

zupełnie swobodnie żonglować (np. „Porzucenie jak obóz koncentracyjny” – treścią utworu jest miłosny zawód dwudziestodwuletniej, żyjącej w dobrobycie dziewczyny), unieważniając jego historyczną zawartość i tkwiącą w nim moralną przestrogę, czyniąc zeń element reklamowego hasła, obecnego w tytule i powtórnego na wklejonej do książki – jako jej integralny składnik – metce imitującej tzw. markowy produkt. Na metce tej obok przebitego strzałą serca widnieje napis w rodzaju tych, jakie spotykamy na kosmetykach czy ubraniach: „Paris London Dachau”.

Arkadiusz Morawiec

BEATA ŚNIECIKOWSKA,
SŁOWO - OBRAZ - DŹWIĘK.
LITERATURA I SZTUKI WIZUALNE
W KONCEPCJACH POLSKIEJ
AWANGARDY 1918 - 1939,
UNIVERSITAS, KRAKÓW 2005,
S. 464.

Z perspektywy kogoś, kto w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku obserwował ogromne, przez pewien czas niemal lawinowo rosnące zainteresowanie zjawiskami tzw. Wielkiej Awangardy, i kto sam niekiedy wypowiadał się na jej temat, pisanie o niej dzisiaj wydaje się – przynajmniej w pierwszej chwili – pomysłem ryzykownym. Ilość prac o awangardzie jest niepoliczalna. Poświęcono jej encyklopedie, słowniki, zbiory studiów i nieskończenie wiele analiz szczegółowych (w samym tylko Uniwersytecie Łódzkim, gdzie powstawała praca Beaty Śniecikowskiej, wydano 5 woluminów rozpraw pod wspólnym tytułem *W kręgu zagadnień awangardy*). Wydaje się, że powiedziano o niej już wszystko. Także interesujące autorkę kwestie związków sztuk, owej nie

mającej sobie równych (nawet w romantyzmie) awangardowej *correspondance des arts* zostały dotychczas na różne sposoby zreferowane.

Co zatem skłoniło Śniecikowską do podjęcia tego nienowego, jak sama zauważa, tematu? Okazuje się, że powodów jest kilka. Jeden z nich to głębokie przekonanie (w tekście powtórzone aż trzykrotnie), że tzw. pierwsza „awangarda nie jest muzealnym zabytkiem”. Choć jej rozkwit przypadł na lata dwudzieste i trzydzieste ubiegłego stulecia, nadal inspiruje artystów, a jej eksperymenty w dziedzinie korespondencji sztuk i towarzysząca im metaartystyczna refleksja stanowią ważny składnik rozwijającego się także w następnych dekadach XX wieku modernizmu, zjawiska – dodałabym – którego aktualność objawia się szczególnie w będącym znakiem współczesności postmodernizmie. Z jego to niejako powodu modernizm, a w nim „najbardziej eksperymentatorskie, awangardowe ogniwo” (s. 411) wymagają ponownego oglądu. Ponadto, z rozmieszczonych w całej książce uwag pod adresem dotychczasowych badaczy „intersemiotyczności międzywojnia” (s. 7) wynika, że ich ustalenia, czasem oparte na nie dość wnikliwej analizie problemu, bywają nieprzekonujące (przyznać trzeba, że z niejednym krytycznym spostrzeżeniem autorki należy się zgodzić), same więc prowokują konieczność nowego przyjrzenia się ich przedmiotowi. Śniecikowska ma też i tę, towarzyszącą dziś chyba każdemu humaniście świadomość, iż: „zagadnienia można mnożyć w nieskończoność, wskazując – często nie bez racji – coraz to nowe perspektywy oglądu dzieł” (s. 8). Oznacza to przecież, że punkt widzenia tworzy przedmiot badania.

Ten przedmiot został określony (aczkolwiek nie całkiem trafnie) już w tytule książki. To „słowo” i „obraz”, tworzywa „sztuk siostrzanych” – literatury i plastyki oraz ich znacznie „młodszej siostry”, sztuki filmowej. Ściślej, przedmiotem badań czyni

Śniecikowska z tworzyw tych ukształtowane dzieła, o ile dostrzec w nich można, lub choćby można doszukiwać się w nich (zwykle idąc w tym kierunku za jawnymi lub ukrytymi w poetyce dzieł wskazówkami samych autorów, którą to drogę sugeruje podtytuł rozprawy) wpływów wzajemnych i/lub rozmaicie objawiającej się wielotworzywowości. Dodatkowe ograniczenie - nie tyle wprowadzie przedmiotu, co materiału badań - występuje po stronie literatury. Nie może to dziwić, gdyż istotnie katalog dzieł godnych uwagi jest tak bogaty, że przekracza ramy jednej, nawet monograficznie zaprojektowanej książki. Autorka podejmuje więc decyzję, by zająć się tylko polską poezją liryczną. Wybór taki nie ma bynajmniej arbitralnego charakteru, lecz wynika z niezwerbalizowanego wprowadzie, niemniej dość wyrazistego przekonania, że to nie proza, lecz właśnie poezja jest pisana, drukowana i czytana jako „tekst graficzny” (według określenia Witolda Sadowskiego), a więc zjawisko w samej swej istocie bliskie plastyce i niekiedy przynajmniej, a to w przypadku zastosowanych w wierszach oryginalnych rozwiązań typograficznych, bez uwzględnienia owego związku nie pozwalające się w pełni interpretować. Jednocześnie - ponieważ badanym materiałem z dziedziny filmu są w książce realizacje Franciszki i Stefana Themersonów, wśród nich zaś *The Eye and Ear (Oko i ucho)*, utwór inspirowany cyklem pieśni Karola Szymanowskiego - w tytule rozprawy znalazł się i „dźwięk”, jako ostatni element łańcucha określić melonimicznie reprezentujących porównywane sztuki. Wydaje się, że to nie najfortunniejszy pomysł. Tak skonstruowany tytuł sugeruje, iż na równych prawach z literaturą i sztukami wizualnymi wystąpi w tej pracy muzyka. Tymczasem autorka nie analizuje tu ani relacji poezji i sztuki dźwięku (której poświęciła swoją rozprawę doktorską), ani - poza sporadycznymi, a bardzo ciekawie zapowiadającymi się przypadkami -

związków muzyki i obrazu (czy to plastycznego, czy filmowego), objawiających się jako zjawisko określone przez nią mianem „muzyki wzrokowej”. To, że ten ostatni typ relacji nie został w książce bliżej przedstawiony staje się zrozumiałe w świetle kolejnej autorskiej deklaracji, tym razem dotyczącej hierarchii przedmiotów badań. Śniecikowska umieszcza mianowicie w centrum swoich zainteresowań poezję. Dodaje wszakże natychmiast: „Próbuję jednak ograniczać 'literaturocentryzm', czyniąc z malarstwa, typografii i filmu równoprawnych 'bohaterów' tej książki” (s. 8). To zapowiedź nie gołosłowna, co dobrze widać m.in. w części rozważań o twórczości Tytusa Czyżewskiego, gdzie - m.in. przy porównywaniu struktur dzieł poetyckich i malarskich - kategoriami wiodącymi są pojęcia z zakresu sztuk plastycznych (takie jak np. formizm i wielopłaszczyznowość), czy w opisie „kina plastycznego” Themersonów, gdzie z kolei można odnaleźć spore fragmenty, w których literatura obecna jest wyłącznie na prawach ważnego wprowadzie, ale jednak (tylko) intertekstu.

Trójczłonowy tytuł jest zatem odzwierciedleniem autorskich zainteresowań, wskazaniem przedmiotów badań i ich ważności. Te same cechy posiada kompozycja rozprawy. Układ całości pomyślany został w ten sposób, by część I prezentowała przypadek jednego artysty, realizującego się w dwóch różnych sztukach (to poeta-malarz, Tytus Czyżewski), część II - dwóch artystów, z których każdy wypowiada się w jednej dziedzinie twórczości, ale łączy ich ta sama artystyczna idea i wspólnota działań zmierzających do jej upowszechnienia (to poeta, Julian Przyboś i plastyk, Władysław Strzemiński), zaś część III - ukazywała sytuację, gdy dwoje artystów razem kształtuje wielokodowe dzieła (to filmowcy, a zarazem: plastyczka i pisarz, Franciszka i Stefan Themersonowie).

Autorka analizuje więc najpierw problem tzw. „dwujęzyczności” Czyżewskiego, pytając, czy polega ona na równej biegłości w operowaniu każdym z tworzyw i na podobnej komunikatywności każdego z nich. Pozytywna, mimo zastrzeżeń (dotyczących możliwości „lustrzanych odwzorowań literatura - obraz”, s. 171) odpowiedź na pierwszą część pytania stanowi podstawę do - będącego odpowiedzią na część drugą - stwierdzenia, że „nawet gdy mamy do czynienia ze szczególną artystyczną 'unią personalną' i wyjątkowo natężoną 'współpracą tworzyw' [...] nie da się jednak chyba wypracować jednego w pełni operacyjnego słownika pojęć obejmujących plastykę i literaturę” (s. 171). Do istniejącego już słownika dodaje jednak Śniecikowska w tym rozdziale nowy i niezmiernie przydatny termin *słowografia* (ukształtowany przez przekształcenie neologizmu *poezjografia*, stworzonego przez Strzebińskiego dla opisu niektórych rozwiązań typograficznych Mieczysława Szczuki). Słowografia oznaczać ma występujące we wszystkich rodzajach i typach literatury (a nie tylko w poezji) „układy, gdzie pierwiastek wizualny i werbalny znajdują się we względnej, częstokroć dynamicznej, równowadze” (s. 79). Jedną z ważniejszych międzywojennych realizacji słowografii byłyby niektóre utwory Czyżewskiego (np. *Hamlet w piwnicy* czy *Wąż, Orfeusz i Eurydyka*). Inną - dodałabym - niektóre wiersze Przybosi w opracowaniu typograficznym Strzebińskiego.

W części drugiej, poświęconej współpracy tych dwóch artystów, autorka nie używa niestety swojego neologizmu (wraca do słowa utworzonego przez malarza), choć miałby on tu niewątpliwie zastosowanie. Jeden z dwu rozdziałów w tej partii książki przeznaczony jest bowiem na omówienie efektów drukarskiego eksperymentu, jakim było opracowanie graficzne *Sponad* przez późniejszego twórcę teorii *druku funkcjonalnego*. Interesującym po-

mysłem, wprowadzającym element nowości do tego, najmniej chyba odkrywczego, fragmentu rozprawy (konkluzje nie różnią się zasadniczo od ustaleń dokonanych wcześniej przez Sewerynę Wystouch w studium *Strzebiński - interpretator Przybosi*), jest porównywanie przeprowadzone w obrębie samej plastyki, a polegające na zestawieniu rozwiązań typograficznych z kompozycjami architektonicznymi, „architektonami”, jak sam ten rodzaj swoich dzieł, poprzedzających narodził unizmu, nazwał Strzebiński. Koncept to zresztą dość przewrotny. W rozdziale wcześniejszym stawia bowiem Śniecikowska pytanie, czy w wierszach Przybosi z owego tomu *Sponad*, o którym jest mowa i później, odnaleźć można zasady kompozycyjne charakteryzujące obrazy unistyczne, co sam poeta deklarował w opublikowanym w 1931 roku artykule *Rytm i rym*. Z faktów wynika, że w chwili pisania liryków składających się na tom *Sponad* Przybosi nie mógł wszakże znać malarstwa unistycznego, powstało ono bowiem nieco później. Ale mógł znać architektony. Cóż więc czyni Śniecikowska? Uznaje ten rodzaj kompozycji za (najbardziej wprawdzie wysunięty w stronę sztuki określanej przez malarza mianem dualistycznej) przejaw unizmu. I tak przygotowana, śledzi jego obecność w wierszach. A potem, opisując opracowanie typograficzne owych liryków dostrzega, że są one niejednokrotnie zgodne z unistycznym (czyli architektonicznym) rytmem Przybosiowych tekstów. To oczywiście znacząco wpływa na spójność jej rozumowania. Nie jestem jednak pewna, czy taka interpretacja architektonizmu przekonałaby Strzebińskiego, w którego pismach próżno by szukać dla niej podstaw, czy choćby inspiracji. Skądinąd oryginalna interpretacja samego pojęcia unizmu, eksponująca w nim nie tyle brak napięć w obrębie płaszczyzny malarskiego płótna, co równomierne rozłożenie na nim jednorodnych plastycznych elementów okazuje

się w zastosowaniu do poezji wręcz odkrywczą, znacząco korygującą dotychczasowe ustalenia. Pozwala uznać istnienie tego budzącego tyle kontrowersji zjawiska i zdefiniować „unizm literacki” „jako specyficzną, bo równomiernie 'rozprowadzoną' w tekście kumulację spięt znaczeniowych i stylistycznych (oksymoron 'równomierna kumulacja' dobrze oddaje stosunek tej poezji do mowy potocznej)” oraz dostrzec go „niemal we wszystkich wierszach stworzonych przez Przybosia [...] - w tekstach unikających miałości, 'wodo-lejstwa', słownej waty, 'poinciarstwa.’” (s. 237).

W części trzeciej także pojawia się problematyka współpracy artystów i koegzystencji tworzyw, podjęta w odniesieniu do „sztuki książki” (jak wiadomo, Themersonowie opublikowali już w międzywojniu kilka utworów autorstwa Stefana w opracowaniu graficznym Franciszka, dzieł, w których „związek słowa i obrazu [...] staje się symbiozą”, s. 398). Awangardowej typografii poświęcony jest jednak ostatni, wyraźnie krótszy od pozostałych rozdział, którego funkcję uzupełniającą wobec wiodącego tu problemu „intermedialności sztuki” filmowej trudno przeoczyć. Tymczasem zarówno z punktu widzenia śledzonej w całej rozprawie relacji „słowo - obraz”, jak i z perspektywy dominujących w tej części rozważań o relacjach tworzyw w artystycznej działalności twórców *The Eye and Ear*, fragment ten powinien być równie ważny, jak rozdziały o filmie. Zwłaszcza, że w pierwszym z nich, analizującym ekranizację poematu Anatola Sterna *Europa*, przywoływane jest wielokrotnie, co więcej - traktowane jako „istotny intertekst” (s. 326) - wcześniejsze wydanie tego utworu w oryginalnym opracowaniu typograficznym Mieczysława Szczuki, którego pomysły, jak ustala autorka, inspirowały nie raz Themersonów. Ustalenie faktów nie historycznych, ale artystycznych to w tym rozdziale rzecz skądinąd nadzwyczaj trudna.

Oto bowiem „obraz filmowy stworzony w latach 1931 - 1932 zaginął w czasie wojny. Realizacja dostępna dzisiejszemu widzowi, *Europa II* (1988), to dokonana przez Piotra Zarębskiego 'autorska próba przeniesienia idei poematu' [podkr. moje] Sterna w oparciu o ocalałe [dość nieliczne - przyp. B. Ś.] fotogramy i fragmenty scenopisu [...] Themersonów” (s. 326). Śniecikowska analizuje więc *de facto* film, którego z całą pewnością nie można uznać za rekonstrukcję, próbę jak najwierniejszego odtworzenia zaginionego dzieła. Jeśli podejmuje tak ryzykowną decyzję (która odzwierciedla się zresztą w kompozycji rozdziału, gdzie widać, jak autorka boryka się z obowiązkiem wierności wobec faktów), jeśli więc mimo wszystko postanawia opisać filmową *Europę*, to dlatego, że obok celu historycznego wyznacza tu sobie także cel metodologiczny. Pragnie mianowicie „pokazać, jakiego rodzaju problemy rozwiązać należy w dziele [...] realizującym awangardową ideę filmowego odwzorowania poezji” (s. 366). Takie zadanie projektuje już zawarta we wstępie do tej części książki, wysnuta z ogólnych rozważań na temat ekranizacji literatury konstatacja, że „możliwe jest także przenoszenie na ekran utworów tak 'iescenicznych' i 'niefilmowych' jak nastrojowe liryki czy nieepickie bynajmniej poematy” (s. 311). Ślusność tej tezy ma potwierdzić także - i mimo wszystko potwierdza - interpretacja *The Eye and Ear* (*Oko i ucho*). „Mimo wszystko”, bowiem będący przedmiotem opisu film to składająca się z czterech części ekranizacja cyklu pieśni Karola Szymanowskiego, powstałych z inspiracji *Stopiewniami* Juliana Tuwima. I choć muzyka jest w filmie nieustannie obecna, to słowo poety - nie zawsze. W pierwszej chwili zdaje się więc, że wiersze są tylko „praprzyczyną” i - co najwyżej - ważnym intertekstem obrazu filmowego. Śniecikowska dowodzi jednak, że film Themersonów przynajmniej niekiedy uznać trzeba za „trójstronny” prze-

kład, bowiem autorzy, znając przecież Tuwimowskie teksty, dążyli (czasem) do tego, by dać ich obrazowe odpowiedniki.

W rozprawie współistnieją jednak nie tylko sztuki. Gdy we wstępie autorka w znaczącym, nacechowanym semantycznie porządku wymienia interesujące ją dziedziny twórczości, to jednocześnie określa swe badawcze preferencje. Charakteryzując swoją postawę jako „literaturocentryczną”, zastrzega – pozwolę sobie przypomnieć – że dążyć będzie do zrównoważenia tego punktu widzenia przez równoległe prowadzenie analiz z perspektywy wiedzy o sztuce i filmie. To deklaracja szczególnie istotna, gdyż występująca w (zgodnym, wbrew pozorom) sąsiedztwie ważnej refleksji metodologicznej (wspartej na obserwacjach S. Wysłouch), z której wynika, że dotychczasowe badania problematyki intersemiotycznych zjawisk dwudziestolecia międzywojennego nie przyniosły oczekiwanych rezultatów, gdyż prowadzone były zawsze jednostronnie; historycy sztuki skupiali się na zagadnieniach plastyki, a literaturoznawcy – na słowie. Wykształcenie autorki – teoretyka literatury i historyka sztuki – budzi w niej samej nadzieję na „przeprowadzenie (o ile – dodałabym w tym miejscu – jest to w każdym poszczególnym przypadku w ogóle możliwe) analizy jak najbardziej dwutorowej – eksponującej jednocześnie problemy z zakresu historii sztuki i zagadnienia literaturoznawcze” (s. 7). Wielokrotne spełnienie tej nadziei to wielka zasługa Śniecikowskiej, której skupiona na tekstach uwaga i ciągła troska o precyzję, wnikliwość i sprawność dokonywanych analiz (nie odzwierciedlające się, niestety, w równie doskonałym stylu) nie wynika przecież z wykształcenia, lecz z przyjętej i konsekwentnie utrzymywanej postawy badawczej.

Znakomitym jej odzwierciedleniem jest ten fragment książki, w którym przedstawiony został problem typografi-

cznego opracowania *Sponad* Przybosa przez Strzemińskiego. Wszyscy dotychczasowi badacze wykorzystywali przy opisie tego oryginalnego rozwiązania drukarskiego spostrzeżenia plastyka zawarte w jego rozprawie *Druk funkcjonalny*. Śniecikowska przeciwnie, przygląda się książce tak, jak gdyby nie znała owego artykułu. I słusznie – powstał on już po opublikowaniu *Sponad*, a uwzględnienie tego faktu nie tylko pozwoliło autorce „wstawić się” w sytuację pierwszych czytelników tego eksperymentatorskiego utworu, ale i uniknąć dzięki temu „błędu intencjonalności”, od którego nie byli wolni jej poprzednicy.

Tak więc wykształcenie dostarcza Śniecikowskiej przede wszystkim „podwójnych”, faktycznie niezbędnych tu analitycznych umiejętności oraz narzędzi do opisu i interpretacji badanych utworów. Są to wszakże instrumenty i techniki pochodzące z „warsztatów” odrębnych nauk, nie zawsze przydatne do prowadzenia porównawczych studiów nad literaturą i sztukami wizualnymi, czego autorka jest w pełni świadoma. Jak każdy, kto przed nią podejmował ten wysiłek, stawia sobie pytanie, jak porównywać „sztuki siostrzane”.

Pierwsza odpowiedź (podsunięta przez Erazma Kuźmę, Sewerynę Wysłouch i Grzegorza Gazdę, na których Śniecikowska powołuje się w tym miejscu) przychodzi stosunkowo łatwo: na wielu, ściśle wyodrębnionych, dla celów badawczych niejako rozdzielonych płaszczyznach, określonych tu jako „rodzaje powiązań plastyki i literatury. [...] Są to: współwystępowanie tworzyw; odwołania stematyzowane (całościowe i fragmentaryczne); odwołania w warstwie metaforycznej; odwołania kompozycyjne; [...] ilustracyjność (do której dołączyłabym na prawach równorzędności, o którą autorka tak przecież zabiega, problem tytułu w dziełach sztuk wizualnych – bez względu na to, jakie efekty przyniosłyby takie studia);

[...] układ graficzny utworu literackiego" (s. 16 - 17).

Kłopot pojawia się w momencie, gdy - zdając sobie sprawę ze skrajności stanowisk w kwestiach tak zasadniczych (chciałoby się rzec: odwiecznych i nierozstrzygalnych) jak systemowy (tradycyjnie zwany „językowym”) charakter poszczególnych sztuk, a co za tym idzie, semantyczność ich wytworów, jak możliwość dokonywania przekładu intersemiotycznego, czy tylko stosowania w dziełach różnych pod względem użytych tworzyw tym samym rozwiązaniom formalnym - trzeba określić własne stanowisko metodologiczne; mówiąc obrazowym językiem samej autorki: sięgnąć jednak po „skrzynkę z narzędziami” (s. 15) którejs z literaturoznawczych „szkół”. Przed tym Śniecikowska wyrażnie się wzbrania, w kwestii wyboru metody (czy metod) zachowuje dużą ostrożność. By nie uczynić z niej zarzutu, pamiętać trzeba, że pierwszym celem jej pracy jest prezentacja międzywojennej poezji polskiej wchodzącej w różnorodne związki ze sztukami wizualnymi, co dokonywało się zwłaszcza w twórczości awangardowej, traktowanej jako istotny element modernizmu. Jednym słowem: w rozprawie dominuje „duch historyczny”. Nie wypiera on jednak całkiem „ducha teoretycznego”. Objawia się on w sformułowaniu drugiego, niejako „towarzyszącego” głównemu, celu badawczego. Jest nim poszukiwanie „płaszczyzny mediatyzującej” (określenie Borysa Uspińskiego), „między różnotworzywowymi dziełami” (s. 14). Nieusatisfakcjonowana propozycją autora *Strukturalnej wspólnoty różnych sztuk* (by ową „płaszczyzną spotkania” malarstwa i poezji uczynić „punkt widzenia” podmiotu), Śniecikowska ma nadzieję na znalezienie innej, a nawet innych, „różnych, zależnych od rodzaju interdyscyplinarnych związków, płaszczyzn” (s. 15). Dlatego refleksja metodologiczna pojawia się w wielu miejscach książki, formułowana przy okazji podejmowania określo-

nych problemów historycznych. Mimo tego rozproszenia, czytelnik dostrzega jednak, że autorka uprawia przede wszystkim „działalność (nieortodoksyjnie) strukturalistyczną”, czemu nie należy się dziwić, gdzież bowiem, jak nie w praskiej szkole strukturalnej szukać sprawdzonych narzędzi analiz porównawczych? „Wkłada” też do swojej „skrzynki” pojęcia semiotyki, odnosi się jednak wrażenie, że - choć odmieniane przez wszystkie przypadki - terminy takie jak *intersemiotyczność* i *przekład intersemiotyczny* pozostają synonimami tradycyjnych określeń opisujących związki sztuk, nie odzwierciedlają natomiast postawy autorki. Stosunek do przekładu intersemiotycznego jest tego najlepszym potwierdzeniem. Jak wiadomo, pytanie o możliwość intersemiotycznej translacji to jeden z nie dających się rozstrzygnąć problemów semiotyki. W tej kwestii nie można więc zachować się neutralnie, a tak czyni Śniecikowska, gdy z jednej strony „alegacyjnie” odwołuje się do *Semiologii języka* Emila Benveniste’a, by zreferować wprawdzie tylko jego poglądy na temat systemowości języka, mając wszakże (nie może być inaczej) świadomość, że w tym samym tekście autor deklaruje się jako przeciwnik przekładu intersemiotycznego, a z drugiej strony - kiedy używa tego pojęcia, jak gdyby nie było ono przedmiotem sporu. A było - i jest. Polemizowali zaś z Benvenistem B. Uspiński i Jurij Lotman, w których przekonaniu (wywiedzionym z myśli Romana Jakobsona) przekład intersemiotyczny jest możliwy, ponieważ odbywa się na takich samych zasadach jak pozostałe dwa typy translacji (intra- i interlingwistyczna): odnajdywania w „języku”, na który dokonuje się tłumaczenia ekwiwalentnych jednostek sensu, *signifié*, a nie równoważnych form, *signifiant*. Nie można więc stosować pojęcia *przekład intersemiotyczny*, a jednocześnie formułować sądu, że „niemożliwa jest [...] pełna przekładalność” języka literatury i „języka”

plastyki (s. 170 - 171). Z takiego punktu widzenia każdy bowiem przekład musi być „niepełny”, w każdym „ginię” przecież jakaś część, jakiś aspekt oryginału. By nie było wątpliwości, pozwolę sobie powtórzyć: dopominam się nie o deklarację metodologiczną, ale o metodologiczną świadomość.

Nie będę zatem zastanawiać się, czy autorka nie powinna była „unowocześnić” swojego studium, wykorzystując w nim np. którąś z koncepcji intertekstualnych, pamiętam bowiem, że w jej pracy „nowa perspektywa oglądu dzieł” (s. 8) oznacza przede wszystkim absolutne skupienie na badanym przedmiocie, wnikliwą, wyczerpującą jego analizę (nie muszę dodawać, że „wyczerpującą” pod kątem postawionego problemu). A przyznać trzeba - co czynię z pełną czytelniczą satysfakcją - że wiele z tych analiz jest wykonanych w sposób mistrzowski. Jak każdy czytelnik z chęcią wdałabym się oczywiście w polemikę z niektórymi z nich, przyjmuję jednak, że spór o szczegóły w rozprawie ogarniającej tak wielki materiał byłby po prostu nietaktem. Postulowałabym natomiast, by autorka zadbała w przyszłości o możliwości percepcyjne czytelnika i ograniczyła - bo jest to możliwe - drobiazgowość opisów, erudycyjny charakter przypisów (w których znajduje się wiele marginalnych informacji, jak np. wyliczanie kolejnych wydań prezentowanych prac) oraz liczbę omawianych na łamach książki utworów. Bywa bowiem, że przytłoczony tymi detalami czytelnik z niecierpliwością czeka na płynące z nich konkluzje. „Nagroda” jest dla niego klarowne podsumowanie każdego rozdziału - zwłaszcza w części I, zdecydowanie najstaranniej opracowanej, ale pojawiające się i w dwóch pozostałych częściach. Prawdziwą satysfakcję otrzymuje czytelnik jednak wówczas, gdy po zakończeniu lektury stwierdza, iż zastosowane do badań awangardowych, eksperymentatorskich

dzieł „szkiełko”, „oko” i „rozum”, te najbardziej, zdawałoby się, tradycyjne instrumenty poznawcze pozwalają dostrzec w nich rzeczywiście cechy przez wcześniejszych badaczy niezauważone. Dzięki temu właśnie praca, której groziła wtórność i przyczynkarstwo ma momentami istotnie odkrywczy charakter.

Irena Hübner

MAGDALENA LACHMAN,
*GRY Z „TANDETA” W PROZIE
POLSKIEJ PO 1989 ROKU,*
SERIA MODERNIZM W POLSCE,
POD RED. W. BOLECKIEGO I R.
NYCZA, NR 7 „UNIVERSITAS”,
KRAKÓW 2004, S. 448.

Książka łódzkiej badaczki wydana została w serii „Modernizm w Polsce” stanowiącej efekt „odkrywania modernizmu” nad Wisłą (jakkolwiek wartościowe są to badania, wykorzystanie modernistycznego paradygmatu - tej w gruncie rzeczy anglo-amerykańskiej tradycji literaturoznawczej - do badań nad rodzimą kulturą dwudziestowieczną bywa, zaznaczam bywa, działaniem ryzykownym). Nie sposób przy okazji omówienia książki Lachman podjąć dyskusję nad tym problemem. Wspominam o tym, ponieważ *Gry z „tandeta” w prozie polskiej po 1989 roku* wyraźnie wskazują na nieadekwatność przedmiotu krytyki, a tym bardziej zastosowanej przez badaczkę aparatury interpretacyjnej, do idei „modernizowania modernizmu”. Nie formułuję w tym wypadku zarzutu, ponieważ gest badaczki nie pociąga za sobą większych konsekwencji merytorycznych. Wpisanie - moim przekonaniu niepotrzebne - refleksji nad prozą z kręgu „Lampy i Iskry Bożej” w paradygmat modernistyczny nie pomniejsza wartości tej pracy. Jednakże trudno