

Teksty Drugie 2005, 5, s. 124-129



# Wobec intersemiotyczności

Robert Cieślak

## Wobec intersemiotyczności

Skończył się czas „czystych dyscyplin” humanistycznych. Miejsca po nich wypełniają badania interdyscyplinarne. Problem w tym, jak je rozumieć, gdy nawet termin „dyscyplina”, jak pisze Stanisław Balbus w szkicu otwierającym tom *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*<sup>1/</sup>, „wydaje się dziś wysoce niestosowny wobec jakiegokolwiek domeny sztuki” (s. 15). Pozostaje obszar „badań i refleksji naukowych nad”, choć to omówienie, sugerując gest pochylenia/spojrzenia z góry na przedmiot opisu, daje płonną nadzieję jego skutecznego podjęcia. Nie ma jednak odwrotu od analizy zjawisk kultury w kategoriach dwóch lub kilku korespondujących/dialogujących ze sobą dziedzin artystycznych – o tym przekonuje opublikowany zbiór szkiców.

Nie miejsce tu, by referować filozoficzne dyskusje o ekfrazie, reprezentacji czy relacjach malarstwo–literatura, którym początek dawały rozważania Platona, Horacego, Symonidesa z Keos, potem Lessinga, Goethego i wielu innych, nie mówiąc już o myślicielach wieku XX – wnioski ich wszystkich są dziś tłem dla postulowanej przez Balbusa „komparatystyki międzyartystycznej”, której tytułowa „intersemiotyczność” jest jedynie poręcznym synonimem. Wydaje się, że tak pojmowana „komparatystyka”, uprawiana w warunkach kulturowej multimedialności, musi oprzeć się nie tylko na badaniach interdyscyplinarnych, lecz

---

<sup>1/</sup> *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004, s. 448, nfb. 4. Cytaty oznaczam bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

powinna ujawniać kompetencje multidyscyplinarne. Dlatego ma rację Balbus, postulując, „żeby zajmować się relacjami literatury z muzyką, trzeba być i literaturoznawcą, i muzykologiem (przynajmniej po trosze); żeby badać relacje poezji i malarstwa, trzeba być i poetologiem, i historykiem sztuki (choćby po trosze). Albo na odwrót” (s. 15).

Zbiór 35 artykułów (referaty krakowskiego sympozjum, które odbyło się w październiku 2003 roku), stanowi obszerny przegląd stanu badań nad zjawiskami określanymi przed ćwierćwieczem jako *Pogranicza i korespondencja sztuk*<sup>2</sup>. Tak zatytułowany tom teoretycznoliteracki uznano za poprzednika nowych badań, co ujawnia wolę kontynuacji, ale też pozwala wskazać przyrost ilości analiz szczegółowych, jak też ich różnorodność metodologiczną. *Intersemiotyczność* ma więc do wypełnienia wiele pustych pól – od uporządkowania terminologii, prób stworzenia jednolitego języka opisu, poprzez spojrzenie z nowych perspektyw oraz wysiłek idiograficzny, aż po ofertę teoretyczną, inspirującą do dalszych studiów z komparatystyki międzyartystycznej. W krótkiej recenzji, obok próby pobieżnej prezentacji zawartości, szczególną uwagę zwróćę właśnie na te ostatnie. Zwłaszcza iż lektura tomu upewnia, że spełnienie pierwszego postulatu nie jest na razie możliwe. Brak uzgodnienia stanowisk badawczych – zdaniem redaktorów – jest zaletą tomu, niezależnie od wyraźnej potrzeby stworzenia „jakiegoś generalnego, poprawnego metodologicznie, projektu refleksji metadyscyplinarnej” (s. 8).

Książkę podzielono na siedem rozdziałów, których tytuły sugerują główne nurty rozważań, nie zamykając ich w ortodoksyjnych ramach. Oscylacja między teorią a opisem pozostaje właściwością układu nadrzędnego (rozdziały), ale też niekiedy decyduje o doborze tekstów w rozdziałach, czego nie można było uniknąć przy rozległości pola badawczego, a co zrównoważono starannym następstwem tekstów, podejmujących pokrewne wątki czy egzemplifikacje.

Interesujący rozdział I (*Wokół intersemiotyczności*) rozpoczynają, zrelacjonowane już, terminologiczne drogowskazy, które Stanisław Balbus stawia w artykule *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*. Seweryna Wysocka (*Literatura i obraz*) daje rekapitulację swoich wieloletnich badań nad „strukturalną wspólnotą sztuk”. Tezy badaczki są jednoznaczne: 1) teorii literatury nie można uprawiać bez kontekstu wizualnego/obrazowego, który atakuje utwór od wewnątrz (język ujmujący doświadczenia zmysłowe) i od zewnątrz (kultura); 2) strukturalną wspólnotę sztuk konstituuje nie wędrówka tematów czy motywów, lecz wspólnota operacji intelektualnych wykonywanych w różnych materiałach; dlatego 3) na poziomie stylistycznym identyczny jest mechanizm widzenia (w sztuce) i opis (w literaturze); 4) o kształcie opisu decydują: ukształtowanie podmiotu, akt percepcji i przedmiot; 5) ta sama wspólnota operacji intelektualnych decyduje o wspólnotcie strukturalnej sztuk na poziomie kompozycji; 6) pokrewieństwo sztuk jest oczywiste i dane ze względu na wspólnotę operacji inte-

<sup>2/</sup> *Pogranicza i korespondencja sztuk*, red. J. Sławiński, IBL, Warszawa 1980.

lekturalnych – nie należy więc szukać podobieństw sztuk, lecz różnic pomiędzy dialogującymi tekstami!

Zrelacjonowałem tezy tego artykułu dość obszernie, gdyż dostrzegam w nich ważne przekroczenie dotychczasowych ograniczeń (również semiotycznych), które uruchamia potencjał badań nad wpływem percepcji na opis przedmiotu (wraz z modyfikacjami procesu poznania, wynikającymi choćby z filozoficznego nastawienia podmiotu). Wyodrębnienie tej możliwości daje szansę na uzgodnienie hipotez teoretycznoliterackich z koncepcjami filozoficznymi, głównie z fenomenologią percepcji. Inspirujące wnioski nie narzucają jednak tonu książce i nie redukują jej różnorodności metodologicznej.

Ewa Szczesna (*Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*) proponuje z intersemiotyczności uczynić synonim tworzenia i poznawania świata (s. 29). Tworzy projekt poetyki polisemiotycznej (kreacja w obrębie więcej niż jednej semiosfery), dla której podstawą jest rozróżnienie między mono- oraz intersemiotycznością. Dopiero ta druga pozwala ujmować relacje między odmiennymi systemami semiotycznymi. Ważnym punktem proponowanej koncepcji jest wyróżnienie metafory transsemiotycznej, która powstaje jako jednoczesne działanie na znakach i znaczeniach. Ten typ metafory aktywizuje wiele zmysłów, tworzy pole odbioru emocjonalnego, sensorycznego i intelektualnego zarazem, daje więc podstawę do sformułowania najistotniejszej, świadomie antykantowskiej tezy artykułu: „Trans/intersemiotyczność ukazuje więc słabość idei rozdzielania i przeciwstawiania poznania intelektualnego i poznania zmysłowego” (s. 33).

Odmienną perspektywę proponuje Tomasz Mizerkiewicz (*Niewolnicy śmiechu?*). Uznając komizm za intersemiotyczną kategorię ponowoczesności, dostrzega w nim źródło egalitarnego oddziaływania estetyki na społeczeństwo. Ponieważ – o ile dobrze rozumiem – o kategoriach estetycznych decyduje historia idei, badacz decyduje się na zrelacjonowanie debat nad komizmem (od Hegla, przez Lyotarda i Sontag, aż po Plessnera, Rottera, Marguarda i Bielik-Robson), potencjalne relacje intertekstualne pozostawiając w pozycji implikacji.

Otwierający rozdział drugi (*Reprezentacja*), artykuł Adama Dziadka, ze względu na sygnalizowany tytułem – *Rolanda Barthes'a lektury obrazów* – wnikliwy opis poglądów autora *La chambre claire*, mógłby zmieścić się w rozdziale wcześniejszym. Interpretacyjna część referatu zdecydowała jednak o umieszczeniu go wśród tekstów skupionych na studium przypadku. Dziadek, wybitny znawca piśmiennictwa Barthes'a, z precyzją punktuje jego myśli, powracając do pytania, „czy malarstwo jest językiem”. Dziadek przypomina, iż Barthes odrzucał badania interdyscyplinarne, postulował stworzenie „ergografii” oraz analizę semiotyki „trzeciego sensu” (*sens obtus*), z którym wiązać należy pojęcie „znaczącości” (*signifiance*). Temu ostatniemu Dziadek przyznaje rolę wiodącą we własnej analizie poezji Adama Zagajewskiego. Uchylając pytania o to, co widzi i co opisuje poeta, stawia problem: „jak to coś opisuje” (s. 66). Cały obszar możliwych roztrząsań intersemiotycznych, poprzez rozpoznawanie „sensu *obtus*”, sprowadza się więc do analiz skupionych na języku, otwartych co prawda na jego „nieskończoność”, lecz rezy-

gnujących z możliwości dociekań uwzględniających dane percepcyjne. Porywając koncepcje Barthes'a, poręczne i atrakcyjne interpretacyjnie, ograniczają obszar możliwych ujęć, właściwych szeroko rozumianej intersemiotyczności.

Cechy dialogu prowadzonego przez Zagajewskiego „z muzyką, malarstwem i «cudzą» poezją” (s. 71) odślania Anna Czabanowska-Wróbel, trafnie dostrzegając „piętrowość” związków międzytekstowych, która wynika z inspiracji dziełami już opisywanymi i komentowanymi. Rozwinięciem tej tezy zdaje się artykuł Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany, której analiza „ekfrazy zapośredniczonej”, rozpoczynająca się od *La famille des saltimbanques* Picassa, prowadzi przez Rilkego i Ważyka do poezji Zagajewskiego. Badaczka prześledziła zasady powstawania „intersemiotycznej serii translatorskiej” (s. 88), tytułem własnego referatu (powtórzenie tytułu obrazu Picassa) wpisując dyskurs naukowy w ciąg zapośredniczanych ekfraz. Inne ujęcie *ekphrasis* proponuje analiza korespondencji między literaturą a muzyką w aspekcie strukturalnym. Dramaturgiczna ekfaza *Sonaty widm* Augusta Strindberga ujawnia w opisie Marcina Gmusa szereg fenomenalnych punktów odniesienia, wspartych na konstrukcji formalnej dzieła muzycznego: nie chodzi o naśladownictwo statycznego schematu formy sonatowej, lecz o dużo głębsze strukturalne pokrewieństwa, które pozwalają dowieść, iż postaci dramatu są odpowiednikami myśli melodycznych, a ich wprowadzanie na scenie odpowiada schematowi „wstępowania i zstępowania” tematów *Sonaty d-moll* Beethovena.

Stosunkowo najmniej spójności tematycznej i metodologicznej ma rozdział trzeci: *Fotografia – obraz – malarstwo*. Funkcje fotografii w prozie polskiej, obecne jako ilustracyjne *ready mades* lub kreacje tekstowe, wnikliwie opisuje Anna Łebkowska. Badaczce, sięgającej po przykłady z Różewicza, Kuśniewicza, Myśliwskiego, Chwina, Filipiak i Rudzkiej, wtóruje Ryszard K. Przybylski, rozpoznający rolę medium fotografii w ekspozycji świata przedstawionego *Zagłady* Piotra Szewca. Posiłkując się instrumentarium Barthes'a, autor rozważa kwestię swoistej „fluktuacji” *punctum*, które – jego zdaniem – może mieć źródło poza obowiązującą konwencją widzenia, ale jako powszechnie rozpoznawalne ulega konwencjonalizacji, stając się przedmiotem gry, podczas gdy w jego miejsce wchodzi kolejne *punctum*, zasłonięte przed „widzeniem”, choć pochodzące ze *studium* (s. 136).

Oscylacji pojęć *Niedookreślone i nadokreślone. Między słowem a obrazem* poświęca swoją interesującą pracę Piotr Michałowski. Dokonany przez badacza przegląd myśli Ingardena (w zakresie określonym tytułem szkicu) w oczywisty sposób sytuuje nas nie tyle na pozycjach fenomenologicznych, co w obrębie kategorii lingwistyki jako – zdaniem autora – najporęczniejszych narzędzi opisu różnych dziedzin sztuki. Pewnym wyjściem może być przypomniana niewyraźność, która nie domaga się ani werbalizacji, ani wizualizacji, a która jest ziemią niczyją, „dokąd spór o prymat przedstawiania nie sięga” (s. 148).

W kręgu analiz lingwistyczno-stylistycznych pozostaje Iwona Węgrzyn i jej próba odwołania tekstów estetycznych Juliana Klaczki, tych szczególnie, które są świadectwem kontekstowej, ale i transmutacyjnej „lektury” sykstyńskich fresków Michała Anioła.

Jolanta Dudek podjęła wysiłek odczytania jednego z utworów Tadeusza Różewicza przez fenomenologię Ingardena. Interesujące tezy, orzekające o literackim i filozoficznym charakterze procedur poznawczych, utrwalonych w *Na powierzchni poematu i w środku*, bliskie są moim odczytaniom<sup>3</sup>, co wyraża narzędzie skutecznej polemiki. Szkic wydaje się dla omawianego tomu cezurą – to bogate w literaturę przedmiotu uogólnienie jednocześnie jest monograficzną interpretacją tekstu literackiego, otwiera tym samym cykl podobnych omówień. Sięgają one w kolejnych rozdziałach do rozmaitych przykładów. Lukę opisu roli malarstwa w poezji Czesława Miłosza wypełnia Krzysztof Zajas, podczas gdy stematyzowaną muzycznością, a marginalnie także funkcją śpiewu i tańca u tego samego twórcy zajmuje się Wojciech Ligęza. Podobne ujęcia korespondencji sztuk zawierają inne szkice z rozdziału *Literatura – muzyka*: poświęcone pisarstwu Białoszewskiego (Adam Poprawa), muzycznemu światopoglądowi (pieśniowości i rytmowi) Leśmiana, rekonstruowanemu na podstawie jego krytyki teatralnej (Katarzyna Fazan), czy tekst Małgorzaty Sokalskiej, śledzący kompozycyjne wpływy opery na dramat romantyczny (przykład *Irydiona*). Ten ostatni koresponduje z kreśloną piórem Marka Dębowskiego analizą osiemnastowiecznych koncepcji estetycznych teatru, modelowanych głównie pismami Diderota. W kręgu teatraliów pozostaje szkic Włodzimierza Szturca, który usłyszał u Wyspiańskiego „dar orkiestracji świata”, co pozwoliło postawić ważką tezę o „pierwotności śpiewania i słyszenia wobec mówienia i widzenia” w tej dramaturgii.

Perswazyjność drzeworytniczych rycin w *Zwierciadle* Mikołaja Reja bada Anna Kochan, a w rozdziale siódmym *Z zagadnień kompozycji i genologii* znajdujemy przeprowadzoną przez Joannę Grądziel-Wójcik analizę Peiperowskiego pozasłowia, konkretyzowanego w postaci partytury, rozpisanej na kształty graficzne, cechy fonicznego wykonania tekstu lub układy kompozycyjne, naśladujące na przykład technikę widzenia filmowego. Norwidowskiej „grze gatunkowej” przygląda się z wąskiej perspektywy intertekstualnej Michał Kuziak, a genetycznie muzyczną zasadą komponowania fabuły wariacyjnej w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* zajmuje się Grzegorz Zajac. Tekstualną wielogłosowość oraz upodobanie do gier fonetycznych Sarbiewskiego rozpoznaje Elwira Buszewicz.

Jako całkowicie odrębny jawi się rozdział piąty, który wbrew tytułowi (*Muzyka – literatura*) zawiera głównie teksty teoretyczne, odnoszące się do jednej semiosfery. Tak bada intertekstualność dzieł muzycznych Mieczysław Tomaszewski, konstatując, iż nie ma muzyki bez cytatów, aluzji, powtórzeń strukturalnych. Leszek Polony wykracza poza muzykę o tyle, o ile do jej analiz hermeneutycznych potrzebuje kontekstów myśli filozoficznych Gadamera i Heideggera. Podobnie czyni Marcin Trzęsiok, analizując *Ironię romantyczną w muzyce*. Pisanie *O reprezentacji w pieśni romantycznej* (Aleksandra Wojda) odbywa się także bez literatury *sensu stricte*, ale nie ucieka od niej analiza muzyki programowej, którą na przykładzie poema-

<sup>3/</sup> R. Cieślak *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych. Imaginarium Tadeusza Różewicza. Próba rekonstrukcji, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999.

tów symfonicznych Liszta przeprowadza Ryszard Daniel Golianek. Zdecydowanie większe kompetencje literaturoznawcze niż muzykologiczne ujawnia Marcin Poprawski, twórczo rozwijający spostrzeżenia Jerzego Ziomka dotyczące kontrafaktury. Lektura rozdziału piątego zdradza mankament publikacji, która rozstrząsając wątki dialogu sztuk, powinna dać szansę multimedialności (autorzy odwołują się do konkretnych fragmentów muzycznych). Co ciekawe, mniej dotkliwe zdają się braki w egzemplifikacji wizualnej, choć i tę lukę warto by wypełnić reprodukcjami mniej znanych obrazów.

Na zakończenie chcę zwrócić uwagę na trzy interesujące szkice, z których każdy proponuje dość szerokie rozumienie intersemiotyczności, otwierające atrakcyjne perspektywy badawcze. Pierwszy, autorstwa Stanisława Jaworskiego, za punkt wyjścia przyjmuje literaturę (*resp.* słowo) i włącza w obszar relacji międzyznakowych widzialny element przestrzenno-cielesny, czyli gest. Jego istnienie w strukturze tekstu literackiego (ale także w teatrze i filmie), jego jednoczesna kreacyjność i transgresywność – wpływa na przekształcenia semantyczne utworu i jest czynnikiem, którego nie można pominąć w interpretacji. Ciekawą paralelę między zasadami pisania i malowania (Giotto) życiorysu św. Franciszka a redagowaniem współczesnego „cv” zdeterminowanego zasadami komputerowej edycji tekstu stworzyła Antonina Lubaszewska. Mimo ogólnych wniosków propozycja ta wprowadza ważny wątek analiz multimedialnych oraz interesującego dialogu historii kultury ze schematami informatycznymi.

Poprzez szereg istotnych przypomnień (z dziejów strukturalizmu i poetyki historycznej) Ewa Wiegandt przywołuje koncepcję *Powinowactwa przez kompozycję* i wyjaśnia, jak awangardowa zmiana pojęciowa (z „autonomii sztuki” na „autonomię sztuk”) zmodyfikowała rozważania o powinowactwach, które wskazujemy już nie tylko w tematach czy stylu dzieł, ale w ich „konstrukcji, czyli ujawnionej zasadzie kompozycyjnej”. W ten sposób badaczka raz jeszcze zwróciła uwagę na tę właściwość sztuki nowoczesnej, która dzięki kompozycji (*resp.* formie) wytwarza sensy (a nie znaczy) w oparciu o artystyczną, a nie lingwistyczną składnię – „wyzwala to, co się dzieje między zespołami słów” (s. 383).

*Intersemiotyczność* ze swoją dynamiczną (*resp.* palimpsestową) tektoniką tematyczną, przyzwoleniem na rozległość i swoistą „poręczność” terminologii, otwarciem na różnorodność ujęć i wielość metod badawczych oraz nieograniczoną liczbę kontekstów jest książka, z której zapewne wyłonią się nowe projekty badawcze. Komparatystyka międzyartystyczna powinna szukać w niej narzędzi, inspiracji i tropów, których podjęcie ułatwi kolejne interpretacje dzieł sztuki, a przez to samo szersze rozumienie zjawisk kultury.

Robert CIEŚLAK