

Kłopoty z ekfrazą

ABSTRACT. Paweł Gogler, *Kłopoty z ekfrazą* [Troubles with *ekphrasis*]. „Przestrzenie Teorii” 3/4, Poznań 2004, Adam Mickiewicz University Press, pp. 137-152. ISBN 83-232-1454-9. ISSN 1644-6763.

This text is an attempt at a theoretical interpretation of the phenomenon of *ekphrasis* as a genre on the basis of Polish poetry of the 20th century. Pondering on what *ekphrasis* is today, the author presents ways of transgressing and going away from the form of *ekphrasis* proper, inherited from Philostratos the Elder. To achieve this goal, the author frames some basic questions which are to define the determinants of the genre, the function of the metatextual reference and the objects of this reference. Is *ekphrasis* expressed by means of a description (faithful/transforming), or a discursive interpretation? Is it a poem – a whole or a fragment of a poem? What is a work of art for the *ekphrasis* in the context of transformations of the 20th century artistic practice.

Od pewnego czasu w dyskursie zorientowanym na badanie związków literatury i sztuki w miejsce tzw. wiersza o obrazie – pojęcia szerokiego i mieszczącego rozmaite sposoby dialogowania obydwu dziedzin – pojawia się termin „ekfrazą”, definiowany jako „[...] utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli [...]”¹. Skutkiem tego specjalistyczne i wąskie pojęcie, które w grece znaczy ‘dokładny opis’, przejęło obowiązek definiowania zjawisk gatunkowych, pierwotnie nie mieszczących się w jego ramach, co w konsekwencji prowadzi do szeregu nieporozumień. Spoglądając na problem od strony poetyckiej *praxis*, trzeba zauważyć, że ekfrazą jako gatunek istniejący od czasów Filostrata zatraciła swą wyrazistość i odrębność i występuje dziś „wyspowo” w tomikach poetyckich obok wierszy o całkowicie odmiennej tematyce. Stąd też nie dziwi, że utwór będący ekfrazą omawiany jest w kontekście zbioru, całej twórczości danego autora, jego poetyki, światopoglądu estetycznego z pominięciem problemów genologicznych. Zmienia to jednak status ekfrazy: z gatunku specyficznego, o własnych regułach, staje się wyznacznikiem tematycznym. Tekst taki można, co oczywiste, interpretować jak każdy inny utwór, lecz sygnalizując, iż mamy do czynienia z ekfrazą, uruchamiamy szereg zagadnień związanych z malarskością literatury, które warto podjąć choćby w celu poszerzenia interpretacji o ten właśnie aspekt.

¹ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 122. Od pierwszego wydania *Słownika...* z 1972 r. definicja pozostaje niezmienną. Różnica między poszczególnymi wydaniem sprowadza się do wprowadzenia greckiej etymologii oraz podania przykładu.

Uprowadzając nieco tok wywodu, postawmy kilka pytań, które ułatwią zrozumienie kłopotów z ekfrazą: czy za ekfrazę można uznać taki utwór, który opisuje dzieło fikcyjne, rozumiane dwojako: po pierwsze, będące całkowitym zmysleniem autora, po drugie, powstałe w wyobraźni poety, ale nawiązujące do stylu danego malarza, szkoły, kierunku w sztuce, stanowiące kontaminację kilku istniejących obrazów? Czy ekfrazą to wyłącznie opis, czy także interpretacja i literackie przetworzenie z elementami opisu pierwowzoru malarskiego? Czy, by uznać dany tekst za ekfrazę, konieczne są nawiązania metatekstowe? Zapytać trzeba także, czy ekfrazą to utwór będący opisem jako całość, czy może być to utwór, w którym fragmentarycznie tylko pojawia się opis (nawiązanie do dzieła). Czy część opisowa jest właśnie ekfrazą, a pozostający poza jej obrębem dyskurs, nawiązujący jednak do sztuki, już nie i czy dyskurs ten nie unieważnia całości? Ostatnie pytanie dotyczy przedmiotu nawiązania, czyli tzw. dzieła sztuki, które wyróżnia ekfrazę spośród opisów przedmiotów „nieartystycznych”, słowem, czy fotografia, zwłaszcza prasowa i użytkowa, podpada pod zakres pojęcia, a jeśli tak, to co to oznacza dla ekfrazy?

Za punkt wyjścia przyjmuję tutaj artykuł Michała Pawła Markowskiego², jako że badacze ekfrazy do tego tekstu zwykli się odnosić przy referowaniu omawianego pojęcia, łącząc zazwyczaj kilka jego ujęć³. Jak przypomina krakowski badacz, kategoria *ekphrasis* wywodzi się z retoryki, na polu której oznaczała pierwotnie figurę unaoczniającą (obok stosowanych wymiennie pojęć greckich: *diatyposis*, *hypotyposis*, *energeia* oraz łacińskich: *evidentia*, *descriptio*, *demonstratio*), traktowaną też jako ćwiczenie retoryczne („szczegółowy opis postaci lub przedmiotu”), mające na celu „bezpośrednią prezentację rzeczy przed oczyma adresata” [s. 229].

² M. P. Markowski, „*Ekphrasis*”. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229-236. Numery stron podaję w tekście.

³ W ostatnich kilku latach pojawiło się wiele książek oraz artykułów, w których pojęcie *ekphrasis* i „wiersz o obrazie” odgrywają ważną rolę. Są to teksty tak teoretyczne, jak i badające wiersze o obrazach na przykładzie konkretnych poetów. Wymieniam tu kilka z nich: G. Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2001; M. Czerwińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2, 3, s. 230-242; A. Dziadek, *Problem „ekphrasis” – dwa „Widoki Delft” (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 141-151; tegoż, *Relacja tekst – obraz. Próba charakterystyki typologicznej*, w: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002, s. 136-151; tegoż, *Obraz jako interpretant*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 127-148; K. Kuczyńska-Koschany, *Pieta – pogańska macocha?*, „Polonistyka” 2002, nr 8, s. 457-461. Z pojęcia *ekphrasis* rezygnują: J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002; S. Wyślouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, tu rozdział: *O malarstwie literatury*, s. 75-94; R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.

Z czasem ekfrazą zaczęła oznaczać unaoczniający opis przedmiotów, by ostatecznie zarezerwować sobie opisy dzieł sztuki. Dzisiaj, jak pisze Markowski,

[...] używa się terminu *ekphrasis* w węższym (opis dzieła sztuki) i szerszym (opis jako taki) znaczeniu. W węższym znaczeniu możemy mówić zarówno o opisach dzieła sztuki w utworze literackim (Homer), jak i o osobnym gatunku zapoczątkowanym przez *Eikones* (Obrazy) Filostrata Starszego [...]. W szerszym zaś – o strategii opisu w utworze narracyjnym [...] [s. 229].

W niniejszym tekście zajmiemy się ekfrazą na terenie poezji, zatem takimi utworami, których celem jest – trzymając się definicji słownikowej – przede wszystkim zwerbalizowanie wyglądu przedmiotu sztuki. Tak rozumiana ekfrazą nie jest, rzecz jasna, jedynym sposobem nawiązywania intersemiotycznego dialogu. W polskiej semiotyce funkcjonują co najmniej dwie typologie relacji tekst-obraz: Adama Dziadka⁴, który uwzględnia interesujące nas pojęcie, i Seweryny Wyslouch, która z tego pojęcia rezygnuje. I tak: **ekfrazą** wg Dziadka, to obok hypotypozy, *Bildgedicht* i obrazu jako interpretantu, relacja opierająca się na opisie bądź „elementach opisu” obrazu [s. 142], który to obraz może być przedmiotem rzeczywistym lub fikcyjnym [s. 141]. W ekfrazie mogą pojawić się „oznaki metajęzykowe” [s. 142], którymi są tytuł dzieła bądź nazwisko malarza, odniesienia do stylu, kierunków w plastyce etc., lecz oznaki te nie są warunkiem koniecznym. Na opisie opiera się także **hypotypoza**, której celem jest wytworzenie „żywej sceny”, „obrazu wizualnego i retorycznego” [s. 144]. Według Dziadka hypotypoza w przeciwieństwie do ekfrazy:

[...] nie odnosi się do konkretnego lub fikcyjnego dzieła sztuki, ale raczej pośrednio wytwarza przywołanie jakiegoś obrazu i narzuca czytelnikowi konieczność ustalenia ścisłych kryteriów pozwalających wskazać w tekście wyznaczniki malarskości bez posługiwania się prostą analogią [...] [s. 144].

W tym przypadku obrazy wpływają „na sposób kształtowania opisów” tego, co niemalarskie [s. 144]. *Bildgedicht* zaś to pojęcie odnoszące się do wierszy zainspirowanych przez jakiś obraz lub jakiegoś malarza, „rodzaj wariacji na temat wybranego obrazu” [s. 147]. *Bildgedicht* i ekfrazą różnią się stopniem wierności i celem nawiązania do dzieła sztuki: ekfrazą to opis dokładny, a raczej, wierny, *Bildgedicht* – swobodna wariacja, autorskie przetworzenie. Relacja „obraz jako interpretant”⁵ opiera się na zaproponowanym przez Riffaterre’a przeniesieniu Peir-

⁴ Zob. A. Dziadek, *Relacja tekst-obraz. Próba charakterystyki typologicznej*, s. 136-151.

⁵ A. Dziadek, *Obraz jako interpretant*, s. 127-148.

ce'owskiej triadycznej koncepcji znaku na teren intertekstualności, gdzie znakowi – reprezentamenowi odpowiada tekst wyjściowy, interpretantowi inny tekst pośredniczący (sens), a przedmiotowi znaku – intertekst (znaczenie)⁶. Badacz wprowadza taką relację tekst-obraz, w której „Teksty literackie odnoszą się do «tekstu-obrazu» (lub «tekstów-obrazów») a wytwarzanie znaczeń w nich, przynajmniej po części, generowane przez znaki zawarte w obrazie [...]” konstytuujące sens [s. 127]. Warunki takiej relacji spełniają, zdaniem Dziadka, następujące wiersze: *Dedal i Ikar* Zbigniewa Herberta, *Przed Brueghelem Starszym* Aleksandra Wata, *Prawa i obowiązki* Tadeusza Różewicza, *Ikar* Stanisława Grochowiaka, Ernesta Brylla wiersz o incipicie *Wciąż o Ikarach głoszą*, a także *Pod Breughla*, *Breughel (II)* i *Bóg błogosławi małomównym...* Grochowiaka oraz *Dwie mały Bruegla* Szymborskiej.

Typologia Seweryny Wysłouch wyróżnia cztery funkcje nawiązań intertekstualnych do tekstów sztuki. Są to: (1) polemiczna interpretacja pierwowzoru malarskiego; (2) wirtuozowski popis; (3) pretekstowe nawiązanie; (4) dysputa o sztuce⁷. Rezygnacja z ekfrazy wynika z przyjęcia dialogowości jako kryterium rozstrzygającego o intertekstualnym właśnie charakterze literatury, a także recepcji rozszerzonego już pojęcia *ekphrasis*, którym definiowano utwory nie spełniające warunków dialogowości:

Intertekstualność zakłada dialog tekstów, stylów czy kodów, wymaga intertekstualnego wykładnika. Tymczasem reminiscencje i opisy „malarskie” [podkreśl. – P.G.] nie zawsze muszą mieć dialogowy charakter. Poucza o tym twórczość Miłosza, który celowo zaciera granice między słowem swoim i cudzym i w konsekwencji sam musi ujawnić ukrytą dialogowość, jak było z wierszem *Nie więcej* [s. 92].

Stanowisko to nawiązuje do wypowiedzi Ryszarda Nycza, który pisząc o intertekstualności, przywołał wspomniany wiersz Miłosza i fragment opisujący obraz nazwał ekfrazą, uznając, że jej „odkrycie” nie zmienia ani nie przekreśla wiarygodności literackiej reprezentacji, zatem dociekanie, czy istnieje substancjalnie przedmiot odniesienia, nie jest konieczne. Istotne natomiast jest zbadanie, na czym polega efektywność owej reprezentacji⁸. Problem jest dwojaki: jeśliby owego fragmentu nie nazywać ekfrazą, którą w moim przekonaniu nie jest, to tym samym możliwe byłoby uznanie, że inne teksty opisujące obraz jako ekfrazy są

⁶ Zob. M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: Interpretant*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 302-303.

⁷ Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, tu rozdział: *O malarskości literatury*, s. 75-94.

⁸ Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 96-97.

intertekstualne. Rzecz druga polega na tym, że choć odkrycie malarskiego pierwowzoru nie jest w stanie zmienić ani przekreślić wiarygodności literackiej reprezentacji, to jednak dla ekfrazy, jak ją tu rozumiem, znajomość przez czytelnika obrazu jako intertekstu jest sprawą zasadniczą, wtedy bowiem tylko możliwe jest zbadanie **relacji** między tekstami. W przypadku Miłoszowego wiersza malarski opis obrazu Carpaccia może być pominięty w procesie interpretacyjnym. Mógłby to być plastyczny opis podobnej, jednak nie zaczerpniętej z malarstwa sceny, co nie zmieniłoby globalnego sensu utworu, słowem, relacja tekst-obraz nie jest tu istotna.

Chcąc przedstawić dzisiejsze rozumienie pojęcia na podstawie używanych definicji oraz utworów, które uznawane są za ekfrazy, należałoby powiedzieć następująco: ekfaza jest to utwór lub fragment utworu (poetyckiego, prozatorskiego, dramatycznego), będący dokładnym, ozdobnym opisem lub zawierającą elementy opisu interpretacją (przetworzeniem, transpozycją) dzieła sztuki malarskiej (rzeźbiarskiej, architektonicznej, fotograficznej), które to dzieło może istnieć bądź nie istnieć. Nawet jeśli tekst nie spełnia powyższych warunków, może być ekfrazą na mocy swej „malarskości”. Zmiana pojęcia polega zatem na uprzednim rozszerzeniu o nowe elementy definiensu w taki sposób, by przedmiot badany – oznaczany następnie definiensiem *ekphrasis* – mógł być ekfrazą. W kontekście badań na konkretnym materiale poetyckim dochodzi częstokroć do łączenia szerokiego i wąskiego znaczenia terminu. Dzieje się tak, ponieważ literatura współczesna dostarcza coraz mniej przykładów „modelowych” ekfrazy. Wniosek z tej sytuacji wyciąga się więc taki, że gatunek rozwija się i wzbogaca o nowe formy. Ów rozwój nie wpływa jednakże na zainteresowanie zjawiskami z zakresu obu siostrzanych sztuk. Analiza współczesnej ekfrazy sprowadza się do ustalenia pierwowzoru nawiązania, natomiast problemy reprezentacji, przekładu intersmiotycznego, „uplastycznienia” danego tekstu w zgodzie z poetyką, stylem, przestrzenią, perspektywą i kompozycją malowidła, pozostają zwykle na marginesie rozważań. Być może sama ekfaza zmieniła obecnie swą postać, skoro malarskość literatury nie jest już dla badaczy współczesnych realizacją gatunkowych sprawą dominującą, a rozwój gatunku doprowadził do powstania szeregu odmian przekraczających granice klasycznej, owej „właściwej” ekfrazy. Dlatego próbując odpowiedzieć na postawione we wstępie pytania, proponuję opisać, czym jest ekfaza „właściwa”, oraz przywrócić się sposobom odchodzenia od tejsze postaci w poezji polskiej dwudziestego wieku⁹.

⁹ Określenie „właściwa” nie oznacza tu, iż odmienne realizacje gatunkowe są niewłaściwe. Ma ono raczej dotyczyć takiej postaci ekfrazy, która wypełniałaby w miarę ściśle model klasyczny pozostawiony przez Filostratosą.

Metatekstowe nawiązania

Pojawienie się w tytule utworu dokładnego nawiązania metatekstowego (jak autor i tytuł dzieła) nie przesądza, iż mamy do czynienia z ekfrazą „właściwą” – przykładem *Ogród ziemskich rozkoszy* Miłosza, *Mona Liza* Herberta. Lecz by mówić o ekfrazie „właściwej”, nawiązanie takie jest niemal niezbędne, gdyż jest główną, wstępną informacją, kierującą uwagę czytelnika na fakt, że utwór będzie nawiązywał dialog ze sztuką. Brak takiego nawiązania lub pojawienie się w tekście o „neutralnym” tytule sugeruje posłużenie się obrazem w innym celu niż jego zwerbalizowanie (może to być nawiązanie pretekstowe lub całkowicie instrumentalne – obraz wykorzystany jako tkanka tekstowa, np. *Nie więcej* Miłosza), tym samym uwaga czytelnika koncentruje się na tekście literackim i nie ciąży ku relacji z obrazem. Może być tak, że tytuł utworu jest metaforą interpretującą element obrazu lub obraz – np. *Róża (mystyczna)* Tadeusza Różewicza – lecz poeta nie pozostawia wątpliwości, przywołując już w tekście nazwisko twórcy i tytuł dzieła. Modelowy przykład ekfrazy byłby taki, w którym opis jest na tyle dokładny, że po usunięciu nawiązania metatekstowego czytelnik kompetentny nie ma problemu ze wskazaniem, jaki obraz jest opisywany. Będzie to możliwe wówczas, gdy utwór zwerbalizuje świat przedstawiony obrazu: **co** on przedstawia oraz **jak** przedstawia, gdy skupia się na „jak”, akcentując sposób prezentacji (technika malarska, styl, tonacja, rysunek etc.). Być może pewnym, że nie jest to li tylko prosta analogia poetyk, nawiązanie metatekstowe może okazać się niezbędne. I odwrotnie, gdy wiersz ogranicza się do werbalizacji elementów przedstawienia („co”), nawiązanie metatekstowe pomaga ustalić, jakie malowidło jest opisywane i czy w ogóle jest to malowidło. Bardzo często bowiem poezja odwołuje się do tematów wspólnych dla literatury i sztuki, jak przypowieści biblijne, sceny mitologiczne. Popularność tych i innych tematów w malarstwie dawnych mistrzów sprawia także, iż na terenie poezji różnice pomiędzy poszczególnymi obrazami tego samego czasu i szkoły mogą być nieznaczne, w konsekwencji czego bez metatekstowego nawiązania nie można mieć pewności, czy opisywany jest ten, czy inny obraz i czy o malarstwo, a nie literaturę, chodzi. Zignorowanie tego problemu przez interpretatora znaczyłoby, iż nie ma dla niego różnicy, czy tekst o Ikarze, odwołujący się do Brueghela, dialoguje z *Upadkiem Ikarza*, czy z *Pejzażem z upadkiem Ikarza*.

Całość – fragment

W przypadku prozy i dramatu opis dzieła sztuki jest, rzecz jasna, fragmentem całości, co wynika ze zwyczajowo obszernego charakteru tych form. Nie ma więc powodu, by na tej samej podstawie fragment utworu poetyckiego zwać ekfrazą. Za ekfrazę „właściwą” uznałbym całość od początku do końca związaną z **wyglądem** obrazu. Istotniejsze jest jednak, że gdy opis jest fragmentem wiersza, to pozostający poza obrębem opisu dyskurs odsyłać nas może do tego, co nie jest związane bezpośrednio z obrazem, i ujawniać jednocześnie cel nawiązania, częstokroć inny niż unaoczniający opis dzieła sztuki. Odejście od opisu może być zwerbalizowaną interpretacją obrazu, snuciem światopoglądowych, filozoficznych, moralnych, etycznych rozważań nad egzystencją (byłby to przypadek „pretekstowego nawiązania” wg typologii Seweryny Wysłouch); refleksją na tematy związane z programem artystycznym („dysputa o sztuce”). Michał Paweł Markowski we wspomnianym już artykule przedstawia i interpretuje dwa, zaproponowane przez Sophie Bertho, chyty ekfrazy¹⁰. Pierwszy z nich, „narratywizacja”, jak interpretuje to badacz, „jest jednocześnie intertekstualizacją opisu, gdyż odsyła do innych segmentów opisywanej sceny, oraz jej unieważnieniem, gdyż opowiada o tym, czego na obrazie nie ma” [s. 232]. Jedną, nie jedyną, z funkcji „narratywizacji” jest opowiadanie przed- i „po-akcji” przedstawionej na obrazie. Jednakże czym innym jest narratywizacja opierająca się na wiedzy literackiej (np. mitologicznej lub biblijnej) tzn. nawiązująca dialog np. z Homerem, dzięki któremu wiadomo, co poprzedziło i co nastąpiło po scenie z obrazu – w tym przypadku narratywizacja może być istotniejsza od samego opisu dzieła, stanowiąc trzon utworu. Czym innym zaś jest rozwinięcie Lessingowskiego „momentu owocnego”, czyli takiego przedstawienia malarskiego, w którym bez odwoływania się do innych tekstów, domyślamy się z obrazu przed- i po-akcji – tu pozostajemy przy obrazie, lecz jego interpretacja pozostaje uzależniona np. od kręgu kulturowego widza.

Drugi chwyt zwany „apostrofa”, „porzucając pole opisu dla kontaktu z czytelnikiem, otwiera przestrzeń metaopisową, nieodwołalnie oddalającą się od przedmiotu” [s. 233]. Oba chyty interpretowane są przez Markowskiego jako paradoksy (występują „wewnątrz” ekfrazy, jednocześnie ją podważając i przekraczając). Jednakże narratywizacja w funkcji przedstawiania przed- i „po-akcji” może być współcześnie nie tylko chytem ekfrazy, lecz ekfrazą samą. Przykładem Przyboś, którego opis powidokowych płócien Strzemińskiego nie ma nic wspólnego z przedstawia-

¹⁰ Zob. M. P. Markowski, op. cit., s. 232.

niem tego, **co** namalował artysta, w sensie werbalizacji świata przedstawionego, gdyż zajęcie takie byłoby bardzo trudne do zrealizowania, o ile nie niemożliwe, a już z pewnością wątpliwe artystycznie. Czy zatem uznać, że poeta, porzucając opis wyglądu obrazu na rzecz opisu wrażenia powidokowego, jak ma to miejsce w utworze *Obraz*, oddala się na tyle od przedmiotu, że jednoznacznie przekroczył ekfrazę, skoro opisuje to, czego na obrazie nie ma? Czy, odwrotnie, dzięki temu jego utwór jest „wierniejszy” malarstwu Strzebińskiego i można wiersz nazwać ekfrazą?

Opis – interpretacja – przetworzenie

Główną cechą ekfrazy „właściwej” byłoby nawiązanie do dzieła sztuki i położenie szczególnego nacisku na zwerbalizowanie jego wyglądu, ujęcia strony estetycznej. Innymi słowy, z ekfrazą „właściwą” mamy do czynienia wtedy, kiedy aspekty interpretacyjne dzieła sztuki (jego znaczenie) nie są wyrażone dyskursywnie, lecz implikowane jedynie pośrednio przez opis, który jest jednocześnie środkiem pozwalającym dokonać werbalizacji i celem samym w sobie. Mówiąc o interpretacji, mam także na myśli sytuację, w której nawiązanie do obrazu – nie wyrażane opisem ani dyskursywną egzegezą – odbywa się za sprawą przywołania jakiejś charakterystycznej, znaczącej dla wiersza cechy wyglądu malowidła, która reprezentuje i odsyła do znaczenia całości. Przykładowo, w *Mija mnie* Tadeusza Różewicza odnajdujemy nawiązanie do dwóch sienneńskich fresków Simone Martiniego. O pierwszym podmiot liryczny mówi nieomal wprost, przywołując postać Guidoriccia da Fogliano, czyli fresk przedstawiający jadącego na koniu kondotiera. O drugim malowidle wnioskujemy na podstawie informacji podmiotu: w Sienie na złotym tle. To na tym właśnie tle stoi ten, który mówi, że jest „mijany” przez kondotiera, zatem znajduje się on w przestrzeni między dwoma freskami. „Złote tło” to *Maesta* Martiniego, która jako przedstawienie ze sfery *sacrum*, lecz u Różewicza tylko jako tło – to, co za plecami – staje się istotnym składnikiem interpretacji, zwłaszcza, że jej tekstowe istnienie wyznacza relacyjna zależność od fresku żołnierza na koniu. Także redukcja całego przedstawienia do jednej i jakże u poety istotnej cechy (złoto) nie pozostaje bez znaczenia. Jednakże nieporozumieniem byłoby twierdzenie, iż wiersz autora *Niepokoju* jest dyskursywną interpretacją fresków lub skupiającym się na werbalizacji wyglądu opisem.

We wspomnianym już artykule Michał Paweł Markowski formułuje paradoks ekfrazy i zarazem każdego opisu: „Być może nie powstałaby *ekphrasis*, gdyby nie iluzja przezroczyści znaków językowych [...], ale też nie powstałaby *ekphrasis*, gdyby nie świadomość ich nieprzezroczy-

stości, umożliwiającą pisanie” [s. 230]. Mamy więc spięcie „iluzji przezroczystości” ze „świadomością nieprzezroczystości”. Spoglądając z punktu widzenia odbiorcy, zobaczymy, że paradoks ten możliwy jest dzięki niejednorodności procesu lektury: choć wizualizacja dokonuje się poprzez język, to niepodobna, czytając, jednocześnie pomyśleć o czymś jako o znaku i o jego przedmiocie. W ten sposób zasygnalizowany paradoks prowokuje pytanie o różnicę między malarskością opisu w poezji i prozie. W tradycyjnym modelu prozy realistycznej, w tych formach, gdzie słowo jest *vehiculum*, znak nie zatrzymuje na sobie uwagi, w poezji przeciwnie: funkcja poetycka eksponuje ukształtowanie językowe komunikatu. Płynąłby stąd wniosek, że proza wie dzie nad poezją prym w malarskości rozumianej jako obrazowość bezpośrednia, co kłóci się z doświadczeniem czytelniczym, zwłaszcza, że to w poezji właśnie istnieją szczególnie warunki współwystępowania obrazowości pośredniej i bezpośredniej. Z drugiej jednak strony nie da się zaprzeczyć, że poetycki opis dzieła sztuki w eseju czy prozie poetyckiej, zatem w formach pogranicznych, częstokroć ma większą siłę oddziaływania niż na terenie poezji.

Drugi kłopot polega na tym, że każdy opis jest zawsze już autorską i niepowtarzalną językową interpretacją wyglądu obrazu. Ale im dokładniej i wierniej dzieło jest opisywane, tym pewniej do tekstu przenikną jego sensy. Przykładem takiej sytuacji mogłyby być ekfrazy zainspirowane instalacjami Hasióra jak *Przesłuchanie anioła* i *Rzeź winiątek*, które paradoksalnie, chcąc jedynie przedstawić wygląd „estetyczny”, nabierałyby znaczeń samego dzieła. Pierwsza z instalacji doczekała się wiersza, idzie o utwór Herberta pod tym samym tytułem. Ale w moim przekonaniu nie jest to ekfaza „właściwa”, gdyż nawiązanie do Hasióra (interpretacja autorska Herberta, przekształcająca instalację) miało wyraźny wydźwięk światopoglądowy, a nie estetyczny. Rodzą się znów pytania, czy interpretacja jest implikowana przez opis, „mimowolna”, czy celowa? Jaki jest dystans między znaczeniem obrazu a znaczeniem tekstu? Ekfaza istnieje w przestrzeni intertekstualnej, oscyluje między powtórzeniem a nowością, intencją obrazu a intencją tekstu, estetyką obrazu i poetyką wiersza. Wymaga więc badania relacji intertekstualnych.

Obraz jako przedmiot odniesienia

Ze względu na sposób istnienia obrazu jako przedmiotu odniesienia poezji istnieją zasadniczo trzy typy nawiązań do malarstwa: (1) do dzieła konkretnego, może to być także synekdocha: część (jeden obraz) za całość (malarski dorobek artysty) – np. Stanisława Dąbrowskiego *Jan Vermeer van Delft (1632–1675) Brieflesendes Maedchen am offenen Fenster*; (2) do

stylu, ale jako kontaminacji wielu obrazów jednego artysty, szkoły, kierunku w malarstwie – nawiązanie takie pozwala na identyfikację elementów przedstawień w malarstwie i jest rodzajem synekdochy całość za część (przykładem *Kobiety Rubensa* Szyborskiej). Granica między pierwszym a drugim typem może być nieostra. Jest tak zwłaszcza wtedy, gdy nie sposób uznać, czy wiersz przywołuje jeden obraz, by na jego podstawie oddać cechy charakterystyczne „całej” poetyki malarskiej danego twórcy. Różnicę typów wiązałbym z wprowadzeniem do tekstu – w drugiej relacji – elementów świata przedstawionego występujących w kilku obrazach. (3) Nawiązanie do dzieła fikcyjnego, w całości będącego kreacją poety i nie pozwalającego na wskazanie elementów przedstawień (symulacja). Taki typ nawiązania można by streścić w zdaniu: „to mógłby być opis Rembrandta” albo „tak namalowałby to Bosch”. W pierwszym przypadku identyfikacja konkretnego obrazu jest niezbędna, w drugim, niekonieczna, lecz możliwa; w trzecim możliwa jedynie przez analogię. Dla ekfrazy „właściwej” charakterystyczny byłby pierwszy typ relacji¹¹. Dwie pozostałe mieszczą się w przywołanej tu typologii Adama Dziadka, z tą różnicą, iż autor za ekfrazę uznaje także nawiązanie do dzieła fikcyjnego. Druga relacja odpowiadałaby więc temu, co badacz określa mianem *Bildgedicht*, trzecia zaś hypotypozie. Pozostając w zgodzie z tym, co powiedzieliśmy o ekfrazie wcześniej, możemy uznać ją za gatunek intertekstualny, ponieważ nawiązując do obrazu, wchodzi w relację z nim, a relacja ta stanowi istotny dla interpretacji składnik wiersza. Intertekst jest warunkiem nie tylko szerokiej lektury, lecz wyznacznikiem gatunkowym.

Nie uważam tutaj, jakoby istotne było dla omawianego gatunku pytanie: czy obraz malarski faktycznie istnieje? Jest on przez tekst presuponowany, nie musimy więc pytać o jego istnienie¹². Malowidło mogło na przykład spłonąć, można znać obraz z kopii, reprodukcji, zdjęcia, etc. W przypadku, gdy nie istnieje żaden tekst-reprodukcja, to siłą rzeczy wiersz przestawałby być ekfrazą i stałby się symulacją, podobnie jak wiersz malarski, który swego pierwowzoru nigdy nie miał. Pojawia się tu

¹¹ Ten typ relacji charakteryzuje wiele utworów, jednakże w proponowanym tu ujęciu nie każdy będzie ekfrazą „właściwą”. Wiersz Mieczysława Jastruna *Nike zwyciężona* interpretuje posąg Nike z Samotraki. Ale już tytuł informuje, że będzie to raczej reinterpretacja. Nawiązanie ostatecznie okazuje się pretekstem do wyrażenia myśli światopoglądowej: „Aż przyjdzie dzień, gdy Klęskę ogłoszą boginią, / Zalegalizują słabość”.

Podobnie z wierszem J. M. Rymkiewicza *Bonjour M. Gauguin* nawiązującym do płótna Gauguina pod tym samym tytułem. Choć poeta ogólnie opisuje obraz, to jednak po to, by rzec: „Dzień dobry mówi ci łąka / Dzień dobry z drzewa i w drzewo // Ty dasz im kolor jak imię / A kto oniemiał nic nie ma”.

¹² Na temat presupozycji zob. J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 297-322.

inny kłopot: otóż relacja tekst-tekst na terenie literatury zawiesza referencyjność tekstu, gdyż w istocie odsyła on nie do rzeczywistości, lecz innych tekstów¹³, które traktuje się jako nie-rzeczywistość, fikcyjność. W przypadku ekfrazy i wierszy o obrazach zakłada się natomiast, że obraz, choć jest tekstem, jest rzeczywistością o rzeczywistości, co sprawia, że relacja tekst (wiersz) – obraz brana jest za referencyjną, a nie intertekstualną, chociaż żeby oglądać dzieło i je rozumieć, nie trzeba odszukiwać np. drzewa z pejzażu Ruisdaela. Można, jak sądzę, wskazać trzy główne powody tego stanu rzeczy. Po pierwsze, różne typy znaków, którymi operują obie sztuki. Znaki malarskie oparte na podobieństwie uznaje się za „bliższe” rzeczywistości niż konwencjonalne znaki literackie. Chodziłoby więc o problem *mimesis* językowej w literaturze i naśladowanie rzeczywistości w malarstwie. Złudzenie „bliskości” potęguje zapomnienie, że – po drugie – kiedy patrzymy, interpretujemy. Odnosząc się do aktu percepcji zmysłowej u Husserla, Gadamer powiada:

Scheler wspomagany przez kontakty, które utrzymywał zarówno ze współczesnymi sobie psychologami i fizjologami, jak z amerykańskim pragmatyzmem i z Heideggerem, brawurowo wykazał, że percepcja zmysłowa nigdy nie jest dana [podkreśl. – P.G.]. Jest ona raczej aspektem pragmatycznego podejścia do świata. Zawsze słyszymy-słuchamy czegoś, co wyodrębniamy spośród innych rzeczy. Interpretujemy, patrząc, słuchając, doznając. Patrząc, szukamy wzrokiem czegoś; nasze postrzeganie nie jest po prostu fotografią odzwierciedlającą wszystko, co widzialne¹⁴.

Oznacza to, że sam akt postrzegania pośredniczący między nami a światem nie jest czymś danym, lecz jest już-interpretacją, szacowaniem ze względu na życie, odnoszeniem się do siebie i bytu¹⁵. Obraz malarski jest zatem tekstem – świadectwem widzenia, utrwaleniem interpretacji, która przez widza również jest interpretowana. Gdy zostanie ona spisana w wierszu, otrzymamy nie tylko wygląd obrazu, ale także

¹³ Zob. tamże, s. 300.

¹⁴ H.-G. Gadamer, *Hermeneutyka podejrzania*, przeł. P. Czapliński, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1, s. 176.

¹⁵ Heidegger, interpretując naukę o wiecznym powrocie tego samego w kontekście myśli „wiedzy radosnej” Nietzschego, „wiedzy” jako „[...] ufundowanego panowania zarówno nad tym, co nas napotyka (*begegnen*), jak i nad tym, w jaki sposób odpowiadamy (*entgegenen*) temu, co napotkane, i wyznaczamy mu miejsce w celach, które są ważne i wielkie” [s. 270] powiada: „[...] w «myślach» podjęte zostaje rozstrzygnięcie, czy człowiek przyjmie dane warunki i je zachowa, czy też wybierze inne, czy będzie interpretował wybrane warunki tak, czy inaczej, i w jaki sposób będzie sobie z nimi radził. To, iż rozstrzygnięcie podejmowane jest często w bezmyślności, nie świadczy przeciwko panowaniu myśli, ale za nim”. Zob. M. Heidegger, *Nietzsche*, przeł. A. Gniazdowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, oprac., wstęp C. Wodziński, t. I, Warszawa 1998, s. 270, 272.

świadectwo autorskiego widzenia i jego rozumienie widzenia innego wyrażone w języku. Warto przypomnieć tutaj sprawę Przybosiowego rozróżnienia „widzenia” i „oglądania” jako próby porzucenia sukcesywnego opisu krytykowanego przez Lessinga. Autor *Śrub* postulował w poezji „widzenie”, nie wygląd, jako że ten ostatni uwikłany był w sukcesywność. Wynikało to także z wpływu teorii unizmu Strzebińskiego, którego obrazy były „zapisem” syntezy widzenia. Nie dziwi więc, że poeta twierdził:

Nie widzi się obrazu od przedmiotu do przedmiotu, od przedmiotu do przedmiotu obraz się ogląda. Widzenie obrazu – nawet malarskiego – jest aktem syntetycznego uchwycenia wszystkich oglądów – w jednej chwili. Widzi się go – mniej lub bardziej dokładnie [podkreśl. – P. G.] – od razu w całości¹⁶.

Dla tzw. „ekfrazy właściwej” koncepcja Przybosia jest oczywiście zabójcza, lecz postulaty poety zmierzały w kierunku przebudowy i rozwoju opisu w zgodzie z odkryciami na terenie plastyki. Można by rzec, że Przyboś zaproponował nowy model ekfrazy. Nie cała sztuka jest jednak rzeczą widzenia. Znakomita większość wierszy nawiązuje do malarstwa figuratywnego, narracyjnego (tematycznego, anegdotycznego), które jest przedmiotem rozumienia. O ile obrazy unistyczne można „widzieć” od razu (mniej lub bardziej dokładnie) w całości, to np. *Ogród ziemskich rozkoszy* Boscha musi być „oglądany”, jeśli ma być tekstem do interpretacji hermeneutycznej. Nawet te obiekty sztuki i antyszuki, które są wynikiem porzucenia poszukiwań i tęsknoty za sensem, a które należą do – jak to określał Duchamp – sztuki „żrenicowej” (w opozycji do „mózgowej”), są przedmiotami do rozumienia, gdyż patrząc, interpretujemy, wykonujemy przekształcenia mentalne: „widzenie” jest przypadkiem „oglądania”¹⁷. Ekfaza więc, nawet wtedy, gdy jest prostym opisem enumeracyjnym, sukcesywnym, rozkładającym wygląd obrazu na części, pozostaje wciąż jeszcze świadectwem widzenia i historycznego przecież rozumienia obrazu, jako że zadomawia się w tradycji i w języku.

Po trzecie wreszcie, zaakcentować trzeba, że, jak w literaturze, tak na terenie malarstwa obraz-tekst odsyła do innych tekstów. Tutaj także zachodzą relacje między tekstami, gatunkami, powstawały stylizacje (zwłaszcza pastisze) etc. Dla ekfrazy obraz jest intertekstem, który moż-

¹⁶ J. Przyboś, „Widzę i opisuję”, w: *Czytanie Mickiewicza*, Warszawa 1950, s. 91-92.

¹⁷ Pewną zmianę dla malarskości literatury rozumianej jako obrazowość bezpośrednia związana z Ingardenowską warstwą wyglądown uschematyzowanych („wyspowość” wyglądown i czasowość ich konkretyzacji) zwłaszcza w kontekście zarzutów o sukcesywność w odbiorze opisu, mogłyby przynieść badania nad percepcją i rozumieniem literatury w procesie tzw. „szybkiego czytania”. Dotyczy to wyłącznie krótkich, jednostronicowych utworów, które można przeczytać momentalnie przez „zobaczenie” tekstu.

na ustalić, tzn. zatrzymać – dla celów interpretacyjnych – jako pierwszy stopień w procesie nieustannego odsyłania. Nawiązanie metatekstowe, powiadamiające o intertekście, odsuwa problem szczęśliwego trafu i zależność od kompetencji odbiorcy przy identyfikacji pierwowzoru¹⁸.

Dzieło sztuki

Pisząc o ekfrazach w poezji Szymborskiej, Małgorzata Czermińska wywołała istotny dla tego gatunku problem. Rozszerzyła bowiem pojęcie intertekstu na przedmiot użytkowy, nieartystyczny – fotografię¹⁹. I mimo że wiersze poetki o fotografiach nie spełniają warunków postulowanego tutaj rozumienia pojęcia, to zdarzyć się może, iż pojawią się utwory ekfrastyczne o fotografii artystycznej, a jeśli tak, to już tylko krok do ekfrazy o billboardach, reklamach telewizyjnych itp. Czy są to dzieła? Rzadko się zdarza, by przy omawianiu związków poezji i plastyki takie pytanie padało, bo też najczęściej w dialogu tym uczestniczą niekwestionowani mistrzowie: Vermeer, Rembrandt, Breughel, Rubens, Leonardo, których obrazy uprawomocnione przez dyskurs znawców i miłośników malarstwa, a także przez popularyzację (albumy, muzea) stały się niepodważalnym kanonem. Warto jednak przypomnieć, że niedługo wiek minie, odkąd dziełem sztuki stał się pisuar, czyli Duchampowska *Fontanna*, i rzucone zostało nie rozstrzygnięte do dziś pytanie: co jest dziełem i kto o tym decyduje? Pokłosiem praktyk awangardowych, a zwłaszcza neoawangardowych jest obecnie niemożliwość jednoznacznego ustalenia, czy opis krzesła, pogrzebacza lub koła rowerowego jest opisem *ready-mades* czy „zwykłego przedmiotu”, a w konsekwencji, czy mamy do czynienia z tradycyjną ekfrazą, czy z jej przekroczeniem. Mogłoby być tak, że jakikolwiek przedmiot nieartystyczny, trafiając do poezji jako cel opisu, stawałby się *ready-mades*. Wyjście z tej sytuacji, a właściwie jej obejście, podsuwa sama poezja, która rozwiązuje problem, opierając się na zagadnieniach związanych z kwestią niemożliwości dotarcia do pięk-

¹⁸ Mowa tu o „intertekstualności właściwej” w rozumieniu Ryszarda Nycza oraz zaakcentowanych przez badacza problemach uzależnienia identyfikacji intertekstu od kompetencji odbiorcy i owego „szczęśliwego trafu”, zob. w tegoż, *Tekstowy świat*, s. 85, 89.

¹⁹ Zob. M. Czermińska, op. cit., s. 239. W rozszerzonym rozumieniu pojęcia *ekphrasis*, z zastrzeżeniem, że opisywane fotografie nie są dziełami sztuki, omawiane są utwory: *Znieruchomienie*, *Pierwsza fotografia Hitlera*, *Negatyw*, *Fotografia z 11 września*. Mimo że wiersze te są intertekstualne, to nie estetyczny opis jest dla nich celem. Trudno wyobrazić sobie, by zdjęcie małego Hitlera lub ginących w zamachu ludzi mogło być do tego impulsem. Równie trudno jednak uznać, że udało się poetce znaleźć w poezji perspektywę pozaestetyczną, stąd moja interpretacja, że opis jest w tych wierszach tylko środkiem.

na (np. *Mona Liza* Herberta) i sensowności swojego istnienia jako estetycznego opisu świata (przypadek Różewicza). Także sztuka, która odchodzi od przedstawień „literackich” ku problemom własnym oraz przenosi akcent z wyglądu na znaczenie, na brak znaczenia bądź ostentacyjnie akcentuje ucieczkę od jednego i drugiego²⁰, powoduje, że ekfrazą w swym wariacie tradycyjnym ulega rozmaitym przeobrażeniom. W sukurs sztuce i antyszucie przychodzi kryzys estetyki jako działalności pisarskiej, ale też antyestetycznej właśnie praktyki paraartystycznej²¹. Warto w tym miejscu podkreślić rolę przełomu postmodernistycznego i zakwestionować, czy też wykazać, jak meta-narracje i ich meta-fizyczne ugruntowanie prawdy, piękna i dobra jako wartości „samych w sobie” skompromitowało się w obliczu Zagłady. Nie tylko nie dało się na ich podstawie zapobiec Holocaustowi, ale właśnie „racjonalizacja” systemu doprowadziła do tragedii. Lyotard w *Odpowiedzi na pytanie: co to jest postmodernizm?* mówi wprost:

Wiek XIX i XX obdarowały nas nadmiarem terroru. Dość już płaciliśmy za tęsknotę za całością i jednym, za pojednaniem zmysłowości i pojęcia, za przejrzystym i komunikowalnym doświadczeniem. [...] wypowiedzmy wojnę całości, bądźmy świadkami nieprzedstawialnego, prowadźmy ku poróżnieniom, ocalmy honor imienia²².

Już przedwojenna awangarda uciekała od przedstawień rzeczywistości – jako celu – zmuszając widza do zmiany przyzwyczajęń w kontaktach ze sztuką, choć mimo wszelkich wewnętrznych różnic pozostawała jeszcze w istotnym związku z Masą i Maszyną, podtrzymując kolejną „wielką opowieść”. Radykalna zmiana przychodzi po wojnie. Można uznać, iż to właśnie w ubiegłym wieku dokonał się zwrot przesuwający akcent na metasztukę, rolę pomysłu (niekoniecznie w sensie racjonalnym), zaskoczenia, niespodzianki i znaczenia, następnie na jego brak, by w końcu ostatecznie wyzbyć się nawet tęsknoty za pustym miejscem po Obecności. Sztuka współczesna, stając w obliczu śmierci metafizyki, utraty sensu przechodzi na stronę „satyrycznej ontologii i polityki”, choć – jak powiada Lyotard:

²⁰ Przykładem tej zmiany mogą być „recenzje” widzów z wystawy Hasióra. Zob. A. Micińska, *Hasiór*, Warszawa 1983. Dodajmy jeszcze, że ostatnie „skandale”: *Naziści*, *Irreligia*, instalacja Doroty Nieznalskiej, zostały oprotestowane z pozycji przede wszystkim ideologicznych (zanegowano ich sens) i pozaestetycznych.

²¹ Problemy te omówił Grzegorz Dziamski w swej pracy: *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996. Zob. zwłaszcza rozdziały: I *Sporny status estetyki. Przegląd stanowisk* oraz III *Estetyka wobec przeobrażeń dwudziestowiecznej praktyki artystycznej*.

²² J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac. i przedmowa R. Nycz, Kraków 1996, s. 61.

Być może pożądanie sensu nadal „musi” zamieszkiwać dzieła sztuki [...]. Należy się jednak zdecydować: nie jest bowiem tym samym położenie akcentu na inwarianty, uporczywa tęsknota za sensem i romantyzmem, obecna w dziełach współczesnych, oraz położenie nacisku na niewielką w rozmiarach, choć potężną w skutkach konwersję, która powoduje odejście od odpowiedzialności za kontynuację spekulatywnej metafizyki [...]”²³.

Dla ekfrazy „właściwej” inspiracją mogłaby być jeszcze sztuka „tęskniąca” za sensem, za „miejscem po przedmiocie, którego nie ma” – mówiąc słowami Herberta, dzięki czemu opis byłby częściowo „usprawiedliwiony”. Jednakże w ogólnej diagnozie Baudrillarda obraz w epoce postmodernizmu „[...] nie ma związku z jakąkolwiek rzeczywistością: jest swoim własnym *simulacrum*”²⁴, nie skrywa ani nie niesie ze sobą sensu. Wojciech Karpiński, kończąc swój esej o Hockneyu, diagnozuje sztukę współczesną następująco:

Dzieła sztuki – akty, manifestacje, *happeningi* – opowiadają widzowi – świadkowi, współuczestnikowi – o zamierzeniach twórcy, o jego poglądach, pragnieniach, są dokumentem pewnych przekonań, często są wyrazem skrywanej misji, profetycznych ambicji. Nie są jednak plastyczną konstrukcją płótna, które by dawało świadectwo autorskiemu spojrzeniu i otwierało oczy widza. Współczesne malarstwo bywa konkurentem wiedzy, religii, mitologii, nie jest malarstwem²⁵.

Skutkiem tego trudno dziś o ekfrazę „właściwą” Duchampa czy o poetyckie opisy obrazów Pollocka. Nawet gdyby ktoś postawił sobie za cel napisanie wiersza, którego istotą byłby opis np. *Białego na białym* Malewicza (dodajmy jeszcze: ozdobny opis), to najpewniej uznalibyśmy, iż albo polemizuje on z ascetyzmem suprematysty, albo/i odwołał się do obrazu, by zadać pytanie o status ontologiczny przedmiotu we współczesnym świecie. Z problemu tego zdawał sobie sprawę Herbert, pisząc *Studium przedmiotu*: język poezji wizualizował to, co miało być odczuciem bezprzedmiotowości.

Zmierzam do wniosku, iż „ekfrazę właściwą” jest obecnie gatunkiem coraz rzadszym, lecz gatunkiem, obok którego pojawiły się różne odmiany. Dlatego, by uniknąć, fałszywego, moim zdaniem, przeświadczenia o „panekfrastycznej” (w wariancie tradycyjnym) tendencji w literaturze współczesnej, należałoby zastanowić się nad wprowadzeniem rozróżnień. Rację ma Adam Dziadek, pisząc:

²³ J.-F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*, przeł. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, s. 79.

²⁴ J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, s. 181.

²⁵ W. Karpiński, *W Central Parku*, Warszawa 1989, s. 56.

Ekfrazy, zwłaszcza w poezji współczesnej, nie da się sprowadzić do czystego mimetyzmu czy samej tylko kwestii opisu. Rzecz w tym, że pojawienie się dzieła sztuki w danym tekście literackim ma często charakter pretekstowy, staje się punktem wyjścia do powstania autonomicznego dzieła literackiego z wyraźnie zaznaczoną sygnaturą autorską, na którą składa się zarówno recepcja subiektywna, jak i charakterystyczne niepowtarzalne w przypadku każdego poety cechy języka poetyckiego, jakim dane dzieło jest reprezentowane. Ekfaza wykracza zwykle poza samo dzieło sztuki, nie sprowadza się do imitacji barw, kresek, kształtów, ale reprezentuje dzieło sztuki i to właśnie temu zawdzięcza swą nazwę [Relacja tekst – obraz, s. 141]

– tyle że w moim rozumieniu, świadczy to o pojawieniu się odmiany gatunkowej, stąd propozycja rozróżnienia: ekfaza „właściwa”/ekfaza „współczesna”. Tę ostatnią zaś można z powodzeniem dookreślać dzięki typologii Seweryny Wysłouch, badając funkcje nawiązań intertekstualnych (np. ekfaza pretekstowa lub wirtuozowska). Mimo że niniejsza propozycja powoduje rozrost taksonomii, to ma ona tę zaletę, że pozwala uniknąć szeregu nieporozumień związanych z pytaniem: czy utwór nie będący opisem, lecz interpretacją zawierającą np. narratywizację jest ekfrazą²⁶? Gra nie idzie już bowiem o wierność wobec malarzkiego pierwowzoru i taką werbalizację, by dzieło stało przed oczyma, co oznaczałoby, że poezja próbuje zastąpić czy przewyższyć malarstwo. Idzie o moc tekstotwórczą, o przetworzenie obrazu, często o jawne poszukiwanie w dawnych dziełach jakiegoś sensu, który w wierszu można poddać próbie. Wnioski z tych rozważań nieubłaganie prowadzą do przejścia od opisu ku sprawom interpretacji, problemom egzystencjalnym, filozoficznym, gdyż malarstwo w literaturze zmieniło swą funkcję. Sama poezja coraz częściej staje się świadectwem poczynań hermeneutycznych, które określa się mianem „spotkania z obrazem” jako jedną z perspektyw naszego bycia-w-świecie. I przy tym wspólnym dla wielu poetów obszarze najbardziej chyba interesujące jest, jakie znaczenie ma owo „spotkanie z obrazem” dla każdego z nich i jak przy wszystkich, niepowtarzalnych różnicach poeta poprzez język nawiązuje do tradycji, jak re-interpretuje sztukę, jaką funkcję pełni ona w jego poezji.

²⁶ Jacek Łukasiewicz, przyjmując słownikowe rozumienie pojęcia, rezygnuje z kategorii *ekphrasis*, słusznie – w tym kontekście – uważając, że wśród analizowanych wierszy Grochowiaka nie ma utworu spełniającego warunki ekfrazy. Myślę jednak, że przyjmując „ekfrazę pretekstową”, zgodziłby się, iż w poezji autora *Bilardu* znajdują się „współczesne” ekfrazy. Zob. J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, s. 12.