

Paweł Bernacki: Przepisać obraz – kilka uwag na temat ekfrazy

W dobie rosnącej popularności badań interdyscyplinarnych ekfrazy stała jednym z najszerzej omawianych zjawisk we współczesnym dyskursie humanistycznym. Zajmują się nią filozofowie, historycy sztuki, literaturoznawcy, filologowie, artyści i wielu, wielu innych. Na licznych konferencjach i sympozjach toczą się spory na temat jej istoty. Ich uczestnicy próbują dociec, czy bliżej jej do literatury czy malarstwa, czy jest autonomicznym gatunkiem czy też może pewną specyficzną formą przekładu intersemiotycznego. Zastanawiają się także, czy ekfrazy w swojej aktualnej postaci spełnia nadal swoje klasyczne, mimetyczne założenia, czy też dziś możemy mówić nie tyle o samej ekfrazie, co obecności pierwiastka ekfrastycznego w niektórych dziełach sztuki oraz próbują wyodrębnić jej typy. By lepiej zrozumieć charakterystykę owych sporów należałoby cofnąć wiele setek lat – do antycznej Grecji, gdzie zaczyna się historia bohaterki niniejszego szkicu.

Słowo to wywodzi się od greckiego *ekphrasis* i w języku Hellenów znaczyło tyle co „dokładny opis”. Niejako od samego początku semantycznie rozwijało się dwóch osobnych nurtach: retorycznym i poetyckim. Jak podaje, pisząc o pierwszym z tych prądów, Aneta Grodecka: *W szkołach drugiej sofistyki ekfrazy stanowiła rodzaj ćwiczenia przygotowawczego i część kompozycyjną mowy, a jej przedmiotem, oprócz dzieła sztuki, mogły stać się np. ogród, tarcza, wojna, pora roku*¹. Informacje te potwierdza, jednocześnie uzupełniając *Słownik rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy i Słowini Tyneckiej-Makowskiej: *Preparowanie przez uczniów różnego typu deskrypcji należało do ćwiczeń wstępnych (...) i służyło nauce osiągnięcia słowem wyrazistego obrazu rzeczy (łac. *evidentia*), konstruowania okresu oraz wyrabiało poczucie *decorum**². Oba źródła donoszą jednak, że brak jest ewidentnych dowodów na wpływ antycznej retoryki na powstałą w czasach nowożytnych ekfrazę poetycką.

Dlatego też z naszego punktu widzenia znacznie bardziej interesujący wydaje się drugi, równoległy do prądu retorycznego, nurt literacki, którego najstarszymi przykładami są fragmenty Homeryckich eposów, takie jak opis tarczy Achillesa i zbroi Agamemnona z *Iliady* oraz deskrypcja pałacu Alkiona pochodząca z *Odysei*. Pamiętać także należy o gatunku epigramatu ekfrastycznego. *Te krótkie wiersze o rozmiarach pomnikowej inskrypcji, popularne w starożytności, zawierały, zgodnie z konwencją, wyraźne odwołanie do obrazu w tytule lub w tekście* powiada Aneta Grodecka i kontynuuje: *Pojawiał się w nich zarówno ton podziwu, jak i uwagi krytyczne, np. złośliwości dotyczące podobieństwa portretu do pierwowzoru*³. W dużej mierze w owej konwencji epigramatycznej leży początek pisania wierszy „pod obraz”. Z czasem ekfrazy powoli przestają być niewielkimi wycinkami większych całości, a zaczynają funkcjonować jako odrębny gatunek, który Janusz Sławiński charakteryzuje następująco: *utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli, np. „Oda do urny greckiej” J. Keatsa*⁴. Pierwszym zachowanym dziełem

¹ Aneta Grodecka, *Wstęp*, w: *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazy*, pod red. Doroty Heck, Wrocław 2008, s. 12.

² Roman Krzywy, *Ekfrazy* [hasło], w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. Grzegorza Gazdy i Słowini Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 197.

³ Aneta Grodecka, *Poeci patrzą... Obrazy, wiersze, komentarze*, Warszawa 2008, s.6-7.

⁴ Janusz Sławiński, *ekfrazy* [hasło], w: *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław 2002

rozpoczynającym historię owej formy lirycznej wypowiedzi są *Obrazy* Filostrata Starszego – swoisty przewodnik po galerii dzieł sztuki. Ekfrazy odnaleźć możemy także w *Antologii Palatyńskiej*, tekstach *Filostrata Młodszego*, *Kaliostratos* oraz u wielu, już późniejszych autorów, których wymienianie szybko zmieniło się z trudnego tworzenia katalogów, co nie jest celem niniejszej pracy.

Na gruncie polskim teksty ekfrastyczne znajdziemy już w XVI wieku, w utworach spisanych zarówno w rodzimym języku, jak i po łacinie. Za pierwsze polskie utwory o „zacięciu ekfrastycznym” Aneta Grodecka uznaje epigramaty ze *Żwierzynca* Mikołaja Reja⁵. Od tego momentu wiersze o obrazach zaczynają występować coraz obficie, a odszukać je możemy choćby w twórczości Jana Kochanowskiego, Kazimierza Sarbiewskiego, Adama Naruszewicza, Jana Pawła Woronicza, Samuela Twardowskiego, Kajetana Koźmiana... Nie brakuje ekfraz i w rodzimej literaturze XIX wieku (Cyprian Kamil Norwid, Kazimierz Przerwa-Tetmajer). Okres ten to jednak czas, w którym zmienia się postrzeganie terminu ekfrazy: *można zauważyć, że już w okresie romantyzmu pojawiły się wiersze pisane „przed obrazem”, „według obrazu”, „na motywach obrazu”, „w myśl obrazu”, „na widok obrazu”, których tytuły świadczyły o rozluźnieniu tradycyjnej formy i podkreślały obecność obserwatora, wykorzystujące kontakt z dziełem sztuki do stworzenia swobodnej relacji artystycznej*⁶.

Niemalą rewolucji w rozwoju ekfrazy jako formy literackiej dokonała twórczość Charlesa Baudelaire’a, niejako odrywając ją od wyłącznie deskrypcyjnej i dydaktycznej funkcji i jednocześnie otwierając na nowe możliwości. Od czasów francuskiego kontestatora ta forma artystyczna zrywa ze statycznością i sztywnym przywiązaniem do konkretnego obrazu. Zdarzają się już ekfrastyczne liryki, które nie posiadają bezpośredniego nawiązania do malarskiego płótna ani w tytule ani w treści albo takie, które są kontaminacją wielu plastycznych dzieł. Na cześć obrazów powstają nie tylko epigramaty, ale i sonety, ody, hymny, polemiki a nawet piosenki. Niezwykle istotny, szczególnie od czasu powstania psychoanalizy Freuda, staje się odbiorca dzieła plastycznego, który już nie tylko opisuje obraz, ale zyskuje swoistą autonomię. „Przepuszcza” płótno przez własną wyobraźnię i tworząc ekfrazę świadomie wplata w nią pierwiastek subiektywny – autorskie ja. *Do dzieła wchodzi również wspomnienia patrzącego i jego wyobrażenia o sobie. Jego przywiązania, brudy, świątwa, sentymenty i resentymenty, społeczne uwarunkowania. Wszystko to dostaje się do cudzego utworu. Zmienia go opanowuje, szuka w nim usprawiedliwień, potwierdzeń bądź zaprzeczeń*.⁷ pisze Jacek Łukasiewicz uchwytując ważną cechę ekfrastyczności. Nie tylko opis, nie tylko naśladowanie i próby przepisania. Także nadpisanie, dodanie cząstki własnej osobowości, stworzenie historii, wyrwanie obrazu z wektora przestrzeni i przeniesienie na wektor czasu...

I w tym miejscu pojawia się kolejny szalenie istotny aspekt ekfrazy: zależność między przestrzennością obrazu, a rozwijaniem się w czasie dzieła literackiego, malarską statycznością, a literacką dynamiką. *Paradoks malarstwa realistycznego polega na tym, że wszystko wyczerpuje się w obrazie i na obrazie, że realistyczna scena niweluje cały świat*

⁵ Aneta Grodecka, *Poeci patrzą...obrazy, wiersze, komentarze*, Warszawa 2008, s.7.

⁶ Aneta Grodecka, *Wstęp*, w: *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfaza*, pod red. Doroty Heck, Wrocław 2008, s. 14.

⁷ Jacek Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002, s.8.

wokół i streszcza go w jednym momencie.(...) Obraz realistyczny zrywa ze światem, z którego się wyłania i w ten sposób niszczy sam siebie.⁸ – powiada w wydanym niedawno, świetnym zbiorze esejów *Słońce, możliwość, radość* Michał Paweł Markowski. W innym zaś tekście z tej samej książki krakowski literaturoznawca rozszerza to twierdzenie na całe malarstwo. Pisze on: *Lessing mógł nie mieć racji twierdząc, że sztuka nie powinna przedstawiać ludzkiego cierpienia, miał jednak rację mówiąc, że malarstwo to szuka przestrzeni, nie czasu.*⁹ Z teorii tej wynikałoby, co zresztą Markowski nieustannie w swojej książce podkreśla, że sztuki wizualne, w szczególności malarstwo i fotografia z jednej strony utrwalają moment, dają mu pozorną przynajmniej nieśmiertelność, z drugiej jednak wyrwywają go z życia i aktualności. Wyciągają go z rzeczywistości, w której był zanurzony i zamykają w ramy obrazu, czy zdjęcia. *Zapewniając nieśmiertelność, fotografia unieważnia życie*¹⁰ – pisze Markowski. Nie byłoby, jak sądzę, dużym nadużyciem zastąpienie w powyższym zdaniu słowa „fotografia” rzeczownikiem „obraz”. Używając terminologii Błońskiego można by rzec, że w obu tych przypadkach mamy do czynienia z *momentem wiecznym* – uchwyceniem chwili, zatrzymaniem tego, co ulotne, uwiecznieniem przemijalnego i jednocześnie wyrwaniem go z rzeczywistości i kontekstu, w którym owo przemijalne osiadło. Niejako więc obraz staje mauzoleum utrwalonego momentu. Chwila jest świetnie zakonserwowana, niezmienna, godna podziwu otwarta na zwiedzających i... martwa.

Wróćmy więc ponownie do roli autora ekfrazy – jednego z wielu odbiorców dzieła sztuki plastycznej. Tego, który ma moc przywrócić je do życia, oddać mu czas, kontekst, rzeczywistość. W przypadku obrazu realistycznego myśli on kogo przedstawia, co stało się przed utrwaloną chwilą, a co zaraz po; gdy zaś ogląda malarstwo abstrakcyjne stara się odgadnąć, co symbolizuje płótno, co chce nam powiedzieć, przeżywa je. W obu sytuacjach odbiorca tworzy swoją własną narrację, niejako na chwilę ożywiając skamieniały moment. Literatura zabiera przestrzeń, ale daje czas. I tutaj właśnie pojawia się wyjątkowa rola artystów, w szczególności pisarzy, którzy nie tylko przeżywają wewnętrznie swój kontakt z dziełem sztuki, ale owo doświadczenie uzewnętrzniają przez tworzenie kolejnych tekstów kultury. Za ich sprawą wyrwywają dzieło z przestrzeni i ponownie dają mu czas. Dochodzi do swoistej symbiozy. Wydłuża się nie tylko linia tradycji dzieła, przez dopisane do niego kolejne konteksty i interpretacje, ale dosłownie martwy moment zostanie wskrzeszony.

Ów akt zmartwychwstania dokonywać się może na różne sposoby, bo odmienne są podejścia konkretnych artystów do obrazów. Jedni, jak Zbigniew Herbert będą starali się zachować wierność oryginałowi, ograniczyć się do pozornie chłodniej i beznamietnej relacji. Inni jak choćby Stanisław Grochowiak wręcz przeciwnie – pozwolą sobie na eksperymenty, kontaminacje, wprowadzanie dialogów, wchodzenie w skórę malarza, modyfikacje widzianych płócien przez dodawanie bądź usuwanie z nich w wierszu niektórych elementów. Jeszcze inni, jak Czesław Miłosz w swoim cyklu *O!* skupia się impresji, jednorazowym, gwałtownym uczuciu, jakie zostało wywołane przez kontemplację obrazu. Powiada Wojciech Kudyba: *Nie rosząc sobie pretensji do ostatecznych rozstrzygnięć, chciałbym zwrócić uwagę na trzy możliwe sposoby modelowania owej relacji [pisarz-obraz – dop. moje P.B.]. Wydaje się, że autor ekfrazy może przyjmować postawę reportera, „impresjonisty”, lub*

⁸ Michał Paweł Markowski, *Słońce, możliwość, radość*, Wołowiec 2010, s. 88.

⁹ Tamże, s. 80.

¹⁰ Tamże, s. 134.

interpretatora „tekstu” sztuki. Choć nie da się całkowicie odrzucić przekonania, że niejedna ekfrazy zawiera zarówno elementy reportażowe, jak i hermeneutyczne oraz impresyjne, to jednak równie prawdopodobna wydaje się teza o zróżnicowanej obecności owych elementów w poszczególnych utworach. Wydaje się po prostu, że istnieją wiersze, w których cechy reportażu, impresji bądź interpretacji wyraźnie dominują – spychając inne na dalszy plan¹¹. Z czego wynika owa mnogość artystycznych podejść do ekfrazy? Zdaje się, że odpowiedź jest dość prosta. Oczywiście ze stosunku, jaki dany twórca ma do przeszłości i sztuki. I tak wspomnianemu już Herbertowi niezwykle zależy będzie na obcowaniu z zabytkami i dziełami, które nie zostały zmienione ręką potomnych. Wierzy autor *Struny światła*, że tylko w ten sposób będą one mogły powiedzieć coś o swoich czasach, ale i stać wskazówką dla późniejszych pokoleń. W jednym eseju zebranych w tomie *Labirynt nad morzem* stwierdza poeta: *Obcując z dziełami przeszłości, chcemy mieć pewność, że są autentyczne, że nikt ich nie poprawiał, nikt nie wtrącił się, żeby je upiększyć, udoskonalić, uczynić bardziej zrozumiałymi. Pragniemy sami, bez pomocy pośredników, przerzucić most nad przepaścią czasu, między nami a ludźmi i bogami sprzed tysiącleci. Nie będąc nigdy uduchowionym ponad miarę poszukiwałem zawsze materialnych śladów*¹². Chodzi więc Herbertowi o połączenie światów, które dzielą nieraz tysiące lat. By jednak mogło się ono dokonać konieczna jest autentyczność zachowanych śladów minionych epok. Zdaniem autora *Napisu* niedopuszczalne są ich korekty, mające na celu przybliżenie ich współczesnemu odbiorcy.

Co innego Grochowiak! Ten poeta jest z kolei święcie przekonany, że tylko przez owe, stosowane przez siebie zmiany, może ożywić martwe dzieło sztuki, przywrócić je teraźniejszości i życiu. Dlatego obecni na jego *Lekcji anatomii (Rembrandta)* bohaterowie rozmawiają ze sobą, dlatego często pisząc o Breughlu często łączy w jednym wierszu wiele jego płócien, dlatego tworząc swoją *Bramę na starym mieście* opatrzoną podtytułem *Kopia obrazu Gierymskiego* dodaje do niej postaci, zmienia porę roku i tak dalej i tak dalej...

No i Miłosz ze swoim krótkim *O!* symbolizującym tyleż zachwyty co ulotność impresji, krótkotrwałe, ale niezwykle silne punktowe uderzenie, które stało się przyczyną wiersza. Jedno wrażenie będące w stanie wyrwać obraz ze sztywnych ram, wskrzesić go w wierszu, dopisać do niego historię i nowy kontekst. Tym razem odebrać przestrzeń, by dać czas. Jakiej techniki czy stosunku do obrazu nie przyjęliby bowiem poeci, chodzi im zasadniczo o jedno – to właśnie wskrzeszenie, którego przyczyną staje wrażenie wywołane przez obraz.

Pozwólmy sobie więc na podsumowujące uproszczenie: najpierw mamy do czynienia z chwilą momentem, jedną małą scenką w teatrze świata – naturalną, wolną, osadzoną w kontekście. Później pojawia się malarz, który czyni z niej kompozycję i zamyka w ramy obrazu. Coś, co w rzeczywistości trwało nie więcej niż mrugnięcie oka, staje się teraz wieczne, utrwalone na płótnie. Jednocześnie jest już jednak oderwane od swojej naturalności, zaczyna żyć innym życiem. Jest już obrazem, ikoną jakiegoś muzeum, czasem nawet symbolem popkultury. Niewiele ma już wspólnego z pierwotną chwilą, którą zauważył malarz, zakrzyknął *O!* i ją malować. W końcu na scenie pojawia się pisarz. Ten z kolei pod wrażeniem dzieła sztuki, już zakonserwowanego momentu zakrzykuje swoje *O!* i zaczyna

¹¹ Wojciech Kudyba, *Trzy żywioły ekfrazy – impresja, hermeneutyka, reportaż w: Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazy*, pod red. Doroty Heck, Wrocław 2008, s. 147.

¹² Zbigniew Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 29.

tworzyć – opisywać obraz, ale wrażenia, jakie w nim wywołał. Chwila ponownie zaczyna żyć. Przedstawione na płótnie postaci chwytają oddech, w ich ustach rodzą się słowa, budowane są nowe konteksty. Zahibernowany czas zaczyna się znowu poruszać.

I w tym właśnie widziałbym istotę ekfrastyczności – w ciągłym przeplataniu się nieśmiertelności i przemijania, wiecznej statyczności i dynamiki. W bezustannych napięciach między zamykaniem momentów w sztywne ramy obrazu i uwalnianiem z nich przez przekład plastyki na literaturę. Niekończącym się zabieraniu czasu oraz dawaniu przestrzeni i odwrotnie – zabieraniu przestrzeni na rzecz czasu. Błędne acz piękne koło, którego nie da się zatrzymać dopóki życie i sztuka będą wywoływać w artystach pędzla oraz pióra przeżycia o niezwyklej intensywności, objawiające się w krótkim, Miłoszowskim *O!*.

Paweł Bernacki