

Teksty Drugie 2009, 1-2, s. 32-45



Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa.

Edward Balcerzan

Edward BALCERZAN

Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa

W kwestii tak fundamentalnej, jak ustanowienie norm koincydencji między słowem a obrazem, wciąż nie dochodzi do przymierza między doktrynami badawczymi. Skoro w tych samych czasoprzestrzeniach kultury znawcy pozostają przy zdaniach rozbieżnych¹, wolno przypuszczać, iż u źródeł uporczywie niezmiennego stanu rzeczy kryją się nie tylko okoliczności historyczne, następstwa formacji czy epok, przełomy autentyczne i „zapożyczone”, ale także zróżnicowania typów osobowościowych, niepodobieństwa osobniczych form percepcji, wielorakie kształty indywidualnych wyobraźni, różniące się między sobą mechanizmy pamięci, odmienne ścieżki intuicji etc. – odporne wobec historii². Obie te perspektywy, temporalną i atemporalną, warto mieć na uwadze, rozważając problemy literackiej wizualizacji, gdyż nie tylko dynamizują one napięcie w refleksjach badawczych, ale i okazują się silnymi żywiołami w postrzeganych „sprzecznościowo”³ strukturach sztuki słowa. Zwłaszcza w kompozycjach poetyckich.

¹ Zob. H. Markiewicz *Główne problemy wiedzy o literaturze*, w: tegoż *Prace wybrane*, red. S. Balbus, t. 3, Universitas, Kraków 1996, s. 59-60, 93-94.

² Formaliści rosyjscy, polemizując z koncepcją sztuki jako myślenia (banalnymi) obrazami, nie kwestionowali roli nastawienia odbiorcy, przeciwnie, sztuka poetycka była dla nich regulatorem specjalnych, udziwniających świat rzeczywisty nastawień. Zob. W. Szklowski *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łuźny, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wyb., wstęp i kom. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 10-14. W. Żyrmunski *Wstęp do poetyki*, przeł. J. Kulczycka i F. Siedlecki, w: *Teoria badań literackich...*, s. 53-54.

³ Wizualizacja pozwala w nowym świetle ukazać mechanizmy formowania się literatury, które analizuję w artykule „*Sprzecznościowa*” *koncepcja literackości*,

Wizualizację rozumiem jako zdarzenie komunikacyjne, w którym jego uczestnik czuje się świadkiem przemiany niewidzialnego w widzialne.

Wizualizacja jest fenomenem nieobligatoryjnym, warunkowym, mieści się w polu prawdopodobieństwa, a nie konieczności.

Wizualizacji może zostać poddany obiekt już to całkowicie niewidzialny, a jednak aktywny w potoku znaków, na przykład dzieło muzyczne, już to widzialny, jak druk czy rękopis, acz zawierający w swej strukturze jakiś „niedostępny dla ludzkiego oka” fragment albo aspekt. Od razu należy zaznaczyć, że rezultaty takiej transformacji (ściślej: transmutacji) mogą być odczuwane jako problematyczne, niedokończone, hybrydalne („synestezyjne”), odwołujące się do niewzrokowych dróg zmysłowego postrzegania świata. Nadto nierzadko w grę wchodzi dwa inne procesy: *d e w i z u a l i z a c j a*, czyli przemiana widzialnego w niewidzialne, oraz *r e w i z u a l i z a c j a*, która polega na korekcji wcześniejszych wariantów widzialnego, kiedy to raz zobaczone zostaje zobaczone ponownie – inaczej lub nieco inaczej.

Ze szczególnym spotkaniem dewizualizacji z rewizulizacją mamy do czynienia w literaturze operującej chwytami ekfrazy, kiedy to dzieło sztuki wizualnej zostaje – jako przedmiot językowej rekonstrukcji – pozbawione swej faktycznej naoczności, a jednocześnie „wymusza” na tekście werbalnym nowe unaocznienie własnego wyglądu, odsłaniając niewidzialne w widzialnym⁴.

W tym artykule będą mnie interesowały wizualizacje słów i słownych kompozycji literackich, zwłaszcza poetyckich.

Obiektem literackiej wizualizacji jest znaczenie, zarówno pojedyncze, leksykalne, jak i konstrukcyjne, wyczytywane z chwytów artystycznych, transmitowane również poprzez złożone, wewnątrztekstowe kombinacje znaczeniowe⁵. Wszelkie postaci literackiego znaczenia konstytuują w dziele jego warstwę niewidzialną, a zatem spełniają pierwsze kryterium obiektu wizualizacji.

który ukazał się w zbiorze: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2002.

4 Takie wykorzystanie zajmującej nas tu opozycji znajdujemy w rozprawie J. Bielskiej-Krawczyk *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Universitas, Kraków 2004. Na temat tej książki zob. M. Rembowska-Pfuciennik *Malarska poetyka niewidzialnego*, „Teksty” 2005 nr 6.

5 W polskiej tradycji badawczej bywają określane mianem przedmiotów przestawionych (Roman Ingarden), wyższych układów znaczeniowych (Henryk Markiewicz), wielkich figur semantycznych (Janusz Sławiński). Różnice między tymi koncepcjami wywołują polemiki (zob. J. Sławiński *Dzieło. Język. Tradycja*, PWN, Warszawa 1974, s. 136-156), pozostaje jednak wspólne założenie, że dzieło literackie formuje własną semantykę nie tylko na poziomie leksykalno-syntaktycznym, ale przemawia także przy pomocy konstruktów wyższego rzędu, które wynikają z organizacji językowej, nie będąc przy tym elementami typowo lingwistycznymi, gdyż podlegają prawom swoście literackim (kompozycyjnym, gatunkowym etc.).

Szkice

Wyrazy i wyrażenia z poziomu leksykalno-frazeologicznego należące do językowej reprezentacji wzrokowych doświadczeń człowieka będą nazywał *w i z u - a l i z m a m i* – *per analogiam* do takich językoznawczych terminów, jak wulgaryzmy, poetyzmy, techniczmy etc⁶.

Refleksje poświęcone obrazom „pozyskiwanym” z tekstów literackich bywają zwykle rozpatrywane w granicach dwóch porządków komunikacyjnych, tyleż ze sobą związanych, co i samoistnych. Inaczej przebiegają wizualizacje sterowane zasadami komunikacji społecznej (zewnętrznej) i to jest jeden porządek; inne okoliczności towarzyszą natomiast fenomenom wizualizacyjnym w autokomunikacji osobniczej (działającej się w duchowym wnętrzu pojedynczego człowieka) – i to jest porządek drugi.

Komunikacja pierwsza, zewnętrzna, społeczna, bardziej *o d l i t e r a c k a* niż literacka *sensu stricte*, uobecnia się w napięciach między niewidzialnym a widzialnym, które to napięcia – przeniesione z literatury do sztuk wizualnych – dzieją się „na naszych oczach”, materialnie, spektakularnie, a rezultaty takich unaoznień okazują się nowymi składnikami widzialnego świata, pozostając w nim jako „rzeczy do oglądania” – pośród innych rzeczy. Stają się malarskimi, scenicznymi, filmowymi replikami poematów, akwarelowymi czy ołówkowymi ilustracjami scen powieściowych, graficznymi ekwiwalentami sytuacji lirycznych, rzeźbami przedstawiającymi znanych bohaterów literackich, które zdobią pomnik „własnego” autora (krakowski pomnik Adama Mickiewicza, pomnik Tarasa Szewczenki w Charkowie, pomnik Juliusza Słowackiego – Króla Ducha w Krzemieńcu) itp.

Zarazem owe wizualizacje zewnętrzne z reguły są – w swej genezie – poprzedzone widzeniem wewnętrznym, swego rodzaju spektaklem działającym się, jak u Szekspira czy Mickiewicza, „przed oczami duszy”. (Potwierdzający tę regułę wyjątek stanowią naśladowania, kopie, pastisze ilustracji wcześniejszych, także odpowiednio umodelowane fotografie, choć zarówno jedne, jak i drugie podlegają weryfikacji czynionej z perspektywy widzenia wewnętrznego). Gros takich wyobrażeń – sprowokowanych przez literaturę – nie wydobywa się na światło dzienne, gdy się wydobywa, nie prezentuje się jako dokładne odwzorowanie obrazów mentalnych. Dzieło grafika, malarza czy filmowca w swym ostatecznym kształcie jest regulowane przez aktualne normy oraz możliwości tworzyw tej czy innej sztuki, lub odwrotnie: przez nowatorskie przekroczenia aktualnych norm. Nierzadko także na końcowy rezultat pracy artysty wpływają konwencje obowiązujące w nieartyistycznych przestrzeniach komunikacji ikonicznej.

Wierna rekonstrukcja widzenia wewnętrznego środkami komunikacji zewnętrznej jest niewykonalna. Inaczej przedstawiają się wyglądy w przestrzeni mentalnej pojedynczego człowieka, z innymi obcujemy, oglądając świat zobra-

⁶ Termin ten ma także inne znaczenie, stanowi nazwę dwudziestowiecznego kierunku, przeciwnego tematycznym ambicjom dzieła malarskiego, które powinno być – zdaniem wizualistów – esencją oraz ekspresją doświadczeń wzrokowych.

zowany na papierze, na płótnie, w marmurze czy na ekranie. Powodem owej nieidentyczności jest nietrwałość i prowizoryczny charakter rezultatów wewnętrznego widzenia znaczeń językowych. Odnosi się to także do spowodowanych przez literaturę wewnętrznych wizualizacji literackich. Na początku lat dwudziestych ubiegłego wieku pisał Wiktor Żyrmunski: „Obrazy poetyckie są subiektywnymi i zmiennymi uzupełnieniami przedstawień słownych”⁷. Inaczej mówiąc, owe obrazy, zmienne i subiektywne, okazują się a n e k s a m i d o s e m a n t y c z n y c h j e d n o s t e k u t w o r u. Ta charakterystyka może być niezwykle cenna, gdy skonfrontujemy ją z tezą Romana Ingardena o schematyczności literackich wyglądów i przedstawień, które w procesie konkretyzacji czytelniczej, polegającej na częściowym wypełnianiu miejsc niedookreślenia, stają się wskutek tego mniej schematyczne, bliższe postrzeganiu rzeczywistości empirycznej. Otóż schematyczność wizerunku czy wyglądu jest statyczna, podczas gdy eksponowaną przez Żyrmunskiego zmienność można rozumieć tak, że w procesie wizualizacji nie muszą – a w istocie nie mogą – formować się obrazy zastygłe, gdyż dochodzi tu – w trakcie czytania – do wielu projekcji nieostatecznych, do błyskawicznych „przymiarek”, bowiem w utworze literackim, a osobliwie poetyckim, zobaczone może się nagle okazać fenomenem wzrokowo nieosiągalnym, a z kolei niewidzialne teraz, za chwilę wcielić się w rzecz do oglądania. Wobec poetyckiej labilności i dynamiki grafika, rzeźba, malarstwo – operujące obrazami statycznymi – okazują się niemal zupełnie bezradne. Z kolei w sztuce ruchomych obrazów łatwiej się uobecnia zmienny niż aneksowy charakter wewnętrznego widzenia tekstu. Możliwości filmu nie wydają się wystarczające dla oddania bezustannych „rozkołysań” między widzialnym a niewidzialnym. „Nasze ciała teraz śpią – / Nasze ciała nic nie wiedzą” – czytamy w zakończeniu *Wiersza księżycowego* Bolesława Leśmiana z tomu *Napój cienisty*. Łatwo o filmowy obraz śpiących ciał, także o iluzję niestabilności oraz wielowariantowości ekranowego fantomu. Z filmowych prób „ekranizacji” widzenia wewnętrznego znamy pomysły techniki deformacyjne, które udatnie sugerują labilność wizji, ich migotliwość i bezkonturowość. Lecz jak pokazać na ekranie to, że ciała śpią „teraz”, że śpią ciała „nasze”, a osobliwie, że śpiąc – „nic nie wiedzą”? Sugerując niewidzialne treści przy pomocy przemysłnych chwytów, bezustannie doskonalonych w imperium X Muzy, twórca raczej oddali się od wiarygodnej reprodukcji biegu życia psychicznego człowieka, niż się do takiej reprodukcji zbliży.

Zależności między wewnętrznymi, prymarnymi, a zewnętrznymi, sekundarnymi wizualizacjami tekstów literackich przypominają relacje między oryginałem a przekładem, przy czym tutaj mamy do czynienia z przekładem dwufazowym: najpierw z kodu literatury na kod autokomunikacji, a następnie z kodu autokomunikacji na kod sztuk wizualnych. Posługując się terminologią Romana Jakobsona należałoby tu mówić o dwufazowej transmutacji, czyli tłumaczeniu między różnotworzywowymi systemami komunikacyjnymi. Współobecność podobień-

⁷ W. Żyrmunski *Wstęp do poetyki*, s. 54.

stwa i niepodobieństwa między tekstem wyjściowym a tekstem docelowym w dowolnym procesie translacji stanowi jego cechą konstytutywną⁸.

Eksponowane tu pojęcie autokomunikacji⁹ – wybrane spośród wielu nazw i metafor odnoszących się do życia psychicznego jednostki – chcę zarekomendować jako najporęczniejsze dla rysującej się w tych rozważaniach problematyki. Nie tylko z uwagi na – retorycznie uprawomocnioną – symetrię wobec „komunikacji”, ale i z tego względu, że odnosząc się do wszelkich typów aktywności literackiej autokomunikacja nie wyróżnia żadnej z ról: nadawczych, współnadawczych, wykonawczych, czytelnicznych, badawczych; przeciwnie – pozwala traktować kumulujące się w nich doświadczenia jako „świat” integralny.

Ujęcie autokomunikacyjne ogarnia całość psychicznych pobudzeń, wywołanych w trakcie obcowania z tekstem literackim – u każdego spośród producentów i użytkowników dzieł sztuki słowa; w grę wchodzi tedy utwór rozpatrywany/podpatrywany w dowolnej postaci bytowej, doświadczany jako tekst pisany i napisany, odtwarzany i przetwarzany, przypominany i zapominany, rozumiany i nierozumiany, uświęcany i torturowany, przekładany z języka na język i z kodu na kod. Z faktu, iż wizualizacja pojawia się w trakcie przygód odbiorczych, co na pozór zacieśnia krąg obserwacji do mentalnych zachowań „pożeracza książek”, czyli do wyobrażeń miłośnika beletrystyki, do wzrokowej pamięci i imaginacji badacza, krytyka, tłumacza, nauczyciela, studenta, ucznia – wcale nie wynika, iżby podmiotem w tym procesie miałby być wyłącznie ktoś, kto swój udział w życiu literackim ogranicza do odbioru właśnie. Nie ma powodu, by wśród podmiotów wizualizacji lekturowych miało zabraknąć autora, który z reguły, i to zazwyczaj wielokrotnie, wraca do kolejnych wariantów własnego utworu, odczytuje je – bezgłośnie lub na głos, a zdarza się, że ich postać dźwiękową poznaje w cudzym wykonaniu¹⁰.

⁸ Tekst docelowy identyczny z tekstem wyjściowym może się tłumaczowi raz po raz „przytrafić”: przekładając wiersz Gennadija Ajgiego *Поле и Анна* musiałem powtórzyć tytuł rosyjskiego oryginału *Pole i Anna*; jest to świadectwo obecności nieprzekładu w przekładzie.

⁹ Owa przestrzeń jednostkowej autokomunikacji stanowi przedmiot zainteresowania całej w gruncie rzeczy humanistyki, jest oświetlana z różnych perspektyw – wielu dziedzin naukowych oraz paranaukowych, nie wyłączając samej sztuki słowa, chętnie komentującej własne „losy” w ludzkich umysłach czy imaginacjach. Literaturoznawca w takiej konkurencji może się czuć już to intruzem, już to amatorem – manipulowanym przez wpływy w danej chwili szkoły filozofii, antropologii, psychologii, psycholingwistyki, neurologii, lub omamianym przez szczególnie uporczywe, obiegowe mity. Gdyby jednak miał porzucić owo „przeludnione” terytorium, kryjąc się w azylu czystej tekstowości, zgubiłby z pola widzenia (nomen omen) podstawowe źródła oraz cele własnego przedmiotu badań.

¹⁰ Sam doświadczyłem tego podczas dyskusji nad ostatecznym kształtem moich *Przygód człowieka książkowego*, gdy wydawca i redaktor serii, Marek Drabikowski, w restauracji pod kopułą Pałacu Staszica w Warszawie głośno odczytywał kolejny, zakreślony, niesatysfakcjonujący go fragment, po czym pytał: „Panu to brzmi? Mi to nie brzmi”.

W granicach wiedzy o literaturze – jej metodami – nie rozstrzygniemy problemu pozostającego w gestii psychologii, a mianowicie: czym jest widzenie wewnętrzne – darem natury, umiejętnością przekazaną w kodzie genetycznym, a może techniką odwzorowywaną ze zwyczaju ilustrowania, inscenizowania, ekranizowania dzieł sztuki słowa, z czym większość z nas spotyka się już w dzieciństwie. Nieobligatoryjny charakter czytania wizualizującego potwierdza fakt, że wizualizacji nie doświadczają ludzie niewidomi od urodzenia. Skoro znaczenia słów i zdań mogą się uobecniać bez obrazowych aneksów – nie one są „obowiązkowe” w procesie lektury.

Interesującą komplikację wprowadzającą do zajmującej nas dziedziny ci, którzy co prawda w swych kontaktach z otoczeniem korzystają ze wzrokowych preceptorów, lecz pozostają święcie przekonani, że jako użytkownicy tekstów językowych należą nie do „wzrokowców”, lecz do „motoryków”, a to znaczy, że ich umysły – poddawane dynamice znaczeń, owładnięte galopadą pojęć, nastawione na relacje intertekstualne etc. – nie są w stanie niczego za zamkniętymi powiekami „zobaczyć”, ani opisywanych krajobrazów, wewnątrz mieszkalnych i postaci w świecie powieściowym, ani tym bardziej poetyckiego obrazu, w szczególności zaś metafory¹¹.

Czy odpowiedzialność za „nierówność szans” spada na genetyczne różnice w funkcjonowaniu człowieczego mózgu? – nie nam to rozstrzygać. Ale i nie nam tę antynomię lekceważyć, skoro obie orientacje, motoryczna i wzrokowa, stymulują literackie i literaturoznawcze kontrowersje, by wspomnieć o rozbieżnościach w czytaniu poezji przez Tadeusza Peipera i Juliana Przybosia, o manifestacji wizualizmu w teorii poezji Andrija Potebni i motorycznej kontrofensywie formalistów, albo o – odnoszącym się do lekturowych wrażeń, związanych z *Trylogią* Henryka Sienkiewicza zwierzeniu Stanisława Lema: „nie widzę żadnych koni” (co brzmi jak próba obalenia obiegowego „koń jaki jest, każdy widzi”)...

Wzrokowiec, czytając tekst, wizualizuje go, jeśli to w ogóle możliwe, wcale o to specjalnie nie zabiegając. Lecz istnieją oprócz nich także motorycy, owego daru pozbawieni, a jednak pretendujący do tego, żeby ich również uważać za normalnych ludzi, tyle że innych od wzrokowców.¹²

Gdy czytam dzieło obfitujące w opisy, wyznawał Lem, „rozkoszuję się j ę z y k o - w ą stroną opisów, która tak mi wystarcza, że nie chcę, ani nie umiem sobie cokolwiek unaocznić. Również i wtedy, gdy piszę powieść, niczego sobie nie wyobrażam”¹³.

W jakiś czas po wydaniu *Filozofii przypadku*, mając świeżo w pamięci powieść Lema *Niezwyciężony*, miałem okazję zapytać go, jak to możliwe, że on, autor, który rzekomo sam „niczego sobie nie wyobraża”, przeświadczony, że „nie umie sobie

¹¹ M. Porębski *Czy metaforę można zobaczyć?* „Teksty” 1980 nr 6.

¹² „Nie widzę żadnych koni, ani czytając dzieło Simpsona o ewolucji konia, ani – *Trylogię* Sienkiewicza z jej dzianetami i bachmatami” (St. Lem *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 92).

¹³ Tamże.

cokolwiek unaocznic”, potrafi mnie, czytelnika, skłonić do intensywnych, sugestywnych unaocnień, wyraziście rysując postaci, prezentując kosmiczne pojazdy czy komponując bezkresne, „nieziemskie” panoramy nieodzwonne w *science fiction*. „Ja po prostu wiem, jak się to robi” – odpowiedział Lem.

Nieufny wobec dominacji rozróżnień psychologizacyjnych nad typologią struktur literackich poszukiwałem wówczas – w odniesieniu do poezji – takiej formuły ugody między orientacją motoryczną a wzrokową, w której obie miałyby znaczący udział, a żadna nie zdobywała prawa do wyłączności. Proponowałem tak operować pojęciem „obrazu” jako składnikiem dzieła lirycznego, aby:

- pamiętać o nietożsamości obrazu językowego z obrazem malarskim, filmowym, teatralnym itp.,
- spośród o b r a z o w y c h wypowiedzi, które zna mowa potoczna, epika czy publicystyka, wyodrębnić o b r a z y charakterystyczne wyłącznie dla lyryki,
- znaleźć w obrazie lirycznym miejsce dla konfiguracji pojęć, spekulacji umysłowych, intelektualnych konceptów itd.,
- zlikwidować antynomię między prawami wyobraźni wzrokowej a prawami wyobraźni motorycznej.¹⁴

Kompromis między nastawieniem wizualizacyjnym a motorycznym proponowałem osiągnąć, eksponując kategorię przestrzeni, czyli przyjmując definicję obrazu lirycznego jako projekcji przestrzeni w świecie przedstawionym¹⁵.

Jeżeli jednak na wysokim poziomie teoretycznoliterackiej abstrakcji takie właśnie – konfrontacyjne – spotkanie postaw antynomicznych i dziś również chcę traktować jako jeden z istotnych przejawów sprzecznościowej natury literackości, to w realiach komunikacji literackiej, a osobliwie autokomunikacji, trzeba liczyć się z dwiema odrębnymi „ścieżkami” czytania, które, mówiąc słowami z wiersza Zbigniewa Herberta: „nie przecinają się nawet w nieskończoności”. Trzeba się z tym liczyć, mając na względzie deklaracje i wyznania zarówno czytelników czujących się wzrokowcami, jak i tych uważających się za motoryków.

Przypuszczam, że niezależnie od „okoliczności przyrody”, czyli od pracy mózgu, trudność, a nieraz faktyczna niemożność porozumienia motoryków ze wzrokowcami w jakiejś mierze wynika z rozbieżnych kryteriów oceny¹⁶. Identyczny fenomen mentalny wzrokowcy oceniają jako (mniej lub bardziej spełnioną) wizualizację, a zdeklarowani „motorycy” jako kolejne świadectwo jej niespełnienia. Cytowane tu już zdanie „Nasze ciała teraz śpią” z *Wiersza księżycowego* Bolesława Leśmiana u osób o zacięciu „fundamentalistycznym” będzie rodziło wciąż nowe

¹⁴ W książce *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1972, s. 92-93.

¹⁵ Tamże. s. 96.

¹⁶ Nawiasem mówiąc, brak zgody w o c e n i e literackich fenomenów postrzeganych identycznie lub bardzo podobnie bywa jedną z przyczyn większości sporów o imponderabilia – o literackość, referencjalność, zdolność transmitowania intencji autorskiej poprzez poetykę tekstów artystycznych etc.

i nowe pytania bez odpowiedzi: gdzie śpią ciała, w pomieszczeniu czy pod gołym niebem, w świetle czy w ciemnościach, na czym, pod czym, w jakich pozycjach, z zamkniętymi czy otwartymi ustami, nagie czy przykryte, jeżeli przykryte, to jak wyglądają kolory i fałdy przykrycia, jeżeli nagie, to na jakiej podstawie tekstowej mielibyśmy zobaczyć ich – możliwe przecież – skaleczenia czy okaleczenia, ich karnacje, szorstkość lub gładkość skóry, położone na niej światłocienie, i wiele innych „oglądalnych” cech, znanych oczom z faktycznego, widzialnego świata? Nie ma szans, by „motoryk” przyjął kompromisową formułę ugody ze „wzrokowcami” – korzystając na przykład z teorii schematyczności oraz systemowej obecności miejsc niedookreślenia wedle Romana Ingardena. Z kolei akcentowany tu wcześniej labilny, prowizoryczny, aneksowy charakter widziadeł mentalnych zostanie potraktowany przez nieprzejednanego motoryka jako dowód na rzecz nieistnienia wewnętrznego widzenia literackich znaczeń. Owa labilność i mnogość prawdopodobnych wyglądnów bywa wykorzystywana w wywodach zmierzających do degradacji wewnętrznego widzenia językowych znaczeń. Skoro można zobaczyć tak wiele, czyż widzi się cokolwiek? Takie pytanie Żyrmunski zadawał lirykowi Aleksandra Puszkina *Брожу ли я вдоль улиц шумных* (*Czy bląkam się wśród ulic gwarnych*) i mnożąc hipotetyczne wizje, wywoływane przez incipit, konsekwentnie wyraz „ulice” pozbawiał obrazowości¹⁷.

A wzrokowiec? Poszczególne, konkretne, jednorazowe „epifanie” wizualizacyjne mają dla osób czujących się wzrokowcami uzasadnienia subiektywne, psychologiczne, ale samo nastawienie na wizualizację – w punkcie wyjścia – znajduje wsparcie w systemach weryfikowalnych intersubiektywnie.

Napomykałem już o tym, że na poziomie elementarnym opis wizualizacji staje się możliwy pod warunkiem wyodrębnienia językowej reprezentacji widzialnego świata, zawierającej wyrazy i wyrażenia frazeologiczne, które nazywam *w i z u - a l i z m a m i*. Ani w aspekcie morfologicznym, ani w zasadach koniugacyjnych czy deklinacyjnych, ani w regułach obowiązujących składnię wizualizmy nie odznaczają się niczym szczególnym, co pozwalałoby je „lingwistycznie” przeciwstawić innym grupom wyrazowym. Kryterium ich wyodrębnienia nie wynika z gramatyczno-formalnego porządku języka, ale z porządku świata – utrwala nego/utrwala jącego się w semantyce logosfery. Wyróżnienie wizualizmów jako semantycznego paradygmatu języka nie pozostaje bez wpływu na jego zasób leksykalno-frazeologiczny. Wystarczy pomyśleć o takim właśnie, semantycznym ukierunkowaniu mowy, aby natychmiast wszystkie znaki słowne, niebędące wizualizmami, ujawniły własne semantyczne zaszeregowania – opozycyjne wobec paradygmatu wizualistycznego. Czyż trzeba bardziej wiarygodnych dowodów istnienia zajmującej nas „specjalizacji” w obrębie języka?

Analogiczne przeciwstawienia „wzrokowiec” dostrzega w tekście, przy czym konkretny tekst, im silniej nacechowany poetyckością, tym intensywniej staje się

¹⁷ W. Żyrmunski *Wstęp do poetyki*, s. 53-54.

Szkice

dla „wzrokowca” terytorium konfrontacji między paradygmatycznymi a syntagmatycznymi odniesieniami do widzialnych albo niewidzialnych fragmentów rzeczywistości przedstawionej.

Jednym z najbardziej elementarnych paradygmatów utworu literackiego jest bez wątpienia jego słownik, w którym osobno czytane wyrazy zachowują pamięć swych pierwotnych znaczeń i przeznaczeń. Leksykalny paradygmat *Wiersza księżycowego* Bolesława Leśmiana zawiera m.in. wyrazy „księżyc”, „lico”, „cisza”, „chłód”, „czar”, „przyczyna”, „beztęsknota”. W przytoczonym szeregu tylko „księżyc” oraz „lico” są wizualizmami, gdyż tylko one aktywizują pamięć i/lub wyobraźnię wzrokową, a co za tym idzie – mogą wywołać projekcje obrazów. Pozostałe odsyłają czytelnika do innego rodzaju doświadczeń: słuchowych („cisza”), somatycznych („chłód”), estetycznych („czar”), partycypujących w rozumowaniu abstrakcyjnym („przyczyna”, „beztęsknota”).

Wszystkie te wyrazy, ich semantyczno-stylistyczne charakterystyki, określają się, rzecz prosta, wobec paradygmatów logosfery oraz kontekstów historycznoliterackich. Z tym nie ma polemiki. Dla historyka literatury „księżyc” wespół z tytułowym przymiotnikiem „księżycowy” oraz, choć zapewne w mniejszym stopniu, „czar” będą symptomatyczne jako wędrowne poetyzmy, to samo powie o najsilniej w tym wierszu nacechowanym „obcością” poetyzmie archaicznym „lico”. Z kolei „beztęsknotę” potraktuje jako charakterystyczny dla stylu Leśmiana „znak firmowy” jego lingwistycznej inwencji, a jednocześnie „beztęsknota” plus „przyczyna” znajdują się wśród sygnałów liryki filozoficznej, tak doniosłej w dorobku poety.

Często na odniesieniach tego typu poprzestaje się zarówno w osobniczej konkretyzacji, jak i w profesjonalnych interpretacjach utworu poetyckiego. Z chwilą natomiast, gdy przedmiotem refleksji badawczej stają się potencjalne możliwości wizualizacji znaczeń słów, język ogólny z jego funkcjonalnymi subkodami oraz język poetycki z jego odniesieniami do porządków historycznoliterackich tracą swój priorytetowy status. Na plan pierwszy występuje różnicowanie doświadczeń poza- a właściwie rzecz by należało: obokjęzykowych. Poszczególne wyrazy z leksykalnego paradygmatu danego utworu funkcjonują teraz albo jako o d s y ł a c z e do widzialnego świata, albo – w opozycji do nich – jako odsyłacze do innych doświadczeń, niewzrokowych, niejako „zaocznych”, które wyrazy te oznaczają, odsłaniają, reprezentują, obsługują etc. Materiałem, surowcem, kontekstem (nawet dla pojedynczego słowa, a co dopiero dla całego poematu) okazuje się już nie wyłącznie lingwistyczny, l e c z s e m i o t y c z n y w i e l k i p a r a d y g m a t, skupiający wszelkie dostępne człowiekowi rodzaje znaków oraz mechanizmy magazynowania i przekazywania informacji, nazywany przez Jurija Łotmana i jego uczniów – s e m i o s f e r ą. W semiosferze opozycyjna wobec „widzialności” „niewidzialność” różnicuje się, wchodząc w coraz to nowe związki paradygmatyczne. W jej obrębie obok logosfery pojawiają inne, na rozmaitych zasadach wyodrębniające się „sfery”, przede wszystkim psychosfera oraz estezjosfera, pierwsza nazwa, którą swego czasu zaproponowałem, nie wymaga wyjaśnień, drugą – magazynującą cała znaki i oznaki związane ze zmysłowym postrzeganiem świata, nazywam tak za

radą hellenisty Sylwestra Dworackiego¹⁸; wyróżniają się w niej zwłaszcza, istotne dla podziału sztuk, fonosfera (tym terminem w pracy o słuchowisku radiowym posłużyła się Krystyna Laskowicz)¹⁹, wreszcie – najistotniejsza w tym referacie, wspomniana tu już parokrotnie – ikonosfera (termin Mieczysława Porębskiego).

Odnotowany tutaj wyraz „księżyc” wydaje się wygodnym – może nawet nadmiernie wygodnym – przykładem wizualizmu. W oderwaniu od kontekstu odznacza się – analizowaną wcześniej na przykładzie „śpiących ciał” – zmiennością wizji. Może być „zobaczony” jako pełnia albo kwadra czy nów, na niebie nocnym lub dziennym, w „lisiej czapie” lub bez poświaty, w rozmaitych barwach, a zwłaszcza odcieniach, w przestrzeni naturalnej – nad budowlami i/lub roślinnością, lub w przestrzeni sztucznej, narysowanej, namalowanej, scenicznej, z daleka bądź z bliska, jako ciało niebieskie oglądane z Ziemi albo jako „pełna rozwiśleń i udniestrzeń” „wioska ogromniasta” z wiersza *Srebrność* Leśmiana, a dla odbiorców skłonnych do „uwspółcześniania” tradycyjnych poetyzmów jako czarno-biały filmowy reportaż z lądowania na Srebrnym Globie amerykańskich kosmonautów. Obfitość potencjalnych „widzeń”, dla „motoryka” świadcząca o niemożliwości obrazowej percepcji językowych znaków, w opinii „wzrokowca” – odwrotnie – sprzyja wizualistycznym nastawieniom. Rzecz w tym, że liczba możliwych, obrazowych aneksów do danego słowa jest ograniczona, a co najważniejsze, jakość oraz skala wizualizacyjnych prawdopodobieństw są własnościami konkretnych, przede wszystkim zaś – niepowtarzalnych sytuacji.

Skoro więc niejeden wizualizm odznacza się sobie tylko właściwą mnogością prawdopodobnych „zobaczeń”, ich osobliwym „kalejdoskopem”, odpowiednio zresztą dyscyplinowanym przez konteksty (o czym będzie mowa później), stąd wniosek, że wizualizmy nie tylko partycypują w zróżnicowaniu semiosfery, ale i różnicują się same – z uwagi na za każdym razem inne albo nieco inne odniesienia do ikonosfery. W *Wierszu księżycowym* Leśmiana w osobną serię układają się wizualizmy „księżyc”, „lico”, „ciało”, „miedza”, „tłum”, „bogowie”, „szumowiny”, ich

¹⁸ Drogi Edwardzie, słowo *estetykologia* – nauka o budowie i czynnościach narządów zmysłów oraz odbieranych za ich pośrednictwem wrażeniach – pochodzi od greckiego rzeczownika *aisthesis*, który oznacza: wrażenie zmysłowe, doznanie, w pl. zmysły. Sądzę zatem, że zwrot „sfera zmysłów” (tak go zapamiętałem z rozmowy) można oddać neologizmem *estetykologia*. Słowo sfera, dosłownie w języku greckim piłka, kula, powierzchnia kuli, w języku polskim wyszło wprawdzie poza znaczenie pierwotne, ale jest przecież greckie, stąd można je połączyć z innym wyrazem greckim i tym samym utworzony neologizm nie będzie hybrydą językową. Przy okazji: słowo estetyka, nieco podobne w brzmieniu, pochodzi od gr. *esthetos*, dop. *esthetos* i oznacza szatę, ubiór, odzienie. Krótko: uważam, że można neologizm *estetykologia* (nie znalazłem takiego słowa w dostępnych mi materiałach) wprowadzić do obiegu naukowego.

Z serdecznym pozdrowieniem
Sylwester Dworacki

¹⁹ K. Laskowicz *Fonosfera w sztuce radiowej*, „Przekazy i Opinie” 1977 nr 4 (10).

znaczenia łączy to, że projektują widzenie figuratywne, konturowe. Podobnie widać kształtów, linii, brył, niedokładnych, acz spodziewanych przestrzennych zarysów. Prowokują czasowniki „wejść”, „spać”, „oddychać”, ale już „wniknąć”, „spotkać”, „przyjrzeć się”, jakkolwiek obie grupy nie są postrzeżeniowo identyczne, różnią się co najmniej gradacyjnie – wizyjność rzeczowników jest bez wątpienia mocniejsza niż (przytoczonych tu) czasowników. Gramatyka języka spotyka się, ale nie utożsamia z gramatyką potencjalnej wizyjności. Rzeczownikami są bowiem także – wciąż poprzestając na przykładach z utworu Leśmiana – „krew”, „złoto”, „noc”, wizualizmy poetycko przez wieki aktywne, ulubione przez pisarzy-kolorystów, nie znajdziemy w nich jednak projektu domyślnej konturowości. Do jeszcze innej widzialności świata – postrzeganego jako organizacja przestrzenna – odnosi się w liryku Leśmiana „oddal”, „rozpęd”, „wzwyż”. (Tę samą funkcję projektowania relacji specjalnych ma tytuł tomiku Juliana Przybosia *Sponad*). Znajdujemy tu wreszcie wizualizmy wewnętrznie skłócone, polisemiczne, odwołujące się do dwu lub więcej paradygmatów estesjofery i/lub logosfery. „Chłód”, „noc”, „cud”, „śmierć”, „czar”, „śmiech”, a także tytułowy „wiersz”, choć nie odwołują się bezpośrednio do rzeczywistości postrzeganej za pomocą wzroku, mogą być wizualizowane na zasadzie metonimicznej – jak byty marzące, konające, śmiejące się, cudem ocalone czy zjawione otoczone ciemnościami lub światłami nocy itd. Z kolei znaczeniowa struktura słowa „wiersz” pozwala myśleć o pojęciu abstrakcyjnym, brzmieniowym, ale i o wierszu „dla oka”, czyli wyglądzie tekstu podzielonego na wersy. Ten drugi aspekt widzialności pisma wykorzystuje poezja nie bez kozery nazywana wizualną²⁰.

Na marginesie warto odnotować, że w rozważaniach na temat wizualizacji – w ślad za Romanem Ingardenem – bierze się pod uwagę przede wszystkim, jeżeli nie wyłącznie, figuratywne obrazy widzialnego świata, ich postaci *sui generis* „realistyczne”. Nie jest rzeczą przypadku, że w teorii kognitywistycznej wyróżnieniu „języka figuratywnego” towarzyszy definicja literackiego obrazu jako „jednej sceny widzianej przez jednego obserwatora w danym momencie”²¹. Warto jednak pamiętać, że w doświadczeniu wzrokowym, w pamięci obcowania z widzialnym światem, party-

20 Z nowszych prac na ten temat zob. B. Tokarz *Graficzne i pojęciowe środki organizowania widzenia poetyckiego*, w: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Śląsk, Katowice 2002, s. 67-83. A. Bednarczyk *Wizualizacja tekstu w oryginale i w przekładzie*, tamże s. 459-472.

21 Tym pojęciem, powołując się na rozróżnienia Elżbiety Tabakowskiej, posługuje się Agata Budzińska w artykule *Krajobrazy: ekwiwalencja na poziomie obrazowania w przekładzie wierszy R. S. Thomasa i T. S. Eliota* (korzystam z wydruku tego tekstu, przygotowanego do publikacji w tomie prac komparatystycznych i przekładoznawczych pod red. Tomasza Dobrogoszcza). Wypada żałować, że w cytowanym zdaniu *definiens* i *definiendum* są tak samo oczywiste i nieoczywiste, w związku z czym, określając „obraz” mianem „sceny” niewiele wyjaśniamy, bowiem ten sam efekt dałoby wytłumaczenie znaczenia „sceny” jako „obrazu widzianego przez jednego obserwatora w danym momencie”.

cypują nie tylko „sceny”. Przechowywane są gigantyczne „usypiska” widzeń dziwnych, zamazanych, fantasmagorycznych, jakichś plam czy figur niezidentyfikowanych lub zgoła nieidentyfikowalnych, oderwanych od miejsc, w których się nam zjawiły, lub należących do miejsc, w których przebywamy rzadko, pośrednio, dzięki mikroskopom, kamerom, wziernikom zanurzonym w głęb oceanu, w głęb ziemi, w głęb ciała, w kosmos, a – obok tego – niemało fantomów stanowiących wytwory naszych „mylnych wzruszeń”, rezultaty zaburzeń pracy oka, wizje halucynacyjne itp. Otóż zapewne dla radykalnych wzrokowców właśnie to wizyjne „usypisko”, mające swoje, nieraz znakomite, utrwalenia w różnych nurtach sztuki wizualnej (od ekspresjonizmu, surrealizmu, kubizmu, do abstrakcjonizmu), stanowi materiał służący do – z reguły mimowiednych – wizualizacji kategorii pojęciowych, z którymi spotykamy się, czytając teksty językowe, także literackie.

W porządku syntagmatycznym (w kompozycji utworu poetyckiego) niektóre jednostki języka zostają pozbawione „kalejdoskopowych” nadmiarów. Również *Wiersz księżycowy* ogranicza pole skojarzeń, potencjalnie obecne na przykład w paradygmatycznym znaczeniu słowa „szumowiny”, które w wyrażeniu „srebrne szumowiny” traci znaczenie pierwotne na rzecz metaforycznego, potęgując obrazową wyrazistość. Z kolei kontekst, w którym pojawia się „księżyc”, eliminuje „zobaczenie” tego ciała niebieskiego w innej fazie niż pełnia, reguluje widzenie dalekie i bliskie, raz eksponując „oddal bez przyczyny”, kiedy indziej projektując zdarzenia dziejące się na księżycu, co prawda minione, ale obrazowo jakże intensywne: „Był tam kiedyś czar i śmiech / Tłumy bogów w snów obłędzie”. („Tłumy bogów” są nie tylko znakiem ikonycznym, ale ikonograficznym – przywodzą na myśl mitologiczne fantazje malarskie, zwłaszcza barokowe).

Niektóre wizualizmy tracą swój obrazowy potencjał w kontakcie syntagmatycznym z „obcymi” paradygmatami. Przymiotnik „księżycowy” – w oderwaniu od wiersza Leśmiana – silniej aktywizuje obrazową pamięć niż – w tym wierszu – wyrażenie „księżycowy chłód”, podobnie jak – o czym już była mowa – ciała „nie widzące”, na tle obrazu ciała, które „śpią”, wychylają się mocniej ku niewidzialnemu. Poczasa gdy jednak *d e w i z u a l i z a c j a* spowodowana spotkaniem wizualizmu z abstraktem lub wyrazem odnoszącym się do nieikonicznych paradygmatów esteskosfery – nie zaskakuje, to zdarzenie, w którym dwa wizualizmy osłabiają nawzajem własną obrazową wyrazistość trzeba zaliczyć do szczególnie interesujących, poetyckich uniezwykleń. „Srebro”, „srebrny”, „złoto”, złoty zazwyczaj jednoznacznie waloryzują kolorystykę obrazu poetyckiego. Ale u Leśmiana „srebro” jest „złote”. Ba: „na wskroś złote”! Czyli jakie?

A oto końcowy rezultat poetyckich zabiegów Leśmiana:

Wiersz księżycowy

W księżycowy wniknąć chłód,
Wejść w to srebro na wskroś złote,
W niezawili śmierci cud
I w zawiłą beztęsknotę!

Szkice

Był tam niegdyś czar i śmiech,
Tłumy bogów w snów obłądzie —
Było dwóch i było trzech —
Lecz żadnego już nie będzie!

Został po nich — rozpęd wzyź,
I ta oddał bez przyczyny,
I ten złoty nadmiar cisz —
I te srebrne szumowiny...

Tam bym ciebie spotkać chciał!
Tam się przyjrzeć twemu licu!
Właśnie dwojga naszych ciał
Brak mi teraz na księżycu!

Noc oddycha naszą krwią,
Krew podziemną płynie miedzą...
Nasze ciała teraz śpią —
Nasze ciała nic nie wiedzą...

Co wynika z poczynionych wyżej obserwacji – w perspektywie teoretycznej?

Uznanie wizualizacji za zdarzenie – w swej postaci inicjalnej – autokomunikacyjne skłania do reorientacji całego modelu komunikacyjnego – w wersji zgodnej z myślą Ferdynanda de Saussure’a oraz jego znakomitych spadkobierców. Fundamentem całości międzyludzkich porozumień nie jest w tym odmienionym ujęciu język jako instytucja społeczna, nad którą nadbudowują się mniej doskonałe i uzależnione od systemu werbalnego kody (wtórne systemy modelujące Szkoły Moskiewsko-Tartuskiej), lecz rzeczywistość utrwalona, utrwalana, utrwalającą się fragmentami i fragmentami ginąca w *psyche* jednostki, w jej pamięci i wyobraźni wzrokowej. Świat empiryczny, doznawany bólem i rozkoszą, zachwytem i obrzydzeniem (*Mdłości* J.P. Sartre’a), postrzegany wzrokowo, słuchowo, dotykowo, smakowo, pamiętany przez jednostkę, zapominany przez nią, wreszcie – świadomie lub nieświadomie – modyfikowany w jej imaginacji, jest tu reprezentowany nie tylko przez język, lecz przez wchłaniającą logosferę i nieporównanie bardziej od niej zróżnicowaną, semiosferę²². Zmienia się w związku z tym jeszcze jedna, klasyczna już dziś typologia, znana z pracy Romana Jakobsona *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Jakobsonowy model aktu komunikacji zdecydowanie oddzielał kod od kontekstu (czyli od rzeczywistości pozajęzykowej), a w związku z tym proponował rozróżnienie między – zorientowaną na kod – funkcją metajęzykową, a nakierowaną na kontekst funkcją poznawczą. Natomiast w dziele literackim – czytany na tle semiosfery – zaciera się granica między komunikacją a poznaniem (poznawaniem a rozpoznaniem) rzeczy oraz znaków. Różnice między znakiem a oznaką, między semiozą fragmentów widzialnego świata a ich desemiotyzacją nie zawsze są wy-

²² Ta kategoria pojawia się w pracach „późnego” Łotmana, reorientując wizję komunikacyjne Łotmana „wczesnego”. Ю. М. Лотман *Семiosфера*, С.-Петербург 2000.

Balcerzan Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa

czuwalne i nie zawsze potrzebne. W procesie autokomunikacji obraz i jest, i zna-
czy, świat przedstawiony zarówno komunikuje jakieś treści, jak i „wygląda”, „pre-
zentuje się”, „istnieje”.

Abstract

Edward BALCERZAN
Adam Mickiewicz University (Poznań)

The Visible and the Invisible in the Art of Word

The opposition between the motoric and visual method of reading a text releases a tension between the visible and the invisible, which is active in both original projects of literary structures and individual courses of reading. Visualisation, that is, transformation of the invisible into the visible, is opposed by de-visualisation (transformation of the visible into the invisible) and re-visualisation which consists in regaining an image that has been lost beforehand. These processes are graduable, non-obligatory, imprecise, important for the work's aesthetic facet, neutral in interpretation, the latter being oriented, as a rule, toward combinations of meanings. In lexical resources of language, the visualisation experience becomes the source for distinction of a group of 'visualisms' – units being independent of the norms of grammar. This alters the classical Jakobsonian model of act of communication, since a text imbued with 'visualisms' refers the reader simultaneously to the code and the context, rendering it unfeasible to separate the metalinguistic and the cognitive function.