

# **Słowo i obraz, czyli interferencje referencji.**

Piotr Michałowski

## Słowo i obraz, czyli interferencje referencji

Problematyka intersemiotyczności przeżywa renesans, zaskakujący nawet samych zainteresowanych nią, już nie tak licznych jak dawniej, badaczy; niedawno okazało się, że wiele pozornie zamkniętych kwestii warto podejmować na nowo, rewidować i odświeżać nowymi metodologiami. Świadczy o tym konferencja krakowska i obfity jej plon opublikowany w postaci obszernej książki<sup>1</sup>. W tym nurcie odnowy ważkim głosem jest również autorska praca Adama Dziadka<sup>2</sup>, będąca ciekawie ułożonym zbiorem podejmowanych przezeń wcześniej wątków intersemiotycznych. Uświadamia ona, że ogarnięcie całokształtu zagadnień jest dziś niewykonalne, przede wszystkim z powodu nadmiaru teorii, a także ich ograniczonej koherencji, co zmusza do wyboru jednej z rozlicznych przecinających się ścieżek w coraz bardziej gęstym lesie możliwych dyskursów.

Pojemny tytuł *Obrazy i wiersze* – wolny od redukcjonistycznych zobowiązań, narzucanych przez ideę transmutacji czy gatunkowe wyznaczniki ekfrazy – zapowiada wielokierunkowość podejmowanej refleksji. Podtytuł zaś mówi o „interferencji sztuk”, wskazując na dwustronny przepływ inspiracji, a zatem odrzuca wąskie ujęcie zjawiska jako „przekładu intersemiotycznego” razem z całym „zadawnionym antagonizmem” postaw: Horacjańskiej i Lessingowskiej, by poszukiwać bardziej uniwersalnych „zasad koegzystencji”. Tu jednak optymizmowi badacza trzeba przeciwstawić sceptycyzm, jeśli się uzna, iż nie ma pośród dzisiejszych teorii większej utopii niż właśnie uniwersalizm. Autor jednak takich zasad poszukuje, najpierw poprzez wiosenne porządki: w krytycznym przeglądzie eliminuje koncepcje

---

<sup>1/</sup> Konferencja zorganizowana przez Instytut Polonistyki UJ, Kraków 28-30 października 2003; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004.

<sup>2/</sup> A. Dziadek *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.

przestarzałe, inne modernizuje przez kompilację. Odrzuca więc Łotmanowskie „wtórne systemy modelujące” jako formułę zbyt sztywną a wybiera (za Mary Ann Caws) bardziej liberalną „interferencję sztuk”, dystansując się jednak od propozycji pokrewnej, którą jest „oscylacja” (Jean-Luc Nancy). Blisko jest mu ponadto do pojęcia „transpozycja” Julii Kristevej, czyli zdolności procesu znaczącego do przejścia od jednego systemu znaków do drugiego, do wymiany systemów i permutacji. Chodzi więc o szerokie rozumienie intertekstualności – jako wyznacznika dowolnego tekstu i pewnej potencjalności związków, celowych i przypadkowych, świadomych i nieświadomych; a pojawiające się we wstępie nieuniknione dziś hasła „dysseminacja” i „niewyraźalność” obiecują czytelnikowi przygodę dekonstrukcji.

Tak szeroko zakrojona perspektywa badań znajduje w książce uzasadnienie mocne, jednakże raczej lokalne, czego dowodzi zwłaszcza rozdział omawiający *Wiersze z Brueglem*. Wbrew sugestii tytułu pracy, dominuje w niej bowiem relacja jednokierunkowa, kiedy to obraz jest uprzedni wobec wiersza, a konkretnie – co zresztą autor deklaruje na początku – interesują go „takie związki, w których wypadku tekst literacki odwołuje się do jakiegoś obrazu” (s. 11); sytuacje odwrotne oraz symultaniczność obu dzieł sztuki reprezentowane są ledwie epizodycznie, wskazując raczej perspektywę możliwą, ale tu zaniechaną. Zapewne szkoda, gdyż właśnie relacje wielostronne zrewolucjonizowałyby problematykę intersemiotyczności, a tymczasem okazuje się raz jeszcze, jak trudno wyzwolić procedury analityczne od emerytowanej dawno (ale, jak widać, przedwcześnie) kategorii „wpływu”.

Choć selekcja ofert metodologicznych wydaje się zasadna jako rozwiązanie jedynie możliwe, pominięcia niektórych propozycji teoretycznych mogą dziwić, jak na przykład zupełny brak odniesień do klasycznej już propozycji Edwarda Balcerzana<sup>3</sup>. Badacza nie interesują bowiem relacje między poziomem rzeczywistości przedstawionej a Ingardenowską „fizyczną podstawą bytową dzieła plastycznego”, o której pisze Balcerzan analizując *Średniowieczny gobelin o Bieczu Białoszewskiego*<sup>4</sup>. Lista pominięć jest zresztą dłuższa, zwłaszcza gdy chodzi o prace analityczne; można umieścić na niej choćby książkę Roberta Cieślaka o plastyce w poezji Różewicza<sup>5</sup>. Dziadek koncentruje się wyłącznie na zagadnieniu referencji, *significance* i „sensu trzeciego” (*sens obtus*), a jego preferencje metodologiczne obejmują zwłaszcza prace Rolanda Barthes’a, których jest znawcą jako tłumacz<sup>6</sup>. Malarstwo malarstwa przyjmuje więc za kategorię neutralną i transparentną, toteż

---

<sup>3/</sup> E. Balcerzan *Poezja jako semiotyka sztuki*, w: tegoż *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

<sup>4/</sup> Tamże, s. 148.

<sup>5/</sup> R. Cieślak *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych. Imaginarium Tadeusza Różewicza: próba rekonstrukcji*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1999.

<sup>6/</sup> R. Barthes *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, KR, Warszawa 1999.

można odnieść wrażenie, iż chodzi o przedstawienie wizualne jakiegokolwiek, niezależne od tworzywa, a więc także fotografię czy film.

Takiej decyzji służy też egzemplifikacja: w indeksie nazwisk znajdziemy niewiele twórców reprezentujących kierunki awangardowe i postawangardowe – zarówno po stronie wiersza, jak i obrazu. Nie ma więc Białoszewskiego i nie ma Picassa; nie ma Francisca Bacona, chociaż jest Różewicz. Jest Herbert, ale bez Malewicza... Nie chciałbym wyliczać dalej metodą Grzegorza Turnaua, czego jeszcze w omawianej książce „nima”, bo byłaby to piosenka nieładna, choć długa. Wybór utworów podporządkowany został linii wyводу, a praca ma charakter teoretyczny, a nie historycznoliteracki, toteż relacjonowane są w niej raczej metody i penetrowane pola możliwych form występowania odniesień plastycznych w poezji, a nie dzieje poezji ekfrastycznej. „W większości analizowanych przeze mnie tekstów poetyckich – podsumowuje swą pracę autor – studium opisu dzieła sztuki staje się jakby laboratoryjnym studium refleksji nad regułami artystycznego pojmowania i reprezentacji w ogóle, a przede wszystkim doświadczanej rzeczywistości” (s. 195). Dlatego wybór tekstów poetyckich obejmuje wiek dwudziesty, natomiast w zestawie odniesień malarskich znalazły się głównie dzieła mistrzów dawnych (ten dystans chronologiczny wydaje się badaczowi nieistotny): Vermeera, Bruegla, Holbeina, Rembrandta, Velásqueza, Turnera, Constable’a, Corota, a z dwudziestowiecznych jedynie Klimta i Hoppera. Chodzi o dzieła, które można rozpatrywać niemal wyłącznie ikonograficznie, w oderwaniu od stylów i technik artystycznych, czego nie sposób zrobić na przykład z wierszem Grochowiaka *Bilard*.

Z rozległej i kompetentnie nakreślonej mapy badacz wybrał ostatecznie zaledwie wycinek terenu – jak się zdaje, najbezpieczniejszy, ale zarazem najmniej atrakcyjny. Zawężenie to jednak nie skazuje wyvodu na poruszanie się dawno przetartymi ścieżkami teoretycznej oczywistości. Ekfrazą bowiem, rozumiana jako „reprezentacja reprezentacji” – „zwłaszcza w poezji współczesnej, nie opiera się na samym tylko naśladownictwie czy odzwierciedlaniu jakiegoś przedmiotu za pomocą słowa. Referencja dzieła sztuki [...] prowadzi do powstania autonomicznego dzieła poetyckiego, w którym odciska się ślad autora oraz charakterystyczne cechy języka poetyckiego” (s. 40). Wszystkie ilustrujące ten mechanizm analizy wierszy wiodą do zgodnego wniosku, iż we współczesnej poezji w ogóle nie warto upierać się przy diagnozowaniu, czy dany utwór ekfrazą jest, czy nią nie jest, gdyż poezja do „pełnej” ekfrazy nie dąży nigdy (tak jak opis historyka sztuki sporządzony do dokumentacji muzealnych zbiorów); często skupia się właśnie na tym, czego na obrazie nie ma, a do czego kieruje uruchomiony w odbiorze obrazu ciąg skojarzeniowy, „wizja wykraczająca daleko poza ramy obrazu” (s. 153), która uzasadnia mówienie o wolnej inspiracji malarskiej i wariacjach na temat malowidła, zawartych w pojemniejszej niemieckiej nazwie *Bildgedicht* (ta jednak przetłumaczona na polski zachowuje wartość opisową, ale traci władzę terminu gatunkowego).

Dowodzą tego szczegółowe analizy ikonograficzne, a wiedza badacza w tym zakresie pozwala odnaleźć w poetyckich przedstawieniach czy informacjach o lo-

kalizacji dzieła istotne rozbieżności (odstępstwa zamierzone obok znaczących omyłek), przeoczone wcześniej przez komentatorów poezji. Dlatego bardziej zasadnie jest mówić o „ekfrastyczności” – co wydaje się zresztą zbieżne z analogicznie lansowanymi dziś kategoriami holistycznymi, które wypierają dawne ujęcia jako nazbyt sztywne: „gatunkowość” pojawia się w miejsce gatunku, „autobiografizm” zamiast autobiografii, wreszcie – „intersemiotyczność” zamiast „korespondencji sztuk”. Chodzi zatem o wskazanie w utworze tylko jednego aspektu, jakim jest relacja intersemiotyczna (współwystępująca w tekście z innymi odniesieniami), bez nieużytecznego szufladkowania, opartego zresztą na utopijnym bycie, jakim jest ekfraz „czysta” – tak samo niemożliwa, jak stuprocentowy alkohol. Uogólniając, można więc powiedzieć, że w każdym tekście da się wskazać jego aspekty: metajęzykowy, autobiograficzny, gatunkowy, intertekstualny, intersemiotyczny..., które stają się domeną interpretacji – zazwyczaj dalekich od jakichkolwiek normatywizujących teorii.

Tę wieloaspektowość najlepiej demonstruje analizowana seria „wierszy z Bruegłem”, dla której zresztą równie adekwatną formułą byłyby „wiersze z Ikarrem”, a składają się nań w większości teksty znane ze szkolnego kanonu: *Dedal i Ikar* Herberta, *Przed Bruegłem Starszym Wata*, *Prawa i obowiązki* Różewicza, *Ikar* Grochowiaka i wiersz Brylla z incipitem *Wciąż o Ikarach głoszą*. Dla wszystkich odniesieniem głównym jest oczywiście *Pejzaż z upadkiem Ikara* holenderskiego malarza, ale nie tylko on może być uznany za interpretant mitu jako intertekstu. Relacje są wielostronne, choć kierunek: apoteoza nieheroicznej wersji mitu, dokonana przez Bruegla, pozostaje wspólny i oczywisty – co zresztą jest powodem dokonanego przez badacza wyboru „banalnej” egzemplifikacji zjawiska zmaksymalizowanej interferencji sensów. Dynamiczny układ relacji tworzą tu bowiem prócz obrazu i mitu, do którego ten się odwołuje, teksty pośredniczące: *Przemiany* Owidiusza i przysłowie, które podsunęło malarzowi pomysł modyfikacji przesłania antycznego poematu. Palimpsest trzeba więc uznać za co najmniej pięciowarstwowy – jeśli pominąć komentarze ikonologów, renesansowych i współczesnych kodyfikatorów mitologii (Graves), wreszcie poziomy przekładów. Odniesienia nie układają się tu w prosty łańcuch zależności, ale raczej w trójwymiarową sieć, w której bezpośrednio związki nie wykluczają zapośredniczeń i na odwrót. Najpierw za tekst można uznać mit i przyjąć, że intertekstem dlań jest egzystencja (los i pragnienia człowieka) a interpretantem alegoreza. Potem przynależność mitowi status intertekstu, natomiast w pozycji tekstu usytuować *Przemiany*; wreszcie intertekstem dla wiersza będzie zarówno obraz Bruegla, jak poemat Owidiusza, przysłowie i mit. Tym samym miejsce interpretanta pozostaje ruchome i zależne od przyjętej perspektywy analizy. A więc każdy z wymienionych tekstów kultury rzuca migotliwe światło na pozostałe. Mnożące się sensory – nieco inne w kontekście macierzystym obrazu, inne współcześnie – wzajemnie się przenikają, nie pozwalając zastygnąć w trwały układ zależności; nakładają się na siebie jak światło w jubilerskim kamieniu poddanym obróbce fasetowej. Taki pokaz „interferencji interpretantów”, będący zarazem błyskotliwie przeprowa-

dzoną przez badacza lekcją interpretacji, nie tyle uczy sztuki czytania wierszy i obrazów, do których one się odwołują, ile uświadamia dynamikę relacji intertekstualnej – jako układu nie tylko wielowarstwowego, ale i trójwymiarowego; trafnie dowodzi ogólnych praw tworzenia kulturowego palimpsestu, praw, które uruchamiają wielorakie strategie interpretacyjne i metody lektury. Jak przekonuje Dziadek, zachodzi tu „proces postrzegania rzeczywistości wyłaniającej się jakby z różnych zakamarków kultury i podlegającej procesowi ciągłego rozpraszania. Procesem tym kierują reguły, które wiążą się bezpośrednio z intertekstualnością, traktowaną tutaj jako świadomy teleologiczny zabieg konstrukcji tekstowej” (s. 149). Warto chyba na marginesie tej trafnej uwagi odróżnić proces lektury profesjonalnej, komparatystycznej, od czytania tekstu w izolacji od obrazu; praktyka odbioru wiersza – a książki poetyckie rzadko bywają ilustrowane reprodukcjami – realizuje chyba niepisaną instrukcję poety: czytaj wiersz z a m i a s t obrazu, a wszystko, co o nim opowiadam, przyjmuj na wiarę. Książka Dziadka zawiera barwne reprodukcje dotyczące wybranych ważniejszych malarzkich odniesień w jego tekście. Na tym poziomie dyskursu są one już konieczne – jako integralna część tej znakomitej metanarracji drugiego, a jeśli uwzględnić polemiki, trzeciego stopnia. W *Apendyksie* zatytułowanym *Obrazy w dyskursach teoretycznych* znajdziemy znakomity traktat o prawach recepcji, konfrontujący poglądy Foucaulta i Searle’a na temat odbioru iluzji i reprezentacji, wysnute wokół słynnej zagadki miejsca wizerunku artysty na obrazie *Las Meninas* Velásqueza.

Problematyczne natomiast wydają się wnioski dotyczące Przybosia. Autor, zastanawiając się nad rozproszonym w jego twórczości „cyklem katedralnym”, rozpatruje go jako „historię pewnej fascynacji” (s. 30), dzieje nawarstwiających się wrażeń wzrokowych i pracy pamięci. Interesująco pisze o „efekcie polifonii”, odnajdując rymowo-rytmiczny pogłos utworu dawnego w późniejszym, gdy – „w układach głoskowych wiersz zdaje się powtarzać sam siebie, dublować własną wypowiedź i uzupełniać ją dodatkową wartością znaczenia” (s. 45). Poszczególnych wierszy, obrosłych już licznymi interpretacjami, badacz nie poddaje analizie, wskazując raczej pewne metodologiczne aspekty czytania, skoncentrowane wokół ogólnych praw pamięci i „widzenia” przekształcających „prawdę doznania” i procesów znaczeniowych. Szkoda, że w tym miejscu nie rozwija ani wątku mechanizmów owych operacji semantycznych, ani psychologii aktu tworzenia, powołuje się natomiast na niezbyt przekonującą (hipo)tezę genetyczną Przybosia z *Linii i gwaru* o leżącym u źródeł każdego wiersza rytmie jako „układzie prearchitektonicznym wiersza” (s. 42); jeśli bowiem przyjąć serio, że taki układ istnieje – albo w intuicji Przybosia-komentatora własnej twórczości, albo w uniwersalnej teorii poezji – to nie powstaje on w próżni: poza sferą myśli, pamięci, podświadomości, a tym bardziej poza konstrukcją tekstu, poetyką czy strukturami języka; w każdym wypadku problem domaga się jakiegoś rozwinięcia, gdyż sama alchemiczna formuła, będąca uogólnieniem przeczuć poety, niczego tu nie wyjaśnia. Warto jednak wspomnieć, że swe zainteresowanie problemem rytmu, zwłaszcza

w kontekście anagramu, rozwinął badacz w swej wcześniejszej książce<sup>7</sup>; w *Obrazach i wierszach* natomiast widoczna jest niezbyt fortunna intruzja tej problematyki – także w dygresyjnym rozdziale o muzyczności *Fugi* Wojaczka.

Tu trzeba na chwilę wrócić do remanentu pojęć, którego dokonuje autor we wstępnych partiach dyskursu. Pojawia się tam bowiem termin „hypotypoza”, ale w ujęciu osobiście zawężonym. Badacz przeciwstawia ją ekfrazie i rezerwuje dla utworów poetyckich o luźnych nawiązaniach do sztuk wizualnych (obejmujących zamiast konkretnego dzieła ich niesprecyzowaną serię), a nie takich, gdzie (zgodnie z definicją słownikową) dominującą figurą jest unaoczniająca obrazowość – nie zobligowana do jakichkolwiek koneksji ze sztuką plastyczną. Niezależnie od tego, czy potraktujemy tę rozbieżność jako nieporozumienie czy też roboczą adaptację terminu, nasuwa ona refleksję właśnie w kontekście Przybosia. Zapamiętane przez niego widoki (i powidoki) gotyckiej architektury, płowiejące w pamięci i odnawiane powtórą recepcją, wybrakowane amnezją i wzbogacane procesami idealizacji czy rewaloryzacji wspomnień – to wszystko składniki „widzenia” poety. Stratygrafia nawarstwionych wrażeń wzrokowych (chciało by się rzec za Przybosiem: „patrzonych” i „widzianych”) – w różnych rzutach, w różnym świetle i zmiennych emocjach podmiotu, wydaje się sytuacją na tyle osobną, że słabo przystającą do wnikliwie tu roztrząsanych relacji „wiersz – malarstwo”. Wydaje się, że więcej ma wspólnego nie tylko z prawami pamięci i psychofizjologią percepcji wzrokowej, ale przede wszystkim z techniką poetyckiego obrazowania. Katedra jako pierwowzór już nie ma tej wartości dowodowej co obraz; liczba zapośredniczeń jest niepomiaralnie większa i zaciera związki między jakościami wizualnymi (nie przedstawionymi na płaszczyźnie) a poetyckim słowem. Traci ekfrastyczną uchwytność, gdyż o referencji intersubiektywnej mówić można zaledwie w detalach. Chodzi tu wszakże w większym stopniu o każde przetworzenie dowolnych doznań wzrokowych, a więc nie tylko płócien, rzeźb i katedr, ale także górskiego zbocza, zakrętu wiejskiej drogi, kwitnącej wiśni. W poezji, jak i w malarstwie, wszystko może się stać obrazem naśladowującym przedmiot. *Uobecnianie przedmiotu* – tak zresztą brzmi skądinąd ciekawy szkic o Notre Dame Przybosia. Oczywiście chodzi o zupełnie różne jakościowo „obrazy” (i nie trzeba tu wywoływać z intersemiotycznego lasu ducha Lessinga), ale podobnie usytuowane wobec natury. Podobieństwo nie upoważnia jednak do żadnych wniosków o pokrewieństwie i dziedziczności. Nie chodzi zatem już koniecznie o werbalne naśladowanie sztuk plastycznych, ale o jeden z fundamentów poezji od niego niezależny: sztukę obrazowej kreacji.

Piotr MICHAŁOWSKI

<sup>7/</sup> A. Dziadek *Rytm i podmiot w liryce Jarostawa Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.