

WSPÓLNY JĘZYK CZY WIEŻA BABEL? – O TERMINACH
WSPÓLISTNIEJĄCYCH W LITERATUROZNAWSTWIE
I HISTORII SZTUKI*

Mimo istnienia po wielokroć omawianych fundamentalnych różnic między systemem języka i „mową” plastyki¹ badacze nieustannie poszukują formuły pozwalającej łączyć obie dziedziny. Z dzisiejszej perspektywy zastanawiają nie tylko intersemiotyczne uwikłania samej twórczości artystycznej, ale także strategię jej egzegetów – historyków sztuki i literaturoznawców. W pracach badawczych pojawia się naturalnie wiele problemów metodologicznych, związanych przede wszystkim z kwestiami takimi jak: analiza prac twórców „polimedialnych” (najczęściej malarzy-literatów), opis współpracy i wzajemnych inspiracji między artystami pracującymi w różnych tworzywach (szczególnie w epokach przychylnych intermedialnym zbliżeniom), opis dzieł wielokodowych², szeroko reprezentowane studia ikonograficzno-„tematologiczne”. Często wszystkie te zagadnienia spaja jedna, również daleka od metodologicznej oczywistości, kwestia. Myślę tu o użyciu tych samych terminów w odniesieniu do twórczości literackiej i plastycznej.

* Autorka jest stypendystką Fundacji na rzecz Nauki Polskiej w ramach subsydium prof. dr. hab. Włodzimierza Boleckiego.

¹ Por. H. Markiewicz, *Obrazowość a ikonizacja literatury*, w: idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków-Wrocław 1984, s. 9-42; zob. także: idem, *UT PICTURA POESIS... Dzieje toposu i problemu*, w: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981, s. 155-183; J. Pełc, „*Ut pictura poesis erit*”. *Między teorią a praktyką twórców*, w: *Słowo i obraz. Materiały Symposium Komitetu Nauk o Sztuce PAN. Nieborów, 29 IX-1 X 1977 r.*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 49-54; A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu*, Kraków 2003, s. 21-37; J. Bajda, *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa 2003, s. 5-15; M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, PIW, Warszawa 1981; N.R. Schweizer, *Tradycyjna pozycja „ut pictura poesis”*, „Pamiętnik Literacki” R. 76: 1985, z. 3, s. 269-287.

² Co ciekawe, nierzadko konstatacje historyków sztuki i literaturoznawców są tu diametralnie różne – to na przykład przypadek oceny *Sponad* Juliana Przybosa w opracowaniu typograficznym Władysława Strzeżińskiego (pierwodruk.: 1930; por. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosa*, Warszawa 1972, s. 107-108; A. Turowski, *Konstruktywistyczna typografia Władysława Strzeżińskiego*, „Projekt” 1971, z. 4, s. 23; J. Zagrodzki, *Drukarstwo nowoczesne w kręgu Władysława Strzeżińskiego*, w: *Władysław Strzeżiński – in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988, s. 104).

Trudno o generalizacje dotyczące wszystkich przenoszonych na obcy grunt pojęć, postaram się jednak wskazać zagadnienia szczególnie symptomatyczne. Interesują mnie terminy pojawiające się w pracach literaturoznawczych i jednocześnie „literaturocentrycznych” (to jest: skupionych na opisie samych utworów literackich) oraz pracach historyków sztuki traktujących *stricte* o dziełach malarzkich, rzeźbiarskich, architektonicznych – pomijam studia nad sposobami percepcji dzieł plastycznych czy prace z zakresu muzeologii³. Skupić chcę się na pojęciach, które nie są badawczymi efemerydami, ale które trwale i niejako „systemowo” (pojawiają się często, zwykle w zbliżonych kontekstach) weszły do literaturoznawstwa i historii sztuki bądź też nieustannie prowokują dyskusje w kręgach badaczy obu dziedzin. Nie zajmuję się terminami, które od wieków wiodą żywot podwójny, i które – jak się wydaje – poprzez swą uniwersalność, pewną artystyczną „archetypowość” praktycznie musiały w ten sposób zaistnieć (pojęcia takie jak „symbol”, „alegoria”, także – choć to już bardziej dyskusyjne – „groteska”, „realizm”). Nie interesują mnie także wspólne najogólniejsze, niejako „przezroczyście” określenia warsztatowo-kompozycyjne (jak właśnie „warsztat”, „kompozycja”, „obrazowanie”), nie mówię również o tych terminach, które – jako nazwy ugrupowań zrzeszających jednocześnie literatów i plastyków – od początku praktycznie określały zarówno utwory słowne, jak i dzieła wizualne⁴.

Przydatność pojęć przeniesionych do literaturoznawstwa z historii sztuki (a przynajmniej dzięki historii sztuki spopularyzowanych i ugruntowanych w polskiej nauce o literaturze) oraz ich związek z macierzystym kontekstem prześledzić chcę w oparciu o kilka konkretnych przykładów.

Część pierwsza

Na początek przyjrzę się funkcjonowaniu terminu znakomicie już zadomowionego na gruncie nauki o literaturze. W literaturoznawczym objaśnieniu interesującego mnie pojęcia jako typowa dla omawianego zjawiska poetycka egzemplifikacja przywołany zostaje następujący młodopolski tekst (o tytule, *nota bene*, muzycznym⁵):

Poszum dzwonów wieczornych oplół nas wokoło,
 Drży cisza zapatrzona w zmierzchu szare oczy.
 Poszum dzwonów nas oplół czy sen twych warkoczy?
 Ty mi drżące chyliasz ust róże na czoło,
 Czy cisza drży wieczorna na różach witraży?
 Poszum snów twych warkoczy oplół nas wokoło,
 W szarych to oczach zmierzchu czy w twych – cisza marzy?⁶

³ Problemy te porusza publikowany w niniejszym tomie artykuł Magdaleny Lachman.

⁴ Nierzadko sama historia ruchów artystycznych sprawia, że jedną nazwą określa się działania, które w innym kontekście zapewne w ogóle nie byłyby łączone (na przykład teksty berlińskich dadaistów i reliefy Hansa-Jeana Arpa).

⁵ O „muzyczności” literatury młodopolskiej zob. na przykład M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, w: eadem, *Somnabulicy – dekadenci – herosi*, Kraków-Wrocław 1985, s. 431-432; eadem, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 313.

⁶ K. Wroczyński, *Sonata*, z tonu *Circenes*, 1904.

Odwołam się tu bezpośrednio do sztuk wizualnych. Kompozycję poetycką – analizowaną jednocześnie z punktu widzenia „ikonografii”, techniki obrazowania i specyfiki środków stylistycznych – zestawzić można by z pracami Edwarda Okunia (winieta okładki „Chimery”, 1903) i Alfonsa Muchy (*Taniec*, 1898).



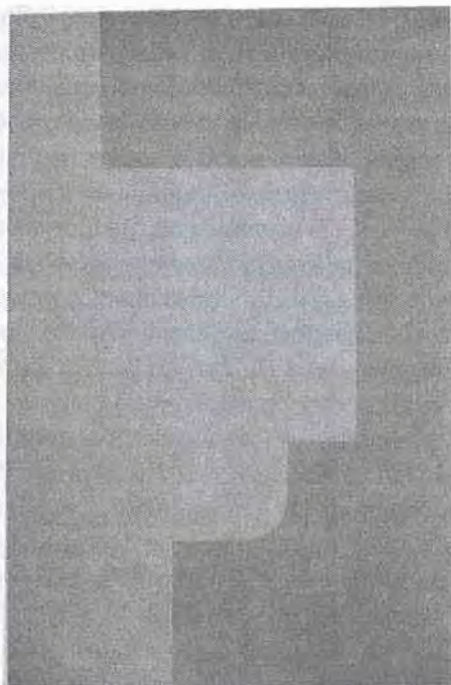
il. 1. E. Okuń, winieta okładki „Chimery”, 1905 (1)



il. 2. A. Mucha, *Taniec*, 1898



il. 3. W. Strzemiński,
Kompozycja unistyczna 12, 1932



il. 4. W. Strzemiński,
Kompozycja architektoniczna 6b, 1928

Analogie wydają się niezaprzeczalne. Uderzają już podobieństwa w zakresie wyboru tematu i sposobu jego prezentacji – zarówno wiersz, jak i secesyjne dzieła (a wybrałam tu kompozycje reprezentatywne) to stylizowana, daleka od przypadkowości, niepokojąca wizja kobiety: zmysłowej, choć po części jakby bezcielesnej, nierzeczywistej, rozplywającej się w kosmicznej wizji. Niebagatelną rolę gra tu również wyraźnie stylizowana, traktowana ornamentacyjnie przyroda – w wierszu „róże witraży”, w dziełach plastycznych – stylizowane maki czy kwiatowy ornament w bordiurze. Co więcej, prezentowane sytuacje są w każdym wypadku praktycznie anarracyjne, nie mają żadnych wyrazistych fabularnych obciążeń, ich „ładność” (termin wykorzystywany w omówieniach literackiej i plastycznej secesji⁷) okazuje się przy tym dość tajemnicza.

Oczywiste wydają się również analogie warsztatowe. W tekście pojawiają się poetyzmy wpisane w długie, pełne powtórzeń frazy, nieznacznie tylko modyfikowane w kolejnych wersach (niemal każdy leksem został tu użyty więcej niż raz). Technikę poetycką kojarzyć można z dekoracyjnymi, płynnymi liniami na secesyjnych obrazach i witrażach (witraż, będący *notabene* jedną z ulubionych technik twórców Art Nouveau, w wierszu przywołany został *expressis verbis*). Arabeskowe zapętlenia pojawiają się zatem nie tylko w płaszczyźnie semantycz-

⁷ Por. H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy”*, w: K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1, Kraków 1987, s. 373-374.

nej (po kilkakroć wspomniane oplatanie warkoczami, muzyką, snem), ale też w samej, pełnej echowych nawrotów, kompozycji utworu. Dekoracyjność, swoiste „upozowanie” układu podkreślone zostają także poprzez strukturę brzmieniową – kunsztownie instrumentacyjną, obfitującą w aliteracje, konstrukcje dźwiękonaśladowcze, rozbudowane powtórzenia.

Wiersz Wroczyńskiego wydaje się zatem modelowym przykładem literackiej secesji. We wspomnianym literaturoznawczym opisie (to hasło Michała Głowińskiego w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*⁸) pojawia się natomiast jako egzemplifikacja... impresjonizmu w sztuce słowa. Okazuje się zatem, że dwa pojęcia – całkowicie odrębne w plastyce, w kilku punktach niemal po wölfflinowsku przeciwstawne (linearyzm i malarskość: płynność linii a rozmięgotanie faktury, kształt kontra barwa, kontur i płaskość plamy barwnej wobec drobnych pociągnięć pędzla) – mogą zyskać, w ujęciu literaturoznawcy, bardzo podobne odzworowanie w sztuce słowa. Historyk sztuki nie ma problemu z odróżnieniem dzieła secesyjnego od impresjonistycznego, rzecz przestaje być jednak klarowna w innej dziedzinie artystycznej. Moim zdaniem wiersz bliższy jest – cały czas z przyjętego pierwotnie punktu widzenia – pracom Muchy niż Moneta, Sisleya czy Pissarra. Zbyt wyraźna jest stylistyczna ornamentacyjność, maniera, dekoracyjność, by uznać go za egzemplifikację impresjonizmu wywiedzionego z malarstwa. Nie chcę jednak powiedzieć, że rozpoznania Głowińskiego są całkowicie bezpodstawne i chybione (o czym dalej), ale że są bardzo odległe od ujęcia, jakie zaproponować należałoby, poszukując istotnych analogii między obejmowanymi tą samą nazwą nurtami literatury i plastyki.

Porzucam w tej chwili perspektywę historyka sztuki. Z punktu widzenia dzisiejszego literaturoznawstwa termin „impresjonizm” jest pojęciem znacznie szerszym niżli to tylko, które wiązać można z jednym prądem w plastyce drugiej połowy XIX wieku (choć i impresjonizm malarski, naturalnie, nie był stylistycznym monolitem⁹). W niektórych punktach pojęcia te okazują się praktycznie sprzeczne.

Od dawna istnieje na polskim gruncie kilka strategii wykorzystania terminu „impresjonizm”. Niektórzy trzymają się przede wszystkim tez o impresjonistycznej wrażeniowości, „rozmyciu” konturów, fragmentaryczności, subiektywizmie ujęć¹⁰. To ujęcie nie budzi większych oporów, mimo iż nie oddaje złożoności

⁸ M. Głowiński, *Impresjonizm*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i et. al., Wrocław 1992, s. 418-421.

⁹ Symptomatyczne jest, że „impresjonizm” w swej najlepiej przyswojonej przez odbiorców postaci, niejako impresjonistyczny prototyp – ten, który faktycznie opisywać można, używając określeń „migotliwa faktura”, „rozmycie konturów”, „chwytanie refleksów światła” – przypisywać można kilku jedynie malarzom – będą to np. Monet, Pissarro, Morisot (por. np. Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1986, s. 28-29, 293-294).

¹⁰ Por. W. Okoń, *Impresjonizm*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 1991, s. 360-362.

O impresjonizmie w malarstwie i literaturze pisze Arnold Hauser w *Společnej historii sztuki i literatury* (przeł. J. Ruszczycówna, posłowie J. Starzyński, t. 2, Warszawa 1974, s. 320-321): „Malarstwo jako najbardziej postępową sztuką epoki [II poł. XIX w.] nie tylko dominuje nad wszystkimi

impresjonizmu w plastyce¹¹ i nierzadko prowadzi do analiz mało odkrywczych i dość powierzchownych. Inni identyfikują pojecie z całym ogromnym konglomeratem zjawisk na gruncie literatury, zwykle nie precyzując:

1. w jakim stopniu silnie pozostają w ich ujęciu związki literatury z malarstwem (a jeśli są one istotne, to czy chodzi tylko o odniesienie do konkretnego nurtu w sztuce, czy także o rolę malarskiego impresjonizmu w dziejach sztuk plastycznych¹²);
2. czy impresjonizm jest tu wyłącznie pewną wersją literackiego symbolizmu (takie ujęcie pojawiło się już *de facto* w dobie Młodej Polski¹³);
3. czy wreszcie posługują się – jak Charles Bally – „znaczeniem ściśle etymologicznym”¹⁴.

innymi gałęziami sztuki; jego dzieła przewyższają także jakościowo współczesne osiągnięcia literackie, przede wszystkim we Francji, gdzie można było słusznie stwierdzić, że wielcy pisarze tego okresu są impresjonistycznymi malarzami. [...] Wrażenie atmosferyczne, mianowicie przeżycie światła, powietrza i barwnej jasności, są spostrzeżeniami zadowolonymi w malarstwie, i kiedy w innych sztukach usiłuje się oddać tego rodzaju nastroje, to zupełnie uzasadnione jest mówienie o «malarskim» stylu poezji i muzyki. Styl tych sztuk jest jednak również «malarski» wtedy, gdy wypowiadają się one w formach «bezkonturowych» za pomocą efektów koloru i światła, i przykładają większą wartość do żywości szczegółów niż do jednolitości ogólnego wrażenia”.

Grzegorz Gazda pisze na temat impresjonizmu: „jego nazwa przeniesiona do literatury przez F. Brunetièrę (1849-1906; artykuł w „Revue des deux mondes”, 1879, t. 69 zatytułowany *L'impressionisme dans le roman – Impresjonizm w powieści*) zadowoliła się na dłużej i określała w niej nastrojowość, subtelność doznań, przelotność wrażeń, «nieuchwytność stanów duszy», sensualizm, malarskość w dostrzeganiu natury, wizualizację przyrody i rzeczywistości przedstawiane w stylu subiektywnym, w konstrukcjach rzeczownikowych, w pastelowych opisach, w tworzywowych naśladowaniach muzyki i brzmień naturalnych, w motywach falowania, ruchu chmur i mgieł, w lirycznych prezentacjach zmiennych efektów światła, świtów i zachodów słońca, poruszanego wiatrem pyłu lub śniegu, w barwnych i dźwiękowych asocjacjach” (G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX w.*, Warszawa 2000, s. 199).

Por. także: M. Des Loges, *Impresjonizm w literaturze*, „Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” R. 41: 1948, s. 43.

¹¹ Tego rozumienia terminu trzymają się w swych analizach np. Anna Rossa (*Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu*, Kraków 2003) i – w pewnej przynajmniej mierze – Ireneusz Sikora (*Wstęp*, w: *Antologia liryki Młodej Polski*, Wrocław 1990, s. 24). Zob. także M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek. O Stanisławie Witkiewiczu*, Kraków 1984.

¹² Nie bez przyczyny opisuje się impresjonizm jednocześnie jako ostateczny punkt dojścia naturalizmu (W. Juszczyk, *Postimpresjonizm*, Warszawa 1985, s. 12) i jednocześnie punkt zwrotny w dziejach sztuk plastycznych (por. Z. Kępiński, *Impresjonizm*, op. cit., s. 28-29), uznając, że wyciągnęły zeń wnioski wszystkie praktycznie nowoczesne kierunki w sztukach wizualnych. Mówić można tu o zerwaniu z akademizmem, porzuceniu pozaartystycznych obowiązków sztuki, zainteresowaniu „pospolitością” i niekonwencjonalnymi ujęciami widzialnej rzeczywistości, „wzmrożonej” warsztatowości sztuki (przy jej jednoczesnej pozornej przypadkowości), sensualizmie itd.

¹³ O (niejednorodnych) ujęciach Langego, Savitri (Anny Zahorskiej), Weysenhoffa, Chmielowskiego, Rydla pisze H. Markiewicz w tekście *Młoda Polska i „izmy”*, op. cit., s. 319-321.

¹⁴ Ch. Bally, *Impresjonizm a gramatyka*, w: *Stylistyka Bally'ego*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1966, s. 188. Niektórzy badacze świadomie łączą odwołania do impresjonizmu w malarstwie z niewygodną zeń „impresyjnością” (wrażliwością) – przykładem fragmenty pracy B. Mazana („Impresjonizm” „Trylogii” Henryka Sienkiewicza, Łódź 1993) czy konstatacje W. Okonia (*Impresjonizm*, op. cit., s. 361) dotyczące „subiektywnie-impresyjnego” sposobu widzenia świata u Mickiewicza, Słowackiego, Goszczyńskiego, Norwida.

W licznych opracowaniach wskazuje się przejawy impresjonizmu u Verlaine'a, Maeterlincka, Dujardina, Joyce'a, Berenta, Żeromskiego, Tetmajera, Kasprowicza, Zawistowskiej czy nawet Sienkiewicza. Oczywiście w każdym z tych wypadków impresjonizm, czy raczej – któryś z impresjonizmów – daje się obronić. Wszystko zależy od przyjętej definicji¹⁵. Zdecydowanie gorzej, jeśli nie wiadomo, jakie właściwie rozumienie terminu uwzględnione zostało w danej pracy. W przypadku twórczości wielu wspomnianych pisarzy mówić można o podobnej wrażliwości, eksperymentatorstwie, pewnym subiektywizmie, ale też nie w tym chyba rzecz, by jako impresjonistyczną określać... znaczną część literatury szerokok zakresowego modernizmu¹⁶, bez jakichkolwiek modelujących pojęcie doprecyzowań.

Sprawa okazuje się jednak jeszcze bardziej skomplikowana. Oprócz wspomnianych, zadomowionych na polskim gruncie sposobów interpretowania terminu

istnieje też zupełnie inne rozumienie impresjonizmu w literaturze – wywodzące się z anglosaskiej tradycji filozoficznej i literackiej. Mimo kilku zbieżności, w zasadniczych punktach obie te tradycje są różne, a w niektórych kwestiach całkowicie się wykluczają¹⁷.

Filozoficznych źródeł tego „innego impresjonizmu” szukać można, jak uważa Włodzimierz Bolecki, w

rozważaniach Locke'a, Berkeleya i Hume'a nad funkcjonowaniem władz poznawczych człowieka i sposobami tworzenia przedstawięń świata zewnętrznego, tzn. wraz z kwestią filozoficznych pytań o źródła naszej wiedzy, wśród których kluczowe miejsce przypada m.in. zmysłom, odczuciom, pamięci, ideom, obrazom, percepcji i impresjom¹⁸.

¹⁵ Jeśli na przykład za typowo impresjonistyczne uznamy „ujmowanie rzeczywistości jako projekcji emocjonalnej podmiotu przeżywającego” (M. Matecka, *Impresjonizm wczesnej prozy Iwana Bunina i Borysa Zajcewa*, Lublin 1996, s. 29) czy, za M. Głowińskim (*Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 194), „bezpośredni liryzm” (co praktycznie nie wiąże się już z malarstwem „chwytającym” widzialną rzeczywistość), także cytowany na początku wiersz będzie bez wątpienia *stricto* impresjonistyczny.

¹⁶ Posługując się tu szerokim rozumieniem terminu „modernizm” – por. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w.*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 11-34; idem, *Postmodernizowanie modernizmu*, „Teksty Drugie” 1997, nr 1-2, s. 31-45; szczególnie s. 41-45 (lub w: idem, *Poławanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999, s. 43-61); R. Nycz, *Język modernizmu*, Wrocław 2002, s. 9-45; idem, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 35-46; idem, *Słowo wstępne*, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. i wst. R. Nycz, Kraków 1998, s. 5-18 (szeroki model modernizmu opisują – na różne sposoby – wszystkie praktycznie zamieszczone w tym obszernym tomie artykuły).

Bolecki pisze (rekonstruując myśl Jessego Matza): „Gdy [...] jedni badacze [...] chcieliby np. ograniczyć granice impresjonizmu do efektów wzrokowych nielicznych autorów, to inni zaliczają do niego wszystko, co interesującego zdarzyło się w literaturze XX w.” (W. Bolecki, *Impresjonizm w prozie (polskiego) modernizmu (wstęp)*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 22).

¹⁷ Ibidem, s. 18-19, bogata bibliografia: ibidem, s. 17-33 (lub: idem, *Impresjonizm w prozie modernizmu (wstęp do modernizmu w prozie polskiej XX wieku)*, w: *Punkt widzenia w teście i w dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004, s. 239-260).

¹⁸ W. Bolecki, *Impresjonizm w prozie (polskiego) modernizmu...*, op. cit., s. 20-21.

Jesse Matz następująco precyzuje różnice między impresjonizmem malarskim i tym, o którym milczały dotychczasowe polskie prace:

„Literatura to impresja” – mówi Henry James i wielu innych, od Hardy’ego po Woolf, od Patera po Conrada i Prousta. Nie chodzi jednak o literacki impresjonizm rozumiany jako szkicowość, fragmentaryczność, momentalność, zatrzymanie się na powierzchni zjawisk. Takie konotacje łączyć trzeba z impresjonistycznym malarstwem [...]. Literacki impresjonizm pokazuje, iż miejsce literatury jest tam właśnie, gdzie znajdują się impresje – nie w zmysłach, nie w myślach, ale w odczuciach pomiędzy nimi: nie w umykających chwilach ani brzemiennych w skutki decyzjach, a w intuicjach, uporeczywych przeczuciach. Skoro „literatura jest impresją”, pośredniczy ona między przeciwnymi sposobami doświadczania świata. Nie przedkłada zjawisk powierzchniowych i fragmentaryczności nad „głębie i całości”, ale sprawia, że w tym, co powierzchowne, dostrzec można głębię, że fragment niesie wiedzę o całości. Literacki impresjonizm dąży do zatarcia wszelkich tego typu rozróżnień¹⁹.

W tym kontekście nie dziwią konstatacje Boleckiego:

Jedni badacze zestawiają impresjonizm w literaturze z fenomenologią w filozofii, inni wskazują na empiriokrytycyzm jako jego podstawę. Dla nich impresjonizm to lockeańska wiara, że w naszym umyśle jest jedynie to, czego doświadczamy zmysłami. Z kolei dla innych badaczy impresjonizm to późnoromantyczna teoria wyobraźni nazywana estetyzmem. Jeszcze inni badacze łączą impresjonistyczne pisarstwo z malarstwem impresjonistycznym, twierdząc, że impresjonizm był w literaturze dokładnie tym samym, czym był w malarstwie, tzn. przedstawieniem intensywnych i ułotnych efektów wzrokowych podkreślających subiektywną percepcję koloru i światła, i osiągających efekt stylistycznego dywizjonizmu i puentylizmu. Natomiast ich przeciwnicy stwierdzają brak jakiegokolwiek odpowiedniości pomiędzy wzrokowymi „impresjami” a literackimi ideami²⁰.

Jak wybrnąć z tego impresjonistycznego impasu? Jedną z dróg jest ta zaproponowana przez Boleckiego –

powrót do pierwotnego, filozoficznego sensu terminu „impresja” i uważne przestudiowanie jego znaczenia w twórczości najwybitniejszych pisarzy modernistów²¹.

To propozycja godna podjęcia, w szczególności na polskim gruncie, gdzie tego rodzaju impresjonizm praktycznie nigdy nie stał się przedmiotem naukowych dociekań. Zgodzić się należy, iż

brak kategorii impresji w jej sensie filozoficzno-narracyjnym w polskim literaturoznawstwie powoduje do dziś liczne problemy translato logiczne i terminologiczne zarówno w poetyce, jak i przede wszystkim – w historii literatury²².

Jak jednak kwestie te łączą się z analizą będącą punktem wyjścia moich rozważań? Bardzo daleko stąd do „wspólnego języka” literaturoznawstwa i historii sztuki.

¹⁹ J. Matz, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge 2001, s. 1 (przeł. B. Ś.).

²⁰ W. Bolecki, *Impresjonizm w prozie (polskiego) modernizmu...*, op. cit., s. 22.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 32.

Nie jest moim celem postulowanie powrotu do wyznaczników *stricte* plastycznych, niejako zewnętrznych z perspektywy literatury i literaturoznawstwa. Byłoby to – w obliczu przedstawionych stanowisk badawczych – całkowitym nieporozumieniem i niczym nieumotywowaną niefrasobliwością. Bez wątpienia warto jednak w refleksji literaturoznawczej akcentować, do jakiej tradycji impresjonizmu (którego impresjonizmu! – żadnego nie trzeba przecież z nauki o literaturze rugować) chcemy się odwołać. Jeśli badaczka interesuje impresjonizm wywiedziony z francuskiego malarstwa czy wręcz analiza intersemiotyczna, powinien to wyraźnie zaznaczyć i... faktycznie konfrontować tekst literacki z plastyką. Warto uczynić wszystko, by „impresjonizm” nie był literaturoznawczym liczmanem, mało przydatnym „terminem-workiem”, uniwersalnym wytrychem (zamiast kluczem) do literatury dwudziestowiecznej. Jednym słowem – by mimo wszystko, w pewnym przynajmniej zakresie, stał się leksemem wspólnego języka humanistyki: literaturoznawstwa polskiego i zachodniego, historii sztuki i nauki o literaturze.

* * *

Na koniec tej części artykułu powrócić chcę do problemu secesji w sztuce słowa. To pojęcie używane jest w analizach utworów literackich znacznie rzadziej niżli wieloznaczny „impresjonizm”, nie mogłoby chyba zresztą stać się terminem aż tak szerokim i „pojemnym”. Nie pojawiają się tutaj tak licznie wątki filozoficzne, plastyczne, literackie czy nawet etymologiczne. *Notabene* rehabilitacja secesji na gruncie historii sztuki i próby jej opisywania w literaturze to dopiero lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte ubiegłego wieku, zaś o tendencjach impresjonistycznych w poezji i prozie mowa była już w polskiej krytyce lat dwudziestych (we Francji – jeszcze w XIX wieku), co dodatkowo uprawomocnia, ale też zarazem komplikuje „impresjonistyczny dyskurs” literaturoznawców.

W latach sześćdziesiątych Henryk Markiewicz postulował (powołując się na szkic Jerzego Zagórskiego²³) przeszczepienie „secesji” na grunt literaturoznawczy. Pisał, iż jako secesyjne określić można

utwory, w których zasadą budowy świata poetyckiego jest jego – irrealna, statyczna i harmonijna dekoracyjność – „Jadność”²⁴.

Trudno się jednak zgodzić z Markiewiczem, że termin „secesja”, jako „przypadkowy etymologicznie”, można swobodnie modelować²⁵. Swoboda – w pew-

²³ J. Zagórski, *Secesja i jej pochodne*, w: idem, *Szkice*, Kraków 1958, s. 58-112. Ujęcie Zagórskiego, który jako „secesyjny” opisywał ogromny i *de facto* niespójny konglomerat zjawisk, wydaje się jednak zdecydowanie nazbyt szerokie, wymagające wyraźnych doprecyzowań i modyfikacji.

²⁴ H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy”*, op. cit., s. 373-374 (szkic datowany jest na lata 1963, 1967). Markiewicz powołuje się tu na przykład wiersza *Trzy łodzie* Stanisława Wyrzykowskiego.

²⁵ Markiewicz pisał o perspektywach włączenia terminu „secesja” w poczet pojęć literaturoznawczych: „Termin to wprawdzie importowany z plastyki, ale pod pewnymi względami stanowi to jego zaletę, gdyż uzupełnia dobrze impresjonizm i ekspresjonizm, mające taką samą proveniencję. Jest to dalej termin «historyczny», wskazujący na jednorazowość zjawiska, a w swym znaczeniu etymologicznym tak

nym zakresie – dotyczyć może chronologicznych ram zjawisk obejmowanych omawianym terminem, nie zaś samego zakresu znaczeniowego pojęcia. Secesja na gruncie sztuk plastycznych ma bardzo klarowne wyznaczniki, choć naturalnie różniące się nieco w zależności od miejsca występowania (*vide* secesja paryska, wiedeńska, ryska) i osobowości twórczej danego artysty. W plastyce to – w największym skrócie – ornamentacyjność, asymetria, arabeski linearne („głęboka, długa, ruchliwa linia”²⁶), płaskość plamy barwnej, dekoracyjnie traktowane postaci kobiece, postaci baśniowe (nimfy, fauny, chimery) oraz licznie pojawiające się dekoracyjne elementy flory i fauny²⁷. W dziełach literackich tego rodzaju układom odpowiadać mogą kompozycje, które charakteryzuje:

- „ozdobna”, „arabeskowa” składnia – długie, złożone zdania (niekiedy „zapętłone” syntaktycznie);
- wielość imiennych części mowy – dokładny opis zwykle jest tu ważniejszy od dynamicznego opowiadania; tego rodzaju teksty częstokroć określa się jako *par excellence* „malarzkie”, „plastyczne” (ale także – „poetyckie” czy „muzyczne”²⁸);
- użycie wyrazów „niezwykłych”, obcych językowi potocznemu (poetyzmy, niezwykle brzmieniowo zapożyczenia i barbaryzmy);
- powtórzenia słów i fraz;
- inne zabiegi instrumentacyjne (aliteracje, onomatopeje, paronomazja);
- specyficzna tematyka – teksty nie podejmują skomplikowanych, bolesnych problemów, są często afirmatywne, opiewają „ładność”, ale i „dziwność” świata.

Nie wszystko jest tu jednak oczywiste. Powyższe nieskomplikowane wyliczenie bynajmniej nie wyczerpuje problemu. Secesja wykorzystywana bywa w literaturze na różne sposoby – zarówno jako droga łagodnej, „ładnej” estetyzacji (przypadek cytowanego wiersza Wroczyńskiego), jak i jako sposób szczególnego „udziwnienia” tekstu (swoista stylistyczna „drapieżność” dzieła). Oto kilka przykładów – zaczerpniętych już z literatury dwudziestolecia międzywojennego – specyficznego wykorzystania secesyjnej stylistyki. Aleksander Wat pisał w poemacie *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopszożelaznego piecyka*:

Andaluzyjskie czarownice klaszczące kastanietami wtańczyły wesołego one-stępa z muzycznym Żydem długim długim czarnym chudym w niebiosa mieszkańców kirgiskich stepów. Centauresy broniące tronu wznosiły się, powoli i harmnijnie topoczając skrzydłami, na najwyższe szczyty cynobrowych poranków. [...] Młode wytworne andaluzyjskie czarownice odwróciły się na widok uciekającego baszkirskiego boga [...]”²⁹.

przypadkowy, że treść jego może być swobodnie wymodelowana” (H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmny”*, op. cit.).

²⁶ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 1997, s. 375.

²⁷ Por. M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1984.

²⁸ Por. przypis 5.

²⁹ *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wst. i koment. Z. Jaroński, wyb. i oprac. H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 244-245.

Błogosławieństwo na buruny na opale na hałaśliwe gwiazd runy na heliotropy i na żółty, bolesnie żółty ornat moich chichoczących drużyn. W brzęczące kantyczkami wrota obgorzałych miast. [...] W nocie sfałdowane i popielate ozdobić swe ciała płaszczem z ametystów i ze skórki słowika Izoldy. Z puginałem cyzelowanym oddać należną cześć ucztom na złotych umierających łąkach³⁰.

Krawat rozkoszy Anatola Sterna brzmi:

Gdy się przystroisz w skarb zakłęty zamorskich sułtanic:
 Perski szal, kwiecisty dziwacznie pstrymi arabeski, –
 Straciłeś na zawsze swe państwo, ów kraj snu niebieski,
 Królestwo zdarzeń letargicznych, dziwny łąd bez granic.
 Gdy się przystroisz w szal zakłęty zamorskich sułtanic,
 Owionie cię muzyka oczu niktnej Franceski,
 Księżycowych Anitr operłą twarz i pierś twą łezki
 I muśnie cię pożegnałny srebrnych rąk ich półtaniec.
 A nachyła się nad tobą Panie, którym opada
 Na twarz błądą od żądz czerwonych włosów kaskada,
 I pogrząż tve usta w swych ust gorącym karminie.
 Gdy się przystroisz w skarb zakłęty zamorskich sułtanic,
 Wychynie świat oślepiający, lecz stary łąd zginie:
 Wszystkie Panie ci się oddadzą tak, po prostu, za nic³¹.

Wat pisał o nieporozumieniach wokół *Piecyka* i specyficznej roli secesji w literaturze polskiej:

„Pokaż mi *Piecyka*” – powiedział C... [Czesław Miłosz – dop. B. Ś.] [...]. Prześlizgnął się niedbałym okiem i odłożył z dwiema sentencjami: „Dużo secesji”, i po chwili: „Podobne do pierwszych próz Iwaszkiewicza”. [...] A mógłbym mu przecież dobrotliwie wytłumaczyć, że nie rozumie roli polskiej secesji, że przyjął jej konwencjonalne rozumienie i ocenę. Że pełno jej także u Witkacego, i to do samego końca, i u Leśmiana, i u Białoszewskiego, a nawet u Różewicza. Że była ona nieuniknionym, a w każdym razie bezpośrednio się narzucającym sposobem wyjścia ze skuwającego polską umysłowość i literaturę konwencjonalizmu postromantycznego i ciasno pozytywistycznego. Że była nie procederem udziwniania (Peiper, Przyboś), a więc czymś, co się konwencjonalizuje pod ręką, ale filozofią, psychologią i techniką zdziwaczenia. Zdziwaczenia samego siebie i świata. To nie przybyszewszczyzna z jej *Acheronta movebo* czystej duszy, chociaż mocą zwykłych oczywiście alianżów jedno i drugie wystąpiło w jednym ruchu „młodopolskim”. *Próchno* Berenta – ale nie Staff, nie Kasprowicz. Właśnie dlatego, że Skamandryci [...] nie byli wrażliwi na secesję (na staffizm – tak). Widocznie dlatego byli już w swoich czasach i pozostali wielce udatnym, kunsztownym anachronizmem, a wspólnie z peiperystami utrzymali się w nurcie retoryki opisowej, opisującej bądź tzw. uczucia, bądź rzeczy. W nurcie typowej niesecesyjnej, estetyzującej Młodej Polski. Ale w moim *Piecyku* secesja przechodzi już w świadomą fazę samoosięszczenia, przewycięża siebie, to znaczy jest na tym dwuznacznym pograniczu każdego przesilenia: intensywnie kulturowana, nadproporcjonalnie zagęszczona, obraca się w swoje przeciwieństwo, w rozkład³².

³⁰ Ibidem, s. 244-245.

³¹ A. Stern, *Futuryzje*, Warszawa 1919, s. 25.

³² A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990, s. 165-166, podkr. B. Ś.

Lekceważące skwitowanie przez Czesława [Miłosza – dop. B. Ś.] w *Piecyku* secesji. Muszę mu to wyjaśnić – utożsamia ją z Młodą Polską, gdy ona jest zjawiskiem szerszym i głębszym, nie tylko geograficznie. Na dobrą sprawę były dwie drogi wyjścia z komplikacji konwencjonalizujących się w przyspieszonym tempie i konwencjonalizowania nadmiaru wszystkiego: słów, idei, ludzi itd. Z grubsza i w krańcowych przejawach: jedna – uczynienia siebie dziwnymi, dziwaczenie siebie, a poprzez siebie i świata, a długa – prostackiej redukcji, socrealizmu³³.

Problem literackiej secesji do dziś nie został zamknięty. Nie wiem, czy raczej ma Wat, uznając ją za jedno z najistotniejszych zjawisk dwudziestowiecznej literatury polskiej. To jednak bardzo ciekawa perspektywa, pozwalająca także na szerokie, wielotorowe studia intersemiotyczne. Interesujący wydaje się tu szczególnie obszar między świadomie (nierazko stylizacyjnie) wykorzystywaną secesją a groteską. Z pewnością nie należy ograniczać rozumienia terminu wyłącznie do twórczości literackiej przełomu XIX i XX wieku, do utworów banalnych semantycznie i ozdobnych stylistycznie. Dostrzeganie „secesyjności” tekstu pozwala ujawniać zaskakujące, niekiedy parodystyczne zbliżenia między epokami i stylami.

Znów nie jest moim celem nawoływanie do terminologicznych zmian (choć może chciałoby się powtórzyć apel Markiewicza sprzed czterdziestu lat). Dziwi jednak, iż secesyjny wątek praktycznie nie został przez literaturoznawców podjęty. Pewne terminy, które, jak się wydaje, mogłyby znakomicie (i owocnie) funkcjonować zarówno na gruncie historii sztuki, jak i literaturoznawstwa, z jakichś przyczyn, mimo niezwykle rozpowszechnionego w XX wieku trendu przeszczerpienia pojęć z innych dziedzin humanistyki, wcale nie stały się „obosieczne”. W przypadku „impresjonizmu” i „secesji” przyczyn upatrywać można między innymi w niestąbnącej popularności impresjonizmu malarskiego, jak i wieloznaczności samego terminu „impresjonizm”. W przypadku „secesji” – niewiuktanej w tak liczne konteksty kulturowe – bez wątplenia kluczowe jest odwołanie do sztuk plastycznych. Błędne wydaje się zarówno inkorporowanie w ramy „literatury secesyjnej” bardzo obszernego zespołu luźno ze sobą powiązanych kompozycyjnie tekstów (praktyka Zagórskiego³⁴), jak i lekceważenie tej swoiście estetyzującej, ale i „udziwniającej” tendencji w sztuce słowa (przypadek Miłosza). Zagadnienie secesji w literaturze wymaga szerszych studiów, w tym miejscu chcę jednak przypomnieć pewne zaskakujące sprzeczności w traktowaniu tego, na pozór niestwarzającego trudności interpretacyjnych, pojęcia.

Część druga

Rozważania o impresjonizmie dowodzą, iż niektóre szeroko stosowane i aprobowane w literaturoznawstwie pojęcia zaczerpnięte z refleksji o sztuce dalekie

³³ Ibidem, s. 172, podkr. B. Ś. Por. M. Cyranowicz, *Sursecesyjne ruiny Aleksandra Wata (Próba reinterpretacji „Piecyka”)*, w: *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”*, red. J. Borowski, W. Pannaś, Lublin 2002, s. 23-33.

³⁴ Por. J. Zagórski, *Secesja i jej pochodne*, op. cit.

są na gruncie nauki o literaturze od jednoznaczności. Ta część artykułu dotyczyć będzie sytuacji odwrotnej niżli przypadek „impresjonizmu” i „secesji” – przyłożenia do twórczości literackiej terminu, który uznać można za krańcowo nieadekwatny, maksymalnie dyskusyjny. Ciekawa wydaje się już sama motywacja tego rodzaju zestawień; najistotniejsze jest jednak dla mnie wskazanie ewentualnych pożytków płynących z takiej strategii.

„Unizm” to termin o znacznie węższym zakresie niż „impresjonizm” czy nawet „secesja”. To ściśle steoretyzowana, wysoce zintelektualizowana doktryna malarska, realizowana bez zarzutu w niewielu dziełach samego twórcy koncepcji – Władysława Strzemińskiego, bardzo inspirująca jednak dla innych polskich artystów (np. Stefan Krygier, Lech Kunka), ale też dla kompozytora (Zygmunt Krauze) i dla poety (Julian Przybós). Mnie interesuje naturalnie ten ostatni przypadek. Wielokrotnie roztrząsano problem ewentualnego unizmu poezji Przybosia – rzadko jednak trop ten podejmowany był w pełni konsekwentnie³⁵. Liczni badacze negują sensowność uznawania twórczości autora *Sponad* za unistyczną, są jednak i tacy, którzy dostrzegają celowość tego typu przyporządkowań. Pierwszą narzucającą się kwestią jest już jednak sam fakt, iż problem był po tylekroć analizowany³⁶.

Unizm Strzemińskiego to sztuka całkowicie autoreferencjalna, niemimetyczna, rezygnująca z prezentacji emocji, abstrahująca od kontrastów barw i kształtów, statyczna, niewaloryzująca szczególnie żadnego miejsca w przestrzeni obrazu. Wydaje się, że na tego rodzaju układy zupełnie nie ma miejsca w literaturze, szczególnie trudno wyobrazić sobie s p o n t a n i c z n e poszukiwanie ich odzwierciedlenia w poezji autora, który nie tworzył bynajmniej kompozycji złożonych z jednego po wielokroć powtarzanego wyrazu czy litery (jak Kurt Schwitters, Louis Aragon, twórcy poezji konkretnej – i te układy nie są zazwyczaj całkowicie samozwrotne³⁷). Przypuszczam, że nikt nie podjąłby wątku „unistyczności” poezji Przybosia³⁸, gdyby nie wypowiedzi metaartystyczne samego

³⁵ Szczegółową analizę związków między unizmem a twórczością Przybosia przedstawiam w II części książki *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Kraków 2005, s. 175-302 (zwl. s. 175-240).

³⁶ Powołać się można na prace S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 39-61; I. Urbaniak, *Poetyka Juliana Przybosia wobec teorii sztuki Władysława Strzemińskiego*, Łódź 1988 (niepublikowana praca doktorska napisana w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Filmu UŁ pod kierunkiem prof. dr hab. T. Cieślakowskiej; omówienie: „Biuletyn Polonistyczny” 1989, nr 2); eadem, *Analiza zgodności znaczeniowo-graficznej „Sponad” Juliana Przybosia w opracowaniu typograficznym Władysława Strzemińskiego*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” R. 36: 1982, nr 5, s. 1-9; J. Sławińskiego, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 175-179; J. Starzyńskiego, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973, s. 81-82; B. Śniecikowskiej, *Słowo – obraz – dźwięk...*, op. cit.

³⁷ Por. np. Z. Kloch, *Słowa i obrazy*, „Pamiętnik Literacki” R. 81: 1990, z. 4, s. 201-206.

³⁸ Naturalnie można próbować zestawiać dwa dowolne, na pierwszy rzut oka bardzo odległe terminy czy twórczość dwóch dość przypadkowo wybranych artystów, jednak... zwykle się tego po prostu nie robi. Zdarza się, że o tego typu „skandalicznych” zestawieniach decyduje sam autor, łącząc w auto-komentarzu swą twórczość z pozornie odległą, innotworzywową spuścizną.

poety (twierdził iż w swej poezji „wychodzi z założeń «unistycznych»”³⁹) i stwierdzenie Strzeмиńskiego, iż „dają [z Przybosiem w różnorodnych dziedzinach – dop. B. Ś.] rzeczy tak podobne”⁴⁰. Rola autokomentarza⁴¹ jest tu zresztą o tyle wyrazista, że nikt z badaczy przez lata nie podniósł znacznie mniej kontrowersyjnej kwestii specyficznego architektonizmu poezji Przybosa (odwołując się do tworzonych przez Strzeмиńskiego mniej więcej równolegle z kompozycjami unistycznymi „architektonów”, które pod pewnymi względami uznać można za najbardziej wysunięty w stronę sztuki „dualistycznej” przyczółek unizmu)⁴².

Określenie „poezja unistyczna” wydaje się zatem w odniesieniu do twórczości Przybosa całkowicie nietrafione, co zresztą podkreślali liczni badacze jego dzieła. Można jednak wskazywać różnorakie podstawy dla zaskakujących i nieobjaśnionych praktycznie przez twórców intersemiotycznych deklaracji.

Proponuję przyjrzenie się tekstowi *Na kołach*⁴³ z określanego jako unistycznego tomu *Sponad*:

Jak swój dzień wywieść z obiegu?

Miasto kołami woła,
turkot zajeżdża do uszu robotników, którzy
zarobiony dzień niosą na plecach.

³⁹ „Ja wychodzę z założeń «unistycznych»: dążę do poruszenia każdego poszczególnego poematu jedynym, niepowtarzalnym rytmem; chodzi mi – wśród swobody poszczególnych fraz – o jednolity wyraz rytmiczny całego poematu. Niełatwo mi określić, na czym ta jednolitość rytmiczna polega. Powołuję się tylko na moje utwory w zbiorze *Sponad*” (J. Przyboś, *Rytm i rym*, „Linia” 1931, nr 2, s. 53, podkr. autora).

⁴⁰ *Listy Władysława Strzeмиńskiego do Juliana Przybosa z lat 1929-1933*, oprac. A. Turowski, „Rocznik Historii Sztuki” t. 9, 1973, s. 225.

Naturalnie istotny jest także sam kontekst biograficzny – współdziałanie obu artystów w ramach grupy „a. r.”, uprawianie przez Przybosa, przez lata, konsekwentnej krytyki towarzyszącej, dokonana przez twórcę unizmu typograficzna interpretacja wierszy z tomu *Sponad*.

⁴¹ O roli autokomentarza w sztuce współczesnej – zob. M. Poprzęcka, *Tacet pictor?*, w: *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dzieł*, red. M. Kitowska-Lysiak, E. Wolicka, Lublin 1995, s. 47-58.

⁴² Wspomnieć warto o innych zaskakujących przypadkach krytyki artystycznej. Michał Głowiński stwierdzał niegdyś, iż liczne wiersze Przybosa, pełne peryfraz i apozycji, mało mają wspólnego z konsekwentnie postulowaną przez twórcę maksymalną oszczędnością środków językowych. Tutaj w istocie: „Przyboś jako teoretyk poezji i komentator swojej twórczości odniósł sukces rzadki w dziejach literatury: narzucił swoje mniemania i nadał im charakter obowiązujący. Przyjęli je i zaaprobowali w istocie wszyscy, którzy o nim pisali [...]. Poeta stał się wyrocznią w sprawach swojej poezji” (M. Głowiński, *Przyboś: najwięcej słów*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 39-52, cyt. z s. 40, podkr. B. Ś.; por. także I. Urbaniakowa, *Poetyka Juliana Przybosa...*, op. cit., s. 57 i nast.). Swoisty sukces odniósł Przyboś także i przez to, że udało mu się trwale złączyć swą koncepcję poezji z teorią sztuki Strzeмиńskiego – to problem ewentualnego unizmu wierszy ze *Sponad* i solaryzmu tekstów międzywojennych. Co ciekawe, znacznie mniej emocji wzbudza obejmowanie sztuki obu artystów szerokim, pojemnym terminem konstruktywizm (na który zresztą za życia nie godził się Strzeмиński). To chyba znów kwestia braku silnych więzów z autokomentarzem oraz fakt, że konstruktywizm nie budzi aż takich emocji i nie jest aż tak silnie wiązany z konkretnymi, „ekstremalnymi” realizacjami malarskimi.

⁴³ Szczegółową analizę prezentuję w pracy *Słowo – obraz – dźwięk...*, op. cit., s. 204-214. Wiersz cyt. za: J. Przyboś, *Sponad*, oprac. graf. W. Strzeмиński, reprint Kraków 1988, s. 5.

Stacje ruszyły z miejsca
 wyprzedzając spóźnionych podróżnych
 trotuar staje z jezdnią do biegu.
 Kable wiją ramionami u wylomu
 dnia, którego za mało!
 Z placów, porośniętych kołami, lecą
 gościńce, które inżynier przedłuża
 o rozpęd nóg zadyszanych przechodniów.
 Ulicę – od rogu do rogu zalewają domy,
 domów – po dachy przybrało,
 nadmiar dzieło po dach wyprowadza co dnia.

Jak zatoczyć poemat na kołach?

Tekst jest niezwykle dynamiczny – wszystko tu porusza się, zmienia, ożywa⁴⁴. Jest także – mimo niezwyklego nasycenia metaforą – silnie zakorzeniony w rzeczywistości. Dynamika i mimetyzm zdają się całkowicie wykluczać wiązanie Przybosiowej kompozycji z unizmem⁴⁵. Cierpliwy i pełen dobrej woli „poszukiwacz” intersemiotycznych odpowiedniości dostrzeże jednak kilka znaczących analogii:

1. Na auluzjonistycznych i asemantycznych płótnach Strzezińskiego pojawiają się równomiernie rozłożone kształty. Malarz głosił, że

każdy cm² obrazu jest tak samo wartościowy i w takim samym stopniu bierze udział w budowie obrazu. [...] Powierzchnia obrazu jest jednolita, a więc natężenie formy powinno być rozmieszczone jednolicie⁴⁶.

Literatura jest jednak *sui generis* semantyczna, z czego naturalnie nie mógł zrezygnować Przybóś – mistrz metafory. Poeta wybrał zatem inny biegun „z założenia unistycznej” rewolucyjności. „Usemantycznii” tekst w sposób maksymalny, wprowadzając niezwykłą ilość napięć znaczeniowych. Kompozycja – podobnie jak dzieło unistyczne czy architekton – jest logiczna, „obliczona” (w sposób tak precyzyjny i konsekwentny, jak na to pozwalają reguły sztuki słowa), momenty „spięte” znaczeniowych pojawiają się „po unistycznemu” – „gęsto” (niemal regularnie, choć naturalnie trudno mówić tu o liczbowych odpowiedniościach) i nieprzypadkowo⁴⁷. Jednolite nasycenie tekstu napięciami stylistycznymi

⁴⁴ O dynamizmie poezji Przybosi – zob. np. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosi*, Warszawa 1972, s. 22, 59-61; E. Balcerzan, *Wstęp*, w: J. Przybóś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, oprac. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, Wrocław 1989, s. XVII; W. P. Szymański, *Julian Przybóś*, Warszawa 1978, s. 27-28.

⁴⁵ Jak pisze I. Urbaniak (*Poetyka Juliana Przybosi*..., op. cit., s. 55), „unizm dążył do jednolitego natężenia kompozycji przez maksymalne ujednoczenie koloru, faktury i kształtów [...]. Przybosiowy wiersz – struktura dynamiczna – jest tego całkowitym przeciwieństwem”.

⁴⁶ W. Strzeziński, *Dualizm i unizm*, w: idem, *Pisma*, oprac. Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 45 (pierwodruk: „Droga” 1927, nr 6-7).

⁴⁷ Dostrzegli to m.in. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego*..., op. cit., s. 176-177, J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, Warszawa 1982, s. 33. Por. także P. Rudziński, *Konstruktywistyczna typografia wobec poezji. Dwa przykłady*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1984, nr 1, s. 48.

mi niemal automatycznie wyznacza także kres „kultu pointy”⁴⁸. Poezja w nie-spotykanym dotąd stopniu staje się tu awangardową „metodologią poezji”⁴⁹.

2. Próżno szukać tu, podobnie jak w sztuce unistycznej, prostego przełożenia uczucia. Twórca rezygnuje z epatowania emocjami; zauroczenie cywilizacyjną dynamiką (i możliwościami jej tekstowego chwywania) wyczytać można z samej, niezwykle klarownej, rozpedzonej, „pospiesznej”, ale przy tym w najdrobniejszych elementach przemyślanej konstrukcji.
3. Wyraźny jest tu monochromatyzm – Przyboś abstrahuje od kolorów, skupia się na samej precyzyjnie „wyliczonej”, zaplanowanej, „inżynierskiej” konstrukcji. Barwnych spieć unikał także Strzemiński w kompozycjach unistycznych.
4. W tekstach Przybosia strukturalnie pokrewnych *Na kołach* rysuje się także problem literackiej formuły architektonizmu. W kompozycjach architektonicznych Strzemiński zestawiał precyzyjnie oddzielone, wyróżnione barwą kształty geometryczne. Podobną strategię stosuje tu Przyboś, precyzyjnie wyznaczając tekstowe pola. Klarowny układ – silne skonstrastowanie „rozbieganej”, „rozjeżdżonej” partii środkowej i bardziej retorycznej, obejmującej dynamiczne wnętrza klamry – daje się powiązać z architektonami, co nie znaczy naturalnie, że jest to niezbywalne intersemiotyczne przyporządkowanie.
5. Strzemiński głosił konieczność tworzenia układów zrównoważonych, statycznych, unikających „zabijającego obraz” dynamizmu (po lessingowsku obcy plastyce element czasowy⁵⁰). Przyboś zaproponował inny – znacznie lepiej odpowiadający uprawianej przez siebie sztuce – biegun równowagi i... statyzmu. Pisał:

Dynamizm, pojęty jako wyraz sił nierównych, okazuje się [...] wadliwy. Statyzm, równowaga sił, nie usuwa bynajmniej wrażenia siły; przeciwnie: utrwała je dzięki ciągłej obecności równomiernego napięcia⁵¹.

Mówiłam o równomiernym rozkładzie napięć stylistycznych w wierszach Przybosia na przykładzie *Na kołach*, w wielu utworach ze *Sponad* (np. *Na kołach*; *Żyje, wołać*; *Wóz*; *Gmachy*) równowaga sił przekłada się jednak także na równowagę ruchu odbywającego się w różnych kierunkach⁵². Przykładowo w *Na*

⁴⁸ Por. J. Przyboś, *Forma nowej liryki*, „Linia” 1931, nr 3, s. 66; przedr. w: idem, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959, s. 52-56; J. Brzękowski, *Poezja integralna*, Warszawa 1933, s. 23.

⁴⁹ Odwołuję się tu naturalnie do formuły ukutej przez Michała Głowińskiego dla opisu *nouveau roman* (M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, w: idem, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968, s. 90-136; przedr.: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola*, red. R. Nycz, Kraków 2000, s. 122-154 (Prace wybrane, t. 5)).

⁵⁰ Por. G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. 1, oprac. J. Maurin-Białostocka, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962, s. 63-64.

⁵¹ J. Przyboś, *Forma nowej liryki*, op. cit.

⁵² Trudno powiedzieć, czy Przyboś odnosił swój postulat statyzmu do semantyki, nic jednak nie stoi na przeszkodzie, by badać jego twórczość także pod tym kątem.

kołach równoważy się ruch po linii horyzontalnej, bieg w dal („turkot zajeżdża do uszu”, „stacje ruszyły z miejsca”, „trotuar staje z jezdnią do biegu”, „inżynier przedłuża gościńce o rozpęd nóg”) i ruch ku górze („domów – po dachy przybrało”, „nadmiar dzieło pod dach wyprowadza co dnia”). Równowagę podkreśla także pojawiająca się na początku i w zamknięciu tekstu figura uchodząca za symbol równowagi – koło (leksemy i frazy: „na kołach”, „kołami wołać”, „obieg”, „zatoczyć”, „koło”); kulistość podkreśla także nadreprezentacja w zamknięciu tekstu głoski „o”: okrągłej już w swym kształcie graficznym i artykulacyjnym, aż dwukrotnie pojawiającej się w złożonym z czterech głosek słowie „koło”). Koło pojawia się także na moment w centrum dynamicznej partii środkowej wiersza, we frazie „place porośłe kołami”.

Utwór – oglądany konsekwentnie w układzie intersemiotycznym – uznać można zatem za w specyficzny sposób bliski unizmowi i architektonizmowi. Semantyczność oraz niezwykle wyrazisty – mimo że zrównoważony – dynamizm układu sprawiają jednak, że termin „unizm” wydaje się tu, wbrew intuicjom poety, nienajodpowiedniejszy. Broni się on jedynie po dłuższej analizie i przyjęciu kilku – wynikających z tworzywowych odmienności – wstępnych założeń.

Dla przeciwwagi (*Sponad* nie jest bynajmniej literackim monolitem) proponuję także analizę tekstu *par excellence* lirycznego, nastrojowego, dalekiego od awangardowości rozumianej jako fascynacja techniką i cywilizacją⁵³. Oto wiersz *Z błyskawic*:

ze słów, którymi szliśmy, natchnieni, wierną aleją
wynurzała się wzburzona rzeka;
mrok gęstniał w dwa równoległe brzegi, od kroków niestałe.

liczyłem sekundy na drzewa, rozwabane zawieją,
i, w gniewie,
ramieniem, odjętym od okrzyku, wstrzymałem
most, który się przed wzgórzem ociągał i zwlekał.

w orlim
dziobie urwiska
zawisła przestrzeń zdradzona przez burzę.

w glorii
pod uchyloną gałęzią latarni,
szepcząc, wiodłaś palcami srebrne linie oddaleń,
gdzie deszcz łamał ciemność w sztaby, zastygające w odlewie,
i gdzie bury upiór pociągu zabłąkanego w sygnale
przywalony horyzontem dymił i błyskał spod darni⁵⁴.

Związki z doktryną artystyczną Strzemińskiego wydają się w tym wypadku znacznie słabsze. Także tu wskazać można pewną konsekwentnie ryso-

⁵³ Inne analizy – w mojej pracy *Słowo – obraz – dźwięk*, op. cit.

⁵⁴ Tekst za: J. Przyboś, *Sponad*, op. cit., s. 20.

waną konstruktywistyczną linię twórczości (wyrazistą na tle znacznej części ówczesnej twórczości literackiej i plastycznej).

1. W *Z błyskawic* wyraźne jest gęste, bez uprzywilejowania któregoś fragmentu tekstu, nasycenie środkami stylistycznymi. Trudno o tak konsekwentną (także frekwencyjnie, w obrębie poszczególnych wersów), jednocześnie sensualną i intelektualną metaforyzację w wierszach innych poetów polskich tworzących w tym samym czasie.
2. Próżno szukać tu również p r o s t e g o odzwierciedlenia uczuć. *Z błyskawic* to jeden z tych stosunkowo nielicznych wierszy *Sponad*, gdzie emocje wyrażone zostają *expressis verbis*⁵⁵ („natchnieni”, „gniew”, „okrzyk”). Nawet tu jednak nie należy mówić o emocjonalnym ekshibicjonizmie twórcy (bezlitośnie piętnowanym zarówno przez Przybosia, jak i Strzeмиńskiego⁵⁶). Cały tekst zamiast głośną liryczną eksklamacją okazuje się raczej złożonym, zintelektualizowanym i zmetaforyzowanym „labiryntem znaczeń”.
3. Także w tym utworze – całkowicie odmiennym od *Na kołach* ze względu na tematykę, nacechowanie emocjonalne i sposób obrazowania – Przyboś wyraźnie „gasi barwy”, topi krajobraz w mroku, który co najwyżej przecinają srebrne linie, a deszcz „łamie w [geometryczne!] sztaby”. Kompozycyjną dominantą utworu nie jest tu bynajmniej wizualny kolorystyczny sensualizm, a raczej sprawny metaforyczny „mechanizm” dzieła.
4. Wiersz jest znów konsekwentnie dynamiczny, choć to dynamika innego rodzaju niż w *Na kołach*. Także tutaj daje się jednak dostrzec specyficzną równowagę ruchu, bilansowanie się działających sił. Na zawikłanej, od początku wieloznacznej (autotematyczne [?] inicjalne „ze słów”) tekstowej drodze pojawia się ruch po linii horyzontalnej (spacer „wierną aleją”, „linie oddaleń”, „przywalony horyzontem [!], niknący pod darnią upiór pociągu”), silnie zaznaczony pion (przestrzeń „zawisła w dziobie urwiska”, deszcz „łamiący ciemność w sztaby”) i ruch ukośny i kołyszący („uchylna gałąź latarni”, „rozwahane drzewa”, „ociągający się” most). Podobna różnorodność i równowaga ruchu nie charakteryzuje bynajmniej wszyst-

⁵⁵ W *Sponad* wskazać można stosunkowo liczne wiersze, w których emocje zostały całkowicie ukryte pod sprawną, zintelektualizowaną tekstową „maszyną” (przykładem opisany już tekst *Na kołach*).

⁵⁶ Przyboś: „Gadatliwy i pretensjonalny opowiadacz o «uczuciach» wciąż jeszcze uchodzi w sądach laików za poetę [...]. [...] Idea rygoru wyklucza mazgajstwo liryczne, czyli tzw. «uczuciowość» poetycką. [...] Technika udająca improwizację natchnieniową rozsypuje utwór poetycki. Wiersz tą metodą napisany jest jak rozciągliwa guma o zgrubieniach formy ucepionych w przypadkowych miejscach [...]. Tzw. «uczucie» dopuszczalne przez niewybrednego czytelnika do łaski współczucia estetycznego jest w poezji tylko niesmaczną kokieterią, tym właśnie, co dobrze wychowany mężczyzna umie ukryć. Nietakt i pretensjonalność są «inspiracją» tzw. poetów lirycznych. [...] Formuła rygoru przeciwstawia nieskromności lirycznej umiar wzruszenia wyrażanego pośrednio: formie «płynącej», połatanej z rzadka przenośniami, formę zrównoważoną i stateczną. Technika udająca improwizację natchnieniową rozsypuje utwór poetycki” (J. Przyboś, *Idea rygoru*, w: idem, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, op. cit., s. 10-11). Por. W. Strzeмиński, *Dualizm i unizm*, op. cit., s. 47.

kich spośród wierszy *Sponad*. Specyficzna wyważona dynamika jest jednak typowa dla sporej części tekstów tomu. W ich przypadku rezygnacja z podążenia za zmiennością dynamiki równałaby się rezygnacji z pełnego odczytania struktury dzieła.

W *Z błyskawic* związek z unizmem wydać się mogą zdecydowanie bardziej efemeryczne niżli w przypadku *Na kolach*. Zestawiłam dwa różne teksty. Uznaję, że w pierwszym dość klarownie widać „unistyczną myśl artystyczną”, w przypadku drugiego tego rodzaju intersemiotyczne powiązania to raczej delikatne (i wyraźnie zasugerowane przez samego Przybosia) międzyartystyczne podobieństwo.

Mimo wszystko twierdzą, iż literacki „unizm” to ciekawa konstrukcja intelektualna, która z oczywistych powodów nie miała szans na wejście do powszechnego obiegu (poza już wymienionymi pojawia się tu dodatkowo kwestia dość ograniczonego, w porównaniu na przykład z malarskim impresjonizmem, oddziaływania hermetycznej dziedziny unizmu na szerszą publiczność). Pójście tropem tej propozycji pozwala na szczególną analizę. Nie powiedziałam wiele na temat poetyki autora *W głąb las*, czego by już w jakimś przynajmniej stopniu nie dostrzeżono. Nigdy jednak nie przedstawiono cech poezji Przybosia konsekwentnie w takiej „konfiguracji”, jaką narzuca porównanie z teorią i praktyką unizmu. To zaś ważna lekcja „różnomateriałowości” poszczególnych sztuk, pozwalająca śledzić na konkretnych przykładach możliwości i ograniczenia różnych dziedzin, dająca szansę ukazania ich „odległych bliskości”.

Wydaje się zatem, że warto niekiedy podążyć dziwną, odrzucaną przez wielu ścieżką, mimo iż zawsze można w takim wypadku narazić się na zarzut „erudycyjnego dyletantyizmu”⁵⁷.

Zakończenie

Dobór terminologicznych egzemplifikacji nie jest tu przypadkowy – wszystkie pojęcia pierwotnie zaistniały na polskim gruncie w kontekście plastyki, wszystkie wiążą się ze sztuką modernizmu (w szerokim rozumieniu⁵⁸). Badawcze pożyczki terminologiczne okazują się zaskakująco jednostronne. Wskazać można sporo szerokok zakresowych pojęć zaczerpniętych z historii sztuki trwale funkcjonujących w literaturoznawstwie (poza „impresjonizmem” wymienić można np. „kubizm” czy „kolaż”), próżno jednak szukać tak znaczących „importów” w drugą stronę. Zdarza się wprawdzie nierzadko, że historyk sztuki użyje w swej pracy jakiegoś *stricte* literaturoznawczego pojęcia, są to jednak zwykle szczegółowe terminy z zakresu poetyki (jak na przykład oksymoron), i – co znacznie istotniejsze – próżno szukać tu jakiegokolwiek stałości, ciągłości w ich stosowaniu (choć,

⁵⁷ Cytat z wypowiedzi A. Nowickiej-Jeżowej w: *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Izabelin 1998, s. 52.

⁵⁸ Por. przypis 16.

jak pokazują rozważania o impresjonizmie, także systemowość ujęć literaturoznawczych może budzić wątpliwości, są to jednak obiekty innego rodzaju, dotyczące raczej nadmiernego „rozpanoszenia się” terminu).

Co ciekawe, nie próbowano praktycznie uzgadniać stosowania terminów z zakresu historii sztuki wobec literatury dawnej w tak szerokim zakresie i w sposób tak bezpośredni, jak czyni się to z twórczością modernizmu⁵⁹ – w szczególności wczesnego modernizmu i awangardy. Nie bez przyczyny zapewne taka uniwersalna terminologia „obsługuje” głównie sztukę końca wieku XIX i, przede wszystkim, twórczość XX stulecia. Słusznie stwierdza Praz, że style epoki odzwierciedlają się w sposób dyktowany możliwościami tworzywa w różnych sztukach⁶⁰. Wydaje się jednak, że modernizm – ze swym pędem ku nowości, kwestionowaniem dotychczasowych dokonań artystycznych, mnożeniem twórczych rewolucji – w szczególności sposób zachęca do intersemiotycznych przełożeń. O ich potrzebie świadczy także fakt, iż intersemiotyczne „izmy” opisujące nowoczesną literaturę i sztukę utrzymują się w nauce od wielu już lat.

Jak się wydaje, nazwy stylów i technik stanowią w refleksji o sztuce modernistycznej rodzaj swoistych odpowiedników pojęć z zakresu poetyki, być może nawet nazw gatunkowych w tradycyjnej nauce o literaturze⁶¹ (oczywiście godząc się tu na dużą umowność konstatacji), co z kolei po raz pierwszy w dziejach sztuki zachęca do aż tak licznych intersemiotycznych porównań. Spostrzeżenie to ograniczam do plastyki nowoczesnej; we wcześniejszej sztuce w danej epoce nie współistniało aż tak wiele różnych kierunków, nowe techniki nie mnożyły się niemal z dnia na dzień. W dwudziestowiecznych sztukach wizualnych najbardziej ogólne określenia w rodzaju: rzeźba, obraz, film, a nawet instalacja czy *environment* są jedynie najprostszym zasygnalizowaniem „sposobu przejawiania się” dzieła – za pojęcia analogiczne uznać by można określenia: manuskrypt, książka czy ulotka w opisie utworów literackich. Modernistyczna literatura (i literaturoznawstwo) także przechodziła liczne zmiany, także na jej gruncie pojawiło się wiele nowych terminów. Nie wszyscy widzieli tu jednak potrzebę mnożenia pojęć – tym bardziej, że istniały sprawdzające się przez stulecia, obrosłe tradycją, *l i c z n e* pojęcia gatunkowe i szczegółowa terminologia z zakresu poetyki, zaś niektóre zjawiska literackie zdawały się niełatwymi do teoretycznego opisanie efemerydami⁶². Jak się okazuje, to jednak nie wystarczało ani artystom (przypa-

⁵⁹ Mario Praz na przykład, analizując dawną sztukę i literaturę, nie proponuje przeniesień terminologicznych Por. M. Praz, *Mnemosyne...*, op. cit.

⁶⁰ Zob. ibidem, s. 33-61.

⁶¹ Liczne (choć z pewnością nie wszystkie) terminy nazywające niektóre prądy i – przede wszystkim – techniki (jak na przykład „kubizm”, „impresjonizm”, „fowizm”, „kołaż”, „frotaż”, „asamblaż”, „environment”) określają niejako gatunek dzieła; jeśli odbiorca wie, że będzie miał do czynienia z „frotażem”, inaczej się do dzieła „nastawi”, niż jeśli oczekuje formy bardziej tradycyjnej (literackimi odpowiednikami mogłyby być na przykład wiersz fonetyczny i oda).

⁶² Por. np. E. Balcerzan, *Sytuacja gatunków*, w: idem, *Przez znaki*, Poznań 1972, s. 133-139.

Naturalnie rozliczne grupy artystyczne (częstokroć zrzeszające zarówno plastyków, jak i literatów) poprzez samą swą nazwę dookreślały pojęcia literaturoznawcze (wiersz futurystyczny, *Dadagedicht*).

dek identyfikacji własnej poezji z innotworzywowym nurtem – Przyboś), ani badaczom (do dziś formuła literackiego kubizmu jest jedną z chętniej wykorzystywanych). Przeszczepianie pojęć z zakresu historii sztuki świadczyć może zatem o pewnym terminologicznym kryzysie w zakresie literaturoznawstwa (co może być przekonujące w obliczu diagnozowanego kryzysu genologii). Trafniejsze wydaje się jednak rozpoznanie, iż świadczy to o silnej potrzebie dostrzegania powinowactw w różnych dziedzinach artystycznych, szczególnie w obrębie modernizmu, mnożącemu nietradycyjne pomysły na sztukę.

Popularność terminów z zakresu historii sztuki tłumaczyć można wreszcie samą atrakcyjnością tego typu zestawień. Terminy czerpane są zazwyczaj ze sztuki końca XIX wieku i wieku XX, zaś impresjonizm czy kubizm to dziś znane i lubiane przez szeroką publiczność kierunki. Co więcej, pewne zjawiska wyrazistże są właśnie w sztukach plastycznych, poniekąd bardziej spektakularnych, bo naocznych, przestrzennych (raz jeszcze powraca zatem laokonizm!).

Bliższe analizy literackiej secesji, impresjonizmu, „unizmu” potwierdzają, jak sądzę, celowość poszukiwania intersemiotycznych „płaszczyzn mediatyzujących”⁶³, z zastrzeżeniem jednak, że tego rodzaju komparatystyka wymaga szczególnej ostrożności, i że nierzadko warto wyjść poza krąg formuł stworzonych już w ramach literaturoznawstwa, by na nowo odczytać ewentualne zbliżenia (bądź – oddalenia) między poszczególnymi różnotworzywowymi dziełami.

⁶³ B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarzkiego i literackiego*, w: idem, *Poetyka kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997, s. 191-244.