

Teksty Drugie 2003, 2-3, s. 230-242



Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej

Małgorzata Czermińska

Szyborska

Małgorzata CZERMIŃSKA

Ekfrazy w poezji Wisławy Szyborskiej¹

Zajmowanie się ekfrazami w twórczości Szyborskiej może się wydać pomysłem chybionym. Poetka niewiele wierszy poświęciła dziełom sztuki, krytycy już te wiersze zauważyli, wyodrębnili i zinterpretowali². Dotąd jednak nie natknęłam się na próbę zastosowania do interpretacji wierszy Szyborskiej kategorii ekfrazy (wyjawszy pojedyncze wzmiankowania terminu przez Joannę Grądział i Wojciecha Ligęzę), choć tytułowy utwór jednego z tomów, mianowicie *Ludzie na moście* (1986) stanowi modelowy przykład, a inne próby pojawiają się już bardzo wcześnie, u samych początków twórczości poetki, mianowicie *Malowidło w Pałacu Zimowym* (w tomie *Pytania zadawane sobie*, 1954)³ i *Dwie małpy Bruegla (Wolanie do Yeti)*, 1957), a następnie znajdziemy je w niemal każdym tomie. Jedynie Leonard Neuger, interpretując *Elegię podróżną*, zauważył ukryty wątek refleksji nad

^{1/} Tekst został napisany na międzynarodową konferencję pt. *Wisława Szyborska's Poetry*, zorganizowaną w maju 2003 w Sztokholmie przez The Royal Academy of Letters, History and Antiquities przy współpracy wydziałów slawistycznych uniwersytetów w Sztokholmie i Uppsali; ukaże się w tomie materiałów konferencyjnych. Wersja polska ukazuje się dzięki łaskawej zgodzie organizatorów.

^{2/} J. Faryno *Semiotyczne aspekty poezji o sztuce. Na przykładzie wierszy Wisławy Szyborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1975 z. 4; J. Kwiatkowski *Arcydziełka Szyborskiej*, w: *Radość czytania Szyborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996 (szkic powstał w 1977); J. Grądział *Świat sztuki w poezji Wisławy Szyborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1996 z. 2; W. Ligęza *O poezji Wisławy Szyborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001.

^{3/} Anna Bikont i Joanna Szczesna przypominają (*Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szyborskiej*, Warszawa 1997, s. 113-115), że wiersz opatrzony był mottem „Na tle autentycznego wydarzenia”, ale pytana o to poetka już nie przypomina sobie, gdzie o tym czytała. Autorki ustaliły, że anegdota mogła odnosić się do obrazów z tzw. „Sali Sławy”, czyli Galerii Wojny 1812 roku w Pałacu Zimowym (przedr. *Malowidła... w: Wiersze wybrane*, Warszawa 1964; już bez motta).

Czerwińska Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej

ekfrazą, ale zarazem uznał, że jest tam ona przez poetkę pojęta jako wyzwanie, któremu nie można sprostać⁴. W konkluzji interpretator dochodzi do wniosku, że mimo niewyraźności przeżycia, a więc i niemożliwości dokonania ekfrazy, wiersz mówi o konieczności podejmowania tego zadania wciąż na nowo. Dowód na to, że pojawia się tu przeświadczenie poetki o niewyraźności, jednak nie całkiem przekonuje, został bowiem wsparty cytatem z całkiem innego utworu Szymborskiej.

W mojej lekturze *Elegii podróźnej* na pierwszy plan wysuwa się sprawa zawodności pamięci, której Neuger nie docenia. Jak sądzę, wskazaną w wierszu przyczyną elegijnego nastroju (zresztą dość żartobliwie potraktowanego) jest nie tyle trudność dokonania ekfrazy, ile ulotność wrażeń wynoszonych z podróży. Świadczy o tym pierwsza strofa dodatkowo powtórzona później w tekście. Zarówno pozycja inicjalna, szczególnie nacechowana znaczeniowo, jak powtórzenie każą traktować myśl zawartą w tej strofie jako kluczową dla utworu. A jest to myśl o bogactwie doznań danych w terażniejszości („wszystko”), które zostaje przeciwstawione ubóstwu tego, co zostaje w pamięci („nic własnością”):

Wszystko moje, nic własnością,
nic własnością dla pamięci,
a moje, dopóki patrzę.

Temat bezlitosnego zapomnienia powraca w wierszu jeszcze dwukrotnie:

Ledwie wspomniane, już niepewne
boginie swoich głów. [...]
Nie uchowam ani żdźbła
w jego pełnej widzialności.

Trzeba jednak przyznać rację Neugerowi, że problem konieczności i zarazem niemożliwości albo przynajmniej trudności dokonania ekfrazy w tekstach Szymborskiej pojawia się jako kwestia ważna i godna namysłu, tyle że nie w *Elegii podróźnej*. Natomiast zgadzam się co do tego, że echo tej myśli brzmi w wierszu *Clochard*, o którym wspomnę za chwilę.

Wśród wielu figur przejętych przez literaturę z retoryki ekfrazy należy do tych, które wzbudziły ostatnio wielkie zainteresowanie teoretyków literatury z uwagi na jej przydatność do rozważań o językowych możliwościach przedstawiania rzeczywistości pozasłownej, oraz o relacjach między słowem a obrazem. Nie miejsce tu, by referować problematykę, której poświęcono już wiele książek i jeszcze więcej artykułów⁵. Korzystając z różnych źródeł przypominę, że ekfrazy (albo *descriptio*)

⁴ L. Neuger *Biedna Uppsala z odrobiną wielkiej katedry (Próba lektury „Elegii podróźnej” Wisławy Szymborskiej)*, w: *Radość czytania...*

⁵ M.P. Markowski *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza, „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 2*; tenże, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999 (zwłaszcza rozdz.: *Prolog. Ikony i idole*).

jako figura myśli, zwana też hypotypozą (*evidentia*) to opis unaoczniający z tak wielką wyrazistością, że słuchacz – jak sądził Kwintyliusz – ma wrażenie iż raczej widzi opisywany przedmiot, niż słyszy brzmienia słów. Z czasem znaczenie terminu „ekfrazja” ograniczyło się do opisu dzieła sztuki (obrazu, rzeźby lub budowli), który albo włączony jest w większą całość (np. narracyjną), albo stanowi osobny utwór traktowany wówczas jako realizacja gatunku⁶. Genologiczną odrębność używała ekfrazja w późnym antyku w Bizancjum, a swą trwałą obecność w tradycji literackiej zawdzięczała po części temu, że przez stulecia (aż po wiek XVIII) stanowiła jedno z obowiązkowych ćwiczeń w szkolnym nauczaniu retoryki⁷.

Współcześni poeci nie przejmują się wymaganiami szkolnej *Ratio Studiorum*, ale ślady gatunkowych konwencji przetrwały w realizacjach poetyckich choćby takich, jak słownikowy przykład *Ody do urny greckiej* Keatsa lub jawnie klasycyzujący nie tylko w stylu, ale i w temacie wiersz Iwaszkiewicza *Na biust rzymski w muzeum w Spirze* z tomu *Powrót do Europy*. W tytule lub tekście utworu powinno się znaleźć odwołanie do opisywanego dzieła sztuki – jego autora, tytułu bądź jakiejś charakterystycznej cechy pozwalającej go zidentyfikować. Niekiedy przedmiotem opisu może być nie pojedyncze dzieło sztuki, ale cała ich klasa reprezentująca np. twórczość znanego artysty, styl jakiejś szkoły, gatunku czy epoki. Z ekfrazją łączy się przekonanie o unaoczniającej sile słowa i o wyższości słowa nad obrazem. Michał Paweł Markowski zwraca uwagę, że w ekfrazji tkwi też pewien paradoks, który jest zarazem paradoksem wszelkiej reprezentacji:

z jednej strony zmierza ona do unaocznienia przedmiotu (ukazanie przedmiotu opisu), z drugiej zaś – robi wszystko, by na plan pierwszy wysunąć sposób jego prezentacji (narrację lub opis).⁸

Działanie tego paradoksu dobrze widać na przykładzie wierszy Szyborskiej, która zawsze sięga po stylizację językową, specjalnie dobraną leksykę i zabiegi słowotwórcze, charakteryzujące dane dzieło sztuki nie mniej wyraziście niż same znaczenia wyrazów. Poetka przekłada znaki wizualne na literackie nie tylko dzięki wymienionym wyżej zabiegom stylistycznym, ale i dzięki odpowiednim strukturom wypowiedzi. Oprócz typowego dla ekfrazji opisu wprowadza dialog, narrację w formie mini-anegdoty, albo dramatyzuje to, co przedstawione na obrazie. Zabiegi te służą wytwarzaniu znaczeń metaforycznych i przywołaniu skojarzeń, które

⁶ R. Krzywy *Konwencja i autopsja w opisie dzieł sztuki na przykładzie ekfraz kościoła Mądrości Bożej w poezji barokowej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 2011, „Prace Literackie” XXXVI, Wrocław 1998; oraz R. Popowski *Retoryka w późnoantycznych opisach dzieł sztuki*, w: *Retoryka antyczna i jej dziedzictwo*, red. J. Axer, Warszawa 1996.

⁷ J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 91; oraz T. Michałowska, *Poetyka i poezja (problemy interpretacji poezji staropolskiej)*, w: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, red. J. Sławiński, J. Święch, Wrocław 1979, s. 94-95.

⁸ M.P. Markowski *Pragmatyka obecności*, s. 13.

Czerwińska Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej

przynoszą interpretację bogatszą, subtelniejszą i zwięźlejszą, niż byłoby to możliwe w języku dosłownym z użyciem naukowej terminologii historii sztuki.

Autorka *Kobiet Rubensa* nie tylko napisała kilkanaście wierszy, które mieszczą się w zreferowanym wyżej rozumieniu ekfrazy jako gatunku wypowiedzi, ale też wypowiadała się wprost na temat swego sposobu pojmowania możliwości opisu dzieła sztuki. W jednym z miniaturowych szkiców z cyklu *Lektury nadobowiązkowe*, omawiając książkę Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej *Z Paryża w przeszłość* (1973), wygłasza pochwałę wartości literackiego opisu, mimo że żyjemy w dobie wszechobecności kultury wizualnej i możliwości bezpośredniego dostępu do oryginalnych dzieł sztuki:

Istnieją w opisie literackim do dziś bynajmniej nie zdewaluowane wartości. Przede wszystkim w opisie czas płynie wolniej, o ile nie całkiem inaczej. Jest miejsce dla refleksji, daleko-siężnych skojarzeń i wszelkich innych uroków kontemplacji. [...] Tak więc oglądajmy, co tylko jest do oglądania, podróżujmy, gdy nadarzy się okazja, zwiedzajmy, ile się da. Ale jeśli poczujemy czasem żal, że obraz na ekranie mignie nam w oczach, żeby już nigdy nie powrócić, jeśli w podróży okaże się nagle, że na ołtarz van Eycka zostało nam zaledwie dziesięć minut, że przed Vermeerem od rana do wieczora przewalają się tłumy, że ciasne buty zepsuły nam szczęście zwiedzania Alhambry – sięgnijmy po książkę, powróćmy do statecznego literackiego opisu... Co rzekłszy, mogłabym przejść już do innego tematu, ale pragnę wydobyć jeden jeszcze walor tej cichej i rzetelnej prozy. Jest nim umiejętność opisywania architektury. Bo o ile malarstwo daje się dość łatwo opowiedzieć, architektura opornie poddaje się słowom. Chwytając przestrzenność, gubimy detale – i na odwrót. Piekielnie też trudno wyrazić jej ruchliwą nieruchomość. Mówię tu, oczywiście, o perłach architektury dawnej...⁹

Sąd o względnej łatwości opowiadania malarstwa w porównaniu z architekturą może wydawać się nieco zaskakujący, ale warto uprzytomnić sobie, że kiedy poetka go wyrażała, miała już za sobą wiersze – takie jak *Dwie matpy Bruegla*, *Kobiety Rubensa* i *Mozaika bizantyjska* – poświęcone interpretacji obrazów. A także *Clocharda*, w którym nie zdobyła się na opisywanie katedry Notre-Dame w przekonaniu, że

nie zbudowano jej, o nie,
zagrano ją na lutni.

Nie pomogło w tym zadaniu nawet błagalne westchnienie „o święta naiwności opisu, wspomóż mnie!” Tu rzeczywiście poetka zrezygnowała z ekfrazy jako niemożliwej, nie mogąc nawet dokończyć zdania:

W Paryżu jak
w Paryżu, który...

i – jak pamiętamy – zamiast opisywać gotycką architekturę, opowiedziała o kłoszardzie śpiącym w ogrodzie pod murami katedry w pozie przypominającej średniowieczne rzeźby nagrobkowe.

^{9/} W. Szymborska *Lektury nadobowiązkowe. Część druga*, Kraków 1981, s. 43.

Wiara w unaoczniającą moc słowa nie zawsze jest w wypowiedziach Szyborskiej tak niezachwiana, jak w omówieniu książki Olędzkiej-Frybesowej. Nieco wcześniej w *Lekturach nadobowiązkowych*, z okazji ukazania się albumu z reprodukcjami Vermeera (1970) poetka napisała:

Opisywać słowami obrazy Vermeera to trud marny. Dużo lepszym środkiem wyrazu byłaby tu muzyka na kwartet z dwójgim skrzypiec, fagotem i harfą.¹⁰

Zarysowuje się tu coś jak prywatna hierarchia sztuk, w której Szyborska muzykę stawia najwyżej, bo przecie i niewypowiedziana piękność katedry Notre-Dame ma na tym polegać, że nie została zbudowana, a „zagrana na lutni”. Pisząc jednak dalej o Vermeerze, poetka przyznaje historykom sztuki prawo do podejmowania wysiłku stworzenia słownego opisu „bo takie ich powołanie i profesja”. (Nawiasem można by dodać, że ten typ ekfrazy badacze nazywają krytyczną, w odróżnieniu od literackiej¹¹). Szyborska sama natychmiast korzysta z tego przyznanego historykom sztuki prawa do opisu, ale głównie po to, by wdać się w spór z autorem piszącym o Vermeerze, z autorem, którego interpretacje poetki nie przekonały. Swój szkic kończy dwiema dokonanymi przez siebie miniaturowymi ekfrazami, z których drugą przytoczę ze względu na polemiczny wigor:

Patrzę i nic mi się nie zgadza. Widzę cud dziennego światła kładącego się na różnych rodzajach materii: na skórze ludzkiej i jedwabiu szaty, na obiciu krzesła i bielonej ścianie – cud, który Vermeer powtarza stale, ale ciągle w nowych wariantach i świeżym olśnieniu. Gdzież tu oschłość i wyobcowanie, czegoż niby one dotyczą? Kobieta kładzie ręce na szpiniecie, jakby nam chciała przegrać jeden pasaż, dla żartu, dla przypomnienia. Głowę odwraca ku nam ze ślicznym półuśmiechem na niezbyt urodziwej twarzy. Jest w tym uśmiechu zamyślenie i szczypta macierzyńskiej pobłażliwości. I tak już trzysta latek patrzy na nas, krytyków nie wyłączając.¹²

Zaufanie do słowa i do poezji – wprost wyrażone w cytowanych szkicach, a kulminujące w wierszu *Radość pisania*, choć stale kontrapunktowane lekkim cieniem ironii – obecne jest we wszystkich poetyckich ekfrazach Szyborskiej. Dokonajmy teraz pobieżnego przeglądu wierszy, które można uznać za należące do tego gatunku, zaczynając od przykładów najbardziej niewątpliwych. *Dwie małpy Bruegla* i *Ludzie na moście* to utwory, które mogłyby służyć jako słownikowe przykłady ilustrujące definicję ekfrazy. W pierwszym mamy dokładny tytuł obrazu i nazwisko malarza oraz zwięzły, ale niezwykle dokładny opis wyglądu tła i obu małp. Interpretacyjną ramę stanowi sytuacja z sennego koszmaru, kiedy śni się, że trzeba ponownie zdawać egzamin maturalny. Wymowę obrazu poetka odczytuje jako

¹⁰ W. Szyborska *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1997, s. 33.

¹¹ Odróżnienie ekfrazy literackiej i ekfrazy krytycznej, wprowadzone przez M. Rifaterre'a omawia A. Dziadek w szkicu *Problem ekphrasis – dwa Widoki Delft (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)*, „Teksty Drugie” 2000 nr 4.

¹² W. Szyborska *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1997, s. 34.

Czerwińska Ekfrazy w poezji Wisawy Szyborskiej

gorzko ironiczne oskarżenie okrucieństwa, znane też z takich jej wierszy jak *Malpa*, *Tarsjusz* i *Tortury*.

W *Ludziach na moście* opis tego, co na obrazie, jest również zwięzły i szczegółowy zarazem, nazwisko malarza Hiroshige pojawia się w tekście, natomiast identyfikację konkretnego obiektu znajdujemy w angielskim zbiorze wierszy Szyborskiej *People on a bridge*, tłumaczonych i wydanych przez Adama Czerniawskiego, który reprodukuje na okładce barwny drzeworyt japońskiego artysty ze zbiorów British Museum, zatytułowany *Deszcz w Ohaszi*¹³. Tu także precyzyjny opis obrazu nie jest celem, a środkiem przydatnym dla sformułowania refleksji o zwycięstwie artysty nad czasem, refleksji podobnej do tej, która brzmi w zdaniach kończących *Radość pisania*:

Radość pisania.
Możność utrwalania.
Zemsta ręki śmiertelnej.

W innych ekfrazach nie możemy już z taką pewnością odnaleźć konkretnego dzieła jako pierwowzoru dla opisu. W przypadku *Miniatury średniowiecznej* krytycy wskazują jako prawdopodobne źródło inspiracji *Godzinki* malowane przez braci Limbourg dla księcia de Berry, z tym że wiersz przedstawia scenę mniej więcej odpowiadającą dwu miniaturom *Maj* oraz *Sierpień*¹⁴ z dodaniem nieobecnych tam elementów.

Kto zasię smutny, strudzony,
Z dziurą na lokciu i z zezem,
Tego najwyraźniej brak.

Najładniejszej też kwestii
mieszczańskiej czy kmiecej
pod najlazurowszym niebem.
Szubieniczki nawet tyciej
dla najsokolszego oka
i nic nie rzuca cienia wątpliwości.

Tak sobie przemile jadą
w tym realizmie najfeudalniejszym.

Onże wszelako dbał o równowagę:
piekło dla nich szykował na drugim obrazku.

¹³ A. Czerniawski w nocie od tłumacza dziękuje Richardowi Edgcumbe za pomoc w ustaleniu, który z barwnych drzeworytów Hiroshige Utagawy zainspirował tytułowy poemat (por. W. Szyborska *People on a bridge. Poems*, introduced and translated by A. Czerniawski, London–Boston 1996, s. XVI; wyd. 1 – 1990).

¹⁴ J. Kwiatkowski, *Arcydzielnka...*, s. 356; W. Ligęza, *O poezji*, s. 179.

Myślę, że te nieobecne elementy zaczerpnięte z „drugiego obrazka” poetka mogła znaleźć w znacznie późniejszym cyklu *Pory roku* u innego ulubionego przez siebie malarza, którego styl stwarza wyraźną przeciwwagę dla słodczy miniatur braci Limbourg, mianowicie u Pietera Bruegla Starszego. Najważniejszym sposobem charakterystyki stylu malarskiego jest w *Miniaturze średniowiecznej* stylizacja językowa: żartobliwie potraktowana archaizacja i słowotwórcze eksperymenty z formami superlatywów, które pewnie podobałyby się Gombrowiczowi, autorowi *Trans-Atlantyku*:

Po najzłotejszym wzgórzu,
najkonijszym orszakiem,
w płaszczach najjedwabniejszych.
[...]
a każdy się dwoi, troi,
i jak który z miną gęstą
prędco inny z miną tęgą,
a jak pod kim rumak gniady,
to najgniadszy moiściewy,
a wszystkie kopytkami jakoby muskając
stokrotki najprzydrożniejsze.

Syntetyczną charakterystykę stylu – zamiast wskazania konkretnego, poszczególnego dzieła – znajdujemy w kilku innych wierszach. W jednym z wywiadów poetka powiedziała:

Zapytano mnie [...], który z obrazów Rubensa zainspirował mnie do napisania *Kobiet Rubensa*. Oczywiście nie ma takiego obrazu. Jest to opis stylu.¹⁵

Jak się zdaje, podobna sytuacja dotyczy *Mozaiki bizantyjskiej*. Jednak nawet w tych ekfrazach, gdzie opisywane dzieło można wskazać z pewnością albo bardzo dużą dozą prawdopodobieństwa, wiersze Szyborskiej kierują uwagę odbiorcy przez konkret w stronę odczucia całościowo ujętego stylu. W *Kobietach Rubensa* opis obrazu nieistniejącego, ale jak najbardziej prawdopodobnego w sensie tematu i stylu, służy może nie tylko charakterystyce tego malarza, ale i przeciwstawieniu dwu typów kobiecości, a raczej dwu sposobów prezentacji ciała kobiecego w sztuce. Jeden to właśnie bujna zmysłowość obfitych, barokowych kształtów, odwołująca się do fizjologii, drugi – ascetyczne uduchowienie szczupłych, ulatujących jak ptaki kobiet średniowiecza, w których poetka w zaskakujący sposób odnajduje coś jak przecucie kultu smukłej sylwetki współczesnych gwiazd filmowych:

Trzynasty wiek dałby im złote tło.
Dwudziesty – dałby ekran srebrny.
Ten siedemnasty nic dla płaskich nie ma.

¹⁵ *Powrót do źródeł. Rozmowa z Wisławą Szyborską*, w: K. Nastulanka *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975, s. 306; cyt. za J. Grądziel *Świat sztuki...*, s. 96.

Czermińska Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej

Podobna opozycja pojawia się w *Mozaice bizantyjskiej*: ascetycznemu ideałowi wczesnośredniowiecznej cielesności, wstydliwie ukrytej pod luźną i sztywną szatą, przeciwstawiona jest nagość niemowlęcia, które ma urodę barokowego *putto* i znakomicie by się prezentowało wśród „kobiet Rubensa”:

Naguśki jak prosiątko,
a tłusty a żwawy,
cały w faldkach przegubkach

Mozaika bizantyjska cała jest dialogiem. Mogłoby to się wydawać wykroczeniem poza reguły ekfrazy polegającej na opisie. Jednak pewne cechy stylu mozaikowych przedstawień z czasów schyłku cesarstwa oraz elementy kultury obyczajowej Bizancjum są doskonale oddane nie tylko dzięki atrybucji dokonanej w tytule, ale i dzięki archaizującej stylizacji językowej, odpowiednio dobranej leksyce i epite-
tom. Wojciech Ligęza przekonująco ukazał obecność żartobliwej stylizacji na dia-
log miłosny z *Pieśni nad Pieśniami* oraz na podtekst takiej wiedzy o życiu obyczajowym Bizancjum, jaką przekazuje na przykład *Historia sekretna* Prokopiusza z Ce-
zarej¹⁶. Możemy się domyślać, że para cesarska nie zaniedbuje małżeńskiego
pożycia, skoro na początku rozmowy oboje zapewniają sobie o wzajemnym podzi-
wie dla swej urody i istnieje też owoc ich związku – nowo narodzony synek. Z dia-
logu małżonków można również wysnuć wnioski dotyczące mentalności epoki. Ideał
piękności cielesnej jest wyraźnie ascetyczny, zakłada wstydlivość i lęk przed
nagością, podobnie jak to jest w wypadku XIII-wiecznego malarstwa, przeciwsta-
wionego barokowemu w wierszu o Rubensie.

Temat rozmowy pary cesarskiej, dotyczący narodzin nieoczekiwanie pulchnego
dzieciątka upewnia nas, że nie mamy tu do czynienia z dokładną ekfrazą mozaiki
przedstawiającej cesarżową Teodorę i cesarza Justyniana wraz z towarzyszącymi
im orszakami w kościele San Vitale w Rawennie. Jednak żartobliwie patetyczne
imiona – Teotropia i Teodendron – oraz ich „godziwe dostojeństwo” sprawiają, że
nie należy wykluczać mozaik z San Vitale jako jednego z możliwych źródeł inspi-
racji. Sugerowana w wierszu hieratyczna sztywność wyglądu i zachowań postaci
dobrze oddaje typ sylwetek przedstawianych na bizantyjskich mozaikach, z któ-
rych słynie Rawenna. W związku z tym wypada skorygować drobny szczegół wni-
kliwych skądinąd dociekań Ligęzy:

Skojarzenie dłoni kobiecych z pałkami zapewne odsyła do słynnej mozaiki z kościoła
San Vitale w Rawennie (VI w.), przedstawiającej orszak cesarżowej Teodory.¹⁷

Pałeczek nie ma ani na mozaice Teodory, ani Justyniana, stanowią natomiast
bardzo charakterystyczny, wielokrotnie powtarzany motyw mozaik z innego ra-
weńskiego kościoła, mianowicie San Apolinare Nuovo. Jeśli takie są istotnie
źródła inspiracji poetki, mamy tu do czynienia z analogiczną kontaminacją kilku

¹⁶ W. Ligęza, *O poezji...*, s. 184-186.

¹⁷ Tamże, s. 184.

dział sztuki, jak w przypadku syntetycznej charakterystyki stylu Rubensa oraz średniowiecznych miniatur.

Krajobraz z drzewami, drogą, „która na pewno prowadzi do celu”, wieśniaczką i domem, ukazany w wierszu *Pejzaż*, mógłby wyjść spod pędzla któregoś z holenderskich mistrzów. Ustalenia Ligęzy wskazują jako przedmiot ekfrazy obraz Meindert Hobbema z National Gallery w Londynie „Droga do Middelharnis” (1689)¹⁸. Opis w wierszu w istocie odpowiada wielu szczegółom obrazu znanego jako przykład kompozycji idealnie symetrycznej, zrównoważonej, w której malarz „osiągnął znakomitą ekspresję, wyrażając pragnienie ucieczki i poezję nieskończoności”¹⁹. Pierwsze zdania wiersza ludzą, że są opisem, ale szybko okazują się początkiem monologu, który wygłasza współczesna nam kobieta, nagle wcielona w postać namalowaną na obrazie. Jednocześnie zwraca się ona do swego mężczyzny, który pozostał w czasie dzisiejszym i właśnie stoi przed obrazem. W jej monologu nakładają się na siebie dwa punkty widzenia, jak w chwycie mowy pozornie zależnej: „ja” mówiące łączy w jednym i tym samym zdaniu mentalność XVII-wiecznej chłopki z perspektywą dystansu intelektualnego kobiety żyjącej współcześnie. Możliwy w utworze literackim pomysł – by osoba oglądająca obraz „weszła” do jego wnętrza i utożsamiła się z namalowaną na obrazie postacią, jednocześnie nie tracąc możliwości opowiadania o obrazie drugiemu, stojącemu przed nim widzowi – służy tutaj refleksji na temat granicy między życiem a sztuką, przeszłością a teraźniejszością, a także na temat obcości, która może nagle wkraść się – albo i wedrzeć – między najbliższych sobie ludzi, nagle tak obcych, jakby dzieliły ich stulecia.

Fetysz płodności z paleolitu, jedyny jak dotąd wiersz Szyborskiej opisujący rzeźbę, dotyczy jeszcze innej koncepcji kobiecości. Mimo że szczegóły przedstawione w utworze odpowiadają dokładnie wyglądowi słynnej Wenus z Willendorfu²⁰, poetka nie nazywa swej bohaterki tym imieniem, określa ją mianem Wielkiej Matki, znanym z archaicznych kultów płodności. Ta pierwotna kobiecość jest równie obfita w kształtach i sprowadzona wyłącznie do bezosobowej cielesności, jak Rubensowska, ale jej sens nie odnosi się do seksualnego pożądania, tylko do potężnego macierzyństwa natury, do elementarnej siły dawania życia. W opisie wyglądu figurki pojawia się stylizacja na język potoczny, proste zwroty frazeologiczne, typowe dla języka mówionego, które charakteryzują kogoś, kto skupia się na kilku podstawowych kategoriach zakreślonych ciasnym horyzontem codziennego życia, bez sięgania myślą do czegoś tak nieużytecznego jak piękno, ozdoba, ornament.

18. Tamże, s. 195; inne tłumaczenie: *Aleja w Middelharnis*; w książce Ligęzy mylnie podana nazwa miejscowości wymienionej w tytule obrazu.

19. R. Gennaille *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, przekł. E. Maliszewska, H. Secomska, Warszawa 1975, s. 98; por. też: M. Praz *Mnemozynie. Rzecz o powtmowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przekł. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 224.

20. J. Grądziel, *Świat sztuki*, s. 99.

Czerwińska Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej

W tym wierszu także – jak w *Miniaturze średniowiecznej*, *Pejzażu* i *Mozaike bizantyjskiej* – pojawia się żartobliwie ironiczny dystans do konwencji, która pomiędzy obrazem a podmiotem mówiącym w wierszu pojawia się jako coś wyczuwalnego, a więc stojącego na przeszkodzie pełnemu utożsamieniu. Ironiczna podwójność uchwytana jest na poziomie stylu. W ekfrazach odnoszących się do dzieł sztuki z okresu paleolitu, cesarstwa bizantyjskiego, średniowiecza i wieku XVII poetka stosuje zróżnicowane sposoby archaizacji i odpowiednio do danej epoki kształtuje dobór leksyki, a jednocześnie zachowuje czytelny w stylu i słownictwie swój XX-wieczny punkt widzenia. Konwencja odległej epoki jest wprawdzie czytelna i w tym sensie akceptowana z perspektywy nadrzędnej świadomości podmiotu wiersza, ale sprawia, że nie ma mowy o takim podejściu do sztuki, jak to było w wypadku *Dwu małą Bruegla* i *Ludzi na moście*, gdzie w opisywanym obrazie wprost został odczytany sens tożsamy z sensem wiersza.

Podobnie utożsamiający, a nie ironiczny jest stosunek do malarstwa Rembrandta w wierszu *Pamięć nareszcie*, niebędącym właściwie ekfrazą, ale wykorzystującym elementy jej poetyki. Tematem utworu jest sen o umarłych rodzicach, których widzenie we śnie przypomina styl, kompozycję i kolorystykę Rembrandtowskich portretów we wnętrzu. Cały monolog liryczny – sięgnięcie w głąb pamięci – wpisane jest w nawias opisu imaginacyjnego widoku pary rodziców siedzących przy stole, przyśnionego widoku, który jednak ma dziwnie silny związek z obrazem malarskim, bo przebudzenie jest zarazem dotknięciem istniejącego na jawie świata „jak rzeźbionej ramy”.

Ekfrazę znajdziemy u Szymborskiej nie tylko w odniesieniu do tradycyjnych form sztuki wysokiej. Poetka rozszerzyła jej użycie na zjawisko pojawiające się dopiero w kulturze nowoczesnej, stechnicyzowanej i mające początkowo charakter użytkowy, a nie artystyczny. To decyzja charakterystyczna dla wyobraźni poetki, odkrywczą umiejaczej dostrzegać tematy dla poezji nawet w tak obcych liryce rejonach rzeczywistości, jak dociekania naukowe lub najpospolitsza codzienność. Szczególną formę ekfrazy Szymborska zastosowała bowiem również do fotografii i to bynajmniej nie czysto artystycznej, ale takiej, jak portret atelierowy, fotografia prasowa i amatorska fotografia prywatna²¹. Najwyrazistszym przykładem jest wiersz *Znieruchomienie*, dokładnie opisujący zdjęcie Izadory Duncan stojącej w atelier fotograficznym w dość niezręcznej, sztywnej pozie. Tematem wiersza jest kontrast pomiędzy przyziemnością szczegółów codziennego życia gwiazdy (gorset) a tym, co było legendą jej sztuki polegającej na swobodzie i lekkości tanecznego ruchu.

W wierszu *Pierwsza fotografia Hitlera* znacznie ostrzej pokazany jest kontrast pomiędzy nastrojem obrazu fotograficznego a tym, co wiemy o życiu znanego człowieka. Sformułowanie tytułowe dokładnie spełnia wymagania poetyki ekfra-

²¹ Na opisy fotografii zwrócił już uwagę J. Faryno (*Semiotyczne...*, s. 137), ale niesłusznie przeciwstawił je ostro opisom malarstwa i uznał, że poetka przypisuje fotografiom wartość wyłącznie negatywną. Znacznie bardziej wycieniowaną interpretację wierszy o fotografiach przeprowadza W. Ligęza (*O poezji*, s. 260-269).

Szyborska

zy, wiersz bowiem zawiera szereg szczegółów pozwalających odnosić go do konkretnego, nazwanego obiektu (choć nie da się określić go jako dzieło sztuki). Przedmiotem opisu jest pierwsza znana fotografia Hitlera²⁴. Przyszły führer liczy sobie jeden rok życia. U dołu zdjęcia można odczytać dane, dotyczące atelier fotograficznego: „J.F. Klinger, Braunau, Stadtgraben”.

No, nie będziemy chyba teraz płakać,
pan fotograf pod czarną płachtą zrobi pstryk.

Atelier Klinger, Grabenstrasse Braunau,
a Braunau to niewielkie, ale godne miasto

Zdjęcie reprodukowane jest zwykle w fotomontażu wraz z gazetowym wycinkiem z wiadomością o narodzinach syna Aloisa Hitlera, opublikowaną w kronice towarzyskiej lokalnej gazety z dnia 5 maja 1889, a więc w dwa tygodnie po narodzinach. To właśnie (bo niekoniecznie zdjęcie samo przez się) daje asumpt do wspomnienia dnia narodzin:

Bobo, aniołek, kruszyna, promyczek,
kiedy rok temu przychodził na świat,
nie brakło znaków na niebie i ziemi

Wiersz parodiuje mityczny wzór opowieści o narodzinach bohatera, którym towarzyszą niezwykle okoliczności, bo owe „znaki” mają styl drobnomieszczańskiego kiczu:

wiosenne słońce, w oknach pelargonie,
muzyka katarynki na podwórku,
pomyślna wróżba w bibulce różowej,
tuż przed porodem proroczy sen matki:
gołąbka we śnie widzieć – radosna nowina

Może za tym stylem kryje się przekonanie o banalności zła? Chłopczyk na fotografii podobny jest „do dzieci z wszystkich rodzinnych albumów” i nie znajdujemy w utworze opisu jego wyglądu. Wiersz jest czymś w rodzaju sentymentalnego i przypochlebnego monologu mówiącego o dziecku i do dziecka tuż przed zrobieniem zdjęcia przez fotografa w prowincjonalnym miasteczku. Ironiczna stylizacja parodiuje szczebiotliwy sposób zachwyty, pełen zdrobnień i nazw niemowlęcych akcesoriów. Dopiero w trzech ostatnich linijkach wiersza przebija się głos ukrytego narratora mówiącego z innej perspektywy czasowej. Poznał już przyszłe dokonania chłopczyka i dlatego może powiedzieć od siebie, że na razie, w chwili robienia zdjęcia jeszcze:

²⁴ Reprodukcje np. w: K. Grünberg *Hitler prywatnie*, Toruń, brak r. wyd. (wydawn. Troja); lub R.Ch. Brooken *Adolf Hitler. Wzlot i upadek tyrana*, przekł. J. Kalinowski, Gdańsk 1994.

Czermińska Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej

Nie słycać wycia psów i kroków przeznaczenia.
Nauczyciel historii rozluźnia kołnierzyk
i ziewa nad zeszytami.

Oba omówione wiersze o fotografii odnoszą się do przekraczania czasu. Temat ten, który już znamy z wcześniejszych ekfraz Szymborskiej, dominuje także w dwu opisach fotografii z najnowszego tomu. *Chwila* zawiera dwa utwory, które już w tytule sygnalizują, co będzie przedmiotem opisu: *Negatyw* i *Fotografia z 11 września*. Pierwszy – opisujący negatyw anonimowej, prywatnej fotografii mężczyzny siedzącego przy stoliku w ogrodzie – zbudowany jest na zasadzie antytezy. Opozycja jasnych i ciemnych plam układających się na negatywie odwrotnie niż w rzeczywistości służy ukazaniu przeciwstawności istniejącej pomiędzy światem umarłych i żywych. Na poziomie języka dokonuje się odwracanie znaczeń utartych formuł językowych i zwrotów frazeologicznych („duch, który próbuje wywoływać żywych”, „nie skąpić mu pytań na żadną odpowiedź”, „życie, czyli burza przed ciszą”). Osobisty ton monologu, zwrócony do najbliższego, a już niezżyjącego człowieka, brzmi podobnie jak sąsiadująca z tym wierszem *Sluchawka* i jak *Pożegnanie widoku* z tomu *Koniec i początek*, co każe go odczytywać w poetyce trenu.

Wiersz *Fotografia z 11 września* opisuje powszechnie znaną fotografię prasową, ukazującą drobne sylwetki ludzi skaczących z płonącego wieżowca, jedno z niezliczonych przedstawień terrorystycznego zamachu w Nowym Jorku. Stylistycznie rzecz biorąc, nie jest to opis przedmiotu, ale dynamiczne opowiadanie o rozgrywającym się właśnie zdarzeniu. Refleksja towarzysząca tej ekfrazie po raz kolejny powraca do tematu zatrzymania czasu w obrazie. Tym razem nie towarzyszy mu ufna, a nawet tryumfalna nuta znana z *Radości pisania* i *Ludzi na moście*. Jest w nim podobna zgroza, jak niegdyś w przedstawieniu ostatniej chwili przed wybuchem bomby w wierszu *Terrorysta, on patrzy*.

Jako rys charakterystyczny wszystkich ekfraz Szymborskiej uważam to, że przedstawienie wybranego dzieła sztuki nie jest w nich celem samym w sobie, ale środkiem do innego celu, którym jest jakaś refleksja pobudzona przez to dzieło. Element opisowy w ekfrazach zawsze jest podporządkowany pomysłowi interpretacyjnemu, który pozwala powiedzieć coś o problemach interesujących poetkę także w innych jej utworach tematycznie niemających związku z estetycznymi walorami jakiegos malarskiego obrazu. Te problemy to przede wszystkim czas, twórcza moc artysty, okrucieństwo człowieka w historii, różne sposoby rozumienia kobiecości. Ekfrazy te mówią ostatecznie więcej o wyobraźni poetki niż o dziełach sztuki, których dotyczą. Ale jednak mówią inaczej niż w wierszach, w których do przetrzeni pomiędzy poetką a jej czytelnikami nie został przywołany jako pośrednik żaden obraz, rzeźba, fotografia.

Na koniec jeszcze jeden – tym razem na wpół żartobliwy – argument o doniostej roli ekfraz w twórczości Szymborskiej. Dowodem ich inspiracyjnej siły jest dla mnie to, że inna autorka napisała wiersz-ekfrazę, który – jak u Szymborskiej – po-

Szyborska

święcony jest fotografii. I jak u Szyborskiej jest nie tylko opisem, lecz został ujęty w formę apostrofy, żywego monologu zwróconego do sportretowanej osoby. Jeśli zaś chodzi o szczegółowość i precyzję opisu (odczytana została nawet godzina, którą wskazuje zegarek na przegubie ręki spoczywającej obok filiżanki z kawą!) a także, że wprost wymienia tytuł i autora opisywanego obrazu, to jest to po prostu modelowy przykład tego gatunku. Myślę oczywiście o wierszu Agnety Pleijel, zatytułowanym *Do fotografii Wisławy Szyborskiej, wykonanej przez Joannę Helander*²³.

²³ Polski przekład Leona Neugera wraz z reprodukcją fotografii Joanny Helander w: *Radość czytania Szyborskiej...*, s. 5-6.