



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Obrazy i wiersze : o cyklu wierszy z tomu "To" Czesława Miłosza

Author: Adam Dziadek

Citation style: Dziadek Adam. (2003). Obrazy i wiersze : o cyklu wierszy z tomu "To" Czesława Miłosza. W: A. Węgrzyniak, T. Stępień (red.), "Tkanina : studia, szkice, interpretacje" (S. 242-255). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Adam Dziadek

Obrazy i wiersze — o cyklu wierszy z tomu *To Czesława Miłosza*

P przedmiotem tej rozprawy będzie kilka wierszy Czesława Miłosza odwołujących się do malarstwa oraz opis relacji zachodzących pomiędzy obrazami i tekstami literackimi. W zakresie problemowym tych relacji można by wykorzystać gotowe wzorce, których dotychczas stworzono wiele. Dysponujemy przecież opracowanymi schematami siatek pojęciowych i zakotwiczonych w różnorodnych metodologiach typologii, które można by przykładać do tekstów literackich związanych z obrazami i opisywać owe teksty według raz już wyznaczonych kategorii. Można by zatem odwołać się na przykład do prac Wendy Steiner, która przenosi kategorię *ut pictura poesis* na grunt współczesności i opisuje relacje pomiędzy obrazami i tekstami w kontekście semiotyki oraz szeroko pojętej krytyki literackiej¹, do prac Manfreda Muckenhaupta, który ujmuje te relacje w kontekście lingwistyki, Gottfrieda Boehma, dla którego ważny jest kontekst współczesnej filozofii, a zwłaszcza estetyki i hermeneutyki². Przejrzyste i spójne typologie zawierają również prace Leo H. Hoeka, Arona Kibédi Vargi czy też Seweryny Wysłouch, które propozycje typologiczne są dodatkowo podparte bogatą egzemplifikacją oraz interesującymi propozycjami poszczególnych analiz³.

¹ W. Steiner: *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago 1982.

² M. Muckenhaupt: *Text und Bild: Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikationen aus sprachwissenschaftlicher Sicht*. Tübingen 1986; G. Boehm: *Zu einer Hermeneutik des Bildes*. In: *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Hrsg. H.G. Gadamer, G. Boehm. Frankfurt am Main 1978, s. 444—471.

³ L.H. Hoek: *La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique*. In: *Rhétorique et image*. Red. L.H. Hoek, K. Meerhoff. Amsterdam 1995, s. 64—78; A. Kibédi

Można by również przyjąć pozycję archiwisty spisującego katalog tekstów skoncentrowanych wokół kategorii *Bildgedicht*, a więc pójść tropem Gisberta Kranza. Jednak *Bildgedicht* to pojęcie worek, którego definicja jest niejasna i rozmyta. Chodzi w tym wypadku o pojęcie, które odnosi się do wierszy zainspirowanych przez jakiś obraz, jakąś technikę artystyczną lub jakiegoś malarza. *Bildgedicht* jest rozumiane jako swobodna wariacja słowna na temat danego obrazu⁴.

Takie postępowanie jest jednak pewnym uproszczeniem problemu. Nie mam też zamiaru roztrząsać kwestii związanych z nadrzędnością sztuk plastycznych nad literaturą bądź odwrotnie. Ta problematyka z punktu widzenia współczesności jest po prostu archaiczna. Żyjemy w świecie, w którym jesteśmy codziennie bombardowani różnorodnymi tekstami (słownymi, wizualnymi, akustycznymi — czasem działają one samodzielnie, czasem są ze sobą powiązane i działają równocześnie). To właśnie przede wszystkim te teksty tworzą w nas i wokół nas sensory.

Interesują mnie zwłaszcza sposoby nawiązań do konkretnych dzieł sztuki oraz subtelne i subiektywne relacje znaczeniowe wynikające z nawiązania Miłosza do konkretnego dzieła sztuki malarskiej. Owe — jak się wyraziłem — „subtelne i subiektywne relacje znaczeniowe” (podmiot patrzący / podmiot czytający / podmiot mówiący; postrzeganie / czytanie / pisanie) są nadzwyczaj złożone, wielopoziomowe i wieloaspektowe, a przez to w ich opisie w żaden sposób nie wystarczy posłużyć się utartymi schematami. Subtelność i subiektywność wynika między innymi z faktu, że opisy obrazów czy też sposoby wykorzystania obrazów w poszczególnych tekstach niemal nigdy nie są takie same i niemal nigdy nie są schematyczne. Dowodów na ich każdorazową indywidualność mogą dostarczyć zestawienia opisów dokonanych przez historyków lub krytyków sztuki, a także analizy porównawcze tekstów literackich odwołujących się do tego samego dzieła sztuki.

Dla potrzeb tej rozprawy wybrałem kilka wierszy ze zbioru *To* opublikowanego przez Miłosza w roku 2000⁵. Chodzi mi zwłaszcza o cykl wierszy połączonych wspólnym wykrzyknikiem „O!” Cykl składa się z czterech wierszy, przy czym linia interpretacyjna całości cyklu wyznaczona jest już w pierwszym utworze:

O, szczęście! widzieć irys.

Kolor indygo jak kiedyś suknia Eli

I delikatny zapach, jak zapach jej skóry.

Varga: *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*. „Poetics Today” 1989, Vol. 10, No. 1, s. 31–53; S. Wysocki: *Literatura i sztuki wizualne*. Warszawa 1994.

⁴ G. Kranz: *Das Bildgedicht in Europa*. Paderborn 1973; G. Kranz: *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*. Köln 1981–1987.

⁵ Cz. Miłosz: *To*. Kraków 2000. Dalsze odniesienia do tego tomu podaję z oznaczeniem *T* i wskazaniem numerów odpowiednich stron.

O, jaki bełkot żeby opisać irys,
 który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli
 i żadnych naszych królestw
 i żadnych krajów.

(T, s. 28)

W tym króciutkim, dziwnym tekście możliwe jest uchwycenie kilku nici problemowych łączących cykl *quasi*-ekfrastycznych wierszy Miłosza. Pozornie mogło by się wydawać, że ów wykrzyknik oznacza zachwyt, oto patrzący podmiot wyraża za pomocą wykrzyknika swoje doznania estetyczne. Myślę jednak, że dzieje się w tych tekstach zupełnie inaczej, co spróbuję udowodnić. Nadrzędną, by tak rzec, makrostrukturalną figurą jest tutaj ironia wyrażająca zwątpienie w możliwość pełnej, niczym nie skrępowanej reprezentacji. Przedmiotem opisu ma być irys, ale sam opis kwiatu zamienia się przecież, jak czytamy w wierszu, w „bełkot”. Co mają oznaczać te słowa: „O, jaki bełkot żeby opisać irys, ...”? Ironia łączy się tu ze zwątpieniem w możliwości reprezentacji, ponownego uobecnienia przedmiotu.

Wszystkie teksty cyklu powiązane są nie tylko wykrzyknikiem „O!”, ale też pewną regułą kompozycyjną — każdy tekst otwierają charakterystyczne apostrofy, które jednak nie do końca są po prostu apostrofami, słychać w nich bowiem jakby pogłos formy wierszowej, którą uprawiał Miłosz pośrednio poprzez przekład. Myślę tu o haiku, którymi poeta interesował się od dawna i których zbiór opublikował w 1992 roku⁶. Użyłem sformułowania „pogłos”, trafnego, gdyż jeśli porówna się wspomniane fragmenty poszczególnych wierszy cyklu z tłumaczonymi przez Miłosza haiku, to znaleźć w nich można wyraźne ślady charakterystycznej dla haiku rytmiki (nie myślę tu o metrum, które zgodnie z regułami powinno opierać się na następującym układzie sylab w poszczególnych wersach: 5 — 7 — 5, zresztą w swoich przekładach haiku Miłosz konsekwentnie odrzucał tę regułę wersyfikacyjną). Oto początkowe fragmenty kolejnych wierszy cyklu:

O, usta na wpół rozchylone, oczy przymknięte, ...

(T, s. 29)

O, spokój wody pod skałami i żółta cisza popołudnia, i odbite poziome obłoki!

(T, s. 30)

O, jaki smutek nieświadomy, że jest smutkiem!

(T, s. 31)

⁶ Tenże: *Haiku*. Kraków 1992. Dalsze odniesienia do tego tomu podaję z oznaczeniem *H* i wskazaniem numerów odpowiednich stron.

i dla porównania kilka przykładów tłumaczonych przez Miłosza haiku:

Fiołki —
 Jakże cenne
 Na górskiej ścieżce.
 (H, s. 32)

Godny podziwu
 Ten kto nie pomyśli: „Życie mija”
 Widząc błyskawicę!
 (H, s. 50)

Co jednak miałyby haiku wspólnego z tymi wierszami? Po pierwsze, w kulturze japońskiej haiku, jako słowo zapisane, funkcjonuje w nierozdzielalnym związku z obrazami, z malarstwem japońskim. Po drugie, haiku jest zdarzeniowe i ulotne, niczego w sobie nie zawiera, nie zamyka, niczego nie wyraża, jest bezpośrednio powiązane z japońskim „znakiem pustym”⁷. To właśnie w prostej formie haiku spełnia się coś, co dla człowieka Zachodu jest po prostu nieosiągalne, a mianowicie stopienie się podmiotu z przedmiotem. Problem ten stanowi jeden z ważniejszych motywów przewijających się bezustannie przez twórczość Miłosza, w której fascynacja poezją japońską i kulturą Zen jest przecież wyraźnie dostrzegalna i wiąże się pośrednio także z kwestią obecnej w jego dziele epifanii.

Jeśli Miłosz zdecydował się nawiązać do formuły haiku, to zapewne w tym celu, aby zaznaczyć problem trudności związanej z opisem, z reprezentacją reprezentacji, a więc ponownym uobecnieniem tego, co już raz zostało uobecnione. Mówiąc o ponownym uobecnieniu jakiegoś wcześniejszego uobecnienia, mam, oczywiście, na myśli ekfrazę.

Wiersze z omawianego cyklu Miłosza wskazują na trudności związane ze stworzeniem ekfrazy, pokazują też pęknięcie, które powstało w obrębie tradycyjnie pojmowanej kategorii *mimesis*. Te wiersze wskazują, z jednej strony, na historyczną zmienność samego pojęcia ekfrazy, z drugiej — także na zmienny charakter tego pojęcia w samej twórczości Miłosza (wystarczy przypomnieć tu choćby wiersz *Nie więcej* z tomu *Król Popiel inne wiersze* z 1962 roku, który odwołuje się bezpośrednio do słynnego obrazu Carpaccia zatytułowanego *Kurtyzany*, jego obszerna druga strofa zaś ewidentnie nawiązuje do klasycznej ekfrazy, spełniającej się, nawet pomimo zastosowanego w wierszu trybu hipotetycznego: „Gdybym ja mógł...”, doskonale pod piórem poety).

Przypomnijmy raz jeszcze w tym miejscu słowa z pierwszego wiersza cyklu: „O, jaki bełkot żeby opisać irys...”, z takiego stwierdzenia wynika

⁷ W tej sprawie zob. R. Barthes: *Imperium znaków*. Przeł. A. Dziadek. Przekład przejrział i poprawił M.P. Markowski. Warszawa 1999.

jednoznacznie fakt, że opis, a ściślej mówiąc — ekfrazą w klasycznym sensie tego terminu, jest po prostu niemożliwa, jak i niemożliwy jest przekład znaków naturalnych na nienaturalne (ta kwestia wiąże się z odwiecznym sporem istniejącym pomiędzy sztukami plastycznymi i literaturą). We wspomnianym wcześniej wierszu *Nie więcej* czytamy takie słowa: „Z opornej materii / Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno”, co w niczym nie zmienia faktu, że poeta realizuje w tym wierszu najważniejsze wyznaczniki ekfrazy. Nieco inaczej mają się sprawy w cyklu zawartym w zbiorze *To*. Spróbujmy przyjrzeć się im bliżej.

Trzy wiersze tego cyklu odwołują się do konkretnych obrazów: słynna *Judyta* Gustava Klimta, *Pejzaż z postaciami* Salvatora Rosy i *Pokój hotelowy* Edwarda Hoppera. Każdy wiersz jest opatrzony wykrzyknikiem „O!”, dalej nazwiskiem artysty z wyszczególnieniem dat urodzin i śmierci, tytułem obrazu i miejscem ekspozycji (w przypadku obrazu Hoppera pojawia się u Miłósza drobna nieścisłość, obraz ten bowiem znajduje się aktualnie w zbiorach Thyssen-Bornemisza Museum w Madrycie, a nie, jak podaje poeta, w Thyssen Collection w Lugano). Tę praktykę znamy już z wcześniejszej twórczości Miłósza, choćby z poematu *W Yale* z tomu *Dalsze okolice*, którego trzy fragmenty zatytułowane są nazwiskami malarzy: *III. Turner*, *IV. Constable*, *V. Corot*. Obok nazwisk malarzy, dat urodzin i śmierci pojawiają się również: miejsce ekspozycji, tytuł obrazu i data jego powstania.

Zestawienie obrazów przywołanych w cyklu z tomu *To* jest co najmniej zaskakujące i raczej trudno znaleźć do niego odpowiedni klucz. Zakładam jednak, że w takim zestawieniu nie ma miejsca na przypadek. Modernista Klimt zostaje połączony z pejzażystą barokowym Rosą oraz z Hopperem, który uchodzi za jednego z pierwszych malarzy amerykańskich utrwalających na swych płótnach „american way of life”.

Jak deszyfrować te wiersze Miłósza? Można by się, oczywiście, pokusić o lekturę kontekstową i włączyć do krytycznego dyskursu wypowiedzi historyków sztuki na temat poszczególnych malarzy, a nawet ich konkretnych dzieł wskazanych przez poetę. Spróbujmy tego dokonać i sprawdźmy, co możemy dzięki takiemu modelowi czytania osiągnąć. Zacznijmy od *Judyty* Klimta i odnoszącego się do tego obrazu tekstu Miłósza:

O, usta na wpół rozchylone, oczy przymknięte, różowa sutka w obnażonej twojej nagości, Judyto!

Z wyobrażeniem ciebie oni, biegnący do ataku, rozrywani wybuchami artyleryjskich pocisków, spadający w doły, w zgniliznę!

O, lite złoto twoich tkanin, naszyjnika z rzędami drogich kamieni, Judyto, na takie ich pożegnanie!

(*T*, s. 29)

Judyta, a ściślej mówiąc — *Judyta I*, jest obrazem namalowanym przez Klimta w 1901 roku. Drugi obraz przedstawiający tę samą postać i zatytułowany *Judyta II* powstał osiem lat później. Pojawiające się w wierszu Miłosza fragmenty opisu: „usta na wpół rozchylone”, „różowa sutka”, „złoto twoich tkanin, naszyjnika z rzędami drogich kamieni” wskazują jednoznacznie, że chodzi tu o *Judytę I*. Warto w tym miejscu sięgnąć do opisu dokonanego przez historyka sztuki:

Na tle złotych drzew, roślinnej ornamentyki w górnej partii obrazu i zielonej płaszczyzny barwnej w dolnej połowie, przedstawił postać przeciętą krawędzią obrazu na wysokości łona. Za całe ubranie ma ona szeroką obręcz na szyi i złoty pasek na biodrach. Chusta spływająca z prawego ramienia przesłania jedną pierś. Spod przymkniętych powiek oczy patrzą na widza, usta są wpółotwarte. Inaczej niż Atena, Judyta nie trzyma w ręce kija czy dzidy, lecz głowę Holofernesa. Klimt nie ukazał morderczyni ani w momencie popełniania czynu, ani zaraz potem, ze skrwawionym mieczem, jak często bywała przedstawiana. O tym, że Judyta zabiła Holofernesa, świadczy tylko odcięta głowa, ledwie widoczna u prawej dolnej krawędzi obrazu. Judyta to nie wojownicza bohaterka, wyzwolicielka Żydów, lecz kobieta zmysłowa, rozwiązła.⁸

Fragmenty opisu Miłosza pokrywają się z opisem dokonany przez Susanę Partsch, co więcej, zbiegają się ze sobą niektóre elementy dokonanej przez autorów interpretacji dzieła Klimta — *Judyta* jako *femme fatale*. Pojawiająca się u Klimta interpretacja mitu biblijnego odpowiada ściśle duchowi przełomu wieków XIX i XX, kiedy artyści i pisarze chętnie wykorzystywali takie mity antyczne i biblijne, które poprzez swoją strukturę umożliwiały dostrzeżenie w postaci kobiecej owej *femme fatale*. Choć w górnej części obrazu Klimta widoczny jest napis *Judith und Holofernes* [*Judyta i Holofernes*], odsyłający jednoznacznie do biblijnego mitu, to jednak dla Miłosza nie jest to kwestia najważniejsza. Poeta koncentruje swą uwagę na fragmencie obrazu, wszak w rozbudowanym tytule wiersza figuruje wtrącony w nawias dopisek „szczegół”. Miłosz zwraca uwagę przede wszystkim na emanujący z płótna sensualizm i erotyzm (erotyzm i zmysłowość stanowią zresztą temat przewijający się przez cały tom *To*). Judyta jawi się w tym wierszu rzeczywiście jako *femme fatale*, która jest jak zły los, która zwiastuje nieszczęście i która przynosi śmierć, tyle że ofiarą nie jest tu Holofernes, ale żołnierze ginący, jak można się domyślać, w okopach pierwszej wojny światowej. Przychoǳą w tym miejscu na myśl fragmenty tomu *Kroniki* z 1987 roku, w którym poeta wielokrotnie odwoływał się do *La Belle Époque*, wskazując wyraźnie wyczuwalne w tej epoce zwiastuny nieuchronnie zbliżającej się tragedii:

⁸ S. Partsch: *Klimt. Życie i twórczość*. Warszawa 2000, s. 251.

Jak łatwo zauważyć, moja wyobraźnia lubi zwracać się ku „La Belle Époque”, ku czasom sprzed roku 1914. Może dlatego, że wszyscy ludzie wtedy działający, i znani mi i nieznanymi, umarli, opowieść więc o nich ma od razu „barwę wieczności”? A może im bliżej do naszych, nam współczesnych, katastrof, tym trudniej wyswobodzić pamięć z obolałości, których nie chce, od których ucieka? Choć są chyba i inne powody mego zainteresowania. Wiek dwudziesty, bynajmniej nie idylliczny, przygotowywał rekwizyty do mającego się wkrótce zacząć przedstawienia, niestety symboliczne noże, miecze i sztylety miały się okazać aż nadto prawdziwe, a zamiast czerwonej farby użyto krwi. Więc moment zatrzymania, przed podniesieniem w roku 1914 kurtyny. Pogańscy bogowie, wzywani przez estetów, błogosławili wtedy, po stuleciu obłudy, rozkoszom cielesnym, „ziemskim pokarmom”, słyszano ekstatyczny krzyk Dionizosa w sycylijskich ruinach, na jego cześć wykonywano w 1913 „Święto wiosny” Strawńskiego, i on to, Dionizos, pogromca Galilejczyka, przygotowywał dla swoich wiernych to, czego tak pragnęli: zapamiętanie się w szaleństwie, orgię kłutego, rozcinanego, rozdieranego pociskami ciała. Przepowiednie Fryderyka Nietzsche zaczynały się spełniać, i niejednen student owdądnięty wolą mocy miał zabrać w tornistrze pisma proroka na pola bitew.⁹

Przytoczony cytat zawiera rozwinięcie tego, co ukryte jest z całą pewnością w skondensowanym fragmencie wiersza odwołującego się do obrazu Klimta. W tej sytuacji wiersz Miłosza trudno było by jednoznacznie określić jako ekfrazę. Co prawda, ma on w sobie elementy opisu wiernie oddającego szczegóły zawarte w obrazie, jednak sam obraz służy zupełnie odmiennym celom. Podmiot patrzący na płótno doznaje jakby „wizualnego zaszczepienia”, które wywołuje rozmaite ciągi skojarzeniowe. Podmiot mówiący z kolei redukuje opis do kilku drobnych szczegółów, kilku śladów czy kresek, od których rozpoczyna się jakby odrębna narracja luźno związana z samym obrazem. Ta sama praktyka pojawia się w dwóch pozostałych wierszach cyklu poświęconych obrazom Rosy i Hoppera.

Rosa był artystą wszechstronnym — był malarzem, a także muzykiem, aktorem i poetą. Jego malarstwo było mocno zróżnicowane, malował bowiem sceny batalistyczne, kompozycje mitologiczne i pejzaże, które miały szczególne znaczenie, ponieważ inspirowały pejzażystów XIX wieku. Dwie pierwsze strofy wiersza Miłosza mają charakter opisowy, natomiast w trzeciej pojawia się ta sama praktyka, którą wcześniej dostrzegliśmy w wierszu odwołującym się do obrazu Klimta:

O, spokój wody pod skałami i żółta cisza popołudnia, i odbite poziome obłoki!

Postacie na pierwszym planie ubierające się po kąpiel, inne na drugim brzegu malutkie i w swoich czynnościach tajemnicze!

⁹ Cz. Miłosz: *Kroniki*. Paryż 1987, s. 33—34.

O, najzwyklejsze wyjęte z codzienności i podniesione w scenę
do ziemskiej podobną i niepodobną!

(T, s. 30)

Ostatni fragment wiersza można by interpretować, moim zdaniem, na kilka różnych sposobów. Z jednej strony, reprezentacja Rosy stanowi jakiś fragment rzeczywistości codziennej, a więc jest „realistycznym” uobecnieniem jakiegoś fragmentu rzeczywistości, jego odzwierciedleniem. W wykładni Miłosza ten fragment rzeczywistości staje się jednak uwzniośloną, nierzeczywistą „sceną”. Scena z obrazu Rosy jest w wierszu Miłosza „do ziemskiej” podobna i jednocześnie niepodobna. We fragmencie zamykającym tekst pojawia się wyraźne zwątpienie, które — jak się wydaje — kwestionuje skuteczność reprezentacji.

Przedmiotem referencji ostatniego wiersza cyklu jest *Pokój hotelowy* Hoppera z 1931 roku:

O, jaki smutek nieświadomy, że jest smutkiem!
Jaka rozpacz, nieświadoma, że jest rozpaczą!

Kobieta kariery, obok jej walizki, siedzi na
łóżku, półnaga, w czerwonej halce, uczesanie jej
nienaganne, w rękę ma kartkę z cyframi.

Kim jesteś? — nikt nie zapyta, sama też nie wie.

(T, s. 31)

Przedmiotem opisu — ponownie ograniczonego do kilku śladów wpisanych w płótno Hoppera — staje się tu nie tyle sam obraz, co sama postać kobieca. Owa postać jest tym elementem przedstawienia, który przyciąga uwagę podmiotu patrzącego. To właśnie poczawszy od tego elementu, podmiot mówiący zaczyna konstruować swą uniwersalną wypowiedź o samotności. Postać z obrazu Hoppera to kobieta nowoczesna, „kobieta kariery”, nienagannie uczesana, podróżująca (ważnym rekwizytem dostrzeżonym i zaznaczonym przez poetę są walizki stojące obok łóżka), jak należy się domyślać, w interesach. W ten sposób wyłania się portret kobiety anonimowej, wpcchniętej w mechanizmy społeczne, odnajdującej swoje miejsce w nowoczesnej społeczności amerykańskiej i w tejże społeczności pozornie spełnionej. Miłosz dostrzega jednak w tej postaci kobiecej coś więcej, a mianowicie smutek i rozpacz, które pozostają nieświadomione. Postać z obrazu Hoppera staje się — w interpretacji poety — kobietą bez tożsamości, wprzęgniętą w tryby ról, a jednocześnie kobietą wyizolowaną i osamotnioną (jednym z ważniejszych i stałych tematów Hoppera jest właśnie samotność człowieka w systemie nowoczesnej Ameryki). W przypadku tego wiersza, podobnie jak i w przypadku pozostałych utworów cyklu, trudno mówić o ekfrazie. Sam opis ma w tych wierszach najmniejsze znaczenie. Każdy z obrazów działa inspirująco,

podsuwa poecie owo, powtórzmy, „wizualne zaszczerpienie”, od którego zaczyna się wypowiedź luźno powiązana z samym dziełem sztuki.

Praktyka dostrzegalna w cyklu wierszy Miłosza wiąże się ściśle z kwestią ograniczonych możliwości reprezentacji. Warto w tym miejscu odnieść się do słynnej rozprawy Jacquesa Derridy poświęconej właśnie malarstwu i kwestii reprezentacji. Refleksja Derridy na temat malarstwa oparta jest na podstawowym założeniu, że pomiędzy reprezentowanym przedmiotem i jego reprezentacją rozpościera się otchłań heterogeniczności. Derrida w swojej obszernej medytacji nad *Starymi butami* van Gogha nawiązuje polemikę z Martinem Heideggerem (*Pochodzenie dzieła sztuki*) i Meyerem Schapiro (*La nature morte comme objet personnel*)¹⁰, którzy również komentowali wcześniej „obrazy z butami”. Jego *Restitutions* są ułożone w formie „polilogu [polylogue] na $n + 1$ głos kobiecy”, a więc w formie wielogłosowej wypowiedzi, na której opiera się złożona sieć relacji międzytekstowych (autoreferencje do *Glas* i *La carte postale*, a przede wszystkim referencje do tekstów Heideggera i Schapiro, z którymi filozof nawiązuje polemikę). Punktem wyjścia dla autora *Marginesów filozofii* są te fragmenty dyskursu filozoficznego, które mają status marginalny, pozornie nieistotny, są odsunięte na dalszy plan, kiedy jednak zaczynamy się nad nimi zastanawiać, wówczas okazuje się, że są to kwestie zasadnicze, na przykład: O którym z „obrazów z butami” mówił Heidegger? W jaki sposób można wyjaśnić fakt, że według Heideggera właścicielką butów przedstawionych na obrazie van Gogha była chłopka? Czym jest referencja w malarstwie? Co oznacza sformułowanie „prawda w malarstwie” [*vérité en peinture*], które powtarza się w analizowanych przez filozofa wypowiedziach Cézanne’a i van Gogha?

Derrida w charakterystyczny dla swego pisania sposób przekształca słowo „peinture” na słowo „pointure”, które stosowane jest między innymi w drukarstwie (punktak, punktura) i w szewstwie (liczba szwów w bucie lub rękawiczce, a także ich rozmiar). Transformacja słów dokonana przez Derridę zbiega się z sensem głównej tezy jego książki — prawdy nie wyznaczają ramy obrazu, żadna zamknięta przestrzeń przedstawienia, prawda nie zawiera się po prostu w obrazie, ale raczej przebija, punktuje, penetruje płótno w chwili, kiedy zwrócone są ku niemu całe serie pytań interpretacyjnych. Myśl Derridy podsuwa jedno z możliwych rozwiązań problemu zależności pomiędzy obrazami i tekstami — wiersz można traktować jako szczególną interpretację obrazów (poezja jako interpretacja sztuki). Czy nie tak właśnie dzieje się w cyklu wierszy Miłosza? Nie mamy tu przecież do czynienia z ekfrazami, ale szeroko pojętą ekfrastycznością, a jednym z jej najważniejszych zagadnień staje się wiersz jako fragmentaryczna interpretacja dzieła malarskiego.

¹⁰ Chodzi tu zwłaszcza o fragment *La Vérité en peinture* zatytułowany *Restitutions de la vérité en pointure* (s. 291–436).

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę także na inny fakt. Otóż, układ znaczący obrazu może być opisywany zgodnie z porządkiem dwóch podstawowych operacji językowych, którymi są metafora i metonimia. Lacanista Guy Rosolato opiera swój wywód dotyczący układu znaczącego obrazu właśnie na metaforze i metonimii¹¹. Zgodnie z porządkiem tych dwóch operacji językowych w obrazie istnieją dwa różne aspekty strukturywania, dwa różne tryby znaczenia. Metonimia tworzy łańcuch znaczący na podstawie śladów, rytmów, przedmiotów reprezentowanych i znaków reprezentujących. Z kolei porządek metaforyczny obejmuje swoim zakresem znaki niereprezentacyjne (niewyraźne kształty, przedmioty wyobrażeniowe, trudne do zdefiniowania, są one jak *signifiants* jakiegoś pisanego) oraz symbolizację (odnosi się ona do znaków reprezentacyjnych lub przedmiotów reprezentowanych, które są rozpoznawalne pojedynczo, a zgrupowane, połączone tworzą coś zagadkowego).

Problem ten posiada swoje szczególne rozwinięcie w pracach Rolanda Barthes'a poświęconych korespondencjom sztuk — myślę tu przede wszystkim o jego ważnej z naszego punktu widzenia książce *L'Obvie et l'obtus*¹². Zapoczątkowaną przez Barthes'a problematykę można by rozwinąć od pytania postawionego przezeń wiele lat temu przy okazji omówienia w „La Quinzaine littéraire” (w 1969 roku) książki Jean-Louis Schefera *Scénographie d'un tableau* (*Scenografia obrazu*). Chodzi o niewielki tekst, o pozornie niewiele znaczącą recenzję, która jednak otwiera cały szereg istotnych pól problemowych¹³. Można by więc odświeżyć to pytanie, podjąć na nowo tę problematykę — czy malarstwo jest językiem?¹⁴ Odpowiedź na to pytanie jest szczególnie trudna, bo nie da się tak łatwo stworzyć leksyki czy gramatyki ogólnej malarstwa ani usystematyzować reguł ich substytucji i kombinacji — sztuki, jak słusznie mówi Barthes, nie da się zredukować do systemu, system jest wrogiem sztuki i wszelkiej artystycznej działalności człowieka. Nie ma systemu w dziełach — system istnieje raczej w umyśle analityka, badacza, krytyka, to oni wynajdują systemy i przypisują je dziełom. Ta uwaga Barthes'a znalazła swoje potwierdzenie w napisanym kilka lat później systemowym opisie dzieł Arcimbolda — systemowym w tym sensie, że dzieło malarza podporządko-

¹¹ G. Rosolato: *Organisation signifiante du tableau*. In: Idem: *Essais sur le symbolique*. Paris 1996, s. 158—171.

¹² R. Barthes: *L'Obvie et l'obtus*. Paris 1982. Odwołania do tej pracy podaję z oznaczeniem OO i wskazaniem numerów odpowiednich stron.

¹³ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że książka Schefera została włączona do bibliografii napisanej przez Barthes'a w 1973 roku *Teorii tekstu* — R. Barthes: *Texte (Téorie du)*. In: *Encyclopaedia Universalis*. Vol. 15. Paris 1973, s. 370—374. Przekład polski: R. Barthes: *Teoria tekstu*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. Kraków 1992, T. 4, cz. 2, s. 188—207.

¹⁴ R. Barthes: *La peinture est-elle une langage?* OO, s. 139—141.

wane zostało systemowi języka, a ściślej mówiąc, systemowi figur retorycznych, które, jak pokazał badacz w analizie, wielokrotnie powtarzają się w jego obrazach.

Wspomniane wcześniej pytanie zostaje przez Barthes'a rozwinięte i zmodyfikowane, w wyniku czego otrzymujemy następującą jego wersję: Jaki istnieje związek pomiędzy obrazem i językiem, który służy nam do przeczytania obrazu, to znaczy do jego napisania? Czy tym związkiem nie jest sam obraz?

Barthes'owi nie chodzi w ogóle o ograniczenie pisania obrazu do krytyki malarstwa. Obraz — jak słusznie mówi autor *La chambre claire* — istnieje zawsze w opowiadaniu. Specyfiką obrazów jest przecież to, że wymuszają one na widzu narrację prowadzoną z reguły w czasie teraźniejszym, co w efekcie staje się podstawą zabiegu unaocznienia, a także uobecnienia. Fragmenty analizowanych wcześniej wierszy Miłosza potwierdzają jednoznacznie tę prawidłowość.

W obrazie nie zawiera się żadna struktura aprioryczna, natomiast są weni wpisane struktury tekstowe, a sam obraz jest ich systemem. Wypada się zatem zgodzić ze stwierdzeniem Barthes'a, że „opis, z którego składa się obraz, może być postrzegany jako neutralny, literalny, denotowany stan języka, a nie jako efekt pracy mitu — obraz nie jest ani przedmiotem rzeczywistym, ani przedmiotem wyobraźniowym.” (*OO*, s. 140).

Tożsamość przedstawięń obrazu można porównać do *signifié* podlegającego nieustannemu przemieszczeniu (bo jest ona tylko następstwem nazw, jak w słowniku). Toteż analiza nigdy się nie kończy i nie wyczerpuje, a wynikająca stąd nieskończoność języka tworzy system obrazu. Obraz nie jest prostym wyrażeniem jakiegoś kodu, ale raczej wariacją pracy kodyfikacji, nie układu gotowych, uporządkowanych systemów, lecz te systemy generuje.

Wypowiedź Barthes'a ustawiona jest polemicznie wobec tradycyjnej semiologii. Zajmując się tworam heteroklitycznymi (obrazy, mity, opowiadania), próbowała ona skonstruować Model, wobec którego każdy wytwór mógł być określony w kategoriach odchylenia. Nowatorskie rozwiązania problemu widzi krytyk w pracach Julii Kristevej, która usiłowała wyprowadzić semiologię poza tradycyjny sposób myślenia w kategoriach Modelu, Normy, Kodu, Prawa, a więc w kategoriach teologii. Trzeba by zatem położyć nacisk nie tyle na strukturę, co na strukturowanie (na sposób, w jaki ono się dokonuje, w jaki funkcjonuje), nie tyle na Model, co na pracę systemu. Należałoby zatem odrzucić hermeneutyczny zamysł poszukiwania prawdy, jakiejś ukrytej w obrazie tajemnicy i poszukiwać raczej działania, poprzez które obraz się strukturuje — w ten sposób pracę lektury (która określa obraz) można by utożsamić z pracą pisania. W takim ujęciu miejsce krytyka czy pisarza mówiącego o malarstwie zajmuje — jak powiada Barthes — *gramatograf*, który pisze pisanie obrazu (*OO*, s. 141).

Postulat Barthes'a polega na radykalnym odrzuceniu tzw. badań interdyscyplinarnych. Argumentacja tego postulatu opiera się na, moim zdaniem nie do końca słusznym, przekonaniu, że nie można przykładać narzędzi językoznawstwa do obrazu, połączyć semiologii z historią sztuki. „Chodzi o to — powiada Barthes — aby znieść dystans (cenzurę), który instytucjonalnie dzieli obraz i tekst. Odrzucić krytykę i estetykę, a na jej miejsce stworzyć uogólnioną »ergografię« — tekst jako praca, praca jako tekst.” (OO, s. 141).

Obraz byłby zatem tekstem do przeczytania i napisania — zaznaczmy przy tym, że formuła „obraz jako tekst” jest do pewnego stopnia umowna, konwencjonalna. W jaki sposób czytać taki tekst, jakim jest obraz w perspektywie „uogólnionej ergografii”, której stworzenia domaga się Barthes? Myślę, że przeczytanie i napisanie obrazu bez szerokich kontekstów, których dostarczają między innymi historia i krytyka sztuki, jest wybiórcze. Oderwanie obrazu od historii prowadzi do częściowego wypaczenia ukrytych w nim sensów. Jednak nie można od pisarza wymagać doskonałej orientacji w historii sztuki, pisarz nie jest do tego w żaden sposób zobligowany. Obraz jako tekst stanowi dlań często, jak to pokazaliśmy w analizach wierszy Miłosza, rodzaj „wizualnego zaszczepienia”, z którego rodzą się i wylaniają stopniowo sensory utworu literackiego (przykładem mogą tu być *Dwie małpy Bruhgl* Wisławy Szymborskiej — obraz ten, jak to często dzieje się u Brueghla, jest alegorią opartą na przysłowiu, co nie ma zupełnie żadnego znaczenia dla poetki i napisanego przez nią wiersza).

Relacje pomiędzy obrazami i tekstami literackimi trzeba by, moim zdaniem, umieścić przede wszystkim w kontekście intertekstualności rozumianej jako wyznacznik każdego tekstu, wyznacznik, którego nie da się zredukować jedynie do kwestii źródeł i wpływów. W świetle tej relacji obraz mógłby funkcjonować jako intertekst danego tekstu literackiego lub jako jego interpretant (jeśli wzięlibyśmy pod uwagę perspektywę semiotycznych badań intertekstualnych opartych na modelu znaku stworzonym przez Charlesa Sandersa Peirce'a), który ułatwia rozszyfrowywanie znaczeń zawartych w danym tekście.

Postępując dalej śladem poszukiwań wyznaczonych przez Barthes'a, trzeba by też dokonać znaczącego przesunięcia badań w stronę semiotyki, która byłaby rozbita na trzy zasadnicze pola.

Po pierwsze, lektura winna rozpoczynać się na poziomie informacji, jakie niesie ze sobą tekst. Wówczas interesuje nas to, co tekst ma do zakomunikowania. W takim ujęciu intertekstualna lektura utworu odwołującego się do jakiegoś obrazu musiałaby podlegać podwójnej operacji — dekontekstualizacji i rekontekstualizacji. Dekontekstualizacja polegałaby na wyprowadzeniu obrazu z kontekstu utworu, który się do niego odwołuje, i umieszczeniu go w kontekście rodzimym (pomagają tu analizy i interpretacje obrazu dokonane

przez historyków i krytyków sztuki). Rekontekstualizacja zaś musiałaby polegać na umieszczeniu obrazu w kontekście deszyfrowanego utworu wraz z całym bagażem danych, które mogą, ale czasami nie muszą, być pomocne przy interpretacji.

Po drugie, interesuje nas intencjonalny sens symboliczny, a więc to, co autor chciał poprzez określoną symbolikę wypowiedzieć. Poszukujemy zatem w tym polu sensu, który nastawiony jest na adresata komunikatu, na podmiot lektury.

Po trzecie, semiotyce komunikacji i semiotyce analizującej znaczenia symboliczne towarzyszy jeszcze semiotyka, której przedmiotem jest trzeci, najbardziej złożony i jednocześnie najbardziej intrygujący sens, jak nazwałby go Barthes¹⁵, sens *obtus*. Problem tego sensu zaczyna się już na poziomie przekładu słowa „obtus”, którego znaczenie trzeba by oddać w języku polskim jako „rozwartny” (jak mówi się w geometrii o kącie). Jest to sens wyłaniający się z danego obrazu lub tekstu jako sens dodatkowy, suplementarny, sens wyłaniający się w trakcie lektury w formie „nadwyżki”. Ten trzeci sens wykracza poza kulturę, wiedzę i informację, wykracza zatem poza komunikat i otwiera się na nieskończoność języka. Sens *obtus* jest jak *signifiant* bez *signifié* i to właśnie dlatego tak niezwykle trudno go określić. Jest on zawarty wewnątrz aktu interlokucji, a jednocześnie znajduje się na zewnątrz języka artykułowanego. W sposób szczególnie utrudnia on wytworzenie meta języka, jest bowiem nieciągły, obojętny na historię i sens intencjonalny. Sens ten sprawia, że lektura zostaje zawieszona pomiędzy obrazem a opisem, pomiędzy definicją a przybliżeniem (*OO*, s. 55). Ów trzeci sens wiązałby się zatem z pojęciem *signifiance*, a więc „znaczącości”¹⁶, które zostało zapożyczony do prac literaturoznawczych z psychoanalizy Lacanowskiej. W polszczyźnie najlepiej byłoby oddać znaczenie tego słowa właśnie jako „znaczącość”, ponieważ obejmuje ona działania tylko w obrębie elementów znaczących (*signifiants*), które nigdy nie odnoszą się do elementu znaczonego (*signifié*).

Te trzy pola mogłyby obejmować swoim zakresem lekturę tekstów-obrazów i tekstów literackich, a także ich wzajemnych relacji. Zaznaczam przy tym, że uprzywilejowane miejsce winien zająć opisany tu trzeci sens powiązany z problematyką *signifiance*. Sens ów mógłby podlegać opisowi, na przykład w takiej sytuacji, kiedy pisarz wydobywa z jakiegoś obrazu *signifiant*, które staje się nośnikiem jego własnego tekstu. Czy nie tak dzieje się w wierszu

¹⁵ R. Barthes: *Le troisième sens*. *OO*, s. 45 i 48–61.

¹⁶ Zob. K. Kłosiński: *Roland Barthes. Le Plaisir du texte*. W: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*. Red. B. Skarga, przy współpracy S. Borzysa, H. Floryńskiej-Lalewicz. Warszawa 1997, T. 5, s. 50; zob. też: K. Kłosiński: *Signifiance*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2. Aleksander Milecki, przekładając *Teorię tekstu* Barthes’a, oddał to pojęcie za pomocą neologizmu „sensoproduktywność”, które nie pasuje jednak dostatecznie do jego wartości semantycznej, a przede wszystkim nie odpowiada oryginałowi *signifiance*.

Miłosza odnoszącym się do *Judyty I Klimta*, w którym rolę *signifiant* odgrywają kolejno wyliczone erotemy? Dodatkowo jeszcze przekonuje o tym dopisek zawarty w tytule wiersza: „szczegół”, co oznacza, że poety nie interesuje całość obrazu, ogół ukrytych w nim znaczeń, a jedynie jakiś drobny fragment. To właśnie począwszy od owych erotemów, kształtuje się wypowiedź, której przedmiotem jest historia, a także ślepe fatum włączające przypadkowych ludzi w mechanizm wojny, przemocy, gwałtu i wiodące człowieka ku bezsensownej śmierci w okopach. W ten sposób *Judyta* z obrazu zyskuje jeszcze jeden walor semantyczny często spotykany w zachodniej ikonografii — kobieta-śmierć, Eros i Thanatos.

Gdy podejmuje się problematykę trzeciego sensu i znaczącości, wówczas ewidentnie trzeba nastawić się na konieczność zmian w rozumieniu pojęcia podmiotu. Takie podejście sprawia, że jedność kartezjańskiego podmiotu przestaje być wystarczająca, podobnie jak przestaje być wystarczający klasyczny schemat komunikatu językowego: nadawca — kanał — odbiorca. Znaczącość jawi się jako proces, w którego trakcie podmiot tekstu wymyka się logice zgodnej z *ego-cogito* i dekonstruuje się. Jest ona przeciwna znaczeniu i nie można jej zredukować do komunikacji, reprezentacji czy ekspresji. Podmiot pisarza lub czytelnika zostaje przez nią umieszczony w tekście jako „zatrata” (u Barthes’a *perte*) i to właśnie z tego wynika możliwość powiązania znaczącości ze zmysłową przyjemnością deszyfrowania tekstu.