

Grażyna Królikiewicz

Słowo wstępne

Panorama pomyślana jest jako swoisty bilans polskiej komparatyki pogranicza sztuk plastycznych i literatury w minionym stuleciu, przegląd ważniejszych pojęć i propozycji badawczych wysuwanych tak ze strony literaturoznawców, jak historyków sztuki. W mniejszym zakresie możemy w niej pokazać przykłady konkretnych zabiegów interpretacyjnych, w większym – kierunki poszukiwań samych podstaw filozoficzno-estetycznych oraz warsztatowych takiego działania porównawczego, dotyczących ontologii, morfologii i aksjologii dzieła sztuki na obydwóch „siostrzanych” obszarach artystycznej wytwórczości, a także kluczowe wątpliwości i główne rozstrzygnięcia metodologiczne, jakie przyniosły podejmowane w tym czasie próby ich wzajemnego „oświeclania się”¹.

W prezentacji tej problematyki przyjmujemy wyłącznie rodzimą perspektywę, by zwrócić uwagę – szczególnie adeptów komparatystyki i kulturoznawstwa – na istnienie, specyfikę, po części także historię stanowisk teoretycznych polskich przedstawicieli dyscypliny – filozofów, historyków sztuki i literaturoznawców, oraz by rozważyć źródła zasadniczych pytań i skuteczność narzędzi badawczych, jakie w stronę literatury i malarstwa, w ich wzajemnych powiązaniach, kierowali. Dobór autorów oraz ich wypowiedzi pozwala jednakże uzupełnić i oświetlić niezbędne konteksty, ukazać powiązania zarówno badaczy, jak naukowych koncepcji polskich, z tendencjami dominującymi w pracach dotyczących korespondencji sztuk na świecie.

¹ O. Walzel, *Wzajemne oświeclanie się sztuk (1917)*, w: *Teorie badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. 2, cz. 1, Kraków 1976. Zob. też: S. Dąbrowski, *Oskar Walzel o wzajemnym oświeclaniu się sztuk (1917 r.)*, „Teksty” 1979, nr 6.

Był to czas dynamicznego rozwoju badań komparatystycznych malarstwa i literatury, a zarazem rosnącej świadomości ich kryzysu. Zagrożeń upatrywano głównie w immanentnej słabości dyscypliny, naznaczonej skazą pierworodną braku „rezultatów sprawdzalnych”², która wiązać się miała – a przynajmniej mogła – z zasadniczą różnicą tworzywa oraz środków wyrazu porównywanych sztuk, jak też z metodami i efektami samego „porównywania”.

Innego rodzaju komplikacje przyniosły ze sobą głębokie przemiany w pojmowaniu sztuki i jej dzieł na granicy nowoczesności i ponowoczesności. Pojawiły się one zarówno na poziomie teoretycznej abstrakcji, jak praktyki działań artystycznych, radykalnie przeobrażając także kategorie odbioru dzieła sztuki oraz język interpretacji i krytyki. Należy zdać sobie sprawę, że jeszcze przez sporą część XX wieku, tak silnie skądinąd naznaczonego eksperymentami awangardowymi i niechętnego wiązaniu się z zastanymi konwencjami, utrzymywał się dość stabilny paradygmat estetyczny – czyli pewien wspólny dla naszej kultury model myślenia o tym, co i dlaczego jest sztuką³. Wyrażało go dobrze sformułowanie Crocego, iż „sztuka jest tym, o czym wszyscy wiedzą, czym jest”⁴. U samych podstaw tego zespołu przeświadczeń trwała zarazem świadomość związków między różnymi odmianami sztuki – w tym, w stopniu szczególnym, poezji i malarstwa. Związki te postrzegane były jako silniejsze od różnic zachodzących na obszarze sztuk, które określano dawniej jako „wyzwolone”, później „wytworne”, a w końcu – „piękne” i podtrzymywały fundamentalną dla komparatyki pogranicza „wiarę” w homologię systemową sztuk⁵.

Pokazując najwybitniejsze odpowiedzi polskich badaczy ubiegłego stulecia udzielone w tej kwestii, stawiamy zatem pytanie kolejne,

² R. Wellek, A. Warren, *Literatura wobec innych sztuk*, w: idem, *Teoria literatury*, Warszawa 1970, s. 165–166. *Nb.* zasadność komparatyki interdyscyplinarnej jest zdecydowanie mniej kwestionowana w kompendiach autorów francuskich; zob. Y. Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, PUF 1989; i J.-M. Gliksohn, *Littératures et arts*, w: *Précis de littérature comparée, sous la direction de Pierre Brunel, Yves Chevrel*, Paris, PUF 1989.

³ S. Morawski, *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj*, w: *Wstęp do historii sztuki*. Tom 1: *Przedmiot – metodologia – zawód*, Warszawa 1973, s. 50.

⁴ K. Piwocki, *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 9.

⁵ E. Kuźma, *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Studia pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980, s. 259–260.

a mianowicie: w jakim stopniu (i czy rzeczywiście) przekonanie o istnieniu elementów wspólnych i porównywalnych przekształciło teren operacji komparatystycznych dokonywanych „od literatury do malarstwa” oraz „od malarstwa do literatury” w obszar swoistej wiary, której mantrą było źle (z)rozumiane hasło *ut pictura poësis*, w jakiej mierze zaś udało się – i udaje nadal – zainstalować na domniemanym terenie naukowego mitu aparaturę całkiem przyzwoitej – choć synkretycznej metodologicznie – interpretowalności.

Z biegiem wieku XX, szczególnie w początkach jego drugiej połowy, miało się okazać, iż proces względnie powolnej dotąd erozji nie tylko tradycyjnych kategorii dyskursu estetycznego, ale całego dotychczasowego paradygmatu sztuki okazał się znacznie radykalniejszy w plastyce niż w literaturze. Tam bowiem zakwestionowano samą rację bytu materialnego i formalnego nośnika wszelkich nadbudowanych wartości artystycznych oraz estetycznych: „przedmiot odpowiednio ustrukturowany, będący rezultatem wysoce sprawnych czynności” (*techné, métier*) przestał być niezbędnym jako „ogniwo pośredniczące między artystą a odbiorcami”⁶, bądź też rolę taką odgrywać.

Podważenie przedmiotowego statusu dzieła sztuki oznaczało dla tradycyjnej estetyki, a zapewne i dla komparatystyki pogranicza sztuk, rzeczywisty *point of no return*, jakiego nie stanowiła abstrakcja, tej bowiem nie dawało się przypisać „asemantyczności” – w myśl przekonania już od lat trzydziestych XX wieku i w historii sztuki, i w humanistyce powszechnego, iż „każda forma znaczy”⁷, gdyż to forma, rozumiana jako wszelkie elementy morfologiczne dzieła plastycznego, niesie ze sobą określone treści wyrazowe. Z początkiem lat sześćdziesiątych (m.in. za: S. Langer) wypracowano nową charakterystykę dzieła sztuki, którą można było objąć większość ówczesnie występujących eksperymentów artystycznych włącznie z nurtami tzw. *arte povera*, a nawet konceptualizmu – mianowicie jako formy ekspresyjnej, stworzonej dla percepcji zmysłowej i wyobraźniowej. W tym ujęciu „każda forma dzieła sztuki jest znakiem, który jeśli nie wyraża myśli, to pozwala na jej wywołanie”⁸.

⁶ S. Morawski, *Pojmowanie dzieła sztuki...*, s. 60.

⁷ K. Piwocki, *Sztuka żywa...*, s. 16.

⁸ *Ibidem*, s. 18.

Jednak w miarę jak przedmiot artystyczny stawał się coraz „bardziej efemeryczny i zbyteczny”⁹, a jego rolę przejmowały rozmaite „procesy paraartystyczne” nie zawsze dające się sklasyfikować nawet jako swoiste spektakle, ontologiczne i znaczeniowe pole sztuki drastycznie się zawężyło. W przypadkach skrajnych – jedynie do odsłonięcia homologii „aktu twórczego” i „rytmu codziennego życia”, z jego spontanicznością, ulotnością i przypadkowością. Pociągnęło to za sobą kryzys innego stabilnego kulturowo wyróżnika sztuki, jakim był *kontemplacyjny* typ odbioru, gwarant opisywalnego naukowo i krytycznie „dialogu” odbiorcy z potencjałem treściowym dzieła, a zarazem moment konstytuujący jego wartości estetyczne. Zastąpił go inny rodzaj odbioru, nazywany *uczestniczącym* (bądź *partycypacyjnym*), o cechach zbliżonych do wyróżnianej już w latach trzydziestych XX wieku przez Waltera Benjamina kategorii *przeżycia rozproszonego* (albo *distrakcyjnego*)¹⁰.

W tej sytuacji spostrzeżenia naukowe i prognozy metodologiczne najdalszych od konserwatyzmu badaczy i krytyków (w Polsce przede wszystkim S. Morawskiego *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, 1987, i M. Porębskiego *Granica współczesności*, 1965) okazały się trafne, przynajmniej co do postulatu upodrzednienia statusu dzieł i zjawisk sztuki wobec kategorii kultury, traktowanej nadal (za Cassirerem, Panofsky’em i innymi, oraz w silnym już rodzimym nurcie analizy semiotyczno-socjologicznej) jako kontekst i układ odniesienia dla znaczeń. Tyle że teraz sensy stowarzyszone zostają nie tyle z substratem przedmiotowym sztuki – artefaktem – ile z procesami i sytuacjami artystycznymi, wobec których tradycyjne narzędzia analizy (szczególnie komparatystycznej!), a przede wszystkim przyjęty zespół pojęć i kryteriów estetycznych okazują się zawodne.

Powracające fale pesymizmu metodologicznego w stosunku do komparatystyki zajmującej się pograniczem i korespondencją sztuk (za granicą najsilniej reprezentowały go wypowiedzi É. Souriau, T. Munro oraz R. Welleka i A. Warrena, w naszej nowszej literaturze przedmiotu – przede wszystkim E. Kuźmy, a wcześniej J. Makoty¹¹) przenosiły

⁹ S. Morawski, *Pojmowanie dzieła sztuki...*, s. 62.

¹⁰ J. Makota, *Od kontemplacyjnego do partycypacyjnego modelu kultury artystycznej*, „Estetyka i Krytyka” 2001; por. też: S. Morawski, *Pojmowanie dzieła sztuki...*, nr 1, s. 64.

¹¹ E. Kuźma, *Granice porównywalności...*; J. Makota, *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną*, Kraków 1964.

ten kryzys na inną płaszczyznę. Erazm Kuźma nie tylko stwierdził, że estetyka porównawcza – a za nią komparatystyka pogranicza sztuk – są w poważnych kłopotach teoretyczno-terminologicznych, wyraził ponadto zwątpienie w samą rację bytu dyscypliny nieuporządkowanej pod tak wieloma względami: nie posiadając morfologii sztuki, taksonomii jej form i stylów „jesteśmy przed Linneuszem”¹². Natomiast Roman Ingarden w jednej ze swoich ostatnich naukowych wypowiedzi upatrywał kłopotu metodologicznego właśnie w myślowym niedowładzie systemu poglądów na sztukę, któremu winna miała być „jeszcze od Locke’a wywodząca się koncepcja pozytywistyczna”¹³.

Najskrajniej (i najmniej korzystnie dla perspektyw komparatystyki „sztuk siostrzanych”) rzecz się prezentuje w teoretycznych ujęciach z zakresu współczesnej estetyki. Próba klasyfikacji ontologiczno-jakościowej tzw. sztuk pięknych prowadzić może ku postulatowi skrajnym: skoro pod wyżej wskazanymi względami zarówno dzieło każdej sztuki, jak każde dzieło sztuki stanowi odrębny świat w sobie, porównywanie w ogóle nie jest możliwe, nawet w obrębie jednej sztuki, od dzieła do dzieła¹⁴. Nic dziwnego zatem, iż praktyka interpretacyjna z zakresu „korespondencji sztuk” tak historyków sztuki, jak – oczywista – literaturoznawców, skłaniała się już u swych początków raczej ku wnioskom wyciąganym z lingwistyki Benveniste’a i Hjelmsleva, w innym zakresie – Jakobsona, w przekonaniu, że relacje interpretowalności, a nawet homologii, mogą zachodzić między dwoma systemami symbolicznego wyrażania, posługującymi się odmiennym tworzywem, na innych poziomach (przede wszystkim na planie treści, ekspresji, także na płaszczyźnie odbioru); natomiast z większą ostrożnością podchodzono do działań porównawczych angażujących takie kategorie sztuk obojga, jak „treść”, „forma”, „struktura” czy „znak”¹⁵.

Z kolei odpowiedzią na jeden z najpoważniejszych kłopotów dyscypliny, czyli wątpliwość co do sprawdzalności jej kryteriów, był zwrot

¹² E. Kuźma, *ibidem*, s. 257.

¹³ R. Ingarden, *Przedmowa* w: J. Makota, *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną*, Kraków 1964, s. 7.

¹⁴ J. Makota, *ibidem*, s. 38.

¹⁵ H. Markiewicz, *Polskie dyskusje o formie i treści*, w: *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985, s. 93–127.

komparatystyki sztuk siostrzanych ku estetyce jako niezbędnej i jednocześnie wystarczającej „ogólnej teorii sztuk”¹⁶.

Można w nim upatrywać jednej z charakterystycznych postaw polskich badaczy już w latach trzydziestych XX wieku. Ciekawe, że i historycy sztuki, i historycy literatury, którzy podejmą później na tym polu rekapitulacje metodologiczno-pojęciowe, często będą wyrażać przekonanie, iż to przedstawiciele ich własnej dziedziny są w porównaniu z tymi drugimi „mało świadomi narzędzi badawczych”¹⁷.

Zwolennicy komparatystyki pogranicza sztuk (z oczywistych względów są nimi najczęściej badacze czynnie uprawiający analizę porównawczą) swój optymizm budowali na spostrzeżeniu, iż „wzajemne oświetlanie się” sztuki plastycznej i literatury działa na wielu różnych płaszczyznach dzieła: tematu, motywu, wspólnego pra- oraz intertekstu, odbioru oraz języka wyjaśniającego istotę faktu artystycznego. Za najpewniejszy teren wspólny wykrywania związków między sztukami siostrzanymi dość zgodnie uznali obszar tematów i motywów, jak też problematykę kompozycji¹⁸.

Polskich historyków sztuki szczególnie wspierała w takim nastawieniu silna i długo utrzymująca się tradycja pojmowania ich dyscypliny jako przedstawicielki tzw. *Geistesgeschichte*, literaturoznawcy częściej podkreślali, że za ich komparatystyczną *praxis* stoi nie tyle mocne rusztowanie metodologiczne, ile humanistyczna wiara w to, iż na pograniczu sztuk lub w trakcie ich konfrontacji „wiele procesów nabiera wyrazistości”¹⁹.

Niektórzy, jak Waldemar Okoń, powołują się w tym względzie na tezy Jaussa, ale i z wielu innych stron (ujęcia ontologiczno-egzystencjalne i aksjologiczne w ramach estetyki R. Ingardena, M. Gołaszewskiej, J. Makoty bądź teoretyczne rozważania historyków sztuki uprawiających badanie arcydzieł, jak J. Białostocki, L. Kalinowski czy K. Piwocki) już poprzednio rozlegały się głosy, że spotkanie dzieł, zwłaszcza tych „skomplikowanych, wieloznacznych, seman-

¹⁶ Natomiast „zadanie specyfikacji jej pojęć” należy do teoretyków poszczególnych sztuk. Zob. S. Morawski, *O realizmie jako kategorii artystycznej*, „Estetyka”, R. II, 1961, s. 34.

¹⁷ K. Piwocki, *Wstęp*, w: *Sztuka żywa...*, s. 3; por. też: H. Markiewicz, *Polskie dyskusje...*

¹⁸ P. Skubiszewski, *O dwóch sposobach uprawiania historii sztuki*, „Teksty” 1974, nr 5, s. 75.

¹⁹ W. Okoń, *Przedmowa*, w: *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 3.

tycznie wielowarstwowych²⁰ z eksplikacyjno-dopełniającymi działaniami odbiorcy/interpretatora stawia zagadnienie „regeneracji interpretacyjnej”²¹ przedmiotu takiego oglądu. Siła bytowa dzieła związana jest wprawdzie z jego jakościowym uposażeniem, ale tworzy zeń coś więcej: specyficzny „świat”, otoczony metafizyczno-transcendentnym „halo” treści i znaczeń. To wszystko, „co dla dzieła sztuki jest istotne, co o jego obliczu artystycznym stanowi i co umożliwi mu mieć swoisty sens i rację istnienia stanowiącą wartość”²², nie powinno być w działaniu oglądowym pogwałcone ani zaprzepaszczone. Właśnie owo ontologiczne nacechowanie przedmiotu, nie zaś taksonomia czy klasyfikacja, bez wątpienia dyscyplinie potrzebne, pozwala zorientować się w pokrewieństwach i przeciwieństwach między sztukami, rozgraniczać poszczególne ich odmiany i realizacje oraz odnajdywać relacje zachodzące między nimi.

Prace zgromadzone w niniejszym tomie nasuwają oczywiste i nieuniknione pytanie, czy można mówić o „polskiej szkole” komparatystyki pogranicza sztuk? W sensie programowym – zapewne nie, w sensie konkretnych osiągnięć oraz wyrazistego zespołu tradycji i przeświadczeń zarówno ogólnoteoretycznych, jak metodologicznych – tak. Wyrazistości tej sprzyja trwałość: znakomita większość pokazywanych tu nurtów myśli komparatystycznej konstryuuje się i zaczyna oddziaływać (nawet na skalę międzynarodową) od trzeciego dziesięciolecia XX wieku, zaś w latach sześćdziesiątych przeżywa znaczącą *renovatio*.

Specyfiki polskich badań pogranicza sztuk upatrywać można przede wszystkim w charakterystycznej „solidarności intelektualnej” filozofów – estetyków, historyków sztuki i literaturoznawców, wśród których znajdują się wielkie nazwiska i osobowości twórcze: Romana Ingardena, Władysława Tatarkiewicza, Mieczysława Wallisa, Henryka Markiewicza, Stefana Morawskiego, Ksawerego Piwockiego, Jana Białostockiego, Marii Gołaszewskiej, Lecha Kalinowskiego, Mieczysława Porębskiego i wielu innych jeszcze. Cała ta formacja wywodzi się „z Tatarkiewicza” i „z Ingardena” – w tym sensie, iż tworzą ją badacze niezatrzymywani przez potrzebę rygorystycznego definiowania sztuki, przy jednoczesnej skłonności do ujęć historycznych i aksjologicznych oraz

²⁰ K. Piwocki, *Sztuka żywa...*, s. 19.

²¹ Ibidem.

²² R. Ingarden, *Przedmowa*, w: J. Makota, *O klasyfikacji sztuk pięknych...*, s. 7.

do typologicznego porządkowania towarzyszących jej kategorii. Wszyscy też odróżniają kategorie i wartości estetyczne – od artystycznych, ujmując je w kontekstach historycznych, w aspekcie normatywnym (sformułowanym) oraz *implicite*. Ingarden jako pierwszy skierował światło na formalne i egzystencjalne zagadnienia ontologii dzieła sztuki – najpierw literackiej, potem plastycznej. Centralne dla jego myśli, a także dla jego kontynuatorów i uczniów przekonanie, iż „sztuką jest to, co daje dzieła”²³ okazało się najsolidniejszym pomostem polskiej komparatystyki. Dzieło jawi się jako świat w sobie, a zarazem istnieje w dialogu: w odbiorze i w relacjach do innych struktur. Poprzez dzieło można malarstwo i literaturę nie tyle „porównać”, co poddać opisowi – ontologicznemu, aksjologicznemu, semantycznemu i pragmatycznemu, nie tracąc z oczu ani wspomnianej już ontycznej siły samego dzieła, ani faktu, że dociera się doń poprzez system zapośredniczający, jakim jest język, i że w ostatecznym rozrachunku każda wypowiedź o dziele jest jego interpretacją.

Perspektywa ta stała się fundamentem wszelkich działań porównawczych z pogranicza sztuk prowadzonych w Polsce, pozwoliła także uzupełnić tradycyjny polessingowski podział na sztuki „czasowe” i „przestrzenne” o istotne dla komparatystyki spostrzeżenie, iż dzieło sztuki plastycznej jest w większym stopniu zaszczepione na materialności, gdy tymczasem dzieło literackie, jako intencjonalne, jest bardziej uposażone jakościowo²⁴. Obydwa jednak naznaczone są dwiema biegunowymi cechami, które czynią z nich przedmioty (filozofowie nowszych generacji wolą powiedzieć *podmioty*) szczególnie do analizy trudne, a zarazem atrakcyjne: wychylają się w stronę innego bytu i jednocześnie zależą od sposobu podejścia. Wszelkie dzieło sztuki istnieje bowiem w czterech wymiarach: fizycznym, fenomenalnym (jakościowym), przedmiotowym (w skrajnych przypadkach sprowadza się to do samej organizacji bytowej dzieła) oraz – według niektórych – także transcendentnym.

Drugą cechą wyróżniającą polską refleksję o sztuce w jej wzajemnych odniesieniach i powiązaniach (tę właśnie uznać miano u progu XXI wieku za teren komparatystycznej „wiary”) jest pocassirerowskie przeświadczenie o homologii struktur społecznych i zjawisk sztuki.

²³ J. Makota, *ibidem* s. 12.

²⁴ *Ibidem*, s. 30.

Trzecią – dający się również wywieść oraz opisać synkretyzm, utrzymywany jednak w ryzach ogólnohumanistycznej perspektywy. Wielu wybitnych przedstawicieli polskiej komparatystyki lub twórców jej filozoficzno-estetycznych podstaw jest, bądź było, jednocześnie historykami sztuki i literaturoznawcami, nierzadko też krytykami sztuki, tłumaczami i pisarzami (jak K. Wyka, J. Woźniakowski, T. Chrzanowski czy W. Juszcak). Po długim, a dla sporej ilości wybitnych naukowców dotkliwym okresie ograniczonego publikowania, w warunkach odseparowania kierunków od siebie nawzajem i od szerokiej publiczności (co szczególnie dotknęło polską powojenną historię sztuki, zwłaszcza w ośrodkach kontynuujących spuściznę uniwersytetów wileńskiego i lwowskiego)²⁵, lata sześćdziesiąte XX wieku przyniosły charakterystyczną skłonność badaczy literatury oraz specjalistów z dziedziny sztuk pięknych do prezentowania dorobku na wspólnych forach lub na łamach „tej drugiej” dyscypliny (dowodzą jej szkice S. Morawskiego, K. Piwockiego czy M. Porębskiego zamieszczane w „Miesięczniku Literackim”, w „Literaturze na Świecie” czy „Tekstach”, reasumpcje historyczne i metodologiczne H. Markiewicza dotyczące terenu sztuki i poglądów na sztukę, wreszcie wspólne – i ważne – zbiorówki w rodzaju *Procesu historycznego w literaturze i sztuce* oraz *Pograniczy i korespondencji sztuk*). Rolę platformy interdyscyplinarnej pełniła tu także „Estetyka”, na której łamach ukazywały się przełomowe teksty polskich wystąpień na Międzynarodowych Kongresach Estetyki (szczególną rolę dla polskiej nauki odegrał IV Kongres, w Atenach we wrześniu 1960, gdzie w Komitecie organizacyjnym Władysław Tatarkiewicz zasiadał obok Herberta Reada). Tradycje estetycznej refleksji polskiej od S. Ossowskiego po R. Ingardena i M. Wallisa spotykały się tu z dziedzictwem rodzimej historii sztuki w ramach bardzo szeroko zakreślonych horyzontów badawczych, odziedziczonych po Władysławie Podlasze, a wzmocnionych za sprawą polskich uczniów (*sensu stricto i largo*) Aby Warburga i Erwina Panofsky’ego, jak Jan Białostocki czy Lech Kalinowski.

Większość z nich prowadziła swoje badania na terenie, gdzie „świadomość epoki” przekładać się miała na pewien „typ widzenia”. Wölffli-

²⁵ A. Małkiewicz, *Historia sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim 1882–2007. History of Art at the Jagiellonian University 1882–2007*, Kraków 2007; zob. też: T. Chrzanowski, *Die Lage der Kunstgeschichte in Polen nach dem zweiten Weltkrieg. Versuch eines Überblicks*, „Kunstchronik”, Jhr. 44, Heft 12, Dezember 1991.

na rozumiano w tym kręgu raczej szeroko, sprowadzając jego rolę do klasycznej już eksplikacji, w podobny sposób, luźny choć wierny, traktowano i spuściznę Aloisa Riegla z jego *Kunstwollen*, i Maksa Dvořaka z jego *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. To właśnie składało się na ów wyróżniający synkretyzm polskiej myśli o sztuce, w którym równie istotne jak łączenie wątków było ocalanie myślowej spuścizny najwybitniejszych historyków sztuki europejskiej, poczynając od XIX wieku.

Mimo wytykanego całej dyscyplinie nauki o sztuce, a w stopniu szczególnym komparatystyce, permanentnego braku teoretyczno-metodologicznych „warunków wstępnych” na polu morfologii sztuk czy działań opisowo-klasyfikacyjnych, analiza i interpretacja z zakresu korespondencji oraz pogranicza sztuk odniosła w Polsce wiele konkretnych, praktycznych sukcesów. Przykłady takich prac oraz ich intelektualnego zaplecza znalazły w *Panoramie* swoje miejsce, jednak z konieczności tylko w ograniczonym wyborze. Nie sposób jednak pominąć najważniejszych prób tego rodzaju, choćby rzeczywiście przynieść mogły jedynie wiedzę o granicach wzajemnej interpretowalności dzieł malarstwa i literatury oraz naturze ich relacji w określonych historycznie kontekstach, i nawet jeśli ich efektem byłoby tylko poszerzenie obszarów konotacji²⁶.

Jeśli szukać wyróżników jakiejś „polskiej szkoły” komparatystyki pogranicza sztuk, to byłyby nimi, poza już wspomnianymi, dwa wyraziste i stabilne punkty myślowego oparcia: od strony literaturoznawczej i filozoficzno-estetycznej w koncepcjach Ingardena (którego Markiewicz postrzega właśnie jako wielkiego filozofa formy), zaś od strony historyków sztuki – w szczególnie atrakcyjnych metodologicznie i myślowo propozycjach Panofsky’ego oraz całej „międzynarodowej szkoły, klanu badaczy”²⁷, jaki twórca naukowych podstaw ikonologii powołał do istnienia także w nauce polskiej za pośrednictwem swoich uczniów – przede wszystkim Jana Białostockiego.

Zasługą Panofsky’ego było sformułowanie „najpełniejszej teorii interpretacji” w historii sztuki²⁸, ukazanie dzieła jako „bytu myślnego

²⁶ E. Kuźma, *Granice porównywalności...*, s. 266.

²⁷ J. Białostocki, *Posłowie*, w: E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem Jan Białostocki, Warszawa 1971, s. 388.

²⁸ P. Skubiszewski, *Dzieło sztuki a źródło historyczne*, w: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej, maj 1965*, pod red. M. Janion i A. Piorunowej,

złożonego”, nieprzestającego być podmiotem zakorzenionym w empirii i w historii. *Wielki gmach interpretacji* metodą Panofsky’ego, który tu w ujęciu podręcznikowym za pośrednictwem polskich autorów *Wstępu do historii sztuki* pokazujemy, wspiera się na procedurach nadawania bądź wydobywania sensów i jakości dzieła poprzez kolejne odczytywanie jego warstwy rzeczowo-ekspresyjnej („tematu pierwotnego”), jego ujęć i schematów skonwencjonalizowanych („temat wtórny”), by dotrzeć do „znaczenia wewnętrznego”, czyli głębokiej „treści” dzieła, będącej wypadkową duchowych treści epoki i wyborów oraz intuicji artysty.

Atrakcyjności metody Panofsky’ego jej polscy kontynuatorzy (którzy nierzadko dystansują się do niej w różnych kwestiach, szczególnie w najbardziej wątpliwej dla samego twórcy kwestii ikonologii – jak T. Chrzanowski, a nawet J. Białostocki) upatrywali w tym, że pozwalała ona i pozwala nadal na poddanie „konkretnych dzieł – totalnemu oglądowi”²⁹, na połączenie profesjonalnej „wiedzy o rzeczach” z solą dyscypliny: stawianiem wielkiej sztuce – wielkich pytań.

Zainteresowany swoiście już strukturalistycznymi i semiotycznymi propozycjami metodologicznymi Hansa Sedlmayra (sformułowanymi w roku 1925) Panofsky kładł nacisk na ścisłą więź między opisem, analizą a interpretacją w postępowaniu badawczym historyka sztuki³⁰.

W *Panoramie* dość szeroko uwzględniamy przydatny w praktyce akademickiej wątek klasyfikowania operacji historii sztuki, jak również podział na „pierwszą” i „drugą” historię sztuki, nadal żywotny w charakterystyce dyscypliny, mając na uwadze przede wszystkim adeptów komparatystyki o rodowodzie literaturoznawczym, mniej obeznanych z niezbędną propedeutyką nauki o sztuce „siostrzanej”.

Analizę ikonograficzną i wyprowadzaną z niej interpretację w myśl założeń Panofsky’ego winien poprzedzać wnikliwy ogląd oraz sformułowany w odpowiednim języku opis wszystkich warstw i aspektów dzieła – od jego „podstawy” materiałowo-technologicznej, przez „przedmioty przedstawione” oraz strukturę, do wieńczących działania „treści ideowych”. Z polskich badaczy sztuki Mieczysław Porębski po-

Warszawa 1967, s. 281.

²⁹ M. Porębski, *Przedmowa*, w: L. Kalinowski, *Speculum Artis. Treści dzieła sztuki średnio-wieczna i renesansu*, Warszawa 1989, s. 11.

³⁰ P. Skubiszewski, *O dwóch sposobach uprawiania historii sztuki*, w: *Proces historyczny...*, s. 74.

szerza ten repertuar postępowania opisowo-interpretacyjnego także o *retorykę i poetykę właściwą obrazowaniu*³¹.

Wprawdzie w praktyce naszej historii sztuki inspiracje szkoły Panofsky'ego wykorzystywano przede wszystkim w opracowaniach faktograficznych, określanych w żargonie dyscypliny jako *Dingwissenschaft*, tym niemniej badacze najwybitniejsi (L. Kalinowski, J. Białostocki) pośrednio lub wprost deklarowali, iż zagadnienia ikonograficzno-ideowe dzieł pociągały ich zawsze „o tyle, o ile wiązały się z bogactwem treści artystycznych i estetycznych doznań”³².

Jako antologia tekstów opublikowanych, *Panorama* nie może dać pełnego obrazu skomplikowanej, momentami nawet dramatycznej, sytuacji uczonych i środowisk polskiej humanistyki tworzącej myślowe zaplecze dla badań pogranicza sztuk w okresie po drugiej wojnie światowej, szczególnie w trudnych latach pięćdziesiątych. Przynoszą go częściowo, bo w ujęciu dotyczącym historii sztuki, najsilniej dotkniętej zarówno dążeniem władzy do nadzorowania życia umysłowego, jak centralizacją nauki w instytucjach warszawskich – osobne opracowania Tadeusza Chrzanowskiego oraz Adama Małkiewicza³³. Spostrzeżenia tam poczynione dadzą się niemniej rozciągnąć na cały obszar interesującej nas tu naukowej refleksji i prowadzą do dwóch wniosków. Po pierwsze, iż myśl „uszła cało”, a to dzięki badaczom miary Tatarkiewicza, Ingardena, Białostockiego, Kalinowskiego – w literaturoznawstwie Markiewicza czy Wyki, którzy „w tym czasie powierzchowności i uproszczeń (...) nie pozwalają się sprowadzić z wysokiego intelektualnie poziomu swoich prac”³⁴.

Po drugie, że inspiracje płynące ze szkoły ikonologicznej Panofsky'ego, w połączeniu z atrakcyjnością koncepcji Jakobsona i implikacjami teorii informacji, którą w Polsce popularyzował Mieczysław Porębski, pozwalały na ucieczkę od marksizmu w rozumieniu sprowadzającym „biedzenia się” z zagadnieniami estetyki do zawężonych i hipostazowanych pojęć³⁵.

³¹ M. Porębski, *Przedmowa*, w: J. Kalinowski, *Speculum Artis...*, s. 11.

³² L. Kalinowski, *Przedmowa od Autora*, w: *Speculum Artis*, s. 8.

³³ Por. przypis 25.

³⁴ T. Chrzanowski, *Die Lage der Kunstgeschichte...*, s. 683 [tłum. moje – G.K.].

³⁵ S. Morawski, *O realizmie jako kategorii artystycznej*, s. 33–35.

W latach sześćdziesiątych drogi tej ucieczki wyznaczają nie tylko propozycje badawcze Porębskiego, lecz także dokonana przez Stefana Morawskiego krytyczna reasumpcja „racji naukowych” wspierających tezę o realizmie jako kategorii artystycznej³⁶. Morawski podkreślał w tym okresie w szczególności sposób wieloaspektowości naczelných pojęć estetyki i wynikającą stąd konieczność redefinicji dzieła sztuki jako „znaku swoistego”.

Nowa propozycja rozumienia sztuki jako komunikacji, która rozgrywa się w określonych warunkach historycznych, determinujących percepcję – a z nią „potencjał symboliczny” – oraz ocenę dzieła, jeśli nadal wiązała przedmiot estetyczny ze społeczno-kulturowym układem odniesień, to wyznaczała mu inne jeszcze horyzonty interpretacyjne: semantykę i aksjologię.

Dla badań pogranicza i korespondencji sztuk ogląd dzieł sztuki zarówno ze względu na uwidocznione w nich „zastygłe znamiona” procesu społecznego³⁷, jak i na zagadnienie wartości, przyjęty i ugruntowany w tym kręgu inspiracji, ma wagę szczególną. Połączenie „rozumienia” i „wyjaśniania” w jeden proces, odnoszący się jedynie do różnych płaszczyzn analizowania przedmiotu³⁸ jest charakterystyczne dla tej fazy powojennej polskiej historii sztuki, która najczęściej uzupełniała metodę Panofsky’ego o zaadaptowane do innego systemu symbolicznego kategorie Jakobsonowskie. Ponadto uwidacznia istnienie bardzo silnej orientacji aksjologicznej, która z obszaru „estetyki filozofów” wyraźnie przesunęła się – zwłaszcza w latach osiemdziesiątych XX wieku – na teren analiz konkretnych dzieł sztuki plastycznej, literackiej, bądź na ich obszar wspólny (W. Stróżewski, E. Wolicka, B. Dąb-Kalinowska)³⁹.

Gra idzie tu nie tylko o wartość jako rację bytu sztuki, czy o poddającą się klasyfikacji sferę estetycznych i artystycznych wyróżników dzieła, lecz o aspekt zaangażowania wartości w akcie odbiorczym percepcyjnym oraz interpretacyjnym, a także o naturę obrazowania i jego odmienne tradycje w obrębie różnych sztuk oraz kultur. Jest to ważna część samoświadomości komparatystyki „sztuk siostrzanych”, wielu

³⁶ Ibidem, s. 34–35.

³⁷ P. Skubiszewski, *Dzieło sztuki...*, s. 291.

³⁸ Ibidem, s. 291–296.

³⁹ Zob. zwł. tom *Sztuka i wartość, Materiały XI Sympozjum Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1988.

jej przedstawiciele (jak M. Poprzęcka czy W. Okoń) podkreśla, iż problem „korespondencji sztuk” rozgrywał się i rozgrywa „w sferze nie tyle percepcji obrazów i tekstów literackich, co sposobów ich rozumienia i wartościowania”⁴⁰.

Pojęciem „wieku XX” operujemy tu bardziej retorycznie niż rygorystycznie. Zarówno fundament metodologiczny, jak najważniejsze pomysły interpretacyjne komparatystyki spod znaku „wzajemnego oświetlania się sztuk” zostały sformułowane u progu lat trzydziestych XX stulecia i wkrótce przez polskich przedstawicieli tego nurtu badań podjęte. Wtedy też zaczęły zarysowywać się wspomniane już niedomogi dyscypliny, odnotowane następnie przez Welleka i Warrena, a w Polsce w rekapitulacji Kuźmy, polegające przede wszystkim na podejmowaniu prób „przekładu” treści, a nawet języka form, jednej sztuki na drugą, przy czym tradycyjnie odczytywaną za pomocą „strukturalnej analogii” parę malarstwo – poezja (czy szerzej: literatura) uzupełniły paralele interpretacyjne zestawiające sztukę słowa z muzyką.

Dość szybko, nawet w przypadku prac wybitnych, ujawniła się słabość tego rodzaju postępowania porównawczego w stosunku do sztuki. Tradycyjny polessingowski zespół zastrzeżeń, skupiający się wokół różnic natury i celów sztuk, z których jedne ukazują ciała w przestrzeni, a inne przedstawiają następstwo działań w czasie, uzyskał rangę metodologicznego zakazu pod wpływem też językoznawców i semiologów (Benveniste, de Saussure) pokazujących, iż sama natura znaku ogranicza możliwości porozumienia czy „przekładu” systemowego. Z tego impasu zarówno komparatyści pogranicza sztuk, jak badacze każdej z nich, angażujący konteksty sztuki siostrzanej dla potrzeb analizy i interpretacji zagadnień formalnych bądź treściowych dzieł, znaleźli (i znajdują nadal) dwie drogi wyjścia – aczkolwiek żadna z nich nie broni się przed zarzutem heterogeniczności metodologii bądź instrumentów poznawczych, ani nie doprowadziła do tej pory do sformułowania swoistego systemu⁴¹.

Jedna prowadzi „przez Jakobsona”, „przez Hjelmsleva” oraz „przez Jaussa” ku eksplorowaniu możliwości wynikających z relacji homologii i interpretowalności sztuk słowa i obrazu, szczególnie na płaszczyźnie

⁴⁰ W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 9.

⁴¹ P. Skubiszewski, *Dzieło sztuki a źródło historyczne*, s. 291.

komunikacji i informacji (tę drogę reprezentują w *Panoramie* pytania stawiane sztukom przez M. Porębskiego oraz propozycje E. Balcerzana). Idący drugą, równie świadomi zapożyczeń w obrębie instrumentarium naukowego, tyle że już na poziomie pojęciowo-terminologicznym, kontynuują tradycję szkoły Panofsky'ego, łącząc szerokie spojrzenie na sztukę z „najogólniejszej, nadrzędnej perspektywy” pozwalającej na „obalenie granic pomiędzy dyscyplinami”⁴² z oparciem w regułach i horyzontach praktyki własnej dziedziny, także po prostu – zawodu.

Panorama w szerokim zakresie uwzględnia tę propedeutyczną, a zarazem regulującą, płaszczyznę, na której zaznaczają się podstawowe podobieństwa i różnice działań porządkująco-opisowych na konkretnym dziele sztuki jako przedmiocie, zanim stanie się ono podmiotem, a nawet partnerem w dialogu interpretacji. Czynimy to na przykładzie instrumentarium historii sztuki (formułując jednak przesłanie *Panoramy* z perspektywy komparatystyki filologicznej), gdyż w tej dziedzinie „zaszczepienie jakości” na konkretnym materialnym ich nośniku pozwala szczególnie wyraźnie wykazać potrzebę wnikliwej obserwacji wszelkich możliwych problemów estetycznych oraz artystycznych, a jednocześnie respektować autonomię dzieła sztuki jako bytu odrębnego, i to takiego, „którego granic zakreślić nie można”⁴³, a który może się konstytuować na wielu poziomach, również w „warstwach”, z których istnienia zdajemy sobie sprawę w sposób mglisty i niejasny”⁴⁴.

Panofsky uważał, że w dziele sztuki i wokół niego wszystko może – a zatem powinno – być interpretowane. Nastawiony na badanie sensów ogląd świata sztuki programowo zmierza do przekraczania granic klasyfikacyjnych, do ogarniania szerokich kontekstów i obszarów kultury, w których obrębie istnienie powiązań – także między poszczególnymi sztukami – nie ulega wątpliwości.

Jednej z możliwych odpowiedzi na pytanie, *po co Panofsky?* literaturoznawcom, udzielił w swoim czasie Jerzy Jarzębski⁴⁵. Że łączenie poziomu drobiazgowych, technicznych niemal analiz z wielkimi pytaniami humanistyki wymaga zarówno ogromnej erudycji faktograficznej, jak wirtuozerii eksplikacyjnej, a przy tym żelaznej dyscypliny myślenia,

⁴² J. Białostocki, op. cit., s. 400.

⁴³ P. Skubiszewski, *Dzieło sztuki a źródło historyczne*, s. 285.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ J. Jarzębski, *Po co Panofsky?*, „Teksty” 1974, nr 5, s. 86–97.

wiedział najlepiej sam autor *Ikonografii i ikonologii*, dlatego „przerażały go rozrzutne i fantastyczne interpretacje naśladowców, za które czuł się po części odpowiedzialny”⁴⁶.

Niebezpieczeństwo poniekąd endemiczne tkwi także w wieloznaczności niektórych kategorii stosowanych w humanistyce. Komparatyśka pogranicza sztuk szczególnie jest na to narażona. Wprawdzie struktury estetyczne, rozpatrywane we wzajemnych odniesieniach, wydają się pomnażać jeszcze właściwą każdemu semantycznie złożonemu dziełu sugestywną „zdolność do wielokrotnych odpowiedzi”⁴⁷, ale prawdą jest również, iż przykładając wspólne (bądź zapożyczone z „siostrzanej” dyscypliny) pojęcia i narzędzia do sztuk plastycznych oraz do literatury, co innego się da z nich wyanalizować⁴⁸.

Stąd też w *Panoramie* stosunkowo wiele miejsca poświęcamy przykładom konkretnych interpretacji oraz decyzji i postaw lekturowych. Problematykę „czytania obrazów”⁴⁹, jak też ujmowanie zagadnień artystycznej strategii w perspektywie estetyki recepcji uznać można za kolejną charakterystyczną cechę polskiej szkoły badań porównawczych – zwłaszcza tego ich nurtu, który jest żywotny w badaniach obecnie prowadzonych (M. Poprzęcka i jej uczniowie, A. Kowalczykowa, W. Okoń, D. Kudelska), znajdującego oparcie metodologiczne w najnowszych światowych propozycjach badawczych⁵⁰.

Na koniec warto postawić pytanie, w jakim stopniu – z perspektywy kończącej się właśnie dekady nowego stulecia – dorobek dwudziestowiecznej komparatyśki pogranicza sztuk, wraz z jej teoretycznym i propedeutycznym zapleczem, uległ dezaktualizacji, w jakim zaś stanowić może nadal rezerwuar koncepcji naukowych żywych i nośnych. Odpowiedź na nie po części zawarta jest w tej antologii, gdzie przeciwagę dla decyzji (nieuniknionych, choć zapewne dyskusyjnych) o niewłączeniu do *Panoramy* pewnych w swoim czasie głośnych tekstów⁵¹

⁴⁶ J. Białostocki, *Posłowie*, w: E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, s. 413.

⁴⁷ K. Piwocki, *Sztuka żywa...*, s. 19–20.

⁴⁸ S. Morawski, *O realizmie jako kategorii artystycznej*, zwł. s. 31.

⁴⁹ Zob. M. Bryl, *Momentałość albo procesualność. Przyczynek do problemu „czasu przedstawionego”*, w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, Warszawa 2005.

⁵⁰ Jak np. Rosalind Knauss; por. M. Bryl, *ibidem*, s. 17.

⁵¹ M. Gołaszewska, *Problem eksplikacji artystycznej*, „*Studia Estetyczne*”, Warszawa 1965, t. 2.

stanowi celowo redundantny wybór tych szkiców, artykułów czy fragmentów książek, które okazały się zawierać pomysły swoiście „pomostowe” względem obecnych trendów badawczych i kategorii nadal poddawane reinterpretacyjnym oglądom.

Ponieważ w ostatnich latach poświęcono im sporą już ilość publikacji o różnym charakterze, w tym antologii i prac zbiorowych, ograniczmy się tutaj do bardzo szkicowego „bilansu otwarcia”. Odnotować w nim należy przede wszystkim wielki powrót pojęcia ikonosfery, kategorii właściwie autorskiej na gruncie polskiej humanistyki XX wieku, którą wylansował Mieczysław Porębski, czyniąc z niej tytuł swojej głośnej książki⁵². Teraz przeszczepiona została na teren komparatystyki literaturoznawczej, gdzie patronuje typologicznym, opisowym i interpretacyjnym poczynaniom badaczy wzajemnych relacji kultury, ikonosfery i literatury⁵³, a jej reaktywacji towarzyszą redefinicje „obrazu” oraz „tekstu”, wzbogacone o wątki refleksji nad „wizualnością” i „wizualizacją” w poszukiwaniu instrumentarium pozwalającego interpretować problematykę obrazowania zarówno na gruncie tradycyjnego paradygmatu sztuk obojga, jak też w odniesieniu do ponowoczesności i w ujęciach transkulturowych⁵⁴.

Ciągle aktualne badawczo okazuje się także zagadnienie przekładu intersemiotycznego, wyprowadzone w latach siedemdziesiątych XX w. przez Edwarda Balcerzana z języka pojęciowego lingwistyki Jakobsonowskiej poza jej pierwotny obręb i zaangażowane przezeń do opisu oraz typologii komunikacji międzykulturowej. Na tym gruncie poezja okazuje się *semiotyką sztuki*, a relacje dyskursu literackiego z obrazem malarskim (i szerzej – z wszelkim przekazem niewerbalnym) uzyskują charakter intertekstualny, dający się scharakteryzować w kategoriach operacji retorycznych⁵⁵. W tę stronę zmierzały już wcześniejsze prace samego Balcerzana i Seweryny Wyślouch, które z racji swojego czasu powstania weszły w obręb *Panoramy*, a także spostrzeżenia metodolo-

⁵² M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972.

⁵³ Zob. *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich*, red. B. Tokarz, Katowice 2002.

⁵⁴ Zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004; idem, *Relacja obraz – tekst. Próba charakterystyki typologicznej*, w: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich*, red. B. Tokarz, Katowice 2002.

⁵⁵ S. Wyślouch, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, w: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 2007, s. 497 i n.

giczne Jerzego Ziomka⁵⁶. Koniec wieku XX jest w tym wypadku cezurą niezbyt trafnie, bo też tylko z konieczności, postawioną, jej faktycznemu istnieniu przeczy choćby tylko kolejny ważki tom tekstów reprezentujących ten nurt refleksji badawczej, z bardzo istotnym rekapitulacyjnym szkicem S. Wysłouch⁵⁷, niedawno opublikowany.

Okazuje się, że przydatność aparatu pojęciowego retoryki do analizy dzieł sztuki wizualnej, ujawniona i opisana przez literaturoznawców dwóch ostatnich dziesięcioleci ubiegłego wieku, otwiera również obecnie przed komparatystyką pogranicza sztuk atrakcyjny teren naukowej eksploracji. Dowodzi tego również niesłabnąca od lat dziewięćdziesiątych XX wieku popularność pojęcia ekfrazy, które z kategorii retorycznej *stricto sensu* stało się bardziej uniwersalnym narzędziem refleksji nie tylko nad zagadnieniem ikoniczności wyrażanej środkami językowo-literackimi, ale nad samym procesem wyrażania oraz nad statusem obrazu i podmiotu.

Refleksja nad ekfrazą bądź też ekfrastycznością⁵⁸, związana z przekonaniem o unaoczniającej mocy słowa⁵⁹, przenosząc akcent z „obrazu” na „tekst”, tworzy dyskurs, którym chętniej wydają się posługiwać literaturoznawcy niż historycy sztuki. Ci z kolei analizują ze swej strony „mowę i moc obrazów”⁶⁰, związaną tyleż z ich ontologicznym lub doznaniowym, ile – coraz silniej podkreślanym – kulturowym statusem. A jako że kultura jest terenem dialogu inter- i metatekstualnego, prowadzonego w różnym materiale sztuki, to, co wizualne, zmienia się w jej ramach w tekst i na odwrót. Osie *pictura – poësis, poësis – pictura* wyznaczają bieguny tej ciągłej dynamiki i wzajemnych transmutacji.

⁵⁶ Zob. J. Ziomek, *O współczesności retoryki*, w: idem, *Prace ostatnie*, Warszawa 1994.

⁵⁷ Por. przypis 55.

⁵⁸ Tego drugiego terminu używa A. Dziadek, chcąc osłabić kwalifikację gatunkotwórczą ekfrazy; por. S. Wysłouch, *Ekfaza czy przekład intersemiotyczny?*, s. 503.

⁵⁹ Zob. M.P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229–236.

⁶⁰ Por. przypis 49. Także spostrzeżenia W. Juszcza o epifaniczności w odbiorze dzieła sztuki („*Nic wężlejszego nad krzemień i diament*”, w: *Twarzą w twarz z obrazem*. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 21–24 października 2002, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2003) okazują się w ostatnich latach inspirujące dla komparatystów.

Bibliografia

- Białostocki J., *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, w: *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976.
- Białostocki J., *Obraz i znak*, w: *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979.
- Białostocki J., *Posłowie*, w: E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem Jan Białostocki, Warszawa 1971.
- Białostocki J., *Sposoby przedstawiania czasu w sztukach wizualnych jako nośniki znaczenia*, w: idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, cykl 2, Warszawa 1987.
- Bryl M., *Momentałość albo procesualność. Przyczynek do problemu „czasu przedstawionego”*, w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, Warszawa 2005.
- Chevrel Y., *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- Chmielowski F., *Estetyczna zmiana warty*, „Estetyka i Krytyka” 2001, nr 1.
- Chrzanowski T., *Die Lage der Kunstgeschichte in Polen nach dem zweiten Weltkrieg. Versuch eines Überblicks*, „Kunstchronik”, Jhr. 44, Heft 12, Dezember 1991.
- Chrzanowski T., *Czy istnieje neogotyck polski?*, „Miscellanea Łódzkie” 15, 1996.
- Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak, E. Wolickiej, Lublin 1995.
- Dąbrowski S., *Oskar Walzel o wzajemnym oświeclaniu się sztuk (1917 r.)*, „Teksty” 1979, nr 6.
- Dubowik H., *Literatura – muzyka – plastyka. Analogie i kontrasty*, w: *Szkice z historii i teorii literatury*, Poznań-Bydgoszcz 1971.
- Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich*, red. B. Tokarz, Katowice 2002.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Dziadek A., *Relacja obraz – tekst. Próba charakterystyki typologicznej*, w: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich*, red. B. Tokarz, Katowice 2002.
- Estreicher K., *Historia sztuki w zarysie [Wstęp]*, Warszawa-Kraków 1973.
- Gliksohn J.-M., *Littératures et arts*, w: *Précis de littérature comparée. Sous la direction de Pierre Brunel et Yves Chevrel*, Paris, PUF 1989.
- Gogler P., *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3-4.
- Gołaszewska M., *Problem eksplikacji artystycznej*, „Studia Estetyczne”, t. 2, Warszawa 1965.
- Gombrich E.H., *Icones symbolicae. The Visual Image in Neo-Plathonic Thought*, „Journal of the Warburg and Courtault Institutes”, vol. XI, 1948.
- Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przekł. J. Zarański, Warszawa 1981.
- Hopfinger M., *Adaptacje filmowe dzieł literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.
- Jakobson R., *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1, Warszawa 1989.

- Jarzębski J., *Po co Panofsky?*, „Teksty” 1974, nr 5.
- Juszczak W., *Lekcja pejzażu według Króla-Ducha*, w: *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Nieborów 1975*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977.
- Kalinowski L., *Speculum Artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989.
- Kowalczykowa, A. *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982.
- Kudelska D., *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.
- Kuźma E., *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Studia pod redakcją Teresy Cieślukowskiej i Janusza Sławińskiego, Wrocław 1980.
- Makota J., *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną*, Kraków 1964.
- Małkiewicz A., *Historia sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim 1882–2007. History of Art at the Jagiellonian University 1882–2007*, UJ, Kraków 2007.
- Markiewicz H., *Polskie dyskusje o formie i treści*, w: *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985.
- Markowski M.P., *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.
- Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, pod red. E. Balcerzana i S. Wysłouch, Warszawa 1985, [tu: S. Wysłouch, *Wizualność metafory*].
- Morawski S., *O realizmie jako kategorii artystycznej*, „Estetyka”, R. II, 1961.
- Morawski S., *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961.
- Morawski S., *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj*, w: *Wstęp do historii sztuki*, t. 1: *Przedmiot – metodologia – zawód*, Warszawa 1973.
- Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, Warszawa 2005.
- „*Nic węższego nad krzemień i diament*”, w: *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 21–24 października 2002*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2003.
- Nowakowski A., *Opis i obraz – klasycystyczne początki i dalej...*, w: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2007.
- Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 2007.
- Okoń W., *Malarstwo a literatura*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1997.
- Okoń W., *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
- Piwocki K., *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.
- Piwocki K., *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970.
- Pogranicza i korespondencje sztuk*. Studia pod redakcją T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980.

Słowo wstępne

- Poprzęcka M., *Wiersze i obrazy*, w: *Zbliżenia: literatura, historia, obraz, mit...*, red. A. Kowalczykowa, Warszawa 1998.
- Porębski M., *Granica współczesności*, Kraków 1965.
- Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1972.
- Porębski M., *Przedmowa*, w: L. Kalinowski, *Speculum Artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989.
- Praz M., *Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przekł. W. Jekiel, Warszawa 1981.
- Sawicki S., *Poetyka, interpretacja, sacrum*, Warszawa 1981.
- Skubiszewski P., *O dwóch sposobach uprawiania historii sztuki*, „Teksty” 1974, nr 5.
- Skubiszewski P., *Dzieło sztuki a źródło historyczne*, w: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej, maj 1965*, pod redakcją Marii Janion i Anieli Piorunowej, Warszawa 1967.
- Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954.
- Starzyński J., *O romantycznej syntezie sztuk: Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.
- Sztuka i wartość. Materiały XI Sympozjum Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1988.
- Tabakowska E., *Ikoniczność: podobieństwo i tertium comparationis*, „Przestrzenie Teorii” 2003, nr 2.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje stosunku sztuki i poezji*, w: idem, *O filozofii i sztuce*, Warszawa 1986.
- Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981 [tu: L. Kalinowski, *O możliwościach odczytywania dzieła sztuki*; H. Markiewicz, „*Ut pictura poësis*”... *Dzieje toposu i problemu*].
- Wallis M., *Świat sztuk i świat znaków*, „Estetyka”, R. II, 1961.
- Walzel O., *Wzajemne oświećlanie się sztuk*, w: *Teorie badań literackich za granicą. Antologia*, red. Skwarczyńska S., t. 2, cz. 1, Kraków 1976.
- Wellek R., A. Warren, *Literatura wobec innych sztuk*, w: *Teoria literatury*, Warszawa 1970.
- Wojnar J., *Granice i pogranicza sztuki (z problemów interpretacji sztuki)*, w: *Ruchome granice. Szkice i studia*, pod red. M. Grzeszczaka, Gdynia 1968.
- Workowski A., *Wzrok i obecność. Spór historyków sztuki z historykami literatury. Uwagi filozofa*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. I, *Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach* (jesień 2005), red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.
- Wyślouch S., *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, w: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 2007.
- Wyślouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Ziomek J., *O współczesności retoryki*, w: *Prace ostatnie*, Warszawa 1994.
- Ziomek J., *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980