

# Seweryna Wysłouch

---

## Powieść i malarstwo

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (32), 60-63

---

1995

Artykuł został 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.

## Powieść i malarstwo

Jak badać związki między sztukami? Czy można porównywać literaturę i malarstwo, sztuki, które operują innym tworzywem? Jak to robić? Dotychczasowe wzory mogą zniczczyć całkowitą dowolnością skojarzeń (jak na przykład *Mnemosyne* Mario Praz<sup>1</sup>) albo — nadmierną ostrożnością, która każe porzucić efektowne paralele i zająć się badaniem poetyckich programów i manifestów (prace Erazma Kuźmy<sup>2</sup>). Barbarę Sienkiewicz nie satysfakcjonuje żadna z tych dróg. W książce *Literackie „teorie widzenia”*<sup>3</sup> wysuwa w tym względzie własną propozycję — nową i oryginalną. Według niej porównywalne są „teorie widzenia”, które da się rekonstruować na podstawie literackiego opisu. Toteż cztery zasadnicze rozdziały książki prezentują cztery różne teorie widzenia, które autorka analizuje na wybranych przykładach. Nadrealizm demonstruje na *Pożegnaniu jesieni* (rozd. *Między pojęciem a „naocznością”*), ekspresjonizm — na *Generale Barczu* (rozd. *„Maniera stylistyczna czy „kształtujące widzenie”*), impresjonizm — na *Przygodzie w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej (rozd. *Świat — barwny kilim*), a konstruktywizm na mało znanej powieści Deборы Vogel *Akacje kwitną* (rozd. *Montaże — kronika widzenia*). Wszystkie te rozdziały mają charakter analityczny; autorka koncentruje się na wybranych przykładach z prozy dwudziestolecia międzywojennego (co zresztą zaznacza podtytuł książki) i rekonstruuje cztery różne teorie widzenia, odpowiadające prądom i stylom w historii sztuki początków naszego wieku. Terenem badań Barbary Sienkiewicz jest więc proza międzywojenna i to również stanowi *novum*, dotąd bowiem zagadnienia korespondencji sztuk obserwowane były na materiale poetyckim (np. prace Z. Łapińskiego

<sup>1</sup> M. Praz *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981.

<sup>2</sup> E. Kuźma *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław 1976 oraz: *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem (Na przykładzie wczesnej fazy polskiej poezji awangardowej)*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska i J. Stawiński, Wrocław 1980.

<sup>3</sup> B. Sienkiewicz *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992, Wydawnictwo Obserwator.

o Przybosiu<sup>4</sup> czy A. Baluch o Czyżewskim<sup>5</sup>). Egzemplifikacje Barbary Sienkiewicz – szczególnie rozdziały o Witkacym i Kadencie – stanowią wzór świetnej analizy dzieła literackiego. Autorka bowiem nie tylko poprzez analizę stylu rekonstruuje teorię widzenia, ale pokazuje funkcję opisu w utworze. Od stylu potrafi przejść do problematyki, od warstwy języka do sensów naddanych i zinterpretować cały utwór, prezentując znakomity warsztat polonistyczny. Praca Barbary Sienkiewicz, w zamyśle teoretyczna, unika ahistoryzmu i problematykę korespondencji sztuk osadza w historycznym kontekście. Dzieło zostaje bowiem wpisane w dwa porządki: w porządek teoretyczny (problematyka opisu, stylu i wizualności literatury) oraz w porządek historyczny. Rekonstruowane literackie „teorie widzenia”, kojarzone ze stylami w sztuce dwudziestego wieku, mają implikacje filozoficzne, odwołują się do tez światopoglądowych i koncepcji epistemologicznych. „Uhistorycznienie” rozważań to również zaleta tej ambitnej rozprawy.

Książka Barbary Sienkiewicz nie jest więc luźnym zbiorem rozpraw poświęconych przypadkowym pisarzom, co sugerowałby spis rozdziałów, ale konsekwentnie przemyślaną, spójną całością. Stanowi nową propozycję metodologiczną w zakresie tzw. korespondencji sztuk. Metodologiczne założenia autorki eksplikuje nieatrakcyjnie zatytułowany (czy raczej w ogóle nie zatytułowany) *Wstęp*, który jest w rzeczywistości obszernym wywodem teoretycznym i nie ustępuje pod względem objętości poszczególnym rozdziałom. Tam właśnie Barbara Sienkiewicz kreśli swoje *credo*. W tak konsekwentnie i pięknie zbudowanym gmachu mam ochotę podkopać fundamenty. Zgłoszę zatem parę wątpliwości co do roli, jaką autorka przypisuje teorii widzenia i wizualizacji w literaturze.

Barbara Sienkiewicz traktuje dzieło literackie jako *ś w i a d e c t w o w i d z e n i a*, „widzenie” organizuje według niej całą materię dzieła, a termin „teoria widzenia” staje się terminem kluczowym, który jest

zdolny ogarnąć wszystkie czynniki, tak zewnętrzne, jak i wewnętrzne, związane z kształtowaniem literackiej wizji świata. Zewnętrzne, łączące utwór z kontekstem znajdującym się poza nim, z innymi utworami, tendencjami obecnymi w innych sztukach, z dominującymi „aspektami

<sup>4</sup> Z. Łapiński „*Ja piszę, ty malujesz*”, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*.

<sup>5</sup> J. Baluch *Wizualność poezji Tynusa Czyżewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historycznoliterackie” X, 1986, z. 101.

myśli współczesnej”. I wewnętrzne: poczynając od warstwy leksykalnej, figur semantycznych, opisu, sposobu budowania postaci, wątków, aż po fabułę, narrację i wreszcie — „idąc” utworu. Wszystkie one okazują się pochodnymi „teorii widzenia”, a jednocześnie jej nośnikami [s. 9–10].

A więc wszystkie elementy dzieła podporządkowane są „teorii widzenia”, ona zapewnia spójność, porządkuje i organizuje całość. Właśnie absolutyzacja „teorii widzenia” może budzić niejako wątpliwości. Czy teoria widzenia jest zawsze — jak chce autorka — dominantą utworu? Co w takim razie zrobić z tekstem, który jest niespójny? Który według innych zasad „widzeniowych” przedstawia postać i tło? Pejzaż i wnętrza? Autorka podkreśla w takich przypadkach «inność» widzenia w stosunku do zwykłej percepcji” (s. 32) Wydaje się, że znacznie częściej mamy do czynienia z tego typu synkretyzmem niż z jednorodną teorią widzenia, którą da się skojarzyć z określonym prądem w sztuce — wymownie o tym świadczą cztery starannie wybrane w książce przykłady. Cztery teksty, a nie — cztery korpusy tekstów... Ale czy powszechnie spotykany synkretyzm nie kwestionuje ważności założonej dominanty? Czy nie zaświadcza raczej konwencjonalności owego „widzenia”. Na tym tle literackie „teorie widzenia” miałyby status wyjątku, a nie obowiązującej reguły.

Osobny problem stanowi ranga artystyczna analizowanych przykładów. Obok *Pożegnania jesieni* i *Generała Barcza* znalazły się — może niesłusznie zapomniana *Przygoda w nieznanym kraju* A. Gruszeckiej oraz zabytek historycznoliteracki — Debory Vogel. Czy konsekwencja i czytelność „widzenia”, które — według Barbary Sienkiewicz — zapewniają spójność dzieła, decydują o jego wartości artystycznej? Przykład powieści Debory Vogel zdaje się mówić, że nie decydują, że teoria widzenia nie jest w dziele najważniejsza i nie zapewnia mu nieśmiertelności...

Według Barbary Sienkiewicz teoria widzenia pozwala włączyć dzieło w kontekst światopoglądowy, epistemologiczny, artystyczny. Czy teza ta się sprawdza? Najwyraźniej widać związki omawianych przykładów z teorią prądów i kierunków w sztukach plastycznych, ponieważ te związki dają się wyśledzić na poziomie stylistyki dzieła. Mniej wyraźnie rysują się natomiast związki teorii widzenia z filozofią. Witkacy okazuje się tu niespójny, Kaden — bardziej „ekspresjonistyczny” w metodzie niż w światopoglądzie. Filozoficzne implikacje powieści-

ciowych opisów są więc dyskusyjne. Literackie „teorie widzenia” nie otwierają wszystkich drzwi...

Zdaniem autorki dzieło literackie jest nie tylko świadectwem „widzenia”, ale zmierza do „naoczności”. Widzenie stanowi cel sztuki — przywołany tu nawet zostaje Szklowski: „Cel sztuki — dać odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmowania” (s. 21).

Naoczność ujęta więc została w opozycji do pojęciowości, jako przyrodzona niejako właściwość literatury i jej czytelniczej percepcji. Mówi się o „nakazie unaocznienia” (s. 29) i „skali” unaocznienia przedmiotów przedstawionych (s. 28). A więc chodzi tu o przedstawienie unaoczniające, i w gruncie rzeczy, mimetyczną koncepcję literatury. Co wobec tego zrobić z tym wszystkim, co w literaturze pojęciowe, nieobrazowe, dyskursywne? Autorka chce takie zjawiska traktować jako wymowny brak. Ale czy można tak traktować całe gatunki literackie, np. poezję traktatową?

Czy od moich wątpliwości zarysują się fundamenty i starannie zbudowany przez Barbarę Sienkiewicz gmach runie? Nie sądzę. Czy uznamy — za autorką — że literatura jest *z a w s z e* zapisem sposobu widzenia, czy powiemy ostrożniej, że jest takim zapisem *n i e k i e d y*, wówczas, gdy usiłuje przełamać istniejące w literaturze konwencje. I rzadko kiedy jest w tym widzeniu konsekwentna — w niczym to nie umniejsza wartości rozdziałów analitycznych, rekonstruujących różne teorie widzenia w prozie dwudziestolecia. Nie zmieni też faktu, że literackie „teorie widzenia” stanowią nową propozycję metodologiczną w zakresie badania korespondencji sztuk.

*Seweryna Wystouch*

## Pytania o możliwości historii literatury

1. Teresa Walas w swej twórczości naukowej jawi się jako badaczka o wysokiej świadomości rzemiosła, które uprawia, i rzadkiej konsekwencji, z jaką buduje swój warsztat naukowy i rozwija wybrane wątki badawcze. W książce poprzedniej, która ukazała się pod tytułem *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, poruszyła problem procesu literackiego, prądu, periodyzacji literatury. Nie była to w tej pracy sprawa pierwszoplanowa, ale na