

## Esej i ekfrazą (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)\*

ABSTRACT. Sendyka Roma, *Esej i ekfrazą (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)* [Essay and Ekphrasis (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)]. „Przestrzenie Teorii” 11. Poznań 2009, Adam Mickiewicz University Press, pp. 41-61. ISBN 978-83-232-1986-6. ISSN 1644-6763.

Michel Riffaterre in article *L'illusion d'ekphrasis* put forward an idea of “critical ekphrasis” (1994) what may become an invitation to ask if other sub-genres/modes of ekphrasis may be described. The text *Essay and Ekphrasis* develops this question in the field of essayistic traditions. Evoking the tendency of writing on art in that genre (from Montaigne, Diderot, Ruskin, Pater to art historians, critics and artists) the article analyses three examples of ekphrases (by Zbigniew Herbert, Ewa Bieńkowska and Marek Bieńczyk) to voice a hypothesis that ekphrasis in an essay may be a useful proof for those who question (ostensive) representational powers of that textual tool. Essayistic ekphrasis seems to have a foremost referential character, pointing towards an object of art only to use it in order to describe cognitive procedures of the subject who in such a way (performatively and not overtly) pictures himself mirroring his inner self in dispersed fragments of cultural object, dismantling the temporal and spatial difference between the viewer and the object in an illusion of an immediate presence.

### 1. Eseistyka i opisy dzieł sztuki

Esej i ekfrazą<sup>1</sup> – traktowane jako formy gatunkowe – spokrewnia swoista modalność ich występowania: mam na myśli skłonność do inter-

\* Artykuł jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na XXXVI Konferencji Teoretycznoliterackiej *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, zorganizowanej przez Zakład Poetyki Historycznej i Sztuki Przekładu Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz Pracownię Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN w dn. 18–21 września 2008 r. w Złotym Potoku.

<sup>1</sup> Literatura na temat ekfrazy jest olbrzymia. Współcześni krytycy zbudowali pod szyldem omawianej kategorii rodzaj mikrolaboratorium, w którym testowane są kolejne „zwroty” humanistyki. W recenzji z *Ekphrasis* (1992) ojca ekfrazologii Murraya Kriegera Raymond A. Macdonald pisał, że ekfrazą stała się „charyzmatycznym prominentem wśród krytyków i historyków literatury” – cyt. za: P. Wagner, *Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of Art(s)*, w: *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. by P. Wagner, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1996, s. 11. Etymologię słowa tłumaczy wnikliwie P. Wagner (op. cit., s. 12) i J. Heffernan (*Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago University Press, Chicago 1993, s. 191); retoryczną tradycję rekonstruuje Albert Gorzkowski, „*Ut pictura verba...*” *zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowoczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2. Najważniejsze prace badaczy na ten temat (Leo Spitzer, Jean Hagstrum, Murray Krieger, John Hollander, James A.W. Heffernan,

ferencyjnego bytu w innych gatunkach<sup>2</sup> powodującą, że ontologia tych wypowiedzi bywa ostatecznie niejasna, w związku z czym uprawnione wydają się propozycje, by w sytuacji braku dystynktywnych cech formalnych czy syntaktycznych traktować je jako „gatunki postgatunkowe”, typologiczne, niedyskretne (por. ekfrazą zdekonstruowaną u Michaela Davidsona<sup>3</sup>) lub jako tryb (por. „ekfrastyczność”, „charakter ekfrastyczny” u Adama Dziadka<sup>4</sup> czy Jamesa Heffernana<sup>5</sup>).

Jednocześnie łączy je funkcja inkluzji, zwłaszcza odkąd eseje o sztuce stały się jednym z najbardziej charakterystycznych nurtów tematycznych w eseistyce. Archeologia tej tendencji może cofnąć nas aż po czasy Montaigne’a (mam na myśli zwłaszcza jego *Journal de Voyage* – 1580–1581, a tam np. fragment opisujący Villa d’Este w Rzymie) czy gdzie indziej Thomasa Browne’a (*The Urn Burial*: tu tekst *Hampton Urns*, appendix do *Hydriotaphii* – 1658). Popularna forma eseju podróznego dostarczyła licznych mikroekfraz (o różnym stopniu realizacji retorycznej zasady *unaocznienia*) wplecionych w eseistyczne relacje z podróży<sup>6</sup>. Fragmenty ekfrastyczne pojawiają się w dających się czytać w trybie eseistycznym pismach estetycznych Lessinga, Fryderyka Schlegla, Goethego, Baudelaire’a, Valéry’ego, czy niedawno wydanego w Polsce Joshuy Reynoldsa<sup>7</sup>. Brnąc dalej w ową nieprzeliczoną rzeszę tekstów dla pełniejszego rozpoznania skali problemu, należałoby pamiętać o istnieniu eseizowanych fragmentów omawiających dzieła sztuki w pamiętnikach, listach i pismach teoretycznych artystów (Cézanne, van Gogh, Constable, Malewicz etc.) oraz o tekstach popularyzujących wiedzę o sztuce (w Polsce choćby Tadeusza Boruty *Szkoła patrzenia* – 2003, Marii Poprzęckiej *Galeria: sztuka patrzenia* – 2003 czy Bohdana Paczoskiego

---

Michel Riffaterre) przywołuje praca: A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.

<sup>2</sup> Por. definicję Rolanda Barthes’a: „fragment podatny na antologizowanie, przeniesienie z jednego dyskursu do innego” – cyt. za: J. Heffernan, op. cit., s. 193.

<sup>3</sup> M. Davidson, *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze – obrazy*, tłum. P. Mróz, w: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, cz. 3, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991.

<sup>4</sup> A. Dziadek, op. cit., s. 55 oraz tegoż, *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnianie – interpretacja*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. II, red. J.M. Ruzsar, Lublin 2006, s. 39.

<sup>5</sup> J. Heffernan, op. cit., s. 194.

<sup>6</sup> O podróży jako doświadczeniu artystycznym pisała: D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003; bibliografia tekstów źródłowych tej pracy (od Marii Wirtemberskiej do Andrzeja Bobkowskiego, Józefa Wittlina i Marka Zagańczyka) jest wyjściowym katalogiem esejów potencjalnie bogatych w opisy o charakterze ekfrastycznym.

<sup>7</sup> J. Reynolds, *Pisma o sztuce. Wybór*, tłum. J. Jaźwierski, wstęp M. Poprzęckiej, Warszawa 2007.

Zobaczyć – 2005)<sup>8</sup>. To samo dotyczy prac historyków i krytyków sztuki od dzienników Goncourtów, przez analizy kultury renesansu Jacoba Burckhardta, badania Erwina Panofsky'ego czy Ernsta Gombricha, po opisy współczesnej architektury u świadomie estetyzującego dyskurs krytyczny Charlesa Jencksa.

Dostrzeżenie w tej praktyce szczególnej tendencji dokonało się dzięki kilku głośnym publikacjom: krytyka francuska wskazuje na Denisa Diderota (*Les Salons* – 1759–1772; *Essais sur la peinture* – 1795), w literaturze niemieckiej pozycję tę zajął ojciec nowożytnej eseistyki w tym kręgu językowym, Herman Grimm (począwszy od *Die Wenus von Milo; Rafael und Michel Angelo* – 1864 i *Neue Essays über Kunst und Literatur* – 1865)<sup>9</sup>, krytycy angielscy muszą wybierać między *Modern Painters* Johna Ruskina – 1843–1860, jego słynnymi *Stones of Venice* – 1851–1853 i niezwykle wpływowym tekstem Waltera Patera *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* – 1873 (wersja poszerzona 1877)<sup>10</sup>. W Polsce – być może – pierwszeństwo należy przyznać Józefowi Czapskiemu (tom *Oko* z 1960 r. zbierał eseje o sztuce publikowane od lat dwudziestych), a może należy się cofnąć aż do prac Stanisława Witkiewicza ojca.

<sup>8</sup> Zasadność użycia narzędzia ekfrazy w komentowaniu szerokiego zbioru tekstów o sztuce potwierdzali m.in. James Heffernan i David Carrier. Możliwość takiej czynności nie zawsze była jasna: P. Wagner (op. cit., s. 14) całkiem niedawno postulował: „Musimy raz na zawsze porzucić nieartykułowane głośno założenie, że werbalna reprezentacja obrazu musi być «literacka», by kwalifikować się jako «ekfrazą»”. Podobnemu rozszerzeniu podlegają definicje krytyków zajmujących się współcześnie problemem: J. Heffernan (op. cit., s. 1) ujmuje wyjątkowo ekfrazę jako „literacką reprezentację sztuk wizualnych”, by chwilę później przekształcić omówienie terminu w „werbalną reprezentację reprezentacji wizualnej”. Argumenty za inkluzywnym, rozszerzonym użyciem terminu podają m.in. Wagner, Heffernan czy Carrier. T. Yacobi, *The Ekphrastic Model: Forms and Functions*, w: *Pictures into Words*, ed. by V. Robillard, E. Jongeneel, VU University Press, Amsterdam 1998, s. 21-22, pochwała potrzebę liberalizacji użycia narzędzia, komentując niedemokratyczne tendencje krytyki: dominuje poszukiwanie ekfrazy poetyckiej, marginalizowana jest ekfrazą w prozie; jakości takie jak opis i statyczność biorą górę nad procesualnością i narracyjnością ekfraz; agonistyczny aspekt relacji słowo-obraz interesuje bardziej niż interakcyjny; preferowane są teksty w całości wypełnione przez ekfrazę kosztem ekfraz rozproszonych bądź wkomponowanych w inne teksty. Szeroką definicję formułuje Claus Clüver: ekfrazą to „werbalizacja prawdziwego bądź fikcyjnego tekstu skomponowanego w niewerbalnym systemie znakowym” – C. Clüver, *Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis*, w: *Pictures into Words*, op. cit., s. 49.

<sup>9</sup> Herman Grimm, syn Wilhelma Grimma bajkopisarza, to eseista i zarazem od 1873 roku profesor historii sztuki, kierownik jednej z pierwszych katedr utworzonych na Uniwersytecie Berlińskim. Na temat jego tekstów z pogranicza eseistyki i historii sztuki por.: A. Beyer, *Lichbild und Essay. Kunstgeschichte als Versuch*, w: *Essayismus um 1900*, W. Braungart, K. Kauffmann, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2006.

<sup>10</sup> Wydanie polskie 1998, tłum. P. Kopszak.

Dzisiejszy dorobek polskiej „ekfrastycznej” eseistyki, zasobny ilościowo i niepośledni jakościowo, jest zasługą licznych pisarzy. Myślę o Joannie Pollakównie (*Myśląc o obrazach* – 1994; *Glina i światło* – 1999, *Weneckie tęsknoty. O malarstwie i malarzach renesansu* – 2003), Ewie Bieńkowskiej (*Co mówią kamienie Wenecji* – 2000), Marii Poprzęckiej (m.in. *Pochwała malarstwa. Studia z teorii i historii sztuki* – 2000, *Kochankowie z masakrą w tle i inne eseje o malarstwie historycznym* – 2004), Ewie Kuryluk (*Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900* – 1974; *Art mon amour. Szkice o sztuce* – 2002, *Podróż do granic sztuki: eseje z lat 1975 – 1979 i eseje z lat późniejszych na ten sam temat* – 1982, 2005), wspomnianym Józefie Czapskim (*Oko* – 1960; *Patrząc* – 1983; w latach trzydziestych monografie: *Józef Pankiewicz – 1936, O Cézannie i świadomości malarskiej* – 1937), Gustawie Herlingu-Grudzińskim (*Sześć medalionów i srebrna szkatułka* – 1994, fragmenty *Dziennika pisanego nocą*), Krzysztofie Rutkowskim (cykl paryskich *Pasaży* – 1995, 2006, 2008), Wojciechu Karpińskim (*Pamięć Włoch* – 1982, *Fajka van Gogha* – 1994). Wymieniać można by dłużej<sup>11</sup>; na koniec najbardziej oczywiste nazwisko – Zbigniew Herbert (*Barbarzyńca w ogrodzie* – 1962, *Martwa natura z wędzidłem* – 1993, *Labirynt nad morzem* – 2000). Interesujące dla mnie w tym kontekście staje się kilka kwestii.

Po pierwsze, zastanawia mnie skala wykorzystania w eseistyce narzędzia ekfrazy, która często bywa podstawowym, otwierającym, a nawet wypełniającym cały tekst chwytem konstrukcyjnym, stając się idealnym przykładem egzemplifikującym Riffaterrowską teorię ekfrazy jako hiperznaku<sup>12</sup>. Skoro tak chętnie esej sięga po gest „reprezentacji reprezentacji”, czerpie z tego zapewne wymierne korzyści; może warto spytać: jakie? Po drugie, intensywność nawiązywanego w ten sposób związku zasługuje, być może, na uwagę i zadanie kontrolnych pytań o charakter interakcji<sup>13</sup>. Po trzecie, ciekawi mnie, czy dałoby się pomyśleć o ese-

<sup>11</sup> Fragmenty opisów dzieł sztuki czy architektury (definiując w najbardziej prowizoryczny sposób ekfrazę) znaleźć można u większości autorów eseistów, w Polsce m.in. u Józefa Wittlina (zwłaszcza w *Walizach...*, Zygmunta Kubiaka, Andrzeja Stanisława Kowalczyka (*Miejskie*), Jarosława Iwaszkiewicza (*Książka o Sycylii*), Konstantego Jeleńskiego (*Chwile oderwane* – zwłaszcza teksty o Czapskim i Lebensteinie), a także u młodszych pisarzy: Arkadiusza Pacholskiego (w *Brulionie paryskim*), Pawła Lisickiego (np. *Głowa Holofernesa z Doskonałości i nędzy*), Wojciecha Wencla (*Przepis na arcydzieło*) czy Artura Daniela Liskowackiego (*Podżeganie miasta i inne szkice z pamięci*).

<sup>12</sup> Propozycja terminu w: *Textuality. W.H. Auden's Musée des Beaux Arts*, w: *Some Readers Reading*, red. M.A. Caws, Modern Language Association of America, New York 1986.

<sup>13</sup> Inspiracją do tego kroku stał się tekst Adama Dziadka dotyczący Zbigniewa Herberta (por. *Apologia twórczej swobody*, op. cit.), który jest jedynym znanym mi w zakresie dyskusji o charakterze eseistycznego gatunku wystąpieniem, w którym pada *explicitie*

stycznej ekfrazie jako o specjalnej odmianie gatunkowej (asumptu ku temu dał ponad dziesięć lat temu Michel Riffaterre tekstem *L'illusion d'ekphrasis*, proponując – przywoływane potem wielokrotnie (w Polsce Adam Dziadek; Małgorzata Czermińska<sup>14</sup>, gdzie indziej np. Bernadette Fort w tomie zbiorowym *Icons – Texts – Iconotexts...*<sup>15</sup>) – wyróżnienie ekfrazy krytycznej.

## 2. Poetyka ekfrazy w eseju

Valerie Robillard w artykule *In Pursuit of Ekphrasis (an Intertextual Approach)* z tomu *Pictures into Words*<sup>16</sup> identyfikuje podstawowe funkcje realizowane przez ekfrazę. Wylicza funkcję reprezentacji (świadczy o niej deskrypcja, analogia, strukturowanie oparte na wzorze czerpanym ze sztuk wizualnych, funkcja *enargei*<sup>17</sup> – *unaoczniania*); atrybucji (nazywanie, aluzja – funkcja identyfikacji); i asocjacji (odniesienie do stylu artystycznego, przestrzeni mythosu/toposu – to funkcja kulturowa, kontekstualizująca). Notuję te dane, ponieważ chciałabym sprawdzić, czy ekfrazy w esejach poddają się powyższym rozróżnieniom, czy realizują podstawowe wyznaczniki poetyki ekfrazy<sup>18</sup> i czy ostatecznie uruchamiają powyżej wskazane zależności.

pytanie o poetykę i funkcje ekfrazy w eseju. Symptomatyczne jest, być może, iż w tysiącstronicowej encyklopedii eseju (red. T. Chevalier, *Encyclopedia of the Essay*, Fitzroy Dearborn, London–Chicago 1997), w artykułach pisanych przez nieomal trzystu badaczy z całego świata termin ekfrazą pada raz (w hasle *Azorin*, s. 47). Natomiast najwcześniejszym znanym mi tekstem krytycznym używającym narzędzia ekfrazy do tekstu zbliżonego do eseistycznego jest wczesna praca (dwudziestoczeroletniej) Svetlany Alpers *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's „Lives”* („Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, v. 23, 1960, no 36).

<sup>14</sup> A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, op. cit.; M. Czermińska, *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.

<sup>15</sup> B. Fort, *Ekphrasis as Art Criticism: Diderot and Fragonard's „Coresus and Callirhoe”*, w: *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. by P. Wagner, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1996, s. 62.

<sup>16</sup> V. Robillard, *In Pursuit of Ekphrasis (an Intertextual Approach)*, w: *Pictures into Words*, op. cit., s. 61.

<sup>17</sup> Por. G. Boehm, *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, w: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von G. Boehm, H. Pfotenhauer, Fink Wilhelm, München 1995; C. Clüver, op. cit.

<sup>18</sup> Współczesna ekfrazą jest znacznie lepiej opisana jako narzędzie/proces reprezentacji niż jako gatunek, którego poetyka byłaby dyskursywnie uchwytana. Dla przykładu B. Fort (op. cit., s. 60) wymienia następujące cechy poetyki ekfrazy: wysunięcie na pierwszy plan postaci mówiącego-observatora, jego afektywnej odpowiedzi wobec transformacji

Miejscem rewizji czynię trzy fragmenty esejów. Pierwszy z nich pochodzi z tekstu Zbigniewa Herberta zatytułowanego *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa z Martwej natury z wędzidłem*. Wybieram poniższy cytat, idąc za przykładem Adama Dziadka<sup>19</sup>, który uczynił go w swojej analizie paradygmatycznym przykładem Herbertowskiej realizacji ekfrazy:

*Chłopiec iskający psa w monachijskiej Starej Pinakotece: kąć pokoju, przy ścianie stolik, na nim książki, utensylia szkolne i równoległe do dolnej ramy obrazu ława (Terborch uznawał tylko przestrzenie zamknięte i ograniczone), na ławie wysłuchony kapelusz z dużym rondem. W środku tej ubogiej scenerii – chłopiec siedzący na niskim stołku, z psem na kolanach. Zgrabne palce przesuwają się po skórze zwierzęcia. Malec oddaje się tej czynności z napiętą uwagą i z tym szczególnym rodzajem wyłączności i całkowitego oddania, do jakiej zdolne są tylko dzieci. Ci, którzy „czytają obrazy”, nie mogą się zgodzić, czy jest to pochwała czystości, czy też wytknięcie nagannego zaniedbywania obowiązków szkolnych na rzecz czynności podrzędnych. Oto przykład igraszek intelektualnych starszych, znudzonych panów. Mnie w tym obrazie zachwycała zawsze łagodna i szlachetna w tonie kolorystyka – zgaszona, oliwkowa zieleń ścian, ochra przedmiotów i tylko dwa żywsze akcenty – niebieskie portki chłopca i białobrzowa sierść psa<sup>20</sup>.*

Potrzeba identyfikacji zrealizowana zostaje zaraz na wstępie, w trybie pozbawionym utrudnień (dane udostępnione są precyzyjnie i wprost, żadnych aluzji, dwuznaczności, apelowania do erudycji czytającego, gry z jego wiedzą), sprawiając tym pośpiesznym gestem wrażenie czynności unieważnianej, drugorzędnej: tekst szybko szuka chwytu *enargei*: wizualizuje podstawowe elementy obrazu, w charakterystyczny dla autora sposób rozpoczynając od tła i nie wyczerpując warstwy ikonograficznej obrazu. Ten niepełny artefakt na chwilę pozostanie w takiej właśnie kondycji: ekfaza przechodzi bowiem w interpretację, a ta poprzedza metakrytyczną uwagę na temat dyskursu badaczy historii sztuki. Polemiczna energia wypełnia kolejny gest dezawuacji intelektualnych interpretacji artefaktu: ostatecznie bowiem liczy się swoista atmosfera budowana przez kolorystykę obrazu. Tu powraca chwyt uobecnienia, silniejszy niż poprzedni (tamten był realizowany w poetyce analogicznej do poetyki obrazu – oszczędnej, lapidarnej, „obiektywnie nienacechowanej emocjonalnie”, faktograficznej). Finał buduje słowo „zachwyt” wprowadzające funkcję emotywną i słowo „mnie” – radykalnie personalizują-

---

malarskiego momentu („szczytowego” i „zastygłego”) w skomplikowaną sieć narracji oraz świadomą grę różnymi figurami i poziomami reprezentacji.

<sup>19</sup> A. Dziadek, *Apologia twórczej swobody*, op. cit., cz. II, s. 43.

<sup>20</sup> Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 78.

ce – zwłaszcza wobec bezosobowego początku i następującego po nim odrzuconego punktu widzenia „innych”.

Jeśli celem tej ekfrazy miałyby być językowe reprezentowanie w trybie agonu obrazu Terborcha, przerywanie kumulującej się siły hypotypozy wydaje się nieuzasadnione. Jeśli mielibyśmy do czynienia z ekfrazą krytyczną – a więc identyfikującą, faktograficzną, faworyzującą analizę formalną<sup>21</sup> – to przeczy temu fakt niewyczerpującej relacji – swoistej zresztą dla Herberta<sup>22</sup>. Konstrukcja rozpatrywanego fragmentu (pierwsza część – obiektywna, relacja w poetyce *common sense*; środkowe zdania dotyczące dyskursu specjalistycznego i dystansujący się zwłaszcza od tego drugiego, ale i od pierwszego języka – koniec wskazujący na osobiste preferencje, na sensualne doświadczenie, nie potrzebujące żadnej unifikacji, spajane bowiem osobową obecnością podmiotu) może stać się argumentem, iż w istocie na pierwszy plan – niepostrzeżenie – wysunęło się „ja”, wykorzystujące opis obrazu jako pretekst: w gruncie rzeczy najważniejszą informacją staje się bowiem ta, iż „mnie w tym obrazie zachwycała zawsze...”. Opis obrazu jedynie *wyduje się* zasadniczym dążeniem tego fragmentu, ponieważ jego konstrukcja wskazuje na niejawny, dyskretnie realizowany cel odmienny – odsłonięcia *siebie*, wyrażenia swego przeżycia (chciałam pierwotnie napisać: estetycznego, ale na chwilę opóźniłam dookreślenia)<sup>23</sup> za pomocą metonimii budowanych z elementów rozczłonkowanego wcześniej obrazu: *oliwkowa zieleń, zgaszona ochra, niebieskie portki, białobrzazowa sierść*. Ta dysjunkcja dzieła sztuki w detale potrzebne podmiotowi do autoanalizy zaczyna przypominać swoiste odbijanie się *ja* w lustrze obrazu<sup>24</sup>: to obraz udziela języka, który w ostatecznym rachunku omawia podmiot stojący naprzeciw.

<sup>21</sup> Por. M. Riffaterre, *L'illusion d'ekphrasis* dans: *La Pensée de l'Image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, ed. G. Mathieu-Castellani, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 1994, s. 211-212; A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, op. cit., 2004, s. 68.

<sup>22</sup> W tekście *Poeta – eseistą* Aleksander Fiut pisze: „Interpretacja każdego z dzieł ma charakter służebny wobec refleksji antropologicznej bądź moralistycznego lub politycznego przesłania” – A. Fiut, *Poeta – eseistą*, w: *Twórczość Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 131.

<sup>23</sup> Także Adam Dziadek wskazuje na pretekstowy i ostatecznie autoprezentacyjny charakter Herbertowskich ekfraz: semiotyzacja dzieł sztuki wizualnej prowadzi w końcu do „traktowania [ich] jako tekstów do przeczytania, tekstów, które poddawane są lekturze i interpretacji z wyraźnie zaznaczoną sygnaturą autorską, na którą składają się zarówno recepcja subiektywna, jak i charakterystyczne, niepowtarzalne cechy [autorskiej] poetyki – A. Dziadek, *Apologia twórczej swobody*, op. cit., s. 47. W efekcie celem staje się nie „odtworzenie dzieła sztuki za pomocą słów” (tamże, s. 49), ale udostępnianie odbiorcy indywidualnego „doświadczenia estetycznego” (tamże, s. 48).

<sup>24</sup> Ta sytuacja „tożsamościowej interakcji” między patrzącym a przedmiotem przypomina, rzecz jasna, słynny lacanowski graf, w którym podmiot jest również widziany

Rzecz jasna ekfrazja w eseju spełnia także i te funkcje, które tradycyjnie wiązane są z jej działaniem: otwiera przestrzeń powiązań intertekstualnych, współtworzy kontekst tradycji kultury. Jeśli czytelny jest gest wiary w możliwość lingwistycznej wtórnej ontologizacji dzieła wizualnego (jak np. u Goethego w *Philostrats Gemälde* – 1818), świadczyć może on pośrednio o dążeniu do współstanowienia kształtu dziedzictwa kulturowego. Przychodzi na myśl udział w formowaniu kanonu kultury wizualnej (identyfikacja „arcydzieła”), funkcja edukacyjna (odkrywanie tajemników techniki malarskiej). Tę ostatnią wolno może poszerzyć o nie zawsze wprost wyrażaną, jednak zazwyczaj obecną impresywną motywację kształtowania artystycznych wyborów czytającego. Konstrukcyjne decyzje Herberta (jak je identyfikuje Dziadek<sup>25</sup>): skłonność do użycia w ekfrazach czasu teraźniejszego narracji, formy fatyczne, deiktyczne, stosowanie pierwszej osoby liczby pojedynczej służą ostatecznie ustanawianiu złudzenia współobecności nadawcy i odbiorcy tekstu przed uobecnianym obrazem, co z kolei otwiera możliwość badań recepcji. Liczbowa dominacja wśród wymienionych powyżej relacji tych egzogenicznych wydaje mi się zastanawiająca, zwłaszcza wobec mocnego stronictwa w krytyce, by ekfrazę rozważać w zakresie redukującej kontekstualizację funkcji reprezentacji.

To być może miejsce na moją hipotezę w sprawie używania w esyście ekfrazy: funkcja reprezentacji i powiązana z nią atrybucja pozornie dominują, faktycznie jednak mogą okazać się podporządkowane funkcji ekspresywnej; językowe uobecnianie dzieła wizualnego jest spożytkowane do budowy reprezentacji wyższego stopnia, w nieostentacyjny sposób panującej nad całą wypowiedzią: idzie tu o opisanie *siebie*. Właściwie można byłoby powiedzieć, w związku z fragmentarycznością i niepełnością opisów w innych tekstach *Martwej natury...*, że sugerowana reprezentacja w istocie jest zaledwie gestem referencji: przywołania *aury* obrazu, jego kulturowej konotacji, wskazywania na rzecz, która prezentowana jest jedynie w takiej mierze, jaka służy budowaniu tożsamości *ja*. *Ja* potrzebuje widzieć *siebie*, nieustannie więc mnoży elementy, w których może się przejrzeć: stąd sława erudycji esyistyki. Interesujące, że Herbertowi zarzucano niekonsekwentne stosowanie narzędzia ekfrazy: porzucanej w połowie na rzecz rekonstruowania kontekstu powstania, ewokowania nie tyle iluzji obrazu, ile świata w momencie malowania

---

przez przedmiot. Jasną wykładnię tego pomysłu teoretycznego przedstawia Hal Foster w tłumaczonym na język polski artykule *Powrót realnego*, fragmencie swej książki o tym samym tytule („*Artium Quaestiones*” 2007, XVIII, tłum. M. Bryl).

<sup>25</sup> A. Dziadek, *Apologia twórczej swobody*, op. cit., s. 48-50.



obrazu<sup>26</sup>. Gdyby szukać uzasadnienia tego tąpnięcia formuły, powiedziałabym, że, być może, idzie o to, by językowa iluzja obrazu, pierwotnie pojedyncza funkcja semiotycznej translacji, rozrastała się w całą wiązkę odwzorowań: zagarniając inne zmysły, tworząc złudzenie kolejnych stopni bycia wobec aktu malowania obrazu, bycia w miejscu i czasie uobecnianym przez obraz.

Problem patrzenia i wnikania w to, co oglądane, stanowi tematyzowany dylemat kolejnego eseju, który chciałabym tu przywołać. Mam na myśli otwarcie *Co mówią kamienie Wenecji* Ewy Bieńkowskiej:

Ten człowiek stał pośrodku Piazzetty w jesienny ranek, chłodny, ale słoneczny, i trzymając w rękę książkę, patrzył kolejno na okładkę i na to, co miał przed sobą, podnosił i opuszczał głowę w regularnym rytmie, wiele razy, tak że z daleka – i w innym miejscu świata – można go było wziąć za nieszkodliwego pomyleńca, których pełne są szlaki turystycznych pielgrzymek, albo adepta sekty odprawiającego niezrozumiały ryt. Wiatr podnosił mu na głowie puszysty wieniec włosów okalających łysinę. Mężczyzna miał zarazem zdumiony i zachwycony wyraz twarzy, ale zdumiony i zachwycony w takim stopniu błogości, że nie mogłam się powstrzymać przed gestem niedyskrecji. Zbliżyłam się i spojrzałam mu przez ramię. No tak, oczywiście...<sup>27</sup>

Początek eseju *Przyjazd* wypełnia opis: estetyzowany, podawany w skomplikowanej konstrukcji hipotaktycznej, rytmizowany poprzez usunięcie dłuższych pauz, jakie mogłyby się pojawić między zdaniem współrzędnymi, gdyby je kończyć kropką, nie przecinkiem, zakończony aposjopezą. Artystyczne opracowanie sceny wywołuje trwające мгновение oka złudzenie, że ewokowany jest, być może, jakiś malarski pejzaż: tymczasem dzięki zdaniu, w którym wprost ujawnia się kobiecy podmiot, orientujemy się, że mamy do czynienia z wydarzeniem, jakich wiele – przypadkowym spotkaniem z kimś, kto czyta (ogląda?) książkę w publicznym miejscu.

To była okładka taniego albumu Guardiego, reprodukująca dokładnie to, co znajdowało się przed nami. Płyty Piazzetty prowadzące nad wodę, Basen św. Marka, kościół na wyspie San Giorgio Maggiore po drugiej stronie wody, niebo rozjaśnione i naznaczone paroma szybkimi chmurami. Wierność obrazu ocierała się o niesamowitość, czuło się w nim ten sam chłód powietrza, to samo nasycenie światłem, połyskliwość ciemnych barw (jakby z dodatkiem butelkowej zieleni) i mocny, wibrujący ton bieli w fasadzie kościoła, powierzchnia kanału, której gładkość zrobiona była z drobnych, zjeżonych przez wiatr fal. Miało się wrażenie

<sup>26</sup> Por. A. Fiut, op. cit., s. 131; M. Smolińska-Byczuk, *Życie martwej natury*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. I, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 113.

<sup>27</sup> E. Bieńkowska, *Co mówią kamienie Wenecji*, Gdańsk 2000, s. 7. Kolejne fragmenty ze stron 8-9.

odwzorowania, które w jakiś sposób trafniej oddawało widok, niż nasze oczy – tę biel, ten chłód cienia, zielonkawy błękit, w różnych proporcjach rozkładający się na niebie i wodzie, dostrzegłam w pełni dopiero wtedy, gdy spojrzałam na reprodukcję, gdy wzrok otrzymał błyskawiczną wskazówkę, jak właściwie powinien postępować. Ta natychmiastowa nauka w jednym mgnieniu ustawiała rzeczy na ich miejscu, nadawała kolorom głębię, wprowadzała ład w niepewny świat spojrzenia, który od razu stawał się architekturą z kamienia, wody i powietrza.

Tu dopiero rozpoczyna się właściwa ekfrazja opisująca obraz Francesco Guardiego, interesująca choćby z tego względu, że podwaja swoich pośredników: „dostarczycielem” obrazu jest reprodukcja i gest poprzedniego czytelnika, który uwierzył *a priori* mimetyczną skuteczność pierwszej z serii reprezentacji, które będą tu na siebie się nakładały. Patrząca widzi „dokładnie to, co znajdowało się przed nami”. Ciąg dalszy opisu prowadzony w trybie bezosobowym (*czuło się, miało się wrażenie*) przekształca subiektywne doznania wzrokowe w obiektywną formułę, kończąc się inkluzyjnym, zagarniającym też czytelnika użyciem liczby mnogiej (*nasze oczy...*). Jednocześnie, co interesujące, zaświadcza o bezbłędnym spojrzeniu Guardiego i mistrzowskiej realizacji malarskiej tego, co artysta zobaczył, podmiot tworzy konstrukcje synestezyjne, apelując też do innych zmysłów („*czuło się chłód*”, [słyszało się] „*wibrujący ton bieli*”, [doznawało się] „*gładkości powierzchni kanału*”), sugerując swoją *współobecność* w nagle niewirtualnym świecie obrazu, w którym zaszło unieważnienie *różnicy* dzielącej desygnat od malarskiego znaku, dając identyfikowany niegdyś przez Rolanda Barthes’a *l’effet de réel*. Mimetyczna skuteczność malowidła staje się tak dominująca, że podmiot, tym razem już wypowiadając się wyłącznie we własnym imieniu, musi się przyznać do podporządkowania swej władzy wzroku ikonografii obrazu: modeluje swoje spojrzenie na rzeczywisty pejzaż tak, by ten odpowiadał namalowanemu.

Ciekawe, że celem niniejszej ekfrazy wydaje się nie rywalizacja tekstu i obrazu o skuteczniejszy sposób uobecniania rzeczywistości (taką definicję formułuje Michał Paweł Markowski<sup>28</sup>). Relacja odwzorowania ograniczona jest jakby jedynie do reprezentacji malarskiej i jej denotacji, a reprezentacja językowa ma stawać się niewidoczna, lecz nie po to, by budować iluzję przezroczystości języka zaangażowanego w pracę unocznienia, ale służebnie zaświadczać o sile reprezentacyjnej płótna. Język relacjonuje, ukrywając swą własną funkcję obrazującą.

---

<sup>28</sup> M.P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 230.

Dopiero po chwili dotarło do mnie, że przecież obraz Guardiiego nie odpowiada rzeczywistości: nie tylko na Piazzetcie i na kanale dzieją się rzeczy, których nasze oko już nigdy nie zobaczy, rzeczy z czasu minionego, ale i perspektywa obrazu nie odpowiada temu, co widzę z miejsca, które wydaje się również pozycją patrzącego malarza. W rzeczywistości szerokość Basenu św. Marka jest znacznie większa, obszar wody zajmuje nieporównywalnie więcej powierzchni i wyspa San Giorgio Maggiore znajduje się dalej; fasada, kopuła i kampanila kościoła projektowanego przez Palladia są z Piazzetty malutkie i nie tak wyraźne. Obraz „prawdziwszy niż życie” obchodzi się dość bezceremonialnie z podstawowymi danymi percepcji: skraca, skręca przestrzeń, bierze w nawias perspektywę, która nie pozwala, by z tego miejsca kopuła ujawniała się spoza fasady, przybliża szczegóły, widziane jak przez lornetkę.

Musi minąć kilka chwil, by patrząca uwolniła się od iluzji (którą niegdyś aforystycznie ujął Paul Klee, pisząc, iż „sztuka czyni świat naprawdę widzialnym” – 1918), konstatując przesunięcia czasu i elementów przestrzeni. Katalog dostrzeżonych szczegółów różniących oba „obrazy” (który pozostanie pierwotny?) sugeruje powrót do racjonalnych i obiektywnych kategorii, wyswobodzenie z pięknego pozorów i spod przemocy wzroku: patrząca zajmuje przecież miejsce, z którego spoglądał na kanał Guardia, ale też spotkany przed chwilą turysta – wzrok poddał się narzuconemu podwojonym gestem patrzenia reżimowi skopiecznemu (by użyć terminu Christiana Metza – 1975, spopularyzowanego przez Martina Jaya w *Vision and Visuality* – 1988<sup>29</sup>), a teraz demaskując elementy fabrykowanego złudzenia, wydaje się odzyskiwać stanowisko niezależne.

Wobec takiego zakłócenia w widoku, który mam przed sobą, drugorzędna wydaje się na obrazie obecność tego, co nie jest dla mnie widzialne. Barka pod żaglami na kanale, postacie przechadzające się po Piazzetcie w kolorowych frakach i długich jedwabnych sukniach (między ciemnymi płytami placu dwie konwersujące osoby, kobieta i mężczyzna, stąpają po pasie z białego marmuru w pozach pociesznych wykwiwnisiów), obwąchujące się psy, które odnajdują na wielu płótnach malarza.

Zakłócenie – polegające na przemieszczeniu, na innym rozdysponowaniu elementów współczesnego pejzażu – czyni coś z percypującym podmiotem. Wyprowadza go z równowagi? Zawodzi? Rozczarowuje? Odejmuje pewności, odiera z zaufania? Nie do końca jasne działanie odkrytej niewierności ma konsekwencje, które ujawnia patrząca: w wyniku doświadczenia reprezentacji malarskiej może zlekceważyć te elementy obrazu, które nie są ponadhistoryczne: postaci, przedmioty dziś nieobecne w dostępnej perspektywie. Ta deklaracja sugeruje radykalną retempo-

---

<sup>29</sup> M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, w: *Vision and Visuality*, ed. by H. Foster, Bay Press, Seattle 1988.

ralizację obrazu, wpisanie go w rzeczywistość współczesną patrzącej. Szybko okazuje się, że czasowa redystrybucja elementów tej sceny (obraz, widok dziś, widok dawniej, obserwatorka) istotnie zachodzi, jednakże wektor tej zmiany jest zupełnie inny. Ekfrazą obrazu Guardiiego, podjęta na nowo, kolejny już raz prowadzona jest w trybie odwrócenia kolejności: to „tu i teraz” nie dostaje obrazowi, esej stwierdza *braki* w obecnym stanie miasta. Jeśli coś jest fałszywym odwzorowaniem, to jest nim współczesna Wenecja.

Ale można to ująć inaczej – tak jak nie mam trudności z niewiernościami jego perspektywy, ponieważ rzut oka na obraz ujawnił mi z całą przenikliwością, jaki jest świat – ten wycinek świata, na który patrzę – tak nie dotyczy mnie, w pewnym sensie, nieobecność rzeczy i istot przedstawionych: dzięki obrazowi są ciągle dla mnie, stają się współczesne mojemu przebywaniu na ziemi.

Ostatni fragment wyjaśnia wątpliwości: zdrada rzeczywistości w świecie obrazu nie dezawuuje go jako świadka, prawdziwość nie jest tu kryterium weryfikującym. Funkcja tej zmanipulowanej reprezentacji, która przestaje być reprezentacją i staje się prawdą nieudolnie reprezentowaną przez miasto, jest najwyraźniej inna. Patrząca mówi: „rzut oka na obraz ujawnił mi z całą przenikliwością, jaki jest świat” i chodzi jej zapewne o to nagłe doznanie, o którym była mowa we fragmencie drugim. Płótno Guardiiego *narzuca* na rzeczywistość swój wzór – odwracając radykalnie tradycyjne zależności między oryginałem a kopią, prawdą rzeczywistości i zmyśleniem sztuki. Potwierdza to ostatnie zdanie: zaświadcza ono, iż oto scena z obrazu stała się w percepcji postrzegającego podmiotu „prawdziwą rzeczywistością”, w dodatku ignorującą „historyczność”, bo współlobecną podmiotowi tu i teraz. Podobnego gestu przeniesienia w świat obrazu (świat – *desygnat* obrazu) doszukać się można i u Herberta: w ostatnim zdaniu pojawia się nieoczekiwane jedno jedyne w całym fragmencie słowo nacechowane stylistyczną odmiennością od wysokiego rejestru całego passusu. Dziwnie potoczne słowo z wyrażenia „niebieskie portki chłopca” działa jak katalizator uruchamiający aurę familiaryzacji, procedurę spokrewniania patrzącego i oglądanego, pokonywania dystansu czasu. Pozwala na migawkowe wkroczenie w świat *poza* płótno w malowaną scenę. Hipotezy co do celowości tego zabiegu mogą odnosić się do autobiografizujących intuicji ułamkowej reminiscencji z dzieciństwa do podobnej, jaka ma miejsce u Bieńkowskiej, radykalnej, świadomej akcji uobecniania i znoszenia różnicującego dystansu czasu i miejsca, dzięki której podmiot tekstu staje *poza* czasem naprzeciw dowolnie wybranych partnerów eseistycznego dialogu o „ja”.

Wracając do rozróżnień Robillard, potencjalnie ekfrazą w eseistyce wydawałaby się dysponować zwłaszcza dobitnie realizowaną funkcją

kontekstualizującą: funkcja faktograficzna i reprezentacyjna wspomagałyby tę pierwszą, orientując czytającego w erudycyjnym polu tekstu. Inaczej niż gdzie indziej, ekfrazą w eseju najwyraźniej nie angażuje się w celu dowodzenia wizualizujących sił języka<sup>30</sup>. Interesujące i genologicznie swoiste wydaje mi się jednak to, iż kontekstualizacja jest czynnością faktycznie podporządkowaną jeszcze innej, nadrzędnej motywacji: służy funkcji (możliwej wprawdzie do wskazania w każdej ekfrazie, lecz nie zawsze fundamentalnej dla konstrukcji tekstu) prezentacji podmiotu poprzez ujawnianie aktów jego kognicji. Ekfrazą wykorzystywana jest do *autodefiniowania podmiotu* i *sytuowania* go w kreowanym przezeń eseistycznym świecie, ignorującym zasady historycznej odpowiedniości miejsc, wydarzeń i ich bohaterów. Efektem ubocznym jest narzucające się jako konieczność powiązanie eseistycznej ekfrazy z przedstawieniami figuratywnymi (co faktycznie ma miejsce). Ekscentrycznym w tym kontekście przypadkiem jest fragment *Pokój nad morzem*<sup>31</sup> z ostatniego tomu Marka Bieńczyka, biorący na warsztat *przezroczyść*.

Pokój nad morzem, światło na ścianie, lśniący wielokąt. Spośród autokomentarzy Hoppera ten jest najbardziej znany: „Moim pragnieniem było jedynie namalować światło na ścianie”. Nic więcej, światło, ściana. Coś, co się zdarza, światło przychodzące, lecz wolne od mocy wstrząsania, gwałtownego poruszenia. Przychodzi, jest. Nie zagląda nawet, nie wkrada się, lecz po prostu się uwidacznia, jak oczywistość, która wzmaga się dla oczu, a dla powietrza jest tylko modulacją dnia. „Fotosynteza bytu”, napisał Yves Bonnefoy, poeta, i to jest może najtrafniejsze, a w każdym razie najładniejsze z krótkich, aforystycznych zdań o Hopperze. Nasycanie siebie światłem, aby przemienić je w życie, jego wchłanianie, by żywić nasz wzrok, i dać sobie siłę. Połknąć światło i z samego rana wstać z łóżka, wyjść na ulicę, oprzeć się o mury i patrzeć, patrzeć.

Otwierający esej fragment zbudowany jest wedle zasady kontrastowania krótkich parataktycznych konstrukcji eliptycznych, często równoważników zdań, z wypowiedziami z wmontowanym przytoczeniem, bardziej rozbudowanymi składniowo. Podstawowym chwytem zostaje jednak wyliczenie doznań dyktowanych przez obraz ([widzę] *Pokój nad morzem, światło na ścianie...*, *światło, ściana...*, *wchłanianie [światła]...*) i ich kontynuacji w formie projekcji (*połknąć światło, wyjść na ulicę...*). Eliptyczna konstrukcja całości, oddająca w rytmicznych, równych interwałach łagodną dynamikę, przywodząca na myśl ruch fal, tempo oddechu czy puls, tworzy bardzo swoisty idiom, kontrastujący z mową cytowaną i sugestiami obiektywności (*nasz wzrok...*, *najtrafniejsze...*, *najładniejsze...*). Identyfikacja obrazu zostaje przeprowadzona mister-

<sup>30</sup> Por. M.P. Markowski, op. cit.

<sup>31</sup> M. Bieńczyk, *Przezroczyść*, Kraków 2007.

nie: najpierw pojawia się syntetyczny opis, kolejne zdanie orientuje czytelnika (działa sens słowa „autokomentarz”, potem „namalować”), że obiektem opisu było przedstawienie malarskie.

Światło na ścianie, które kolejne obrazy Hoppera przekazują sobie, by nie zgasło po drodze. I nasączone też nim zdjęcia wybranych, ulubionych miejsc życia Hoppera i jego żony. Fotografia mieszkania nad morzem, gdzie Hopperowie przyjeżdżali latem, od razu przywołuje słynne *Rooms by the sea*, „Nadmorskie pokoje” (obrazy niewiele mniej znane z tysięcy merkantylnych reprodukcji niż *Nighthawks*) – ale też uderza różnicami. Na zdjęciu drzwi są otwarte w stronę wyjścia na morski brzeg, tak że stanowią jakby przedłużenie ściany. Muszą być o coś zahaczone, gdyż widać na górze mechanizm samodzielnego domykania się, może to kępy trawy i kamyki na wąziutkim paśmie plaży, dzielącym próg od wody, powstrzymują je od powrotu; jeszcze się można domyślić gestu ręki, która niedawno je odciągnęła, mocowała się przez moment z haczykiem czy blokowała je kamieniem.

Dalszy ciąg eseju kontekstualizuje pierwsze dane: w utrzymywanej poetyce elipsy wspomniane są wyjściowe dla realizacji tematu u Hoppera fotografie, a opis znajdujących tam elementów służy też dookreślanu przestrzeni obrazu dzięki zabiegowi „wyliczania różnic”. Dyskretne dystansowanie od kultury masowej przy okazji pozwala przypomnieć najsłynniejszy obraz amerykańskiego hiperrealisty w oryginalnym brzmieniu tytułu, co dodatkowo orientuje czytelnika, ponadto buduje erudycyjne i aksjologiczne tło tekstu. Jednocześnie metonimia „gestu ręki” otwierającej drzwi zwraca uwagę: jej efektem jest takie samo migawkowe ułożenie „tego, co przed obrazem”, „tego, co na obrazie” i „tego, gdzie znajduje się *ja* opisujące”, jakie było już identyfikowane u Bieńkowskiej i u Herberta.

Na obrazie drzwi, otworzone do wewnątrz jakby raz na zawsze, niemal znikają z pola widzenia, obramowują morze z boku obrazu. Między progiem a morzem nie ma żadnej przerwy, odrobiny choćby ziemi, delikatne fale zdają się podchodzić pod sam pokój, a słoneczny blok światła (trzy kąty proste, jeden ostry, jeden rozwarty), który na zdjęciu ograniczony jest do ledwie wstęgi za progiem, osiadł wewnątrz dosadnie, barwiąc na żółto większość pustki między ścianami. Obraz wyciągnął ze zdjęcia to, co najważniejsze, jak wysysa się szpik kostny, jak z piasku wyjmuje się nugat, i podał wprost, odsuplane, oczyszczone, zwiększone do pełnych rozmiarów. Tak dusza mogłaby się wyzwalać ze straty tkanek na sobie, odślaniać nie swój rąbek, lecz całość.

Kolejna odsłona ekfrazy *Pokoju nad morzem* jest ścisła, faktograficzna, bardzo precyzyjna (*trzy kąty proste, jeden ostry, jeden rozwarty...*), jakby miała przekonywać o obiektywistycznej motywacji patrzącego. Finał tego fragmentu prowadzi jednak w odległą od racjonalnej intersubiektywności stronę, ku traktatowi metafizycznemu (porównanie esen-

cjonalnej praktyki przedstawiania do ujawniania się duszy), którego obiektem staje się przychodzący z morza świetlisty absolut („blok światła ... osiadł”, „zabarwił”... dają się czytać jako personifikacje).

Jest na obrazie i drugi pokój, z boku, schowany; i tam wsunął się romb światła, niewielki, jedna forma geometryczna wśród innych – wśród mebli, jakichś reprodukcji na ścianie. Ale tu, w tym pustym, pozbawionym mebli i przedmiotów pokoju na pierwszym planie, oczyszczonym, przygotowanym na owo spokojne zdarzenie, nie ma nic, nic więcej poza światłem na ścianie. „Może nie jestem zbyt ludzki”, w tym samym autokomentarzu uprzedzał Hopper. Może światło na ścianie jest tylko odpryskiem kosmicznego kaprysu, przypadku, przypadłości. Może ściana powstała po to właśnie, by na chwilę przyjąć na sobie żółty blask. I pokój ten jest ostatnim, najbardziej wysuniętym przyczółkiem, naszą ostatnią placówką, gdzie nie-ludzkie dociera już bez przeszkód, lecz jeszcze nie pochłania zaborczo wszystkiego.

Ekfrazja obrazu Hoppera wciąż nie jest ukończona: pozostało jeszcze jedno pomieszczenie (nieustannie rozbudowujący się opis kontrastuje z zaświadczeniami o ascetycznym charakterze przedstawienia – to kolejny element kształtujący, podobnie jak zestawienie matematyki i metafizyki, eseistyczną poetykę kontrastów i wewnętrznych napięć). Przywołanie autokomentarza twórcy obrazu posłużył tekstowi eseju na wiele sposobów: dostarczył retorycznego i filozoficznego wzorca. W kolejnych, równoległych zbudowanych wypowiedzeniach (*może...*) formułowanych w trybie przypuszczenia rozwinie się egzegeza wizualizowanego traktatu o człowieku w obliczu absolutu.

Gdzie indziej, na innych obrazach, światło wikła się jeszcze w nasze ludzkie sprawy, przeciska między przedmiotami na stole, roziskrza szklanki, tworzy pod latarniami wieczorne nastroje, pomaga czytać książkę. Natomiast w nadmorskim pokoju zalega na pierwszy rzut oka jak obojętny złocisty liszaj, w nic niewplątane, ale przecież nie ma w nim żadnej naleciałości, inwazji nakładania; choć przysłane i niewzruszone, ma tu większe od naszego prawo być. Na tym skraju wody i podłogi, tynku i powietrza, skończonego i nieogarniętego, chciałoby się i należało przystawić, by czuć obie te strony naraz i nie znać różnicy między wdechem a wydechem, cieniem i światłem, sobą i słońcem. I wówczas doznać tej innej, najwyższej próby – tak jak próbę ma złoto – przezroczystości. Czegoś, co nie jest już przebijaniem się oczu przez akwaria, przepatrywaniem kryształów, wyszukiwaniem prześwitów za szybami miast, lecz bezpośrednim wnikiem w światło i byciem przez światło nawiedzonym.

Można argumentować, że ekfrazja *Pokoju nad morzem* Hoppera to jedynie pretekst do rozprawy *O świetle*. Ikonograficzna warstwa obrazu przekazywana jest w obiektywizujących enumeracjach. Jednocześnie te przedmiotowe znaki są natychmiast transponowane w miejsca kotwiczenia mikronarracji: niefabularnych, medytacyjnych, hipotetyzujących,

uzupełniających *widok* na poły poetyckim, na poły dyskursywnym komentarzem.

Światło, światło na ścianie, przezroczysty kwadrat; pasmo słońca na mych oczach, drżące ciepło pośród cienia, pierwszy obraz kryształ w tynku, przezroczyste odrzwia, światło, światło, przezroczysta brama dla z wód przychodzącego.

Ostatni fragment powraca do poetyki pierwszego zdania, spinając tą klamrą całość eseju. Elipsy, równoważniki zdań, powtórzenia, paralelizmy składniowe, wypowiedzenia wyłącznie współrzędne, wyciszone frazy tworzące anakoluty (*pierwszy obraz kryształ w tynku, brama dla z wód przychodzącego*), jak gdyby słyszalne były tylko przebijające się przez fale oceanu fragmenty wypowiedzianych przez podmiot zdań, budują *passus* zmierzający w stronę prozy poetyckiej, wykorzystujący poetykę niedopowiedzenia, metafory i ostentacyjnej – dominującej cały finał, a w dalszym planie refigurującej całość danego nam tekstu – personalizacji (sensualne „pasma słońca na *mych* oczach”).

Tekst Bieńczyka perfekcyjnie ilustruje przypadek, w którym ekfrazą staje się „hiperznakiem”, konstrukcyjnym szkieletem całego tekstu. Tryb ekfrastyczny wypełnia – wydaje się – wszelkie dostępne miejsca w eseju, choć przyglądając się tej wyrafinowanej konstrukcji widać, że znalazło się tam sporo wypowiedzi o odmiennej motywacji, podporządkowujących się jednak narzuconej dykcji. Innorodny żywioł, „nie-post-piktorialny” zagarnia w ekfrazę nawet to, czego w studiowanym obrazie nie ma. *Pokój nad morzem* (w sensie terminu *picture* W.J.T. Mitchella) zostaje uzupełniony i przetransponowany w wizerunek (*image*) mentalny uobecniany w wypowiedzi „doznającego światła” podmiotu, który (podobnie jak to miało miejsce w poprzednio przytaczanych przykładach) zdemontował czasowo-przestrzenną obcość *siebie* wobec rzeczywistości pierwotnej wobec obrazu (*pasma słońca na mych oczach, drżące ciepło...*).

### 3. Ekfrazą eseistyczna jako gatunek

O złudnym efekcie ekfrazy przekonywał nie tak dawno Michel Riffaterre w tekście *L'Ilusion d'ekphrasis* (w zbiorze *La Pensée de l'Image*). Riffaterre sugerował, że ekfrazą wytwarza nie więcej niż „referencjalną iluzję”, będącą w rzeczywistości „interpretacją podyktowaną nie tyle przez rzeczywisty lub fikcyjny obiekt, co przez rolę w kontekście literackim”<sup>32</sup>, w związku z czym jeśli w ogóle coś odwzorowuje, to ów mime-

<sup>32</sup> M. Riffaterre, op. cit., s. 211.



tyczny zapis dotyczy nie tyle przedmiotu opisu, co języka: ekfrazą ponawia jedynie „klisze i stereotypy danego socjolektu”<sup>33</sup>. Nurt rewizji jest współcześnie może najbardziej frapujący w badaniach nad ekfrazą, przypomnę tylko: John Hollander zdefiniował *notional ekphrasis* (ekfrazę wyobrazeniową, „imaginacyjną”<sup>34</sup>, dotyczącą obrazów faktycznie nieistniejących); przytaczana przez Michała Pawła Markowskiego<sup>35</sup> Dominique Kunz<sup>36</sup> posłużyła się terminem „odczucia obrazu”; W.J.T. Mitchell w artykule *Ekphrasis and the Other* z głośnej pracy *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*<sup>37</sup> sugerował, że szczególny obraz budowany przez energię ekfrazy jest jedynie „resident alien” (swojskim obcym), specyficznym przedmiotem, którego istnienie nie wykracza poza tekst. Obraz więc ostatecznie jako obiekt opisu jest niedostępny, powoływana jest jego *aura*, wyobrażony korelat, który w narracyjny, spekulacyjny czy symboliczny sposób oddala się od swego desygnatu, uwikłany w mechanizmy języka, służąc ostatecznie czemuś innemu niż referowanie warstwy ikonograficznej. Ekfrazą w eseju może dostarczać licznych dowodów wobec podobnych aktów nieufności w stosunku do „reprezentacyjnych” definicji ekfrazy.

Riffaterre w *L'Ilusion d'ekphrasis* różnicował ekfrazę literacką i krytyczną. Właściwości tej pierwszej omawiał, m.in. zestawiając fragmenty pochodzące z dwóch tekstów: Paula Claudela i Philippe'a Sollersa dotyczących tego samego obrazu Tycjana przedstawiającego Wenus w towarzystwie organisty i Kupidyna (Prado, 1540) (odpowiednio: *L'Œeil ècute* – 1946 i *Le Parc* – 1961). Ponieważ *L'Œeil ècute* to tekst eseistyczny, chętnie podkreślam różnicowanie pojawiające się we wnioskach Riffaterre'a: powieściową ekfrazę Sollersa nazwał „ekstrapolacyjną”, Claudela „intertekstualną”<sup>38</sup>. Przywoływany tekst jest dla mojej analizy ważny także z tego powodu, iż decyzja, by wydzielić podgatunek ekfrazy krytycznej,

<sup>33</sup> G. Mathieu-Castellani, *Image morte, image vive*, w: *La Pensée de l'Image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, ed. par G. Mathieu-Castellani, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 1994, s. 12.

<sup>34</sup> Ten drugi termin pojawia się w artykule: W. Juszczyk, *Ekfrazą imaginacyjną: eidolon Heleny*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 3. Autor nie odwołuje się jednak do Hollandera. Za konsultacje terminologiczne dziękuję Grzegorzowi Jankowiczowi.

<sup>35</sup> M.P. Markowski, op. cit., s. 232.

<sup>36</sup> Tekst *Un sentiment d'image* publikowany w „Poétique” 1997, 112 i po polsku jako *Poczucie obrazu*, tłum. T. Swoboda, w tomie *Ut pictura poesis* pod red. M. Skwary i S. Wyslouch, Gdańsk 2006.

<sup>37</sup> W.J.T. Mitchell, *Ekphrasis and the Other*, w: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 157.

<sup>38</sup> M. Riffaterre, op. cit., s. 227.

jest gestem pozwalającym na kolejne podgatunkowe specyfikacje. Natomiast uczynione *en passant* rozróżnienie między techniką powieściopisarza i eseisty wspiera moją hipotezę, iż ekfrazą w eseju budowana jest w swoisty sposób. Zbieżną intuicję odczytuję w decyzji Adama Dziadka, który w zakończeniu *Obrazów i wierszy* porzucił poezję i przywołał w obszerniejszych relacjach ekfrazy z hybrydycznych (moim zdaniem, wyraźnie grawitujących ku eseistyce) tekstów m.in. Rolanda Barthes'a (*Arcimboldo ou Rhétoriquier et Magicien*), Michela Foucaulta (fragmenty ze *Słów i rzeczy*), Julii Kristewej (*Czarne słońce*), Lacanowskich *Séminaires* i artykułu Hélène Cixous (*Bathsheba or the Interior Bible* z „New Literary History”).

Podsumowując powyżej zgromadzone dane, proponuję pomyśleć o eseistycznej ekfrazie jako o takiej odmianie tego quasi-gatunku, w której – co już sygnalizowałam – funkcja referencji dominowałaby krytycznie traktowaną funkcję reprezentacji. Referencję chciałabym rozumieć jednak inkluzywnie: nie jako czysty akt wskazywania, który mógłby zaakceptować Riffaterre, ale jako zdarzenie zagarniające także dokonującego owej czynności. Natomiast przedmiot tych działań usuwany byłby w pozycję *pozornego* centrum, w rzeczywistości pełniącego funkcję pretekstualną, w środku bowiem na stałe ulokował się podmiot prezentujący przede wszystkim metonimicznie *siebie* w akcie ujawniania swoich procesów poznawczych. Ekfrazą eseistyczna wskazywałaby nie tyle więc na przedmiot artystyczny, ile na kognitywne funkcje podmiotu, które przedmiot powoduje, ale które charakteryzowałyby ostatecznie nie obserwowaną rzeczywistość artystyczną, ale poznający podmiot<sup>39</sup>. W kategoriach retorycznych *evidentia* stawałby się funkcjonalnie konstrukcją skrycie etopeiczną. Dzieło sztuki sprowadzone byłoby do funkcji rzeczułustras, rzeczy – po lacanowsku spoglądającej, odbijającej wzrok patrzącego tak, że wraca on z powrotem ku podmiotowi, stając się sposobem prowadzenia autoanalizy i orzekania nie wprost o *sobie*. Dzieje się to, co przewidywał Heffernan<sup>40</sup>: władza wzroku i kontrolującego autorytetu patrzącego zostaje przekazana obrazowi. Jego rzeczywistość zajmuje pozycję pierwotnej, ale jedynie *wyjściowej* danej. Sprawcą tego „odwró-

<sup>39</sup> Przeniesienie akcentu w ekfrazie eseistycznej z przedmiotu ekfrazy na podmiot pozwala uzupełnić skupiające dotąd sporo uwagi tendencje do badania aktu reprezentacji, semiotycznej translacji, intertekstualnych powiązań czy komparatystyki międzyartystycznej, a otworzyć przestrzeń pytań powiązanych z akcją dokonywaną przez patrzącego (w tym pytania o *gender* wzroku czy kontekst – kulturowy, społeczny, polityczny – tej czynności, w końcu – o samo *patrzenie* jako czynność, o której można mówić za pomocą języka fenomenologii, psychologii poznawczej, wreszcie antropologii).

<sup>40</sup> J. Heffernan, op. cit., s. 7.

cenia wektora wzroku” jest oczywiście podmiot; to on przyzwala na taki stan rzeczy. Określa w ten sposób siebie na wiele sposobów: podaje ontologię swego bytu, wskazując na świat, w którym będzie sytuował swe istnienie; prezentuje stanowisko w kwestii czasu (który staje się achronologiczny, przeszłość dostępna jest bowiem na moment *teraz*) i przestrzeni (która pozwala się modelować wedle potrzeb wyobrażenia). Mówi w końcu o swoich strategiach poznawczych: o „braku lęku przed wpływem”, o porzuceniu wyznaczników „racjonalnej intersubiektywności”, o procesualności swych doznań.

Na koniec chciałabym zwrócić uwagę na wyraźną tendencję performatywną eseistycznej ekfrazy. Jeśli klasyczne ujęcia postulowały dostrzeżenie w ekfrazie czynności zastępowania przedmiotu wizualnego przedmiotem ze słów, dziś w związku z fundamentalnym kłopotem ontycznym co do przedmiotu całej operacji wspomnianym powyżej można – jak czyni to np. Michał Paweł Markowski<sup>41</sup> – pomyśleć ją jako zastąpienie *czynności* malowania *czynnością* opisywania. W tej relacji obecność podmiotu tekstu – twierdzę – znów staje się akcentowanym aspektem całego zajścia. Ten pomysł krytyczny przydatny jest wobec eseistycznego toposu „malowania swego portretu” proveniencji oczywiście najstarszej, Montaigne’owskiej (choć można go traktować jako wariant archetoposu horacjańskiej metafory „malowania słowem”, czynności o tradycji aż homeryckiej). Pierwszy tom *Essais* otwiera apostrofa *Au Lecturer*, w której pada deklaracja: „siebie bowiem maluję tutaj” (*car c’est moy que je peins*)<sup>42</sup>. Bliżej naszych czasów topos ten został twórczo przetransponowany i rozwinięty w notatkach Bolesława Micińskiego<sup>43</sup>:

Być może – pisał on w 1940 roku – istnieje coś takiego jak intelektualne patrzenie, dotykanie, intelektualne słuchanie i pojęciowa wyobraźnia. Próbuje przedstawienia tzw. filozoficznego problemu przez transpozycję pojęć na wyobrażenia.

W tym sensie czynność pisania esejem stawałaby się swoistą metodą kognitywną opierającą się na zabiegu wizualizacji, poetyka ekfrazy sta-

<sup>41</sup> M.P. Markowski, op. cit., s. 230.

<sup>42</sup> M. de Montaigne, *Próby*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1985, s. 139. Fragment ten brzmi: „[...] car c’est moy que je peins. Mes defauts s’y liront au vif, et ma forme naïve, autant que la reverence publique me l’a permis. Que si j’eusse esté entre ces nations qu’on dict vivre encore sous la douce liberté des premieres loix de nature, je t’asseure que je m’y fusse tres-volontiers peint tout entier, et tout nud”. Cały tekst *Prób* z edycji Pierre’a Villeya i Verdun L Saulnier, wg tzw. „egzemplarza z Bordeaux” i z oznaczeniem kolejnych wersji (A, B, C), jest dostępny pod adresem: <http://artfl.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.0:2:0.montaigne>.

<sup>43</sup> B. Miciński, *Pisma*, Kraków 1970, s. 195.

wałaby się technologicznym rusztowaniem wszelkiego eseizowania, co każe przypomnieć o podobnie holistycznej w swym charakterze tezie Murraya Kriegera, który w ekfrazie dopatrywał się modelu dla czynności estetyzowania języka, fundamentalnej dla wszelkiej wypowiedzi literackiej<sup>44</sup>.

#### BIBLIOGRAFIA

- BIEŃCZYK M., *Przezroczyść*, Kraków 2007
- BIEŃKOWSKA E., *Co mówią kamienie Wenecji*, Gdańsk 2000
- BOEHM G., *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, w: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von G. Boehm, H. Pfotenhauer, Fink Wilhelm, München 1995
- MATHIEU-CASTELLANI G., *Image morte, image vive*, dans: *La Pensée de l'Image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, ed. par G. Mathieu-Castellani, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 1994
- CHEVALIER T. (ed.), *Encyclopedia of the Essay*, Fitzroy Dearborn, London–Chicago 1997
- CLÜVER C., *Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis*, w: *Pictures into Words*, ed. by V. Robillard, E. Jongeneel, VU University Press, Amsterdam 1998
- CZERMINSKA M., *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005
- DAVIDSON M., *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*, w: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, cz. 3, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991
- DZIADEK A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004
- DZIADEK A., *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnianie – interpretacja*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. II, Lublin 2006
- FIUT A., *Poeta – eseista*, w: *Twórczość Herberta*, red. M. Woźniak-Łabiniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001
- FORT B., *Ekphrasis as Art Criticism: Diderot and Fragonard's „Coresus and Callirhoe”*, w: *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. by P. Wagner, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1996
- GORZKOWSKI A., „*Ut pictura verba...*” zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej, „*Pamiętnik Literacki*” 2001, z. 2
- HEFFERNAN J., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago University Press, Chicago 1993
- JAY M., *Scopic Regimes of Modernity*, w: *Vision and Visuality*, ed. by H. Foster, Bay Press, Seattle 1988.

---

<sup>44</sup> Tekst, w którym pierwotnie wyartykułowana została wspomniana teza to *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or, Laokoon Revisited* (1967), włączony został jako appendix do późniejszej pracy *Ekphrasis: the Illusion of Natural Sign* (1991). J. Heffernan (op. cit., s. 192) przekonuje, że pomysł Kriegera inspirowany był ideą „formy przestrzennej” Josepha Franka.

- KOZICKA D., *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003
- MARKOWSKI M.P., *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2
- MICIŃSKI B., *Pisma*, Kraków 1970
- MITCHELL W.J.T., *Ekphrasis and the Other*, w: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994
- MONTAIGNE M. de, *Próby*, tłum. T. Żeleński (Boy), Waszawa 1985
- KUNZ D., *Poczucie obrazu*, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006
- RIFFATERRE M., *L'illusion d'ekphrasis*, w: *La Pensée de l'Image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, ed. G. Mathieu-Castellani, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 1994
- ROBILLARD V., *In Pursuit of Ekphrasis (an Intertextual Approach)*, w: *Pictures into Words*, ed. by V. Robillard, E. Jongeneel, VU University Press, Amsterdam 1998
- SMOLIŃSKA-BYCZUK M., *Życie martwej natury*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. I, Lublin 2006
- WAGNER P., *Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of Art(s)*, w: *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. by P. Wagner, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1996
- YACOBI T., *The Ekphrastic Model: Forms and Functions*, w: *Pictures into Words*, ed. by V. Robillard, E. Jongeneel, VU University Press, Amsterdam 1998