



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

Title: Tropy ekfrazy. Na przykładzie utworu pt. "Melancholia I" Witolda Wirpszy

Author: Dariusz Pawelec

Citation style: Pawelec Dariusz. (2010). Tropy ekfrazy. Na przykładzie utworu pt. "Melancholia I" Witolda Wirpszy. W: W. Bolecki, A. Dziadek (red.), "Kulturowe wizualizacje doświadczenia" (S. 155-164). Warszawa : IBL PAN

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



TROPY EKFRAZY.

NA PRZYKŁADZIE UTWORU PT. *MELANCOLIA* I WITOLDA WIRPSZY

Pojęcia tropu i ekfrazy ustawione obok siebie wytwarzają relację pełną napięcia. W swoim pierwotnym retorycznym sensie trop i ekfaza wydają się bowiem być obliczone na osiągnięcie odmiennych celów. Inaczej, różnokierunkowo wręcz przebiegać ma wraz z ich użyciem droga od znaku do przedmiotu odniesienia. Ekfaza retorycznie identyfikowana z opisem (*descriptio*), w sensie literalnym z „pokazywaniem czegoś szczegółowo”, na płaszczyźnie stylistycznej budować powinna zgodną i harmonijną więź pomiędzy opisywanym przedmiotem a samym opisem¹. Innymi słowy, ekfaza nastawiona jest na przedmioty już istniejące poza językiem, a jej zadaniem jest ich unaocznienie, sprawienie, by przedmioty te stały się widzialne dla słuchaczy/czytelników. „Trop retoryczny zaś – jak zauważa na przykład Ryszard Nycz – albo obdarza sensem coś, co nie istnieje (lub tego sensu jest pozbawione), albo przekształca znaczenie czegoś już istniejącego i znaczącego”². W miejsce ustanawianej w ekfrazie zgody, zgodnego zastąpienia, pojęcie tropu zakłada „konieczny rozziw między znakiem a sensem”³. Ekfaza chce zająć miejsce przedmiotu, trop się od niego odwraca jako „zwrot” mowy, ponieważ „wszystkie struktury retoryczne, czy nazwiemy je metaforą, metonimią, chiasmem, metalepsis, hypallagiem [...] – wylicza Paul De Man – oparte są na substytucyjnych odwróceniach, i wydaje się nieprawdopodobne, by jeszcze jedno takie odwrócenie ponad te, które już miały miejsce, wystarczyło do przywrócenia rzeczom ich właściwego porządku”⁴. Do nieuchronnego spotkania tropów i ekfrazy dochodzi w procesie „tropolologicznej reprezentacji”, czyli zaraz po tym, jak wpisany w tekst ślad realnego staje się „tropem figuralnej (retorycznej) reprezentacji”⁵.

¹ W zakresie sposobów definiowania ekfrazy i dziejów pojęcia wystarczające wydaje się odesłanie w tym miejscu do książki A. Dziadka, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.

² R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 11.

³ Idem, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2.

⁴ P. De Man, *Retoryka tropów (Nietzsche)*, w: idem, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przekł. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 138.

⁵ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 12-13.

W celu prześledzenia tropów ekfrazy zasadne będzie przekroczenie ich retorycznego i stylistycznego poziomu rozumienia. W ślad za sprawdzonymi próbami⁶ trop może być wszakże wykorzystany w charakterze „heurystycznego modelu”,



⁶ Mam na myśli przede wszystkim tropologiczną typologię nowoczesnych koncepcji podmiotowości w literaturze polskiej autorstwa R. Nycza. Zob. idem, *Tropy „ja”*...

w którym zawiera się określony typ myślenia bądź poznawania rzeczywistości⁷. Uznajemy w takim postępowaniu, że „trop nie jest pochodną, marginalną czy aberracyjną formą języka, lecz językowym paradygmatem *par excellence*”⁸. Jak pisał Hayden White: „dyskurs zawsze zdaje się umykać naszym danym ku s t r u k t u r o m ś w i a d o m o ś c i, za pomocą których staramy się je uchwycić”⁹. Wynika z tego założenia konieczność potraktowania tropów „jako lingwistycznych ekspresji samych rodzajów świadomości”¹⁰. Warto więc sprawdzić, czy w odniesieniu do ekfrazy obowiązuje „wzorzec tropologiczny organizujący narrację”, ustalony przez autora *Tropiki dyskursu* na podstawie analizy m.in. prac Hegla, Nietzschego i Piageta.

Proponuję w tym celu lekturę obszernego utworu Witolda Wirpszy pt. *Melancholia I*¹¹. Wybór tekstu sugerującego związek z ryciną Dürera może wydawać się obiecujący poznawczo z dwu co najmniej powodów. Po pierwsze, w odniesieniu do pracy Dürera dysponujemy rozległą i niezwykle gruntowną literaturą krytyczną, co już w roku 1926 pozwoliło jednemu z komentatorów zauważyć, że „Literatura o *Melancholia* jest większa niż o jakimkolwiek innym miedziorycie Dürera, a stwierdzenie to prawdopodobnie pozostałoby prawdziwe nawet wtedy, jeśliby jego dwa ostatnie słowa zostały opuszczone”¹². Drugą interesującą przesłanką są domniemane nawiązania tekstowe w samej grafice: „*Melancholia I* Dürera – zauważa na przykład Hans Holländer – to dzieło z pewnością bardzo literackie, a zarazem analogiczne do literatury”¹³. Wśród źródeł inspiracji najczęściej wymienia się neoplatonickie traktaty: Marsilia Ficino *De Vita Triplici* i *De Occulta Philosophia* Korneliusza Agrippy z Nettesheim¹⁴. O tym, że dzieło Dürera oparte jest na tekście, przekonany jest także Patrick Doorly, tyle że odrzucając związki z neoplatonikami, w miejscu ich idei chce on widzieć związek miedziorytu z samym Platonem, a ściśle z jego *Hippiaszem Większym*, przekonując, że tematem Dürera nie jest melancholia, lecz piękno¹⁵. Cały wzmiankowany korpus tekstów filozoficznych oraz dwudziestowieczne rozprawy z zakresu historii sztuki

⁷ Zagadnienia te omawia szczegółowo A. Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007.

⁸ P. De Man, op. cit., s. 129.

⁹ H. White, *Tropologia, dyskurs i rodzaje ludzkiej świadomości*, przekł. A. Marciniak, w: idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000, s. 171.

¹⁰ Ibidem, s. 204.

¹¹ Zob. W. Wirpsza, *Melancholia I*, w: idem, *Utwory ostatnie*, Mikołów 2007, s. 80-82.

¹² Zdanie Campbella Dodgsona, które jako motto swojego szkicu przytacza P. Doorly, *Dureras Melancholia I: Plato's Abandoned Search for the Beautiful*, „The Art. Bulletin” 2004, June 1.

¹³ H. Holländer, *Literatura – malarstwo – grafika. Interakcje, funkcje i konkurencja*, przekł. K. Lukas, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara i S. Wyslouch, Gdańsk 2006, s. 215.

¹⁴ Zob. E. Panofsky, *Trzy ryciny Albrechta Dürera: Rycerz, Śmierć i Diabeł. Św. Hieronim w pracowni, Melancholia I*, w: idem, *Studia z historii sztuki*, wybór, oprac. i postłowie J. Białostocki, Warszawa 1971.

¹⁵ Zob. P. Doorly, op. cit.

tworzą gęstą intertekstualną sieć, w jakiej znaleźć musi się każdy utwór literacki mierzący się z ryciną datowaną na 1514 rok.

Blisko dziewięćdziesięciowersowy poemat Wirpszy zdaje się ściśle realizować założenia ekfrazy. Jego tytuł odsyła bezpośrednio do konkretnego i znanego dzieła sztuki. W podtytule utworu, w nawiasie, znajduje się nazwisko autora dzieła i nazwa techniki graficznej, z użyciem której przywoływane dzieło zostało wykonane: (*Miedzioryt Albrechta Dürera...*). Elementy opisu słynnego miedziorytu umieszczone wewnątrz tekstu pozwalają „bez żadnych wątpliwości powiązać tekst z konkretnym dziełem”¹⁶, co widzimy chociażby w wersach przedstawiających postaci z grafiki:

[...] siedzą: większy na płycie kamiennej, mniejszy
 Na kamieniu młyńskim, postawionym na sztorc.
 Nie są uchwycone w ruchu, stężale są same z siebie.
 Nad większym wisi na murze klepsydra, oparta o skrzydło;
 Nad mniejszym, za węglem, waga dwuszałowa.
 Starszy jest kobietą w bogatej sukni i z wawrzynem
 Na głowie (poetessa laureata?), młodszy dzieckiem
 O pci zrazu niewiadomej, głowa w kędziorach.
 [...]

Wirpsza, jakby nieświadom ograniczonych możliwości reprezentacji, nie ogranicza się do umownego, skrótowego przywołania przedmiotu referencji, do „zaznaczenia kilku kresek”. Inaczej niż dzieje się to w wierszach „atakujących statyczną *ekphrasis*”, jego poemat nie pozwala wymknąć się z pola opisu żadnemu szczegółowi i konsekwentnie zmierza do wyczerpania dostępnej zmysłowi wzroku całości:

[...] ale, powtarzam, nagromadzenie
 Przedmiotów niebywałe; duża bryła wieloboczna i
 Nieregularna, ile boków, nie wiadomo, bo część bryły
 Zakryta; kula, strug; wąski nóż wyszczerbiony; lineal;
 Łata drewniana; rozpalony piecyk z garnkiem na ogniu;
 Zwierzę owcopodobne, ostrzyżone, śpiące lub zarżnięte;
 Na ścianie obok klepsydry sygnaturka ze sznurem;
 Pod nią niby okno w kratkę o szesnastu polach z cyframi,
 [...]

Tekstowa reprodukcja miedziorytu w wydaniu Wirpszy przypominać ma prozę dyskursywną, która chce pozostać wolna od retorycznych upiększeń. Stylizacja na esej krytyczny, właściwe stylom naukowym wykorzystanie parentezy oraz poetyka komentarza, stawianie pytań, odwołania do źródeł – stwarzają wrażenie racjonalnego, naukowego wręcz opanowywania opisywanej materii:

¹⁶ Zob. wyznaczniki ekfrazy w pracy A. Dziadka, op. cit., s. 54-55.

[...]

Zastanawiam się,

Czy to wszystko naprawdę jest alegorią, a jeśli, to czego?
 Topi fallaci? Czy o melancholię chodzi? Cesare Ripa
 (1560-1625; Dürer zaś żył jakieś sto lat wcześniej)
 daje Melancolii ciemną księgę do lewej ręki;
 Knebluje ją; na głowie usadza ptaka (passer solitarius);
 Jest jeszcze zasznurowana sakiewka. Cztery są
 Więc rzeczy wyznaczające melancholię: ciemna wiedza,
 Samotność, skąpstwo duchowe, milczenie; chłodny to
 I suchy temperament.

[...]

Wygląda to tak, jakby poeta, wybierając dyskursu pozapoetycki, chciał tym samym uciec przed tropem w obiektywizm. „Ucieczka ta jest jednak daremna – jak podpowiada Hayden White – bowiem tropika jest procesem, dzięki któremu każdy dyskurs u s t a n a w i a obiekty, udając przy tym, że je jedynie w sposób realistyczny opisuje i obiektywnie analizuje”¹⁷. Poeta udaje więc podwójnie, jako że sam podpatrzony dyskurs humanistyczny (naukowy) bierze przecież w cudzy-
 stów swojego dzieła, czyni obiektem zabawy.

Ekfrazą literacką rządzi nie dająca się ominąć prawidłowość każdego mime-
 tycznego tekstu: „pozostawia coś poza opisem przedmiotu, którego dotyczy, lub
 [...] umieszcza w nim coś, co nie jest niezbędne dla opisu, który n i e k t ó r z y
 czytelnicy, z mniejszym bądź większym przekonaniem, uznałiby za adekwatny”¹⁸.
 W wypadku *Melancolia I* opis jest równocześnie próbą rozumienia, zwłaszcza
 jeśli przyjąć, że miedzioryt ten „mimo licznych uczonych interpretacji – wciąż
 kryje w sobie niejedną zagadkę”¹⁹. Poeta najwierniej nawet podążający za prze-
 strzeżeniem takiego dzieła sztuki dokonuje w istocie przekształcania nieznanego w zna-
 ne, który to proces ma naturę tropologiczną²⁰. W utworze Wirpsy subtelna gra
 z adekwatnością opisu rozpoczyna się od pierwszych wersów:

Nagromadzenie przedmiotów niebywałe. Słońce
 Nie wiadomo czy wschodzi, czy zachodzi pod tęczą
 I wielce jest promieniste; między dwoma
 Szerokimi promieniami zawieszony i między
 Wodą a niebem daleki diabeł trzyma tabliczkę
 Z napisem MELANCOLIA I.

[...]

Dla Erwina Panofskiego i Fritza Saxla, jak i dla wielu innych obserwatorów
 miedziorytu, było jasne, że to, co poeta nazwał Słońcem, jest „jedną z tych »ko-
 met Saturna«, o których mówi się, że zagrażają światu *dominium melancho-*

¹⁷ H. White, op. cit., s. 172.

¹⁸ Ibidem, s. 174.

¹⁹ H. Holländer, op. cit., s. 216.

²⁰ Zob. H. White, op. cit., s. 179.

*liae*²¹, a pustkowie nadmorskie jest w rzeczy samej „rozświetlone w oddali” właśnie „złowróżbnym błyskiem komety w księżycowej tęczy”²². Inskrypcja zaś, trzymana w poemacie przez „dalekiego diabła”, nakreślona została w istocie „na skrzydłach skrzeczącego nietoperza”²³, jednego z symboli melancholii oraz nocnej pracy. Wpisane w tekstową wersję sztychu przez Wirpszę „Zwierzę owcopodobne, ostrzyżone, śpiące lub zarżnięte” jest raczej „wychudłym drżącym char-tem”²⁴ albo po prostu „śpiącym psem”²⁵. Pod „sygnaturką ze sznurem” oko przewodnika dostrzega „niby okno w kratkę o szesnastu polach z cyframi”, co zostaje uzupełnione komentarzem w następnym wersie: „Ale nie jest to kwadrat magiczny”. Tymczasem, co najmniej od badań Giehlowa wiadomo, że kwadrat numeru cztery umieszczony został na miedziorycie „nie tylko jako oznaka arytmetycznej siły geniuszu melancholii, lecz przede wszystkim jako »magiczny kwadrat« w dosłownym sensie tego wyobrażenia”²⁶, także jako jeden z astrologicznych talizmanów, które „miały przeciwdziałać wpływom Saturna”²⁷. Podobne „pozostawianie czegoś poza opisem przedmiotu, którego dotyczy”, i „umieszczanie w nim czegoś, co nie jest niezbędne dla opisu” albo zgoła nie istnieje w ogóle, obserwujemy w kolejnych wersach:

[...] Anioł większy, onaż
 przypuszczalnie Melancholia I, trzyma w prawej wąskie berło, a może
 Jeszcze jeden sztylet za ostrze, aby krzyżowały się nieznacznie
 Z pierwszym.
 [...]

„Wąskie berło” lub „sztylet” to oczywiście cyrkiel w ręce Melancholii, który „wraz z kulą i przyborami do pisania oznaczają czystą geometrię”²⁸. Pozostałe, jak pisze poeta, „przedmioty z którymi nie wiadomo co zrobić” albo „niezborne przedmioty w nadmiarze” związane są ze sztuką budowlaną i ciesielstwem, mogą też oznaczać „geometrię w służbie rzemiosła i budownictwa” – umieszczony w wydaniach traktatów encyklopedycznych z początku XVI wieku drzeworyt pt. *Typus Geometriae* ukazywał „niemal wszystkie narzędzia znane nam z *Melancholia I*”²⁹. Wirpsza, podobnie zresztą jak wielu innych artystów, nazywa postaci z ryciny aniołami. Panofsky mówi raczej o „formie uskrzydłonego geniusza”³⁰,

²¹ E. Panofsky, F. Saxl, „*Melancholia I*” *Dürera*, przekł. A. Pajek, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1987, nr 6, s. 107.

²² E. Panofsky, *Trzy ryciny...*, s. 276.

²³ *Ibidem*, s. 276.

²⁴ *Ibidem*, s. 276.

²⁵ E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, s. 106.

²⁶ *Ibidem*, s. 108.

²⁷ E. Panofsky, *Trzy ryciny...*, s. 287.

²⁸ E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, s. 109.

²⁹ E. Panofsky, *Trzy ryciny...*, s. 281.

³⁰ E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, s. 104.

„postaci kobiecej”, która przedstawiona jako „istota wyższa (posiada bowiem nie tylko skrzydła, lecz także rozum i wyobraźnię)”³¹, może być wzorowaną na ówczesnych motywach ikonograficznych personifikacją sztuki. „Anioł drugi, dziecinny” z poematu to dla krytyka sztuki zwyczajnie „gryzmołące putto”³². Oczywiście nazwanie postaci z ryciny aniołami jest jakoś uprawomocnione kulturowymi konwencjami: *putto* bywa w sztuce utożsamiane z „aniołkiem”, natomiast „wszystko, co człowiek postrzega i odczuwa jako przesłanie z wyższych światów, jest aniołem”³³. Ale już na przykład „wawrzyn na głowie” kobiety-anioła z utworu Wirpszy to w sensie ścisłym i zgodnie z wnikliwymi studiami miedziorytu nie tyle wawrzyn, ile „antidotum na melancholię” – wieniec zrobiony z liści roślin, które mają „wodną naturę” (jaskier wodny i rukiew wodna³⁴).

Wirpsza oczywiście falsyfikuje czynność opisywania ryciny. Udaje w swojej poezji jeden z dyskursów humanistycznych. Produkując grę znaczeń, udaje także sam proces rozumienia tego, co przemieszcza ze sfery obrazu w sferę języka, proces przekształcania nieznanego w znane. Ale w tej intelektualnej operacji i prowokacji zarazem dyskurs poetycki modelowo wręcz ujawnia działanie „archetypowego wzorca tropologicznego pojmowania obszarów doświadczenia, domagającego się zrozumienia”³⁵. Dzieło sztuki jako pole doświadczenia zostaje przyswojone (przekształcone) z wykorzystaniem podstawowych „modalności figuracji”, czyli tzw. „tropów podstawowych”: metafory, metonimii, synekdochy i ironii.

Sekwencję tropów ekfrazy, które wyznaczają kierunek przebiegu narracji o obrazie, otwierają metafora i metonimia. Odpowiada to oczywiście ich miejscu we „wzorcu tropologicznym” („archetypie dyskursu”). W specyficznym kontekście przedstawienia obrazu pozycję metafory i metonimii wzmacnia dodatkowo założenie, że „układ znaczący obrazu może być opisywany zgodnie z porządkiem tych dwóch operacji językowych”³⁶. Zgodnie z ich właśnie porządkiem „w obrazie istnieją dwa różne aspekty struktury, dwa różne tryby znaczenia”³⁷. Można przyjąć zatem, że sama struktura obrazu wymusza użycie takich a nie innych tropów figuracji.

W utworze Wirpszy, tak jak na dowolnym obrazie, porządek metaforyczny i metonimiczny nakładają się na siebie. Miedzioryt Dürera postrzegany jest jako zagadka, której pierwotna charakterystyka musi mieć charakter metaforyczny. Jeśli przyjąć, że w organizacji znaczeń obrazu „porządek metaforyczny obejmuje swoim zakresem znaki niereprezentacyjne (niewyraźne kształty, przedmioty wyobrażeniowe, trudne do zdefiniowania) i symbolizację (czyli znaki reprezentacyjne lub

³¹ E. Panofsky, *Trzy ryciny...*, s. 280-281.

³² *Ibidem*, s. 280.

³³ M.-A. Ouaknin, *Tajemnice Kabaly*, Warszawa 2006, s. 71.

³⁴ E. Panofsky, *Trzy ryciny...*, s. 283.

³⁵ H. White, *op. cit.*, s. 179.

³⁶ A. Dziadek, *op. cit.*, s. 17. Autor referuje w tym miejscu teorię G. Rosoloto.

³⁷ *Ibidem*, s. 17.

przedmioty reprezentowane, które są rozpoznawalne pojedynczo, a zgrupowane, połączone tworzą coś zagadkowego³⁸), to porządkowi temu w poemacie Wirp-szy odpowiadają dwa gesty. Z jednej strony jest to ujawnienie owej nieprzekładalności metaforycznych znaczeń – zagadki obrazu: „Słońce nie wiadomo czy wschodzi, czy zachodzi”, „niebawale nagromadzenie przedmiotów, z którymi nie wiadomo co zrobić”, „nagromadzenie przedmiotów przedstawionych jest nieczytelne”. Z drugiej strony w językowym procesie opanowywania doświadczanej rzeczywistości poeta rozwiązuje na swój sposób to, co trudne do zdefiniowania metaforyczną substytucją – wydaje się rozwiązywać dysonans poznawczy wiedziony zasadą podobieństwa, stąd obecne w opisie „słońce”, „diabeł”, „anioły”, „berło” itp. W istocie przypomina to zidentyfikowany w fabularyzacjach naiwny (metaforyczny) model percepcji rzeczywistości.

Pięciokrotnie, niczym refren powraca w różnych kontekstach fraza o „niebawym nagromadzeniu przedmiotów”. Daje ona w połączeniu z przytoczonym w wierszu brzmieniem inskrypcji trzymanej przez „dalekiego diabła” (MELANCOLIA I) świadectwo temu, co obce, nieznanne i niezrozumiałe. Równocześnie jednak, zgodnie z porządkiem metonimii, która na znaku wizualnym „tworzy łańcuch znaczący na podstawie śladów, rytmów, przedmiotów reprezentowanych i znaków reprezentujących³⁹, w utworze Wirp-szy trwa proces analitycznego rozpraszania elementów nieznanego i „obcego” nagromadzenia przedmiotów, wiązanych w przyległe szeregi. Podobnie rzecz się ma także z rytmicznie powracającymi opisami postaci z ryciny:

[...] dwa anioły
O twarzach spuchłych i pełnych wyrazu: większy, kobiecy, patrzy tępo
Przed siebie, drugi, dziecienny, patrzy tępo w dół; jedno oczy
Widać, drugie przysłaniają niedomknięte powieki. [...]

W tym miejscu musimy przejść do drugiej pary tropów ekfrazy (synekdochy i ironii), albowiem w poemacie rozpoczyna się zwiastujący finał narracji, etap łączenia wyodrębnionych elementów doświadczenia dzieła, czyli próba „synekdochicznego przedstawienia relacji między jego powierzchniowymi atrybutami a przypuszczalną istotą⁴⁰:

[...] Być może
Oczy te są kontrapunktem do marynarskich punktualnych twarzy,
Do skroplonych postaci na przystani? Może są odpowiednikami
Oczu-kropek diabła z tablicą o napisie MELANCOLIA I ?
A może te dwa anioły to matka z dzieckiem? Na wzór
Izisz z Horusem, a więc anioł mniejszy to chłopak? A z kim
Poetessa go spłodziła? Z tym, co u góry? Z trzymającym

³⁸ Ibidem, s. 18.

³⁹ Ibidem, s. 17-18.

⁴⁰ H. White, op. cit., s. 179.

Tabliczkę? W takim razie

rzecz jest rozszyfrowana:

dziecko anielskie, syn diabła, jest ową MELANCOLIA I.

Niezborne przedmioty w nadmiarze mają zwodzić myśl

[...]

Poeta nie zadowala się jednak rozpoznaniem integracji elementów, z której zdaje sprawę w cytowanym fragmencie tekstu. To, co wyglądało jak końcowy etap analizy, zostaje nieoczekiwanie uzupełnione o refleksję, która stawia pod znakiem zapytania sensowność całego prowadzonego dotąd w utworze wysiłku deskrypcji :

[...]

A więc teraz, wśród burzy i zawieruchy, kiedy błyskawice

Gaszą w impecie promieniste słońce, diabeł opuszcza

Napis, napis zasłania miedzioryt i wszelkie możliwe

Szpony chwytają nas za gardło: szatan wyszedł z ram,

Jest samoistny i ryczy otwartą paszczą. Co ryczy?

Innym szyfrem, ale to inna sprawa.

Obserwujemy w tekście moment ironicznego zerwania narracji. Wszystko to, co zostało dotąd powiedziane, zostaje wzięte w nawias, może nawet unieważnione. Wyjście w opisie poza ramy obrazu można na zasadzie analogii uznać za rodzaj parabazy: załamania, rozerwania dyskursu, które narusza możliwe oczekiwania. Moment ironiczny ujawnia się w swoistym zniweczeniu własnego dzieła, w akcji jego „radikalnej negacji”⁴¹. Trop ironii zamykający sekwencję wysiłków poznawczych świadomości uznać można w omawianym przypadku za trop dominujący, którego działanie towarzyszyło od początku opracowywaniu tekstowego obrazu doświadczanego dzieła sztuki. Okazuje się, że umieszczona w podtytule kwalifikacja paratunkowa („próba szyfru”) powinna być pojmowana dosłownie, mimo że tekst sprawiać chciał wrażenie „próby odszyfrowywania” miedziorytu Dürera. Wirpsza bierze w nawias swoją deskrypcję sztychu, rozwijając wokół niej oryginalną „grę znaczeń”, w której główną rolę odgrywa naturalnie ironia. Jej zasady, obowiązujące także w odniesieniu do *Melancholia I*, Wirpsza opisał zresztą w swojej eseistyce, charakteryzując schemat artystyczny, który „zaczerpnąwszy swoje istotne motywy i elementy z kultury wieków minionych, z arcybogatej tradycji, przekształca jej artystyczne s e r i o w dwuznaczną i wieloznaczną i r o n i ę, będącą nie tylko ironią sztuki, lecz również ironią procesu poznawczego”⁴². Ironia staje się tutaj oczywiście podstawowym „tropem Ja”, budowanego na „rozzewie” między tym, co mówi się wprost, a w istocie daje do zrozumienia, sygnalizującego niepewność każdej reprezentacji i „nieadekwatność

⁴¹ P. De Man, *Pojęcie ironii*, przekł. A. Przybylski, w: idem, *Ideologia estetyczna*, Gdańsk 2000, s. 279.

⁴² W. Wirpsza, *Gra znaczeń. Szkice literackie*, Warszawa 1965, s. 78.

wyrazu⁴³. Próba wiernego naśladowania słowem innego dzieła sztuki wskazuje przy tym na niepozwalającą się powtórzyć przestrzeń podmiotową. Wysiłki autora ekfrazy – jawnie przecież naśladowującego, przypominają twórcę falsyfikatu lub pastiszystę, który chcąc nie chcąc daje tylko dowód w ł a s n e g o sposobu pojmowania naśladowanego dzieła, świadectwo z góry wpisanego w swoje zamierzenie „złudzenia optycznego”⁴⁴. Wirpsza w *Melancolia I* świadomie i niejako z ironiczną premedytacją ujawnia odbiorcy swój profil fałszerza.

Opis i rozumienie obrazu kończą się zasłonięciem pola doświadczenia: „diabeł opuszcza / Napis, napis zasłania miedzioryt”. Wracamy do punktu wyjścia, do inskrypcji, która przesłania całą resztę elementów, pozostając zagadką. Zakrycie sensu ilustrowane dosłownie opuszczeniem napisu zasłaniającego miedzioryt odbywa się jednak przede wszystkim za sprawą tropów. Z ich statusu jako „błędu” (metaforycznego zastąpienia jako aberracji⁴⁵) Wirpsza wyciągnął najdalej idące konsekwencje, czyniąc przecież rozmyślny błąd zasadą opisu dzieła Dürera. Zademontrował przy tym niejako ogólną regułę (nie)możliwości w przekładaniu elementu obrazowego na to, co językowe⁴⁶.

⁴³ Zob. R. Nycz, *Tropy „ja”...*, s. 20-21.

⁴⁴ Zob. idem, *Parodia i pastisz*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 180-182.

⁴⁵ Zob. P. De Man, *Retoryka tropów (Nietzsche)...*, s. 134-139.

⁴⁶ Zresztą, nie oznacza to bynajmniej, że nie dokonał za pośrednictwem zaproponowanego porządku słów jakiegoś oswojenia tego dzieła. Zgodnie z teorią tropologiczną „w pewnym sensie nie istnieją całkowicie błędne metafory”, a tropy „dzięki tworzeniu takich »błędów«, uzyskują efekt rozjaśnienia, o ile nie samej rzeczywistości, to relacji pomiędzy słowami a rzeczami”. H. White, op. cit., s. 206.