

Trudno jednak przyjmować twarde purystyczne stanowisko. Sama blisko dziesięć lat temu opowiadałam się za polską wersją terminu *gender*, muszę przecież przyznać, że wersja anglojęzyczna zaistniała w polskiej refleksji humanistycznej w sposób już nieusuwalny.

The notion of *focus* in narratology: Problems and inspirations

Summary

The article deals with the notion of *focus*, attractive in Western thought, but much more seldom in Poland. An attempt is made to reveal the sources of its liveliness. In the 1970's and 1980's attention was mainly paid to the relationships between the narrator and the protagonist, between the levels of the story, between the narrator, the implied author and their competences, and in the 1990's with the relationship between fiction and non-fiction. However, the notion's attractiveness also stems from the changes in the understanding of narration. In contemporary scientific consciousness it functions as one of the main anthropological-cultural categories, combining the principles of cognition and identity, the question of culture sexes, the relationship between "me" and "the other" etc. With this understanding both of narration and its place in the humanistic discourse, the inspirational role of *focus* becomes more apparent. Its operational value is illustrated here with examples from contemporary prose. The analysis presented concerns the continual oscillation between the varieties of focusing in mythobiographical and retrospective-initiational prose, as well as the relationship between the speaker and the viewer. The notion of *focus* proves useful especially in analyzing the works whose narration, on the one hand, fails to follow the classic technique of viewpoint as an oppressive intrusion in the psychological inner world of the protagonist, but on the other hand, reveals a fascination with the world of "the other".

Włodzimierz Bolecki

Warszawa

Impresjonizm w prozie modernizmu (wstęp do modernizmu w literaturze polskiej XX wieku)*

Autor zderza rozpowszechnione w Polsce rozumienie impresjonizmu jako nurtu literackiego ukształtowanego w obrębie francuskiej tradycji malarskiej z wykluczającym się ujęciem wywodzącym się z anglosaskiej tradycji filozoficznej i literackiej. Celem artykułu jest przypomnienie i zreferowanie tego ostatniego nurtu, czyli „impresjonizmu” jako terminu filozoficznego, opartego na analizie zjawiska impresji. Istotny dla rozumowania okazuje się podjęty przez autora artykułu wątek translatorski, dotyczący ustalenia zakresów semantycznych pojęć „impresja” i „wrażenie” w polszczyźnie potocznej oraz w terminologii literackiej, problem bowiem polega na tym, że w polskich przekładach „impresja” tłumaczona jest niemal zawsze jako „wrażenie”. Pokazując, że w XX wieku termin impresjonizm jest pogrążony w semantycznym chaosie i dowolnościach literaturoznawczych badacz zastanawia się, jakie są konsekwencje nieobecności w Polsce filozoficznej kategorii „impresji”. Ilustruje problem błędnego rozumienia impresjonizmu w literaturze XX w. na przykładzie interpretacji twórczości Conrada. Impresjonizm Conrada radykalnie odcinał się od impresjonizmu malarskiego, natomiast funkcjonował jako nazwa intelektualnego efektu zmysłowej percepcji świata. Brak kategorii impresji w jej sensie filozoficzno-narracyjnym w polskim literaturoznawstwie rodzi liczne nieporozumienia.

Według *Słownika terminów literackich* impresjonizm to „kierunek ukształtowany we Francji w 2. połowie XIX w. przede wszystkim w malarstwie, ma swoje odpowiedniki we wszystkich dziedzinach sztuki. Na przełomie XIX i XX w. stanowił istotny komponent większości lit. europejskich. Podstawowym założeniem impresjonizmu było przedstawianie percepcji świata zewnętrznego przez jednostkę, percepcji o charakterze zazwyczaj biernym. Zbliżało go to do naturalizmu, który głosił m.in. hasło ukazywania świata przez pryzmat temperamentu artysty. W zakresie

* Słowo „Wstęp” jest najważniejsze w tym tytule. Artykuł przygotowany w ramach subsydium FNP.

powieści impresjonizm wyraził się w rozluźnieniu rygorów kompozycyjnych, w osłabieniu ciągłości czasowej i konstrukcji przyczynowej; pozycję dominującą zajęły względnie wyodrębnione sceny, wiązania między nimi stały się sprawą drugorzędną, każda z nich ukazywała świat przedstawiony tak, jak zarysowuje się w świadomości bohatera. W dziedzinie stylu impresjonizm oddziałł szczególnie na opis, doprowadził do ukształtowania opisu zsubiektywizowanego i momentalnego, ukazując nie stałe, ale ulotne właściwości rzeczy. [...] Elementy impresjonizmu występują w twórczości najwybitniejszych pisarzy epoki [Młodej Polski] W. Berent, S. Żeromski, S. Reymont, W. Sieroszewski”¹.

Powyższe hasło w sposób doskonały rejestruje takie rozumienie impresjonizmu, które w polskiej świadomości literackiej, a następnie w polskim literaturoznawstwie funkcjonuje już kilkadziesiąt lat. Komponenty tego rozumienia są następujące: literacki impresjonizm był (1) konsekwencją impresjonizmu w malarstwie; (2) zespołem tendencji rozwijających się głównie w okresie Młodej Polski; (3) zakładał bierne przedstawianie świata zewnętrznego z perspektywy bohatera; (4) w zakresie poetyki uprzywilejował percepcję przez jednostkę, opis momentalny oraz luźną kompozycję sceniczną². Do charakterystyki tej trudno już coś dodać. Podobne opisy impresjonizmu można odnaleźć w większości zachodnich opracowań o charakterze encyklopedycznym³. O związkach impresjonizmu literackiego z tradycją malarską

¹ M. Głowiński, hasło „Impresjonizm” [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998, s. 211–212. Rozszerzona wersja tego hasła znajduje się w: *Słownik literatury XX wieku, Słownik literatury polskiej XX w.*, (red.) A. Brodzka i zespół, Wrocław 1992. Podobnie charakteryzuje impresjonizm w literaturze A. Z. Makowiecki, *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 2000, t. 1., s. 235. Por. H. Markiewicz, *Młoda Polska i — izmy*, przedr. [w:] K. Wyka, *Modernizm polski*, Warszawa 1959; M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, Wrocław 1969; D. Knysz-Tomaszewska, *Kategoria impresjonizmu w badaniach nad literaturą Młodej Polski (1890–1918)*, „Przegląd Humanistyczny” 2001, nr 1 (364).

² Teza ta pojawiła się pod wpływem obserwacji przekształceń powieści realistycznej (Flaubert), a zwłaszcza naturalistycznej (w Polsce sformułował ją najdobitniej A. Sygietyński), zob. niżej przyp. 6.

³ G. von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1964; A. F. Scott, *Current Literary Terms*, New York 1965; H. Rüdiger und E. Koppen, (heraus.), *Kleines Literarisches Lexikon*, München 1966; H. L. Yelland, Sc. J. Jones, K. S. W. Easton,

wspomina — w różny co prawda sposób — bardzo wielu uczonych, m.in. O. Walzel, O. y Gasset, R. Fernandez, S. Eile, M. E. Kronegger, O. Watt⁴, a w Polsce m.in. badacze przełomu naturalistycznego⁵. Problem jednak polega na tym, że obok rozumienia impresjonizmu literackiego ukształtowanego w obrębie francuskiej tradycji malarskiej i ograniczającego impresjonizm do techniki narracyjnej⁶ z przełomu XIX i XX w. istnieje też zupełnie inne rozumienie impresjonizmu w literaturze — wywodzące się z anglosaskiej tradycji filozoficznej i literackiej. Mimo kilku zbieżności, w zasadniczych punktach obie te tradycje są różne, a w niektórych kwestiach całkowicie się wykluczają.

W tym szkicu mam zamiar pokrótce przypomnieć tylko tę drugą tradycję. Do jej charakterystyki sam nie wnoszę niczego nowego — rzecz jest bowiem od dawna gruntownie opisana.⁷ Jednak poza przypo-

A Handbook of Literary Terms, New York, 1966; O. F. Best, *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*, Frankfurt a/M., 1972; H. Shaw, *Dictionary of Literary Terms*, New York 1972; S. Elkhadem, *The York Dictionary of English, French, German, Spanish Literary Terms and Their Origin*, New York 1976; S. Vlasin (red.), *Slovník Literární Teorie*, Praha, 1984; J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, New York–London 1984; K. Beckson, A. Ganz, *Literary Terms. A Dictionary*, London 1990; G. und I. Schweikle (herausg.), *Metzler Literatur Lexikon*, Stuttgart 1990; J. Gardes-Tamine, M.-C., Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris 1993; J. Childes, G. Hentzi, *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*, New York 1995; Ch. Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford–New York 1996.

⁴ O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin 1923, s. 380–382; J. Ortega y Gasset, *Uwagi o powieści*, przeł. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1958 nr 2, s. 78–104; R. Fernandez, *Balzac i Conrad*, przeł. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 3, s. 103–109; Zob. S. Eile, *Teorie perspektyw narratora. Analiza stanowisk badawczych*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1971, nr 9, s. 160; I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, Warszawa 1975; M. E. Kronegger, *Literary Impressionism*, New Haven, 1973.

⁵ Zob. m.in. M. Des Loges, *Impresjonizm w literaturze (1948)*, przedr. [w:] *Naturalizm. Europejskie konteksty*, wybór D. Knysz-Tomaszewska, J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1996; J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, Warszawa 1971; D. Knysz-Rudzka, *Europejskie powinowactwa naturalistów polskich*, Warszawa 1992; M. Matecka, *Impresjonizm we wczesnej prozie Iwana Bunina i Borysa Zajcewa*, Lublin 1996.

⁶ Pomijam tu zagadnienie impresjonizmu w poezji, w dramacie i w krytyce szczegółowo omawiane w hasłach wymienionych w przypisie 1.

⁷ Zob. m.in. M. E. Kronegger, *Literary Impressionism*, New Haven 1973; P. Stowell, *Literary Impressionism: James and Chekhov*, Athens 1880; M. Levenson, *A Gen-*

mnieniem jednego z nurtów anglosaskiej tradycji rozumienia impresjonizmu, będę chciał się zastanowić, jakie są konsekwencje nieobecności w Polsce tej tradycji dla literaturoznawstwa i dzisiejszych badań nad modernizmem.⁸

2.

Od chwili pojawienia się termin „impresjonizm” miał konotacje pejoratywne i wyrażał rozczarowanie krytyków „impresjonistycznymi” efektami tworzenia. Twórca tego terminu, Louis Leroy, użył go w satyrycznej recenzji z obrazu Moneta *Impression: Solei Levant (Impresja — wschód słońca; 1872)*, chcąc uzyskać efekt absurdu.⁹ „Impresja” oznacza bowiem nietrwałe, bierne odbieranie ulotnych wrażeń, natomiast końcówka „-izm” implikuje systematyczne działanie, doktrynę, program, ideową aktywność. O intencji twórcy tego terminu zapomniano jednak już po pierwszej wystawie malarzy impresjonistów, a sam termin „impresjonizm” stał się błyskawicznie jednym z najbardziej popularnych w historii sztuki. Jednak semantyczna sprzeczność wpisana w tę nazwę od samego początku budziła wątpliwość, czy określenie „impresjonizm w literaturze” ma w ogóle sens. Innymi słowy, czy kategorie malarskie mają jakiegokolwiek odpowiedniki w literaturze, a więc przede wszystkim — w języku.

Już Ferdinand Brunetier w swej książce z 1879 r. pt. *L'impressionisme dans le roman*¹⁰ obok pochwalnych uwag poświęconych impresjonizmowi wyrażał żal, że ten styl w twórczości Daudeta prowadzi pisarza do

ealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine, 1908–1922, Cambridge 1985; J. Matz, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge 2001.

⁸ Nawiązuję tu do mojego artykułu pt. *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (Rekoncesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

⁹ Pokazanego na wystawie 15 IV 1874 r.; recenzja ukazała się w piśmie „Charivari”. Historia narodzin terminu impresjonizm była wielokrotnie opisywana chyba we wszystkich językach. Z prac opublikowanych po polsku zob. A. Hauser, *Impresjonizm (1951)*, [w:] *Spoleczna historia sztuki*, Warszawa 1974; J. Starzyński, *Blaski i cienie impresjonizmu (1958)*, A. Hauser, *Impresjonizm (1974)*, przedr., [w:] *Naturalizm. Europejskie konteksty*; J. Rewald, *Historia impresjonizmu*, przeł. J. Guze, Warszawa 1985; *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2002, s. 159; także Matz, *op. cit.*, s. 12.

¹⁰ Pierwodruk w czasopiśmie „Les revue des deux mondes” (1879), przedr. w książce *Le roman naturaliste*, Paris 1883.

przedstawiania jedynie pozorów rzeczywistości (*apparences*), jej nie-stałej i kapryśnej powierzchni (*la surface ondoyante*).¹¹ Także pisarze angielscy i amerykańscy używali tego terminu jako określenia przedstawiania świata w sposób pozbawiony głębi, sprowadzającego rzeczywistość do powierzchniowych wrażeń wzrokowych. Do rozpowszechnienia takiej interpretacji literackiego impresjonizmu w krytyce angielskojęzycznej przyczynił się w dużej mierze F. M. Ford, który pisał m.in. „Bez wielkiego protestu przyjęliśmy piętno „impresjonistów”, którym nas naznaczono [...] chcąc działać na innych wrażeniem życia, powinniśmy nie opowiadać, lecz oddawać nasze wrażenia”.¹² Podobnie pisał Ortega y Gasset: „Pisarz powinien postępować jak malarz-impresjonista, który kładzie na płótnie barwy i mnie już pozostawia wysiłek potrzebny, żeby dostrzec powstały z nich płamę oraz nadać ostateczną doskonałość materiałom, których on dostarczył”.¹³

Zastrzeżenia wobec tak rozumianego programu literackiego najmocniej wyraził Ezra Pound w ogóle wyrzucając impresjonizm z literatury: „Impresjonizm — pisał — należy do malarstwa, to sprawa oka”¹⁴. To pejoratywne znaczenie „impresjonizmu” zachowało się do dzisiaj w polszczyźnie: coś, co ma charakter „impresjonistyczny” lub „impresyjny”, jest nietrwałe, niesprawdzalne, przypadkowe, skrajnie subiektywne, etc.

Jednak zagadnienie „impresji” pojawiło się w literaturze angielskiej nie jako termin malarski, lecz filozoficzny. Problematyka impresjonizmu, rozumiana jako analiza zjawiska impresji, rozpoczyna się wraz z rozważaniami Locka i Hume’a nad funkcjonowaniem władz poznawczych człowieka, tzn. wraz z kwestią filozoficznych pytań o źródła naszej wiedzy i mechanizmów umysłu, wśród których kluczowe miejsce przypada m.in. zmysłom, odczuciom, pamięci, ideom, obrazom, percepcji i im-

¹¹ Z czasem powstało wiele prac charakteryzujących tzw. styl impresjonistyczny, np. Ch. Bally, *Impresjonizm a gramatyka (1920)*, [w:] *Stylistyka Bally'ego. Wybór tekstów*, opr. M. R. Mayenowa, zob. też W. Tomasiłk, R. Moser, *L'impressionisme français. Peinture-Litterature. Musique*, Genève 1951; P. Hultberg, *Styl wczesnej prozy fabularnej W. Berenta*, przeł. I. Sieradzki, Wrocław 1966.

¹² F. M. Ford, „*Conrad i technika powieści*”, przeł. M. Żurowski, [w:] *Conrad w oczach krytyki światowej*, wybór Z. Najder, Warszawa 1976, s. 744. Ford jest autorem swego czasu bardzo popularnego wśród pisarzy eseju pt. *On Impressionism*.

¹³ Ortega, *op. cit.*, s. 82.

¹⁴ Cyt. za Matz, *op. cit.*

presjom.¹⁵ „Impresja” była kluczową kategorią *Traktatu* Hume’a, który rozpoczął go od wprowadzenia podziału „wszelkich percepcji w umyśle ludzkim” na „impresje i idee”, a następnie dzielił jeszcze impresje na „pierwotne” i wtórne, oddzielając te, które powiązane są ze zmysłami od impresji powiązanych z pamięcią itd. Problematyka impresji znajduje następnie swój wyraz w romantycznych teoriach wyobraźni, a dopiero potem pożyczą sobie nazwę z impresjonizmu w malarstwie. Refleksja nad tak rozumianą impresją znajduje swą dojrzałą postać w teorii wrażliwości epikurejskiej rozwijanej w pismach Waltera Patera, a literacką apoteozę — która trwa do dziś — osiąga w twórczości H. Jamesa, F. M. Forda, S. Crane’a i M. Prousta.¹⁶ Dla tych autorów, i wielu innych pisarzy, termin impresjonizm oznaczał „odzwierciedlanie życia tak jak ono faktycznie ujawnia się w indywidualnym subiektywnym doświadczeniu”.¹⁷ Był więc nazwą takiego sposobu tworzenia literatury, która łączyła subiektywizm pisarstwa romantycznego z koncepcją wszechwiedzy autora w obiektywistycznym modelu literatury realistycznej. Celem tak rozumianego pisarstwa impresjonistycznego było oddanie dynamicznego potoku życia we wszystkich jego odmianach i komplikacjach. W empiryzmie impresja oznaczała poznanie zmysłowe, ale także percepcję, uczucie, wyobrażenie, pamięć i załazkowe stadium idei. W romantyzmie była najwyższą formą kaprysów i urojeń, ale także świadectwem błędu poznawczego popełnianego przez empiryzm, z kolei w malarstwie impresjonistycznym kategoria impresji ewokować mogła zarówno zamglenie, jak i precyzję koloru i czystość światła.

W końcu wieku XIX impresja stała się też jedną z kategorii empirycznej psychologii i hasłem wywoławczym kultury artystycznej scalającym tradycje koloryzmu: od XVI-wiecznego malarstwa weneckiego, przez malarstwo hiszpańskie XVII i XVIII w., po iluminizm angielskich pejzażyistów XIX w (Constable i Turner) oraz malarstwo francuskie ze

¹⁵ Zob. J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego* (1689), przeł. B. J. Gawecki, przekł. przejrzał Cz. Znamierowski, PWN, Warszawa 1953; D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej* (1739), przeł. Cz. Znamierowski, PWN, Warszawa 1963.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibid.*, s. 13–14. Przedstawieniowy charakter impresji podkreśla Tatarkiewicz, wiążąc go z tradycją angielskiego empiryzmu zob. id., *Historia filozofii*, t. II, Warszawa 2002, s. 110.

wszystkimi odmianami impresjonizmu. W wieku XX kategoria „impresji” stała się w fenomenologii podstawowym składnikiem tzw. pierwotnych danych doświadczenia, dlatego niektórzy badacze łączyli literacki impresjonizm z filozofią W. Jamesa, H. Bergsona, E. Husserla nazywając ten sposób twórczości „fenomenologią literacką” i wskazując jego znaczenie zarówno dla powstania modernizmu, potem francuskiej nowej powieści, a przede wszystkim dla ukształtowania się istniejącego do dziś stylu literatury nowoczesnej.¹⁸ Jednak równocześnie w krytyce, w dziennikarstwie i języku potocznym zaczęła funkcjonować jako określenie wyrażające lekceważenie dla powierzchownego i skrajnie subiektywnego sposobu argumentacji czy stylu pisania.¹⁹

Podsumowując te różne tradycje rozumienia terminu impresjonizm, Jesse Matz powiada następująco: na pytanie „co to jest impresjonizm w literaturze?”, udzielane są różne odpowiedzi.²⁰ Jedni badacze zestawiają impresjonizm w literaturze z fenomenologią w filozofii, inni wskazują na empiriokrytycyzm jako jego podstawę. Dla nich impresjonizm to Lockeńska wiara, że w naszym umyśle jest jedynie to, czego najpierw doświadczyliśmy zmysłami. Z kolei dla innych badaczy impresjonizm to natomiast późnoromantyczna teoria wyobraźni nazywana estetyzmem. Jeszcze inni badacze łączą impresjonistyczne pisarstwo z malarstwem impresjonistycznym, twierdząc, że impresjonizm był w literaturze dokładnie tym samym, czym był w malarstwie, tzn. przedstawieniem intensywnych i ulotnych efektów wzrokowych podkreślających subiektywną percepcję koloru i światła, i osiągających efekt stylistycznego dywizjonizmu i puentylizmu. Natomiast ich przeciwnicy stwierdzają brak jakiegokolwiek odpowiedniości pomiędzy wzrokowymi „impresjami” a literackimi ideami. Gdy zatem jedni badacze — twierdzi Matz — chcieliby np. ograniczyć granice impresjonizmu do efektów wzrokowych nielicznych autorów, to inni zaliczają do niego wszystko, co interesującego zdarzyło się w literaturze XX w. Zaliczają więc do impresjonizmu narracyjny styl Flauberta, wzrokowe efekty w prozie V. Woolf, Sartre’owskie tryby egzystencjalnego osamotnienia, łączą pozytywizm i modernistyczny

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Matz, *op. cit.*, s. 16.

²⁰ *Ibidem*.

witalizm, mieszając Proustowski epikureizm ze sceptycyzmem Conrada, a jeszcze na konto impresjonizmu dopisują dziwaczne zestawienie Patera z Czechowem.

Gdy więc jedni badacze nie widzą żadnego sensu w pytaniu, czym impresjonizm był w literaturze, ponieważ uważają, że impresjonizm trwa w niej nadal jako podstawowy w XX w. sposób pisania, to inni twierdzą, że impresjonizm ze sposobem tworzenia literatury w ogóle nie miał nigdy nic wspólnego.

Aby uniknąć tego typu sytuacji, w której termin „impresjonizm” jest pogrążony w semantycznym chaosie i dowolnościach charakterystycznych dla współczesnego literaturoznawstwa, Matz proponuje powrót do pierwotnego, filozoficznego sensu terminu „impresja” i uważne przestudiowanie jej znaczenia w twórczości najwybitniejszych pisarzy modernistów — m.in. H. Jamesa, M. Prousta, V. Woolf, J. Conrada.

* * *

W piśmiennictwie anglo-amerykańskim termin „impresjonizm” stał się szczególnie popularny w latach osiemdziesiątych XIX w. W roku 1884 r. Walter Besant wygłosił wykład pt. „The Art of Fiction”, w którym stwierdził, że „wszystko, co w literaturze [*fiction*] jest wymyślone i co nie jest wynikiem osobistego doświadczenia oraz obserwacji, nie ma żadnej wartości”.²¹ W tym samym roku Henry James, *expressis verbis* polemizując z Besantem, opublikował swój najsłynniejszy esej, pod takim samym tytułem — *The Art of Fiction* — w którym stwierdził: „Powieść jest najszerszą definicją osobistej, bezpośredniej impresji życia, która, [...] decyduje o jej wartości, większej lub mniejszej stosownie do intensywności tej impresji”.²² Podobnym określeniem — „powieść jest impresją” — posługiwali się także inni pisarze, m.in. Th. Hardy, O. Wilde, M. Sinclair, T. E. Hulme, V. Woolf, a przede wszystkim J. Conrad. Dla tych wszystkich pisarzy termin „impresja” nie miał jakichkolwiek związków ani z malarstwem impresjonistycznym, ani z przypisywaną temu kierunkowi sensualną, ulotną, powierzchowną,

²¹ Cyt. za Matz, *op. cit.*, s. 85.

²² H. James, *Selected Literary Criticism*, ed. by M. Shapira, intr. by F. R. Leavis, New York-Toronto 1965, s. 54.

nieistotną (tzn. pozaideową) a przede wszystkim — z bierną czy fragmentaryczną percepcją malarską. „Impresja” w ich rozważaniach była próbą określenia nowoczesnej (modernistycznej) relacji pomiędzy sztuką a życiem, a w tym znaczeniu była próbą nazwania estetycznej specyfiki przedstawiania rzeczywistości w literaturze. Termin „impresja” był więc w tej tradycji nazwą refleksji poznawczej nad danymi doświadczenia, nazwą intelektualnego efektu zmysłowej percepcji świata — jego genealogii i jego ontologicznego statusu zarówno w akcie doświadczenia, jak i w literaturze i w umyśle pisarza. Pytania o to, czym jest impresja, były bowiem rewersem problemu, czym jest nowoczesna literatura i kim jest nowoczesny pisarz. Z tego względu badacze anglo-amerykańskiego modernizmu, m.in. M. Levenson, twierdzą, że problematyka „impresji” znajduje się u początków modernizmu w literaturze, ale równocześnie, że przez cały czas jego trwania zajmuje w nim podstawowe, a nawet wszechobecne miejsce.²³

Zdaniem Matz, istotą problematyki impresji jest jej status „bycia pomiędzy” (*in-betweenness*). „Impresja nie jest nigdy prostym uczuciem, myślą, ani wrażeniem zmysłowym”.²⁴ Dzięki „byciu pomiędzy” impresja ofiarowuje sztuce znacznie bogatsze powiązania niż te, które mogłyby wynikać z jej przyporządkowania tylko jednej ze wspomnianych kategorii, np. percepcji czy emocji. Impresja w literaturze jest bowiem mediacją, to znaczy jest zapowiedzią czegoś bogatszego niż tylko jej bezpośrednia przyczyna. Dla takich pisarzy jak Pater, James, Proust, Woolf czy Conrad — podkreśla Matz — impresja pełni kluczową rolę mediatora pomiędzy danymi zmysłowymi a ideami, rolę, której wynikiem nie jest wiedza pełna i pewna, kompletna i ostateczna, lecz właśnie niekompletność, przypadkowość i niepewność wyników poznania czy każdego sądu o rzeczywistości.²⁵ Zrozumieć problematykę impresjonizmu w literaturze — pisze Matz — to zrozumieć, co kategoria impresji faktycznie znaczyła dla pisarzy, którzy ją wprowadzili do swojego słownika. A termin „impresja” był dla nich metaforą: żywą i zmienną, nazywającą taki sposób percepcji, w którym sensualizm

²³ Matz, *op. cit.*, s. 13.

²⁴ *Ibid.*, s. 16.

²⁵ *Ibid.*, s. 17-19.

empiryzmu łączył się z wyobraźnią, z intelektualną refleksją, a czas ten — różniejszy ze wspomnieniem. Impresja jako metafora należała więc do literackich „figur myśli”, była figurą zrodzoną z niepewności płynącej ze zderzenia poznania empirycznego z pracą intelektu. Termin „impresja” był używany przez romantyków, posługiwano się nią chętnie w teorii malarstwa i w psychologii, jednym słowem „impresja” była metaforą, w której odkrycie ambiwalencji połączonego aktu zmysłowej percepcji oraz estetycznej kontemplacji okazało się źródłem sztuki nowoczesnej. Można więc zdefiniować tradycję impresjonistyczną — puentuje swój wywód Matz — jako tę, w której przedziwny status owej metafory percepcji świata, tej „figury myśli” artysty spowodował, że stała się ona matką modernistycznej inwencji²⁶.

Przypominając anglosaską tradycję impresjonizmu, badaczka stwierdza, że sformułowanie — „literatura jest impresją” — którym posługiwali się Hardy i James, Pater i Woolf, Proust i Conrad nie miało nic wspólnego ani ze szkicowością, ani fragmentarycznością, ani momentalnością, ani biernym opisem czy przedstawianiem powierzchni zjawisk — czyli z tymi wszystkimi wyznacznikami, które do dziś uważa się potocznie za wyznaczniki impresjonizmu w malarstwie. Dla wspomnianych pisarzy impresjonizm oznaczał dokładnie coś przeciwnego — był poszukiwaniem całościowego oglądu świata, dlatego że literatura, zgodnie z wiarą wszystkich modernistów, wydawała się im najbardziej odpowiednim i jedynym narzędziem do osiągnięcia tego celu. Nie powierzchwnia zjawisk zatem, lecz ukryta pod nimi głęboka problematyka filozofii człowieka i literatury, nie ulotność i momentalność, lecz wpisana w nie problematyka trwania, nie bierność, lecz intensywność intelektualna, a wreszcie nie fragmentaryczność, lecz refleksja nad całością doświadczenia i egzystencji człowieka były przedmiotem twórczości pisarzy impresjonistów.

Nie była to tylko problematyka pisarzy języka angielskiego. Szczególnie charakterystycznym wariantem tak rozumianego impresjonizmu jest bowiem najsławniejsze dzieło francuskiego modernizmu — *W poszukiwaniu straconego czasu*. Powieść Prousta dostarcza oczywiście wielu przykładów obrazowości i sensualności, które można by wiązać impresjonizmem malarskim, a które sam pisarz nazwał zresztą „czystym

²⁶ *Ibid.*, s. 19.

fenomenalizmem”.²⁷ Jednak Proust był impresjonistą w zupełnie innym sensie. Źródłem jego impresjonizmu nie było bowiem malarstwo czy malarskość, choć stale się o nich mówi w powieści, lecz „impresja” przeciwstawiona temu wszystkiemu, co składa się na nasze doświadczenie zewnętrzne, ulotne i czysto sensualne. W powieści Prousta leitmotywem są bowiem rozważania nad „wypływaniem z głębi na powierzchnię” i z drugiej strony — rozważania nad „nietrwałym światem” doznań, uczuć, postrzeżeń, emocji, chwilotrwałych oczarowań, etc. Proust odnotowuje różnice między tym, co w doświadczeniu jest momentalne, a tym co trwałe i podstawowe: „Najmniejsze nasze pragnienie — pisał — chociaż jednolite jak akord, zawiera w sobie tony podstawowe, na których jest zbudowane całe nasze życie”.²⁸ „Nasz intelekt, jakkolwiek przenikliwy, nie może dostrzec swych własnych składników i nie podejrzewa ich istnienia tak długo, jak długo pod wpływem zjawiska zdolnego je wyodrębnić nie zaczął przechodzić w fazę stałą z lotnej, w której przeważnie się znajdują”.²⁹

Życie — notuje Proust — przekształca „wygląd świata ustawicznym działaniem procesów nieskończenie drobnych”³⁰, ale zadaniem literatury nie jest poprzestanie na kolekcjonowaniu owych drobin, na zapisywaniu puentylistycznych przejawów zdarzeń, lecz studiowanie życia jako fenomenu, którego wieczna i skryta istota pozostaje zagadką. Impresjonistą jest więc dla Prousta tylko ten pisarz, który rozumie tę różnicę, a kategoria „impresji” — która w jego powieści przeciwstawiona jest fenomenalizmowi — jest próbą nazwania tej zagadki i poszukiwania jej intelektualnej formuły. „Wszystko, co nie ma oparcia w prawdzie i jest tylko przypadkowe” — pisze Proust — przeciwstawia się czasowi, a więc muzie Historii, która „zbiera wszystko, co odrzuciły jej szlachetniejsze towarzyski, muzy sztuki oraz filozofii”.³¹ „Tylko impresja jakkolwiek trywialny może wydawać się materiał, z którego powstała i jakkolwiek nikłe są jej ślady, jest kryterium prawdy i z tego powodu zasługuje, aby

²⁷ *Ibid.*, s. 4.

²⁸ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. VI, tłum. M. Żurowski, PIW, Warszawa 1974, s. 254.

²⁹ *Ibid.*, s. 6.

³⁰ *Ibid.*, s. 273.

³¹ *Ibid.*, s. 314.

została zatrzymana przez umysł, ponieważ umysł, jeśli uda się mu wydobyć ową prawdę, może wyłącznie dzięki impresji osiągnąć większą doskonałość i najczystsza radość³². Zestawienie „prawdy” i „impresji” jest kluczem do formuły modernizmu w powieści Prousta. Obie te kategorie są już wpisane w metatekstową, autointerpretacyjną formułę tytułu powieści: francuskie znaczenie *A la recherche...* oznacza bowiem poszukiwanie wyjątkowo staranne, zgłębianie prawdy, sumienne jej badanie, śledzenie, dociekanie, niekończące się intelektualne rozważania jakiegoś problemu. Warto z tego względu zestawić ten „badawczy” podtekst w tytule powieści Marcela Prousta z *Badaniami logicznymi* Edmunda Husserla, a więc w dwóch wielkich, inicjalnych dziełach europejskiego modernizmu i ... impresjonizmu. Impresjonizm w literaturze nie bez przyczyny uważano za odpowiednik fenomenologii w filozofii. Problem jednak polega na tym, że w polskich przekładach „impresja” tłumaczona jest niemal zawsze jako „wrażenie”.

Potoczne językowe użycia terminu „impresja” mają podobne znaczenia w polskim, angielskim i wielu innych językach. Tu jednak pojawia się dla terminów „impresjonizm” i „impresja” sprawa zasadnicza — problem przekładu na język polski. W polszczyźnie „impresja” to „wrażenie”, ale oba te słowa — jak w podobnych sytuacjach językowych — choć są formalnymi synonimami, to jednak różnią się i nacechowaniem funkcjonalnym, i stylistycznym. Na przykład sformułowanie „literatura impresjonistyczna”, to nie to samo, co „literatura wrażeniowa”, a same słowa „impresja” i „wrażenie” wchodzą w odmienne konotacje czasownikowe, mają różne odcienie znaczeniowe i stylistyczne, itd. Mówiąc w skrócie: w polszczyźnie oprócz terminów „impresjonizm” oraz „impresja” istnieje jeszcze pole semantyczne wyrazu „wrażenie”. Problemu tego nie ma, z powodów oczywistych, w innych językach, także w angielskim: impresjonizm jest strukturalnie prostym derywatem od „impresji”. Ta translatorska dygresja będzie mi potrzebna w dalszej części tych rozważań.

Mówimy zatem: „mam wrażenie”, „odnoszę wrażenie”, „pierwsze wrażenie”, etc. W polszczyźnie semantyczna zawartość tych epistemicznych wyrażań jest złożona, wielowarstwowa, składa się zarówno z ele-

³² Matz, *op. cit.*, s. 6. Cytuję według przekładu angielskiego (t. VI, s. 275–276).

mentów sensualnych, mentalnych jak i modalnościowych (np. odczucie niepewności, subiektywności, iluzoryczności, etc.).³³ Matz, która podaje przykłady angielskich użycí słowa *impression*, twierdzi podobnie, że w języku potocznym komunikujemy w nich przeczucia, intuicję, niepełną wiarę, wynik jakiegoś kaprysu, subiektywnego uznania czegoś i niepełną obserwację, a zatem niepełne przekonanie. Impresja jest co prawda obserwacją pobieżną i powierzchowną, ale przecież równocześnie impresja zapowiada i wyraża oczekiwanie potwierdzenia.³⁴ Innymi słowy, impresje znajdują się w połowie drogi pomiędzy inwencją wyobraźni a dokładną analizą, pomiędzy przypuszczeniem a systematycznym badaniem, pomiędzy niepewnością a asercją. „Impresja” — dodaję tu do rozważań Matz i Danielewiczowej perspektywę, która mnie interesuje — jest też szczególnym przypadkiem modalności modernizmu.³⁵

Zbliżam się bardzo powoli do problemu impresjonizmu w polskim modernizmie literackim XX w. Pisarzem, którego twórczość jest kluczem do problemu nieobecności tak rozumianego impresjonizmu w polskim modernizmie jest, z powodów oczywistych, także Joseph Conrad. Programowym tekstem jego twórczości jest *Przedmowa* do powieści *Murzyn z załogi Narcyza*, w której Conrad przedstawił swoje *credo* artystyczne: „moim zadaniem, które usiłuję wykonać, jest sprawić za pomocą pisanego słowa, byście usłyszeli, byście poczuli — a nade wszystko, byście **zobaczyli**”. To ostatnie wyrażenie — w oryginale „*make you see*” — zrobiło zawrotną karierę w piśmiennictwie na temat impresjonizmu Conrada.

Conrad poprzedził je sformułowaniami, w których kilkakrotnie odwoływał się do wzroku, począwszy od inicjującej *Przedmowę* formuły „*widzialnego świata*” (*visible universe*) — którą powtórzył w zdaniu o łączeniu poszczególnych ludzi i całej ludzkości z „*widzialnym światem*” — i kładł mocny nacisk na poznanie „zmysłowe”: „wszelka sztuka — pisał — zwraca się przede wszystkim do zmysłów”. W za-

³³ Zob. M. Danielewiczowa, *Wiedza i niewiedza. Studium polskich czasowników epistemicznych*, Warszawa 2002, s. 206–210.

³⁴ Matz, *op. cit.*, s. 16, Danielewiczowa, *op. cit.*

³⁵ Zob. W. Bolecki, *Modalność — literaturoznawstwo i kognitywizm. Rekonesans*, [w:] W. Bolecki, R. Nycz (red.), *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2002.

kończeniu *Przedmowy* zamieścił krótką przypowieść o „obserwowaniu pracy rolnika na odległym polu”, którą spuentował deklaracją nadziei, że ludzie mogliby przez chwilę „spojrzeć na otaczające ich kształty i barwy, światło słońca i cienie” i zakończył sentencją o „prawdzie życia”, którą w pierwszej kolejności jest „chwila widzenia”, po której dopiero następują „westchnienie i uśmiech”.

Badacze Conrada podążali za stwierdzeniem F. M. Forda, który twórczość swoją oraz Conrada podawał jako charakterystyczny przykład „uprawiania impresjonizmu” w literaturze³⁶ i interpretowali jego Conradowskie sformułowania jako dowód „stanowiska ściśle impresjonistycznego”³⁷. Komentując to wyrażenie, Witold Chwalewik podkreślał związek „akcji z obrazem” i dodawał, że według Conrada „najwyższym zadaniem sztuki słowa jest narzucić widzenie”.³⁸ W angielskim wyrażeniu „make you see” — cytuję Iana Watta, amerykańskiego znawcę Conrada — zawarta jest wyjątkową siłą, która „budzi w czytelniku poczucie stałego nacisku ze strony narracji, zmuszającego do patrzenia na daną sytuację z określonego punktu widzenia”. I dalej Watt wyjaśnia: „Późniejszy rozgłos Conradowskiej formuły można zapewne przypisać częściowo jej zgodności z rozpowszechnionym w epoce po-jamesowskiej eksponowaniem raczej narracji przedstawiającej niż opowiadającej [w oryginale przeciwstawienie „showing” i „telling”], częściowo zaś do słyszalnej w tej formule nucie ostateczności, wywołanej niezwykle przekonującymi znaczeniami słowa „see” („zobaczyć”) [...]”.³⁹ Komentując zdanie Conrada z listu do Williama Blackwooda „celem moim jest pobudzenie zdolności widzenia [vision] czytelnika”⁴⁰, Watt pisze, że oznaczało to „oparcie narracji na ciągu konkretnych wrażeń zmysłowych” i podaje liczne przykłady, łącznie z poprawkami rękopisu przez Con-

³⁶ F. M. Ford, *op. cit.*, s. 751.

³⁷ I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, Gdańsk 1984, s. 101. Por. id., *Pink toads and yellow curs: An impressionist narrative device in Lord Jim*, [w:] R. Jabłkowska (red.), *J. Conrad Colloquy in Poland 5–12 IX 1972. Contributions*, Wrocław 1975, s. 11–31.

³⁸ W. Chwalewik, „O głównym motywie wczesnej twórczości Conrada”, [w:] *Wspomnienia i studia o Conradzie*, wybór B. Kocówna, Warszawa 1963, s. 428.

³⁹ Watt, *Conrad...*, s. 101.

⁴⁰ List z 6 XI 1897 r.

rada. „pod katem koncentracji na szczegółach doznań zmysłowych”.⁴¹ Ta interpretacja, którą sam Watt lekko koryguje, już jako tradycja badawcza połączyła w jedną całość założenia malarskiego impresjonizmu z wywodzącą się od H. Jamesa koncepcją „punktów widzenia”. Rzecz jednak w tym, że ta traktowana dosłownie wykładnia Conradowskiej „wizualności” i „sensualności” nie ma najmniejszego sensu. Watt oczywiście doskonale zdaje sobie z tego sprawę. Mimo że sam analizuje kategorie percepcyjne i tzw. impresjonistyczną technikę narracji w prozie Conrada, to jego interpretacja wydobywa też inne, bo metaforyczne znaczenie Conradowskiego „make you see”. Conradowskie „to see” oznacza bowiem nie „widzieć”, ale „rozumieć” — we wszystkich semantycznych odcieniach tego słowa. To samo dotyczy „zmysłów”, które nie są w *Przedmowie* Conrada zmysłami empirycznymi, lecz umiejętnością odczuwania, wrażliwości, wyobraźni, etc. — tak jak słowo „zmysł” w wyrażeniu „zmysł humoru”. W polszczyźnie i w polskiej tradycji literackiej to dodatkowe, a w istocie prymarne znaczenie, jest oczywiste. Inaczej jest w angielszczyźnie, gdzie tradycja filozoficznego empiryzmu i sensualizmu jest w języku, w skojarzeniach znaczeniowych, a przede wszystkim we wszelkich wywodach literackich niezwykle silna i niewątpliwie zaciążyła na interpretacjach twórczości Conrada. Ian Watt zdecydowanie polemizuje z percepcyjną dosłownością interpretacji Conrada, ale choć przypomina, że Conrad nie lubił impresjonistów, a ich obrazy uważał za „koszarne twory obłąkańców”⁴², to jednak nie przeszkadza mu to w umieszczeniu sztuki słowa tego pisarza w obrębie oddziaływania impresjonizmu malarskiego. Zdaniem badacza Conrad znał jedynie publikacje deprecjonujące ten kierunek i nie zdawał sobie sprawy, jak wiele łączy go z impresjonizmem w malarstwie — a łączył go „rozwinęty zmysł wzroku”. Z kolei przekonanie, że działanie sztuki na odbiorcę polega „na wrażeniu przekazywanym przez zmysły” — wywodzi Watt — jest w tych granicach całkowicie zgodne z doktryną impresjonizmu. Dotyczy to również Conradowskiej narracji, której technika przedstawia oryginalny rodzaj wieloskładnikowego impresjonizmu

⁴¹ *Ibid.*, s. 113.

⁴² Watt, *Conrad...*, s. 198.

wizualnego⁴³. Conrad — cytując nadal Watta — wypracował „technikę narracyjną, która stanowiła werbalny równoważnik starań malarza impresjonisty o bezpośrednie odtworzenie wrażenia wzrokowego”.⁴⁴ Jednym z pisarskich osiągnięć pisarza był była jego technika „opóźnionego rozszyfrowania”. Conrad przedstawiał wrażenia bohatera w taki sposób, żeby pokazać czytelnikowi przepaść pomiędzy „zdarzeniem a nie nadążającym rozumieniem go przez obserwatora”.⁴⁵ Do tej percepcyjnej interpretacji sztuki pisarskiej Conrada w swoich wywodach Watt wprowadził jednak zasadniczą korektę pod wpływem prac Michaela Levensona, który zwrócił uwagę, że u Conrada istotny jest nie sam akt percepcji i „opóźnione rozszyfrowanie” jego sensu, lecz „niepewna wartość procesu interpretacji w ogóle”. W rezultacie tej korekty Watt dochodzi do wniosku, że „jest rzeczą bardzo nieprawdopodobną, żeby Conrad uważał siebie za impresjonistę”, ponieważ „pragnął poświęcić tyle samo uwagi światu wewnętrznemu, co zewnętrznemu i tyleż znaczeniu, co pozorowi; to właśnie stanowi jeden z powodów, że w ostatecznym rozrachunku różni się on tak bardzo zarówno od francuskich impresjonistów” jak i innych pisarzy łączonych z tym nurtem.⁴⁶ Jeśli tak bardzo się od nich różni, to po co go z łączyć z malarstwem impresjonistów? Na to pytanie, Watt nie udziela już jednak odpowiedzi.

Młodszy badacz twórczości Conrada, wspomniany Lewenson, Peters, a przede wszystkim Matz, doceniają co prawda analizy Watta, ale radykalnie odcinają tzw. impresjonizm Conrada od impresjonizmu malarzkiego i kładą nacisk nie na impresjonizm percepcyjny czy na sensualizm w prozie pisarza, lecz na problem świadomości i na kategorię impresji.⁴⁷

Robię tu maleńki krok ku problemowi polskiego modernizmu. Interpretacyjnym problemem w przekładach Conrada a przede wszystkim

⁴³ *Ibid.*, s. 199.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 202.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibid.*, s. 205.

⁴⁷ Zob. Levenson, *Consciousness*, [w:] *A Genealogy...*, s. 1–22; *ibid.*, *Impressionism and the prose tradition*, s. 105–119; J. G. Peters, *Conrad and Impressionism*, Cambridge 2001; J. Matz, *op. cit.* Por. Todd K. Bender, *Literary Impressionism in Jean Rhys, Ford Madox Ford, Joseph Conrad, and Charlotte Brontë*, New York 1997.

programowej *Przedmowy do Murzyna z zatoki „Narcyza”* jest — podobnie jak w tłumaczeniach Prousta — nieobecność w polskiej tradycji literackiej filozoficznej kategorii „impresji”, którą Conrad posługuje się w swoich utworach.

Conrad pisze, że literatura „apeluje do temperamentu” — słowo „temperament” w znaczeniu wrażliwości — i wyjaśnia: „*Such an appeal, to be effective, must be an impression conveyed through the senses [...]*”. Natomiast w polskich przekładach nie ma już śladu po Conradowskiej „impresji”. Lemański zamienia ją na „zmysły” („podobne wezwanie musi być rzucone przez zmysły”)⁴⁸, a Zieliński tłumaczy dosłownie: „taki apel, ażeby być skutecznym, winien stanowić *wrażenie* przekazywane przez zmysły”⁴⁹. W rezultacie z *Przedmowy* znika kluczowa kategoria pisarstwa Conrada, który już na wstępie swego tekstu sygnalizuje intelektualny, aktywny charakter poszukiwania prawdy przez myśliciela, uczonego i artystę, prawdy o „tym ryzykownym przedsięwzięciu, jakim jest życie”. Każdy z tych trzech Conradowskich poszukiwaczy prawdy (tzn. myśliciel — uczonego — artysta) jest bowiem „*impressed by the aspect of the world*”, co Lemański tłumaczy jako „przejęty widowiskiem świata”, a Zieliński — „przejęty wizją świata”. Oba przekłady są wierne, ale potoczna polszczyzna nie dała tłumaczom szans na połączenie terminu „*impression*” z wyrażeniem „*impressed by the world*”.⁵⁰ Pisząc o *Murzynie z zatoki Narcyza*, Conrad użył słowa „*impression*” w liście do nieznanego adresata z 9 XII 1897 r. I tu także wierna oryginałowi potoczna polszczyzna nie dała szans autorce przekładu: „Napisałem tę krótką książkę nie bacząc na żadne reguły sztuki, zapominając o wszystkich teoriach wyrazu. Reguły i teorie są martwe, a ja pisałem prosto z serca, które żyje. Chciałem wiernie oddać *wrażenie*, przedstawić nie-

⁴⁸ Wydanie z 1923 r., s. 11. Od analizy tej *Przedmowy* Conrada Lewenson zaczyna swoją książkę o narodzinach modernizmu, zob. *A Genealogy of Modernism*, s. 1–10, por. analizę tej samej *Przedmowy* w książce Watta, *op. cit.*, s. 93–106.

⁴⁹ J. Conrad, *Murzyn z zatoki „Narcyza”*, tłum. B. Zieliński, Warszawa 1977, s. 11. W tłumaczeniach francuskich jest tak, jak w oryginale angielskim: „Un tel appel [...] doit être une impression transmise par les sens”, *Le nègre du „Narcisse”*, trad. R. D’Humières, Paris 1965, s. 11.

⁵⁰ Mylący jest także przekład francuski: „Séduit par les dessous du monde visible [...]”, s. 9.

wykrzywiony obraz”.⁵¹ Jednak w polszczyźnie zwrot „oddać wrażenie” wymaga jeszcze dopełnienia, inaczej nie rozumiemy, jakie lub czego wrażenie Conrad chciał oddać w swojej powieści.

Trzeba tu sięgnąć po teksty Conrada. Conrad, co prawda, powiada, że „sztuka zwraca się przede wszystkim do zmysłów” (*to the senses*) i poprzez zmysły (*through the senses*)⁵², aby dzięki „trosce o kształt i brzmienie zdań można się zbliżyć do plastyczności, do koloru, sprawić, by blask czarodziejskiej sugestywności zaigrał przez ulotną chwilę na banalnej powierzchni słów [...]”, ale ani plastyczność, ani muzyczność, ani kolor, nie są celem jego pisarstwa. Tym celem — wskazanym w tych samych zdaniach *Przedmowy* — jest bowiem „*the secret spring of responsive emotions*”, czyli „tajemna sprężyna reakcji uczuciowej” (przekład Zielińskiego), „tajnej sprężyny drgającej wzruszeniem” (przekład Lemańskiego). Conrad wyjaśnia kilkakrotnie, na co reakcją ma być owo wzruszenie — ma być reakcją na „prawdę” o tajemnicy, którą jest „uczucie nieuniknionej wspólnoty ludzkiej”. Pisarz bowiem posługuje się słowami, w których „zbliża się do plastyczności, do koloru”, po to, by dotrzeć do „naszego poczucia litości, piękna i bólu, do utajonej łączności z całym światem — i do subtelnego, ale niezwykłego przeświadczenia o solidarności, która zespala w jedno samotność nieprzeliczonych serc ludzkich, do wspólnoty w marzeniach, radościach, troskach, dążeniach, złudzeniach, nadziei, lęku, która wiąże człowieka z człowiekiem, która łączy całą ludzkość — umarłych z żywymi, a żywych z jeszcze nienarodzonymi” (tłum. B. Zieliński). Sensualizm Conrada był niewątpliwie podstawowym składnikiem jego koncepcji prozy nowoczesnej, ale kategorie percepcyjne i określenia sensualne podporządkowane były zupełnie innym sensom niż w potocznym, malarskim znaczeniu terminu impresjonizm.

Znaczenie kategorii „*impression*” w słowniku pisarza odnaleźć można w jego liście do Edwarda Garnetta z 5 XII 1897 r. Komentując opowiadania Stephena Crane’a, Conrad napisał: „jego sposób patrzenia jest bardzo indywidualny, a sposób wyrażania odpowiada mi artystycznie. To

⁵¹ J. Conrad, *Listy*, wybór i opracowanie Z. Najder, przekład H. Carroll-Najder, Warszawa 1968, s. 116 (podkr. Conrada).

⁵² J. Conrad, *Przedmowa do „Murzyna” z zatogi „Narcyza”*.

prawdziwy impresjonista i ma ciekawe, szczególne usposobienie. Myśl jego jest zwięzła, spoista, nigdy bardzo głęboka — a jednak często zaskakująca. *To jedyny impresjonista i tylko impresjonista*”.⁵³

Znamienne, że wykładnikiem impresjonizmu jest w tym liście Conrada słowo „myśl”.

Jeszcze bardziej interesująca jest charakterystyka twórczości Henry’ego Jamesa, w której pracę historyka Conrad nazwał „*second-hand impression*” („impresja z drugiej ręki”), ponieważ praca historyka oparta jest na dokumentach. Conrad przeciwstawił jej literaturę: „Literatura jest historią, ludzką historią, albo jest niczym. Ale jest także czymś więcej; literatura ma mocniejsze podstawy, ponieważ opiera się na rzeczywistości form i obserwacji zjawisk społecznych [...]. Dlatego literatura jest bliższa prawdzie”.⁵⁴ Conradowska problematykę „impresji” doskonale rozumiał R. Fernandez, który już w 1926 r. podkreślał, że treścią impresji w jego twórczości nie jest patrzenie czy opisywanie, lecz „subiektywna integralność doznania”, na którą składają się uczucia, wspomnienia, postrzeżenia a wszystko po to, by „oddać niewspółmierność, jaka istnieje między myślą i tym, co jest bezpośrednio chwymane przez zmysły”. U tego pisarza — pisał Fernandez — „dociekliwa inteligencja obserwatora działa w symbiozie ze wzruszeniem aktora [...]. Conrad doprowadza swój wyszukany impresjonizm do niezwyklej doskonałości” przedstawiając „czyny gwałtowne lub uczucia nieokreślone. [...] Sztuka Conrada jest więc przeciwieństwem sztuki opisowej [...]. Conrad jest najbardziej oryginalny w tym, że zastosował swój impresjonizm jako metodę poznawania człowieka”.⁵⁵ Dość daleko to od impresjonizmu, któremu początek dał impresjonizm malarski...

Nietrudno przewidzieć, do jakich wniosków prowadzą moje rozważania w zakresie badań nad impresjonizmem w literaturze polskiego modernizmu XX w.

W znanej nam tradycji badawczej impresjonizm pozostał jedynie postmalarskim zjawiskiem literatury Młodej Polski. Ani w świadomości

⁵³ *Ibid.*, s. 116. Zob. Matz, *op. cit.*

⁵⁴ H. James, *Henry James — An appreciation (1905)*, [w:] *Notes on Life and Letters*, J. M. Dent edition, 1921.

⁵⁵ R. Fernandez, *Balzac i Conrad*, s. 115–117. To zdanie Fernandez z 1926 r. jest też punktem dojścia interpretacji impresjonizmu Conrada w książce Watta, zob. s. 205.

literackiej, ani w literaturoznawstwie polskim „impresja” nie pojawiła się nigdy jako kategoria intelektualna literatury modernizmu⁵⁶. Nie ma jej także w polskiej recepcji — w najbliższej impresjonizmowi — problematyce punktów widzenia (*points of view*). Ta ostatnia bowiem przyjęła się jako problematyka jednej z technik narracyjnych, a nie jako problematyka filozoficznych możliwości literatury nowoczesnej. Jamesowski „punkt widzenia” przyporządkowany został bardziej kategoriom percepcyjnym niż refleksyjnym. Tymczasem Jamesowska problematyka „punktów widzenia” miała ograniczony związek z problematyką percepcji, czyli naoczności, była natomiast jednym z wariantów modernistycznej metafory *oglądu intelektualnego* jako podstawy zarówno dociekań fenomenologicznych (od Husserla⁵⁷ po Merlau-Ponty’ego) jak i późniejszych najrozmaitszych manifestów nt. sztuki nowoczesnej w Polsce — od Czystej Formy Witkacego po koncepcje metafory w teorii awangardy (metafory powiązanej z „widzeniem”).⁵⁸ Tak rozumiany impresjonizm w prozie polskiej XX w. pozostaje więc nadal zjawiskiem nieopisanym, ponieważ nie został nigdy odpowiednio nazwany i sproblematyzowany. Brak kategorii impresji w jej sensie filozoficzno-narracyjnym w polskim literaturoznawstwie powoduje do dziś liczne problemy translologiczne i terminologiczne zarówno w poetyce, jak i — przede wszystkim — w historii literatury. Podstawowe kategorie narratologii powieściowej są bowiem kolejnymi elementami antynomii zrodzonymi przez wielowymiarowy (sensualny, mentalny, spacjiowy, temporalny, emocjonalny, kognitywny) charakter Jamesowskiego punktu widzenia jako wykładnika owej „impresji”, którą pisarze im-

⁵⁶ Dobrym przykładem może być arcytrafny tytuł książki A. Kowalskiej *Conrad 1896–1900. Strategia wrażeń i refleksji w narracjach Marlowa* (podk. moje) w której potoczny sens tytułowych określeń całkowicie jednak zbanalizował ich problematykę. Do tej samej filozoficznej tradycji „impresji” należy np. sformułowanie Herberta „z kim mam odbywać swój sentymentalny nowicjat wzruszeń i myśli”, (podkr. moje) cyt. za: Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, opr. P. Kądziała, Warszawa 2002, s. 20. Por. niżej przyp. 52.

⁵⁷ Zob. A. Póltawski, *Świat, spostrzeżenie, świadomość. Fenomenologiczne koncepcje świadomości a realizm*, Warszawa 1973.

⁵⁸ Zob. A. Kluba, *Autoteliczność — referencjalność — niewyraźność. O poezji polskiej 1928–1939*, Wrocław 2004; B. Sienkiewicz, „Metarealistyczny palimpsest obrazów w poezji Ważyka i Brzękowskiego” (masz. powiel.).

presjoniści uznali za istotę powieści nowoczesnej. „Impresji” jako formy *świadomości* autora — a nie wszechwiedzy narratora — „impresji”, której działanie w powieści poetyka próbuje uchwycić za pomocą takich kategorii jak intencyjność, personalność, polifoniczność, sensoryzm (wizualizm, piktoralizm), perspektywizm (oddalanie i skupianie narracji czyli fokalizacja), czy emocjonalne, empatyczne, (współ-odczuwające) utożsamienie narratora/czytelnika ze światem — na co tak wielki nacisk kładł Conrad. Z kolei w historii literatury (jako dyscypliny) z tej problematyki pozostało jedynie chyba tylko zagadnienie kategorii percepcyjnych⁵⁹. A przecież nie problematyka percepcji, programowo podjęta (i doprowadzona do lingwistycznego ekstremum polszczyzny) tylko w jednej polskiej powieści, tzn. w *Dużych literach* Adama Ciompy (1933)⁶⁰, i nie tzw. malarski sensualizm, który nigdy nie tworzył żadnego nurtu w literaturze XX w., lecz właśnie problem „impresji” w znaczeniu, jakie tu przypominałem, był trwałym zjawiskiem literatury polskiego modernizmu, w tym jego nurcie, który gdzie indziej nazwałbym witalizmem⁶¹. W twórczości Prousta, Woolf czy Conrada kategoria „impresji” jest bowiem centralnym problemem ich pisarstwa, tzn. przedstawiania życia, które Conrad nazwał „zagadkowym widowiskiem”, a u Woolf „jasną aureolą, półprzejrystą przesłoną otaczającą nas od pierwszego przebłysku świadomości aż do samego końca. Czyż nie jest zadaniem powieściopisarza oddanie tego zmiennego, tego nieznanego i nieokreślonego ducha [...]”⁶². Ta myśl — jako problem intelektualizacji różnych doznań: np. emocjonalnych, zmysłowych, wolicjonalnych, pamięciowych — była też programem wielu pisarzy pol-

⁵⁹ W pracach polskich najbogatszy przegląd tej problematyki zawiera książka S. Eilego, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1972.

⁶⁰ Percepcyjny impresjonizm tej powieści analizowałem w artykule, „Punkt widzenia i konsekwencje stylu nominalnego”, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1. Jego skrócona wersja weszła do książki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy-Gombrowicz-Schulz*, Kraków 1996 (I wyd. 1982). O Ciompie zob. też A. Brodzka, *Spór o wartość kultury współczesnej w polskiej prozie narracyjnej*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, Warszawa 1976, s. 561–563.

⁶¹ *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (Rekonans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

⁶² Conrad, *Przedmowa: V. Woolf, Nowoczesna powieść*, tłum. E. Życieńska, [w:] V. Woolf, *Pochyła wieża. Eseje literackie*, Warszawa 1977, s. 288.

skiego modernizmu: od K. Irzykowskiego przez W. Berenta, Z. Nałkowską, Witkacego, W. Gombrowicza, J. Iwaszkiewicza, A. Gruszcę, H. Elzenberga⁶³, M. Kuncewiczową, Cz. Miłosza, J. Mackiewicza, A. Bobkowskiego, do W. Odojewskiego, H. Malewskiej, J. J. Szczepańskiego, Z. Herberta i wielu innych. Ale to już inna historia, na której opisanie — *mam wrażenie* — w tym wstępie zabrakło mi chyba miejsca...

Impressionism in modernist prose. An introduction to modernism in the Polish literature of the 20th century

Summary

A juxtaposition is made of the understanding of impressionism, widespread in Poland, as a literary trend shaped within the tradition of French painting with an incompatible view originating in the Anglo-Saxon philosophical and literary tradition. The article reports on the latter, i. e. on "impressionism" as a philosophical term, based on the analysis of the phenomenon of impression. The translational motif comes to the fore. It is important to establish the semantic ranges of the terms *impresja* and *wrażenie* in colloquial Polish and in literary terminology, since Polish translators almost always render *impression* as *wrażenie*. In the 20th century the term *impressionism* is immersed in semantic chaos as well as in the freedom of literary studies. A question is raised what are the consequences of the absence of the philosophical category of "impression" in Poland. A wrong understanding of impressionism in the literature of the 20th century is illustrated with interpretations of Conrad's works. The writer's impressionism radically departed from impressionism in painting but functioned as the name of an intellectual effect of the sensory perception of reality. The lack of the category of "impression" in its philosophical-narrative sense in Polish literary studies causes numerous misunderstandings.

⁶³ Charakterystyczne, że Elzenberg używał terminu „impresja” w rekonstruowanym tu znaczeniu kognitywnym: „Poza tym pierwsze wrażenie, na gorąco”: są to wszystko rzeczy ryte rylcem bardzo ostrym w kamieniu raczej twardym, o linii niby kapryśnej a w swej kapryśności zawsze celowej, no i przy jakimś maksimum świadomości, która — tak na oko przynajmniej — eliminuje wszelką niesforność żywiołu. Czy mówi coś Panu taka impresja, czy też są to tylko czcze metafory? [...] (gdybym chciał coś chlapanąć bardzo prymitywnie, powiedziałbym może: mniej porywów, mniej miłości, więcej sarkazmu, a pod względem formalnym więcej rzeczy obliczonych na czyste zaskoczenie, obliczonych przemyślnie niespodzianek. Ale to też tylko impresja, bardzo niepewna)”, cyt za: Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, red. i posłowie B. Toruńczyk, Warszawa 2002, s. 88 (list z 23 VIII 1957).

Danuta Ulicka

Warszawa

Z punktu widzenia teorii. Antyteoretyzm i teoriocentryzm wobec literaturoznawczych dyskursów faktycznych i możliwych

*W państwie sztuki nie ma prawa obywatelstwa taki sąd na temat sztuki, który sam nie jest dziełem sztuki**

Wśród toposów literaturoznawstwa 2. połowy XX wieku pozycję bodaj dominującą zajmuje topos antyteoretyczny. Topos ten ożywia (w pół wieku po narodzinach) antypozytywistyczny paradygmat nauki. Paradoksalnie, hasłom antyteoretycznym towarzyszy nastawienie proteoretycznoliterackie. Sytuacja ta skłania do zestawienia obu punktów widzenia na poznanie naukowe, przede wszystkim zaś do przyjrzenia się dyskursowi, w którym są one artykułowane. Ogląd tego dyskursu w perspektywie historycznej wskazuje, iż stosowana w nim retoryka antyteoretyczna odwołuje się zarówno w argumentacji, jak gatunkowych formach jej zapisu, do tego dyskursu, który wykrystalizował się na przełomie XIX i XX wieku, w momencie narodzin naukowej refleksji o kulturze. Wyróżnia go, wbrew deklaracjom, nieostre oddzielenie „nauki” od „literatury”. Ożywienie tego dyskursu nie oznacza wszakże jego powtórzenia. Współczesne polskie piśmiennictwo literaturoznawcze wskazuje, że powtórzenie przybiera modalność słowa dialogowego o charakterze palinodii. Rozpatrzenie racji ontologicznych, epistemologicznych, światopoglądowych i, ostatecznie, etycznych, które stanowią legitymizację dla tego nurtu w badaniach literackich, wykracza jednak poza ramy niniejszego referatu.

1

Antyteoretyzm i teoriocentryzm to dwa punkty widzenia na literaturoznawstwo, spolaryzowane ostatecznie w drugiej połowie XX wieku, ale krystalizujące się od przełomu XIX i XX stulecia, to znaczy od samego

* F. Schlegel, *Fragmenty z „Lyceum”*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykówna, Warszawa 1995, s. 167.