

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Grupa gatunków i niemal-gatunków poetyckich przedstawionych w bieżącym numerze powstała jako śmiały w zamierzeniu eksperymenty poetów ostatnich stu lat, których celem było nowe ustawienie wzajemne „treści” i „formy”. Większość piszących starała się wyodrębnić i swoiście podkreślić dźwięk lub kształt utworu poetyckiego jako aspekty równorzędne wobec treści, a nieraz nawet autonomiczne lub nadrzędne wobec niej.

Nie należy zapominać, że tego rodzaju eksperymenty mają odpowiedniki w odległej przeszłości różnych literatur. Większość ukazanych w hasłach zjawisk odpowiada autonomizacji tych aspektów poezji, które po angielsku określa się jako *sound and sense* — dźwięk i sens. W chińskiej tradycji jako trzeci aspekt poezji występował jej kształt graficzny. Po wprowadzeniu druku w Europie ten aspekt również odgrywał pewną rolę. Mocne podkreślanie istnienia tych aspektów miało zawsze charakter marginesowy w stosunku do głównego nurtu poezji. Zdaje się więc, że nowoczesność niektórych z omawianych zjawisk — np. *konkretnej poezji* — ogranicza się przede wszystkim do tego, że nie są one wyrazem dążenia do integracji treści, dźwięku i kształtu, lecz raczej do rozbicia ich jedności.

Redakcja

KALIGRAM (fr. *calligramme*, od gr. *kállos* — ‘piękno’; *grámma* — ‘litera’, ‘pismo’, ‘napis’, ‘księga’). Nazwa (od wydanego w r. 1918 przez Guillaume’a Apollinaire’a tomu zatytułowanego *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913–1916* oznaczająca utwory poetyckie integrujące w strukturze tekstu formy powstałe z rozbicia tradycyjnego zapisu liryki oraz graficzne elementy pozalingwistyczne. *Kaligram* był eksperymentem artystycznym, w którym stawiano sobie za cel przełamanie granic wyznaczonych przez możliwości tworzywa literackiego, a tym samym spotęgowanie potencji ekspresyjnych liryki. Zjawisko to przynależy do ogólniejszej tendencji

w sztuce awangardowej, którą nazywa się dwudziestowieczną korespondencją sztuk, poszukiwaniem syntetycznego modelu twórczości artystycznej. W odróżnieniu od romantycznej *correspondence des arts* poszukiwania te nie poprzestawały na zasadzie odpowiedniości w rygorach każdego z tworzyw danej sztuki. Kubiści, futuryści, dadaści w swoich eksperymentach dążyli do stworzenia takiej formuły artystycznej, w której wspólnie egzystowałyby tworzywa różnych sztuk. Najogólniej można powiedzieć, że w poezji awangardowej dominowały dwie tendencje: pierwsza, w której na czoło wysuwały się walory brzmieniowe liryki (*zaum* W. Chlebnikowa, oryginalne w tym zakresie poglądy

A. Kruczonecha, *mirohlady i słopiewnie* (zob.) J. Tuwima, *namopaniki* A. Wata, wiersze S. Młodożeńca i B. Jasieńskiego); druga, w której pod naporem nowo kształtującej się w XX wieku kultury przekazu ikonического (supremacja plastyki, filmu, fotografii, komiksu, plakatu etc. etc.) odgrywa rolę zasadniczą waloryzacja wizualna tekstu poetyckiego. Wiązać te tendencje można z jeszcze jednym zjawiskiem w sztuce literackiej — z opozycją literatury pisanej i literatury mówionej. Ta dwojaka postać istnienia literatury, różny sposób jej recepcji mają swoje konsekwencje w strukturze utworu poetyckiego. *Kaligram* powstał właśnie w ramach drugiej, wymienionej wyżej, tendencji. Starogrecka *technopaegnia*, łacińskie *carmina figurata*, siedemnastowieczne *Figuredicht* należą do gatunków niejako tożsamych w swoich intencjach z *kaligramem*. Również w literaturze XIX wieku (J. Słowacki, C. K. Norwid) można znaleźć próby wintegrowywania w tekst poetycki znaków graficznych. Jednak w tych znanych z tradycji formach dominowały funkcje ludyczne, ornamentacyjne bądź magiczne (*Figuredicht* zaliczone zostały do praktyk szatańskich). Dwudziestowieczny *kaligram* należy wiązać z procesem rozbijania tradycyjnych kanonów zapisu liryki, z narodzinami *vers libre'u*, ale przede wszystkim z rozwojem autoświadomości twórczej literatury. Poezja przestała być wyrazem ducha, geniuszu, manii, a stała się świadomą kreacją, w której każdy element ma swoją określoną funkcję i znaczenie.

Definiując *kaligram* bierze się pod uwagę nie tylko utwory G. Apollinaire'a, ale także P. Albert-Birota, J. Cocteau, L. de Villemor, P. de la Tour du Pin, z polskich autorów przede wszystkim T. Czyżewskiego i B. Jasieńskiego (wiersz *Morze* drukowany w „Zwrotnicy”) oraz eksperymenty typograficzne futurystów rosyjskich.

W utworach Apollinaire'a *La Mandoline*, *L'Oeillet et le bambou*, *Paysage*, *La Cravate et la montre* mamy do czynienia z takim układem typograficznym, który stanowi niejako konkretyzację wizualną przedmiotów ewokowanych przez wiersz — liryczny ideogram. W *kaligramie* *Krawat* i *zegarek* wskazać można na semantyczną symbolikę układu graficznego.

Każdej godzinie na tarczy zegarka odpowiada słowo pozostające w symbolicznym z nią związku. W *kaligramie* zatytułowanym *Serce*, *Korona* i *Zwierciadło* trzy liryczne zdania ułożone zostały w kontury przywołanych przedmiotów. Pierwsze z nich — porównanie serca do odwróconego płomienia poprzez konturowy układ graficzny stanowi ilustrację tej metafory. Takie *kaligramy* jak: *Madelaine*, *Voyage*, *Venu de Dieuze* łączą w sobie także elementy pozajęzykowe: fragment zapisu nutowego, rysunek serca i gwiazdy, odpowiednik graficzny słupa telegraficznego etc. W każdym jednak wypadku sens ich użycia jest sankcjonowany przez temat utworu, świat przedstawiony, zespoły motywów i inne składniki struktury. *Kaligramy*, a zwłaszcza późniejsze *Parole in liberta* (1919) F. T. Marinetti są przykładem stopniowego zbliżania się awangardowych rozwiązań poetyckich do poszukiwań współczesnej im plastyki. Barwna, różnej wielkości czcionka, znaki matematyczne, pojedyncze słowa, których sens w większości jest nie do odczytania, tworzą swoistego typu kompozycję abstrakcyjną. W tym kierunku głównie rozwinęły i rozwijają się nadal pomysły spacjielizmu, lettryzmu, *semiotic drawing*, poezji ewidentnej (zob. KONKRETNA POEZJA) itp.

Bibliografia: M. Butor, *Monument de rien pour Apollinaire*, [w:] *Repertoire* III, Paris 1968; G. Gazda, *Architektonika graficzna poetyckiego utworu drukowanego*, [w:] *Literatura i metodologia*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970; J. Wesołowski, *Aspekt wizualny poezji T. Czyżewskiego*, maszynopis w archiwum Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Filmu UŁ; J. Tuwim, *Pegaz dęba*, Warszawa 1950; L. Pszczółowska, *Dlaczego wierszem?*, Warszawa 1963; W. Strzeżmiński, *Druk funkcjonalny*, Biblioteka a. r. t. 6, Łódź 1935; J. Valoch, *Basne bez knih*, „Svetova Literatura”, 1968, nr 5; S. Żeromski, *Wysoce utalentowany poeta Kostrowicki*, [w:] *Snobizm i postęp*, Warszawa 1923; *Dictionnaire de la poésie française contemporaine*, Paris 1968; *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1958; G. Apollinaire, *Duch nowych czasów i poeci*, „Przegląd Humanistyczny” 1968 nr 6; R. Ingarden,

O dziele literackim, Warszawa 1960 (dyskusja wokół tej książki między R. Ingardenem i H. Markiewiczem, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1; „Estetyka”, II, 1961).

Grzegorz Gazda

KONKRETNA POEZJA (*concrete poetry*, *poésie concrète*, *Konkrete Poesie*, *konkretnaja poezija*): nurt w poezji eksperymentalnej nawiązany do radykalnej rewolucji języka, rozwijający się w Europie i w Ameryce od wczesnych lat pięćdziesiątych XX wieku. Przymiotnik *konkretna* ma wskazywać na typ tekstu poetyckiego, mającego być autokomunikacją, pozbawionego odniesień zewnętrznych, będącego układem autoznaków — konkretem.

Tradycji *poezji konkretnej* można szukać w dadaizmie oraz w twórczości poetów zainteresowanych aspektem fizycznym (zwłaszcza wizualnym) języka, a także na gruncie plastyki w letterzmie.

Za animatorów nurtu *poezji konkretnej* uważa się Szwajcara Eugena Gomringera i członków brazylijskiej grupy „Noihandles” (Decio Pignatari, bracia Augusto i Haroldo de Campos). Zjawisko rozwijające się początkowo w krajach niemieckojęzycznych Europy zachodniej i w Brazylii przybrało na sile w latach sześćdziesiątych, uzyskując zasięg światowy. Ośrodki najbardziej aktywne: RFN — Austria — Szwajcaria (oprócz Gomringera — S. S. Schmidt, F. Mon, E. Jandl, F. Achleitner, G. Rühm i in.), Anglia (I. H. Finlay, D. S. Houédard, E. Morgan, S. Bann, I. Furnival i in.), Brazylia — Hiszpania (oprócz wymienionych członków grupy „Noigandres” — R. Azevedo, L. A. Pinto, O. Fahlström (Szwed, autor pierwszego manifestu *poezji konkretnej*, wydanego w Brazylii w roku 1953), F. Boso, I. G. de Liano, F. Millán i in.), Czechosłowacja (J. Hirsal, B. Grögerova, J. Kolař, J. Valoch i in.).

Poetyka tego nurtu zawiera się w setkach publikacji teoretycznych (manifestach i autokomentarzach) specjalnych wydawnictw prasowych, edycji indywidualnych o bardzo zróżnicowanej i oryginalnej formie typograficznej, licznych antologiach o charakterze lokalnym i międzynarodowym, imprezach typu wizualnego i audiowizualnego.

W Polsce zjawisko *poezji konkretnej* ma cha-

rakter zdecydowanie marginalny. Programowo reprezentują ten nurt dokonania Stanisława Dróżdża, publikowane na wystawach typu plastycznego i w czasopismach (m. in. „Agora” 1967, nr 20), pierwsza prezentacja *poezji konkretnej* w Polsce, („Poezja” 1972, nr 7) najpełniejszy wybór tekstów (druki i fotokopie), a także — słabiej, ze względu na ograniczony zasięg publikacji — Marianny Bocian i innych twórców wrocławskich. *Poezję konkretną* uprawia także, wydający własnym sumptem, Andrzej Partum i — w sensie raczej instrumentalnym, nie programowym — Roman Gorzelski. Ślady zainteresowania tym nurtem znaleźć można w poezji Mirona Białoszewskiego i Mariana Grześczaka (również w eseistyce tego ostatniego).

Doktrynę *poezji konkretnej*, w miarę rozwoju zjawiska komplikowaną, owocującą w rozmaitych wariantach i odmianach współczesnej sztuki eksperymentalnej, trzeba traktować jako część ogólnej tendencji dzisiejszych zjawisk awangardowych, wyrażającej się w ostrej negacji dotychczasowej funkcji sztuki, form instytucjonalnych jej istnienia i rozpowszechniania, kanonów i konwencji estetycznych. W istocie jest to negacja tradycyjnych relacji sztuki i rzeczywistości pozaartystycznej. Awangarda manifestuje całkowitą autonomizację działań artystycznych. Na terenie *poezji konkretnej* ta manifestacja skierowana jest przeciwko językowi, pojmowanemu jako medium podmiotowego przeżywania świata. Ponieważ w istocie język tylko pozornie ujmuje świat i jest doń nieprzystawalny, jak twierdzą konkretyści, więc system językowy trzeba traktować jako system znaków samokonstytuujących się, będących zarazem znakiem i znaczeniem. *Poezja konkretna* znosi pojęcie syntagmy gramatycznej, operując słowem w formie podstawowej — zatem tekst poetycki musi być konstruowany na innych zasadach: dźwiękowych (muzycznych) i wizualnych (plastycznych).

star	wahr	ja	ja
star		ja	ja
star	oder	ja	ja
star		ja	ja
star	wahr	ja	
star	oder	ja	ja
star	wahr	ja	ja

star	oder	ja	ja
star	(Schmidt)	ja	ja
star			
steer			

(Jandl, *Pocalunek*)
(Finlay)

Typem tekstu charakterystycznym dla *poezji konkretnej* jest tzw. konstelacja (od tytułu pierwszego zbiorku Gomringera *Konstellationen*), wyzyskująca konstrukcyjnie i semantycznie aspekt przestrzenny słowa pisanego.

k
co
n
i k
e t
CZŁOWIEK

o
n
i
e
co
(Drózd)

Poezja konkretna, koncentrując się na samym słowie, nie zaś na jego odniesieniach zewnętrznych, akcentuje wartości fizyczne znaków: słuchową fonemę, wizualną literę. Stąd ujęcie języka: dźwięk, forma wizualna, znaczenie słownikowe. Jeżeli dźwięk i jakości wizualne traktować jako autonomiczne w stosunku do skonwencjonalizowanych znaczeń słownikowych, można konstruować teksty pozbawione tego ostatniego, konstytutywnego dla *poezji* składnika. To tłumaczy istnienie wśród dokonań *poezji konkretnej* takich fenomenów, jak zapisane na taśmie magnetofonowej odgłosy wydawane przez narządy artykulacyjne śpiącego człowieka (Henri Chopin) oraz bardzo znacznej liczby tzw. grafik literowych (*Schriftgraphik*), artefaktów mieszczących się w tradycyjnych normach sztuk plastycznych.

Niektórzy teoretycy sztuki awangardowej (np. Helmut Heissenbüttel, Max Bense) widzą w konkretyzacyjnej wiwiskcji języka intencje konstruktywne, projektujące na rzeczywistość pozaartystyczną. Ponieważ język jest funkcją cywilizacji — twierdzą za Wittgensteinem — rewolucja językowa jest sprężona z rewolucją społeczną, postępowaniem cywilizacyjnym. Przebudowa języka jest analogonem przebudowy świata. Dlatego negacja tradycyjnego języka

poetyckiego dokonywana przez *poezję konkretną* nie jest aktem „dekadencym”. Stary system — postuluje poetyka sformułowana tego nurtu — musi być zastąpiony nowym. Rzeczywistość współczesna wymaga nowych form komunikacji i zadaniem *poezji konkretnej* jest je stworzyć. Nowa semantyka ma być „nadnarodowa”, wolna od skonwencjonalizowania języków etnicznych, dlatego trzeba wykorzystywać i urybiać nowe znaki, leżące poza obszarem lingwistyki. Stąd orientacja semiotyczna w *poezji konkretnej* i zainteresowania naukami matematycznymi, logiką formalną u wielu twórców tego nurtu.

Nie wszystkie teksty określane jako fenomeny *poezji konkretnej* (nawet przez samych twórców) realizują główne założenia teoretyczne tego nurtu. *Poezja konkretna* wypracowała i odnowiła pewne środki, uznawane dotychczas jako „niepoetyckie” i „niejęzykowe”. Przenikają one do dokonań poetów, tworzących w tradycyjnych kategoriach estetycznych.

Bibliografia: Antologie międzynarodowe: S. Bann, *Concrete poetry. An International Anthology*, London 1967; M. Bense, *Konkrete poesie international 2*, Stuttgart 1970; P. Besas, *A Zaj Sampler*, New York 1967; U. Carrega, *Antologia de poesia avanzata*, Mailand 1970; J. Hirsal, B. Grögerova, *Eksperimentální poesie*, Praha 1968; S. S. Schmidt, *Konkrete-dichtung, Texte und Theorien*, München 1973; H. Sohn, *Happening Fluxus*, Köln 1970; M. A. Solt, *Concrete Poetry: A World View*, London 1970; A. Spatola, *Il peso del concreto*, Turin 1968; M. Spatola, *Antologia Geiger*, Turin 1970; *Stedelijk Museum, konkrete poëzie*, Amsterdam 1971; E. Williams, *An Anthology of Concrete Poetry*, Stuttgart 1967. Manifesty i opracowania: A. de Campos, H. de Campos, D. Pignatari, *Pilot Plan for Concrete Poetry*, Sao Paulo 1958; B. Cobbing, *Die Grenzen über verwischen sich. Über experimentelle und konkrete englische Lyrik*, „Akzente” 1969, Heft 6; R. Ehnert, L. Saukko-Niinimäki, R. Tauriainen, *Konkrete Dichtung in Finland*, tamże 1972, Heft 6; O. Fahlström, *Manifesto for Concrete Poetry*, 1953; M. Garbala, *Stanisława Drózdza poezja konkretna*, „Agora” 1967, nr 20; E. Gomringer, *From Line to Constellation*, 1954; E. Gomringer, *Worte sind*

Schatten, Reinbeck 1969; H. J. Heinrichs, *In der Folge Konkreten Poesie*, „Akzente” 1970, Heft 6; H. Heissenbüttel, *Über Literatur*, Olten 1966; I. G. de Liaño, *Eksperimentelle Dichtung in Spanien*, „Akzente” 1972, Heft 4; Serielle Manifeste 66, St. Gallen 1966; S. S. Schmidt, *Konkrete Dichtung. Theorie und Konstitution*, „Poetica” 1971, Heft 1; J. Valoch, *Basně bez knih*, „Světova Literatura”, 1968, no. 5; H. Vormweg, *Die Wörter und die Welt*, Neuwied/Berlin 1968; Д. Жантиева, *Конкретная поэзия в Англии*, [w:] *Неоавангардистские течения в зарубежной литературе*. 50-60 г.г., Москва 1972. (Pisownia tytułów oryginalna).

Jacek Wesołowski

MIROHLADY: nazwa przyjęta dla określenia grupy utworów charakteryzujących się daleko posuniętą deformacją („odsemantyzowaniem”) języka oraz wyraźnym zaautonomizowaniem warstwy brzmieniowej. „Dawcą” nazwy był J. Tuwim przyjmując to słowo z cytowanego przezeń wiersza: *Attuli mirohlady...* („Wiadomości Literackie” nr 588). Używano owej nazwy często wymiennie ze *słopiewniami* Tuwima, mimo iż sam poeta wyraźnie podkreślał różnice dzielące *mirohlady* („melodia bez treści”) i *słopiewnie* (pełne „treści”). Asemantyczność *mirohladów*, a w konsekwencji brak zdań i wyznaczanych przez nie stanów rzeczy przysądzała — wedle R. Ingardena — *mirohladowi* rangę twórców z pogranicza dzieła literackiego. W międzywojennej krytyce literackiej nazwa ta obdarzona była pewną „sugestią genologiczną” (S. Czernik), najczęściej jednak *mirohlady* były jedynie obiektem ataków ze strony krytyków i pisarzy „walczących o treść” (K. Irzykowski, J. Braun). Zbyt szeroki zakres materiału literackiego wyznaczony przez *mirohladowe* cechy wyróżniające: 1. „asemantyczność”, 2. eufoniczność — niepozwała na dokładniejsze określenie ewentualnej struktury genologicznej *mirohladów* (mieściłoby się tu zapewne zagadnienie „poezji nonsensu”, „poezji glossolalicznej” itp.). Można jednak z *mirohladowej* mgławicy wyłonić *słopiewnie* (zob.) i pokusić się o zakreślenie ich „konturów gatunkowych”.

Bibliografia: J. Tuwim, *Pegaz dęba*, Warszawa 1950; R. Ingarden, *Graniczny przy-*

padek dzieła literackiego, [w:] *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970, ss. 177—184; J. Braun, *Demaskuję mirohlady*, „Zet” 1934, nr 18; J. Braun, *Ach, te „Mirohlady”*, „Zet” 1935, nr 22; K. Irzykowski, *Dadanaizm*, [w:] *Słoń wśród porcelany*, Warszawa 1934; S. Czernik, *Z podglebia*, Warszawa 1966, s. 105; H. Pustkowski, *Próba gatunkowego określenia „mirohladów — słopiewni”*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, Seria 4: Nauka o literaturze, Warszawa 1972, ss. 241—246.

Henryk Pustkowski

PEJZAŻ WEWNĘTRZNY (fr. *paysage introspectif, paysage mental*) — określenie używane najczęściej w krytyce i w pracach naukowych na oznaczenie pewnego typu obrazowania, charakterystycznego dla liryki symbolistycznej. Obrazowanie to polegało na sytuowaniu abstrakcyjnych pojęć pośród konkretów, wywodzących się z tradycyjnego opisu przyrody. Pojęcia, o których była mowa w utworach, dotyczyły głównie zjawisk psychicznych, toteż *wewnętrzny* znaczyło tu: odnoszący się do psychiki człowieka. Tego rodzaju obrazy poetyckie można znaleźć już w liryce romantyzmu (np. u Słowackiego) lub u Baudelaire’a (*Spleen II, Le mauvais moine, De profundis clamavi*). Jednakże dopiero poezja modernistyczna wytworzyła gatunek, a nie tylko sposób obrazowania, zwany *pejzażem* (krajobrazem) *wewnętrzny*. Analiza wierszy T. Micińskiego (z tomu *W mroku gwiazd*), S. Korab-Brzozowskiego (np. *Nadchodzi noc...*), W. Rolicz-Liedera (np. *Mgły jesienne, Na tęsknym stawie wspomnienia*) umożliwia znalezienie konstant gatunkowych w sferze świata przedstawionego i w sferze stosunku lirycznego do przedstawionych treści. Obserwujemy dwudzielną tych treści: dają one bądź zarys rzeczywistej sytuacji podmiotu, bądź też jej projekcję do psychicznego wnętrza. Oczywiście, świat „realny” jest również poddany prawom fikcji literackiej: istnieje za sprawą „ja” lirycznego. W obrębie tego świata pojawia się to, co wyobrażone, tj. każdorazowo świadomie kreowany *wewnętrzny pejzaż*. Tym samym ulega również zmianie stanowisko podmiotu lirycznego, który może być pozornie nieobecny, roztopiony w wytworach wewnętrznej

imaginacji, może też pełnić rolę obserwatora i komentatora z zewnątrz. Zauważalne we wszystkich wymienionych utworach napięcie między jego dwiema pozycjami decyduje o zaistnieniu przedmiotu gatunkowego. Można przypuszczać, że w zapleczu filozoficznym *paysage mental* tkwiły idee Bergsona (O bezpośrednich danych świadomości) oraz późnoromantyczna teoria wczucia — *Einfühlungstheorie* — głosząca, że pełne poznanie świata jest możliwe w akcie identyfikacji z przedmiotem od wewnątrz.

Poezja powojenna przynosi również obfitość krajobrazów wewnętrznych. Spotykamy je w twórczości S. Grochowiaka (*Czułość albo Guliwer, Rozbieranie do snu, Z Verlaine'a, Pocalunek — krajobraz*), T. Nowaka (*Wnętrze moje pełne jest pośpiechu, Kołęda miłośnika lubego, Kołęda wiejskiego głupka, Autoportret*), M. Grześczaka i innych. W zakresie wyznaczników strukturalnych tego typu wierszy można zaobserwować nawiązania do młodopolskiego pierwowzoru, czasami dla celów stylizacyjnych (*Z Verlaine'a Grochowiaka a Verlaine'owskie Clair de lune* z tomu *Fêtes galantes*) lub parodystycznych (*Budowanie burzy, Pranie E. Brylla, Zaproszenie do wnętrza Grześczaka*).

Uzasadnienia dla współczesnego pejzażu wewnętrznego próbuje się jednak szukać gdzie indziej. Tak np. J. Prokop związał krajobrazy T. Nowaka z tezami psychologii głębi, powołując się na *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten* C. G. Junga, gdzie mowa jest o mentalności człowieka pierwotnego, który ogarniał myślowo zjawiska zewnętrzne poprzez projekcję ich do psychiki. Natomiast wczesne wiersze Białoszewskiego, niektóre Herberta i Szymborskiej to pejzaże wewnętrzne w przedmiocie — z neokantowskim przeświadczeniem, że nie sposób ogarnąć umysłem rzecz, która jest „pod ręką”.

Sprawę pejzażu wewnętrznego umieszcza się niekiedy w sąsiedztwie problematyki „liryki pejzażowej” i wiąże z zagadnieniem związków malarstwa i poezji. W przypadku *paysage mental* odwołania do malarstwa nie polegają na podejmowaniu wspólnej tematyki, co mogłoby sugerować nazwa. Są odpowiedniościami o charakterze strukturalnym: podmiot liryczny zmienia stanowisko wobec świata przedstawionego, podobnie jak zmieniał je

założony w dziele malarskim obserwator, gdy klasyczna perspektywa „otwartego okna” ustępowała miejsca perspektywie odwrotnej: z „widzem” wewnątrz obrazu.

Bibliografia: Balcerzan, *Przestrzenie Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Oprócz głosu*, Warszawa 1971; M. Podraza-Kwiatkowska, [wstęp do:] *Wacław Rolicz-Lieder. Wybór poezji*, Kraków 1962; J. Prokop, *Sekretne pisanie Tadeusza Nowaka*, [w:] *Lekcja rzeczy*, Kraków 1972; G. Szymczyk, *Tradycja gatunkowa polskiej poezji współczesnej*. Rozprawa doktorska, maszynopis; B. A. Uspienski, *Strukturalna obszerność różnych rodzajów sztuki na materiale żywopisu i literatury*, [w:] *Poetika kompozycji*, Moskwa 1970; T. de Visan, *Paysages introspectifs, poèmes, avec un Essai sur le Symbolisme*, Paris 1904; *Wiersze i krajobrazy. Antologia*. Oprac. A. Lam, J. Trznadel, Kraków 1960.

Grażyna Szymczyk

SŁOWIEŃIE: nazwa Tuwimowskiego cyklu, która stała się wkrótce terminem oznaczającym utwory, w których elementy eufoniczne („śpiewność”, „pięknosc”) zestrojone są ze szczególnego rodzaju kreacjonizmem językowym. Mówiąc najogólniej — kreacjonizm ów przejawia się w poszukiwaniach „formy wewnętrznej” wyrazu — jego prardzenia. Najwyraźniej zabieg ten można prześledzić w „słowieńym” wierszu *Słowisień*:

W białodrzewiu jaśnie dźni słoneczno
Miodzie złoci białopałem żyśnie
Drzewia pełni pszczelą i pasieczną
A przez liście kraśnie pęk słowisnie.
(J. Tuwim, *Dzieła*, Warszawa 1955 cz. I, s. 264)

Oto charakterystyczne połączenia kojarzeniowo-językowe w tekście: Białodrzew = białosc + drzewo; jaśnie = jaśnieje (skoj. z „białość”); dźni = dnieje (skoj. z „białość”, „jasność”); semy: „białość”, „jasność”, „dzień” aktualizują się w słowie „słoneczno”; miodzie, złoci = cecha złocistości (skoj. ze „słoneczno”); białopał = białosc + upał; słowisnie = słodkość + wiśnie + słowik. Poszukiwanie „prardzenia”, odświeżanie słowa, wskrzeszanie — jak to nazwał W. Szklowski — wskazują wyraźnie na pokre-

wieństwo *słopiewni* z programem poetyckim futuryzmu rosyjskiego, w którym postulat tworzenia słów pochodnych (*proizvodnyh*) oraz odkrywania wewnętrznej formy języka jest podkreślany w manifestach i realizowany w praktyce poetyckiej. Z futuryzmem rosyjskim, przede wszystkim zaś z twórczością W. Chlebnikowa, łączy również *słopiewnie* Tuwima zwrócenie się ku przeszłości — widoczne zarówno w „temacie” jak i materii językowej. *Słopiewnie* powstały w określonej sytuacji historycznoliterackiej, charakteryzującej się nasileniem antagonistycznych nurtów w liryce (symbolizm *contra* futuryzm, futuryzm *contra* konstruktywizm etc.). Okazjonalność tego cyklu

daje mu też niepoślednią rolę w strategii literackiej okresu po 1918 r. Za przysądzeniem *słopiewniom* rangi przedmiotu genologicznego przemawia szczególna „nośność” ich struktury, którą odpoznajemy w niektórych utworach poezji współczesnej (choćby u S. Czachorowskiego); widać też łączność *słopiewni* z tzw. nurtem lingwistycznym w poezji polskiej (M. Białoszewski). *Słopiewnie* są bowiem niejako modelowym gatunkiem ujawniającym lingwistyczne „nacechowanie” utworu na poziomie morfologicznym.

Bibliografia: jak do *mirohlady*.

Henryk Pustkowski