

Dobrawa Lisak-Gębala

"Energia" metafor w ekfrazach eseistycznych

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 102/3, 137-156

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

DOBRAWA LISAK-GEBALA
(Uniwersytet Wrocławski)

„ENERGIA” METAFOR W EKFRAZACH ESEISTYCZNYCH

Celem ekfrazy, według jej klasycznego wzorca, za jaki uważa się opisy malowideł zawarte w *Obrazach* Filostrata Starszego, było uzyskanie – dzięki narratywizacji i ewokowaniu różnych wrażeń zmysłowych – złudzenia naoczności (*enargeia*) sceny przedstawionej w dziele plastycznym. Jak zauważa Dominique Kunz, obrazy przywołane przez tego starożytnego retora trzeba „poczuć i usłyszeć, tak jakby przesycone były życiem zmysłowym, tak jakby można było przejść granicę w odwrotnym kierunku, od figuracji do natury”¹. Deskrypcja dzieła mająca ożywić prezentowaną na obrazie scenę wymaga języka tworzącego złudzenie „przezroczystego” *medium*, bliskiego zatem ideałowi słowa ikonicznego, nie skupiającego uwagi na własnej materialności, lecz pobudzającego wyobraźnię odbiorcy po to, by ten mógł sobie naocznie i możliwie wiernie przedstawić przedmiot opisu². Podług współczesnego oglądu język właściwy dla tego typu ekfrazy może kojarzyć się z cechami oszczędnego stylu prozatorskiego, takimi jak odwoływanie się do prototypowych znaczeń wyrazów oraz zminimalizowanie poetyckiego nacechowania wypowiedzi przez ograniczone użycie metafor i porównań. Dążenie do „przezroczystego wskazywania” nieuchronnie jednak rywalizuje z „nieprzezroczystością narracji”, reprezentacja obrazu jest bowiem zarazem prezentacją literackiego ukształtowania opisu³. W efekcie paradoks tkwiący w statusie ekfrazy polegać ma na tym, iż samo przedstawienie plastyczne ustępuje niejako miejsca omówieniu zaprezentowanej sceny, ulegając zakryciu przez rozwijającą się w czasie opowieść, wywołującą percepcyjne rozczłonkowanie jedności obrazu z powodu inwentaryzującego charakteru deskrypcji. Jak dowodził Jaś Elsner:

¹ D. Kunz, *Poczucie obrazu*. Przeł. T. Swoboda. W zb.: *Ut pictura poesis*. Red. M. Skwara, S. Wysłouch. Gdańsk 2006, s. 172.

² Zob. M. P. Markowski: *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 230; *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 12–13. R. Webb (*Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham 2009, s. 5–9, 28–37) wyjaśnia, że chociaż *Obrazy* Filostrata stały się nowożytnym modelem gatunku, powinny być odczytywane w kontekście antycznej teorii i praktyki ekfrazy – jako anaoczniającego opisu osób, miejsc czy wydarzeń. Należy zatem uwzględnić kontekst starożytnej koncepcji języka – jako siły oddziałującej na wyobraźnię i emocje odbiorcy, oraz wyobraźni – jako w znacznym stopniu intersubiektywnej, częściowo wyuczonej, a ponadto jako bliskiej pamięci, która z kolei uważana była za magazyn obrazów mentalnych (*ibidem*, s. 88–89, 93–100).

³ Markowski, *Pragnienie obecności*, s. 13.

Przedmiot ekfrazy milczy oraz szybko znika, zastąpiony [...] potoczystymi kaskadami retorycznego dyskursu, które ukazują i zarazem usuwają realny przedmiot, kryjąc go w strumieniu słownych przywłaszczeń, mających doprowadzić do spotkania mówcy i słuchacza⁴.

Współczesne ekfrazy eseistyczne (rozumiane jako figury dyskursu, nie zaś jako realizacje osobnego gatunku retorycznego⁵) często kształtowane są w zgodzie z klasycznym wzorem *Obrazów* Filostrata, nierzadko jednak, i te przypadki staną się przedmiotem niniejszych analiz, opisy nasycone są elementami poetyckimi, a co za tym idzie – inny jest ich wpływ na wyobraźnię czytelnika⁶. Zbigniew Herbert napisał: „Tylko poezje i baśń mają moc błyskawicznego kreowania rzeczy. Więc chciałoby się powiedzieć tyle: »Był sobie raz piękny koń z Lascaux«” (HB 12)⁷. Zgodnie z tą aforystyczną tezą, skondensowany poetycki opis apelujący zarówno do wyobrażeń zmysłowych, jak i do emocji czytelnika, ma za zadanie przekazać jednorodną wizję obrazu daną wrażliwemu eseście⁸. Analizując ekfrazę eseistyczną jako swoistą odmianę gatunkową, Roma Sendyka stwierdziła, iż to

⁴ J. E l s n e r, *Patrzyć i mówić: ekfaza w ujęciu psychoanalitycznym*. Przeł. W. M i c h e r a. „Konteksty” 2006, nr 1, s. 69.

⁵ Na temat historii ekfrazy jako figury dyskursu oraz jako ćwiczenia retorycznego zob. A. D z i a d e k: *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja*. W zb.: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Red. J. M. Ruszar. Cz. 2. Lublin 2006, s. 33–40; *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004, s. 51–59. – M a r k o w s k i: *Ekphrasis*, s. 229–230; *Pragnienie obecności*, s. 11–13. – M. S k w a r a, *O niektórych właściwościach ekfrazy. Na przykładzie poetyckiej recepcji „Szalu uniesień” Podkowińskiego w wybranych utworach młodopolskich i nie tylko*. W zb.: *Perspektywy polskiej retoryki*. Red. B. Sobczak, H. Zgólkowa. Poznań 2007, s. 192–202. – W e b b, *op. cit.*, s. 28–38. – B. W i t o s z, *Ekfaza w tekście użytkowym w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*. „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2, s. 105–114.

⁶ S. W y s ł o u c h (*Ekfaza czy przekład intersemiotyczny*. W zb.: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 2007, s. 502–503) sugerowała, iż współcześnie ekfrazę (pojmowaną jako mimetyczny, uobecniający opis) można spotkać w eseistyce, natomiast utwory poetyckie odpowiadać miałyby raczej kategorii przekładu intersemiotycznego (rozumianego jako swobodne intertekstualne nawiązanie ujawniające się w formie „syntetycznego modelu” obrazu). Zaprezentowane tutaj przykłady eseistycznych opisów zdecydowanie nie dadzą się jednak ująć za pomocą tego dychotomicznego, uproszczonego modelu, sytuując się raczej na granicy owego rozróżnienia.

⁷ W ten sposób odsyłam do: Z. H e r b e r t, *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wrocław 1995. Inne pozycje tego autora oznaczam następująco: HL = *Labirynt nad morzem*. Warszawa 2000; HM = *Martwa natura z wędzidłem*. Wrocław 1993; HMD = „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione. Red. B. Toruńczyk. Warszawa 2008; HW = *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*. Red. P. Kądziela. Warszawa 2001. Utwory W. K a r p i Ń s k i e g o sygnalizuję skrótami: KA = *Amerykańskie cienie*. Wrocław 1997; KF = *Fajka van Gogha*. Wrocław 1996; KP = *Portret Czapskiego*. Warszawa 2007; KPW = *Pamięć Włoch*. Gdańsk 1997. Dla pozostałych przywoływanych tu tekstów zawierających ekfrazy stosuję następujące skróty: Cz = J. C z a p s k i, *Patrząc*. Red. J. Pollakówna. Kraków 2004. – H-G = G. H e r l i n g - G r u d z i Ń s k i, *Sześć medalionów i srebrna szkatulka*. Warszawa 1994. – I = J. I w a s z k i e w i c z, *Podróże do Włoch*. Warszawa 2008. – J = K. J e l e Ń s k i, *Zbiegi okoliczności. O przeczytanych i przeżytych przez 30 lat*. T. 1. Kraków 1981. – K = E. K u r y ł u k, *Art mon amour. Szkice o sztuce*. Warszawa 2002. – P = J. P o l l a k ó w n a, *Glina i światło*. Wrocław 1999. – W = K. W y k a, *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*. Kraków 1971. – Z = W. Z a l e w s k i, *Zwiadowcy światła*. Warszawa 1999. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

⁸ Zob. A. D z i a d e k: *Apologia twórczej swobody*, s. 40–50; *Obrazy i wiersze*, s. 40–41.

właśnie funkcja ekspresywna zdaje się dominować nad funkcją referencyjną, a silnym, choć „pozornym” centrum opisu pozostaje autorskie „ja”:

Ekfrazeseistyczna 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. [...] Dzieło sztuki sprowadzone byłoby do funkcji rzeczy-lustra, 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 sobie⁹.

W interesujących mnie przypadkach ekfrazeseistycznych naznaczonych żywiołem poetyckim indywidualną wizję obrazu ewokuje się poprzez nagromadzenie metafor, wyrazistość słownictwa oraz scalający charakter opisu wędrującego od tego, co widzialne, do tego, co jawi się odbiorcy-eseiście w intymnym przeżyciu obrazu; od tego, co widzi „oko zewnętrzne”, do tego, co ofiarowuje się jedynie „wewnętrznyemu oku”¹⁰. Z takiego wzorca pisania o dziele sztuki wynika, że w opozycji do klasycznej, Filostratowej deskrypcji malowidła, na swój sposób weryfikowalnej, bo opartej na opisie namalowanych przedmiotów, postaci i na opowieściach o prezentowanej scenie, ekfrazeseistyczna skłaniająca się ku poezji może budować wspólnotę doświadczenia głównie poprzez próbę „zarażenia” czytelnika indywidualnym widzeniem obrazu naznaczonym wyraźnym piętnem „ja” eseisty. W tym zakresie odwołuje się do związanego z retoryką wzniosłości zjawiska „*mimesis* emocji”¹¹.

Dostrzec można wyraźną różnicę między rodzajami perswazji zakładanymi w modelu klasycznej ekfrazy bliskiej prozie oraz ekfrazy eseistycznej bliskiej poezji. Badacz pism Filostrata, Remigiusz Popowski, tak podsumował ideał opisu patronujący twórczości starożytnego retora: „Dobra ekfrazeseistyczna czyni z dzieła sztuki wizualnej ożywioną rzeczywistość lub – jak oświadcza sam Filostrat (*Img.* II, 10, 1) – sztukę sceniczną (*drama*)”¹². Owemu „ożywieniu” sprzyjać ma użycie unaoczniającej formy czasu teraźniejszego, potraktowanie przestrzeni nie jako dwuwymiarowej płaszczyzny malowidła, lecz jako autonomicznego świata obdarzonego głębią, szerokością i wysokością, czyli jako przestrzeni podobnej do tej, którą poznajemy w naszym codziennym, cielesnym doświadczeniu. Stąd budowanie złudzenia uczestnictwa w opisywanej scenie, wzbudzanie chęci rozmowy z ukazanymi postaciami. *Enargeia* łącząca się z retoryką drugiej sofistyki miała być uzyskiwana nie tylko dzięki „ożywieniu” prezentowanej na obrazie sytuacji poprzez kunsztowną

⁹ R. Sendyka, *Esej i ekfrazeseistyczna* (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk). „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 11, s. 58.

¹⁰ Metaforę „oka zewnętrznego” i „wewnętrznego” rozwija J. Bielska-Krawczyk (*Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Kraków 2004, s. 26).

¹¹ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków 2000, s. 177–184. O próbie wyrażenia wzniosłego doświadczenia obrazu w wybranych ekfrazeseistycznych pisałam w artykule *Od zaniemówienia do wysłowienia. Ekfrazeseistyczna w eseistyce literackiej*. W zb.: *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazeseistyczna*. Red. D. Heck. Wrocław 2008.

¹² R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*. W: Filostrat Starszy, *Obrazy. Przeł.* ... Warszawa 2004, s. 33–34. O strategiach retorycznych Filostrata pisze M. Baumann (*Bilder schreiben. Virtuose Ekphrasis in Philostrats „Eikones”*. Berlin – New York 2011).

opowieść, ale również dzięki aktorskim elementom używanym w popisie mówcy, takim jak gest, intonacja, mimika, a nawet strój. Opisy Filostrata mają wyraźnie charakter odwołujący się do tego rodzaju występu, pojawiają się tu m.in. zwroty do słuchaczy oraz zaimki wskazujące będące odpowiednikami gestów¹³.

Wydaje się, że perswazyjne elementy unaoczniające zostają w nacechowanej poetycko ekfrazie niejako zastąpione innym typem perswazji – wyraźnie indywidualny sposób metaforyzacji ma bowiem wpłynąć na wyobraźnię czytelnika, by przybliżyć, na ile to tylko możliwe, ten właśnie wygląd nieobecnego obrazu, który jawi się w zsubiektywizowanym odbiorze eseisty. W ten sposób w ekfrazie dającej wyraz indywidualnemu doświadczeniu obrazu dochodzi do nierozdzielnego spłotu śladów przedmiotowości – podług koncepcji *mimesis* jako kopiowania wyglądown, z jawnymi wskaźnikami podmiotowości – w postaci wyrażania własnych doznań oraz w formie literackiej inwencji uwidoczniającej się w poetyckim charakterze opisu, w efekcie prowadzącej często do zawieszenia naśladowczego aspektu ekfrazy na rzecz ewidentnej deformacji obiektu zgodnie z subiektywnym oglądem¹⁴. Widoczne staje się napięcie między przedstawiającym aspektem ekfrazy a tworzona przez jej kunsztowny język i l u z j ą, która najdobitniej daje znać o swej mocy w przypadku „ekfrazy imaginacyjnej” (termin Johna Hollandera), czyli w opisie obrazu faktycznie nigdy nie istniejącego, w zjawisku „naśladownictwa” każącego uwierzyć w swój obiekt¹⁵. Wizualizująca lektura nacechowanej poetycko ekfrazy eseistycznej ma dwojaki horyzont odniesienia: odsyła, po pierwsze, do nieobecnego obrazu, gdyż opis stanowić ma namiastkę obecności przywoływanego malowidła, po drugie – do odpowiednika zmetaforyzowanej deskrypcji, czyli do wyobrażenia, jakie pojawić się może u zaangażowanego czytelnika podążającego za migotliwością poetyckiej wizji przesłaniającej malarski pierwowzór. W tym drugim przypadku istotna okazuje się obrazotwórcza moc metafory. Posił-

¹³ Zob. *ibidem*, s. 40.

¹⁴ Można tę dwoistość odnaleźć również w sferze fenomenologii percepcji tekstu. Kategoria *mimesis* (pojmowana jako naśladownictwo) odwołuje się do pojęcia wyobraźni odtwórczej jako zdolności ewokowania obrazów będących już wyposażeniem odbiorcy, nacechowany poetycko język angażuje zaś twórczy aspekt wyobraźni, jako „umiejętności oddalania się, pozwalającej nam przedstawić sobie rzeczy odległe i wyprzedzać otaczającą nas rzeczywistość” (J. Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*. Przeł. W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 218). Ten drugi aspekt teorii wyobraźni zgłębiał G. Bachelard, (*Fenomenologia obrazu poetyckiego*. W: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Red. H. Chudak. Warszawa 1975 (przeł. A. Tatarski i E. W. z), podkreślając, iż pod wpływem poetyckiego obrazu czytelnik, przyjmujący dane mu zaproszenie, sam czuje się poetą. Warto dodać, że według M. Kriegera (*The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time – and Literary Works*. W zb.: *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. V. Robillard, E. Jongeneel. Amsterdam 1998, s. 17) współczesna ekfaza pozostała *sensible* (pobudzająca wyobrażenia zmysłowe), nie będąc już dłuższej *visual* (nie mogąc więc być podstawą wiernej wizualizacji). Jej głównym zadaniem jest inspirowanie wolnej wyobraźni odbiorcy do poszukiwań.

¹⁵ Termin „iluzja ekfrazy” stosowany był przez M. Riffaterre’a (*L’Illusion d’ekphrasis*. W zb.: *La Pensée de l’Image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Ed. G. Mathieu-Castellani. Saint-Denis 1994). Zob. Krieger, *op. cit.*, s. 10–11. Sendyka (*op. cit.*, s. 56–57) zwraca uwagę na podobieństwo ujęcia Riffaterre’a do koncepcji „poczucia obrazu” u Kunz (*op. cit.*) oraz do pojęcia obrazu jako *resident alien* u W. J. T. Mitchella (*Ekphrasis and the Other*. W: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994, s. 157). O ekfrazie imaginacyjnej pisał W. Juszcak (*Ekfaza imaginacyjna: eidolon Heleny*. „Konteksty” 2005, nr 3).

kując się koncepcją Juliana Przybosia, można by rzec, iż w zakresie zakładanego wpływu opisu na wyobraźnię odbiorcy niemożliwość wywołania fundamentalnego dla klasycznej ekfrazy złudzenia naoczności (*enargeia*) ze względu na „nieprzezroczystość” zmetaforyzowanego języka zostaje niejako zrekompensowana dążeniem do uzyskania swoistej „e n e r g i i” aluzji wyobrażeniowych („Poemat w naszym wieku jest rozbłyskiem obrazów w obrazach, wyzwoleniem w możliwie najzwięźlejszym skupieniu słów energii obrazotwórczych języka”)¹⁶. „Ładunek” obrazów prowadzący do „eksplozji” wyobraźni jak w „reakcji łańcuchowej” odnosić się powinien podług koncepcji poety nie tylko do aspektu wizualizacji wyrażań metaforycznych, jego potencjalne „energetyczne” oddziaływanie obejmować miało też poznawcze walory przenośni. Paul Ricoeur zwracał uwagę na jeszcze jedną istotną właściwość wpływu języka poetyckiego. Sytuując proces metaforyczny na granicy między „semantyką wyobraźni twórczej” a „psychologią wyobraźni odtwórczej”¹⁷, zauważył, iż przenośnia dzięki swojej mocy reorganizacji doświadczenia, ukazywania przedmiotu w nowy sposób przy zawieszeniu zwykłej referencji – ma oddziaływać poprzez aspekt nie tylko werbalny, obrazowy (*quasi-optyczny*) i poznawczy, ale również emocjonalny. Użycie zmetaforyzowanego języka do opisu intymnego doświadczenia dzieła sztuki jawi się w tym kontekście jako próba wyrażenia tego, co w inny sposób pozostałoby niewyraźne, jako dążenie do epifaniczności stylu poetyckiego¹⁸.

Wśród rejestru wymienionych dotychczas potencjalnych oddziaływań zmetaforyzowanego języka ekfrazy zabrakło innych niż wzrokowe wrażań zmysłowych: dźwięków, zapachów, smaków, bodźców dotykowych – repertuaru doznań mogących towarzyszyć prymarnie wizualnemu doświadczeniu obrazu. Występowanie w silnie zindywidualizowanych opisach arcydzieł malarstwa licznych metafor synestezyjnych, świadczących o cielesnym zaangażowaniu w odbiór dzieła sztuki,

¹⁶ J. Przyboś, *O metaforze*. W: *Sens poetycki. Szkice*. Kraków 1963, s. 40. W kontekście teorii „śmiałej metafory” znamienne jest, iż surrealiści, pisząc o ideale przenośni, również posługiwali się metaforyką z kręgu gospodarowania energią – zob. H. Weirich, *Semantyka śmiałej metafory*. Przeł. R. Handke. W zb.: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 1. Red. M. Głowiński, H. Markiewicz. Wrocław 1977, s. 107. Niezbędne staje się podkreślenie różnicy między terminem „*enargeia*” a przenośnym mówieniem o „energii” metafory, które wszakże odwołuje się do tradycji retorycznej związanej z innym klasycznym, podobnie brzmiącym terminem („*energeia*”). Jak uściśla A. Gorzkowski („*Ut pictura verba...*” *Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 47): „»*enargeia*« to jedna z *figurae elocutionis*, która zakłada zastosowanie w formie werbalnej naturalnej jakości obrazowania odniesionej do jakiegoś fragmentu rzeczywistości; »*energeia*« zaś to ogólnie *virtus elocutionis*, jeden ze sposobów deskrypcji rzeczywistości nadającej jej »żywość obrazu«, aktualizującej tkwiącą w naturze i w *res* potencję dynamizmu oraz działania w ogóle” (Gorzkowski powołuje się tu na pracę J. H. Hagstruma *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago 1972), s. 12). Wychodząc od tego klasycznego rozróżnienia warto zauważyć, iż przenośne mówienie o „energii” metafory (a dodać należy, że słowo to pochodzi właśnie od gr. „*energeia*”) łączy się z wartościowaniem stylu, uznaniem jej za dowód kunsztu retorycznego mającego charakteryzować język poetycki danego twórcy.

¹⁷ P. Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażanie i odczuwanie*. Przeł. G. Cendrowska. Przejrzała T. Dobrzyńska. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 278.

¹⁸ Przyboś pisał o metaforze jako „bezbożnej epifanii” (*op. cit.*, s. 47). Na temat związku metafory z literacką epifanią i próbami „wyrażania niewyraźnego” zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 7–24, 41–49. – Płuciennik, *op. cit.*, s. 185.

przywodzi na myśl ujmowanie przez Hansa Beltinga ciała człowieka jako naturalnego medium obrazów, również w przypadku „ucieleśniania” obrazów zewnętrznych podczas ich percepcji¹⁹. W rozważaniach eseistów często powraca wspomnienie ukochanego arcydzieła, mającego w olśnieniu nawiązywać z nimi tajemną, pozawerbalną więź, obrazu, który zawsze można wywołać z pamięci w całej jego krasie wraz z intymną aurą źródłowego momentu doświadczenia. Herbert tymi słowami ujmował swój zachwyt nad martwą naturą Torrentiusa:

Doznałem niemal fizycznego uczucia – jakby ktoś mnie zawołał, wezwał do siebie. Obraz zapisał się w pamięci na długie lata – wyraźny, natarczywy – a przecież nie był to wizerunek twarzy o pałającym spojrzeniu ani też żadna dramatyczna scena, lecz spokojna, statyczna, martwa natura. [HM 89]

Józef Czapski zaś pisał o niemal cielesnej fascynacji obrazem Matisse’a *Basen*:

daje nam nieoczekiwane przeżycie śpię w u. Ten obraz nie jest tylko przed nami, on nas ogarnia, ogarnia nas również ten prawie dotykalny dech, wzruszenie samego Matisse’a, który go niósł przez życie i nas dziś zaraża. [Cz 311]

Ulubiony obraz wydaje się tak bardzo swój, odczuwany wszystkimi zmysłami, że staje się nie tylko zapamiętanym „obrazem pod powiekami”²⁰, ale również obrazem wpisanym w pamięć ciała, pamięć splecionych bodźców sensualnych. Z jednej strony trop ten wiedzie do interpretacji pojawiających się licznie w ekfrazach eseistycznych metafor zmysłowych, a w szczególności określeń synestezyjnych, jako formy ożywiania obrazu poprzez ofiarowanie mu w przeżyciu estetycznym *medium* własnego ciała²¹. W tym sensie, zgodnie z tezą Sendyki, ekfrazą eseistyczna wskazuje na „kognitywne funkcje podmiotu”²². Z drugiej strony, jak zauważa Edward Balcerzan, Horacjańska formuła „*Ut pictura poesis*” ma oznaczać „uprawomocnienie synestezyj jako podstawowej figury poetyki odbioru”²³, zatem metaforykę odnoszącą się do wielu zmysłów odczytać można również jako wysiłek zmierzający do oddania jedności doświadczenia obrazu przez błyskawiczność ewokacji intymnej wizji oraz jako próbę pobudzenia wyobraźni czytelnika przez przywołanie wyobrażeń nie tylko wzrokowych, lecz również dźwiękowych, zapachowych, smakowych i dotykowych. Prymat wizualności pozostaje wszakże oczywisty w kontekście zadania uobecniającego opisu dzieła malarskiego (a raczej jego zsubiektywizowanej wizji), stąd uznać można za regułę, iż synestezyje w ekfrazach eseistycznych przede wszystkim zawierają odniesienie do tego, co widzialne.

¹⁹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. Bryl. Kraków 2007, s. 12–14. Interesująca w tym kontekście jest również koncepcja cielesnego odbioru dzieła malarskiego przedstawiona przez M. Merlau-Ponty’ego (*Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Przeł. S. Cichowicz [i in.]. Red. S. Cichowicz. Gdańsk 1996).

²⁰ M. Poprzęcka, *Obraz pod powiekami*. W zb.: *Twarzą w twarz z obrazem*. Red. ... Warszawa 2003, s. 85–100.

²¹ Według badań psychologii rozwojowej synestezyjne łączenie wrażeń zmysłowych charakteryzuje już sposób odbierania różnych bodźców przez niemowlęta. R. W. Gibbs Jr. (*Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge 2005, s. 229–231) zjawisko *multimodal perception* traktuje jako podstawę powszechnych synestezyjnych schematów wyobraźniowych.

²² Sendyka, *op. cit.*, s. 58.

²³ E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*. W zb.: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślakowska, J. Sławiński. Wrocław 1980, s. 27.

Nie tylko ów szczególny rodzaj przenośni, jakim jest metafora synestezyjna, będzie środkiem deskrypcji mającej za pośrednictwem słownej reprezentacji dać dostęp do specyficznego oglądu nieobecnego obrazu²⁴. W tej roli występują także porównania i różne inne typy przenośni, wśród których warto od razu zasygnalizować metafory łączące, nierzadko w śmiałych zestawieniach, dwa „wizualizmy”²⁵ oraz przenośnie wiążące to, co widzialne, z niewidzialnym i niedoznawalnym za pomocą innych zmysłów, np. z emocjami. Pozostając przy fenomenologii percepcji metafory, warto zastanowić się nad różnicą w sposobie kreowania wyglądu rzeczy poprzez użycie dwóch pokrewnych, a jednak wykazujących istotne różnice środków stylistycznych, czyli porównania i przenośni²⁶. Według Arystotelesowskiej koncepcji metafory przenośnia stanowi skróconą formę porównania²⁷. Skoro metafora może być ujęta jako skrócone porównanie, nie tylko stwarza złudzenie, że jeden przedmiot przypomina inny pod jakimś względem, co pozostaje w gestii *comparatio*, lecz również sugeruje, że obiekt faktycznie staje się innym przedmiotem, jednocześnie pozostając sobą²⁸. Interakcja pól semantycznych zachodzi tu dwukierunkowo. Przywodzi to na myśl opisywaną przez Romana Ingardena „dwoistość i opalowość” wyglądom przedmiotów, charakteryzującą wyłącznie ich odbiór za pośrednictwem literackiego opisu²⁹. W przenośni dochodzić ma do „wzajemnego nakrycia” się znaczeń słów oraz do ich „przeświecania”³⁰ przez siebie. Ingarden, podobnie jak Przyboś czy Ricoeur, podkreślał wizualizacyjny aspekt przenośni, twierdząc, że zabieg metaforyzacji „pobudza wyobraźnię czytelnika, a więc przyczynia się do aktualizacji wyglądom”³¹.

Idąc tropem tej sugestii, wypada stwierdzić, że im większa niezwykłość metafory, tym potężniejszą „energią” ona dysponuje. Warto prześledzić to zjawisko w pierwszej kolejności na podstawie analizy pojawiających się w eseistyce określeń barw, gdyż kolory stanowią tę cechę obrazu, która od razu jest zauważana podczas kontaktu z dziełem malarskim i która, pozostając intersubiektywnie poznawalna, jednocześnie w zmetaforyzowanym języku eseistyki zyskuje wymiar subiektywny

²⁴ Od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku badania nad ekfrazą zdominowane są przez rozważania nad jej statusem jako reprezentacji obrazu. Obszerną bibliografię prac obcojęzycznych z tego kręgu zamieścił Markowski w *Ekphrasis* (s. 229–236). Zob. też jego *Pragnienie obecności* (s. 12–13).

²⁵ Mianem „wizualizmu” E. Balcerzan (*Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa*. „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2, s. 39) określa słowa wywołujące wyobrażenia wzrokowe.

²⁶ Z punktu widzenia poetyki kognitywnej rozróżnienie: porównanie–metafora, traci znaczenie, za podstawę porównań uważa się bowiem określone „metafory pojęciowe” (P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*. Red. E. Tabakowska. Przeł. A. Skucińska. Kraków 2006, s. 150), jednak odmiennosć tych środków daje o sobie znać przy próbie uchwycenia lektury nawarstwiającej się w czasie.

²⁷ Arystoteles, *Retoryka*. – *Retoryka dla Aleksandra*. – *Poetyka*. Przeł. H. Podbielski. Warszawa 2004, s. 180.

²⁸ Ten punkt widzenia pozostaje w zgodzie z interakcyjnymi koncepcjami metafory I. A. Richardsa (*The Philosophy of Rhetoric*. New York 1965) i M. Blacka (*Metafora*. Przeł. J. Japola. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3; *Jeszcze o metaforze*. Przeł. M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2).

²⁹ R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*. W zb.: *Problemy teorii literatury*. Red. H. Markiewicz. Seria 1. Wrocław 1987, s. 34–35.

³⁰ *Ibidem*, s. 36.

³¹ *Ibidem*.

dzięki indywidualnemu charakterowi wiedzy, wrażliwości i skojarzeń autorów. Bardzo często epitety kolorystyczne odwołują się do skonwencjonalizowanych metafor, które opierają się na występujących w rzeczywistości związkach („cytrynowe żółcie, rdzawe brązy, mysie szarości”, KP 159; „krecia czerń”, „mleczna biel”, K 45). Wyjątkowość oddziaływania poetyckich określeń na wyobraźnię odbiorcy uzmysławia zestawienie wspomnianych nazw kolorów, właściwie tak zleksykalizowanych, że nie odsyłających już do prototypowego znaczenia elementu *comparans* (cytryna, rdza, mysz, kret, mleko), z takimi metaforycznymi wyrażeniami, jak liczne u Joanny Pollakówny niezbanalizowane epitety związane z nazwami owoców czy przypraw, które przywołują nie tylko wyobrażenie wzrokowe, lecz również smakowe i zapachowe (np. określenie kolor „cynamonowy”, P 87). Epitety opierające się na synestezji, takie jak „żółtawo-puszysta” (P 120), „pienista biel” (P 75), czy „mięsista jaskrawość ust” (KA 176), bądź też często spotykane sformułowania mówiące o stopniu gęstości i gładkości kolorów („Na niektórych obrazach farba kładziona jest tak grubo, że drzewa wydają się jeszcze dziś, po stuleciu, wilgotne”, KF 109) wyraźnie dołączają jeszcze do repertuaru ewokowanych doznań wrażenia dotykowe.

Różnica między ekfrazą bliską prozie a ekfrazą silnie nacechowaną poetycko, w modelu perswazji zamierzonej w celu aktywizowania wyobraźni odbiorcy przez odniesienia do wrażeń zmysłowych, *primo* polegałaby na tym, iż ta pierwsza przywołuje wyglądy wyobrażeniowe jako autonomiczne (tj. osobne dla każdego ze zmysłów), w tej drugiej zaś podstawową figurą sprowadzającą wrażenia sensualne jest synestezja, metafora, w której „opalizują” wyglądy wyobrażeniowe pochodzące od różnych zmysłów. *Secundo* – wrażenia sensualne ewokowane w klasycznej ekfrazie mają charakter „naturalny”, wynikają z „ożywienia” prezentowanej sceny wraz z zapachem przedstawionych kwiatów czy odgłosami zwierząt, natomiast w ekfrazie zmetaforyzowanej synestezje są śladem indywidualnego przeżycia, wyraźnie zakorzenionego w cielesności, odnoszą się do tego, czego obraz nie sygnalizuje w sposób „obiektywny”. Znamienne, że według Ingardena tylko „twór językowy” może być „opalizujący”³², w porównaniu z nim wyglądy naoczne powstałe podczas faktycznego oglądania dzieła są zawsze gotowe, całościowe, nie ma zatem drogi powrotnej od zmetaforyzowanego opisu do obrazu, gdyż nie da się sprowadzić synestezji do cech tylko widzialnych. Taka ekfrazja wyraźnie ukazuje swoją naturę idola względem pierwowzoru – czyli malowidła, które ma zostać „odtworzone” w słowie³³. Jednocześnie koncepcja *mimesis* jako kopiowania wyglądu ustępuje tu miejsca wyrażaniu prawdy doświadczenia. Ekfrazja staje się reprezentacją indywidualnego oglądu obrazu wraz z nieuchronnie z nim związanymi, świadomie wprowadzanymi przez poetyzację opisu deformacjami przedmiotu.

Niemożliwość transpozycji metaforycznego, zsubiektywizowanego opisu na czystą wizualność ujawnia się szczególnie, gdy określenia barw pojawiają się w ramach przenośni wychodzącej poza wrażenia zmysłowe, łączącej z widzialnym to, co nieobserwowalne – emocje, stany świadomości. Oto niektóre przykłady:

³² *Ibidem*.

³³ W kategoriach „ikon” i „idola” o reprezentacji pisał H.-G. G a d a m e r (*Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. B a r a n. Warszawa 2004, s. 157–232). Terminologią tą posługuje się M a r k o w s k i (*Pragnienie obecności*, s. 7–24).

„obolała, gasnąca czerwień” (P 154 – epitet ten odsyła do uchwyconego przez Jacopa Bassana w dziele *Cierniem koronowanie* obrazu cierpienia Chrystusa), „czerwień [...] akcentuje melancholię kobiety” (opis tkaniny przedstawiającej damę z jednorożcem, K 38), „Kolorystyka ma gamę r tęci. Chłodna, srebrnoszara, oscyluje w stronę monochromatyzmu; wygasza, wycisza, neutralizuje” (o obrazach Berthe Morisot, K 54). W ekfrazach eseistycznych Witolda Zalewskiego, który, studiując malarstwo najważniejszych dla siebie artystów, doszukuje się jego etycznej i metafizycznej wymowy, barwy zaczynają oznaczać różne stany ducha. Intensywne kolory u van Gogha są dla niego „zabarwione szaleństwem” (Z 5–14), odcienie wciąż powracające w malarstwie Bacona interpretuje zaś następująco:

Czasem obraz okrucieństwa wydaje się tak przemożny, że aż pali nas płomień manichejskiej czerwieni. Czasem, jak w nieszczęsnych psich zjawach, cierpienie ukazuje się dojmujące i przenika nas do głębi smutek zmierzchłej szarości. [Z 24]

Przypisywanie barwom emocji lub stanów świadomości w zwięzłych epitetach wprowadza często wieloznaczność, z jednej strony takie określenia odwołują się bowiem nierzadko do skonwencjonalizowanych metafor, z drugiej zaś w ramach nacechowanego poetycko kontekstu zasadne staje się aktywizowanie wielości skojarzeń. „Szalona żółć kapelusza” (KP 63) to najzwyczajniej żółć „jaskrawa”, ale sprowadzenie metafory do prostego ekwiwalentu nie przekreśla asocjacji z obłądem. Wyrażenie „żywe, szczere czerwienie i zielenie” (o *Tańcu Salome przed Herodem* Fra Angelico, J 66) również oznaczać może intensywność barw, jednakże współgra z opisem szlachetnej, harmonijnej w swej prostocie formy fresków renesansowego mistrza.

Nie tylko nazwy kolorów mają moc wywoływania wyobrażeń wzrokowych, podobnie działają nazwy pospolite interpretowane prototypowo³⁴ – odnoszą się one do innego istotnego elementu, którego przy pierwszym kontakcie z obrazem mimowolnie doszukuje się nasze spojrzenie, czyli kształtu przedmiotów³⁵. Metafora łącząca dwa „wizualizmy” wywołuje „opalizowanie” wyglądom, powodując niejednoznaczność interpretacji formy obiektów. Nazwanie smoczey jamy „motylim hangarem”, wspomnienie „różowej muszli chmur” (opis obrazu Pisanella przedstawiającego św. Jerzego, KPW 44), „ławicy światła” (o obrazie Caravaggia *Wskrzeszenie Łazarza*, H-G 41), „ludzkiej mrówki” (o dziele Czapskiego *Dom starców*, KP 28), określenie cyprysa jako „zimnego, rozedrganego płomienia” (KF 108) czy sformułowanie „ludzkie drzewa” (o postaciach na pierwszym planie *Biczowania Piera della Francesca*, KPW 133) stawia wyobraźnię czytelnika przed próbą kreatywności. Te zabiegi mają na celu „zarażenie” indywidualnym widzeniem, narzucają zniekształcenia, zwielokrotnienia, a czasami wręcz kreślą niespójne wyglądy. Podobnie oddziałują metafory polegające na animizacji martwego przedmiotu, jak przewodnia przenośnia w zamieszczonej przez Herberta ekfrazie obrazu Signorellego, oparta na przetransponowaniu wizji cielesnych cierpień potępionych na pozostałe elementy przedstawienia: „draperie nie są z martwych włókien, ale z nerwów i mięśni” (HB 71). Efekt analogiczny do tego, jaki powodują przywołane metafo-

³⁴ Terminu „prototyp” używam w znaczeniu, jakie przypisuje mu kognitywizm. Zob. G. Kleiber, *Semantyka prototypu – kategorie i znaczenia leksykalne*. Przeł. B. Ligara. Kraków 2004. – Stockwell, *op. cit.*, s. 40–43.

³⁵ Zob. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*. Przeł. J. Mach. Gdańsk 2004, s. 61–71.

ry, daje odnoszenie do opisywanego przedmiotu coraz to nowych określeń, za każdym razem wprowadzających modyfikację znaczenia, co sprawia, że w wyglądzie przedmiotu przeświecają przez siebie różne, czasem wykluczające się cechy³⁶. Postaci przedstawione przez Goyę w *Bójce na kije* w ekfrazie Zalewskiego okazują się zrazu gigantami, potem niezindywidualizowanymi alegoriami, w końcu zostają określone jako „ludzkie tołuby” i chłopci, którzy „Zabijają się prawdopodobnie o babę albo o pieniądze [...]” (Z 32).

Pytanie o możliwość fortunnego odbioru „metafory bez granic”³⁷ każą postawić również, szczególnie hołubione przez Herberta, wyrażenia oksymoroniczne lub takie, które odwracają naturalny, zdroworozsądkowy porządek:

Uniesione pionowo lance podpierają zaranne niebo. [o *Zwycięstwie Konstancyi* Piera della Francesca, HB 236]

Nawet chaos kawalkady jest u niego zorganizowany. [HB 236]

Zima [...] tętni życiem, ogrzewa i wprawia w ruch naszą wyobraźnię. [o obrazie Avercampa, HMD 45]

Najbardziej fascynujące było tło. Czarne, głębokie jak przepaść, a zarazem płaskie jak lustro, dotykalne i gubiące się w perspektywach nieskończoności. Prześroczysta pokrywa czeluści. [opis martwej natury Torrentiusa, HM 90]

Znamienne, że w tym ostatnim fragmencie Herbert, jakby świadomy umykania spójnego wyglądu, jaki miałyby towarzyszyć poetyckiemu opisowi, wprowadza coś na kształt propedeutyki rozumienia metafory. Odwraca kolejność członów – w pierw rozwija główną przenośnię w postaci bardziej zrozumiałych obrazów, by na koniec domknąć opis mocną, metaforyczną pointą. To typowy chwyt w jego esejach. Podobnie w ekfrazie mającego stanowić ilustrację „tulipomanii” malowidła Ambrosiusa Bosschaerta syntetyczną finalną formułę „pogańska monstrancja kwiatów” poprzedza dłuższy fragment mówiący o niepokoju na widok zaprezentowanego na obrazie bukietu, wystawionego wysoko w oknie – jak na ołtarzu (HM 49–50).

W zakresie „opalizowania” wyglądom najbardziej misterne są ekfrazy autorstwa Herberta, które wciągają czytelnika w grę z subiektywnym widzeniem eseisty, jak ten niezwykle pobudzający wyobraźnię fragment szkicu o Pierze della Francesca:

Żeby przebyć dystans między postacią a krajobrazem, spojrzenie musi runąć w przepaść bez żadnych pośrednich planów, bez żadnej ciągłości przestrzeni i perspektywy. Z niewypowiedzianie lekkiego nieba spada na pierwszy plan postać księcia jak gorący meteor. [o portrecie księcia Montefeltro, HB 243]

Metafory Herberta skrótowo łączące ze sobą kilka cech z różnych poziomów,

³⁶ Dostrzec można tu podobieństwo do figury retorycznej *amplificatio*, polegającej na „obszernym oraz plastycznym przedstawieniu przedmiotu, głównie za pomocą gromadzenia i gradacji określeń bliskoznacznych” – zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 1998, s. 29. Znamienne, iż amplifikacja pojawia się w katalogu typowych figur dyskursu wzniosłości – zob. Płuciennik, *op. cit.*, s. 194–196.

³⁷ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Metafora bez granic*. W: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. Kraków 2001. Weinrich (*op. cit.*, s. 111) zauważył: „Sprzeczności powinniśmy tolerować i tolerujemy, gdyż przenośnie przyzwyczyły nas do ich znoszenia i do przyzwalania, aby umożliwiły nam wychodzenie poza namacalną rzeczywistość”.

mające błyskawicznie nakreślić przedmiot po to, by spróbować poetycko oddać jedność widzenia dzieła sztuki, w efekcie przez „niezestrojenie semantyczne członów” przypominają czasem katachrezy³⁸. Co mogłoby stać się nadużyciem w sensie stylistycznej poprawności, w ekfrazach tego autora broni się nie tylko spójnością poetycką, ale również dążeniem do oddania opierającej się analizie, niewysławialnej harmonijności arcydzieła, w którym „wszystkie elementy malarskie istnieją w stopie, jedności, krystalicznie jasnej i doskonałej” (HW 205). Oto przykład tego typu opisu scalającego bogactwo szczegółów dostrzeżonych na obrazie Avercampa:

Od dołu obraz zaczyna się małą uwerturą brązów – na brzegu podobny do nadwątlonego przez ogień rękopisu. Po lewej stronie istny bałagan form: ucięty ramą fragment domu z długim, spadzistym jak czapka na uszy dachem, obrośnięty niechlujnymi przybudówkami. Przylega do niego browar bursztynowo ciepły, z zaciekami czerwieni, rozłożysty, twór raczej piekarza niż architekta, malowany z wyraźną predylekcją do asymetrii, browar – rzekłbyś – stojący dęba, bo linia szczytowa budowli prowadzi do nieba. Idąc w głąb obrazu, na niewielkim garbie ziemi surowy, bez ozdób kościół – zielony jak turmalin [...]. I jeszcze dziwny zamek, z gotycką wieżą, cały zbudowany jakby z płytek lodu. Bo w miarę oddalania przedmioty stają się coraz bardziej przejryste. [HMD 46]

Poeta jednocześnie uwzględni przedstawione przedmioty wraz z charakterystycznym ich ujęciem oraz cechy formalne dzieła malarskiego: kolorystykę, kompozycję, a nawet perspektywę powietrzną oddaną ciągiem metafor odwołujących się do materiałów przezroczystych, coraz jaśniejszych, coraz bardziej skłaniających się ku odcieniom niebieskawym i zielonkawym, kolejno – do bursztynu, turmalinu i lodu. Ten szereg przenośni autor eseju konsekwentnie rozwija w następnym fragmencie, nazywając ludzi przedstawionych na najdalszym planie, „na granicy widzenia” – „opiłkami zbielałego błękitu” (HMD 46). Ze względu na łączenie odwołań do różnych warstw dzieła plastycznego w opisie obrazu Avercampa można do ekfrazy Herberta z powodzeniem odnieść komentarz Balcerzana dotyczący wiersza Mirona Białoszewskiego *Średniowieczny gobelin o Bieczu*:

naruszenia układu warstwowego są tu tak ostentacyjne, że – paradoksalnie! – wypuklają ten układ. Uczą odróżniania warstw. Przekazują zatem prawdę psychologii odbioru, kiedy to wzrok – raz ucieka w iluzję obrazu, raz zatrzymuje się na płótnie, gubi się wśród nici, supłów, zaszyć lub pokonuje opór materialnych ukształtowań³⁹.

Do wymienionych warstw dodać należy jeszcze to, co w ekfrazie dzieła Avercampa ujawnia się dzięki fachowej wiedzy eseisty, każącej mu dostrzegać ujęcie perspektywy na malowidle. Choć Herbert pozostaje przy opisie elementów obserwowalnych, ich poetycka ewokacja zawsze oddaje indywidualną wizję, a nie w s z e c h w i d z e n i e beznamiętnego oka badacza, związane z dążeniem do w s z e c h w i e d z y naukowej, czyli postawy, z którą poeta zażarcie polemizuje. To właśnie rola „oka wewnętrznego” spaja jego opisy dzieł sztuki. O wyraźnym subiektywizmie świadczą, jakby kierowane rozczuleniem nad dziwacznością, a nawet nieporadnością ujęcia, metafory browaru jako porowatego chleba czy stojącego dęba konia, domu z dachem niczym za duża czapka. Powraca motyw organicznego rozrastania się budynków jak gdyby pod wpływem piekarskich

³⁸ Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński, *op. cit.*, s. 236.

³⁹ Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*, s. 33.

drożdzy czy fermentującej plechy. Staje się też widoczne retoryczne dążenie do „*mimesis* emocji”, ponadto podkreślana jest, jak w klasycznej ekfrazie, sytuacja komunikacyjna („rzekłbyś”), w której eseista stać ma się przewodnikiem prowadzącym w głąb obrazu. Wszelkie wysiłki zmierzające do uniezwyklenia opisu prowadzą niejako do stworzenia jednorazowego języka dla uchwycenia wyjątkowego stylu malarza, objawionego w tym konkretnym dziele danym w indywidualnym akcie percepcji. Zgodnie z zaproponowanym przez Bartosza Swobodę ujęciem nacechowanej poetycko „ekfrazy wolnej od mimetycznych zobowiązań”, w tego typu deskrypcjach idiom autora malowidła nie jest wypierany przez idiom eseisty, lecz obydwaj przekazy współbrzmiają w zgodnym „dwu-głosie”⁴⁰, gdyż: „To, co język malarza czyni niepodrabialnym i wyjątkowym, pisarz ocalić może tylko w unikalnej organizacji materii słów, jedynie tam odnaleźć właściwy ekwiwalent [...]”⁴¹.

Wydaje się, że Herbert sformułowania ewokujące wyglądy wyobrazeniowe dozuje w sposób ściśle zaplanowany. Świadczą o tym figury stylistyczne mające na celu zawieszenie odbioru elementów deskrypcji jako wyrażen prototypowych. Zabiegi takie, pojawiające się przy egzotyzyzujących opisach starożytnej czy prehistorycznej sztuki, służą akcentowaniu różnic w kanonie przedstawienia, choć, według autora eseju *Martwa natura z wędzidłem*, najdawniejsze zabytki również mogą mieć rangę arcydzieła o wielkiej mocy oddziaływania (HL 18). W omówieniu malowidła w pałacu w Knossos metafora odnosi się do kształtu wizualnego notacji muzycznej, co podkreśla skojarzenie formy sztuki minojskiej z abstrakcjonizmem pojawiające się u odbiorcy, którego oko nawykło do przedstawień iluzjonistycznych z kręgu europejskiego realizmu: „rośliny – kępy irysów, trzciny, otwarte kielichy niewiadomych kwiatów, przelatują w różnych kierunkach jak linie muzyczne, jak nuty krajobrazu” (HL 14). Interesujący zabieg gry z prototypowymi znaczeniami rzeczowników pospolitych ujawnia się w porównaniach użytych w opisie prehistorycznych malowideł naściennych z jaskini Lascaux: „Człowiek potraktowany schematycznie jak na rysunkach dzieci [...]”, „Ptak jakby wycięty z kartonu i umieszczony na patyku prostej linii” (HB 15). Ponownie dla uzyskania przyległości deskrypcji do formy obrazu Herbert poszukuje nowych, nietypowych znaczeń, sugerując tym samym, iż „przezroczyście”, nienacechowany język jest jak gdyby zarezerwowany dla kanonu sztuki przedstawiającej charakteryzującą się iluzjonizmem.

Kolejnym przypadkiem, gdy odstępstwa od neutralnego rejestru na rzecz słownictwa nacechowanego idą śladem wyróżniających się właściwości przedstawienia, są deformacje „turpistyczne” pojawiające się w opisach dzieł Rembrandta i Caravaggia zawartych w esejach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, mające za zadanie uwidocznienie niezwykle połączenie naturalistycznego ujęcia z prezentacją istoty boskiej. Zdaniem eseisty, namalowany przez Rembrandta obraz składania ciała Chrystusa do grobu przedstawia „sflaczenie ciała po męce” (H-G 52), a *Morte della Vergine* Caravaggia ukazywać ma Maryję jako umęczoną chłopkę („Kobieta już niemłoda, bezgranicznie utrudzona życiem, obrzękła, z brzuchem sterzącym jak w ciąży, o ciężkich i grubych nogach robotnicy rolnej”, H-G 45).

⁴⁰ B. S w o b o d a, *Idiom i metoda, czyli propozycja pewnego spojrzenia na ekfrazę*. „Topos” 2011, nr 3, s. 36.

⁴¹ *Ibidem*, s. 35.

Herling-Grudziński ów wybór dosadnego, wyraźnie nacechowanego słownictwa kontynuuje, nazywając śmiertelne łoże Matki Boskiej „barłogiem”. W esejach Kazimierza Wyki zasób określeń postaci dziecięcych i igrających postaci mitologicznych na obrazach Jacka Malczewskiego kształtuje się analogicznie do stylistyki ekfraz Herlinga-Grudzińskiego. Dominują tu formy zdrobniałe, podkreślające niewinność i urok dzieci („dziewczątka”, „dziewuszka”, „chłopczyzna”, „chłopaczek”, „bóstewka”, „fauniki”), występują też nacechowane *augmentativa* („dziewucha”, „dziewka”, czy przy okazji opisu postaci anioła – wyrażenie „potężne łydy”, W 101), akcentując biologiczne ujęcie istot nadprzyrodzonych przez Malczewskiego. Znamienne, iż w wyróżnionych kontekstach nigdy nie pojawiają się „przezroczyście” formy neutralne, nie skupiające uwagi na materialnym ukształtowaniu opisu. Wybór dosadnego słownictwa tym bardziej wydaje się więc celowym zabiegiem stylistycznym, bliskim metaforze w zakresie zjawiska zastępowania *verbum proprium* słowem bardziej ozdobnym i przykuwającym uwagę, co w tym wypadku ma za zadanie jednocześnie naśladować charakterystyczny dla malarza sposób ujmowania postaci i oddziaływać na wyobraźnię czytelnika.

Obrazowe słownictwo oraz wykorzystanie metafor i porównań okazuje się niezbędne przy próbie literackiego zilustrowania przedstawięń groteskowych czy deformujących. W sferze środków plastycznych groteska i zniekształcenie mogą zostać potraktowane jako rodzaj wizualnej metafory – nakładania wyglądów, przeniesienia cech jednego obiektu na inny⁴², stąd potrzeba językowego naśladowania tego stylu widoczna w ekfrazach Pollakówny: „głowy jak gdyby wycięte w dyni, maski, wyszczerzające zęby maskary” (o obrazie Artura Nacht-Samborskiego, P 234); „skały zsumowane zostały w mur o organowej strukturze, las reprezentuje stylizowana choinka na trawce” (o *Przejściu Napoleona przez Przełęcz św. Bernarda* Zygmunta Waliszewskiego, P 247); „Groteskowe sylwetki obwodzi giętka arabeska; ten falisty dukt opisujący postaci i fizjonomie ujmuje bajeczne dzianie się jak gdyby w parodijny cudzysłów” (o *Uczcie* Waliszewskiego, P 259). Podobnie skrótowość opisu oraz groteskowe porównania w eseju Czapskiego mają oddać charakter grafik Picassa: „wielkie rysunki czysto linearne, kobieta jak amfora z potężnymi balonami piersi, dziwni mężczyźni z brodami jak liście, a ciałami jak z gumy, jedną linią oddana ewokacja morza, słońca czy plaży” (Cz 234).

W eseju Zalewskiego świadome niweczenie dosłownego rozumienia określenia „człowiek” niejako towarzyszy deformacjom i rozmyciu kształtów na obrazie Bacona:

Patrząc na psa wleczonego przez człowieka, który jawi się jako cień przepołowiony i człapiący równie bezsilnie jak zwierzę, czujemy tragizm końcówki, w pustej przestrzeni, pod nawisem nieba, gdzie człowiek górną częścią tułowia stopił się już z ciemnością. [Z 24]

Zniekształcenia przedmiotów uzyskiwane dzięki odpowiednim środkom stylistycznym mogą pojawić się nie tylko jako efekt próby nagięcia języka poetyckiego po to, by mógł wyrazić cechy czysto plastyczne, ale również w wyniku ironicznego lub prześmiewczego stosunku autora ekfrazy eseistycznej do dzieła malarskiego, gdy ten chce, by i czytelnik dostrzegł niezwykłość przedstawienia.

⁴² Zob. S. Wyślouch, *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994, rozdz. *Wizualność metafory*.

Ironiczne deformacje oraz wyolbrzymienia mogą zostać użyte w celu wytknięcia zmanierowanego stylu malarza:

Do najwspanialszych portretów natchnęła Ingres'a kobiecość kanapowa, swoją biernością prowokująca do manipulacji. Malarz pneumatyzował swoje modelki. Pompował biusty i policzki, nadmuchiwał ramiona i ręce, z palców robił parówki, szyje „wyźmijał” i „wyłabędział”. Tuszą redukowałam ekspresję, a obłe stworzenia, zrobione jakby z gumy, splaszcział [...] i wpasowywał w meble, w stroje i klejnoty, które sam wybierał. [K 44]

Cały kościół sprawia wrażenie wypchanego ptaka ze złożonymi skrzydłami. [o nieudanym ujęciu wnętrza kościoła przez Saenredama, HMD 47]

Narracja jest po epicku beznamiętna, mordowani i mordujący spełniają swój krwawy obrządek z powagą drwali wycinających las. [o obrazie batalistycznym Piera della Francesca, HB 237]

Ujawnia się tu wyraźna ocena dzieła, co zbliża tego typu eseistyczne ekfrazy do opisów spotykanych w recenzjach. Dezaprobujące określenia dotyczyć mogą np. palety barw („perkalikowe i konfiturowe kolory” – o kolorach u Chagalla, Cz 241; „orgia aksamitów i jedwabiów” – o sztuczności *Portetu Pani de Senonnes* pędzla Ingres'a, K 45) bądź nieprzekonującego ujęcia przedmiotu („ogromna wiolonczela, prędzej do wielkiej gruszki podobna” – o dziele Nicolasa de Staëla, Cz 391; „potężne jak żelbetonowe gmachy trony Duccia”, HB 88). O bliskości takiego językowego obrazowania względem stylu krytyki artystycznej świadczyć może podobieństwo opisu zamieszczonego przez Herberta w recenzji z wystawy XIX-wiecznego malarstwa francuskiego – „tło ma brudny, głuchy ton papieru pakunkowego, ciało dziewczyny pochodzi ze składu porcelany” (HW 202). Taka stylistyka ma za zadanie swoją niezwykłością zaburzać „naturalny” odbiór tekstu po to, by zwrócić uwagę na niezestrojenie elementów przedstawienia plastycznego, nieznośną manierę czy nawet fałsz dostrzeżony w obrazie.

Główną cechą łączącą wymienione dotychczas typy metafor i innych środków stylistycznych pozostaje zamierzony przez autora sposób oddziaływania na wyobraźnię czytelnika, stąd istotny wydaje się element innowacyjności nasyconego środkami poetyckimi języka ekfrazy eseistycznej. Zwraca jednak uwagę, iż pewne rodzaje obrazowania poetyckiego, dające sprowadzić się do kilku podstawowych schematów metaforycznych przeniesień, powtarzają się w ekfrazach różnych autorów. Obok wspomnianych już synestezji należą do nich animizacje odnoszące się do światła i kompozycji, metafory traktujące kompozycję obrazu jako strukturę muzyczną, przenośnie teatralne czy taneczne określające układ i pozy postaci oraz, mówiące o sztuczności sposobu przedstawienia przedmiotu, metafory odwołujące się do rzemieślniczego kunsztu. Powtarzalność skojarzeń, choć osłabiana niejako odkrywczością ich poetyckiej ewokacji, wydaje się bardzo istotna. Świadczy pośrednio o tym, że ujmowanie cech wizualnych przez odwołanie się do wyrażeń pochodzących spoza domeny wzroku nie należy wyłącznie do właściwości języka poetyckiego, ale stanowi element mowy codziennej. Literackie przenośnie będące rozwinięciem skonwencjonalizowanych metafor swoim nietypowym ukształtowaniem aktywizują „energię” uśpioną w powszechnie powtarzanych zwrotach. Literacka gra na granicy tego, co znajome, i tego, co nowe i szokujące, dodatkowo może zainteresować czytelnika, w kontekście próby słownego uobec-

nienia obrazu zleksykalizowane metaforyczne przeniesienia w swojej niezwykłej formie przykuwają uwagę i odzyskują potencjał wizualizacji.

Warto prześledzić różne warianty takich obrazów poetyckich. Ożywienie, wprawienie w ruch elementów przedstawienia i kompozycji odwołuje się często do zjawisk atmosferycznych – deszczu, wiatru, co pozostaje w zgodzie z opisywaną przez kognitywistów regułą tworzenia metafor opierającą się na sprowadzaniu tego, co abstrakcyjne, trudno uchwytnie, do tego, co znane⁴³. Dynamiczne relacje pomiędzy postaciami i przedmiotami bywają oddawane jako występujące w przyrodzie obrazy ruchu. Tłum w dziele Bassana *Droga na Kalwarię* widziany oczami Pollakówny okazuje się „chłostany [...] strugami wieczornego światła” (P 88–89), z kolei w ekfrazie *Przeniesienia ciała Chrystusa* tego samego malarza eseistka buduje złudzenie, iż „Fosforyzujące nadziemskie światło mży na bielach tkanin [...]” (P 113). Te poetyckie metafory rozwijają konwencjonalną ontologiczną przenośnię, podług której światło upodabnia się do deszczu (w określeniach takich, jak „rzęsiste oświetlenie”, „światło pada”). Opisując manierystyczne cechy dzieła Bassana, eseistka zauważa „spiralny ruch, jakby łagodna trąba zimnego powietrza wydeła tkaniny, zmusiła do półobrotu wydłużone postacie” (P 94). Zaskakująco podobnie obrazuje Herling-Grudziński *Wniebowzięcie* pędzla Coreggia, zdobiące wnętrze kopuły katedry w Parmie: „Kłębi się i wiruje wkoło rój splecionych ciał, Wniebowzięta odpływa na chmurach w dal jak niesiona czy wciągana wихrem niebiańskim” (H-G 7). Również w zamieszczonym przez Czapskiego skrótowym podsumowaniu malarstwa Zawadowskiego da się odczuć nawiązanie do tego typu metaforyki: „Powietrze wdziera się we wszystkie zakątki tych bardzo syntetycznych płócien” (Cz 220). Animizacja elementów kompozycji to charakterystyczna cecha ekfraz Pollakówny, która, doskonale odczytując akcenty i dynamikę obrazu, stara się zilustrować je konsekwentną metaforyką spajającą opis. Np. dostrzegając istotę kompozycji malowidła jako „znamienne, namiętne, w jednym zmierzające kierunku poruszenie”, opisuje je, jakby przechodziła przez nie „fala ludzkiej nawały”, która „wali się ku Jezusowi, padającemu na kolana pod ciężarem krzyża” (o dziele Bassana *Droga na Kalwarię*, P 79). W związku z dynamiczną kompozycją obrazu eseistka przenośnię odwołującą się do wiatru zastąpiła metaforą fali – bardziej materialnej, mogącej faktycznie powalić człowieka na ziemię. W szkicu *Alchemia światła*, opisującym cud przemiany ciężkiej materii farb w zachwycające świetliste obrazy, Pollakówna konsekwentnie stosuje przenośnię, często bliskie personifikacji, sygnalizujące stworzycielską moc światła, a nawet charakterystyczne niedokonane formy czasowników odprzymiotnikowych oznaczające, iż widoczne na płótnach przedmioty tkwią wciąż *in statu nascendi*, dzięki malarskiemu kunsztowi wyłaniają się dopiero dla naszych oczu z ciężkiej gliny barwników. W ekfrazach dzieł Tintoretta „złoci się całun, szarzeje szafir perizonium”, „okrąglęją chleby” (P 36), „światło wykryształizowuje jakby z substancji rzeczy” (P 35), „[światło] [...] uwypukla łysinę Józefa, rzeźbi fałdy jego czerwonego płaszcza”, „Złocista poświata obwodzi pnie drzew, okapuje z liści, korę palmy okrywa złotą łuską” (P 34). Podobnie Pollakówna konstruuje opisy niektórych malowideł pędzla Bassana, gdzie światło „Modeluje rysy krągłej twarzy Madonny, [...] kędzierza-

⁴³ Zob. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*. Przeł. T. P. Krzeszowski. Warszawa 1988, s. 48–57.

wi sierść ofiarnej owieczki, rozślaca niczym wygrzany owoc, zwisającą piętę pastuszka” (P 40). Typowa antropomorfizacja zjawisk przyrody w kontekście sztuki malarskiej kojarzyć się może z przyrównaniem „pracy” światła do twórczych wysiłków artysty.

Kolejnym istotnym typem obrazowania jest metaforyka muzyczna, niejako wywodząca się z synestezyjnych wrażeń pojawiających się podczas przeżycia estetycznego dzieła malarskiego. Wśród powszechnie używanych skonwencjonalizowanych metafor jest wiele odwołujących się do synestezji (np. „jasna”, „ciemna”, „jaskrawa” barwa dźwięku)⁴⁴, stanowią one ponadto część repertuaru profesjonalnych określeń muzykologicznych; warto również zauważyć, iż pewne kategorie, takie jak ton czy kontrapunkt, są wspólne dla opisów praktykowanych w ramach historii sztuki i wiedzy o muzyce. W ekfrazach eseistycznych zestawienia elementów plastycznych z muzyką odnoszą się przede wszystkim do jej asemantycznego statusu, umiejętności oddawania czystych emocji. Niektóre obrazy wydawać się więc mogą ciche, przytłumione, inne zaś – brzmiące potężnie, a nawet wrzaskliwe ze względu na wysoki poziom natężenia uczuć, jak w opisie malowidła *Męczeństwo* Caravaggia zamieszczonym w eseju Wojciecha Karpińskiego: „cały obraz jest krzykiem, ruchem, gwałtownością” (KPW 170). Po metaforę muzyczną sięgnęła Pollakówna, by opisać kontrasty emocjonalne na obrazie Piera della Francesca *Złożenie do grobu* i by wyeksponować rozpacz Matki Boskiej:

Ten jej ból i trzepoczące w górze jasne dłonie stanowią jedyny głośniejszy dźwięk wśród dostojnego spokoju dramatu rozgrywającego się przed wzgórzystym, letnim pejzażem [...]. [P 12]

Jarosław Iwaszkiewicz zaś całą twórczość Benozza Gozzoli uznał za emocjonalnie bliską określonym utworom muzycznym, co można zinterpretować jako ślady prostych synestezji dające o sobie znać w percepcji znawcy sztuki:

Ten wdzięk i radość życia, przez którą prześwituje melancholia tak związana z twórczością Benozza, spokrewniają go ze zjawiskami muzycznymi. Niektóre freski włoskiego malarza są jak najsmutniejsze „wesole” kawałki Chopina (walc *cis-moll*) czy Faurego (*Siciliana*). [I 68]

W rozbudowanej metaforycznej konfrontacji dwóch przedstawień *Maesty* – Duccia i Martiniego – Gustaw Herling-Grudziński za pomocą przenośni muzycznej ujął ogólne wrażenie obrazu, na które miały wpływ na równi jego forma, styl i nastrój emocjonalny. Znamienne, iż eseista wyraźnie zniekształcił znaczenie fresku Martiniego, odczytując postaci świętych jako rozśpiewane chóry anielskie:

Martini śpiewa pochwalną i radosną pieśń, gdy w udrapowanej uroczyście kompozycji Duccia rozlega się głęboki i sakralny hymn. „Glina” Martiniego jest raczej jasna niż ciemna, wystarczy jednak, że oznacza ziemskość. Anielskie rzesze, anielskie chóry, głosy cienkie i czyste jak nitki, wysnute z ziemi ku niebu w adoracyjnej kantacie. Głosy dziewczęco świeże, nie zestrojone, wolne każdy po swojemu w akcie uwielbienia. [H-G 22]

Zachętą do rozwijania metaforyki muzycznej może być element przedstawionej na obrazie sceny, jak w przypadku opisu *Pani stojącej przy wirginalie* Vermeera w eseju Pollakówny (P 193) czy zamieszczonej przez Karpińskiego ekfrazy malo-

⁴⁴ Zob. E. Biłas-Pleszak, „Zobaczyć dźwięk” – metafory synestezyjne jako przykład „korespondencji zmysłów”. „Język Artystyczny” t. 13 (2007).

widła Caravaggia *Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu*: „jest to dzieło dziwnie przewiewne, będące czystą muzyką grającego anioła, melodią trzymanyh przez Józefa nut, szumem skrzydeł” (KPW 166). Metafora odwołująca się do muzyki służy często podkreśleniu typu kompozycji plastycznej i kolorystyki. Z eufonicznymi, wyciszonymi brzmieniami (nawet ze wskazaniem rodzaju instrumentu) będzie kojarzona kompozycja harmonijna, przejrzysta i spokojna paleta barw: „tonacja tego koncertu jest czysta jak dochodzący z daleka dźwięk klawesynu” (o fresku *Maesta* Martiniego, HB 88); „jak oszczędne dźwięki z rzadka uderzanych klawiszy rozłożone są wiśnie – symbol męczeńskiej krwi” (o obrazie Bassana, P 68). Z kolei dostrzeżenie intensywnej kolorystyki i stłoczonej kompozycji łączy się w ekfrazach autorki tomu *Glina i światło* z odwołaniami do rytmu, głośności, a nawet zgjelku: „nieugięta logika skandowanych ciemnych czerwieni i szafirów” (o *Trójcy Świętej* Masaccia, P 7); „W tym wielkim, wypełnionym szczegółami obrazie jest gwarność kolorów – nie ma harmideru” (o dziele Bassana *Odpoczynek w czasie ucieczki do Egiptu*, P 76). W opisie Herberta cały obraz Uccella wydaje się dziwnym, hałaśliwym instrumentem perkusyjnym: „Bitwy Uccella są głośne. Miedziane jego konie tłuką zadami, wrzask masakry i tętent leci aż pod blachę nieba i ciężko pada na ziemię” (HB 237). Zaobserwowana regularność bywa też ilustrowana w nawiązaniu do kształtu muzycznej notacji, która sama w sobie wydaje się również rytmiczna. Kazimierz Wyka za pomocą takiej przenośni określił pejzaż na obrazie Malczewskiego *Anioł i Pastuszek* jako kompozycję, która „niczym równoległa pięciolinia z rozmieszczonymi na niej harmonijnie akordami trwa [...] nieruchoma, a zarazem ucieka” (W 100).

Rytmiczność, ujmowana zarazem wzrokowo i „słuchowo”, może także oznaczać ściśle zaplanowanie kompozycji i sztuczność przedstawienia, przenośnie takie przywodzą na myśl barokowe *ostinato* czy rygorystyczną fakturę fugi. Pollakówna wykorzystала metaforykę muzyczną szczególnie podkreślającą czynnik rytmiczny do opisu dzieł Piera della Francesca i Vermeera, dwóch malarzy, u których dostrzegła rozmiłowanie w regularności, przejrzystości i geometrii: „figurki kobiet i mężczyzn dźwięczą [...] jak drobne akordy kody” (o *Widoku Delft* Vermeera, P 190); „pojedyncze drzewa o zaokrąglonych koronach wybijają zawile w swej dźwięczności rytmy” (o tle pejzażowym w obrazie Piera della Francesca, P 8); „Blżej sucha i płaska ziemia usiana jest, wyliczonymi jak nuty, krzewinkami i kamykami. Tańczące między nimi stopy postaci włączają się w ten skromny akompaniament potężnej melodii obrazu” (o dziele Piera della Francesca *Złożenie do grobu*, P 13). W ekfrazie malowidła mistrza z San Sepolcro metaforyka muzyczna przechodzi w obrazowanie odwołujące się do tańca, nawet święci zdają się dostosowywać do narzucającego się rytmu, wygięci „w tanecznym niemal kontrapoście” (P 12). Podobnie opisuje Pollakówna sposób przedstawienia postaci przez Bassana: „gorączkowy balet dłoni” (*Ostatnia wieczerza*, P 84), „pełna napięcia choreografia wydłużonych, rozchybotanych postaci” (*Ścięcie Jana Chrzciciela*, P 87).

Znamienne, że twórczość Piera della Francesca oraz Vermeera, uwzględniona przez większość spośród omawianych tutaj eseistów, kojarzona jest zwykle ze sztucznością, która ujmowana jest m.in. za pomocą przywołanej już metaforyki odnoszącej się do muzyki, rytmu i tańca. Warto wymienić pozostałe typy obrazowania występujące w opisach dzieł tokańskiego mistrza oraz malarza z Delft i wskazać na podobne ich zastosowanie w ekfrazach obrazów innych twórców.

W deskrypcji Iwaszkiewicza regularność formy dzieł autora *Biczowania* skojarzona została nie tylko z rygoryzmem struktury dzieł kompozytorów barokowych, ale również z rzeźbą, co podkreślać ma charakterystyczną sztuczność i uwznioślenie w przedstawieniu postaci:

Piero della Francesca na pewno rywalizuje z Bachem, może nawet z Händlem. Te głowy kobiece jak skały, szyje jak ułomy marmuru, te gesty prymitywne – a jednocześnie w tle portretu Fryderyka da Montefeltro niezapomniani, nęcący, pociągający w dal pejzaż. [I 74]

Obrazowanie związane z rzeźbą kojarzy się z obiegowym sposobem ujmowania wysiłonej lub znieruchomiałej, nienaturalnej pozy czy miny za pomocą metaforycznego zestawiania obrazu człowieka i skały („kamienna twarz”, „posągowość” postaci, „skamieniały ze strachu”). Do metaforyki rzeźbiarskiej odwołała się Pollakówna w opisie *Pani stojącej przy wirginalu* Vermeera, którego malarstwo scharakteryzowała jako zafascynowane ścisłą, geometryczną miarą – pojęciem patronującym duchowi epoki. W ekfrazę subtelnie wplotła określenie deformujące, każące spojrzeć nam na spódnicę kobiety jako żłobioną w regularne rowki kamienną kolumnę – „Z regularnością kanelur opadają fałdy jej taftowej, połyskującej najbledszym złotem spódnicy [...]” (P 193). Bliskie asocjacje semantyczne wiążą ten rodzaj metaforyki z określeniem „architektura twarzy”, pojawiającym się w eseju Karpińskiego (KF 124).

Niezwykle uruchamiający wyobraźnię charakter mają również metafory odwołujące się do rzemieślniczej precyzji, które ujawniają dystans malarskiego przedstawienia do natury, typowe dla dzieła sztuki uatrakcyjnienie kształtów oraz barw przedmiotów, uzmysławiając tym samym wspólną etymologię słów „sztuczność” i „sztuka”. Pollakówna, podkreślając, że u Piera della Francesca wszystkie elementy są wymysłem artystycznym, nie zaś naśladownictwem toskańskiego pejzażu, wyróżnia m.in. drzewa przypominające „kutą w metalu koronkę” (o obrazie *Święty Hieronim z donatorem*, P 9). Podobnych metafor można odnaleźć wiele: „jubilersko-złotniczy rysunek ust u Crivellego” (HMD 55), „grupę ludzi stanowi jakby wąski wyszywany szlaczek” (o dziele Saenredama, HMD 49), „szczygieł – symbol męczeństwa, zdobi tron jak wdzięczny bibelot, ogromna, łudząco trójwymiarowa mucha wygląda jak wpięta w zieleń chodnika brosza” (o obrazie Bassano, P 74), „Kolor nie sili się naśladować rzeczywistości. Stanowi jak gdyby inkrustację niewielkich pól czerwieni, malwowego różu, oranżu, czasem jasnej zieleni i szafiru wprawionych w złoto-beżową gmatwaninę kształtów” (o *Męczeństwie św. Katarzyny* Bassana, P 77). Herling-Grudziński sposób przedstawienia miasta przez Vermeera w *Widoku Delft* ujął podobnie, jako rzemieślniczą maistrię: „Panoramyczne bogactwo nie przeszkadza cyzelacji szczegółów, cyzelacji jakby rżniętej uważnie w szkle, lecz wolnej od zbyt pedantycznego dotyku cienkiego dłutka” (H-G 70).

Sztuczność w malarstwie Piera della Francesca podkreślała Pollakówna również przez stosowanie zdrobnień, które jako nacechowane, w przeciwieństwie do neutralnych form podstawowych, od razu przyciągają uwagę czytelnika (np. „płaska ziemia usiana jest, wyliczonymi jak nuty, krzewinkami i kamykami”, P 13). Formy *deminutivum* służyć też mogą wyakcentowaniu zauważonej na obrazie jakby pełnej rozczulenia deformacji przedmiotów, skłaniając do postrzegania namalowanych rzeczy jako miłych drobiazgów, bibelotów, a ludzi jako wdzięcznych lalek. W ten sposób Ewa Kuryluk, kreśląc wizerunek nagiej kobiety z obrazu *Va-*

nit Memlinga alegoryzującej marność, zaznaczyła rozdźwięk między idylliczną z pozorów scenką a jej ukrytym znaczeniem:

Jasne rozpuszczone włosy sięgają do bioder, na nogach ma luźne sandały, na czole opaskę z pereł i rubinów, w ręce zaś trzyma okrągłe lustro w złotej ramce ze swoim odbiciem. Pani pilnuje biały piesek z poważnym wyrazem pyszczka [...]. [K 35]

To ujęcie wiedzie wprost do kolejnego typu obrazowania, jakim są odwołania do teatru. Klasyczna ekfraz również wykorzystywała elementy teatralne, ale w formie mniej jawnej, jako rodzaj ożywienia postaci, patetyzacji gestu oraz ukształtowania przestrzeni na wzór sceny. Ekfrazy nie kryjące swojej poetyckości wprost przywołują wyrażenia każące spojrzeć na namalowane sceny jako na teatr, w którym króluje sztuczność, a nawet jako na miniaturowy teatrzyk czy szopkę („scena w pudełku, model zatopiony w szkle” – o prawej stronie *Biczowania* Piera della Francesca prezentującej obojętne postaci, HB 249; „pochód ciągnionych za sznurek figurek z szopki” – o obrazie Saenredama, HMD 50; „barwne marionetki sprowadzone do czystego znaku” – o dziełach Uccella, KPW 44). Malarz bywa zaś często ujmowany jako reżyser namalowanej sceny: „W *Myciu nóg* Duccio prowadzi akcję jak tragik grecki, operując tylko dwoma aktorami, za to w tyle jest chór, który komentuje wydarzenia” (HB s. 96); „bez taniej psychologii, czyniącej z malarstwa teatr gestów i grymasów” (o obrazie Piera della Francesca, HB 234); „Nie znam drugiego malarza, który by z taką siłą ukazał grandów jako przebiezańców, obnoszących szaty z historycznej rekwizytorni” (o twórczości Goi, Z 33). Metaforyka teatralna służyć może nie tylko opisowi postaci, lecz również ciekawemu zobrazowaniu całości dzieła plastycznego jako sceny antycznego *theatrum* („Ciche skandowanie powietrza i wielkich planów jest jak chór, na tle którego milczą postaci dramatów Piera”, HB 248–249). Zlektykalizowaną podstawą tych i wielu innych na co dzień używanych przenośni jest metafora strukturalna⁴⁵ „życie to teatr”, kształtująca nasz sposób postrzegania całych serii zjawisk.

„Energetyczność” metafor w ekfrazach eseistycznych pochodzi z kilku źródeł, stąd potrzeba opisu w kategoriach charakterystycznych dla różnych teorii. Kognitywizm uświadamia, jak przenośnia poetycka reorganizuje pole doświadczenia i poznania jako środek, który, aktywnie przekształcając skonwencjonalizowane, nie przykuwające uwagi formuły, budzi utajoną w nich możliwość oddziaływania na wyobraźnię. Fenomenologia percepcji pozwala śledzić powstawanie wyglądów pod wpływem metaforycznych wyrażen, których percepcja wymaga twórczego wysiłku, zaktywizowania zdolności poznawczych, wyobrażeń związanych z działaniem różnych zmysłów oraz emocji. Interakcyjna koncepcja metafory z kolei ukazuje wzajemne wpływy pól semantycznych słów użytych do skonstruowania metafory. Swoista „energia” przenośni, zdająca się pochodzić z wszystkich tych aspektów, powoduje wyzwolenie twórczych sił języka w celu podjęcia próby wyrażenia zjawisk źródłowo pozajęzykowych – obrazu, intymnego doświadczenia, stąd podstawową zasadą funkcjonowania przenośni w języku ekfrazy eseistycznej wydaje się dążenie do tego, by to, co jednostkowe, zatem trudne do przekazania, wręcz niepoznawalne, ująć poprzez to, co przedstawialne i dające się wyobrazić. W opisie prewerbalnego doświadczenia obrazu eseści są niejako skazani na wy-

⁴⁵ Zob. Lakoff, Johnson, *op. cit.*, s. 36, 86–87.

korzystanie metafor, „wizualizmy” prototypowo użyte to bowiem za mało, by „wyrazić niewyraźne”. Środki stylistyczne, ożywiając opis, umożliwiają nakładanie się znaczeń, przenikanie się widzialnego z niewidzialnym, intersubiektywnego z intymnym w błyskawicznym poetyckim szkicu. W ekfrazie eseistycznej metafory i inne nacechowane wyrażenia są gromadzone, często na zasadzie amplifikacji, aż dojdzie do „eksplozji” wyobraźni, „poczucia obrazu”⁴⁶ wyzwolonego przez idiom opisu. Stawką okazuje się tutaj nie tylko komunikacyjna skuteczność metafory, lecz również efektywność ekfrazy jako formy możliwej do wyobrażenia i jako świadectwa indywidualnego odbioru obrazu, które zawiera apel do czytelnika o próbę lektury wrażliwej i aktywizującej wielość poetyckich skojarzeń.

Takie podejście do zjawiska ekfrazy eseistycznej wykracza poza analizowanie jej jako formy słownej reprezentacji malowidła (ze względu na funkcję referencyjną) oraz poza postulowane przez Sendykę skupienie się na funkcji ekspresywnej tej odmiany gatunkowej poprzez traktowanie jej jako sposobu „opisania siebie” za pośrednictwem elementów wizualnych, pozwalających podmiotowi przegłądać się w obrazach niczym w zwierciadłach, które ukazywać mają wciąż nowe aspekty „ja”⁴⁷. Niniejszą propozycję badawczą traktować można jako komplementarną względem perspektywy wyróżnionej przez autorkę szkicu *Esej i ekfrazą*. W tym ujęciu zsubiektywizowany opis obrazu staje się bowiem pośrednikiem w próbie nawiązania intymnej komunikacji między „ja” autora a „ja” czytelnika, dzięki czemu funkcja impresyjna nacechowanego poetycko języka ekfrazy eseistycznej zdaje się łączyć z jego funkcją ekspresywną.

Abstract

DOBRAWA LISAK-GĘBALA
(University of Wrocław)

“ENERGY” OF METAPHORS IN ESSAYISTIC EKPHRASEIS

A rhetorical model of ekphrasis distinctive of Philostratos' *Eikones* seems to be inadequate according to the contemporary type of highly metaphorised depictions of paintings present in essays by Zbigniew Herbert, Gustaw Herling-Grudziński, Joanna Pollakówna, Ewa Kuryluk or Wojciech Karpiński. The traditional goal of *enargeia*, that assumes developing the visualising description of the represented work of art, in essayistic ekphrasis is replaced by a tendency of creating specific “energy” of metaphors stimulating reader's imagination in order to transmit the essayist's individual experience of painting. The article contains an analysis of various types of metaphors and underlines an essential role of synaesthesias and other metaphors based on invocation of bodily sensations.

⁴⁶ Zob. Kunz, *op. cit.*

⁴⁷ Sendyka, *op. cit.*, s. 48.