

Henryk Markiewicz

Obrazowość a ikoniczność literatury

„*Ut pictura poësis*”, „poemat to jak obraz” – to wyrażenie Horacego wzięte z jego listu *Do Pizonów* stało się jednym z najsławniejszych *topoi* w historii estetyki, rozwijanym w najróżniejsze koncepcje dotyczące zarówno istoty poezji (czy potem literatury), jak i jej stosunku do innych sztuk¹. W kontekście macierzystym nie miało ono jeszcze tego teoretycznego znaczenia, które mu później nadano. Horacy pisał:

Poemat to jak obraz: jeden cię bardziej ujmie, jeżeli staniesz blisko, drugi z większej odległości; dla jednego jest pożądany cień, drugi chce być oglądany w jasnym świetle, bo nie boi się bystrego spojrzenia krytyka, jeden podoba się raz, drugi będzie się podobał i przy dziesięciokrotnym oglądaniu².

Było to więc tylko swobodne porównanie, stwierdzające, że dla poszczególnych utworów poetyckich i obrazów różne mogą być warunki

* Tekst pochodzi z: *Prace wybrane*, t. 4: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 7–42.

¹ Dzieje tego problemu przedstawiają częściowo: W.G. Howard, *Ut pictura poësis*, „Publications of Modern Language Association of America” 1909, s. 44–123; R.W. Lee, *Ut Pictura Poësis. The Humanistic Theory of Painting*, „The Art Bulletin” 1940, s. 197–269; J.H. Hagstrum, *The Sister Arts*, Chicago 1958; H.Ch. Buch, *Ut Pictura Poësis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, München 1972; M. Komorowski, *Poezja, retoryka i historia w renesansowej doktrynie „Ut pictura poësis”*, w: *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982; J. Pelc, „*Ut pictura poësis erit*”. *Między teorią a praktyką twórców*, ibidem. Wiele materiału przynoszą także historie estetyki i poetyki, zwłaszcza: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I–III, Wrocław 1960–1967; W.K. Wimsatt Jr., C. Brooks, *Literary Criticism. A Short History*, New York 1957; B. Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, t. I–V, Berlin 1937–1965; R. Wellek, *A History of Modern Criticism 1750–1950*, t. I–VIII, New Haven, 1955–1992. Por. również przyp. 12 i 39.

² *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, przekł. i oprac. T. Sinko, Wrocław 1951, s. 84.

optymalnego odbioru. Później jednak wyrażeniu temu nadano sens odmienny, czasem także modyfikując ułożenie składniowe i interpunkcję zdania, do którego należało. Czytano teraz: *ut pictura poësis erit* – „niech poezja będzie jak obraz”, i już w V w. komentowano: *non erit dissimilis poetica ars picturae*.

W najogólniejszej wersji sens tej formuły sprowadzał się do tezy, że poezja – podobnie jak inne sztuki – wywołuje środkami języka naturalnego przedstawienia oglądowe. Najczęściej miano tu na uwadze malarstwo lub w ogóle sztuki plastyczne – i wtedy owe przedstawienia oglądowe właściwe poezji charakteryzowane były jako wyobrażenia – wizualne lub polisensoryczne, w odróżnieniu od wizualnych tylko przedstawień postrzeżeniowych wywoływanych przez plastykę.

Historycy estetyki wynotowali wiele opinii antycznych, w których w ten właśnie sposób rozumiano ową jedność poezji i malarstwa. Najślawniejsza z nich to zdanie poety Symonidesa z Keos (VI w. p.n.e.), przytoczone przez Plutarcha (*De gloria Atheniensium*, 3): „malarstwo jest milczącą poezją, a poezja mówiącym malarstwem”³. Przygodne porównania poety z malarzem czy poezji z malarstwem występują u Platona (Państwo, ks. X 605 a), Arystotelesa (*Sztuka poetycka*), Cycerona (*Rozmowy tuskulańskie*, ks. V, 39, 114). Szerzej pisał o tym Pseudo-Longinos w traktacie *O górności* pochodzącym prawdopodobnie z I w. n.e.:

Do osiągnięcia wspaniałości, wielkości i potęgi stylu przyczyniają się także (...) fantazje, czyli obrazy. Ja je przynamniej tak nazywam; gdy niektórzy inni mówią o tworcach wyobraźni. Zwykle fantazją nazywa się każde wyobrażenie zdolne wyrazić się w słowach; dziś zaś używa się tej nazwy w tych wypadkach, w których to, co mówisz w natchnieniu i silnym wzruszeniu, staje żywo przed oczyma twoimi i twoich słuchaczy (XV)⁴.

Autor przeprowadza dalej rozróżnienie między fantazjami poetyckimi, których celem jest „wstrząs” (*ekpledzis*), a oratorskimi, których celem jest „wyrazistość” (*energeia*), nie jest to jednak granica ostra, bo z podanych przykładów wynika, że obrazy „wyraziste” znajdował Pseudo-Longinos również w poezji.

³ Według Th. Birta (*Kritik und Hermeneutik...*, München 1913, s. 227–228) Symonides nie mógł być autorem tego zdania, gdyż w czasach jego wyraz „poezja” (*poiesis*) nie był jeszcze znany.

⁴ Ibidem, s. 114–115.

Dostrzegano jednak już w starożytności także różnice między poezją a malarstwem. Najdokładniej wyłożył je Dion z Prusy (Chryzostom) w *XII Mowie olimpijskiej* z roku 105: utwór poetycki rozwija się w czasie, gdy obraz trwa; może „wywołać wyobrażenia wszystkiego, co przychodzi na myśl”, gdy obraz przedstawia tylko ludzki wizerunek; może również ukazać to, co niewyobrażalne, a więc na przykład myśl, gdy obraz czyni to tylko przy pomocy symbolu; wykonany jest w tworzywie mniej opornym i dającym więcej swobody niż obraz. Łatwiej też pobudza i ludzi odbiorcę, wspierając się efektami brzmieniowymi, niż obraz, który zwraca się tylko do zmysłu wzroku, wymagającego intensywnej naoczności. Jak zobaczymy, spostrzeżenia Diona z Prusy antycypują niemal wszystkie wątki obecne w późniejszych dyskusjach z tego zakresu.

Formuła *ut pictura poësis* znana i powtarzana była w średniowieczu. Towarzyszyła jej jednak zazwyczaj refleksja o większej trudności w odbiorze tekstu niż w postrzeganiu obrazu, ale i o większej wartości tego, co napisane, w stosunku do plastyki: obraz wystarczy oglądać, nie wystarczy natomiast radować się ozdobnością liter, trzeba jeszcze zrozumieć, co one znaczą (Augustyn, *In Ioannis Evangelium*, tract. XXIV, cap. 2)⁵; piśmiennictwo potrafi ująć także i sprawy duchowe, te, o których „nie mówi nic ani słuch, ani smak, ani zapach, ani dotyk”; daje więcej pożytku moralnego i religijnego, przynosi trwalsze zadowolenie (Hraban Maur, *Carm. 30, ad Bonosum*).

Największe rozpowszechnienie formuły *ut pictura poësis*, a zarazem zbliżenia poezji do malarstwa rozpoczyna się w epoce odrodzenia i trwa do połowy XVIII wieku. W tym duchu wypowiedali się Juliusz Cezar Scaliger w *Poetyce* i Filip Sidney w *Obronie poezji*, Maciej Kazimierz Sarbiewski w swych wykładach i Marcin Opitz w liście do malarza Strobela, Aleksander Pope w liście VIII do Charlesa Jervosa (gdzie używa wyrażenia „*sister arts*”) i Jan Jakub Bodmer w *Rozważaniach krytycznych o poetyckich malowidłach pisarzy*. Szeroko rozwinął ten temat Alfons Du Fresnoy w poemacie łacińskim *De arte graphica* z roku 1637 (wyd. 1667), który zyskał ogromną popularność w Anglii, przekładany tu kilkakrotnie, między innymi przez Drydena (1695) i Defoe (1720); łącząc formuły Horacego i Symonidesa, autor pisał:

⁵ Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. II, s. 80.

Ut pictura poësis erit; similisque poesi
Sit pictura: refert per aemula quaque sororem,
Alternantque vices et nomina; muta Poësis
Dicitur haec, Pictura loquens solet illa vocari⁶.

(Poezja niech będzie jak malarstwo; a malarstwo niech będzie podobne do poezji; każda współzawodnicząc naśladuje siostrę i wymieniają się ich zadania i nazwy; tę nazywa się milczącą poezją, owa zwykła się nazywać mówiącym malarstwem).

W Polsce Wacław Rzewuski pouczał w *Nauce wierszopiskiej* (1762):

Że wiersz powinien być pięknym obrazem,
Horacyusza jest to wyrok dawny.
Jakbyś z Hektorem żył i bił się razem.
Tak ci go Homer odmalował sławny,
Tu wojskiem rządzi, tu tnie swym żelazem,
Zda ci się wszędzie widomy i jawny.

A podręcznik Filipa Nereusza Golańskiego *O wymowie w prozie albo w wierszu* (1782) parafrazował Symonidesa: „Dobry opis równa się dobremu malowaniu, a zatem z tej miary może być nazwany obrazem, z tą tylko różnicą, że osoba tam wydana ledwie nie przemówi, a tu się sama odzywa”⁷.

Tym bez końca powracającym utożsamieniom poezji i malarstwa towarzyszyły jednak od czasu do czasu refleksje nad różnicami ich jakości i wartości. W dialogu Angelo Decembrio *O ogładzie literackiej* (1462) książkę Leonello d’Este zauważa, że sztuka poetów odtwarza przyrodę wyraźniej i subtelniej niż malarstwo, zdolna jest bowiem odtworzyć również zjawiska niedostępne malarstwu ze względu na ich charakter akustyczny lub rozwijanie się w czasie⁸.

Wynikało stąd przeświadczenie, jeszcze średniowiecznej proweniencji, o wyższości poezji nad malarstwem. Przeciwnie stanowisko

⁶ Cyt. za: W. Folkierski, „*Ut pictura poësis*” ou *l'étrange fortune du „De arte graphica” de Du Fresnoy en Angleterre*, „Revue de Littérature Comparée” 1953, s. 387.

⁷ E.N. Golański, *O wymowie i poezji*, wyd. 2, Wilno 1788, s. 251. W tym czasie chętnie też powtarzano i parafrazowano definicję poezji Aleksandra Baumgartena: „*ortatio sensitiva perfecta*” (*Meditationes philosophicae...*, 1735, § 9); w Polsce m.in. Euzebiusz Słowacki, J.F. Królikowski i Józef Korzeniowski w swych wykładach poetyki.

⁸ *Mysłliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do r. 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1978, s. 456.

zajął w *Traktacie o malarstwie* Leonardo da Vinci. Przeprowadzając tu słynne porównanie poezji i malarstwa (ks. I, fr. 11–21), dowodził, że poezja nie potrafi naśladować niektórych rzeczy widzialnych, bo nie ma dla niej słów, zajmuje się tworam ludzkimi, a nie przyrodą – dziełem Boga, zwraca się do słuchu, który jest zmysłem mniej doskonałym od oka, posługuje się literami, tworząc znaki niepodobne do przedmiotów przekazywanych przy ich pomocy wyobraźni, z racji sukcesywności tych znaków – skazana jest na nużące dłużyzny we wszelkich opisach zdarzeń równoczesnych, a przede wszystkim nie potrafi odtworzyć harmonijnego piękna, bo

słowa mówiące o częściach [takiego] piękna czas rozdziela jedno od drugich, przegradza je zapomnianiem i rozbija proporcje, których [poeta] nie może przedstawić bez wielkiej rozwlekłości, a nie mogąc ich wymienić, nie może stworzyć z nich harmonijnego zespołu, który składa się z takich proporcji. Dlatego w tym samym okresie czasu, w którym zamyka się kontemplacja piękna namalowanego, nie może się pomieścić piękno opisane.

Trawestując Symonidesa, Leonardo pisał ironicznie: „Jeślibyś nazwał malarstwo niemą poezją, wówczas malarz będzie mógł nazwać poezję ślepym malarstwem”, i konkludował, że jedynym prawdziwym jej zadaniem jest „zmyślanie słów ludzi rozmawiających z sobą; to jedynie przedstawia on [poeta] zmysłowi słuchu jako rzecz naturalną, ponieważ głos ludzki z natury swej tworzy słowa. Pod każdym innym względem malarz przewyższa go”⁹. W tym spostrzeżeniu mieściła się nowa koncepcja oglądowności poezji – oglądowność ta miała charakter nie wyobrażeniowy, ale postrzeżeniowy (przynajmniej wtedy, gdy tekst poetycki czytany był na głos), ale ograniczona była do fingowania wypowiedzi postaci literackich¹⁰.

Te poglądy Leonarda, zresztą długo, bo do roku 1817, utajone w rękopisie, były jednak odosobnione. Przekonanie o wyglądotwór-

⁹ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekł. M. Rzepińska, Wrocław 1961, s. 15–16.

¹⁰ W innych płaszczyznach i bez wartościujących wniosków uwydatniał różnice między poezją a malarstwem Lodovico Castelvetro w traktacie *Poetica d'Aristote vulgarizzata et sposta* (1570). Punktem wyjścia było tu Arystotelesowskie rozróżnienie między tym, co prawdziwe a prawdopodobne: malarstwo pozostaje jak historia w granicach prawdziwości, natomiast poezja zobowiązana jest tylko do prawdopodobieństwa. Stąd malarstwo powinno dążyć do dokładnego podobieństwa, w poezji natomiast pożądane i cenione jest upiększenie i idealizacja, fikcja i cudowność. Por. B. Weinberg, *Castelvetro's Theory of Poetics*, w: *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, ed. R.S. Crane, Chicago 1952.

czych możliwościach i walorach poezji dominowało także w epoce oświecenia, zarówno w rozważaniach nad jej istotą, jak i w konfrontacjach z innymi dziedzinami sztuki. Spotkać się można wówczas nawet z paradoksalną opinią Josepha Addisona w „Spectatorze”, że udatny opis poetycki często daje żywsze wyobrażenie o rzeczach nie tylko od ich obrazu, ale nawet od ich bezpośredniej obserwacji. „Wyobrażenia płynące z samego przedmiotu wydają się słabe i mdłe w porównaniu z obrazami pochodzącymi od słów”, bo poeta potrafi nieraz wydobyć z rzeczywistości więcej, niż my sami potrafimy w niej zauważyć (*O rozkoszach wyobraźni*)¹¹.

Pozostając na gruncie *mimesis* jako wspólnej zasady wszystkich gałęzi sztuk, teoretycy XVIII wieku (np. Roger de Piles, *Cours de peinture*, 1708; Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719; James Harris, *Discourse on Music, Pains and Poetry*, 1744) coraz więcej uwagi poświęcali jednak różnicom między poezją a malarstwem, traktowanym jako reprezentacja sztuk plastycznych w ogóle¹². Punktem wyjścia było z reguły stwierdzenie, że poezja posługuje się znakami sztucznymi, arbitralnymi (*signes artificiels, willkürliche Zeichen*¹³) i sukcesywnymi, a obraz – naturalnymi i współistniejącymi. Co prawda pojawiały się niekiedy wówczas myśli o obecności znaków naturalnych także w poezji (dostrzegano je przede wszystkim w onomatopei), sądzono jednak, że mogą one tu odkrywać rolę tylko uboczną. Johann Jakob Breitinger (*Critische Dichtkunst*, 1740) interpretował „figurę malarską, tj. metaforę, jako znak konieczny, naturalny i skuteczny”, który „dokładnie maluje przed naszymi oczyma przedmioty przy pomocy podobnych obrazów”. Diderot w *Liście o głuchych i niemych* (1751) opowiadał się za poezją „emblematiczną”, posługującą się hie-

¹¹ *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce. 1700–1870*, oprac. E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 37.

¹² Zob. W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Cracovie 1925; A. Nivelle, *Kunst – und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin 1960; B.A. Sörensen, *Symbol und Symbolismus in der ästhetischen Theorie des XVIII. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963; Z. Kopczyńska, *Malowanie słowami*, w: *Język a poezja*, Wrocław 1976.

¹³ Znakami naturalnymi są – według Mosesa Mandelsohna (*Betrachtungen über die Quellen (...) der schönen Künste und Wissenschaften*, 1758) – te, których związek z przedmiotem oznaczonym ma swą podstawę we właściwościach tego, co oznaczane; natomiast arbitralnymi (*willkürliche*) nazywa te znaki, które ze swej natury nie mają nic wspólnego z oznaczonym przedmiotem (B. Markwardt, *Geschichte der Deutschen Poetik*, t. II, s. 176).

roglifami, tj. wyrażeniami, które zarazem znaczą i „malują” myśl w nich zawartą. Poglądów tych jednak nie rozwinął; sądząc z przykładów, chodziło mu o onomatopoeje i metafory brzmieniowe.

Przeważały jednak – powtórzmy – przeświadczenia o tym, że poezja jest domeną występujących sukcesywnie znaków: „sztucznych” czy „arbitralnych”. Wyciągano stąd wniosek, że nie posiada ona ograniczeń tematycznych, w przeciwieństwie do malarstwa, które ukazuje tylko przedmioty postrzegalne wzrokowo, a właściwości wewnętrzne postaci – tylko za ich pośrednictwem, że może przedstawiać ciągły ruch i zjawiska rozwijające się w czasie, a malarstwo – tylko określony moment, że poezja może informować o związkach logicznych i przyczynowych między swymi przedmiotami, malarstwo natomiast jest w tej dziedzinie bezradne.

Wydawałoby się, że argumenty te przemawiają za wyższością poezji. Ale Dubos zwracał uwagę, że znaki poetyckie wymagają znajomości języka, z którego zostały zaczerpnięte, i uprzedniej wiedzy o rzeczach, które oznaczają, gdy tymczasem malarstwo nie zna tych ograniczeń; przy tym znaki poetyckie wywołują bezpośrednio tylko idee – i one dopiero osadzając się w wyobraźni, kształtują tam „obrazy, które nas wzruszają, i malowidła, które budzą nasze zainteresowanie”. W toku tej transmisji siła bodźca znakowanego ulega zmniejszeniu, toteż i intensywność obudzonych uczuć jest w poezji mniejsza niż w malarstwie. Przyznawał jednak, że poezja wywołuje za to większe zainteresowanie losami bohaterów. Harris sądził, że poezja góruje nad malarstwem w przedstawianiu działań rozwijających się w czasie, przeżyć wewnętrznych i charakterów ludzkich, które najlepiej przejawiają się w słowie, malarstwo nad poezją – w przedstawianiu przedmiotów przy pomocy barw, form i kształtów.

Z takich źródeł wypłynęła słynna rozprawa Gottholda Ephraima Lessinga *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* (1766)¹⁴. Lessing uważał, że termin „malowidło poetyckie” jest mylący, i wolałby – podobnie jak Pseudo-Longinos – mówić tylko o „fantazjach”, ustąpił jednak wobec panującego zwyczaju, choć zacierał on różnice między

¹⁴ Literatura naukowa o *Laokoonie* jest ogromna; m.in. R. Ingarden, *Lessinga „Laokoon”*, w: *Studia z estetyki*, Warszawa 1957, t. I, s. 359–370; E.M. Szarota, *Lessings „Laokoon”*, Weimar 1959; H.P. Althaus, *„Laokoon”. Stoff und Form*, Bern-München 1968; J. Maurin-Białostocka, *Lessing i sztuki plastyczne*, Wrocław 1969.

obrazem poetyckim a materialnym (tj. malarskim czy rzeźbiarskim). Równocześnie jednak kilkakrotnie podkreślił z naciskiem w swej rozprawie, że poeta

chce idee, które w nas budzi, uczynić tak żywymi, żebyśmy w szybkim przebiegu wierzyli, iż odczuwamy prawdziwie zmysłowe wrażenie ich przedmiotów, i żebyśmy w chwili tego złudzenia przestali uświadamiać sobie środki, którymi on do tego celu się posługuje, tzn. jego słowa. (...) Poeta winien zawsze malować, i oto chcemy teraz zobaczyć, o ile ciała co do swych obok siebie (położonych) części nadają się do tego malowania (§ 17)¹⁵.

Jak wiadomo, Lessing na to pytanie odpowiedział negatywnie, w sposób podobny do nieznanych mu zresztą argumentów Leonarda da Vinci – ponieważ zachodzi sprzeczność między współistnieniem w przestrzeni części opisywanego przedmiotu a następczym pojawieniem się oznaczających je twórców językowych.

Używając (...) mowy do odtworzenia opisywanego przedmiotu łatwo wprowadzić przedmiot ten na części owe dzielimy, lecz ostateczne połączenie tych części jest niezwykle trudne albo wręcz niemożliwe¹⁶.

Nie może więc powstać także owa wspomniana już poprzednio ogładowa ułuda, toteż opis słowny pozostaje „nieskończenie daleko poza tym, co można wyrazić na płaszczyźnie linii i barwy”. Właściwą dziedziną poezji jest natomiast ogładowe przedstawianie czynności i tym sposobem, tzn. pośrednio, może ona również przedstawiać przedmioty. Powinna jednak przy tym postępować selektywnie, tzn. ograniczać się do nazywania cech istotnych, wywołujących „zmysłowy obraz” korzystny z punktu widzenia jej potrzeb.

Lessing zdawał sobie sprawę z tego, że „malowidło poetyckie” tylko zbliża nas do tego stopnia iluzji, do którego malowidło materialne jest szczególnie uzdatnione, a więc ustępuje mu w ogładowej intensywności. Tę różnicę wyprowadzał z różnicy między naturalnymi znakami malarstwa a arbitralnymi poezji – i przekonany był, że w dziedzinie wszystkich sztuk znaki naturalne mają wyższość nad arbitralnymi. Toteż sądził, że poezja może i powinna upodabniać swe znaki do naturalnych, posługując się składnią, rytmem, figurami i tropami poetyc-

¹⁵ Przekład R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, s. 365.

¹⁶ G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, w: *Dzieła wybrane*, przekł. H. Zymon-Dębicki, Warszawa 1959, t. III, s. 88–89.

kimi. W ten sposób jednak – pisał do Nikolaiego w roku 1769 – znaki sztuczne tylko zbliżają się do naturalnych, ale nie stają się nimi; dlatego wszystkie gatunki, które tylko tymi środkami się posługują, trzeba rozpatrywać jako niższe gatunki poezji. Najwyższy jest ten, który całkowicie zmienia znaki arbitralne w naturalne, a mianowicie – dramat; tutaj bowiem „słowa przestają być znakami arbitralnymi i stają się naturalnymi znakami rzeczy arbitralnych” (tj. innych znaków słownych)¹⁷.

Idee te chciał Lessing rozwinąć w dalszej, nienapisanej części *Laokoona*. Ogłoszona część rozprawy wywołała krytyczny sprzeciw Johanna Gottfrieda Herdera. Malarstwo – pisał w *Kritische Wälder* (I, 1769) – wytwarza barwami i formami iluzję dla wzroku, poezja – znaczeniem słów (a nie ich brzmieniem, jak twierdził Lessing) – iluzję dla wyobraźni, malarstwo działa tworem zakończonym i całościowym, poezja – energetycznie, już w samym toku swego odbioru. Powołując się na lirykę, zakwestionował Herder pogląd Lessinga, jakoby właściwym tematem poezji były tylko czynności. Nie przyjął też jego antyopisowej argumentacji, twierdząc, że poezja daje duszy „jakby widzialne przedstawienie każdego przedmiotu”, iluzję „widzialnego obrazu”. Gdzie indziej jednak pisał, że środkami językowymi nie da się nigdy stworzyć iluzji materialnego przedmiotu w przestrzeni, bądź też, że taka iluzja jest wprawdzie możliwa, ale ze względu na cele artystyczne poematu epickiego – nieistotna. Wahał się zresztą w ogóle przy rozstrzygnięciu kwestii zasadniczej – jaki jest stopień zbieżności i różnicy między malarstwem a poezją. Na tej samej stronie napisał: „Poezja, czyniąc nam jakieś pojęcie czy obraz naocznym, może być nazwana malarzem wyobraźni”, a kilka zdań dalej: „Jeśli ktoś potrafi porównać ze sobą barwę i słowo, bieg czasu i jeden moment, formę i siłę – niech porównuje”¹⁸.

Zdecydowanie natomiast zakwestionował oglądowość wyobrażeniową poezji już wcześniej Edmund Burke w *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* (1757): słowa – zdaniem jego – nie wzbudzają na ogół wyobrażeń, chyba że zmierza ku temu

¹⁷ G.E. Lessing, *Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel*, hg. R. Petsch, Darmstadt 1967, s. 320.

¹⁸ J.G. Herder, *Sämtliche Werke*, hg. B. Suphan, Berlin 1878, t. III, s. 148, 151, 158–159. [Cytowany fragment znaleźć można w: J.G. Herder, *Wybór pism*, opr. T. Namowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, tu: *Gaj pierwszy poświęcony „Laokooniowi” pana Lessinga*, przekł. M. Jaroszewski, s. 40–45; przyp. red.].

szczególny wysiłek odbiorcy. Toteż i poezja nie czerpie swej wartości z mocy wywoływania zmysłowych obrazów; co więcej, wyobraźniowa realizacja niektórych tekstów poetyckich byłaby dla nich szkodliwa, bo powstawałyby wówczas wyobrażenia absurdalne i chaotyczne. Poezja wzrusza nas, wywołując nie tyle „jasne wyobrażenia”, co współodczuwanie. Toteż w całym zakresie nie jest ona naprawdę sztuką naśladowczą; naśladowania dopatrywać się można tylko tam, gdzie „opisuje te obyczaje i namiętności, które ludzie potrafią wyrazić słowami”¹⁹. Jeszcze dalej posunął się Diderot: malarstwo – twierdził – posiada w przeciwieństwie do poezji ograniczony zakres tematyczny, ale przynajmniej „pokazuje” (*montre*) swe przedmioty, gdy tymczasem „wypowiedź pisarza oznacza (*désigne*) przedmioty wszystkie, ale nie pokazuje żadnego”²⁰.

W epoce romantyzmu zmniejsza się zainteresowanie tą problematyką. Wśród twórców zwrot od mimetycznej do ekspresyjnej koncepcji poezji oddalał sposób jej pojmowania od malarstwa, zbliżał natomiast do muzyki. Jeśli jednak poezja traktowana była jako kreacja czy odślanianie prawd transcendentalnych, pojawiał się wątek jej wyobraźniowej oglądowności. W każdym razie zakładano taki właśnie odbiór niektórych przynajmniej utworów poetyckich. Coleridge w *Biographia litteraria* (1817) chwalił Szekspira jako autora poematu *Wenus i Adonis*, że uzyskuje „taką malowniczość słów, do jakiej w ogóle mogą być zdolne słowa”, że „z większą niż malarz siłą roztacza przed nami najbardziej czarowne obrazy, stwarzając złudzenie jednoczesności”²¹. Wspaniały opis z pieśni VII *Podróży na Wschód* [czyli *Podróży z Ziemi Świętej do Neapolu* – przyp. red.] w ten oto sposób rozpoczynał Słowacki:

A teraz myślę, jak z liter i cyfer
Ułożyć oczom klasztor Megaspilion –²²

zamykał go jednak akcentem niepewności, czy ten wysiłek poetycki będzie skuteczny:

¹⁹ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przekł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 197.

²⁰ D. Diderot, *Encyclopédie*; cyt. za: W. Folkierskim, op. cit., s. 432.

²¹ *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. S. Skwarczyńska, przekł. M. Kaliska, t. I, cz. 1, Kraków 1965, s. 197, 201, przekł. M. Kaliska.

²² J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, VII, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 4: *Poematy*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1952, s. 67 [przyp. red.].

Niechaj to wszystko razem się pokaże
Nad głową twoją – i za drzewy znika –
I znów jak dziewic szpiegujące twarze,
Gdy spoza liści śledzą wędrownika
I same także śledzone ciekawie,
Znów błyska, znika – i śni się na jawie,
A będziesz widział – nie widzisz – więc próżno,
Ja doskonalej nie opiszę rymem...²³

Teoretycy i filozofowie tej epoki uwydatniali szczególną – syntetyzującą i najwyższą pozycję poezji w systemie sztuk. Fryderyk Schlegel nazywał ją „sztuką sztuk”, „sztuką najogólniejszą”²⁴. Wilhelm Humboldt w studium o *Hermanie i Dorocie* (1799) twierdził, że w istocie poezji jako sztuki słowa tkwi sprzeczność, bo sztuka żyje tylko w wyobraźni i zmierza do indywidualizacji, gdy tymczasem język zwraca się do rozumu i przekształca wszystko w ogólność; poezja jednak sprzeczność tę nie tyle przezwycięża, co łączy w sobie oba jej bieguny: może ukazywać zarówno wewnętrzny świat człowieka (co jest jej domeną wyłączną), jak i zewnętrzną. A zewnętrzności tej potrafi nadać większą „żywość” (*Lebhaftigkeit*) niż sztuki plastyczne, bo dysponuje zarówno wymiarem przestrzennym, jak i czasowym, nie tłumi zaś jak one dopełniającego działania wyobraźni²⁵. Maurycy Mochnacki, szkicując „architektonikę efektów poetyckich”, umieścił w niej zarówno idealistyczną „poezję subiektywną”, ciężącą w stronę muzykalności, jak i realistyczną „poezję obiektywną”, zmierzającą do „snycerstwa”, tj. „form statecznych, determinowanych, określonych, wiadomych”²⁶.

Podobnie pisał potem Georg Wilhelm Friedrich Hegel w *Estetyce*, że poezja, sztuka mówiona jest totalnością, która łączy z sobą na wyższym szczeblu obydwa człony skrajne – sztuki plastyczne i muzykę. Nawiązując niewątpliwie do rezultatów XVIII-wiecznej myśli estetycznej przyznawał i on, że poezja – w odróżnieniu od malarstwa – nie jest zdolna osiągnąć określoności przysługującej zmysłowemu oglądowi, twierdził natomiast – odmiennie od Lessinga – że ogląd duchowy po-

²³ Ibidem, s. 68.

²⁴ *Der Poesiebegriff der deutschen Romantik*, hg. K.K. Polheim, Paderborn 1972, s. 102.

²⁵ W. Humboldt, *Ästhetische Versuche über Goethe's „Hermann und Dorothea”*, Braunschweig 1861, s. 42–43.

²⁶ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX* [1830], oprac. H. Życzyński, Kraków 1923, s. 109.

trafi przezwyteżyć sukcesywną oddzielność pojedynczych szczegółów i „pstrą kolejność następstwa skupić w jeden obraz, aby go w wyobraźni utrwalić i rozkoszować się nim”. Poza tym to „wewnętrzne wyobrażenie” ogarnia pole niepomiernie szersze niż to, którym dysponują inne sztuki – „wszystko niemal, co w jakiś sposób ducha interesuje i zajmuje”. Wykaz poetycki, prócz samego zrozumienia, „ukazuje nam jeszcze zrozumiane przedmioty w ich naoczności”, a raczej „usuwa samo abstrakcyjne rozumienie i zamiast niego wprowadza realną określonosc”. Poprzez zindywidualizowane ukształtowanie rozpoznajemy to, co substancjalne – i w ten sposób „pojęcie rzeczy samej oraz jej istnienie staje przed nami w wewnętrznym wyobrażeniu jako jedna i ta sama totalna całość”. Hegel przy tym – inaczej niż wielu wcześniejszych i późniejszych teoretyków – wyraźnie oddzielił wyobrażenie (*Verbildlichung*) właściwe, bezpośrednie – przedstawiające rzecz czy zjawisko w jego realności, i niewłaściwe, pośrednie, unaoczniające je w porównaniu czy metaforze przy pomocy innego zjawiska pokrewnego swoim znaczeniem²⁷.

Poglądy Hegla, stawiające przed poezją podobnie jak przed innymi sztukami cel przedstawień idei w formie zmysłowego zjawiska, szeroko oddziaływały na świadomość estetyczną XIX wieku; parafrazowano je i streszczano wielokrotnie. Niektórzy estetycy nawet silniej jeszcze niż on akcentowali oglądowe zobowiązania i możliwości poezji.

Poeta ma do rozporządzenia zmianę różnych ujęć sztuk plastycznych i stosuje to jedno, to drugie. zmusza nas, byśmy patrzyli na przemian okiem mierzającym, dotykającym i malarskim – pisał Friedrich Theodor Vischer. – Kto nic nie daje wewnętrznemu oku, kto nie umie dla niego rysować, ten nie jest poetą²⁸.

Dla Vischera poezja była właściwie sztuką przedstawień wyobrażeniowych, dla których język jest tylko „wehikułem”. Ostrożniej formułował ten problem Edward von Hartmann:

Sztuka poetyckiego kształtowania języka polega na tym, żeby tak dobrać słowa i tak je z sobą łączyć, aby oglądowość [*Anschaulichkeit*] słownego sensu zdań i ich połączeń była spotęgowana do maksimum²⁹.

²⁷ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce* [1832], przekł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1967, t. III, s. 271, 276, 333, 334.

²⁸ Fr.Th. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Stuttgart 1857, t. III/2, s. 1172 [Jeśli nie podano inaczej, cytaty w przekładzie H. Markiewicza – przyp. red.].

²⁹ E. von Hartmann, *Philosophie des Schönen*, Berlin 1887, s. 717.

Szczególne rozpowszechnienie uzyskała Hegłowska koncepcja obrazowego uogólnienia jako istoty sztuki. Jej śladem szedł zarówno Wisarion Bielinski, gdy tłumaczył, że „filozof dowodzi, a poeta pokazuje, i obaj przekonują, ale jeden za pomocą wywodów logicznych, drugi za pomocą obrazów”³⁰, jak i u nas Hipolit Cegielski, gdy pisał, że proza opisuje, objaśnia, dowodzi, przekonywa, naucza; poezja zaś, jak sztuka w ogólności, ma tylko stworzenie idealnych obrazów ostatecznym swym zadaniem”³¹.

Ze źródeł Hegłowskich wypływa też zapewne tak popularne określenie sztuki (a więc i literatury), dane przez Hipolita Taine’a, jako sposobu przedstawiania ogólnych prawd i cech nie „w formułach dokładnych i wyrazach oderwanych”, ale „w sposób dotykalny, który oddziaływa nie tylko na rozum, ale na serce i zmysły najpospolitszego człowieka”. Przytoczono tu te słowa z *Filozofii sztuki* w tłumaczeniu Bolesława Prusa, który uznał je za najlepsze wyjaśnienie wartości literatury.

Poetyka drugiej połowy XIX wieku ceniła więc w literaturze połączenie trafnej nowości uogólnienia z bogatą i wyrazistą wyobraźnością świata przedstawionego; Prus, odmawiając Sienkiewiczowi pierwszej z tych cech, drugą z nich podkreślał z wielkim uznaniem: „Jego Dniestr i step pachną, jego pasowania się dwu ludzi wyciskają pot na czole czytelnika, jego fizjognomie i upiory mają kształty i barwy”³².

Niemal równocześnie z Prusem kwestię obrazowości literatury poruszył Stanisław Witkiewicz w znanym szkicu *Mickiewicz jako kolorysta* (1885). Już tytuł przesądza do pewnego stopnia o stanowisku autora; w tekście zastrzega się on jednak, że poeta tylko „poddaje” nazwy barw i stosunków, które wtedy jedynie mogą „wywołać i uprzytomnić w umyśle” odbiorcy odpowiednie wrażenia, jeśli dysponuje nimi jego pamięć, toteż, mimo całego bogactwa języka, nie można „zaręczyć, że opis pewnej barwy w umyśle każdego czytelnika wywoła widzenie tego, a nie innego tonu”³³.

³⁰ W.G. Bielinski, *Przegląd literatury rosyjskiej 1847 r.*, w: *Pisma literackie*, oprac. A. Walicki, przekł. J. Walicka, W. Anisimow-Bieńkowska, Wrocław 1962, s. 507.

³¹ H. Cegielski, *Nauka poezji*, wyd. 3, Poznań 1860, s. 23.

³² B. Prus (A. Głowacki), „*Ogniem i mieczem*”. *Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza* [1884], w: *Szkieł literackie, artystyczne i polemiki*, Warszawa 1950, s. 33, 67.

³³ S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1971, s. 264.

Może najdobitniej to nastawienie na wyobrazeniowy odbiór dzieła literackiego formułowała Eliza Orzeszkowa w rozprawie *O powieściach Teodora Tomasza Jeża* (1879):

Koloryt i plastyka odpowiednimi są określeniami przymiotów artystycznych w ocenianiu estetycznym malowideł i rzeźb, zarówno jak powieści (...). Zamiast pędzla, rylca lub dłuta powieściopisarz sam posługuje się słowem; tylko słowem, zamiast wprost i bezpośrednio uderzać wyobraźnię widza, rozbudza on ją i przysposabia w ten sposób, aby ujrzała jak najwyraźniej to, co objawiło się własnej wyobraźni jego. Środki tu i proceder inne są – skutki wywołane też same być muszą³⁴.

Tak też czytał młody Stanisław Wyspiański:

Wszystko widzę, szcękł broni słyszę, głosy słyszę, suknie, ubrania, ciała, konie, okolice coraz inne, wszystko sunie tak jakoś we mnie, niby przed oczami, a nie przed oczami, po czole, a nie po powierzchni czoła, że to zaczytany gubię ściany pokoju z myśli i jestem w jakże nieokreślonej pewności, gdzie się kłębią i płyną jedne po drugich sceny (list do Lucjana Rydla z 23 lutego 1891)³⁵.

U schyłku wieku teoria i praktyka symbolistów znów zbliżyła poezję do muzyki, ale nie rezygnowali oni także z jej wyobrazeniowego potencjału. Emil Verhaeren głosił:

Dla poety wszelka myśl, nawet najbardziej abstrakcyjna idea pojawia się w postaci obrazu. Rytm jest więc tylko gestem, krokiem czy tempem [*allure*] tego obrazu. Słowa przekazują jego barwę, zapach, dźwięczność. Rytm – jego dynamikę czy statykę (*Odpowiedź na ankietę Marinettiego w sprawie wiersza wolnego*, 1909)³⁶.

Nagromadzono tu – może w nadmiernej obfitości – różnorodne cytaty, by uwidocznic, jak powszechne było w XIX wieku przekonanie o oglądowości wyobrazeniowej poezji jako jej wyróżniku i walorze. Przeciwwstawili mu się dopiero – prawie równocześnie i niezależnie od siebie – dwaj niemieccy teoretycy literatury: Theodor A. Meyer w *Das Stilgesetz der Poesie* (1901) i Hubert Roetteken w części pierwszej swej *Poetik* (1902), noszącej podtytuł *Ogólna analiza procesów psychicznych przy odbiorze poezji*. Obaj dowodzili, że język – z istoty swej abstrakcyj-

³⁴ E. Orzeszkowa, *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1959, s. 142.

³⁵ S. Wyspiański, *Listy do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydłowa, Kraków 1979, cz. I, s. 318.

³⁶ Cyt. za: G. Michaud, *La doctrine symboliste. Documents*, Paris 1947, s. 88–89.

ny – w ogóle nie jest zdolny do wytworzenia pełnowartościowych oglądów (*Anschaungen*), a jeśli nawet niekiedy utwór wywołuje wyobrażenia, to są one mgliste, nieokreślone, rozmaite co do swej zawartości i intensywności u różnych odbiorców, przeważnie zresztą ubogie i słabe, nie mogą być więc traktowane jako kryterium wyróżniające utwory poetyckie ani jako kryterium ich wartości.

Jest rzeczą jasną – pisał Meyer – że poezja nie potrzebuje żadnych oglądów i nie może ich potrzebować. Nie potrzebuje ich, ponieważ poeta udostępnia nam zawartość w pełni i całkowicie już w treści swych przedstawień, mniej lub bardziej sensorycznie zabarwionych, lub niesensorycznych. Nie może ich potrzebować, ponieważ nasza kształtująca wyobraźnia nie mogłaby wytworzyć pełnowartościowych obrazów oglądowych. Zdolność, która u większości ludzi jest tak słabo rozwinięta, nie może stanowić podstawy sztuki. Choć więc niekiedy za przyczyną słowa poetyckiego w odpowiednich miejscach wyglądy w nas powstają – jestem daleki od negowania tego faktu – nie mogą one posiadać konstytutywnego znaczenia dla poezji³⁷.

Zarazem jednak obaj teoretycy przyznawali, że utwory poetyckie wywołują u odbiorcy „iluzję obecności zmysłowej całości obrazowej” (Meyer), „wrażenie plastyczności” (Roetteken). Wyjaśnienia tego paradoksu były dość zawiłe; w zasadzie Meyer sądził, że owa ułuda wynika z siły emotywnego oddziaływania słowa lub też z psychicznej potrzeby odbiorcy do uzupełniania przedstawionych przeżyć wewnętrznych – ich zewnętrznymi, wyobrażalnymi korelatami. Roetteken tłumaczył, że „wrażenie plastyczności” uzależnione jest od wspomnieniowych „pozostałości przedstawieniowych”, którymi dysponuje odbiorca.

Stanowisko Meyera nie było jednak ani jasne, ani konsekwentne. Z jednej strony pisał on, że nie odmawia poezji oglądowości w potocznym znaczeniu tego słowa, chodzi mu tylko o brak „oglądowości estetycznej”, która dopiero wtedy powstaje, gdy to, co postrzegane, „w swoim zewnętrznym zjawieniu się daje pełny wyraz jakiejś treści psychiczno-duchowej”. Z drugiej strony twierdził, że „nie wewnętrzny ogląd, lecz wrażenie oglądu musi stanowić, jeśli w ogóle zjawisko zmysłowe wchodzi w rachubę jako nośnik treści – zasadę poezji”³⁸. Można by tu zauważyć, że „wewnętrzny ogląd” czy inne zbliżone formuły na

³⁷ Th.A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901, s. 50.

³⁸ *Ibidem*, s. 6, 157.

ogół zawsze rozumiane były właśnie jako tylko „wrażenie oglądu”, bo w ścisłym tego słowa znaczeniu ogląd może być tylko postrzeżeniowym.

Główne tezy Meyera – z pominięciem jego zastrzeżeń i niekonsekwencji – zdobyły sobie rychło szerokie rozpowszechnienie i akceptację³⁹. Nawiązywali do nich Max Dessoir w *Estetyce* (1906), Rudolf Lehmann w cenionym wówczas podręczniku *Poetyki* (1908), Richard Müller-Freienfels w *Psychologii sztuki* (1920). Argumentami Meyera posługiwali się również badacze rosyjscy w polemice z poglądami Potiebni: Wiktor Żyrmunski (*Wstęp do poetyki*, 1923), Jurij Tynianow (*Ilustracje*, 1923), Borys Tomaszewski (*Teoria literatury*, 1925), Lew Semenowicz Wygotski (*Psychologia sztuki*, 1925, wyd. 1962). Tynianow pisał:

Swoista konkretność słowa jest wręcz przeciwstawna konkretności malarzkiej: im bardziej słowo jest żywe, wyczuwalne, tym mniej daje się przełożyć na płaszczyznę obrazu. Konkretność słowa poetyckiego polega nie na stojącym za nim obrazie wzrokowym – ta strona słowa jest skrajnie poszarpana i mglista (Th. Meyer), lecz na swoistym procesie zmian znaczenia słowa, która czyni je żywym i nowym. Podstawowy sposób konkretyzacji słowa – porównanie, metafora – jest bezsensowne w malarstwie⁴⁰.

Podobnie sądził Władysław Tatarkiewicz (*Dwa pojęcia formy*, 1949). Uważał, że w ogóle składniki oglądowe – jakkolwiek by je rozumieć – nie są jedynym czy choćby głównym czynnikiem działania poezji, jeśli zaś chodzi o oglądowość wyobrażeniową, to stwierdzał, że występuje ona nie zawsze, a choć „desygnaty jej są na ogół przedmiotami oglądalnymi, postrzegalnymi i wyobrażalnymi, czytelnik z tych ich właściwości nie korzysta i ujmuje je pojęciowo” (cytat sparafrazowany)⁴¹.

W pełnej izolacji od kontynentalnych teorii, ale w podobnym sensie, wypowiadał się Ivor Armstrong Richards w *Principles of Literary Criticism* (1924); i on przypominał, że przedstawienia wyobrażeniowe wywołane przez określony utwór literacki są różne co do swej treści i siły u różnych odbiorców, absurdem więc byłoby chwalić obraz poetycki za jego „pikturalne” wartości. Czyniąc tak, krytyk nieświadomie chwali co innego: „zapisy obserwacji lub bodźce emocjonalne” zawarte w utworze. Richards przyznawał jednak, że możliwie pełna konkretyzacja wyb-

³⁹ Rozwój dyskusji referuje K.S. Laurila, *Zielt die dichterische Sprache auf Anschaulichkeit?*, w: *Ästhetische Streitfragen*, Helsinki 1934, s. 186–215.

⁴⁰ J. Tymianow, *Archaisty i nowatory*, Leningrad 1929, s. 501.

⁴¹ Por. W. Tatarkiewicz, *Skupienie i marzenie*, Kraków 1951, s. 92.

rażeniowa utworu wspomaga prawdopodobnie u wielu odbiorców jego „skuteczność” i przeciwnie – niesprawność tekstu pod tym względem przesądza w odczuciu tych odbiorców o jego globalnej niesprawności estetycznej⁴².

Wcale liczne były jednak głosy estetyków i badaczy literatury, broniące starej tezy, że oglądowność wyobrazeniowa poezji nie tylko jest możliwa, ale istotna dla jej wartości. Najważniejsze argumenty zebrał Johannes Volkelt w *Systemie estetyki* (1905): 1. oglądowność wyobrazeniowa jest zjawiskiem swoistym, nie można od niej oczekiwać tej samej pełni i intensywności, jaka przysługuje oglądowności postrzeżeniowej; 2. wymaga ona uważnej, skupionej lektury tekstu; 3. staje się wartością estetyczną już wtedy, gdy czytelnik zdaje sobie sprawę z możliwości powstawania przedstawień wyobrazeniowych na podłożu danego tekstu; 4. obejmuje obok wyobrażeń wizualnych i akustycznych również wyobrażenia motoryczne; 5. jest wspomagana przez powstające u czytelnika odczucia ogólnego samopoczucia wewnętrznego (*Gemeinempfindungen*)⁴³.

Inni estetycy, np. Jonas Cohn, Karl Groos, Kaarle Sanfrid Laurila, podkreślali, że oglądowność poetycka służyć ma bezpośrednio, całościowemu, intensywnemu przeżyciu, a to może powstać dzięki uobecnieniu nawet nielicznych, byle istotnych, charakterystycznych i dobitnych cech przedstawionego przedmiotu⁴⁴. Z polskich estetyków po stronie oglądowności poezji opowiedział się Stanisław Ossowski w książce *U podstaw estetyki* (1931): „Opis artystyczny nie musi zawsze wywoływać wyobrażeń rzeczywistości odtwarzanej, musi jednak obok bezobrazowych przedstawień opisywanych przedmiotów budzić poczucie ich wyobrażalności”⁴⁵.

Teoria wyobrazeniowej oglądowności poezji miała nadal zwolenników i wśród teoretyków literatury. Sprzyjała jej zwłaszcza koncepcja „wzajemnego oświeclania się sztuk”, choć sam Oskar Walzel wypowiedział się na ten temat w *Gehalt und Gestalt* (1923) ostrożnie, uni-

⁴² Por. I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London 1955, s. 122–124.

⁴³ J. Volkelt, *System der Ästhetik*, t. I, München 1905, s. 412–427.

⁴⁴ Por. J. Cohn, *Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache*, „Zeitschrift für Ästhetik” 1907; K. Gross, *Das anschauliche Vorstellen beim poetischen Gleichnis*, ibidem, 1914; K.S. Laurila, *Zielt die dichterische Sprache...*, w: *Ästhetische Streitfragen*, 1934, s. 186–215.

⁴⁵ S. Ossowski, *Dzieła*, Warszawa 1966, t. I, s. 96.

kając wyraźnej polemiki z Meyerem („Tylko ten, kto zmusi do silnego współprzeżywania, potrafi rysom przedmiotowości wcielonej do swego utworu użyć tyle siły, by uzupełniły się, czerpiąc z naszego zasobu przedstawieniowego, i uzyskały wewnętrzną oglądowość”⁴⁶).

Również Hermann Pongs (*Das Bild in der Dichtung*, 1927) stwierdził istnienie – na ejdetycznym podłożu – specjalnego „plastycznego” (*bildnerisch*) stylu, który stwarza wizualną obrazowość dorównującą dziełom sztuki plastycznej, choć dopiero w połączeniu z ładunkiem uczuciowym staje się ona pełnowartościowym obrazem poetyckim⁴⁷. Zauważmy przy tym, że stwierdzenie to pojawiło się w kontekście rozważań o metaforze, a więc tym środkiem poetyckim, którego wyobrażeniowa realizacja od dawna była kwestionowana.

Tropy miał również na myśli Wiktor Szklowski, wypowiadając się w kilku miejscach *Teorii prozy* (1929) na temat „obrazów poetyckich”; stwierdzenia jego nie są jednoznaczne, ale sformułowanie takie, jak: „celem sztuki jest dać odczucie [*oszczuszczenie*] przedmiotu jako widzenie, a nie jako rozpoznawanie”, wyjaśnienie epitetu synkretycznego (tj. synestezyjnego) w słowach: „przedstawienia słuchowe są tu mieszane z wzrokowymi”, mogłyby przemawiać za wyobrażeniową koncepcją poezji⁴⁸. Obecność momentu plastyczno-malarskiego w sztuce słowa dostrzegał także Michaił Bachtin we wczesnej pracy *Autor i bohater w rzeczywistości estetycznej*, wydanej pośmiertnie w roku 1979.

Nowe ujęcie i argumentację otrzymała owa koncepcja w teorii dzieła literackiego zbudowanej przez Romana Ingardena (*Das literarische Kunstwerk*, 1931). Wykorzystując wiele spostrzeżeń Meyera, ale reinterpretując je w kierunku przeciwnym jego zasadniczym intencjom, Ingarden wyodrębnił jako oddzielną warstwę dzieła literackiego wyglądy uschematyzowane, ubocznie, lecz może szczęśliwiej, nazywane przez niego również schematami wyglądowymi. Definiował je jako

ogół tych momentów zawartości konkretnego wyglądu, których obecność w nim jest niezbędnym warunkiem tego, by pewien przedmiot lub dokładniej pewien dobór obiektywnych własności rzeczy był dany w spostrzeżeniu samoobecnie i cieleśnie⁴⁹.

⁴⁶ O. Walzel, *Gehalt und Gestalt*, Berlin-Neubabelsberg 1923, s. 274.

⁴⁷ Por. H. Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, Marburg 1927, t. I, s. 147–148.

⁴⁸ W. Szklowski, *O teorii prozy*, Moskwa 1929, s. 13, 245.

⁴⁹ R. Ingarden, *O dziele literackim*, przekł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 335.

Poza umożliwieniem naocznego ujmowania przedmiotów przedstawionych wyglądy uschematyzowane konstituują własne jakości estetyczne wartościowe (dodatnio lub ujemnie), głównie o charakterze dekoracyjnym. (W dalszym ciągu swych wywodów Ingarden używa terminu „wyglądy uschematyzowane” również w stosunku do ukonkretnionych procesów psychicznych i przejawiających się w nich cech charakteru). Podstawa wyglądów uschematyzowanych tkwi w stanach rzeczy wyznaczonych przez zdania bądź w przedmiotach przedstawionych przez owe stany. W dziełach sztuki literackiej są one – dzięki różnym czynnikom (także brzmieniowym) „trzymane w pogotowiu”, mają zdolność narzucania się przy lekturze czytelnikowi, który je aktualizuje i konkretyzuje. Wyglądy zaktualizowane wyobrażeniowo nie mogą osiągnąć „żywości i żywotności” wyglądu postrzeżeniowego, pojawiają się w sposób przerywany, skokowy, a przy tym w znacznym stopniu zależne są od czytelników, którzy rozmaicie wypełniają „miejsca niedookreślenia” zawarte w wyglądach uschematyzowanych, toteż „aktualizowanie i konkretyzowanie warstwy wyglądowej jest (...) na ogół może najbardziej niedoskonałą składową percepcji dzieła literackiego, ku wielkiej szkodzie zwłaszcza jego estetycznego ujęcia”⁵⁰.

Zdaniem Ingardena taki wyobrażeniowy odbiór odbywa się również w stosunku do wyrażeń metaforycznych; wyznaczają one wygląd „opalizujący”, w którego zawartości występują na przemian składniki wyglądu tematu metafory i jej nośnika; np. przy lekturze *Stepów akermanskich* „wygląd stepu jest jakby przetkany elementami wyglądownymi oceanu”⁵¹.

Zarówno odrębność warstwy wyglądów uschematyzowanych, jak i postulat wypełniania miejsc niedookreślenia był w tej koncepcji szczególnie sporny⁵²; nie wdając się na tym miejscu w dyskusję, poprzestańmy na przypomnieniu uwagi Juliusza Kleinera, akceptującego zresztą istotność „poetyckiego unaocznienia”: podobnie jak obrazy zapamiętane, tak i wyobrażenia wywołane tekstem literackim są tworamami selek-

⁵⁰ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, op. cit., s. 41.

⁵¹ R. Ingarden, *Schematyczność dzieła literackiego*, w: *Szkice z filozofii literatury*, t. I, Łódź 1947, s. 58.

⁵² Por. J. Makota, *O klasyfikacji sztuk pięknych: z badań nad estetyką współczesną*, Kraków 1964, s. 209–216; H. Markiewicz, *Miejsca niedookreślenia w dziele literackim* w: H. Markiewicz, *Prace wybrane*, t. 4: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 58–59.

tywnymi, złożonymi z niewielkiej ilości rysów, dzięki temu intensywnych, a zarazem samowystarczalnych i niewymagających uzupełnień⁵³.

Prześledzenie dalszej dyskusji, choćby w jej wybranych, najistotniejszych przejawach, staje się o tyle trudne, że współczesna teoria literatury, posługując się takimi wyrażeniami, jak *image* (francuski i angielski), *Bild* czy „obraz” (polski i rosyjski) traktuje łącznie – mówiąc po heglowsku – uobrazowanie bezpośrednie i pośrednie. Co więcej – rozpatrując główne pojęcia teoretyczne przede wszystkim na materiale liryki jako najczystszej formy literatury – przeważnie skupia swe zainteresowanie na obrazowaniu pośrednim, lub nawet do niego zacieśnia znaczenie terminu „obraz poetycki”. W tej zaś dziedzinie – jak już wspomniano – obrona oglądowości jest utrudniona; od dawna wiadomo, że tzw. realizacja metafory przynosi nieraz efekty dziwaczne i komiczne.

Wydaje się przy tym, że w fazie przedstrukturalistycznej można było tu zaobserwować pewne odmienności w rozkładzie akcentów na różnych obszarach językowych. W literaturoznawstwie niemieckim działały hamująco tradycje poglądów Meyera i innych estetyków z początków XX wieku. Wolfgang Kayser, autor najbardziej rozpowszechnionego podręcznika *Das sprachliche Kunstwerk* (1948), zajmował stanowisko bardzo niezdecydowane. Trzeba by je tak zreferować: w przeciwieństwie do języka teoretycznego – język poetycki jest nacechowany obrazowością, „przynosi on nie opinie i omówienia problemów, lecz ewokuje świat w jego przedmiotowej pełni”. Ale badania polessingowskie dowiodły, że przedmioty języka poetyckiego nie są dla czytelnika wytworzone „wizualnie”. Ale czytelnik odczuwa swoistość i wartościowość języka oglądowego. Ale ta oglądowość jest tylko potencjalna. Ale w niektórych, „prawdziwych” obrazach literackich występuje nie tylko oglądowość potencjalna, lecz – obrazy, lub ostrożniej i trafniej mówiąc: coś obrazowego. Ale obrazy te nawet z daleka nie mogą być porównywane z działaniem malarstwa. A więc – „obraz” w zastosowaniu do dwóch językowych okazuje się metaforą niezupełnie nieszkodliwą⁵⁴...

Bardziej zdecydowany jest Herbert Seidler (*Die Dichtung*, 1959): jeśliby oglądowość poezji miała być pojmowana jako wywołanie zmysłowo oglądanych przedstawień – wówczas każdy wyraz musiałby po-

⁵³ J. Kleiner, *Rola pamięci w recepcji dzieła literackiego i w jego strukturze*, w: *Studia z teorii literatury*, Lublin 1961, s. 61–63.

⁵⁴ Por. W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1954, s. 119–123.

wodować przedstawienie wyobrażeniowe i w rezultacie odbiór dzieła literackiego byłby niesłychanie skomplikowany i utrudniony, a mimo to poezja byłaby tylko lichą namiastką, bo słowo nigdy nie potrafi osiągnąć stopnia oglądowości przedmiotu danego bezpośrednio w doświadczeniu zmysłowym, a także w dziełach sztuki plastycznej⁵⁵.

Silniej zakorzeniona była koncepcja oglądowości wyobrażeniowej w literaturoznawstwie i krytyce anglosaskiej i francuskiej. W programowej publikacji „nowej krytyki”: *Understanding Poetry* (1938) Cleantha Brooksa i Roberta Penna Warrena czytamy pod hasłem *Image, imagery*:

Przedstawienie w poezji jakiegokolwiek doznania zmysłowego zwane jest obrazowaniem. Obrazowanie składa się nie tylko z „obrazów myślowych”, lecz może zwracać się do innych zmysłów. Jest cechą charakterystyczną poezji, że nieustannie zwraca się do zmysłów; inaczej mówiąc – poezja jest konkretna⁵⁶.

Teoria literatury (1949) Welleka i Warrena powtarza w tej sprawie zastrzeżenia Richardsa. Ale równocześnie Clive Staples Lewis zaczynał swe wykłady pt. *The poetic Image* (1947) od prowizorycznej definicji: „Jest to mniej lub bardziej sensualne malowidło [*picture*] w słowach”⁵⁷.

Spośród teoretyków francuskich można zacytować Guy Michauda (*L'œuvre et ses techniques*, 1957), który definiował poezję jako sztukę czasu i przestrzeni zarazem, jako nierozłączną triadę znaczenia inteligibilnego, muzyki i obrazów. O traktowanie obrazu poetyckiego jako „bezpośredniego tworu wyobraźni” upominał się Gaston Bachelard (*Poétique de l'espace*, 1957). „Obraz” jest słowem-kluczem w pracach przedstawicieli krytyki tematycznej (zwłaszcza u Jean-Pierre'a Richarda), trudno jednak znaleźć u nich jednoznaczne sformułowania w kwestii oglądowości wyobrażeniowej poezji.

„Obrazowość” literatury pięknej była i jest jedną z centralnych kategorii w marksistowskich badaniach literackich, termin ten jednak przeciążony jest tu zbyt wieloma znaczeniami. W każdym razie jednym ze składników semantycznych „obrazu” jest u prawie wszystkich teoretyków jego „oglądowość” (*izobrazitel'nost'*), „naoczność” (*naglad-*

⁵⁵ H. Seidler, *Die Dichtung*, Stuttgart 1959, s. 208–209.

⁵⁶ C. Brooks, R.P. Warren, *Understanding Poetry* [1938], New York 1960, s. 555. – Podobnie informuje hasło „Imagery” N. Friedmana w *Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, ed. A. Prelinger, Princeton 1965.

⁵⁷ C.S. Lewis, *The Poetic Image*, London 1947, s. 22.

nost'). Lukács wypowiedział się na ten temat wielokrotnie, ale ogólnikowo i mało precyzyjnie. „Zadaniem sztuki – pisał na przykład – jest rekonstrukcja konkretnego (...) w bezpośredniej zmysłowej oczywistości”⁵⁸. Zdaniem N.K. Gieja (*Chudożestwiennost' litieratury*, 1975) oglądowość poetycka jest mniej intensywna niż na przykład w malarstwie, ale za to syntetyczna i wielowymiarowa, nasycona emocjonalnością, a więc ekspresywna⁵⁹. Niektórzy teoretycy, np. Wadim Kożynow, włączają w obręb tak rozumianej obrazowości – również zindywidualizowane i ukonkretnione przedstawienia stanów wewnętrznych⁶⁰. Odosobnione jest natomiast stanowisko Niny Dmitrijewej, zresztą teoretyka sztuki (*Izobrażenije i słowo*, 1962), która efekt obrazujący w literaturze pięknej wyprowadzała „nie z zastosowania słownych ekwiwalentów wrażeń wzrokowych, lecz z dokładnego i trafnego przekazywania odczuć, które przedmiot wywołuje; inaczej mówiąc obrazowość słowa oparta jest na jego ekspresywności”⁶¹.

Stanowisko strukturalistów w interesującej nas tu kwestii sformułował Jan Mukařovský w *Dwóch studiach o nazywaniu poetyckim* (1938, 1946). Uczynił to jednak w sposób budzący wiele wątpliwości. Przypomniał, że wypowiedź poetycka nie musi zmierzać do wywoływania przedstawień wizualnych, a zarazem, że przedstawienia takie mogą pojawiać się również w związku z wypowiedziami niepoetyckimi; przyznał jednak, że w poezji wyrazy i grupy wyrazów „wywołują większą obfitość wyobrażeń, odczuć itd. niż wtedy, gdy pojawiają się w wypowiedzi powiadamiającej”. Choć użył sformułowania „asocjacje wyobrażeniowe” – nazwał to zjawisko także „wzbogaceniem znaczeniowym” i przypisał je oddziaływaniu rytmu i instrumentacji brzmieniowej. Wywód swój zilustrował fragmentem wiersza, w którym wszystkie wyrazy występują w znaczeniu nieprzenośnym, chodzi tu więc o obrazowość bezpośrednią. Z kontekstu wynika, że Mukařovský uważał, iż wyrazy tak użyte są mniej predysponowane do wywoływania przedstawień wyobrażeniowych niż wyrażenia przenośne, w czym różnił się od opinii większości badaczy. Dalszy ciąg artykułu stara się udowodnić, że

⁵⁸ G. Lukács, *Probleme des Realismus*, Berlin 1955, s. 25.

⁵⁹ N.K. Giej, *Chudożestwiennost' litieratury*, Moskwa 1975, s. 129 n.

⁶⁰ W. Kożynow, *Chudożestwiennoe tworczestwo kak myszenija w obrazach*, „Woprosy litieratury” 1959, nr 1, s. 208–209.

⁶¹ N. Dmitrijewa, *Izobrażenije i słowo*, Moskwa 1962, s. 273.

obrazowość w języku emocjonalnym jest silniejsza niż w języku poetyckim, bo wszelkie nazywanie poetyckie oscyluje między znaczeniem przenośnym a właściwym. Ale to już problem odrębny: najwyraźniej pisząc o obrazowości, Mukařovský ma na myśli nie oglądowość, lecz metaforyczność (używa nawet tych terminów wymiennie). Warto jednak zaznaczyć, że w praktyce interpretacyjnej, np. w przykładowej *Semantycznej analizie utworu poetyckiego* (1938), odwołuje się on w razie potrzeby do przedstawień wyobrażeniowych wywołanych przez tekst utworu; pisze nieściśle nawet o „wyrażeniu optycznym”⁶².

Inni strukturaliści, traktując utwór literacki ze stanowiska semantycznego, mało interesowali się obrazowością w sensie wyobraźności⁶³.

Powróciła ona u teoretyków zajmujących się recepcją utworu literackiego. Wolfgang Iser akcentował, że przy lekturze tekstów fikcyjnych czytelnik wytwarza sobie przedstawienia wyobrażeniowe, są one jednak pod względem optycznym ubogie, gdyż nie mają na celu optycznego ucieleśnienia np. postaci, lecz uczynienie z niej „nosiela znaczeń”. Vincent Jouve zaznaczał, że właśnie niedookreślenie obrazu literackiego wytwarza szczególną bliskość między czytelnikiem a postacią, a Eckhard Lobsien – że nadmierne uszczegółowienie przedstawienia niweczy lub przynajmniej utrudnia wytworzenie iluzji czytelniczej⁶⁴.

Jeszcze radykalniejsze poglądy występują wśród niektórych współczesnych twórców, jak się zdaje – przede wszystkim wśród prozaików skłaniających się ku eseizacji powieści. Jean-Paul Sartre (*L'Imaginaire*, 1940) konstatował ubóstwo wyobrażeń towarzyszących jego lekturom:

⁶² J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, oprac. J. Sławiński, Warszawa 1970, s. 242, 288.

⁶³ Polski podręcznik *Zarys teorii literatury* M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej i J. Sławińskiego (Warszawa 1967, s. 42) ostrzega przed niewłaściwym kojarzeniem obrazu literackiego z malarskim, poprzestaje jednak na ogólnikowych uwagach, że „obraz literacki kształtuje się pośrednio poprzez warstwę znaków językowych i ich znaczeń” – co można różnie interpretować. Rozwija tę myśl *Poetyka stosowana* B. Chrzęstowskiej i S. Wystouch (Warszawa 1980, s. 80, 299–300): „malowanie słowem nie jest warunkiem działania poetyckiego, w poezji współczesnej jest coraz rzadsze. Liczne elementy plastyczne w utworach poetyckich są wręcz niewyobrażalne”.

⁶⁴ W. Iser, *Der Akt des Lesens*, München 1976, s. 219–225; V. Jouve, *L'effet – personnage dans le roman*, Paris 1992; E. Lobsien, *Theorie literarischer Illusionsbildung*, Stuttgart 1975. Zob. jednak: G. Willems, *Anschaulichkeit*, Tübingen 1993; W. Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsbrechung in der Erzählkunst*, Tübingen 1993; E.J. Esrock, *The Reader's Eye. Visual Imaging as Reader's Response*, Baltimore 1994. Autorzy ci z większym naciskiem stwierdzają wyobrażeniowy charakter lektury literackiej.

Pojawiają się one w czasie przerw i luk w lekturze. Przez resztę czasu, kiedy to czytelnik jest naprawdę wciągnięty w lekturę, nie ma wyobrażenia myślowego. Mogliśmy to stwierdzić na samych sobie i wielu innych osobach, które potwierdziły nam ten fakt. Przepływ wyobrażeń jest charakterystyczny dla lektury nieuważnej i często przerywanej⁶⁵.

Sartre osłabia dalej te twierdzenia, pisząc o swoistej „wiedzy wyobrażającej”, która konstytuuje świat przedstawiony. Natomiast Stanisław Lem, polemizując w *Filozofii przypadku* (1968) z Ingardenem, pisał stanowczo:

Co się wreszcie samej „wizualizacji” tyczy – „wyglądów uschematyzowanych” – nic mi o nich jako czytelnikowi literatury nie wiadomo. Nie widzę żadnych koni, czytając dzieło Simpsona o ewolucji koni, ani *Trylogię* Sienkiewicza z jej dzianetami i bachmatami. Rozkoszuję się językową stroną opisów, która tak mi wystarcza, że ani chcę, ani umiem cokolwiek sobie unaocznić. Również wtedy, gdy piszę powieść, niczego sobie nie wyobrażam⁶⁶.

Inaczej – u poetów. Niezależnie od całej wieloznaczności nieprzyładkowo *image* jest kluczowym słowem tyłu programów poetyckich XX wieku. Thomas S. Eliot podziwiał alegorie Dantego jako „czyste obrazy wizualne”, a porównania jego cenił jako środki umożliwiające „dokładniejsze widzenie” sceny przedstawionej w poprzednim ustępie. André Breton interpretował obrazy nadrealistyczne w duchu ejdetycznej teorii wyobrażeń Jaenscha. Paul Eluard wyznawał: „Nie wymyślam słów. Ale wymyślam rzeczy, istoty, zdarzenia, i nasze zmysły są zdolne do ich postrzegania”⁶⁷.

Najbardziej entuzjastycznym i konsekwentnym rzecznikiem „siły imagogenicznej” poezji był chyba Julian Przyboś. „Co do mnie – pisał, krytykując metafory Peipera – nie godzę się na takie zliteraryzowanie poezji. Najżywsze pędy mojej wyobraźni buntują się przeciw wykluczeniu obrazowości”. Zrozumieć metaforę – wyjaśniał – to „przyjąć jej ła-

⁶⁵ J.-P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przekł. P. Beylin, Warszawa 1970, s. 121–122. Sartre powołuje się także na wyniki badań psychologów, zwłaszcza A. Bineta. Ale wcześniejsze badania prowadzone przez K. Groosa (*Das anschauliche Vorstellen beim poetischen Gleichnis*, „Zeitschrift für Ästhetik” 1914) przyniosły rezultaty wręcz przeciwne.

⁶⁶ S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 1968, s. 29–30.

⁶⁷ T.S. Eliot, *Dante* [1929], w: *Szkiecy krytyczne*, oprac. M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 43, 45; A. Breton, *Le message poétique*, w: *Le point du jour*, Paris 1934, s. 250; P. Eluard, *Definicja* [1936], w: *Surrealizm. Antologia*, oprac. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 169.

dunek obrazów, to przede wszystkim wprawić we wzruszenie wyobraźnię”. Analogicznie traktował obrazowanie bezpośrednie, opis poetycki: szczegółowe „malowanie słowem” uważał za nużącą staroświecczyzną (powtarzając argumenty Lessinga) – sądził jednak, że jedno celne określenie może stanowić wystarczającą podniętę, by od razu pojawił się obraz poetycki, jak „zdjęcie w błysku magnezji”⁶⁸.

Podobnie pisał Czesław Miłosz w *Traktacie poetyckim* (1957):

Mowa rodzima niechaj będzie prosta.
Ażeby każdy, kto usłyszy słowo,
Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,
Tak jak się widzi w letniej błyskawicy.

Nie może jednak mowa być obrazem
i niczym więcej⁶⁹.

Urywając na razie w tym miejscu – dopowiedzmy jednak: w każdym razie obrazem być powinna⁷⁰.

Jak się więc okazuje, wielowiekowy spór o jakość i funkcje przedstawień wyobrażeniowych, wywoływanych przez znaczenia tekstu literackiego, pozostał nierozstrzygnięty. Nie ulega wątpliwości, że rola tych wyobrażeń jest niejednakowa w różnych odmianach i okresach literatury pięknej, niejednakowa także w różnych stylach odbioru, nie mówiąc już o różnicach wynikających z indywidualnych predyspozycji poszczególnych czytelników.

Ale obok tej głównej linii refleksji, podejmowanych pod hasłem *ut pictura poësis* – istnieją także inne sposoby traktowania oglądowności literatury. Dotychczas wciąż była mowa o przedstawieniach wyobrażeniowych wywoływanych przez rozumienie płaszczyzny znaczeniowej tekstu literackiego bądź też o jego wyglądotwórczych potencjach. Można jednak doszukiwać się tej oglądowności, ujmując poezję jako sztukę sensoryczną wywołującą swoiste przedstawienia postrzeżeniowe – akustyczne lub optyczne. (Pomijamy tu skomplikowane zagadnienia

⁶⁸ J. Przyboś, *O poezji integralnej*, w: *Linia i gwar*, Kraków 1959, t. I, s. 34; *O metaforze*, w: *Sens poetycki*, Kraków 1967, t. I, s. 38; *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1956, s. 100–101.

⁶⁹ [Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, w: tegoż, *Poezje*, Warszawa 1981, s. 205 – przyp. red.].

⁷⁰ Znaczenie obrazu (rozumianego jako metafora) dla poezji zakwestionował Tadeusz Różewicz w szkicu *Dźwięki i obraz w poezji współczesnej* (1958). Oglądowa koncepcja poezji pojawiła się natomiast w notatce tegoż autora *Oko poety* (1964), rozróżniającej oko poety, który filozofuje (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, wyd. 2, Warszawa 1977, s. 98, 36).

procesów prowadzących od doznania zmysłowego do przedstawienia postrzeżeniowego, którymi zajmuje się psychologia⁷¹).

Ciąg dalszy cytowanego poematu Miłosza brzmi:

Nie może jednak mowa być obrazem
I niczym więcej. Wabi ją do wieków
Rozkołysanie rymu, sen, melodia⁷².

Przedmioty postrzeżeniowych przedstawień brzmieniowych występują w poezji w rozmaitych odmianach i funkcjach: jako twory całkowicie asemantyczne (skrajnym przypadkiem jest tu np. *zaumnyj jazyk* Kruczonycha czy francuski „letryzm”), jako eufoniczne uporządkowanie naddane tekstowi znaczącemu, jako konstrukcje językowe przypominające czy odtwarzające pewne dźwięki świata zewnętrznego (wrażenia i wyrażenia dźwiękonaśladowcze, a także wypowiedzi imitujące inne wypowiedzi) bądź też symbolizujące zjawiska nieakustyczne; mowa tu o tzw. metaforze brzmieniowej, inaczej zwanej symbolizmem dźwiękowym, a więc ewokującej środkami brzmieniowymi – inne zjawiska sensoryczne albo zjawiska emotywnie (synestezja *sensu stricto* i synestezja *sensu largo*)⁷³. Te ostatnie funkcje mowy, tak ważne i ceniowane w teorii praktyce symbolizmu, później lekceważone, a nawet ośmieszane, dziś znów budzą zainteresowanie naukowe i znajdują potwierdzenie w teoriach i eksperymentach językoznawców⁷⁴. Zaznaczamy tu jednak tylko ten kierunek rozważań, bo zanadto oddalałyby nas one od hasła wywoławczego *ut pictura poësis* ku jego parafrazie – *ut musica poësis*. Temat to zresztą obszerny i wielokrotnie omawiany⁷⁵.

⁷¹ Por. H. Książek-Konicka, *Semiotyka i film*, Wrocław 1980 (rozdział: *O psychologicznych podstawach ikonicznych kodów rozpoznawczych*).

⁷² [Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, s. 205 – przyp. red.].

⁷³ Kwestię tę komplikuje fakt, że utwory literackie dane nam są dziś przeważnie w postaci napisowej, z której czytelnik dopiero może aktualizować – realnie lub wyobrażeniowo (tzn. w cichym czytaniu) przedstawienia brzmieniowe. Panuje jednak powszechna zgoda, że powstałe w ten sposób przedstawienia posiadają u różnych odbiorców względnie wysoki stopień podobieństwa.

⁷⁴ Por. np. I. Fónagy, *Język poetycki – forma i funkcja*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2, a zwłaszcza R. Jakobson – L. Waugh, *Magia dźwięków mowy*, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, Warszawa 1989, t. I. – Por. Z. Mitosek, *Słowo ikoniczne*, w: *Koncepcje słowa*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1991.

⁷⁵ Ostatnio pisała na ten temat M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, „Teksty” 1980, nr 2 [a także A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008 – przyp. red.].

Przejdźmy więc do drugiej z wyróżnionych możliwości: tekst literacki jako obiekt wizualny, bodziec wzrokowy przedstawień postrzegawczych. I tu pojawiają się różne możliwości. Są więc utwory, których określony kształt graficzny jest integralnym składnikiem ich zawartości semantycznej i efektu estetycznego, np. w kaligraficznej poezji chińskiej, *Rzucie kości* Mallarmégo czy zbiorach poezji wydawanych przez Stefana Georgego. Długą historię ma tzw. *technopaignia* czy też *carmina figurata*, w których wygląd utworu, powstały z różnej długości wersów lub po prostu z segmentów tekstu odpowiednio pociętych i rozmieszczonych na płaszczyźnie – przypomina wygląd przedmiotu, o którym mówi znaczenie językowe. Utwory takie mają odległą przeszłość sięgającą późnego antyku i szerokie rozpowszechnienie geograficzne (występowały np. w poezji perskiej). Szczególnie częste i cenione były w epoce baroku, kiedy nawet uwzględniano je w podręcznikach poetyki. Sporadycznie pojawiały się one pod piórem znakomitych pisarzy, jak Teokryt, Rabelais, Apollinaire, Morgenstern. Przeważnie jednak traktowano je tylko jako poetyckie zabawki, popisy rzemieślniczej sprawności, eksponaty w poetyckim panoptikum⁷⁶.

W czasach najnowszych odżyły one i przybrały rozmaite, nieraz wyrafinowane, kształty jako tzw. wizualna poezja konkretna. Pionierem jej w Polsce był chyba autor „Przekroju” Aleksander Macedoński, dziś znanymi jej przedstawicielami są Stanisław Dróżdż, Marian Grześcak i Marianna Bocian. Najczęściej występują tu takie konfiguracje napisowe morfemów, wyrazów lub związków wyrazów, których wygląd (naruszający często układ linearny tekstu) pozostaje w stosunku mimetycznej lub metaforycznej zgodności bądź sprzeczności z ich znaczeniem; kiedy indziej jednak dopiero konfiguracja sugeruje związki znaczeniowe między swymi składnikami.

Systematyka tej poezji jest zadaniem dość trudnym, lecz już wykonanym, bo doczekała się ona swoich teoretyków, jak Max Bense czy Siegfried J. Schmidt, spośród autorów polskich – Stefania Skwarczyń-

⁷⁶ Por. J. Tuwim, *Pegaz dęba*, Warszawa 1950 (rozdz. XII: *Wiersze-kobierce i wiersze-obrazki*); A. Liede, *Dichtung als Spiel*, t. II, Berlin 1963; K.P. Dencker, *Text-Bilder, Visuelle Poesie*, Köln 1972; G. Kranz, *Das Bildgedicht. Theorie – Lexikon – Bibliographie*. Bd. I–III. Köln–Wien 1986–1987; P. Rypson, *Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.

ska, Józef Bujnowski, Sergiusz Sterna-Wachowiak⁷⁷. Poświęcili oni poezji konkretnej obszerne prace, tutaj więc nie warto ich już dublować, tym bardziej że autorowi artykułu trudno traktować to zjawisko z pełną powagą... Ale trzeba je było uwzględnić, bo ono właśnie w najdosłowniejszym sensie realizuje zasadę *ut pictura poësis*.

Omawiane w końcowej części tego artykułu ujmowanie tekstów literackich jako bodźców dla przedstawień postrzeżeniowych, odnoszących się do jakiejś rzeczywistości znajdującej się poza tekstem, odżyło ostatnio w przekształconej postaci na gruncie poetyki semiotycznej. W języku jej problem *ut pictura poësis* staje się pytaniem: czy utwór literacki zbudowany jest ze znaków ikonicznych? Jak wiadomo, „ikoniczność” przypisuje się takim znakom i ich układom, w których między *signifiants* a przedmiotem oznaczonym zachodzi stosunek podobieństwa (definicję tę można wycieniować, mówiąc o podobieństwie między *signifiants* a percepcyjnym modelem przedmiotu utrwalonym w tzw. jednostce mózgu w postaci wzorca pobudzeń sensorycznych⁷⁸). Podobieństwo to może mieć różny stopień wyrazistości. Jeśli stwierdzamy – jak pisze Peirce – podobieństwo między prostymi jakościami *signifiants* a przedmiotem oznaczonym, mówimy o „obrazach”, jeśli zachodzi tylko odpowiednie podobieństwo relacji – o „diagramach”.

W terminologii Maxa Bensego obrazom odpowiadają ikony topologiczne, diagramom – ikony strukturalne. Peirce pisał także – w sposób jednak niejasny – o ikonach metaforycznych, Bense – o ikonach materialnych i funkcjonalnych, lecz ta część jego wywodów nie jest przekonująca⁷⁹.

Przejęcie od obrazów do diagramów jest nieostre; pewne elementy diagramatyczne istnieją również w tzw. symbolach, jak semiotycy – żeby utrudnić życie badaczom literatury i sztuki – nazywają znaki umowne, niezależne od jakiegoś podobieństwa.

⁷⁷ Por. S. Skwarczyńska, *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk jej pokrewnych*, w: *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975; J. Bujnowski, *Poezja konkretna*, „Poezja” 1976, nr 6 (tamże dalsza bibliografia); S. Sterna-Wachowiak, „Język” poezji konkretnej, *ibidem*. Z prac nowszych: D. Kessler, *Untersuchungen zur konkreten Dichtung*, Meisenheim/G 1976; Th. Kopfermann, *Konkrete Poesie*, Bern 1981.

⁷⁸ Por. J. Konorski, *Integracyjna działalność mózgu*, Warszawa 1969, s. 80.

⁷⁹ Ch.S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Mass. 1960, t. VI, r. 2–3; M. Bense – E. Walther, *Wörterbuch der Semiotik*, Köln 1973.

W szczególności porządek linearny znaków języka naturalnego – jak to pokazał Roman Jakobson – może reprezentować w sposób diagramatyczny następowanie w czasie oznaczonych zjawisk, ich ciągłość i jej naruszenie, hierarchię znaczeniową itp.⁸⁰

Dodajmy jeszcze, że z punktu widzenia tu przyjętego – system znaków brzmieniowych języka naturalnego i wtórny wobec niego system znaków napisowych muszą być traktowane jako odrębne tworzywa semiotyczne.

Ale te kategorie nam nie wystarczą. Wprowadzić musimy dodatkowe dystynkcje, zazwyczaj pomijane w zarysach poetyki semiotycznej.

Po pierwsze, należy odróżnić podobieństwo od jakościowej identyczności; również przedmiot jakościowo identyczny z innym może funkcjonować jako jego znak, nie jest jednak jego „obrazem” w sensie poprzednio podanym. Trzeba by tu wprowadzić – w granicach ikoniczności – odrębną kategorię, dając jej nazwę na przykład „kopii” czy „repliki”. Po drugie, wśród znaków wyodrębniają się takie znaki, które są znakami innych znaków; nazwijmy je „metaznakami”. Złożone metaznaki językowe (odnoszące się do zdań i większych ich sekwencji) mają często charakter ikoniczny, ale jest to ikoniczność różnego rodzaju – od kopii (np. przytoczenie w rozmowie własnej wcześniejszej wypowiedzi), poprzez obrazy (np. odczytanie przemówienia polityka przez spikera) do diagramów (np. wydrukowany tekst tego przemówienia). Po trzecie, obok znaków tylko służebnych, w których prawie wyłącznie ujawnia się funkcja substytucyjna wobec przedmiotu oznaczanego, występują także znaki zautonomizowane, które swój przedmiot prezentują i interpretują (w sensie poznawczym, oceniającym, emotywnym). Po czwarte, znaki oceniać można albo tylko ze względu na ich sprawność oznaczeniową albo też ze względu na ich wartościowalne cechy immanentne. Po piąte wreszcie, obok znaków referencyjnych, które posiadają odniesienie przedmiotowe, istnieją takie znaki, które przedmioty swoje albo jawnie kreują czy projektują, albo błędnie czy myląco pozorują. Pierwsze z nich można by nazwać znakami fingującymi. Oczywiście wszystkie te przedmioty wykreowane mogą posiadać

⁸⁰ Zob. R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. I, s. 121n.; J. Lyons, *Semiotyka*, Warszawa 1984, t. I, s. 105.

podobieństwo rodzajowe do przedmiotów realnych lub być fantastyczną kombinacją cech rodzajowych przedmiotów realnych.

Jakże teraz cała ta machina terminologiczna ma się do literatury? Pomińmy poezję wizualną, której składniki występują w sposób oczywisty równocześnie jako znaki umowne i jako znaki ikoniczne. Czy i w jakim sensie można mówić o ikoniczności pozostałego obszaru literatury? Afirmatywnie odpowiedział na to pytanie Charles W. Morris, stwierdzając powszechną ikoniczność znaków artystycznych; podobne stanowisko zajęli przedstawiciele amerykańskiej krytyki – John Crowe Ransom, Allan Tate, William Kurtz Wimsatt, nie uzasadnili jednak przekonująco swego stanowiska⁸¹. O powszechnej ikoniczności znaków artystycznych mówi również semiotyk radziecki Jurij Łotman. I jego wywody jednak budzą wątpliwości. Wskazany przez niego fakt – poetycka semantyzacja pozasemantycznych elementów języka naturalnego nie zawsze musi być ikonicznością. Gdzie indziej Łotman twierdzi zresztą, że językowe modele świata w ogóle mają charakter ikoniczny, ze względu na właściwą człowiekowi wzrokową percepcję świata – ale wtedy mówi nie o znakach językowych, lecz o ich denotatach⁸².

Ten sam zarzut należy postawić Archibaldowi Hillowi i Robertowi Browne, którzy wprowadzili pojęcie ikonów wtórnych – znaków typu umownego, ale odnoszących się do przedmiotów wyobraźalnych (*imaginables*) i mogących być oznaczonymi przez znaki bezpośrednio ikoniczne⁸³. Inni semiotycy literatury wypowiadają się na ten temat ogólnikowo, a czasem enigmatycznie; rozszerzają oni tak pojęcie „ikonizacji”, że może ono objąć również rozmaite wyrażenia określone jako poetyckie obrazy czy metafory (np. Wilhelm Köller), lub wyprowadzają z funkcji referencyjnej fikcji literackiej (Dominique Combe)⁸⁴. Abstrahują jednak przy tym od sensorycznie postrzegalnych właściwości *signifiants* – więc twierdzenia ich nie są tu relewantne.

⁸¹ Zob. Ch. Morris, *Aesthetics and the Theory of Signs*, „Journal of Unified Science” 8 (1939); J.C. Ransom, *Wanted: An Ontological Critic*, w: *The New Criticism*, Norfolk, Conn. 1941; A. Tate, *Literature as Knowledge*, w: *Reason and Madness*, New York 1941; W.K. Wimsatt jr., *The Verbal Icon*, New York 1960.

⁸² Zob. J. Łotman, *Struktura chudożestwiennogo tieksta*, Moskwa 1970, s. 31, 266.

⁸³ Zob. A. Hill, *Analogies, Icons and Images in Relation to Semantic Content of Discourses*, „Style” 2 (1968), s. 212–213; R.M. Browne, *Typologie des signes littéraires*, „Poétique” 1971, nr 7.

⁸⁴ Zob. W. Köller, *Semiotik und Metaphor*, Stuttgart 1975, s. 305; D. Combe, *Poésie, fiction, iconicité*, „Poétique” 1985, nr 61.

Dotyczy to także koncepcji „znaków ikonicznych metaforycznych” przedstawionej przez Aart J.A. Zoesta⁸⁵. Rozróżnia on ikoniczność metaforyczną na poziomie makrostrukturalnym i mikrostrukturalnym.

Pierwszą z nich dostrzega w utworach o charakterze parabolicznym czy symbolicznym (jak przypowieść o dobrym Samarytaninie czy *Proces* Kafki), ale uzasadnia ją częściową identycznością dwóch odniesień. A przecież nie może być mowy o ikoniczności bez określonego stosunku *signifiants* do odniesień.

Ikoniczność metaforyczną na poziomie mikrostrukturalnym ilustruje wiersz z *Recueillement* Baudelaire’a: „Tu réclamaïs de Soir; il descend; le voici”⁸⁶ („Pożądałeś wieczora – oto na nas spływa”) skomentowany słowami J. Kamerbeeka: „la descente du soir est admirablement rendue par la mélodie descendante de la phrase”. Ikoniczność miałaby tu polegać „na konwencji, która pozwala nam mówić metaforycznie o „la descente d’une mélodie”. Jeśli jednak jest to tylko konwencjonalna metafora, nie ma w melodii tego wiersza żadnego sensorycznie postrzegalnego opadania, a w dodatku metaforą jest także „la descente de soir” – nie można w ogóle mówić o ikoniczności. Nieporozumieniem wydaje się również twierdzenie van Zoesta, że ikoniczny jest w wierszu Christiana Morgensterna *Das ästhetische Wiesel* wyrafinowany rym odnoszący się do oznaczonego w nim wyrafinowania łasicy, bo ani „wyrafinowanie” rymu, ani „wyrafinowanie” zwierzęcia nie są danymi sensorycznymi.

Rozważania van Zoesta naprowadzają nas na myśl, że obok obrazów, diagramów i symboli wyróżnić należy osobny typ znaków – takich mianowicie, gdzie w *signifiants* występują cechy i/lub relacje podobne do cech i/lub relacji znamionujących przedmiot oznaczany, są to jednak cechy i/lub relacje nie sensoryczne, lecz ujmowane pojęciowo i/lub nazwane w sposób przenośny. Ponieważ właściwości te nie są sensorycznie postrzegane, znaki te nie są obrazami ani diagramami, ponieważ nie są tylko konwencjonalne – nie są tylko symbolami. Można by je nazwać analogonami. Do kategorii analogonów należałoby zaliczyć również większość przypadków analizowanych, w ślad za van Zoestem przez Mieke Bal w zawiłym artykule o ikoniczności narracyjnej (np. odpowiedniość między konstrukcją czasową *Pani Bovary* a biografią wewnętrzną bohaterki albo technika „mise en abyme” – odpowiedniość między mikrotekstem w jakiejś powieści a jej całością)⁸⁷.

Trafne są natomiast analizy A.K. Żółkowskiego, który pokazuje w utworach poetyckich odpowiedniości między uporządkowaniem *signifiants*, wydłużaniem i skracaniem ich segmentów oraz przełamywaniem ich granic a przebiegiem zjawisk w sferze tematycznej. Tak na przykład naruszenie ustalonych przedziałów metrycznych czy składniowych kojarzy się z jakimś „przełomem” czy „zwięk-

⁸⁵ A.J.A. van Zoest, *Le signe iconique dans les textes*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 20 (1977), z. 2.

⁸⁶ [Pożądałeś wieczora – oto na nas spływa, Ch. Baudelaire, *Recueillement* (Skupienie) przekł. M. Leśniewska, w: idem, *Kwiaty zła*, red. J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 360 – przyp. red.].

⁸⁷ M. Bal, *L’iconicité narrative*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 23 (1980), z. 1.

szeniem dynamiki”, a wprowadzenie nowych przedziałów z „zahamowaniem”, „statyką”, „spokojem” w sferze tematycznej. Dopowiedzmy jednak, że są to nie obrazy, lecz diagramy: w jednym przypadku (zredukowana wymowa zakończeń rymowych w *Obłoku w spodniach* Majakowskiego jako odpowiednik „szorstkości” bohaterki) mamy do czynienia nawet nie z diagramem, lecz z analogonem⁸⁸.

Spośród teoretyków polskich – Maria Renata Mayenowa utożsamia ikoniczność z pewnym typem „wyrażeń cudzysłowowych”, które są „hieroglificznym odbiciem samych siebie”. Sens terminu „hieroglificzny” nie jest tu w pełni jasny; jeśli odnosi się on do wyrażeń dokładnie odwzorowujących inne wyrażenia, to zakres ikoniczności został tu nadmiernie zacieśniony. W podsumowaniu swych wywodów autorka wysuwa sugestie dalej idące: sądzi, że pojęcie ikoniczności w stosunku do twórców językowych może mieć sens głównie w związku z metafizycznymi operacjami – „w języku można odtwarzać przede wszystkim język”; przyznaje jednak także, że niektóre wyrażenia, np. tropy, mogą zawierać instrukcje do wyobrażania sobie określonego kawałka rzeczywistości⁸⁹.

Nawiązując do głównej linii spostrzeżeń Mayenowej problem ten rozwinął Janusz Lalewicz⁹⁰. W skrócie potrzebnym dla celów tego artykułu – wnioski są następujące: o ikoniczności wypowiedzi literackiej można mówić nie tylko w związku z poezją wizualną i wyrażeniami onomatopeicznymi oraz metaforami brzmieniowymi (co jest rzeczą oczywistą), ale także na całym obszarze tzw. mimetyzmu formalnego, tzn. tam, gdzie pewne fragmenty utworu literackiego lub utwór jako całość posiadają podobieństwo rodzajowe do jakiegoś typu wypowiedzi istniejącego w pozaliterackiej praktyce komunikacji językowej. Należą tu więc dialogi dramatyczne i powieściowe, utwory ukształtowane jako dzienniki, pamiętniki, listy, wyznania czy apele liryczne. Przy dostatecznie elastycznym traktowaniu owego podobieństwa rodzajowego – i tak sprawę tę stawia Lalewicz – każdy fikcyjny utwór literacki to swoiste udawanie, fingowanie jednej z nieliterackich odmian ko-

⁸⁸ A.K. Žolkovski, *How to show things with words: on the iconic representation of themes by expression plane means*, „Poetics” 8 (1979).

⁸⁹ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1979, s. 148, 160.

⁹⁰ J. Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, w: *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski i J. Sławiński, Wrocław 1979; *Uwagi o ikoniczności tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4.

munikacji (np. nowela wobec plotki czy autentycznego opowiadania, liryka wobec wyznania, apelu itd.). Podobne stanowisko zajmują także teoretycy definiujący wypowiedzi literackie z punktu widzenia teorii aktów mowy – John R. Searle czy Richard Ohmann⁹¹. Nasuwa się tu jednak uwaga, że niektóre teksty literackie z trudem tylko można konfrontować z typami wypowiedzi pozaliterackich (np. liryczne apostrofy do pojęć abstrakcyjnych czy przedmiotów, powieść z narratorem wszechwiedzącym)⁹². Z drugiej strony – pojęcie mimetyzmu formalnego daje się zastosować także do stylizacji na istniejące już gatunki literackie (np. współczesna imitacja fraszki staropolskiej czy pastisz erotyku młodopolskiego), indywidualne style pisarskie (np. styl Norwida) czy określone utwory (parodia *Kwiatów polskich* Tuwima).

Ale pojęcie mimetyzmu formalnego jest szersze od pojęcia ikoniczności – obejmuje ono bowiem także podobieństwa w sferze *signifiés*, a te nie są sensorycznie postrzegalne, o ich ikoniczności nie może więc być mowy. W obrębie mimetyzmu formalnego ikoniczność występuje tylko o tyle, o ile ukształtowanie *signifiants* danego utworu upodabnia je do *signifiants* przedmiotów znakowych określonego rodzaju. Na przykład tekst wystylizowany na list dziecka może być fingującym metaznakiem obrazowym ze względu na specyficzną ortografię, stronica powieści imitująca artykuł prasowy – ze względu na swój układ graficzny. Częściej jednak w literaturze pojawiają się fingujące metaznaki diagramatyczne, które staną się obrazowymi dopiero po przekształceniu znaków graficznych w znaki brzmieniowe (np. tekst pisany naśladujący wypowiedź gwarową w jej cechach fonetycznych, parodia sonetu powtarzająca jego układ rymowy). Można powiedzieć, że są to fingujące metaznaki diagramatyczne – potencjalnie obrazowe.

Pojęcia, którymi operujemy w teorii literatury, mają charakter zazwyczaj typologiczny, i tu więc trzeba założyć różną wyrazistość ikoniczności, a także istnienie zjawisk granicznych. W każdym jednak razie można te teksty literackie, którym ikoniczność przypisujemy ze względu na tak zacieśniony mimetyzm formalny, określić bliżej jako metaznaki fingujące zautonomizowane, obliczone na percypowanie także ich wartości immanentnych.

Zaznaczmy jednak, że wszystkie te określenia mają zastosowanie tylko do literatury fikcjonalnej, nie do literatury faktu. Reportaż jako

⁹¹ *Teoria aktów mowy a badania literackie* (wybór przekładów), „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2.

⁹² Podobne zastrzeżenia ograniczające zgłosił M. Głowiński, *Mimesis językowa w komunikacji literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4.

całość nie udaje pełnowartościowego komunikatu o rzeczywistości, po prostu – jest nim. Umieszczone tu autentyczne wypowiedzi przytoczone nie są metaznakami fingującymi, lecz referencyjnymi metaznakami kopiującymi (np. ustne wypowiedzi nagrane w reportażu radiowym) lub diagramatycznymi (te same wypowiedzi przeniesione do reportażu drukowanego). Określenia te brzmią zapewne niezgrabnie i zawile – ale taka niestety bywa cena terminologicznej ścisłości w humanistyce.