

Teoretyczne i metodologiczne aspekty badania obrazu językowego w poezji

1. Obrazowość/obrazowanie¹ w języku poetyckim. Zagadnienia ogólne

„Obrazowość” to pojęcie, wokół którego narosło wiele nieścisłości – jak zresztą wokół wielu innych pojęć z zakresu teorii i poetyki – i które często bywa używane bez uprzedniego określenia jego zakresu i znaczenia. Jest to jednocześnie pojęcie niezbędne do analizy i interpretacji poezji pod kątem jej muzycznych i plastycznych elementów. W związku z tym konieczne wydaje mi się przedstawienie różnych koncepcji obrazowości w literaturze – usystematyzowanie posiadanej przez nas wiedzy i uzupełnienie jej w miejscach, które – pozostawione bez wyjaśnienia i dopowiedzenia – prowadzą do niepotrzebnych pomyłek i nieporozumień.

Już w starożytności zagadnienia „malowania słowami” fascynowały filozofów i pierwszych teoretyków literatury – wystarczy wymienić chociażby Simonidesa z Keos czy Horacego. Dopiero jednak XX wiek, rozwijając specyficzne metody badania literatury i języka, dał możliwość precyzyjnego mówienia o ich obrazowości. Przede wszystkim dokładnie określono, a następnie poszerzono znaczenie samego pojęcia. W strukturalizmie mówiono jeszcze jedynie o tzw. obrazowości pośredniej, dotyczącej operacji językowych. Janusz Sławiński pisał: „Obrazowość w poezji ma charakter jedynie lingwistyczny, a nie plastyczny. Jest funkcją zdarzeń dokonujących się w obrębie sekwencji brzmień i sensów” [Sławiński 1974, s. 114]. Tak rozumiany termin nie mógł być przydatnym narzędziem interpretowania literatury – nie obejmował najciekawszych zjawisk języka. Jednak badania nad malarskością w literaturze były wciąż żywe. Powstały teorie rewizjonistyczne, wprowadzając pojęcie obrazowości bezpośredniej. Obrazowość bezpośrednia to „zdolność do przekazywania doświadczeń zmysłowych, do naocznego i uobecniającego przedstawiania świata w dziele literackim” [Wysłouch 2001, s. 98].

Jako pierwszy problematykę szeroko rozumianej obrazowości podjął i w sposób wyczerpujący, na ówczesne czasy, opisał w swoich pracach Roman Ingarden. Jego koncepcja warstwy uschematyzowanych wygładów jest próbą odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób język literatury przekazuje doświadczenia zmysłowe? – a więc też:

¹ W artykule nie rozróżniam terminów: „obrazowość” i „obrazowanie”. Koncepcje, które omawiam w rozdziale pierwszym, nie wymagają wprowadzenia takiego rozróżnienia. W rozdziale tym używam wobec tego tych terminów zgodnie z przyjętym i utrwalonym ich rozumieniem. W dalszej części mojej pracy będę raczej używać terminu „obrazowanie”, gdyż takiej formy wymaga przyjęcie postawy kognitywistycznej.

w jaki sposób w literaturze możliwa jest obrazowość, jak dochodzi do obrazowania? Aby móc zastanawiać się, jak z tym problemem poradził sobie Ingarden, trzeba najpierw wyjaśnić, czym są wyglądy. Termin *wygląd* (*Ansicht*) został przejęty przez filozofa z wczesnych prac Husserla [zob. Ingarden 1960, s. 328, przypis 1]. Jest to kategoria z zakresu postrzeżenia zmysłowego.

Uschematyzowane wyglądy [...] nie są niczym konkretnym, ani niczym psychicznym, należą jako osobna warstwa do budowy dzieła literackiego. Mogą w nim występować tylko jako uschematyzowane. Nie są one bowiem wytworem doznawania rozgrywającego się w jakimś psychicznym indywiduum, lecz podstawa ich określenia i ich w pewnym sensie potencjalnego istnienia tkwi w stanach rzeczy wyznaczonych przez zdania, resp. w przedmiotach przedstawionych przez owe stany [Ingarden 1960, s. 336].

Nie ma wyglądu samego, wyglądy zawsze są przyporządkowane przedmiotom, „trzymane w pogotowiu” [Ingarden 1960, s. 338]. „Czysto teoretycznie rzecz biorąc, do przedmiotów przedstawionych *należy* ogół uschematyzowanych wyglądów, w których one w ogóle mogą być dane” [Ingarden 1960, s. 337–338]. Jednocześnie wyglądy zawsze są współwyobrażone. I, co równie ważne, „nie są obiektami naszych spostrzeżeń, lecz ich konkretną, naoczną treścią” [Ingarden 1967, s. 11–12].

Dlaczego to wyglądy pozwalają mówić o obrazowości? Wynika to z funkcji, które pełnią w dziele literackim.

Rola, jaką spełnia w dziele literackim warstwa wyglądów jest dwojaka: 1) utrzymane w pogotowiu wyglądy umożliwiają naoczne ujmowanie przedmiotów przedstawionych w określonych z góry typach sposobu przejawiania się. Zarazem zyskują one nad przedmiotami przedstawionymi pewną władzę, wpływając na ich ukonstytuowanie się, 2) wyglądy posiadają swoje własne cechy i konstytuują własne jakości estetycznie wartościowe, które w polifonii całego dzieła posiadają swój własny głos i grają nieraz istotną rolę przy estetycznym odbiorze dzieła poetyckiego [Ingarden 1960, s. 350].

Obrazowość w literaturze według Ingardena polega na unaocznianiu warstwy wyglądów uschematyzowanych. Jest więc ona po stronie literatury i czytelnika, choć oczywiście konstytuowana przez środki językowe² i wyobrażenie.

Kolejną interesującą koncepcję obrazowości w języku literackim daje praca Gottfrieda Willemsa pt. *Anschaulichkeit* z roku 1989. Literatura jest według niego mową obrazową, obrazowość zaś – elementarnym sposobem tworzenia form językowych. Za regułę, „jakby komórkę rozrodczą wszystkich środków obrazowych”, uważa on tautologię:

² „Do owego utrzymania wyglądów w pogotowiu prowadzą [...] różne, stosowane w poetyckiej mowie, «obrazy», „metafory», «porównania» itd., w których są intencjonalnie wyznaczone zupełnie inne przedmioty, niż te, o których przedstawienie właściwie chodzi, i to tylko w tym celu, by przedmioty, które mają być ostatecznie przedstawione, pojawiły się w odpowiednich trzymanych w pogotowiu wyglądach” [Ingarden 1960, s. 339].

Tautologia obrazowa według niego znajduje się w centrum porównania (np. usta jak krew, włosy czarne jak heban, ramię białe jak śnieg). Nie jest to przekonujące, ponieważ tautologia (rozumiana tu zresztą jako analogia cech) nie wyjaśni wszystkich tropów (np. metonimii) i nie da się z niej wyprowadzić konstrukcji językowych, które mogą sugerować wyglądy, jak np. ukształtowanie wersyfikacyjne [Wysłouch 2001, s. 84].

Willems twierdzi ponadto w swojej pracy, iż słowo zachowuje związek z poznaniem zmysłowym. Nie zajmuje się jednak problemami percepcji, nie odpowiada na pytanie, jak język literatury przekazuje doświadczenie zmysłowe. W poznaniu zmysłowym podkreśla rolę konwencji i wiedzy, powołując się na badania Arnheima i Gombricha.

Również w latach osiemdziesiątych XX wieku powstaje teoria obrazowości Ronald Langackera, na polski grunt przeniesiona przez Elżbietę Tabakowską. Langacker proponuje koncepcję gramatyki jako obrazowania. Gramatykę rozumie jednak w sposób kognitywny, a więc jako dziedzinę nie tylko nauki o języku, lecz także psychologii. Takie patrzenie na gramatykę prowadzi automatycznie do odrzucenia twierdzenia, że obrazowość w poezji ma jedynie charakter lingwistyczny, obrazowanie jest bowiem tym, co łączy doświadczenie umysłowe z jego kształtem słownym. Według Langackera psychologiczny proces tworzenia obrazów znajduje odzwierciedlenie w języku, w sposobie tworzenia obrazów językowych. Teoria kognitywistyczna łączy obrazowość pośrednią z bezpośrednią, biorąc z każdej z nich to, co dla rozumienia języka poetyckiego najistotniejsze. Taka postawa badawcza pozwala (i pomaga) łączyć całościową analizę i interpretację tekstu z drobiazgową refleksją nad językiem.

2. Metafora – obraz. Problemy i proponowane rozwiązania

Czy metaforę można zobaczyć? Od odpowiedzi na to pytanie zależy zasadność i poprawność traktowania metafory jako obrazu językowego, a w taki właśnie sposób chciałabym na ten środek stylistyczny patrzeć. I tu konieczne jest pewne wyjaśnienie: aby móc w ogóle założyć prawdopodobieństwo traktowania metafory jako obrazu, należy przywołać koncepcję znaku ikonicznego. Koncepcji tych jest wiele, w mojej pracy powoływać się będę na dwóch klasyków semiotyki – Charlesa Peirce’a i Umberta Eco. Peirce’a – dlatego że jego koncepcje są źródłem współczesnej semiotyki, Eco – bo szeroko uwzględnia problemy percepcji i w związku z tym jego koncepcje okazują się dla teorii znaku rewolucyjne; jest też w tym bliski kognitywistom.

Charles Peirce znaki ikoniczne nazywa *podobiznami*, *ikonami*, *obrazami*. Charakteryzuje je poprzez relację współposiadania – znak ikoniczny jest w relacji współposiadania do tego, czego jest znakiem, znak ikoniczny i przedmiot przedstawiany mają zatem obszar wspólny. Wśród znaków ikonicznych możemy wydzielić trzy ich *gatunki*: obrazy (wzrokowe, dźwiękowe, węchowe, smakowe), diagramy i metafory [por. Pelc 1982]. Ta koncepcja znaku ikonicznego wskazuje na bliskość obrazu i metafory. Pozwala również patrzeć na metaforę jak na znak ikoniczny – *obraz* – a na składające się na nią elementy wizualne i dźwiękowe właśnie jak na elementy obrazu.

Teorię tę jednak bardzo łatwo podważyć, wskazując na referencyjne właściwości znaku ikonicznego. Gdy przyjmimy, że znak ikoniczny ma charakter wyłącznie referencyjny, musimy dojść do wniosku, iż ikoniczność wyklucza metaforyzację, uniemożliwia bowiem wszelkie przesunięcia znaczeniowe. Takie twierdzenia głosili polscy teoretycy literatury – Mieczysław Porębski, Maria Renata Mayenowa i Jerzy Ziomek – na pytanie o możliwość istnienia wizualnej metafory odpowiadając przecząco.

Jerzy Ziomek pisał:

metafory zobaczyć (namalować, narysować) nie można, ponieważ translacja znaku słownego na inny system znakowy równa się przekształceniu nazwy w obraz desygnatu, co z kolei unicestwia zasadę każdej metafory, jaką jest gra między znakiem jednej części konotacji a usilnieniem drugiej [Ziomek 1994, s. 215–216].

Z tego ślepego zaułka pozwala wyjść koncepcja znaku ikonicznego rozwijana przez Umberta Eco. Zawiera ona cztery główne tezy³:

1. Znak ikoniczny nie jest prostym odwzorowaniem przedmiotu, ale wynikiem operacji intelektualnych: wyodrębniania, selekcji, abstrahowania cech uznanych za istotne.
2. Znak denotuje postrzeżenie lub składnik postrzeżenia (a nie przedmiot!) i sprowadza je do konwencji graficznej.
3. Konwencja graficzna jest wynikiem arbitralnej decyzji nadawcy.
4. Konwencja graficzna, a nie **naturalne** podobieństwo, decyduje o rozpoznawalności znaków ikonicznych.

To, co u Eco najbardziej istotne, odróżnia jednocześnie jego rozumienie znaku ikonicznego od tego proponowanego przez Porębskiego, Mayenową i Ziomek. Najistotniejsze jest zaznaczenie intelektualnego i konwencjonalnego charakteru procesów tworzenia znaku ikonicznego. Jeśli zgodzimy się z faktem, że znak ikoniczny powstaje w wyniku różnorodnych operacji intelektualnych, musimy przyznać, że może dojść do deformacji względem przedmiotu, do pewnych przesunięć sensu, zmian w jego treści. Cechy przedmiotu zostają wyabstrahowane, stają się konwencjonalne i na bazie konwencji możliwe jest ich rozpoznanie i utożsamienie z przedmiotem. Nie ma mowy o naturalnym podobieństwie między przedmiotem a jego znakiem ikonicznym, jest więc możliwa wieloznaczność i dalej – metaforyzacja.

Eco odrzuca także tezę Peirce'a o współposiadaniu przez przedmiot i znak tej samej cechy. W zamian daje pojęcie operacji transformującej, która jest podstawą odwzorowania przedmiotu w znak. Cechą wyróżniającą znaku ikonicznego jest zaś, według badacza, „funkcja semiotyczna, rozumiana jako korelacja między planem wyrażenia (ekspresji) i planem zawartości (treści). Korelacja ta w jego przekonaniu jest ustanowiona w sposób konwencjonalny” [Wysłouch 2001, s. 47].

Co z tego wszystkiego wynika? W odpowiedzi zacytuje Sewerynę Wysłouchową:

Umberto Eco udowodnił, że znak ikoniczny nie jest tylko i wyłącznie przedstawiający. Jeśli zakwestionujemy naturalne podobieństwo do przedmiotu i podkreślimy rolę konwencji graficznych, nie ma podstaw, by negować istnienie

³ Tezy te podaję za: Wysłouch 2001, s. 41.

zmian znaczeniowych i możliwości konotacyjnych znaków ikonicznych. Bo jeśli można przedmiot maksymalnie uprościć, sprowadzić do paru linii i plam, to nie stoi na przeszkodzie, by te linie i plamy stały się wieloznaczne i oznaczały jednocześnie dwa różne przedmioty, które są i nie są sobą. Ten sposób przedstawienia znalazła już secesja. Na rysunkach Edwarda Okunia włosy przechodzą w fale wodne, ręce stają się płomieniami. Linia okazuje się wieloznaczna. Tak powstaje metafora [Wysłouch 2001, s. 44–45].

Co z tego wynika dla rozważań na temat zasadności traktowania metafory jako obrazu językowego? Fundamentalna dla moich rozważań jest teza, że metafora należy do kategorii znaków ikonicznych. Jako taka jest konwencjonalna, może więc występować we wszystkich systemach znakowych – możemy mówić także o metaforze w sztukach plastycznych. Konwencjonalność metafory i jednorodność procesów intelektualnych, w wyniku których powstaje, pozwalają stwierdzić, że jej intelektualna struktura jest jedna, niezależnie od systemu, w którym zostaje ona opracowana.

Kluczowe dla zrozumienia fenomenu metafory traktowanej wizualnie jest postrzeżenie. Metafora nie ma właściwości przedstawianych przedmiotów, odtwarza wybrane składniki postrzeżenia. Dzięki temu założeniu możemy mówić o metaforze w sztukach plastycznych, możemy też patrzeć na metaforę językową tak, jakby była metaforą wizualną, nie martwiąc się, że utracimy coś z jej znaczenia.

Myszę, że taki sposób traktowania tego środka stylistycznego może wzbogacić interpretację utworów poetyckich i, co najważniejsze, odsłonić sens do tej pory ukryty, głęboki. Substancją tych obrazów w poezji jest język, ale często ważniejsze są w nich: linia, kolor, głębia, faktura, ważniejsze są w nich dźwięki i muzyka.

Tu jeszcze jedna bardzo ważna uwaga – analizując system relacji między elementami metafory, semiotycy dochodzą do wniosku, że znaczenie jest niezależne od substancji, wynika bowiem właśnie z relacji między elementami znaku ikonicznego. Daje mi to podstawę i motywację do badania zależności między elementami akustycznymi i ikonicznymi w języku poetyckim. Nie będę się rozpisywała nad możliwością traktowania elementów dźwiękowych jako elementów obrazu. Wyjaśnię tylko krótko, nawiązując do rozważań dotyczących możliwości istnienia obrazu w języku: Peirce do znaków ikonicznych zalicza metafory i obrazy. Wydziela między innymi obrazy wzrokowe i dźwiękowe. Zakładam, że jeżeli mogę zbudować analogię między metaforą a obrazem wzrokowym, to na tych samych zasadach możliwa jest analogia między metaforą a obrazem dźwiękowym. Jeżeli zaś mówię o metaforze językowej traktowanej jako obraz, czyli wizualnie, to chcę traktować ją raczej jak obraz filmowy – udźwiękowiony, a nie tylko plastyczny. Myszę, że jest to zasadne i nie wymaga dalszych wyjaśnień.

3. Elementy ikoniczne i akustyczne – próba systematyzacji

Ustaliłam już, że na wygląd i znaczenie obrazu językowego składa się sieć relacji stworzonych między jego elementami. W pracy tej chcę zająć się relacjami między elementami akustycznymi i ikonicznymi tworzącymi obraz językowy; postaram się wskazać na różnorodność tych relacji i ich wielopoziomowość.

Elementy ikoniczne budujące obraz językowy mogą występować w dwóch podstawowych typach relacji – w relacji do obiektów pozajęzykowych lub w relacji do obiektów wewnętrznych, składających się bezpośrednio na świat poetycki. Różnie może być także budowany stosunek między elementami ikonicznymi a światem pozajęzykowym – możemy mówić o prostym odniesieniu do świata pozajęzykowego. Odniesienie to jest tworzone na zasadzie analogii i stanowi jeden z wielkich problemów filozofii i teorii literatury już od Arystotelesa, nie będę więc starała się go systematyzować.

Elementy ikoniczne mogą również odnosić się do świata sztuki. Tu pojawia się problem, czy są to elementy wizualne, czy już plastyczne? Czy charakterystyczna linia w malowaniu pejzażu stanowi środek plastyczny, jeśli pejzaż jest malowany słowami? W świetle wniosków, którymi zakończyłam rozważania o istocie metafory rozumianej jako obraz językowy i które są wiążące – tak. Wchodząc w krąg plastyki, wchodzimy w krąg środków i terminów plastycznych. Aby oddzielić sytuację, w której stworzony został analogon świata realnego, od tej, w której poeta czerpał z zasobów sztuki, pomocne jest wskazanie na intertekstualność (przydatne są tu pojęcia ekfrazy i hypotypozy).

Drugi typ relacji językowych – odniesienia do obiektów wewnętrznych – można uszeregować rosnąco, zgodnie z kierunkiem nawarstwiania się stopnia skomplikowania problemu. Zaczynając więc od tego, co najwęższe, dochodzimy do najszerszego, czyli – od obrazu językowego do modelu przestrzeni. Także przestrzeń jest bowiem metaforą – często występuje w roli *signifiant*, za pomocą obrazu i dźwięku tworzy to, co wymyka się językowi [Genette 1976; Danielewiczowa 1987]. Przestrzeń, tak jak metafora, wymaga spojrzenia na nią jako na obraz językowy.

Obraz językowy w poezji budują zazwyczaj nie tylko elementy wizualne i plastyczne (składające się na elementy ikoniczne), lecz także dźwiękowe i muzyczne (tworzące elementy akustyczne). Podobnie jak w przypadku elementów ikonicznych budują moją klasyfikację i – co za tym idzie – opisują elementy akustyczne współbudujące obraz językowy, rozpoczynając od rozpoznania funkcji tych najprostszych. Dążenie jest od elementów dźwiękowych do muzycznych.

Wyróżniłam trzy poziomy istnienia elementów dźwiękowych. Poziom pierwszy trudno jest nazwać tak, by uchwycić istotę elementów, które obejmuje. Narzuca się nazwa *nie-muzyczny* i takiej właśnie nazwy, choć nie jest do końca adekwatna, będę używała. Poziom *nie-muzyczny* obejmuje zjawiska dźwiękowe, szumy, szmery, uderzenia. Mamy tu do czynienia z dźwiękiem, który nie buduje muzyki, nie ma elementu melodycznego ani harmonicznego, czasem występuje jedynie rytmizacja. Wydzielenie tego poziomu jako *nie-muzycznego* zmusza mnie do odrzucenia dwudziestowiecznych koncepcji muzyki i powrotu do tonalno-funkcyjnej koncepcji organizacji materiału muzycznego. Jest to jednak zasadne przy analizie poezji – język literatury nie zasymilował muzyki „postmodernistycznej”.

Kolejny poziom to poziom, który nazywam *melodycznym*. Tutaj zaliczają się wszelkie zjawiska związane z melodią, melodyjnością. Jego analiza wymaga analizy zjawisk muzycznych w ujęciu horyzontalnym na tyle, na ile jest to możliwe, biorąc pod uwagę, że zjawiska te mają charakter językowy. Szczególnie ważne zdaje się określenie roli

melodii, jeśli jest to zasadne – powiązanie jej z ideologią poezji i wartościami aksjologicznymi funkcjonującymi w świecie poetyckim stworzonym przez autora.

Dalej konieczne jest spojrzenie na zjawiska muzyczne w wymiarze wertykalnym. Jest to równoznaczne z wejściem w strukturę *harmoniczną* – ten poziom istnienia elementów budujących obraz językowy nazywam harmonicznym. Interpretatora interesować będzie współbrzmienie konsonacyjne i dysonacyjne; konieczne jest odnalezienie wszystkich elementów muzycznych, określenie typu relacji, która została między nimi stworzona, i pokazanie ich roli w budowaniu obrazu poetyckiego. Szczególnym rodzajem relacji harmonicznych będzie harmonia zbudowana między tymi dwoma typami elementów – *słyszanych* i *widzianych*.

Już poza tą klasyfikacją trzeba zwrócić uwagę na rytmizację lub jej brak, powtarzalność, głośność, miejsce wydobywania się i miejsce *ciążenia* dźwięku. Myślę, że w analizie elementów muzycznych konstytuujących obraz językowy przydatne mogą być podstawowe pojęcia z zakresu rytmiki, dynamiki czy agogiki.

Ważne jest również pojęcie synestezji, ze szczególnym wskazaniem na przenikanie wrażeń słuchowych i wizualnych. Synestezja, z greckiego *synáisthesis* (czasownik *ais-thánestai* – ‘czuć’ i przedrostek *syn-*), oznacza współodczuwanie. Pojęcie to do języka ogólnego trafiło z pism psychologicznych, przyjęło się w wielu dziedzinach nauki jako termin służący określeniu skłonności do łączenia zmysłów w pary, do określania wrażeń przysługujących jednemu zmysłom przez drugie.

Nowe treści interpretacyjne może przynieść przyjrzenie się bliżej temu, jak przenikają się w poezji zmysł wzroku i zmysł słuchu, w jaki sposób połączenie widzianego i słyszanego buduje nowe znaczenie; co daje *udźwiękowanie*, jak pod wpływem dźwięku zmienia się obraz. Istotne może być też wskazanie na szczególną grupę wyrażeń językowych – wyrażeń, których domenę źródłową stanowią określenia z kręgu plastyki i architektury, a których poeta używa do *zapisania* dźwięku, muzyki (i odwrotnie).

Warto wprowadzić w tym miejscu pojęcie synopsji – barwnego słyszenia – i inne pojęcie, tym razem z zakresu nauki o muzyce – topofonii. Jest ono przydatne przy analizie przestrzeni i miejsc w niej szczególnie *dźwięcznych*, *plodnych muzycznie*. Odczytując model przestrzeni zapisany w poezji, nie można też pominąć zagadnień związanych z jej tworzeniem i niszczeniem oraz otwieraniem i zamykaniem przez elementy dźwiękowe i wizualne, a także powiększaniem i zmniejszaniem, wyznaczaniem centrów.

Myślę, że propozycje badawcze oraz klasyfikacje, które przedstawiłam, są warte rozważenia, pozwalają bowiem w sposób precyzyjny mówić o plastyce i muzyce w literaturze, a o tę precyzję zazwyczaj trudno.

4. Rekapitulacja

Problem obrazowania w poezji jest problemem wciąż żywym. Łącząc w rozważaniach nad nim teorie wypracowane przez badaczy języka i literatury, dochodzimy do interesujących wniosków. Szczególnie ważne wydaje się spojrzenie na metaforę jako obraz językowy. Kluczowe zaś dla zrozumienia fenomenu traktowanej wizualnie metafory jest uznanie jej konwencjonalnego charakteru oraz związku z postrzeże-

niem. Metafora odtwarza wybrane składniki postrzeżenia, nie posiadając właściwości przedstawianych przedmiotów; jej znaczenie zaś wynika z relacji między elementami znaku ikonycznego – jest niezależne od substancji. Dzięki tym założeniom możliwe jest traktowanie metafory językowej w taki sposób, jakby była metaforą wizualną czy akustyczną, bez obawy, że zatraci się coś z jej znaczenia; możliwe jest mówienie o metaforze jako o językowym obrazie. Choć substancję obrazów językowych w poezji stanowi oczywiście język, ważniejsze są w nich często: linia, kolor, głębia, faktura, szumy, dźwięki czy muzyka. Daje to podstawę i motywację do badania zależności między elementami akustycznymi i ikonicznymi w poezji. Dopiero drobiazgowa analiza elementów ikonicznych (wizualnych i plastycznych) oraz akustycznych (dźwiękowych i muzycznych) pozwala odkryć w pełni głęboki sens, który skrywa poetycki obraz językowy.

BIBLIOGRAFIA

- Danielewiczowa M. (1987). *O przestrzeni artystycznej...* „Pamiętnik Literacki” 4, s. 168–182.
- Genette G. (1976). *Przestrzeń i język*, tłum. A.W. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1, s. 226–232.
- Ingarden R. (1960). *O dziele literackim*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe (tłum. M. Turowicz).
- Ingarden R. (1967). *Z teorii dzieła literackiego* [w:] H. Markiewicz (red.), *Problemy teorii literatury* (seria 1). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Pelc J. (1982). *Wstęp do semiotyki*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Sławiński J. (1974). *Wokół teorii języka poetyckiego* [w:] J. Sławiński, *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Willems G. (1989). *Anschaulichkeit: zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen.
- Wysłouch S. (2001). *Literatura i semiotyka*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ziomek J. (1994). *Metafora a metonimia. Refutacje i propozycje* [w:] J. Ziomek, *Prace ostatnie*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe.