

Problem „ekphrasis” – dwa „Widoki Delft” (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)

Adam Dziadek

Adam DZIADEK

Problem ekphrasis

– dwa *Widoki Delft*

(Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)

Będziemy mówić o dwóch tekstach zaczerpniętych z polskiej poezji współczesnej i ich relacji do słynnego obrazu Jana Vermeera van Delft, zatytułowanego *Widok Delft*, powstałego najprawdopodobniej około roku 1658 lub 1662 i znajdującego się aktualnie w galerii Mauritshuis w Hadze. O tym niezwykłym dziele sztuki mówi się często za Marcellem Proustem, że jest najpiękniejszym obrazem świata, że jest dziełem odznaczającym się pięknem absolutnym. Podobne opinie o twórczości Vermeera pojawiły się dopiero dwa wieki po jego śmierci, kiedy zaczęto się interesować tymi niezwykłymi obrazami po tak długim okresie niemal całkowitego zapomnienia. Malarz pozostawił po sobie około sześćdziesięciu obrazów, a więc niewiele, rzadko w dodatku umieszczał na nich datę ukończenia dzieła, co świadczy o tym, że – zafascynowany przedmiotem – nad niektórymi obrazami pracował przez całe lata i ostateczną datę „zamknięcia” dzieła można podać jedynie w przybliżeniu lub w ogóle nie da się jej ustalić z całą pewnością (to jest przypadek *Widoku Delft*). Do nadania rozgłosu dziełu Vermeera poza Proustem przyczynili się m.in. bracia Goncourtowie. Ernst H. Gombrich mówił, że widz patrzący na *Widok Delft* doznaje specyficznego estetycznego wstrząsu:

Nikt nie musi mi mówić – pisał Gombrich – dlaczego nazywamy ten obraz wybitnym dziełem, bo sam widzę, że wyróżnia się spośród wielkiej ilości pejzaży urbanistycznych malowanych w siedemnastowiecznej Holandii. [...] Nie musimy znać nazwisk i dat życia innych mistrzów holenderskich, aby zachwycać się tajemniczym urokiem *Widoku miasta Delft*. Jest nam potrzebny zespół oczekiwań, który można zmienić i przekraczać, intuicyjne odróżnianie tego, co jest powszechnie stosowaną formą, od tego, co wyjątkowe – wyczuwanie, które nie musi być bardziej zwerbalizowane niż jakiegokolwiek inne rozróżnienie

Interpretacje

zmysłowe, ale które uwrażliwia nas na subtelne harmonizowanie leżące u podłoża naszego uczucia przyjemności.¹

Warto w tym miejscu sięgnąć do innych omówień tego obrazu, dokonanych przez historyków sztuki. Michał Walicki tak pisał o pejzażu z obrazu Vermeera:

Miasto, widziane zza rzeki, leży skąpane w gorących promieniach zachodzącego słońca: pomarańczowy reflektor zda się powoli przesuwać po starych murach, zatrzymuje się dłużej po prawej stronie bramy wjazdowej. Wilgoci wody, starych murów i ekranu nieba odpowiadają refleksy świetlne – zawołowane biegiem chmur, kierunkowe i ostre na wodnej tafli, pelzające i zapalające się gwałtownie na zabudowaniach: rzadkie, o wyjątkowej intuicji przedstawienie problemu atmosferyczności, syntetyczne, a przecież zróżnicowane, w zależności od żywiołów powietrza i wody.²

Dodajmy do tych kilku cytatów jeszcze i ten, bardzo interesujący, zaczerpnięty z Ksawerego Piwockiego:

Jest to zdumiewająca synteza szczegółowego oglądu przedmiotów w ich jednostkowej wartości, z syntetycznym widzeniem całości, a osiągnięta dzięki studium światła: w jego kryształowym blasku, jak w szklanej kuli akwarium, zanurzają się domy i wieże, mury i chmury, lodzie i ludzie. Rozgrywka między zimnem (względny) wody i powietrza a czerwienią ceglanych murów łagodzona jest przez atmosferyczną perlowość powietrznej przestrzeni. Drobne sylwetki ludzi na pierwszym planie nie krzątają się: zamarłe w bezruchu zdają się kontemplować odwieczne piękno swej ojczyzny. Melancholijny spokój jest istotnym tematem pejzażu, zachodzi oto słońce i jego cudowne blaski pochłonnie mrok nocy.³

Takich fragmentów można by jeszcze przytoczyć znacznie więcej, można by nawet ułożyć z nich całą antologię i każdy z nich byłby fascynujący, napisany niezwykłym, „obrazowym” językiem. Te cytaty pochodzą z prac historyków i krytyków sztuki i stanowią szczególny przypadek opisu dzieła sztuki, który dokonywany jest według określonych metodologicznie norm oraz według wyznawanego systemu wartości.

Z opisem, przynajmniej częściowym, tego samego obrazu mamy do czynienia także w dwu wierszach, które mają być przedmiotem naszych rozważań. Jest to *Widok Delft* Adama Czerniawskiego, z tomu *Widok Delft* z 1973 roku, i tak samo zatytułowany wiersz Adama Zagajewskiego z tomu *Jechać do Lwowa* z 1983 roku⁴. Przyjrzyjmy się tym tekstom:

^{1/} E. H. Gombrich *Muzeum wczoraj, dziś i jutro*, w: „Teksty” 1980 nr 2, s. 205.

^{2/} M. Walicki *Vermeer*, Warszawa 1956, s. 23.

^{3/} K. Piwocki *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 2, Warszawa 1987, s. 241.

^{4/} A. Czerniawski *Widok Delft*, Kraków 1973; A. Zagajewski *Jechać do Lwowa*, Londyn 1983.

Dziadek Problem *ekphrasis*

Adam Czerniawski *Widok Delft*

Dla H. K.

1

W Hadze jest widok Delft
w Hadze jest perspektywa Delft
wystarczy wspiąć się na piętro Mauritshuis
by ujrzeć Delft
panoramy nie przesłania wzgórze
nie przesłania kasztan rozłożysty

Teraz urbanistyka betonu stali szkła
zakryła mi widok Delft
uczciwi obywatele mają dach nad głową
dzieci mają huśtawki w ogrodach i baseny ryb
ale widok rudawej cegły Delft
ale widok ocienionych kanalików Delft
ale widok kościołów Delft
jest zakryty

barek przycumowanych
mostków zwodzonych
dzieci w krzysach
kobiet w sabotach

2

Miał wielkie szczęście że ujrzął Delft
może nawet i dziś wystarczy bilet drugiej klasy
ale by widok także utrwalić nie tylko w pamięci
potrzebny był ktoś kto żył w roku 1657
kto albo miasto od dziecka znał
albo przyjechawszy z daleka za interesami
szedł spacerkiem piaszczystym nadbrzeżem kanału
szedł po prawej mając mury wieżyczki miasta
szedł gdy dopisywała pogoda
poprzedniego dnia było parno lecz w nocy
spadł deszcz były pioruny
dlatego teraz w chłodniejszym powietrzu
obłoki przelatują szybko po czystym niebie
czasem są to nawet chmury ciemniejsze gradowe
i właśnie w ten dzień
taki jest widok Delft
tylko niektóre domy rozświetlone słońcem
mury miejscami szare przygaszone

Interpretacje

3

Wiele rzeczy kochałem
język który układał się w strofy
lament klawikordu
podróż pociągiem międzynarodowym widok
zalesionych gór nad wodą
pożądałem jasnego ciała kelnerki w Delft
piłem ciemne piwo
przez szkło sprawdzałem fakturę obrazów

4

Są to składniki najprostsze
woda cegły obłoki światło słońca
grupki kobiet mężczyzn małych dzieci
zbyteczna jest interpretacja alegoryczna
niepotrzebne szczegóły biograficzne
zagadkowe historyczne tło
ustrój społeczny i stan gospodarki
Nie wiem kim była jego żona
nie wiem kto go uczył kłaść farby na płótno
nie wiem dlaczego znalazł się w Delft
w dzień nieco zachmurzony
czy to był przypadek
nagle wezwanie w strony odległe
czy też wynik z premedytacją podjętego zadania
obowiązku obywatelskiego zamówienia
cechu jubilerów
i nie o to chodzi

5

Dziś widok miasta przesłoniła
niespodziewana mgła pociąg się spóźnił
było już ciemno błądziłem i czas traciłem
nikt nie znał mojego języka
przeszła bezpowrotnie odpowiednia chwila

6

Można to nazwać doskonałym aktem płciowym
paradoksem Grellinga
żeby temu który brunatnych murów
który słońcem oświetlonych dachówek
który wody z barkami
w dzień wietrzny wiosenny nie widział
dać pojęcie wyglądu Delft

Dziadek Problem *ekphrasis*

nie przesłoniętego siecią wysokiego napięcia
nie przesłoniętego nawet wytwornią lśniących fajansów

7

Zobaczyłem Delft

 długo czekałem na tę chwilę
 dni schodziły i lata
 czytałem mądre książki
 córce opowiadałem dzieje Babilonu
 z synem dyskutowałem nieskończoność czasu

spirałem się z żoną o kolor tapety
płaciłem rachunki
zamykałem okna
otwierałem drzwi
jadłem obiad kaszlałem
lecz ciągle wierzyłem że ujrzę Delft
nie we śnie nie na pocztówce nie na ekranie
że ujrzę wieżyczki fortyfikacyjne
 odbite w lekko sfalowanej wodzie
widziałem Delft
mam w oczach Delft
zobaczyłem Delft
opiszę Delft

8

W parku miejskim palą liście
kasztań przesłonięte niebieskawym dymem
do stawu przy którym bawią się dzieci
pikuje kaczka
elipsę lotu hamują płetwy
trzepot skrzydeł
teraz nieruchomą lekko unosi sfalowana woda

Adam Zagajewski *Widok Delft*

Domy, fale, obłoki i cienie
(granatowe dachy, brązowa cegła)
wreszcie stałyście się tylko spojrzeniem

Nieokiełznane, błyszczące czernią
spokojne źrenice przedmiotów.

Przetrwacie nasz podziw, nasz płacz
i nasze hałaśliwe, nikczemne wojny.

Interpretacje

Obydwa wiersze jednoznacznie odnoszą się do obrazu Vermeera i obydwa zawierają w sobie elementy opisu dzieła sztuki. Te teksty uznać należy za przykłady *ekphrasis*. Co jednak pozwala nam na takie stwierdzenie? Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba wprawdzie stworzyć siatkę wyznaczników, która pozwoli określić jakiś utwór literacki tym mianem. Aby dany tekst literacki (wiersz, fragment prozy lub utworu dramatycznego) mógł zostać uznany za *ekphrasis*, muszą się w nim pojawić wyraźne oznaki metafizyczne, które bezpośrednio odnoszą się do konkretnego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej. Często dzieje się tak, że tekst literacki jest zatytułowany tak samo jak dzieło sztuki (jest to przypadek obydwu cytowanych powyżej wierszy) lub tytuł tego dzieła pojawia się w podtytule tekstu, lub też w samym tekście (np. *Gdy już nic nie zostanie* S. Grochowiaka, który odnosi się do *Saskii Rembrandta* lub też *Nie więcej* Czesława Miłosza, który odnosi się do *Kurtyzan* Vittore'a Carpaccia). Często zdarza się też, że w tytule lub podtytule tekstu albo w nim samym pojawia się nazwisko autora danego dzieła (np. *Przed weimarskim autoportretem Dürera*, *Przed Bonnardem*, *Na wystawie Odilon Redona* Aleksandra Wata lub też trzy fragmenty cyklu *W Yale z Dalszych okolic* Czesława Miłosza – części III, IV i V tego cyklu opatrzone są nazwiskami malarzy: *Turner*, *Constable*, *Corot*, zaś pod tytułami umieszczone są informacje dotyczące galerii, w których znajdują się dzieła, nazwiska autorów z wyszczególnieniem dat urodzin i śmierci oraz tytuły obrazów i daty ich powstania). Kolejnym wyznacznikiem są elementy opisu umieszczone wewnątrz tekstu literackiego, są to najczęściej ślady pozwalające bez żadnych wątpliwości powiązać tekst z konkretnym dziełem sztuki (np. Wystan Hugh Auden: *Musée des Beaux Arts* – tytuł i opis w tekście pozwala wiązać ten wiersz z *Pejzażem z upadkiem Ikara* Breughla, który znajduje się właśnie w Musée Royaux des Beaux Arts w Brukseli). W obrębie tekstu mogą pojawić się nazwy określające jakiś gatunek malarski, mogą też pojawić się aluzje do technik, konwencji sztuk wizualnych, motywów powtarzających się na obrazach danego artysty (np. *Mozaika bizantyjska*, *Kobiety Rubensa* Wisławy Szymborskiej, *Malarze Holandii* A. Zagajewskiego, *Kopytka* Tadeusza Różewicza – w wierszu tym widać odwołanie do całego cyklu obrazów Tadeusza Makowskiego, w których malarz zastosował podobną technikę, są to: *Le sabotier*, *Strzelec*, *Rybak*, *Piekarz*, *Skąpiec*).

Do teorii literatury *ekphrasis* przeniknęło z retoryki, w której oznaczało opis dzieła sztuki – jest to figura makrostrukturalna drugiego poziomu, miejsce⁵. W ujęciu retorycznym to pojęcie wiązane jest często z inną figurą makrostrukturalną – *h y p o t y p o z a*, która również oznacza opis, ale tak silnie sugestywny, że prawie namacalny. Opis w hypotypozie – w przeciwieństwie do *ekphrasis* – nie odnosi się do jakiegoś konkretnego dzieła sztuki, ale raczej pośrednio wytwarza przywołanie jakiegoś obrazu i narzuca czytelnikowi konieczność ustalenia ścisłych

^{5/} Zob. np. M. Aquien et G. Molinié *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris 1996, s. 140-142. Zob. też R. Barthes *L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, w: *L'Aventure sémiologique*, Paris 1985, s. 102.

Dziadek Problem ekphrasis

kryteriów pozwalających wskazać w tekście wyznaczniki malarskości bez posługiwania się prostą analogią.

We współczesnej teorii literatury *ekphrasis* stało się jedną z podstawowych kategorii badań nad retorycznymi możliwościami języka, nad możliwościami – jak pisze Michał Paweł Markowski⁶ – uobecnienia w dyskursie tego, co jest pozajęzykowe. Jeszcze w latach osiemdziesiątych pojęcie *ekphrasis* pojawiało się w pracach teoretycznych sporadycznie⁷. Tak się jednak stało, że w ciągu ubiegłych lat *ekphrasis* znalazło się wśród najważniejszych problemów teoretycznych i poświęcono mu wiele miejsca w rozmaitych opracowaniach monograficznych i pojedynczych artykułach⁸. Problem jest o tyle interesujący, że odnosi się do całego szeregu innych zagadnień teoretycznych, takich jak *mimesis*, reprezentacja (mówiąc ściślej: reprezentacja reprezentacji), opis, kwestia możliwości wyrażania i jego granic.

Jako reprezentacja reprezentacji *ekphrasis* wiąże się z wytworzeniem pewnego dystansu, z aktem teoretycznym (poprzez kontemplację), z autorefleksyjnym charakterem sztuki, która ukazuje inną sztukę. Problem *ekphrasis* zajmuje ważne miejsce w dyskusjach dotyczących podziału sztuk według kategorii: *n a t u r a l n e* (malarstwo, rzeźba, architektura) oraz *n i e n a t u r a l n e* (poezja, konwencja, sztuczność), w których uznawane jest ono za znak nienaturalny znaku naturalnego.

W przedstawionych powyżej cytatach z prac historyków sztuki i w tekstach literackich mamy do czynienia z dwoma typami opisu tego samego dzieła sztuki. Michael Riffaterre⁹ sugeruje możliwość wprowadzenia do rozważań na temat *ekphra-*

6/ Por. M.P. Markowski *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 11; zob. także: M.P. Markowski *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, w: „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 2.

7/ Krótką historię teoretycznego zastosowania pojęcia *ekphrasis* w kręgu amerykańskich badań literaturoznawczych podaje J.A.W. Heffernan w swoim artykule pt. *Ekphrasis and Representation*, w: „New Literary History” 1991 vol. 22, nr 2, s. 297-298. Krąg badań amerykańskich w tym zakresie wydaje się o tyle ważny, że to właśnie od prac Leo Spitzera i Murraya Kriegera rozpoczęła się kariera *ekphrasis* jako pojęcia teoretycznego.

8/ Wskazuję tu kilka najważniejszych, z mojego punktu widzenia, prac teoretycznych, które odnoszą się do interesującego nas problemu: M.A. Caws *The Art of Interference*, Princeton 1990; M. Davidson *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*, w: *Estetyka w świecie*, t. 3, red. M. Golaszewska, Kraków 1991, s. 43-61; M. Krieger *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore 1992; J.A.W. Heffernan *The museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993; M. Riffaterre: *L'illusion d'ekphrasis*, w: *La Pensée de l'image. Signification dans le texte et dans la peinture*, red. G. Mathieu-Castellani, Vincennes 1994, s. 211-229; G.F. Scott *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis and the Visual Art*, New Hampshire 1994; K. Aisenberg *Ravishing Images: Ekphrasis in the Poetry and Prose of William Wordsworth, W. H. Auden and Philip Larkin*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris 1995; L. Louvel *L'Oeil du Texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse 1998.

9/ M. Riffaterre *L'illusion...*, s. 211-212.

Interpretacje

sis istotnego rozróżnienia na: *ekphrasis* literackie, które pojawia się wyłącznie w utworach literackich, i „*ekphrasis* krytyczne”, które pojawia się w pracach historyków i krytyków sztuki, opisujących dzieła sztuki według określonych norm estetycznych, reguł opisu i systemu wartości (byłyby to fragmenty prac Goncourtów, Walickiego, Piwockiego). W przypadku „*ekphrasis* krytycznego” często zdarza się, że ich fragmenty są *quasi*-literackie, bowiem autorzy posługują się środkami wyrazu typowymi dla literatury. Już choćby w tym krótkim fragmencie tekstu Piwockiego: „w jego kryształowym blasku, jak w szklanej kuli akwarium, zanurzają się domy i wieże, mury i chmury, łodzie i ludzie”, da się wskazać takie środki stylistyczne, jak: epitet, wyliczenie, porównanie, polisyndeton czy aliteracja.

Ekphrasis krytyczne może inspirować teksty literackie. Taki przypadek opisał Wendy Steiner, analizując teksty Williama Carlosa Williamsa, które odnoszą się do obrazów Breughla Starszego. Steiner dokonuje tzw. „analizy interartystycznej” (*interartistic analysis*)¹⁰, która polega na tym, że w pierw przeprowadza się szczegółową analizę dzieła sztuki zgodnie z ustaleniami historyków sztuki, a później z tymi pierwotnymi ustaleniami zestawia się wiersz. Dodatkowym argumentem Steinera jest fakt, że Williams pilnie studiował nie tylko dzieła sztuki, ale także ich krytyczne i historyczne opracowania. W konstrukcji wiersza Williamsa *Hunters in the Snow* Steiner dopatruje się dokładnego powielenia schematów zawartych w obrazie, a w dodatku takich schematów, które wcześniej opisali historycy i krytycy sztuki. Steiner bada *ekphrasis* Williamsa pod kątem wierności względem dzieła sztuki, które jest przedmiotem opisu w wierszu. Jest to jeden z możliwych sposobów opisu *ekphrasis* literackiego, jednak w przypadku poezji współczesnej często zdarza się, że taki model opisu może mieć niewielkie zastosowanie i nie jesteśmy w ogóle zmuszeni do konfrontowania wierszy i obrazów w kategorii wierności.

Nie możemy tak postępować w przypadku tekstów Czerniawskiego i Zagajewskiego, w których odnajdujemy oczywiście elementy opisu obrazu, do którego się one odnoszą. U Czerniawskiego są to np.: „widok rudawej cegły Delft”, „widok ocienionych kanalików Delft”, „widok kościołów Delft”, „barek przycumowanych / mostków zwodzonych, dzieci w kryzach / kobiet w sabotach”, „Są to składniki najprostsze / woda cegły obłoki światło słońca / grupki kobiet mężczyzn małych dzieci”. Z kolei w wierszu Zagajewskiego, np. te fragmenty: „Domy, fale, obłoki i cienie / (granatowe dachy, brązowa cegła)”. Zestawienie tych dwóch tekstów odnoszących się do tego samego dzieła sztuki wydaje się niezwykle interesujące. Utwór Czerniawskiego inspirowany dziełem Vermeera układa się w długi ośmioczęściowy poemat. Wplecione weń fragmenty opisu obrazu są porozbijane długimi partiami dygresyjnymi, które pozornie zdają się mieć niewielki związek z samym obrazem. Wiersz Zagajewskiego jest diametralnie inny – krótki, zwięzły, słowo potyckie zredukowane jest tu do niezbędnego minimum. Dzieje się tu tak, jakby doskonałość arcydzieła Vermeera przytłaczała, mówiła sama za siebie i jednocześnie nie wymagała żadnego komentarza. Wydaje się, że zarówno Czerniawski, jak i Za-

^{10/} Por. W. Steiner *The Colors of Rhetoric*, Chicago 1985, s. 71-90.

Dziadek Problem *ekphrasis*

gajewski dostrzegają w tym dziele to, co wcześniej dostrzegł także Gombrich. W obliczu tego dzieła komentarz jest albo zbytyczny, albo po prostu niemożliwy – siedem krótkich wersów Zagajewskiego lub luźne, wykraczające daleko poza temat, dygresje Czerniawskiego. Opis całości dzieła jest właściwie niemożliwy. W obydwu tekstach zredukowany jest do kilku wyliczeń drobnych szczegółów zakomponowanych na obrazie, jak mówi Czerniawski: „są to składniki najprostsze”, a jednak bardzo trudno je opisać, trudno je wyrazić, czego dowodzi końcówka siódmej części poematu: „opiszę Delft”, gdzie mowa jest o obrazie. Jednak opisu obrazu przecież nie ma – ósma część przynosi jedynie opis miejskiego parku – i na tym koniec. Czerniawski mówi o obrazie, który w swej doskonałości jest nieopisywalny. Język staje się bezradny wobec przedmiotu, można tylko próbować – jak mówi poeta – „dać pojęcie wyglądu Delft”. Do wyciągnięcia takich wniosków dodatkowo jeszcze przekonuje pojawiający się w poemacie „paradoks Grellinga” (zwany też inaczej „paradoksem heterologicznym”). Jest to jawne odwołanie do logiki, kwestii metajęzyka i wreszcie niewyraźności.

Mamy tu do czynienia z dwoma różnymi pod względem poetyki tekstami. Są one ustawione jakby na dwu przeciwległych biegunach: z jednej strony – obszerność i meandryczność tekstu Czerniawskiego, z drugiej – prawdziwa ekonomia słowa poetyckiego u Zagajewskiego. Czerniawski opowiada swoją własną, długą historię obcowania z arcydziełem, o czym świadczą m.in. wyraziste relacje podmiotowe w tekście – dominują tu pierwszoosobowe formy wypowiedzi podmiotu mówiącego, a także formy właściwe wyznaniu. Zagajewski rejestruje zaledwie kilka przedmiotów utrwalonych na płótnie i dokonuje bardzo znamienego odwrócenia ról – to nie my patrzymy na obraz, ale upersonifikowany obraz patrzy na nas. W jego ujęciu pejzaż Vermeera jest arcydziełem, które trwa wiecznie, pozahistorycznie i pozaideologicznie („Przetrwacie nasz podziw, nasz płacz / i nasze hałaśliwe, nikczemne wojny”). Obraz Vermeera zostaje przesunięty w sferę porządku idealnego, oderwanego całkowicie od przemijania i śmierci. Pod piórem Zagajewskiego spełnia się jakby koncepcja *apokatastasis*.

Obydwaj poeci dalecy są od podjęcia próby pełnego odtworzenia obrazu, obydwaj jakby z góry zakładali, że takie odtworzenie jest niemożliwe. Czerniawski mówi w swoim poemacie o dwóch różnych widokach Delft – tym z obrazu i rzeczywistym, który z obrazem nie ma już nic wspólnego, bo dawny, siedemnastowieczny widok Delft zniknął, a zastąpił go widok nowoczesnego miasta współczesności, jednak ten pierwszy, jak przystało na arcydzieło, trwa wiecznie. Dla Zagajewskiego obraz funkcjonuje jako znak kulturowy, znak arcydzieła. Poezie wystarczy sam tytuł obrazu. Przedmioty na nim przedstawione są „nieokiełznane”, a ich opis zostaje zredukowany do minimum – to jedynie kilka śladów z obrazu, wskazanych czytelnikowi.

Jest pewien element, który łączy obydwie te teksty. Otóż mówią one o dziele sztuki i w ten sposób zawarta w nich refleksja skupia się na kwestiach estetyki, wstępuje na poziom auto-refleksji. Obydwie teksty są bez wątpienia przykładem *ekphrasis*, ale widzimy wyraźnie, że celem *ekphrasis* nie jest tu samo odtwarzanie

Interpretacje

(reprodukcja) dzieła sztuki za pomocą słów, toteż kryterium wierności wobec przedstawianego dzieła nie ma właściwie zastosowania w przypadku obydwu omawianych wierszy. Pilne studiowanie obrazu i zczytywanie go z tekstem poetyckim może dać niewielkie rezultaty, może raczej rozczarować, zwłaszcza jeśli oczekujemy od wiersza, który ma być *ekphrasis*, dokładnej reprodukcji danego dzieła sztuki. Przeważnie dzieje się tak, że poeci wybierają z obrazu to, co mamy zobaczyć, i to, co oni sami chcą nam pokazać. Obraz jest zwykle punktem wyjścia, sprawia, że dokonuje się coś, co można by określić jako „wizualne zaszczepienie”, które stymuluje wyobraźnię i pozwala pisarzowi rozwinąć subiektywną interpretację. Ów aspekt subiektywny jest w przypadku *ekphrasis* szczególnie istotny. *Ekphrasis* opisuje dzieło sztuki, ale nie tylko, bowiem opisuje także tego, kto to dzieło ogląda. Opis zostaje w pewien sposób podyktowany przez interpretację dokonaną przez widza-autora¹¹.

Ekphrasis, zwłaszcza w poezji współczesnej, nie da się sprowadzić do czystego mimetyzmu czy do samej tylko kwestii opisu. Rzecz w tym, że pojawienie się obrazu w danym tekście literackim ma zwykle charakter pretekstowy, staje się punktem wyjścia do powstania autonomicznego dzieła literackiego¹². Jeśli mówimy: „charakter pretekstowy”, to wart podkreślenia jest fakt, że dzieła sztuki często traktowane są w utworach literackich jako teksty do przeczytania, teksty, które poddawane są lekturze i interpretacji z wyraźnie zaznaczoną sygnaturą autorską, na którą składa się zarówno recepcja subiektywna, jak i charakterystyczne, niepowtarzalne w przypadku każdego poety, cechy języka poetyckiego. Myślę, że teksty Czerniawskiego i Zagajewskiego wystarczająco tego dowodzą. Dzieła sztuki często stają się też pretekstem do rozwinięcia dyskursu na temat estetyki, dyskursu ściśle związanego z kwestiami reprezentacji. *Ekphrasis* literackie wykracza zwykle poza samo dzieło sztuki, nie sprowadza się do imitowania za pomocą środków języko-

^{11/} Por. M. Riffaterre *L'Illusion...*, s. 220.

^{12/} Interesującą typologię obecności dzieła sztuki w tekście pisany znalazłem w pracy Leo H. Hoeka *La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique*, w: *Rhétorique et image*, red. L.H. Hoek i 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 – to jest przypadek *ekphrasis*; 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. Por. także: C. Clüver *On Intersemiotic Transposition*, w: „Poetics Today” 1989 vol. 10, nr 1, s. 55-90, oraz A. Kibédi Varga *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*, w: „Poetics Today” 1989 vol. 10, nr 1, s. 31-53. Dwa ostatnie teksty zawierają próby ujęcia typologicznego, jednak cytowany przeze mnie w tym przypisie tekst Hoeka jest pod tym względem o wiele bardziej wyczerpujący.

Dziadek Problem *ekphrasis*

wych barw, kresek czy kształtów zawartych w danym dziele, ale raczej reprezentuje to dzieło i temu właśnie zawdzięcza swą nazwę.

W obydwu przedstawionych wyżej tekstach dzieje się tak, że obraz implikuje w gruncie rzeczy rozważania związane z kwestiami reprezentacji – obydwie wiersze mówią wszak o dziele doskonałym, a przynajmniej o dziele, które za takie właśnie uchodzi. Obydwa te wiersze – jako *ekphrasis* – nie są reprezentacją obiektywną, nie da się ich po prostu sprowadzić do prostego aktu odtwarzania obrazu. Mamy tu raczej do czynienia z takim rodzajem reprezentacji, w której kładzie się nacisk na sam gatunek *ekphrasis*, na jego charakter tropiczny, obejmujący cały utwór poetycki. *Ekphrasis* staje się w ten sposób „hiper znakiem” (*hypersign*)¹³ ukrytego w wierszu znaczenia, a nie po prostu reprezentacją, której skuteczność zależy od wierności odtwarzania obrazu. Ten problem nie dotyczy wyłącznie opisanych powyżej przypadków *ekphrasis*. Takich przykładów można by przytoczyć znacznie więcej, odwołując się do tekstów z polskiej poezji współczesnej, a także z literatury powszechnej.

^{13/} Termin wprowadzony przez M. Riffaterre'a – oddaje on doskonale istotę postawionego problemu. Według Riffaterre'a oznacza on złożoną jednostkę formalną (np. złożenie wyrazowe, zdanie lub trop, które mogą generować rozmaite derywacje wariantów rozprzestrzeniających się po całym tekście), która pomimo swojej złożoności przenosi jedno globalne, nadrzędne znaczenie. Por. M. Riffaterre *Textuality. W/ H. Auden's „Musée des Beaux Arts”*, w: *Some Readers Reading*, red. M.A. Caws, New York 1986, s. 11.