

Jan Zieliński

Ekfrazja jako pytanie o prawo do zachwyty

Colloquia Litteraria 1/16, 29-38

2014

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.

JAN ZIELIŃSKI

EKFRAZA JAKO PYTANIE O PRAWO DO ZACHWYTU

Punktem wyjścia moich rozważań jest wiersz Janusza St. Pasierba *spotkanie*:

na fontannie Marii Medycejskiej
w Ogrodzie Luksemburskim
i na rzymskim obrazie Lanfranca
mityczna postać
przypatruje się dwojgu zaskoczonym ludziom
olbrzym Orkos
spogląda na parę kochanków
ogromna śmierć
patrzy na dwoje śmiertelnych
przez chwilę
śmierć
zaskoczona
przygląda się
miłości¹

Mamy tu do czynienia z czymś, co można nazwać podwójną ekfrazą. Punktem wyjścia są dwa dzieła sztuki, dość dokładnie zlokalizowane: „na fontannie Marii Medycejskiej / w Ogrodzie Luksemburskim” oraz „na rzymskim obrazie Lanfranca”. To, co dla obu przedstawień jest wspólne, zostało ujęte w dystychach najpierw ogólnie („mityczna postać / przypatruje się dwojgu zaskoczonym ludziom”), następnie konkretnie („olbrzym Orkos / spogląda na parę kochanków”), następnie znów ogólnie („ogromna śmierć / patrzy na dwoje śmiertelnych”) i po raz czwarty, najogólniej, jakby w zwolnionym tempie, w rozbięciu na cztery krótkie wersy („przez chwilę / śmierć zaskoczona / przygląda się / miłości”). Przez cały czas zachowana jest dychotomia gigantycz-

¹ Janusz St. Pasierb, *Zdejmowanie pieczęci*, Warszawa 1982, s. 28.

nego podmiotu („mityczna postać” – „olbrzym Orkos” – „ogromna śmierć” – „śmierć”) i przedmiotu, który stanowi „dwoje zaskoczonych ludzi” – „para kochanków” – „dwoje śmiertelnych” – „miłość”. Dysproporcja między mityczną postacią, która jest „ogromna”, która jest „olbrzymem” – a dwojgiem ludzi, parą śmiertelnych kochanków stopniowo się niweluje, na końcu wiersza łącząca tych dwoje miłość staje się równorzędnym partnerem, może nawet czymś silniejszym od ogromnej śmierci.

Czynnością ciągłą, jaka się w tej przestrzeni odbywa, jest patrzeć, najważniejszym stanem momentalnym – zaskoczenie. Olbrzym „przypatruje się”, „spogląda”, „patrzy”, „przygląda się” – cztery synonimy czasownikowe, w tym pierwszy i ostatni – zwrotne. To ważne, bo patrzeć nie jest tu abstrakcyjne, bezcelowe, tylko właśnie zwrócone na konkretny przedmiot, na dwoje ludzi. Zwrotne także w tym sensie, że odwzajemnione. Kochankowie są bowiem, o tym dowiadujemy się na początku, zaskoczeni. Zaskoczyło ich to patrzeć olbrzymia, nie spodziewali się go ujrzeć, nie spodziewali się, że zostaną zobaczeni. Dopiero na końcu wiersza okazuje się, że może jeszcze bardziej zaskoczona jest patrząca śmierć. Zaskoczona tym, że w dwojgu zakochanych ludzi zobaczyła godnego przeciwnika – miłość.

Wróćmy do podwójnego punktu wyjścia tej ekfrazy. W przypadku fontanny Marii Medycejskiej mowa o fragmencie Ogrodu Luksemburskiego, który pierwotnie, w czasach założycielki, był grotą, a następnie został przekształcony w fontannę. Ale zdobiąca fontannę grupa rzeźbiarska nie jest barokowa, tylko została dodana w 2. połowie XIX wieku. Jej autor, Auguste Ottin (1811–1890), znany jest przede wszystkim jako animalista, twórca rzeźb przedstawiających rozmaite zwierzęta. Tutaj przedstawił *Polifema przyłapującego Galatę w ramionach Acisa* (*Polyphème surprenant Galatée dans les bras d’Acis*, 1866).

Francuski czasownik *surprendre* znaczy też, jak wiadomo, ‘zaskakiwać’. W pewnym sensie grupa ta, przedstawiająca spoczywającą u progu groty parę kochanków i górującego nad nimi jednookiego Polifema,



Auguste Ottin, *Polifem przylapujący Galateę w ramionach Acisa* (*Polyphème surprénant Galatée dans les bras d'Acis*, 1866)

zakochanego w Galatei, który szykuje się do rzucenia głazu na swego rywala, jest rzeźbiarską wariacją na temat czasownika *surprendre*, będącego złożeniem przyimka *sur*, ‘nad’, ‘ponad’ (łac. *supra*) i czasownika *prendre*, ‘brać’, ‘zabierać’ (łac. *prehendere*). Wśród wielu odcieni znaczeniowych są takie, które można po polsku oddać słowami: ‘wziąć znieznacka’, ‘zawładnąć’, ‘zdobyć podstępnie’, ‘oszukać’, ‘odkryć’ (coś, co było ukryte), ‘zauważyć’, ‘zdziwić’, ‘zdezorientować’. Odcienie te składają się na pole semantyczne wiersza *Spotkanie*.

Drugie przywołane dzieło sztuki jest barokowe. To obraz włoskiego malarza Giovanniego Lanfranco (1582–1647), zatytułowany *Norandino i Lucina zaskoczeni przez Orka* (*Lucina e Norandino sorpresi dall'Orco*, ok. 1624), który wisi w rzymskiej galerii Borghese i znany jest też z licznych rycin.

William Turner podczas zwiedzania Villa Borghese w roku 1819 naszkicował głównych protagonistów tego obrazu – jego rysunek znajduje się w zbiorach londyńskiej Tate Gallery. Wspominam o tym ze względu na zapis w dzienniku księdza Pasierba z roku, bodajże, 1979: „18 kwietnia w Tate Gallery. Upojenie Turnerem [...]”²⁷.

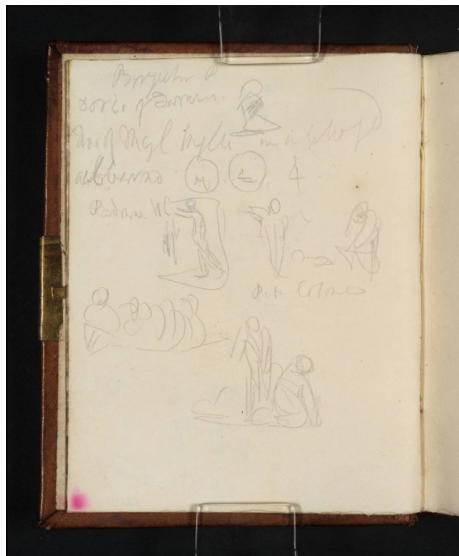
²⁷ Janusz St. Pasierb, *Galęzie i liście*, Warszawa 1985, s. 316.



Giovanni Lanfranco, *Norandino i Lucina zaskoczeni przez Orka* (*Lucina e Norandino sorpresi dall'Orco*, ok. 1624)

Lanfranco dał w tym obrazie ilustrację do sceny z poematu Ariosta *Orlando Furioso*, z pieśni XVII, opowiadającej o przygodach króla Damaszku Narandina i jego pięknej żony Lucindy, córki króla Cypru. Zostali oni w czasie morskiej podróży zaskoczeni na pewnej wyspie przez ślepego potwora Orka, który uwięził żonę i załogę Narandina w swej grocie. Plan ucieczki polega na posmarowaniu się wnętrznościami owiec dla zabicia ludzkiego zapachu i okryciu się owczymi skórami, by zmylić czujne palce potwora. Ucieczka udaje się wszystkim prócz Lucindy, która, zapewne przez kobiecą delikatność, nie chciała posmarować się obrzydliwą mazią ani okryć cuchnącą skórą. Obraz przedstawia właśnie moment wykrycia, przyłapania Lucindy przez potwora.

Czytelnikowi wiersza *spotkanie* nasuwa się tu wątpliwość co do tożsamości mitycznej postaci z wiersza. Rzeźba w Ogrodzie Luksemburskim przedstawia jednookiego Polifema, a obraz Lanfranca Orka,



William Turner, szkic, 1819

który według Ariosta był „ślepy potworem” („*il mostro cieco*”). Tymczasem w wierszu odbywa się nieustanne patrzenie, które prowadzi do zaskoczenia. Podmiot tego patrzenia określane bywa w różny sposób, wprawdzie nosi imię podobne do potwora Ariosta–Lanfranca, ale w wierszu wcale nie jest ślepy: „olbrzym Orkos / spogląda”.

Przesunięcie bądź wymiana tożsamości dotyczy wszystkich opowieści, o których tu mowa. Bo przecież

opowieść Ariosta jest jakimś heroikomicznym wariantem homerowskiej przygody Ulissesza i jego towarzyszy z cyklopem Polifemem. Także na płaszczyźnie ikonograficznej – wystarczy porównać obraz Lanfranca z *Odyseuszem w jaskini Polifema* współczesnego mu Jacoba Jordaensa.

Mówiłem o ciągu nazwań podmiotu wiersza („mityczna postać” – „olbrzym Orkos” – „ogromna śmierć” – „śmierć”). Gdyby chcieć podstawić pod ten ciąg konkretne przedstawienia, byłby to Polifem – Ork Ariosta / Lanfranca – starożytny bóg śmierci Orkus – Śmierć. Logika wiersza jest logiką skojarzeń i dopuszcza tego typu przesunięcia tożsamościowe.

Ork w poemacie Ariosta nie jest wcale postacią jednoznacznie negatywną. Nie wchodząc tu w szczegóły filologiczne, powiem tylko, że łączy on w sobie odrażające cechy ludożercy (złagodzone tym, że z zasady nie jada kobiet, Lucinda jest więc jego branką, ale jej życiu nic nie zagraża) z pozytywnymi cechami pasterza. Tę ambiwalencję interpretuje się niekiedy jako skutek narastającego krytycyzmu poety wobec



Jacob Jordaens, *Odysseusz w jaskini Polifema*

polityki papieża Leona X, zagrażającej niezależności Ferrary³. Obecna w poemacie Ariosta grę słów można by po polsku oddać sformułowaniem: Ork to pasterz, który się pastwi.

Interesujący wariant tematu patrzenia Polifema na Galateę dał malarz spojrzenia – Odilon Redon. Około roku 1914 namalował on dwa obrazy: *La Captive (Pojmana)* i *Le Cyclope (Cyklop)*. Pierwszy jest obecnie w zbiorach kolońskiego Wallraf-Richartz Museum, drugi w holenderskim Otterlo w Kröller-Müller Museum, razem pokazano je na dużej wystawie Odilona Redona w bazylejskiej Fondation Beyeler⁴.

³ Kwestię omawia wyczerpująco Albert Russell Ascoli, *Ariosto and the «Fier Pastor»*. *Form and History in «Orlando Furioso»*, w: tegoż, *A Local Habitation and a Name*, Bronx 2011 (pierwotny wydruk ukazał się w „Renaissance Quarterly” w 2001 roku).

⁴ Zob. *Odilon Redon*, pod red. Raphaëla Bouvier, Ostfildern 2014, il. na s. 92–93 i 97.

Łączy je skulona postać nagiej kobiety, leżącej na skale. Pierwsza jest sama, drugiej przygląda się w miłosnym zadziwieniu wyglądający zza skały jednooki stwór. Trudno oprzeć się przekonaniu, że jest on bliskim krewnym szczerzącego zęby jednookiego meduzowatego potwora z wczesnej litografii Redona z cyklu *Les Origines (Początki, 1883)*, której długaśny tytuł dobrze ujmuje tę płynność i wymienną tożsamość: *Le Polype difforme flottait sur les rivages, sorte de Cyclope souriant et hideux – Zdeformowany Polip unosił się na brzegach wód, rodzaj uśmiechniętego i odrażającego Cyklopa*⁵.

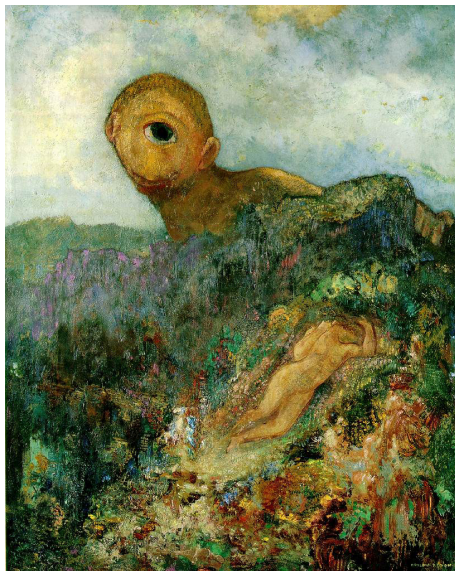
Odilon Redon, malarz z przełomu wieków, prowadzi nas do Prousta, który w debiutanckim tomie *Les Plaisirs et les jours (Rozkosze i dni, 1896)* zamieścił opowiadanie *La Mélancolique Villégiature de Mme de Breyves (Melancholijna wilegiatura pani de Breyves, pierwodruk 1893)*.



Odilon Redon, *La Captive (Pojmana)*, ok. 1914

Jest to historia nieszczęsnego uczucia mężatki do pięknego młodzieńca, zrodzona z przypadkowego dotknięcia i ze śmiałego odezwania się nieznanego. Motto tego opowiadania – „*et se consumait depuis le jour levant, sur les algues du rivage, gardant au fond du coeur, comme une flèche dans le foie, la plaie cuisante de la grande Kypris*” – zaczerpnięte

⁵ Tamże, il. 10.



Odilon Redon, *Le Cyclope* (Cyklop, ok. 1914)



Odilon Redon, *Le Polype difforme flottant sur les rivages, sorte de Cyclope souriant et hideux* (Zdeformowany Polip unoszący się na brzegach wód, rodzaj uśmiechniętego i odrażającego Cyklopa, 1883)

z sielanki Teokryta o Polifemie (w szkolnym zeszycie Prousta w oryginale i we własnym przekładzie, w książce w „klasycznym” tłumaczeniu Leconte de Lisle’a⁶) mówi o miłości palącej i bolesnej. W przekładzie polskim Książnica to miejsce wygląda niewinnie i sucho („A on od jutrzni do zmroku późnego / Próżnemi niszczał zapały”⁷), dajmy zatem przekład bardziej dosłowny z użytego przez Prousta tłumaczenia: „i od wschodu dnia gorzał na algach wybrzeża, strzegąc w głębi swego serca, niczym strzałę w wątrobie, piekącą ranę wielkiej Cyprzydy”. Trudno oprzeć się uwadze, że wspomniana litografia Redona mogłaby być ilustracją do tego obrazowego fragmentu.

W roku 1982, a więc wtedy, gdy *spotkanie* ukazało się w tomie *Zdejmowanie pieczęci*, w paryskim Maison de Balzac pokazano wystawę, zatytułowaną *Proust. Une illustration pour la Recherche du Temps Perdu*. Były na niej rzadkie wydania ilustrowane książek Prousta oraz cykl rysunków, które stworzył kataloński artysta Louis Marsans (ur. 1930). Rysunków, dodajmy, nerwową kreską i tematyką bardzo przypominających prace Witolda Wojtkiewicza (którego promował w Paryżu André Gide na parę lat przed tym, kiedy odradził Gallimardowi wydawanie Prousta...). Katalog tej wystawy znajduje się w zbiorach Biblioteki UKSW. Egzemplarz (opatrzonej dawną sygnaturą Biblioteki ATK 200269) pochodzi z prywatnej biblioteki ks. Janusza St. Pasierba i ma jego ekslibris, oznaczony numerem 11.

Bp Jan Chrapek wspominał, że ks. Janusz Stanisław Pasierb „potrafił spotkanych ludzi doprowadzić do zachwytu Bogiem ukrytym w pięknie architektury, ulotności dźwięku oraz czarze poezji”⁸. Kategoria zachwytu przewija się od lat przez refleksję nad twórczością ks. Pasierba, wystarczy przypomnieć tytuł posłowania ks. Jana Sochonia do tomu *Po walce z aniołem* (1996) – *W Jezusie jest cierpienie i zachwyty (o poezji ks. Janusza St.*

⁶ Por. Marie Miguet-Ollagnier, *Gisemends profonds d’un sol mental: Proust*, Besançon 2003, s. 79.

⁷ Franciszek Dionizy Kniaźnin, *Dziela*, Lipsk 1837, t. III, s. 168.

⁸ Bp Jan Chrapek, *Otwarty na Boga i ludzi*, w tomie pod red. Marii Wilczek, *Wspomnienia o ks. Januszu St. Pasierbie*, Pelplin 2000, s. 134.

Pasierba) czy artykuł ks. Wacława Buryły *Zachwyty w poezji – zachwyty poezją* z roku 2009 (dostępny na portalu autorskim wac.buryla.pl).

W wierszu *spotkanie* mamy, jak sądzę, do czynienia z sytuacją, w której podwójna ekfrazja daje asumpt do postawienia pytania o prawo do zachwyty. Płynna tożsamość istoty nadludzkiej, która w wierszu patrzy z zachwytem na ludzką miłość jest, jak się wydaje, zamierzona. Nie popadając w redukcjonistyczny biografizm, można się zastanawiać, czy taka sytuacja nie mieści się w szerszym planie estetyzującego waloryzowania nagości w sztuce jako formy aprecjacji miłości fizycznej, dostępnej dla osoby księdza-poety. Tak czy inaczej, dzięki wrażliwemu na sztukę poecie jesteśmy tutaj świadkami tajemniczego odwrócenia, sytuacji, w której pełna delikatności, wysublimowana, ale ciągle cielesna miłość dwojga kruchych istot ludzkich jest w stanie wzbudzić zachwyty i zadziwienie mitycznej czy boskiej istoty. Rzadki moment, osobliwy wiersz.

Summary

Ekphrasis as a question about the right to enchantment

The author discusses Fr. Janusz S. Pasierb's poem *spotkanie* [meeting] from *Zdejmowanie pieczęci* [Removing the seal] volume (Warsaw, 1982). He treats the poem as an example of a *double ekphrasis* – a simultaneous reference to two works of art; one of them is Auguste Ottin's large sculpture *Polyphème surprenant Galatée dans les bras d'Acis* (1866) composed into Marie de' Medici's fountain in Parisian Jardin du Luxembourg, the other Giovanni Lafranco's painting *Lucina e Norandino sorpresi dall'Orco* (c. 1624) from the Borghese Gallery in Rome. The analysis, which evokes mythological, literary (Ariosto, Proust) and iconographical (Redon) contexts, leads to a conclusion about art's mediating role; about art as ground that allows for enchantment over otherwise inaccessible forms of beauty.