oparta jest *mimesis*, takich jak rzecz i przedstawienie, to, co naśladowane, i to, co naśladowane, znaczące i znaczone. W rezultacie „Mim imituje [*mime*] referencję. Nie jest imitatorem, imituje imitację”¹⁷. Mimika, naśladowająca nie wytwór, lecz proces naśladowania, funkcjonuje tu, jak się wydaje, jako odwrotność *mimesis* procesu, rozumianej jako naśladownictwo nie wytworu, lecz czynności wytwarzania.

Tekst Mallarmégo jest więc, w lekturze Derridy, traktatem o literaturze¹⁸, o mimetyczności (czy też raczej o niemimetyczności) tekstu literackiego. Natomiast dramaty mimiczne Leśmiana można odczytywać jako traktat o nowoczesnym kryzysie przedstawienia.

Mimesis, czynności przedstawiania, naśladowania są tematyzowane w pantomimach Leśmiana często i na różne sposoby. Szczególnie istotne są tu dwa motywy: odbicia lustrzanego (S 188)¹⁹ oraz malowania portretu, powtarzający się dwukrotnie w obu dramatach mimicznych (P 130, 139, S 176, 189).

Tradycyjna semantyka odbicia lustrzanego, którą można zasadnie uznać za paradygmat, model przedstawienia niesemiotycznego, wiernego, pozbawionego jakiegokolwiek mediacji, zostaje w *Skrzypku Opętany* w sposób wyraźny podważona i zakwestionowana. Najpierw pomiędzy tym, co przedstawiane (postać Chryzy), a przedstawieniem (odbicie Chryzy w lustrze) występuje dystans czasowy: „Potem – w głębi zwierciadła ja wi się z pewnym opóźnieniem odbicie samej Chryzy” (S 188); następnie odwróceniu ulega cały logiczny i temporalny porządek procesu imitacji: przeglądająca się w lustrze postać naśladowuje ruchy swego własnego odbicia, pierwowzór okazuje się więc wtórny wobec kopii, nawet pomimo tego, że przez chwilę czynności postaci oraz jej odbicia w lustrze stają się, tak jak w doświadczeniu zdroworozsądkowym, jednoczesne:

Ruchy Chryzy i jej Odbicia, chociaż niezupełnie zgodne i odwrotne prawom hierarchii rzeczywistej, w pewnej chwili, pomimo pierwszeństwa Odbicia, osiągają jednoczesność tak, że odwzory wieńca, naszyjnika i pasa opadają na ziemię równoległe z ich odpowiednikami poza zwierciadłem. [S 189]

– wreszcie zaś odbicie uzyskuje samodzielność, staje się niezależne od pierwowzoru, nie naśladowuje już niczego:

ODBICIE CHRZYZY samodzielnie unosi swe dłonie dalej ku twarzy, zasłania nimi twarz i płacze bez głośności w głębi zwierciadła. [S 189]

Zarówno *Skrzypek Opętany*, jak *Pierrot i Kolombina* rozpoczynają się sceną malowania portretu – drugim z wymienionych tu motywów „mimetycznych”.

¹⁷ J. Derrida, *La Dissémination*. Paris 1971, s. 270. Derridy interpretację problemu *mimesis* w tekście Mallarmégo omawiają m.in. G. Gebaner i Ch. Wulf (korzystam z przekładu: *Mimesis, Culture, Art, Society*. Transl. D. Renau. Berkeley – Los Angeles – London 1995, s. 300–302) oraz M. P. Markowski (*Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz 1997, s. 235–246).

¹⁸ Derrida, *ibidem*, s. 275.

¹⁹ Cyt. z: B. Leśmiana, *Skrzypek Opętany*. Opracowała i wstępem opatrzyła R. H. Stone. Warszawa 1985. P = *Pierrot i Kolombina*; S = *Skrzypek Opętany*. Liczby wskazują stronicę.

Pomimo pewnych, nieznaczących zresztą, jak można sądzić, różnic zachodzących między jego poszczególnymi realizacjami, motyw ten jest dość jednorodny w swych rysach zasadniczych. Czynność malowania okazuje się w istocie zakamuflowanym tańcem czy też ruchem rytmicznym, pierwotniejszym od przedstawienia piktoralnego i umożliwiającym jego powstanie:

KOŁOMBINA stoi przed stalugami, z pędzlem i czarną paletą w rękę, i rytmicznie, w takt muzyki maluje portret Pierrota. [...] Maluje tańcząc. [S 130]²⁰

Skonfrontowane tu więc zostają dwa modele przedstawienia, dwie koncepcje *mimesis*: statyczny model malarski, traktujący rzeczywistość jako trwałą, stabilną, uprzednią wobec jej przedstawienia artystycznego i dzięki temu możliwą do naśladowania, oraz dynamiczny model taneczny czy też – szerzej – ruchowy, zasadzający się na współdziałaniu, interakcji, partycypacji w rzeczywistości; ten ostatni, choć ma charakter źródłowy i umożliwia powstanie przedstawienia, sam jednak jest elementem nieprzedstawialności, negatywności: „Lecz taniec to ukryty i niepochwytny” (P 130); „niepochwytny dla oka płas” (P 136); „niepostrzeżony dla oka płas” (S 184); „niepochwytne tańczenie [...] ruchów” (P 149); „powściągliwy i stłumiony płas” (P 149, 150); „powściągliwy i stłumiony w sobie płas” (S 197, 207); „martwy ruch” (S 216); „stłumiony ruch” (S 203); „zaczajony dreszcz” (P 148).

Ruch można więc uznać za model autentycznej wypowiedzi poetyckiej, doskonalszy nie tylko od modelu malarskiego, którego postacią klasyczną jest Horacjańska formuła „*ut pictura poesis*”, czy też od werystycznego modelu lustrzanego odbicia, wyrażonego w Stendhalowskiej metaforze powieści jako zwierciadła przechadzającego się po gościńcu²¹, lecz także od samego języka. Stwierdza Leśmian w *Uwagach autorskich*: „Taniec nie wymaga – słów...”; „Milczenie i bezszumność są zasadą niezłomną dramatu mimicznego” (S 234). Przeciwnostawiony językowi jako *medium* niedoskonałemu, ruch – synonim komunikacji nieskażonej, bezpośredniej – może jednak funkcjonować jako uniwersum semantyczne, system znaczący tylko w uprzywilejowanej sytuacji ontologicznej, odmiennej od zwykłego porządku bytu: „Rzecz dzieje się w owych intermediach istnienia, gdy słów nie było, a wszyscy się nawzajem rozumieli” (P 128, podobnie: S 174).

Dla interpretacji fenomenu mimiczności, jak również koncepcji przedstawienia w *Skrzypku Opętanym* znaczenie podstawowe mają sceny 5 i 6 „przywidzenia pierwszego”. Alaryel najpierw usiłuje odczytać muzyczną partyturę zapisaną na szacie Rusałki, a następnie zagrać melodię na skrzypcach. Obie próby okazują się jednak daremne i skazane na niepowodzenie: tekstu partytury, przyrównanego do „zawiłych arabesk, tających pieśń nieznaną” (S 180), a więc do skomplikowanego szyfru, który kryje zakodowane głęboko znaczenie, nie można odcyfrować: „tajemnicze nuty mieszają się migotliwie, stapiają się bezwładnie w jedną – nie-

²⁰ Warto zauważyć, że podobny obraz występuje u V. Woolf (*Do latarni morskiej*. Tłumaczył K. Klinger. Warszawa 1962, s. 234): „I tak na zmianę pauzując i błyskając kolorem, wprawiała się w taneczny, harmonijny ruch, w którym przerwy były jedną, a pociągnięcie pędzlem – drugą częścią rytmu [...]”.

²¹ Stendhal, *Czerwone i czarne*. Przełożył i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy). Po słowie M. Żurowskiego. T. 2. Warszawa 1978, s. 158.

czytelną i w swych szczegółach złotych nierozróżnialną złocistość” (S 181); także każdorazowa próba zagrania frazy muzycznej na skrzypcach, odtworzenia jej, okazuje się niewykonalna:

Wreszcie dotyka smykem strun złotych... Muzyka natychmiast urywa się i milknie, jak na czyjeś skinienie. [...] Muzyka, przerwana niemożliwością pochycenia i odgadnienia tajemniczej pieśni, – brzmi znowu, początkowym akordem opiewając i oplakując upadek skrzypki złotej. [S 182]

Podobnie jak mim Mallarmégo, także mim Leśmiana, niezdolny do wyrażenia tego, co niewyrażalne, skazany jest, ostatecznie, na naśladowanie naśladowania, *mimesis*, imitacji, obnażając jej charakter iluzyjny, niezdolność do uchwycenia tożsamej z muzyką „Tajemnicy” (S 180), transcendentnego sensu:

Pozbawiony skrzypki, gra na gałązkach. Gra długo, nieprzytomnie, bezużytecznie, przysłuchując się urojonym dźwiękom – dźwiękom, których nie ma, które nie istnieją... [S 194]²²

Wypada zgodzić się z tezą Rochelle Stone, iż dramaty mimiczne stanowią absolut poetycki w twórczości Leśmiana²³, dodać jednak należy, iż absolut ten zostaje zarazem, u samych swoich podstaw, zakwestionowany i podważony: tym, co w *Skrzypku Opętanym* przedstawione, jest fikcja przedstawialności, ruch i gest mimiczny, naśladowczy, mający funkcjonować jako synonim przedstawienia autentycznego, *mimesis* źródłowej, demaskują bowiem, jednocześnie, samą mimetyczność.

Wątek pozorowanej gry na instrumencie muzycznym w *Skrzypku Opętanym* można odczytać jako aluzję do jednej ze scen dramatu Norwida *Za kulisami*, w której dwie postaci – Arlekin oraz, podobnie jak w drugim z Leśmianowskich dramatów mimicznych, Pierrot – gestami naśladową grę na gitarze²⁴. Związki i zależności pomiędzy *Za kulisami* a pantomimami Leśmiana nie ograniczają się jednak tylko do podobieństw izolowanych motywów tematycznych; także utwór Norwida porusza, w sposób zakamuflowany, podstawowe problemy i paradoksy zjawiska mimetyczności.

Przedstawienie autentyczne i nieautentyczne to dychotomia wyraźnie zarysowana w dramacie. Prawda zostaje utożsamiona z całością: „moc Prawdy skąd idzie?” – „Pochodzi z jej C a ł o ś c i”, a przedstawienie prawdziwe, „naturalne” – z pełnym, symultanicznym i, by tak rzec, kubistycznym widzeniem całego przedmiotu, które zostaje przeciwstawione płaskiemu, zdeformowanemu odbiciu w lustrze:

I nie było nigdy tak zwierciadlanie płaskiego oka, które by, na jesienną patrząc jabłoń, mającą rzadki lub jedyny owoc na szczycie swoim, widziało jedynie i wyłącznie tylko owe jabłko, i jeszcze owego-to jabłka tylko tę stronę, która najwygodniej bywa przeciwko oku postawioną. Owszem! patrząc na przedmiot, nie widzimy bynajmniej powierzchni jednej, ale przez tajemnicze a mistrzowskie p o c z u c i e – o g ó ł u widzimy prawie że współcześnie wszystkie inne przedmiotu bryłowatości i przecięcia²⁵.

²² Znamienny jest tu także związek *mimesis* ze śmiercią: Alaryelowi udaje się pochwyć melodie po śmierci Rusałki, lecz sam przypląca to życiu (zob. s. 230).

²³ Stone, *ed. cit.*, s. 60.

²⁴ C. Norwid, *Za kulisami*. W: *Pisma wszystkie*, t. 4, s. 543–544. Aluzję tę ujawnił pośrednio sam Leśmian, pisząc o tej scenie Norwidowskiego dramatu w szkicu *Z rozmyślań o poezji* (s. 89).

²⁵ Norwid, *ibidem*, s. 532, 530.

Wątek lustra pojawia się w utworze jeszcze dwukrotnie również, jak się wydaje, podkreślając zniekształcenie odbitego przedmiotu i niemożność jego rozpoznania:

EMMA: Referendarz S o f i s t o f f... chciał się zbliżyć, ale go domino jakies zatrzymało --

LIA: Czy jesteś pewna, że mnie nie poznał?...

EMMA: Byłaś do ściany obróconą – jakkolwiek do zwierciadlanej ściany!... poszedł... poszedł... mówmy...²⁶

Demaskacja lustra jako metafory przedstawienia prawdziwego, werystycznego, jest, jak się wydaje, elementem centralnym struktury całego utworu, a także może służyć jako wewnętrzny, ukryty model jego mimetyczności: umieszczenie akcji w przedsionku teatru oraz w „maskaradowej sali”, wątek teatru w teatrze, wprowadzenie na scenę postaci bądź gwałcących jawnie konwencję prawdopodobieństwa (upersonifikowane kwiaty), bądź też ją naruszających, bo nawiązujących do konwencji komedii *dell'arte* (Maski, Domina, Arlekin, Pierrot) – eksponują iluzyjność *Za kulisami*, wskazują na wykroczenie dramatu poza realistyczne kanony naśladowania wiernego.

Mimiczność, sfera gestu, jak również ściśle związane z nimi wątki milczenia oraz rzeźby pełnią w twórczości Norwida rolę znaczącą, do pewnego stopnia antycypując Leśmianowskie oraz w ogólności nowoczesne rozumienie fenomenu mimiki i jej funkcji naśladowczych²⁷. Gest to, po pierwsze, środek mediacji pomiędzy płaszczyzną transcendentną a empiryczną, po drugie – uprzywilejowany sposób przedstawienia tego, co momentalne, jednorazowe: „Cała plastyki tajemnica / Tylko w tym jednym jest, / Że duch – jak błyskawica, / A chce go ująć gest –” pisał Norwid w wierszu *Lapidaria*, zbliżonym zresztą w sposób wyraźny do formy mini-dialogu czy też mimicznej scenki²⁸. Wątek ten został rozwinięty w *Ad leones*:

– Co do mnie – rzekłem – myślę o tym, że ujęcie ręką krzyża jest ze znanych dotąd najtrudniejszym choreograficznym i plastycznym zadaniem – PALEC DOTYKA SYMBOLU – [...].

Zdanie to, jak nietrudno zauważyć, ma dwa znaczenia: literalne, odnoszące się do gestu fizycznego i kontaktu z przedmiotem zmysłowym, oraz metaforyczne, odnoszące się do gestu metafizycznego i określające rodzaj kontaktu z *sacrum*: nie abstrakcyjny, lecz konkretny, indywidualny. Trudność czy wręcz paradoksalność polega tu na próbie zapośredniczenia sfer biegunowo odmiennych: sfery empirycznej i sfery transcendentnej, tego, co fizyczne, i tego, co duchowe.

Motyw mimicznego gestu stanowi także istotny składnik semantyki całego utworu, który, jak się wydaje, można odczytywać jako traktujący o niewspółmierności znaczenia literalnego, oryginalnego, intencjonalnego oraz przenośnego, wtórnego, nadawanego w akcie odbioru i stanowiącego „gwałt” na sensie pierwotnym; znaczenie grupy rzeźbiarskiej, w zamyśle autorskim mającej przedstawiać grupę chrześcijan prześladowanych w konkretnym momencie historycznym, ulega naj-

²⁶ *Ibidem*, s. 520. Wątek zwierciadlanej ściany pojawia się także na s. 533.

²⁷ K. Wyk a (*Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*. Kraków 1948, s. 37), zwracając uwagę na istotną rolę gestyki w twórczości poety, określił niektóre utwory, m.in. *Fatum*, jako „pantomimy, milczące dramaciki”. O primacie gestu nad słowem u Norwida pisała też I. Sł a w i ń s k a w artykule „Ciąg scenicznych gestów” w *teatrze Norwida* (w: *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków 1960, s. 55–59).

²⁸ C. N o r w i d, *Lapidaria*. W: *Pisma wszystkie*, t. 2, s. 223.

pierw uniwersalizacji: „toć nie idzie o osobistości, lecz o dramę”, a następnie alegoryzacji: „Grupa wyobraża KAPITALIZACJĘ w sposób i wyrozumowany, i przystępny...”²⁹ Uprzywilejowaniu gestu oraz symbolu jako „prawdy przedstawienia”³⁰, *mimesis* autentycznej, towarzyszy więc demaskacja alegorii jako *mimesis* fałszywej, skażonej arbitralnością i konwencjonalnością.

Stwarzanie obecności. Mim a zjawisko reprezentacji

Przytoczone poglądy na temat ekspresyjnych, komunikacyjnych czy wreszcie – ogólniej – poznawczych walorów gestu i ruchu pozwalają więc, jak się wydaje, na sformułowanie tezy o epistemicznym uprzywilejowaniu form ruchowych w tradycji modernistycznej. Zjawisko to bowiem, jak starałem się pokazać, nie ogranicza się jedynie do myśli teatralnej, lecz stanowi także istotny i trwały wątek – niekiedy wyrażany *explicite*, niekiedy zaś w sposób zakamuflowany – świadomości poetyckiej modernizmu, związany również, w szerszej jeszcze perspektywie, z nowoczesną problematyką zjawiska reprezentacji. Za znamienne dla tej postawy wobec ruchu uznać wypada uwagi Edwarda Gordona Craiga, traktujące ów ruch jako rodzaj epifanii oraz jednocześnie wiążące go z jednym z centralnych postulatów modernizmu – wyrażaniem niewyraźnego:

Zacząłeś od Uosabiania, potem wzniosłeś się do Przedstawiania, teraz pora na Objawienie. Uosabiając i przedstawiając używałeś tych materiałów, którymi zawsze się w tym celu posługiwano, a więc ludzkiej postaci reprezentowanej przez aktora, mowy reprezentowanej przez poetę za pośrednictwem aktora, widzialnego świata, jaki pozwalają pokazać środki inscenizacyjne. Teraz masz objawiać za pomocą ruchu rzeczy niewidzialne, dostrzegane dzięki oczom, lecz nie bezpośrednio oczyma, cudowną i boską mocą Ruchu³¹.

Za modelową ilustrację modernistycznej postawy wobec poznawczych wartości ruchu uznać można sonet XV z pierwszego cyklu *Sonetów do Orfeusza* Rainera Marii Rilkego. W wierszu tym przedstawiona jest sytuacja niemożliwa – na pozór przynajmniej: tańczenie pomarańczy. Rilke przywołuje tu, jak się wydaje, znaczenia tańca jako *mimesis* źródłowej – ruch występuje w sonecie jako swego rodzaju uniwersum poznawcze, z którego wykluczony zostaje zarówno język: „Dziewczęta wy ciepłe, dziewczęta wy nieme, / owocu smak tańczycie, co długo dojrzewał!”, jak i, rzecz warta podkreślenia, muzyka: „...Niewiele muzyki, szum, tupot o ziemię: –”. Istotą tego taneczno-mimicznego poznania jest dotarcie do istoty przedmiotu: „Odsłońcie ją z woni / jednej po drugiej. Zawrzyjcie ściślejszy / związek z łupiną, co czysta się broni, / z sokiem, co słodko wypełnia szczęśliwą!”; „Treść jej dziewczęta / posiadłyście”. Istota owocu ma charakter ulotny, trudno uchwytny: „Czekajcie... smak... pierzcha i już się rozwiewa”. Sam zaś owoc, jego esencja, nie jest biernym przedmiotem kontemplacji, lecz przeciwnie – elementem aktywnym, współtworzącym interakcję: „Owoc ku sobie was woła”³².

²⁹ C. Norwid, *Ad leones*. W: *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 140, 142.

³⁰ Norwid, *Białe kwiaty*, s. 195.

³¹ E. G. Craig, *O sztuce teatru*. Przekład M. Skibniewska. Wstęp i noty Z. Hübner. Warszawa 1985, s. 68.

³² R. M. Rilke, *Poezje*. Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył M. Jastrun. Kraków 1974, s. 293. W eseju *O istocie prawdy*, niewiele późniejszym od wiersza Rilkego, M. Heidegger (w: *Znaki drogi*. Warszawa 1995, s. 73 (tłum. J. Filek)) pisał o aktywności bytu w akcie przedsta-

To poznanie za pomocą ruchu jednakże kryje w sobie zarówno antynomię, jak i paradoks: antynomię, gdyż do poznania statycznego bytu dochodzi tu za pomocą dynamicznego aktu, *praksis*; paradoks, gdyż tańczenie jakiegoś przedmiotu (zwłaszcza w sposób ukazany w wierszu) jest, jak się wydaje, czynnością niemożliwą, przynajmniej dosłownie, w potocznym odczuciu językowym. Co więcej, spośród różnych semiotycznych paradygmatów przedstawienia przedmiotu takiego jak owoc – za najbardziej odpowiedni i „naturalny” uznać by wypadało raczej przedstawienie malarskie (np. martwą naturę); wybór systemu znaków opartego na ruchu czy geście nabiera więc tu szczególnego znaczenia jako zapewne świadome dążenie do zdynamizowania procesu reprezentacji.

Zauważyć jednak trzeba, że reprezentacja mimiczna odznacza się specyficznymi cechami, pozwalającymi na uznanie jej za fenomen do pewnego stopnia odrębny w stosunku do innych środków i sposobów naśladowania za pomocą ruchu. Wyróżnić tu można co najmniej dwa istotne momenty: 1) zniesienie konwencjonalności przedstawienia oraz ściśle z nim powiązany motyw niezmediatezowanej obecności; 2) momentalność i nieciągłość przedstawienia mimicznego.

Najpełniejszą ilustrację pierwszego wątku odnaleźć można w pismach Étienne’a Decroux; są one w istocie traktatem poświęconym mimicznej reprezentacji, stanowią znamienity dokument samoświadomości jednego z najwybitniejszych XX-wiecznych artystów mimicznych. Reprezentacji językowej, odznaczającej się charakterem konwencjonalnym, bo wykorzystującej znak umowny, Decroux przeciwstawia działalność artysty mimicznego – nie skażoną przez konwencjonalność, polegającą nie na odtwarzaniu, lecz na tworzeniu, i umożliwiającą kontakt z żywą obecnością:

Ponieważ „mówić” znaczy to nie tylko: wyrażać, sugerować, przypominać, dawać do myślenia, ale również – stwarzać znak, w którym wszyscy ludzie widzą taki sam sens w wyniku pewnej obowiązującej umowności.

Mim stwarza jedynie obecności, nie będące bynajmniej umownymi znakami. I gdyby przyszło mu tworzyć takie znaki, byłby to dla niego początek końca: stając się odmianą rodzaju zwanego słowem, przestałby być bratem rysunku, rzeźby, malarstwa, muzyki³³.

Także realizm jest, według Decroux, jedynie pewną praktyką znaczącą, mieści się więc w domenie naśladowania opartego na konwencji; przeciwstawiona mu zostaje realność jako żywa obecność, w której element znaczący oraz element znaczony są utożsamione:

Stanowi [mim] nagromadzenie chwytów, które odbiegają od realizmu, ale na scenie pozostaje jego ciało: pierwsza realność³⁴.

Wątki podobne podjął Jan August Kisielewski w szkicu poświęconym tańcom mimicznym Isadory Duncan. Charakter ekstatyczny, wizyjny, ujawnianie głębokich, nieświadomych aspektów życia duchowego – to najczęściej podkreślane przez Kisielewskiego cechy ekspresji mimicznej. Mimika wykracza także poza opozycję życia i sztuki, łączy bowiem i syntetyzuje to, co naturalne, i to, co kon-

wiania: „Dochodzi do tego [tj. przedstawiającego wypowiedzenia] jedynie wtedy, kiedy sam byt zgłasza pretensje do przedstawiającego wypowiedzenia, tak iż poddaje się ono nakazowi, by wypowiedzieć byt tak – jak on jest”.

³³ Decroux, *op. cit.*, s. 166–167.

³⁴ *Ibidem*, s. 176.

wencjonalne, stanowi więc uprzywilejowany zarówno wobec języka dyskursywnego, jak i wobec mowy poetyckiej środek wyrazu oraz przedstawienia:

Mimiką objawiają się te stany duszy, w których rozróżnienie sztuki i życia ginie, a raczej w których wzajemne ich dopełnianie się tworzy rodzaj piękna wyższy i może najdoskonalszy, bo żywy artyzm i wraz artystyczne życie. Piękno natury i sztuki, piękno zmysłowe, uczuciowe, a nawet myślowe, w tych momentach gdy barwa, ton, brylowatość, język poezji i zdanie myśliciela okazują się środkami niedostatecznymi lub nie dość istotnymi – to piękno artystycznie wystylizowanej natury i krwią życia pulsującej sztuki wyrazić można jedynie sposobem mimicznym³⁵.

Tryb sygnifikacji właściwy tak rozumianej mimice najbliższy jest, jak się wydaje, indeksalności oraz ostensji – znak oparty jest tu bowiem nie tyle na konwencji (symbol) ani nawet na podobieństwie rzeczowym (ikon), co na realnym, egzystencjalnym związku z przedmiotem³⁶. Opozycja między przedstawieniem konwencjonalnym (język, literatura) a przedstawieniem niekonwencjonalnym (mim, taniec, sztuka aktorska) świadczy nie tylko o modernistycznym kryzysie języka i właściwych mu środków przedstawienia³⁷, lecz także o zjawisku szerszym, które przy innej okazji Roland Barthes nazwał dezintegracją znaku, cechującą nowoczesność i polegającą na dążeniu do „uczynienia ze znakowania [*notation*] czystego spotkania przedmiotu z jego wyrażeniem [*expression*]”³⁸.

Za ilustrację wątku drugiego mogą służyć krótkie uwagi Sørensa Kierkegaarda z *Pojęcia lęku*, bezpośrednio odnoszące się do baletu *Faust* oraz do sposobów przedstawiania demoniczności, pośrednio zaś dotyczące problemu przedstawienia i przedstawialności w ogóle. Ekspresja mimiczna odznacza się charakterem momentalnym i nieciągłością, zostaje więc powiązana z centralną dla myśli auto-

³⁵ J. A. Kisielewski, *O sztuce mimicznej. Konferencja*. W: *Panmusaion. Życie dramatu. Mile słówka. Życie w powieści. Słowa Monelli. Panmusaion. O sztuce mimicznej*. Lwów 1906, s. 186–187. Tam też o tańcu mimicznym jako o „zmysłowej, istotnej, realnej naturze” (s. 183). Zob. ponadto rozważania J. Żuławskiego (*Kilka uwag o sztuce aktorskiej*. W: *Miasta umarłe*. Warszawa 1910, s. 209–210) poświęcone różnicom zachodzącym pomiędzy semiotyką sztuki aktorskiej a semiotyką literatury. Tę pierwszą cechują dynamizm, momentalność oraz charakter nieznakowy: „Aktor za pomocą ruchu tworzy życie; przez niego staje się ciałem to, co było słowem. Te dwie rzeczy: środek, którym się posługuje (ruch), i cel, do którego dąży (tworzenie życia), sprawiają, że sztuka aktorska zajmuje całkiem osobne stanowisko wśród innych sztuk. Przede wszystkim aktor musi być w swej sztuce obecny, dawać się w niej niejako całkowicie, gdyż nie może oderwać ruchu od siebie i skryzalizować go w jakimś znaku, jak to na przykład czyni poeta pisząc słowa swej poezji, miast je wypowiadać. Po wtóre, sztuka jego właśnie dlatego, że jest żywa, nie pozostawia trwałych dzieł; owszem, jest przemijająca, zmienna i doraźna, jak samo życie”.

³⁶ Jako szczególny przykład ostensji R. Jakobson (*Język a inne systemy komunikacji*. Przełożyła A. Tanałska. W: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. T. 1. Warszawa 1989, s. 66) podaje „sztukę teatralną z ludźmi jako *signantia* (aktorzy) i ludźmi jako *signata* (postaci)”.

³⁷ O modernistycznym kryzysie języka zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje*. W: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997. O kryzysie zaufania do języka i zastępowaniu go przez gest, akt ostensji, nie opisujący świata, lecz „wskazujący” na świat, w związku z powieścią H. Jamesa pisze M. Levenson (*The Fate of Individuality*. Cambridge 1991, s. 72). B. Pautat (*Versions du soleil. Figures et système de Nietzsche*. Paris 1971, s. 55–58) w dość podobny sposób interpretuje stosunek języka pojęciowego do gestu i mimiki w dziełach Nietzschego. Zob. też uwagę M. Sobieskiego (*Przędziwo Arachny. Z pogranicza sztuki i filozofii*. Kraków 1909, s. 152) o „malowanych i rzeźbionych słowach Nietzschego”.

³⁸ R. Barthes, *L'Effet du réel*. W: *Oeuvres complètes*. T. 2. Paris 1993, s. 174.

ra *Albo–albo* kategorią skoku, a jednocześnie przeciwstawiona ekspresji językowej linearnej, opartej na ciągłości:

Nawet najstraszniejsze słowo rozbrzmiewające znad przepaści zła nie wywoła takiego efektu, jak raptowność skoku, która leży w obszarze mimiki.

Słowo i mowa, choćby najkrótsze, *in abstracto* zawsze mają pewną ciągłość, ponieważ rozbrzmiewają w czasie. Ale to, co raptowne, zupełnie abstrahuje od ciągłości, od czegoś poprzedniego i następnego³⁹.

Znaczenie mimiki polega więc na tym, że pozwala ona uchwycić i utrwalić to, co momentalne, niepowtarzalne, przemijające; jednocześnie zaś „migawkowa ekspresja mimiczna” wywołuje efekt współmierności chwili z wiecznością, ponieważ terażniejszość zostaje tu zatrzymana, unieruchomiona, wyrwana z czasu, stawania się, linearności⁴⁰. Koncepcja taka niewątpliwie zakłada rozumienie temporalności nie jako ciągłego procesu, lecz jako zbioru czy raczej szeregu zatimizowanych, „dyskretnych” momentów, a więc w rezultacie – zakłada spacjalizację czasu⁴¹.

Wydaje się, iż w rozważaniach Kierkegaarda nad wiecznością i czasowością po raz pierwszy został zwerbalizowany w sposób tak wyraźny jeden z podstawowych dylematów nowoczesnej świadomości. Określił go później Jürgen Habermas następująco:

W dowartościowaniu tego, co przejściowe, efemeryczne, ulotne, w świecie dynamizmu wyraża się właśnie tęsknota za niesplamioną, zatrzymaną terażniejszością. Modernizm jako negujący sam siebie ruch jest „tęsknotą za prawdziwą obecnością”⁴².

Problem bardzo podobny sformułował na płaszczyźnie estetyki Paul Valéry w krótkim szkicu *Mimika*. Specyfikę artystycznego postrzegania rzeczywistości przez Degasa określa Valéry jako mimiczną manierę widzenia: polega ona na umiejętności uchwytowania w przedmiocie nie tego, co stabilne, trwałe, lecz przeciwnie – „póź ze swej struktury niestałych”, a więc tego, co momentalne i ulotne, co wymykało się dotychczasowym kategoriom postrzegania rzeczywistości oraz środkiem wykorzystywanym przez malarstwo przed Degasem:

Namiętne pragnienie linii jedynej, która zdeterminuje postać, ale postać wziętą z życia, zobaczoną na ulicy, w Operze, u modystki czy nawet w innych miejscach; postać pochwyconą w tym, co najbardziej dla niej charakterystyczne, w określonej chwili, zawsze w działaniu, ekspresyjną – oto dla mnie Degas. Usiłował i odważył się połączyć to, co ulotne, z nieustającą pracą, zamknąć impresję w pogłębionym studium, chwilę – w trwaniu myślącej woli⁴³.

³⁹ S. K i e r k e g a a r d, *Pojęcie lęku. Psychologicznie orientujące proste rozważanie o dogmatycznym problemie grzechu pierworodnego*. Przełożyła i posłowiem opatrzyła A. D j a k o w s k a. Warszawa 1996, s. 156, 157.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 106, przypis.

⁴¹ Spacjalizacja czasu jest jednak, należy dodać, krytykowana przez Kierkegaarda. Zob. M. C. T a y l o r, *Kierkegaard's Pseudonymous Authorship. A Study of Time and the Self*. Princeton 1975, s. 81–86. Mimiczność, podobnie jak muzyczność, należy do sfery doświadczenia estetycznego, przeciwstawianego, jak wiadomo, etyczności: raptowność oraz demoniczność, przejawiające się w mimice, uznawane są za wyraz lęku przed dobrem, utożsamianym z ciągłością. Zob. K i e r k e g a a r d, *op. cit.*, s. 156–157.

⁴² J. H a b e r m a s, *Moderna – nie dokończony projekt*. (1980). Przekład D. D o m a g a ł a. Przekład przejrzał S. C z e r n i a k. W zb.: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*. Pod red. S. C z e r n i a k a i A. S z a h a j a. Warszawa 1996, s. 276.

⁴³ P. V a l é r y, *Degas, taniec, rysunek*. Przełożyła J. G u z e. Warszawa 1993, s. 61, 62.

Ten mimiczny sposób postrzegania rzeczywistości dość wyraźnie określa specyfikę problemu przedstawienia w sztuce nowoczesnej, polegającą na dostrzeżeniu cech istotnych przedmiotu w tym, co jednostkowe, niepowtarzalne, związane z terażniejszością, oraz na wysiłku przedstawienia momentalności, uobecnienia tego, co zmienne, dynamiczne. Wydaje się także, iż na postawę Valéry'ego wpłynęła w sposób znaczący koncepcja sztuki wyrażona najpełniej przez Baudelaire'a w *Malarzu życia współczesnego*:

Współczesność jest przemijająca, ulotna, przypadkowa, to tylko połowa sztuki; druga połowa jest wieczna i niezmienna⁴⁴.

Okazuje się więc, że marginalna z pozoru problematyka mimiczności jest powiązana z podstawowymi dla modernizmu zagadnieniami ontologicznymi i estetycznymi, co więcej – stanowi obszar czy też swoistą figurę myślową, dzięki której zagadnienia te mogą zostać sformułowane i rozwinięte. Mimika i mimiczność pełnią także rolę uprzywilejowanej metafory *mimesis* źródłowej, pojętej jako ujawnianie, prezentacja, nie zaś przedstawianie, re-prezentacja; niekonwencjonalność i momentalność, cechujące właściwy mimice sposób naśladowania rzeczywistości, wyrażają w istocie przekonanie, iż sztuka, a przynajmniej pewna uprzywilejowana, niejako więc modelowa jej dziedzina zdolna jest zlikwidować czy też zredukować do minimum dystans pomiędzy rozumianym najszerzej przedmiotem przedstawienia a środkami i sposobami przedstawienia, w rezultacie więc – potrafi dotrzeć do obecności autentycznej, w żaden sposób nie zmediatyzowanej, czyściej, wolnej od działania destruktywnych mocy czasu bądź języka.

W tradycji polskiej szukać początków takiego rozumienia mimiki i mimiczności należałoby, jak usiłowałem wykazać, u Norwida; pełne i najdoskonalsze artystycznie rozwinięcie zyskuje ono w dramatach mimicznych Leśmiana. Wątek ten występuje także, z pewnymi modyfikacjami, w koncepcjach awangardowych, o czym świadczą mogą uwagi Tadeusza Peipera, wprost zestawiające fragmentaryczną, nieciągłą budowę scen baletowych z techniką awangardowego wiersza:

Wieloznaczność, jaką miały dla mnie *Sceny Dantejskie*, pochodziła w wielkiej mierze z ich budowy, dającej tylko trywki jakiejś fabuły, tylko luźne sceny, a eliminującej to, co fabule nadaje ciągłość. W tej urywkowości, w tej luźności, w tym lekceważeniu ciągłości jest coś z wyrzutni, jaką posługują się niektóre utwory poezji awangardowej⁴⁵.

W estetyce nowoczesnej mimika jest rozumiana jako pojedynczy, momentalny, nieciągły gest mimiczny, a zatem raczej w kategoriach przestrzennych niż czasowych. Mimiczność oraz specyficzne przypisywane jej znaczenia i funkcje mieszczą się więc, jak można sądzić, w szerszym obszarze problemowym, którym jest podejmowane niejednokrotnie przez badaczy modernizmu zagadnienie formy przestrzennej w literaturze nowoczesnej⁴⁶. Spacjalność ta jest realizowana na kilku co

⁴⁴ Ch. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wybrała i przełożyła J. Guze. Wstępem opatrzył J. Starzyński. Wrocław 1961, s. 203. Zwraca uwagę fakt, iż Baudelaire oraz Valéry budują semantykę terażniejszości, momentalności, ulotności za pomocą podobnych elementów, takich jak strój, moda, gest, chwilowy wyraz twarzy itd.

⁴⁵ T. Peiper, *O tańcach artystycznych*. „Twórczość” 1948, z. 1, s. 61.

⁴⁶ Na ten temat zob. przede wszystkim klasyczny, wciąż przywoływany w literaturze przedmiotu artykuł J. Franka *Forma przestrzenna w literaturze nowoczesnej* (Przełożył M. Żurkowski. „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 2) oraz esej W. Spansa *Heidegger, Kierkegaard, and*

najmniej płaszczyznach: na poziomie gatunkowym wspomnieć można choćby o popularnym w modernizmie gatunku portretu, najpełniej rozwiniętym przez Waltera Patera, w tradycji polskiej zaś przez Tadeusza Micińskiego; na poziomie poetyk – o poetyce imaginistycznej; na poziomie chwytów konstrukcyjnych – o symultaniźmie oraz o jukstapozycji. Cechą wspólną tych wszystkich tendencji jest dążenie do wyeliminowania lub przynajmniej znaczącego osłabienia temporalności, linearności, ciągłości formy literackiej na rzecz spacialności, nieciągłości, momentalności, w konsekwencji – do przekształcenia stawania się w trwanie, zmienności w niezmienność, „*nunc fluens*” w „*nunc stans*”.

W polskiej refleksji krytycznoliterackiej tendencje te wyraził dobitnie Ostap Ortwin, w r. 1908 pisząc w *Żywych fikcjach*:

Jak zatem w rzeźbie i obrazie, tak i w sztuce słowa m o m e n t jest zasadniczym, podstawowym elementem twórczości artystycznej. Cała treść życia, miąższ jego, tkwi tu, w pojedynczych momentach bytu, a artystyczne utrwalenie bezpowrotnej indywidualności tego momentu w materiale monumentalnym ma dla istoty sztuki znaczenie decydujące i zasadnicze⁴⁷.

Ta charakterystyczna uwaga dotyczy zapewne nie tylko pokrewieństw tematycznych czy nawet konstrukcyjnych, zachodzących pomiędzy literaturą a sztukami plastycznymi, lecz wskazuje na fakt o znaczeniu podstawowym dla całej nowoczesnej koncepcji znaku literackiego oraz sposobu, w jaki odnosi on do rzeczywistości: na postrzeganie znaku literackiego jako znaku przestrzennego lub przynajmniej jako zbliżonego w swej istocie do znaku przestrzennego modelowanego na nim. Teza ta, jak się wydaje, znajduje potwierdzenie w semiotycznych badaniach Michela Foucaulta, który analizując różnice, jakie zachodzą między rozumieniem znaku językowego właściwym *episteme* klasycznej (XVII–XVIII w.) a rozumieniem znaku językowego znamiennej dla *episteme* XIX-wiecznej, spostrzegł, że ta pierwsza interpretowała znak językowy przestrzennie, za model obierając portret oraz mapę, druga natomiast odrywała znak językowy od znaku wizualnego i, zbliżając go do muzycznej nuty, traktowała jako dźwięk. Zdaniem Foucaulta odrodzenie przestrzenno-wizualnej koncepcji

the Hermeneutic Circle: Towards a Postmodern Theory of Interpretation as Dis-closure (w zb.: *Martin Heidegger and the Question of Literature. Toward Postmodern Literary Hermeneutics*. Ed. W. Spanos. Indiana University Press, 1979), w którym autor przeciwstawia „egzystencjalno-temporalną hermeneutykę” Heideggera – „metafizyczno-spacjalnej metodologii interpretacyjnej, reprezentowanej przez krytykę nowoczesną” (s. 120). G. Vattimo (*La fine della modernità*. Roma 1991, s. 88) dowodzi jednakże w sposób przekonujący, że przestrzenność – zwłaszcza w późnych i nie uwzględnionych przez Spanosa tekstach Heideggera – odgrywa istotną rolę w rozumieniu sztuki przez niemieckiego filozofa. Spośród innych prac poświęconych problemowi przestrzenności literatury nowoczesnej zob. np. W. J. T. Mitchell, *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*. „Critical Inquiry” vol. 6 (1980), nr 3 (Spring). – W. Steiner, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago 1982.

⁴⁷ O. Ortwin, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*. Opracowała J. Czachowska. Wstępem poprzedził M. Głowiński. Warszawa 1970, s. 49. *Pisma krytyczne*. T. 2. Podobne wątki można także odnaleźć w innych studiach Ortwina, np. w szkicu *Psychologizującemu estetykowi w odpowiedzi, à propos Mickiewiczowskiej „Rozmowy”*: „Pod względem treści psychologicznej mamy tu [...] do czynienia z prostym, jednorodnym momentem osobistego przeżycia, z przelotnym i zwiernym aktem duszy, z błyskiem i mgnieniem jej raczej niż z jakimś łańcuchem zjawisk kolejno po sobie następujących” (s. 125), oraz w szkicu *O gazdostwie Kasprowiczowskiej „Księgi ubogich”*: „Chwila dłuży się jak wieczność. W błogobycie wywczasów, w gnuśności żywota, w słodkim *dolce far niente* chwytą się ją za skrzydła i trwać się jej każe w nieskończoność” (s. 133).

znaku literackiego dokonuje się w analizach de Saussure'a, a więc u progu nowoczesności⁴⁸.

Z tej perspektywy należałoby więc uznać model przestrzenny z jego licznymi wariantami za znamienny dla literatury nowoczesnej; model muzyczny natomiast, tak rozpowszechniony w literaturze przełomu w. XIX i XX, stanowiłby w istocie dziedzictwo XIX-wiecznych koncepcji literatury, opartych na temporalnym rozumieniu znaku literackiego. Wymiana tych modeli pozwalałaby więc odróżnić literaturę nowoczesną m.in. od młodopolskich prądów neoromantycznych i impresjonistycznych. Za jeden z pierwszych i zarazem bardzo dobitnych przykładów ekspansji metafor przestrzenno-wzrokowych kosztem metafor czasowo-słuchowych służyć mogą późniejsze zwłaszcza pisma Stanisława Brzozowskiego, w których muzyczność i „śpiewność” – odnoszona zarówno do cech polskiego życia umysłowego, jak i do cech formy literackiej – oceniana jest zdecydowanie negatywnie, służąc jako synonim braku precyzji intelektualnej, niedbałości o spójność głoszonych poglądów, pozbawionych głębi i związku z istotnymi zagadnieniami życia współczesnego, w przypadku literatury zaś – niedostatków konstrukcyjnych: „U nas ilość śpiewających umysłów wzrasta nadzwyczajnie, dowodzi tego chociażby zastraszająca podaż rytmicznej prozy na rynku literackim”⁴⁹. Różne warianty metaforyki przestrzenno-wzrokowej Brzozowski stosuje zawsze celem podkreślenia całkowitej strukturyzacji, logicznego ukształtowania oraz koherencji poglądów filozoficznych, jak również konstrukcji literackiej. W metaforykę rzeźbiarsko-architektoniczną obfituje zwłaszcza krótki artykuł poświęcony Gustawowi Daniłowskiemu. Np.:

Daniłowski jest artystą oka i dłoni. Zjawiska muszą stać przed nim jakby wykute, muszą być przejrzyste jak myśl, jak marmur stanowcze.

Pociąg, Nad przepaścią – to przecież grupy rzeźbiarskie, w które myśl przekuła całe zespoły zjawisk społecznego życia.

Celem, ku któremu zdąża zawsze twórczość Daniłowskiego, jest obraz w sposób oczywisty i plastyczny wyrażający całe mnóstwo zjawisk, jest zawsze potężny i logiczny skrót wielorakiej treści⁵⁰.

⁴⁸ M. Foucault, *Les Mots et les choses*. Paris 1971, s. 298–299.

⁴⁹ S. Brzozowski, *Listy o literaturze. III. „Gromnice” p. Marii Zabojeckiej*. W: *Współczesna powieść i krytyka*. Kraków–Wrocław 1984, s. 440. *Dzieła*. Pod redakcją M. Sroki.

⁵⁰ S. Brzozowski, *Gustaw Daniłowski*. W: *iw.*, s. 455. Metaforyka rzeźbiarsko-architektoniczna jest w pismach Brzozowskiego bardzo rozpowszechniona. Zob. m.in. znamienne uwagi o rzeźbie jako o sztuce wyrażającej podstawowe zagadnienia życia nowoczesnego i określającej – metaforycznie – horyzont poznawczy myśli nowoczesnej przez uwydatnienie jej charakteru pragmatystycznego, konstruktywistycznego: „Wszystko, cokolwiek bądź ukazuje się na widnokręgu naszej myśli, o ile jest dla nas czymś istotnym, jest plastyczne. Co nie da się wyrazić w żadnej postaci naszej ludzkiej plastyki, jest nierzeczywiste. Jest w rzeźbie wielka mądrość: że człowiek może liczyć tylko na to, czemu sam nadać zdoła postać swego życia” (*Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*. Lwów 1910, s. 428). Zob. też uwagi o poezji Norwida oraz Staffa rozproszone w książce *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej* (Lwów 1910, s. 446, 453). Spośród innych tradycyjnych metafor przestrzennych stosowanych przez Brzozowskiego można wymienić jeszcze choćby metaforę okien jako sposobu kategoryzowania rzeczywistości przez podmiot poznający (*Idee*, s. 18). O Brzozowskiego krytyce „muzyczności” Młodej Polski pisze K. Wyk (Stanisława Brzozowskiego dyskusja o Fryderyku Nietzsche). W: *Młoda Polska*. Wyd. 2. Kraków 1987, s. 229. Z „Pism”. Pod redakcją H. Markiewicza i M. Wyki: „Słowem, Młoda Polska, której w imię prawdziwej odpowiedzialności wytaczał Brzozowski proces, była muzyczna. Prokurator w tych nielicznych wypowiedziach, jakie u niego znajdujemy, był zdecydowanie rzeźbiarski. W rzeźbie widział uzupełnienie estetyczne i najwyższy wyraz swego stanowiska wobec świata, jak artyści Młodej Polski widzieli ją w muzyce”.

Wątki te znalazły kontynuację w awangardowej świadomości teoretycznej, uwypuklającej wzrokowy – a więc właściwy sztukom plastycznym – aspekt percepcji dzieła literackiego. W roku 1923, broniąc stosowania w poezji zasad interpunkcji, Tadeusz Peiper pisał:

Przemawia za nią także fakt, że w naszych czasach poezję spożywa się przede wszystkim czytaniem, a nie słuchaniem; toteż zewnętrzny aspekt dzieła powinien być uwarunkowany potrzebami oka, a nie ucha⁵¹.

W bardzo podobny sposób wypowiadał się Józef Wittlin w tytułowym szkicu tomu *Orfeusz w piekle XX wieku* (datowanym: 1930–1942):

Poeci liryczni bez liry układają swe wiersze już nie dla ucha, lecz dla oka, słuchowe formy wiersza nie rozwijają się, rzadko odświeża się je nowymi wynalazkami lub nawrotami do dawnych technik, np. do asonansów⁵².

Na odejście poezji awangardowej od wzorca muzycznego i zbliżenie się do wzorca sztuk plastycznych wskazywali również krytycy i historycy literatury. W zapiskach z początku lat trzydziestych Henryk Elzenberg stwierdzał:

Czasy są dziś wyraźnie bardziej na plastykę niż na muzykę. W związku z tym plastyczność – głównie malarskość – także i wierszy, jeśli porównać z okresem Młodej Polski, zyskała. [...] Natomiast m u z y c z n o ś ć poezji jest w stanie zupełnego odpływu; widać dno wyschniętego strumienia⁵³.

Także Kazimierz Wyka, rozważając pokrewieństwa między literaturą a innymi sztukami pięknymi, wskazywał, iż literatura romantyczna oraz młodopolska bliska była szczególnie muzyce, literatura awangardowa natomiast wykazuje więcej podobieństw ze sztukami plastycznymi, przede wszystkim – z architekturą⁵⁴.

Twórczość Leśmiana może natomiast służyć za przykład ściernia się modelu czasowego z modelem przestrzennym. Wprawdzie muzyczny motyw „pieśni bez słów” bezsprzecznie dominuje u autora *Łąki*, jednakże podejmuje on również stare metafory wizualne, jak choćby Albertiańską metaforę „otwartego okna [*fine-stra aperta*]”, jednocześnie – jeśli można tak się wyrazić – semiotyzując ją i tym samym podważając jej charakter przedstawienia bezpośredniego, niezapośredniczonego: „A nie śpiewam, lecz jeno słowami przez okno / W świat wyglądam, choć nie wiem, kto okno otwiera”⁵⁵.

⁵¹ T. Peiper, *Futuryzm*. W: *Tędy*. – *Nowe usta*. Opracowanie tekstu i redakcja T. Podolska. Przedmowa, komentarz, nota biograficzna S. Jaworski. Kraków 1972, s. 159. Zob. także znamienne uwagi z *Nowych ust* (s. 342), gdzie wzrokowy sposób percypowania poematu uznany jest za odpowiednik jego budowy, opartej na wymogach funkcjonalności i wysokim stopniu ustrukturywania: „Funkcjonalna zależność powinna zlewać zdania poematu w uchwytą jedność. Plan układu poematowego winien być widzialny, jak plan dworca kolejowego lub domu towarowego. Bo poemat jest budową”; oraz krytykę „starych nałogów muzyczności” (s. 351).

⁵² J. Wittlin, *Orfeusz w piekle XX wieku*. Paryż 1963, s. 382. *Pisma*.

⁵³ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*. Kraków 1994, s. 218. *Pisma*. T. 2. Znamienne, że jeszcze w r. 1908 (zob. s. 29–30) Elzenberg uważał, iż muzyczność, nadając wierszowi rytmiczność i hieratyczność oraz zmniejszając swobodę i „naturalność” wypowiedzi poetyckiej, oczyszcza poezję z tego, co niepoetyckie, i oddala ją od wypowiedzi potocznej.

⁵⁴ Wyka, *Cyprian Norwid*, s. 58–59.

⁵⁵ B. Leśmian, *Zamyślenie*. W: *Poezje*. Opracował J. Trz nad el. Warszawa 1965, s. 248. Zob. też charakterystyczną uwagę J. Przybosi a (*Linia i gwar* Kraków 1959, s. 93–94), iż w mowie poetyckiej Leśmiana „widzi się każde słowo jak wypukłorzębę”.