
Adam Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 246.

Nieczęsto pojawiają się na naszym rynku księgarskim rozprawy naukowe tak starannie edytorsko przygotowane jak *Obrazy i wiersze*. Strona plastyczna nabiera szczególnego znaczenia w przypadku pozycji traktujących o powinowactwie malarstwa i literatury – a tego dotyczy praca Adama Dziadka.

W uwagach wprowadzających autor referuje aktualny stan badań, odwołując się przede wszystkim do francuskojęzycznej literatury przedmiotu. Czyni to nie bez powodu. Nie trzeba nikogo przekonywać, że właśnie w jej obrębie pojawiła się w ostatnich latach znacząca ilość szkiców i studiów z dziedziny interferencji sztuk. Uzupełnienie przemyśleń z *Wprowadzenia* przynosi *Apendyks*, w którym Dziadek komentuje głosy Rolanda Barthes'a (*Arcimboldo ou Rhétoriqueur et Magicien*), Michela Foucaulte (*Les suivantes*), Johna Searle'a (*„Las Meninas” and Representation*), Julii Kristevej (*„Le Christ mort” de Holbein*), Héléne Cixous (*Bathsheba or the Interior Bible*). Wszystkie one ilustrują sposoby mówienia o koegzystencji słowa i obrazu. To nader ważne streszczenie, zapoznające polskiego czytelnika z europejską myślą humanistyczną. Są to teksty, bez znajomości których trudno dziś mówić o zagadnieniach przenikania się sztuk. Zaproponowane w nich style lektury ukazują ścieżki, jakimi podążać może literaturoznawca koncentrujący się na podobnej tematyce.

Dziadek zajmuje przede wszystkim sytuacja, gdy obraz jest uprzedni wobec tekstu, dwie pozostałe – uprzedniość tekstu oraz symultaniczność tekstu i obrazu – są tłem zasadniczego wywodu. W swych rozważaniach autor przychylił się między innymi do stanowiska Rolanda Barthes'a oraz Julii Kristevej. Zgadza się z koncepcją „odrzućcia hermeneutycznego zamysłu poszukiwania prawdy, jakiejś ukrytej w obrazie tajemnicy i dążenia raczej do odkrycia działania, poprzez które obraz się strukturuje”. W tym ujęciu dzieło malarskie staje się tekstem do przeczytania. Podążając tropem Barthes'a, Dziadek jest jednak mniej radykalny w swoich sądach. Polemizuje z tezami francuskiego krytyka, który opowiada się ze odrzuceniem interdyscyplinarnych odniesień. Badacz słusznie zwraca uwagę, iż w niektórych przypadkach podobne dyrektywy prowadzić muszą do zubożenia, a nawet wypaczenia sensów ukrytych w dziele. Stają w poprzek propozycji „prze czytania i napisania tekstu”.

Jednym z centralnych założeń książki jest stale konfrontowana i konsekwentnie podtrzymywana teza krytycznie odnosząca się do wiodącej i niekiedy błędnie eksponowanej poetyki ekfrazy – wiernego naśladowania przez utwór literacki przedstawienia malarskiego. W tej propozycji intelektualnej, którą zawiera rozprawa Dziadka „dzieło sztuki jawi się [...] jako obiekt autonomiczny – reprezentacja reprezentacji, czyste przedstawienie, przedmiot autoreferencyjny”. Dlatego też „studium opisu dzieła sztuki staje się jakby laboratoryjnym studium refleksji nad regulami artystycznego pojmowania i reprezentacji w ogóle, a przede wszystkim doświadczanej rzeczywistości”.

Kolejne trzy rozdziały książki Dziadka to niezwykle ciekawe interpretacje poezji współczesnej w jej relacji do problematyki wzajemnych napięć, jakie powstają między specyficzną fakturą słowa i obrazu. Część analityczną otwiera namysł nad cyklem wierszy katedralnych Juliana Przybosia. Są wśród nich między innymi *Katedra w Lozannie*, *Widzenie katedry w Chartres*. Niewątpliwie najbardziej znanym spośród tego typu tekstów jest *Notre-Dame* pochodząca z *Równania serca*. Dziadek uczula na dwa doniosłe fakty. Najpierw na to, iż w wierszach katedralnych sprawą zasadniczą jest nie tyle dbałość o wierne odwzorowanie przedmiotu obserwacji, lecz o oddanie stanu emocjonalnego, który temu towarzyszy. Po drugie podkreśla, że utwory te odsyłają same do siebie. Już z tej przyczyny teza mówiąca o tym, że wiersze Przybosia to przykład typowej ekfrazy staje się wątpliwa. Rozpoznanie to służy badaczowi do wypowiedzenia istotnego sądu o ekfrazie: obecnie pojmuję się ją jako „werbalną reprezentację reprezentacji graficznej lub wizualnej”. W poezji współczesnej ekfrazą „nie opiera się na samym tylko naśladowaniu czy odzwierciedlaniu jakiegoś przedmiotu za pomocą słowa. Referencja do jakiegoś dzieła sztuki [...] prowadzi do powstania autonomicznego dzieła poetyckiego, w którym odciska się ślad autora oraz charakterystyczne cechy jego języka poetyckiego”. Wiersze katedralne doskonale oddają ową dwoistość ekfrazy, która – nie rezygnując z reprezentacji – często na pierwszy plan wysuwa właśnie sam sposób reprezentacji. Wbrew bowiem pozorom klasyczna ekfrazą jest przypadkiem dość rzadkim. Dlatego też słusznie proponuje Dziadek, aby raczej mówić o zjawisku ekfrastyczności czy ekfrastycznym charakterze wiersza. W dwudziestowiecznej liryce rzadko bowiem mamy do czynienia z czystym opisem, właściwym filarem ekfrazy. Często natomiast zdarza się, iż poeta nie tylko opisuje, lecz w swój opis wplata wyraźnie zaznaczone partie interpretatorskie. Niekiedy dzieła sztuki dają asumpt do metarefleksji nad problemami reprezentacji. Dowodzą tego dwa wiersze o tym samym tytule – *Widok Delft*. Utwory Adama Zagajewskiego i Adama Czerniawskiego stanowią rodzaj metarefleksji nad granicami reprezentacji.

Często zdarza się, iż ekfrazą utożsamiana jest z hypotypozą. Ta ostatnia wyróżnia się jednak „opisem tak silnie sugestywnym, że prawie namacalnym”. Inaczej jednak niż w przypadku ekfrazy hypotypozą nie tyle odwołuje się do konkretnego dzieła sztuki, ile raczej sugeruje jakiś obraz lub charakterystyczny typ malarskiego przedstawienia. Hypotypozą jest *Fuga* Rafała Wojaczka. Dziadek w nader subtelny i przekonujący sposób w swoim wywodzie uwydatnia związku poetyckiego obrazowania autora *Innej bajki* z malarstwem Hieronima Boscha.

Kolejna część książki – *Obraz jako interpretant* – traktuje o tego typu odwołaniach intertekstowych, które służą eksplikowaniu ideowego stanowiska autora. Dziadek koncentruje się na kilku znanych utworach poetyckich, dla których spoiwem jest malarstwo Pietera Breughela Starszego. W każdym z omawianych przez niego tekstów dzieła Breughela są doniosłe nie jako przekaz estetyczny, lecz moralny, egzystencjalny. Ich walory artystyczne nie są poddawane w wątpliwość, przyjmuje się je jako wartości niepodważalne.

Dedal i Ikar Zbigniewa Herberta, *Przed Breughelem Starszym* Aleksandra Wata, *Prawa i obowiązki* Tadeusza Różewicza, *Ikar* Stanisława Grochowiaka (dla którego Breughel stanowił szczególnie przedmiot literackich poszukiwań), *** *Wciąż o Ikarach* głoszą Ernesta Brylla czy *Dwie małpy Breugla* Wisławy Szymborskiej, by przywołać jedynie kilka tekstów z licznych gronach tych, dla których inspiracją były płótna flamandzkiego mistrza, nie starają się przełożyć na fakturę słowa całego przedstawienia malarskiego. Zawsze wybierają jeden fragment, jeden szczegół, którym zamierzają zawłasczyć uwagę czytelnika. Ewidentne odniesienia do obrazów

Breughela nie są u wymienionych autorów jedynymi interpretatorami, a więc elementami sugerującymi odbiorcy interpretacyjne rozstrzygnięcia. Jak słusznie argumentuje Dziadek, lektura tych utworów domaga się uwzględnienia również innych komponentów (między innymi informacji biograficznych), bez których wszelkie odczytania są niepełne.

Poezja jako interpretacja sztuki. Czesława Miłosza wiersze z obrazami ukazuje, jak mocno słowo poetyckie w dziełach Noblisty osadzone jest w kontekstach malarskich. *Nie więcej* Miłosza służy Dziadkowi do pokazania – za Jacquesem Lacanem – ambiwalencji w planie postrzegania, myśli i wyrażania. Wybiórczość postrzegania, jak też samej reprezentacji oraz nieubłagany proces wychodzenia w każdym opisie poza sam obraz sprawiają, że nie ma i nie może być jednego odczytania danego płótna; że ilość interpretacji teoretycznie jest nieograniczona, a nadzieja pojawienia się jednego właściwego odczytania – złudna.

Po raz kolejny przekonujemy się, iż ekfrastyczność a nie ekfrazą wydają się być zasadniczą cechą współczesnej poezji, a ekfrazą nie jest też poemat *W Yale*, w którym malowidła Williama Tumera, Johna Constable oraz Camille Corota poddane zostały intelektualnej obróbce wydobywającej z nich przede wszystkim to, co wiąże się z działalnością człowieka. To na nią położony jest akcent i to ona (jednostka) stanowi właściwy przedmiot kontemplacyjnego oglądu twórcy słowa. „Sam opis – konstatuje badacz – ma w tych wierszach najmniejsze znaczenie. Każdy z obrazów działa inspirująco, podsuwa poecie [...] «wizualne zaszczepienie» od którego zaczyna się wypowiedź swobodnie powiązana z samym dziełem sztuki”. Tak właśnie widzi Dziadek trzy wiersze z tomu *To*, nawiązujące do niepokojącej *Judyty* Gustava Klimta, *Pejzażu z postaciami* Salvatora Rosy oraz *Pokoju hotelowego* Edwarda Hoppera.

„*Trzeci sens*” – *Vermeer Adama Zagajewskiego* podejmuje nader delikatną materię. W wierszach autora *Jechać do Lwowa* Dziadek zastanawia się nad tematem niedostępności dzieła sztuki i zarazem możliwością odnalezienia słownego ekwiwalentu „czegoś, co nie ma i nie może mieć właściwej nazwy, ponieważ wymyka się wszelkim wykładniom”. Dla Zagajewskiego bowiem takie płótna jak *Dziewczyna, której przerwano muzykowanie* Vermeera są dowodem obcości arcydzieła, jego intelektualnej nieprzenikalności i niemożliwości werbalizacji. Czym jest ów „trzeci sens”? Jeśli dobrze rozumiem intencje badacza, stanowi on zaledwie przeczucie sensu sytuujące się między obrazem a opisem. Przynależąc do sfery odbioru, jest kategorią labilną i trudną do uchwycenia w dyskursie.

Ważna i potrzebna książka Dziadka wnosi wiele doniosłych spostrzeżeń do polskiej literatury przedmiotu, śledzącej zależności między językiem poezji a malarstwem. *Obrazy i wiersze* próbują przedstawić tę skomplikowaną problematykę, nie pomijając żadnego z jej ważkich aspektów. Dodatkowo czynią to w sposób klarowny i przejrzysty, na tyle klarowny i przejrzysty, na ile pozwala na to przedmiot rozważań.

ŚLAWOMIR BURYLEA