

MARIUSZ GOŁĄB
Uniwersytet Łódzki*

 <https://orcid.org/0000-0003-4391-0947>



O wyobrażeniach kulturowych i percepcyjnych w monografiach Stefania Skwarczyńskiej. Czego możemy dowiedzieć się od romantyków?

On the Culture and Perceptual Judgments in the Monographs by Stefania Skwarczyńska. What Can We Learn from the Romantic Writers?

Abstract

The article deals with the problem of the literary image presented in the research by Stefania Skwarczyńska. The conception of the ‘image chains’ [polish: ‘łańcuchy obrazowe’] is analysed in Skwarczyńska’s theoretical works and monographs about J. Słowacki and A. Mickiewicz. The author argues that the Polish theorist’s conception of a literary image is shaped by the impact of two complementary media lines. The first is the meaning of the static and petrified in language formula of culture tradition. The other, is the problem of visual perception. Romanticism is interpreted as a general example of this process in Skwarczyńska’s monographies. The reference of the “isomorphism” notion by R. Arnheim is used to explain how Skwarczyńska’s works present this process of shaping literary image. The artistic categories of a colour and shape and the emotional aspects of poetic language are presented as the predominant problems for Skwarczyńska’s theory. These elementary aspects of poetic language can be interpreted as the phenomena that represents the activity of observation. The author reveals how these selected categories let Skwarczyńska construct the preliminary aspects of the visual problems of contemporary culture. Such theoretical perspectives, as observed in the works of the Polish theorist, results in Romanticism appearing as an example of a new way of seeing which results in aesthetic and perceptual changes in contemporary culture. Thus, Romanticism is shown as the example that leads Skwarczyńska to elaborate on the concept of “applied literature” as well. It shows how her theoretic take is linked to the description of culture changes or non-linguistic perception and the cultural phenomena of the likes of photography and film.

literary image, literary motif and thread, media isomorphism (R. Arnheim), theory of literature and culture, Romanticism, photography

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: mariusz.golab@uni.lodz.pl

Dwie monografie Stefanii Skwarczyńskiej poświęcone twórczości Juliusza Słowackiego i Adama Mickiewicza łączy wspólny temat obrazu literackiego. Tekst jest próbą uchwycenia głównych założeń teoretycznych, które pozwoliłyby dostrzec w nich sposób pionierskiego jak na tamte czasy myślenia o obrazie literackim. Dlatego w szerszym znaczeniu omówienie wybranych aspektów tych monografii stanowi przyczynek do refleksji nad miejscem pojęcia obrazu we współczesnych badaniach literackich. O nowości ujęcia świadczy już słowo wstępne od Wydawnictwa Zakładu Narodowego im. Ossolińskich:

Jako tom pierwszy ukazuje się rozprawa pani Stefanii Skwarczyńskiej, badająca styl Słowackiego ze stanowiska, które nowym jest może nie tylko w naszej nauce. Po raz pierwszy podjęta została próba, żeby wszystkie wybitniejsze obrazy poety ułożyć w grupy i powiązać genetycznie. (Skwarczyńska 1925: VI)¹

Redaktorzy dodają też, że praca powstała zgodnie z metodą monografii opracowaną przez Juliusza Kleinera, która: „dla każdego dzieła, dla każdego pomysłu, szuka faz poprzednich i następnych w innych utworach tegoż autora”. Jak pisze redakcja, metoda ta pozwoliła Skwarczyńskiej wykazać, że wartość świata poetyckiego Słowackiego polega „na niewyczerpanej różnorodności przemian i kombinacji w obrębie powtarzających się elementów”. W tej debiutanckiej książce, która powstała jako praca magisterska na seminarium Kleinera, nie pojawia się jeszcze wyraźnie wyodrębniona część poświęcona przyjętej metodzie i kryteriom analizy obrazu. Autorka czyni tego typu uwagi na bieżąco, co może wskazywać na równoczesny z prezentacją materiału proces kształtowania własnej refleksji na ten temat. Bardziej rozbudowany kontekst teoretyczny pojawi się dopiero w kolejnej monografii, poświęconej Mickiewiczowi. Układ pracy o Słowackim wskazuje już jednak na przemyślany pomysł analityczny, a obecność dziewięciostronicowego teoretycznego wstępu do *Rozwoju wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza* świadczy nie tyle lub nie tylko o upodobaniu historycznym do tej epoki, ale o kontynuacji podjętych wcześniej rozważań i potrzebie badawczego rozwinięcia refleksji nad obrazem (Skwarczyńska 1934)².

¹ Nota redakcyjna Wydawnictwa Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (pisownia w tym i kolejnych cytatach zaktualizowana).

² Do wybranych motywów obrazowych u Mickiewicza autorka powróciła w pracach: *Z literackiej historii Mickiewiczowskiego obrazu retorycznego „kościół bez Boga”* (prwdr. 1960), *Dwa obrazy ukryte w Wielkiej „Improwizacji” i ich znaczenie dla horyzontów myślowych arcydramatu* (Skwarczyńska 1966a, 1966b).

Choć autorka nie omawia dłużej przyjętych terminów, to we wprowadzeniu pojawiają się trzy komponenty analityczne, na których Skwarczyńska konsekwentnie opiera układ całej pracy. Komponentami tymi są: kategorie artystyczne kształtu i barwy, „elementy treściowe” i „walor uczuciowy”. Wzajemna kombinacja trzech wymienionych aspektów wypowiedzi, uznanych za istotne dla obrazu, ich kontynuacja, zmienność i zanikanie, pozwalają autorce śledzić ewolucję artystycznej świadomości Słowackiego. Te trzy aspekty obrazu we „Wstępie” dopełnia pojęcie „motywu”, które autorka rozumie jako „ideowy walor (a więc wartość czysto abstrakcyjną), „w przeciwieństwie do skończonego, konkretnego w swej treści obrazu” (Skwarczyńska 1925: 2).

Treść, motyw i wątek

Autorka, wyróżniając w uwagach wstępnych *Ewolucji obrazów u Słowackiego* wspomniane wcześniej kategorie, których zmienne konfiguracje są podstawą do wydzielenia głównych części książki, nie posługuje się już jednak dalej pojęciem motywu. Zastępuje go natomiast pojęciem „elementów treściowych”. Jak wyjaśnia:

Motyw uzewnętrzniony jest zwykle obrazem; nie zawsze jednak temu samemu motywowi odpowiadają takie same obrazy; natomiast najczęściej takim samym obrazom odpowiada ten sam motyw, np. motyw tęsknoty za czymś dalekim, nieuchwytnym, wciela się u Słowackiego w obrazy odlatujących ptaków, chwycenia się tęczy, odejścia w dal po słupie księżycowej jasności [...]. (Skwarczyńska 1925: 2–3)

Z przedstawionego zestawienia wynika, że Skwarczyńska wprowadza w ten sposób rozróżnienie między „konkretnym w swej treści obrazem” a treścią jako motywem, który łączy z „ideowym walorem” i jego „wartością czysto abstrakcyjną”. Ujawniające się w tych założeniach tematyczne „rozwarstwienie” na dwa rodzaje treści wskazuje na aktualny wówczas problem ustalenia funkcji obrazu literackiego. Otwiera ono także pole do dyskusji nad sposobem rozumienia obrazu nie tylko w wąsko rozumianym zakresie omawianych monografii, ale także w jego uwspółcześnionym kontekście medialnym. W okresie dzielącym ich publikację powstały dwie prace, do których Skwarczyńska odwołała się następnie, omawiając *Rozwój wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza*. Pierwszą z nich jest artykuł Zygmunta Łempickiego *Osnowa, wątek, motyw* (1925–1926), a drugą rozdział *Psychologia i socjologia tworzenia. Obraz i rytm* z książki Tadeusza Grabowskiego (1927). W monografii o twórczości Adama Mickiewicza, określając znaczenie obrazu, Skwarczyńska zestawia je z pojęciem wątku:

Obraz ma walory przede wszystkim przestrzenne (oczywiście — w zakresie przestrzeni fikcyjnej, wyobrażonej), wątek ponadto operuje elementem czasu, a w związku z nim — w silniejszej mierze niż obraz — elementem ruchu. Stąd obraz jest czymś w rodzaju zredukowanego wątku, a wątek czymś w rodzaju rozwiniętego obrazu. (Skwarczyńska 1934: 2)

Tak rozumiane znaczenie wątku Skwarczyńska bierze z dociekań Łempickiego. Diagnostując ówczesne tendencje literaturoznawcze, zwraca on uwagę, że poddając krytyce wcześniejszą metodę badań filologicznych „o orientacji genetycznej” w imię zasad nowej tendencji, którą „znamionuje tzw. idealizm o orientacji systematycznej”, zaprzestano badań nad treścią (Łempicki 1925–1926: 19). Badacz rozumie przy tym treść jako ogół zorganizowanych w większą całość wątków. W monografiach Skwarczyńskiej widać obecność obu tendencji

badawczych wymienionych przez Łempickiego w jego ocenie stanu badań lat 20. XX wieku³. Potwierdzeniem orientacji genetycznej byłoby zainteresowanie Skwarczyńskiej pochodzeniem elementów treści, tzn. zgodnie z wyjaśnieniem Łempickiego, związane z osobistym doświadczeniem pisarza lub poszukiwanie paralel do innych utworów. Obecność nowszego modelu o orientacji idealistycznej potwierdzałyby przede wszystkim w monografii o Słowackim kategorie z dziedziny sztuki (jakości kształtu i barwy), a w monografii poświęconej Mickiewiczowi także aspekty ewolucji problemów i motywów kulturowych.

W ujęciu Skwarczyńskiej widać próbę określenia problemu obrazu i wypracowania nowej metody opisu zagadnienia w relacji do odnowionego zainteresowania pojęciem treści według Łempickiego. Autorka posługuje się przy tym różnymi kategoriami tematycznymi, dla twórczości Słowackiego używa pojęcia wątku, a dla Mickiewicza motywu. W artykule Łempickiego oba pojęcia są powiązane funkcjonalną zależnością: „[...] motywy bez wątków są puste, wątki bez motywów martwe” (Łempicki 1925–1926: 25). Badacz chce przez to powiedzieć, że wątki utworów stają się konkretnymi realizacjami motywów jako większych i abstrakcyjnych obrazowo całości kulturowych. W tym znaczeniu zastosowany przez Skwarczyńską wątek byłby reprezentacją obrazu, co jest istotne, gdy zwróci się uwagę na miejsce, jakie autorka przypisuje „obsesyjnym” tematom Słowackiego. Proces powracania i stopniowego uwalniania się od nich przez poetę autorka rozumie zarazem jako jeden z aspektów ewolucyjnej przemiany obrazów. Zgodnie z uwagami Łempickiego obecność obrazów „obsesyjnych” reprezentowałaby analizę genetyczną, gdy autorka tłumaczy ich trwałość jako proces przepracowywania osobistego doświadczenia Słowackiego. Podobny proces przepracowywania obrazowo-ideowych ograniczeń, choć śledzony już w ramach nowszej „orientacji systematycznej” i na podstawie całości kulturowych, badaczka przeprowadza w kolejnej monografii i rozumie go jako stopniowe uwalnianie się Mickiewicza od wpływów klasycyzmu i romantycznego już także sentymentalizmu.

Zakres i sposób posługiwania się pojęciem motywu w monografii o Słowackim, choć praca ta jest wcześniejsza co najmniej o rok od artykułu Łempickiego, wskazuje na znajomość koncepcji polskiego germanisty i teoretyka. Na miejscu motywu w kolejnej monografii pojawia się natomiast pojęcie wątku, który w przytoczonym fragmencie zyskuje cechę ruchu, gdy obraz pozostaje wobec niego elementem przestrzennym. W relacji między motywem jako operacyjnym terminem monografii z 1925 roku a podobnym znaczeniem analitycznym wątku w monografii z 1934 roku widać wspomniany już funkcjonalny związek zaproponowany w systematyce treści przez Łempickiego. Badacz dostrzega potrzebę dodatkowego doprecyzowania znaczenia tego związku, „[...] motyw bowiem, jak to już z etymologii słowa wynika, jest pierwiastkiem ruchu i siły [...]” (Łempicki 1925–1926: 25). Sposób wykorzystania pojęcia świadczyłby zatem o aktualnej wówczas dyskusji na temat zakresu treści i odpowiadającego jej obrazu jako teoretycznego tła, z którego wyrasta młodzińska praca Skwarczyńskiej.

³ Różnorodność przywoływanych kontekstów teoretycznych, od wypowiedzi romantyków niemieckich, F. Schillera i J.W. von Goethego, na temat pojęcia materiału literackiego po źródła inspiracji psychoanalitycznych w rozważaniach Grabowskiego świadczy o żywej dyskusji i potrzebie określenia metodologicznego zakresu pojęcia obrazu w ówczesnym literaturoznawstwie. Potwierdzeniem tego zagadnienia jest proces formowania się definicji obrazu literackiego w monografiach Skwarczyńskiej. Ze względu na rozległość problemu, wykraczającego poza przyjęte ramy tej publikacji, ograniczam konieczne porównania do wyboru tekstów uznanych przez autorkę za istotne dla wypracowanej przez nią definicji obrazu.

Niezależnie od stopnia wykorzystania przez badaczkę systematyki Łempickiego, w jej próbach dostosowania aparatury pojęciowej przez wymianę wątku i motywu rysuje się zjawisko „obrazowego” konstruowania sceny. Proces ten zachodzi między obrazem jako „wałorem przestrzennym”, wątkiem, tzn. „elementem ruchu” a motywem jako abstrakcyjnym, kulturowym materiałem, który w tak zorganizowanej przestrzeni zyskuje reprezentację w formie zmaterjalizowanej treści. Przykładem zastosowania „etymologicznej” funkcji motywu jako „ruchu i siły” jest obserwowany przez badaczkę proces przekształceń statycznego obrazu w opowieść u Słowackiego. Odkrywając u poety literackie stylizacje obrazów malarskich, zwraca uwagę na typ przekształceń, które prowadzą do powstania sekwencji narracyjnych, gdy ikoniczne źródło poetyckiej inspiracji staje się opowieścią. W podsumowaniu jednego z takich przykładów, kiedy dzieło malarskie zostaje przekształcone w akcję, stwierdza: „Wizja, która dawniej była raczej obrazem, teraz zaczyna zamykać w swych ramach akcję. Obraz, który początkowo miał przede wszystkim walory estetyczne, teraz zaczyna zyskiwać coraz bardziej samodzielny ton uczuciowy [...]” (Skwarczyńska 1925: 62). Atrybutem wielokrotnie wskazywanym przy tego rodzaju przejściu od ikonicznego motywu do narracji jest kategoria ruchu, która obok emocji staje się wyraźnym modyfikatorem zaczerpniętego z tradycji elementu obrazowego.

Kategorie artystyczne i emocje

Kolejnym źródłem teoretycznego opisu w monografii o Mickiewiczu jest rozdział *Psychologia i socjologia tworzenia. Obraz i rytm* z książki Tadeusza Grabowskiego, który pisze:

Przedmioty w przestrzeni, wypadki w czasie utrwala pamięć, wyobraźnia zaś przebudowuje je podświadomie i świadomie, komentuje je także po swojemu drogą kojarzeń, ciągłości, analogii. To wyobraźnia przedmiotowa, czyli malarska i podmiotowa, czyli uczuciowa stają się niby momentem organizacyjnym, przez który dzieło odcina się od otoczenia. Uczucie normuje budowę dzieła i uczucie żyje na dnie każdego pomysłu. (Grabowski 1927: 56; podkr. M.G.)

Podobnie jak autor *Wstępu do nauki literatury* Skwarczyńska wskazuje, że emocje mają wpływ na organizację wrażeń obrazowych. Założenie to autorka zastosowała już także we wcześniejszej monografii o Słowackim. Określenie „wyobraźnia przedmiotowa” stanowiłoby rodzaj kontaminacji łączącej fizyczny bodziec (elementy przestrzeni) z podmiotowym sposobem rejestracji sensorycznie doświadczonego świata. Odpowiada ono także sposobom prezentacji materiału poetyckiego w obu monografiach Skwarczyńskiej. W wypowiedzi Grabowskiego na uwagę zasługuje rozróżnienie dwu typów wyobraźni. Pierwszy z nich, „wyobraźnia przedmiotowa”, ujawnia się jako odpowiednik doświadczenia percepcyjnego, obrazowej wrażliwości, a drugi — jako emocjonalny proces przetwarzania tychże doświadczeń na język estetycznego kodu ekspresji.

Rozwinięcia koncepcji obrazu opartej na ustaleniach Grabowskiego można doszukać się w opracowanych nieco później założeniach przedmiotu teorii literatury, gdzie autorka określa dzieło literackie jako „twórczą manifestację życia poprzez słowo”. „Sformułowaniem tym przeciwstawiamy się zacieśnieniom zakresu badania, które pozornie tylko ograniczają i ustalają przedmiot badania [...]. Przez sformułowanie to omijamy tradycyjny podział na dzieła „literackie” i „nieliterackie [...]” (Skwarczyńska 1938: 14). Autorka wprowadza w ten sposób pojęcie „literatury stosowanej”. Celowe ominięcie utrwalonego

podziału nabiera szczególnego znaczenia w przypadku omawianych tutaj monografii. Usunięcie literackiego kryterium oceny łączyłoby miejsce literatury stosowanej z rodowodem gatunków romantycznych oraz ich nawiązaniem do literatury ludowej, a więc popularnej. Podobieństwa te wskazywałyby na jeszcze jedną, istotną dla badaczki cechę literatury, a także sposobu prowadzenia badań — uniwersalny zakres tematów kulturowych. Autorka bowiem wyjaśnia dalej, że chce także wskazać na „istnienie sił twórczych ponadindywidualnych”. Jako uzasadnienie tej myśli pojawia się ponownie odwołanie do Łempickiego: „Osobowość twórcza jest jak gdyby punktem przenikania sił indywidualnych i duchowych. [...] Największy twórca ulega ponadosobowym siłom w dziedzinie kształtu, pewnym pracom i normom”⁴ (Skwarczyńska 1938: 16). Badaczce, co szczególnie wymowne, konieczne wydaje się przy tym „oderwanie dzieła literackiego od tekstu” ze względu na takie zjawiska jak improwizacja czy tradycja literatury oralnej (Skwarczyńska 1938: 17). Oba wymienione przykłady wskazują na udział emocjonalnego aspektu wypowiedzi, który już wcześniej Skwarczyńska uznała za jeden z czynników modyfikujących obrazy Słowackiego. Termin literatury stosowanej wyłania się u badaczki z obserwacji estetyki romantyzmu oraz potrzeby określenia możliwego zakresu tematów kulturowych odzwierciedlonych w wypowiedzi literackiej. Ten łańcuch zależności wskazywałby na właściwy kierunek i ostateczny cel poszukiwań, jaki stawia przed sobą Skwarczyńska. Postulat literatury stosowanej byłby w takim rozumieniu pojęciem, które odpowiada uniwersalnym mechanizmom percepcyjnym, których ekwiwalenty znajdują odzwierciedlenie w szeroko rozumianych tematach kulturowych. Określenia takie, jak „twórcza manifestacja życia” czy „siły indywidualne”, mówią o potrzebie odnalezienia percepcyjnej reprezentacji w ramach negocjacji podejmowanych przez człowieka z językowym i genologicznym kanonem wypowiedzi.

Związek kulturowego motywu i realizującego go w obrazach wątku, choć rozdzielony między dwie monografie, ma kontynuację jako jeden z postulatów badania tekstów w nieco później określonym *Przedmiocie, metodzie i zadaniach teorii literatury* (Skwarczyńska 1938). Autorka przedstawia tam podobną zależność między „istotami literackimi”, do których zalicza np. takie zjawiska, jak tragizm, epos czy dialog, a ich realizacją w konkretnym utworze literackim i stwierdza, że „poszczególne konkrety literackie mogą realizować wielorakie istoty literackie”. Zarówno związki ustanowione między motywem a wątkiem, istotami literackimi a konkretnymi literackimi, jak i postulat oderwania literatury od tekstu w celu wypracowania uniwersalnego poziomu opisu literatury stosowanej potwierdzają związek z wcześniej określonym dążeniem do łączenia filologicznej analizy źródeł z estetycznymi kategoriami obrazu poetyckiego. Powiązania te i powstające w ich efekcie obrazy wykazywałyby obecność trwałych modeli kulturowych (motyw, istoty literackie). W ugruntowanym w ten sposób założeniu metodologicznym powraca ponownie podobieństwo do wcześniej przyjętej formuły Grabowskiego: „Gdzie społeczeństwo tworzy jedność, tam jest możliwa i wspólna twórczość, jak świadczy legenda, kronika, epos. Twórczość zbiorowa, jak i indywidualna, nie może obejść się bez obrazów i wyraża niewidzialność przez widzialność” (Grabowski 1927: 60). Przy zachowaniu proporcji tego porównania da się zauważyć, że wspólnocie twórczej Grabowskiego odpowiada u Skwarczyńskiej postulat włączenia w zakres badań szeroko pojętych gatunków literatury stosowanej. Oba założenia spełniają podobną funkcję matryc kulturowych. Nie tyle

⁴ Skwarczyńska cytuje tutaj pracę Łempickiego *Zagadnienie stylu*, 1937, s. 20–21.

wymienione przykłady są wypowiedziami zaangażowanymi społecznie, co wyrastają z kulturowych i percepcyjnych doświadczeń wspólnotowych, będąc jednocześnie dla nich modelami wysłowienia. Jednym z bardziej istotnych, jak się wydaje, postulatów Skwarczyńskiej jest konieczność odrzucenia apriorycznych modeli genologicznych. Autorka skłania się ku obserwacji zastanego materiału i formułowania na tej podstawie wniosków na temat genologicznych funkcji kulturowych (Skwarczyńska 1938). Byłby to zatem rodzaj pracy współczesnego antropologa kultury.

Rozdziały monografii o Słowackim są ułożone w ten sposób, by ukazać kolejne etapy negocjacji między aspektem kulturowym i artystycznym oraz zmieniający się wraz z nimi udział poszczególnych komponentów tematycznych. Reprezentatywny pod tym względem jest *Rozdział V: Obrazy o małej ilości podobnych elementów treściowych, podobnej kategorii artystycznej, podobnym walorze uczuciowym*. Wskazywałby on na odwrócenie znaczeniowych proporcji między wpływem zapożyczonej treści kulturowej a dziedziną ekspresji (kategorii estetycznych i uczuć). Zmiana polegałaby na upodobaniu do określonych zabiegów artystycznych, z którymi łączy poeta trwałe walory uczuciowe. Emocje ukazuje więc autorka jako czynnik modyfikujący znaczenie i kształtujący określony typ obrazów, ale rozumianych głównie jako kategorie plastyczne. Taki sposób tworzenia obrazów wskazywałby na rozluźnienie pierwotnej motywacji tematycznej związanej z przejętymi obrazami kulturowymi na rzecz poszukiwania własnych ekwiwalentów emocjonalnych odpowiedzialnych za tworzenie autonomicznych obrazów autorskiej wyobraźni twórczej. Byłby to proces mimowolnej (ponieważ korzystanie z zastanych obrazów tradycji nie jest w romantyzmie traktowane jako błąd estetyczny) dekompozycji materiału kulturowego, która jest jednym z celów pracy nad własnym stylem.

Poza emocjami i aspektem treści w typologii przemian poetyckich wyraźnie zaznaczone przez badaczkę są kategorie artystyczne: kształtu i barwy. Istotne znaczenie ma przy tym wprowadzone przez nią pojęciowe rozróżnienie. Polega ono na wyraźnym utożsamieniu kategorii artystycznej z rodzajem kształtu i przypisaniu temu elementowi znaczenia bardziej neutralnego emocjonalnie, intelektualnego oglądu form sztuki u Słowackiego. Barwy zaś łączy badaczka dodatkowo z różnymi stopniami zabarwienia emocjonalnego⁵. Nasuwa się pytanie, czy rozróżnienie to jest pochodną rodzaju analizowanego materiału, związaną ze specyfiką cech poetyki Słowackiego, czy wcześniej przyjętym kryterium ustalonym przez badaczkę i świadczącym o jej preferencjach krytycznych związanych z indywidualnym doświadczeniem percepcyjnym obserwatorki? Możliwa jest odpowiedź pośrednia, która pozwala widzieć konfrontację obu kryteriów jako zapowiedź wypracowanego w późniejszej pracy pojęcia literatury stosowanej. Romantyzm byłby w tym przypadku odpowiednią egzemplifikacją dla owego doświadczenia, poszukującego właściwego medium na drodze przełamywania oporów systemu języka i genologicznej konwencji.

Na koniec autorka formułuje wniosek, który ujawnia także kolejne założenie prowadzonej pracy — „przysłowiowe niemal bogactwo obrazów Słowackiego” polega „nie na

⁵ Rozróżnienie to może świadczyć o inspiracji teorią G.E. Lessinga i H. Wölfflina, której jednak autorka wprost nie identyfikuje. Kontekst teorii Wölfflina wskazywałby na odmienny sposób definiowania obrazu niż u Łempickiego, który pisze o teorii niemieckiego badacza jako jednej z inspiracji ówczesnej humanistyki oraz związanych z nią próbach przeniesienia do literaturoznawstwa form opisu zaczerpniętych ze sztuki. Poza odnotowaniem tej tendencji Łempicki nie uznaje jej ostatecznie za właściwe odniesienie do proponowanej przez siebie definicji wątku/motywu i opartym na nich znaczeniu obrazu (por. Łempicki 1925–1926: 19).

ilościowym bogactwie koncepcji obrazowych, ale na bogactwie wewnętrznych elementów w stosunkowo nielicznych koncepcjach obrazowych” (Skwarczyńska 1925: 171). Wniosek ten sugeruje tym samym, że Skwarczyńska zrekonstruowała najbardziej zwerbalizowane łańcuchy tematyczne Słowackiego, tzn. problemy treści, które świadczą o głównych kierunkach myśli, idei ważnych dla poety. Dla badania funkcji i definicji obrazu pojawia się przy tej okazji pytanie o rozróżnienie między „koncepcją obrazową” a składającym się na nią szeregiem obrazów, „bogactwem wewnętrznych elementów”. Sformułowane przez badaczkę zastrzeżenie świadczy także o tym, że „koncepcjom obrazowym” należałoby przypisać raczej funkcję kulturowych modeli wobec składającego się na nie „bogactwa wewnętrznych elementów” w postaci obrazowych ekwiwalentów percepcji. Czy wspomniane bogactwo należy traktować zatem wyłącznie jako dążenie do artystycznej oryginalności, jak uzasadnia Skwarczyńska, czy pozwala ono dostrzec także w tych pomocniczych, składowych elementach ukryte, niezwerbalizowane, a potencjalnie aktywne cechy treści wizualnych, związane z utajonymi aspektami poetyki Słowackiego lub należące do uniwersaliów antropologicznej wiedzy na temat obrazu, wizualnego doświadczenia człowieka, epoki itp.? Sama autorka ma świadomość podobnej możliwości, ponieważ dodaje w przypisie: „Cyfra obrazów, podana przeze mnie, bynajmniej nie jest bezwzględna; ktoś o większej wrażliwości ilość tę znacznie powiększy” (Skwarczyńska 1925: 170). Chodziłoby jednak nie tylko o „powiększenie liczby”, ale ze względu na przyjęte kryterium oceny także o sugerowaną przez badaczkę możliwość przyjrzenia się funkcjom odmiennie skonfigurowanych/wyodrębnionych owych pomniejszych obrazów pomocniczych.

Wiele uwag, rzucanych niejako na marginesie głównych kierunków wywodu, pozwala widzieć w pracy Skwarczyńskiej ujawniające się kierunki zainteresowań, obecne później w różnych aspektach jej koncepcji teorii literatury, należałoby dodać także — współczesnej krytyki sztuki⁶. Wśród tych istotnych „marginaliów” znajdują się wspomniane formy opisu: narracyjne rozwinięcia motywów malarskich, zestawienia kategorii kształtu i barwy. Spół ujęcia i zakres podejmowanych problemów pozwalają widzieć w Skwarczyńskiej także badaczkę o zainteresowaniach z dziedziny współczesnej antropologii kultury i sztuki.

Realizm: natura, mistycyzm i wyobraźnia twórcza

Wskazane wcześniej modyfikacje obrazów kulturowych przez ich rozwinięcie w formie układów narracyjnych mają jeszcze jedno znaczenie dla ustalenia zakresu pojęcia obrazu w badaniach Skwarczyńskiej. Autorka zwraca uwagę na szczególną funkcję zestawionych u Słowackiego poetyzmów i elementów pospolitych: „[...] pewien egzotyzm wnosi skombinowanie przedmiotów o charakterze pospolitym i połączenie tych światów pewną akcją” (Skwarczyńska 1925: 89). Podobna uwaga dotyczy także mistycyzmu zestawionego z realizmem wykształconym na bliskowschodnim doświadczeniu podróży Słowackiego. Po jednej stronie byłoby więc nie tylko to, co mistyczne, ale i poetyczne, a po drugiej realistyczne i pospolite. Zestawione ze sobą elementy mistyczne i poetyczne oraz realistyczne i pospolite interpretują się wzajemnie, przyjmując formę synonimiczną. Synonimia ta z jednej strony utwierdzona jest ideowym i stylistycznym dążeniem Słowackiego, które omawia badaczka. Z drugiej jednak może wskazywać na bardziej ogólną możliwość

⁶ O istotnej funkcji obrazu literackiego dla Skwarczyńskiej świadczy umieszczenie zagadnienia „Obraz” w dziele literackim jako rezultat twórczego przekształcenia wiedzy o świecie we *Wstępie do nauki o literaturze*, T. 1, Warszawa 1954, s. 51–52.

konstrukcji obrazu literackiego. Byłby on uruchamiany w procesie określanym tu przez „akcję”. Wartość spostrzeżenia Skwarczyńskiej polegałaby na tym, że obraz nie jest odpowiednikiem statycznego rezultatu, ale procesualnej zmiany, której poświęcony zostaje utwór. W bardziej awangardowym rozumieniu, np. Tadeusza Peipera czy Juliana Przybosa, chodzi o związek elementów i wzajemnych negocjacji między nimi rozciągnięty na układ logicznie zamkniętej części lub całości kompozycyjnej utworu⁷. W procesie tym to, co abstrakcyjne, wymagające reprezentacji, byłoby oddawane przez realistyczny, obrazowy ekwiwalent doświadczenia. Tak uzasadnia Skwarczyńska przyczyny artystycznej ewolucji obrazów Mickiewicza: „W dziedzinie każdego z typów znamioną cechą będzie stosunek pierwiastków abstrakcyjnych do konkretnych, a zmiana tego stosunku stać będzie na linii ewolucyjnej danego typu” (Skwarczyńska 1934: 204) Autorka rozumie przy tym postępujący udział elementów realistycznych jako doskonalenie warsztatu twórczego. Z tym rodzajem zmian łączy uwalnianie się od cech klasycznych przez Mickiewicza, który: „[...] zostawia istotne pierwiastki konkretne treści i łączy z nimi coraz wyraźniej, coraz dobitniej pewne pierwiastki abstrakcyjne, pewne podłoże uczuciowo-nastrojowe, obce starożytności”. Dochodzi do tego za pomocą przekształcenia pierwiastków klasycznych w „formy figur retorycznych”, odsuwając je „od pierwszoplanowej sfery odczuwania” (Skwarczyńska 1934: 204). Retoryczny charakter, styl sentymentalnych lub klasycznych motywów, mają więc obrazy, gdy tracą funkcję percepcyjną i związek z obserwacją rzeczywistości. Problem obserwacji w pracy o Mickiewiczu Skwarczyńska wyróżnia jako główny sposób łączenia doświadczenia pamięci z materialnymi reprezentacjami natury:

Mickiewicz za pomocą obserwacji wchłania nie tylko przyrodę ułożoną już w skończony obraz, nie tylko ujmuje obrazy i artystyczne wątki wspomnienia lat sielskich, anielskich, ale także gorącą jeszcze, niedokończoną współczesność, zamykając je w syntetyczne skróty obrazowe lub dowolnie rozciągając w czasie i przestrzeni w wątki. (Skwarczyńska 1934: 195)

Skwarczyńska zwraca uwagę, że wprowadzanie wątków realistycznych przez Mickiewicza, niechętnie przyjmowanych w romantyzmie, miało istotny wpływ na późniejszą świadomość kulturową⁸. Jak dodaje w przypisie: „Nie zdajemy sobie należycie sprawy z przewrotu w poglądach estetycznych, jaki nastąpił u nas dzięki realizmowi Mickiewicza”. Autorka podaje przykład motywu karmienia kur, który wcześniej był obrazem pospolitym, nie odpowiadał estetyce tematów poetyckich romantyzmu (Skwarczyńska 1934: 195). Na podobne zmiany i zasugerowane literacko funkcje wskazuje Ewa Kosowska (2021), pisząc o motywie cezury kulturowej u Mickiewicza. W przypadku przykładu podanego przez Skwarczyńską efekt cezury polegałby na zatarciu niedostrzeganej obecnie estetycznej niestosowności oraz na wartości ekspresywnej, związanej z realizmem tego obrazu, wzmacniającym walor emocyjny. Kulturowe nadużycie estetyczne popełnione przez Mickiewicza, o którym pisze ba-

⁷ Na temat polemiki Przybosa z Peiperem wokół obrazu literackiego — por. uwagi Przybosa: *Z „teorii poznania” lirycznego* [w:] J. Przyboś, *Sens poetycki*, T. I, wydanie drugie powiększone, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 15–24.

⁸ O uprzywilejowanym dla autorki znaczeniu kryterium realistycznego może świadczyć sposób uporządkowania, kolejność i związana z nią analiza materiału poetyckiego Mickiewicza. Książka przechodzi od „Świata łańcuchów obrazowych o typie klasycznym” przez „Świat łańcuchów obrazowych o typie sentymentalnym” po „Świat łańcuchów obrazowych o typie romantycznym”.

daczka, potwierdzałoby tym samym znaczenie, jakie przypisuje ona obserwacji, procesowi percepcji oraz językowym sposobom jego reprezentacji.

Autorka wskazuje na dwa rodzaje wątków obrazowych w romantyzmie: romantyczno-balladowy i romantyczno-mistyczny, które łączą ze sobą dwa typy rzeczywistości: „[...] rodzaj balladowy [...] stawia na równi rzeczywistość zaświatową z światową, wprowadzając w przedstawienie pierwszej o b s e r w a c j e, zaczerpnięte w drugiej; rodzaj mistyczny natomiast wysuwa na pierwszy plan świat pozaziemski, a świat rzeczywisty czyni w stosunku do zaświatów symbolem” (Skwarczyńska 1934: 203–204; podkr. M.G.). Podobnie też badaczka bierze pod uwagę udział elementów realistycznych w kształtowaniu obrazów u Słowackiego, czego przykładem może być omówiony wcześniej zabieg przetworzenia utrwalonej kulturowo obrazowej kompozycji w akcję z realistycznie przedstawionymi elementami tła i atrybutami postaci (np. figura Matki Boskiej jako dziewczyny wpinającej kwiat we włosy). W podobieństwach tego ujęcia ujawniają się cechy metody badawczej i sposobu myślenia o obrazie. Bez względu na stylistyczną odmianę, równoważne zestawienie elementu mistycznego i obserwacji lub użycie elementu fizycznej rzeczywistości jako ekwiwalentu przeżycia mistycznego, podstawą wyodrębnienia obu wątków jest obecność realistycznego materiału jako fundamentu myślenia o obrazie. O tym, jak ważna jest to funkcja, świadczy miejsce realistycznego szczegółu w procesie dokonywanego na tej podstawie artystycznego uogólnienia. W typie romantycznym „[...] każda rzecz, choćby d r o b n a, ma stanowisko samodzielne” (Skwarczyńska 1934: 207; podkr. M.G.). Grabowski natomiast uważa, że „prawdziwe piękno godzi naturę z duchem, raz chwytając d r o b i a z g i, raz ogarniając horyzonty nieskończone” (1927: 64–65; podkr. M.G.).

Uwaga skierowana w obu wypowiedziach na realistyczny szczegół czyni z niego ośrodek poetyckiego obrazu, łącząc go ze wskazaną wcześniej czynnością obserwacji. Co istotne, realistyczny detal zostaje powiązany przez badaczkę ze wzorcem twórczości ludowej, która „zajmowała wobec świata podobną podstawę psychiczną” (Skwarczyńska 1934: 207). Tym, co łączy w obu stylistykach zainteresowanie realistycznym detalem, jest przypisana mu obecność waloru emocjonalnego. W tym znaczeniu postawa romantyczna Mickiewicza jest dla Skwarczyńskiej pierwszym momentem, w którym ujawniona zostaje ta wykorzystująca antropologiczny konkret twórczości ludowej autonomia percepcyjnego ujęcia połączona z funkcją ideową. Autorka potwierdza tym samym, że poszukiwanie źródeł stylu w tradycji ludowej stanowi równocześnie przyczynek do studiów nad problemami percepcyjnych form obrazowych, co ma wpływ na późniejsze założenia literatury stosowanej.

Izomorfizm: między sędami kulturowymi a percepcyjnymi

Trwałość wskazanych wyżej powiązań zostaje dodatkowo wzmocniona przez obserwowaną szczególnie u Mickiewicza cechę sensorycznej korespondencji. W obu wymienionych monografiach podporządkowana jest ona linii ewolucyjnej stylu utożsamionej z poszukiwaniem uniwersalnych cech zagadnienia obrazu literackiego:

Ileokroć targnęła poetą podobna myśl, podobne uczucie, tylekroć powraca ten sam obraz [...] Stosunek owego narzuconego podłoża uczuciowo-mysłowego do realistycznego obrazu może być różny: może się wyrażać porównaniem, przenośnią, może narzucać konkretnemu przedstawieniu pewną interpretację, w rzeczywistości jedną z wielu możliwych. (Skwarczyńska 1934: 188)⁹

⁹ W przypisie Skwarczyńska powołuje się na podobny wniosek Lempickiego.

Fragment ten ujawnia ukryty u Mickiewicza mechanizm synestezji. Nie pojawia się ona w serii wymienionych zabiegów stylistycznych, ale jest przez nie reprezentowana w ramach doświadczeniowych rekurencji podmiotu. Podstawy synestezji, której obecność sugeruje Skwarczyńska, zostały oparte na uniwersalnym połączeniu emocji i realizmu odzwierciedlonym w twórczości ludowej. Rozważania Skwarczyńskiej nad obrazem w szerszym znaczeniu byłyby zatem także okazją do określenia miejsca tradycji romantycznej we współczesnej kulturze. Dlatego zgodzić się należy z Tomaszem Majewskim (2021), który w estetyce romantycznej dopatruje się jednego ze źródeł inspiracji badawczych rozwijanych przez Skwarczyńską we własnej koncepcji teorii literatury i kultury. Układ obrazowych zależności rekonstruowanych przez badaczkę przedstawiałby się zatem następująco: obserwacja — detal („drobiazg”) jako element rzeczywistości — emocje, tzn. „podstawa psychiczna” wspólna poezji romantycznej i twórczości ludowej. To ostatnie ogniwo teoretycznego „łańcucha” zostało powiązane przez autorkę z wyróżnioną w poprzedniej części obok przedmiotów rzeczywistości potrzebą Mickiewiczowskiej obserwacji.

Przedstawione tutaj uwagi nie odnoszą się wyłącznie do poetyki Mickiewicza. Za rodzaj ich teoretycznego rozwinięcia, łączącego obie monografie, należy uznać pracę *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj* (Skwarczyńska 1932)¹⁰. Dopowiedzenie w tytule wyjaśnia, że rozważania są prowadzone „na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą”. Autorka wraca do jednej z kategorii artystycznych uwzględnionych w analizach obrazów Słowackiego. Podstawą rozważań jest dokonane na początku wyróżnienie „czynnika bezpośrednio danego, zmysłowego i czynnika skojarzeniowego”. Zdaniem Skwarczyńskiej prosto ta tego podziału jest elementarna dla wyjaśnienia możliwości porozumienia poprzez dzieło między artystą i odbiorcą i „dałaby się określić niemal regułą matematyczną”. Jak dodaje, tylko czynnik skojarzeniowy „i to tylko w pewnym stopniu jest niewiadomą”, natomiast „[...] w obrębie czynnika zmysłowego — naturalnie w prawdziwym dziele sztuki — nie ma mowy o różnej interpretacji” (Skwarczyńska 1932: 275). Godne uwagi jest tutaj przekonanie Skwarczyńskiej o uniwersalnej funkcji tej zasady. Przekonanie to świadczyłoby z jednej strony o budowaniu rozważań na dającym się zweryfikować fundamencie percepcji rzeczywistości odzwierciedlonym w aspektach artystycznych dzieła. Z drugiej — wprowadzałoby procesualną zmienną w postaci indywidualnych skojarzeń odbiorczych. Skojarzenia te byłyby rodzajem kulturowych modyfikacji związanych z zakresem znaczeniowym barw uzależnionym od uwarunkowań estetycznych epoki, społecznie określonym doświadczeniem grupy odbiorców itp.¹¹

Skwarczyńska zwraca przy tym uwagę, że na problem reprezentacji „czynnika zmysłowego” ma wpływ właściwe odczytanie przez odbiorcę znaczenia wypowiedzi literackiej. Przeszkodą w porozumieniu między pisarzem a czytelnikiem może stać się zmienność kulturowych formatów utrwalonych w języku. Jak pisze: „Ta [...] jego codzienna, utylitarna

¹⁰ Autorka odwołuje się w niej m.in. do myśli Goethego, podobnie jak wcześniej Łempicki we wspomnianej pracy o motywie literackim. W przeciwieństwie jednak do polskiego germanisty korzysta z rozprawy *Zur Farbenlehre* [Do teorii kolorów]. Wraz z wcześniejszym zestawem pojęć malarskich, bliskich teorii Wölfflina, które odrzuca w opisie motywu Łempicki, nawiązania te wskazują, że konstruowane przez Skwarczyńską pojęcie obrazu sytuuje się jako zagadnienie negocjacji między jakościami zmysłowymi i doświadczeniem percepcyjnym a formatem pojęć utrwalonych w języku.

¹¹ Na temat różnic między percepcyjnym i kulturowym znaczeniem barw por. m.in.: G. Evans, *Historia kolorów. Tajemniczy świat barw*, przeł. W. Jeżewski, Bellona, Warszawa 2019; M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1–2, Arkady, Warszawa 1989.

wartość po prostu przesłania nam fakt, że jest on czymś bardzo zmiennym i względnym, czymś na przestrzeni różnych odcinków czasu zbyt różnym, by mógł być uważany bez krytycznej destylacji za trwały środek porozumienia”. (Skwarczyńska 1932: 275). Według autorki czynnikiem mającym wpływ na aspekt „skojarzeniowy” znaczenia jest właśnie format kulturowy utrwalaony w języku, a nie swobodne podmiotowe asocjacje. Nie przypadkiem za przykład do wyjaśnienia relacji między czynnikiem zmysłowym w literaturze a wprowadzającym jego zniekształcenia językiem posłużyła autorce fotografia. Przykład ten dobrze oddaje wątpliwości, które pojawiają się w nieustającej dyskusji na temat realizmu medium fotografii. Podobnie też jak w przypadku języka, tak i rozważania o fotografii wychodzą z założenia jej „codziennej, utylitarnej wartości”¹². Wypowiedź Skwarczyńskiej pozwala na tej podstawie utożsamić „czynnik zmysłowy” z fotografią. Ukazuje także w obu przypadkach te same problemy reprezentacji. Stwierdzenie to może budzić wątpliwości, wynikające z założenia, że fotografia reprezentuje wyłącznie samą siebie za sprawą obrazu. Wymownie ujawnia ten problem przykład odniesiony do dziedziny języka i oparte na nim przeświadczenie, że doznania zmysłowe, takie jak barwy, tłumaczone są w języku jako jego medialne analogie bez pośrednictwa percepcyjnych skojarzeń, na które zwraca uwagę Skwarczyńska. Sposób, w jaki autorka omawia językowe analogie obrazowe, wykorzystujące utarte formaty kulturowe, przypomina teoretyczne założenie, na którym Wiktor Szklowski oparł swój programowy tekst *Sztuka jako chwyt* (1919). Badacz odróżnił w nim automatyzm w posługiwaniu się obrazami prozaicznymi w funkcji „praktycznego środka myślenia” od obrazów poetyckich (Szklowski 2007: 97). „Czynnik skojarzeniowy”, o którym mówi Skwarczyńska, miałby funkcję zapośredniczonego kulturowo znaczenia utrwalonego w języku. Jego przeciwieństwem byłby „czynnik zmysłowy”.

Obecna w pracach Skwarczyńskiej opozycja między „czynnikiem zmysłowym” a językiem pokazuje, że teoretyczka stawia w swoich pracach ponownie problem z pogranicza antropologii kultury i językoznawstwa, który pojawił się w centrum myśli Wilhelma Humboldta. Powrót ten jest zarazem potwierdzeniem obecności sporu między poglądem na temat dominanty lingwistycznej i badaniami nad tekstem a miejscem autorskiej sygnatury. Jak zauważa Elżbieta M. Kowalska, moment formowania się etnograficzno-językoznawczej teorii Humboldta przypada na przełom oświecenia i romantyzmu. Podobnie też wśród jego współczesnych kontynuatorów obecna jest „linia kartezyjańska” lub „interpretacja neoromantyczna” (Humboldt 2001: 8–9). Romantyzm pojawia się w obu przypadkach jako rodzaj modyfikatora, kierującego uwagę na problem percepcyjnego doświadczenia i sposobów jego odzwierciedlenia w językowym kształcie kultury. Opozycja, o której pisze Kowalska, obecna u źródła i związana z nią konieczność dokonywania jednego ze skrajnych wyborów metodologicznych, nie jest jednak być może tak wyraźnie zaznaczona u samego Humboldta. Postawić należy w tym miejscu tezę, że to właśnie dwoistość jego badawczego doświadczenia zadecydowała o wartości teorii, w której zestawiony zostaje przedmiot kultury i antropologii z materiałem językoznawstwa. Teoria Humboldta, jak zauważa Kowalska, kładzie nacisk na „procesualny aspekt języka”, wprowadzając opozycję między *energeia* (działaniem) a *ergon* (dziełem). Jak wyjaśnia Kowalska: „Element statyczny [...]

¹² Na temat realistycznego i kreacyjnego rodowodu i funkcji fotografii por. m.in. A. Rouillé, *Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, TAIWPN Universitas, Kraków 2007; prace zamieszczone w: S. Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przeł. I. Zwiech, TAIWPN Universitas, Kraków 2008.

to tekst jako gotowy wytwór, a dynamiczny (*energeia*) to akt mówienia, działanie językowe” (Humboldt 2001: 19). Zdaniem Patricii Casey Sutcliffe poza tym wyraźnym podziałem na proces i jego rezultat z pism Humboldta wyłania się jeszcze takie rozumienie, które pozwala traktować oba pojęcia jako ich syntezę. Badaczka wskazuje na rodowód tego pojęcia, zaczerpniętego z filozofii Arystotelesa, który odróżnił technikę produktywną wykonania czynności od nieproduktywnej. Technika nieproduktywna pozwala jedynie wykonać pewną czynność. Technika produktywna, reprezentowana przez pojęcie *energeia*, dodatkowo wykracza poza ten oczekiwany rezultat i odpowiada u Arystotelesa aktywności w dziedzinie poezji i sztuki (Casey Sutcliffe 2001: 23–24). Ten procesualny naddatek artystyczny ujawnia się w sposobie rozumienia obrazu obecnym w pracach Skwarczyńskiej.

Dla wyjaśnienia tak rozumianego zainteresowania romantyzmem w wypowiedziach polskiej badaczki warto na zakończenie odwołać się do teorii Rudolfa Arnheima, w której pojawia się podobne zestawienie języka i obrazu. Według niego „pojęcia są obrazami percepcyjnymi”, a „czynności myślowe polegają na operowaniu tymi obrazami” (2011: 268). Badacz dowodzi, że „[...] język działa w ramach własnego systemu pojęć, ujawnia się jako pewien automatyzm”. Wykorzystując sądy analityczne i syntetyczne Immanuela Kanta, Arnhem dokonuje rozróżnienia na myślenie językowe i myślenie obrazowe. Według niego myślenie językowe ma charakter sądów analitycznych, tzn. takich, które ograniczają się do definicji/informacji „o powszechnie znanej właściwości podmiotu”. Inaczej działa myślenie oparte na obrazach, któremu zgodnie z typologią Kanta przypisuje znaczenie sądów syntetycznych. „Wychodzą one poza dotychczas znaną wiedzę. Zmuszeni jesteśmy w takiej sytuacji do odwołania się do własnego, pozajęzykowego doświadczenia” (Arnhem 2011: 272–273). Zdaniem Arnheima w odróżnieniu od myślenia opartego na obrazach: „Myślenie czysto werbalne to pierwowzór myślenia bezmyślnego, automatycznego odwoływania się do nagromadzonych wcześniej danych. Jest ono użyteczne, lecz jałowe” (Arnhem 2011: 273). Odpowiadałoby ono „czynnikowi skojarzeniowemu” Skwarczyńskiej jako typ myślenia określony przez format kultury, który jak zauważa badaczka, może być przyczyną błędnego odczytania modelu zmysłowego odzwierciedlonego w tekście przez artystę¹³. Rozwiązaniem problemu byłoby zjawisko izomorfizmu językowego, który zakłada analogię między jednostkami języka a elementami obrazu. Elementami tymi byłyby obecne u Skwarczyńskiej wskazane wcześniej detale czy też realistyczne „drobiazgi”. O ich połączeniach w obrazowo-językowe syntagmy świadczyłyby asocjacyjne układy, o których powiedziano wcześniej, że składają się na proces ukrytej synestezji u Mickiewicza. O izomorfizmie świadczą ujawnione przez badaczkę w tym procesie powiązania tej samej myśli z reprezentującymi ją i powracającymi w różnych okolicznościach obrazami. Funkcję tę pełniłyby również zaobserwowane przez Skwarczyńską zabiegi Słowackiego, przekształcające kulturowo określone przedstawienia ikoniczne w akcję. Takie powinowactwa obrazu i języka byłyby możliwe, ponieważ zdaniem Arnheima:

Wszystkie media reprezentacji posługują się zarówno odniesieniami izomorficznymi, jak i nieizomorficznymi. Używają zarówno analogii, jak i znaków. W zasadzie pod tym względem języki werbalne nie różnią się od niewerbalnych. W praktyce najważniejsza różnica pomiędzy nimi

¹³ Problem znaczeń skojarzeniowych Skwarczyńska podjęła ponownie w artykule *Perspektywa dla badań literackich językowej teorii asocjacji* (1949), przedr.: *Językowa teoria asocjacji w zastosowaniu do badań literackich* (Skwarczyńska 1953: 303–333).

to różnica proporcji. [...] Pomiędzy najmniej i najbardziej izomorficznymi mediami rozciąga się szeroka gama form pośrednich, od onomatopiecznych dźwięków mowy, poprzez ideogramy, po alegorie i inne symbole konwencjonalne. Tworzenie z języków werbalnych odrębnej kategorii jest mylące. (Arnheim 2011: 296; podkr. M.G.)

Reguła, na której opiera Skwarczyńska analizę ewolucji łańcuchów obrazowych, polega na „różnicy proporcji” między dwoma komponentami znaczenia: „zmysłowym” i „skojarzeniowym”. Punkt kulminacyjny obrazów Słowackiego i Mickiewicza został ustalony przez badaczkę zgodnie ze zwiększającym się udziałem świadomie kształtowanego przez poetów czynnika zmysłowego. Monografie Skwarczyńskiej pokazują, że interpretacja obrazów poetyckich powinna uwzględniać model izomorficzny. Błędem wskazanym przez Skwarczyńską byłoby zatem przyjęcie tylko perspektywy opartej na „czynniku skojarzeniowym”, a więc zgodnie z uwagą Arnheima stworzonym w ramach „odrębnej kategorii języków werbalnych”. Dlatego zagadnienie „obserwacji”, tak ważne dla badaczki, odpowiadałoby procesowi percepcji omawianemu przez Arnheima jako zdolności do paralelicznego wyszukiwania podobieństw między obrazowymi elementami rzeczywistości a ekwiwalentami języka (Arnheim 2011: 267–298). Sztuka obserwacji, której przykłady Skwarczyńska odnajduje u Mickiewicza, jest czynnością kulturową, mniej lub bardziej swobodną, czego dowiódł John Berger (2008). Świadczą o tym próby ujęcia przez Skwarczyńską obrazów Słowackiego i Mickiewicza w ciągu ewolucyjnego oswabadzania twórczej wyobraźni z odziedziczonych wzorów kulturowych. Proces ten pozostaje jednak nigdy nieukończony, jest kwestią stopnia estetycznej refleksji, społecznego zaangażowania i światopoglądowych negocjacji, podobnie jak izomorfizm jest kwestią „różnicy proporcji”. Możliwe konfiguracje i towarzyszące im sensoryczne wytłumianie określonych wariantów byłyby w tej sytuacji polem negocjacji między medium samego języka a parafrazowanych w nim wartości czysto obrazowych. W polu tym ujawnia się procesualna obecność nadatku w postaci twórczego *techné – energieia*.

Media, dagerotyp i film

W zauważonych przez Skwarczyńską u Słowackiego tendencjach do narratywizowania ikonicznych modeli widać zapowiedź nowych zjawisk kultury. Badaczka interpretuje także bogactwo obrazów poety jako udział detali obrazowych w większych łańcuchach obrazów. Autorka, rozpoczynając rozważania, przyrównuje tę sekwencyjną różnorodność do techniki montażu filmowego. Podobnie należy zatem widzieć tendencję do budowania obrazowej akcji. To zatem nie przypadek, że w monografii o Mickiewiczu pojawia się kolejne medium, które dokonało kulturowej rewolucji w sposobie rozumienia malarskiego obrazu — fotografia. Problem analogii tych mediów w sposobie pracy pisarzy dostrzega także Arnheim. Jego zdaniem: „[...] pisarz odwołuje się do specyficznych właściwości swego medium, przeprowadzając czytelnika przez scenę tak, jak dzieje się to w filmie, który prowadzi widza od szczegółu do szczegółu [...]” (Arnheim 2011: 292). Drugim sposobem działania poety, w myśl kategorii artystycznych omawianych przez Skwarczyńską, będzie próba wykorzystania bardziej elementarnych, związanych z czynnikiem zmysłowym, kategorii linii, kształtu oraz rodzaju i wartości tonalnej barwy¹⁴.

¹⁴ Zestaw tych kategorii oraz odrębne miejsce poświęcone linii może wskazywać także na inspiracje dziełem H. Wölfflina, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*. Wpływ Wölfflina na ukształtowanie jednego

Faktycznie jest to różnica między doświadczeniem sztuki sprzed i po wynalazku fotografii, która doprowadziła do eksperymentów z odwzorowaniem medium światła w sztuce awangardowej od czasów impresjonistów¹⁵. Fotografia miała wpływ na przewartościowanie w zakresie malarstwa realistycznego. Co istotne, od jej powstania pod koniec I połowy XIX wieku refleksja nad fotografią idzie według tej samej dynamiki i wyzwała podobne emocje jak metodologiczne problemy i próby ich pokonania poświadczone w monografiach Skwarczyńskiej.

Jeśli Słowacki, jak udowadnia Skwarczyńska, w okresie genezyjskim rezygnuje z barwy na rzecz „blasku”, to jego doświadczeniem jest problem natężenia światła, a więc zagadnienie „światłoczułości”. W tym ujawnia się jego mistyczne zaangażowanie, które z drugiej strony mogłoby też świadczyć o zainteresowaniu technicznymi nowinkami. Skwarczyńska tak komentuje przykłady *Beniowskiego* i *Króla Duchy*: „Kompleks kolorystyczny światła na ciemnym tle w związku z elementem: kwiaty-róże — odrywa się od obrazu dziewczyny ze świecą; początkowo łączy się z obrazem pokrewnym, potem zaczyna żyć samodzielnym życiem” (Skwarczyńska 1925: 88). Szczególnie interesujące jest zawarte w tym fragmencie spostrzeżenie Skwarczyńskiej o „oderwaniu się” od przedmiotu oraz samodzielnym elemencie światła i jego funkcji obrazotwórczej. Komentarz Skwarczyńskiej przypomina zmodyfikowaną narracyjnie wersję opowieści o Dibutades — mit o początkach malarstwa a zarazem fotografii, w którym to właśnie wspomniana bohaterka obrysowuje cień ukochanego, by zachować jego wizerunek na czas rozłąki. *Beniowski* dostarcza też bardziej dosłownego przykładu zainteresowania fotografią: „Ujrzała na ścianach boju stereotyp, / Bowiem dąb w środku był jak dagerotyp” (p. IV, w. 146–147). Na kilka lat przed ogłoszeniem wynalazku w jednym z listów do matki z 1834 roku poeta wyraża też profetyczne pragnienie: „Czyż ludzie nie wynajdą kiedy jakiego środka, który by lepiej niż pismo i malarstwo wystawiał przedmioty! Dziwna i głupia myśl” (Słowacki 1979)¹⁶. W przypadku Słowackiego zastanawia też towarzysząca ewolucji łańcuchów obrazowych „achromatyzacja” jego obrazów poetyckich, analizowana przez Skwarczyńską dominacja koloru srebrnego widoczna w tendencjach mistycznych, a przede wszystkim spostrzeżenie badaczki na temat koloru srebrnego i złotego używanych przez Słowackiego w funkcji blasku, intensywności światła i kontrastu, wskazujące na obrazowe „naświechtanie” opisywanej sceny poetyckiej. O akceptacji dla wynalazku świadczą ponadto portrety Mickiewicza z lat 40. XIX wieku, a także te wykonane przez Michała Szweycera techniką kolodionu z 1853 roku oraz Nadara Félix’a Tournachon techniką albuminową z 1855 roku (Chyczewska 1958: 429; Grąbczewska 2017). Antonina Lubaszewska, omawiając fotograficzne inspiracje w literaturze polskiej, zwraca uwagę na wypowiedź Cypriana Kamila Norwida, dla którego: „Malarstwo realistyczne jest [...] raczej prekur-

z ówczesnych nurtów badań literackich odnotował Łempicki w przytoczonej pracy o wątku i motywie. Pomysł przeniesienia kategorii sztuki do opisu literatury nie spotkał się jednak z jego uznaniem (Łempicki 1925–1926: 19). Krytyczne uwagi Łempickiego świadczyłyby o poszukiwaniu odmiennego sposobu opisu u Skwarczyńskiej. Punktem początkowym tego procesu byłby wskazany splot pojęć, prowadzący do wyodrębnienia kategorii obrazu literackiego.

¹⁵ Por. na ten temat: D. Hockney, M. Gayford, *Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera*, przeł. E. Hornowska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2017.

¹⁶ Dziękuję pani profesor Marii Berkan-Jabłońskiej za wskazanie tych wypowiedzi Słowackiego.

sorem dagerotypu, zatem pióra nie zamienia w pędzel, lecz w dagerotyp¹⁷; autorka uważa, że „[...] migawkowe, fotograficzne utrwalenie było inspiracją pewnych Norwidowych sposobów zapisywania rzeczywistości w *Czarnych kwiatach*” (Lubaszewska 1994: 181). W twórczości Norwida powraca też opisany przez Skwarczyńską problem zestawień obrazów realistycznych z ideami społecznymi. Norwid wykorzystuje do tego celu realistyczne detale natury, jak np. motyw lauru, jednak nie w formie wyidealizowanego symbolu, a roślinnego konkretnu (Skwarczyńska 1986).

Zakończenie

Należy się zgodzić z wydawcami pierwszej monografii na temat nowatorskiego ujęcia tematu przez Skwarczyńską. Jeśli dodać do tego także uwagi Łempickiego na temat braku zainteresowania problemem obrazu, reprezentowanym u niego pod pojęciem treści utworu i podporządkowanych mu kategorii wątki i motywu, to prace Skwarczyńskiej prezentują się dziś jako istotny temat współczesnej humanistyki. Wyjątkiem były tu próby podjęte przez Szklowskię, u którego, co istotne, obraz służył do mówienia o formach języka, odnawiających znaczenie wypowiedzi artystycznej. Jak się wydaje, także w późniejszym okresie obraz literacki nie należał do głównych kierunków zainteresowań badawczych. Przyczyna byłaby podobna do tej, o której wspomniał w swoim artykule Łempicki. Odpowiadałaby ona tym razem zainteresowaniu językiem w ramach badań strukturalistycznych. Wyjątek pod tym względem stanowi z pewnością artykuł Jana Mukařovský'ego *Przyczynek do semantyki obrazu poetyckiego* z 1938 roku, uzupełniony w nowszej wersji z 1946 roku. Obrazowi poświęcili też miejsce René Wellek i Austin Warren, omawiając go wraz z metaforą, symbolem i mitem w jednym z rozdziałów swojej *Teorii literatury* z 1949 roku. Praca ta także wyrasta z tradycji europejskiego strukturalizmu. Autorzy ci stawiają pytanie istotne w kontekście monografii Skwarczyńskiej: „czy obrazy pomyślane nie jako metafora, nie jako coś widziane »oczyma duszy«, mogą też być symboliczne” (Warren, Wellek 1976: 247). Autorzy *Teorii literatury* zwracają uwagę, że obrazy wzrokowe nie wyczerpują problemu. Obraz traktują podobnie, jako to czyni Łempicki, łącząc go z pojęciem treści, a także Grabowski, biorąc pod uwagę aspekt psychologiczny problemu. Uwzględniają w klasyfikacji podział na: obrazy smakowe i węchowe, ciepłe, naciskowe, co odpowiadałoby interpretacji nawiązującej do synestezji u Skwarczyńskiej. Podobnie jak polska badaczka zwracają uwagę na obrazy kinetyczne (dynamiczne) i statyczne (Wellek, Warren 1976: 245), a ponadto według nich „Obraz może mieć charakter »opisu« albo [...] metafory” (247).

Pojawia się u Welleka i Warrena także problem izomorficznej reprezentacji: „Obraz wzrokowy jest wrażeniem albo postrzeżeniem, ale także »zastępuje« coś, odnosi się do czegoś niewidocznego, »wewnętrznego«. Może zarówno prezentować jak reprezentować” (1976: 247). Podają przykłady estetycznych zaleceń różnych okresów literackich oraz towarzyszących im przykładów niewłaściwych zestawień, np. negatywnie przyjmowane w oświeceniu połączenia natury i sztuki, które z kolei były do przyjęcia w baroku. Z tej perspektywy znacząca wydaje się prawidłowość obecna w monografiach Skwarczyńskiej, która podkreśla powtarzające się sytuacje poetyckiego wiązania obrazowego konkretnu natury,

¹⁷ Autorka nawiązuje do słów Norwida:

Ille razy przypominam sobie rozmowy z osobami, co już w niewidzialny świat odeszły, zmarliży tu, tyle razy nie wiem, jak pominąć to, co ze zbioru razem wspomnień tych samo zdaje się określać, i dlatego właśnie w daguerotyp raczej pióro zamieniam, aby wierności nie uchybić. (Norwid 1983, s. 36–37)

odpowiednika percepcyjnego doświadczenia świata fizykalnego ze stanem emocjonalnym (Słowacki), lub natury i faktów życia społecznego, tradycji historycznej (C.K. Norwid). W zestawieniach tych przeważają odpowiedniki fizykalne nad utrwalonymi symbolami i motywami sztuki. Przy czym znaczenia, które powstały z komponentów fizykalnych, są przez Skwarczyńską wyraźnie interpretowane pozytywnie, co znajduje potwierdzenie w jej analizie ewolucyjnych łańcuchów obrazowych. W tym miejscu powraca pytanie, czy jest to kwestia przyjętej perspektywy badawczej, czy kolejny przykład, w rozumieniu Warrena i Welleka, obrazowej koncepcji estetycznej epoki. Bardziej przekonująca wydaje się jednak trzecia możliwość, łącząca oba warianty. W takiej sytuacji ewolucyjny kierunek byłby podporządkowany nie tylko dominancie emotywniej, ale w obu przypadkach także wiązałby się z nowym doświadczeniem percepcyjnym, zmieniającym dotychczasową tradycję estetyczną, w którym postrzeganie ma być wolne od formatów kulturowych. Zgodnie z tym założeniem romantyzm byłby dla Skwarczyńskiej przykładem uniwersalnych doświadczeń percepcyjnych, których reprezentacją jest jej rozumienie literatury stosowanej jako wolnej od ograniczeń retorycznego formatu. Dodatkową inspiracją tych zmian byłyby także nowe okoliczności medialne, na które otwierał się romantyzm. Świadczą o nich po stronie perspektywy badawczej uwagi z rozdziału wstępnego w monografii o Słowackim, w którym Skwarczyńska wskazuje na obraz filmowy jako technikę montażu poetyckiego. Uwagę tę należy przyjąć wraz z trzema kategoriami analitycznymi jako założenie metodologiczne. Po stronie materiału badawczego odpowiednikiem tej inspiracji kulturowej byłaby fotografia.

Autorka przygląda się liniom ewolucyjnym tego rodzaju obrazów, które Arnheim nazywa dosadnie „myśleniem bezmyślnym” opartym na języku, a więc inaczej mówiąc, opartym na kulturowo utrwalonym modelu obrazowym. W znacznej mierze jest to wynik przyjętego do analizy materiału kulturowego. Cóż mają zrobić romantycy, skoro do takiego formatu zobligowała ich powszechna wyobraźnia kulturowa epoki. Z drugiej jednak strony, co mamy zrobić my, gdy w swoim myśleniu odnajdujemy formaty, których oznaki, bez szans jeszcze na wymowne utrwalenie, dostrzegamy już u romantyków — metaliczny, widoczny jedynie pod pewnym kątem, ikoniczny odbłask, zapowiadający odkrycie dagerotypu?

Bibliografia

- Arnheim Rudolf (2011), *Myslenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Berger John (2008), *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Casey Sutcliffe Patricia (2001), *Humboldt's Ergon and Energeia in Firedrich Max Müller and William Dwight Whitney's Theories of Language*, „Logos and Language: Journal of General Linguistics and Language” nr 2, s. 21–35.
- Chyczewska Alina (1958), *Kórnickie materiały do ikonografii mickiewiczowskiej*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” nr 6, s. 428–435; www.bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Biblioteki_Kornickiej/Pamietnik_Biblioteki_Kornickiej-r1958-t6/Pamietnik_Biblioteki_Kornickiej-r1958-t6-s428-435/Pamietnik_Biblioteki_Kornickiej-r1958-t6-s428-435.pdf [dostęp: 10.07.2022].
- Evans Gavin (2019), *Historia kolorów. Tajemniczy świat barw*, przeł. W. Jeżewski, Bellona, Warszawa.
- Grabowski Tadeusz (1927), *Psychologia i socjologia tworzenia. Obraz i rytm* [w:] T. Grabowski, *Wstęp do nauki literatury. Ze szczególnym uwzględnieniem literatury polskiej*, Nakładem K.S. Jakubowskiego we Lwowie, Lwów, s. 56–93.
- Grąbczewska Małgorzata Maria (2017), *Historię fotografii piszemy ze skrawków* [wywiad], Culture.pl, www.culture.pl/pl/artukul/malgorzata-maria-grabczewska-historie-fotografii-piszemy-ze-skrawkow-wywiad [dostęp: 10.07.2022].
- Hockney David, Gayford Mark (2017), *Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera*, przeł. E. Hornowska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Humboldt Wilhelm von (2001), *Rozmaitość języków a rozwój umysłowy ludzkości*, przekł. i wprowadzenie E.M. Kowalska, Redakcja Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Kosowska Ewa (2021), *Cenzura ocenzone. Raz jeszcze o Panu Tadeuszu*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” nr 11(14), s. 109–123.
- Lubaszewska Antonina (1994), *„W daguerotyp raczej pióro zamieniam”*, „Teksty Drugie” z. 4, s. 165–183.
- Lempicki Zygmunt (1925–1926), *Osnowa, wątek, motyw*, „Pamiętnik Literacki” XXII–XXIII, s. 16–29.
- Majewski Tomasz (2021), *Humanistyka w mieście. O Stefanii Skwarczyńskiej*, „Kalejdoskop Kultury” nr 2.
- Mukařovský Jan (1970), *Przyczynek do semantyki obrazu poetyckiego* [w:] J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, wybór, redakcja i słowo wstępne J. Sławiński, przeł. J. Bałuch i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 241–250.
- Norwid Cyprjan Kamil (1983), *Pisma wybrane*, t. 4, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Przyboś Julian (1967), *Z „teorii poznania” lirycznego* [w:] J. Przyboś, *Sens poetycki*, t. I, wyd. drugie powiększone, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 15–24.
- Rouillé André (2007), *Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Rzepińska Maria (1989), *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1–2, Arkady, Warszawa.
- Skwarczyńska Stefania (1925), *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów.

- Skwarczyńska Stefania (1931), *O pojęcie literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki” nr 1/4, t. 28, s. 1–24.
- Skwarczyńska Stefania (1932), *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj: (na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą)*, „Pamiętnik Literacki” nr 1/4, t. 29, s. 273–301.
- Skwarczyńska Stefania (1933), *O metodzie badania literatury stosowanej*, „Ruch Literacki” nr 7, s. 129–134.
- Skwarczyńska Stefania (1934), *Rozwój wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza*, nakładem „Przeglądu Humanistycznego”, Lwów.
- Skwarczyńska Stefania (1938), *Przedmiot, metoda i zadania teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki” nr 1/4, s. 6–27.
- Skwarczyńska Stefania (1953), *Językowa teoria asocjacji w zastosowaniu do badań literackich* [w:] S. Skwarczyńska, *Studia i szkice literackie*, Wydawnictwo PAX, Warszawa, s. 303–333.
- Skwarczyńska Stefania (1954), *„Obraz” w dziele literackim jako rezultat twórczego przekształcenia wiedzy o świecie* [w:] S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa, s. 51–52.
- Skwarczyńska Stefania (1966a), *Dwa obrazy ukryte w Wielkiej „Improwizacji” i ich znaczenie dla horyzontów myślowych arcydramatu* [w:] S. Skwarczyńska, *W kręgu wielkich romantyków polskich*, Instytut Wydawniczy PAX, s. 87–122.
- Skwarczyńska Stefania (1966b), *Z literackiej historii Mickiewiczowskiego obrazu retorycznego „kościół bez Boga”* [w:] S. Skwarczyńska, *W kręgu wielkich romantyków polskich*, Instytut Wydawniczy PAX, s. 272–287 (prwdr. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 1, s. 27–43).
- Skwarczyńska Stefania (1986), *Ideowo-artystyczne konstrukcje obrazowe Norwida na bazie lauru i korony cierniowej*, „Przegląd Humanistyczny” nr 3/4, s. 17–45.
- Słowacki Juliusz (1979), *Listy do matki. Dzieła wybrane*, oprac. Z. Krzyżanowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Sutton Walter (1957), *The Literary Image and The Reader. A Consideration of the Theory of Spatial Form*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” nr 1, s. 112–123.
- Szkłowski Wiktor (2007), *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 95–111.
- Walden Scott (red.) (2008), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przeł. I. Zwiech, TAIWPN Universitas, Kraków 2008.
- Wellek René, Warren Austin, (1976), *Teoria literatury*, przekł. pod red. i z posłowiem M. Żurawskiego, PWN, Warszawa.
-