

**Aneta Grodecka**

## Ekfrazja jako bohater parodii (o kilku wierszach Olgerda Dziechciarza)

ABSTRACT. Grodecka Aneta, *Ekfrazja jako bohater parodii (o kilku wierszach Olgerda Dziechciarza)* [Ekphrasis as a protagonist of parody – on some poems of Olgerd Dziechciarz]. „Przechylenie Teorii” 11. Poznań 2009, Adam Mickiewicz University Press, pp. 83-96. ISBN 978-83-232-1986-6. ISSN 1644-6763.

The appearance of the parody of poetic *ekphrasis* is an important argument in disputes concerning its status. The author considers Olgerd Dziechciarz's collection of poems *Galeria "Humbug"* [The "Humbug" Gallery] as a missing link of reconstruction of the genre, referring to her own studies conducted as a post-graduate work *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy* [Poems on pictures. A study in the history of *ekphrasis*] (in preparation). In the course of the analysis the author referred to paintings (H. Bosch, P. Cezanne, Michelangelo), other poetic commentaries of C. Miłosz, A. Stern as well as studies on art (among others D. Freedberg, F. Arnau), considering mainly the problems connected with the reception of pictures.

„Ekfrazja” to termin, który w ostatnim czasie, na co zwrócił uwagę Remigiusz Popowski<sup>1</sup>, funkcjonuje na prawach „wspólnego worka” (*umbrella term*), stanowiąc uniwersalne określenie stosowane na pograniczu literatury i sztuk plastycznych, skupiając rozmaite podejścia badawcze. Zakres posługiwania się tym pojęciem w literaturoznawstwie jest niepokojąco szeroki, zazwyczaj, z uwagi na etymologię nazwy, wiąże się przede wszystkim z „opisowością”<sup>2</sup>. Wątpliwości dotyczących statusu „ekfrazy” jest wiele; może uchodzić bowiem za: rodzaj retorycznej figury myśli<sup>3</sup>, typ ćwiczenia wstępnego (gr. *progymnasmata*, łac. *praeexercitamenta*) stosowanego w greckich i rzymskich szkołach „pięknej wymowy”, część tekstu (eposu, listu, elegii, sielanki czy pieśni) lub samodzielny gatunek o charakterze lirycznym lub epickim. W ujęciu teoretycznym ekfrazja zyskuje rys filozoficzny, prowadząc do rozważań o tym, czy język

<sup>1</sup> Zob. R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neopolitańskiej pinakotece*, w: Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł. i oprac. R. Popowski, Warszawa 2004.

<sup>2</sup> Zgodnie z definicją Jerzego Ziomka: „gr. *ekphrasis*, łac. *descriptio*, czyli opis, opisowa charakterystyka postaci lub rzeczy” – zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 91. Greckie i łacińskie terminy związane z opisem omówił: J. Danielewicz, *Wstęp*, w: *Technika opisów w „Metamorfozach” Owidiusza*, Poznań 1971, s. 10-12.

<sup>3</sup> Historia pojęcia w kulturze starożytnej w artykule: M. Skwara, *O niektórych właściwościach ekfrazy. Na przykładzie poetyckich recepcji „Szalu uniesień” Władysława Podkowińskiego w wybranych utworach młodopolskich i nie tylko*, w: *Perspektywy polskiej retoryki*, pod red. B. Sobczak i H. Zgólkowej, Poznań 2007.

może przybliżać, uobecniać świat przedmiotów; w ujęciu historycznoliterackim nabiera kształtów gatunku, o rodowodzie związanym z Homerem i starożytnymi epigramami. Wydaje się, że w czasie gorących sporów dotyczących statusu ekfrazy<sup>4</sup> za ważny argument uznać można pojawienie się jej parodii, co potwierdza istnienie tej odmiany jako elementu świadomości literackiej i pewnego zespołu cech gatunkowych. Publikację cyklu wierszy Olgerda Dziechciarza<sup>5</sup> na łamach „Nowej Okolicy Poetów” w 2007 r. uznajemy zatem za brakujące ogniwo rekonstrukcji gatunku<sup>6</sup>, za praktyczną realizację zasady wywiedzionej z *Zarysu teorii literatury*: „Charakterystycznym zjawiskiem występującym w końcowym okresie egzystencji gatunku są jego parodie”<sup>7</sup>.

Odwwołujemy się do tekstów, w których autor podjął grę z tradycją, stosując dwa „chwyty z przeszłości”. Pierwsza przywołana konwencja to tworzenie ekfraz „dzieł nieistniejących”, co wygląda na ukłon w stronę źródeł gatunku, nawiązanie do opisów wymaginowanych przedmiotów w eposach Homera<sup>8</sup>, które Wiesław Juszcak ochrzcił mianem „ekfraz imaginacyjnych”, a co miało swoją kontynuację, jak wykazał Roman Krzywy<sup>9</sup>, w kulturze staropolskiej, w artystycznych prezentacjach nieistniejących gobelinów i pałaców. W inwencji poetyckiej Dziechciarza można dostrzec także analogię z zabiegiem literackim Stanisława Lema, który, podobnie jak Umberto Eco i Jorge L. Borges, tworzył recenzje „nienapisanych” książek. Były to teksty drukowane w kilku jego zbiorach (*Doskonała próżnia*, *Wielkość urojona*, *Prowokacja*, *Biblioteka XXI w.*), zebrane potem w tomie *Apokryfy* (1998), stanowiące część autorskiej antologii Pawła Dunina-Wąsowicza *Widmowa biblioteka* (1997). Pisarz już wcześniej, podczas niemieckiej okupacji Lwowa, rysował w grubym

<sup>4</sup> Zob. wątpliwości dotyczące statusu ekfrazy w artykule: S. Wystouch, *Ekfraz czy przekład intersemiotyczny?*, w: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, pod red. T. Mizerkiewicza, A. Stankowskiej, Poznań 2007.

<sup>5</sup> Wszystkie cytaty z tekstów pochodzą z: O. Dziechciarz, *Galeria „Humbug”*. „Dzieła nieistniejące”, „Nowa Okolica Poetów” 2007, nr 26-27, s. 161-165.

<sup>6</sup> Zob. rozdział „Wiersze o obrazach». Od Glaukosa do Herberta” rozprawy habilitacyjnej autorki *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy* (praca w przygotowaniu).

<sup>7</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Gatunki i odmiany. Życie gatunków literackich*, w: *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 270.

<sup>8</sup> W. Juszcak, *Ekfrazza imaginacyjna: eidolon Heleny*, „Konteksty” 2005, nr 3; można wskazać m.in. w *Iliadzie* opisy zbroi Agamemnona (ks. XI), tarczy Achillesa (ks. XVIII); w *Odysei* opis pałacu Alkinoosa (ks. VII); opisy te były analizowane we wcześniejszych opracowaniach tekstów. Jerzy Łanowski wskazywał na dynamiczny charakter opisu uzbrojenia, przywołując kategorie G. E. Lessinga, zob. Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, wstęp i przypisy J. Łanowski, BN II 17, Wrocław 1986, s. 81.

<sup>9</sup> Zob. R. Krzywy, hasło „ekfrazza” w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006.

brulionie okładki wymyślonych dzieł, przeznaczonych do późniejszej realizacji. Zatem, zgodnie z jego zamysłem, tego typu forma służyła prezentacji utworów, które napisać by warto albo nawet napisać należy. W cyklu poetyckim Dziechciarza również znajdziemy opis nieistniejących dzieł malarskich, ale zamysł poety jest zupełnie inny. Są to bowiem obrazy, których nieistnienie jest dla kultury korzystne, czyli będzie lepiej, gdy nikt ich nie namaluje. Kolejny „chwyt z przeszłości”, przywołany przez poetę, to wzorzec poetyckiej ekfrazy (o tym, czy to wzorzec czy wyobrażenie o nim – zob. niżej), naśladowany w sposób komiczny i prześmiewczy. Stosując klasyfikację Ryszarda Nycza<sup>10</sup>, można uznać wiersze z cyklu *Galeria „Humbug”*. „*Dzieła niestniejące*” za parodię gatunku, gdyż są to teksty nie przynależące do tej odmiany gatunkowej, takie, w których ekfrazą funkcjonuje jako obiekt krytycznego przedstawienia. Rozważmy zatem, które elementy poetyki zostały poddane zabiegowi parodiowania i jaka jest funkcja tego typu operacji.

Poeta przede wszystkim ujawnia sekrety i ograniczenia wzorca. Po pierwsze, wskazuje na pewną przesadę tycającą „tytułomanię”, polegającą na podawaniu w tytule wiersza szczegółowej metryczki prezentowanego obrazu<sup>11</sup>. Taki zabieg możemy zaobserwować w kilku tomach współczesnych. Przykładem są tytuły Czesława Miłosza z tomu *Dalsze okolice* (1991): *Yale Center for British Art: J.M.W. Turner (1775–1851), Zamek St. Michael, Bonneville, Savoy, 1803* (III część poematu *W Yale*), z tomu *To* (2000): *O! Gustav Klimt (1862–1918), „Judyta” (szczegół), Österreichische Gallerie, Wiedeń*; wcześniejsze przykłady to tytuły Stanisława Dąbrowskiego z wiernie przepisanyymi metryczkami z muzeów niemieckich, np. w tomie *Album niemieckie* (1980): *Paul Cézanne (1839–1906), „Muehle an der Couleuvre bei Pontoise”* lub *Jan Vermeer van Delft (1632–1675) „Brieflesendes Maedchen am offenen Fenster”*. W wersji zła-godzonej, pozbawionej już takiej szczegółowości, maniera taka pojawia się w tomie Jacka Kaczmarskiego *Tunel* (2004, np. *Kobieta trzymająca wagę (Vermeer), ok. 1664*), a także w debiutanckim zbiorze Jakuba Korhausera *Niebezpieczny paragraf* (2007, np. *deszcz, para i szybkość – William Turner (1775–1851)*). Tendencja, ośmieszona przez Dziechciarza, która rzeczywiście zdominowała niektóre współczesne tytuły, nie oddaje całego bogactwa różnych form, stosowanych zarówno dawniej, jak i obec-

<sup>10</sup> R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.

<sup>11</sup> Inne rozwiązanie znalazł Dariusz Bugalski w tomie *Przekłady* (1995); zachował wierność wobec pierwowzoru poprzez podanie danych o obrazie pod tekstem, niejako w przypisie, np. wiersz *Trzeci dzwonek* zawiera dopisek *Tadeusz Brzozowski: „Dąsy”, 1965 r., olej, płótno, 124 x 250 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi*.

nie. Początkowo, zgodnie z konwencją epigramatyczną, ekfrazy poetyckie pisywało się „do obrazu”, „na obraz” lub „pod obraz”, a tego typu stylistyka utrzymywała się długo i właściwie nigdy nie zaniknęła całkowicie. Epigram, ograniczony do jego antycznych rozmiarów, spotkać można w poezji dawnej<sup>12</sup>, w twórczości Mikołaja Reja, Jana Kochanowskiego, Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, Kajetana Koźmiana, a także w poezji romantycznej i młodopolskiej (utwory Zygmunta Krasińskiego, Cypriana Norwida, „preludia” Kazimierza Przerwy-Tetmajera). Współcześnie ma swoją kontynuację m.in. w „lapidariach” Romana Kołonieckiego, zbliżonych do heksametru utworach Zbigniewa Herberta, a także we fraszkach Stanisława Jerzego Leca czy „impresach”<sup>13</sup> Janusza Stanisława Pasierba. Dokonując dalszej analizy tytułów, można zauważyć, że już w okresie romantyzmu pojawiły się wiersze pisane „przed obrazem”, „według obrazu”, „na motywach obrazu”, „w myśl obrazu”, „na widok obrazu”, a takie tytuły świadczyły o rozluźnieniu tradycyjnej formy i podkreślały obecność obserwatora, wykorzystującego kontakt z dziełem sztuki do stworzenia swobodnej relacji artystycznej. Ekfrafa poetycka, początkowo forma użyteczna, służąca dydaktyce, reklamie malarstwa, nadająca rumieńce ożywianym dziełom sztuki, po przełomie dokonanym przez Baudelaire’a stała się ciekawą formą artystyczną, doczekała się rozkwitu i nobilitacji. Rozważając dalsze przykłady, można wskazać wiersze, których tytuł w ogóle nie odsyła do komentowanego dzieła malarzkiego czy jego twórcy (np. *Niedziela* Bronisławy Ostrowskiej w tomie *Z raptularza...*, 1917) oraz takie, gdzie relacja pomiędzy tekstem i obrazem zostaje wyrażona przymikiem „z”, co stanowi znak luźnego, „nie zobowiązującego” nawiązania (np. *Z Correggia* Agnieszki Kuciak w tomie *Dalekie kraje. Antologia poetów nieistniejących*, 2005). Poeci włączali też do tytułów ekfraz określenia sygnalizujące stopień dokładności poetyckiej transpozycji, zapożyczając je ze słownika sztuk plastycznych, takie jak np. „akwarele”, „szkic”, „ilustracja”, „kopia”, których zestaw wzbogacił się w miarę rozwoju gatunku o pojęcia z zakresu lingwistyki: „wolny przekład” czy „przekład pośpieszny”. W myśl zasady, że krzywe zwierciadło nie odbija wiernie rzeczywistości, poeta pominął oczywiście

<sup>12</sup> Poeci polscy korzystali z *Antologii Planudejskiej*, zbioru epigramatów starożytnych, opracowanego przez bizantyńskiego zakonnika Maksimosa Planudesa (XIII/XIV w.), ok. 2400 utworów, zebranych w 7 księgach. Był to wybór utworów z *Antologii Palatyńskiej*, wzbogacony o niespełna 400 utworów pochodzących z innych źródeł; zbiór wydrukowany po raz pierwszy w 1494 r.

<sup>13</sup> Posługując się określeniem „impresa”, u schyłku średniowiecza stosowanym w odniesieniu do dwuczłonowej dewizy (łączenie herbu, potem wizerunku, z napisem, zawołaniem, mottem, myślą przewodnią), które Włosi stosowali jako nazwę „emblematu” – zob. J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 17.

inne wersje tytułów, koncentrując uwagę na tych, jego zdaniem, wynaturzonych. Poza tym prześmiewcze metryczki zawierają także pewne cenne tropy, zaszyfrowane aluzje, przeznaczone dla znawców malarstwa, przez co umożliwiają także inny, głębszy, sposób odczytania parodii (o tym niżej).

Kolejna cecha związana z gatunkiem, która została przez poetę ośmieszona, to ujmowanie ekfraz poetyckich w formę cyklu<sup>14</sup>, pod wspólnym hasłem odsyłającym do galerii, w której znajdują się omawiane obrazy, co tłumaczy prześmiewczy tytuł całości *Galeria „Humbug”*, polegający na grze słownej „Hamburg – humbug”<sup>15</sup>. Taką zasadę grupowania tekstów odnaleźć można w twórczości Jacka Łukasiewicza, który na łamach „Kresów” (1990, nr 2/3) opublikował dwa tego typu cykle *Obrazy z jednego dnia* i *Jeszcze muzea w Hamburgu*. W podobny sposób potraktował ekfrazy Miłosz, skupiając *W Yale* komentarze poświęcone obrazom Turnera, Constable’a i Corota. Jednak prawdziwym rekordzistą w tej dziedzinie był Stanisław Dąbrowski, który omawiał w taki sposób w tomie *Album niemieckie* (1980) dzieła sztuki zgromadzone w galeriach w Dreźnie (66 utworów) i Berlinie (62 utwory). Trzeba przyznać, że tworzenie takich ciągów lirycznych może rzucać cień wątpliwości na intencje twórcze poetów, może prowokować pytania o szczerłość i spontaniczność ich relacji. Zastanówmy się jednak, jakie motywy kierowały parodystą? Czy zamierzał obnażyć fałsz ukryty w lirycznej refleksji o obrazie? Czy irytował go raczej sam sposób prezentacji dzieła malarskiego? Co jest zatem fałszywe: intencje twórców poetyckich ekfraz czy konwencja gatunku, która ich ogranicza i prowadzi na manowce? Zanim odpowiemy na te pytania, przyjrzyjmy się bliżej jego tekstom.

Pierwszy wiersz *Mikołaj z Hiczyrna, „Adamici”, 1430, olej na desce, 40 x 30 cm, Zamek Hradczany, Praga* przywołuje obraz na desce ukazujący sceny zbiorowe na łonie natury, wizualizuje grzechy i płonące stosy; jego bohaterami są adamici o „ciałach chudych i bladych”, wyglądający jak „chmara bezbronnych motyli”, oraz sprawujący nad nimi pieczę „upadły ksiądz Huska”. Opis poetycki poprzez tytuł odsyła czytelnika do otwartego tryptyku Hieronima Boscha (głównie do jego części środkowej

<sup>14</sup> Poeta pominął inne formy cykliczności, czyli grupowanie tekstów poświęconych twórczości wybranego malarza; np. cykle związane z obrazami Jacka Malczewskiego w twórczości Lucjana Rydla i Elżbiety Gałęzowskiej-Krasińskiej; z obrazami Arnolda Böcklina w twórczości Zofii Gordziałkowskiej; Marca Chagalla w twórczości Joanny Kulmowej i Stanisława Dąbrowskiego, Rembrandta (Janusz Stanisław Pasierb) i Vermeera (Milena Wiczorek); lub grupowanie tekstów związanych z określonym motywem, np. „Madonny” w twórczości Marii Konopnickiej i Jana Pietrzyckiego, a także szerzej potraktowane motywy religijne w tomach Wacława Oszajcy i Jerzego Górzeńskiego.

<sup>15</sup> *Humbug* z ang. „błaga, szalbierstwo, oszust” – słowo popularne we współczesnej publicystyce; oznaczające rozreklamowaną bzdurę, bujdę, fikcję, lipę.

i prawej tablicy *Piekło muzykantów*) i znanej interpretacji Wilhelma Fraengera, a także pośrednio do związanej z nimi ekfrazy Czesława Miłosza *Ogród Ziemskich Rozkoszy* (z tomu *Nieobjęta ziemia*, 1988). Według popularnej, ale i dyskusyjnej koncepcji badacza, tryptyk miał stanowić ilustrację założeń bractwa Wolnego Ducha, tzw. adamitów<sup>16</sup>, czyli heretyckiego ruchu rozszerzającego się od XIII wieku w krajach Europy Zachodniej, którego członków nazywano też mieszkańcami jam lub jaskiniowcami. Adamici uznawali nagość i kontakt zmysłowy za środki pomagające im osiągnąć stan rajskiej niewinności, dlatego akt płciowy stanowił dla nich czynność równie ważną jak modlitwa do Boga. Miłosz patrząc na dzieło Boscha<sup>17</sup>, w pewien sposób uległ sile tej interpretacji, stworzył rozbudowany poemat i podkreślił bardzo osobisty związek z dziełem malarskim. Uznał np., że źródło życia na skrzydle *Raj* nieprzypadkowo posiada kształty raka, wskazując jego znak zodiaku. Czuł się, podobnie jak kochankowie na obrazie, więźniem swego wieku, zamkniętym w kropli bursztynu. Jego kluczem do obrazu stały się doświadczenia erotyczne, zastosował zwyczajowo przyjęty tytuł *Ogród rozkoszy ziemskich*<sup>18</sup>, a nie wcześniejszy *Tysiącletnie królestwo*, i odciął się od tych interpretatorów, którzy dostrzegli w tryptyku, analogicznie do *Wozu z sianem*, potępienie grzesznej erotyki. Wprawdzie w autokomentarzu do ekfrazy przyznał, że „...doprawdy nie wiadomo, czy Hieronim Bosch aprobował ten zmysłowy obraz ziemi, czy też malował, by ostrzec i potępić”<sup>19</sup>; jednak, niezależnie od tej opinii, w opisach poetyckich upodobił akt seksualny do rytuału o pradawnym rodowodzie („wczesny poranek na początku świata”), uznał go za doświadczenie powszechne, podobne do gry lub zabawy („kochania się nasze słodkie i nieprzystojne, jak przy zabawie w chowanie”). Trzeba dodać, że Miłosz był widzem niezwykle dociekliwym. Patrząc na skrzydło *Raj*, zastanawiał się również, jak mógł powstać Adam, skoro nie było jeszcze kobiety, która go zrodziła. Poprzez aluzje do *Pieśni nad pieśniami*, *Księgi przysłów* (Sofia) i pism Ojców Kościoła (jednorozec) rozważał, czy rajska scena przedstawia biblijne stworzenie Ewy, czy jest obrazem małżeństwa pierwszych rodziców, czy może nawiązuje do zaślubin Chrystusa z Kościołem albo, jak chciał Fraenger, ilustruje inicjację w sekcie adamitów. Stawiając pozornie naiwne pytania, nie ukrywał, że wielu elementów obrazu nie potrafi wyjaśnić (kto trzyma w ręku kulę, co oznacza trójgłowy ibis). Czytając jego

<sup>16</sup> W. Fraenger, *Hieronim Bosch*, przeł. B. Ostrowska, Warszawa 1987, s. 24.

<sup>17</sup> Odtworzył dzieło w formie poematu złożonego z sześciu części: *Lato, Kula, Raj, Ziemia, Jeszcze ziemia, Piekło*; por. z relacją J.S. Pasierba *W Prado*.

<sup>18</sup> H. Bosch, *Ogród rozkoszy ziemskich*, 1503–1504, olej na desce, obraz centralny, 220–195 cm; *Raj* (lewe skrzydło), 220 x 97 cm, *Piekło muzykantów* (prawe skrzydło), 220 x 97 cm, Prado, Madryt.

<sup>19</sup> C. Miłosz, *Antologia osobista*, Kraków 1998, s. 70.

relację, odnosimy wrażenie, że poeta utożsamiał się z postawą zdumionego Adama, prawdopodobnie uznał, że scena rozgrywająca się w raju kryje w sobie uniwersalną charakterystykę ludzkiej egzystencji, którą cechują: poszukiwanie pełni (dążenie do stanu hermafrodyty<sup>20</sup>), refleksja i poczucie śmiertelności. Powyższa charakterystyka nie wyczerpuje wszystkich wątków poematu – ekfrazy Miłosa, jednak nawet ich skrócone przedstawienie uzmysławia rozmiary buntu kryjące się w parodii Dziechciarza. Poeta patrzy na igraszki „adamitów” bez kulturowego kompendium, nie stosuje żadnej ikonografii, nie przykłada do obrazu osobistych skojarzeń i dostrzega jedynie przestarzały świat odczuć, deskę, z której „odłazi zeschnięta farba”.

Tekst *Tytus Siołowski*, „*Kąpiące się w kałuży*”, olej, 1924, 140 x 140 cm, obraz ze zbiorów Muzeum Regionalnego im. Wita Stwosza w Koninie można, na co wskazują tytuł i sposób obrazowania, odbierać jako dyskusję z wizją świata zarejestrowaną na obrazach Cézanne’a i jako polemikę z tymi interpretatorami jego twórczości, którzy zachwycali się optycznymi odkryciami malarza. Skłania do tego obraz poetycki, którego bohaterkami są trzy kąpiące się kobiety (zob. obok<sup>21</sup>), ukazane na tle krajobrazu poddanego ostrej geometryzacji (kwadratowe liście, trójkątne słońce). Poeta w zasadzie pominął zagadnienia koloru i skoncentrował się na kształtach, a uwaga „słońce świeci na niebiesko” przywołuje efekty z różnych obrazów współczesnych (kwadratowe liście wskazują na prymitywistę Celnika Rousseau). Obok dziwnych kształtów, znacznie odbiegających od potocznych wyobrażeń, obiektem kpiny stały się także rozmiary namalowanych kobiet (otyle, z fałdami tłuszczu) i całkowity brak tematu, z którym widz mógłby się utożsamiać, którym mógłby się zainteresować. Ciekawe jest również sformułowanie dotyczące kopy siana, budzące skojarzenia z *Obłokiem*<sup>22</sup> Ferdynanda Ruszczyca, a także z dawnym nazewnictwem dotyczącym impastów, pochodzącym z czasów, gdy Albertrandy unikając włoskiego zapożyczenia, posługiwał się właśnie określeniem „kupa”<sup>23</sup> w czasie opisywania rzemiosła malarskiego. Dziech-

<sup>20</sup> Sofia – mądrość Boża to według tradycji mistycznej boska dziewica, która była częścią pierwszego człowieka, ale go opuściła.

<sup>21</sup> P. Cézanne, *Kąpiące się*, w artykule A. Baslara, *Dzisiejsza kultura artystyczna we Francji. Malarstwo*, „Sfinks” 1908, z. 4, według obrazu *Trzy kąpiące się*, 1879–1882, olej na płótnie, 58 x 54,5 cm, Musée du Petit Palais, Paryż.

<sup>22</sup> Zob. F. Ruszczyca, *Obłok*, 1902, olej na płótnie, 110 x 80 cm, Muzeum Narodowe, Poznań.

<sup>23</sup> Antoni Zygmunt Aleksander Albertrandy (1732–1795), *Wiersz o malarstwie*, Warszawa 1790, s. 79:

Niech obok jasnych kupów, co z światła się wszczęły,  
Schodzą przygodne cienie, by oczy spoczęły;

ciarz traktuje sceny malarskie utrzymane w stylu Cézanne'a podobnie jak jego pierwsi interpretatorzy, którzy podejrzewali malarza o wadę wzroku, czego przykładem jest artykuł Wilhelma Mitarskiego, jaki ukazał się w 1911 r. na łamach „Museionu”, gdzie zarzucono mu<sup>24</sup> błędy „optyki malarskiej”; według wiedzy krytyka, Cézanne sam „przyznawał, że widzi nieraz źle, że «plany» chwieją mu się przed oczami, a linie prostopadłe wykrzywiają”. Nie wszyscy w taki sposób traktowali jego wizję świata, okazała się ona fascynująca dla wielu pisarzy i filozofów, czego przykładem jest relacja Anatola Sterna z 1924 roku. Dla przejrzystości analizy zestawmy parodię Dziechciarza z „poważną” transpozycją poety awangardowego.



CEZANNE: „W kąpiel”. (Phot. procédé Druet.)

Paul Cézanne, *Kąpiące się*, w artykule A. Baslara, *Dzisiejsza kultura artystyczna we Francji. Malarstwo*, „Sfinks” 1908, z. 4, wg obrazu *Trzy kąpiące się*, 1879–1882, olej na płótnie, 58 x 54,5, Musée du Petit Palais, Paryż

[...]

Niech zrazu którą kupę przyćmi też na brzegu,  
By dalsze się skazali być w innym szeregu.

<sup>24</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z: W. Mitarski, *Ruch idei we współczesnym malarstwie francuskim*, „Museion” 1911, nr 1, s. 76-81.



Olgerd Dziechciarz *Tytus Siotowski*, „*Kąpiące się w kałuży*”, olej, 1924, 140 x 140 cm, obraz ze zbiorów Muzeum Regionalnego im. Wita Stwosza w Koninie (z cyklu *Galeria „Humbug”*. „*Dzieła nieistniejące*”, 2007)

są trzy a jako jedna by była  
zwinne prężne muskularne  
ktoś powie że odżywione należycie  
inny stwierdzi że otyle

jest lekkość w tej kompozycji  
choć fałdy tłuszczu  
przesłaniają to co  
dzieje się na dalszym planie  
a dzieje się sporo

pies biegnie z martwą kaczką w pysku  
drzewa mają kwadratowe liście  
a trójkątne słońce świeci na niebiesko

kopy siana wyglądają  
jak smocze kupy

kąpiące patrzą sobie w oczy  
pustka tych spojrzeń może być myląca  
ale nie jest

gdyby malarz chwilę odczekał  
złapałby je na gorącym uczynku  
na namiętnych pocałunkach  
z użyciem języka  
ale naprawdę odważne obrazy  
namalują dopiero  
w następnej epoce

Anatol Stern: *Kraj* (z tomu *Angielski cham*, 1924)

błyszczące kobiety w przezroczystej wodzie  
pryskały na się garściami grał krzyk i plusk i śmiech  
marszczyła się na brzegu rozrzucona odzież  
i sina laska dymu szła w niebo znad strzech

gdy waląc piętami w brzuchów miedź aż dudniało  
na koniach przez słońca czarny przygniecionych dysk  
wpadli między mokre trzęsące się ciała  
które się zbiegły w jeden długi ostry pisk

i wyslizgnął się jak węgorz dzień upalny  
ktoś wyrywał się omdlewał i od krzyku chrypl —  
kołysały się białe wysmukłe brzoza palmy  
i mamrotały coś pszczelne baobaby lip<sup>25</sup>

Trudno jednoznacznie wskazać pierwowzór wiersza Sterna, dodajmy, że Cézanne namalował kilkadziesiąt różnych obrazów z tym motywem, przedstawiając zarówno kąpiące się kobiety, jak i kąpiących się mężczyzn, a także grupy mieszane. Stosował też różne wersje tła: zdarzają się warianty przedstawień raczej bezludne, jak i te z elementami wiejskich zabudowań. Stern prezentuje obraz, stosując synestezję, dynamikę na poziomie modelunku oddają ostre dźwięki (krzyki, plusk, dudnienie, piski, mamrotania), kolory ciał i wody zlewają się ze sobą, słońce przyjmuje kształt czarnego dysku (w parodii jest trójkątne i niebieskie). Zakończenie wiersza oddaje wrażenie związane z kompozycją, przywołujące stosowany przez malarza niemal we wszystkich wariantach obrazu kontrast pomiędzy smukłymi liniami drzew i masywnymi sylwetkami kobiet, co w formie poetyckiej oddają określenia „smukłe palmy” i „pszczelne baobaby”. Jakże inne jest odczucie awangardowego artysty i współczesnego parodysty na widok sylwetek kobiecych; jeden znajduje dla nich poetycki trop („baobaby”), neologizm oddający grubiański, a jednocześnie bajkowy i ciekawy charakter tych postaci; drugi kpi z grubości, nie dostrzegając w niej nic niezwykłego, przykładając do obrazu normy obyczajowe, nie artystyczne. Dziechciarz postępuje podobnie jak Wisława Szymborska, która z ironią potraktowała obfite sylwetki na obrazach Rubensa (*Kobiety Rubensa*, w tomie *Sól*, 1962) i Zbigniew Ruciński, który w wierszu *Rembrandt* (w tomie *Minuta milczenia*, 1979) wyraził odrazę na widok służącej Hendrickje uwiecznionej na płótnie *Kobieta kąpiąca się w rzece* (1654).

W wierszu *Leonardo da Vinci*, „Ogryzek”, szkic węglem do fresku „Ostatnia Wieczerza”, 15 x 18 cm, ok. 1495 r., Galeria Uffizi, Florencja poeta koncentruje się na zagadnieniach detalu i przedmiotowości w malarstwie. Opis poetycki oparty jest na koncepcie, ogryzek staje się przedmiotem kontemplacji, źródłem refleksji metafizycznej. Ten pomysł budzi skojarzenia z renesansowym freskiem Michała Anioła, na którym malarz uwiecznił w szczegółowy sposób ludzką skórę (zob. obok), prawdopodobnie noszącą rysy samego artysty. Ta zdarta z człowieka powłoka była różnie omawiana przez interpretatorów, najczęściej stawała się znakiem dualizmu, stanu<sup>26</sup>, gdy lęk przed niewiadomą łączy się z po-

<sup>25</sup> A. Stern, *Kraj*, w: *Wiersze zebrane*, oprac. A.K. Waśkiewicz, t. I, Kraków 1985, s. 90.

<sup>26</sup> Michał Anioł [Michelangelo Buonarroti], *Sąd Ostateczny* [fragment], 1536–1541, fresk, 1463 x 1341 cm, Kaplica Sykstyńska, Watykan.

czuciem konieczności przeistoczenia. Jak podaje Ewa Kuryluk<sup>27</sup>, prawdopodobnie inspirację dla artysty stanowiła relikwia skóry świętego Bartłomieja – cenny obiekt w kolekcji Fryderyka Mądrego, którą malowali również Łukasz Cranach i Hans Baldung. Skóra zatem, jak element nieczysty, kojarzyła się z cielesnością, a jej utrata w chwili śmierci lub obdarcie w czasie tortur miały prowadzić do oczyszczenia, wyzwolenia duszy z więzów materialności. Podobnie funkcjonuje ogryzek w parodii Dziechciarza; to „szkielet”, „dowód na istnienie czegoś nie będącego ogryzkiem”, może być zatem znakiem „miazgi i rozkładu” lub znakiem życia i materii. Takie poważne rozważania nad trywialnym przedmiotem, „odpadem rzeczywistości”, można też odebrać jako parodię dyskusji o przedmiotowości w sztuce, gdy obiektem sporów badaczy sztuki stawały się „fajka” albo „buty”<sup>28</sup>.

Ostatni tekst z cyklu „nieistniejących ekfraz” *Cest de la Pensa, Kobieta z mordą psa, 1924 r., 70 x 120 cm, Luwr* to parodia portretu.

Opis poety to karykatura sylwetki kobiecej o „szczupłej kibici”, „wklęsłej piersi”, w naszyjniku z brylantów, z „papierosem w długiej fifice”. Trudno na jego podstawie znaleźć jakieś



Michał Anioł, *Sąd Ostateczny* (fragment) 1536–1541, fresk, 1463 x 1341 cm, Kaplica Sykstyńska, Watykan; repr. wg: „Wielcy Malarze” 2002, cz. 36

<sup>27</sup> Zob. E. Kuryluk, *Marszjasz obdarty ze skóry*, „Zeszyty Literackie” 1994, nr 3.

<sup>28</sup> Chodzi o interpretację Martina Heideggera dotyczącą obrazu *Buty* i późniejsze wypowiedzi na jej temat Meyera Schapiro i Jacques’a Derridy; zob. opis tego sporu: J. Krupiński, *Spór o Buty van Gogha: sprzeciw Schapiro wobec interpretacji M. Heideggera*, w: *Estetyka a hermeneutyka*, red. F. Chmielowski, Kraków 1990, a także głośną książkę M. Foucaulta, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 1996, której tytuł zapożyczony został z obrazu René Magritte’a, gdzie pod namalowaną fajką znajduje się właśnie taki tekst inskrypcji.

pewne źródło takiego przedstawienia. Najważniejszym elementem portretu jest jego zwierzący charakter, poeta opisuje twarz o psich cechach i ufnym wyrazie oczu. Ten brak wyrazistego charakteru sprawia, że kobieta jest szpetna, a takie ujęcie postaci przez dawnego malarza wywołuje jedynie agresję współczesnych feministek. Poeta zwraca uwagę na różnice psychologiczne, związane z tworzeniem i odbiorem portretów kobiecych. To ważne zagadnienie, przewijające się także w pismach o sztuce. Wystarczy przytoczyć historię pewnego badacza, którego autorytet runął właśnie z powodu złego rozpoznania dotyczącego kobiecej psychologii. Chodzi o dra Abrahama Brediusa, osiemdziesięcioletniego nestora holenderskich historyków sztuki, który zobaczył oryginalnego Vermeera w falsyfikacie Hana van Meegerena i w następujący sposób tłumaczył się z popełnionego błędu:



Han van Meegeren, *Uczniowie w Emmaus* (fragment), 1936, olej na płótnie, 115 x 127 cm, Boymans Museum, Rotterdam; repr. wg: Frank Arnau, *Sztuka fałszerzy, fałszerze sztuki. Trzydzieści wieków antykwarycznych mistyfikacji*, przeł. F. Buhl, Wrocław 1966

Najbardziej pociągający w tym obrazie [chodzi o *Uczniów w Emmaus* – przyp. A.G.] jest subtelny wyraz młodej dziewczyny, nieśmiałej, a jednak wewnętrznie z siebie zadowolonej. Nieczęsto znajdujemy taką delikatność uczuć w twarzach Vermeera<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Podaję za: H. van de Waal, *Problemy stylistyczne fałszyfikatu*, przeł. M. Klukowa, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, wybór i wstęp J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 100.

Rozpoznanie<sup>30</sup> opierało się zatem na przekonaniu, że psychologia w portrecie kobiecym z ubiegłych wieków znacznie różniła się od tej uwiecznianej we współczesnych wizerunkach. Prawdopodobnie fałszerz znał tę zasadę i przechytrzył badacza. O istnieniu takiej różnicy jest przekonany również parodysta. Poeta zakłada, że pojmowanie świata wewnętrznego kobiety w 1924 roku i w czasach bogatszych o zdobycze feminizmu jest inne, stąd prześmiewczy i agresywny ton w odbiorze dawnego portretu.

Po lekturze tekstów można stwierdzić, że autor wykorzystuje przede wszystkim funkcję krytyczną parodii i stosuje wzorzec ekfrazy, by polemizować z tradycją odbioru sztuki „na kolanach”. Sceptycznie traktuje postawę opartą na podziwie i kontemplacji, bo dotyczy ona malarstwa, które współcześnie nie wywołuje już takich emocji. Podobne refleksje wyrażał także Aldous Huxley, czytając relacje podróżnych sprzed stu czy dwustu lat:

Porównując dokonane przez nich opisy zabytków z wrażeniami, jakie dostarczają one współczesnemu turyście, dochodzi się do przekonania o zupełnej przypadkowości naszych gustów i naszych podstawowych kryteriów intelektualnych. Wydaje się np. pewnikiem stwierdzenie, że Giotto był wielkim artystą; a jednak Goethe przejeżdżając przez Asyż, nawet nie pomyślał o obejrzeniu fresków w kościele. Dla niego jedyną rzeczą wartą zobaczenia w Asyżu był portyk rzymskiej świątyni. My z drugiej strony zupełnie nie możemy dopatrzeć się piękna w malarzu takim jak Guercino, a przecież Stendhal ogromnie się nim zachwycił<sup>31</sup>.

Parodia Dziechciarza budzi skojarzenia z zabiegiem Gombrowicza, poeta w podobny sposób artykułuje swój bunt przeciwko tradycji, stosując formułę „jak obraz ma zachwycać się, skoro widz nie czuje na jego widok żadnego zachwytu”. Omawiane utwory przynależą do nurtu ekfraz krytycznych, polegających na negacji obrazu, pozwalających wyrazić negatywne odczucia wobec malarza i jego dzieła. Tego typu intencje twórcze mieszczą się w konwencji gatunku, taki charakter miały już starożytne epigramy, potem rozmaite kuplety, prześmiewcze wizerunki malarzy i ekfrazy zakładające dyskusję z przekazem dzieła. To nurt mało znany i popularny, jakby „podziemny”, stanowiący dość wąski margines dużej grupy tekstów aprobujących, opartych na uczuciach podziwu i uznania. Trudno jednak zakładać, że odbiór sztuki odbywa się wyłącz-

<sup>30</sup> Towarzyszyły mu szczegółowe próby autentyczności: zbadanie wytrzymałości farb, obecności bieli ołowiowej, prześwietlenie podłoża promieniami rentgena oraz analiza mikroskopowa i spektroskopowa wybranych pigmentów; zob. F. Arnau, *Han van Meege-rena, czyli co jest autentyczne?*, w: *Sztuka fałszerzy, fałszerze sztuki. Trzydzieści wieków antykwarecznych mistyfikacji*, przeł. F. Buhl, Wrocław 1966.

<sup>31</sup> Cyt. za: J. Olkiewicz, *Barwy przestrzeni*, Warszawa 1996, s. 42-43.

nie „na kolanach”; negatywne emocje związane ze sztuką ujawniają się w różnej formie, opisał je w *Potędze wizerunków* David Freedberg, próbując czasem nieskutecznie dociec, dlaczego w pewnej chwili widz rzuca się na obraz z nożem, atakuje go kwasem lub podpala<sup>32</sup>. Można podejrzewać, że autor parodii uległ takim negatywnym emocjom, że denerwują go zarówno same obrazy, jak i sposób ich interpretacji. Pomędzy wierszami pojawiają się także nuta oburzenia i uczucie zawodu, gdyż poeta patrząc na nagi wizerunek, szukał w nim, co naturalne, jakiejś podniety erotycznej, a to, co zobaczył, napełniło go jedynie obrzydzeniem i wstrętem. Wiersze Dziechciarza to piękne utwory, bo z ducha Krasińskiego, pisane ze swadą i szlachetną intencją. Dla badacza są one ważne z kilku powodów. Po pierwsze, stanowią potwierdzenie, że gatunek istnieje, a przecież nie wszyscy naukowcy podzielają taki pogląd. Po drugie, pozwalają postawić diagnozy związane z jego dalszym losem. Można założyć, że ekfrazza poetycka przeżyła już swój rozkwit i teraz znajduje się w stanie wyczerpania, a parodia to pierwszy symptom kryzysu tej formy, jej końcowe stadium. Można też uznać, że utwory Dziechciarza to przejaw walki z zastaną konwencją, prowadzącą do przeobrażeń i oczyszczenia gatunku z banalnych chwytów artystycznych. Zatem gatunek wyczerpał się i zaniknie albo właśnie przeobraża się i przyjmuje formę doskonalszą, pełniejszą. W ostatnim czasie powieść, a także mniejsze formy, takie jak: esej, szkic, impresja, coraz częściej przejmują funkcję dawnych wierszy o obrazach, stają się coraz bardziej popularne, m.in. poprzez związek z filmem. Wydaje się jednak, że pełna odpowiedź na pytanie o przyszłość gatunku stanie się dopiero możliwa po porównaniu współczesnych lirycznych i epickich relacji o obrazach, a to już temat na odrębny artykuł.

---

<sup>32</sup> Zob. przykłady czynów obrazoburczych w XX wieku w: D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005, s. 413-434.