

# **Obraz jako interpretant. Na przykładzie polskiej poezji współczesnej**

Adam Dziadek

ADAM DZIADEK

## OBRAZ JAKO INTERPRETANT NA PRZYKŁADZIE POLSKIEJ POEZJI WSPÓŁCZESNEJ

Przedmiotem tej rozprawy będą wybrane wiersze polskiej poezji współczesnej, które wchodzą w relacje intertekstualne z różnymi obrazami Pietera Bruegela Starszego. Intrygujące wydaje się niezwykle powodzenie, jakim cieszyły się w polskiej poezji współczesnej zarówno *Pejzaż z upadkiem Ikarą* (lub też *Upadek Ikarą*, bo i do tego obrazu, jak się okaże, autorzy tekstów poetyckich mogli się odwoływać), jak i inne obrazy Bruegela. Wybrane utwory pochodzą z lat 1956–1969, a na ten okres przypadają szczególnie ważne debiuty, niezwykle rozkwit poezji wychodzącej z paradygmatu socrealizmu, na łamach zaś czasopism literackich toczą się liczne dyskusje wokół kształtu poezji i języka poetyckiego. Na oblicze ówczesnej poezji ogromny wpływ wywierał kontekst historyczno-polityczny. Dokonałem wyboru takich wierszy, które są mocno zakorzenione w świadomości czytelniczej, które były czytane i interpretowane wielokrotnie, a mimo to, jak myślę, pozostają nadal (i będą pozostawać) tekstami do przeczytania. Interesujące jest również zestawienie utworów odwołujących się w różny sposób do tego samego dzieła sztuki lub do obrazów tego samego malarza.

Określając w ten sposób pole zainteresowań zakładam, że między wierszami a obrazami powstaje szczególna sieć relacji intertekstualnych. Teksty literackie odnoszą się do „tekstu-obrazu” (lub „tekstów-obrazów”), a wytwarzanie znaczeń jest w nich, przynajmniej po części, generowane przez znaki zawarte w obrazie<sup>1</sup>. Twierdząc, że owo generowanie jest jedynie częściowe, mam na myśli taką relację

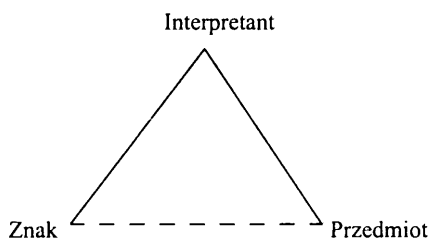
---

<sup>1</sup> Interesującą typologię istnienia dzieła sztuki i jego funkcjonalizacji w tekście literackim znalazłem w pracy L. H. H o e k a *La Transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique* (w zb.: *Rhétorique et image*. Éd. L. H. Hoek, K. Meerhoff. Amsterdam 1995, s. 64–78). Relację tekst-obraz Hoek sprowadza do trzech podstawowych typów: 1) uprzedniość obrazu; 2) uprzedniość tekstu; 3) symultaniczność tekstu i obrazu. Z mojego punktu widzenia najważniejszy jest pierwszy typ, w którym tekst pisany może: 1) komentować jakiś obraz (przypadek teorii, historii, krytyki sztuki); 2) dokonywać transpozycji obrazu – jest to przypadek ekfrazy; 3) opowiadać jakiś obraz poprzez jego opis. Jeśli w tekście literackim pojawia się opis dzieła sztuki, to pełni on zwykle następujące funkcje: 1) psychologiczną – charakterystyka postaci poprzez reakcję na jakieś dzieło sztuki; 2) retoryczną – przeniesienie dzieła sztuki na postać; 3) strukturalną – projekcja struktury malarskiej na dzieło literackie; 4) ontologiczną – dzieło sztuki symbolizuje sens dzieła literackiego.

intertekstualną, w której dzieło sztuki, w tym wypadku obraz, staje się i n t e r p r e t a n t e m.

Aby rozwinąć i uzasadnić tak postawioną tezę, konieczne trzeba w tym miejscu odwołać się do semiotyki amerykańskiej, a zwłaszcza do teorii znaku zaproponowanej przez Charlesa Sandersa Peirce'a, którą przeniesiono z pola zainteresowań lingwistyki do badań literackich<sup>2</sup>.

Termin „interpretant” jest istotnym ogniwem triadycznej koncepcji znaku Peirce'a, która w zasadniczy sposób różni się od diadycznej koncepcji znaku wyłansowanej przez Ferdinanda de Saussure'a. Diadyczny model znaku oparty jest na relacji Znak–Przedmiot. W modelu tym słowa odnoszą się do rzeczy, a znaczeniem jest przedmiot, do którego znak się odnosi, albo też relacja między nimi. Peirce stworzył triadyczną koncepcję znaku, który składa się z następujących elementów: Znak – Przedmiotu – Interpretantu, a jego model graficzny można przedstawić w ten sposób:



W schemacie tym pojawiają się trzy elementy: znak, który jest nośnikiem znaczenia, inaczej mówiąc, reprezentamenem, przedmiot znaku oraz interpretant, który w ogólnym ujęciu można określić jako znaczenie znaku. W ujęciu Peirce'a interpretant jawi się jako zrodzona przez znak idea przedmiotu, która przyjmuje formę innego znaku. Interpretant – jak mówi Peirce – „jest w swoim podstawowym ujęciu przetłumaczeniem znaku na inny system znaków”<sup>3</sup>.

Z naszego punktu widzenia szczególnie istotny jest fakt wprowadzenia przez Michaela Riffaterre'a terminu „interpretant” do badań literackich w zakresie semiotyki intertekstualnej. W jednej z prac Riffaterre'a czytamy:

<sup>2</sup> Spośród wielu prac omawiających teorię znaku Peirce'a wymienić trzeba przede wszystkim te, które sytuują kategorię interpretantu w relacji do literatury i intertekstualności. Są to np.: U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*. Przełożył A. Weinsberg. Przedmowę napisał M. Czerwinski. Warszawa 1972, s. 57–58. – M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*. Bloomington–London 1978 (tu zwłaszcza rozdz. 4, poświęcony w całości interpretantom i ich typologii); *La Production du texte*. Paris 1979; *Interpretation and Undecidability*. „New Literary History” 1981, nr 2; *The Interpretant in Literary Semiotics*. „American Journal of Semiotics” t. 3 (1985), nr 4. – W. Kalaga, *The Literary Sign: A Triadic Model*. Katowice 1986. – M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: Interpretant*. Przełożyli K. i J. Falińscy. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1. – W. Kalaga, E. Prower, *Interpretant a kategoria odbiorcy*. W zb.: *Tekst – (Czytelnik) – Margines*. Katowice 1988. – W. Kalaga, *Funkcje interpretantu znaku literackiego*. „Studia Semiotyczne” t. 16/17 (1990). – G. A. Phillips, *Sign / Text / Différance*. W zb.: *Intertextuality*. Red. H. F. Plett. Berlin – New York 1991. – M. Głowiński, *O intertekstualności*. W zb.: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1992. – A. Działek, *Interpretant – zarys zagadnienia*. W zb.: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. T. Sławek. Katowice 1993.

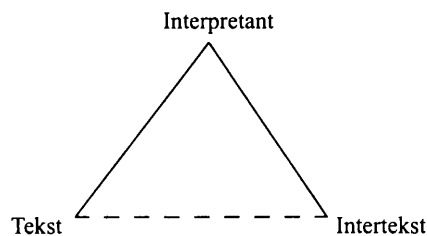
<sup>3</sup> Cyt. za: Kalaga, Prower, *op. cit.*, s. 76.

Zapożyczam termin interpretant od C. S. Peirce'a, który go utworzył, aby zdać sprawę z relacji między znakiem i jego przedmiotem. [...]

Proponuję rozciągnięcie jego [tj. interpretantu] stosowania (nieco metaforyczne) na proces lektury: znakowi (reprezentamentowi Peirce'a) będzie odpowiadał tekst, który czytelnik ma przed oczyma, a jego przedmiotowi – intertekst. [...]

Interpretantem będzie trzeci tekst, którego autor użyje jako częściowy ekwiwalent systemu znaków, jaki budował, aby wypowiedzieć na nowo, napisać na nowo intertekst<sup>4</sup>.

Schemat relacji pomiędzy tekstem, intertekstem i interpretantem przedstawił Riffaterre za pomocą trójkąta semiotycznego Fregego, podstawiając w nim w miejsce znaku („*Zeichen*”) tekst, w miejsce znaczenia („*Bedeutung*”) intertekst, w miejsce zaś sensu („*Sinn*”) interpretant:



W tak przedstawionej relacji intertekstualnej lektura tekstu w świetle intertekstu musi przechodzić przez interpretant. Tekst mieści w sobie i powtarza pewne elementy zawarte w intertekście. To, co raz już było wypowiedziane, zostaje powtórzone, ale też zaczyna funkcjonować jako element jakiejś zupełnie nowej wypowiedzi i może ujawnić się w różny sposób. Interpretant podpowiada, jak owe przejęte z intertekstu elementy należy rozumieć, jak z nimi postępować, aby czytany tekst został odpowiednio odszyfrowany. Riffaterre określa interpretant również w taki sposób: „Interpretant jest znakiem pośredniczącym, który kieruje relacją znaczącą między znakiem a jego przedmiotem”<sup>5</sup>, lub też – gdzie indziej: „interpretant, tzn. znak, który dokonuje przeniesienia powierzchniowych znaków tekstu i objaśnia to, co tekst może jeszcze sugerować”<sup>6</sup>. Zgodnie z rozumieniem terminu według Riffaterre’a, można uznać interpretant za tekst pośredniczący, który zawiera model odpowiednich ekwiwalencji, przeniesień, zmian znaczeniowych zachodzących między intertekstem a tekstem. Interpretant, jako element pośredniczący, wiąże ze sobą tekst i intertekst w taki sposób, aby umożliwić interpretatorowi właściwe postrzeganie relacji znaczącej między podstawowymi ogniwami, które ją tworzą. Główna funkcja interpretantu polega zatem na prowadzeniu czytelnika w jego lekturze porównawczej. Interpretant można uznać za przewodnika odbiorcy po tekście, wówczas czytelnik postrzega go jako „symbol” intencji autorskich. Łączy on tekst z intertekstem, określając sposób po-

<sup>4</sup> Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: Interpretant*, s. 302–303.

<sup>5</sup> Riffaterre, *Interpretation and Undecidability*, s. 231: „The interpretant is the mediating sign that governs the meaningful relationship between a sign and its object”.

<sup>6</sup> Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, s. 81: „interpretant, that is, a sign that translates the text’s surface signs and explains what else the text suggests”.

nownego zapisu tego, co „już powiedziane”, a jednocześnie wyznacza reguły odszyfrowywania<sup>7</sup>.

Obrazy Bruegela będą tu traktowane jako interpretanty przywołanych przeze mnie tekstów poetyckich. Stawiam jednak tezę, że wybór owch obrazów, dokonany przez poszczególnych poetów, jest – jak to zobaczymy – wtórny. Obrazy w tych „wierszach z Bruegelem” przestają być ważne jako twory estetyczne. Ich immanentne wartości estetyczne przesuwają się na dalszy plan lub pozostają w ogóle niedostrzeżone, a ważne jest przede wszystkim to, co te obrazy ze sobą niosą – przesłanie moralne, egzystencjalne, a czasem też przesłanie ujęte w formę refleksji na temat sztuki czy przedstawiania.

### Bruegel – Pejzaż z upadkiem Ikar

Proponuję, aby w pierw przyjrzeć się kilku tekstom poetyckim, które cytuję w formie „mikroantologii” ułożonej w porządku chronologicznym<sup>8</sup>. Każdy z nich odwołuje się do Bruegela, w każdym dokonuje się szczególne odczytanie obrazu lub – jak to zaraz zobaczymy – kilku obrazów równocześnie.

Zbigniewa Herberta *Dedal i Ikar* (z tomu *Struna światła*, 1956):

Mówi Dedal:

Idź synku naprzód a pamiętaj że idziesz a nie latasz  
skrzydła są tylko ozdoba a ty stapasz po łące  
ten podmuch ciepły to pama ziemia lata  
a tamten zimny to strumień  
niebo jest takie pełne liści i małych zwierząt

Mówi Ikar:

Oczy jak dwa kamienie wracają prosto do ziemi  
i widzą rolnika który odwala tłuste skiby  
robaka który wije się w bruździe  
zły robak który przecina związek rośliny z ziemią

Mówi Dedal:

Synku to nie jest prawda Wszechświat jest tylko światłem  
a ziemia jest misą cieni Patrz tutaj grają kolory  
pył się unosi znad morza dymy idą ku niebu  
z najszlachetniejszych atomów układa się teraz tęcza

Mówi Ikar:

Ramiona boją ojczy od tego bicia w próżnię  
nogi drętwieją i tęsknią do kołców i ostrych kamieni

<sup>7</sup> Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: Interpretant*, s. 314.

<sup>8</sup> Cytaty opieram na pierwodrukach. Tę mikroantologię można by poszerzyć np. o teksty J. Kornhausera *Klasztor (Brueghel)*, *Mróz (Brueghel)*, *Zima (Brueghel)* z tomu *Nastanie święto i dla leniuchów* (Warszawa 1972). Interesuje mnie jednak przedział czasowy 1956–1969 – ze względu na to, że właśnie w tym okresie pojawia się najczęściej „wierszy z Bruegelem”, a obok nich powstają także utwory poetyckie, które odnoszą się bezpośrednio do mitu o Ikarze, np. T. Karpowicz a *Ucieczka ptaków* (z tomu *Kamienna muzyka*, 1958), M. Buczkówny *Ikar* (z tomu *Dalekie z pobliza*, 1959), T. Kubiak a *Krzyk Ikar* (z tomu *Ikaryjskie morze*, 1964).

nie mogę patrzeć się w słońce tak jak ty patrzysz się ojciec  
ja zatopiony cały w ciemnych promieniach ziemi

Opis katastrofy

Teraz Ikar głową w dół upada  
ostatni obraz po nim to widok dziecinnie małej pięty  
którą połyka żarłoczne morze  
W górze ojciec wykrzykuje imię  
które nie należy ani do szyi ani do głowy  
tylko do wspomnienia

Komentarz

Był taki młody nie rozumiał że skrzydła są tylko przenośnią  
trochę wosku i piór i pogarda dla spraw grawitacji  
nie mogą utrzymać ciała na wysokości wielu stóp  
Istota rzeczy jest w tym aby nasze serca  
które toczy ciężka krew  
napęłniły się powietrzem  
i tego właśnie Ikar nie chciał przyjąć  
módlmy się

Aleksandra Wata *Przed Breughelem Starszym* (z tomu *Wiersze*, 1957):

Praca jest dobrodziejstwem.  
Ja wam to powiadam, ja – leń zakuty!  
który przebarłoczyłem się w tylu więzieniach! W czternastu!  
I w tylu szpitalach! w dziesięciu! W gospodach – bez liczby!  
Praca jest błogosławieństwem.  
Jakżebyśmy bez niej dali radę lawie bratobójczej miłości bliźniego?  
nawałnicom eksterminacji wszystkich przez wszystkich?  
brutalności bez dna i miary?  
Dobie białoczarnej, która nie chce się skończyć,  
ciągle da capo powtarza się jak płyta  
którą zapomniano zdjąć z tarczy,  
a ona sama się kręci?  
albo ktoś niewidzialny nakręca patefon? Okropność!  
Jakżebyśmy bez niej mogli żyć w raju społecznych higienistów,  
którzy rąk nie unurzają we krwi bez aseptycznych rękawic?  
Okropność!  
Jakżebyśmy bez niej dali radę śmierci?  
Tej siostrze syjamskiej życia,  
która razem z nim rośnie – w nas, razem też ugasa  
i pewno dlatego jest nieskuteczna, a my musimy żyć bez końca  
bez końca. Okropność!  
Jakżebyśmy więc bez niej dali radę śmierci nieskutecznej?  
Nie kpij!  
Która jest jak morze,  
gdzie każdy jest Ikarem, jednym z niespełna trzech miliardów,  
a poza tym tyle dzieje się wokoło  
a wszystko jednakowo małoważne, właśnie: małoważne,  
a tak trudne, tak nieludzko trudne, tak bolesne!  
Jakżebyśmy więc bez niej temu wszystkiemu dali radę?  
Praca jest ratunkiem.  
Ja wam to powiadam – ja, Breughel stary (a choćby i t. p. g. Wat Aleksander) – praca jest  
ratunkiem.

Saint-Mandé, lipiec 1956

Tadeusza Różewicza *Prawa i obowiązki* (V część poematu *Opowiadanie dydaktyczne*, 1962):

Dawniej kiedy nie wiem  
dawniej myślałem że mam prawo obowiązek  
krzyżeć na oracza  
patrz patrz słuchaj pniu  
Ikar spada  
Ikar tonie syn marzenia  
porzuć pług  
porzuć ziemię  
otwórz oczy  
tam Ikar  
tonie  
albo ten pastuch  
tyłem odwrócony do dramatu  
skrzydeł słońca lotu  
upadku  
mówiłem ślepcy  
Lecz teraz kiedy teraz nie wiem  
wiem że oracz winien orać ziemię  
pasterz pilnować trzody  
przygoda Ikara nie jest ich przygodą  
musi się tak skończyć  
I nie ma w tym nic  
wstrząsającego  
że piękny statek płynie dalej  
do portu przeznaczenia

Stanisława Grochowiaka *Ikar* (z tomu *Agresty*, 1963):

*Julianowi Przybosiowi*

I pomyśleć:  
Ilu tu słów by znowu trzeba,  
By zapach szumiał w porcelanowych nozdrzach,  
By język – niegdyś wilgotny – przestał być rzeźbą w soli,  
Oczy – dwójgim różowych świateł,  
Co zdobią,  
Nie – widzą!...

Co nas bowiem przeklina? (Przeklina znaczy: oddala,  
Bezradnych jak na lodowisku tańczące koszule...)  
Ta prawda, co jest ciemna, lecz ziarnista jak stal,  
Co skrzydła  
Z ptasich pęcherzy, rozpiętych na promykach?

Oto Ikar wlatuje. Kobieta nad balią zanurza ręce.  
Oto Ikar upada. Kobieta nad balią napręży kark.  
Oto Ikar wlatuje. Kobieta czuje kręgosłup jak łunę.  
Oto Ikar upada. W kobiecie jest ból i spoczynek.

Jej śpiew jest ochryply, twarz kobiety jak pole  
Usiane chrustem gonitwy, ptasich tropów – zakosów,  
Tu zbliż się z pędzelkiem do jaskółczenia brwi,  
Tu – proszę, spróbuj – ptaszka uwieźć na promieniu...

Piękno? Podobno w napowietrznych pokojach,  
Ależ jaka chmura udźwignie nam balię,  
Ależ – w imię piękna – wykląć rzeczy ciężkie,  
Stół do odpoczynku łokci – krzesło do straży przy chorym!

Breughel malował wołu – ten był w pierwszym planie,  
Wykląć Breughla, bo w drugim dopiero Ikar jak mucha  
Wzbijał się?  
Spadał?  
Omiatał nieboskłon  
Cukrzaną chmurką na lepkim patyku!

Ernesta Brylla wiersz z tomu *Sztuka stosowana* (1966):

Wciąż o Ikarach głoszą – choć doleciał Dedal,  
jakby to nikłe pierze skrzydłem uronione,  
chuda chłopięca noga zadarta do nieba  
– znaczyła wszystko. Jakby na obronę  
dano nam tyle męstwa, co je ćmy gromadą  
skwierczą u lampy objawiają...

Jeśli

poznawszy miękkość wosku umiemy dopadać  
wybranych brzegów – mijają nas w pieśni.  
Tak jak mijają chłopca albo mu się dziwią,  
że nie patrzy w Ikary...

Breughel, co osiwił

pojmując ludzi, oczy im odwracał  
od podniebnych dramatów. Wiedział, że nie gapić  
trzeba się nam w Ikary, nie upadkiem smucić  
– choćby najwyższy...

A swoje ucapić.

Czy Dedal, by ratować Ikara, powrócił?

W każdym z tych wierszy można odnaleźć pewne elementy opisu konkretnych dzieł malarskich. Przyjrzyjmy się uważniej. W wierszu Herberta są to następujące fragmenty tekstu: „Oczy jak dwa kamienie wracają prosto do ziemi / i widzą rolnika który odwała tłuste skiby”; „Teraz Ikar głową w dół upada / ostatni obraz po nim to widok dziecinnie małej pięty / którą połyka żarłoczne morze”, obok nich pojawia się też postać patrzącego z góry Dedala, co wskazywałoby raczej na związek wiersza z *Upadkiem Ikara*, gdzie widać postać lecącego Dedala. U Wata jest nieco inaczej, bo związek z obrazem tłumaczy tu tytuł wiersza (*Przed Breughelem Starszym*), także fragment: „Która jest jak morze, / gdzie każdy jest Ikarem”, oraz motyw pracy – kluczowy dla całego tekstu Wata, odwołującego się przez ów motyw nie tylko do jednego, ale też do innych obrazów Bruegela, na których przedstawiona jest praca w jej rozmaitych wariantach (np. *Strzelcy na śniegu*, *Pochmurny dzień*, *Sianokosy*, *Żniwiarze*, *Powrót trzody*). W utworze Wata powstaje w ten sposób sieć relacji intertekstualnych stworzona poprzez kompilację różnych obrazów o zbliżonej tematyce. Z podobną praktyką spotkamy się także w wierszach Grochowiaka (zwłaszcza w tekstach *Pod Breughela* i *Breughel (II)*), o czym szerzej za chwilę. W *Ikarze* Grochowiaka sam tytuł i słowa „Breughel malował wołu” również odsyłają jednoznacznie do konkretnego dzieła sztuki, choć, jak się okaże, nie jednego. Podobnie dzieje się u Różewicza, gdzie odnajdujemy wyraźne ślady obrazu: „oracz”, „Ikar”, „pług”, „pastuch”, „piękny sta-



tek”, i wreszcie u Brylla: „niktę pierze skrzydłem uronione”, „chuda chłopięca noga zadarta do nieba”, chłop, który „nie patrzy w Ikary”, „Breughel”. Wskazane przeze mnie oznaki metajęzykowe czy też elementy opisu dzieła sztuki nie uprawniają jednak do tego, aby wybrane utwory można było zakwalifikować do takiego gatunku, jakim jest ekfrazja.

Relacje intertekstualne w tych wierszach powstają zasadniczo w oparciu o dwa obrazy Pietera Bruegela (czy też Breughela lub Brueghela, bo i z taką pisownią można się spotkać w rozmaitych opracowaniach) zwanego Starszym lub Starym. Pierwszy z nich to *Upadek Ikara* z Muzeum Davida i Alice van Buurenów w Brukseli, który został namalowany około roku 1558. Drugi – to wspomniany już wcześniej *Pejzaż z upadkiem Ikara*, który jest nieco większy i najprawdopodobniej powstał również około roku 1558, a znajduje się w Musée Royaux des Beaux Arts w Brukseli<sup>9</sup>. Podstawowa różnica między obrazami polega na tym, że na pierwszym z nich znajduje się postać uskrzydłonego Dedala, który obserwuje z góry tragedię swego syna. Te obrazy w swoisty sposób fascynują, wciągają i inspirują do tworzenia różnorodnych przedstawień, które można spotkać w literaturze powszechnej. Christine Buci-Glucksman, pisząc o właściwej dziełom Bruegela „geografii spojrzenia”, tworzy ich bardzo interesujący opis:

Widz wkracza w obraz jak w panoramę, ujęty przez drżące w oddali na morzu światło i słońce. Owo drżenie przenika wszystko niewinnym niepokojem. Na pierwszym planie widać trzy postacie z *Przemian* Owidiusza: rolnika, pasterza i rybaka, uchwyconych w wyrwkowym, fragmentarycznym i *quasi*-narracyjnym stawianiu się mitu. Zajęci swoją pracą, umieszczeni w przestrzeni kultury i arkadii, są oni wtopieni w przedstawiony na obrazie pejzaż i obojętni na to, co się wydarzyło. Zgodnie z tradycją Patinira i jego „pejzażu świata” z ogromnymi górami, rzekami i równinami widzianymi z lotu ptaka, a także z drobnymi, zagubionymi w przestrzeni postaciami Breughel uprawia tu prawdziwą *g e o g r a f i ę s p o j r z e n i a*, która ogarnia obraz i wymyka się strukturze pejzażu skadrowanego przez okno charakterystycznej dla flamandzkiej tradycji Rogiera van der Weydena i van Eycka czy też włoskiej sztuce „*veduta*” wewnętrznej<sup>10</sup>.

Inspiracją do powstania obydwu obrazów był przekaz mitologiczny zawarty w *Przemianach* Owidiusza. Tekst pisany uprzedza tu dzieło sztuki. Tak dzieje się również w przypadku wielu innych obrazów Bruegela, np. *Spis ludności w Betlejem* odwołuje się do fragmentu *Ewangelii według św. Łukasza* (2, 1–15), *Ślepcy*

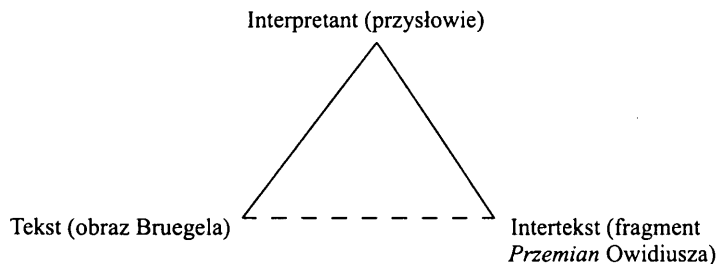
<sup>9</sup> Zob. W. Stechow, *Pieter Bruegel the Elder*. New York 1990, s. 51. Zob. też J. A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago–London 1993, s. 149.

<sup>10</sup> Ch. Buci-Glucksman, *L’Oeil cartographique de l’art*. Paris 1996, s. 13 (podkreśl. A. D.): „*Le spectateur entre dans le tableau comme dans un panorama, happé par le frémissement lointain de la lumière et du soleil sur la mer qui parcourt tout de son inquietude blanchie. Au premier plan, les trios personnages du récit d’Ovide: le laboureur, le berger et le matelot, pris dans un déroulement découpé, compartimenté et quasi narratif du mythe. Absorbé dans leur travail, situé dans un espace cultivé et arcadien, ils sont à l’image du paysage: indifférents à ce qui se passe. Dans la tradition de Patinir et de son »aysage du monde« avec ses grands espaces de montagnes, fleuves et plaines vus d’en haut et ses personnages minuscules toujours perdus dans l’univers, Bruegel pratique ici une véritable géographie du regard qui envahit le tableau et échappe à la structure cadrée du paysage dans la fenêtre propre à la tradition flamande de Rogier Van der Weyden et Van Eyck, ou à l’art italien de la »veduta« intérieure*”.

zaś do *Ewangelii według św. Mateusza* (15, 14): „To są ślepi przewodnicy ślepych. Lecz jeśli ślepy ślepego prowadzi, obaj w dół wpadną”<sup>11</sup>. Konfrontując obrazy z fragmentami tekstu *Przemian* Owidiusza, nie sposób nie dostrzec licznych podobieństw między tymi dziełami. Faktem jest, że wersję mitu z *Przemian* uznaje się za bezpośredni intertekst *Upadku Ikara*, z jednym może odstępstwem, o którym powiem szerzej za chwilę. Warto w tym miejscu przytoczyć choćby fragment *Przemian* zawierający te postaci i przedmioty, które Bruegel przeniósł na swój obraz:

Rybak, mącący wędką czyste wód zwierciadło,  
 Pasterz o kij oparty i rolnik o radło,  
 Widząc ich, jak powietrzne przebywali drogi,  
 Ośłupiał z zadumienia i wziął ich za bogi.  
 Minęli Delos, Paros; po lewej ich stronie  
 Był Samos poświęcony potężnej Junonie,  
 Z prawej Lebint i w miody Kalimna bogata,  
 Gdy młodzian niecierpliwy, że tak nisko lata,  
 Porzuca przewodnika i rwąc się do nieba,  
 W nazbyt bliskie sąsiedztwo dostaje się Feba.  
 [ . . . . . ]  
 Żal ojca kuropatwa postrzega spod drzewa,  
 Poklaskuje skrzydłami i z radości śpiewa<sup>12</sup>.

Są tu rybak, pasterz oparty o kij, kuropatwa i wreszcie rolnik, który znajduje się w centralnym miejscu obrazu, na jego pierwszym planie. Ale dlaczego? Przecież w *Przemianach* nie zajmuje on w ogóle uprzywilejowanego miejsca, jest po prostu jedną z postaci, jednym z potencjalnych świadków tragedii Ikara. Odpowiedź podsuwa Riffaterre we wnikliwej analizie *Musée des Beaux Arts* Wystana Hugh'a Audena<sup>13</sup>. Jeśli uznać obraz Bruegela za tekst, a za jego intertekst fragment *Przemian* Owidiusza, to – odwołując się do teorii znaku Peirce'a – stoi między nimi tekst pośredniczący, i n t e r p r e t a n t, którym jest w tym wypadku powszechnie stosowane w czasach Bruegela w socjolekcie niemieckim przysłowie: „Nie przerywa się orki przez wzgląd na czyjaś śmierć”. Schemat powstałych relacji intertekstualnych można przedstawić w sposób następujący:



<sup>11</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Opracował zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 3, poprawione. Poznań–Warszawa 1980.

<sup>12</sup> Publius Ovidius Naso, *Przemiany*. Przełożył B. Kiciński. Warszawa 1825–1826, s. 129.

<sup>13</sup> M. Riffaterre, *Textuality*. W. H. Auden's „Musée des Beaux Arts”. W zb.: *Some Readers Reading*. Red. M. A. Caws. New York 1986, s. 5. Zob. też Stechow, *op. cit.*, s. 51.

Praktyka zawierania w obrazie przesłania moralnego wywodzi się jeszcze ze sztuki średniowiecznej i w malarstwie Bruegela nie jest czymś odosobnionym, jeśli przypomniemy choćby jego *Przysłowia holenderskie*. Dzięki interpretantowi, którym jest przysłowie, łatwiej zrozumieć obecność „wołu” (a raczej konia, w ten bowiem właśnie sposób Bruegel malował konie) na pierwszym planie obrazu. Według Stechowa przesłanie obrazu utrzymane jest w tradycji owidiańskiej i wiąże się z zaleceniem umiaru, wyborem złotego środka<sup>14</sup>. Myślę jednak, że Bruegel zasadniczo zmienił paradygmat w sposobie lektury mitu. Wprowadzając ten element w takim układzie na obrazie, dokonał interpretacji przekazu mitologicznego i ukształtował w pewien sposób recepcję mitu, która odtąd łączy się przeważnie z refleksją o charakterze egzystencjalnym (konieczność przetrwania, popęd życia biorący górę nad popędem śmierci i związana z nimi obojętność na śmierć innych ludzi, *etc.*). Jest to z wielu względów bardzo istotne, a przede wszystkim dlatego, że często w utworach literackich odwołujących się do tych dwóch obrazów zwraca się uwagę na ten właśnie ich fragment i często podstawowym kontekstem interpretacyjnym wierszy staje się właśnie owo przesłanie egzystencjalne, które niesie ze sobą obraz jako interpretant.

Cechą charakterystyczną każdego z przytoczonych tu wierszy jest to, że nie stanowią one opisu obrazu w sensie dosłownym. Ich celem nie jest po prostu odtworzenie (reprodukcja) dzieła sztuki za pomocą słów. W tym wypadku pilne studiowanie obrazu i czytanie go z tekstem poetyckim nie daje żadnych rezultatów, a nawet przynosi rozczarowanie. W każdym z tych wierszy poeci wybierają z obrazu to, co mamy zobaczyć, to, co sami chcą nam pokazać. Obraz (czy też obrazy) jest tu zawsze pewnego rodzaju „wizualnym zaszczepieniem” pobudzającym pracę wyobraźni i pozwalającym rozwinąć subiektywną interpretację, stworzyć subiektywny obraz, powiązany niekiedy z komentarzem. Każdy powstały w ten sposób tekst, każdy komentarz i każda interpretacja są zarazem zbieżne i rozbieżne, podobne i jednocześnie bardzo różne. Lektura każdego z cytowanych tekstów musi przebiegać poprzez obraz-interpretant, który w szczególny sposób pobudza do szerszej refleksji egzystencjalnej, etycznej czy też estetycznej. Oznaki metajęzykowe (tytuły, nazwisko malarza) zawarte w tekstach, podobnie jak elementy opisu dzieła sztuki, rozbudzają w czytelniku oczekiwania, sprawiają, że może on nastawić się na recepcję ekfrazy. Jednak te oczekiwania nie spełniają się, czytelnik przeżywa rozczarowanie, ekfrazą bowiem, której się spodziewał, zostaje zatarta, usunięta, a na pierwszym planie pojawiają się kwestie moralne i egzystencjalne.

W przypadku każdego z cytowanych tu wierszy powstaje relacja intertekstualna oparta na takim schemacie: tekst posiada swój intertekst w postaci mitologicznej opowieści o Dedalu i Ikarze, a pomiędzy nimi znajduje się obraz-interpretant zawierający jakiś przesłanie.

Wiersz Zbigniewa Herberta odwołuje się zarówno do obrazu, jak i do *Przemian* Owidiusza, o czym świadczyć może konstrukcja utworu oparta na dialogu Dedala z Ikarzem. Wypowiedzi Dedala we fragmencie *Przemian* podane są w for-

<sup>14</sup> Stechow, *loc. cit.*

mie mowy zależnej. Wiersz Herberta układa się właściwie w przypowieść (parabolę) opatrzoną zresztą wyraźnie zaznaczonym puentującym, moralizatorskim komentarzem, który może narzucać interpretację tego utworu w kontekście etycznym. I rzeczywiście, wiersz zawiera przesłanie moralne<sup>15</sup>. Obraz Bruegela jako parabola stanowi w *Dedalu i Ikarze* wewnętrzny szkielet konstrukcyjny, na którym opiera się z kolei parabola tego utworu; powstaje w ten sposób szczególnie rodzaj relacji intertekstualnej, wpisana bowiem w obraz struktura paraboli narzuca w tym wypadku strukturę tekstowi poetyckiemu.

Jeśli przyjrzeć się uważniej wierszowi Herberta, to widać wówczas, że zawiera on kilka partii opisowych. Sceneria obrazu Bruegela zostaje odtworzona wybiórczo, ale za to w sposób niezwykle sensualny. Decyduje o tym m.in. oparte na synestezji zestawienie różnych doznań zmysłowych. Pejzaż z lotu ptaka przedstawiony jest, z jednej strony, jakby wybiórczo, z drugiej – także bardzo szczegółowo. Fakt, że w utworze Herberta, pojawiają się elementy opisu, nie decyduje jednak o tym, iż podstawowym przedmiotem referencji jest sam obraz. Poeta koncentruje raczej uwagę na tym, co ten obraz ze sobą niesie, dlatego tak ważny staje się tutaj ów wątek etyczny wielokrotnie wskazywany przez interpretatorów. Jest on jednak, jak myślę, dodatkowo powiązany z refleksją o charakterze metapoetyckim. Cały utwór jest spięty wplecioną w tekst klamrą, która mówi o metaforze: „skrzydła są tylko ozdoba” i „skrzydła są tylko przenośnią”. Refleksja poetycka wkracza w ten sposób na poziom *meta-* i staje się też refleksją na temat możliwości przedstawiania za pomocą języka, który ma swoje nieprzekraczalne granice. Z tego punktu widzenia Herbert wybiera taką opcję poezji, która oparta jest na racjonalizmie, pełnej równowadze emocjonalnej i konsekwentnie przystaje do rzeczywistości. Ikar zapłacił najwyższą cenę za to, że jego postępowanie zmierzało ku przekroczeniu, ku transgresji, lot w ściśle wyznaczonym kierunku stał się lotem bezcelowym. Ikar nie rozumiał, że metafora jest tylko figurą, jednym z możliwych sposobów wyrażania ulotnej rzeczywistości. Jest to – w moim odczuciu – jedno z ważniejszych przesłań zawartych w utworze Herberta, jest to również motyw, który z łatwością da się odnaleźć w metaliterackich i poświęconych reprezentacji tekstach autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* i *Martwej natury z wędzidłem*.

*Przed Breughellem Starszym* Aleksandra Wata układa się, o czym już była mowa, w swoistą kompilację obrazów Bruegela o zbliżonej tematyce. Punktem wyjścia jest tu oczywiście *Pejzaż z upadkiem Ikara*, jednak poeta przesuwa postać mitologicznego bohatera na margines swojej refleksji. W *Dzienniku bez samogłosek* pod datą 5 grudnia 1963 Wat wspomina publiczną recytację swojego wiersza:

Niespodzianką był młody aktor, odczytał przekłady moich wierszy oszałamiająco wnikliwie. *Przed Breughellem* wypadł wstrząsająco dla mnie i dla innych („dreszcz przeszedł”), to „horreur, horreur”<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Taką interpretację wiersza Herberta proponują np. J. D u d e k (*Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi... (O poezji Zbigniewa Herberta)*. „Ruch Literacki” 1971, z. 5), S. B a r a ń c z a k (*Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn 1984) oraz D. O p a c k a - W a l a s e k („...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*. Katowice 1996).

<sup>16</sup> A. W a t, *Dziennik bez samogłosek*. Opracował K. R u t k o w s k i. Londyn 1986, s. 90.

Rzeczywiście przyznać wypada, że jest to jeden z najbardziej wstrząsających utworów autora *Ciemnego świecidła*, zwłaszcza, jeśli ustawi się go w perspektywie historii jednostkowej (biografia poety) i historii zbiorowej (historia XX wieku).

Za pomocą charakterystycznego gestu kolażu tekstowego, dostrzegalnego zwłaszcza w późnej twórczości poetyckiej Wata, gdzie ten gest staje się niemal chwytem konstytutywnym, poeta łączy ze sobą wiele obrazów Bruegela dających się sprowadzić do wspólnego mianownika, którym jest motyw pracy, bezustannie przewijający się przez rozmaite dzieła twórcy *Pejzażu z upadkiem Ikara*. Wat układa swoją własną interpretację całości dzieła Bruegela, a opiera ją na sensie pracy, na jej pozornie niepodważalnej wartości, którą jednak podmiot mówiący podważa, o czym decyduje ironia obejmująca całość tego tekstu. Wydawać by się mogło, że ów wiersz to typowy przykład liryki roli, ale w rzeczywistości tak nie jest, o czym świadczy złożona konstrukcja podmiotu wypowiedzi. Przekonują o tym sygnatura autorska umieszczona w tekście wiersza i liczne ślady pozwalające odczytać wpisane weń fakty autobiograficzne, które dla czytelników *Mojego wieku* czy *Dziennika bez samogłosek* są bardzo proste do odszyfrowania (np. słowa: „który przebarłoczyłem się w tyłu więzieniach! W czternastu! / I w tyłu szpitalach! w dziecięciu!”). Biografia Wata staje się tutaj ważnym dla zrozumienia tekstu interpretantem – tekstem pośrednim przybliżającym ukryte w wierszu znaczenia. Ów interpretant nawiązuje swoistą grę z innymi interpretantami, którymi są obrazy Bruegela, a przede wszystkim ich przesłanie egzystencjalne.

W całość tekstu wpisał też poeta konstrukcję retoryczną, jaką jest prozopopeja – głos został tu oddany samemu malarzowi. Wat próbuje patrzeć na świat oczami Bruegela, jednak jako rówieśnik XX wieku czyta obrazy tego twórcy poprzez pryzmat historii, co potwierdzają niektóre fragmenty wiersza: „bratobójcza miłość bliźniego”, „eksterminacja wszystkich przez wszystkich”, „raj społecznych higienistów”, kojarzące się jednoznacznie z obozami koncentracyjnymi i sowieckimi łagrami. W ten sposób pierwsze słowa tekstu: „Praca jest dobrodziejstwem”, a także słowa z zakończenia: „Praca jest ratunkiem”, brzmią ironicznie (a nawet sarkastycznie!) i presuponują jeszcze inny, dobrze znany z historii tekst: „*Arbeit macht frei*”. Refleksja Wata na temat historii człowieka, tak często pojawiająca się w jego późnych wierszach, sprowadza się przede wszystkim do przedstawienia jej jako historii szaleństwa<sup>17</sup>. Poeta próbuje patrzeć na świat wszechogarniającym okiem Boga. Jednak Bóg Wata jest Bogiem, który karze. Przypomnijmy, że *Poemat bukoliczny* opisuje stworzenie świata i człowieka w kontekście winy i kary. Akty gwałtu, przemocy, eksterminacji permanentnie przejawiają się w historii człowieka z woli Boga. Bóg karze i ogląda (a raczej nadzoruje) świat z perspektywy *panopticum*. Podobny typ oglądu świata odnajdujemy poniekąd u Bruegela, gdyż jest to próba ogarnięcia całości, ale pozbawiona komentarza, utrzymana raczej w tonie suchej, obiektywnej narracji. Człowiek przedstawiony jest tu najczęściej jako istota kierowana popędami życia i w ten sposób zmuszona trwać. Wat wydobywa z obrazów Bruegela jeden z najważniejszych sensów, który jest powiązany z refleksją o charakterze egzystencjalnym: samotność każ-

<sup>17</sup> Problem ten omówiłem szerzej w pracy: *Poemat bukoliczny Aleksandra Wata*. „Teksty Drugie” 2000, nr 3.

dego pojedynczego istnienia, samotność narodzin, ból istnienia, samotność śmierci, a obok nich konieczność ustawicznego trwania w monotonnym i bezustannym symultanicznym dzianiu się i stawaniu się rzeczy i zjawisk<sup>18</sup>. Są to cechy właściwe każdemu pojedynczemu istnieniu, niezależnie od jakiegokolwiek ideologii.

Obrazy Bruegela posiadają bardzo ważną cechę konstrukcyjną, którą jest epickość. Rzec by można, że wymuszają one na widzu tworzenie rozbudowanej narracji opartej na zmianie relacji czasowych. Pozornie nie ma w tym nic niezwykłego, bo obrazy z reguły opisywane są w czasie teraźniejszym, co służy unaocznieniu, ożywieniu, wytworzeniu pewnego typu fikcji czasowej i przestrzennej. O przedstawionych na nich ludziach, rzeczach i zdarzeniach mówimy tak, jakby działy się one w tej chwili, tu i teraz. Jednak typowa dla Bruegela „gęstość obrazu”, jego rozbicie na szczegóły, rodzajowe mikroszenki dodatkowo potęgują epickość. Statyka obrazu nabiera w ten sposób dynamiki i powstaje szczególny rodzaj iluzji reprezentacji. Tę konstrukcję epicką, właściwą przedstawieniom Bruegela, Wat przenosi do swojego wiersza i staje się tu ona jednym z podstawowych zabiegów reprezentacyjnych, który rzutuje także na formę utworu – prowadzi do silnego zatarcia granic rodzajowych między epiką a liryką, tak częstego w późnych tekstach autora *Wierszy śródziemnomorskich*.

Już sam tytuł poematu Tadeusza Różewicza: *Opowiadanie dydaktyczne*, a także tytuł jego części V: *Prawa i obowiązki*, decydują o konieczności odczytywania tego utworu w kontekście etycznym. Jest to kolejny przykład wiersza odnoszącego się nie tylko do jednego obrazu Bruegela. Odniesienie zostaje tu podwójne, bo interpretantami tekstu stają się dwa obrazy: *Pejzaż z upadkiem Ikara* i jednocześnie *Slepcy*. Utwór jest skonstruowany na osi pojedynczego, wyraźnie wydzielonego wersu: „mówiłem ślepcy”, który wprowadza bliżej nie określony podział czasowy (jakiś „dawniej” – jakiś „teraz”) i jednocześnie dwie różne perspektywy oglądu dzieła malarskiego. Ten podział czasowy sprawia, że do

<sup>18</sup> Z tego punktu widzenia szczególnie ciekawy jest jeden z opisów zawartych w *Poemacie bukolicznym*. Opis ten nie odsyła do konkretnego obrazu, jest raczej przykładem hypotypozy (która jest opisem niezwykle sugestywnym, przy czym nie odnosi się do konkretnego dzieła sztuki, ale raczej pośrednio wytwarza jakiś obraz i narzuca czytelnikowi konieczność ustalenia ścisłych kryteriów pozwalających wskazać w tekście wyznaczniki malarskości bez odwołania się do prostej analogii), powstałej właśnie z inspiracji obrazami Bruegela, Hieronymusa Boscha czy też wielu innych malarzy posługujących się podobną techniką przedstawiania. Oto tekst wspomnianego opisu: „Jedni ćwiczą w rzucaniu oszczepem, inni plotą koszyki, lepią garnki, kupczą pod okapami, podkuwają konie, przy ogniskach tańczą ich kobiety, matki karmią niemowlęta i kłócą się, te piski, te nieznośne ich piski dobiegają aż tutaj, młodzi uciekają przed rozeźlonym staruchem, rotmistrze rozkazują trębaczom grać pobudkę, żołnierze idą na grabież i rapt córek gospodarskich, a córka króla przechodzi ze służebnicami do studni, rybacy zarzucają sieci w morze, gdzie kłębią się w proliferacji ryby, kielich krąży między biesiadnikami i nóż także, w kuźni płatnerz ostrzy broń, spod rąk matek leci październik, na pagórku krzyżują obcego, na świętym kamieniu ksiądz zarzyna baranka, nagie dzieci i psy pętają się między nogami, na rozdrożu jak wieża stoi wielkooka prostytutka, wysokie włosy stroszą się, grzebieńie z szyldkretu i z masy perłowej, za murem oracz prowadzi opastęgo byka z sochą, na wieży astrolog układa horoskop, jest przyjemnie, ziemia zagospodarowana po ludzku, ziemia osiadłych” (cyt. za: A. Wat, *Poemat bukoliczny*. „Zeszyty Literackie” 1985, nr 9, s. 48). W tekście tym podkreśliłem fragment, który, jak myślę, odsyła do Bruegela.

lektury wiersza włącza się kolejny istotny interpretant, na który składają się, z jednej strony, historia i doświadczenie historii, z drugiej – także i współczesność (lata sześćdziesiąte: okres, w którym powstawał utwór Różewicza). W kontekście wierszy Różewicza publikowanych po roku 1945 nie ma żadnych wątpliwości, o jakie doświadczenie historyczne tu chodzi. Druga wojna światowa, Holokaust i powojenna historia Polski były doświadczeniem traumatycznym, które definitywnie obaliło wszystkie systemy wartości i zniosło etyczne punkty odniesienia wywołując chaos, w jakim pogrążony jest Różewiczowski „człowiek współczesny” – człowiek ów „spada we wszystkich kierunkach równocześnie”.

Obydwa wspomniane obrazy łączy ten sam motyw upadku. Samo określenie „ślepcy” jest tutaj interpretantem leksykalnym, znakiem podwójnym („*dual sign*”)<sup>19</sup>, wprowadzającym relację intertekstualną do tekstu-obrazu, ale też odnoszącym się w tekście Różewicza zarówno do każdej postaci „odwróconej od dramatu”, jak i do podmiotu mówiącego – „ślepcą”, który nie dostrzegał innych ukrytych w obrazie Bruegela sensów. Oś konstrukcyjna oparta na tym wydzielonym wersie narzuca przynajmniej podwójne odczytanie obrazu, pozwala dokonać jego dwóch różnych interpretacji. Pierwsza interpretacja jest idealistyczna (Ikar jako „syn marzenia”), w drugiej perspektywa oglądu świata staje się diametralnie odmienna – pesymistyczna, przesycona goryczą, fatalistyczna (egzystencjalny wymiar dzieła Bruegela). Obydwa są równouprawnione i słuszne, nie wykluczają się wzajemnie i mogą, a nawet *p o w i n n y* ze sobą współistnieć. Interpretacja obrazu Bruegela dokonana przez Różewicza jest bardzo podobna do tej, jakiej dokonał wcześniej Auden. Zwłaszcza jeden z detali pojawiających się u Różewicza pozwala kojarzyć jego utwór – i tym samym wprowadzić jeszcze jedną relację intertekstualną – z *Musée des Beaux Arts* Audena (wiersz ten powstał w grudniu 1938). Dotyczy to głównie zakończenia obydwu tekstów. W wierszu Audena czytamy:

[...] a delikatny i kosztowny okręt, z którego na pewno widziano  
Rzecz zdumiewającą, chłopca lecącego z nieba,  
Musiał żeglować dalej i płynął, gdzie trzeba<sup>20</sup>.

Zakończenia obydwu wierszy wypowiedają gorzką prawdę odnoszącą się do ludzkiego losu, na który składają się śmierć, tragedia i jednocześnie trwanie na przekór nieszczęściu, na przekór śmierci. Statek, który wskazują nam obydwaj poeci, funkcjonuje jako topos „życie – żeglowanie”, zgodnie z którym zmienność losów to stała cecha, a nawet dominanta ludzkiej egzystencji.

*Prawa i obowiązki* stanowią zamknięcie *Poematu dydaktycznego*, którego tytuł trzeba w ich kontekście czytać ironicznie. Żadnego poematu dydaktycznego nie da się współcześnie napisać, co potwierdza poszatkowana, rozbita, naspikowana luźnymi cytatami i otwarta forma utworu. Można jedynie próbować postawić pytania o sens etyki, o jej wartość. Próżno jednak oczekiwać na te pytania odpowiedzi, które byłyby całkowicie jednoznaczne i rozstrzygające.

<sup>19</sup> Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, s. 81, 86–91.

<sup>20</sup> W. H. Auden, *Poezje*. Wybrał i posłowiem opatrzył L. Elektorowicz. Kraków 1988, s. 84 (tłum. J. M. Rymkiewicz).

*Ikar* Stanisława Grochowiaka doczekał się dotychczas wielu interesujących interpretacji<sup>21</sup>. Wiersz ten jest przede wszystkim refleksją o sztuce, o różnych sposobach i możliwościach reprezentacji. Jacek Łukasiewicz interpretuje go jako polemikę na temat sztuki (świadczy o tym dedykacja wiersza), polemikę, która jednocześnie stworzyła Grochowiakowi możliwość samookreślenia własnej twórczości<sup>22</sup>. Jest to tekst wymierzony przeciwko sztuce programowo systemowej, „stechnicyzowanej”, skodyfikowanej w ciasnych ramach poetyki sformułowanej. Taka sztuka zdaje się uciekać od rzeczywistości. Refleksja na temat sztuki oparta jest w *Ikarze* na dwóch obrazach-interpretantach: z jednej strony, na obrazie Bruegela, z drugiej – na obrazie Jerzego Stajudy pt. *Ikar* (świadczą o tym pojawiające się w tekście słowa „ptasie pęcherze”, które jednoznacznie odsyłają do wspomnianego płótna Stajudy<sup>23</sup>). Poza tym w wierszu ukryte są aluzje do różnych technik, różnych sposobów obrazowania (np. groteska – zestawienie „porcelanowych nozdrzy”, „rzeźby w soli” i „dwojga różowych świateł”), także i dlatego wypada go uznać za utwór odnoszący się do *poiesis*, do samego aktu twórczego<sup>24</sup>. Grochowiak odwołuje się do mitu ikaryjskiego poprzez obrazy Bruegela i Stajudy, przy czym koncentruje się głównie na związanych z mitem kwestiach estetycznych, rozważania zaś o charakterze egzystencjalnym przesunięte są jakby na dalszy plan, ale w końcu są również bardzo istotne dla interpretacji tego tekstu. Pośrednio poprzez mit wiersz odsłania dwa modele twórczości: jeden z nich jest pragmatyczny i wiedzie do ściśle określonego celu (Dedał), drugi natomiast opiera się na idei wzniosłości i zawiera też pierwiastek twórczego szaleństwa (*Ikar*). W wierszu Grochowiaka związek z obrazem Bruegela dotyczy przede wszystkim jego pierwszego planu, przedstawiającego oracza, który jest całkowicie pochłonięty swoją pracą i nie dostrzega tragedii *Ikara*. Ten krótki opis i komentarz umieszczony został w końcowej, podsumowującej części utworu, opartej na pytaniach retorycznych. Gest Bruegela jest tak samo ważny jak i dziecięcy gest *Ikara*, który „Omiatał nieboskłon / Cukrzaną chmurką na lepkim patyku!” Wiersz Grochowiaka to manifest jego własnej postawy estetycznej, zbudowanej na tym, co Julian Przyboś określił mianem turpizmu (estetyka preferująca brzydotę, rozkład, rozpad, niszczenie, chorobę, kalectwo, śmierć, które przecież współistnieją w otaczającym człowieka świecie na równi z tym, co piękne, ponadczasowe i nieprzemijające). Przedmiotem dzieła sztuki mogą być rzeczy pozornie nie mające zewnętrznych oznak piękna, a mimo to szlachetne tytułem swojej zwyczajności, powszedniości – piękne jest to, co jest bliskie codziennemu, egzystencjalnemu

<sup>21</sup> Zob. np. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965. Cz. 2: Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988, s. 73–74. – J. Łukasiewicz, „*Ikar*” Stanisława Grochowiaka. „*Ruch Literacki*” 1990, z. 4/5.

<sup>22</sup> Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 310.

<sup>23</sup> Obraz Stajudy był własnością Grochowiaka, który sam nawet podsuwał malarzowi rozmaite rozwiązania techniczne. Fakty te ujawnił Łukasiewicz (*op. cit.*, s. 312–313).

<sup>24</sup> Ciekawy pomysł odczytania mitu ikaryjskiego w kontekście *poiesis* zawiera praca R. Passerona *La Naissance d'Icare. Éléments de poétique générale* (Paris 1996), w której autor próbuje zbudować podstawy poetyki ogólnej w oparciu o psychologię porównawczą Ignace'a Meyersona. Formułując główne pojęcia poetyki, Passeron traktuje sztukę jako działalność, która jest przykładem ludzkiej twórczości. W tym ujęciu *faber sapiens* świadomości poietycznej łączy w sobie artystę i filozofa.



doświadczeniu człowieka. Każda z wielokrotnie powtarzanych codziennych czynności posiada swój niezwykle bogaty mikrokosmos. Owa mikroskala wpisana jest głęboko w obrazy Bruegela, który próbuje dokonać czegoś, co dałoby się określić jako „obmapywanie” ludzkiej codzienności. Grochowiak powtarza w *Ikarze* gest Bruegela i próbuje go dostosować do własnego poglądu na znaczenie twórczości i sztuki w ogóle. Mają one swój głęboki sens tylko wtedy, gdy tekst literacki lub dzieło sztuki łączy w sobie etykę i egzystencję.

Ostatni wiersz z dokonanego przeze mnie wyboru pochodzi z tomu *Sztuka stosowana*, który Ernest Bryll opublikował w 1966 roku. Już sam tytuł tomu oraz zawarte w nim oprócz \*\*\* (*Wciąż o Ikarach głoszą...*) wiersze ukierunkowują linię interpretacyjną tego utworu, który jako odnoszący się do obrazu Bruegela, wiąże się, podobnie jak kilka analizowanych wcześniej tekstów, z kwestią *poiesis*, a także zawiera nieco natarczywe przesłanie moralne oparte na formule: „A swoje ucapić”, oraz na zamykającym całość pytaniu retorycznym: „Czy Dedal, by ratować Ikara, powrócił?” Wiersz ten, nie odznaczający się zresztą – zwłaszcza w kontekście wcześniej przedstawionych tekstów – zbyt wielką oryginalnością, jest przede wszystkim próbą nawiązania polemiki z każdym typem sztuki opartej na modelu nieidealistycznym. Jest to zresztą kwestia charakterystyczna dla twórczości poetyckiej i dramatycznej (myślę tu zwłaszcza o *Rzeczy listopadowej* z 1968 roku) Brylla, który tomami *Autoportret z bykiem* (1960) i *Twarz nie odsłonięta* (1963) jednoznacznie wpisywał się ze swą twórczością w szeroki kontekst polskiej tradycji literackiej, tworząc tzw. „poezję kontynuacji”. O ile jego wiersze ze wspomnianych tu tomów poetyckich hołdowały raczej tradycji staropolskiej, o tyle wiersze późniejsze, zawarte m.in. w *Sztuce stosowanej*, odnosiły się często do tradycji polskiego romantyzmu i neoromantyzmu.

### O innych wierszach z Bruegelem

Tę „mikroantologię” wierszy z Bruegelem można poszerzyć o takie utwory Grochowiaka, jak *Pod Breughla* (z tomu *Menuet z pogrzebaczem*, 1958), *Breughel (II)* (z tomu *Nie było lata*, 1969), który stanowi jakby rozwinięcie tego pierwszego wiersza, czy też *Bóg błogosławi małomównym...* (z tomu *Haiku-images*, 1978). (Dalej dodamy jeszcze do tego wyboru wiersz Wisławy Szymborskiej *Dwie mały Bruegla*.)

#### POD BREUGHLA

Zima nasza szeroka i senna,  
Z pejsami żółtych dymów i sadzy,  
Z małym słońcem w zielonej brodzie chmur –  
Jak srebrny ząb –  
Ślad swój układa tylko krzywym ściegiem  
Ptaków poległych na rozległym śniegu,  
Lub psem schodzącym  
W nieruchomą głąb.

I zaiste zostaje tylko diabeł,  
Tylko diabeł skaczący przez tyse pagóry –  
Dziękować Bogu,

Że na ziemi nagiej  
Mamy tę kroplę purpury.

#### BREUGHEL (II)

Ten plan jest widziany z poddasza. Przez ciemniowe ogrody  
Gałązek i drzew wielkich. Na śnieg patrzę i wodę,  
Przyprószoną zaledwie. A zaś w głębi chmura  
Wiatr pochwycała, zamknęła w swym wnętrzu.

Ja – Malarz – już nie żyję. Zziębnięty jak blacha  
Toczona po śniegu, duszę dałem Bogu.  
Jest teraz mała, luta,  
Podobna do klucza,  
Na którym niekiedy Bóg zimę wyśwista.

Ja – Malarz – już nie żyję. A jednak oczyma  
Moimi patrzycie na śnieg i na wodę,  
Przyprószoną zaledwie. I to ja ustawiam  
Wysokie słupy światła nad mrokiem lodowisk.

Biegnie pies z uchem postrzępionym w bójce. Gawron  
Kroczy kłaniając się śniegom to w lewo, to w prawo.  
Człowiek wór niesie. Dzieci do sanek przywiązane.  
A z kominów – aż do mnie – wznosi się woń jadła.

Ja – Malarz – już nie żyję. Ale przecie widzę  
Te trzy stare kobiety, idące od boru  
Jak dzwon od kościoła. Zaplątane w szleje  
Chrust włoką po śniegu, a w ich ciemnych twarzach  
Mróz pozaplałał biegające iskry

Zimo – Majestacie,  
Śmierci – pusty dźwięku.

Grochowiak, jak myślę, jest równie pilnym odbiorcą obrazów Bruegela, co i William Carlos Williams, pojawiają się one bowiem w wierszach polskiego poety bardzo często. W całej jego twórczości poetyckiej da się wskazać utwory, które układają się w coś, co można by nazwać „historią recepcji Bruegela przez Grochowiaka”. Poeta powraca do obrazów Bruegela z różną częstotliwością, czyniąc je jednym z ważniejszych punktów odniesienia swoich wierszy. W ten sposób refleksja na temat owych obrazów jest rozproszona po całym jego dziele i ulega ciągłym przemianom, jest ciągle weryfikowana. Z tych wierszy można by ułożyć taki ciąg: *Pod Breughla (Menuet z pogrzebaczem, 1958)*, *Ikar (Agresty, 1963)*, *Breughel (II) (Nie było lata, 1969)* i wreszcie \*\*\* (*Bóg błogosławi małymów-nym...*) (*Haiku-images, 1978*); w tym ostatnim utworze odnajdujemy wyraźne nawiązanie do *Ucztę weselnej* Bruegela z 1567 lub 1568 roku (podmiotem mówiącym jest w nim jedna z postaci z obrazu – dziecko, które siedzi w jego lewym, dolnym rogu).

W obydwu cytowanych wyżej wierszach trudno jest jednoznacznie ustalić płaszczyznę odwołania, tj. obraz, z którym wiersz wchodzi w relację intertekstualną. Sam tytuł pierwszego z nich – *Pod Breughla* – wyraźnie określa pole referencji, którym są obrazy Bruegela, ale też z góry zakłada wykroczenie poza to, co te obrazy przedstawiają. W tekstach istnieją dokładne wskazówki, które pozwala-

ją je łączyć z obrazami przedstawiającymi pejzaże zimowe. Słowa „Z małym słoneczkiem w zielonej brodzie chmur” oraz „Ptaków poległych na rozległym śniegu” z wiersza *Pod Breughla* wskazują na dwa obrazy: *Spis ludności w Betlejem* z 1566 roku (na obrazie – w oddali, na horyzoncie widać zachodzące słońce, które poeta nazywa „kroplą purpury”) i *Pejzaż zimowy z pułapką na ptaki* z 1565 roku (na obrazie można zobaczyć pułpkę, a wokół niej kilka martwych ptaków). Grochowiak, podobnie jak Wat, dostrzega w dziele Bruegela epickość, która wymusza na widzu-czytelniku obrazu tworzenie narracji. Przedmiotem narracji jest tu zima, która „Ślad swój układa [...] krzywym ściegiem”. „Ślad” i „ścieg” – te dwa słowa wprowadzają do utworu Grochowiaka refleksję metaliteracką i metatekstową, refleksję, jak powiedziała by Roland Barthes, o charakterze hyfologicznym<sup>25</sup>. Opowieść o zimie zamienia się w opowieść samej zimy i układa się w tekst. Powstaje jednak następujące pytanie: co się tu opowiada? Również w przypadku tego wiersza obrazy nie stanowią przedmiotu opisu, ale stają się raczej interpretantami omawianego tekstu. Opowieść w utworze Grochowiaka to opowieść o ludzkiej codzienności, w której nie ma niczego patetycznego, która jest zwyczajna, powszednia, prosta. Wiersz wypowiada gorzką prawdę o ludzkiej egzystencji powtórzoną za Bruegelem – człowiek zmuszony jest być i trwać wbrew wszystkiemu, co wokół niego dzieje się niezależnie od jego woli.

Z kolei wiersz *Breughel (II)* odnosi się przede wszystkim do *Strzelców na śniegu* (obraz wchodzący w skład cyklu nazwanego *Miesiące* lub też *Pory roku*, w którym miał przedstawiać styczeń, obraz ten znany jest także pt. *Zima*) z 1565 roku, co potwierdzają liczne detale wpisane w utwór: „lodowiska”, „dzieci do sanek przywiązane”, „Gawron / Kroczy kłaniając się śniegom”, ale też do innych pejzaży zimowych. Jednak wiersz Grochowiaka nie próbuje nawet odtwarzać obrazów, wskazuje jedynie kilka szczegółów, na których podstawie możemy ustalić związek tekstu z obrazami. W tym wypadku nie jesteśmy w ogóle zmuszeni do konfrontowania wiersza i obrazów w kategorii wierności, do tworzenia, jak by to powiedziała Wendy Steiner, „analizy interartystycznej [*interartistic analysis*]”<sup>26</sup>. Steiner, pisząc szkic *Williams's Brueghel: An Interartistic Analysis* poświęcony wierszowi Williama *Hunters in the Snow*, dokonuje takiej właśnie „analizy interartystycznej”, która polega na tym, że wpieryw przeprowadza się szczegółową analizę dzieła sztuki zgodną z ustaleniami historyków sztuki, a później z tymi pierwotnymi ustaleniami zestawia się wiersz. Dodatkowym argumentem Steiner jest to, że Williams pilnie studiował nie tylko dzieła sztuki, ale także ich krytyczne i historyczne opracowania. Nie da się ukryć, że studiowanie przez pisarzy wypowiedzi na temat dzieł sztuki jest pewnego rodzaju oczywistością i nie ma w tym nic nadzwyczajnego. Steiner w konstrukcji wiersza dopatruje się dokładnego powielenia schematów zawartych w obrazie, a w dodatku takich schematów, które wcześniej opisali historycy i krytycy sztuki. Jednak proponowana przez badaczkę analiza nie jest całkowicie przekonująca.

Oczywiście w przypadku wiersza Grochowiaka również można się pokusić o zestawienie tekstu literackiego z opisem dokonany przez historyka sztuki, tym

<sup>25</sup> R. Barthes, *Teoria tekstu*. W antologii: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Pod redakcją H. Markiewicza. T. 4, cz. 2. Kraków 1992, s. 198 (tłum. A. Milecki).

<sup>26</sup> W. Steiner, *The Colors of Rhetoric*. Chicago 1985, s. 71–90.

bardziej, że dysponujemy w tym zakresie wieloma interesującymi opisami, jak np. pochodzący od Jana Białostockiego:

Oto *Zima* (Wiedź; il. 397) z cyklu „kalendarza”. Patrzymy ze wzgórza na rozległą dolinę pokrytą śniegiem; stawy są zamrożone, na horyzoncie z lewej, pod lodem i śniegiem – morze. W głębi, z prawej strony, wznoszą się wzgórza zwieńczone skalistymi turniami. Powietrze jest mroźne i czyste. Na pierwszym planie, ze zbocza zaszypanego śniegiem w głąb okolicy schodzą trzej myśliwi, za którymi podąża sfora psów. Na jasnym tle śniegu ich sylwetki rysują się ostrym, czarnym wykresem, podobnie jak dekoracyjne kształty psów. Drogę myśliwych znaczą czarne, pionowe akcenty drzew ogołoconych z liści; suche gałązki tworzą zakłócony desień na tle nieba. Dolina jest ożywiona: na zamrożonych stawach łyżwiarze, na drogach i wśród domów wsi czarne figurki ludzkie. Daleko w głębi miasto na brzegu morza. Na pierwszym planie gospoda, obok której przechodzą wędrowcy z psami. Przed domem płonie ognisko, przy nim ludzie coś warzą, grzeje się dziecko. Kruki siedzą na gałęziach. Czarny ptak na nieruchomych skrzydłach spływa w dolinę, rysując się wyraźnie na tle szarej sylwetki dalekich gór.

Obraz jest syntezą zimy, poetyckim wyliczeniem zjawisk znamienych dla życia ludzi i natury w tej porze roku. Ale zarazem obok tej wymowy analitycznej, opisowej ma też wymowę syntetyczną; daje zarazem intensywne, pełne wrażenie – nastrój zimowy. Przeniknięty jest niejako „zimowością”. Wszystkie formy, wszystkie przedmioty brzmiały w jednej tonacji zimowej. Jeden z badaczy sztuki Bruegla, analizując ten obraz, starał się wyróżnić cechy składające się na to niezwykle, przekonujące wrażenie. Jest to więc „sztywność” wszystkich form pejzażu: sztywne są zarysy postaci, linie zasadniczej kompozycji płaszczyzny obrazu opartej o przekątne, sztywne są łysze szczotki oszronionych lasów, zamrożone postacie ludzi i zwierząt, zlodowaciałe wody i ziemia skuta lodem, sztywna skorupa śniegu. W obrazie dominuje „zimno”, które przemawia przez chłód akordu barwnego, „cisza” panująca nad światem spowitym w śnieg, który tłumi dźwięki; zmęczone psy nie szczekają, a szum ognia nie dochodzi do nas, dalekie głosy łyżwiarzy giną w przestrzeniach śnieżnych; ogólny wyraz zimy to „spokój” cichego pejzażu zeszywniałego od mrozu. Współbrzmienie form, koloru i przedmiotów przenika pejzaż. Nic nie zakłóca jedności i odrębności świata zimowego. Kolor jest jednolity szaro-biało-brunatny. Światło jest rozproszone, żaden przedmiot nie rzuca cienia; szarość, mglistość wzrasta coraz bardziej w głębi obrazu<sup>27</sup>.

Tę ciekawą wypowiedź można by przyjąć za podstawę refleksji na temat wiersza Grochowiaka. Jest to przykład opisu dokonanego przez historyka sztuki, który za pomocą całego zestawu akcesoriów stylistycznych próbuje prezentować i jednocześnie wartościować wybrane przez siebie przedstawienie. Jednak, mówiąc szczerze, nie wniosłoby to do interpretacji tego wiersza niczego istotnego. Postrzeżenie i wyrażanie tego postrzeżenia w przypadku Białostockiego i Grochowiaka jest niezwykle subiektywne, do pewnego stopnia zbieżne, o czym decydują drobne szczegóły (w oczywisty sposób wzięte z obrazu), ale jednak całkowicie odmienne, a przede wszystkim służy zupełnie innym celom.

Grochowiak traktuje obrazy Bruegela wybiórczo: albo wybiera z nich i utrwala to, co chce nam pokazać, albo wybiera spośród wielu różnych przedmiotów elementy czysto przypadkowe, uchwycone w procesie postrzeżenia i zapisane pracą pamięci.

Wiersz *Breughel (II)* z łatwością można by uznać za przypadek liryki roli – i rzeczywiście tak jest, ale takie stwierdzenie w niczym nie pomaga zrozumieć

<sup>27</sup> J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. Wyd. 5. T. 2. Warszawa 1991, s. 55–56. Pierwsze wydanie książki Białostockiego pochodzi z roku 1963, a więc poeta mógł znać tę analizę przed napisaniem wiersza.

zasadniczego problemu ukrytego w tym niezwykle wierszu. Jego niezwykłość opiera się, moim zdaniem, przede wszystkim na wpisanych weń relacjach podmiotowych. Odnajdujemy tu ten sam co u Wata chwyt retoryczny – prozopopeję, która obejmuje całość tekstu i jest w nim o wiele silniej nacechowana i sfunkcjonalizowana niż w utworze Wata. Grochowiak opiera konstrukcję całego wiersza na fikcji głosu zza grobu, oddaje głos nieżyjącemu (co zresztą wyraźnie zostaje podkreślone słowami: „Ja – Malarz – już nie żyję”) malarzowi, który opowiada własny obraz. Ten sam głos zza grobu mówi też i takie słowa: „A jednak oczyma / Moimi patrzycie [...]”. Mogą one oznaczać, że malarz żyje poprzez swój obraz, żyje, by tak rzec, w spojrzeniu widza na obraz. Nasuwa się tu od razu cały ciąg skojarzeniowy, który pozwoliłby mówić o nieśmiertelności dzieła sztuki, o nieśmiertelności artysty, trwającego w swoim dziele (horacjańska czy romantyczna idea dzieła sztuki). Jednak takie wnioski banalizują i upraszczają problem postawiony w tekście Grochowiaka: „Grochowiak każe potwierdzić Brueghlowi zwycięstwo sztuki nad życiem w myśl łacińskiej maksymy »*Ars longa, vita brevis*«” – pisze patetycznie interpretatorka wiersza<sup>28</sup>. Problem jednak nie jest taki prosty, jak mogłoby się pozornie wydawać, bo śmierć przecież istnieje i nawet jeśli jest tylko „pustym dźwiękiem”, to nie zmienia to faktu, że jest ona przerażająco rzeczywista. W ten sposób cała konstrukcja retoryczna oparta na prozopopei, ożywianiu tego, co martwe, zostaje podważona i traci swoją wartość. Grochowiak mówi w gruncie rzeczy o innej cesze ukrytej w obrazach Bruegela, którą jako artysta wyczulony na kwestię reprezentacji potrafił dostrzec. Chodzi tu o spojrzenie, patrzanie, oglądanie. Spojrzenie jest tym, co wysuwa się jakby na plan pierwszy całego tekstu. Zobaczmy, w jaki sposób dokonuje się w tym wierszu opis. Spojrzenie prześlizguje się tu, przemieszcza, przechodzi wybiórczo od przedmiotu do przedmiotu. Wybiórczość leży w naturze spojrzenia, jest jedną z podstawowych, konstytutywnych jego cech. Co więcej, opiera się ono na elizji, na opuszczeniu, wyeliminowaniu czegoś, co znajduje się w polu widzenia. Mówi Lacan:

W naszej relacji z rzeczami, takiej, jaka jest ukonstituowana przez wzrok i uporządkowana przez figury reprezentacji, coś się prześlizguje, przechodzi, przemieszcza się z poziomu na poziom po to, aby być zawsze do pewnego stopnia elidowanym, opuszczonym, niewymówionym – to coś nazywa się spojrzeniem<sup>29</sup>.

Słowo „elizja” (wyrzutnia) odnosi się zasadniczo do mowy, jest wariantem hiatusu i polega na tym, że jakaś część wyrazu, samogłoska stojąca w wygłosie pierwszego wyrazu nie zostaje wymówiona. Reprezentacja oparta na wybiórczym spojrzeniu również jest wybiórcza, toteż myślę, że można by nieco zmienić perspektywę oglądu wiersza Grochowiaka i przesunąć ją ku *n i e y r a z a l n o ś c i*, ku niemożności całkowitej, niczym nie skrępowanej reprezentacji. W takim kontekście wiersz byłby dramatyczną wypowiedzią artysty porażonego

<sup>28</sup> U. M a k o w s k a, *Sztuki plastyczne w poezji Stanisława Grochowiaka*. „Poezja” 1977, nr 2, s. 69.

<sup>29</sup> J. L a c a n, *La Schize de l'oeil et du regard*. W: *Le Séminaire. Livre XII. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris 1973, s. 70: „Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré élidé – c'est ça qui s'appelle le regard”.

świadomością niedoskonałości, niepełności każdego aktu reprezentacji, jak i świadomością tego, że każde n i e w y r a ż e n i e przesuwają ludzi, przedmioty i zdarzenia w śmierć.

Na koniec jeszcze jeden interesujący przykład „wiersza z Bruegelem”. *Dwie małpy Bruegla* – to utwór opublikowany przez Wisławę Szymborską w tomie *Wolanie do Yeti* z 1957 roku. Oto tekst dobrze znanego wiersza, który pozwolę sobie w tym miejscu przypomnieć:

Tak wygląda mój wielki naturalny sen:  
siedzą w oknie dwie małpy przykute łańcuchem,  
za oknem fruwa niebo  
i kapie się morze.

Zdaję z historii ludzi.  
Jąkam się i brnę.

Małpa, wpatrzona we mnie, ironicznie słucha,  
druga niby to drzemie –  
a kiedy po pytaniu nastaje milczenie,  
podpowiada mi  
cichym brząkaniem łańcucha.

Tytuł utworu i zawarte w nim elementy opisu pozwalają jednoznacznie łączyć tekst z dziełem Bruegela zatytułowanym *Dwie małpy* i powstałym w roku 1562 (przynajmniej, jak twierdzi Stechow, w tym roku datowanym i podpisanym<sup>30</sup>). Podobnie jak w przypadku analizowanych wcześniej tekstów także i tutaj obraz funkcjonuje jako interpretant. Szymborska, tak samo zresztą jak i inni poeci, wybiera z obrazu jedynie te szczegóły, które chce pokazać czytelnikowi. Dzieło Bruegela staje się więc interpretantem wypowiedzi o zupełnie odmiennym charakterze niż opis, choć kilka elementów opisu można w tekście wskazać.

Obraz ten, podobnie jak *Pejzaz z upadkiem Ikara*, powiązany jest relacją intertekstualną z jednym z holenderskich przysłów, które brzmi w następujący sposób: „Trafić do sądu z powodu laskowego orzecha”<sup>31</sup>, tzn. z powodu kradzieży jakiegoś drobnego, błahego, nic nie znaczącego przedmiotu. Jednak nawet kradzież drobiazgu jest czynem karygodnym. Każdy człowiek, który poświęca swoją wolność dla drobnego zysku, jest szalony. Przesłanie moralne obrazu jest oparte właśnie na takim rozumowaniu.

W prawym dolnym rogu obrazu wyraźnie widać pokruszone łupiny laskowego orzecha, które leżą na okiennym parapecie obok skutych ze sobą małp. U Szymborskiej łupiny te są zupełnie pominięte, toteż, jak się wydaje, poetka pisząc swój wiersz nie znała tego kontekstu interpretacyjnego lub świadomie go pominęła, a tym samym dokonana przez nią próba odczytania obrazu Bruegela idzie w inną stronę i pozwala jej wprowadzić do swego utworu refleksję o charakterze historiozoficznym i egzystencjalnym. Szymborska dostrzega w obrazie Bruegela przede wszystkim znaki przemocy, gwałtu, którego przedmiotem stały się bezbronne zwierzęta. Podobnie jak w przypadku Wata i Różewicza – historia najnowsza jest ważnym kontekstem interpretacyjnym, poprzez który musi przebiegać lektura także

<sup>30</sup> Stechow, *op. cit.*, s. 72.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

i tego tekstu. „Historia ludzi” ma tu podwójne znaczenie, bo odnosi się zarówno do historii gatunku ludzkiego, jak i wprost do dziejów historycznych. Małpy na obrazie są skute łańcuchem, dokonano na nich aktu przemocy, uwięziono je. Historia, o której w wierszu mowa, oparta jest na przemocy, wiąże się z dokonywanym stale gwałtem na istotach słabszych. W ten sposób wiersz staje się parabolą o gorzkim przesłaniu moralnym odnoszącym się do całości ludzkich dziejów. Paraboliczna konstrukcja obrazu wraz z interpretantem zawierającym przesłanie moralne narzucają w ten sposób ramę strukturalną tekstu poetyckiego, który oddala się od samego dzieła sztuki.

Analizy przytoczonych tekstów pozwoliły wykazać różnice i podobieństwa w sposobie nawiązywania utworów poetyckich do tych samych dzieł sztuki. Trzeba jednak zaznaczyć raz jeszcze, że podstawowym przedmiotem referencji poszczególnych tekstów są nie tyle obrazy, co raczej tkwiące w nich przesłanie. Obrazy stanowią też dla wierszy ważny, ale nie jedyny punkt odniesienia. W przywoływanych tekstach poetyckich obrazy funkcjonują właśnie jako interpretanty, które podpowiadają autorowi, a także czytelnikowi możliwe rozstrzygnięcia interpretacyjne danych tekstów. Jednak obrazy nie są tu jedynymi interpretantami włączonymi do procesu czytania. Lektura tych utworów wymaga przyłożenia do nich także i innych interpretantów, a więc tekstów pośredniczących, w postaci biografii czy historii, bez których odczytanie wierszy pozostałoby jedynie cząstkowe, wybiórcze, niepełne. W procesie lektury mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, które można by określić jako *i n t e r f e r e n c j ę i n t e r p r e t a n t ó w* nakładających się na siebie i splatających ze sobą rozmaite znaczenia. W przypadku każdego z tych utworów estetyka obrazu zostaje w gruncie rzeczy usunięta. Rzecz by nawet można, że estetyka danego dzieła malarskiego ulega tu dekonstrukcji, zostaje wymazana, niemal całkowicie traci swoją ważność. Przesłanie obrazu unieważnia sam obraz, a dla wiersza istotne staje się wszystko to, czego nie widzi się w dziele sztuki. Na pierwszy plan, o czym już była mowa, wysuwają się kwestie etyczne i egzystencjalne. Poprzez odwołanie do obrazu naruszona zostaje autonomia tekstu poetyckiego, który odtąd nie może wytwarzać znaczeń samodzielnie.

Przedstawiony w tej rozprawie problem dałoby się rozszerzyć na wiele innych utworów wybranych z polskiej poezji współczesnej, w których pojawiają się podobne odwołania do malarstwa, podobne związki tekstu i obrazu. Jest to jeden z ważnych aspektów strukturalnych wielu współczesnych wierszy, który powinien być brany pod uwagę przy próbach ich odczytywania w powiązaniu z dziełem sztuki.