

Barbara Sienkiewicz

"Literatura a sztuki wizualne", Seweryna Wysłouch, Warszawa 1994 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 86/2, 214-220

1995

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

najróżnorodniejszych kontekstów myślowych, zaświadczać o trafności Ziolkowego przekonania, iż eklektyzm uznać można za immanentną cechę kondycji literaturoznawczej. Istotne wydają się pokrewieństwa łączące recenzowaną książkę z rozwiązaniami i pewnymi przeświadczeniami pochodzącymi z prac Markiewicza, zwłaszcza jeśli brać pod uwagę skłonność do budowania szerokiego kontekstu metodologicznego, do zachowania wiary w użyteczność strukturalizmu oraz umiaru i ostrożności w aplikowaniu metahistorycznych innowacji koncepcyjnych. Autorka nie chce – projektując „partyturę” innej historii literatury – zrezygnować z żadnego z elementów komponujących istniejące już dzieła historiograficzne (a więc z: arcydzieła, epigońskiego nawrotu, prądu, okresu, wewnątrzliterackiego dynamizmu, interwencji jednostki twórczej), próbuje natomiast odnaleźć kryteria prawomocności takiej kompromisowej postawy. Inną inspiracją dla trudnych poszukiwań, które Walas prowadzi, jest – można przypuszczać – usiłowanie spragmatyzowania teoretycznych rozważań o literackiej historiografii: chodzi wszak również o odnalezienie rozwiązań dających się zastosować w dzisiejszej praktyce literaturoznawczej. Choć więc treść otwierającego pracę przesłania o utracie „niewinności” w dyskursie metahistorycznoliterackim brzmi znajomo – aż do granic banału – dla praktykującego historyografa, w szczególności syntetyka, treść ta stanowi wciąż wyzwanie. Niewątpliwie konstruując projekt innej historii literatury autorka usiłuje ułatwić sformułowanie fortunnej odpowiedzi na owo wyzwanie i tytułowe pytanie zarazem.

Być może zatem uzasadniony jest optymizm Walas kreślącej obraz wirtualnego historyografa literatury jako uczonego skromnego, ale odpowiedzialnego, upartego i ciekawego nowych postaci historycznoliterackiej „prawdy”, choć przecież jego kondycję określają nerwicogenne w istocie czynniki: atmosfera podejrzliwości, brak poczucia bezpieczeństwa i samozadowolenia, a także sceptycyzm.

Katarzyna Kasztenna

Seweryna Wystouch, *LITERATURA A SZTUKI WIZUALNE*. Warszawa 1994. Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 218.

Seweryna Wystouch podejmuje nietławy temat związków między sztukami wizualnymi i werbalnymi. Konstatacja jego szczególnej ważności jest punktem wyjścia tej książki – spektakl teatralny, film, plakat każą zwrócić uwagę na problemy współistnienia sztuk. Współistnienia, autorkę interesują bowiem przede wszystkim zjawiska koegzystencji, a nie pokrewieństwa (analogie często bywają dowolne i „powierzchniowe”; jako przykład posłużył „pomysłowy Mario Praz” – s. 10). Już tytuł książki: *Literatura a sztuki wizualne*, niesie sugestię rozłączności obu dziedzin. Zdecydowały o tym dwie koncepcje teoretyczne, które autorka czyni podstawą swoich rozważań: Barthes’a i Lessinga. Połączenie wydaje się zaskakujące i paradoksalne, chociaż dobrze uzasadnia wybór perspektywy badawczej.

Już na wstępie zaznacza autorka, że tylko semiotyka jest w stanie naukowo, tj. odpowiedzialnie badać relacje między sztukami. Z dwóch zaś nurtów uznanych przez nią za najważniejsze we współczesnej myśli semiologicznej za przydatniejszą uważa semiotykę konotatywną Barthes’a (odrzucając jako niewystarczającą metasemiotykę Greimasa). Barthes potrzebny jest Sewerynie Wystouch, ponieważ w sztuce zajmuje ją przede wszystkim rodzenie się znaczeń. „Barthes kieruje uwagę na powierzchnię, na *signifiants*. Frapuje go różnorodność i jednocześnie systemowość zjawisk. Postępuje odwrotnie niż Greimas: nie plan treści, ale plan wyrażania (*signifiant*) staje się terenem jego badań [...]. A więc znaczące przed znaczoną” (s. 11–12). W pracy perspektywa ta zaowocowała wielością znakomitych interpretacji konkretnych dzieł czy nawet

poszczególnych znaków ikonicznych. Każdorazowo wszak chodzi o ten znak i to znaczenie, o ten zespół konotacji.

Lessinga dzieli od Barthes'a niemal dwie setki lat. Podstawowe twierdzenie Lessinga o odmienności tworzyw literatury i malarstwa, a także obserwacje dotyczące natury praw rządzących tymi sztukami uznaje autorka za podstawę wartościowania sztuki do pierwszej wojny światowej, ale są one – jej zdaniem – nadal aktualne i w pewnych punktach zdają się być pokrewne stanowisku współczesnej semiologii.

Przedmiotem badań czyni autorka – po pierwsze – przekazy wielokodowe, a więc film, spektakl teatralny, plakat. Po drugie – te, w których ujawnia się naturalna zależność czy nawet służebność sztuk: ilustracja, adaptacja filmowa. I to jeden porządek książki. Drugi ujawnia zależność sztuk, wskazując formy, które występują tak w literaturze, jak i sztukach wizualnych: symbol, metafora, tytuł; wreszcie – opis, który należy do porządku form, ale ma status szczególny. Jest wszak właściwy literaturze, a jednak od wieków wiązany był z jej „malarskością”, dowodząc istnienia pokrewieństw. I w książce znalazł się w rozdziale „*Ut pictura poesis*”, czyli o malarskości literatury, choć autorka dowodzi, iż opis nie sprzeniewierza się zasadzie czasowości literatury, nie jest przeto elementem jednoznacznie malarskim w jej obrębie. Przynajmniej nie każdy. Pokazuje dwa jego bieguny, a zarazem kierunek rozwoju: od opisu anarchicznego, tj. opartego na wyliczeniu, po rezygnację z wyliczenia, „co łączy się z przełożeniem elementów przestrzennych na procesualne (opis kinetyczny) i nową kreację przestrzeni (opis deformujący przestrzeń)” (s. 38).

Dla Lessinga opis (przede wszystkim opis statyczny) był elementem związanym z „naturą” malarstwa – przestrzennością. Seweryna Wysłouch, kwestionując aprioryczność teorii Lessinga, pozostaje jej powolna, sprowadzając malarskość literatury wyłącznie do opisu, ten zaś do poematu opisowego. Tak daleko idący wniosek został wyprowadzony, być może, pod naciskiem faktów historycznych: atrakcyjność formuły „*ut pictura poesis*” pokrywała się w czasie z popularnością poematu opisowego. Zakwestionowanie owej formuły oznacza zanegowanie uprzywilejowanej pozycji poematu opisowego; zmienia się charakter opisu, jego cechą pożądaną staje się dynamizm, kinetyczność, zaciera się wyrazista granica między opisem a opowiadaniem.

Cały rozdział „*Ut pictura poesis*”, czyli o malarskości literatury wypełniają rozważania o opisie, ilustrowane fragmentami *Pana Tadeusza* i *Kwiatów polskich*, w dalszej części, przy omawianiu opisu kinetycznego i deformującego przestrzeń – wierszami Przybosa. Poza obszarem penetracji znalazł się – tradycyjnie uznawany za element malarski – obraz poetycki. A przecież, przy tak zakrojonym rozdziale, pominąć się go nie da, choćby ze względu na ową tradycję. Utożsamienie malarskości z opisowością zadecydowało o jednostronnej interpretacji poezji (i myśli) Przybosa. Był on przeciwny opisowości, ale nie obrazowości. Peiperowi zarzucał wszak, iż jego metafora jest pojęciowa, a nie obrazowa. Dynamizacja zaś („kinetyczność”) ma przede wszystkim źródło w przeświadczeniu właściwemu całej niemal sztuce awangardowej, przeświadczeniu także Przybosa, iż istotą współczesności jest ruch, szybkość, dynamizm. Dynamizować poezję znaczyło pokazać, iż nie ma przedmiotów statycznych. Ruchliwa i dynamiczna miała też być kreująca wyobraźnia. Zdaniem Seweryny Wysłouch, „stanowisko Przybosa potwierdza żywotność i atrakcyjność teorii Lessinga, która, akcentując swoistość sztuk, patronowała XX-wiecznym kierunkom awangardowym” (s. 23). Cytowany przez badaczkę fragment „*Widzę i opisuję*” z książki *Czytając Mickiewicza* wskazuje, iż Przybós nie tyle Lessinga akceptował (a tylko „był bardziej niż on radykalny”, s. 22), ile z Lessingiem polemizował. Wedle niego każdy opis, nawet opis przedstawiający przedmiot w ruchu, jest „niezgodny z istotą poetyckiego widzenia” (cyt. na s. 23). Niezgodny z prawami widzenia w ogóle. Prezentuje kolejno, prowadząc od przedmiotu do przedmiotu. Tymczasem widzenie jest „aktem syntetycznego uchwycenia wszystkich oglądów – w jednej chwili [...] od razu w całości” (cyt. na s. 23). Taki charakter widzenia oddać może – zdaniem Przybosa – tylko obraz poetycki.

Obrazowość poetycka to problem niełatwy, ale w poezji współczesnej bodaj czy nie ważniejszy od opisowości?

W tym samym rozdziale zamieszczona została analiza typograficznych prac Strzeмиńskiego. Trudno wszakże oprzeć się wrażeniu, iż typografia tomu Przybosia *Z ponad* nie jest przykładem najlepszym. Przede wszystkim nie jest rozwiązaniem autorskim, w jakim więc stopniu uczestniczy w budowaniu znaczeń? Czy to dzięki typografii właśnie (i tylko) tekst staje się malarski i typograf ma w tym swój autorski udział? Sytuacja wydaje się znacznie bardziej skomplikowana niż w przypadku „poezji wizualnej” Mallarmégo czy Apollinaire’a – tu rozwiązanie plastyczne było projektowane przez autorów. Kształt typograficzny zaproponowany przez Strzeмиńskiego jest – jak pisze Wysłouch – formą interpretacji poezji Przybosia. Interpretacja ta pozostaje jednak w pewnym sensie zewnętrzna wobec tekstu. I tak też rozumiał jej zadanie Strzeмиński: integralne działanie pierwiastka literackiego i malarskiego, które nie ma bynajmniej sprawiać, by literatura stała się malarska. Autorka po mistrzowski dokumentuje dialog poglądów, wypowiedzi okołoartystycznych obu twórców, odtwarza rozległy kontekst recepcji typograficznych eksperymentów Strzeмиńskiego, etapy pracy nad poszczególnymi utworami, nieledwie poszczególne decyzje artysty, ale nie pokazuje dialogu twórczości. A może warto byłoby – dla przeciwwagi – przedstawić Przybosia jako interpretatora (w słowie) malarstwa Strzeмиńskiego.

W rozdziale następnym, poświęconym omówieniu literackości malarstwa, znalazły się dwa szkice: o metaforze i o symbolu. Pierwszy z nich ma charakter polemiczny. Częściej bowiem negowano wizualność metafory, niż udzielano pozytywnej odpowiedzi na pytanie, czy metaforę można zobaczyć. Seweryna Wysłouch rzetelnie referuje sądy poprzedników, ale też zdecydowanie podkreśla, że można, i – co więcej – dostarcza przekonujących argumentów. Punktem wyjścia jest twierdzenie wypowiediane przez wielu współczesnych badaczy, iż ikoniczność znaku jest ściśle związana z konwencją i to ona decyduje tak o użyciu znaku, jak i o jego odczytaniu. Uznanie konwencjonalności znaków ikonicznych pozwala mówić – przy respektowaniu odmienności tworzywa – o ich podobieństwie do znaków językowych (werbalnych). Skonstatowanie zaś owej analogii pozwala pokazać mechanizm rodzenia się wieloznaczności oraz powstawania przesunięć konotacyjnych także w przypadku znaków ikonicznych. Operacje takie właściwe są, zdaniem autorki recenzowanej książki, malarstwu surrealistycznemu.

Jeśli wszakże możliwe są w malarstwie przesunięcia konotacyjne, to dlaczego nie mogłaby być możliwa metafora? Argumentami wspierającymi rozważania stają się świetnie dobrane przykłady: kobieta-płomień namalowana przez Edwarda Okunia na okładce „Chimery” z r. 1902, upersonifikowane domy na obrazie Linkego *Domy – żołnierze*, „ukrzesłowienia” Andrzeja Wróblewskiego. „Omówione tu przykłady ukazują nie tylko zaskakujące zestawienie, ale i utożsamienie dwóch różnych przedmiotów, które oświetlają się wzajemnie i reinterpretują. Unieważniają jakąś część konotacji po to, by zaktywizować inną, podkreślając tym samym wspólne cechy ludzi i rzeczy. [...] Tego typu metaforę polegającą na identyfikacji dwóch przedstawionych członów (tematu i rematu) można [...] nazwać metaforą konfrontacyjną” (s. 71–72).

Opisując metaforę malarską, korzysta autorka z teorii metafory i terminologii stworzonej na użytek literatury, dzieli – za Henrykiem Markiewiczem – metafory malarskie na ewokacyjne, konfrontacyjno-ewokacyjne i konfrontacyjne. Pokazuje także, iż nierzadko metafora malarska ma językową genezę, powstaje bowiem w efekcie „udostównienia” frazeologizmu. W obrazie Linkego *Kanibalizm* „Potoczna metafora językowa [»człowiek pożera słabszego«] została szokująco udostówniona, staje się protestem przeciwko aktom gwałtu, przemocy i reifikacji człowieka” (s. 73).

Wedle autorki metafora w plastyce wiąże się z osłabieniem funkcji referencjalnej znaku ikonicznego i jest możliwa tylko w sztuce nierealistycznej. Realistyczność jest rozumiana ahistorycznie, określa model relacji sztuka–rzeczywistość. Przykładów

jednak dostarcza wyłącznie sztuka XX-wieczna. W takim ujęciu metafora jest sposobem odchodzenia od realizmu i osiągnięcia postulowanej przez współczesnych artystów kreatywności. Przykłady nie potwierdzają wszakże tezy o wyraźnym osłabieniu referencjalności, tym bardziej że Seweryna Wysłouch analizuje prace należące do nurtu malarstwa „przedstawiającego”. Być może, źródło owej niejasności tkwi w dokonanym tu przeciwstawieniu znaku ikonicznego „obrazowi”. Z tych dwóch tylko „obraz” miałby pokazywać charakterystyczne cechy przedmiotu, indywidualizować wygląd, znak zaś zawsze cechowałaby osłabiona referencjalność.

Przeciwstawienie to jest potrzebne autorce, by „wywieść” symbol. Znak ikoniczny bowiem, nie wskazując jednostkowego przedmiotu, „może reprezentować szerszą całość, sugerować wieloznaczny i abstrakcyjny »plan treści«, a zatem – może stać się »symbolem«, rozumianym jako specyficzna »interdyscyplinarna« figura, która nie jest jednostką leksykonu języka naturalnego, ale została wtórnie wymodelowana” (s. 79). Tu także korzysta Seweryna Wysłouch z definicji symbolu stworzonej na użytek opisu symbolu literackiego, co stwarza pewne niebezpieczeństwo uznania symbolu za figurę pierwotnie literacką, która – przenikając do malarstwa – miałaby decydować o jego literackości. Sugestię taką wzmacnia umieszczenie tekstu o symbolu w rozdziale „*Ut poesis pictura*”, czyli o literackości malarstwa.

W kontekście zacytowanej definicji symbolu (taki znak ikoniczny, który sugeruje „wieloznaczny i abstrakcyjny »plan treści«”) dziwić muszą niektóre z omawianych przykładów: niebiesko-szare pasy z narysowanym na nich czerwonym trójkącikiem i numerem obozowym z plakatu Trepkowskiego do filmu *Ostatni etap* jako symbol obozu, a „wylbrzymione nadmiernie ucho i »podwojone oko«” jako symbol „treści szpiegowsko-kryminalnych” w plakacie Lipińskiego do filmu *Hasło „Korn”*. Efektem jest tu bowiem ujednoznacznienie, dokładne wskazanie „planu treści”. Ograniczenie pola konotacji pojawia się zwłaszcza wtedy, kiedy znak ikoniczny zostanie opatrzony językowym komentarzem, jak na plakacie Tadeusza Piechura, na którym artysta umieścił biały krzyżyk w tle „smutnego pejzażu”. „Widniejący na górze napis: »Miesiąc pamięci narodowej« natychmiast likwiduje pejzażową denotację i konotuje sensy martyrologiczne. [...] Napis ukierunkowuje konotację” (s. 88) – pisze Seweryna Wysłouch. Kolczasty drut zamiast: obóz; ucho i oko zamiast: szpieg; wieża Eiffla zamiast: Francja; gwiazda Dawida zamiast: naród żydowski – czy nie należałoby raczej mówić o metonimiach i synekdochach niż symbolach? Co nie znaczy, że symbol w malarstwie nie istnieje.

Kogut umieszczony w herbie miasta nie jest symbolem, ale umieszczony w obrazie (czy wierszu) może stać się symbolem, jeśli kontekst będzie ewokował wieloznaczność (wojna, gwałt, erotyzm, męskość *etc.*). Symbol tak rozumiany nie może być typowym i podstawowym środkiem artystycznym plakatu, jeśli przyjmiemy za autorką, iż jego znaczącą właściwością jest perswazyjność. Wieloznaczność nie idzie w parze z perswazyjnością, natomiast metonimia czy synekdocha z całą pewnością mogą jej służyć.

Kolejnego przykładu koegzystencji sztuk dostarczają autorce recenzowanej książki ilustracje. Wyróżnia ona dwa ich podstawowe typy, a zarazem sposoby ustosunkowania się do tekstu. Po pierwsze, ilustracja jako konkretyzacja przedmiotów przedstawionych w dziele. Wnikliwa analiza ilustracji Andriollego, Uniechowskiego i Wilkonia do *Pana Tadeusza* pozwala pokazać, iż ilustracja, nawet jeśli chce być „tylko” konkretyzacją, wartościuje, stanowi interpretację i jak każda interpretacja związana jest z osobowością ilustratora, jego upodobaniami, upodobaniami także epoki, do której należy. Tak powstaje – powiada Seweryna Wysłouch – seria ilustracyjna, analogiczna do serii translatorskiej.

Kryterium oceny ilustracji staje się jej wierność wobec tekstu i zasada *decorum* rozumiana jako zgodność ze stylem tekstu („Zgodność ta nie dotyczy realiów, lecz stylu wypowiedzi plastycznej i literackiej”, s. 117). W konsekwencji obok ilustracji kon-

kretyzującej wyróżnia autorka drugi jej typ, mianowicie ilustrację, która „przestaje być tylko konkretyzacją” (s. 119) i okazuje się plastycznym ekwiwalentem tekstu. Jest więc przekładem intersemiotycznym: ilustrator „przekłada znaki literackie na sztukę wizualną” (s. 119). Czy jednak – tak jak w przypadku przekładu tekstów werbalnych – nie wywołujemy w ten sposób jedynie odwiecznego sporu: przekład wierny czy niewierny (ale oddający „ducha” oryginału), a w gruncie rzeczy każda ilustracja jest i konkretyzacją (interpretującą), i ekwiwalentem.

Szkic ten wydaje się w układzie całości książki szczególnie ważny. Przekład jest przecież czymś więcej niż tylko koegzystencją sztuk, stwarza więc sposobność wyjścia poza przyjęte – zgodnie z duchem teorii Lessinga – samoograniczenia. Można więc odczytać porządek książki jako dochodzenie do tezy sformułowanej jakby mimochodem: „Komunikat językowy, jakim jest dzieło literackie, jest przekładalny i może znaleźć mniej lub bardziej doskonały odpowiednik w innym tworzywie. Za pomocą doboru i kombinacji znaków ikonicznych, które nie tylko oznaczają, ale i znaczą, przekładać można zarówno fabułę, jak i zjawiska niefabularne: postawy, oceny, nastrojów. Przekład jest odtworzeniem w innym materiale i za pomocą innych środków takiej struktury, która będzie ewokowała analogiczne sensy” (s. 124). Ważne to stwierdzenie, trafnie ujmujące istotę zjawiska.

Doskonałych przykładów dostarczają ilustracje Brunona Schulza. Szkoda, że Seweryna Wysłouch – jakby wahając się przed postawieniem wniosków zbyt daleko idących – nie próbuje dokładniej określić natury owej odpowiedniości. Ilustracje autorskie dają do tego niezwykłą sposobność, choć rodzą też problem dodatkowy – związku wizji artystycznej z osobowością autora, z nurtem, epoką, w której tworzy. Pojawia się konieczność wyjścia poza teksty rozpatrywane w izolacji, co najwyżej tylko we wzajemnych związkach. W przypadku Schulza owa jedność dzieła wydaje się szczególnie oczywista. I Seweryna Wysłouch kilka takich cech wskazuje: odrealnienie i deformacja, decydujące o „fantastyczności wizji” (s. 127), sposób zaznaczania subiektywizmu patrzącego, „zoomorfizacje”. We wnioskach końcowych nie formułuje jednak tezy o jedności: „Schulz przewyciężył mimetyzm w literaturze, nie umiał tego zrobić w rysunku” (s. 129). Ta konstatacja ma charakter wartościujący. Autorskie ilustracje nie dotrzymują kroku prozie, ciężą ku sztuce XIX-wiecznej. Za doskonałą ilustrację prozy Schulza uznaje autorka książki fotomontaże Cieślewicza. Te bowiem są już nie konkretyzacją – stanowią „doskonały wizualny przekład prozy Brunona Schulza. Za pomocą szeroko stosowanej plastycznej metafory Cieślewicz przełożył język poetycki na obraz” (s. 135).

Jak się zdaje, na takim ujęciu zaważyło i w tym wypadku przeświadczenie, iż ilustracja może być albo konkretyzacją, albo przekładem („tam, gdzie mamy do czynienia z surrealistyczną wizją, zwykła konkretyzacja zamienia się w przekład znaków”, s. 128). A wszak i w pierwszym wypadku chodzi o „ekwiwalent plastyczny” (s. 129) i aby go stworzyć, musi ilustrator posłużyć się innymi znakami, innym tworzywem.

Poczynione obserwacje pozwalają z innej perspektywy spojrzeć na twórczość Hasióra, ujmowaną w książce od strony relacji: przedstawienie plastyczne – tytuł. Analiza owych relacji – pozwalająca w pełni ujawnić się talentowi interpretacyjnemu autorki – pokazuje nie tylko „literackość” plastycznych dzieł Hasióra, ale analogię dokonywanych przez niego „operacji” plastycznych do tych, które właściwe są sztuce słowa, przede wszystkim poezji tego okresu.

Hasiór swobodnie posługuje się spetryfikowanymi elementami tradycji, schematami, rekwizytami, posiadającymi wyraziste, utrwalone w społecznym obiegu konotacje, korzysta ze zleksykalizowanych zwrotów i metafor – przekształca je i poddaje przewartościowaniu. Ważną rolę pełnią w tym tytuły – *Anioł Stróż*, *Czarna owca w raju*, *Napad na Arkadię*, *Don Juan*, *Rzeź winiątek*, *Pierwszy lot*, *Nad wodą wielką i czystą*, *Krzyżacki misjonarz*, *Sztandar gwiazdy kurortu*, *Sztandar zalotnicy*, *Prelegent*

wiejski – stając się środkami polemiki artystycznej, światopoglądowej, etycznej. Pisze Seweryna Wysłouch: „twórczość Hasióra może stanowić doskonały przykład korespondencji sztuk [...]. Zainteresowanie sztuką jarmarczną, peryferyjną, kreacyjny stosunek do materiału, przeobrażenie banalnych przedmiotów w znaki, a przede wszystkim ironia wobec znaczeń kulturowych, religijnych dogmatów i językowych skamielin, ironiczne kwestionowanie tradycji, koncepcja dzieła otwartego, wieloznaczność zaszyfrowanych sensów i aktywizacja odbiorcy pozwalają widzieć analogię między poczynaniami Hasióra a twórczością Białoszewskiego i innych »lingwistów«” (s. 153–154, podkreśl. B. S.).

W szkicu tym – drukowanym w „Sztuce” w r. 1978 – pośród zjawisk decydujących o literackości malarstwa autorka wymienia nie tylko symbol, ale także anegdotę, temat, „wkomponowanie tytułu słownego w strukturę dzieła”, przede wszystkim zaś „rozbijanie językowych stereotypów za pomocą środków plastycznych” (s. 156). Seweryna Wysłouch widzi w tym ważną tendencję sztuki XX-wiecznej „do poszerzania środków malarskich i angażowania innych, »niemalarskich« tworzyw” (s. 155), choć zaznacza, że wiąże się to z negowaniem autonomiczności sztuki i stawianiem na pierwszym miejscu celów pozaestetycznych: poznania tajemnicy lub emocjonalnego oddziaływania na widza.

Trop korespondencji sztuk powraca wyraźniej w szkicu o adaptacji filmowej, głównie w związku z podjętą w nim próbą zbudowania teorii ekwiwalentu i systematyczny wykład dającej jej podstawy koncepcji znaku ikonycznego. Z tego względu szkic ten właściwie powinien by otwierać książkę.

Fabularna wspólnota obu sztuk szczególnie jasno pokazuje, iż „to samo” nie oznacza „tak samo”. Dla określenia tego typu „postępowania adaptacyjnego” proponuje więc autorka termin „transkrypcja”, „oznaczający zapis zjawiska w innym niż »macierzysty« systemie znaków i zakładający przy tym nieuniknione przekształcenia” (s. 159). Zasadnicze problemy stwarza transkrypcja „poziomu budulcowego”: narracji, tworzywa językowego. Ów budulec „decyduje o specyfice sztuki i jest wzajemnie nieprzekładalny [...]. Ale każdy tłumacz wie, że jeśli element nie znajduje w drugim odpowiednika i jest w sensie dosłownym nieprzekładalny, należy poszukać odpowiedniego ekwiwalentu” (s. 161). Warunkiem jest, by operacje ekwiwalentyzacji odbywały się na tym samym „poziomie”, a więc – analogia kodów.

Będzie ona oczywista, jeśli przyjmemy, że i literatura, i film są wtórnymi systemami znakowymi. „W procesie rozwoju społecznego wykształciły się co najmniej dwa systemy podstawowe, pierwotne, oparte na różnych receptorach i operujące różnymi znakami: werbalny i wizualny. Na systemach prymarnych pasożytują systemy wtórne, wykorzystując możliwości konotacyjne znaków. Literatura jest wtórnym systemem bazującym na języku, natomiast podstawę filmu stanowi nie język, lecz kod wizualny” (s. 164). To daje „teoretyczne podstawy do porównań między sztukami” (s. 164) i sprawia, że – mimo odmienności tworzywa i swoistości reguł organizacji artystycznej – przekład jest możliwy. Adaptator szuka ekwiwalentów w tworzywie filmowym, dyskurs zamienia na obraz, czasowy dystans narracyjny na kłamrę obrazową, *etc.*, starając się zachować „analogiczne znaczenia” (s. 175).

Obserwacje poczynione przy okazji omawiania problemów adaptacji filmowej otwierają ciekawe perspektywy badawcze. Pozwalają zestawić w tej samej semiotycznej opcji nie tylko film i literaturę, ale także malarstwo, grafikę. I one są wszak oparte na kodzie wizualnym jako systemie prymarnym. W *Zakończeniu* autorka stwierdza: „Nie ma powodu, by kwestionować możliwość intersemiotycznego przekładu, skoro status ontologiczny literatury, filmu i sztuk plastycznych jest taki sam: stanowią wtórne języki, nadbudowane nad językami prymarnymi: naturalnym i wizualnym. Reguły intersemiotycznego przekładu [...] są analogiczne do zasad opisanych w teorii przekładu lingwistycznego, co pokazują problemy ilustracji i adaptacji filmowej” (s. 185).

Konstatacja ta to punkt dojścia książki Seweryny Wysłouch. A zarazem punkt wyjścia do napisania kolejnej książki poświęconej problemom korespondencji sztuk, szerzej ujmującej kwestie „literackości” malarstwa i „malarskości” literatury.

Barbara Sienkiewicz

J. M. Łotman, KULTURA I WZRZYW. Moskwa 1992. „Gnozis” – Izdatielskaja grupa „Progiess”, ss. 270. „Siemiotika”.

Widziałem śmiechy luster.
(W. Chlebnikow)

Jurij Łotman dał swojej ostatniej książce nieco czupurny tytuł, który w wersji polskiej brzmiałby: *Kultura i eksplozja*. Czytelnik otrzymuje fascynujący, choć pozornie luźny zbiór esejów na trudny do określenia temat. Ułatwię sobie zadanie odtwarzając tu po prostu spis, rozdziałów w dokonanym doraźnie przekładzie: *Systemy z jednym językiem, Stopniowy rozwój, Ciągłe i nieciągłe, Semantyczne skrzyżowanie jako eksplozja znaczeniowa, Myśląca trzcina, Świat imion własnych, Głupiec i wariat, Tekst w tekście, Przewrotny obraz, Logika eksplozji, Moment nieprzewidywalności, Struktury wewnętrzne i zewnętrzne wpływy, Dwie formy dynamiki, Sen – okno semiotyczne, „Ja” i „ja”, Zjawisko sztuki, „Koniec! jak dźwięczy to słowo...”, Perspektywy.*

Pod koniec lektury kompozycja książki przypomina już pajęczą sieć osnutą wokół kilku pomysłowych metafor. Być może, takie ujęcie gubi niuans argumentacji autora i zatracą rozległość odwołań, ale interesujące wydaje mi się prześledzenie związków między teoretycznymi rozważaniami a sposobem ich przedstawiania.

Książka *Kultura i wzryw* jest niespodzianką. Nie tylko dlatego, że opowiada o tym, co nieprzewidywalne. Nie ma znaczeń czystych i trwałych – badacze z Tartu zdają się od dawna podzielać tę intuicję – a społeczne sytuacje komunikacyjne, pozatekstowe kody odbioru i morfologiczna złożoność każdego systemu semiotycznego doprowadzić nas mogą, jak w przykładzie Toporowa, od złotego jajka kurki pstrokatki do kontemplacyjnego wszechświata Brahmy. Ale ostatnia książka Łotmana demonstruje także tę nieprzewidywalność samej refleksji nad kulturą, domyka poprzednie fazy strukturalizmu i zapoczątkowuje nową, nie rozpoznaną jeszcze formację, którą chciałabym nazwać semiotyką autoironiczną.

Jednym z najbardziej niestosownych pytań, jakie można zadać strukturaliście, jest pytanie o przedśąd obserwatora. Dla Łotmana od początku niezwykle ważna była lokalizacja człowieka mówiącego. Badacz zazwyczaj wikła się w zakłętą krąg meta-pozycji: relatywizując wszystko i pod każdym względem, nie jest w stanie zrelatywizować tylko jednego – swojej własnej pozycji. Zewnętrzna pozycja badacza oznacza, że na poziomie metaopisu racjonalizuje on to, co na poziomie obiektu było nieracjonalne. Strach przed subiektywnością od dawna zadamowił się w nauce – wyznaje Łotman w swoim ostatnim wywiadzie – ciągle podsycany nadzieją na wymknięcie się z pułapki meta-pozycji. Dla autora tomu *Kultura i wzryw* semiotyka staje się osobistą przygodą; chce on „nadać prawdzie twarz”, to – jak pisze w książce – imię własne, od którego nie można utworzyć liczby mnogiej, chce wyczarować z nauki coś bajkowego. Już w polemice z „normatywną” teorią komunikacji Romana Jakobsona uważa, że błąd nie jest przeszkodą w komunikacji, a nieporozumienie może być równie twórcze jak wzajemne zrozumienie. A teraz rehabilituje nawet kłamstwo, to – jak podkreśla – bezinteresowne zmyślenie, które jest widmem prawdy, tak samo skonstruowane i na poziomie semiotycznym nieodróżnialne od prawdy, tyle... że się nie zdarzyło. Bo jeżeli „chcemy dostać prawdę od razu, jak gotowe buty, które pasują na wszystkich i na