

# Piotr Wilczek

---

## "Pattern Poetry : Guide to an Unknown Literature", Dick Higgins, with appendices by Herbert Francke, on Chinese Pattern Poetry and a comparative study by Kalānāth Jhā on the Citrakāvyas of...: [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/2, 407-415

---

1989

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

stawiony. (*Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*): w przypadku obu tych książek także przypisy nie uwzględniają podtytułów. Zdarzają się też w omawianej pracy drobne pomyłki<sup>10</sup> (książka nie została opatrzona erratą).

Jerzy Smulski

Dick Higgins, *PATTERN POETRY. GUIDE TO AN UNKNOWN LITERATURE*. With appendices by Herbert Francke (Bavarian Academy of Sciences) on Chinese Pattern Poetry and a comparative study by Kalānāth Jhā (Bhagalpur University) on the Citrakāvyas of Sanskrit and the Prākritis. Albany, New York, 1987. State University of New York Press, ss. X, 276 + errata.

Rzadko ukazuje się książka, która jest próbą oglądu jakiegoś zjawiska literackiego we wszystkich literaturach świata. Dzieje się tak nie tylko ze względu na brak kompetencji literaturoznawców, niechętnie podejmujących szerzej zakrojone badania komparatystyczne, ale również dlatego, że mało jest takich zjawisk literackich, które można obserwować we wszystkich niemal literaturach świata.

Poezja wizualna, czyli zespół tekstów łączących słowo i obraz (grafikę) w jedną całość artystyczną, pojawiła się — w różnych odmianach — we wszystkich prawie literaturach Europy, Azji i Ameryki. Obszerna monografia Dicka Higginsa, badacza związanego z uniwersytetem nowojorskim, jest owocem poszukiwań i dociekań autora, które trwały przez 20 lat. Książka zawierająca opis około 2000 wierszy wizualnych z kilkudziesięciu literatur świata powstała dzięki pomocy prawie stu współpracowników z wielu krajów. Wśród pięciu osób, które najbardziej przyczyniły się do powstania książki, wymieniony jest Piotr Rypson z Warszawy. Jemu chyba zawdzięczać należy fakt, że podrozdział omawiający literaturę polską jest obszerny i starannie opracowany, w tekście całej książki pojawiają się bardzo często odwołania do utworów polskich, a w bibliografii znajdujemy niemal wszystkie pozycje autorów polskich dotyczące zarówno samej poezji wizualnej (tych prac jest bardzo niewiele), jak i zjawisk z nią związanych<sup>1</sup>. Widać też, że Higgins wykorzystał większość tych prac.

<sup>10</sup> Tytuł artykułu A. Okopień-Sławińskiej brzmi *Wiersz awangardowy Dwudziestolecia międzywojennego. (Podstawy, granice, możliwości)*, nie zaś *Wiersz awangardowy (podstawy, granice, możliwości)* (s. 259, 266). Artykuł H. Pustkowskiego i K. Tatarowskiego *Formuły krytyczne i etykiety krytycznoliterackie* opublikowany został w „Tygodniku Kulturalnym”, a nie „Tygodniku Literackim” (s. 266; na s. 242 zapis jest poprawny). Tytuł antologii opracowanej przez A. Lama i B. Owczarkę brzmi *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne*, a nie *Marksizm i literatura współczesna* (s. 265; na s. 262 zapis jest poprawny).

<sup>1</sup> Oto pozycje cytowane w recenzowanej książce: K. Bulas, *Les Illustrations de l'Iliade*. „EVS Supplementa” 3 (Lwów 1929). — W. Dulęba, *Klasyczne podstawy poetyki perskiej*. Kraków 1986. — Z. Głóger, *Dawne rebusy i zabawki*. „Przegląd Bibliograficzno-Archeologiczny” 1982, nr 3. — T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974. — P. Rypson: *Gdańska poezja wizualna XVII wieku*. „Rocznik Gdański” 1986; *Poezja wizualna*. „Projekt” 1981, nr 6; *La Tradicion de la poesia visual*. „Arquitecto” (Mexico) 1980, nr 18. — J. Tuwim, *Pegaz dęba*. Warszawa 1950. — A. Sadurska, *Les Tables illaques*. Warszawa 1964. — P. Wilczek, *Barokowa poezja wizualna w Polsce*. Katowice 1986 (maszynopis). Do tego przeglądu prac polskich trzeba koniecznie dodać bibliografię P. Buchwald-Pelcowej pt. *Emblematy w drukach polskich i Polski do-*

Monografia Dicka Higginsa jest określona w podtytule jako „przewodnik po nieznaną literaturze”. Podtytuł ten, pełniący swoiste funkcje reklamowe, jest nieco mylący. Poezji wizualnej poświęcono już bowiem w Europie i Stanach Zjednoczonych kilka książek, z których najważniejsze to prace Dicka Higginsa *George Herbert's Pattern Poems: In Their Tradition* (New York 1977), Kennetha Newella *Pattern Poetry. A Historical Critique from the Alexandrian Greeks to Dylan Thomas* (Boston 1976), Miguela D'Ors *El caligrama, de Simmias a Apollinaire* (Pamplona 1977) i — przede wszystkim — Giovanniego Pozzi *La parola dipinta* (Milano 1981). Warto też wymienić tu znakomity katalog wystawy w Wolfenbüttel: Jeremy Adler, Ulrich Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim 1988.

Badania nad poezją wizualną były — jak dotąd — prowadzone raczej niesystematycznie, przez niewielu badaczy (pierwszym świadectwem wspólnych działań była konferencja w Wolfenbüttel we wrześniu 1987), stąd cenniejsze od książek, którym często zabrakło podstawy w solidnych studiach szczegółowych, są niektóre artykuły zajmujące się w wysoce kompetentny sposób węższymi problemami związanymi z poezją wizualną. Wymienić tu trzeba zwłaszcza studia Jeremy Adlera, Elisabeth Cook, Ulricha Ernsta, Any Hatherly i Piotra Rypsona<sup>2</sup>.

Poezja wizualna jest więc już dość kompetentnie opisana i dopiero na tle wyżej wymienionych prac widać nie tylko prekursorskie znaczenie książki, ale również jej mankamenty. Tych ostatnich można by uniknąć w kolejnym, poszerzonym wydaniu, które — miejmy nadzieję — w przyszłości się ukaże.

Książka Higginsa składa się z pięciu rozdziałów: I. *A Short History of Pattern Poetry*; II. *Pattern Poems by Language and Literature*; III. *Analogues of Pattern Poetry from Outside the European Languages and Literatures*; IV. *Analogues of Pattern Poems*; V. *The Life and Death of Forms*. Zawiera też trzyczęściowy *Dodatek*: I. Herbert Francke, *Chinese Patterned Texts*; II. Kalānāth Jhā, *Sanskrit Citrakāvya and the Western Pattern Poems*; III. *A Glossary of Terms*. Całość zwieńczona jest bibliografią przedmiotową (artykuły, książki, rozprawy doktorskie i magisterskie, bibliografia uzupełniająca) i indeksem nazwisk poetów z całego świata, którzy pisali wiersze wizualne.

Omawiana książka jest w swym głównym zrebie monografią bibliograficzną i jej wartość polega przede wszystkim na tym, że zawiera ona adnotowane opisy bibliograficzne rękopisów i druków z całej literatury światowej, w których znajdują się wiersze wizualne. Tu pojawia się pierwszy problem. To prawda, że nikt dotąd nie określił ściśle, co to jest wiersz wizualny. Nie broni to jednak autora

---

*tyczących XVI—XVIII wieku* (Wrocław 1981), książki H. Dziechcińskiej *Literatura i zabawa* (Warszawa 1981) oraz *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski* (Warszawa 1987), w których wspomina się o wierszach graficznych, oraz tom zbiorowy *Słowo i obraz* pod redakcją A. Morawińskiej (Warszawa 1982 — tu artykuły H. Dziechcińskiej i Buchwald-Pelcowej). Zob. też: P. Wilczek, *Obraz słowa. Wystawa dawnej poezji wizualnej*. „Przegląd Powszechny” 1987, nr 12.

<sup>2</sup> J. Adler, *Technopaignia, carmina figurata and Bilder-reime. Seventeenth-century figured poetry in historical perspective*. „Comparative criticism” (Cambridge) t. 4 (1982). — E. Cook, *Figured poetry*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1979. — U. Ernst, *Europäische Figurengedichte in Pyramidenform aus dem 16. und 17. Jahrhundert*. „Euphorion” (Heidelberg) 1982. — A. Hatherly, *Piramides, obeliscos e lisonjas do barroco portugues*. „Colloquio artes” (Lisboa) 1985. — P. Rypson, *The Labyrinth Poem*. „Visible Language” XX 1 (Winter 1986).

tak obszernej monografii o ambicjach naukowych przed zarzutem, iż nie starał się poprzedzić opisu bibliograficznego precyzyjną definicją. We wstępie do książki czytamy: „Poezja wizualna [*pattern poetry*] w tej pracy to poezja obrazowa [*visual poetry*] sprzed r. 1900, w której tekst i forma wizualna oddziałują na siebie wzajemnie [*interact*] lub przynajmniej tekst wypełnia formę fizyczną (w przeciwieństwie do przypadków, gdy forma ta jest narzucona tekstom wcześniej napisanym)” (s. VII)<sup>3</sup>. To definicja stanowczo zbyt szeroka i przez to niewiele wyjaśniająca. W dotychczasowej literaturze przedmiotu wyróżniano zazwyczaj kilka podstawowych odmian wierszy wizualnych i te odmiany składały się na zjawisko zwane poezją wizualną. Najczęściej były to: 1. *technopaignea* — wiersze, których zapis dzięki zróżnicowanej długości wyrazów tworzy kształt jakiegoś przedmiotu (we wspomnianym artykule J. Adler stara się umieścić w tej grupie, wywodzącej się z utworów hellenistycznych, również innowacje XVI- i XVII-wieczne); 2. *carmina cancellata* („wiersze w kształcie kwadratu, w których każdy wers miał tę samą liczbę liter, a liczba wersów w utworze była równa liczbie liter w wersie; akrostychy, telestychy i mezostychy były kształtowane w ramach układu liter poprzez stosowanie dużych liter lub malowanie wybranych liter w odmiennym kolorze albo też przez rysowanie odrębnych konturów”<sup>4</sup>); 3. wiersze naśladujące formy geometryczne<sup>5</sup>; 4. wiersze-labirynty.

W swoich wywodach Higgins posługuje się oczywiście tymi i innymi terminami. Omawiając chronologicznie wiersze wizualne w poszczególnych literaturach, opisuje wszystkie utwory, w których w jakikolwiek sposób słowo łączy się z rysunkiem. Często pojawiają się określenia „*marginally pattern poem*” czy „*near pattern poem*”, gdy mowa o utworach nie mających wiele wspólnego z typowymi odmianami poezji wizualnej ani też z harmonijnymi połączeniami słowa i obrazu w jedną całość artystyczną. Wydaje się, że w wielu wypadkach pasja kolekcjonera, który chciał zebrać jak najwięcej utworów wizualnych, nie została w porę poskromiona przez wnikliwość badacza. Czytelnik otrzymuje więc miejscami dość chaotyczny obraz poezji wizualnej. W niektórych drukach rozmaite twory „akro- czy telestychowe” przeważają nad tekstami, które można by zaliczyć bez zastrzeżeń do „*pattern poetry*”.

Adnotowany opis bibliograficzny utworów wizualnych z poszczególnych literatur poprzedzony jest kilkunastostronicowym rozdziałem I, pt. *A Short History of Pattern Poetry*, cennym przez ukazanie poszczególnych, znanych nam dotychczas etapów rozwoju tej poezji (napisy na dysku z Fajstos, teksty hellenistyczne zebrane w *Antologii greckiej*, *carmina cancellata* Publiliusza Optacjana Porfiriusza, wiersze średniowieczne — głównie Hrabana Maura, poetyckie eksperymenty humanistów, rozkwit poezji wizualnej w dobie baroku i jej zanik w epoce neoklasycyzmu). Autor nie pokusił się jednak o ujęcie historii poezji wizualnej w ramach najogólniej choćby zarysowanego procesu historycznoliterackiego. Brak takiego spojrzenia będzie wciąż wywoływał zarzuty historyków literatury, którzy zazwyczaj

<sup>3</sup> W całej recenzji używam jako odpowiednika „*pattern poetry*” polskiego terminu „poezja wizualna”, określenie „poezja obrazowa” rezerwując jako odpowiednik terminu „*visual poetry*” o szerszym zakresie znaczeniowym.

<sup>4</sup> K. Newell, *Pattern Poetry. A Historical Critique from the Alexandrian Greeks to Dylan Thomas*. Boston 1976, s. 3.

<sup>5</sup> O formach geometrycznych pisał w r. 1589 G. Puttenham w *The Arts of English Poesie* (edited by C. D. Willcock and A. Walker. Cambridge 1936) starając się udowodnić ich orientalną genezę. Zob. na ten temat polemikę: M. Church, *The first English pattern poems*. „Publications of the Modern Language Association of America” 1946, t. 61. — A. Korn, *Puttenham and the oriental pattern poem*. „Comparative Literature” 1954, t. 6.

skłonni byli widzieć w poezji wizualnej zjawisko zupełnie drugorzędne, niegodne uwagi i znajdujące się na nie wartym opisu marginesie literatury.

Jedynym dziełem o dużej randze naukowej, które sygnalizowało, że ewolucję poezji wizualnej da się przedstawić kategoriami stosowanymi przez naukę o literaturze, była książka Ernsta Roberta Curtiusa o europejskiej literaturze i łacińskim średniowieczu. Curtius uważa poezję wizualną za jeden z kilku „formalnych manieryzmów”, o których pisze w rozdziale zatytułowanym *Manierismus*. Jak wiadomo, w teorii Curtiusa manieryzm to „powracająca fala przeplatająca się w historii ze znacznie krótszymi okresami oddziaływania klasycyzmu, pojmowanego jako prąd antagonistyczny i równie permanentnie nawracający”<sup>6</sup>.

„Manierysta — pisze Curtius — nie chce rzeczy wypowiedzieć normalnie; woli — nienormalnie. Daje pierwszeństwo sztuczności przed naturalnością. Chce zaskoczyć, zadziwić, oślepić”. „Manierystyczna wirtuozeria — czytamy dalej — święci swoje największe triumfy, gdy wiąże gramatykę z metryczną zabawą”<sup>7</sup>. Po tych słowach następuje omówienie „wierszy obrazkowych” greckich i łacińskich — starożytnych i średniowiecznych.

Można by przejść do porządku nad analizami Curtiusa (nie obejmują one szerszych ram czasowych występowania zjawiska), gdyby nie to, że do podobnych wniosków doszedł — nie używając jednak terminu „manieryzm” — Kenneth Newell po dokonaniu analizy licznych przykładów poezji wizualnej „od Greków aleksandryjskich do Dylana Thomasa”. Oto jego wnioski: „Poezja wizualna rozkwita zwykle w kulturach schyłkowych; [...] rodzaj ten powstaje, gdy produkcja literacka epoki mija swój moment najświetniejszy. Smak staje się przejrzalszy i sztuczny [...]. Poezja wizualna rozkwita wszędzie tam, gdzie nabiera znaczenia retoryczna tendencja w literaturze [...]. Wiersz wizualny jest pośrednim wytworem ozdobnego stylu”<sup>8</sup>.

Higgins odżegnuje się od takiego stanowiska i — nie wymieniając nazwiska Newella (ani też Curtiusa) — nazywa je „absurdalnym”. Nie proponuje jednak w zamian nawet najmniejszej próby umieszczenia poezji wizualnej w historii literatury, a to zrobić trzeba tym bardziej, że stanowisko Newella jest oczywiście uproszczone i bardzo dyskusyjne. Niemniej jednak jeszcze bardziej niepokojący jest — dostrzegalny u Higginsa — brak potrzeby posłużenia się pewnymi modelami i kategoriami historycznoliterackimi. Cała jego praca jest nakierowana ku analizie i nie zmierza ku charakterystyce syntetycznej. Higgins nie podejmuje też głębszej refleksji genologicznej<sup>9</sup>, co źle chyba wpływa na kształt zasadniczej, bibliograficznej części pracy.

Czy podział chronologiczny przyjęty przez autora jest słuszny? Książka dokumentuje poezję wizualną do 1900 roku. W tym mniej więcej czasie rozpoczyna się rozkwit poezji wizualnej tworzonej przez futurystów, dadaistów, Apollinaire’a, Mallarmégo. Ta poezja ma już inne korzenie niż poezja wcześniejsza, jest rezultatem zafascynowania twórców dwudziestowiecznych nowymi możliwościami ekspresji, jakie daje połączenie słowa i obrazu, ale źródła tej fascynacji szukalibyśmy raczej w teoriach artystycznych awangardowego malarstwa niż w sięganiu do wzorów dawnych, których istnienia artyści ci byli zazwyczaj mało świadomi.

<sup>6</sup> B. Otwinowska, *Od „manieri” do „stylu”. Paragon sztuki i literatury*. W zbiorze: *Estetyka — poetyka — literatura*. Wrocław 1973, s. 83.

<sup>7</sup> E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948, s. 284, 285.

<sup>8</sup> Newell, *op. cit.*, s. 115—116.

<sup>9</sup> Zob. na temat genologii wiersza wizualnego interesujący artykuł U. Ernsta *The Figured Poem. Towards a Definition of Genre* („Visible Language” XX, 1).

Inne są też założenia strukturalne XX-wiecznej poezji wizualnej, która raczej nie dążyła np. do tworzenia wierszy mających kształty jakichś przedmiotów. Tym bardziej odmienna w swych założeniach jest poezja konkretna, której pierwsze próby pojawiły się dopiero w latach pięćdziesiątych i nawiązywały do letryzmu, a pośrednio do dadaizmu.

Trzeba jednak wyraźnie stwierdzić, że w Europie Zachodniej tradycyjna poezja wizualna zanikła pod koniec XVIII wieku. Pojedyncze utwory, które powstały w w. XIX, są tak odmienne w założeniach od tych dawniejszych i zazwyczaj mało godne uwagi, że z powodzeniem autor mógł podać rok 1800 jako granicę rozwoju tego zjawiska. Nadałoby to książce większą spójność metodologiczną.

Bibliograficzny rozdział II (*Pattern Poems by Language and Literature*) zajmuje ponad połowę objętości książki. Omówiono tu — przestrzegając chronologii wydań, w alfabetycznym układzie nazwisk autorów — wiersze wizualne w rękopisach i drukach należących do literatury greckiej, łacińskiej i nowołacińskiej, hebrajskiej, węgierskiej, włoskiej, francuskiej, niemieckiej, duńskiej, szwedzkiej, fińskiej, holenderskiej, flamandzkiej, angielskiej, szkockiej, irlandzkiej, walijskiej, amerykańskiej, hiszpańskiej (również w Ameryce Łacińskiej), portugalskiej, brazylijskiej, polskiej (tu również niemieckie druki z terenów dawnej Rzeczypospolitej oraz Wrocławia i Szczecina), rosyjskiej, ukraińskiej, czeskiej, serbskiej i chorwackiej.

Jest to imponująca dokumentacja, a jej wartość podnosi fakt, że większości opisów dokonano z autopsji (najczęściej chyba jednak na podstawie odbitek i mikrofilmów). Ten rozdział książki zapewnia jej trwałe miejsce w światowym literaturoznawstwie. Tym bardziej martwi więc wyżej wspomniana niefrasobliwość terminologiczna („*near pattern poem*” itp.), wywołująca wrażenie, że autor chciał za wszelką cenę włączyć do swej dokumentacji wszystkie druki czy rękopisy, w których jest choćby tylko mało znaczący ślad „wizualności” tekstu.

Niepokoją też metodologiczne niedostatki opisu bibliograficznego. Jest on niekonsekwentny. Jedne dzieła omawia się w formie swobodnego dyskursu, graniczącego niekiedy z gawędą; pojawiają się w wywodzie osobiste wynurzenia i anegdoty. Można zrozumieć chęć ożywienia narracji, ale takie zabiegi nie sprzyjają skupionej lekturze. Inne dzieła z kolei są omawiane w sposób suchy, lapidarny, z wypisanymi w punktach wierszami wizualnymi. Książka na pewno wiele by zyskała, gdyby autor przyjął jakąś konsekwentną zasadę opisu bibliograficznego każdego druku (lub rękopisu), np.: 1. autor, 2. tytuł, 3. miejsce i rok wydania oraz drukarnia, 4. format, 5. wiersze wizualne (wraz ze wskazaniem stron, na których się znajdują), 6. sygnatura opisywanego druku, 7. informacja, czy był opisywany z autopsji (opis wszystkich druków z autopsji jest niemożliwy i trzeba się z tym pogodzić), 8. źródła informacji o druku, 9. ewentualne zwięzłe uwagi. Bibliografia adnotowana jest przeznaczona wszak dla specjalistów, a oni nie będą znuzeni konsekwentnie stosowanymi zasadami opisu; męcząca jest tu raczej niekonsekwencja.

Trzeba temu bezcennemu rozdziałowi postawić niestety jeszcze jeden zarzut. W otwierającym go omówieniu literatury łacińskiej autor charakteryzuje dzieła pisarzy niemieckich, francuskich, hiszpańskich i włoskich powstałe w XVI, XVII i XVIII wieku. Jednocześnie stwierdza: „W wielu krajach łacina była codziennym językiem inteligencji i w wyniku tego w owych literaturach wiersze wizualne są raczej związane z lokalnymi tradycjami i regionami, a nie spokrewnione z poezją wizualną w tradycji nowołacińskiej, jak to działo się w miejscach, gdzie komponowanie wierszy po łacinie było rodzajem wojującej postawy otwartej na relacje międzynarodowe. Tak więc umieściliśmy wiersze łacińskie w podrozdziałach dotyczących literatury chorwackiej i innych południowosłowiańskich, fińskiej, węgierskiej, czeskiej, polskiej, ukraińskiej, portugalskiej czy peruwiańskiej”

(s. 38). Omówione wyżej kryterium wydzielenia tych partii, w których rozpatruje się wiersze pisane wyłącznie w językach narodowych (np. literatura niemiecka, francuska), oraz tych, które obejmują zarówno wiersze łacińskie, jak i wiersze tworzone w języku narodowym (np. literatura polska, czeska), wydaje się nieporozumieniem. W tej sytuacji bowiem zubożony zostaje albo obraz literatury nowołacińskiej (np. wiele form, które powstały w łacińskich dziełach autorów polskich, ma warte porównania odpowiedniki w łacińskich utworach Włochów czy Niemców), albo też obraz literatury danego kraju (gdyż np. w opisie literatury niemieckiej pomija się dzieła pisane po łacinie).

Przy opisie każdego niemal druku odnajdujemy liczne często odwołania do literatury przedmiotu, w której możemy odnaleźć charakterystykę lub fotografię danego wiersza wizualnego. Informacje te bardzo podnoszą walor dokumentacyjny pracy.

Stosunkowo wiele miejsca poświęcono rękopisom i drukom polskim oraz drukiem niemieckim pochodzącym z terenów Rzeczypospolitej. Podrozdział ten poprzedzony jest krótką charakterystyką utworów polskich. W polskich drukach XVI-, a zwłaszcza XVII- i XVIII-wiecznych można znaleźć wiele tekstów wizualnych. Są one bardzo oryginalne i rzadko wzorują się na modelach wziętych z innych literatur. Często — pisze dalej Higgins — wykorzystują symbolikę heraldyczną. W literaturze polskiej — podobnie jak i w portugalskiej — wiele jest labiryntów (tzw. *labyrinthi cubici*; tę zbieżność tłumaczy Higgins dużą rolą katolicyzmu w obu krajach). Utwory polskie to dzieła poetów skądinąd nie znanych. Często są to — zwłaszcza w w. XVIII — druki wizualne „uniwersyteckie”, publikowane z okazji ważniejszych wydarzeń akademickich. Polska poezja wizualna, pojawiająca się głównie w w. XVII, jest często dziełem księży, zwłaszcza jezuitów. Bardzo nielicznie reprezentowana (inaczej niż w Niemczech) jest poezja mieszczańska. Ogólne — streszczone powyżej — uwagi Higginsa nie zastąpią solidnego opracowania monograficznego na temat polskiej poezji wizualnej, które powinno jak najszybciej powstać. Już teraz jednak można by zgłosić tu kilka drobiazgów.

W drukach polskich zdumiewa powtarzalność wielu graficznych form poetyckich, powielanych nieraz kilkakrotnie — nawet tylko w obrębie skromnego materiału około 40 rękopisów i druków znanych piszącemu te słowa. Są to takie utwory, jak gwiazda, romb (często labirynt w tym kształcie), piramida, chorągiew, krzyż, zegar słoneczny, koło czy też swoista *carmen cancellatum* — wiersz prostokątny z czterema mezostychami, które trzeba czytać od środkowej litery. Ponadto widać ściśle powiązanie między poezją wizualną a emblematyką. W drukach emblematycznych znajdujemy wiele wierszy wizualnych<sup>10</sup>. Formy architektury okazjonalnej w utworach wizualnych (bramy triumfalne, obeliski, *castra doloris*) świadczą o ścisłym powiązaniu tej formy poezji ze zjawiskami, które Hanna Dziechcińska określiła jako „parawizualność kultury barokowej”<sup>11</sup>.

Higgins omawia kilkadziesiąt polskich rękopisów i druków Najważniejsze zostały kilka lat temu wymienione w bogato ilustrowanym artykule Piotra Rypsona *Poezja wizualna* (działka Draskiego, Goldonowskiego, Herki, Kielkowskiego, Nie-radzkiego, Susłigi, Waśniowskiego oraz druk *Leopardus* [...]). Jedyne wybitny pisarz wymieniony w tym rozdziale to Daniel Naborowski. Jego utwór w kształcie kielicha, wpisany do księgi gości Daniela Cromera w Wittemberdze (1593), jest w rzeczywistości — co zresztą Higgins przyznaje — napisany prozą, czyli stanowi

<sup>10</sup> Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI—XVIII wieku*, passim.

<sup>11</sup> Zob. H. Dziechcińska, *Parawizualność literatury staropolskiej jako element ówczesnej kultury*. W zbiorze: *Słowo i obraz*.

przykład tzw. prozy wizualnej („*shaped prose*”). Pozostali autorzy nie są skądinąd znani, a ich utwory w kształcie gwiazd, krzyży, piramid czy kolumn to teksty rzadko godne uwagi z literackiego punktu widzenia. Warto jednak pamiętać, że wiersze wizualne były często (choć nie zawsze!) integralnymi składnikami większych utworów literackich zamieszczonych w danej książce. Stąd też przebadanie funkcji, jakie pełnią one w tych książkach, może prowadzić do wręcz zaskakujących wniosków wskazujących na dużą świadomość pisarską autorów.

W dziełku *Wielkiego Boga wielkiej Matki ogrodek* Wojciecha Waśniowskiego teksty wizualne (gwiazda, krzyż, koło) pełnią np. ważne funkcje semantyczne i symboliczne<sup>12</sup>. W książeczce Adama Nieradzkiego *Kirys hartowny starożytnego żołnierza złotymi wypolerowany słowy* widać funkcje delimitacyjne tych tekstów, które są też interesującymi przykładami form propagandy wizualnej<sup>13</sup>. Jako punkt wyjścia do podobnych analiz książka Higginsa jest dziełem niezwykle wartościowym. Na takie jej zadanie zwraca uwagę sam autor pisząc, że po stworzeniu wykazu utworów wizualnych „mogą być uczynione pierwsze kroki w kierunku [...] hermeneutycznej analizy wszystkich tych form i ich wzajemnych powiązań” (s. 209).

Opis Higginsa na pewno nie jest wyczerpujący i z pewnością będą odnalezione jeszcze liczne druki i — zwłaszcza — rękopisy z poezją wizualną. Higgins nie wymienia np. książki Adriana Wieszczyckiego *Archetyp, albo Perspektywa żałobnego rozvodu, który śmierć nieużyta [...] z Jej Mcią P. Zofią z Barycze [...] sprawiła* (1650). Książka ta zawiera sporo ciekawych wierszy wizualnych wpisanych w formy architektoniczne, cennych jeszcze z tego powodu, że utworów z tekstami wizualnymi napisanych w języku polskim jest niewiele<sup>14</sup>. Nie wspomina też Higgins np. o ciekawych rękopisach podręczników poetyki z wierszami wizualnymi, znajdujących się w Bibliotece Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu<sup>15</sup>. Można sądzić, że w bibliotekach kryje się jeszcze ogromne bogactwo takich materiałów. Dotyczy to oczywiście nie tylko literatury polskiej. W podrozdziale jej poświęconym omawia też Higgins „niemieckie materiały z Polski”, czyli druki w języku niemieckim. Są to przede wszystkim bardzo interesujące wiersze z gdańskich XVII-wiecznych druków okolicznościowych, znajdujących się w Bibliotece Gdańskiej PAN. Poświęcono im już osobną rozprawę<sup>16</sup>.

W rozdziale III są omówione formy pokrewne poezji wizualnej pojawiające się w literaturach pozaeuropejskich. Zwięzłe uwagi na temat literatury perskiej, tureckiej i arabskiej pozwalają się zorientować w specyfice form poezji wizualnej, których struktura — ze względu na odmienną budowę języka — różni się od wierszy europejskich. Są to przeważnie specyficzne formy „geometryczne”. Podrozdziały dotyczące Dalekiego Wschodu i Indii wydają się z kolei mało instruktywne w świetle artykułów Herberta Franckego (o tekstach chińskich) i Kalānātha Jhā (o tekstach sanskryckich) zamieszczonych w *Dodatku* zawartym w książce. Anali-

<sup>12</sup> Zob. analizę tego utworu w artykule: P. Wilczek, *Barokowa poezja wizualna w Europie i Polsce. Prolegomena*. W zbiorze: *Staropolskie teksty i konteksty*. Katowice 1989.

<sup>13</sup> Zob. P. Wilczek, *Funkcje wierszy wizualnych w utworze Adama Nieradzkiego „Kirys hartowny starożytnego żołnierza”*. W zbiorze: *Szkice o literackiej ramie wydawniczej w książce dawnej* (w druku — Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego).

<sup>14</sup> Na druk ten zwrócił mi uwagę P. Arkadiusz Tuliński.

<sup>15</sup> Rkps 5221 i 5381. Zob. M. Szymańska, *Katalog rękopisów Biblioteki Głównej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Rękopisy XVII i XVIII wieku. Sygnatury 400—699*. Poznań 1971.

<sup>16</sup> Zob. Rypson, *Gdańska poezja wizualna XVII wieku, passim*.



tyczne studium Franckego (ukazało się ono wcześniej<sup>17</sup>, co *nb.* nie zostało odnotowane) i komparatystyczny artykuł Jhā (w nieco innej wersji również już opublikowany<sup>18</sup>) chyba wystarczająco i kompetentnie wprowadzają w problematykę poezji dalekowschodniej i indyjskiej, a Higgins nie jest w tym zakresie specjalistą. Na marginesie jednak warto zauważyć, że Kalānāth Jhā może zbyt często stara się znaleźć w literaturze europejskiej formy analogiczne czy zbliżone do wizualnych tekstów sanskryckich. Różnice są tu chyba ważniejsze niż podobieństwa.

W rozdziale IV Higgins omawia zjawiska literackie i paraliterackie pokrewne poezji wizualnej. Rozpoczyna od zbyt może skrótowego omówienia akrostychów, telestychów i mezostychów, które tak często łączą się z wierszami wizualnymi. Dalej wspomina o inskrypcjach nakamiennych (elogijnych), o leoninach, o formułach i inskrypcjach magicznych. Polemizuje tu z tezą głoszącą, że poezja wizualna wywodzi się z kabały, nie przeczy jednak, że poezja ta pojawiła się na nowo w renesansie równoległe ze wzrostem zainteresowania kabałą.

Z kolei mowa jest o wierszach „matematycznych”, formach „muzycznych” (zapisy nutowe ułożone w kształt kół, instrumentów muzycznych, krzyży itp.), wierszach „proteuszowych”, rebusach (i innych wizualnych wierszach-zagadkach). Dalej Higgins omawia prozę wizualną, zwracając uwagę na często wręcz niezauważalną granicę między poezją a prozą wizualną, co szczególnie widoczne jest w poezji islamskiej i w tekstach hebrajskich. Ostatni podrozdział poświęcony jest poezji „dźwiękowej”.

W rozdziale V (*The Life and Death of Forms*) Higgins charakteryzuje najpierw labirynty jako „podgatunek” poezji wizualnej. Ta ważna problematyka zasygnalizowana jest w książce tylko na kilku stronicach. Warto więc odesłać czytelnika do obszernego artykułu *The Labyrinth Poem* Piotra Rypsona<sup>19</sup>. Artykuł ten, który powstał już po napisaniu omawianej książki (Rypson zaznacza, że korzystał z jej maszynopisu), jest wyczerpującym i kompetentnym omówieniem tej ważnej problematyki i w ewentualnym kolejnym wydaniu dzieła Higginsa mógłby nawet zostać wykorzystany jako jeszcze jeden *appendix*.

Ważny jest kolejny podrozdział, pt. *Manuscripts*, gdzie autor snuje metodologiczne rozważania na temat roli rękopisu w badaniach nad poezją wizualną, jak też na temat związków rękopiśmiennych i drukowanych wersji tekstów wizualnych. Okazuje się, że jest to problem ogromnie ważny, który wymagałby odrębnego studium tekstologicznego.

Ostatni podrozdział (*Hypotheses Towards a Theory*) zawiera kilka luźnych hipotez odnoszących się do poezji wizualnej. Niestety, polemizując z autorami, którzy chcieliby widzieć w tej poezji przejaw dekadencji czy manieryzmu, Higgins nie wnosi tu nic nowego.

Cennym uzupełnieniem książki jest słowniczek 48 terminów związanych nie tylko z poezją wizualną, ale z szerszą pojętą „poezją kunsztowną”. Warto zaznaczyć, że Higgins odsyła tych, którzy chcieliby głębiej wniknąć w tę problematykę, do słownika zawartego w książce Teresy Michałowskiej *Staropolska teoria genealogiczna*.

W sumie należy stwierdzić, że monografia Higginsa jest dziełem zupełnie wyjątkowym na tle literatury przedmiotu. Przynosi kompletną przy obecnym stanie badań, mającą światowy zasięg bibliografię utworów wizualnych powstałych do r. 1900, uzupełnioną cennymi uwagami o formach pokrewnych poezji wizualnej

<sup>17</sup> „Visible Language” XX, 1.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

oraz słownikiem terminów. Higgins zebrał też ogromną bibliografię książek, artykułów, rozpraw doktorskich i magisterskich choć w najmniejszym stopniu dotyczących poezji wizualnej. Ta bibliografia przedmiotowa liczy około 1000 pozycji. Przypomnijmy, że adnotowana bibliografia podmiotowa zawiera około 2000 wierszy wizualnych zaczerpniętych z kilkudziesięciu literatur świata. Gdy pamięta się jeszcze o 200 z górą starannie dobranych ilustracjach, nie można mieć wątpliwości, że książka Higginsa zasługuje na wnikliwą uwagę wszystkich, dla których autor — jak pisze we wstępie — ją przeznaczył: historyków literatury i kultury, teoretyków literatury, specjalistów od komparatystyki literackiej oraz badaczy sztuki, a zwłaszcza grafiki. Dla nich wszystkich będzie to lektura bardzo pożyteczna.

Piotr Wilczek

INTERPRETACJA DZIEŁA. KONFERENCJA W INSTYTUCIE SZTUKI PAN 5—7 LISTOPADA 1984 ROKU. Pod redakcją Marcina Czerwińskiego. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1987. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 212. Polska Akademia Nauk. Instytut Sztuki.

Autorami tekstów zebranych w omawianym tomie są teoretycy różnych dziedzin sztuki, takich jak literatura, sztuki plastyczne, architektura, film, łączy je jednak wspólny problem: interpretacja dzieła artystycznego. Publikacja ta jest wyrazem metodologicznych poszukiwań badaczy kultury oraz przedstawieniem związanych z interpretacją dzieła problemów i sposobów ich rozwiązania. Zaproponowane przez autorów koncepcje interpretacji inspirowane są teorią aktów mowy, metodami strukturalistycznymi i semiotycznymi, szczególnie zaś hermeneutyką.

Literaturoznawczy punkt widzenia reprezentują w swoich artykułach: Stefan Żółkiewski, Michał Głowiński i Janusz Sławiński, problemem odczytania sensu dzieła z pozycji historyka sztuki zajmuje się Elżbieta Gieysztor-Miłobędzka, z pozycji archeologa — Adam Łapiński, socjologa — Marcin Czerwiński. Artykuły Włodzimierza Ławniczaka, Stanisława Pietraszki i Teresy Kostyrko dotyczą epistemologicznego aspektu dzieła sztuki, natomiast Przemysław Trzeciak przedstawia ciekawy sposób analizy materiału architektonicznego. Tom zamykają prace na temat sztuki filmowej, których autorami są: Alicja Helman, Wiesław Godzic, Tadeusz Lubelski i Ernest Wilde.

Stefan Żółkiewski w artykule *Wstęp do problematyki interpretacji literatury* wychodzi z propozycją badania utworu literackiego w kontekście szeroko rozumianych badań nad tekstami kultury. Przypomina, że orientacje semiotyczne w literaturoznawstwie współczesnym zmuszają badacza do zwrócenia się w stronę takich dyscyplin, jak: cybernetyka, teoria informacji, teoria komunikacji, teoria systemów, teoria znaków, nauki przyrodnicze i matematyczne. Wszystkie te dziedziny jako zainteresowane działalnością znakową człowieka są pomocne w zrozumieniu zjawisk i procesów kultury oraz winny inspirować badania literackie jako integralną część wiedzy o kulturze. Dopiero w tak szerokim kontekście metodologicznym literatura może i powinna być rozpatrywana jako jeden z procesów komunikacji społecznej.

Wszelka „znakowa” działalność człowieka polegająca na kodowaniu, przechowywaniu i dekodowaniu tekstów kultury, będąc podstawą komunikacji społecznej, wymaga analizy semiotycznej. Swoje rozważania dotyczące tej analizy poprzedza autor artykułu krótkim przedstawieniem dwu orientacji semiotycznych: francuskiej, inspirowanej badaniami Lévi-Straussa, a zainteresowanej funkcjonowaniem tekstu